

Die „*Stella musicae*“ des Benediktiners Veit Bild, // Eine spätmittelalterliche Musiklehre aus Augsburg

Thomas Röder und Theodor Wohnhaas

I

Wie bekannt, erfuhr das Schreiben als Lebensform und Lebensbewältigung am Augsburger Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra im Laufe des 15. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung. Der Titel einer Studie zu diesem Sachverhalt verweist darauf, daß bei einer Untersuchung dieser Schreibtätigkeit zwei Aspekte der Schreibtätigkeit sinnvollerweise zusammengehören: „Schriftsteller und Schreiber“ erzeugen Texte für die Klosterbibliothek und nehmen damit teil am Produktions- und Distributionsprozeß von Wissen¹. Nicht zuletzt sind Autoren wie Johannes Frank, der Annalist, und Wilhelm Wittwer, der Klosterchronist, in Erinnerung zu rufen, oder Abt Melchior von Stammheim, der Anreger zu vermehrter Schreibaktivität². Die wegen ihrer Qualität so herausragende Schreibkunst eines Leonhard Wagner mag als ein gewiß erstaunlicher, wenngleich in der Geschichte der liturgischen Handschriften nicht singulärer Fall eigenschöpferischer Retrospektive gelten.

Daneben erblühte in jener Zeit jedoch auch jenes Schreiben, das den Sinn der Versenkung in Text, Schreibstoff und Zeichen auf eigene „grenzüberschreitende“ Weise erfüllt: nicht mehr nur (ausschließlich) monastisches Tradieren, Umformen und Akkumulieren, sondern Austausch mit der Welt, mit homines letterarii außerhalb des Klosterbezirks: Briefe in alle Himmelsrichtungen.

Wenn es galt, den letztgenannten Schreibertypus für das Kloster Ulrich und Afra zu benennen, so war es immer Veit Bild (1481–1529), der hier einer

1 Nonnosus Bühler O.S.B., Die Schriftsteller und Schreiber des Benediktinerstiftes St. Ulrich und Afra in Augsburg während des Mittelalters. Diss. München 1915, Leipzig 1916.

2 Ebd., S. 48–50, 58–63.

Erwähnung für Wert geachtet wurde³. In der Tat hinterließ Veit Bild ein umfangreiches Korpus an Schriftstücken. Der weitaus größte Teil dieser Sammlung ist die Korrespondenz (Briefe und Gegenbriefe von 1517 an). Da Bild durch einen Teil dieses Schriftverkehrs sowie vornehmlich durch einige Adressaten als „Humanist“ ausgewiesen werden kann, steht die Briefsammlung an erster Stelle, wenn es Bilds literarische Tätigkeit zu beurteilen gilt⁴. In ihrem vollen Umfang freilich vereinigen diese in drei Teile gebundenen *Conscriptio-nes*, wie Bild sie nannte, verschiedene Textklassen⁵. Es finden sich, neben und zwischen den Briefen, religiöse und profane Gedichte, hagiographische Texte, aus dem Lateinischen übersetzte Predigttexte, mathematische Texte, astrologische Texte und weitere Texte, wie zum Beispiel Abhandlungen zum Sonnenuhrenbau⁶.

Unter Briefen und Gedichten fügte Bild ein Traktat über die Musik aus seiner Feder ein⁷. Es handelt sich hierbei um das Manuskript einer der drei Druckveröffentlichungen, die für den Udalrikanischen Konventualen namhaft

-
- 3 Zu Veit Bild ist nach wie vor grundlegend, wengleich in der Tendenz, Bild allzeit zu einem „echten“ Humanisten machen zu wollen, bedenklich: Alfred Schröder, *Der Humanist Veit Bild, Mönch bei St. Ulrich: Sein Leben und sein Briefwechsel*. In: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg* 20, 1893, S. 173–227. Demnach studierte der aus Höchstädt/D. stammende Bild 1499–1500 in Ingolstadt (u.a. bei Jakob Locher und Johann Stabius), war zunächst Schreiber (bei St. Ulrich sowie an der Augsburger Kurie) und trat 1503 ins Kloster St. Ulrich und Afra ein; er verließ das Kloster nur 1511 für eine Fahrt nach Melk. Vgl. auch Andreas Bigelmair, *Veit Bild*. In: *Neue Deutsche Biographie* 2, Berlin 1955, S.235.
 - 4 Es sind über 600 Briefe erhalten, unter anderem an Otmar Nachtigall, Nikolaus Ellenbog, Jakob Locher, Konrad Peutingen, Willibald Pirckheimer, Johannes Ökolampadius. (Die Zahl aus: *Gelehrtes Schwaben. Wissenschaftler aus und in Bayerisch-Schwaben*. [Katalog zur] Ausstellung der Zentralbibliothek der Universität Augsburg 20. Dezember 1990 bis 2. Februar 1991, S. 19; Bigelmair [Anm. 3] gibt ca. 400 Briefe und ca. 170 Gegenbriefe an.) – Schröder (Anm. 3) gibt 318 Schreiben in Regestenform wieder (S. 191–218), dazu als Anhang 18 in extenso wiedergegebene Briefe (hrsg. von Beda Grundl, ebd., S. 218–227).
 - 5 Der handschriftliche Bestand an jenen Bildiana, die zum Ende des 18. Jahrhunderts vorhanden waren, sowie ein kleiner Lebensabriß des Autors findet sich in: Placidus Braun O.S.B., *Notitia historico-literaria de codicibus manuscriptis in bibliotheca [...] monasterii [...] ad SS. Udalricum et Afram extantibus*. Vol. IV, Augsburg 1793, S. 81–95.
 - 6 Sonnenuhrenbau war eine der gefragtesten Kompetenzen von Bild.
 - 7 Augsburg, Bistumsarchiv Hs. 81/I, f. 60r–79r. Vgl. die bibliographische Aufnahme im *Répertoire international des sources musicales [RISM]*, Serie B, Bd. III³: M. Huglo und Chr. Meyer, *The Theory of Music: Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany*. Descriptive Catalogue. München 1986, S.4f.

zu machen sind⁸. Der codicologische Kontext des Traktats zeigt, daß die Schrift ursprünglich einen gänzlich selbständigen Status inne hatte; ihr Titelblatt liest sich folgendermaßen:

Stella musicae juvenibus a me aedita

Auf der Rückseite dieses Blattes wird Näheres zur Entstehungsgeschichte der Abhandlung mitgeteilt, und zwar in einer dem eigentlichen Traktat vorangestellten Notiz:

„Item 1507 16 die Janniarii scripsi infra signatam musicam, quam postea 1508 29 die marcii imprimi preordinavi.“

Wie die Schlußdatierung des Texts (f. 79r) ausweist, fertigte Bild den Text der *Stella musicae* zwischen dem 16. Januar und dem 2. Februar 1507 an; ein gutes Jahr später wurde das Büchlein bei Erhard Öglin und Jeorius Nadler fertiggestellt⁹. Dieser Druck ist das erste gedruckte Musiklehrbuch genuin Augsburger Provenienz und gehört überhaupt noch zu den ersten seiner Art¹⁰. Im Bereich der musikalischen Fachliteratur läßt sich die Augsburger Publikationsfolge klar gliedern: erst einige Zeit nach der *Stella musicae* folgen zwei Drucke, die sich der Musiktheorie im engeren Sinn, nämlich der spekulativen Anschauung, widmen¹¹:

1515 Johannes Foeniseca (Mader), *Opera* [darin eine *Musica Boetius*]¹².

1516 Johannes Aventinus (Turmair), *Musicae rudimenta*¹³.

8 Als weitere Druckveröffentlichungen Bilds zählen (nach dem Katalog 1990, S.20 [s. Anm. 4]) die Herausgabe von: Berno Augiensis: Das Leben, verdienen und wunderwerck der hailigen Augspurger Bistumbs bischoffen, sant Ulrichs und Symprechts [...], Augsburg 1516, sowie die Streitschrift Grund unnd Schriftliche anzaygungen auß hailiger geschrift des aynigen Artickel halber unnsers glaubens. Augsburg 1525.

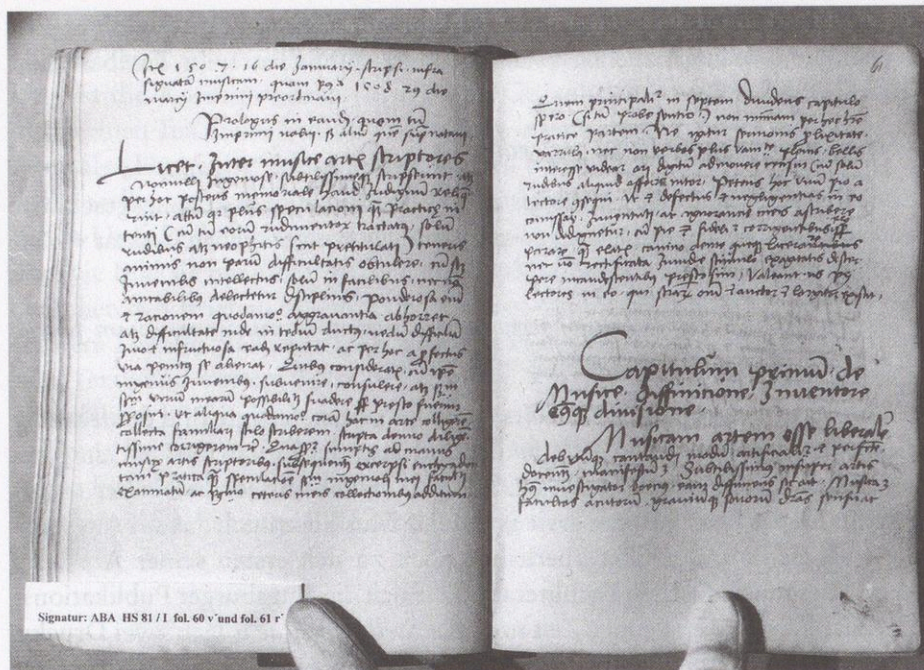
9 Angaben des Kolophons.

10 Bei dem ersten in Augsburg gedruckten Musiklehrbuch handelt es sich um den Nachdruck des 1496 in Basel bei Michael Furter herausgekommenen und mehrfach nachgedruckten *Lelium musicae planae* von Michael Keinspeck (Froschauer 1498).

11 Zuvor erschien bei Erhard Öglin der weitere Nachdruck einer Basler Publikation, nämlich der instrumentenkundlich bedeutenden *Musica getutscht* von Sebastian Virdung (1511; die Erstveröffentlichung erfolgte im selben Jahr bei Michael Furter).

12 *Opera Ioannis Foenisecae Augustani haec in se habent. Quadratum sapientiae continens in se septem artes liberales veterum. Circulos bibliae IIII. in quibus metaphysica mosaica. Commentaria horum. Ad haec libri rubrica inferius signati: necessarii sunt. Sermo grammatica [...] musica Boetius [...].*

13 Eine Neuauflage liegt vor unter dem Titel: Johannes Turmair genannt Aventinus, *Musicae Rudimenta*: das ist: Anfangsgründe der Musik. Im Faksimile hg. und ins Deutsche übertragen, mit Anmerkungen und Nachwort von Michael Bernhard. Tutzing 1980.



Signatur: ABA HS 81 / I fol. 60 v' und fol. 61 r'

Abb. a: Veit Bild, *Conscriptiones*: erste Fassung des Vorworts zur *Stella musicae* (ABA HS 81/1, f. 60v und 61r).

Der Drucker dieser beiden Schriften, Johannes Miller, ist für sein anspruchsvolles Programm bekannt, und auch die beiden Traktate zielen auf eine sprachlich-philosophisch interessierte Leserschaft (für die *Opera* des Foeniseca kommen in Augsburg erstmals hebräische Lettern zur Verwendung). Nach der Umbruchszeit zeigt es sich dann, daß das im deutschen Sprachbereich nunmehr dominierende musikpädagogische Programm der städtischen Lateinschulen reformatorischer Provenienz sich auch im Programm der Augsburger Drucker niederschlägt – oder besser, eines einzigen Druckers, Heinrich Steiner. Dieser druckte einen bestens eingeführten Autor mehrfach: die *Rudimenta Musicae* des Magisters Nikolaus Listenius sowie ihre umgearbeitete Version (unter dem Titel *Musica*), die zwischen 1535 und 1540 zusammen siebenmal unter die Presse kamen¹⁴. Nur ein einziger Autor aus dem altkirchlichen Be-

14 Die *Rudimenta* erschienen erstmals 1533 bei Rhaw in Wittenberg. Steiner druckte sie alljährlich von 1535 bis 1538 und nochmals 1540; die *Musica* 1537 und 1538.

reich, nämlich der in Salzburg wirkende Johannes Stomius, veröffentlichte 1537 bei Ulhart seine *Instructio ad musicen*. Stomius' Büchlein hat, wie die *Stella musicae* von Veit Bild, den korrekten Umgang mit dem einstimmigen liturgischen Gesang zum Ziel und schließt nicht, wie die protestantischen Kantoren-Lehrwerke, die Behandlung der mehrstimmigen Musik mit ein.

II

Die Vermittlung musikalischer Kenntnisse und Fertigkeiten war fester Bestandteil eines jeden gehobenen Unterrichts in christlicher Tradition. Im Hinblick auf die Klöster, die der Melker Reform nahestanden, ist jedoch zunächst eine gewisse Zurücknahme der Musikpflege zu vermuten¹⁵. Wie die musikalischen und schulischen Verhältnisse in St. Ulrich und Afra im 15. Jahrhundert waren, ist nicht bekannt¹⁶. Der Klosterchronist Wilhelm Wittwer berichtet immerhin von einem sieben- oder achtjährigen Knaben namens Leo, der 1485 dem Kloster anvertraut wurde und eine erstaunliche Begabung zur Musik gehabt hatte. Er lernte die *fistula* (Flöte oder Schalmei) sowie Tasteninstrumente (Clavichord und Orgel); auf Grund der letztgenannten Fertigkeit war er instande, die notwendige Unterstützung zur Liturgie zu geben¹⁷.

Veit Bild lehrte wahrscheinlich, wie es üblich war, Grammatik und Musik und unterrichtete die Älteren darüber hinaus in Philosophie und Theologie; er galt, wie der Klosterbibliothekar Placidus Braun gegen Ende des 18. Jahrhun-

15 Nach Joachim Angerer war „totaler Verzicht auf Mehrstimmigkeit, Orgelspiel und Beteiligung der Knaben und weltlichen Sängler beim Gottesdienst“ das musikalische Ideal der Melker Reform. Die liturgisch-musikalische Erneuerung der Melker Reform. Studien zur Erforschung der Musikpraxis in den Benediktinerklöstern des 15. Jahrhunderts. Wien 1974 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 287, 5. Abhandlung, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 15), S.105.

16 Paul Joachimsen, Augsburgs Schulmeister in vier Jahrhunderten. In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg 23, 1896, S. 177–247, insbesondere S. 180 f. Zweifellos besteht auf diesem Gebiet noch weiterer Forschungsbedarf.

17 Er lernte, „ita ut omnia potuit cantare in organis, que choro nostro fuerunt necessaria ...“. Die Pointe der von Wittwer erzählten Geschichte zielt darauf hin, daß der Knabe, trotz einer gewissen intellektuellen Beschränkung, und deshalb wohl gerade aufgrund seiner musikalischen Fähigkeiten, im Kloster behalten (und 1494 in den Konvent aufgenommen) wurde. – Fr. Wilhelmi Wittwer Catalogus Abbatum monasterii SS. Udalrici et Afrae Augustensis. Hrsg. von A. Steichele. In: Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg 3, 1860, S. 323.

derts vermerkt, offenbar als „*musicus expertus*“¹⁸. Dieses posthume Urteil über Bild bedarf indessen einer genaueren Würdigung, die hier ansatzweise und vorläufig erfolgen soll¹⁹. Placidus Braun urteilte sicherlich nach den schriftlichen Hinterlassenschaften; hierzu gehören die hier im Mittelpunkt stehende *Stella musicae* sowie eine weitere, kürzer gefaßte Lehrschrift zur Musik²⁰. Ferner ist eine kleine Abhandlung zur Monochord-Teilung überliefert²¹.

Wir sollten uns unter Bild jedoch wohl nicht jenen von der Muse geküßten tonkünstlernden Mönch vorstellen, einen Typus, wie er zweihundert Jahre später durch den Oberfranken Valentin Rathgeber (1682–1750) repräsentiert wird²². Was nämlich die schöpferische Seite betrifft, so fühlte sich Bild, wie es scheint, durchaus unsicher. Denn als es 1507 um die Musikalisierung der von ihm gedichteten *Historia S. Hieronymi* ging, ersuchte er Johannes Ziegler darum, daß dieser ihm die *Historia* in Noten setzen möge²³. Bild kam vielmehr von der Seite der universitären Bildung in den Fächern der sieben *artes liberales*. Musik hatte hier ihren Platz unter den mathematischen Fächern Arithmetik, Geometrie und Astronomie; ihr Hauptgegenstand war die Demonstration

18 Braun (Anm. 5), S. 95 („*musicus*“ = griechischer Genetiv Singular).

19 Veit Bilds geistige Welt bestand offenbar aus einer komplexen Gemengelage, durchaus entsprechend der Epoche. Dem ist methodisch nicht, wie es bislang zu beobachten ist, mit einer Optik, die vornehmlich auf den „humanistischen“ Anteil fokussiert ist, beizukommen. Hierzu neuerdings: Klaus Graf, Ordensreform und Literatur in Augsburg während des 15. Jahrhunderts. In: J. Janota und W. Williams-Krapp (Hrsg.), *Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts*. Tübingen 1995, S. 100–159.

20 Diese Abhandlung existiert in zwei Varianten: Augsburg, Bistumsarchiv Hs. 81/II, f. 71v–73v (RISM [siehe Anm. 7] S. 5) sowie Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek 8° Cod. 103 (RISM, S. 8 f.). Auf diese Schrift wird weiter unten eingegangen.

21 Augsburg, Bistumsarchiv Hs. 81/II, f. 1 (RISM [siehe Anm. 7], S. 5) sowie Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek 8° Cod. 207, f. 254v–255 (RISM S. 5 f.). Ein weiteres Manuskript aus dem Besitz von Veit Bild, welches *Musicalia* enthält (Staats- und Stadtbibliothek 8° Cod. 100; RISM S. 8), harret noch der Untersuchung.

22 Eine Kunstreise brachte Rathgeber bekanntlich nach Augsburg, wo er unter vielem andern zwei Bände („Trachten“) des volkstümlichen Ohren-vergnügenden und Gemüth-ergötzenden *Tafel-Confect* (1733, 1737) herausbrachte.

23 Vgl. Schröder (Anm. 3), S. 192 f. (Nr. 9 und 12). – Dieses Hieronymus-Offizium wurde 1508, zum Fest des Heiligen, erstmals gesungen. Siehe auch Karlheinz Schlager und Theodor Wohnhaas, *Eine Offizien-Ausgabe von 1512*. In: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistums-geschichte e. V.* 29, 1995, S. 292–316, hier S. 295. – Bei Johannes Ziegler handelt es sich möglicherweise um jenen ehemaligen Konventualen, den Wilhelm Wittwer im Jahr 1495 geradezu als „*inimicus*“ des Klosters beschreibt. Vgl. Wittwer (siehe Anm. 17), S. 375–379. Bild ver-spricht im zweiten Brief nun auch, daß er nie verraten werde, von wem die Noten stammen.

von Zahlenverhältnissen, von Proportionen²⁴. Freilich dürfte dies nur die eine Seite von Bilds musikalischer Bildung gewesen sein. Mit Sicherheit hatte er ebenso Berührung mit jener Fachrichtung, die auf die praktische Unterweisung von jungen, brauchbaren Chorsängern zielte. Seit Guido von Arezzo, seit dem 11. Jahrhundert also, ist zu beobachten, daß die Rationalisierung, die Verfeinerung der Methoden, mit denen jenes Ziel den Schülern zu vermitteln ist, ein Eigengewicht bekommt. Hierdurch wird der genuin „theoretische“ Aspekt zum Ballast; die traditionelle Einbindung der Musik in die Vierergruppe der mathematischen Fächer war allenfalls im Rahmen der höheren Studien gegeben.

Es kann allerdings kaum schlüssig nachgewiesen werden, daß der praktische Musikunterricht, entsprechend der Methodik, jemals wirklich befriedigende Ergebnisse gezeitigt hätte, und auch Veit Bild spielt auf ungute kirchenmusikalische Verhältnisse an, wie noch zu zeigen ist. Vor solchem Hintergrund ist jedenfalls die oben angedeutete Erwähnung des begabten Leo, die Wittwer in seine Chronik einfließt, durchaus verständlich: hier war ein Naturtalent, dem es leicht fiel, das Unterrichtsziel zu erreichen. Denn Leo war offenbar unter anderem imstande, jedweden Gesang, der von der Gasse herauftönte, analytisch zu erfassen und einer bestimmten Tonart zuzuordnen²⁵.

III

In der ersten Version seines Vorworts zur *Stella musicae* zeigt sich Bild als ein ganz der Ausbildung junger Menschen verpflichteter Autor²⁶. Explizit spricht er an, wovon er seine Adressaten bewahren möchte: vor Belastungen und Schwierigkeiten, welche die Behandlung der *musica speculativa* mit sich brächte, und vor allem vor dem Etikettenschwindel, den andere Autoren betreiben, indem sie solche schwierigen Stoffe in Schriften behandelten, die an

24 Vgl. etwa die Einleitung zu: *Fundamentals of Music* [Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione musica*]. [Ins Englische] übers. von Calvin M. Bower. Hrsg. von Claude V. Palisca. New Haven/London 1989.

25 „... *quando audivit aliquos cantare in platea carmen seculare et interrogatus fuit ab aliquo, cuius toni? dixit: primi, secundi, tercij etc., et hoc veraciter probavit et artificialiter.*“ Wittwer (Anm. 17), S. 323.

26 Das erste, nicht zum Druck gelangte Vorwort ist zusammen mit dem Text der *Stella musicae* in Veit Bilds *Conscriptioes* (Anm. 7) erhalten (I, fol. 60v; vgl. Abb. 1).

Neulinge gerichtet seien²⁷. Also bemüht sich Bild, einiges, was er „gewissermaßen unter diesem Aspekt in dieser ars gesammelt“ hatte, „in verständlichem Stil aufzuschreiben“²⁸. Der folgende Satz zeigt ein wenig von den Problemen, die dem gewissenhaften Veit Bild zu schaffen machen: denn ein gänzlich aufs Praktische ausgerichtetes „Enchiridion“ (Handbuch) zu schreiben, kann er sich nicht recht entschließen. Er nahm also „die Schriftsteller der ars musica zur Hand“ und prüfte sie „ebenso auf Praktisches wie auf Spekulatives“²⁹. Gleichwohl überwiegt die praktische Unterweisung (sofern eine solche auf dem Weg des Traktats überhaupt vermittelbar ist), und nur die Siebenzahl der Kapitel könnte an den Ort der *musica* im Rahmen der Sieben freien Künste erinnern³⁰:

- I Von der Definition, Erfindung und Einteilung der Musik
- II Von den Tonstufen insgesamt („*claves*“)
- III Von den Tonstufen-Qualitäten gemäß der Hexachord-Ordnung („*voices*“)
- IV Von den Transpositions-Sklaen („*cantus*“)
- V Von der Praxis des Tonsilben-Gesangs („*mutationes*“)
- VI Von den Intervallen („*modi*“)
- VII Von den Tonarten („*toni*“)

Die einleuchtende und weit verbreitete Darstellungs- und Lehrmethode führt von der Demonstration des gesamten zur Verfügung stehenden Tonraums (Kap. II–IV) zu dessen „Eroberung“ im gesangspraktischen Vollzug, und zwar mittels der traditionellen sechs Hexachord-Tonsilben (*ut-re-mi-fa-sol-la*; Halbtonschritt zwischen *mi* und *fa*). Es folgt die Lehre von den musikalischen Intervallen, die eigentlich auf Vorkenntnisse der *ars musica* aufbaut. Schließlich vermittelt Bild im letzten Kapitel die für den richtigen und verständnisvollen Vortrag des *cantus gregorianus* notwendige Bekanntschaft mit

27 „Licet, Inter musice artis scriptores nonnulli ingeniose subtilissimeque scripserint atque per hoc posteris memoriale haud indignum relinquerint, attamen quia plus speculationi, quam practicae intenti (cum tamen eorum rudimentorum tractatus solum rudibus atque neophitis sint pretitulati) teneris animis non parum difficultatis obtulere [i. e. -runt]. Cum scilicet juvenilis intellectus, solum in facilibus, necnon am[i]cabilibus delectetur disciplinis, ponderosa eum et rationem quodammodo aggravantia abhorret atque, difficultate inde in tedium ductus, nedum difficilima imo et infructuosa eadem reputat, ac per hoc a perfectus via penitus se alienat.“

28 „... aliqua quodammodo coram hac in arte colligerem collecta familiari stilo scriberem.“

29 „Quapropter, sumptis ad manus musicae artis scriptoribus, subsequentem [!] excersi enchiridion tam pra[c]tica quam speculatione secundum ingenio mei facultatem examinatum...“

30 „Quem [!] principaliter in septem dividens capitulo [!] spero (si tamen probe sentio) non minimam per hec habere pra[c]tice partem.“

den Tonarten. Dies erfolgt in der Form eines kleinen, rudimentären Tonars, also einer geordneten Folge von kurz zitierten Musterbeispielen. Es handelt sich hiermit um einen kurzen Lehrgang, der zum praktischen Verständnis des *cantus planus*, des einstimmigen, liturgischen Gesangs führt. Gänzlich ausgeblendet ist dabei der mehrstimmige, zeitmessende Notenwerte verwendende *cantus mensurabilis* oder *figuratus*.

In dem die Druckausgabe einleitenden Vorwort versucht Veit Bild, den bereits im handschriftlichen Prolog angeklungenen Gedanken zu erweitern, daß nämlich ein struktureller Mißstand ihn zur Abfassung der *Stella musicae* motiviert habe. Hier ist es nun nicht allein die Überforderung der Schüler und Chorknaben im Elementarunterricht, sondern auch das im Gottesdienst wahrnehmbare Resultat: die „verletzten Ohren der Gläubigen“³¹.

Bevor der eigentliche Traktat beginnt, fügt Bild noch, zum Beschluß des Prologs, ein traditionelles Lob der Musik ein, das hier jedoch nicht, wie bei bildungsbeftissenen Autoren, anhand von vielerlei Belegstellen aus dem heidnischen und christlichen Altertum ausgeschmückt wird. Vielmehr greift er auf die gängigen Formeln der therapeutischen Wirkung von Musik zurück und verzichtet auf konkrete Beispiele, wie die bekannten Geschichten von Orpheus, David und Saul, Timotheus und Alexander oder anderen. Bild löst also bereits im Vorwort sein Programm ein, auf schnörkellose Weise in die Musik einzuführen. Im folgenden soll nun auf die einzelnen Kapitel kurz eingegangen werden.

IV

Die klassifizierende Einteilung der Musik konnte um 1500 zu komplizierten Schemata führen, welche sich als Summe des in den Jahrhunderten zuvor aufgewandten Scharfsinns verstehen lassen³². Bild greift in seiner „einfachen“ Ein-

31 „... statui vobis vera eiusdem artis principia per familiarem stilum tradere, non presumens hac in arte doctos informare, imo solum vobis qui eisdem carentes veris principis in dies sacris in officiis errores comittitis / piisque audientium aures per tantam vocum dissonantiam non parum offenditis.“

32 So fächert etwa Nicolaus Wollick die Musik folgendermaßen auf (allerdings nicht „symmetrisch“): naturalis / artificialis; naturalis: humana / coelestis (mundana), artificialis: instrumentalis / vocalis; vocalis: vulgaris / regulata; vocalis regulata: simplex / mensuralis; mensuralis: vera / ficta. – Vgl. Die Musica Gregoriana des Nicolaus Wollick: Opus aureum, Köln 1501, pars I/II. Hrsg. von K. W. Niemöller. Köln und Krefeld 1955 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 11), S. 11–13.

teilung auf zwei Autoritäten zurück, von denen er eine, nämlich den spätantiken Philosophen Boethius, namentlich erwähnt. Die seit Boethius bekannte Dreiteilung *Musica mundana / humana / instrumentalis* wird unangefochten übernommen³³. Die *musica instrumentalis* wird wiederum eingeteilt in (*musica*) *rhythmica*, *metrica* und *harmonica*. Diese letztgenannte, weitere Dreiteilung geht auf einen Zeitgenossen des Boethius zurück, auf Cassiodor, der wie Boethius im 6. Jahrhundert wirkte³⁴.

Doch zuvor heißt es lapidar: „Daß Musik eine freie Kunst ist, welche die geziemende Art und Weise des Singens kunstvoll und vollendet lehrt, liegt auf der Hand“³⁵. Diese Definition biegt programmatisch die Überlieferung dem Zweck der *Stella musicae* entsprechend zurecht. Die Implikationen der *ars liberalis*, der „freien Kunst“, das heißt: die Teilhabe am System der sieben *artes*, wird ignoriert und auf die bloße Nennung reduziert. Anstelle dessen schleicht sich verdeckt jene andere Definition ein, die auch im Schrifttum von Bilds Zeit überaus beliebt war und die bis auf Augustinus zurückgeht. Dieser formulierte: „Die Musik ist das Wissen vom guten Singen“ („*Musica est ars bene modulandi*“)³⁶. Bei Bild finden sich alle Bestandteile wieder: „*debitum modum cantandi*“ zeigt, daß das Augustinische „*modulare*“ auf das Maß verweist, das Geordnete, welches der Gesang, als kulturelle Tätigkeit verstanden, zur Voraussetzung hat. Das „*bene*“ wird zum „*artificialiter et perfecte*“ gesteigert, der schlichte ursprüngliche Sinn verliert ein wenig seine moralische „Wärme“. Schließlich wird die „*scientia*“ bei Augustinus durch die „*artes liberales*“ vertreten. Als ob ihm diese eigene Umformung nicht ganz seriös wäre, beeilt sich Veit Bild, eine Definition nachzuliefern, die wörtlich auf Boethius zurückgeht und sozusagen Standard ist: „Die Musik ist die Fähigkeit, die Unterschiede hoher und tiefer Töne zu erwägen, und zwar mit Hilfe der Sinne wie der Vernunft“³⁷. Auch bei anderen Autoren der Zeit ist zu beobachten, daß die *artes-*

33 *Musica mundana*: die „Sphärenharmonie“, die Harmonie der zyklischen Prozesse in der Natur; *musica humana*: die Beziehung zwischen Körper und Seele; *musica instrumentalis*: die Musik im heutigen Sinn.

34 Gerhard Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Vgolino von Orvieto*. Halle 1929, Nachdruck Tübingen 1968, S. 51 f.

35 „*Musicam, artem esse liberalem, debitumque cantandi modum, artificialiter et perfecte docentem, manifestum est.*“

36 *Bibliothèque Augustinienne*. (Œuvres de Saint Augustin. Hrsg. von G. Finaert und F.-J. Thonnard. Paris 1947. – 1, VII. 4: La Musique, S. 24.

37 „*Musica est facultas, acutorum, graviumque sonorum, differentias sensu ac ratione perpendens.*“ – *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione musica libri quinque*. Hrsg. von G. Friedlein. Leipzig 1867, Neudruck Frankfurt/M. 1966, S. 352; dort heißt es allerdings statt „*Musica est...*“: „*Armonica est...*“.

Tradition und der praktische Endzweck der Musik in einen definitiven Zusammenhang gebracht werden³⁸.

Die lakonische Kürze, mit der Bild zum Ziel, nämlich zum eigentlichen „Lehrgang“ kommen will, spiegelt sich auch in der aufs Notwendigste reduzierten Liste der Musik-„inventores“. Mit Tubal, Pythagoras und Boethius nennt er in perfekter Ausgewogenheit Vertreter des jüdischen, griechischen und römischen Altertums. Die christliche Tradition (zu nennen wären etwa Gregor der Große oder Guido von Arezzo) wird nicht genannt; sie ist ja Gegenstand des Büchleins. Hingegen tradiert Bild noch ein typisches mittelalterliches etymologisches Stereotyp: daß „Musik“ sich von einem „*mois grece*“, einem griechischen Begriff „*mois*“ = „Wasser“ herleiten soll. Seine allzu kurze Einlassung hierzu („gleichsam eine Wissenschaft, die beim Wasser erfunden wurde“) deutet, wie anderes in diesem Traktat, darauf hin, daß mündliche Unterweisung die Grundlage des Unterrichts war³⁹. Wie sonst könnte eine Brücke zwischen den Begriffen geschlagen werden?

Auf die mündliche Unterweisung bezieht sich auch das Folgende, das sachlich nicht mehr in das erste Kapitel mit einbezogen werden dürfte: die Darstellung der verfügbaren Tonstufen und ihrer Benennung, und zwar abgebildet auf einer Handinnenfläche („Guidonische Hand“) sowie einer Tabelle des aus 20 Stufen bestehenden Tonraums⁴⁰. Dem im Vorwort dargelegten Programm entsprechend, verzichtet Bild auf die Herleitung der Tonstufen, die „auf der Hand“ repräsentiert sind. Diese Herleitung erfolgte nämlich traditionell mit der eingehenden Beschreibung der harmonisch-proportionalen Saitenteilung auf dem Monochord. Dieses abkürzende Vorgehen ist nicht singulär; es findet sich beispielsweise bereits in einer Handschrift, die um 1405 an St. Ulrich und Afra entstand⁴¹.

38 Gewöhnlich jedoch unverbunden, wie zum Beispiel bei Nicolaus Wollick, *Opus aureum*, S. 11 (wie Anm. 32): „*Musica est liberalis ars harmoniae ex sonorum, vocum modorum tonorumque divisionibus regulariter ac modulative resultans. Aut dicitur recte cantandi scientia.*“

39 „*Musica ... quasi scientia aput aquam inventa dicitur.*“

40 Hinsichtlich „Guidonischer Hände“ bietet reiches Anschauungsmaterial: Joseph Smits van Waesberghe, *Musikerziehung: Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*. Leipzig 1969 (Musikgeschichte in Bildern, III/3), S. 116–143. – Bemerkenswert an Veit Bilds nachfolgendem Schema ist die Wiedergabe der Tonstufe Gamma-ut (unser heutiges G) mit Y-ut (so auch im folgenden Text sowie in der handschriftlichen Version). Dies deutet auf gewisse Schwierigkeiten mit der griechischen Schrift (Verwechslung von „G grecum“ mit „I grecum“?), auf mündliche Tradierung und/oder auf die Abhängigkeit von einer spezifischen Vorlage (hierzu Anm. 57).

41 „*Ex quo omnes universasque regulas ipsius musicae addiscere nequeant*“ in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Clm. 4382; vgl. RISM (siehe Anm. 7), S. 87 f.

Die für die Praxis notwendigen Erklärungen zu Hand und Tonraum erfolgen in den anschließenden kurzen Kapiteln (II–V), welche durchaus dem in diesem Zusammenhang Üblichen entsprechen. Im sechsten Kapitel, das von den Intervallen handelt, wählt Bild jedoch eine vom Gängigen etwas abweichende Darstellung, auf die im folgenden kurz eingegangen werden soll.

Er schließt sich jener späten und kleinen Gruppe von Fachautoren an, die nicht weniger als 15 *modi* (wie die Sukzessivintervalle häufig genannt werden) in einer Oktave unterbringen⁴². In diesem Vorgehen, das bis zur Vorstellung der faktisch niemals verwendeten verminderten Oktave geht, verläßt Bild den Weg des praxisbezogenen Lehrens. Doch fügt er den systematisch vom Einklang zur Oktave fortschreitenden Einzelbeschreibungen den praktischen Stellenwert des betreffenden Intervalls hinzu: sie sind „gebräuchlich“, „ungebräuchlich“ oder „verboten“⁴³. Diese Einteilung findet sich anschließend nochmals als Gliederungskriterium einer Tabelle.

An dieser Stelle tritt nun doch der Konflikt des Gelehrten zu Tage, der ganz um die Ausbildung seiner Schützlinge besorgt ist: er will ein wenig vom quadrivialen Lehrstoff retten, zugleich jedoch, so nebenbei, seine eigene Kompetenz unterstreichen (obschon er in Parenthese einen Bescheidenheits-Topos einfügt). Bild versichert nochmals, daß dies ein Lehrbuch für Knaben sei, daß jedoch durch die Kenntnis der wichtigsten Intervall-Proportionen das Ziel, sich schnell mit „Höherem“ zu beschäftigen, unterstützt werde⁴⁴. Ob dieses „Hörere“ („*altiora*“) nun noch das Fach der Musik betraf, die Mathematik oder die eigentlich im Vordergrund stehenden sprachlichen Fächer bedeutet, sei dahingestellt. Vielleicht fühlte sich Bild, im Gedenken an den eigenen universitären Bildungsgang, der Vorstellung eines nicht hintergehbaren, aus den Sieben freien Künsten hergeleiteten Allgemeinwissens verpflichtet. Zu diesem Allgemeinwissen gehörte eben auch das konkrete, und sei es noch so rudimentäre, Wissen um die Zahlenproportionen, die auf die grundlegenden

42 Folgende Intervalle (k = klein, ü = übermäßig, v = vermindert): 1, k2, 2, k3, 3, 4, ü4, v5, 5, k6, 6, k7, 7, v8, 8. – 15 Intervalle lehren zum Beispiel Nicolaus Wollick (s. Anm. 32) oder Johannes Cochlaeus (*Tetrachordum musices*, zuerst um 1501 gedruckt, vgl. den Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1512, Hildesheim 1971).

43 „*Sunt autem tam usitati quam inusitati atque prohibiti 15 modi.*“

44 „*Ne denique omnino mea theorie indagacione alienare videar deliberavi, quorundam proportionum modorum principalium adiungere hac sola ex causa, ut iuvenilis per eas animus subtilius excitatus ad alciora se eo cicius conferat non enim absoluta ignorancia (cum tamen me ignarum esse non denego) neque monachordi positionem neque proporcionum determinaciones omisi. Immo ut prologi ascriptioni ubi me solum puerilia puerilibus tradere asserui satisfacerem.*“

konsonanten musikalischen Intervalle zu beziehen sind und in denen sich die zahlhaft-göttliche Ordnung der Musik widerspiegelt.

Mit dem siebten Kapitel, „*de tonis*“, betritt Veit Bild schließlich das Gebiet der Tonarten und der Psalmtöne. Er folgt in der reihenden Anordnung dem Vorgehen anderer Autoren. Bild verzichtet auf eine deutliche Rubrizierung der folgenden Abschnitte; dies mag wieder auf die Bedeutung, die der mündliche Unterricht spielt, verweisen. Zunächst werden die überkommenen acht Kirchentonarten beschrieben, sodann die Antiphon-Differenzen⁴⁵. Es folgt, gleichsam als Einschub, eine knappe Darstellung der beiden Tonstufen, die in den einzelnen Kirchentonarten die Hauptrolle spielen⁴⁶. Danach schließt sich die Reihe der Psalmtön-Differenzen an, sodann die „deklinablen“ und „indeklinablen“ (zäsurlosen) Mittelteile der Psalmtöne und zu guter Letzt die Psalmtön-Anfänge, die Initien⁴⁷. Daß also mit den Anfängen der Gesänge die Darstellung beschlossen wird, hat seinen Grund wohl darin, daß das Ende eines Gesangs die Tonart definiert und damit, mit dem Bestimmenden, begonnen wird⁴⁸.

Wie erwähnt, ist diese Reihenfolge auch in anderen Lehrbüchern bereits eingeführt, doch häufig in einzelne Kapitel aufgeteilt und dementsprechend überschrieben. Die Vorstellung von modellhaften, nach Tonarten oder „Tönen“ geordneten Modellbeispielen, die Form eines „Kurz-Tonars“ also, führt in die Praxis und erklärt hiermit das Vorangegangene zur Vorbereitung. Auch hier liegt nahe, daß Veit Bild von vorneherein unbedingt mit mündlicher Unterweisung rechnet; wie sonst sollte ein Schüler die Reihe der Hauptbeispiele benennen (Psalm-Tenor mit *Finalis*, dasselbe mit *Mediatio*, fallweise ein Antiphon-*Initium*, schließlich jeweils die *Intonatio* der *psalmi maiores: Magnificat* und *Benedictus Dominus Deus Israel*).

45 Differenzen sind die vom ursprünglichen Schluß eines Gesangs differierenden Tonfolgen, mit deren Hilfe zu einem anderen Gesang passend übergeleitet werden kann.

46 Angegeben sind *Finalis* und die sogenannte *Repercussio*. Bild versteht die „Töne“, so die vorangestellte Beischrift, ausschließlich als Schemata des liturgischen Gesangs: „*Predictorum vero euouae facilis recommendatio in subsequentibus constat versibus.*“ („*Euouae*“ ist die Kurzformel für den Schluß der Doxologie.)

47 Im Druck sind hier die Seiten vertauscht; der die Psalmtön-Reihe einleitende Passus „*Restat adhuc iuvenes amantissimi*“ müßte auf der linken (*verso*-) Seite unten beginnen.

48 Die Standard-Definition der Tonart, die bis ins 10./11. Jahrhundert zurückzuverfolgen ist, findet sich nicht nur bei Bild (hier nach der *Stella musicae*): „*Tonus ... est regula cantus regularis cursum naturalem in fine determinans.*“

V

Auf welche Vorlagen Veit Bild bei der Abfassung seiner *Stella musicae* zurückgreifen konnte, ist nicht deutlich erkennbar. Die Bibliothek von St. Ulrich und Afra besaß die fünf Bücher *De Institutione musica* des Boethius; die betreffende Handschrift gehört zum ältesten Bestand⁴⁹. Aus etwas späterer Zeit stammt eine Sammelhandschrift mit Musiktheoretica, darunter vier Traktate des Guido von Arezzo, der sogenannte „*Dialogus Oddonis*“ sowie die Musiklehre des Theogerus von St. Georgen⁵⁰. Ferner sind als ehemaliger Klosterbesitz nachweisbar eine fälschlicherweise Guido zugeschriebene „*Summula*“ (Mitte 14. Jh.) sowie zwei weitere Traktate, darunter eine fälschlicherweise Johannis de Muris zugeschriebene Musiklehre (15. Jh.)⁵¹. Schließlich dürfte zu Veit Bilds Zeit noch der in Versen abgefaßte Traktat *Flores musicae* von Hugo Spechtshart vorhanden gewesen sein⁵².

Um es vorweg zu nehmen: es ist recht wahrscheinlich, daß sich Veit Bild bei keiner der ehrwürdigen älteren, aber auch nicht der neueren Schriften bedient hat. Dies legt zumindest ein Vergleich signifikanter Sentenzen (Definitionen, Metaphern) nahe. (Dieses Vorgehen wird indes dadurch ein wenig erschwert, daß Bild öfters auf solche griffig formulierten Erklärungen überhaupt ver-

49 Wolfenbüttel Cod. 72 Gudianus lat., frühes 11. Jh.; die Handschrift (mit dem Besitzvermerk des ersten Abts von St. Afra, Reginaldus) enthält überdies eine *Musica und Scolica Enchiridias*. Vgl. Norbert Hörberg, *Libri Sanctae Aefrae*: St. Ulrich und Afra zu Augsburg im 11. und 12. Jahrhundert nach Zeugnissen der Klosterbibliothek. Göttingen 1983 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 74), S. 132–135 beziehungsweise ders., *Genius Loci*: Aus dem geistigen Erbe der Benediktiner von St. Ulrich und Afra. Augsburg 1985 (Akademie-Publikation 74), S. 29f., S. 10 (Abbildung). Inhaltsverzeichnis in RISM (siehe Anm. 7), S. 210f.

50 Wolfenbüttel Cod. 334 Gudianus lat., aus der Zeit von Abt Udalschalk (12. Jh.). Vgl. N. Hörberg, *Libri Sanctae Aefrae* (Anm. 49), S. 141–152, sowie ders., *Genius Loci* (Anm. 49), S. 30–34 (mit Abbildungen). Ein Inhaltsverzeichnis findet sich auch in: *Aribonis De musica*. Hrsg. von J. Smits van Waesberghe. Rom 1951 (*Corpus Scriptorum de Musica* 2), S. XI–XIII sowie in RISM (siehe Anm. 7), S. 212–217.

51 Neuausgabe der *Summula*: E. Vetter, Buren 1988 (*Divitiae musicae artis* A. 8a). – Die beiden anderen Texte befinden sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek München: zum einen die unter Anm. 41 erwähnte Schrift sowie: „*Pro presenti opusculi videlicet artis musicalis*“, Bayerische Staatsbibliothek München, in Clm. 4387; hierzu D. von Bartha, *Studien zum musikalischen Schrifttum des 15. Jahrhunderts*. In: *Archiv für Musikforschung* 1, 1936, S. 67–82 und 176–199 sowie RISM (siehe Anm. 7), S. 88–90.

52 Placidus Braun führt in seinem Katalog die *Flores musicae* in der Ausgabe Straßburg 1488 auf: *Notitia historico-litteraria de libris ab artis typographicae inventione usque ad annum MD impressis: in bibliothica ad SS Udalricum et Afram Augustae extantibus*. [...] Augsburg 1789, S. 160.

zichtet.) Daß er zur Definition der Musik und der Intervalle jeweils Boethius zitiert, kann ebenso gut auf seine während des Ingolstädter Studiums getätigten Mitschriften oder memorierten Leitsätze zurückgehen⁵³. Auch die Formulierungen des Guido von Arezzo, dem die Erfindung der *voces musicales*, der Tonsilben also („Solmisationssilben“), sowie der „Guidonischen Hand“ zugeschrieben wurde, finden sich nicht in der *Stella musicae*.

Der Aufbau, die Darbietungsfolge des Stoffs, ist bei Veit Bild nicht sonderlich originell; es fällt indessen auf, daß die Intervall-Lehre, eigentlich noch ganz dem Feld des der Praxis vorgeordneten „Tonsystems“ zugehörig, erst im Anschluß an die Behandlung des Tonsilben-Gesangs (der „Solmisation“) erscheint. Vielleicht wollte Bild sich dadurch deutlich von Michael Keinspecks einige Jahre zuvor erschienenen *Lelium musicae* absetzen⁵⁴. Allerdings kann von einer eingehenden Rezeption des *Lelium* nicht die Rede sein; viele Details deuten sogar zwingend auf das Gegenteil. Immerhin schließen beide Traktate mit einem „*Exercitium solmisandi*“ (Keinspeck) beziehungsweise einem „*Vocum exercitium*“ (Bild), die sich recht ähnlich sind. Keinspecks *Lelium musicae* weist acht Kapitel auf, und auch Bild schreibt in der handschriftlichen Vorlage zur Druckfassung, daß er seinen Stoff ursprünglich in acht Kapitel einteilen wollte; wie er später auf die endgültige Zahl von sieben Kapiteln kam, ist nicht zu rekonstruieren⁵⁵.

Was die Übernahme von typischen Definitionen oder Wendungen betrifft, so stimmt der Text der *Stella musicae* hingegen in auffälliger Weise vielfach mit entsprechenden Formulierungen der seit 1503 aufgelegten und weit verbreiteten *Margarita philosophica* von Gregor Reisch, einem Standardwerk der *artes liberales*, überein⁵⁶. Reisch bringt zu Beginn Explikationen des Augustinischen „bene modulandi“: „*bene quidem id est artificiose aut bene id est honesta*“; Bild

53 Das zweite Boethius-Zitat (ein Intervall „est soni acuti gravisque distancia“) findet sich im 8. Kapitel des 1. Buchs (Boethius [siehe Anm. 37], S.195).

54 Vgl. Anm. 10.

55 Dort ist unkorrigiert von „stellam musicae tractatum ... in octo divisum capitula“ zu lesen (Augsburg, Bistumsarchiv, Hs. 81/I, f. 126v). Im ersten Prolog spricht Bild indessen von sieben Kapiteln. Der handschriftliche Text der *Stella musicae* zeigt keinerlei diesbezügliche Änderungen. Die Ungereimtheiten lassen sich nicht auflösen.

56 *Margarita philosophica*. Freiburg 1503. – *MUSICAE PRACTICAE Libri Quinti Tractatus secundus*. [...] (Das fünfte Buch der *Margarita* ist aufgeteilt in eine quadrivial orientierte *Musica speculativa* und eine *Musica practica*.) Der Verf. benutzte das Exemplar der Ausgabe Straßburg 1504 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; aus dem Besitz des Benediktinerklosters Petershausen).

läßt bei seiner gleichwohl eigenständigen Paraphrasierung das Original gleich weg. Beide schließen die Definition von Boethius an, beide stimmen überein hinsichtlich der „mois“-Etymologie, der drei „inventores“ und der schlichten, an Boethius und Cassiodor anknüpfenden Einteilung der Musik.

Im weiteren Verlauf finden sich bemerkenswert häufig Übereinstimmungen in den Texten von Bild und Reisch (was hier indessen nicht weiter exemplifiziert werden soll). Auch im Bereich der Notenbeispiele sieht es aus, als ob die Gesamtmenge der *Stella* als Teilmenge der *Margarita* zu bewerten ist⁵⁷. Freilich hatte Bild häufig die Dialogform, in der die Vorlage durchgehend abgefaßt ist, entsprechend abzuändern. Des weiteren ließ er es, wie bereits erwähnt, sich nicht nehmen, in eigenständiger Art und Weise zu gliedern.

Es ist allerdings nicht auszuschließen, daß sowohl Bild wie Reisch auf eine gemeinsame Quelle zurückzuführen sind; immerhin hatten beide in Ingolstadt studiert⁵⁸.

In der *Stella musicae* ist noch ein weiterer Überlieferungsstrang aufgehoben, der sich jedoch nicht an ein konkretes, erhaltenes Schriftstück anknüpfen läßt. Einen Anhaltspunkt bieten jedoch die gereimten Zugaben, jene beliebten Merkverse, die Varianten nur in einem engen Rahmen zulassen. Die Varianten der in der *Stella musicae* zitierten Verse legen den Schluß nahe, daß ihr Schreiber aus dem Gedächtnis zitiert. So fehlt die (wengleich überflüssige) Fortsetzung jenes traditionellen Mahnspruchs, der im 15. Jahrhundert zuweilen der Guidonischen Hand beigegeben wurde:

„*Disce manum tantum si vis bene discere cantum.
Absque manu frustra disces per plurima lustra.*“

Die hier wiedergegebene Variante findet sich auch bei Nicolaus Wollick; Veit Bild genügt, wie gesagt, die erste Zeile.

Anders sieht es bei den Versen aus, die den acht Antiphon-Differenzen beigegeben sind. Hier handelt es sich um jene mnemotechnischen Hilfen, die sich gerade im Umkreis der formel- und tonartabhängigen Formen finden: keine bloße Enumeration, sondern die Verknüpfung von Merkspruch, Zahlenord-

57 Vielleicht entstand Bilds eigentümliche „Gamma“-Schreibung (als „Y“, siehe Anm. 40) durch Fehlesung der bei Reisch überwiegend verwendeten und zum Beispiel im Straßburger Druck durchaus mißverständlich gesetzten Minuskel g.

58 Nach Maßgabe von punktuellen Ähnlichkeiten dürften beide – oder Reisch allein – das weit verbreitete Tetrachordum Musices von Johannes Cochlaeus konsultiert haben (zuerst anonym um 1501 in Nürnberg veröffentlicht; siehe auch Anm. 42).

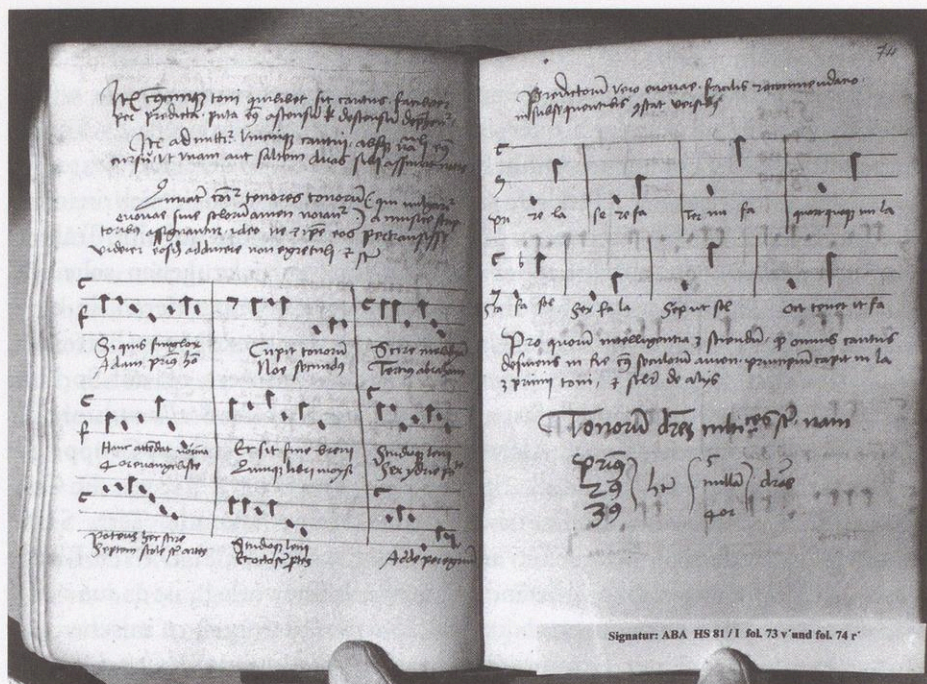


Abb. b: Veit Bild, *Conscriptiones*: aus dem siebten Kapitel (*De tonis*) der *Stella musicae* (ABA HS 81/1, f. 73v und 74r).

nung und konkreter melodischer Gestalt. Veit Bild zitiert gleich zwei Spruchreihen für einen einzigen Gegenstand. Der in traditioneller Weise die Zahlenreihe ausschmückende Spruch wird vollständig und korrekt wiedergegeben⁵⁹. Vom zweiten Spruch scheint Bild die letzte Zeile vergessen zu haben; er lautet vollständig:

„*Si quis singulorum / cupit tonorum
scire melodiam / hanc attendat normam
et sit sine brevi / studioque levi
poteris hoc scire / tonos diffinire.*“

59 „*Adam primus homo / Noe secundus / tercius Abraham / quattuor evangelistae / quinque libri Moisi / sex Hidrie posite / septem scolae sunt artes / et octo sunt partes.*“ (Vgl. Abb. 2)

Statt „tonos diffinire“ wird in der *Stella musicae* nochmals das „studioque levi“ wiederholt.

Sollte Bild diese Sprüche aus dem Gedächtnis abgerufen haben, so würde dies in seine eigene Schulzeit oder Studienzeit zurückverweisen. Es könnte aber auch sein, daß schon eine unbekannte Vorlage diese defekten Texte tradiert. Denn ein gewisser Überlieferungszusammenhang schält sich insofern heraus, als diese Merkverse wie auch andere Besonderheiten auf eine Traktatgruppe verweisen, die auf Johannes Hollandrinus zurückzugehen scheint⁶⁰. Die Schriften jener süddeutsch-böhmischen Gruppe repräsentieren, in einer Frühstufe, den Trend, musikalische Unterweisung praxisbezogen zu betreiben. Sie richten sich dezidiert an die Jugend und greifen insofern oft auf Sprüche oder rhythmische Prosa zurück; fast alle haben, wie auch die *Stella musicae*, als Schlußkapitel ein kleines Tonar. Als weitere Eigenart jener Traktat-Gruppe gilt die Beschreibung der Intervalle als „Sprung“ („... *est saltus* ...“) sowie die Charakterisierung der kleinen Sukzessivintervalle (kleine Sekunde, Terz, Sexte, Septime) als „*debiliter*“, der großen als „*potenter et viriliter*“⁶¹. Da Veit Bild in diesem Zusammenhang eine vollständige Intervallreihe vorlegt, ist er aus systematischen Gründen gezwungen, noch ein „*dulciter*“ darunter zu mischen: die Quarte ist „*debiliter*“, der Tritonus „*potenter*“ [!], die Quinte „*dulciter*“⁶².

VI

Wie die kleine Schrift, der knappe Kurs im Umgang mit dem Gregorianischen Choral, zur Ehre einer Publikation kam, läßt sich nur vermuten. Immerhin spricht Bild im gedruckten Vorwort davon, daß seine Schrift auf die Rezeption durch Lesen, und hier wohl dann: Nachlesen, gerichtet ist; dies kann im Zusammenhang mit der modernen Vervielfältigungstechnik als das Bestreben zu interpretieren sein, die musikalische Elementarlehre optimal zu vermit-

60 Johannes Hollandrinus lehrte um 1355 in Prag. Vgl. Tom R. Ward, *The Theorist Johannes Hollandrinus*. In: *Musica antiqua VII* [Bericht der Tagung 1985]. Bydgoszcz 1985, S. 575–598.

61 Ward (Anm. 60), S. 588.

62 Sinn dieser Zusammenstellung ist nicht zuletzt, die beiden Intervallzählungen gegenüberzustellen: die ältere, konkret distanzmetrische (z. B. *semitonium cum diapente* = kleine Sexte) und die neuere, tonstufenzählende („Sexte“ als Klasse von zwei Intervallspezies). Diese spätmittelalterliche und möglicherweise vornehmlich süddeutsch-böhmische Tradition der Intervallbeschreibung und -bewertung ist bislang noch nicht umfassend gewürdigt worden.

teln⁶³. Es dürfte vielleicht das Interesse der Drucker gewesen sein, ein diesbezügliches Kompendium im Angebot zu haben. Immerhin brachte Erhart Öglin ein Jahr zuvor die vierstimmigen Vertonungen klassischer Odenstrophen heraus, welche der Bozener Schulmeister Petrus Tritonius (Peter Treibenreif) gesetzt hatte⁶⁴. Die *Stella musicae* wäre indessen nur im Hinblick auf einen schulpraktischen Lehrgang die Ergänzung zu jenen Tonsätzen, da nämlich die zur Aufführung mehrstimmiger Musik erforderlichen Fertigkeiten dort gerade nicht vermittelt werden⁶⁵. Die Beziehung zwischen beiden Publikationen erscheint auch von drucktechnischer Seite her befremdlich, da die Tritonius-Drucke im aufwendigen Typen-Doppeldruckverfahren hergestellt worden sind, die Beispiele der *Stella musices* hingegen im Holzschnitt-Verfahren von vergleichsweise bescheidener Qualität⁶⁶.

Auf jeden Fall dürfte der Druck der *Stella musicae* nicht allein durch den Bedarf der an den Konvent angegliederten Schule (von der wir ja im einzelnen nicht allzuviel wissen) motiviert worden sein⁶⁷. Die erhaltenen Exemplare deuten nicht darauf hin, daß das Büchlein Verbreitung gefunden hat, auch nicht in den befreundeten (Reform-)Klöstern Süddeutschlands⁶⁸. Möglicherweise war von der Auflage der *Stella musices* im Jahr 1512 schon nichts mehr greifbar, als Bild auf Bitten auswärtiger Ordensbrüder nochmals einen handschriftlichen Traktat zur Musik anfertigte⁶⁹. In der kleinen Schrift wird die Disposition der *Stella musicae* gleichfalls in sieben Kapiteln nachgezeichnet und die Formulierungen weitgehend übernommen (lediglich das angehängte Tonar

63 „... vos velim diligenti studio hunc quem stellam musicae tractatum nominavi in septem divisum capitula perlegere / Legendo intelligere / Intelligendo memoriae commendare. commendatum denuo tuis in canticis assidue observare.“

64 Melopoie beziehungsweise (eine verbesserte und geänderte Neuauflage davon) Harmonie.

65 Veit Bild war höchstwahrscheinlich der mehrstimmigen Satzkunst nicht mächtig, denn er bittet am 1. 12. 1508 brieflich eben jenen Tritonius, zu einer marianischen Antiphon „contrapuncti positionem quandam efabricare“. Vgl. Schröder (Anm. 3), S. 193 f. – Vgl. auch oben, S. 310 (bei Anm. 23).

66 Holzschnitt-Verfahren war im Bereich der musikalischen Fachliteratur noch längere Zeit üblich, insbesondere in Augsburg; noch 1603 druckte David Franck die Musik (die Lautentabulaturschrift) der *Isagoge in artem Testudinariam*. Das ist: gründlicher Unterricht über das künstliche Saitenspiel der Lauten von Jean-Baptiste Besard im Holzschnittverfahren.

67 Vgl. Joachimsen (Anm. 16).

68 Freiburg in der Schweiz (Bibliothèque cantonale et universitaire); Hechingen (Kapitelbibliothek); München (2 Exemplare: Bayerische Staatsbibliothek, Universitätsbibliothek); Regensburg (Bischöfliche Zentralbibliothek).

69 Rogatu pater supprioris Conradi enipontani et prioris gregorii mellicensium 1512 (siehe Anm. 20; im folgenden wird nur auf die erste der beiden dort genannten Varianten eingegangen).

bleibt weg). Das dritte und vierte Kapitel der *Stella musicae* wird indessen zu einem einzigen zusammengefaßt, während deren einleitendes Kapitel auf zwei Teile verteilt wird⁷⁰.

Der Vergleich beider Texte kann den Unterschied verdeutlichen, den ein Autor hinsichtlich seiner Adressaten machte. So werden zum Beispiel die „inventores“ ihrer jeweiligen Verdienste um die Musik gewürdigt⁷¹. Die Lehre von den Hexachord-Wechseln, der Mutationes, wird verknappt dargeboten; das Tonarten-Kapitel beschränkt sich auf die Wiedergabe der entsprechenden Kapitel-Einleitung der *Stella musicae*; das Tonar fehlt. Einmal nur kommt beiläufig ein Aspekt zur Sprache, der der typischen Quadrivium-Didaktik entstammt⁷².

Ein Vergleich dürfte im vorliegenden Fall mehr noch den Wissenserwerb eines Konventualen enthüllen, dessen Zugang zu den Bildungsmitteln, die heute als „humanistisch“ angesprochen werden, bekanntermaßen vielfach eingeschränkt gewesen sein mußte⁷³. Im Zusammenhang mit den Musik-Definitionen läßt Bild nun die merkwürdige „moys“-Etymologie beiseite und berichtet, daß Fachleuten gemäß das Wort vom (nicht weiter erklärten) $\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\kappa\eta$ stamme⁷⁴. Auch die eigentümliche Stellvertreter-Funktion, die das Y gegenüber dem griechischen Gamma (Γ) hatte, findet sich nun beseitigt.

Daß Bild überdies die exzentrische und für eine Einführung nicht sonderlich geeignete 15-Intervall-Lehre in der späteren Schrift wieder auf das am weitesten verbreitete Schema zurückstutzt, verwundert nicht⁷⁵. Bemerkenswerterweise scheint Bild die kleine Selbstrevision zu benennen: er stellt nämlich fest, daß die „erfahreneren Musiker“ die Neunzahl tradieren⁷⁶. Daß Bild, im Zuge

70 „*De musicae diffinitione eiusque inventore c. 1*“, „*De musicae divisione, c.- 2*“ (f. 71v).

71 „*Eius inventor ... Tubal filius Lamech secundum ge.[nesis] 4 dicitur. Sonorum proportionumque investigator Pythagoras diligentissimus, Boetius vero e greco in latinum interpres et ampliatur acurattissimus credi potest.*“

72 Der Hinweis auf großen und kleinen Halbton (Kap. 6, f. 72v).

73 Bild konnte mit seinen Griechisch- und Hebräisch-Studien nicht weit kommen; er war fast auf sich allein gestellt (Schröder [Anm. 3], S. 179f.). Doch waren Griechischkenntnisse um jene Zeit in Deutschland nicht allzu verbreitet.

74 [Musica] „*Dicta secundum peritiores grece $\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\kappa\eta$.*“ (Bild schreibt den letzten Buchstaben als Majuskel.)

75 Die übliche Lehre ging von neun melodisch brauchbaren Intervallen aus (Sekunde bis Oktave). Hinzu können kommen (so auch bei Bild 1512) zwei „inuitati“ (die beiden Septimen) sowie zwei „prohibiti“ (verminderte Quint, Tritonus). Der Status des Unisonus als „Intervall ohne Intervall“ ist (traditionell) schwankend; hat Bild ihn 1507 unter Vorbehalt unter die modi mit aufgenommen, so gilt er 1512 als Nicht-Intervall.

76 „*Modi usitati novem a peritioribus traduntur musicis.*“

dieser rigorosen Vereinfachung, sowohl die Bewertung der Intervallspecies aufgibt als auch auf den Ausflug in das Gebiet der musikalischen Intervallproportionen verzichtet, liegt auf der Hand⁷⁷. Ähnlich ist es um das abschließende Kapitel bestellt, das die acht Tonarten vorstellt, ohne auf explizit notierte Beispiele zurückzugreifen. Worauf Bild jedoch abschließend nicht verzichten wollte, war die traditionelle Reihe der Tonarten-Charakterisierung. Diese hatte er in der Stella musices am Ende der Psalmton-Gruppen eingestreut. Solche Charakterzuweisungen waren offenbar ein vielfach für notwendig erachtetes Ingrediens einer Musiklehre⁷⁸. Dies liegt sicherlich an der antiken Tradition, an die hier angeknüpft wird, aber auch an der Faszination einer solchen Verbindung überhaupt, einer Faszination, die bis in unsere Tage anhält, wenngleich die empirischen Grundlagen hierzu eher brüchig sind.

Im zweiten Kapitel seiner kurzgefaßten Musiklehre hält es Veit Bild, im Zusammenhang mit der *Musica instrumentalis*, für angebracht, auf die bei Boethius angelegte Musiker-Typologie einzugehen: der eine betätigt sich als Instrumentalist, der andere komponiert Gesänge, und der dritte, obgleich kein Instrumentenspieler und kein Komponist, ist imstande, über Musik zu urteilen⁷⁹. Legte der unermüdliche „musices peritus“ Wert darauf, auch im Rahmen einer kürzest gefaßten Musiklehre einen Hinweis auf sein Selbstverständnis zu geben?

77 Siehe oben, S. 316 (bei Anm. 44).

78 Die Reihe nach Hs. 81/II, f. 73v: „*Primus morose et curialiter vagatur. Secundus per raucam procedit gravitatem. Tertius per indignantis severam insultationem. Quartus adulationis habere formam. Quintus modestam continet petulantiam. Sextus lachrimosam sonat concinentiam. Septimus per saltus progreditur inimicos. Octavus tenorem decentem et quasi matronalem continet.*“

79 Boethius (Anm. 37), I. Buch, Kap. 34. Bei Bild heißt es: „*Huius artis gnarus vario modulationis genere nominari potest, alius eum tantum circa instrumenta musicalia versatur, alius circa carminum fictionibus, alius et si nec instrumenta nec nervos docte tangere nec carmina fingere nihilominus de iis tum iudicandi peritiam habet.*“