

Michael Fend

Musiktheoretisches in Francesco Giorgis Idee einer harmonischen Welt

Francesco Giorgi stammte aus dem venezianischen Patriziat, studierte in Padua und trat mit 20 Jahren dem Minoriten-Orden bei¹. Von ihm erschien 1525 in Venedig ein Buch *De harmonia mundi totius* (*Über die Harmonie der ganzen Welt*), das heute sehr selten zu finden ist und vielleicht aus diesem Grunde sowohl in der musik- wie kunstwissenschaftlichen Literatur kaum herangezogen wird.

Giorgi faßte seine Idee in Begriffe, die der musikalischen Terminologie entstammen, und entwickelte eine Proportionslehre, die Bezüge zu Albrecht Dürer und Leon Battista Alberti erkennen läßt². Da er jedoch nicht einen musikalischen Sachverhalt in unserem Sinne behandelt, soll im folgenden beschrieben werden, auf welche Weise Giorgi die musikalische Terminologie verwendet, um seine Vorstellungen namhaft und glaubwürdig zu machen. Beabsichtigt ist, die höchst bekannte Erkenntnis noch einmal nachzudenken, daß die musiktheoretische Begrifflichkeit bis in die Neuzeit auch außermusikalische Bedeutungen besaß, die heute dieser Terminologie nicht mehr entsprechen³.

Giorgi hat sein Werk nicht in Bände, Bücher oder Abschnitte, sondern in insgesamt drei *cantica* eingeteilt, die jeweils aus acht *toni* bestehen und darüber hinaus in *capita* oder *moduli* und *concenti* gegliedert sind. Alle diese lateinischen Vokabeln sind Begriffe der Musiktheorie, mit Ausnahme des Wortes *capita*. Der Begriff *canticum* bedeutet *Gesang, Lied*. Giorgis Werk umfaßt drei *Gesänge*, weil die Zahl 3 in der arithmetischen Theologie als die erste vollkommene Zahl galt. Die Themen der *Gesänge* sind das Verhältnis des Makro- zum Mikrokosmos, das Verhältnis aller Dinge zu Christus und drittens die harmonischen Verhältnisse im Menschen. Mit diesem Dreischritt sollte die Welt vollständig erfaßt werden. Der Begriff *tonus* bedeutet hier *Kirchentonart*. Das traditionelle System der Kirchentonarten umfaßte, vor Glareans *Dodekachordon* (1547), acht *toni*. Indem Giorgi diese Anzahl für die Zahl der *toni pro canticum* übernimmt, beansprucht jedes *canticum* für sich, das Mögliche zu enthalten, was man sagen oder vielmehr musikalisch ausdrücken kann. So wird im ersten *Gesang* gezeigt, daß „alles Göttliche, Menschliche, Himmlische, Überhimmlische und Niedrige in einer kunstgerechten Proportion und harmonischen Süße eingeteilt ist“ (I, Prooemium). Der erste *tonus* des ersten *canticum* fragt zum Beispiel: „Wer ist der Erschaffer der Welt, und über welche Harmonie der erhabensten Einheit freut er sich.“ Jeder *tonus* hat eine andere Anzahl von *capita*. Das erste des zweiten *tonus* etwa ist überschrieben: „In welcher Dissonanz einer mißtönenden Welt zeigen sich die Philosophen bei ihren Lehrmeinungen.“ Die Termini „modulus“ und „concentus“ ersetzen am triumphalen Schluß des Werkes, dem achten *tonus* des dritten *canticum*, eine Gliederung nach *capita*. Der Begriff *modulus* bedeutet *Motette, Verzierungsfigur, Ambitus*. Giorgi verfaßt 20 *moduli*, weil die Musiktheoretiker das ganze von ihnen erfundene Gefüge der Töne in 20 Stufen unterteilen. Die ‚Guidonische Hand‘ umfaßte seit dem Ende des 12. Jahrhunderts 20 Töne. Ein *modulus* bei Giorgi heißt zum Beispiel *Materie*, andere heißen *Struktur, Licht, Triumph* usw. Jeder *modulus* besteht aus mehreren *concenti*. Der Begriff *concentus* bezeichnet eine „gesungene, eigenständig musikalisch melodisch gestaltete Form“⁴. In dem *modulus ‚Materie‘* nennt Giorgi die beiden ersten *concenti* so: „Warum man sagt, daß jene Stadt (des Paradieses) aus Gold erbaut ist.“ „Warum die Wände aus Jaspis sind.“

Es läßt sich erkennen, daß die musiktheoretischen Begriffe zunächst keinen näheren Bezug auf den Inhalt der jeweiligen Überschriften des Werkes haben. Jedoch entspricht die Anzahl der *cantica, toni* und *moduli* bestimmten Zahlen, die in der Arithmetik und Musiktheorie signifikant sind, insofern sie dort einen Gegenstand nach dem Grad seiner Vollständigkeit bezeichnen. Durch die Wahl der musiktheoretischen Begriffe, die in dieser Disziplin Partikel eines Systems bezeichnen, möchte Giorgi für sein eigenes Werk eine Struktur finden, und er wählt diese Begriffe ganz bewußt, um ihren bereits

¹ G. d. Agostini, *Notizie storico-critiche intorno alla Vita e le Opere degli Scrittori Veneziani*, Venezia 1754, tom. II, S. 332–362.

² E. Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, S. 119.

³ Dabei werden sich viele Parallelen zu einem Aufsatz von J. F. Maillard ergeben, die im einzelnen nicht gekennzeichnet sind. J. F. Maillard, *Aspects musicaux du De harmonia mundi de Georges de Venise*, in: *Revue de Musicologie* 58 (1972), S. 162 ff.

⁴ Die Definitionen der Begriffe „*canticum, tonus, modulus, concentus*“ sind entnommen dem: *Riemann-Musiklexikon, Sachteil*, Mainz 1967. Zur Bestimmung des Begriffs „*modulus*“ wurden auch frühere Auflagen des Lexikons herangezogen.

vorhandenen Strukturcharakter für seine Theorie zu übernehmen. Dabei symbolisieren die spezifischen Zahlen den Anspruch einer vollständigen Erfassung des Themas. Mit den musikalischen Termini soll ein musikalischer *ordo* der Form des Textes appliziert werden.

Es ist aber nicht nur die äußere Form der Theorie, für die Giorgi musiktheoretische Begriffe verwendet. Im ersten *canticum* schildert er seinen Wunsch nach einer Versöhnung der einander widerstreitenden christlichen, griechischen und jüdischen Philosophie. Ihre Gegensätze entfaltet er jedoch nicht begrifflich, sondern verdeutlichte sie in einem musikalischen Gleichnis: „Diejenigen, die man die Weltweisen nennt, bearbeiten und plagen das Weltinstrument in solch einer Dissonanz, daß ihre Sekten weder in der Lehre, noch im Lebenswandel, noch in der Religion, noch in dem Zweck, weswegen alle Dinge getan werden, sich einigen können. Sie lärmen zu solch schaurigem Entsetzen, daß keiner sie hören mag, wenn sie gleichzeitig erklingen, da die Harmonie völlig zerbrochen ist“ (I, 2.I.).

In dieser Sprache wird es dem Leser sinnlich erkennbar, daß in der Philosophie ‚die ganze Richtung nicht stimmt‘. Giorgi hat ein Gruppenbild redender Philosophen zusammengestellt, die mißtönend durcheinanderschnattern, aber eigentlich im süßesten Wohlklang zusammenstimmen sollten. Er verlegt die Differenz der philosophischen Gedanken in den Prozeß ihrer verbalen Artikulation und beschreibt mit emphatischen Worten den Zustand, in dem die Philosophen nicht in Disharmonie wären. In der Musik fand Giorgi eine Sprache, um dem Bedürfnis seiner Epoche nach einer Vereinigung der philosophischen Traditionen Ausdruck zu geben. Er gebraucht musikalische Begriffe als Metaphern für die Gegenstände seiner Abhandlung und ihrer Verhältnisse zueinander, um ihnen dadurch eine Qualität beizugeben, die den musikalischen Gegenständen bereits eigen ist – die Harmonie.

Ihre erste wissenschaftliche, außermusikalische Definition gaben griechische Mathematiker. Seitdem die Pythagoreer den Zusammenhang von musikalischen Intervallen und Zahlenverhältnissen entdeckt hatten, war die arithmetische Proportionslehre ein Kriterium, um die Unterscheidung zwischen Konsonanzen und Dissonanzen zu begründen. Man übertrug nun diejenigen Zahlenverhältnisse, die als *harmonisch* galten, auf andere Gegenstände, wenn man ihre *Harmonie* bezeichnen wollte. Francesco Giorgi kann als außerordentlicher Autor dieser im 16. Jahrhundert weit verbreiteten erkenntnistheoretischen Methode gelten, da er die Zahlenverhältnisse von musikalischen Intervallen sogar auf Größenverhältnisse des menschlichen Körpers übertrug. Seine Proportionslehre stellt die dritte Weise dar, musiktheoretische Begriffe für die Idee einer harmonischen Welt zu verwenden:

Gesamtlänge:Körper mit Ausschluß des Kopfes = 9:8 (Ganzton)

Rumpflänge:Länge der Beine = 4:3 (Quarte)

Brust (von der Halsgrube bis zum Nabel):Unterleib = 2:1 (Oktave)

Taille:Hüfte = 2:3 (Quinte) (vgl. I, 6.3.)⁵

Giorgi verfaßte außerdem 1535 ein Gutachten für den Bau der Kirche S. Francesco della Vigna in Venedig, in dem er vorschlug, ihre Längen-, Breiten- und Höhenverhältnisse – sogar in den Seitenkapellen – nach musikalischen Intervallen auszurichten⁶.

Man wird daraus schließen können, daß die musikalischen Proportionen für ihn eine Qualität besaßen, die gegenüber den anderen quantitativen und qualitativen Gegebenheiten aller Gegenstände überwog. Das ist insofern nicht ganz verwunderlich, weil der Autor zeigen möchte, daß die ganze Welt die Qualität der Harmonie besitzt. „Das semantische Feld der Bezüge auf Resonanz und musikalische Konsonanzen hat die Aufgabe, ein unendliches Netz von Analogien konkreter und sichtbarer zu machen ... Die Ausdrücke, die im Werk am häufigsten auftauchen und rein musikalische Erörterungen belegen oder Metaphern sind, betreffen die verschiedenen Beziehungen und tragen so dazu bei, daß aus dem Werk ein großes Feld von Kombinationen wird“⁷.

Was für die Musik galt, sollte gleichermaßen auch in der Architektur und für den menschlichen Körper gelten. Mit den Begriffen der musikalischen Intervalle und mit anderen Begriffen der

⁵ Vgl. auch E. Panofsky, a. a. O.

⁶ Das Gutachten ist, in einer deutschen Übersetzung, abgedruckt und erläutert in: R. Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969.

⁷ J. F. Maillard, a. a. O., S. 169.

Musiktheorie (*consonantia, sonare, personare, decantare* usw.), die Spezifikationen des Allgemeinbegriffs *Harmonie* darstellen, besaß er einen systematisierten Wortvorrat, dessen Vielgliedrigkeit es ihm ermöglichte, das Gleiche in immer wieder anderen Worten zu sagen und sie dadurch glaubwürdiger zu machen. Der Reichtum an Dingen, die er in seinem Werk erforscht, ließ sich in den parallelen Schritten, die zu ihrer Erkenntnis nötig waren, auf einen Begriff bringen. Giorgi legte das Raster der *Harmonie* über die gesamte Welt. Durch die musiktheoretische Begrifflichkeit, die die „bezeichnende Form“ seiner Erkenntnis bildet, stellte sein Werk eine Deckungsgleichheit mit der Welt her, die der Gegenstand seiner Theorie, die „bezeichnete Form“ ist⁸. Ohne die musikalische Terminologie wäre seine Idee undurchführbar gewesen.

Renate Groth

Harmonik und Tonalität in der Interpretation des belgischen Theoretikers Albert-Joseph Vivier (1816–1903)

Die Musiktheorie, insbesondere soweit es sich um Harmonielehre handelte, wurde im 19. Jahrhundert im französischsprachigen Raum weitgehend zu einer Schuldisziplin, die an musikalischen Ausbildungsstätten die Grundlage der Kompositionslehre bildete. Die Ausrichtung der Harmonielehre auf genau umrissene pragmatisch-didaktische Ziele einerseits und die Tatsache, daß die Konservatorien auf der Vermittlung der theoretischen Grundlagen in einer bestimmten, von ihnen als „richtig“ postulierten Form bestanden, führten zu der auffallenden Einheitlichkeit der französischen Lehrbücher, die im Laufe des Jahrhunderts erschienen. Theorien, die sich von den Gepflogenheiten der akademischen Lehre entfernten, blieben meist wirkungslos: Da man ihre Verfasser aus Sorge um die Erhaltung der „pureté des saines doctrines“ nicht auf die Lehrstühle der Konservatorien berief, nahm man ihnen im wörtlichen wie im übertragenen Sinn die Möglichkeit, „Schule zu machen“. (Überdeutlich wird dies u. a. am Beispiel Jérôme-Joseph de Momignys: Seine eigenwilligen Theorien wurden von der akademischen Lehre ignoriert, gerieten im Laufe des 19. Jahrhunderts völlig in Vergessenheit und wurden erst von Hugo Riemann „entdeckt“, der in ihnen eine überraschende Vorformulierung seines Systems der Rhythmik und Metrik fand¹.)

Auch Albert-Joseph Vivier scheint zu solchen vergessenen Theoretikern zu gehören, was seltsam anmutet angesichts der Tatsache, daß sein Hauptwerk, der *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*² zwischen 1862 und 1890 vier unveränderte und eine erweiterte fünfte Auflage erlebte. Die einschlägigen Lexika widmen ihm einige wenige Zeilen, die sämtlich auf das ebenfalls wenige zurückgehen, das François-Joseph Fétis in der *Biographie universelle* über ihn schrieb³.

Der theoretische Ansatz in Viviers Harmonielehre ist ein durchaus kritischer, der Bezug nimmt auf die in der zweiten Jahrhunderthälfte immer deutlicher sichtbar werdende Diskrepanz zwischen dem zeitgenössischen Material- und Kompositionsstand und dem, was davon in der akademischen Lehre sich niederschlug, oder – wie Vivier sagt – zwischen „esthétique“ und „didactique“. Und zwar lastet er der Schultradition an, durch striktes Beharren auf einigen theoretischen Prämissen sich selbst den Weg zur Weiterentwicklung versperrt und ein adäquates Erfassen avancierter harmonischer Phänomene verhindert zu haben. Viviers Darstellung ist jedoch nicht nur deshalb interessant, weil sie sich in

⁸ Vgl. M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt 1978, S. 60.

¹ H. Riemann, *Ein Kapitel vom Rhythmus*, in: *Die Musik* III (1903/04), S. 155–162.

² Der vollständige Titel lautet: *Traité complet d'harmonie théorique et pratique contenant les principes fondamentaux au moyen desquels on découvre l'origine de tous les accords, et les lois de succession qui les régissent*, Paris und Brüssel 1862, ²/1867, ³/1870, ⁴/1877, ⁵/1890.

³ F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale*, Paris ²/1860–1865, Bd. VIII, S. 370 und Suppl., Bd. II, S. 632. – 1862 erschien in der Zeitschrift *Le Guide Musical* (Nr. 35, 36, 38/39) eine Rezension des Werkes, deren Verfasser, Adolphe [-Abraham] Samuel (Professor für Harmonielehre am Brüsseler Konservatorium und Autor einer Harmonielehre, die ein Jahr zuvor publiziert worden war), Viviers Ansichten als unhaltbar verwarf und ihm jegliches Vermögen als Theoretiker absprach. Sein Urteil veranlaßte Vivier zu einer ausführlichen Stellungnahme (Nr. 42/43), der eine Replik Samuels (Nr. 46/47) und eine erneute Entgegnung Viviers (Nr. 50/51) folgten.