Ein Erfurter Traktat ueber gregorianifche Mufik

Author(s): Adolf Becker

Source: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1. Jahrg., H. 2. (Jan., 1919), pp. 145-165

Published by: [Franz Steiner Verlag](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/929717>

Accessed: 15/06/2014 12:17

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

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

Franz Steiner Verlag is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Archiv für Musikwissenschaft*.

<http://www.jstor.org>

Ein Erfurter Traktat über gregorianische Musik

Von

Adolf Becker, Püttlingen/Saar¹⁾

Über den reichen Inhalt des Roder 8° 94 der Erfurter Umploniana hat Johannes Wolf in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrg. XV, Heft 3 Aufschluß gegeben. Die Blätter 80—84 der Handschrift enthalten einen lateinischen Traktat über geistliche Musik, der vor allem durch die überlieferten Notenbeispiele erhöhten Wert und erhöhtes Interesse gewinnt. Ich behandle im folgenden den Traktat, der zum Teil als Tonarius angesprochen werden kann, auf Grund eines Facsimiles aus dem Besitze von Professor Dr. Wolf.

Unsere erste Frage ist die: Welcher Zeit gehört der Traktat als Handschrift an? Daran schließt sich als zweite Frage: In welche Zeit müssen wir den Traktat dem Inhalt nach versetzen? Der Traktat ist in gotischer Notenschrift geschrieben. Der Schreiber benutzt ein fünfliniiges System. Die Schlüsselbezeichnung ist genau. Den *custos* kennt der Schreiber nicht. *Virga* und *punctum* in ihrer alten Bedeutung als relativ höherer oder tieferer Ton erscheinen hier, da durch das Liniensystem jene Scheidung überflüssig geworden ist, bunt neben- und durcheinander. *Virga* ┘ und *punctum* — sind beide sowohl für höhere wie für tiefere Töne im Gebrauch. *Podatus* finde ich als ┘┘ , *clivis* als ┘┘ . Doch sehe ich Blatt 82, zweite Zeile, im ersten Amen auf Silbe -men zwei absteigende *virgae* ┘┘ statt der *clivis*. Die *clivis* kennt der Traktat auch in der Form ┘ . Geläufig ist ihm der *scandicus* als ┘┘ , also als Verbindung von *podatus* mit höher angeschlossener *virga*. Doch sind auch Verbindungen wie Blatt 81 Zeile 1 ┘┘ als *scandicus* bzw. *virga praebipunctis* anzusprechen. Der *climacus* in der Form ┘┘ ist selten (Blatt 83 Zeile 1 auf -ta), dagegen finden sich absteigende Punkte häufig: Blatt 83 Zeile 3 von unten auf *commendare*, wo eine *clivis postbipunctis* steht; auch Blatt 81 Rückseite, Zeile 3 von unten, wo das letzte *melisma* eine *clivis postbipunctis* und einen *porrectus postbipunctis* enthält. Für mehrere hintereinander absteigende Töne gebraucht also der Traktat gern das *punctum*. Nichtsdestoweniger verwendet er aber das *punctum* auch, wie schon angedeutet, für

¹⁾ Die Abhandlung entstand als Seminararbeit unter Leitung des Herrn Prof. Dr. J. Wolf im musikalischen Seminar der Universität Berlin im Winter 1916/17.

auffsteigende Töne. Vgl. Blatt 81 das Melisma am Schluß der ersten Zeile, wo wir eine *virga praetripunctis* haben, und wo beide Funktionen des *punctum* nebeneinander auftreten.

Der *torculus* kommt häufig vor als *ſ*, z. B. Blatt 81 Zeile 4 über Bethlem, Blatt 82 Zeile 1 über dem ersten Amen usw. Blatt 81 Rückseite, Zeile 6 im Worte *sitientes* über Silbe *-en-* weicht die Form des *torculus* etwas ab; er erscheint hier als wirklicher *pes flexus*; vgl. besonders Blatt 82 Zeile 6, wo wir über *octavus* beide Formen nebeneinander haben. Doch ist die Form *ſ* die vorherrschende.

Der *porrectus* ist in dem Traktat häufiger vertreten in der Form *2*, z. B. Blatt 81 Rückseite, Zeile 7 in dem Melisma auf der letzten Silbe von *beatitudines*.

Von liqueszenten Zeichen finde ich öfters die apostropha als ' Blatt 81 Rückseite, Zeile 3 im Melisma über *dei* und an anderen Stellen; ferner den *cephalicus* Blatt 81 Rückseite, letzte Zeile im Worte *mea* über *-a* als *ρ*.

Ein mir undeutbares Zeichen ist das drittletzte auf Blatt 81 Rückseite, letzte Zeile über der Silbe *-rum*, das seinem Aussehen nach als *strophicus* angesehen werden kann (9). Wichtig wäre in diesem Fall, daß der *strophicus* als selbständiges Tonzeichen fungiert. Ferner fällt mir ein liqueszenter *torculus* auf, Blatt 81 Rückseite, Zeile 3 über *benedixit* (Silbe *-di-*) und dasselbe Zeichen Blatt 80 Rückseite, Zeile 4 von unten über *Tertia* (Silbe *Ter-*). Die Form ist *ſ*. Meines Wissens sind das die beiden einzigen Male, daß das Zeichen vorkommt.

Aus den Versen und der kleinen Zeichentabelle Blatt 83 Rückseite ergibt sich, daß der Schreiber des Traktates (ob auch der Verfasser?) sich zum mindesten über die Namen der Neumen nicht im klaren war. Gleich das erste Zeichen (*ſ*) ist mir mit dem Namen »*gurtulus*« unbekannt, auch finde ich es mit diesem Namen nicht bei P. Wagner und Joh. Wolf. Jétis (hist. gén. IV 198 ff.) erwähnt eine *guitralis* und eine *gutturalis*. Doch könnte das Zeichen einem *franculus* gleich erachtet werden. Ebendort (Blatt 83 Rückseite) nennt der Traktat einen *eptaphonus J*, er meint aber wohl den *epiphonus*¹⁾. Für *clivis*, *quilisma*, *podatus*, *virga* und *punctum* bringen jene Verse die bekannten Zeichen. Verwechselt sind *torculus*, dem die Verse das für den *cephalicus* gängige Zeichen *ρ* zuerteilen, und *flexa*, die mit dem üblichen *torculus*-Zeichen belegt wird.

Neu ist in den Versen auch das unter dem Namen »*morila*« vorkommende, dem *punctum* und dem sonst üblichen *oriscus* des Traktates ähnelnde Zeichen *ſ*. Ob der Verfasser damit den üblichen *oriscus* (oder gar den *strophicus*) meint, muß dahingestellt bleiben, da in den Notenbeispielen das Zeichen nicht vorkommt. Über *mora*, *morula* vgl. Peter Wagner's Neumenkunde S. 420 und 358 ff.

Immerhin sehen wir aus den verschiedenen Neumennamen, daß der Verfasser des Traktates, auch wenn die Neumen in unserer Abschrift zum Teil gründlicher Verwechslung anheimgefallen sind, einer Zeit angehört, die von den Neumen vielleicht noch ausgiebigen Gebrauch machte. Ja, aus der Tatsache, daß der Schreiber des Traktates die Neumennamen vielleicht nicht mehr verstanden und durch andere falsche ersetzt hat, dürfen wir entnehmen, daß zeitlich zwischen der Niederschrift des Traktates und seiner originalen Abfassung ein größerer Zwischenraum anzusetzen ist.

¹⁾ Vgl. auch hier Jétis IV 198 ff.

Mit anderen Worten: Wir haben die jüngere Abschrift eines älteren Traktates vor uns liegen.

Was die Notenschrift weiter angeht, so sehe ich bei Peter Wagner II S. 337 ein Faksimile mit annähernd ähnlichen Schriftzügen der Noten. Die Neumen unseres Traktates sind weniger eckig und mit mehr Gewandtheit geschrieben. Wagner datiert sein Denkmal (es ist Roder 173 F der Trierer Dombibliothek) ins 13.—14. Jahrhundert. Wenn ich die sorgfältigere und charakteristischere Art sowohl der Text- wie der Notenschrift in unserem Traktate mir anmerke, scheue ich mich nicht zu behaupten, daß unser Traktat älter, vielleicht nur wenig älter als jenes Denkmal ist.

Der eben angestellte Notenvergleich hat uns, sagen wir rund auf das Jahr 1300, etwas früher oder später, geführt. Was ergibt nun der Vergleich der Textschriften für die Zeitbestimmung? Ich verweise als Material auf die Schrifttafeln von Urndt-Langl und von Steffens. Da ist es vor allem Tafel 62 im zweiten Band bei Langl, die für die Bestimmung wichtig sein dürfte. Sie reproduziert aus einem Berliner Roder vom Jahre 1282 eine Seite. Die Schriftzüge zeigen an vielen Stellen Ähnlichkeit miteinander, jedenfalls ist ein gemeinsamer Grundzug deutlich zu erkennen. Wenn es möglich wäre, beide Originalkodizes, also die Originalgrößen der Buchstaben miteinander zu vergleichen, so würde das Resultat noch sicherer umrissen werden können. Ich stehe nicht an, unsern Traktat in zeitliche Nähe mit der Berliner Handschrift zu setzen, und zwar möglichst noch vor das Jahr 1300. Denn ein Vergleich mit Schriftproben aus dem 14. Jahrhundert beweist, daß unser Traktat mit den Auflösungsprinzipien des 14. Jahrhunderts noch nichts gemein hat (vgl. vor allem Langl II Tafel 63 vom Jahre 1331). Das Resultat wäre also klar: Eine schön geschriebene Handschrift des absterbenden 13. Jahrhunderts, die vielleicht an einzelnen wenigen Stellen das 14. Jahrhundert ankündigt.

Das sind die äußeren Skriptkriterien. Sehen wir nunmehr zu, ob die inneren Kriterien den Traktat in dieselbe Zeit versetzen!

Von Intervallen bespricht Anonymus die Quarte (diatessaron), deren er zwei Gattungen, eine naturalis und eine formalis, unterscheidet, ferner die Quinte mit der nämlichen Unterscheidung (vgl. das unter Anmerkung 1 hinter dem kritischen Text Gesagte). Eine Besprechung der übrigen Intervalle: tonus, semitonium, ditonus, semiditonus findet sich in dem Traktat nicht. Doch benützt er diese Begriffe, um Quarte und Quinte zu erklären. Auf diese Weise macht er auch von der Oktave (diapason) ausgiebigen Gebrauch, ohne aber auf den Terminus und das Wesen der Oktave einzugehen. Nur ganz kurz erwähnt er in einem mit Noten versehenen Memorierter (Quot sunt modi, quibus omnis cantus constat, S. 159 dieser Abhandlung) neun verschiedene Arten der Tonverbindung: unisonus, semitonium, tonus, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, dazu rechnet er als zehnte Verbindung noch das diapason. Bedenken wir nun, daß Guido von Arezzo im *Micrologus*, Kapitel IV, nur tonus, semitonium, ditonus, semiditonus, diatessaron und diapente gelten läßt, über die übrigen Intervalle aber sagt, daß sie nur »a nonnullis cantoribus superadduntur«, so haben wir vielleicht in dem anonymen Verfasser des Traktates einen jener cantores als Zeitgenossen Guido's zu sehen. Es gibt nämlich noch andere Merkmale, die auf die zeitliche Umgebung Guido's hinweisen.

Um noch einmal auf das Fehlen der übrigen Intervallerklärungen außer Quarte und Quinte zurückzukommen, so ist es aber auch nicht ausgeschlossen, daß wir nur ein Fragment des Traktates vor uns haben, so daß also die ange deuteten Partien fehlen würden. Für die Ansicht fragmentarischer Überlieferung sprechen neben diesen genannten Merkmalen der plötzliche Eintritt in *medias res* zu Anfang und das Fehlen einer Überschrift im Anfang, wohingegen bald darauf eine Überschrift folgt. Ob wir allerdings nicht besser täten, diese folgende Überschrift: *De speciebus diatessaron* an den Anfang zu setzen und unter ihr gleichsam die beiden Kapitel über das *diatessaron* zu vereinigen, wie es ähnlich der Verfasser nachher bei der Quinte von selbst tut?

Für die Kirchentöne kennt unser Verfasser die Achtteilung, und zwar bezeichnet er den 1., 3., 5., 7. Ton als *authentus protus, deuterus, tritus, tetrardus*, den 2., 4., 6., 8. Ton als *plagis protis, deuteri, triti, tetrardi*. Er schließt sich damit der seit dem 8. Jahrhundert üblichen Benennung an.

Hinsichtlich der Tetrachordlehre erweist unser Anonymus (S. 161 dieser Abhandlung) die Existenz der vier Tetrachorde der *graves* von A–D, der *finales* von D–G, der *superiores* von a–d und der *excellentes* von d–g. Er sagt aber ausdrücklich, daß die Einteilung der Musikinstrumente in acht Töne sich von alters her, die Einteilung in vier Tetrachorde sich „*secundum usum modernorum*“ herschreibe. Die letztere Aussage ist aber nicht ernst zu nehmen, da die Tetrachordlehre vom griechischen Altertum übernommen ist. Hermannus Contractus hat in seinen Tabellen zu der *Musica* (ed. Brambach 1884) dieselbe Tetrachordeinteilung (Tafel I, Figur 3).

Die Solmisation ist unserem Anonymus vertraut. Er wendet sie in seinen Ausführungen über das Tetrachord (S. 161) an; er kennt auch den Unterschied *mi–fa*, wie er sich aus Tönen, die sowohl Halbton wie Ganzton sein können, und die Anonymus dann mit *mi* und *re* zugleich bezeichnet, ergibt. Guido's *Micrologus* kennt die Solmisation noch nicht. Zeitlich würde also unser Traktat hinter Guido einzureihen sein.

S. 161 gibt Anonymus einige Notizen über das *Gamma graecum*, die in dem Satz gipfeln:

»*Nam a modernis additum est Γ in principio, ut plagalis protis sub se haberet diapente, et ut diatonicum genus staret in capite.*«

Also er spricht von *moderni*, die das *Γ* der Tonreihe A–a vorangesetzt haben. Dasselbe tut aber auch Guido im 2. Kapitel des *Micrologus*, wenn er sagt:

»*Notae autem in monochordo hae sunt: In primis ponatur Γ graecum a modernis adjunctum.*«

Ein Moment, das beide Männer wiederum zeitlich nahe rückt. Auch aus Hermannus Contractus' Worten über *Γ graecum* (S. 8 bei Brambach) glaube ich herauszulesen, daß er uns einer noch nicht lange vollzogenen Tatsache gegenüberstellt. Ja, es dürfte sogar zweifellos sein, daß Anonymus Hermann benutzte. Denn ich finde in Hermann's *Opuscula musica* den Memoriertertext über die Intervalllehre in nur unbedeutender Abweichung vor. Vgl. in dieser Abhandlung S. 159 (*Ter terni sunt modi, quibus omnis cantilena contextitur* usw.) mit Gerbert II. 150–153, wo Hermann's Memoriertertexte in doppelter Fassung abgedruckt sind. Für uns kommt die zweite Fassung S. 152 u. 153 in Betracht. Die Abweichungen Hermann's in der Melodie

habe ich durch Gegenüberstellung mit unserer Melodie deutlich zu machen versucht. Textlich sind bloß drei Abweichungen festzustellen: 1. Bei Hermann lautet in der Intervallbestimmung die Reihenfolge . . . semiditonus, ditonus . . ., was wohl folgerichtiger ist im Hinblick auf . . . semitonium, tonus . . ., während unser Anonymus aufzählt: . . . semitonium, tonus, ditonus, semiditonus . . . Das kleine Intervall geht also voran. 2. Hermann hat statt „modulum“ bei unserm Anonymus „modum“, statt dreier Töne also nur zwei. 3. Am Schlusse steht bei Hermann statt dem „poteris“ (3 Töne) unsers Anonymus „queat“ (2 Töne), das mir allerdings gewaltsamer erscheint als poteris.

Der Tonumfang des Anonymus ist folgender: Er beginnt mit *Γ graecum*, durchläuft die Graves und Acutae, erwähnt (S. 25) als Oktaven zu *a b c* die *superacutae a a, b b, c c*. Im Traktat selbst finde ich *b d* nicht erwähnt. Es ergab sich dort wohl auch nicht die Gelegenheit.

Wiederholen wir also kurz, so sind es das *Γ graecum* und die Intervalllehre, die den Anonymus in zeitliche Nähe Guido's rücken. Die Anwendung der Solmisation läßt ihn etwas jünger als Guido erscheinen. Auf *Verno* weist die Intervalllehre hin. Mit *Hermannus Contractus* stimmt er in der Anweisung über die Tetrachorde und das *Γ graecum* überein. Ferner dürfte es klar sein, daß Anonymus Hermann benutzt hat. Diese Momente genügen, um in unserem anonymen Verfasser einen jüngeren Zeitgenossen jener beiden großen Musiker, vielleicht einen Schüler Hermann's, zu sehen. Da aber deren Wirken durch das Jahr 1050 (1054) begrenzt wird, so hätten wir unsern Anonymus hinter das Jahr 1050 (1054) setzen wir in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts zu setzen.

Haben jene Memorierversen die Benutzung von Hermann's *opuscula* durch unsern Anonymus wahrscheinlich gemacht, so deuten hinwiederum andere Merkmale darauf hin, daß unserm Verfasser *Odo von Clugny* zum mindesten bekannt gewesen ist. *Odo* erläutert im *Tonarius* (*Gerbert I.* 248 ff.) die „*differentiae*“ der Kirchentöne. Die Textbeispiele bei *Odo* sind dieselben wie bei Anonymus (*Primum quaerite regnum dei; secundum autem simile est huic* . . usw.) Während aber *Odo's* *Tonarius* der Melodien entbehrt, gibt unser Anonymus die Beispiele mit den Weisen. Immerhin scheinen aber doch zahlreiche Abweichungen zwischen *Odo* und Anonymus zu bestehen, die ich im Folgenden in übersichtlicher Darstellung angeben will:

Odo (*Gerbert I.* 249a).

Anonymus (S. 12 ff.).

I. Ton.	decem differentias	duas differentias
II. Ton.	unam (differentiam)	nullam differentiam
III. Ton.	quinque (differentias)	unam differentiam
IV. Ton.	novem (differentias)	nullam differentiam
V. Ton.	duabus differentiis constructus	unam differentiam
VI. Ton.	in sola differentia signatus	nullam (? unam?) differentiam
VII. Ton.	differentiis septem conscriptum	nullam differentiam
VIII. Ton.	sex differentiis finiri	unam differentiam.

Leider lassen sich unsers Anonymus Aufstellungen nicht sicher nachprüfen, da die Beispiele (S. 157 ff.) meist zu kurz sind, als daß sich die Tonalität überzeugend ab-

lesen ließe. Aber auch die Beispiele Seite 152 ff. dürften nicht überzeugende Illustrationen zu den Regeln des Anonymus über die Differentiae sein. Ja, sie scheinen nur mehr zu den Aufstellungen Odo's zu passen. Auch hier versagt leider die Kürze der Notenbeispiele eine Feststellung der Tonalität und Nachprüfung der beiderseitigen Aufstellungen. Ähnlichkeiten mit anderen Traktaten gebe ich an Ort und Stelle an, wobei ich mich an die Chronologie allerdings nicht kehre. Damit glaube ich die inneren Kriterien des Traktats erschöpft zu haben.

Mit wenigen Worten sei noch der Gehalt des Traktats berührt. Das geistige Niveau ist kein besonders hohes. Sehen wir von der großen Anzahl der Schreibfehler, die wohl auf Kosten des Schreibers gehen, ab, so gewinnen wir aus dem Traktat den Eindruck des Fragmentarischen oder, wenn man das nicht gelten lassen will, des Eklektischen. Er erscheint nicht als planmäßig angelegte Arbeit, sondern infolge der Sprunghaftigkeit, die schon aus den Überschriften hervorgeht, zum mindesten als Teilarbeit oder als nach dem Belieben des Verfassers getroffene Auswahl. Den größten Wert scheint der Verfasser auf die Beispiele zu legen, mit denen er das Wesen der Kirchentöne praktisch erläutert. Von den Beispielen ist eine ganze Reihe heute noch im Gebrauch der katholischen Kirche. Der größere Teil aber ist ausgemerzt aus den heutigen offiziellen Gradualbüchern. Während es für die ersteren kaum eines Nachweises bedarf, wird es schwer halten, alle die letzteren quellenmäßig zu belegen.

Kritische Stellung zu den Ergebnissen der Musiktheorie nimmt Anonymus niemals ein. Er berichtet auf gut Treu und Glauben, was er selbst erlernt hat, so auch die Erzählung von Pythagoras und den Hämmern, die er selbst wohl nicht verstanden hat.

Eine andere Frage ist die des Wertes als musiktheoretischer Quelle. Da glaube ich, daß die Handschrift vor allem in den Versen über die Neumen (vgl. S. 145 ff. und S. 160) einiges Wesentliche mitteilt, wenn auch jene Stelle nicht fehlerfrei überliefert ist.

Die Notenbeispiele habe ich festzulegen versucht: Ich habe zum Vergleich folgende Handschriften und Drucke herangezogen:

Graduale Sarisburiense, Faksimile London 1894	bezeichnet als:	Sarisb.
Codex Montpellier, Faksimile	" "	Montp.
Codex EB der Berliner Kgl. Bibl.	" "	A.
Codex Mus. ms. 40078 der Berliner Kgl. Bibl.	" "	B.
Codex Mus. ms. 1458 (1916) der Berliner Kgl. Bibl.	" "	C.
Vesperale Romanum Ed. Pustet 1875	" "	Vesp.
Graduel (Colesmer-Ausg.) Rom, Tournai 1912	" "	Graduel.
Liber antiphonarius (Colesmis, Paris) 1891	" "	Ant.
Libri antiphonarii complementum 1891	" "	Ant. compl.

Ferner die Notenbeispiele bei Gerbert und Coussemaker.

Wenn ich jedoch das Ergebnis im Verhältnis zur Masse der verglichenen Werke betrachte, so ist dasselbe zwar nicht allzu groß, immerhin aber doch erfreulich. Volle Übereinstimmungen mit Melodiephrasen der verglichenen Werke sind zwar seltener, Abweichungen sind fast die Regel, teilweise Übereinstimmung bei der Kürze der Beispiele für ihre Festlegung nicht immer maßgebend. So mußte ich denn auch meine ursprüngliche Absicht, alle Beispiele hinsichtlich der Tonalität festzulegen, um so die

Unterschiede zu Tage treten zu lassen, aufgeben. Einmal ist wegen der Kürze der Beispiele die Bestimmung der Tonalität unmöglich. Zweitens sind in den modernen Choralbüchern viele der alten Melodien überhaupt nicht mehr oder z. T. in anderen Tönen erhalten. Die überkommenen Beispiele sind aber zu bekannt, als daß sie hier noch einmal einer besonderen tonalen Behandlung bedürften.

Vorbemerkungen zum kritischen Text.

Abkürzungen: Ms. = Manuskript; Hs. = Handschrift.

In der Hs. vorkommendes v = u ist in u abgeändert; umgekehrt ist u der Hs. (= v) in v geändert.

Flektives e = æ ist umgeschrieben, e der Hs. ist notwendigerweise als æ umgeschrieben (caeli); -cia, -cio der Hs. ist als -tia, -tio (tertia) wiedergegeben, dyapason, dyapente, dyatessaron stillschweigend in dia- geändert.

Kritischer Text.

De speciebus diatessaron¹⁾.

Diatessaron alia constat ex tono et semitonio et tono, ut ab A in D; alia ex semitonio et ditono, ut a B²⁾ in E; alia ex ditono et semitonio, ut a C in F; alia ex tono et semitonio et tono, ut a D in G. Quarta (scil. species) est eadem³⁾ cum prima, nisi quia loco differt a prima constitutione, quia quartam speciem diapason constituit cum superiori diapente, quod prima non facit.

Specierum diatessaron alia naturalis, alia formalis. Naturalis a tetrachordo⁴⁾ gravium⁵⁾ originaliter sumitur, quia prima species eius ex prima gravium et prima finalium constat, hoc est ab A in D. Secunda species tollitur ex secunda gravium in secunda finalium, hoc est a B in E. Tertia a C in F. Quarta a D in G. Formalis autem est quae aliunde^{5a)}, undecumque sumitur, quia similitudinem et formam retinet naturaliter, sicut ab a in d⁶⁾.

De speciebus diapente.

Diapente alia constat ex tono et semitonio et ditono, ut a D in a⁷⁾; alia ex semitonio et tribus tonis, ut E in d⁸⁾; alia ex tribus tonis et semitonio, ut a⁹⁾ F in c¹⁰⁾; alia ex ditono et semitonio et tono, ut a G in d¹¹⁾. Quarta est extraria primae et tertia secundae. Quorum similiter alia est naturalis, alia formalis. Naturales enim oriuntur a tetrachordo¹²⁾ finalium. Prima species a prima acutarum sumitur, hoc est a D in a; secunda species ab E in d¹³⁾; tertia a¹⁴⁾ F in c¹⁵⁾; quarta a G in d¹⁶⁾. Formales autem sunt, quae aliunde undecumque sumuntur, quia similitudinem et formam retinent¹⁷⁾ naturalium¹⁸⁾.

De differentiis primi toni.

Au - dis - tis qui - a di - xi vo - bis

Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a do - mi - num Sae - cu - lo - rum A - men.

Con - sti - tu - es e - os Sae - cu - lo - rum A - men

Stel - la is - ta Sae - cu - lo - rum A - men

Om - nes si - ti - en - tes Sae - cu - lo - rum A - men. Ve - te - rem ho - mi - nem.

Oc - to sunt be - a - ti - tu - di - nes.

Di - xit do - mi - nus do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me - is.

Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a do - mi - num Sae - cu - lo - rum A - men.

Be - a - tus Pe - trus Sae - cu - lo - rum A - men.

Do - mi - nus di - xit ad me Sae - cu - lo - rum A - men.

Ad - or - na tha - la - mum Sae - cu - lo - rum A - men.

Saeculorum Amen.³²

Per horum versuum³³ melodias dinoscitur quodlibet responsorium, cuius sit est toni, sive authent, sive plagalis.

Inceptio psalmorum introitu, unde diligentissime haec notanda sunt.

Primus tonus duas habet differentias introitibus.

Secundus nullam habet differentiam. Tertius unam habet differentiam. Quartus nullam habet differentiam. Quintus unam differentiam. Sextus nullam habet differentiam. Septimus nullam habet differentiam. Octavus unam habet differentiam.

Quot sunt modi, quibus omnis cantus constat. Incipe ter....

Anonymus.

Ter ter - ni sunt mo-di, qui-bus om-nis can-ti - le-na con-te-xi-tur, sci - li - cet:

est e.as al.tae me-mo-ri-a com-men-da-re, nec pri-us

est e.as al.tae me-mo-ri-ae com-men-da-re, nec pri-us

ab hu-ius mo-di stu-di-o qui-es-ce-re, do-nec vo-cum in-ter-val-lis a-gni-tis har-mo-ni-ae

ab hu-ius mo-di stu-di-o qui-es-ce-re, do-nec vo-cum in-ter-val-lis a-gni-tis har-mo-ni-ae

to-ti-us fa-cil-li-me po-te-ris com-pre-hen-de-re no-ti-ti-am.

to-ti-us fa-cil-li-me que-at com-pre-hen-de-re no-ti-ti-am.

Versus⁴²⁾ ad inceptions psalorum.

Primus cum sexto fa sol la superhabeto.
 Tertius octavus canit ut re fa; sicque secundus.
 Septimus incipitur mi fa sol, quartusque la sol la.
 Quintus erit tonus sic fa la re⁴³⁾ fa tibi notus.

┐ ┐ ┐ J J J J S S u u u
 Gurtulus⁴⁴⁾, epiphonus⁴⁵⁾, clivis, quilisma,
 ~┐ ~┐ ~┐
 podatus,
 ρ ρ ρ S S S S S ~┐ ~┐ ~┐
 torculus⁴⁶⁾ et morila⁴⁷⁾, punctum quoque virgula,
 S S
 flexa⁴⁸⁾.

Non plures invenies; sunt non plures neumae repertae⁴⁹⁾.

Pythagoras⁵⁰⁾ philosophus primus apud Graecos musicae artis inventor et monochordi legitur. Qui transivit quandam fabricam⁵¹⁾ et audivit quinque malleos concurrentes. Considerans eos reddere dulcem sonum mirabatur valde. Tandem subtraxit unum et sic remansit sonus discrepans. Qui etiam soni quatuor malleorum comparantur quatuor virtutibus cardinalibus, quae sunt iustitia⁵²⁾, prudentia, fortitudo, temperantia. Unde in Theodoli⁵³⁾ aequabit studio: tetras sit in ordine vestro Pythagorae numerus. Et sic primo secundum quosdam dicitur inventa esse musica.

Notandum autem, quod musicum instrumentum antiquitus naturaliter et sufficienter constabat octo chordis, quae notabantur totidem primis litteris alphabeti. Secundum usum modernorum et dividitur in quatuor tetrachorda, videlicet tetrachordum gravium, in tetrachordum finalium, in tetrachordum superiorum, in tetrachordum excellentium. Tetrachordum est spatium, quod continet quatuor cordas regulariter dimensas. Tetrachordum gravium idcirco⁵⁴⁾ dicitur, quia graves voces ibi sonant⁵⁵⁾, et constat ex⁵⁶⁾ tono et semitonio et tono et fit ab A⁵⁷⁾ re gravi usque in D⁵⁸⁾ sol re grave. Tetrachordum finalium idcirco dicitur, quia omnis regularis cantus ibi finitur et constat ex tono et semitonio et tono, et sic a D⁵⁹⁾ sol re gravi usque in G⁶⁰⁾ sol re ut grave. Tetrachordum superiorum dicitur, quia omnes voces superiores insonant et constat ex tono et semitonio et⁶¹⁾ tono et fit ab a la mi re acuto usque in d⁶²⁾ la sol re acutum. Tetrachordum excellentium dicitur, quia excellentiores voces⁶³⁾ insonant, et constat ex tono et semitonio et tono et fit a d⁶⁴⁾ la sol re acuto usque in g⁶⁵⁾ sol re ut acutum. In hac divisione quatuor tetrachordorum tres toni remanent: primus inter Gamma⁶⁶⁾ ut et A⁶⁷⁾ re grave; secundus inter g⁶⁸⁾ sol re ut acutum et a⁶⁹⁾ la mi re⁷⁰⁾.

Septem sunt litterae ab antiquis, quibus musica constat ob totidem discrepantias ab A⁷¹⁾ videlicet in a. Nam a modernis additum est⁷²⁾ F in principio, ut plagalis proti sub se haberet diapente, et ut diatonicum genus staret in capite; et graeca figura positum est, ut distaret a nostro Gg⁷³⁾, quod dupliciter positum est, et ostenderet hanc artem a Graecis inventam.

Superacutae inventae sunt, quia, cum quilibet cantus proti, deuteri vel triti transferantur⁷⁴⁾ a legitimis finalibus, scilicet D, E, F in sociales et affines, scilicet a, b, c, necessarium est habere tetrachordum superacutarum, ut acutae, legem finalium sortitae, reddant diapason ad superacutas, scilicet a ad aa, b ad bb, c ad cc. aa quoque ad perfectionem tetrachordi addita est, et ut trito, in acutas translato, unam vocem super diapason necessario impleteret⁷⁵⁾. Nulli vero diapason deest⁷⁶⁾ vox media, quae ad utrumque latus non concordat et inferius per diatessaron et subius per diapente et e converso infra per diapente et supra per diatessaron praeter illam, quae a⁷⁷⁾ F in f⁷⁸⁾, quae neque a⁷⁹⁾ gravibus habet diatessaron cum ♯ quadrato, neque ab acutis diapente propter duo semitonia. Unde b molle additum est ad suppleendam praedictarum consonantiarum confortantiam regularem, et maxime frequentat in eo cantu, ubi F et f continentur; vel causa diatonii⁸⁰⁾ interpositum est, quia in⁸¹⁾ F grave et ♯ quadratum est dissonans tritonans, quod diatonicum genus non concedit. Ex normitate vero sua b hanc legem habet, ut nusquam eius nota intelligatur nec ipsa ascribatur. Haec autem rotunda est, quia volubilis et instabilis est, altera vero quadrata, quia naturalis et stabilis est.

Anmerkungen zum Text.

1) Die Überschrift steht im Ms. am Schluß des ersten Abschnittes, zwischen facit und Specierum. Aus Gründen, die ich in der Einleitung dargelegt habe, setze ich die Überschrift an den Anfang. — Inhaltlich vergleiche man die ganze Stelle mit Berno (bei Gerbert, II. 67. Ziffer 5). Berno ist freilich in der Bestimmung der „species“ für Quarte, Quinte und Oktave ganz anders. Er gibt der Quarte 3, der Quinte 4 und Oktave 7 species. Die Bezeichnung naturalis und formalis kennt er nicht.

2) Ms. G.

3) Ms. edem.

4) Ms. tetracordo.

5) Ms. gravitum.

6a) Die Stelle ist dadurch, daß ali verkehrt angefügt wurde, im Ms. entstellt. Dort lautet sie: Formalis autem est aliquae, unde undecumque sumitur..... Ali gehört zu unde, nicht zu quae. Vgl. dieselbe Stelle bei der Quinte.

6) In der Hs. steht: sicut a A in D. Aber da der Verfasser einige Zeilen früher den Quartschnitt der graves A—D naturalis nennt, so meint er mit der „formalen“ Quartengattung wohl die acutae a—d.

7) Ms. A. Es kann sich nur um a acutum handeln.

8) In der Hs. steht: ut ab E in B. Der Buchstabe E ist als solcher zwar nicht einwandfrei zu erkennen und man könnte versucht sein, dafür G zu lesen. Das gäbe aber für die Quintengattung,

in bezug auf B, gar keinen Sinn. Es ist daher statt B zu lesen $\sharp$. Außerdem kommt, wie sich aus dem Folgenden ergibt, nach der Quinte D—a nur diese Quintenlage E— $\sharp$ in Frage.

⁹⁾ Ms. ab (phonerisch!).

¹⁰⁾ In der Hs. steht: ut ab F in C; aus dem gleichen Grunde wie vorher kommt aber nur die Quinte F—c in Betracht.

¹¹⁾ Ms. D; muß die Quinte G—d sein.

¹²⁾ Hs. tetrardo.

¹³⁾ Ms. B; vgl. Anmerkung 8.

¹⁴⁾ Ms. ab (Anmerkung 9).

¹⁵⁾ Ms. C (vgl. Anmerkung 10).

¹⁶⁾ Ms. D.

¹⁷⁾ Ms. retinet.

¹⁸⁾ Vgl. mit unserm Traktat Gerbert II. 60, den Traktat: De inventionem symmenon, die Abschnitte: De speciebus Diatessaron und De speciebus Diapente. Vgl. ferner Gerbert II. 130 ff. Hermann Contracti opuscula musica. Sodann Gerbert II. 203. De formalibus speciebus (Musica Arionis scholastici.)

¹⁹⁾ Im Text über —men ein cephalicus.

^{19a)} Auf Silbe —ro— steht ein scandicus, so daß dann die Endsilbe —ra ohne Note bleibt.

²⁰⁾ Im Texte ein torculus.

²¹⁾ Im Texte ein cephalicus. — ^{21a)} Im Original auf meiß die Noten:

²²⁾ Text torculus liquescens.

²³⁾ Es bleibt zweifelhaft, ob der strophicus als g oder f zu lesen ist.

²⁴⁾ Über quem stehen frei aufsteigende virgae statt des podatus.

²⁵⁾ Der Text der Hs. lautet: Rubum quem videret. Nach dem neuen Text im Vesperale muß es heißen: Rubum quem viderat.

²⁶⁾ Hs. dingnare.

²⁷⁾ Torculus liquescens.

²⁸⁾ Die Noten zu —titudines fehlen.

²⁹⁾ Das Notenbild des scandicus ist unklar.

³⁰⁾ Im Texte fehlt dem Zeichen über A— (virga) der oben angeführte kleine Bogen:

³¹⁾ Ms. zwei absteigende virgae statt clivis.

³²⁾ Noten fehlen.

³³⁾ Text verum.

³⁴⁾ Das Wort tetrardus ist doppelt geschrieben und daher einmal überflüssig.

³⁵⁾ Silbe —per hat keine Note.

³⁶⁾ Es läßt sich kaum unterscheiden, ob nullam oder unam zu lesen ist.

³⁷⁾ Noten fehlen.

³⁸⁾ Noten fehlen.

³⁹⁾ Text intervalles.

⁴⁰⁾ Ms. anguitis.

⁴¹⁾ Ms. facillime.

⁴²⁾ Hs. versos.

⁴³⁾ Rasur zwischen la und re.

⁴⁴⁾ Mit den Konjekturen, die ich in der Einleitung angeführt habe, würden die Verse folgendermaßen zu lesen sein (wobei freilich die Möglichkeit nicht ausgeschaltet werden soll, daß jene Ausdrücke „gurtulus“ und „morila“ unserm Autor für franculus und oriscus geläufig, ja auch sonst bei den Theoretikern im Gebrauch waren. Dafür spricht Fétis IV. 198 ff. Wenn dem so ist, wenn es sich also nicht um Irrtümer des Anonymus handelt, so bedeutet der Traktat eine Bereicherung der Terminologie der Neumen. Weil ich mich nicht zu entscheiden wage, lasse ich den Text möglichst unangestastet):

„Franculus, epiphonus, clivis, quilisma, podatus,
Torculus, oriscus, punctum quoque virgula, flexa.“

Immerhin darf auch bei dieser Lesart nicht übersehen werden, daß eine Unklarheit übrigbleibt, indem clivis und flexa, also dasselbe Zeichen mit der doppelten Bezeichnung, nebeneinander stehen. Man wird bestrebt sein, den cephalicus in die Verse einzufügen, da erstens das Zeichen des cephalicus in den Versen, freilich unter der Benennung torculus, vorkommt, und da zweitens der cephalicus in den

Notenbeispielen eine Noße spielt. Mit Berücksichtigung dieses Umstandes würde ich daher folgende Lesart vorschlagen:

Franculus, epiphonus, clivis, quilisma, podatus,
Torculus, cephalicus, oriscus, virgula, punctum.

Diese Lesart würde außerdem zwei gleichgebaute Hexameter ergeben von dem Schema: — — — — — — — — — —, während in der ursprünglichen Lesart des Manuskriptes der zweite Vers eine kleine Abweichung im vierten Fuße zeigt. Das Schema der ursprünglichen Verse ist:

— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —

45) Ms. eptaphonus.

46) Das Zeichen muß ein *ſ* sein; was der Traktat angibt, ist ein cephalicus.

47) 48) Vgl. was ich in der Einleitung zu den Neumen gesagt habe.

49) Dieser Vers ist mehr als schlecht überliefert. Wörtlich steht im Manuskript:

„Nō plures ī venies sūt
Nō plures veume sūt ang
vidoue reperte.“

Mit dem Worte angvidoue weiß ich nichts anzufangen, auch finde ich in keinem der Wörterbücher eine auch nur annähernd ähnliche Bildung. In dem Hexameter ist das Wort ebenso wie das vorangehende sunt überflüssig. Im Gegenteil: Der Vers wird erst zum freilich hinfenden Hexameter durch Ausmerzung der beiden genannten Worte. Mit seinem Schema würde der neue Vers den beiden andern Versen ähnlich sein. Die endgültige, von mir vorzuschlagende Lesart der drei Verse wäre also:

Franculus, epiphonus, clivis, quilisma, podatus,
Torculus, cephalicus, oriscus, virgula, punctum.
Non plures invenies, sunt non plures(!) neumae reptatae.

50) Ms. Pythagoras.

51) Ms. frabricam.

52) Ms. Isticia.

53) Ms. Theodolo.

54) Ms. ideo.

55) Ms. sonat.

56) In der Hs. steht: et constat ex semitonio et tono et tono (diese beiden letzten Worte sind übergeschrieben). Aus dem Inhalt ergibt sich aber, daß infolge des Überschreibens „et tono“ an die falsche Stelle geraten ist. Zugleich sind diese Stelle und die darauf folgenden Worte ein redender Beweis für die Kritiklosigkeit des Schreibers.

57) Ms. a.

58) 59) Ms. de (phonetisch!).

60) Ms. ge.

61) Ms. et to tono ist Schreibfehler.

62) Ms. de.

63) voces zweimal geschrieben.

64) Ms. de.

65) Ms. Ge.

66) Ms. Gama.

67) Ms. a.

68) Ms. Ge.

69) Ms. aa.

70) Diese Stelle bleibt unklar, wenn sie nicht überhaupt in dieser Fassung Unsinn ist. a. Anonymus spricht von drei Tönen, die bei der Tetrachordeinteilung von der Stala übrig bleiben. Er nennt aber nur zwei Töne. b) Der Verfasser meint *Γ*, das als Proslambanomenos außerhalb der Tetrachordreihe steht. Im übrigen könnte nur der Halbton bei *b* molle in Frage kommen.

71) Die Hs. läßt im Zweifel, ob *A* oder *a*.

72) Ms. addita sunt.

73) Ms. GG; gemeint sind aber (duplitter!) *G* grave und *g* acutum im Unterschiede zu *I*.

74) Ms. transferuntur.

75) Auch diese Stelle dürfte nicht einwandfrei sein.

76) Ms. dest.

77) Ms. ab (phonetisch!).

78) In dem Relativsatz ist das Prädikat: sit oder est zu ergänzen.

79) a ist übergeschrieben.

80) Er meint: *causa diatonii generis*.

81) Lies statt in: inter.

Quellenvermerke zu den Notenbeispielen.

Berno's Tonarius (Gerbert II 79) kommt wegen der abweichenden Folge der Beispiele nicht in Betracht. — Zu vergleichen ist Joh. Otto (Gerbert II 244), der eine Aufstellung der Töne gibt, und das Tonale S. Bernhards (Gerbert II 269), wo immerhin Ähnlichkeiten zu entdecken sind. — Oddonis abbas intonarium (Couffemacher II 117) ergibt nichts.

- a. Joh. de Muris (Couffemacher II 328) daselbe. — Ähnliche Fassungen vgl. Gerbert I 249, II 13, II 48 und Couffemacher II 81. — Vgl. Montp. 92.
- b. Joh. de Muris (Couffemacher II 333) daselbe.
- c. Couffemacher (Guido) II 83 daselbe.
- d. Vgl. Gerbert I 249, II 48. — Ant. 21.
- e. Vgl. Couffemacher II 142b.
- f. Vgl. Gerbert I 250, II 12.
- g. Couffemacher II 345 daselbe.
- h. Ant. 340 daselbe. — Vesp. 382 anderer Ton. — A 31^v daselbe.
- i. Ant. compl. 96 fast daselbe.
- k. Vgl. Gerbert I 250.
- l. Vgl. Couffemacher II 145 b IV.
- m. Vgl. Gerbert I 120. — Ant. 97. — Couffemacher II 128 daselbe.
- n. Vgl. Sarisb. L XXVIII. — A 24 daselbe.
- o. Vesp. 69 und Ant. 67 daselbe.
- p. Vgl. Gerbert I 250.
- q. Vgl. Couffemacher II 146 a V.
- r. Vgl. Vesp. 60; Ant. 60; Ant. compl. [54], wo ähnliche Fassung.
- s. Vgl. Gerbert I 250, II 23.
- t. Couffemacher II 333 (Joh. de Muris) derselbe Melodiekern.
- u. Vgl. Gerbert I 250.
- v. Vesp. 117 und Ant. 106 daselbe.
- w. Ant. 61 fast daselbe.
- x. Vgl. Gerbert I 250.
- y. Vgl. Couffemacher II 352.
- z. Ähnliche Fassungen Vesp. 63; Ant. 63.
- aa. Vesp. 35; Ant. 34 daselbe.
- bb. Ant. 5; Couffemacher II 335 daselbe.
- cc. B 36^r ähnlich.
- dd. B 6^r ähnlich.
- ee. B 87^v daselbe; C 76^v fast daselbe.
- ff. B 26^v ähnlich.
- gg. Montp. 43, 161 daselbe; B 91^r; C 79^v daselbe.
- hh. Montp. 58 daselbe; B 34^r ähnlich; C 32^v ähnlich.
- ii. Montp. 64; B 22^r ähnlich.
- kk. B 3^r; C 2^v daselbe.
- ll. C 1^r, Gerbert II 17 (Guido) ähnliche Fassung.

Dysaccheron alia star
 ex tono & semitono ex
 tono ut ab **A**. in **D**. Alia ex
 semitono & dytono ut a **B**.
E. Alia ex dytono & semitono
 ut a **C**. in **F**. Alia ex tono ex
 semitono & tono ut a **D**. in
B. **E**. Quarta ē eductū
 prima mī quia loco differt ap
 ma & hinc quia quarta
 quā dyapason dicitur cū lu
 xerion dyapente q̄ prima utat.

Spererū de hīs dyaccherō
 dyaccheron alia nani
 talis. Alia formalis. Natura
 lis accedendo gravis cu
 gravis sumit. Quia prima
 q̄s ē extrema gravis & p̄ma
 finalis star. h̄ ē ab **A**. in **D**.
 Secunda q̄s mīli ex t̄da gl̄m
 t̄da finalis. h̄ ē ab **E**. in **C**.
 Tercia a **C**. in **F**. Quarta a **D**.
 in **B**. **E**. formalis aut ē ali
 q̄ vnde undecim sumit q̄ sum
 tendine & forma retinet ua
 cuitatē. h̄ ē ab **A**. in **D**.
 De hīs dyapente.
 dyapente alia star ex
 tono & semitono & dy
 tonο ut a **D**. in **F**. Alia ex
 tono & t̄bus tonis ut ab

E. in **B**. Alia ex t̄bus tonis
 semitono ut ab **F**. in **A**. Alia
 ex dytono & semitono ut
 a **B**. in **E**. Quarta ē etiam
 diapente & t̄da. Quia
 finalis. Alia ē accedens
 formalis. Naturalis est cu
 it accedendo finalis. q̄s
 q̄s ap̄ma accedens sumit
 h̄ ē a **D**. in **A**. Secunda q̄s
E. in **C**. Tercia ab **F**. in **B**.
 Quarta a **B**. in **E**. forma
 les aut t̄da q̄ aliunde v̄
 cūq̄ sumit q̄ similitudine
 & forma retinet natura
 lūm. De hīs p̄m̄ ton.

Primū querit regim
 pan. m. a. i. t.
 el. Dia.

dis dūo. meo s̄de adertus
 uis. Manguitur aī
 mea dūm. illo v̄ d. e.