

Die Grundsätze der Musiktheorie.

Zu Kontroversen und Positionen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Leif Frenzel

April 2001

Einleitung

Ich werde mich in diesem Aufsatz mit Diskussionen beschäftigen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts über musiktheoretische, musikästhetische und musikphilosophische Fragen geführt wurden. Es geht dabei um solche Fragen wie: Was ist Musik, was macht ihre Wirkung aus, was sind die Prinzipien, auf denen diese Wirkung beruht? Wie muß (oder sollte) Musik beschaffen sein, was sind die Kriterien dafür, ob eine bestimmte Komposition als gut oder schlecht zu gelten hat? Was genau ist es, das wir *verstehen*, wenn wir Musik richtig hören?

Interessant wäre es, der Frage nachzugehen, warum (heute berühmte) Philosophen nichts zu diesen Themen zu sagen hatten. Roger Scruton schreibt in seiner kürzlich erschienenen musikästhetischen Monographie:

“This neglect of musical aesthetics has characterized modern philosophy throughout its history [...]. The rebirth of musical aesthetics in the eighteenth century was the work of such minor figures as Johan [sic] Mattheson and Charles Batteux”.¹

Der von Scruton erwähnte Mattheson steht im Zentrum der Diskussionen, die hier mein Thema sind. Seine musiktheoretischen Schriften sind sehr zahlreich und ausführlich, und sie waren zu seiner Zeit weit verbreitet. Dennoch war er kein reiner Theoretiker: er war als Kritiker, Sänger, Komponist und überhaupt in beinahe jeder Tätigkeit engagiert, die in irgendeiner Weise mit der Musik seiner Zeit zu tun hatte.

Tatsächlich dient Mattheson, und insbesondere sein umfangreiches Werk mit dem Titel *Der Vollkommene Capellmeister*, heute bekanntermaßen als eine der Hauptquellen einer bestimmten Aufführungspraxis: Man lernt aus diesem Buch, wie Musik aus dem 18. Jahrhundert zu spielen sei, indem man Hinweise darüber aufsucht, wie sie tatsächlich gespielt wurde. Da dieses Buch als ein Kompendium gedacht war, das einem angehenden Kapellmeister sämtliche Kenntnisse vermitteln sollte, die er zur Ausübung seines Berufes benötigen würde, ist es hierfür ein sehr geeigneter Anlaufpunkt. Doch das schließt noch nicht zwingend ein, daß man sich deshalb auch mit der Theorie beschäftigt, die Mattheson darüber hatte, was Musik ist, und was sie bedeutet. Vor allem aber scheinen die theoretischen Fächer (die philosophische Ästhetik und innerhalb der Musikwissenschaft die systematischen Zweige) kaum eine gründliche Auseinandersetzung mit Matthesons Position zu führen.²

¹ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, vii.

² S. Peter Kivy, “Mattheson as philosopher of art”, 229f.; eine Würdigung Matthesons von 1931 bemerkt, daß die Kenntnis seines “theoretischen Lebenswerkes haften geblieben [...] war, wenn auch das 19. Jahrhundert, ohne Interesse für streng historische Forschung und Aufführungskennntnis [...] es nicht zu verwenden wußte” (Richard Petzoldt, “Johann Mattheson”, 887) - wobei implizit unterstellt wird, daß die theoretische Position Matthe-

Das steht in einem gewissen Widerspruch zu der oben zitierten Einschätzung von Scruton, denn man sollte meinen, daß die “Wiedergeburt der musikalischen Ästhetik im 18. Jahrhundert” ein gewisses theoretisches Interesse beanspruchen dürfte - zumal insbesondere Matthesons Positionen Anlaß zu ausgreifenden Diskussionen (und Polemiken) gaben, die genau die musiktheoretischen und musikphilosophischen Grundsatzfragen betrafen, um die es bei dieser “Wiedergeburt” ging.

Ich werde mich im II. Teil dieses Aufsatzes in einer kurzen Reflexion mit der Frage auseinandersetzen, aus welchen Gründen wir uns mit der Musiktheorie früherer Zeiten beschäftigen müssen, um die Musik dieser Zeiten verstehen zu können. (*Daß* das so sei, ist eine gelegentlich geäußerte Ansicht, *warum* es aber so sei, was es mit unserer Einstellung zu früherer Musik, früherem Denken, überhaupt zu Vergangenen zu tun hat, das wird kaum jemals einer näheren Untersuchung unterzogen.)

Zuvor möchte ich die Diskussion einer konkreten Fragestellung, wie sie den musiktheoretischen und musikphilosophischen Diskurs im frühen 18. Jahrhundert geprägt hat, darstellen. Der Schwerpunkt liegt dabei nicht auf historischer Vollständigkeit im Detail, sondern darauf, die Motivation für bestimmte theoretische Auffassungen herauszuarbeiten. Das wird den I. Teil dieser Arbeit ausmachen. Diese Fragestellung ist für die Diskussionen im 17. und 18. Jahrhundert mit der Figur des antiken Philosophen Aristoxenos (eines Schülers von Aristoteles) verbunden. Seine musiktheoretische Arbeit (die eher lückenhaft überliefert ist) wurde rezipiert und hinsichtlich bestimmter Aspekte aufgegriffen.

I. Aristoxenos und seine Aufnahme im 17. und 18. Jahrhundert

Aristoxenos gehörte zu denjenigen unter den Peripatetikern, welche die Tradition der aristotelischen Schule weniger im Sinne eines umfassenden philosophischen Anspruchs, als vielmehr hinsichtlich der methodologischen Errungenschaften fortführten. Zusammengenommen schlug sich das in einer deutlichen Spezialisierung nieder: zentrale Themen wie Logik, Metaphysik und Naturlehre spielten keine Rolle, dafür befaßte sich Aristoxenos ausführlich mit bestimmten pädagogischen, politischen und biographischen Untersuchungen, sowie eben mit Musiktheorie. Letztere ist als einziger Bestandteil seines Werkes in größerem Umfang überliefert und ausgreifend re-

sons in erster Linie historisches und aufführungspraktisches Interesse beanspruchen kann (denn von Mangel an Interesse für ästhetische Theorie war im 19. Jahrhundert nichts zu spüren); einschlägige Lexikonartikel verzeichnen praktisch keine Literatur zur Auseinandersetzung mit Matthesons Ästhetik - was auftaucht, ist über 40 Jahre alt; ähnlich sieht es in der philosophischen Literatur aus: die Auseinandersetzung mit Musikästhetik beschränkt sich auf auch anderweitig in der Philosophie anerkannte Autoren.

zipiert worden.

Diese Beschränkung der Interessen ging andererseits mit einer unverkennbaren Orientierung an methodischen Prinzipien der aristotelischen Schule einher, dem in der Forschungsliteratur so genannten *peripatetischen Empirismus*. Damit ist hier freilich eine methodische Ausrichtung gemeint, nicht etwa (wie in der neuzeitlichen Philosophie, also im 17. und 18. Jahrhundert) eine erkenntnistheoretische Position. Charakteristisch ist für die "empirisch-beschreibende Methode", daß sie "die Erscheinungen definitiv ordnend und voneinander abgrenzend zu bewältigen suchte."³ Um eine solche Einordnung aber vornehmen zu können, werden Kriterien benötigt, und das, was die musiktheoretische Methode des Aristoxenos zu einer *empirischen* machte, war seine Auffassung, daß das einzige angemessene Kriterium die akustische Wahrnehmung sein könne.⁴

Diese Auffassung hat Konsequenzen, unter anderem für die maximale Präzision, mit der man etwas über seinen Gegenstand aussagen kann: in der Musik kann nicht dieselbe Genauigkeit der Betrachtung wie in der Mathematik erreicht werden, und zwar aus prinzipiellen Gründen. Diese Auffassung beruht auf der (aristotelischen) Einstellung, daß die Genauigkeit, mit der sich etwas über ein bestimmtes Wissensgebiet sagen läßt, davon abhängt, um welches Wissensgebiet es sich handelt, und welche Maßstäbe die dort geltenden sind. Eine Übertragung mathematischer Maßstäbe auf musikalische Sachverhalte ist unangemessen, und sollte daher auch nicht gefordert werden.⁵

Andererseits läßt sich der Einfluß der peripatetischen Methodik auch daran erkennen, daß Aristoxenos nicht ausschließlich ethische Fragen gelten ließ, wenn es um Musik ging (im Gegensatz etwa zu Platon), sondern hier ein eigenständiges Forschungsgebiet anerkannte.

1. Johann Gottfried Walther gibt an, daß von den 453 Büchern des Aristoxenos lediglich noch "drey Bücher *Elementorum Harmonicorum* in griechischer Sprache vorhanden [sind], welche *Marcus Meibomius* lateinisch mit Anmerkungen edieret hat."⁶ Das bezieht sich offenbar auf eine Ausgabe der aristoxenischen Harmonik von 1652.⁷ Meibom hat (wie Adlung berichtet) diese Ausgabe mit einem Vorwort versehen, in dem die Biographie

³ Fritz Wehrli, Art. "Aristoxenos", RE Suppl. 11, 337.

⁴ "Which intervals were 'melodic' or capable of taking their places in a musical scale, could be decided only empirically by the trained ear." (R. P. Winnington-Ingram, Art. "Aristoxenos", 592.)

⁵ Vgl. Aristoteles, EN I, 3, 1094 b 10ff.

⁶ WaltherL, 49f.

⁷ C. v. Jan, Art. "Aristoxenos, 7)", 1061; v. Jan merkt an, diese und auch die ihr vorangehende Ausgabe (Meursius, Leyden 1616), seien "aus dem gleichen wertlosen Codex geflossen." Ich habe anhand des Artikels nicht nachvollziehen können, in welcher Hinsicht genau diese Überlieferung problematisch sein soll. Sie ist jedoch offenbar für das 18. Jahrhundert die einzige verfügbare Quelle gewesen (vgl. ebd.).

des Aristoxenos skizziert wird.⁸ Mizler hat diese Vorrede in die *Musikalische Bibliothek* aufgenommen.⁹ Auch Mattheson muß jedenfalls eine lateinische Ausgabe vorgelegen haben.¹⁰ Auf diese Quelle läßt sich also wohl die Aristoxenos-Rezeption unter den Musiktheoretikern des 18. Jahrhunderts zurückführen.

Sowohl Walther als auch (später) Adlung verbinden mit Aristoxenos in erster Linie einen Streitfall, in dem es darum geht, auf welchen Prinzipien die Unterscheidung zwischen konsonanten und dissonanten Klängen beruht. Diese Inanspruchnahme des Aristoxenos als Figur in einer bestimmten Auseinandersetzung (als Gegenspieler gilt Pythagoras, der noch deutlicher als Figur, nicht als historische Person aufgefaßt wird) hat eine lange Tradition. Bereits Wolfgang Caspar Printz hatte 1690 in seiner *Historischen Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst* Aristoxenos vor allem dadurch charakterisiert, daß er eine Gegenposition zu pythagoräischer Musiktheorie eingenommen habe.

2. Printz referiert:

“soviel Pythagoras dem Gehöre; so viel hat er [Aristoxenos] der Ration und Proportion benommen / in dem er ungefehr also argumentiret: Dieweil ein jeder Sinn von seinem eigentlichen Gegenwurff zu urtheilen nicht betrogen werden kan / wofern der Werckzeug des Sinnes vollkommen / der Raum zwischen dem Gegenwurff und dem Werckzeug des Sinnes nicht allzu groß /

⁸ Jacob Adlung, **AMG** 33n(e).

⁹ S. ebd.

¹⁰ Aus der er im *Vollkommenen Capellmeister* zitiert; vgl. z.B. Mattheson, **VC** I.3, §3, 58 [9].

Wann genau Mattheson Aristoxenos rezipiert hat, konnte ich nicht feststellen; in allen Schriften, die mir vorlagen, bezieht er sich auf ihn; bereits in der frühen Schrift *Das Neu-Eroeffnete Orchestre* (1713) gibt es ein wörtliches Zitat (Supplementum, 296); im Haupttext expliziert Mattheson seine Position jedoch ohne Bezugnahme auf Aristoxenos. Sein Name taucht an nur einer Stelle in einer Aufzählung mit anderen (Aristoteles, Boethius etc.) auf, die eine *definitio soni* gegeben hätten (44). Auch im *Beschützten Orchestre* von 1717 gibt es keinen expliziten Hinweis darauf, daß Mattheson seine eigenen Vorstellungen mit der aristoxenischen Haltung assoziiert wissen möchte (obwohl er in dieser Schrift einige Male auf das geplante *Forschende Orchestre* hinweist, in welchem er seine Auffassungen - zu Fragen der Konsonanzen vs. Dissonanzen, Klanglehre, dem Status der mathematischen Fundierung der musikalischen Komposition - in ausgearbeiteter Form darzulegen gedenke). Obwohl Mattheson gelegentlich das Pseudonym Aristoxenus junior benutzte (insbesondere in einer *Phthongologia systematica*, also “Systematische Klanglehre”, betitelten Schrift, die 1748 erschien), bleibt die explizite Parteinahme für Aristoxenos üblicherweise auf eine Reihe von historischen Richtigstellungen beschränkt: Mattheson verteidigt ihn (und zwar, indem er beeindruckende gelehrte Evidenzen und Autoritäten aufziehen läßt) gegen krasse Mißinterpretationen: “Man will den armen Aristoxenum verketzern, weil er gesagt haben soll: Die Seele sey lauter Harmonie.” (*Exemplarische Organisten-Probe*, Anmerkung (b) zur “Theoretische[n] Vorbereitung zum Generalbaß”, Kapitel LVII, 24f., hier 25.) oder bemüht sich um eine zeitlich korrekte Einordnung (**VC** I.4 §§ 23-29, 77f. [23f.]).

noch das Mittel verwirret / verunruhiget und verhindert ist: so kan auch das Gehör von seinem Gegenwurff / welcher der Schall oder Klang ist / zu urtheilen nicht betrogen werden. Dannenhero kan die Ratio und Proportion nicht Richter seyn der Sonorum oder des Klanges / sondern vielmehr das Gehör. [...] Dahero hat er gesagt, daß auch noch andere Consonantien, über diejenigen / so in Multiplici und Superparticularibus bestehen / durch die Erfahrung des Gehöres können formirt werden.”¹¹

Nun ist klar, daß das, was hier beurteilt werden soll, nicht etwa die Qualität einer musikalischen Komposition (dieser Gebrauch von “urteilen” beginnt erst später eine Rolle zu spielen; s.u.), sondern der Status eines gegebenen Klanges ist, namentlich, ob es sich um eine Konsonanz oder Dissonanz handele.

Die pythagoräische Position ist (nach Printz) die, daß die Entscheidung in dieser Frage davon abhängt, ob der Klang aus zwei in einem einfachen (und rationalen) Zahlenverhältnis stehenden Teilklangen besteht: der Bereich der Klänge, die in solche einfachen Verhältnisse analysierbar sind, und der Bereich der Klänge, die als konsonant gelten dürfen, sind kongruent. Wenn nun jemand die Behauptung aufstellt, es dürfe nur etwas als Konsonanz gelten, das vom Gehör so eingestuft wird (das also als ein Wohlklang empfunden wird o.ä.), dann muß das nicht unbedingt im Widerspruch dazu stehen: der Bereich dessen, was als konsonant empfunden wird, könnte ja ebenfalls deckungsgleich mit dem Bereich sein, der durch einfache Zahlenverhältnisse darstellbar ist. Die aristoxenianische Position geht darüber hinaus und impliziert, daß es solche Konsonanzen gibt, die *nicht* durch einfache Zahlenverhältnisse darstellbar sind, gleichwohl aber Konsonanzen sind, da sie so gehört werden. Es ist dieses Postulat, wie Printz korrekt herausstellt, das den eigentlichen Kritikpunkt der aristoxenischen Position gegenüber der pythagoräischen ausmacht: “daß auch noch andere Consonantien, über diejenigen / so in Multiplici und Superparticularibus bestehen / durch die Erfahrung des Gehöres können formirt werden.”¹² Es geht also in erster Linie darum, ob es konsonante Intervalle gibt, die sich in einem pythagoräischen Tonsystem nicht darstellen lassen (und damit um Fragen der Vollständigkeit des Tonsystems usf.).

Printz konstatiert, daß sich aufgrund dieser Meinungsverschiedenheit zwei Gruppierungen unter den Musiktheoretikern gebildet hätten: “Welche des Pythagorae Meinung vertheidigten / sein Canonici; die aber dem

¹¹ Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung*, § VI.41, 67.

Dieser Text ist weniger zugänglich; ich zitiere ihn daher ausführlicher als üblich.

¹² “Multiple” und “superpartikulare” Zahlenverhältnisse sind solche der Form $n/1$ bzw. $n+1/n$.

Aristoxeno anhiengen / Harmonici genennet worden.”^{13,14} Allerdings betrachtet Printz den von ihm berichteten Streit als beendet.¹⁵ Daraus folgt, daß die Bezeichnungen “*Canonici*” und “*Harmonici*” sich nur auf historische Figuren, nicht aber auf gegenwärtige Musiker anwenden lassen.

Deshalb schiebt Printz einen weiteren Paragraphen (in seine ja eigentlich historische Darstellung) ein, der sich auf die Verwendung dieser Termini in seiner eigenen Zeit bezieht - und es ist deutlich, daß es sich hier um einen kontrastierenden Gebrauch handelt:

“Heutigen Tages pfelet man die selb-gewachsenen Componisten / so nur bloß nach ihrem Gehör componiren / und keine andere Ursache ihres Satzes geben können / als / es klingt; Harmonicos: Hergegen die jenigen / so ihre Composition nach denen in gewissen Vernunft-Gründen fundirten Reguln anstellen / *Canonicos* zunennen.”¹⁶

Diese Übertragung kritisiert Printz als unangemessen und meint,

“daß man die ersten / weil sie in ihre übelbeschaffene Componimenta einen Hauffen schlimm disponirte Dissonantien, und unfundirte harmonische Progressus, die oft ärger / als die Dissonantien selbst / das Gehör verletzen und quälen / mit einflicken / billiger *Anarmonicos* nennen sollte”.¹⁷

3. Walther verweist (1732) in seinem Artikel “*Aristoxenus*” auf diese Darstellung bei Printz und erwähnt auch das Begriffspaar “*Canonici - Harmonici*”:

“[*Aristoxenos*] hat zu allererst eine dem *Pythagorae* gantz widrige Meynung in *Musicis* geheget, und daher zu zwo Secten Gelegenheit gegeben, so, daß diejenigen, welche mit *Pythagorae Rationem* vor dem Richter in musicalischen Dingen erkaneten, *Canonici*; und die, welche mit ihm [d.i. *Aristoxenos*] *Auditum* davor erwehlet, *Harmonici* genennet worden.”¹⁸

¹³ Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung*, § VI.42, 68.

¹⁴ Ich habe keinen Hinweis darauf finden können, welchen Hintergrund diese Bezeichnungen haben. Der Artikel “*Aristoxenus*” im *New Grove* gibt nur einen eher verwirrenden Hinweis: “The only school he [*Aristoxenos*] mentioned was that of the *harmonikoi*, to whose inadaequacy he frequently referred.” (R. P. Winnington-Ingram, Art. “*Aristoxenus*”, 592.) Die Assoziation zu den später so genannten “*Harmonikern*” läge nahe, wäre sie nicht deren Einordnung diametral entgegengesetzt.

¹⁵ Ebd.; die Frage, wann genau er beigelegt worden sei (ob durch Ptolemäus oder *Didymus*), beschäftigt noch Mattheson, s. **VC** I.4, §§ 23-29, 77f. [23f.].

¹⁶ Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung*, VI.43, 68.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ WaltherL, 50.

Das Verhältnis der historischen und der zeitgenössischen Verwendungsweise dieser Ausdrücke kommt bei ihm nicht mehr zur Sprache. Wichtiger ist jedoch, daß hier auch nicht mehr klar ist, welche “musicalischen Dinge” es sind, in denen das Gehör bzw. der Verstand als Richter anerkannt werden sollen.

4. Bei Adlung schließlich (1758) steht die Erläuterung der Termini “Canonici” und “Harmonici” im Präsens, er verwendet sie offenbar gleichbedeutend mit “Pythagoräer” und “Aristoxenianer” (wobei er Mizler zu den ersteren und Mattheson zu den letzteren rechnet), und behandelt die gesamte Diskussion implizit als eine zu seiner Zeit noch nicht abgeschlossene.¹⁹

Offenkundig also war das Thema wieder aktuell geworden, und die Assoziation zu der historischen Fragestellung (und der zu ihrer Darstellung gebrauchten Begriffe) lag nahe. Fraglich ist allerdings, wie gerechtfertigt sie war.

Adlung kommt auf die Pythagoras-Aristoxenos-Kontroverse im Verlauf seiner Diskussion der Definition von “Musik” zu sprechen. Seine Position ist hier von einem starken systematischen Bestreben getragen, andererseits aber von Mattheson und seiner Orientierung auf die Praxis (auf Wirkung und Zweck der Musik) beeinflusst. Daraus ergibt sich ein Konflikt, auf den ich noch zurückkommen werde (s.u., § 7). Zunächst bleibt festzustellen, daß Adlung gewillt ist, als “gut” für die Musik zu akzeptieren, was diese ihren Zweck und ihre Wirkung erfüllen läßt.²⁰ Diesen Zweck gibt Adlung mit einem Zitat aus Matthesons *Vollkommenen Capellmeister* so wieder: “Damit durch ihren [der Musik] Wohllaut GOTTES Ehre und alle Tugenden befördert werden.”²¹ Über ihn scheint unter den Musikern Einigkeit zu herrschen, nicht aber über die Mittel, mit denen er am besten zu erreichen sei:

“Aber hierbey sind die Gelehrten nicht einerley Meynung, indem der eine durch diese, der andere durch jene Sätze und Sänge zu dem Endzwecke zu gelangen gedenkt. Also entstehet eine anderweitige Frage, was sich für ein *entscheidender Grundsatz* finde bey solchen musicalischen Streitigkeiten?”²²

Die Antwort auf diese Frage, führt Adlung aus, scheidet die Geister: die einen (die “Canonici”) halten sich an Pythagoras, der den Grundsatz formulierte, “daß solche Sätze als giltig in der Musik anzusehen, welche durch die Zahlen derer Verhältnisse (Proportionen) davor erkennenet würden.”²³ Die

¹⁹ S. Jacob Adlung, *AMG* 31-36, bes. 33, 35.

²⁰ Ebd., 31f.

²¹ Ebd., 29; vgl. *VC* II.IV, § 66, 215 [129].

²² Jacob Adlung, *AMG* 32.

²³ Ebd., 32.

anderen (die “Harmonici”) behaupten (Adlung zufolge) mit Aristoxenos: “Alles, was harmonirt, ist gut, das Gegentheil aber verwerflich.”²⁴

Hier wird also ganz klar und deutlich vertreten, daß es sich bei den Fragen, die von den Zahlenverhältnissen bzw. vom Gehör entschieden werden sollen, tatsächlich um die Qualität von Kompositionen handele. Das, was hinter den Namen der Parteien “Canonici” und “Harmonici” stecken soll, sind nach Adlungs Auffassung ästhetische Positionen, nicht Fragen der Einordnung von Intervallen (die ja als solche noch gar nicht unmittelbar etwas mit Musik zu tun haben müßten).²⁵

5. In den vorangegangenen Paragraphen habe ich versucht, eine bestimmte Linie zu rekonstruieren, die sich durch die musiktheoretischen Betrachtungen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts hindurchzieht. Von Printz bis Adlung ist diese Linie durch eine Verbindung zweier Elemente gekennzeichnet: einerseits geht es um eine *musikphilosophische* (oder, wenn man so will, obwohl dieser Terminus ein aus späterer Zeit an diese Diskussionen herangetragen ist, eine musikästhetische) Fragestellung: was macht letztendlich die Qualität guter Musik, ja die Natur von Musik schlechthin aus? Ist es eher eine Wahrnehmungsqualität, die daher nur von einem kompetenten Hörer erfaßt werden kann? (Das würde freilich auch implizieren, daß es unabhängig von einer solchen Wahrnehmung gar keine “Natur” der Musik im strengen Sinne geben würde.) Oder sind es metaphysische (und das bedeutet letztendlich: in strengen Begriffen, also *more geometrico* darzustellende) Verhältnisse?

Andererseits ist es aber eigentümlich für diese Linie der musiktheoretischen Betrachtungen, daß sie die Fragestellung immer in einer Weise rekonstruieren, die sich als Spannung zwischen zwei gegensätzlichen Positionen darstellt, die dann an den Figuren Aristoxenos und Pythagoras festgemacht werden können. Alle betrachten die Situation nicht aus der Perspektive des aktiven Teilnehmers, sondern eben aus der *Betrachter*-Perspektive (Printz als Historiker, Walther als Wörterbuch-Kompilator, Adlung als jemand, der eine Anleitung zur musikalischen Gelehrsamkeit, nicht zur Musik liefern will).²⁶ Alle sind auch (möglicherweise ein Reflex des mittelalterlich-scholastischen Stils der Gelehrtheit) darauf bedacht, die Positionen jeweils auf einen Urheber, der autoritativen Status hat, zurückzuführen.

Es ist genau dieses zweite Element, das bei Mattheson kaum zum Tragen kommt, und das macht einen guten Teil der Originalität seiner Position aus. Mattheson ist nicht der einzige Musiktheoretiker, der gleichzeitig in die musikalische Praxis eingebunden war; aber ungewöhnlich ist die Konsequenz,

²⁴ Ebd., 33.

²⁵ Adlung selbst vertritt im übrigen zu der von ihm so konstruierten Fragestellung eine sehr differenzierte Position; s. ebd., 36.

²⁶ S. Jacob Adlung, **AMG** 20f., 25.

mit der er allen praktischen Erfahrungen und auch Zielen in der Musiktheorie Priorität einräumt. Historische Autoritäten gelten für ihn nicht a priori, sondern nur insofern sich ihre Position auch aus gegenwärtiger Sicht noch rechtfertigen läßt.²⁷ Und interessante musikphilosophische Fragestellungen werden (überspitzt gesagt) aus seiner Sicht nicht unbedingt am besten so formuliert, daß sie sich als ein gelehrter Disput zwischen “2 Graubärte[n]”²⁸ und ihren Nachfolgern darstellen lassen.

6. Mattheson setzte sich oft und ausführlich mit der Frage auseinander, wieviel mathematische Kenntnisse zur Ausübung von Musik nötig seien, und welche Relevanz mathematische Verhältnisse für die Grundlagen der Musik selbst hätten.

Das zeigt sich schon im *Neu-Eroeffneten Orchestre*, dessen Einleitung “Vom Verfall der Music” handelt und unter den verschiedenen schädlichen Einflüssen sogleich als ersten die Auffassung nennt, man könne in der Ausübung der Musik weit gelangen, indem man vorrangig mathematische Studien betreibe. (Er vergleicht diese Einstellung mit der Meinung, “[e]s könne, ohne die Hebräische Sprache zu verstehen, keiner componiren.”)²⁹ Konsequenterweise endet diese Schrift, deren letzter Teil die verschiedenen Musikinstrumente behandelt, mit der Erwähnung des Monochords und der Mahnung, die anhand dieses mathematischen Demonstrationsgerätes gewonnenen Einsichten nicht zu überschätzen.³⁰ Die Kritik an dieser Haltung war stark, und durch Matthesons spätere Schriften zieht sich immer wieder die Polemik hinsichtlich dieser Frage.

Nicht innerhalb der polemischen Auseinandersetzungen jedoch, sondern in einem systematischen Zusammenhang behandelt er die Begriffe der “Kanonik” und “Harmonik”. Mattheson definiert “Canonica” als die “Lehre vom mathematischen Verhalt aller klingenden Intervalle” und erläutert:

“Es ist aber diese Eintheilung bloß nach dem äusserlichen Maasse und Verhalt zu verstehen, den ein Klang mit einem anderen hat, und man bedient sich dabey, als Hülffs-Mittel, der Zahlen und Linien [. . .]; überläßt aber dem Gehör einig und allein, von deren Wol- oder Ubel-Laut ein Urtheil zu fällen.”³¹

²⁷ Bereits am Beginn des *Neu-Eroeffneten Orchestre* kritisiert er die Auffassung, man könne ohne weiteres aus den althergebrachten theoretischen Lehrwerken das musikalische Handwerk erlernen, da dieses eine Praxis sei, und sich somit beständig ändere (s. 3f.).

²⁸ Jacob Adlung, **AMG** 32.

(Auch Adlung mag dieses Wort von den “2 Graubärten, [. . .] so sich als Richter aufwerfen” ironisch gemeint haben; nichtsdestotrotz bleibt er in seiner Darstellung der Fragestellung ganz dem “graubärtigen” Stil verhaftet. Vgl. ebd. 32f.)

²⁹ Johann Mattheson, *Das Neu-Eroeffnete Orchestre*, 6; im Original durch Fettdruck hervorgehoben.

³⁰ Ebd., 286.

³¹ Johann Mattheson, **VC** I.7, §§ 1f., 101 [41].

Mattheson trennt also hier (etwas inkonsistent) die Einteilung der Klänge von ihrer Bewertung als “Wol- oder Ubel-Laut” und rechnet die rein technische Einteilung zur “Kanonik”. Die Frage drängt sich auf, was der Sinn einer solchen Einteilung sein könnte, wenn es nicht just ihre Einteilung in Wohl- oder Übellaut sein soll. Die Antwort ist, daß diese letztere, als “canonischer Zweck”, etwas sei, “von welchem die *Canonic* aber selbst nichts wissen oder fest setzen kan”,³² sondern vielmehr zur “Harmonik” zu rechnen sei.

Diese sehr künstliche Unterscheidung gewinnt erst nachträglich an Plausibilität, wenn deutlich wird, worum es Mattheson eigentlich geht: Er versucht, den Ort mathematischer (und logischer, meßtechnischer und sonstiger von ihm so genannter “canonischer”) Kompetenzen zu bestimmen, und trifft dabei zwei wesentliche Aussagen: erstens wird niemand allein durch das Studium der “canonischen” Wissenschaften ein guter Musiker, zweitens besitzt auch ein Musiker üblicherweise keine ausgeprägten mathematischen Kenntnisse. Die “canonischen” Kompetenzen sind als “Hilfswissenschaften” den Musikausübenden in vielerlei Hinsicht nützlich, “aber sie machen kaum den funzigsten Theil der völligen, rechten und ächten melodischen Wissenschaft und Setz-Kunst”.³³

Hinter dieser Auffassung steht also die Überzeugung einer gegenseitigen Irreduzibilität mathematischer und musikalischer Künste bzw. Wissenschaften, und damit die Überzeugung, daß es sich nicht nur oberflächlich betrachtet, sondern selbst bis in den Bereich des Prinzipiellen hinein um grundsätzlich Verschiedenes und voneinander Unabhängiges handelt.

Nun muß freilich bemerkt werden, daß es einen Unterschied zwischen einer Überzeugung und einer begründeten Position gibt: Mattheson kann außer einer sehr intensiv betonten Formulierung seiner Auffassung³⁴ keine wirklichen Argumente anführen (und ein in der Metaphysik Bewandertes hätte ihm gegenüber sofort eingewandt, daß die These, die musikalischen Wohlklänge hätten ihren *Grund* in mathematischen Verhältnissen, keineswegs impliziere, daß jemand, der die Musik beherrsche, deswegen auch über explizite mathematische Kenntnisse verfügen müsse - so wie jemand, nur weil er schwimmen könne, deshalb noch nicht die physikalischen Prinzipien erläutern können muß, die es ihm ermöglichen, sich auf der Wasseroberfläche zu halten).

Aber die eigentliche Unklarheit entsteht, weil Mattheson zumindest einen gewissen Sinn in der Terminologie “Harmonik” vs. “Kanonik” zugestehen möchte. Diese Differenzierung gelingt ihm jedoch nicht.³⁵ Die Frage, um die es ihm eigentlich geht, gehört eben nicht in das Kapitel “Vom Verhalt

³² Ebd., § 4, 101 [41f.].

³³ Ebd., § 10, 102 [42].

³⁴ Vgl. ebd., § 11, 102f. [43].

³⁵ Vgl. etwa I.7, § 85, 119 [55], wo es nun sogar heißt, die “Harmonic” sei der “edelste Theil canonicalischer Wissenschaften”. Insbesondere aber die §§ 10 und 11 (102f. [42f.]) sind in terminologischer Hinsicht schlicht unklar.

der Intervalle”, sondern ist eine musikästhetische Frage eines viel höheren Ranges. Die unglückliche Verquickung mit (doch relativ technischen) Fragen der Einteilung der Intervalle läßt jedoch eine entsprechende Formulierung nicht zu.

7. Das Spiegelbild dieses Problems läßt sich bei Adlung ausmachen. Dieser kommt genau aus der Richtung, aus der sich die Frage der Einteilung der Intervalle eigentlich gar nicht stellt: er thematisiert (im Zuge der Definition von “Musik”) den Endzweck dessen, was man tut, wenn man Musik betreibt.

Ausgangspunkt ist aber die Frage, ob es sich bei der Musik um eine *Wissenschaft* oder um eine *Kunst* handle. In seiner Definition behauptet Adlung beides.³⁶ “Aber sonderlich ist hier die Frage, ob das andere Wort *Wissenschaft* könne von der Tonkunst gesagt werden?” Unter einer *Wissenschaft* sollen dabei solche Lehren verstanden werden, “welche *gewis* sind, und auf *richtigen Grundsätzen* ruhen.”³⁷

Ein solches Verständnis von Wissenschaft ist allerdings gerade an dem modelliert, was Mattheson nicht als ein Paradigma von Musik verstanden wissen will:

“Zu dem bin ich so der Meinung gantz und gar nicht, daß man more Philosophorum die Music in eine solche cathedralische Disciplin bringen müsse noch könne, als man etwann die Logic, Ethic &c. gethan, weil ein solches ihrer Natur gantz und gar zuwider ist, als die da frey und ungebunden tractiret seyn will.”³⁸

Mattheson verstand unter “Kanonik” die Hilfswissenschaften, die zwar unabdinglich, aber nicht zentral für die Ausübung der Musik sein sollen; Adlung aber führte als “Kanonik” eben eine von zwei alternativen Positionen an, die einen Kandidaten für seine Vorstellung einer Lehre von gewissen und richtigen Grundsätzen entsprechend würden.

Von einem spiegelbildlichen Problem läßt sich hier vor allem deshalb sprechen, weil Adlung, der sich zunächst, was den allgemeinen Grundsatz der Musik betrifft, an Mattheson anschließt und feststellt: “In praktischen Dingen wird der *Endzweck* ordentlich angenommen vor die *Richtschnur der Handlungen*”,³⁹ dann aber eine theoretische Detaildiskussion (und die unterschiedlichen in ihr vertretenen Positionen) als Paradigma für einen solchen allgemeinen Grundsatz diskutiert. Demgegenüber formuliert Matthe-

³⁶ Adlung hatte (bereits in der Einleitung, s. **AMG** 25) zwischen der Musik und der Musikgelehrsamkeit unterschieden. Hier jedoch geht es darum, als was man die Ausübung der Musik selbst zu betrachten habe (daß die Musikgelehrsamkeit nicht unter die Künste falle, das ist so weit klar).

³⁷ Jacob Adlung, **AMG** 30.

³⁸ Johann Mattheson, *Das Neu-Eroeffnete Orchestre*, 9.

³⁹ Jacob Adlung, **AMG** 31.

son, dem es um eine Umorientierung im Prinzipiellen ging, seine Position letztlich immer pseudomorphisch aus eben diesen Detaildiskussionen heraus.⁴⁰

II. Rekonstruktion von Musiktheorie und Verstehen von Musik

Über eine musikästhetische Position läßt sich mehr sagen als nur, wie sie sich entwickelt hat und welchen Einfluß sie auf ihre Zeit (und vielleicht auf spätere Zeiten) hatte. Im Gegenteil - gerade wenn es sich um eine *musik*ästhetische Position handelt, dann ist die Forderung, Bedingtheit in der Zeit und historische Einzigartigkeit strikt zu beachten, äußerst fragwürdig. Denn unser Interesse an Musikästhetik ist (wenn es nicht nur das an antiquarischer Bewahrung der Kenntnisse eines gelehrter Berufsstandes sein soll) ein Interesse an Musik; Musik, als ein Phänomen menschlicher Kultur, spielt eine wichtige Rolle in unserem Leben. Unser Leben aber vollzieht sich in der Gegenwart.

1. Wenn aber eine Musikästhetik zum Verständnis der Musik ihrer Zeit beitragen soll, dann muß es einen Zusammenhang geben zwischen a) dem, was uns (heute) diese Musik bedeutet, b) dem, was die Musikästhetik darüber aussagt, und c) dem Verhältnis der Musikästhetik zu den Kompositionen.

Ich möchte diesen komplizierten Zusammenhang etwas erläutern, indem ich einige seiner Aspekte, in einem Gedankenexperiment, ins Extrem treibe: Angenommen, wir hätten ein ästhetisches System, das zur Produktion von Musik (zu bestimmten Zwecken) eindeutige, praktisch algorithmische Regeln vorgibt. Nehmen wir weiterhin an, jemand befolgt diese Regeln und produziert (errechnet) so "Musik", die uns überliefert wird. Schließlich unterstellen wir, daß unter den so entstandenen Stücken einige sind, die uns wider Erwarten etwas zu bedeuten beginnen (wir könnten uns vorstellen, einige dieser Stücke würden eine eigenartige meditative Stimmung vermitteln, die wir nach längerem Hören nicht mehr missen möchten). In diesem konstruierten Fall hätten wir ein triviales Verhältnis zwischen der ästhetischen Theorie und ihrer Umsetzung (es würde sich eben um ein mechanisches Befolgen der vorgegebenen Regeln handeln), ebenso trivial ist die ästhetische Theorie selbst (sie ist praktisch ein Algorithmus). Doch die Komponente a)

⁴⁰ Vgl. auch seine Diskussion der Frage, ob die Quarte zu den Dissonanzen oder Konsonanzen zu rechnen sei. Die unterschiedlichen Positionen (s. Hellmut Federhofer, "Johann Josef Fux und Johann Mattheson im Urteil Lorenz Christoph Mizlers", 122) zeigen, daß hier Deutungsspielraum bestand; Mattheson nutzt diesen jedoch zur Statuierung seiner eigenen Doktrin vom Vorrang des Gehörs vor der Arithmetik in musikalischen Fragen (s. *Das Neu-Eroeffnete Orchestre*, 126).

ist *nicht* trivial - wir müssen, um hier überhaupt noch von Musik sprechen zu können, zeigen, daß sie eine Bedeutung für uns hat, obwohl diese in diesem extremen Fall nur auf eine reichlich mysteriöse Weise zustande gekommen sein könnte.

Können wir uns Fälle vorstellen, in denen eine uns wichtige Musik überhaupt keinen Zusammenhang zu einer ästhetischen Theorie erkennen läßt? Wir würden schwerlich behaupten, daß es Musik geben könne, ohne daß zumindest in irgendeiner Weise eine Auffassung darüber existiert, *was* man tut, indem man musiziert. (Nicht alle menschlichen Kulturen betreiben - oder betrieben - Musik zum Selbstzweck. Aber Musik zu einem Zweck zu betreiben, das bedeutet sehr wohl, eine klare Vorstellung davon zu haben, was es ist, das man da tut.)

Wir können uns vorstellen, daß uns Zeugnisse von Musikausübung überliefert würden, ohne daß es uns möglich ist, die damit verbundenen ästhetischen Auffassungen kennenzulernen. (Das ist der Extremfall am anderen Ende des Spektrums der Möglichkeiten.) Ein Interesse an dieser Musik wäre dann ausschließlich daraus motiviert, sich zu fragen, warum diese Musik für uns etwas bedeuten kann. Wenn dies der Fall ist, dann würden wir sehr schnell eine "Ersatz"-Theorie aufstellen; sie würde den Charakter einer Hypothese haben, möglicherweise würde es konkurrierende Hypothesen geben, zwischen denen nicht entschieden werden könnte. Aber wir würden uns nicht damit zufriedengeben, zu behaupten, in dieser Musik sei ein "gewisses Etwas", das sie interessant mache, das sich aber nicht explizieren ließe. Wir würden versuchen, genauer zu beschreiben, was dieses "gewisse Etwas" sei - wir würden also, ganz selbstverständlich, eine ästhetische Theorie erstellen.

Diese beiden Extremfälle zeigen, daß sowohl bei einer vollständigen, völlig erschöpfenden Determiniertheit einer mit einer bestimmten Musikausübung verbundenen Ästhetik (wenn sie in ein komplettes Regelsystem gefaßt ist), als auch bei einer absoluten Unbestimmtheit (wenn uns nichts über sie bekannt ist) kein Weg daran vorbeiführt, daß wir uns ein Verständnis dieser Ästhetik (oder eines Ersatzes für sie) aufbauen, um die Musik verstehen zu können, mit der sie verbunden ist.

Zum Verstehen der Musik einer früheren Zeit gehören also immer drei Komponenten: Die Musik muß uns, in unserer eigenen Zeit, etwas bedeuten (sonst würden wir uns gar nicht erst bemühen, sie zu verstehen), wir müssen unterstellen, daß sie mit einem bestimmten Verständnis dessen, was Musik ist und was sie bedeuten soll, geschaffen wurde (einer ästhetischen Theorie), und wir müssen unterstellen, daß wir dieses Verständnis selbst, die ästhetische Theorie, verstehen können, sie zumindest im Prinzip unabhängig von der musikalischen Darbietung formulieren können.

2. Ich möchte hier nur den letzteren Punkt noch einmal hinterfragen. Ich habe im ersten Teil dieses Aufsatzes eine Entwicklung von musiktheoreti-

schen und musikästhetischen Positionen rekonstruiert. Was kann es bedeuten, eine solche Entwicklung (und die Positionen, die sich da entwickeln), zu *verstehen*?

Diese Frage ist natürlich viel zu unspezifisch, um damit umgehen zu können. In vielerlei Hinsicht verstehen wir ja sehr gut, was da vor sich geht, und wenn wir Bücher wie beispielsweise den *Vollkommenen Capellmeister* lesen, dann sind wir durchaus in der Lage, nachzuvollziehen, was darin geschrieben wurde.

Aber wie ist das Verhältnis zwischen dem, was wir aus solchen Büchern über Musik lernen können, dem, was wir daraus über die Musiker und ihre Konzeption von Musik lernen können, aus deren Zeit es stammt, und dem, was wir über Musik denken (und was wir hören, verstehen, empfinden usw., wenn wir diese Musik hören) beschaffen?

Die von mir rekonstruierten Diskussionen drehten sich ja um die Frage, was gute und was schlechte Musik sei, und wie sich das im Zweifelsfall entscheiden lassen würde. Wie kontrovers diese Diskussionen auch immer geführt worden sein mochten: kaum jemand in dieser Zeit wird letztendlich komponiert oder musiziert haben, ohne eine bestimmte Vorstellung davon zu haben, wie (oder zumindest in welcher Richtung) auf diese Frage zu antworten sei. An der Intensität der von mir dargestellten Diskussion läßt sich ablesen, daß das Nachdenken zumindest der reflektierteren Musiker um eben diese Fragen kreiste. Haben wir, wenn wir heute diese Musik hören, eine konkrete Vorstellung davon, wie wir diese Fragen beantworten würden, wenn sie uns jemand stellen würde? Vermutlich - aber wie hängt sie mit den Antworten zusammen, die in der Diskussion erarbeitet wurde?

3. Unsere bevorzugte Methode, kulturelle Leistungen zu verstehen, die der Vergangenheit angehören, besteht in der Ansammlung und Auswertung historischen Wissens. Wir bevorzugen dabei eine Haltung der Neutralität. Wenn wir uns (so wie ich es oben getan habe) deutlich zu machen versuchen, auf welchen Grundsätzen die Qualität von Musik für Musiktheoretiker (und Musiker) des frühen 18. Jahrhunderts beruht haben mag, dann verfahren wir in einer gewissen Weise so, wie schon Adlung verfuhr. Wir rekonstruieren beispielsweise kontrahierende ästhetische Positionen, stellen sie einander gegenüber, konstatieren, was die eine und was die andere für Urteile über eine bestimmte Komposition fällen würde. Aber alles das spielt sich aber (oder sollte sich zumindest prinzipiell so abspielen), als hätten wir selbst keine Position in dieser Frage - denn es wäre ja nicht historisch korrekt, die Fragen einer früheren Zeit aus der Sicht der Gegenwart zu behandeln: als die einzig legitime Perspektive wird die in dieser Zeit selbst gepflegte betrachtet.

Wir verbinden so (wie ich es anhand einer speziellen Linie in der Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts herauszustellen versucht habe, vgl.

oben § I.5) zwei Elemente: einerseits diskutieren wir ein bestimmtes Problem, ein interessantes ästhetisches Thema, andererseits binden wir aber dieses Problem oder Thema an die Behandlung, die es einmal (zumindest unserer Kenntnis nach) in früheren Diskussionen erfahren hat. Unsere Vorgehensweise beim Verstehen von Theorien scheint sogar heute mehr als zu Adlungs Zeit von dieser Verknüpfung unabtrennbar zu sein. Fraglich ist freilich, ob das schon hinreichend zu einem *Verstehen* dieser Theorien ist. Dazu müßten diese Theorien unsere eigene Auffassung zu den in ihr behandelten Themen in einer Weise modifizieren, die ein Licht auf unser eigenes Verständnis von Musik wirft, und sei es nur die Musik aus der Zeit, aus der diese Theorien stammen.⁴¹

⁴¹ Schritte in diese Richtung sehe ich in den jüngeren (musikphilosophischen) Diskussionen um die Frage, was es bedeutet, daß Musik Emotionen (oder überhaupt etwas) *ausdrücken* kann. Nicht ganz zufällig schließen sich solche Diskussionen ja unter anderem auch an Mattheson an, für den der Primat der affekt-ausdrückenden Melodie *das* Kernstück seiner Musikauffassung ist (s. Peter Kivy, "Mattheson as philosopher of art"; vgl. auch die Einleitung zu Kivys *The fine art of repetition*, bes. 5). Ebenso sollte in diesem Zusammenhang die bereits oben (s. Einleitung) zitierte musikästhetische Studie von Roger Scruton erwähnt werden (die unter anderem den großen Vorzug hat, philosophisch auf dem Niveau unserer Zeit zu sein).

Literatur

Quellen

- [1] Aristoteles, *Nikomachische Ethik*. Übersetzt von Franz Dirlmeier. Stuttgart: Reclam 1983.
- [2] Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* [...]. Erfurt: Jungnicol 1758 [AMG].
- [3] Johann Josef Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition*. Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit Anmerckungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Christoph Mizler. [Leipzig 1742] Reprint Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1984.
- [4] Johann Mattheson, *Das Beschuetzte Orchestre* [...]. Hamburg: Schiller 1717.
- [5] Johann Mattheson, *Das neu-Eroeffnete Orchestre* [...]. Hamburg: Schiller 1713.
- [6] Johann Mattheson, *Der vollkomene Capellmeister*. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten. Hg. von Friederike Ramm. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter 1999 [VC; die in dieser Ausgabe angegebene Originalpaginierung wird in Zitaten in eckigen Klammern beigefügt].
- [7] Johann Mattheson, *Exemplarische Organisten-Probe, im Artikel vom General-Bass* [...]. Hamburg: Schiller und Kissner 1719.
- [8] Wolfgang Caspar Printz, *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst* [...]. Dresden: Johann Christoph Mieth 1690.
- [9] Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek*. [1732] Faksimile-Nachdruck, hg. von Richard Schaal. Kassel, Basel: Bärenreiter 1953 [WaltherL].

Forschungsliteratur

- [10] Andrew Barker, "Music and perception. A study in Aristoxenus." In: *Journal of Hellenic Studies* 98 (1978), 9-16.
- [11] George J. Buelow, Art. "Mattheson, Johann". In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 11. Ed. by Stanley Sadie. London, New York: Macmillan 1980, 832-836.

- [12] George J. Buelow, Art. "Mizler von Kolof, Lorenz Christoph". In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 12. Ed. by Stanley Sadie. London, New York: Macmillan 1980, 372-373.
- [13] Hellmut Federhofer, "Johann Joseph Fux und Johann Mattheson im Urteil Lorenz Christoph Mizlers". In: *Speculum musicae artis. Festgabe für Heinrich Husmann*. München: Fink 1970, 111-123.
- [14] Hans Gunter Hoke, Art. "Mizler von Kolof, Lorenz Christoph". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 9. Hg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter 1961, 388-392.
- [15] C. von Jan, Art. "Aristoxenos (7)". In: RE [*Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften*] 3/II 1 (1895), 1057-1065.
- [16] Peter Kivy, "Mattheson as philosopher of art". In: *The fine art of repetition. Essays in the philosophy of music*. Cambridge: Cambridge University Press 1993, 229-249.
- [17] Richard Petzoldt, "Johann Mattheson. Zu seinem 250. Geburtstag am 28. September." In: *Die Musik XXIII* (1931), 887-890.
- [18] Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press 1997.
- [19] Hans Turnow, Art. "Mattheson, Johann". In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 8. Hg. von Friedrich Blume. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter 1960, 1795-1815.
- [20] Fritz Wehrli, Art. "Aristoxenos von Tarent". In: *Grundriss der Geschichte der Philosophie*. Begründet von Friedrich Ueberweg. Die Philosophie der Antike, Bd. 3: Ältere Akademie, Aristoteles - Peripatos. Hg. von Hellmut Flashar. Basel, Stuttgart: Schwabe & Co. 1983, 540-546.
- [21] Fritz Wehrli, Art. "Aristoxenos (7)". In: RE [*Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften*] Suppl. 11 (1968), 336-343.
- [22] R. P. Winnington-Ingram, Art. "Aristoxenus". In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1. Ed. by Stanley Sadie. London, New York: Macmillan 1980, 591-592.