

Die Musiklehre des Johannes de Grocheo.  
 Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Mittelalters  
 von  
**Johannes Wolf.**  
 (Berlin.)

---

## I.

Unsere Kenntnis von der mensurierten Musik des 13. und 14. Jahrhunderts ist bis jetzt höchst lückenhaft. Abgesehen von den wenigen praktischen Denkmälern, welche E. de Coussemaker herausgegeben hat, sind wir, da die reichen über ganz Europa verstreuten handschriftlichen Schätze noch der Veröffentlichung harren, auf die namentlich durch Gerbert und Coussemaker zugänglich gemachten theoretischen Schriften dieser Zeit angewiesen, wenn wir die damaligen Musikzustände ergründen wollen. Aber diese geben uns nur ein höchst einseitiges Bild. Meist waren sie von Geistlichen verfaßt und auch für Geistliche bestimmt. Naturgemäß faßte der Mann der Kirche bei seinen Lehren nur das ins Auge, was für die Musik der Kirche von Bedeutung war, und hütete sich, einen Ausblick auf die weltliche Musik, auf die Kunst der Spielleute zu thun. Denn diese standen mit ihrem ungebundenen Leben, ihrer ungezügelten Fröhlichkeit und als Träger so mancher heidnischer Überlieferung in zu großem Gegensatze zur Kirche, als daß sie von den Geistlichen hätten Berücksichtigung finden können. Erwähnen sie aber wirklich einmal die Kunstdübung des Volkes und der Spielleute, so geschieht es fast ausnahmslos in tadelndem Sinne. Auch von der weltlichen Musik der Gebildeten erfahren wir wenig. Die Mensuraltheoretiker beschränken sich auf einige kümmерliche Definitionen weltlicher Vokalformen und geben im übrigen nur Regeln über Notation und Satz, die mit der Praxis, wie wir sie aus den erhaltenen Denkmälern kennen lernen, durchaus nicht immer übereinstimmen. So viele Traktate auf uns gekommen sind, so wenige sind originell. Überall derselbe Stoff und fast dieselbe Form.

Mit Freuden ist daher das Werk eines Theoretikers zu begrüßen, der sich fern hält von der breiten Straße und damit, daß er auf die weltliche Vokal- und Instrumentalmusik übergreift, daß er die Musikübung und die Musikformen des Volkes und der Gebildeten in seine Betrachtung einzieht, einzig dasteht.

Der Grund dafür, daß der Traktat gänzlich von dem althergebrachten

Schema abgeht, liegt wohl in der Bestimmung. Der Anfang deutet darauf hin, daß er nicht für die Männer der Kirche, sondern für Laien, für die gebildeten Stände des Volkes bestimmt war. Im Verlaufe der Arbeit giebt der Verfasser auch selbst zu erkennen, daß ihn diese Absicht leitet, indem er sagt: er wolle die Musik besprechen, wie sie für den Bedarf oder die Geselligkeit der Bürger notwendig sei (*prout ad usum vel convictum civium est necessaria*).

Die Anfangsworte, die Art der Erklärung und der Anführung von Beispielen, sowie gewisse Fehler in der überlieferten Handschrift, auf welche noch später hingewiesen werden wird, charakterisieren das Werk als den Vortrag eines Lehrenden. Als Verfasser ist am Schlusse Johannes de Grocheo genannt. Die Bezeichnung *de Grocheo* ermöglicht keinen sicheren Schluß auf Nationalität oder Geburtsort. Da aber die Grundlage seiner Lehre die Musikübung zu Paris bildet (*secundum quod homines Parisiis ea [scil. musica] utuntur*) und er immer wieder auf die Musikverhältnisse dieser Stadt zurückgreift, dürfen wir mindestens annehmen, daß er längere Zeit dort gelebt habe. Eine etwas spätere Hand hat in dem Manuskripte, das uns diesen Theoretiker bewahrt hat, am Schlusse hinter dem Namen *regens Parisius* eingefügt. Für *regens* ist nach Du Cange im Anfange des 14. Jahrhunderts die Bedeutung *professor qui docet in Academis* (Universitätslehrer) verbürgt. Vielleicht haben wir also in Johannes de Grocheo einen Lehrer an der Sorbonne zu erblicken.

Über seine Person erfahren wir, abgesehen von der Bemerkung im Anfange des Traktates, aus der wir schließen dürfen, daß er ärmlichen Verhältnissen entsprungen sei, nichts. Wir müssen in ihm einen aufgeklärten Kopf vermuten, der seinen Verstand durch die Tradition nicht in Fesseln schlagen läßt. Man beachte, mit welch feinem Humor er die Sphärenmusik und die nach der Lehre der Alten aus der Harmonie der inneren und äußeren Teile des Menschen entstehende *musica humana* zurückweist. Er erkennt, daß alle bisher gegebenen Definitionen der Musik den Stoff nicht erschöpfen, und greift mutig zu einer neuen, die nicht ausschließlich die Kirchenmusik, sondern die gesamte Musik seiner Zeit umfaßt.

Bei seinen Darlegungen geht er von historischen Gesichtspunkten aus und bietet in dieser Hinsicht so manche Ergänzungen dar zum englischen **Anonymous IV.** (Coussemaker, Scriptores I, 327—364), dem er zeitlich nicht fern steht. Seine Gewährleute sind **Johannes de Garlandia**, ein gewisser **Lambertus** und **Franco**. Daß wir ihn in einer Zeit regen geistigen Lebens suchen müssen, darauf deuten klar die Worte: »weil man in unseren Tagen zu Paris die Urgründe einer jeden Kunst fleißig durchforscht.« Die Art und Weise, wie er von Franco spricht, beweist, daß

er nicht lange nach ihm gelebt haben kann. Da er nun einerseits kleinere Noten als die Semibrevis nicht kennt und andererseits, obgleich er von den Musikverhältnissen in Paris ausgeht, Johannes de Muris nicht erwähnt, so ist er vermutlich früher als dieser und Philipp de Vitry anzusetzen, das heißt er wird gegen die Wende des 13. Jahrhunderts gewirkt haben, eine Zeit, in der die *ars nova* sich anbahnt.

## II.

Der Traktat des Johannes de Grocheo ist enthalten in **Ms. 2663 der Großherzoglich Hessischen Hofbibliothek zu Darmstadt.** Die Handschrift, ein Pergamentcodex des 14. bis 15. Jahrhunderts in octavo mit den Maßen  $16,3 \times 12$  cm besteht aus einer Reihe von Traktaten, die zu verschiedener Zeit und von verschiedener Hand geschrieben worden sind. Schon im 15. Jahrhundert wurden sie zu einem Bande vereinigt. Das Vorsetzblatt gibt den Inhalt wie folgt an:

»Hic continentur subscripta:

Primo: Confessio quaedam brevis.

Secundo: Viginti passus religiosorum Bonaventurae.

Item: Forma noviciorum secundum exteriorem et interiorem hominum,  
valde bonus liber Davidis de Bavaria.

Item: Sermo Vulnerasti cor meum.

Item: Musica magistri Joh. de Grocheo.

Item: Ordo missae vel speculum ecclesiae.

Item: De articulis fidei.

Item: De septem hominis depeccatis. (?)

Item: Passio sanctae Barbarae metrica.

[Item: Legenda beatae Barbarae virginis et martyris metrice] 1).«

Das Verzeichnis ist nicht genau. Nach *Vulnerasti cor meum* ist einzufügen:

Hugo De laude caritatis, de tribus signis boni status.«

Liber de affectu sermonis divini.

Tractatus de IV modis scripturae.«

Diese Traktate sind nicht nachträglich hinzugefügt, ebensowenig das Stück *Ci commencent li Lucidaire*, welches auf *Ordo missae vel speculum ecclesiae* von derselben Hand geschrieben folgt. Die Notiz auf dem Vorsetzblatt: ***Iustum librum scripsit dominus Johannes de Bocis monachus Coloniensis*** entspricht nicht der Thatsache und kann höchstens für ein paar Traktate von derselben Hand Geltung haben.

Das Werk des Johannes de Grocheo findet sich auf **Fol. 56r—69r.**

---

1) Von späterer Hand hinzugefügt.

Die Blätter stellen zwei Lagen dar, von denen die erste drei, die zweite fünf Doppelblätter umfaßt. Die letzten beiden Blätter sind abgeschnitten. Das Pergament zeichnet sich vor dem des übrigen Bandes durch größere Glätte aus. Die Schrift, eine etwas zur Kursive neigende Minuskel, ist, wenn auch ungemein abgekürzt und schwer lesbar, doch höchst sorgfältig und sauber mit Anwendung roter Initialen ausgeführt. Letztere fehlen von Fol. 65 v. ab. Die Seite ist im Gegensatz zu den übrigen Traktaten in zwei Kolumnen geteilt. Die Entstehung der Handschrift fällt den Schriftzügen nach gegen das Ende des 14. Jahrhunderts. Wir treffen noch nicht das für das 15. Jahrhundert charakteristische a, nicht die Schleife für die Endsilbe is und nicht den Punkt, sondern das Strichelchen über dem i. Eigentlich ist der Gebrauch des s am Ende der Wörter; mehr als die Hälfte der Fälle weist am Schluß das lange s auf. Auch des über der Zeile schwebenden s bedient sich der Schreiber, aber fast ausschließlich nur infolge Raummangels am Ende einer Zeile. Eine Regel im Gebrauch der verschiedenen Formen ist sonst nicht zu erkennen. Die Art der Abkürzungen entspricht dem Gebrauche des 14. Jahrhunderts und zeigt viel Ähnlichkeit mit der in englischen Handschriften üblichen. Das häufige Vorkommen von Abbreviaturen mit Hilfe übergeschriebener Buchstaben deutet auf die Wende des Jahrhunderts hin.

In der Darmstädter Handschrift liegt uns eine Abschrift des Traktates vor. Es ergibt sich dies einerseits aus den Schlußworten: *Scriptori flamen sacrum tribuat decus, amen*, andererseits aus falschen Auflösungen von Abkürzungen wie *condicitur* statt *cum dicitur*, und daraus, daß sich der Kopist mehrere Male um Zeilen beim Abschreiben geirrt hat. Da dies fast immer um zwei, in einem Falle um sechs Halbzeilen geschieht, so scheint das Original Langzeilen gehabt zu haben. Aus der Art einiger Fehler der Kopie, wie *quid donaquaequa* statt *quid unaquaque*, *consonus* statt *cum unus*, *deo* statt *de eo* läßt sich der Schluß ziehen, daß die Vorlage des Schreibers eine Nachschrift gewesen sei. Dies stimmt, wie schon oben bemerkt ist, sehr wohl zu dem späteren Zusatze *regens Parisius*. Eine Überschrift des Traktates fehlt, ist aber leicht aus den Schlußworten *Explicit theoria Johannis de Grocheo* zu ergänzen.

Damit dieser wichtige Traktat dem Verständnis größerer Kreise zugänglich sei, ist eine Übersetzung hinzugefügt worden. Diese hält sich, um möglichst getreu das Original wiederzugeben, eng an den ursprünglichen Text. Die unter dem lateinischen Texte stehenden Anmerkungen geben die falschen Lesarten, die in eckige Klammern geschlossenen Worte fehlen in der Handschrift.

[*Theoria Johannis de Grocheo.*]

Quoniam quidam iuvenum, amici mei, me cum affectu rogaverint, quatenus<sup>1)</sup> eis aliquid de doctrina musicali sub brevibus explicarem, eorum precibus mox acquiescere volui, eo quod in eis inveni maximam fidelitatem, amicitiam et virtutem et per longum tempus ad necessaria vitae meae maximum tribuerunt iuvamentum. Et ideo praesentis operis intentio est, pro posse nostro eis musicam ultimare, cuius cognitio est necessaria volentibus habere completam cognitionem de moventibus et motione<sup>2).</sup>

Videtur enim esse magis de sono, qui inter sensibilia propria reperitur et potentiae apprehensivae obiectum est. Valet etiam ad opus; nam mores homini corrigit et meliorat, si modo debito usi sint. In hoc etiam excellit alias artes, quod immediatus ad creatoris laudem et gloriam totaliter ordinatur.

Modus autem procedendi erit primo considerare communia, quae dicuntur principia, et postea ex illis orientia sigillatim secundum subiectae materiae facultatem. Sic enim vadit tota cognitio humana sive sensitiva sive intellectiva, ut ait Aristoteles in prohemio *physicorum*. Adhuc autem circa principia primo contingit quaerere de eorum inventione, postea autem de quiditate, quantitate

**Die Musiklehre  
des Johannes de Grocheo.**

Da gewisse mir befreundete junge Leute den dringenden Wunsch ausgesprochen haben, ich möchte ihnen doch in kurzen Zügen einen Abriß der Musiklehre geben, habe ich deren Bitten bald nachkommen wollen, da ich bei ihnen die größte Treue, Freundschaft und Mannhaftigkeit erfahren habe, und sie mir lange Zeit hindurch die größte Beihilfe zum nötigen Lebensunterhalt gewährt haben. Die Absicht des vorliegenden Werkes ist nun, nach bestem Können ihnen die Musik zu erklären, deren Kenntnis für diejenigen notwendig ist, welche sich ein vollständiges Wissen von dem, was sich bewegt und von der Bewegung selbst verschaffen wollen.

Letztere scheint nämlich in höherem Grade im Klange vorhanden zu sein, der unter die sinnlich wahrnehmbaren Begriffe fällt und dem Fassungsvermögen unterworfen ist. Sie hat auch Wert für das Thun der Menschen, denn sie läutert und bessert die Sitten derselben, wenn sie sie nur in gebührender Weise benutzen. Darin übertrifft die Tonkunst auch die anderen Künste, daß sie unmittelbarer und gänzlich zum Lobe und Ruhme des Schöpfers dient.

Der Gedankengang aber wird der sein, erst sozusagendie allgemein gtiligen Grundlagen und hernach das, was daraus hervorgeht, einzeln je nach Möglichkeit des zu Grunde gelegten Stoffes zu betrachten. So nimmt nämlich die ganze menschliche Erkenntnis, mag sie auf sinnlicher Wahrnehmung oder auf Erkenntnis beruhen, ihren Weg, wie Aristoteles im Vorworte zu seiner *Physik* sagt. Somit aber ist hinsichtlich der Grundlagen erstens die Frage nach deren Erfindung aufzuwerfen und hernach Untersuchung anzustellen über das

1) quatinus. 2) mot.

et qualitate et quae circa principia sunt quaerenda.

Sicut enim videns modos inventendi distamina corporis solis cum centro terrae non admirabiliter sed faciens erit sciens, sic videns inventionem principiorum musicae magis erit dispositus<sup>1)</sup> ad sciendum. Non increpant autem nos quidam dicentes scientiam corrumpere, eo quod scriptorum diversitas et opinionum pluralitas impedit veritatem.

Videmus enim diligenter considerantes pluralitatem opinionum quaerere et ex illis extrahere quod est verum. Circa vero artes humanae est opinionum diversitas, ut in mechanicis<sup>2)</sup> diversitas in aedificiis et in vestimentis hominum ad ... manifestat<sup>3)</sup>. Semper enim potest ars humana et eius opus meliorari, cum numquam naturam vel artem divinam attingat, quae<sup>4)</sup> semper, quanto melius est, in omnibus operatur. Licet enim plures diebus istis practicam huius artis quaerant, pauci tamen de eius speculatione sunt curantes. Et adhuc quidam speculativi suas operationes et inventiones abscondunt nolentes aliis publicare, cum tamen quilibet vir debeat in talibus veritatem manifes-

Was? Wieviel? Wie beschaffen? und was sich sonst für Elementarfragen aufthun.<sup>1)</sup>

Wie nämlich derjenige, welcher die verschiedenen Methoden mit ansieht, die Abstände des Sonnenkörpers vom Mittelpunkte der Erde zu finden, nicht auf wunderbare Weise, sondern wirkend ein Wissender wird, so wird auch derjenige, der die Erfindung der Grundlagen der Musik erkennt, mehr zum Wissen bereit sein. Es mögen uns aber gewisse Leute nicht schelten, indem sie sagen, daß wir die Wissenschaft zu Grunde richten, weil die Meinungsverschiedenheit der Schriftsteller und die Vielheit der Ansichten die Wahrheit hindere.

Wir sehen nämlich, daß die, welche sich fleißig umthun, die vielfachen Meinungen ausfindig zu machen streben und aus jenen herausziehen, was wahr ist. Hinsichtlich der menschlichen Künste ist nun eine Verschiedenheit der Meinungen vorhanden, wie in den mechanischen (Künsten) eine Verschiedenheit in den Bauten und in den Kleidungen der Menschen sichtbar an den Tag tritt. Immer nämlich kann die menschliche Kunst und ihr Erzeugnis verbessert werden, da sie niemals die Natur oder die göttliche Kunst erreicht, Welch' letztere, um wieviel besser auch ihr Werk ist, in allem wirkt. Wenn auch in unseren Tagen mehr Leute die Ausübung dieser Kunst anstreben, haben doch nur wenige auf ihre Erforschung Bedacht. Dabei halten auch gewisse Forscher ihre Untersuchungen und Ergebnisse geheim und wollen sie anderen nicht mitteilen, obgleich doch jedermann in solchen Dingen

1) dispositus.

2) mechanicis.

3) manifestat, das Wort in der Lücke ist nicht zu enträteln. Vielleicht ist *risum* zu konjizieren.

4) quod. Fleischer coniec. quae.

1) Aristoteles, Phys. I, 26. ἔστι δῆ τι τὸ μὲν ἐντελεχεῖται μόνον, τὸ δὲ δυνάμει καὶ ἐντελεχεῖται, τὸ μὲν τὸ δε τί, τὸ δὲ τοσόνδε, τὸ δὲ τοιόνδε, καὶ ἐπὶ τῶν ἀλλων τῶν τοῦ ὄντος κατηγοριῶν δροῖσις.

tare ad laudem et manifestationem veritatis. Quae quidem<sup>1)</sup> igitur sit intentio et cuius gratia et quis modus procedendi prohemialiter sic sit dictum.

Fabulose loquentes dixerunt musicam inveniri a musis iuxta aquas habitantibus et inde nomen accipere. Et alii dixerunt eam inveniri a viris sanctis et prophetis. Sed Boetius vir valens et nobilis alium modum tenet. Cuius sententiae magis est adhaerendum, eo quod visus fuit ostendere ea quae dixit per demonstrationem. Ait enim in libro suo de harmonia musicali, quod Pythagoras principia musicae adinvenit. Licet enim homines semper quasi a principio cantaverunt, eo quod musica sit eis naturaliter innata, ut vult Plato et Boetius, principia tamen cantus et musicae ignorabant usque ad tempus Pythagorae, qui sic adinvenit: Ductus enim fuit, ut narrat Boetius, quasi divino spiritu ad fabrorum officia. Et ibi audiens mirabilem harmoniam ex ictibus malleorum, ad eam accedens fecit malleos in manibus percutientium alternari et sic vidit harmoniam ex viribus percutientium non causari. Et tunc scivit hoc ex proportione malleorum provenire. Examinans et ponderans eos invenit unum in dupla proportione ad alterum, sicut sunt 12 ad 6; et isti ad invicem reddebat consonantiam, quae *diapason* appell-

die Wahrheit an den Tag legen sollte zum Lobe und zur Offenbarung der Wahrheit. Welches nun eigentlich unser Plan sei und was unser Ziel und Gedankengang, sei hiermit einleitend bemerkt.

Diejenigen, welche der Fabel nacherzählten, meinten, die Musik nehme von den bei den Wassern wohnenden Musen ihren Ursprung und habe daher ihren Namen. Andere sagten, sie sei von heiligen Männern und Propheten erfunden. Boetius aber, ein bedeutender Mann von edler Herkunft, nimmt einen anderen Standpunkt ein. Seiner Meinung muß man sich eher anschließen, weil, wie man sieht, er das, was er sagt, beweist. In seinem Buche über die musikalische Harmonie<sup>1)</sup> erzählt er nämlich, daß Pythagoras die Urgründe der Musik gefunden habe. Wenn auch die Menschen gleichsam von Anfang an gesungen haben, weil ihnen die Musik von Natur her angeboren sei, wie Plato und Boetius wollen, so kamen sie doch die Grundlagen des Gesanges und der Musik bis zur Zeit des Pythagoras nicht, der sie somit fand. Geleitet, wie Boetius erzählt, gleichsam von göttlicher Eingebung, kam er zu einer Schmiede. Als er dort aus den Schlägen der Hämmer heraus eine wunderbare Harmonie<sup>2)</sup> vernahm, trat er hinzu, ließ die Hämmer in den Händen der Schmiedenden umwechseln und erkannte, daß die Harmonie ihren Grund nicht in dem Kraftmaß der Schmiedenden hätte. Und also bald hatte er heraus, daß sie aus dem Verhältnis der Hämmer herrühe. Als er diese nun prüfte und abwägte, fand er, daß ein Hammer zum anderen in der pro-

1) quidam.

1) De Institutione musica I, 10, ed. Friedlein, S. 196 ff.

Griechen eine nach bestimmten Gesetzen geregelte im Nacheinander verlaufende Melodie. In diesem Sinne ist der Terminus auch bei Joh. de Grocheo aufzufassen.

2) harmonia ist nach der Lehre der

latur. Ille idem malleus ad duos alios medios in sesquialtera proportione et sesquitertia se habebat pondere. Itaque ad unum in sesquialtera sicut 12 ad 8<sup>1)</sup>, qui *diapente* reddebat, et alium se habebat in sesquitertia proportione sicut 12 ad 9, qui *diatessaron* resonabant. Similiter etiam isti duo cum sub-duplo in proportione sesquialtera et sesquitertia se habebant et consonantiam diatessaron et diapente resonabant. Sed isti duo in proportione sesquioctava se habebant sicut 9 ad 8 et tonum ad invicem resonabant. Quintus autem malleus omnibus impropotionalis erat et ob hoc nullam reddebat harmoniam, sed potius corrumpebat. Et sic inventus Pythagoras, quid esset diesis, tonus, ditonus, semiditonus<sup>2)</sup>, diatessaron, diapente, diapason et ex his composita.

Ista autem principia sunt et materia, qua utitur omnis musica, et in eam<sup>3)</sup> formam musicam introducit. Licet enim in naturalibus efficiens dicatur principium plus quam materia, in artificiatis tamen materia principium potest dici, eo quod sit

portio dupla stand, sich also z. B. wie 12 : 6 verhielt, und daß beide miteinander eine Konsonanz hervorbrachten, die *diapason* (Oktave) genannt wird. Jener selbe Hammer stand seinem Gewichte nach zu den beiden mittleren im Sesquialter- und Sesquierzverhältnis. Daher verhielt er sich zu dem im Sesquialterverhältnis stehenden wie 12 : 8, das heißt erklang mit ihm in der *Quinte*, und zu dem im Sesquierzverhältnis stehenden wie 12 : 9, das heißt erklang mit ihm in der *Quarte*. In ähnlicher Weise standen auch jene zwei Hämmer mit dem halb so schweren im Sesquialter- und Sesquierzverhältnis und ergaben den Zusammenklang *Quarte* und *Quinte*. Jene beiden (mittleren Hämmer) selbst aber standen im Sesquioktavverhältnis, das heißt: sie verhielten sich wie 9 : 8 und erklangen miteinander als Ganzton. Der fünfte Hammer stand aber mit allen in keinem Verhältnis und brachte deshalb keine Harmonie hervor, sondern vereitelte eher dieselbe. Und so fand Pythagoras, was ein Halbton<sup>1)</sup>, Ganzton, eine große und kleine Terz, eine Quarte, Quinte, Oktave und die aus diesen zusammengesetzten (Intervalle) wären.

Dies aber sind die Grundlagen und der Stoff, den jede Musik gebraucht und in den sie die musikalische Form einführt. Wenn auch in den von der Natur geschaffenen Dingen das Wirkende mehr als der Stoff als Grundlage bezeichnet wird, so kann dennoch in den von der Kunst ge-

1) 6.

2) semitonus.

3) ea.

1) Diesis war bei den Pythagoräern ursprünglich der diatonische Halbton mit dem Verhältnis 256:243, der dadurch entstand, daß 2 pythagoräische Ganztöne (9:8)

von der reinen Quarte (4:3) abgezogen wurden. Später wurde der Terminus allgemein für den Halbton und alle kleineren Teile eines Ganztons, besonders für den Viertelton gebraucht. J. de Grocheo bedient sich des Ausdruckes diesis sowohl für den Halb- als auch für den Viertelton.

ens in actu et forma artis sit ei  
accidental. De inventione igitur  
principiorum musicae et de modo in-  
veniendi haec dicantur.

Reliquum est temptare dicere,  
quae et quot sint et propter quam  
causam. Quod non potest bene a  
musico fieri, eo quod debet principia  
suae artis ut alii artifices supponere  
et ex illis conclusiones per ordinem  
demonstrare. Principia autem musi-  
cae solent *consonantiae* et *concor-  
dantiae* appellari. Dico autem *eon-  
cordantium*, quando unus sonus cum  
alio harmonice continuatur, sicut  
una pars temporis vel motus cum  
alia contracta est. *Consonantiam*  
autem dico, quando duo soni vel  
plures simul uniti et in uno tempore  
unam perfectam harmoniam reddunt.  
Primum vero de consonantiis dis-  
serendum est, eo quod per consonan-  
tias concordantias invenerunt.

Quidam autem vulgariter<sup>1)</sup> loquen-  
tes dixerunt esse consonantias infini-  
tas, sed sua positionis nullam assig-  
naverunt rationem. Alii autem  
rationabiliter loquentes 3 consonan-  
tias esse asserunt, volentes per  
numeros sui dicti rationem ostendere,  
sicut magister Pythagoras, primus  
inventor, et Nicomachus arithmeti-  
cus<sup>2)</sup> et Plato studiosus, qui per

schaffenen Dingen der Stoff Grund-  
lage genannt werden, weil er das  
Seiende in Thätigkeit darstellt und  
die Form der Kunst für ihn zu-  
fällig ist. Hiermit beschließen wir,  
was wir über die Auffindung der  
Grundlagen der Musik und über die  
Art und Weise, wie sie gefunden  
wurden, sagen wollten.

Übrig bleibt noch der Versuch zu  
sagen, welches die Grundlagen sind,  
wie viele es deren giebt und wes-  
wegen. Dies kann nicht gut durch  
einen(praktischen)Musiker geschehen,  
weil er wie die anderen Künstler die  
Grundlagen seiner Kunst unterordnen  
und aus ihnen seine Folgerungen der  
Reihe nach beweisen muß. Grund-  
lagen der Musik pflegen aber die  
*Konsonanzen* und *Konkordanzen* zu  
heißen. Ich sage *Konkordanz*, wenn  
ein Ton mit einem unmittelbar fol-  
genden anderen in melodischem Zu-  
sammenhange steht, sowie ein Teil  
eines Zeitabschnittes oder einer Be-  
wegung mit dem anderen zusammen  
gezogen ist. Den Ausdruck *Kon-  
sonanz* gebrauche ich aber, wenn  
zwei oder mehr Töne zu gleicher  
Zeit vereinigt sind und zu einer und  
derselben Zeit einen einzigen voll-  
kommenen Zusammenklang hervor-  
bringen. Zuerst müssen wir aber  
über die Konsonanzen handeln, weil  
man durch die Konsonanzen die Kon-  
kordanzen gefunden hat.

Gewisse populär sprechende (Theo-  
retiker) haben den Satz aufgestellt,  
es gäbe unendlich viele Konsonanzen,  
haben aber keinen Grund für ihre Be-  
hauptung mitgeteilt. Andere wissen-  
schaftlich Sprechende aber behaupten,  
es gäbe drei Konsonanzen, und wollen  
durch Zahlen den Beweis liefern, wie  
Meister Pythagoras, der erste Er-  
finder, und Nicomachus, der Arith-  
metiker, und der gelehrte Plato, der  
die Naturgesetze durch die Musik

1) vulgariter. 2) arismetius.

musicam voluit naturalia demonstrare. Unde in libro qui *Timaeo* intitulatur numerum elementorum declaravit, eo quod inter duo cubica est semper duo media proportionalia invenire(!).

Et Boetius, ubi Latinus istos sequens, in libro de proportionibus harmonicis istas consonantias per numeros visus est declarare. Omnes autem isti fundamentum suae positionis accipiunt nihil, quod proportio, ut dicunt, primo et per se numeris invenitur et per numeros est aliis attributa. Sed istud fundamentum apud discipulos Aristotelis non est certum. Dicerent enim forte proportionem primo esse inter primas qualitates et formas naturales, sed vox sit imposita ad haec signandum(?). Qui autem istorum verum dicat, non est huius negotii pertractare, sed ubi prima principia scientiarum pertractantur.

Adhuc autem supponentes proportionem esse primo inter numeros, per hoc non potuerunt causam reddere de consonantiis et de numero consonantiarum. Si enim proportio consonantiae causa esset, ubi esset talis proportio, ibi esset talis consonantia. Eadem non videntur<sup>1)</sup> intueri sonum tonitrus<sup>2)</sup> cum alio ei habenti proportionem. Non enim harmoniam faciunt, sed potius organum auditus corrumptunt.

darstellen wollte. Daher hat er auch in dem »Timaeus« betitelten Buche die Zahl der Elemente damit erklärt, daß sich zwischen zwei Kubikzahlen stets zwei mittlere Proportionalen finden lassen<sup>1)</sup>.

Auch Boetius erklärt, wie wir sehen, indem er als Lateiner hierin jenen folgt, in seinem Buche über die harmonischen Verhältnisse<sup>2)</sup> jene Konsonanzen durch Zahlen. Diese alle aber nehmen als Grundlage ihrer Lehre das Nichts an, weil das Verhältnis, wie sie sagen, zuerst und ausschließlich in den Zahlen gefunden wird und erst vermittels der Zahlen den anderen zuerteilt worden ist. Doch gilt jene Grundlage bei den Schülern des Aristoteles nicht als sicher. Sie hätten nämlich vielleicht sagen sollen, daß ein »Verhältnis« von vornherein zwischen den ursprünglichen Eigenschaften und den natürlichen Formen besteht, und dieses Wort nur als ein Ausdruck dafür aufgestellt sei. Wer aber von ihnen die Wahrheit sagt, ist nicht unsere Aufgabe zu erörtern, sondern da am Platze, wo die Anfangsgründe der Wissenschaften behandelt werden.

Nun aber haben diejenigen, welche annehmen, daß das Verhältnis zuerst zwischen Zahlen sei, ebendeswegen für die Konsonanzen und die Zahl derselben keinen Grund angeben können. Wenn nämlich das Verhältnis Ursache der Konsonanz wäre, so wäre überall da, wo ein solches Verhältnis sich zeigte, eine solche Konsonanz. Dieselben scheinen nicht den Ton des Donners mit einem anderen zu ihm in Verhältnis stehenden (Tone) in Rücksicht zu ziehen. Diese Töne bringen nämlich keine

1) videtur.

2) tónitus.

<sup>33</sup>

1) Z. B. 27:36 = 48:64.

<sup>43</sup>

2) Boetius, Inst. mus. I, 16 ff. Ed. Friedlein, Seite 201 ff.

Adhuc autem cum sint 5 species proportionis vel inaequalitatis scilicet multiplex, superparticularis, superpartiens<sup>1)</sup>, tres scilicet simplices et duae compositae, quaerendum est ab eis, quare non sunt tot consonantiae? Et adhuc eis est quaerendum, cur in multiplici et una tantum consonantia scilicet diapason, in superparticulari duae, scilicet diapente et diatessaron, et in superpartiente nulla? Et mirandum, quare Boetius, qui sententiam Aristotelis senserat, in talibus se fundavit? Sed forte aliud per proportionem sensit, volens per eam causas occultas et non nominatas circumloqui.

Adhuc autem quaerendum est, cur alia animalia ab homine consonantias non cognoscunt? Licet enim quaedam in sonis delectentur inclinatione naturali sicut aves in suo cantu et equi in sono tubae vel tympani et canes<sup>2)</sup> in sono cornuum et fistularum, solus tamen homo consonantias tres apprehendit et cognoscit et in eis delectatur<sup>3)</sup>. Adhuc autem si consonantia sit naturalis, in fine cognosci habet; naturale enim potius ex fine demonstratur<sup>4)</sup>, ut ait

1) superparticiens.

2) carnes. 3) delectantur.

4) demonstrat.

ist die Differenz der beiden Glieder 1, bei der proportio superpartiens größer als 1, aber kleiner als die kleinere der beiden Zahlen. In der proportio multiplex enthält die größere Zahl die kleinere mehrfach. Übertrifft die größere Zahl das Vielfache der kleinen um 1, so liegt die proportio multiplex superparticularis vor, übertrifft sie dieselbe um mehr als 1, so handelt es sich um eine proportio multiplex superpartiens, und zwar ist dieselbe sowohl im einfachen, wie im multiplex-Verhältnis superbipartiens, wenn der Überschuß 2 beträgt, supertripartiens, wenn 3 u. s. w.

Harmonie hervor, sondern richten vielmehr das Gehörorgan zu Grunde.

Ferner muß, da es fünf Arten des Verhältnisses oder der Ungleichheit giebt, nämlich drei einfache: das Multiplex-, Superparticular- und Superpartiens-Verhältnis und zwei zusammengesetzte<sup>1)</sup>, von jenen erforscht werden, warum es nicht ebenso viele Konsonanzen giebt? Auch müssen weiter jene zu ergründen suchen, warum es im Multiplex-Verhältnis nur eine Konsonanz, nämlich die Oktave, im superpartikularen dagegen zwei, nämlich Quinte und Quarte, und im superpartienten gar keine giebt? Man muß sich doch wundern, warum Boetius, der doch den Gedanken des Aristoteles erfaßte, sich auf solche stützt? Vielleicht verstand er aber unter Proportion etwas Anderes und wollte durch sie die verborgenen und namenlosen Ursachen umschreiben.

Ferner muß man nachsehen, warum die anderen Wesen als der Mensch die Konsonanzen nicht erkennen? Wenn auch einzelne davon an der Tonkunst instinktiv Wohlgefallen finden, wie die Vögel an ihrem Gesange, die Pferde an dem Klange der Tuba oder der Pauke und die Hunde an dem Getön der Hörner und der Pfeifen, so faßt doch allein der Mensch die drei Konsonanzen auf, erkennt sie und ergötzt sich an ihnen. Weiter aber, wenn die Konsonanz natürlich ist, so muß sie aus ihrem Zwecke er-

1) Nämlich die proportio multiplex superparticularis und multiplex superpartiens. Bei der proportio superparticularis

Aristoteles secundo physicorum. Finis enim primo movet efficientem et ultimo complet opus. Si vero musica, eius cognitio sufficiens est per formam. Propter hoc itaque et propter talia plura difficile videtur assignare aliquid<sup>1)</sup> de numero consoniarum.

Temtemus tamen aliud probabile de hoc dicere. Cuius difficultas est in duobus, in hoc scilicet, quia 3 sunt tantummodo in sonis perfectiones, et in hoc, quod solum ab homine cognoscuntur. Dicamus igitur, quod omnium sublimis creator a principio in sonis (?) trinam harmoniae inseruit<sup>2)</sup> perfectionem<sup>3)</sup>, ut in eis suam bonitatem ostenderet et per illos nomen suum laudaretur, ut dictum: Laudate dominum in sono tubae etc. et ut nullus possit se excusare a laude divina, sed omnis lingua in sonis nomen gloriae fateatur. Et forte sicut est in trinitate gloriosa, ita quodammodo in hac experientia docet. Est enim una prima harmonia quasi mater, quae diapason ab antiquis dicta est, et alia quasi filia in ista contenta diapente dicta et tertia ab eis procedens, quae diatessaron appellatur. Et istae tres simul ordinatae consonantiam perfectissimam reddunt.

kannt werden, denn das Natürliche wird, wie Aristoteles im zweiten Buche der Physik sagt, am besten aus dem Zwecke dargethan. Der Zweck treibt nämlich zuerst den Schaffenden und vollendet schließlich das Werk. Wenn es sich aber um die Musik handelt, so ist deren Kenntnis durch die Form genügend. Aus diesen wie aus mehreren anderen Gründen scheint es daher schwer, hinsichtlich der Zahl der Konsonanzen etwas zu bestimmten.

Dennoch wollen wir versuchen, etwas anderes Wahrscheinliches darüber zu sagen. Die Schwierigkeit davon liegt in zwei Gründen, darin nämlich, daß es bei den Klängen nur drei Vollkommenheiten giebt und daß sie allein vom Menschen erkannt werden. Laßt uns also sagen, daß der erhabene Schöpfer aller Dinge von Anfang an eine dreifache Vollkommenheit der Harmonie in die Tonkunst eingefügt hat, damit er in ihr seine Güte zeigte und durch sie sein Name gelobt würde, wie geschrieben steht: Lobet den Herrn mit Posaunenton u. s. w. und auf daß niemand sich dem göttlichen Lobe entziehen könne, sondern jede Zunge in der Tonkunst den Namen des Ruhmes bekenne. Und wie sie (einerseits) auf der göttlichen Dreieinigkeit beruht, so lehrt vielleicht (andererseits) die Erfahrung in gewisser Weise in ihr. Es ist nämlich eine erste vollkommene Konsonanz gleichsam die Mutter, nämlich die von den Alten diapason (Oktave) genannte, eine andere in ihr enthaltene, die diapente (Quinte) heißt, gleichsam die Tochter und eine dritte, welche diatessaron (Quarte) genannt wird, ihr Sprößling. Und jene drei ergeben zu gleicher Zeit an einander gereiht die vollkommenste Konsonanz.

1) propter quid. 2) inseruntur.  
3) perfectam.

Et forte hoc senserunt<sup>1)</sup> quidam pythagorici naturali inclinatione ducti, non ausi tamen sub talibus verbis exprimere, sed in numeris sub metaphora<sup>2)</sup> loquebantur. Dicamus etiam, quod anima humana immediate a principio creata speciem vel imaginem retinet creatoris<sup>3)</sup>. Quae imago a Johanne Damasceno imago trinitatis dicitur, mediante qua naturalis cognitionis est ei inventa. Et forte ista naturali cognitione in sonis tri-nam perfectionem apprehendit, quae animae brutorum propter suam imperfectionem non debetur. Quot igitur sint consonantiae et propter quid, sic sit dictum. Quae autem sit unaquaeque nunc dicatur.

Desribunt autem sic *diapason* in sonis duplam proportionem videntes esse, ut, si chorda alii comparata in dupla proportione extenditur, diapason consonantia resonabit. *Diapente* autem sesquialteram proportionem, sed *diatessaron* in sesquitertia proportione dicuntur esse. Istarum autem consonantiarum proprietates posterius apparebunt. De principiis autem musicae, in quantum sunt consonantiae, nunc dictum sit. De ipsis autem, ut concordantiae sunt, nunc dicatur.

Quibusdam vero videtur concordantias infinitas esse, sed ad hoc nullam probabilitatem adducunt. Alii finitas esse dicunt et sub numero determinato. Plures tamen quam

Dies haben vielleicht auch gewisse Pythagoräer instinktiv empfunden, aber nicht gewagt, es mit solchen Worten auszudrücken, sondern sprachen in übertragenem Sinne in Zahlen. Laßt uns auch sagen, daß die unmittelbar von Anfang her geschaffene menschliche Seele das Gesicht oder das Ebenbild des Schöpfers bewahrt. Dieses Ebenbild wird von Johannes Damascenus Abbild der Dreieinigkeit genannt, mit dessen Hilfe für ihn die Erkenntnis der Natur gefunden ist. Vielleicht versteht nun jene (menschliche Seele) infolge ihrer natürlichen Erkenntnis in der Tonkunst die dreifache Vollkommenheit, welche der Seele der vernunftlosen Wesen infolge ihrer Unvollkommenheit nicht zukommt. Hiermit haben wir dargelegt, wieviel Konsonanzen es giebt und weswegen. Welches aber eine jede von ihnen sei, wollen wir jetzt besprechen.

Diejenigen aber, welche in der klingenden Oktave das doppelte Verhältnis (2 : 1) sehen, beschreiben sie so: daß, wenn eine Saite mit einer anderen verglichen doppelt so lang ist, die Konsonanz der Oktave erklingen wird. Die Quinte aber, stehe im Verhältnis von 3 : 2 und die Quartie von 4 : 3. Die Eigentümlichkeiten jener Konsonanzen werden später klar werden. Somit haben wir die Grundlagen der Musik, soweit sie Konsonanzen sind, besprochen. Über diejenigen aber, die Konkordanzen sind, soll jetzt gehandelt werden.

Nach der Ansicht gewisser Leute giebt es unbeschränkt viel Konkordanzen; aber sie machen dies nicht wahrscheinlich. Andere sagen, dieselben seien begrenzt und der Zahl nach bestimmt. Mehrere . . . neh-

<sup>1)</sup> senserunt.    <sup>2)</sup> methapora.  
<sup>3)</sup> creatori.

a<sup>1)</sup> . . . puta 13, qui volunt dictum suum per experientiam declarare, sicut magister J. de Garlandia.

Alii autem omnes ad 7 reducunt. Qui modo subtiliori investigant. Melius enim est pauca principia supponere, cum pluralitas principiis contradicit.

Isti autem ex dictis poetarum originem sui dicti capiunt et cum hoc rationes probabiles adducunt dicentes esse 7 dona spiritus et in celo 7 planetas et [in] septimanā 7 dies, quibus multotiens resumptis totus annus mensuratur. Et igitur in sonis esse concordantias 7 dicunt. Istorū autem opinioni assentimus. Dicendo, quod hoc, ut ait Plato et Aristoteles, est quasi mundus, ab eis dicitur: unde et eius leges et opinione<sup>2)</sup> debent legem divinam, ut possibile est, penitus imitari. Ad diversitatem autem generationum et corruptionum totius universi 7 stellae cum earum virtutibus suffecerunt. Et ideo rationabile fuit ponere in arte humana 7 principia, quae diversitatum<sup>3)</sup> sonorum cum harmonia causae essent, quae quidem causae concordantiae appellantur. Antequam autem aliorum experientia dissolvatur, oportet videre, quid unaquaque istarum sit et qualiter sic dicatur. Dicimus autem eas: unisonum, tonum, semitonum, ditonum, semitritonum<sup>4)</sup> vel

men 13 an und wollen ihre Behauptung durch die Erfahrung erklären, wie Meister J. de Garlandia<sup>1).</sup>

Wieder andere führen alle (Konkordanzen) auf 7 zurück. Diese gehen scharfsinniger vor. Denn es es ist besser, geringe Anfänge vorauszusetzen, da Mehrheit den Grundlagen widerspricht.

Sie leiten den Ursprung ihrer Behauptung von den Aussprüchen der Dichter ab und führen hierbei wahrscheinliche Gründe an, indem sie sagen, es gäbe 7 Geistesgaben<sup>2)</sup>, am Sternenhimmel 7 Planeten und 7 Tage in der Woche, mit deren Hilfe durch oftmalige Wiederholung das ganze Jahr gemessen werde. Und daher giebt es auch nach ihrer Meinung 7 Konkordanzen. Der Ansicht dieser Leute stimmen wir aber zu. Wenn man nun behauptet, daß, wie Plato und Aristoteles sagen, die Tonkunst gleichsam die Welt ist, so müssen, sagen sie, ihre Gesetze und Anschauungen, soweit es möglich ist, das göttliche Gesetz ganz und gar nachahmen. Für die (Entstehung der) Verschiedenheit der Schöpfungen und Zerstörungen des ganzen Weltalls genügten 7 Sterne mit ihren Kräften. Daher war es vernünftig, auch für die menschliche Kunst 7 Elemente anzunehmen, welche Ursache der Verschiedenheiten der melodischen Klänge wären. Diese Ursachen werden nun Konkordanzen genannt. Bevor aber der Erfahrungssatz der anderen widerlegt wird, müssen wir zusehen, wie eine jede von den Konkordanzen heißt und warum sie so genannt wird. Wir

1) Es fehlen offenbar einige Worte des Originals.

2) oppiniones. 3) diversitarum.

4) semiditonum. Die Konjektur *semitritonum* ist bedingt durch das folgende *vel*. Dieses *vel* als fehlerhaft anzunehmen verbietet sich, da dann statt der beabsichtigten 7 Konkordanzen sich 8 ergeben würden.

1) Vgl. Coussemaker, Script. I, 104 b ff. Zu beachten ist, daß Johannes de Garlandia die Ausdrücke consonantia und concordantia in umgekehrter Bedeutung gebraucht.

2) Vgl. 1. Corinth. 12 V. 1—11.

diatessaron, diapente et diapason, et autem unisonus, cum unus sonus alii continuus aequalis est ei in acuitate vel gravitate, ut in numeris duo sunt aequalia duobus et 3. 3.

*Tonus* autem multiplex dicitur velut nix in montibus. Uno enim modo dicitur de elevatione, depressione et fine cantus, ut ecclesiastici accipiunt. Alio modo dicitur de concordantia, quae consistit in aliqua proportione. Et isto<sup>1)</sup> modo *tonus* est, cum unus sonus alii continuatus eum in acuitate vel gravitate excedit vel exceditur ab eo in sesquiocava proportione, sicut 9 se habet ad 8 vel e contrario.

*Semitonus* autem vel *diesis* dicitur, non quia medietatem toni contineat, sed quia ab eius perfectione deficit. Est enim quasi tonus remissus vel imperfectus, qui alii comparatur, si forte ei proportionatur sicut 256 ad 243. Eius autem proprietas est cum tono omnem cantum et omnem concordantiam aliam mensurare et melodiam in cantu facere.

*Ditonus* autem est concordantia continens 2 tonos, quae sono praecedenti comparata sic proportionari videtur sicut 81 ad 64. Haec autem ab aliquibus consona dicitur et in

nennen sie aber: Einklang, Ganzton, Halbtön, große Terz, verminderter Tritonus oder Quarte, Quinte und Oktave; und zwar Einklang, weil ein Ton, der die Fortsetzung des anderen bildet, ihm an Höhe oder Tiefe gleich ist, wie bei den Zahlen 2 = 2 und 3 = 3 ist.

Die Bezeichnung *tonus* aber ist so vielfach, wie der Schnee auf den Bergen. Einerseits wird sie angewendet mit Bezug auf das Aufsteigen, das Absteigen und den Schluß eines Gesanges, wie es die Geistlichen gebrauchen<sup>1)</sup>. Andererseits wird vom *tonus* als von einer Konkordanz gesprochen, welche in einem bestimmten Verhältnis steht. In diesem Falle sagen wir *tonus* (Ganzton), wenn sich ein Ton unmittelbar an einen anderen anschließt und ihn an Höhe oder Tiefe um das Sesquioktaev-Verhältnis 9 : 8 oder umgekehrt übertrifft oder ebenso von ihm übertroffen wird.

*Halbtön* oder *diesis* sagt man aber, nicht weil dieses Intervall die Hälfte eines Ganztons faßt, sondern weil an dessen Vollkommenheit etwas fehlt. Es ist dies gleichsam ein verminderter oder unvollkommener Ton, der, mit einem anderen verglichen, zu ihm etwa im Verhältnisse von 256 : 243 steht. Er hat aber die Eigenschaft, jeden Gesang und jede andere Konkordanz zusammen mit dem Ganztone zu messen und im Gesange die Melodie zu Wege zu bringen.

Die *große Terz* aber ist eine Konkordanz, welche 2 Ganztöne umfaßt und mit dem vorhergehenden Tone verglichen sich wie 81 : 64 zu verhalten scheint. Diese wird von einigen wohlklingend genannt und

1) Nicht unmöglich ist, daß hier eine Verschreibung für tertio vorliegt.

1) Gemeint ist *tonus* = Tonart, welche je nach dem Auf- oder Absteigen der Melodie als authentisch oder plagalisch und je nach der finalis als protus, deuterus, tritus oder tetrardus erkannt wird.

numero consonantiarum reponitur puta a magistro J. de Garlandia. Quia tamen imperfecta est, eam dimisimus et quia eius mixtio auribus dure sonat.

*Semitritonus*<sup>1)</sup> autem vel *diatessaron* est concordantia 2 tonos cum uno semitonio continens, quae praecedenti sono comparata eum in sesquitertia proportione excellit. In qua proportione se habent 4 ad 3 vel 12 ad 9.

*Diapente* autem est concordantia 3 tonos cum uno semitonio continens, quae praecedenti sono comparata eum superat in sesquialtera proportione, sicut 3. 2 superant vel 6. 4.

*Diapason* autem est concordantia continens 5 tonos et duo semitonia, quae ex coniunctione diatessaron cum diapente resultat. Quae sono immediate praecedenti comparata eum in dupla proportione excellit sicut 4. 2 vel 6. 3. Ista autem concordantia omnes praecedentes in se includit et [nomen]ob hoc habere videtur.

Manifestato igitur, quid unaquaeque harum sit, apparet non esse necessarium plures quam 7 ponere. Et ideo ad experientiam aliorum solutio est. Qui enim scit, quid tonus, quid ditonus, potest de levi per additionem toni tritonum efficere; et qui cognoscit, quid diapente, potest ex additione toni tonum cum diapente efficere. Quae concordantiae compositae et non simplices debent dici. Nos autem solum hic intendimus de his, ut sunt simplices et principia

unter die Zahl der Konsonanzen ver- setzt, wie zum Beispiel von Meister J. de Garlandia. Da sie jedoch unvollkommen ist und die Vermischung ihrer Töne auch für das Ohr hart klingt, haben wir sie weggelassen.

Der *verminderte tritonus* oder die *Quarte* ist eine Konkordanz, die 2 Ganztöne und einen Halbtон umfaßt und, mit dem vorhergehenden Tone verglichen, diesen um das Sesquierz-Verhältnis überragt, d. h. sich zu ihm wie 4 : 3 oder 12 : 9 verhält.

Die *Quinte* aber ist eine Konkordanz, welche 3 Ganztöne und 1 Halbtón enthält und, mit dem vorhergehenden Tone verglichen, ihn um das Sesquialter-Verhältnis überragt, so wie 3. 2 und 6. 4 überragen.

Die *Oktave* (diapason) ist eine Konkordanz, welche 5 Ganztöne und 2 Halbtöne umfaßt und aus der Verbindung von Quarte und Quinte hervorgeht. Sie überragt im Vergleich zu dem unmittelbar vorhergehenden Tone ihn um das Dupel-Verhältnis, sowie 4. 2 oder 6. 3 überragen. Diese Konkordanz schließt aber alle vorgehenden in sich ein und scheint daher seinen Namen (diapason) zu haben.

Nachdem wir nun offenbart haben, welches eine jede von ihnen sei, scheint es nicht notwendig zu sein, mehr als 7 zu setzen. Und daher beruht die Erklärung der anderen (Theoretiker) auf Erfahrung. Wer nämlich weiß, was ein Ganzton ist und was eine große Terz, kann leicht durch die Hinzufügung des Ganztons den Tritonus hervorbringen; und wer erkannt hat, was man unter Quinte versteht, kann durch Hinzufügung eines Ganztones die große Sexte hervorbringen. Diese Konkordanzen müssen zusammengesetzte und nicht einfache genannt werden. Wir aber

1) semiditonus.

aliorum. De principiis itaque musicalibus, quae consonantiae et concordantiae dicuntur, quibus omnis sonus et tota musica efficitur, ad praesens dicta sufficient.

Quid igitur sit musica et quae eius partes sequens est pertractare.

Describunt musicam quidam ad formam et materiam considerantes, dicentes eam esse de numero relato ad sonos.

Alii autem ad eius operationem considerantes dicunt eam artem ad cantandum deputatam. Nos autem utroque modo notificare intendimus eandem, sicut notificatur instrumentum et quaelibet ars notificari debet.

Sicut enim calidum naturale est primum instrumentum, mediante quo anima exercet suas operationes, sic ars est instrumentum principale sive regula, mediante qua intellectus practicus<sup>1)</sup> suas operationes explicat et exponit. Dicamus igitur, quod musica est ars vel scientia de sono numerato harmonice sumpto ad cantandum facilius deputata. Dico autem scientiam<sup>2)</sup>, in quantum principiorum tradit cognitionem, artem vero, in quantum intellectum practicum regulat operando. De sono vero harmonico, quia est materia propria, circa quam operatur, per numerum etiam eius forma designatur. Sed per cantare tangitur operatio, ad quam est proprie deputata. Quid igitur est musica, sic sit dictum.

1) practaticus.

2) scientia.

richten hier unsere Aufmerksamkeit nur auf die, welche einfach sind und die Grundlagen der anderen bilden. Somit möge das, was wir über die musikalischen Grundlagen, die da Konsonanzen und Konkordanzen genannt werden und durch die jeder Ton und jede Musik hervorgebracht wird, gesagt haben, für jetzt genügen.

Im Folgenden ist zu behandeln, was die Musik ist und welches ihre Teile sind.

Einige, welche auf Form und Stoff ihr Augenmerk richten, beschreiben die Musik, indem sie sagen, sie entspringe aus der auf Töne bezogenen Zahl.

Andere aber behaupten in Hinblick auf ihre Verwendung, sie sei eine Kunst, die zum Singen bestimmt wäre. Wir aber wollen dieselbe in beider Sinne kennen lernen, so wie man von einem Instrument Kenntnis nimmt und von jeder Kunst Kenntnis nehmen soll.

Wie nämlich die natürliche Wärme das erste Mittel ist, womit die Seele ihre Thätigkeit äußert, so ist die Kunst das hauptsächlichste Mittel oder die Regel, womit der praktische Verstand seine Thätigkeit entfaltet und darlegt. Sagen wir also, die Musik sei eine Kunst oder Wissenschaft, die von dem gezählten und in harmonischem Sinne gefaßten Tone aus zum leichteren Singen bestimmt ist. Ich nenne sie aber eine Wissenschaft, insofern sie die Kenntnis von den Grundlagen überliefert, und Kunst, insofern sie den praktischen Verstand bei der Bethätigung regelt. Was nun den harmonischen Ton betrifft, so wird, da er der eigentliche Stoff ist, um den sich die Bethätigung dreht, seine Form auch durch die Zahl bezeichnet. Aber durch »Singen« wird das Arbeitsfeld berührt, für welches sie eigentlich bestimmt ist. Was also unter Musik zu verstehen ist, haben wir hiermit gesagt.

Quidam vero musicam in 3 genera dividunt, puta Boetius, magister J. de Garlandia<sup>1)</sup> in suis tractatibus et eorum sequaces. Unum autem genus dicunt de musica mundana<sup>2)</sup>, aliud vero de humana, sed tertium de instrumentalis. Per mundanam musicam signant harmoniam ex motu corporum coelestium causatam, per humanam vero temperamentum complexionis in corpore humano existens propter optimam mixtionem elementorum in eo.

Sed per instrumentalem signant illam, quae est de sonis instrumentorum sive naturalium sive artificia- lium<sup>3)</sup>.

Qui vero sic dividunt, aut dictum suum fingunt aut volunt Pythagoricis vel aliis magis quam veritati obedire, aut sunt naturam et logicam ignorantes. Prius enim dicunt universaliter musicam esse de sono numerato. Corpora vero coelestia in movendo sonum non faciunt, quamvis antiqui crediderunt, nec findunt orbes secundum Aristotelem, cuius imaginatio et possibilitas debet tradi in libro de theoria planetarum. Nec etiam in complexione humana sonus proprie reperitur. Quis enim audivit complexionem sonare? Genus autem tertium, quod de instrumentalis musica dicitur, in 3 distribuunt, puta in diatonicum, chromaticum et enar-

Gewisse Leute teilen nun die Musik in drei Geschlechter, wie Boetius<sup>1)</sup> und Meister J. de Garlandia<sup>2)</sup> in ihren Abhandlungen und deren Nachfolger. Ein Geschlecht handelt, wie sie sagen, von der Sphärenmusik, das andere von der Menschenmusik und das dritte von der Instrumentenmusik. Mit Sphärenmusik bezeichnen sie diejenige Harmonie, welche in der Bewegung der Himmelskörper ihre Ursache hat, mit Menschenmusik aber das richtige Verhältnis der Teile im menschlichen Körper, das wegen der sehr guten Mischung der Elemente in ihm besteht.

Mit Instrumentenmusik bezeichnen sie alsdann jene, welche aus Tönen sei es natürlicher, sei es künstlicher Instrumente besteht.

Die Leute, die aber in dieser Weise einteilen, erdichten entweder ihre Behauptung oder wollen den Pythagoräern oder anderen mehr gehorchen als der Wahrheit, oder kennen weder Natur noch Logik. Denn vorher sagen sie, die Musik beruhe überhaupt auf dem gezählten Tone. Die Himmelskörper bringen aber bei ihrer Bewegung keinen Ton hervor, obgleich es die Alten geglaubt haben, noch spalten sie Kreise ab nach der Lehre des Aristoteles<sup>3)</sup>, dessen Vorstellung und ihre Möglichkeit in einem Buche über die Erkenntnis der Planeten behandelt werden muß. Auch im Organismus des Menschen findet sich eigentlich kein Ton. Wer hätte wohl den Organismus tönen hören? Das dritte Geschlecht aber, das die Instrumenten-

1) Guerlandia.

2) mondana.

3) artificium.

dieses Theoretikers ist die obige Dreiteilung

1) Boetius, Inst. mus. I, 2, ed. Friedlein, Seite 187.

2) In den auf uns gekommenen Schriften der Musik nicht enthalten.

3) Nach aristotelischer Lehre können die Sterne nicht tönen, weil sie keine Eigenbewegung haben. Sie sind den Sphären in Kugelgestalt eingefügt und ruhen, während die Sphären sich bewegen.

monicum, secundum quae tria concordantias monochordi procedere<sup>1)</sup> dicunt. Diatonicum autem appellant, quod procedit per tonum et tonum et semitonum, secundum quod fiunt ut plurimum *cantilenae*, chromaticum, quod procedit per diesin, [et diesin] et diesin et semitonia 3 composita<sup>2)</sup> et dicunt planetas uti coeli cantu. Enarmonicum autem dicunt, quod per diesin et diesin atque ditonum<sup>3)</sup> procedit. Quod dulcissimum dicunt, eo quod angeli eo utuntur.

Istam<sup>4)</sup> autem divisionem non intelligimus, eo quod solum de instrumentalis prosequuntur membra alia dimittentes. Nec etiam pertinet ad musicum<sup>5)</sup> de cantu angelorum tractare nisi forte, cum hic fuerit theologus aut propheta. Non enim potest aliquis de celi cantu experientiam habere nisi inspiratione divina. Et cum dicunt planetas cantare, videntur ignorare, quid sit sonus, sicut in divisione propria dicebatur.

Alii autem musicam dividunt in planam sive immensurabilem et mensurabilem, [immensurabilem] intelligentes ecclesiasticam, quae secundum Gregorium pluribus tonis determinatur. Per mensurabilem intelligunt

musik behandelt, teilen sie wieder in drei Geschlechter, nämlich in das diatonische, chromatische und enharmonische, nach welchen dreien, wie sie sagen, die Melodien<sup>1)</sup> des Monochords verlaufen. Diatonisch heißt nun dasjenige, welches mit Ganzton, Ganzton, Halbton fortschreitet und nach welchem sich meistens die Komposition von *Kantilenen* richtet, chromatisch dasjenige, welches mit Halbton, Halbton, kleine Terz verläuft<sup>2)</sup>. Letzteres gebrauchen, wie sie sagen, die Planeten als Gesang des Himmels. Enharmonisch aber nennen sie dasjenige, welches mit Viertelton, Viertelton und großer Terz fortschreitet<sup>3)</sup>. Dieses, sagen sie, sei höchst süß, weil sich die Engel desselben bedienen.

Jene Einteilung begreifen wir aber nicht, denn nur die Instrumentalmusik verfolgen sie weiter, die anderen Glieder lassen sie fallen. Auch kommt es dem Musiker nicht zu, über den Gesang der Engel zu handeln, es sei denn, er wäre Gottesgelehrter oder Prophet. Denn es kann niemand hinsichtlich des Gesanges des Himmels Erfahrung (Kenntnis) haben, wenn nicht durch göttliche Eingebung. Und wenn sie sagen, die Planeten brächten einen Gesang hervor, so scheinen sie nicht zu wissen, was ein musikalischer Ton ist, wie er in der Einteilung selber definiert wurde.

Andere aber teilen die Musik in musica plana oder nicht mensurierte Musik und in Mensuralmusik. Als nicht mensuriert sehen sie die geistliche Musik an, welche nach der Lehre des Gregor durch mehrere

1) praecedere.

2) incomposita.

3) tonum.

4) ista.

5) musicam. Fleischer coniec. musicum.

1) Es findet sich mehrfach in vorliegenden Traktate *concordantia* (Melodieschritt) als pars pro toto für die ganze Melodie gebraucht.

2) Boetius, Inst. Mus. I, 21. ed. Friedl. 213,10.

3) Eb. ed. Friedlein 213,16.

illam, quae ex diversis sonis simul mensuratis et sonantibus efficitur, sicut in conductibus et motetis. Sed si per immensurabilem intelligent musicam ullo modo mensuratam immo totaliter ad libitum dictam, deficiunt, eo quod quaelibet operatio musicae et cuiuslibet artis debet illius artis regulis mensurari. Si autem per immensurabilem non ita praecise mensuratam intelligent, potest, ut videtur, nulla divisio remanere. Quomodo igitur quidam dividunt, sic sit dictum.

Nobis vero non est facile musicam dividere recte, eo quod in recta divisione membra dividentia debent totam naturam totius divisi evacuare.

Partes autem musicae plures sunt et diversae secundum diversos usus, diversa idiomata vel diversas linguas in civitatibus vel regionibus diversis. Si tamen eam divisorimus, secundum quod homines Parisiis ea utuntur et prout *ad usum vel convictum civium est necessaria*, et eius membra, ut oportet, pertractemus. Videbitur sufficienter nostra intentio<sup>1)</sup> terminari, eo quod diebus nostris principia cuiuslibet artis diligenter Parisiis inquiruntur et usus earum et fere omnium mechanicarum inveniuntur. Dicamus igitur, quod musica, qua utuntur homines Parisiis, potest, ut videtur, ad 3 membra generalia reduci. *Unum autem membrum dicimus de simplici musica vel civili,*

Tonarten bestimmt wird. Unter Mensuralmusik verstehen sie jene, welche aus verschiedenen zugleich gemessenen und erklingenden Tönen hervorgeht, wie bei den *Kondakten* und *Moteten*. Wenn sie aber unter unmeßbarer Musik eine solche verstehen, die, wenn auch ganz nach Belieben, so doch auf irgend eine Weise gemessen vorgetragen wird, so fehlen sie, weil jedes Erzeugnis der Musik und jeder anderen Kunst mit den Regeln seiner Kunst gemessen werden muß. Wenn sie aber eine nicht so genau gemessene Musik als unmeßbar bezeichnen, so kann, wie es mir scheint, keine Einteilung bestehen bleiben. Hiermit haben wir dargelegt, wie gewisse Leute (die Musik) einteilen.

Wir halten es nicht für leicht, die Musik in richtiger Weise einzuteilen, weil bei einer richtigen Teilung die Teilstücke die ganze Natur des geteilten Ganzen erschöpfen müssen.

An Teilen der Musik giebt es aber mehrere und je nach den in den verschiedenen Staaten und Landschaften abweichenden Gebräuchen, Mundarten und Sprachen verschiedenartige. Wenn wir dieselben nun nach dem Brauche der Pariser und so, wie es das Bedürfnis oder der gesellige Umgang der Bürger erfordert, geteilt haben, wollen wir auch nach Gebühr ihre Teile behandeln. Man wird sehen, daß unser Plan in genügender Weise durchgeführt wird; denn gerade in unseren Tagen erforscht man in Paris fleißig die Grundlagen einer jeden freien Kunst und trifft die Praxis dieser und fast aller mechanischen Künste an. Sagen wir also, daß die Musik, wie sie die Leute in Paris gebrauchen, augenscheinlich auf 3 Hauptglieder zurückführt werden kann. Ein Glied handelt von der einfachen oder bürgerlichen Musik, die wir auch Volksmusik nennen, ein

1) Von späterer Hand hinzugefügt.

*quam vulgarem<sup>1)</sup> musicam appellamus,* aliud autem de musica composita vel regulari vel canonica, quam appellant musicam mensuratam. Sed tertium genus est, quod ex istis duobus efficitur et ad quod ista duo tamquam ad melius ordinantur<sup>2)</sup>. Quod ecclesiasticum dicitur et ad laudandum<sup>3)</sup> creatorem deputatum est.

Antequam autem de quolibet membro pertractemus sigillatim, oportet nos illud, quod est commune cuilibet, pertractare. Haec autem est modus describendi. Sicut enim grammatico fuit ars scribendi necessaria et inventio litterarum, ut dictiones inventas et ad signandum impositas mediante scriptura reservaret, sic musico est ars scribendi necessaria, ut diversos cantus ex diversis concordantiis compositos ea mediante reservet. Et ideo quidam attendentes, quod cantus penes acuitatem et gravitatem differebat<sup>4)</sup>, chordam unam vel lineam depingebant, respectu cuius gravitatem et acuitatem signabant. Secundum enim quod cantus magis acuebatur<sup>5)</sup>, secundum hoc notulas supra<sup>6)</sup> ponebant, et secundum quod magis gravabatur, magis signa vel notulas supponebant. Isti autem per modum istum describendi inter diversas concordantias non potuerunt ponere differentiam. Et ideo alii considerantes ad numerum 15 chordarum citharae, in quibus omnes consonantiae et omnes concordantiae tam simplices quam compositae secundum eos inveniebantur, sic cantum

1) vulgalem. 2) ordinatur.

3) laudandum. 4) differabat.

5) acuebatur. 6) sibi.

anderes über die zusammengesetzte oder regelmäßige oder kanonische Musik, welche auch Mensuralmusik heißt. Die dritte Gattung aber ist jene, welche aus den beiden vorhergenannten hervorgeht und bei welcher diese beiden gleichsam zu etwas Besserem aneinander gereiht werden. Diese Gattung wird geistlich genannt und ist zum Lobe des Schöpfers bestimmt.

Bevor wir über jedes dieser Glieder einzeln handeln, müssen wir das, was allen gemeinsam ist, erörtern. Das aber ist die Notation. Wie nämlich der Grammatiker die Schreibkunst und die Erfindung der Buchstaben nötig hatte, um die Sätze, die er gefunden und zum Aufschreiben bestimmt hatte, mit Hilfe der Schrift aufzubewahren, so braucht der Musiker die Schreibkunst, um die verschiedenen aus verschiedenartigen Konkordanzen zusammengesetzten Gesänge mit ihrer Hilfe aufzuheben. Daher haben auch gewisse Leute, welche beobachteten, daß der Gesang sich nach Höhe und Tiefe unterschied, eine Saite oder Linie hingemalt und in Beziehung auf diese die Tiefe und Höhe aufgezeichnet. Je nachdem nämlich ein Gesang mehr nach der Höhe hingesungen wurde, setzten sie demgemäß die Noten mehr hoch an, und je nachdem er mehr nach der Tiefe hingesungen wurde, setzten sie die Zeichen und Noten mehr tief an. Sie haben aber durch diese Art des Notierens unter den verschiedenen Konkordanzen einen Unterschied nicht feststellen können. Deshalb haben andere, indem sie auf die Zahl von 15 Saiten der Kithara ihr Augenmerk richteten, welche die Ausführung aller sowohl einfachen als auch zusammengesetzten Konsonanzen und Konkordanzen ihrer Lehre nach ermöglichen, auch den Gesang durch 15 Buchstaben darstellen wollen.

per 15 litteras depingere voluerunt. Sed adhuc intuenti apparebat, quod per istum modum omnes variationes depingere non potuerunt<sup>1)</sup> nec eis signa distinctiva tribuerunt. Et id alii subtiliori<sup>2)</sup> modo considerantes 19 dictiones ex 7 litteris et 6 vocibus compositas invenerunt, quas gamma-ut, a-re, b-mi vocaverunt. In istis enim 19 dictionibus duplum diapason cum tono et diapente invenerunt, quae omnes concordantias et consonantias tam simplices quam compositas comprehendebant<sup>3)</sup>, quibus etiam organum auditus contentum esse videtur. Iotas autem dictiones in superficie monochordi extenderunt et ibi suas concordantias acuendo et gravando chordam per elongationem et abbreviationem probaverunt. Dictiones autem praedictas ex 7 litteris scilicet *a b c d e f g* componebant ad numerum concordiarum attendentes et ex 6 vocibus scilicet *ut re mi fa sol la* forte rationem a Pythagora vel ab arithmeticis trahentes. Est enim numerus senarius primus in genere perfectorum. Isti<sup>4)</sup> autem non potuerunt 19 dictiones ex 7 litteris et 6 vocibus efficere, nisi easdem litteras et voces multitudines repeterent. Et ideo ab *a* incepérunt usque ad [*g*]<sup>5)</sup> continuantes et iterum easdem litteras repetentes usque ad 19. Unam autem litteram primo cum una syllaba addiderunt scilicet *I ut*, ut primae [*G*] scilicet in subdupla proportione resonaret.

Wer aber genau hinsieht, erkennt, daß sie damit nicht alle Verschiedenheiten darstellen konnten, noch ihnen unterschiedliche Zeichen zuerteilten. Und dies haben andere scharfsinnig erkannt und erfanden 19 aus 7 Buchstaben und 6 Silben zusammengesetzte Namen, die sie gamma-ut, a-re, b-mi u. s. w. nannten. In jenen 19 Benennungen fanden sie nun den Umfang einer Doppeloktave mit großer Sexte<sup>1)</sup>, welcher alle sowohl einfache als auch zusammengesetzte Konsonanzen und Konkordanzen umfaßt, mit denen sich auch das Gehörsorgan zu begnügen scheint. Jene Namen breiteten sie nun auf der Oberfläche des Monochords aus und prüften dort ihre Konkordanzen, indem sie durch Verlängerung und Verkürzung der Saite einen tieferen oder höheren Ton hervorbrachten. Die vorher genannten Bezeichnungen setzten sie aber, indem sie an die Zahl der Konkordanzen dachten, aus 7 Buchstaben, nämlich: *a, b, c, d, e, f, g* und vielleicht in Anlehnung an Pythagoras oder die Arithmetiker aus 6 Silben, nämlich: *ut, re, mi, fa, sol, la* zusammen. Die Sechszahl ist nämlich die erste im Geschlechte der vollkommenen. Sie konnten aber die 19 Bezeichnungen aus den 7 Buchstaben und den 6 Silben nur hervorbringen, wenn sie dieselben Buchstaben und Silben oftmals wiederholten. Sie fingen dahervon an, gingen bis geweiter und wiederholten immer dieselben Buchstaben bis zum 19. Ton. Einen Buchstaben fügten sie aber mit einer Silbe vorn an, nämlich: *I ut*, so daß dies mit dem ersten (*G*) in der tieferen Oktave erklang.

1) poterunt. 2) sustiliori.

3) comprehendebant.

4) istis.

5) *g* fehlt im Ms., dafür das Abkürzungszeichen für die Silbe con zweimal gesetzt.

1) Zur Darstellung dieses Umfanges sind 20 Benennungen nötig. J. de Grocheo zählt *I ut* nicht mit.

Sex autem voces sunt ad se invicem [tono] differentes *mi fa* exceptis, quae semitonio differunt. Quas ita ordinaverunt in dictionibus, ut his transcursis iterum resumerentur. Et in una dictione oportuit plures voces esse, ut in eodem tono fieret vocum mutatio propter eorum continuationem, puta in una 2, ut in *c fa-ut*, *d sol-re*, in alio vero 3, ut in *Gsol-re-ut*, *a-la-mi-re*. Ubi vero tantum duae voces inveniuntur, et duae mutationes inveniuntur, quia non possunt pluribus modis combinari, ut in *c fa-ut*: *fa-ut* et *ut-fa*. Ubi vero 3 inveniuntur, 6 mutationes sunt, ut in *G sol-re-ut*: *sol-re* et *re-sol*, *sol-ut* et *ut-sol*, *re-ut* et *ut-re*, quia tot combinationes inter 3 voces possibles sunt. Sed in *b fa*  $\natural$  *mi*<sup>1)</sup> nullam dixerunt esse mutationem, eo quod *mi* et *fa* in eodem tono concordare non possunt<sup>2)</sup>.

Si *b*<sup>3)</sup> tamen duo signa sive 2 litteras attribuerunt, per unam autem tonum completum, per aliam semitonium signaverunt. Et quia in istis dictionibus eaedem litterae et eaedem voces pluries repetebantur, oportebat eos signa diversitatis inter easdem litteras et easdem voces invenire. Litteras igitur diversa figuratione et diversa nominatione distinxerunt, quasdam dicentes *graves* et secundum unum modum eas figurantes puta illas, quae sunt a primo *a* usque ad secundum, alias vero *acutas* et secun-

Die 6 Silben sind nun untereinander durch einen Ganzton getrennt mit Ausnahme von *mi fa*, welche sich um einen Halbton unterscheiden. Sie sind in den Benennungen so geordnet, daß man sie, wenn man ihre Reihe durchlaufen hat, wieder aufnimmt. Bei einer Tonbezeichnung müssen auch mehrere Silben sein, damit auf denselben Tone eine Mutation, d. h. eine Auswechselung der Silben stattfinde, um [die Bezeichnung der Tonreihe mit Silben] fortsetzen zu können, nämlich auf einem Tone 2 wie in *cfa-ut*, *dsol-re*, auf einem anderen aber 3, wie in *Gsol-re-ut*, *ala-mi-re*. Wo sich nur 2 Silben finden, giebt es auch nur 2 Mutationen, weil sie nicht auf mehr verschiedene Weisen miteinander verbunden werden können, wie in *cfa-ut*: *fa-ut* und *ut-fa*. Wo sich aber 3 Silben finden, giebt es 6 Mutationen, wie in *Gsol-re-ut*: *sol-re* und *re-sol*, *sol-ut* und *ut-sol*, *re-ut* und *ut-re*, weil so viele Verbindungen zwischen 3 Silben möglich sind. In *bfa*  $\natural$  *mi*, sagten sie, sei indessen keine Mutation vorhanden, weil *mi* und *fa* sich auf denselben Tone nicht vereinigen können.

Wenn man jedoch dem *b* 2 Zeichen oder Buchstaben beigefügt hat, so bezeichnet das eine den Ganztonschritt, das andere den Halbtonschritt. Weil nun in jenen Benennungen dieselben Buchstaben und Silben mehrmals wiederholt wurden, mußten sie Zeichen der Verschiedenheit unter denselben Buchstaben und Silben erfinden. Sie unterschieden daher die Buchstaben durch verschiedene Schreibung und verschiedene Benennung. Gewisse nannten sie die tiefen (*graves*), und schrieben sie nach einem und demselben Prinzip. Es sind dies jene, welche sich vom ersten *a* bis zum zweiten erstrecken. Andere aber nannten sie die hohen (*acutae*) und notierten sie nach einem

1) *b fa b mi.* 2) *possit.*

3) *Sibi.*

dum alium modum figurantes, puta illas, quae sunt a secundo *a* usque ad tertium. Residuas vero *super-acutas* dixerunt figuram diversam *omnimode* tribuentes. Voces similiter per triplicem differentiam distinxerunt, quam *b quadratum*<sup>1)</sup> *naturam*, *b molle* vocaverunt. *B quadratum*<sup>1)</sup> vero a primo *ut* inceperunt scilicet a *I ut*<sup>2)</sup> usque ad secundum continuantes. A secundo vero usque ad tertium *naturam* dixerunt, a tertio usque ad quartum *b molle* vocaverunt et iterum *b quadratum*<sup>1)</sup>, *naturam* et *b molle* resumentes usque ad ultimum continuaverunt.

Et adhuc, ut istas in superficie describerent, aliud modum diversitatis invenerunt dicentes unum lineam et aliud spatium, incipientes autem *I ut*<sup>2)</sup> usque ad *d la sol* procedentes. Sic itaque apparet, quod ponendo signa vel notas in lineis et spatiis omnes concordantias et omnem cantum sufficienter describere voluerunt.

Moderni vero propter descriptionem consonantiarum et *stantipedum* et *ductiarum* aliud addiderunt, quod *falsam musicam* vocaverunt. Qui<sup>3)</sup> illa duo signa scilicet *b* et *h*, quae in *b fa h mi* tonum et semitonum designabant, in omnibus aliis faciunt hoc designare, ita quod ubi erat semitonus, per *h* illud ad tonum ampliant, ut bona concordantia vel consonantia fiat. Et similiter, ubi tonus inveniebatur, illud per *b* ad

anderen Prinzip, nämlich jene, welche vom zweiten bis zum dritten *a* reichen. Die übrigbleibenden hießen sie nun die überhohen (*superacutae*) und gaben ihnen eine von den anderen ganz abweichende Form. Bei den Silben machten sie in ähnlicher Weise drei Unterschiede, die sie *b quadratum*, *natura* und *b molle* nannten. *B quadratum* fingen sie von dem ersten *ut* nämlich *Gamma-ut* an und setzten es bis zum zweiten *ut* fort. *Natura* nannten sie die Tonreihe vom zweiten bis zum dritten *ut*, *b molle* vom dritten bis zum vierten, und damit fuhren sie unter erneuter Anwendung von *b quadratum*, *natura* und *b molle* bis zum Schlusse fort.

Um diese nun deutlich aufzuschreiben, erfanden sie eine andere Art der Unterscheidung und nannten das eine Linie, das andere Zwischenraum. Von *I ut* anfangend gingen sie bis *d la sol* vorwärts<sup>1)</sup>. So wollten sie offenbar damit, daß sie Zeichen und Noten auf Linien und Zwischenräume setzten, alle Melodieschritte und jeden Gesang ausreichend niederschreiben.

Die Musiker der neueren Richtung haben nun zum Aufschreiben von Zusammenklängen bei *Stantipeden* und *Duktien* noch etwas hinzugefügt, das sie *falsa musica* nannten. Sie lassen nämlich jene beiden Zeichen *b* und *h*, welche in *b fa h mi* einen Ganzton und einen Halbton bezeichneten, auch bei allen anderen (Tönen) dasselbe bedeuten, so daß sie da, wo ein Halbton war, jenes (Intervall) durch *h* zu einem Ganzton erweitern, um eine gute Konkordanz oder Konsonanz hervorzubringen. In

1) *b* quarre. 2) *G ut*.

3) quia.

1) Oben ist der Umfang als Doppeloktave und große Sexte angegeben (*G-h*).

semitonum restringunt<sup>1)</sup>. Ex his itaque universaliter apparere potest, qualiter cantus potest scribi et in scriptis postea reservari.

Quidam autem istam artem depingunt in superficie et alii in 19 iuncturis manuum 19 dictiones cum suis litteris et syllabis figurant, ut facilius novi auditores et pueri comprehendant.

His itaque pertractatis ad propositum redeamus, quod erat, notificare et pertractare sigillatim unumquodque membrum in divisione musicae prius datum.

Notificatio vero omnium istorum ex tribus est: primo enim ex cognitione universalis, quae per definitionem vel descriptionem habetur, secundo vero ex cognitione perfecta, quae in distinguendo et cognoscendo partes consistit, sed tertio ex natura<sup>2)</sup>, quae per cognitionem compositionis habetur. Sic enim cognoscuntur res naturales, sive fuerint corpora simplicia sicut ignis, aer, aqua, terra, sive fuerint mixta vel mineralia sicut lapides et metalla, sive etiam fuerint animata sicut plantae et animalia.

Unde Aristoteles in libro, qui *de animalibus* intitulatur, sic notitiam de animalibus tradit: Primo enim ea notificavit confuse et universaliter et per anatomisationem et mores et proprietates eorum in libro qui *de historiis*

ähnlicher Weise verengern sie auch da, wo ein Ganzton gefunden wurde, jenes (Intervall) durch *b* zu einem Halbton. Hieraus lässt sich allgemein erkennen, wie ein Gesang aufgeschrieben und in der Schrift für spätere Zeit aufbewahrt werden kann.

Gewisse Leute malen nun jenes System (von Buchstaben und Silben) auf den Resonanzboden (des Monochords) und andere stellen die 19 Benennungen mit ihren Buchstaben und Silben in den 19 Gelenken der Hand dar, damit es die Anfänger und Kinder leichter begreifen sollen.

Nachdem wir nun dieses behandelt haben, wollen wir zu unserem Plane, ein jedes der bei der Teilung vorher angegebenen Glieder einzeln zu ergründen und zu durchforschen, zurückkehren.

Wir lernen aber jene alle aus drei Gesichtspunkten kennen: erstens aus der allgemeinen Kenntnis, welche wir durch die Definition oder Beschreibung erhalten; zweitens aus der vollkommenen Erkenntnis, welche in der Unterscheidung und Erkenntnis der Teile beruht, drittens aber aus der Natur, welche durch die Erkenntnis der Schöpfung erfaßt wird. So wird nämlich das, was in der Natur ist, seien es einfache Körper wie Feuer, Luft, Wasser, Erde, oder seien es gemischte oder Mineralien wie Steine und Metalle, oder aber besetzte, wie Pflanzen und Tiere, erkannt.

Daher behandelt *Aristoteles* in dem Buche, welches den Titel *de animalibus* (über die Tiere) führt, die Tierkunde folgendermaßen: Erst beschreibt er sie (die Tiere) flüchtig und allgemein und zerstückelt ihre Sitten und Eigentümlichkeiten in dem Buche, welches *de historiis* (über die

1) restingunt.

2) Ausgeschrieben: ultima. Die Vorlage hatte wahrscheinlich n. Dies ist, da im 14. Jahrhundert sehr häufig n und u nicht zu unterscheiden sind, vom Kopisten irrtümlich ultima aufgelöst worden.

*riis* dicitur. Secundo vero ea magis perfecte et determinate notificavit per partium cognitionem in libro qui de *partibus* appellatur. Sed tertio maxime notificavit ea per generationem vel eorum factionem, in quo cognitionem *de animalibus* ultimavit.

Dicamus igitur, quod formae musicales vel species contentae sub primo membro, quod vulgare dicebamus, ad hoc ordinantur, ut eis mediantibus mitigentur adversitates hominum in natae, quas magis particulavimus in sermone ad Clementem ex aquianensem (?) monachum et sunt duobus modis: Aut enim in voce humana, aut in instrumentis artificialibus exercentur. Quae autem in voce humana fiunt, 2 modis sunt. Aut enim dicimus *cantum* aut *cantilenam*. Cantum autem et cantilenam triplici differentia distinguimus: aut enim [*cantum*] *gestualem* aut *coronatum* aut *versiculatum* et *cantilenam rotundam* aut *stantipedem* aut *ductiam* appellamus.

*Cantum* vero *gestualem* dicimus, in quo gesta herorum<sup>1)</sup> et antiquorum patrum opera recitantur, sicuti vita et martyria sanctorum et adversitates, quas antiqui veri pro fide et veritate passi sunt, sicut vita beati Stephani protomartyris et historia regis Karoli. Cantus autem iste debet antiquis et

Geschichte) betitelt ist. Dann schildert er sie vollkommener und bestimmter durch Erkenntnis der Teile in dem Buche, welches *de partibus* (über die Teile) heißt. Schließlich macht er sie uns vollends bekannt durch ihre Zeugung oder Schöpfung, womit er die Tierkunde schließt.

Sagen wir also, daß die musikalischen Formen oder Gattungen, die in dem ersten Gliede, das wir *vulgare* (volkstümlich) nannten, enthalten sind, dazu dienen, um mit ihrer Hilfe das angeborene Unglück des Menschen zu mildern. Letzteres habe ich mehr ins einzelne gehend in einer Rede an den . . . Mönch Clemens erörtert. Die Formen finden sich nun in 2 Weisen: Entweder werden sie mit der menschlichen Stimme oder auf künstlichen Instrumenten ausgeführt. Diejenigen, welche mit der menschlichen Stimme ausgeführt werden, zerfallen in 2 Gattungen: Entweder nennen wir sie *cantus* oder *cantilena*. Sowohl den *cantus* als auch die *cantilena* unterscheiden wir auf dreifache Weise: den *cantus* nennen wir entweder *gestualis* oder *coronatus* oder *versiculatus* und die Kantilene *rotunda* oder *stantipes* oder *ductia*.

*Cantus gestualis* (*chanson de geste*<sup>1)</sup> nennen wir einen Gesang, in dem die Thaten der Helden und die Werke der (alten) Kirchenväter, sowie das Leben und die Martyrien der Heiligen und das Mißgeschick, welches die ersten Christen ihres Glaubens und der Wahrheit wegen erlitten haben, wie das Leben des

1) herorum.

ältesten Formen der französischen Poesie. Sie bildeten ehemals die Annalen der Nation und hörten mit den Chroniken auf. Vgl. *Histoire Littéraire de la France* t. XVI p. 269. Es sind dies Dichtungen, die aus 10- oder 12silbigen Versen bestehen und in einreimige Strophen von ungleicher Länge geteilt sind. Ihre Stoffe entnehmen sie dem Altertum und der Geschichte der Bretagne und Frankreichs (H. L. de la Fr. t. 20 p. 616 ff.) Bei J. de Grocheo ist der Begriff weiter gefaßt.

1) Die *Chansons de geste* gehören zu den

Sie bildeten ehemals die Annalen der Nation und hörten mit den Chroniken auf. Vgl. *Histoire Littéraire de la France* t. XVI p. 269. Es sind dies Dichtungen, die aus 10- oder 12silbigen Versen bestehen und in einreimige Strophen von ungleicher Länge geteilt sind. Ihre Stoffe entnehmen sie dem Altertum und der Geschichte der Bretagne und Frankreichs (H. L. de la Fr. t. 20 p. 616 ff.) Bei J. de Grocheo ist der Begriff weiter gefaßt.

civibus laborantibus et mediocribus ministrari, donec requiescant ab opere consueto, ut auditis miseriis et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacrius aggrediatur. Et ideo iste cantus valet ad conservationem totius civitatis.

*Cantus coronatus* [ab] aliquibus simpliciter *conductus* dictus est. Qui propter eius bonitatem in dictamine et cantu a magistris studentibus circa sonos coronatur, sicut gallice: *Ausi con lunicorne* (?) vel: *Quant li roussignol*. Qui etiam a regibus et nobilibus solet componi et etiam coram regibus et principibus terrae decantari, ut eorum animos ad audaciam et fortitudinem, magnanimitatem<sup>1)</sup> et liberalitatem commoveat, quia omnia faciunt ad bonum regimen. Est enim cantus iste de delectabili materia et ardua sicut de amicitia et karitate et ex omnibus longis et perfectis efficitur.

*Cantus versualis* est, qui ab aliquibus *cantilena* dicitur respectu *coronati* et ob<sup>2)</sup> eius bonitatem in dic-

ersten Märtyrers, des seligen Stephanus<sup>1)</sup>, und die Geschichte König Karl's recitiert werden. Dieser Gesang muß den Alten und den arbeitenden Bürgern sowie den Leuten niederen Standes vorgeführt werden, wenn sie von der gewohnten Arbeit ausruhen, damit sie dadurch, daß sie das Elend und das Unglück anderer hören, ihr eigenes leichter ertragen und ein jeder seine Arbeit freudiger wieder aufnehme. Daher hat auch jener Gesang Wert für die Erhaltung des ganzen Staates.

Der *cantus coronatus* (das Sirventes<sup>2)</sup>) ist von einigen einfach *conductus* genannt worden. Ihm wird wegen seiner Vortrefflichkeit in Wort und Weise von den Meistern der Tonkunst der Preis zuerkannt. Als Beispiel diene das französische: *Ausi con lunicorne* oder *Quant li roussignol*. Lieder dieser Form pflegen von Königen und Edelleuten verfaßt und auch vor Königen und Landesfürsten vorgetragen zu werden, damit sie deren Gemüter zur Kühnheit, Tapferkeit, Großmut und Freigebigkeit anregen, Eigenschaften, welche alle zu einer guten Regierung verhelfen. Dieser Gesang hat nämlich einen köstlichen und erhabenen Stoff, wie die Freundschaft und die barmherzige Liebe und wird mit lauter langen und vollkommenen Noten vorge tragen.

*Cantus versualis* (*vers*)<sup>3)</sup> heißt ein Gesang, der von einigen in Hinblick auf den *cantus coronata*

1) magnanitatem. 2) ab.

1) Siehe den Anfang dieses Gesanges bei Le Beuf Dissertation sur l'Histoire Ecclésiastique t. II.

2) Die Definition des *cantus coronatus* Diez, Poésie der Troubadours, Zwickau 1826, Seite 111 und Seite 169 ff. An die *chants royaux*, jene kleinen Hofpoesien, die um die Mitte des 14. Jahrh. entstanden, ist bei dem Ausdrucke *cantus coronatus* nicht zu denken.

3) Vgl. Diez, Seite 104 ff.: »Der Vers unterscheidet sich vom chansôs dadurch, daß er sich nicht auf Gegenstände der Liebe beschränkt, sondern ebensowohl der ernsteren Poesie bestimmt ist.«

tamine et concordantia deficit, sicut gallice: *Chanter qui este vel*<sup>1)</sup> • *Quar ne men puis tenir vel* • *Au reparier que ie fis de prouente*.

Cantus autem iste debet iuvenibus exhiberi<sup>2)</sup>, ne in otio totaliter sint reperti. Qui enim refutat laborem et in otio vult vivere, ei labor et adversitas est parata. Vide Seneca: *Non est viri timere sudorem.*

Qualiter modi cantus describuntur, sic apparet.

*Cantilena* vero quaelibet *rotunda* vel *rotundellus* a pluribus dicitur, eo quod ad modum circuli in se ipsam reflectitur et incipit et terminatur in eodem. Nos autem solum illam rotundam vel rotundellum dicimus, cuius partes unum habent versum cantum a cantu responsori vel refractus; et longo tractu cantatur velut *cantus coronatus*, cuiusmodi est gallice: *Toute sole passerai*<sup>3)</sup> le vert bosage. Et huiusmodi can-

*tus*<sup>1)</sup>) *Kantilene* genannt wird und ihm, was Güte in Wort und Weise anbetrifft, nachsteht. Ein Beispiel bietet das französische *Chanter qui este* oder *Quar ne men puis tenir* oder *Au reparier que je fis de prouente*.

Dieser Gesang muß aber von den Jünglingen gepflegt werden, damit sie nicht ganz im Müßiggang aufgehen. Denn wer die Arbeit verschmäht und in Muße leben will, für den ist Not und Ungemach bereit. Siehe Seneca: *Es ist nicht Zeichen von Mannhaftigkeit, den Schweiß zu fürchten.*

Wie man die Arten des *cantus* bestimmt, ist somit klar.

Von mehreren wird nun eine jede *Kantilene Runde* oder *Rotundellus* genannt, weil sie nach Art eines Kreises sich in sich selbst zurückbeugt und auf dieselbe Weise anfängt und schließt. Wir aber nennen nur diejenige *Runde* oder *Rotundellus*, deren Teile einen einzigen von der Musik des *Responsoriums* oder *Refrains* verschiedenen Gesang haben, und die mit lang gehaltenen Noten wie der *cantus coronatus* gesungen wird. Ein Beispiel dieser Art ist das französische: *Toute sole*

1) ut. 2) exhiberi. 3) passerar.

Ähnlichkeit zwischen *cantus coronatus* und *cantus versualis* vermuten. Da durch Aimeric von Peguilain (Diez, a. a. o. Seite 105) als unmöglich hingestellt wird, *chansōs* und *rêrs* zu unterscheiden, so müssen wir annehmen, daß der Ausdruck *cantus coronatus* auch die *chansōs*, deren Inhalt sich wesentlich um Liebe und Gottesverehrung dreht, umfaßt. Formell stimmen ja auch *sirventes* und *chansōs* überein. Die für die Erkenntnis der Formen *chansōs* und *rêrs* wichtigen Worte des Aimeric de Peguilain lauten: »Manchmal werde in der Gesellschaft gefragt, warum ich keine Verse mache. Nenne man doch gegenwärtiges Gedicht, wie man will, *Kanzone* oder *Vers*; denn ich behaupte, daß man zwischen *Kanzone* und *Vers* keinen andern Unterschied weiß noch findet, als den des Namens. Oft habe ich in *Kanzonetten* männliche Reime und in den besten *Versen* weibliche gehört; auch habe ich in manchen *Versen* kurze und flüchtige Singweisen vernommen, sowie in *Kanzenen* gedehnte Melodien. Ebenso waren hier und dort die Zeilen von gleicher Länge und der Gesang von leichem Ton.«

1) Die Worte *qui ab aliquibus cantilena dicitur respectu coronati* lassen eine große

*tilena* versus occidentem puta in Normannia solet decantari a puellis et iuvenibus in festis et magnis conviviis ad eorum decorationem.

*Cantilena*, quae dicitur *stantipes*, est illa, in qua est diversitas in partibus et refractu tam in consonantia dictaminis quam in cantu, sicut gallice: *Alentrant damors vel: Certes mie ne cuidoie*. Haec autem facit animos iuvenum et puellarum propter sui difficultatem circa hanc stare et eos a prava cogitatione devertit<sup>1)</sup>.

*Ductia* vero est cantilena levis et velox in ascensu et descensu, quae in choris a iuvenibus et puellis decantatur, sicut gallice: *Chi encor querez amoretes*. Haec enim dicit

*passerai le vert boscage*<sup>1)</sup>). Eine solche *Kantilene* pflegt im Westen nämlich in der Normandie von Mädchen und Jünglingen bei Festen und großen Gelagen zur Zier derselben gesungen zu werden.

*Stantipes*<sup>2)</sup> heißt jene *Kantilene*, bei der eine Verschiedenheit in den Teilen und im Refrain, sowohl was den Reim als auch die Musik betrifft, vorhanden ist, wie bei dem französischen: *A l'entrant d'amors* oder *Certes mie ne cuidoie*. Diese Form aber nimmt wegen ihrer schwierigen Ausführung den Geist der Jünglinge und Mädchen in Anspruch und hält sie von schlechten Gedanken ab.

Die *ductia* ist ein leicht und schnell auf- und absteigender Gesang, der in Chören von Jünglingen und Mädchen gesungen wird, wie der französische *Chi encor querez amoretes*. Sie leitet nämlich die Herzen der

1) divertit.

Motets français, tom. 2. [Bibliothèque française du moyen âge, t. 2.] p. 98 numéro XIX:

Toute seule passerai le vert boscage  
Puis que compagnie n'ai;  
Se j'ai perdu mon ami par mon outrage,  
Toute seule passerai le vert boscage.  
Je li ferai a savoir par. I. message  
Que ie li amenderai.  
Toute seule passerai le vert boscage,  
Puis que compagnie n'ai.

2) Der Ausdruck *stantipes* scheint nach dem italienischen *stampita* (vgl. Boccaccio, Decamerone giornata 5. proemio: *poichè alcuna stampita e una ballatetta o due furon cantale*) gebildet zu sein, während der lateinische *estampeta*, welcher sich bei Robert de Handlo, Coussemaker, Scriptores II, 402b, findet, auf den provençalischen *estampida* zurückgeht. Diez erklärt *estampida*, altfranzösisch *estampie*, als eine Liedergattung, die gewöhnlich zur Fiedel gesungen wird. Von der Herleitung von *stampare*, stampfen, worunter das Tanzen oder Taktenschlagen zu verstehen wäre, ist er nicht befriedigt. Zwar scheint die Übersetzung *stantipes*, die sich sonst übrigens nirgends findet, und der bayrische Ausdruck *stampelliadel* (ein Singstück zur Tanzmusik, Schmeller III, 638) auf diese Auslegung hinzudeuten. Es findet sich indes in unserm Traktate kein Hinweis darauf, daß zum *stantipes* getanzt worden wäre. Im Gegenteil wird besonders betont, daß er des Taktes entbehrt. In der Histoire littéraire de la France, tome 16 p. 201 ist *estampida* erklärt als *pièce composée pour une musique déjà faite*. In der That erfahren wir aus Joh. de Grocheo, daß der *stantipes* eigentlich ein reines Instrumentalstück ist. Vgl. Diez, Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprache, Artikel *estampie*.

corda puellarum et iuvenum et a vanitate removet et contra passionem, quae dicitur amor, (haec reos)<sup>1)</sup> valere dicitur.

Est etiam alias modus *cantilenarum*, quem *cantum in sertum* vel *cantilenam excitatam* vocant. Qui ad modum *cantilenarum* incipit et earum fine clauditur vel finitur sicut gallice: *Je mendormi el sentier*.

Sic igitur appareret descriptio istorum tam *cantuum* quam *cantilenarum*. Partes autem eorum multiplices dicuntur, ut *versus*, *refratorium* vel *responsorium* et *additamenta*.

*Versus* autem in *cantu gestuali*, qui ex pluribus versiculis efficitur, [in eodem sono] et in eadem consonantia dictaminis cadunt. In aliquo tamen cantu clauditur per *versum* ab aliis consonantia discordantem, sicut in *gesta*, quae dicitur *De Girardo*, *de Maria*. Numerus autem versuum in *cantu gestuali* non est determinatus, sed secundum copiam materiae et voluntatem compositoris ampliatur. Idem etiam cantus debet in omnibus versibus reiterari.

*Versus* vero in *cantu coronato* est, qui ex pluribus punctis et concordantiis ad se invicem harmoniam facientibus efficitur. Numerus vero versuum in *cantu coronato* ratione 7 concordiarum determinatus est

Mädchen und Jünglinge, hält sie von Eitelkeit ab und soll gegenüber der Leidenschaft, die da Liebe heißt, Macht haben.

Es giebt auch eine andere Art *Kantilene*, welche sie *Kranz-?* oder *Streitlied* nennen. Es fängt nach Art der *Kantilenen* an und schließt oder endigt wie diese. Als Beispiel diene das französische *Je mendormi el sentier*.

Somit ist die Beschreibung dieser *Gesänge* und *Kantilenen* offenkundig. Die Teile derselben führen aber viele Namen, wie *Vers*, *Refrain* oder *Responsorium* und *Zusätze*.

Beim *cantus gestualis*, der aus mehreren kleinen Versen besteht, endigen die Verse mit derselben Musik und demselben Reime. In manchem Gesange wird jedoch mit einem *Verse* der Schluß gemacht, der hinsichtlich des Reimes von den andern abweicht wie in dem Liede von *Girardus*<sup>1)</sup> und von *Maria*. Die Zahl der Verse ist aber im *cantus gestualis* nicht bestimmt, sondern wird je nach der Fülle des Stoffes und dem Willen des Verfassers erhöht. Dieselbe Musik muß für alle Verse wiederholt werden.

Beim *cantus coronatus* besteht der *Vers* aus mehreren Abschnitten (Punkten) und Konkordanzen, die mit einander die Melodie ergeben. Die Zahl der Verse ist im *cantus coronatus* entsprechend den 7 Konkordanzen auf 7 festgesetzt. So viele *Verse* müssen den ganzen In-

1) he reos. In der Lücke zwischen beiden Wörtern ist eine Rasur zu erkennen.

sillon handelt. Vgl. H. L. de la Fr., t. 22 p. 167 ff.: *Girart ou Gérard comte de Roussillon* duc de Bourgogne un des preux les plus célèbres du IX<sup>e</sup> siècle et qu'on pourrait regarder comme le dernier de ces chefs germains à proportions héroïques, environnés de bonne heure d'une renommée populaire d'abord distincte de celle de Charlemagne, avec laquelle elle finit par se confondre un peu plus tard. In Frage kämen noch die Gesten *Girart de Viane* und *Girard de Fretta*.

1) Gemeint ist wahrscheinlich die Geste, welche von Gérard, comte de Rous-

ad 7. Tot enim *versus* debent totam sententiam materiae nec plus nec minus continere. *Versus* vero in *cantu versiculari* illi de *cantu coronato* secundum quod potest assimilatur. Numerus vero *versuum* in *versicularicantu* non est determinatus, sed in aliquibus plus, in aliquibus minus secundum copiam materiae et voluntatem compositoris ampliatur.

*Responsorium* vero est, quo omnis *cantilena* incipit et terminatur.

*Additamenta* vero differunt in *rotundello*, *ductia* et *stantipede*. In *rotundello* vero consonant et concordant in dictamine cum *responsorio*. In *ductia* vero et *stantipede* differunt quaedam et alia consonant et concordant. In *ductia* etiam et *stantipede responsorium* cum *additamentis versus* appellatur, quorum numerus non est determinatus, sed secundum voluntatem compositoris et copiam sententiae augmentatur. Haec itaque sunt partes *cantus* et *cantilenae* diversae.

De modo igitur componendi *cantum* et *cantilenam* nunc dicamus.

Modus autem componendi haec generaliter est. Unus, quemadmodum in natura potest, enim dictamina loco materiae *præparatur*<sup>1)</sup>. Postea vero *cantus* unicuique dictamini proportionalis loco formae introducitur. Dico autem unicuique proportionalis,

halt des Stoffes und nicht mehr und nicht weniger erschöpfen. Im *cantus versicularis* wird der *Vers* jenem vom *cantus coronatus*, soweit es möglich ist, ähnlich gemacht. Die Zahl der *Verse* ist im *cantus versicularis* nicht bestimmt, sondern wird bei einigen mehr, bei andern weniger, je nach der Fülle des Stoffes und dem Willen des Verfassers vermehrt.

*Responsorium* aber heißt der Teil, mit dem jede *Kantilene* anfängt und schließt.

Die *Zusätze* sind beim *Rondellus*, bei der *ductia* und beim *stantipes* verschieden. Beim *Rotundellus* stimmen sie in Ton und Reim mit dem *Responsorium* überein;<sup>1)</sup> bei der *ductia* und dem *stantipes* aber unterscheiden sich manche von ihm, und andere stimmen in Reim und Ton mit ihm überein. Bei *ductia* und *stantipes* wird das *Responsorium* mit den *Zusätzen*, deren Zahl nicht bestimmt ist, sondern je nach dem Willen des Verfassers und der Fülle des Stoffes vermehrt wird, *Vers* genannt. Dies sind also die verschiedenen Teile des *cantus* und der *Kantilene*.

Wir wollen jetzt über die Art und Weise sprechen, wie man einen *cantus* oder eine *Kantilene* in Musik setzt.

Die Komposition geht nämlich gewöhnlich wie folgt, vor sich. Einer, wie es naturgemäß nur sein kann, bereitet als Stoff die Worte. Hier nach aber wird die Melodie einem jeden Texte entsprechend als Form eingeführt. Ich sage aber: »einem jedem Texte entsprechend«, weil der

1) *præparantur.*  
la Hale:

1) Vgl. die Rondeaux von Adam de

Adieu comant amouretes  
Fis maris de vostre amour  
A jointes mains vous proi  
Tant con je vivrai.

quia alium cantum habet *cantus gestualis* et *coronatus* et *versiculatus*, ut eorum descriptiones aliae sunt, quemadmodum superius dicebatur.

De formis igitur musicalibus, quae in voce humana exercentur, haec dicta sunt. De instrumentalibus nunc prosequamur.

Instrumenta vero a quibusdam dividuntur distinctione soni artificia-  
liter in eis generati<sup>1)</sup>). Dicunt enim sonum in instrumentis fieri a flatu,  
puta in tubis, calamis, fistulis et organis, vel percussione, puta in chordis,  
tympanis, cymbalis et campanis. Sed si haec omnia subtiliter consideren-  
tur, inveniuntur a percussione fieri,  
cum omnis sonus percutiendo cernitur  
prout in sermonibus *de anima* com-  
probatum<sup>2)</sup> est. Nos autem hic non intendimus instrumentorum composi-  
tionem vel divisionem nisi propter diversitatem formarum musicalium,  
quae in eis generantur.

Inter quae instrumenta cum chordis principatum obtinent, cuiusmodi sunt:  
psalterium, cithara, lyra, guitarra sarracenica et viella. In eis enim subtilior et melior soni descriptio propter abbreviationem et elongationem chordarum.

Et adhuc inter omnia instrumenta chordosa visa a nobis viella vide-  
tur praevalere. Quemadmodum enim *anima intellectiva* alias formas virtua-  
les in se virtualiter includit et tetra-  
gonum trigonum et maior numerus minorem, ita viella in se virtualiter

*cantus gestualis* eine andere Musik hat als der *coronatus* und der *ver-  
siculatus*, so daß deren Abrisse ver-  
schieden sind, wie oben gesagt wurde.

Die musikalischen Formen, welche in der Gesangsmusik vorkommen, haben wir somit besprochen. Jetzt wollen wir zu den instrumentalen (Formen) übergehen.

Die Instrumente werden von ge-  
wissen Leuten je nach dem in ihnen künstlich erzeugten Tone eingeteilt.  
Sie sagen nämlich, der Ton entstehe bei den Instrumenten durch Blasen  
wie bei Trompeten, Rohrflöten, Pfeifen  
und Orgeln, oder durch Schlag wie  
bei den Saiteninstrumenten, Trom-  
meln, Cymbeln und Glocken. Wenn  
man aber genau zusieht, so findet  
man, daß er durch Schlag (Erschüt-  
terung) hervorgebracht wird, da jeder  
Ton am Vibrieren erkannt wird, wie  
in den Gesprächen über die *Seele*  
richtig dargethan worden ist. Wir  
aber wollen hier den Bau der In-  
strumente oder ihre Einteilung nur wegen der Verschiedenheit der mu-  
sikalischen Formen, die auf ihnen  
hervorgebracht werden, kennen lernen.

Unter den Instrumenten behaupten die Saiteninstrumente den ersten Platz. Als solche sind zu nennen: Psalter, Kithara, Leier, sarazenische Guitarre und Viola. Auf ihnen ist nämlich die Tonbezeichnung der Verkürzung und Verlängerung der Saiten wegen genauer und besser.

Weiter scheint mir unter allen Saiteninstrumenten, die ich gesehen habe, die Viola den Vorrang zu verdienen. Wie nämlich die empfindende Seele alle Formen der Vollkommenheit der Fähigkeit nach in sich schließt und das Viereck das Dreieck, die größere Zahl die kleinere faßt, so enthält der Fähigkeit nach die Viola die andern Instrumente in sich. Mag auch das eine oder

1) genati.

2) comprobantum.

alia continet instrumenta. Licit enim aliqua serio sono magis moveant animos hominum, puta in festis, hastiliudiis et torneamentis tympanum et tuba, in viella tamen omnes formae musicales subtilius discernuntur. Et ideo de his tantummodo nunc dicatur.

Bonus autem artifex in viella omnem *cantum* et *cantilenam* et omnem formam musicalem generaliter introducit. Illae<sup>1)</sup> tamen, quae coram divitibus in festis et ludis fiunt communiter, ad 3 generaliter reducuntur, puta *cantum coronatum*, *ductiam* et *stantipedem*. Sed de *cantu coronato* prius dictum est. De *ductia* igitur et *stantipede* nunc dicendum.

Est autem *ductia* sonus illitteratus cum decenti percussione mensuratus. Dico autem illitteratus, quia, licet in voce humana fieri possit et per figuras repraesentari, non tamen per litteras scribi potest, quia littera et dictamine caret. Sed cum recta percussione, eo quod ictus eam mensurant et motum facientis et excitant animum hominis ad ornate movendum secundum artem, quam *ballare*<sup>2)</sup> vocant, et eius motum mensurant in *ductiis* et *choreis*.

*Stantipes* vero est sonus illitteratus habens difficilem concordiarum discretionem per *puncta* determinatus. Dico autem habens difficilem etc.; propter enim eius difficultatem facit animum facientis circa eam stare et etiam animum advertentis, et multo-

das andere mit seinem ernsten Tone mehr die Gemüter der Menschen bewegen, wie bei Festen, Speerspielen und Turnieren der Klang von Trommel und Trompete, so werden doch auf der Viola alle musikalischen Formen feinfühlender unterschieden. Daher wollen wir jetzt nur über diese reden.

Ein guter Künstler spielt auf der Viola jeden *cantus*, jede *Kantilene* und allgemein jede musikalische Form. Jene Formen, welche gewöhnlich vor den Reichen auf Festen und Spielen ausgeführt werden, lassen sich im allgemeinen auf 3 zurückführen, nämlich auf *cantus coronatus*, *ductia* und *stantipes*. Über den *cantus coronatus* haben wir bereits früher gesprochen. Wir müssen daher jetzt über die *ductia* und den *stantipes* handeln.

Es ist aber die *ductia* ein textloses mit gebührendem Takte gemessenes Tonstück. Ich sage aber: »textlos«, weil, wenn es auch mit Hilfe der menschlichen Stimme vorgetragen und durch Noten dargestellt werden kann, man es doch nicht mit Buchstaben zu schreiben vermag, da es des Buchstabens und des Wortes entbehrt. »Mit richtigem Takte« aber sage ich deshalb, weil die Rhythmen sie und die Bewegung desjenigen, der sie ausführt, bestimmen und den Sinn des Menschen zu zierlicher Bewegung nach den Regeln der Tanzkunst anfeuern und seine Bewegung in den *Duktien* und *Reigentänzen* regeln.

Der *stantipes* ist nun ein textloses Tonstück, das eine schwierige Melodie (Unterscheidung der melodischen Fortschreitungen) hat und durch *Punkte* bestimmt ist. Ich sage aber, er hat eine »schwierige Melodie«; seiner Schwierigkeit wegen nimmt er den Sinn des Ausführenden und auch des Zuhörers ganz für sich in Anspruch, und zieht vielfach die Ge-

1) illa. 2) ballare.

S. d. I. M. I.

tiens animos divitum a prava cogitatione devertit. Dico autem per *puncta* determinatus, eo quod percusione, quae est in *ductia*, caret et solum *punctorum* distinctione cognoscitur.

Partes autem *ductiae* et *stantipedis puncta* communiter dicuntur.

*Punctus* autem est ordinata aggregatio concordiarum harmoniam facientium ascendendo et descendendo duas habens partes in principio similes, in fine differentes, qui *clausum* et *apertum* communiter appellantur<sup>1)</sup>. Dico autem duas habens partes etc. ad similitudinem duarum linearum, quarum una sit maior alia. Maior enim minorem claudit et est fine differens a minori. Numerum<sup>2)</sup> vero *punctorum* in *ductia* ad numerum 3 consonantiarum et perfectarum attinentes ad 3 posuerunt. Sunt tamen aliquando *notae* vocatae 4 *punctorum*, quae ad *ductiam* vel *stantipedem* imperfectam reduci pos-

1) appellatur. 2) numerus.

nis ältesten Orgeltablatur-Denkmal (London, British Museum, Add. 28,550) sind die textlosen, rein instrumentalen Stücke in *Punkte* geteilt. Die Zahl derselben beläuft sich bei dem einen auf 4, bei dem andern auf 5. Die von J. de Grocheo angeführte Zweiteiligkeit des *Punktes* findet sich nur bei dem ersten *Punkte* eines jeden Stücks. Der Vortrag ist wahrscheinlich so zu denken, daß die Wiederholung des ersten Teiles mit Ganzschluß das Stück beschließt, und somit eine cykliche Form entsteht. Da beide Stücke taktisch sind, so kann es sich, will man deren Formen nach den Definitionen unseres Traktates identifizieren, nur um *ductia imperfecta* oder *nota* handeln. Vgl. meine »Studie zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrh.« im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1899«.

2) Die *Nota* (*note*) war eine Tanzform. Du Cange gibt hierfür folgende beweisende Stelle: Lit. remiss. ann. 1418 in Reg. Chartoph. reg. ch. 200: *Lequel avoit un petit flaiiolet de bos et l'eust fait flaioler, et dire une Note, à laquelle Note icellui Willardin eust danceie un tour ou deux.* Zu derselben Erkenntnis führt uns eine Stelle am Anfang des Roman du Comte d'Anjou von Jehan Maillart (*Histoire littéraire de la France*, tom 31, pag. 323):

Li auquant chantent pastourelles,  
Li autre dient en vielles.  
Chanc̄ons royaux et estampies,  
Dansses, notes et baleries,

müter der Reichen von schlechten Gedanken ab. Ich sage aber: »durch Punkte bestimmt« deshalb, weil ihm der Takt, den wir bei der Duktia antreffen, fehlt, und er nur durch Unterscheidung von *Punkten* erkannt wird.

Die Teile der *ductia* und des *stantipes* werden allgemein *Punkte* genannt.

Der *Punkt*<sup>1)</sup> ist eine ordnungsge-mäßige Aneinanderreihung von Konkor-danzen, die sich auf- und absteigend zu einer Melodie zusammenschließen. Er hat zwei Teile, welche sich dem Anfange nach ähnlich sehen, hin-sichtlich des Schlusses aber unter-scheiden. Die verschiedenen Schlüsse werden gewöhnlich Halb- und Ganz-schluß genannt. Ich sage aber: »er hat zwei Teile u. s. w.« nach Analogie zweier Linien, von denen eine größer ist als die andere. Dann schließt die größere die kleinere in sich ein und unterscheidet sich von der klei-neren durch das Ende. Die Zahl der Punkte bei der *ductia* hat man, indem man an die Zahl von drei voll-kommenen Konsonanzen dachte, auf drei festgesetzt. Es kommen jedoch zuweilen *notae* (notes)<sup>2)</sup> genannte Ton-

1) In dem nach unserer bisherigen Kennt-  
nis ältesten Orgeltablatur-Denkmal (London, British Museum, Add. 28,550) sind die text-  
losen, rein instrumentalen Stücke in *Punkte* geteilt. Die Zahl derselben beläuft sich bei  
dem einen auf 4, bei dem andern auf 5. Die von J. de Grocheo angeführte Zweiteiligkeit  
des *Punktes* findet sich nur bei dem ersten *Punkte* eines jeden Stücks. Der Vortrag  
ist wahrscheinlich so zu denken, daß die Wiederholung des ersten Teiles mit Ganzschluß  
das Stück beschließt, und somit eine cykliche Form entsteht. Da beide Stücke taktisch  
sind, so kann es sich, will man deren Formen nach den Definitionen unseres Traktates  
identifizieren, nur um *ductia imperfecta* oder *nota* handeln. Vgl. meine »Studie zur Ge-  
schichte der Orgelmusik im 14. Jahrh.« im »Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1899«.

En leüt, en psalterion  
Chascon, selonc s'entencion  
Lais d'amours, descors et balades  
Pour esbatre ces genz malades.

sunt. Sunt etiam aliquae *ductiae* 4 habentes *puncta* puta *ductia pierron*.

Numerum vero *punctorum* in *stantipede* quidam ad 6 posuerunt ad rationes vocis inspicientes. Alii tamen de novo inspicientes forte ad numerum 7 concordiarum vel naturali inclinatione ducti puta Tassynus, numerum ad 7 augmentaverunt<sup>1)</sup>. Huiusmodia autem *stantipedes* res cum 7 chordis vel difficiles res Tassyni.

Componere *ductiam* et *stantipedem* est sonum per *puncta* et rectas percussionses in *ductia* et *stantipede* determinare. Quemadmodum enim materia naturalis per formam naturalem determinatur, ita sonus determinatus est per *puncta* et per formam artificiale ei ab artifice attributam.

Quid igitur sit *ductia* et *stantipes*<sup>2)</sup> et quae earum partes et quae earum compositio, sic sit dictum. In quo propositum de *simplici* seu *vulgari musica* terminatur.

De *musica* igitur *composita* et *regulari* sermonem perquiramus.

Quidam autem per experientiam attendentes ad consonantias tam perfectas quam imperfectas cantum ex duobus compositum invenerunt, quem *quintum* et *discantum* seu *duplum organum* appellaverunt. Et de his plures regulas invenerunt, ut apparent eorum tractatus aspicieni.

stücke von vier *Punkten* vor, welche auf die unvollkommene *ductia* oder *stantipes* zurückgeführt werden können. Auch giebt es einige *Duktien*, die vier *Punkte* haben, wie die *ductia Pierron*.

Die Zahl der *Punkte* im *stantipes* haben manche in Hinblick auf das System der Stimme (Vokale) auf 6 festgesetzt. Andere aber, die vielleicht von neuem auf die Zahl von 7 Konkordanzen hinblickten oder durch den Instinkt geleitet wurden, wie Tassynus, vermehrten die Zahl auf 7. Solcher Art *Stantipeden* aber sind Stücke mit 7 Saiten oder die schwierigen Stücke des Tassynus.

Eine *ductia* und einen *stantipes* komponieren heißt also, in *ductia* und *stantipes* die Musik durch *Punkte* und richtigen Takt zu bestimmen. Wie nämlich der natürliche Stoff durch die natürliche Form bestimmt wird, so ist ein Tonstück durch die *Punkte* und die ihm vom Künstler gegebene künstliche Form bestimmt.

Was also unter *ductia* und *stantipes* zu verstehen ist, und welches ihre Teile sind und wie man sie komponiert, sei somit gesagt. Hiermit findet unser Plan hinsichtlich der *einfachen* oder *volksstümlichen Musik* sein Ziel.

Wir wollen nun die über die *zusammengesetzte* und *regelmäßige Musik* herrschende Meinung untersuchen.

Gewisse Leute fanden erfahrungsgemäß, indem sie ihr Augenmerk auf perfekte wie imperfekte Konsonanzen richteten, den aus zwei Stimmen zusammengesetzten Gesang und nannten ihn *quintus* oder *discantus* oder *duplum organum*. Für diese Gesänge stellten sie mehrere Regeln auf, wie dem klar wird, der ihre Traktate durchforscht.

1) augmentat. 2) standipedes.

Si tamen aliquis praedictas consonantias sufficienter cognoverit, ex modicis regulis poterit talem cantum et eius partes et eius compositionem cognoscere. Sunt enim aliqui, qui ex industria naturali et per usum talem cantum cognoscunt et compositionem sciunt.

Sed alii ad 3 consonantias perfectas attendentes cantum ex 3 compositum uniformi mensura regulatum invenerunt, quem *cantum praecise mensuratum* vocaverunt. Et isto cantu moderni Parisiis utuntur, quem antiqui pluribus modis divisorunt. Nos vero secundum usum modernorum in 3 generaliter dividimus, puta *motetus*, *organum* et cantum abscisum, quem *hoquetum* vocant. Et quoniam mensurari et modus mensurandi cum arte describendi vel signandi commune est omnibus his, oportet de his dicere, antequam de singulis tractemus.

Omne autem mensurans prima mensura utitur aut eius virtute operatur, quemadmodum omne movens in virtute primi moventis. Primum enim in unoquoque genere causa est omnium posteriorum, ut in Johannis *positione philosophiae* scriptum est.

Prima autem mensura *tempus* dicitur, sive in re fuerit, sive secundum intellectum<sup>1)</sup> tantum. Est enim tempus mensura motus et etiam primi motus et primi moduli et ex sequenti cuiuslibet alterius, prout a physico subtiliter perscrutatur. Istam autem mensuram antiqui consideratores ad

Wenn sich jedoch jemand mit den vorhergenannten Konsonanzen genügend vertraut gemacht hat, wird er mit Hilfe weniger Regeln einen solchen Gesang und dessen Teile und Komposition erkennen können. Es gibt aber auch Leute, die aus sich heraus und aus der Praxis ein solches Musikstück erkennen und zu komponieren verstehen.

Wieder andere fanden, indem sie den drei vollkommenen Konsonanzen ihre Aufmerksamkeit zuwandten, den dreistimmigen, durch einheitliche Mensur geregelten Satz, den sie den genau gemessenen Gesang nannten. Und dieses Gesanges bedienen sich die modernen Musiker zu Paris. Die Alten teilten ihn in mehrere modi. Wir aber folgen der Praxis der modernen Musiker und teilen ihn allgemein in drei Formen; nämlich in *motetus*, *organum* und in abgehackten Gesang, den man *hoquetus* nannte. Da nun das Messen und die Art des Messens zusammen mit der Schreib- und Notationskunst allen diesen gemeinsam ist, müssen wir erst darüber sprechen, bevor wir über die einzelnen Formen handeln.

Jedes Maß braucht aber ein Urmaß oder wird vermöge desselben geschaffen, wie jede Bewegung auf der Kraft der ersten Bewegung beruht. Der Anfang ist bei jeder Sache Ursache alles dessen, was folgt, wie in dem Lehrbuche des Johannes über *Philosophie* geschrieben steht.

Das erste Maß wird nun *tempus* genannt, gleichgültig ob es in Wirklichkeit dasselbe ist oder nur der Vorstellung nach. Denn das tempus ist Maß der Bewegung, sowohl der ersten Bewegung als auch des ersten Bewegungsmaßes und folglich auch jedes anderen, wie von dem Physiker scharfsinnig ergründet wird. Dieses Maß haben nun die alten Forscher auf Instrumental- und Gesangsmusik

1) intellectu.

sonos et voces applicaverunt, quam tempus communi nomine vocaverunt.

Est autem *tempus*, prout hic specialiter accipitur, illud spatium, in quo minima vox vel minimus sonus plenarie profertur seu proferri potest. Dico autem spatium in quo etc., quia pausa quemadmodum sonus mensuratur. Ista autem mensura totum cantum mensurat, quemadmodum una revolutio totum *tempus*. Est enim tamquam regula Policleti.

Istam vero mensuram quidam in 2 aequalia dividunt, alii in 3 et sic de aliis usque ad 6. Nos autem dicimus eam in infinitum divisibilem, eo quod rationem continui participat. Quoniam tamen sonis et vocibus applicatur, dicimus autem divisibilem usque ad hoc, quod auditus discretionem percipere possit.

Isti autem mensurae alii ampliorem addiderunt, quam *perfectionem* appellarunt. Est autem *perfectio* mensura ex 3 temporibus constans.

Quemadmodum enim in corporibus ex trina dimensione attenditur *perfectio*, ita in sonis ex tribus temporibus *perfectionem* vocaverunt. Ista autem mensura moderni utuntur et hic (?) totum suum cantum et cantando et figurando mensurant. Quemadmodum enim 3 lineae extensae una communi mensura mensurantur<sup>1)</sup> et eadem ad invicem coaequantur<sup>2)</sup>, ita 3 cantus vel plures praedicta mensura intendimus mensurari.

Istam autem mensuram diversi per

angewendet und nannten es allgemein *tempus*.

Es ist aber das *tempus*, wie es hier speciell angenommen wird, jener Zeitraum, in welchem der kürzeste Gesangs- oder Instrumentalton vollständig bequem vorgetragen wird oder werden kann. Ich sage »aber Zeitraum, in welchem etc.«, weil die Pause wie ein Ton gemessen wird. Dieses Maß mißt nun die ganze Musik, wie eine Umdrehung die ganze Zeit. Es ist gleichsam der Maßstab des Policlet.

Besagtes Maß teilen nun manche in zwei gleiche Teile, andere in drei und wieder andere bis zu sechs.<sup>1)</sup> Wir aber sagen, es sei bis in die Unendlichkeit teilbar aus dem Grunde, weil es der Beschaffenheit des ununterbrochen Fortlaufenden teilhaftig ist. Da es aber auf Instrumental- und Gesangstöne angewendet wird, nennen wir es teilbar bis so weit, als das Gehör einen Unterschied wahrnehmen kann.

Diesem Maße haben andere ein größeres hinzugefügt, welches sie *perfectio* genannt haben. Es ist nun die *perfectio* ein Maß, welches 3 tempora enthält.

Wie nämlich bei den Körpern aus dreifacher Messung die Vollkommenheit hervorgeht, so hat man auch in der Tonkunst nach drei Tempuswerten die *Perfektion* benannt. Dieses Maß aber gebrauchen die modernen Musiker und messen damit jetzt ihren ganzen Gesang, sowohl wenn sie singen, als auch wenn sie notieren. Wie nun drei gezogene Linien mit einem gemeinsamen Maße gemessen und durch dasselbe unter einander verglichen werden, so wollen wir auch drei oder mehr Gesänge durch das vorhergenannte Maß messen.

Dieses Maß unterschieden aber die

1) mensuratur. 2) coaequatur.

1) Vgl. die Lehre des Petrus de Cruce.

diversos modos distinxerunt. Quidam enim per 6 distinxerunt rationem<sup>1)</sup> a numero vocum accipientes, qui senarius dicitur. Est enim inter perfectos primus, prout ab arithmeticō<sup>2)</sup> declaratur. Primum autem modum dixerunt, quando 2 tempora in eodem tono et eadem figura repraesentantur<sup>3)</sup> et post unum sequitur una figura designatum. Secundum vero e contrario. Sed tertium dixerunt, cum 3 tempora una figura eodem tono designantur et postea [2] figuris similibus et disiunctis similiter perfectio designatur. Quartum vero e contrario et quintum, cum tempus post tempus diversis tonis eadem figura designatur. Sed sextum, cum perfectio in eodem tono eadem figura designatur et ei perfectio continuatur in eodem tono vel alio figura consimili designata. Et sic distinguebat J. de Garlandia<sup>4)</sup>.

Sed Lambertus et alii istos modos ad 9 ampliaverunt ex 9 instrumentibus naturalibus fantasiam adsumentes. Primum enim dixerunt, qui ex perfectionibus continuatur figura si-

verschiedenen (Musiker) nach verschiedenen vielen modi. Manche nahmen in Hinblick auf die Zahl der Vokale, die da Sechszahl heißt, sechs an. Die Sechszahl ist nämlich die erste unter den vollkommenen, wie der Arithmetiker sagt. Ersten modus nannten sie es, wenn zwei tempora in demselben Tone und durch dasselbe Zeichen dargestellt werden und hernach ein (tempus) mit einer Figur ausgedrückt folgt.<sup>1)</sup> Der zweite modus stellt das Gegenteil dar.<sup>2)</sup> Als dritten modus aber bezeichneten sie den Fall, daß drei tempora durch eine Figur auf demselben Tone bezeichnet werden und zwei ähnliche und getrennte Figuren folgen, die in ähnlicher Weise eine Perfektion darstellen.<sup>3)</sup> Das Gegenteil hiervon nannten sie vierten modus.<sup>4)</sup> Der fünfte lag vor, wenn tempus für tempus mit verschiedenen Tönen aber derselben Figur bezeichnet wurde.<sup>5)</sup> Um den sechsten handelte es sich aber, wenn die Perfektion mit demselben Tone und derselben Figur bezeichnet und auf demselben oder einem andern Tone eine andere Perfektion an sie angeschlossen wird, die mit ähnlicher Figur notiert ist.<sup>6)</sup> So unterschied J. de Garlandia.<sup>7)</sup>

Aber Lambertus und andere haben jene modi auf neun vermehrt, indem sie die Vorstellung von den neun natürlichen Sprachwerkzeugen<sup>8)</sup> hernahten. Ersten modus nannten

1) ratione. 2) arismetico.

3) repraesentatur.

4) guerlandia.

2 + 1	1 + 2	3 + (1 + 2)
1) ■   ■	2) ■   ■	3) ■   ■
(1 + 2) + 3	1 + 1 + 1	3 + 3
4) ■   ■   ■	5) ■   ■   ■	6) ■   ■

7) Vgl. Coussemaker, Scriptores I, 97b. Der fünfte modus des J. de Garlandia ist gleich dem sechsten des J. de Grocheo und umgekehrt.

8) Vgl. Cuiusdam Aristotelis tractatus de musica, Coussemaker, Scriptores I, 279a: Unde notandum, quod ad similitudinem naturalium instrumentorum novem modos esse dicimus adinventos. Die 9 natürlichen Sprachwerkzeuge sind nach Berno (Gerbert, Script. II, 64a) folgende: Zunge, 4 Vorderzähne, 2 Lippen, Mundhöhle und Lunge. Marchetus von Padua unterscheidet im Lucidarium musicæ planae tract. I cap. IX (Gerbert, Script. III, 68a) folgende 6: Lunge, Kehle, Gaumen, Zunge, Vorderzähne und Lippen.

mili designatis. Et alios ex tempore et eius partibus composuerunt.

Sed forte si (ali)quis tempus ad *perfectionem* comparaverit vel e contrario et tempus ad suas partes, inventer multiplices<sup>1)</sup>.

Alii autem istos *modos* ad 5 per reductionem posuerunt puta magister Franco. Reductio tamen, ut videtur, pluralitatem non impedit. Quamquam enim omnes syllabi ad 4 primos reducuntur, propter hoc non est eorum pluralitas impedita. Et forte qui 6 *modos* posuerunt, melius dixerunt. Plurimi enim modernorum<sup>2)</sup> adhuc eis utuntur et ad illos omnes suos cantus reducunt. Si vero fuerint tantum 6 sive plures sive pauciores, parum differt, quod eadem mensura utrobique reservatur.

Postquam itaque de mensura et modo mensurandi diximus, dicamus, qualiter cantus designatur et per quae signa repraesentatur.

Imaginatur autem cantus unus vel plures quemadmodum una linea determinata quantitate uniformi regula mensurata vel plures lineae sic ad invicem coaequatae. Sed sonus in voce humana non potest diu continuari. Immo oportet pausare et pausam aliquo modo designare. Quam antiqui per lineam ex transverso positam designaverunt et adhuc ista moderni utuntur, sive pausa virtua-

sie dann jenen, welcher aus lauter *Perfektionen* bestand, die mit ähnlicher Figur notiert waren.<sup>1)</sup> Und andere bildeten sie aus dem *tempus* und dessen Teilen.

Wenn nun vielleicht jemand das *tempus* mit der *Perfektion* vergleicht oder umgekehrt und das *tempus* mit seinen Teilen, wird sich ihm immer dasselbe Bild darbieten.

Andere aber, nämlich Meister Franco, haben durch Reduktion die Zahl der *modi* auf fünf festgesetzt. Indes scheint die Reduktion nicht daran zu hindern, daß es mehr sein können. Denn obgleich alle Solmisationssilben auf die vier ersten zurückgeführt werden, ist deswegen das Vorkommen von mehr nicht verhindert worden. Vielleicht haben auch diejenigen, welche sechs *modi* setzen, besser daran gethan. Denn die meisten der modernen Musiker brauchen sie noch und führen auf sie alle ihre Gesänge zurück. Ob es aber nur sechs gewesen sind, oder mehr oder weniger, fällt wenig in die Wagschale, weil überall dieselbe Messung gewahrt wird.

Nachdem wir nun über die Mensur und die Art und Weise zu messen gesprochen haben, wollen wir sagen, wie ein Gesang aufgeschrieben und durch welche Zeichen er dargestellt wird.

Man stellt sich aber einen oder mehrere Gesänge vor wie eine Linie, die der Quantität nach bestimmt und mit einheitlichem Maße gemessen ist, oder wie mehrere Linien, die auf solche Weise unter einander gleichgemacht sind. Der Ton kann jedoch mit der menschlichen Stimme nicht lange ausgehalten werden. Ja es ist im Gegenteil notwendig, zu pausieren und die Pause auf irgend eine Weise zu bezeichnen. Die Alten

1) multoplices. 2) mondernorum.

1) Vgl. Aristoteles, Coussemaker I, 279 b.

liter sit, quam finem punctorum appellant, [sive sit] unius *perfectionis* vel plurium sive 2 temporum sive unius sive alicuius partis temporis maioris vel aequaliter.

Et ad sonum repraesentandum quaedam signa generalia et figurae indeterminatas inveniebant, per quas non potuerunt sufficienter cantum vel sonum repraesentare. Et ideo alii determinationem addiderunt. Posuerunt enim unam figuram quadratam habentem lineam recte descendente vel ascendentem a parte dextra, quam *longam* appellaverunt et eam per *duplicem longam, perfectam* et *imperfectam* divisorunt. Aliam autem posuerunt quadratam simplicem, quam *brevem* vocaverunt et eam per *brevem rectam* et *alteram brevem* divisorunt. Tertia vero figura fuit habens angulos ex opposito se respicientes aequales, *adinvicem autem [in]aequales*<sup>1)</sup>, quam *semibrevis* vocaverunt. Et quemadmodum grammaticus ex paucis litteris earum coniunctione et situatione potest dictionem quamlibet designare, et artificialiter numerans ex paucis figuris earum praepositione et postpositione numerum quemlibet infinitum designare, ita musicus ex 3 figuris cantum quemlibet mensuratum. Per *longam* enim potest *perfectionem* vel 3 tempora significare puta per *perfectam perfectionem* et per *imperfectam* 2 tempora; sed per *brevem tempus* vel 2 tempora, per dictam

stellten sie durch einen Querstrich dar, welchen auch die modernen Musiker noch gebrauchen, mag es sich nun virtuell um eine Pause handeln, wie beim *finis punctorum*<sup>1)</sup>; oder mag eine Pause einer *Perfektion* oder mehrerer, oder zweier *tempora* oder eines *tempus* oder irgend eines größeren Teiles des *tempus* vorliegen oder dergleichen.

Zur Darstellung eines Tonstückes erfand man auch gewisse allgemeine Zeichen und unbestimmte Figuren, durch welche sie (aber) ein Gesang- oder Instrumentalstück nicht hinreichend darstellen konnten. Andere fügten daher eine Bestimmung hinzu. Sie setzten nämlich eine quadratische Figur, die einen gerade ab- oder aufsteigenden Strich an der rechten Seite hat, und nannten sie *longa*. Sie teilten dieselbe in *duplex, perfekte* und *imperfekte longa*. Eine andere Figur nahmen sie aber einfach quadratisch an, nannten sie *brevis* und teilten sie in *brevis recta* und *brevis altera*. Es gab auch noch eine dritte Figur, in der die einander gegenüberstehenden Winkel gleich, die nebeneinander liegenden aber ungleich sind; dieselbe nannten sie *semibrevis*. Wie nun der Grammatiker mit wenigen Buchstaben durch deren Verbindung und Stellung jegliches Wort aufzeichnen und der Rechner kunstvoll aus wenigen Figuren durch deren Vor- und Nachstellung eine jede unbeschränkte Zahl niederschreiben kann, so kann der Musiker mit diesen drei Figuren einen jeden gemessenen Gesang notieren. Mit der *longa* kann er die *Perfektion* bezeichnen und zwar drei *tempora* für die *perfectio perfecta* und zwei für die *perfectio imperfecta*. Mit der *brevis* aber notiert er ein oder zwei *tempora*, und mit der be-

1) *aequalem.*

1) Der Schlußstrich am Ende eines Melodie-Teiles oder einer Melodie.

vero *semibreven* partis *temporis* designatur. Et ulterius, cum cantus aliquotiens sit sine dictamine et discretione syllabarum, ut signum signato renderet, oportuit hoc *ligatione* figurarum repraesentare. Unde et ex bonitate artis, quae breviora quaerit superflua ejiciens, regulam acceperunt, quod, ubique<sup>1)</sup> potest poni *figura ligata*, non debet apponi pluralitas figurarum. Fecerunt igitur *ligatas figuras* ex 2 vel 3 vel pluribus, quas per diversas differentias tam a parte principii quam a parte finis distinxerunt. A parte vero principii per lineas descendentes<sup>2)</sup> et ascendentes tam a dextra quam a sinistra, quas *cum proprietate* et *cum opposita proprietate* et suas oppositas vocaverunt.

Istis autem figuris diversimode significationem tribuerunt. Unde sciens cantare et exprimere cantum secundum quosdam et secundum alias non est sciens. Omnia autem istorum diversitas apparebit diversos tractatus aliorum intuenti. Nos vero hic non intendimus eorum diversitates enarrare nec ad omnia particularia descendere, sed secundum posse nostrum [canones vulgares tradere], sicut in libro Galeni<sup>3)</sup>, qui dicitur *technē*<sup>4)</sup>, traduntur canones vulgares artis medicinae. Nimius enim descensus circa particularia fastidium generat et plures revocat a cognitione veritatis.

sagten *semibreris* Teile des *tempus*. Und weiter, wenn sich irgend ein Gesang ohne Text und Silbentrennung findet, so ist, um dem in der Schrift Ausdruck zu verleihen, notwendig, dies durch Bindung (Ligatur) der Notenzeichen darzustellen. Daher nahm man wegen der Vortrefflichkeit der Kunst, welche das Kürzere sucht und das Überflüssige wegwirft, die Regel an, daß, wo eine *Ligatur* gesetzt werden kann, mehrere Figuren nicht gesetzt werden dürfen. Man machte nun Ligaturen aus zwei, drei oder mehr Tönen und unterschied dieselben wegen der verschiedenen Abweichungen sowohl am Anfange als auch am Ende, und zwar am Anfange durch sowohl rechts wie links auf- und absteigende Linien. Diese Figuren nannte man nun *cum proprietate* und die entgegengesetzten *cum opposita proprietate*.

Da man ihnen aber eine verschiedene Bedeutung gab, so war mancher, der nach der Lehre gewisser Leute zu singen und notieren verstand, nach der Lehre anderer ein Unwissender. Die Verschiedenheit aller dieser (Lehren) wird aber demjenigen offenbar, der sich in die verschiedenen Traktate der Anderen Einsicht verschafft. Wir beabsichtigen nämlich hier nicht, die Abweichungen derselben aufzuzählen, noch auf alle Einzelheiten einzugehen, sondern nach unserm besten Können nur die allgemeinen Regeln zu geben, wie es in der Schrift *τέχνη*<sup>1)</sup> des Galenus geschieht, in der die allgemeinen Regeln der Medicin behandelt werden. Das zu tiefe Eingehen auf Einzelheiten erzeugt nämlich Ermüdung und zieht gar Viele von der Erkenntnis der Wahrheit ab.

1) ubique 2) descentes.

3) Galeni.

4) tegne.

1) Gemeint ist die *τέχνη ιατρική* (Heilkunde). Siehe Kühn, Claudi Galeni Opera, Leipzig 1821—1833.

Plurimi tamen modernorum Parisiis utuntur figuris, prout in arte magistri Franconis sumuntur.

De mensura itaque et modo mensurandi et modo designandi vel describendi cantum universaliter haec dicantur. Sequens igitur est dicere de *mensuratis*, quid unumquodque<sup>1)</sup> sit et quae partes eorum et qualiter componantur.

*Motetus* vero est cantus ex pluribus compositus habens plura dictamina vel multimodam discretionem syllabarum, utrobique harmonialiter consonans. Dico autem ex pluribus compositus, eo quod ibi sunt 3 cantus vel 4, plura<sup>2)</sup> autem dictamina, quia quilibet debet habere discretionem syllabarum tenore excepto, qui in aliquibus habet dictamina et in aliquibus non. Sed dico utrobique harmonialiter consonans, eo quod quilibet debet cum alio consonare secundum aliquam perfectarum consonantiarum, puta secundum *diantessaron* vel *diapente* vel *diapason*, de quibus superius diximus, cum de principiis tractabamus.

Cantus autem iste non debet coram vulgaribus<sup>3)</sup> propinari, eo quod eius subtilitatem non advertunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt quaerentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum creationem, quemadmodum *cantilena*,

Die meisten der modernen Musiker in Paris bedienen sich der Tonzeichen, wie sie in dem Lehrbuche des Meister Franko vorliegen.

Über die Mensur, die Art der Messung und die Methode, wie man einen Gesang aufschreibt oder notiert, haben wir nun ganz im allgemeinen gehandelt. Unsere Aufgabe ist es jetzt, über die gemessenen Stücke zu sprechen, was ein jedes sei, welches seine Teile und wie sie komponiert werden.

Der *Motetus* ist ein aus mehreren Stimmen zusammengesetzter Gesang, der mehrere Texte oder vielfache Silbenabteilung hat und bei dem je zwei Stimmen im *Zusammenklang*<sup>1)</sup> miteinander konsonieren. Ich sage aber: »aus mehreren Stimmen zusammengesetzt«, weil bei ihm 3 oder 4 Stimmen vorhanden sind, »mehrere Texte«, weil eine jede Stimme seine Silbenabteilung haben muß mit Ausnahme des Tenor, der bei manchen (Moteten) einen Text hat, bei anderen aber nicht. Ich sage ferner: »bei dem je 2 Stimmen im Zusammenklang miteinander konsonieren«, weil eine jede Stimme mit einer anderen konsoniert in irgend einer der vollkommenen Konsonanzen, sei es nun in der *Quarte*, *Quinte* oder *Oktave*. Über diese haben wir oben gesprochen, als wir über die Grundlagen der Musik handelten.

Dieser Gesang ist aber nicht geeignet, dem Volke als Kost vorgesetzt zu werden, weil es seine Feinheit nicht empfindet, noch durch sein Anhören ergrötz wird. Wohl aber paßt er für die Gebildeten und jene, welche die Feinheiten der Künste aufsuchen. Und so pflegt diese Form an ihren Festen zu ihrer Erbauung gesungen zu werden, wie die *Kantilene*,

1) unumquaque.

2) polura.

3) vulgalibus.

1) Hier und im Folgenden hat *harmonia* im Gegensatz zum Anfange den Begriff des gleichzeitigen Erklingens mehrerer Töne.

quae dicitur rotundellus, in festis vulgarium laicorum.

*Organum* vero, prout hic sumitur, est cantus ex pluribus harmonice compositus unum habens tantum dictamen vel discretionem syllabarum. Dico autem tantum habens unum dictamen, eo quod omnes cantus fundantur super unam discretionem syllabarum. Cantus autem iste dupliciter variatur. Est enim quidam, qui supra cantum determinatum puta ecclesiasticum fundatur, qui ecclesiis vel locis sanctis decantatur ad dei laudem et reverentiam summitatis.

Est cantus iste appropriato nomine *organum* appellatus. Alius autem fundatur supra cantum cum eo compositum, qui solet in conviviis et festis coram litteratis et divitibus decantari et ex his nomen trahens appropriato nomine *conductus* appellatur. Communiter tamen loquentes totum hoc *organum* dicunt; et sic communis est omnis descriptio supradicta.

*Hoquetus* [est] cantus abscisus ex duobus vel pluribus compositus. Dico autem ex pluribus compositus, quia, licet abscisio vel truncatio sit sufficiens inter 2<sup>1)</sup>, possunt tamen esse plures, ut cum truncatione consonantia sit perfecta. Cantus autem iste coloneis et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem. Simile enim sibi simile quaerit, in suo simili delectatur.

1) 4.

a uch die Bedeutung: Gastmahl, Mahlzeit. Vgl. Du Cange, Glossar: *conductus* = *cibus ad communem refectionem appositus*, *conductare* = *prandium (convivium) praestare*.

die da *Rotundellus* (Rundgesang) genannt wird, an den Festen des Volkes ihren Platz hat.

Das *Organum*, wie wir es hier meinen, ist ein Gesang, der aus mehreren gleichzeitig erklingenden Stimmen zusammengesetzt ist und nur einen Text oder eine Silbenabteilung hat. Ich sage aber: »nur einen Text« deshalb, weil alle Stimmen sich auf den nämlichen Text gründen. Diese Gesangsform zerfällt nun in zwei Arten. Die eine hat einen bekannten und zwar geistlichen Gesang zur Grundlage und wird in Kirchen oder an heiligen Orten zum Lobe Gottes und zur Verehrung des Höchsten gesungen.

Diese Gesangsform ist im eigentlichen Sinne *organum* genannt worden. Die andere Art baut sich aber auf einem gleichzeitig mit ihr geschaffenen Gesang auf und pflegt bei den Gelagen und Festen vor den Gebildeten und Reichen gesungen zu werden. Indem sie davon ihren Namen ableitet, wird sie mit dem eigentlichen Namen *conductus* benannt<sup>1)</sup>. Spricht man aber allgemein, so nennt man das Ganze *organum*, und allgemein ist ja die ganze obige Beschreibung.

Der *hoquetus* ist ein abgehackt vorzutragender Gesang, der aus zwei oder mehr Stimmen zusammengesetzt ist. Ich sage aber: »aus mehr Stimmen zusammengesetzt«, weil, wenn auch das Abhacken oder Verstümmeln zwischen zwei Stimmen genügt, doch mehr Stimmen sein können, damit bei dem Abstoßen der Zusammenklang ein vollommener sei. Dieser Gesang entspricht aber dem Geschmacke der Bauern und jungen Leute wegen seiner Beweglichkeit und Geschwindigkeit. Das Ähnliche sucht

1) *Conductus* hat nämlich im Mittelalter *Vgl. Du Cange, Glossar: conductus = cibus ad communem refectionem appositus, conductare = prandium (convivium) praestare.*

Partes autem istorum plures sunt, puta: *Tenor*, *motetus*, *tripsum*, *quadruplum* et in *hoquetis* primus, secundus et ultimo eorum *duplum*.

*Tenor* autem est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum; et eas regulat et eis quantitatem dat, quemadmodum ossa partibus aliis.

*Motetus* vero est cantus ille, qui supra *tenorem* immediate ordinatur et in diapente ut plurimum incipit et in eadem proportione, qua incipit, continuatur vel [in] diapason ascendit, et in *hoquetis* ab aliquibus dicitur *magisculus* ut in hoqueto, qui dicitur: *Ego mundus*.

*Triplum* vero est cantus ille, qui supra *tenorem* in diapason proportione incipere debet et in eadem proportione ut plurimum continuari. Dico autem ut plurimum, quia aliquotiens in *tenore* vel diapente descendit propter euphoniam, quemadmodum *motetus* aliquando in diapason ascendit.

*Quadruplum* vero est cantus, qui aliquibus additur propter consonantiam perficiendam. Dico autem aliquibus etc., quia in aliquibus sunt tantum 3 et ibi faciunt cum perfecta consonantia ex 3 cantum<sup>1)</sup>. In aliquibus vero quartus additur, et dum unus trium pausat vel ornate ascendet, vel duo ad invicem se truncant, quartus consonantiam servat.

nämlich das ihm Ähnliche auf und wird durch Seinesgleichen ergötzt.

Jene Formen haben nun mehrere Teile, nämlich: *Tenor*, *motetus*, *tripsum*, *quadruplum* und bei den *Hoqueten* erste Stimme, zweite Stimme und schließlich deren *duplum*.

*Tenor* heißt jener Teil, auf dem sich alle anderen aufbauen, wie die Teile eines Hauses oder Bauwerkes auf ihrem Fundament; und er regelt sie und bestimmt ihre Größe, wie das Knochengerüst die Größe der anderen Teile bestimmt.

*Motetus* heißt aber jene Stimme, die sich unmittelbar über dem *Tenor* anreicht, meist in der Quinte anfängt, und in demselben Verhältnis, mit dem es begonnen, fortschreitet oder zur Oktave hinaufsteigt. Bei den *Hoqueten* wird diese Stimme von manchen *magiscolus*<sup>1)</sup> genannt, wie in dem *hoquetus* mit dem Texte: *Ego mundus*.

*Triplum* heißt jene Stimme, die im Oktavabstand über dem *tenor* anfangen und in demselben Abstand meist weitergeführt werden muß. Ich sage aber: »meist«, weil sie ab und zu des Wohlklangs wegen in den *tenor* oder die Quinte hinabsteigt, ebenso wie der *motetus* zuweilen in die Oktave hinaufsteigt.

Das *quadruplum* ist eine Stimme, die manchen Sätzen hinzugefügt wird, um den Zusammenklang vollkommen zu machen. Ich sage aber: »manchen«, weil es bei einigen Stücken nur drei Stimmen giebt und dort mit drei Stimmen ein Musikstück mit vollkommenem Zusammenklang geschaffen wird. Bei manchen jedoch wird eine vierte hinzugefügt, und diese vierte Stimme wahrt, während eine der drei anderen pausiert oder

1) centur.

1) Du Cange führt in seinem Glossar *magisculus* nicht auf, wohl aber *magiscola*, der Vorsteher der Schule an Kathedralkirchen.

mit Figurenwerk hinaufsteigt oder zwei abwechselnd den Ton abhacken, die Konsonanz.

Erste Stimme wird im *hoquetus* diejenige genannt, die mit dem Abhaken beginnt, zweite aber jene, welche nach der ersten abhakt.

*Duplum* heißt die Stimme, welche mit dem Tenor am wenigsten hoquetiert und mit ihm zuweilen in der Quinte, zuweilen in der Oktave ertönt, wobei es viel auf den guten Geschmack des Sängers ankommt.

Primus vero in *hoquetis* est, qui primo truncare incipit, sed secundus, qui secundo post primum truncat.

*Duplum* vero est, qui cum *tenore* minimam facit abscisionem et cum eo aliquotiens in diapente consonat et aliquando in diapason proportione, ad quod multum iuvat bona discretio<sup>1)</sup> decantantis<sup>2)</sup>.

Volens autem ista componere primo debet *tenorem* ordinare vel componere et ei *modum* et *mensuram* dare. Pars enim principalior debet formari primo, quoniam ea mediante postea formantur aliae, quemadmodum natura in generatione animalium primo format membra principalia, puta: cor, hepar, cerebrum et illis mediantibus alia post formantur. Dico autem ordinare, quoniam in *motellis* et *organo tenor* ex cantu antiquo est et prius composito, sed ab artifice per *modum* et *rectam mensuram* amplius determinatur. Et dico componere, quoniam in *conductibus tenor* totaliter fit et secundum voluntatem artificis modificatur et durat. *Tenore* autem composito vel ordinato debet supra eum *motetum* componere vel ordinare, qui ut plurimum cum *tenore* in diapente proportione resonat et propter sui harmoniam aliquotiens ascendit vel descendit.

Sed ulterius debet istis *triplum* superaddi, quod<sup>3)</sup> cum *tenore* ut

Wer nun jene Formen komponieren will, muß zuerst einen *tenor* zurecht machen oder neu schaffen und ihm Maß und Mensur geben. Dieser hauptsächlichere Teil muß nämlich zuerst geschaffen werden, weil mit seiner Hilfe hernach die anderen gestaltet werden, gleichwie die Natur bei der Schöpfung der lebenden Wesen zuerst die hauptsächlichen Teile, nämlich: Herz, Leber, Gehirn, und mit deren Hilfe hernach alle anderen schafft. Ich sage aber: »zurechtmachen«, weil bei den Formen *motellus* und *organum* der *tenor* aus dem alten und früher komponierten Gesange (Kirchengesange) herstammt, aber vom Künstler mittels des *modus* und richtiger Mensur weiter bestimmt wird. Und ich sage: »neu schaffen«, weil bei den *Konduktien* der *tenor* ganz neu geschaffen und nach Wunsch des Künstlers hinsichtlich des *modus* und der Mensur eingerichtet wird. Wenn aber der *tenor* komponiert oder hergerichtet ist, so muß man über ihn den *motetus* komponieren oder herrichten. Dieser ertönt meist mit dem *tenor* im Abstande einer Quinte und steigt seiner Melodie wegen bald auf und bald ab.

Weiter muß nun jenen Stimmen oben das *triplum* hinzugefügt werden, welches mit dem *tenor* meist im Abstande einer Oktave erklingt

1) *decretio*.

2) *decantatis*.

3) *qui*.

plurimum debet in diapason proportione resonare et propter sui harmoniam potest in locis mediis sistere vel usque ad diapente aliquotiens descendere. Et quamquam ex istis 3 consonantia perficiatur, potest tamen eis aliquotiens decenter addi *quadruplum*, quod<sup>1)</sup>, cum alii cantus descendent vel ascendent ordinatim<sup>2)</sup> vel abscisionem facient vel pausabunt, consonantiam resonabit. In componendo vero *organum* modorum alternationem quam plurimum faciunt, sed in componendo *motellis* et alia, modorum unitatem magis servant.

Et in *commotellis* plura sunt<sup>3)</sup> dictamina. Si unum syllabis vel dictionibus aliud excedat, potes eum per appositionem brevium et semi-brevium alteri coaequare<sup>4)</sup>. Volens autem *hoquetum* ex duobus puta primo et secundo componere debet *cantum* vel *cantilenam*, supra quod fit *hoquetus*, partiri et<sup>5)</sup> unicuique partem distribuere. Et potest aliquantulum rectus cantus exire cum decenti *additione*, nisi quod eius mensuram [non] observet.

Sic enim unus iacet super alium ad modum regularum et coopertriae domus et sic continua abscisio fiet.

Volens ultimo *duplum* componere debet munitam abscisionem supra *tenorem* facere et ei aliquotiens consonare.

De *mensuratis* igitur et eorum partibus et eorum compositione in vulgari et canonice dicta sufficient.

und seiner Melodie wegen sich in der Mittellage aufhalten oder zuweilen bis zur Quinte hinabsteigen kann. Obgleich aus jenen drei Stimmen ein vollkommener Zusammenklang hervorgeht, so kann ihnen doch manchmal ganz gut das *quadruplum* hinzugefügt werden, welches, während die anderen Stimmen in einem Zuge hinab- oder hinaufsteigen oder eine abgehackte Melodie hervorbringen oder pausieren, die Konsonanz zur Geltung bringen wird. Bei der Komposition eines *organum* nimmt man möglichst häufigen Wechsel der *modi* vor, bei Komposition von *motelli* und anderen Formen hält man mehr an einem *modus* fest.

Bei den *commotelli* liegen mehrere Texte vor. Hat nun ein Text im Verhältnis zum anderen Überschuß an Silben und Worten, so kann man ihn durch Anwendung von *breves* und *semibreves* dem anderen gleich machen. Will man aber einen zweistimmigen *hoquetus* komponieren, so muß man den *cantus* oder die *Kantilene*, über welcher der *hoquetus* geschaffen wird, teilen und einer jeden Stimme einen Teil zukommen lassen. Es kann auch die eigentliche Melodie mit einer mäßigen *Zufügung* endigen, wofern diese nur der ersteren Mensur beobachtet.

So liegt nun eine Stimme über der anderen nach Art der Schriftzeilen und des Daches eines Hauses und so wird ein fortwährendes Abhacken vor sich gehen.

Wer schließlich ein *duplum* komponieren will, der muß den Bau der abhakenden Stimmen über dem *tenor* aufrichten und mit ihm dann und wann Konsonanzen bilden.

Über die Formen der Mensuralmusik und deren Teile sowie deren Komposition haben wir in allgemeinverständlicher und allgemeingiltiger Form genug gesagt.

1) qui.

2) ordinatem.

3) sint.

4) quoequari.

5) vel.

*In quo propositum de musica praeceps mensurabili terminatur.*

Omnipotens autem pater largifluus, a quo mundi creaturae esse, vivere, intelligere receperunt, unumquodque secundum naturam ei debitam ordinavit. Et si secundum sermones mobiles benefaciens debeat a benefacto<sup>1)</sup> laudem vel remunerationem loco recompensationis recipere et iste gloriosus benefactor<sup>2)</sup> istorum remuneratione non indigeat, sed per se ipsum sufficiat in se ipso et eorum bonis operibus et laudibus fit contentus, ipsum verum creatorem debent omnia creata recognoscere et ipsum regratiari et unumquodque<sup>3)</sup> secundum posse suum venerari.

Cum itaque inter omnia a deo creata homo post angelum magis recipiat, quod est intelligere et rationari, debet ipsi per bonas operationes applaudere et eum nocte dieque laudare. In isto autem officio angeli sunt potentes propter nobilitatem suae naturae et quoniam organis sensitivis et fatigabilibus non utuntur. Homo vero istam operationem diu continuare non potest, eo quod in materia corporali formam habet et cum organis corporalibus operatur. Sed alias operationes oportet eum frequentare, ut est: comedere et bibere et dormire et multas alias operationes has sequentes. Et ideo habet homo determinata tempora specialiter, in quibus debet magis suum laudare creatorem, donec a consuetis operibus requiescit.

Damit schließen wir, was wir über die genau gemessene Musik beibringen wollten.

Der allmächtige und allgegenwärtige Vater aber, von dem die Geschöpfe der Welt Sein, Leben und Denken empfangen haben, hat ein jedes Ding nach seiner ihm zukommenden Natur geordnet. Und wenn nach dem schwankenden Urteil der Menge der Wohlthäter von dem, dem er wohl thut, Lob und Vergeltung als Bezahlung empfangen soll, jener ruhmreiche Wohlthäter aber ihrer Vergeltung nicht bedarf, sondern durch sich und in sich selbst Genüge findet und durch die guten Werke und Lobpreisungen derselben zufrieden gestellt wird, müssen ihn eben alle Geschöpfe als den wahren Schöpfer anerkennen und ihm danken und ihn ein jedes nach bestem Können verehren.

Wenn nun unter allen von Gott geschaffenen Wesen der Mensch nach dem Engel mehr von dem empfängt, was Intellekt und Vernunft heißt, so muß sich derselbe ihm durch gute Werke erkenntlich zeigen und ihn Tag und Nacht loben. In jenem Dienste sind aber die Engel stark ihres edlen Herkommens wegen und weil sie sich sinnlich wahrnehmbarer und ermüdender Werkzeuge nicht bedienen. Der Mensch jedoch kann jene Thätigkeit nicht lange fortsetzen, weil seine Gestalt aus körperlichen Stoffen besteht und er seine Thätigkeit mit körperlichen Werkzeugen ausübt. Er muß vielmehr andere Thätigkeiten, wie: Essen, Trinken, Schlafen und die vielen anderen Verrichtungen, welche den genannten folgen, häufig ausführen. Daher hat der Mensch besonders festgesetzte Zeiten, in denen er, während er von der gewohnten Arbeit ruht, in höherem Maße seinen Schöpfer lobt.

1) benefaciente. 2) benefactor. 3) unumquemque.

Cuiusmodi est tempus gloriosae nativitatis Christi et sanctae quadragesimae<sup>1)</sup> cum tempore passionis et resurrectionis et ascensionis eiusdem et festo sanctorum et sanctarum, quae a legis magistris et latoribus sunt statuta. Et quamquam omnes artes vel scientiae et omnis humana eruditio ad hoc tendat quam potest, tres tamen artes ad hoc propinquius ordinantur, puta *grammatica*, quae scribere cum modo loquendi et proferendi docet, et ars illa, quae temporum distinctionem et eorum computationem tradit, quam *compositum* (?) appellat, quae *naturali* vel *astronomiae* subiungatur, et cum his duabus concurrit *musica*, quae de cantu et modo cantandi discernit. Et istas tres non debet nisi ecclesiasticus ignorare.

De duabus autem primis alibi dicendum est. De tertia vero, puta de *musica*, est speculatio praesens, quod a principio promissum est. Et de hac prius generaliter sermonem tradidimus, prout usui civium necessaria est et prout videlicet ad bonitatem et conservationem totius civitatis.

Nunc vero tempemus specialius de ea dicere, prout viro ecclesiastico necessaria est ad creatoris laudem et dei servitium ordinatur.

Dividentes autem servitium ecclesiasticum totum ad 3 membra generaliter reducunt, puta *matutinas*, *horas* et *missam*.

Eine solche Zeit ist die der ruhmreichen Geburt Christi, die Fastenzeit mit der Zeit des Leidens, der Auferstehung und der Himmelfahrt des Herrn sowie dem Feste der heiligen Männer und Frauen, welche alle von den Lehrern und Verordnern der Gesetze festgesetzt worden sind. Und obgleich alle Künste und Wissenschaften und alles, was der menschliche Geist schafft, möglichst sein Augenmerk darauf richtet, so sind doch drei Künste hierzu besonders ausersehen worden, nämlich die *Grammatik*, welche schreiben zugleich mit der Art und Weise zu sprechen und vorzutragen lehrt, die *Rechenkunst*, jene Kunst, welche die Unterscheidung der Zeiten und deren Berechnung lehrt und mit der *Naturkunde* oder *Astronomie* verbunden ist, und mit diesen beiden vereinigt die *Musik*, welche zwischen Gesang und Gesangsweise unterscheidet. Diese drei aber braucht nur der Mann der Kirche wohl zu kennen.

Die beiden ersten müssen anderswo erörtert werden. Über die dritte, nämlich die *Musik*, handeln wir jedoch hier, wie wir es von Anfang an versprochen haben. Im Vorhergehenden haben wir über sie allgemein geredet, *wie sie für den Gebrauch der Bürger notwendig* ist und wie für die Wohlfahrt und Erhaltung des ganzen Staates.

Jetzt aber wollen wir versuchen, näher auf dieselbe einzugehen und zeigen, wie ihrer der Geistliche zum Lobe des Schöpfers bedarf und wie der Gottesdienst geordnet ist.

Wenn wir nun den Gottesdienst einteilen, so führen wir den ganzen allgemein auf drei Teile zurück, nämlich die *Metten*, die *Stundengebete* und die *Messe*.

1) *kadragesimae*.

*Matutinas* autem appellant illud servitium, quod domibus religionis vel ecclesiis cathedralibus circa mediam noctem fit et dicitur, vel in ecclesiis publicis ante primam in mane. Et partes huius appellant: *Invitatorium, venite, hymnus, antiphona, psalmus, lectio, responsorium noctuale* cum suo *versiculo* et ultimo *oratio*.

*Horas* autem appellant illud servitium, quod horis determinatis dicitur, puta in prima, tertia, sexta, nona, vesperis et complectorio. Cuius particulae sunt: *hymnus, antiphona, psalmus* et *responsorium* et *oratio*.

*Missam* autem appellant illud gloriosum servitium, in quo maxima et divina mysteria sunt completa, in quo etiam bonus christianus et fidelis suo creatori sacrificium reddit per devotam orationem et oblationem et in quo maximum sacramentum ecclesiae celebratur. Cuius partes sunt: *Officium* vel *introitus, kyrie eleison, gloria in excelsis deo, oratio, epistola, responsorium, alleluia, sequentia, evangelium, credo in deum, offertorium, secreta, praefatio, sanctus, canones missae, agnus, communio, postcommunionem*.

Walafrid Strabo, de Reb. Eccl., cap. 22, das Gebet zu verstehen, das bei der Messe vor und bei der Weihe der göttlichen Hostie vom Priester hergesagt wird. Es wird *Kanon* genannt, weil auf ihm das gesetzmäßige und richtige Zustandekommen der Sakramente beruht. Der *Kanon* zerfällt in 4 Teile, nämlich: *stilles Gebet, Präfation, eigentlicher Kanon* und *Vater unser*. (Vgl. Du Cange, Glossarium, Artikel: *Canon missae*.) In vorliegender Stelle ist mit *canones missae* nur das *Vater unser* gemeint.

2) Die *Post communio* oder *post communionem* ist eine *Antiphone*, welche nach dem Abendmahl, zum Zeichen, daß dasselbe vollzogen ist, gesungen wird. Sie wurde einst, wie Walafrid Strabo, de Reb. Eccl., cap. 2, bezeugt, *ultima oratio ad complendum* (Schlußgebet) genannt. (Du Cange, Glossarium, Artikel: *Post communio*.)

*Metten* nennt man aber jenen Gottesdienst, welcher in Klöstern oder Kathedralen um Mitternacht oder in öffentlichen Kirchen vor der ersten Morgenstunde (vor Anbruch des Tages) stattfindet und abgehalten wird. Die Teile desselben sind: *Invitatorium, Venite, Hymnus, Antiphone, Psalm, Lektion, nächtliches Responsorium* mit seinem *Versikel* und schließlich *Gebet*.

Unter *Stundengebeten (Horen)* versteht man jenen Gottesdienst, der zu bestimmten Stunden und zwar um die erste (Prim), dritte (Terz), sechste (Sext), neunte Stunde (None), zur Vesper und am Schlusse des Tages (Kompletorium) abgehalten wird. Seine Teile sind: *Hymnus, Antiphone, Psalm, Responsorium* und *Gebet*.

Messe heißt aber jener ruhmreiche Gottesdienst, in dem die größten und göttlichen Mysterien sich vollziehen, in dem auch der gute und gläubige Christ seinem Schöpfer durch ergebenes Gebet und Opfergabe ein Opfer darbringt und das größte Sakrament der Kirche gefeiert wird. Seine Teile sind: *Officium* oder *Introitus, Kyrie eleison, Gloria in excelsis deo, Gebet, Epistel, Responsorium, Alleluia, Sequenz, Evangelium, Credo in deum, Offertorium, stilles Gebet, Präfation, Sanctus, Messenkanon<sup>1</sup>), Agnus, Kommunion (Abendmahl) und Postkommunion<sup>2</sup>*.

1) Unter *canones missae* ist nach Walafrid Strabo, de Reb. Eccl., cap. 22, das Gebet zu verstehen, das bei der Messe vor und bei der Weihe der göttlichen Hostie vom Priester hergesagt wird. Es wird *Kanon* genannt, weil auf ihm das gesetzmäßige und richtige Zustandekommen der Sakramente beruht. Der *Kanon* zerfällt in 4 Teile, nämlich: *stilles Gebet, Präfation, eigentlicher Kanon* und *Vater unser*. (Vgl. Du Cange, Glossarium, Artikel: *Canon missae*.) In vorliegender Stelle ist mit *canones missae* nur das *Vater unser* gemeint.

Ad musicum autem non pertinet determinare de quibusdam partibus hic contentis puta de *lectionibus*, *epistolis*, *erangelii* et *orationibus*. Hae enim secundum diversos usus diversificantur<sup>1)</sup> et regulis accentus et grammatis amplius gubernantur<sup>2)</sup>. Sed propter multitudinem aliarum partium ad musicum<sup>3)</sup> pertinentium et ob earundem confusione necesse fuit musico artem aliquam invenire, mediante qua huius partes uniret, cognosceret et regularet. Ad quod antiqui plures regulas invenerunt de hoc plures libros et scripta plurima componentes. Sequentes vero ad pauciora reduxerunt, sed moderni 4 regulis utuntur, quas *tonos* appellant.

Et ideo antequam de partibus musicalibus per eos regulatis<sup>4)</sup> prosequamur, quid *tonus*, quot *toni*, qualiter ad invicem differunt est dicendum.

Desribunt autem *tonum* quidam dicentes eum esse regulam, quae de omni cantu in fine iudicat. Sed isti videntur multipliciter peccare. Cum enim dicunt de omni cantu, videntur<sup>5)</sup> cantum civilem et mensuratum includere. *Cantus autem iste per toni regulas non forte vadit nec per eas mensuratur. Et adhuc si per eas mensuratur, non dicunt modum per quem nec de eo<sup>6)</sup> faciunt mentionem.*

Es hat keinen Wert, dem Musiker über gewisse hierin enthaltenen Teile, wie die *Lektionen*, *Epistel*, *Evangelien* und *Gebete* eine Erklärung zu geben. Diese sind nämlich je nach dem verschiedenen Gebrauche verschieden und richten sich mehr nach den Regeln des Accents und der Grammatik. Wegen der Menge der anderen Teile, welche den Musiker angehen, und wegen deren Vermischung war es für den Musiker notwendig, ein Mittel zu finden, mit Hilfe dessen er die Teile vereinigte, erkannte und regelte. Zu diesem Zwecke erfanden die Alten mehrere Regeln und verfaßten darüber mehrere Bücher und sehr viele Schriften. Ihre Nachfolger aber führten diese auf eine geringere Zahl zurück; die modernen Musiker gebrauchen nur vier Regeln, die sie *Tonarten* (*toni*) nennen.

Bevor wir nun in der Besprechung der durch sie geregelten musikalischen Teile fortfahren, müssen wir sagen, was eine *Tonart* ist, wieviel es deren giebt und wie sie sich von einander unterscheiden.

Die *Tonart* definieren manche, indem sie sagen, sie sei eine Regel, welche über jeden Gesang am Schlusse urteilt. Diese aber scheinen mehrfach zu irren. Wenn sie nämlich sagen: »über jeden Gesang«, so scheinen sie die weltliche (bürgerliche) und gemessene Musik einzuschließen. Diese aber richtet sich weder nach den Regeln der Tonart, noch wird sie durch dieselben gemessen. Und wenn sie durch dieselben gemessen wird, so nennt man das nicht *Tonart* (*Modus*), durch welche (gemessen wird), noch erwähnt man sie.<sup>1)</sup>

1) diversificatur.

2) gubernatur.

3) musico.

4) regulatas.

5) utuntur.

6) deo.

1) Der Nachsatz ist vielleicht besser zu übersetzen: so sagt man nicht auf welche Weise, noch erwähnt man sie.

Amplius autem cum plures toni fine convenient, puta primus et secundus in D gravi, per hoc, quod dicunt in fine, non articulatam<sup>1)</sup> differentiam apponunt, nisi quis per hoc intellexit principium et medium [et] cum hoc omne. Amplius autem cum dicunt iudicat, peccare videntur. Non enim regula iudicat, nisi quis metaphorice dicat. Sed est illud, mediante quo iudicat homo, quemadmodum instrumento mediante mechanicus operatur.

Ampliantes autem dictam descriptionem dicentes tonum<sup>2)</sup> esse regulam, per quam cognoscimus medium et finem cuiuslibet meli, adhuc in aliquo videntur peccantes, puta cum dicunt cuiuslibet.

*Non enim per tonum cognoscimus cantum vulgarem<sup>3)</sup> puta cantilenam, ductiam, stantipedem, quemadmodum superius dicebatur. Amplius dicentes tonum esse speciem uniuscuiusque diapason, in alio videntur deficere. Cum enim plures sint modi vel plures diapason et super unumquemque tonum possit diapason collocari, plures essent toni quam 8. Sed tamen eos ad 8 determinare videntur<sup>4).</sup>*

Temptemus igitur aliter describere et dicamus, quod tonus est regula, per quam quis potest omnem cantum ecclesiasticum cognoscere et de eo iudicare inspiciendo ad initium, medium vel ad finem. Dico autem hic regula per quam etc., quemad-

Weiter aber, wenn mehrere Tonarten im Schlusse übereinstimmen, wie die erste und zweite im tiefen D, so drücken sie damit, daß sie sagen »am Schlusse«, den Unterschied nicht scharf genug aus, es sei denn, daß jemand dadurch gleich auch den Anfang und die Mitte und damit das Ganze überschauen könnte. Weiter aber, wenn sie sagen: »urteilt«, so scheinen sie mir einen Fehler zu begehen. Denn eine Regel urteilt nicht, es sei denn, daß jemand so in übertragenem Sinne spricht. Sie ist vielmehr dasjenige, mit dessen Hilfe die Menschheit urteilt, wie ein Mechaniker mit Hilfe eines Werkzeuges arbeitet.

Wenn sie nun besagte Definition erweitern und behaupten, die Tonart sei eine Regel, durch welche wir Mitte und Schluß einer jeden Melodie erkennen, so scheinen sie mir weiter in einem Punkte zu irren, nämlich darin, daß sie sagen: »eines jeden«.

Denn durch die Tonart erkennen wir nicht die Volksmusik, wie zum Beispiel die Kantilene, die Duktia und den Stantipes, wie oben erörtert. Wenn sie ferner behaupten, die Tonart sei irgend eine Oktavgattung, so scheinen sie in anderer Hinsicht zu fehlen. Da es nämlich mehr Modi und mehr Oktaven giebt und über einem jeden Tone eine Oktave gesetzt werden kann, so wären mehr als acht Tonarten vorhanden. Aber doch sieht man, daß sie die Zahl derselben auf acht festsetzen.

Wir wollen daher versuchen, anders zu definieren, und wollen sagen, die Tonart sei eine Regel, durch welche man jeden geistlichen Gesang erkennen und über denselben urteilen kann, indem man auf Anfang, Mitte oder Schluß sein Augenmerk richtet. Ich sage hier aber: »eine Regel, durch welche u. s. w.«, wie in der Grammatik und in andern Künsten sich allgemeine Regeln zur Erkennt-

1) articulata. 2) totum. 3) vulgalem.

4) videtur.

modum in grammatica et in aliis artibus regulae inveniuntur generales propter cognitionem et facilem apprehensionem illorum, quae sub eis continentur. Dico etiam cantum ecclesiasticum, ut excludantur<sup>1)</sup> cantus publicus et praecise mensuratus, qui tonis non subiciuntur. Sed dico inspiciendo<sup>2)</sup> etc., quoniam per hoc toni ad invicem distinguuntur.

Ad 8 beatitudines, quas theologi discernunt, insipientes totum<sup>3)</sup> in 8 modos distribuunt vel forte magis arithmeticetice<sup>4)</sup> considerantes inspiciendo ad rationem et proprietatem octonarii, qui cubicorum primus est. Quemadmodum enim corpus cubicum proiectum super unum latus firmiter iacet, ita fere omnis cantus ecclesiasticus sub uno istorum 8 modorum contineri videtur. Dico autem fere, quoniam quidam cantus vel legendae de nono flunt. Qui ad plenum istis regulis non gubernantur, forte tamen ad eos reduci possunt.

Et differentiam ponentes inter istos 8 modos per denominationem: finem, medium et initium, eos communis nomine et numerali appellaverint: impares principales, puta primus, secundus, tertius etc. Dicentes impares principales, authenticos, masculinos, pares vero differenciis contrariis nuncupando et ex hoc nomen cuiuslibet proprium concludebant. Unde primus dicitur authenticus protus, idest auctorizatus, secundus vero plaga proti, tertius authenticus deuterus, idest secundus auctorizatus, quartus

nis und zum leichteren Verständnis desjenigen, was ihnen zu Grunde liegt, finden. Ich sage: »geistlichen Gesang«, damit die Volksmusik und die genau gemessene Musik, die sich beide den Tonarten nicht unterwerfen, ausgeschlossen werden. Ich sage aber: »indem man sein Augenmerk richtet u. s. w.«, weil sich hierdurch die Töne von einander unterscheiden.

Indem sie sich an die 8 Seligpreisungen<sup>1)</sup> hielten, welche die Theologen unterscheiden, oder vielleicht mehr arithmetisch dachten und auf das Verhältnis und die Eigenschaft der Zahl 8 hinblickten, die die erste Kubikzahl ist, teilten sie das Ganze in 8 Modi.<sup>2)</sup> Wie nämlich ein hingeworfener Würfel auf einer Seite festliegt, so scheint fast jeder geistliche Gesang einem jener acht Modi anzugehören. Ich sage aber: »fast«, weil gewisse Gesänge oder Legenden aus einem neunten modus gehen. Diese folgen zwar durchgängig jenen Regeln nicht, können jedoch vielleicht auf sie zurückgeführt werden.

Indem sie nun diese 8 modi vermittelst der Benennungen: Schluß, Mitte, Anfang unterschieden, werden sie dieselben mit einem allgemeinen und einem Zahl-Namen benannt haben, nämlich die ungeraden Prinzipaltöne und zwar erster, zweiter, dritter u. s. w. Da sie die ungeraden Prinzipaltöne oder authentische oder männliche nannten, bezeichneten sie die geraden entgegengesetzt und folgerten hieraus für jeden Ton einen eigenen Namen. So heißt der erste

1) Matthäus 5, v. 3—10.

2) Der *tonus* umfaßt ursprünglich sowohl die authentische als auch die plagale Tonart, der *modus* ist entweder authentisch oder plagal. Es gibt daher 4 toni, aber 8 modi.

1) excludantur. 2) respiciendo.

3) tonum. 4) arismetice.

plaga deuteri, quintus authenticus tritus, idest tertius auctorizatus, sextus plaga triti, septimus authenticus tetrardus, idest quartus auctorizatus, octavus vero plaga tetrardi.

Modus authenticus protus, das ist erster autorisierter, der zweite plaga proti, der dritte authenticus deuterus, das ist zweiter autorisierter, der vierte plaga deuteri, der fünfte authenticus tritus, das ist dritter autorisierter, der sechste plaga triti, der siebente authenticus tetrardus, das ist vierter autorisierter und der achte plaga tetrardi.

Adhuc 4 principales aliter nominantur, puta: dorianus, phrygicus, lydius, mixolydius, sed alii 4 hypodorius, hypophrygicus, hypolydius, hypermixolydius appellantur.

Et cantus, qui primi toni sunt, scilicet qui ad eum pertinent, et etiam secundi dixerunt in D gravi terminari, qui vero tertii et quarti in E gravi, qui vero quinti et sexti in F gravi, sed qui septimi et octavi sunt, in G gravi finem habent.

Differunt etiam medio quantum ascensum et descensum. Nam authentici sive principales usque ad suum diapason ascendunt vel parum ultra et descendunt usque ad suum finem. Plagales vero usque ad suum diapente ascendunt et sub suo fine descendunt usque ad suum diatesaron vel diapente.

Quemadmodum enim masculus universaliter excedit femellam callicitate et virtute, ita principales suos plagales ascensu excedere dignum esse videtur. Et quamquam, ut videtur, quilibet tonus plures possit habere inceptiones infra terminos suaे latitudinis, determinatas tamen unicuique attribuunt, puta primo 5 scilicet in D et E gravibus et e, f, a acutis, secundo vero 4 scilicet in E gravi et d, e, f acutis, tertio 6 scili-

Ferner werden die vier Prinzipaltonarten noch in anderer Weise benannt, und zwar: dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch und die vier andern: hypodorisch, hypophrygisch, hypolydisch und hypermixolydisch.

Die Gesänge des ersten Tones, das heißt diejenigen, welche sich auf ihn beziehen, und die des zweiten sollten nun im tiefen D<sup>1)</sup> schließen, die des dritten und vierten aber im tiefen E, die des fünften und sechsten im tiefen F und die des siebenten und achten im tiefen G ausgehen.

Hinsichtlich der Mitte unterscheiden sie sich nach Auf- und Abstieg. Die authentischen oder Prinzipaltonarten steigen nämlich bis zu ihrer Oktave hinauf, gehen auch ein wenig darüber hinaus und steigen bis zu ihrem Schlußtone hinab. Die Plagalen aber gehen bis zu ihrer Quinte hinauf und unter den Schlußton hinab bis zu ihrer Quarte oder Quinte.

Wie nämlich der Mann allgemein die Frau an Schlauheit und Tüchtigkeit übertrifft, so scheint es ganz in der Ordnung zu sein, daß die Prinzipaltöne ihre Plagalen hinsichtlich des Aufstiegs übertreffen. Und obgleich, wie es scheint, jede Tonart mehrere Anfänge innerhalb der Grenzen seines Umfangs haben kann, so

1) Man nannte die Töne A, B, C, D, E, F, G tiefe (graves), a, b,  $\sharp$ , c, d, e, f, g hohe (acutae) und a, b,  $\sharp$ , c, d, (e) überhohe (superacutae).

cet D, E, F et G gravibus et a et c acutis, quarto vero 5 scilicet in C, D, E, F, G [gravibus], quinto 4 scilicet F gravi et b rotundo et b, c quadratis, sexto vero 3 scilicet in D, E et F gravi, septimo 4 scilicet in G gravi et b, c, d acutis, octavo 4 scilicet in F et G gravibus et a et c acutis.

Istorum autem exempla quisque inventiet in aliorum tractatibus figurata vel per se invenire poterit, si gradualem et antiphonarium et alias libros ecclesiasticales revolvat ad diversitates finis ascensus et descensus inspiciendo. Per istos enim 8 modos fere totus iustus<sup>1)</sup> cantus regulatur necnon et totus cantus a beato Gregorio institutus.

Quid igitur sit tonus et quot tonorum modi et qualiter ad invicem diversificantur, universaliter sit praemissum.

Nunc vero considerandum de partibus musicae ecclesiasticae prius enumeratis, quarum consideratio difficilis nisi viro experto et multum exercitato circa diversos usus ecclesiarum.

Quamquam enim plures sint partes in se et divisae, adhuc secundum diversos usus et consuetudines in tantum diversificantur, quod earum diversitas vix possit ad aliquam unitatem reduci.

Temptantes tamen eas universaliter notificare, prout promisimus,

weist man doch einer jeden bestimmte Anfänge zu und zwar der ersten 5, nämlich: D, E graves und e, f, a acutae, der zweiten 4, nämlich: E gravis und d, e, f acutae, der dritten 6, nämlich: D, E, F, G graves und a, c acutae, der vierten 5, nämlich: C, D, E, F, G graves, der fünften 4, nämlich: F gravis und b ~~e~~ c acutae, der sechsten 3, nämlich: D, E, F graves, der siebenten 4, nämlich: G gravis und b, c, d acutae und der achten 4, nämlich: F, G graves und a, c acutae.

Beispiele hierfür wird jeder in den Traktaten anderer aufgezeichnet finden oder sie selbständig herausfinden können, wenn er das Graduale, das Antiphonar und die andern geistlichen Bücher durchblättert und dabei auf die Verschiedenheiten von Schluß, Auf- und Abstieg achtet. Durch jene 8 modi wird nicht allein fast jeder gesetzmäßige, sondern auch der ganze vom seligen Gregor eingesetzte Gesang geregt.

Was also eine Tonart ist, wieviel es deren giebt und wie sie sich von einander unterscheiden, sei hiermit allgemein vorausgeschickt.

Jetzt wollen wir nun die vorher aufgezählten Teile der geistlichen Musik einer Betrachtung unterziehen. Es ist schwierig, dieselben richtig zu erkennen; dazu bedarf es eines erfahrenen und hinsichtlich der von einander abweichenden Gebräuche der Kirchen viel bewanderten Mannes.

Obgleich es nämlich an und für sich mehrere und von einander geschiedene Teile giebt, so werden diese weiter infolge der verschiedenen Gebräuche und Gewohnheiten in so hohem Maße variiert, daß ihre Verschiedenheit kaum auf irgend welche Einheit zurückgeführt werden kann. Wir wollen dennoch versuchen, sie allgemein zu kennzeichnen und, wie wir versprochen haben,

1) iustorum.

unamquamque per ordinem describamus, qualiter secundum 4 modos diversificantur ultimo earum compositionem tradendo.

*Invitatorium* est cantus ex pluribus concordantiis compositus habens ascensum et descensum iuxta aliquem tonum, qui ante venite incipitur et totus vel eius pars post quemlibet versum eius resumitur. Dico autem ex pluribus concordantiis compositus ad modum simplicis conductus et sine tenore consideratus.

*Venite* est cantus ex pluribus versibus compositus, cuius cantus diversificatur secundum suum invitatorium et suum tonum. Et ideo post quemlibet eius versum semper invitatorium resumitur vel pars eius. Ista autem secundum diversos tonos diversificantur. Etenim invitatorium primi toni ut: *Regem regum* cum suo venite, secundi ut: *Martinus ecce vel: Venite adoremus*, tertii ut: *Regem praecursoris*, quarti ut: *Adoremus regem vel Christus natus est nobis*, quinti ut: *Dominum, qui fecit nos*, sexti ut: *Surrexit*, septimi ut: *Non sit vobis*, sed octavi ut: *Regem, cui omnia vivunt*.

*Invitatorium* autem cum suo venite primo cantatur ad invitandum<sup>1)</sup> Christi fideles ad dei servitium, ut ibi etiam orent pro se et pro omni populo christiano.

*Hymnus* est cantus ornatus plures habens versus. Dico autem ornatus ad modum *cantus coronati*, qui habet

1) iniurandum.

einen jeden der Reihe nach zu bestimmen, indem wir zeigen, wie sie sich nach den 4 modi unterscheiden. Zum Schluß wollen wir über ihre Komposition sprechen.

Das *Invitatorium* ist ein Gesang, der aus mehreren melodischen Intervallen (Konkordanzen) zusammen gesetzt ist und einen irgend einer Tonart entsprechenden Auf- und Abstieg hat. Er wird vor dem *Venite* angestimmt und ganz oder teilweise nach jedem Verse desselben wiederholt. Ich sage aber: »aus mehreren melodischen Intervallen zusammengesetzt« nach Art des einfachen Konduktus und ohne Beziehung auf einen Tenor.

Das *Venite* ist ein aus mehreren Versen zusammengesetzter Gesang. Seine Musik ist verschieden je nach seinem *Invitatorium* und seiner Tonart. Nach jedem Verse wird stets das *Invitatorium* ganz oder teilweise wiederholt. Sie werden je nach den verschiedenen Tonarten abgeändert. Das *Invitatorium* des ersten Tones geht wie: *Regem regum* mit seinem *Venite*, das des zweiten wie: *Martinus ecce* oder *Venite adoremus*, das des dritten wie: *Regem praecursoris*,<sup>1)</sup> das des vierten wie: *Adoremus regem* oder *Christus natus est nobis*, das des fünften wie: *Dominum, qui fecit nos*, das des sechsten wie: *Surrexit*, das des siebenten wie: *Non sit vobis* und das des achtten wie: *Regem, cui omnia vivunt*.

Das *Invitatorium* wird mit seinem *Venite* zu Anfang gesungen, um die Gläubigen Christi zum Gottesdienste einzuladen, auf daß sie dort für sich und die ganze Christenheit beten.

Der *Hymnus* ist ein geschmückter Gesang, der mehrere Verse hat.

1) Im Ms. nicht lesbar. Ergänzt nach Walter Odington, *Coussem.*, Script. I, 224 a.

concordantias pulchras et ornate ordinatas<sup>1)</sup>), sed ab eo differt, eo quod in cantu *coronato* est numerus determinatus ad 7 vel eo circa, in hymnis vero ad plus et ad minus ut plurimum inventus. Et cantus iste immediate post *invitatorium* et *venite* in matutinis et post *deus in adiutorium* in horis decantatur, ut Christi fidelibus invitatis, eorum corda et animos excitet et ad devotionem extollat ad psalmos et legendas audiendum, et iterum post legendas resumitur, ut eos evigilet et revigoret ad psalmos evangelistas et vigorosius exorandum. Sunt autem *psalmi evangelistae*, cuiusmodi est: *Benedictus*, *Magnificat* et *Nunc dimittis*.

Iustum autem cantum secundum 8 modos vel tonos non diversificant, quamquam forte posset secundum eorum regulas variari, sed eum variant per cantum versuum vel diversitatem syllabarum. Dico autem per cantum versuum etc., eo quod in quibusdam est aequalitas syllabarum, diversitas tamen in cantu, ut in: *Veni creator* et *Conditor alme*. In aliis autem est diversitas in syllabis et in cantu, ut in: *O quam glorifica*, *Ut queant laxis<sup>2)</sup>*.

*Responsorium nocturnale* est cantus ordinatus recte ascendens vel descendens iuxta regulam alicuius toni, quem immediate sequitur versiculus cum *gloria patri*.

Ich sage aber: »geschmückt« nach Art des *cantus coronatus*, der schöne und schmuckvoll an einander gereihte Melodieschritte hat. Ein Unterschied beider liegt darin, daß beim *cantus coronatus* die Zahl der Verse auf 7 oder so herum festgesetzt ist, bei den Hymnen aber sich meist mehr oder weniger finden. Jener Gesang wird unmittelbar nach dem *Invitatorium* und dem *Venite* in den Metten, und nach dem *Deus in adiutorium* in den Stundengebeten (Horen) gesungen, damit er, nachdem die gläubigen Christen eingeladen sind, deren Herzen und Gemüter entzünde und zum andächtigen Anhören der Psalmen und Legenden erhebe. Nach den Legenden wird er nochmals wiederholt, damit er die versammelten Gläubigen wachhalte und stärke für die Psalmen der Evangelisten und ein inbrünstigeres Beten. Die Psalmen der Evangelisten sind aber *Benedictus*<sup>1)</sup>, *Magnificat*<sup>2)</sup> und *Nunc dimittis*<sup>3)</sup>.

Diesen Gesang ändert man aber nicht gemäß der 8 Modi oder Tonarten ab, obgleich er vielleicht nach den Regeln derselben abgewandelt werden könnte. Sie verändern ihn vielmehr durch den Gesang der Verse oder die Verschiedenheit der Textsilben. »Durch den Gesang der Verse u. s. w.« sage ich aber deshalb, weil gewisse Verse eine gleiche Zahl von Silben, aber verschiedene Melodie haben, wie: *Veni creator* und *Conditor alme*. Andere haben aber verschieden viel Silben und verschiedene Melodie wie: *O quam glorifica* und *Ut queant laxis*.

Das nächtliche *Responsorium* ist ein geordneter, in rechter Weise nach der Regel irgend eines Tones auf- und absteigender Gesang, welchem der Versikel mit dem *Gloria patri* unmittelbar folgt.

1) ordinantas. 2) lapsis.

1) Luc. 1, 68—79. 2) Luc. 1, 46—55.

3) Luc. 2, 21—32.

*Versiculus*<sup>1)</sup> vero est cantus leviter ascendens et descendens et post eum et similiter post *gloria patri* resumitur pars responsorii vel totum aliquotiens, quemadmodum invitatorium post venite vel responsaria in cantilenis post suas partes. Et semper *gloria patri* secundum euphoniam versiculi decantatur. Cuilibet autem tono appropriatur unus versiculus. Si igitur inveniantur alii ab illis 8 differentibus, regulas tonorum excedunt et debent iuxta se habere *gloria patri* notatum.

Sed quilibet tonus plura habet responsoria. Primi toni sunt, ut: *Ecce apparebit* cum suo versiculo et *gloria patri*, secundi ut: *Laetentur coeli*, tertii ut: *Audite verbum*, quarti ut: *Rex noster*, quinti ut: *Hodie nobis*, sexti ut: *Qui venturus*, septimi ut: *Bethleem civitas*, sed octavi ut: *Participem me fac* cum suo versiculo ut: *Aspice in me* et suo *gloria patri*. Cantus autem iste in legendis inseritur et semper inter 2 lectiones decantatur.

*Antiphona* est cantus leviter ascendens et descendens iuxta regulam alicuius tonorum. Incipitur autem ante psalmum, ut ea audita cantor iuxta eius modum intonationem psalmi faciat. Differunt enim intonationes in diversis modis a parte principii, medii et finis.

#### A parte principii,

Nam primus cum sexto *fa sol la* semper habeo  
 Tertius octavus *ut re fa sicque secundus*  
*La sol la quartus, et mi sol sit tibi quintus*  
*Septimus est mi fa sol; sic omnes esse recordor.*

1) *Versiculus.*

Unter Versikel verstehen wir aber einen leicht auf- und absteigenden Gesang, nach dem ähnlich wie nach dem Gloria patri ein Teil des Responsorium oder zuweilen auch das ganze wiederholt wird, gerade so wie das Invitatorium nach dem Venite oder die Responsorien bei den Kantilenen nach ihren Teilen. Und immer wird das Gloria patri entsprechend der Melodie (dem Wohlklange) des Versikels abgesungen. Einem jeden Tone gehört ein Versikel zu. Finden sich nun andere als jene unterschiedenen 8, so überschreiten sie die Regeln der Tonarten und müssen nach sich das Gloria patri notiert haben.

Eine jede Tonart hat aber mehrere Responsorien. Dem ersten Tone gehören z. B. Ecce apparebit zu mit seinem Versikel und Gloria patri, dem zweiten z. B. Laetentur coeli, dem dritten z. B. Audite verbum, dem vierten z. B. Rex noster, dem fünften z. B. Hodie nobis, dem sechsten z. B. Qui venturus, dem siebenten z. B. Bethleem civitas, dem achten z. B. Participem me fac mit seinem Versikel wie Aspice in me und seinem Gloria patri. Dieser Gesang wird aber bei den Legenden eingeschoben und stets zwischen 2 Lektionen gesungen.

Die Antiphone ist ein nach der Regel irgend eines Tones leicht auf- und absteigender Gesang. Sie wird vor dem Psalm begonnen, so daß der Sänger, wenn er sie hört, nach ihrem Modus die Intonation des Psalms einrichtet. Die Intonationen unterscheiden sich nämlich in den verschiedenen Modi nach dem Anfange, der Mitte und dem Ende.

Dem Anfange nach, denn der erste und sechste Modus sollen stets beginnen *fa sol la*, der dritte und achte *ut re fa*, ebenso der zweite, der vierte *la sol la*, der fünfte *ut mi sol*

Et ista supra 8 dictiones figurant, puta *patri in filio, filius in patre, spiritus sanctus*, ab utroque procedens. A parte vero medii sic differunt et convenient, quoniam primus et sextus et septimus *fa mi re mi* dant, secundus, quintus, octavus quisque *fa sol fa*, tertius *sol fa mi fa*, sed quartus dat *ut re mi re*.

Sed a parte finis multipliciter differunt et istas differentias appellant *sanctorum amen*. Differunt enim secundum diversos modos et adhuc in eodem tono differunt secundum diversos usus ecclesiarum et etiam secundum diversarum antiphonarum inceptiones. Quas diversitates fastidium esset in praesenti enarrare. Cantus autem iste post psalmos decantatur et aliquotiens *neupma* additur puta post psalmos evangelistas.

Est autem *neupma* quasi cauda vel exitus sequens ad antiphonam, quem admodum in viella post *cantum coronatum* vel *stantipedem* exitus, quem *modum* viellatores appellant. Cantus autem iste secundum 8<sup>1)</sup> tonos diversificatur; et sunt primi toni *ut*: *Primum quaerite regnum dei* cum suo *neupmate*, qui designatur per: *Re ut fa sol la sol la fa mi fa sol mi sol la mi fa mi mi re*, secundi vero *ut*: *O sapientia* et eius *neupma*: *mi fa mi re ut re mi fa re mi fa mi re ut re mi fa re*, tertii *ut*: *Tertia dies est, quod haec facta sunt, neupma*: *mi re sol la re mi fa sol fa*

und der siebente *mi fa sol*. So gehen, wie ich erinnere, alle vor sich.

Diese Tongänge bilden sie über den 8 Worten: *patri in filio, filius in patre, spiritus sanctus*, welcher letztere aus den beiden ersten hervorgeht. Hinsichtlich der Mitte unterscheiden sie sich so und gehören auf die folgende Weise zu einander: der erste, sechste und siebente bilden *fa mi re mi*, der zweite, fünfte und achte jeder *fa sol fa*, der dritte *sol fa mi fa* und der achte *ut re mi re*.

Hinsichtlich des Schlusses werden viele Unterschiede gemacht, und diese nennt man *sanctorum amen*. Sie weichen nach den verschiedenen Modi von einander ab und unterscheiden sich weiter in derselben Tonart gemäß der verschiedenen Praxis der Kirchen und auch nach den Anfängen der verschiedenen Antiphonen. Es wäre ermüdend, in vorliegendem Werke alle diese Verschiedenheiten aufzuzählen. Dieser Gesang wird aber nach den Psalmen abgesungen und ihm manchmal nach den Psalmengesängen der Evangelisten ein Neuma hinzugefügt.

Es ist nun das Neuma gleichsam eine Koda (ein Schweif) oder ein Schluß, der auf die Antiphone folgt, wie auf der Viola nach dem *cantus coronatus* oder dem *Stantipes* ein Schluß folgt, den die Violaspielder Modus nennen. Dieser Gesang wird aber nach den 8 Tonarten unterschieden. Als Beispiel für den ersten Ton diene: *Primum quaerite regnum dei* mit seinem Neuma, das niedergeschrieben wird als: *re ut fa sol la sol la fa mi fa sol mi sol la mi fa mi mi re*<sup>1)</sup>, für den zweiten aber: *O sapientia*<sup>2)</sup> mit seinem

1) Vgl. Walter Odington, De spec. mus. (Coussemaker, Script. I, 219b) und Petrus de Cruce, Tractatus de Tonis (C., S. I, 283a).

2) Walter Odington und Petrus de

*mi fa mi re ut re ut ut sol fa la re mi fa mi ut sol fa sol la sol la sol fa mi,* quarti ut: *Quarta vigilia venit ad eos, neupma: mi fa sol sol fa mi fa sol fa fa re ut re fa sol la sol sol fa mi,* quinti ut: *Quinque prudentes virgines, neupma: re fa sol la sol fa mi re re mi fa sol sol fa mi re mi re ut,* sexti ut: *Sexta hora [sedit] super puteum, neupma: fa mi fa re ut fa sol la sol la sol sol fa mi mi re mi re re ut,* et octavi ut: *Octo sunt beatitudines, cuius neupma describitur per: ut re fa sol fa mi fa re ut sol fa la re fa fa mi re mi re re ut.* Et quamquam ista sunt neupmata ut plurimum, possent tamen forte subtiliora et pulchriora fieri et inspicioendo ad latitudinem cuiuslibet toni.

*Introitus missae vel officium est cantus recte ascendens et descendens secundum aliquem tonorum et post eum intonatur versus alicuius psalmi cum eo in sententia concordans cum gloria patri et iterum post hoc re-*

Neuma: *mi fa mi re ut re mi fa re mi fa mi re ut re mi fa re<sup>1)</sup>,* für den dritten: *Tertia dies est, quod haec facta sunt mit dem Neuma: mi re sol la re mi fa sol fa mi fa mi re ut re ut ut sol fa la re mi fa mi ut sol fa sol la sol la sol fa mi<sup>2)</sup>,* für den vierten: *Quarta vigilia venit ad eos mit dem Neuma: mi fa sol sol fa mi fa sol fa re ut re fa sol la sol sol fa mi<sup>3)</sup>,* für den fünften: *Quinque prudentes virgines<sup>4)</sup> mit dem Neuma: re fa sol la sol fa mi re re mi fa sol sol fa mi re mi re ut<sup>5)</sup>,* für den sechsten: *Sexta hora [sedit] super puteum<sup>6)</sup> mit dem Neuma: fa mi fa re ut fa sol la sol la sol sol fa,* für den siebenten: *Septem sunt spiritus ante thronum dei mit dem Neuma: ut re fa sol la sol fa mi re re mi fa sol fa mi mi re mi re re ut<sup>7)</sup>* und für den achten: *Octo sunt beatitudines, dessen Neuma notiert lautet: ut re fa sol fa mi fa re ut sol fa la re fa fa mi re mi re re ut<sup>8)</sup>.* Obgleich jene die gebräuchlichsten Neumata sind, so könnten doch vielleicht welche noch feinsinniger und schöner im Hinblick auf den Umfang eines jeden Tones geschaffen werden.

Der Introitus missae oder das Officium ist ein nach irgend einer der Tonarten in rechter Weise auf- und absteigender Gesang. Nach ihm wird ein Vers irgend eines dem Inhalten nach mit ihm übereinstimmenden Psalms mit dem *Gloria patri* angestimmt und hernach nochmals

1) Septem spiritus sunt.

Cruce sowie die älteren Theoretiker (Odido, Berno) führen als Beispiel für den Anfang des zweiten Tones *Secundum autem simile est huic* an. Erstere beide erwähnen auch die Antiphone *O Sapientia*. Vgl. C., S. I., 223a und 284b.

1) Vgl. C., S. I., 222b und 284b. 2) Vgl. C., S. I., 285b. 3) Vgl. C., S. I., 226b.

4) Sonst von den Theoretikern angegeben als *Quinque prudentes intraterunt ad nuptias*. Mit J. de Grocheo übereinstimmt Coussemaker III, Anonym. XI, p. 447a.

5) Vgl. C., S. I., 228b und 288a. 6) Vgl. C., S. I., 230a und 289a.

7) Vgl. C., S. I., 231a. 8) Vgl. C., S. I., 232b und 291a.

sumitur, quemadmodum antiphona post psalmos. Cantus autem iste in principio missae cantatur et ostendit, in cuius honore missa beatum celebrari, puta in reverentia trinitatis vel spiritus sancti vel beatae et gloriosae virginis vel aliorum scilicet apostolorum, martyrum, confessorum atque virginum. Diversificatur autem cantus iste secundum octo tonos, quemadmodum et alii. Primi enim toni sunt ut: *Gaudeamus* et eius versiculus, scilicet: *Eructavit* cum gloria patri secundum eandem intonationem, secundi ut: *Salve sancta parens*, tertii ut: *Ego autem*, quarti ut: *Resurrexi*<sup>1)</sup>, quinti: *Domine refugium*, sexti: *Respice in me*, septimi: *Puer natus*, octavi: *Ad te levavi animam meam*; versiculus *Vias tuas* cum gloria patri eodem modo et cum aliis versibus<sup>2)</sup> intonatur.

*Kyrie eleison* est cantus ex pluribus concordantiis compositus ascendendo et descendendo. Dico autem ex pluribus concordantiis compositus ad modum simplicis<sup>3)</sup> cantilena. Cantus autem iste in principio missae immediate post introitum cantatur. Cantus autem iste ter in se reciprocatur in reverentia trinitatis et<sup>4)</sup> profertur in idiomate graeco aut, quia Latini Graecis principia omnium artium obtinuisse<sup>5)</sup> videntur aut, quia sermones graeci ponderosiores sunt aliis aut magis proprie designantes, aut propter aliud mysterium, quod non tenetur exprimere in praesenti.

Hunc autem cantum sequitur *gloria*

1) Resurrexit.

2) cum aliis versibus suis versibus.

wiederholt, wie die Antiphone nach den Psalmen. Dieser Gesang wird nun am Anfange der Messe gesungen und sagt an, zu wessen Ehre dieselbe celebriert werden soll, nämlich zu Ehren der Dreieinigkeit oder des heiligen Geistes, oder der glückseligen und ruhmreichen Jungfrau, oder anderer, wie der Apostel, Märtyrer, Bekenner und Jungfrauen. Unterschieden wird aber jener Gesang wie die anderen nach den acht Tonarten. Ein Beispiel für den ersten Ton bietet: *Gaudeamus* und sein Versikel *Eructavit* mit dem der Intonation entsprechenden *Gloria patri*. Als Beispiel für den zweiten diene: *Salve sancta parens*, für den dritten: *Ego autem*, für den vierten: *Resurrexi*, für den fünften: *Domine refugium*, für den sechsten: *Respice in me*, für den siebenten: *Puer natus* und für den acht: *Ad te levavi animam meam*; seine Versikel *Vias tuas* wird mit dem *Gloria patri* in demselben Modus nur mit andern Versen intoniert.

Das *Kyrie eleison* ist ein auf- und absteigend aus mehreren Konkordanzen zusammengesetzter Gesang. Ich sage aber: »aus mehreren Konkordanzen zusammengesetzt« nach Art der einfachen Kantilene. Jener Gesang wird im Anfange der Messe unmittelbar nach dem Introitus gesungen und zu Ehren der Dreieinigkeit dreimal wiederholt. Er wird in griechischer Sprache gesungen, entweder weil die Lateiner die Anfänge aller Kunstübung von den Griechen überkommen zu haben scheinen, oder weil die griechische Sprache gewichtiger und bezeichnender ist als die anderen, oder eines andern Geheimnisses wegen, welches in vorliegendem Werke aufzuklären wir nicht verpflichtet sind.

Diesem Gesange folgt aber das *Gloria in excelsis deo*, ein Vokal-

3) simplici.

4) est.

5) obtinere.

*in excelsis deo, qui est cantus ex pluribus concordantiis ascendendo et descendendo sicut antiphona quasi ex versibus compositus.* Dico autem quasi ex versibus, quia ibi sunt quasi versiculi, puta: *Qui sedes ad dexteram et Qui tollis peccata mundi* et sic de aliis. In cantu autem isto laudatur specialiter creator, puta cum dicitur: *Laudamus te, benedicimus te etc.* Et missa multotiens invenitur sine isto cantu, quod est tempore tristitiae vel maerioris, ut concelebratur pro defunctis fidelibus vel in sancta quadragesima et aliis ieuniis.

Sed sine *kyrie eleyson* numquam invenitur. Iste<sup>1)</sup> autem cantus cantatur tractim et ex longis et perfectis ad modum *cantus coronati*, ut corda audientium ad devote orandum promoveantur et ad devote audiendum orationem, quam immediate dicit sacerdos vel ad hoc ordinatus. Isti autem cantus non diversificantur secundum 8 modos, sed solum secundum diversa festa et diversos usus ecclesiarum.

*Responsorium missae* est cantus ascensens et descendens quemadmodum responatorium nocturnale habens versiculum sicut illud. Differt tamen ab eo, quoniam illud habet tantummodo in quolibet tono unum versiculum determinatum, hoc vero plures versiculos sub eodem tono habet, quemadmodum et responsoria.

Hunc autem cantum sequitur *alleluia*, qui est cantus laetitiae ascensens et descendens secundum regulas

stück, das aus mehreren auf- und absteigend gebrauchten Konkordanzen und wie die Antiphone gleichsam aus Versen zusammengesetzt ist. Ich sage aber: »gleichsam aus Versen,« weil dort gleichsam Versikel vorliegen wie: *Qui sedes ad dexteram* und *Qui tollis peccata mundi* u. s. w. In diesem Gesange wird nun besonders der Schöpfer gelobt, indem es nämlich heißt: *Wir loben dich, wir benedieien dich* u. s. w. Häufig findet sich die Messe ohne jenen Gesang und zwar zur Zeit der Trübsal und der Trauer, wie sie für die verstorbenen Gläubigen oder in der heiligen Fastenzeit und an andern Fasttagen celebriert wird.

Ohne *Kyrie eleyson* findet man sie aber niemals. Es ist dies ein Gesang, der getragen und mit langen und vollkommenen Noten nach Art des *cantus coronatus* ausgeführt wird, damit die Herzen der Zuhörer zu inbrünstigem Gebet hingekehrt werden und zum ergebenen Anhören des Gebetes, welches der Geistliche oder der dazu Verordnete unmittelbar danach spricht. Jene Gesänge werden aber nicht nach den acht Tonarten, sondern allein nach den verschiedenen Festen und den abweichenden Bräuchen der Kirchen unterschieden.

Das Responsorium missae ist ein auf- und absteigender Gesang wie das nächtliche Responsorium und hat ein Versikel wie jenes. Es unterscheidet sich jedoch von ihm darin, daß jenes nur in jeder Tonart ein bestimmtes Versikel, dieses aber wie die Responsorien in derselben Tonart mehrere Versikel hat.

Diesem Gesange folgt nun das Alleluia, ein Freudenlied, das nach den Regeln der Tonarten auf- und absteigt. Ich sage aber Freudenlied. Es beginnt nämlich erstens mit dem

1) Isti.

tonorum. Dico autem cantum laetiae. Primo enim incipitur alleluia, quod in generali laetitiam christianis sub idiomate graeco repraesentat<sup>1)</sup>, et post hoc in versu specificatur magis, ut cum dicitur<sup>2)</sup>: *Alleluia, laetabitur iustus*. In fine autem versus resumitur alleluia; et alleluia additur cauda, quae sicut neupma in antiphonis. Et multotiens loco caudae cantatur sequentia, puta cum missa celebratur cum maiori sollemnitate.

Est autem *sequentia* ex pluribus versiculis compositus sicut *Laetabundus* vel *Benedicta es celorum*. Cantus autem iste per tonos regulatur sicut alii et duo versiculi sese sequentes cum eadem concordantia ut plurimum decantantur.

Isti autem 3 cantus puta responsorium, alleluja et sequentia cantantur<sup>3)</sup> immediate post epistolam et ante evangelium in mysterio et reverentia trinitatis. Responsorium autem et alleluia decantantur ad modum *stantipedis* vel *cantus coronati* et devotionem et humilitatem in cordibus auditorum imponant<sup>4)</sup>. Sed sequentia cantatur ad modum *ductiae*, ut ea ducat et laetificet, ut laete recipient verba novi testamenti puta sacrum evangelium, quod statim postea decantatur.

Et missa aliquotiens est sine alleluia et sequentia puta tempore luctus vel poenitentiae et loco istorum cantatur *tractus*, qui est cantus ex versibus aggregatus. Cuius modi est *De profundis* vel *Sicut cervus*.

Worte *alleluia*, welches allgemein für die Christen in griechischer Sprache die Freude bezeichnet. Alsdann wird diese im Verse noch mehr specifiziert, wenn es heißt: Alleluia, freuen wird sich der Gerechte. Am Schlusse des Verses wird aber das Alleluia wiederholt. Auch wird demselben eine Koda hinzugefügt, entsprechend dem Neuma bei den Antiphonen. Häufig wird an Stelle der Koda eine Sequenz gesungen und zwar, wenn die Messe mit größerer Feierlichkeit celebriert wird.

Die Sequenz ist aus mehreren Versikeln zusammengesetzt, wie zum Beispiel *Laetabundus* oder *Benedicta es celorum*. Dieser Gesang wird aber wie die anderen durch die Tonarten geregelt. Zwei aufeinander folgende Versikel werden meist mit derselben Melodie gesungen.

Diese drei Gesänge nämlich: Responsorium, Alleluia und Sequenz werden unmittelbar nach der Epistel und vor dem Evangelium in geheimer Beziehung auf die Dreieinigkeit und zu Ehren derselben gesungen. Das Responsorium und das Alleluia werden nach Art des *Stantipes* oder des *cantus coronatus* vorgetragen und rufen Demut und Ergebenheit in den Herzen der Zuhörer hervor. Die Sequenz wird aber nach Art der *Duktia* ausgeführt, damit sie die Herzen leite und erfreue, sodaß sie fröhlich die Worte des neuen Testaments, nämlich das heilige Evangelium, in sich aufnehmen, das sofort danach abgesungen wird.

Auch kommt die Messe zuweilen ohne Alleluia und Sequenz vor und zwar zur Zeit der Trauer und der Buße. An Stelle dieser Formen wird alsdann der *Tractus* gesungen, ein aus Versen zusammengesetzter Gesang. Dieser Art ist das *De profundis* oder das *Sicut cervus*.

1) reprehentat.

2) con dicitur.

3) cantatur.

4) imponat.

*Credo in deum est cantus leviter ascendens et descendens ad modum ductiae parum differens in partibus. Dico autem parum differens etc., eo quod habet plures partes in cantu consimiles. Cantus autem iste dicitur symbolum apostolorum et cantatur immediate post evangelium et forte, quod cum evangelio videtur generaliter in sententia concordare. Ibi enim generaliter omnes articuli fidei christianaee exprimuntur.*

Hunc autem cantum sequitur *offer-torium*, quod est cantus ex pluribus concordantiis compositus ad modum simplicis conductus et ascendit et descendit recte et etiam incipit et mediatur et finitur secundum regulas tonorum et secundum 8 modos ple-narie variatur et cantatur ad modum ductiae vel cantus coronati, ut corda fidelium excitet ad devote offre-rendum. Tunc enim sacerdos oblationem deo patri offert et elevat calicem dicens: *Suscipe sancta trini-tas* etc. Tunc etiam christiani debent deo sacrificium offerre per manum sacerdotis.

*Praefatio* est cantus levem habens concordantiam ad modum quasi duc-tiae ex pluribus versibus compositus in eadem concordantia exeuntibus. Et in diversis solemnitatibus eius versus diversificantur. Alia est praefatio nativitatis Christi et eius re-surrectionis<sup>1)</sup> et sic de aliis. Cantus autem iste immediate cantatur post secretam orationem a sacerdote

Das *Credo in deum* ist ein nach Art der Duktia leicht auf- und absteigender Gesang, der sich in den Teilen wenig unterscheidet. Ich sage aber, der sich wenig unterscheidet, weil er mehrere hinsichtlich der Musik völlig ähnliche Teile hat. Dieser Ge-sang wird das apostolische Glaubensbekenntnis genannt und unmittelbar nach dem Evangelium gesungen, vielleicht weil, wie man sieht, es mit dem Evangelium dem Texte nach im allgemeinen übereinstimmt. Dort werden nämlich allgemein alle Artikel des christlichen Glaubens zum Ausdruck gebracht.

Dieser Form folgt nun das *Offer-torium*, ein aus mehreren Konkordanzen nach Art des einfachen Konduktus zusammengesetzter Ge-sang, der in rechter Weise auf- und absteigt, nach den Regeln der Tonarten Anfang, Mitte und Ende bilden und gemäß den acht modi völlig abgeändert wird. Er wird nach Art der Duktia oder des cantus corona-tus gesungen, um die Herzen der Gläubigen anzufeuern, in Demut ihre Opfergaben darzubringen. Darauf bietet der Priester Gott dem Vater die Opfergabe an und erhebt den Kelch, indem er sagt: *Suscipe sancta trinitas*. Jetzt muß auch die Christen-gemeinde durch die Hand des Priesters Gott ihr Opfer darbringen.

Die Präfation ist ein Gesang, der eine leichte Melodie fast nach Art der Duktia hat und aus mehreren Versen zusammengesetzt ist, die in derselben Melodie verlaufen. Je nach den verschiedenen Feierlichkeiten unterscheiden sich seine Verse. Anders ist die Präfation der Geburt Christi und die seiner Auferstehung u. s. w. Dieser Gesang wird aber unmittelbar nach dem stillen Gebet und vor dem Sanktus von dem Priester angestimmt, damit er die anderen Gläubigen ergeben und be-reit mache, jenes Sanctus feierlich

1) Alia est p. n. praefatio christianitatis et eius resurrectionis.

et ante *sanctus*, ut alios fideles devotos et praeparatos faciat ad eum scilicet *sanctus* sollemniter decantandum. Ecclesia enim licet terrestris et militans signum est et *imago illius coelestis triumphantis*, in qua sunt angeli et archangeli sine fine dicentes: *Sanctus, sanctus etc.*

Est autem *sanctus* cantus, qui dicitur hymnus gloriae dei et cantatur ornate et tractim, ut christianos moveat ad ferventem caritatem et dilectionem dei. Tunc enim sacerdos facit elevationem corporis Christi. Diversificatur autem cantus iste secundum diversa festa et diversas sollemnitates.

*Pater noster* est cantus habens duas partes ad modum puncti ductiae vel stantipedis, et incipit secunda pars, cum dicitur *panem nostrum* et clauditur ultimo, cum dicitur *et ne nos*. Cantus autem iste *dominicalis oratio* dicitur, eo quod a domino facta, et cantatur post elevationem corporis Christi.

*Agnus dei* est cantus 3 versus habens, quorum duo eundem cantum habent et tertius differentem, et ultimo clauditur, cum dicitur: *Da nobis pacem* et similiter, cum celebratur pro defunctis, cum dicitur: *Dona eis requiem sempiternam*.

Diversificatur quemadmodum *sanctus*. Hic etiam cantus signum est pacis et concordiae. Cum enim cantatur, sacerdos frangit panem et tunc recipitur verus agnus scilicet christus, qui pacem reformavit vere inter deum patrem et naturam fragilem et humana-nam.

abzusingen. Denn die Kirche ist, wenn auch irdisch und kämpfend, doch Zeichen und Abbild jener himmlischen und triumphierenden Kirche, in welcher Engel und Erzengel unaufhörlich singen: Heilig, heilig u. s. w.

Es ist aber das *Sanctus* ein Gesang, der der *Hymnus* vom Ruhme Gottes genannt wird, schmuckvoll und getragen, damit er die Christen zu inbrünstiger Liebe und Hingabe an Gott bewege. Dann hebt der Priester den Körper Christi auf. Diese Form wird aber je nach den verschiedenen Festen und Feierlichkeiten verändert.

Das *Vater unser* ist ein Gesang, der nach Art des Punktes bei *Duktia* und *Stantipes* zwei Teile hat. Der zweite Teil beginnt bei den Worten *panem nostrum* (unser täglich Brot) und schließt mit *et ne nos* (und führe uns nicht). Jenes Stück heißt aber das Gebet des Herrn, weil es vom Herrn gemacht worden ist, und wird nach Aufhebung des Leibes Christi gesungen.

Das *Agnus dei* hat drei Verse, deren zwei dieselbe und deren dritter eine abweichende Melodie hat. Es schließt mit den Worten: *Da nobis pacem* (gieb uns Frieden) und in ähnlicher Weise, wenn die Messe für Verstorbene celebriert wird, mit den Worten: *Dona eis requiem sempiternam* (gieb ihnen ewigen Frieden).

Es wird verändert wie das *Sanctus*. Dieser Gesang ist aber ein Zeichen des Friedens und der Eintracht. Wenn er gesungen wird, bricht der Priester das Brot, und dann wird es als das wahre Lamm hingenommen, als Christus, der den wahren Frieden zwischen Gott Vater und der gebrechlichen und Mensch gewordenen Natur hergestellt hat.

*Communio* est cantus ex pluribus concordantiis quasi officium vel offer- torum compositus quemadmodum alii secundum 8 modos diversificatus. Cantatur autem cantus iste, cum sacerdos communicavit corpus Christi, quasi ad modum puncti clausi duc- tiae vel stantipedis missam claudit. Tunc enim boni christiani et fideles debent stare in vera contemplatione et in memoria retinere ea, quae in aliis missae partibus anterius dicta erant.

In componendo partes praedictas debet artifex dictamen vel materiam ab alio puta theologo vel legista recipere et post hoc formam ei debitam debet musicus applicare. Sic enim se ad invicem se iuvant artes mecha- nicae, ut in sutoria et corii praepara- tione sensui sit apertum.

Quidam autem cantus non fiunt neque renovantur puta illi, qui non diversificantur secundum 8 modos. Cuiusmodi est *Kyrie eleyon* et *Gloria in excelsis*. Sed fiunt eis aliquae additiones quae vocantur falsae.

Est autem *falsa additio* interpo- sita cum cantu et sententia litterali aliquantulum concordans. Et aliae partes, quae plenarie diversificantur secundum 8 modos, cuiusmodi est *antiphona*, *offertorium* etc. fiunt per regulas tonorum inspiciendo ad initium, medium et finem et ad ascen- sionem et descensionem alicui tono- rum appropriatam. Tonus enim est regula vel exemplar, quae debet com-

Die Kommunion ist ein wie das Officium oder Offertorium aus mehreren Konkordanzen zusammengesetzter Gesang, der gleich den anderen je nach den acht modi umgewandelt wird. Er wird aber angestimmt, wenn der Priester den Leib Christi verteilt, und beschließt fast nach Art des Schlußpunktes bei Duktia oder Stantipes die Messe. Nun sollen die guten und gläubigen Christen in wahrer Betrachtung versunken da- stehen und an das denken, was in den anderen Teilen der Messe vorhergesagt worden war.

Will nun ein Künstler die vorher genannten Teile komponieren, so muß er den Text oder den Stoff von einem anderen, nämlich dem Gottesgelehrten oder Bibelkundigen empfangen, und diesem muß er hernach als Musiker die ihm gebührende Form geben. So unterstützen sich nämlich gegenseitig die mechanischen Künste, wie bei der Schusterei und Lederzurichterei dem Verstande offenbar wird.

Gewisse Gesänge werden aber nicht geschaffen, noch erneuert, nämlich jene, welche nicht nach den acht Tonarten verändert werden, wie das *Kyrie eleyon* und das *Gloria in excelsis*. Ihnen werden jedoch gewisse Zusätze gemacht, welche falsche genannt werden.

Ein falscher Zusatz ist aber Mittelding zwischen Gesang und Rede und klingt ein wenig an Melodie an. Die anderen Teile, welche vollends nach den acht Tonarten umgewandelt werden, wie *Antiphone*, *Offer- torium* u. s. w., werden mit Hilfe der Regeln der Tonarten in Hinblick auf Anfang, Mitte und Schluß und auf den irgend einer der Tonarten angepaßten Auf- und Abstieg ge- schaffen. Die Tonart ist nämlich die Regel oder das Beispiel, welches dem Schaffenden als Richtschnur

ponentem regulare, quemadmodum veritas prima regulat speculativum in perfecta inquisitione veritatis.

Quae quidem igitur sint partes musicae ecclesiasticae et qualiter diversificantur secundum tonos et qualiter componuntur, generaliter est tractatum. In quo terminatur intentio de musica ecclesiastica, quae ordinatur ad laudem creatoris omnipotentis, qui vivit et regnat in trinitate cum deo patre et filio et spiritu sancto. Et ipse gloriosus sit benedictus in sempiterna secula seculorum amen. Amen.

Explicit theoria magistri Johannis de Grocheo.

dienen soll, wie die Wahrheit vor allem dem Forscher als Richtschnur dient bei der vollkommenen Ergründung der Wahrheit.

Wir haben nun allgemein darüber gehandelt, welches die Teile der geistlichen Musik sind, wie sie sich nach Tonarten unterscheiden und wie sie komponiert werden. Damit findet der Plan hinsichtlich der geistlichen Musik seinen Abschluß, jener Musik, welche zum Lobe des allmächtigen Schöpfers dient, der da lebt und herrscht in der Dreieinigkeit mit Gott dem Vater und dem Sohne und dem heiligen Geiste. Und er, der Ruhmreiche, sei gesegnet von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.

Ein Ende hat die Theorie des Meister Johannis de Grocheo.