BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission

Band 13

Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters

II

herausgegeben von

MICHAEL BERNHARD

MÜNCHEN 1997
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

IN KOMMISSION BEI DER C.H.BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

Gedruckt mit Unterstützung
des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und
Technologie und des Freistaates Bayern

Folgende Bibliotheken gaben dankenswerterweise ihr Einverständnis zur Veröffentlichung der Abbildungen aus ihren Handschriften: Staatsbibliothek Bamberg; Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz; Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruxelles; The Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge; Bibliothèque de la ville de Colmar; Stadt- und Regionalbibliothek Erfurt; Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze; Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze; Badische Landesbibliothek, Karlsruhe; Biblioteka Jagiellonska, Kraków; Universitätsbibliothek Leipzig; The British Library, London; Stadtbibliothek Mainz; Bayerische Staatsbibliothek, München; Universitätsbibliothek München; Bodleian Library, Oxford; University of Rochester, Eastman School of Music, Sibley Music Library; Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart; Bistumsarchiv Trier; Bischöfliches Priesterseminar, Trier; Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano; Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia; Library of Congress, Washington; Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel; Biblioteka Uniwersytecka, Wroclaw; Zentralbibliothek Zürich. Das Einverständnis der Bibliotheken, von denen keine Stellungnahme zu erreichen war, wurde stillschweigend vorausgesetzt.

ISBN 3 7696 6006 4
© Bayerische Akademie der Wissenschaften. München, 1997
Satz des Herausgebers in Microsoft® Winword® 7.0
Druck und Bindung der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen VII

Christian Meyer
Aus der Werkstatt des Kompilators. Bemerkungen zu zwei musiktheoretischen Schriften des 11. Jahrhunderts 1

Michael Bernhard
Die Überlieferung der Neumennamen im lateinischen Mittelalter 13

Frühe Zeugnisse (bis 1100) 13
Die Neumentabellen und die Zeugnisse der Musiktheorie 17
I. Die Tabula brevis und die Tabula Erfordiensis 18
A. „Eptaphonus, strophicus" [Tabula brevis 1] 18
B. „Scandicus et salicus" [Tabula brevis 2] 50
C. „Gurtulus, eptaphonus" [Tabula Erfordiensis] 52
II. Die Tabula Vindobonensis und die Tabula Oxoniensis 54
D. „Nomina neumarum" [Tabula Vindobonensis] 54
E. „Punctus, iacens, nectens" [Tabula Oxoniensis] 54
III. Die Tabula prolixior 57
F. „Punctum, bipunctum, tripunctum" [Tabula prolixior] 57
IV. Die italienischen Tabellen 80
G. „Prima accentus acutus facta est sic" [Tabula Italica 1] 81
H. „Accentus acutus" [Tabula Italica 2] 83
Zusammenfassung 86

Sergey N. Lebedev
Zu einigen *loci obscuri* bei Johannes de Grocheio 92

Zsuzsa Czagány
Der *Tractatus de cantu perfecto et imperfecto* des Henricus de Zeelandia 109

Christian Berktold
Eine süddeutsch-spätmittelalterliche Form der Verdopplung von Tonbuchstaben 118

Handschriftenregister 126
Register der mittelalterlichen Autoren und Texte 128
Register der Neumenbezeichnungen 130

ABKÜRZUNGEN

Aurelian.	Lawrence A. Gushee (ed.): Aureliani Reomensis musica disciplina. CSM 21, 1975
Bibliothekskataloge III	Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz III, München 1939
Boeth. mus.	Gottfried Friedlein (ed.): Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo - De institutione musica libri quinque. Leipzig 1867
Cahn, Floess	Peter Cahn: Eine Reichenauer Handschrift in Frankfurt am Main: Der Musiktraktat des Johannes Floess (1419). In: Renaissance-Studien, FS Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag, Tutzing 1979, p.9-27
Cornford	Francis M. Cornford: Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato. London 1956
CS	Charles-Edmond-Henri de Coussemaker: Scriptorum de musica medii aevi nova series. 4 vol., Paris 1864-1876, Repr. Milano 1931
CSM	Corpus Scriptorum de Musica
DMA	Divitiae Musicae Artis
Floros, Neumenkunde	Constantin Floros, Universale Neumenkunde. 3 Bde., Kassel 1970
Frut. brev.	Coelestin Vivell (ed.): Frutolfi breviarium de musica et tonarius. SB Akademie Wien 188 (2), Wien 1919
GS	Martin Gerbert, (ed.): Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. 3 vol., St. Blasien 1784, Repr. Hildesheim 1963
Gümpel, Conrad von Zabern	Karl-Werner Gümpel (ed.): Die Musiktraktate Conrads von Zabern. Abh. Akademie Mainz 1956 (4), Wiesbaden 1956
Huglo, Neumes	Michel Huglo: Les noms des neumes et leur origine. Etudes Grégoriennes 1, 1954, S. 53-67
Macrob.	James Willis (ed.): Macrobius - Commentarii in Somnium Scipionis. Leipzig 1963
Reg. Prum.	Michael Bernhard: Clavis Gerberti. Teil 1, VMK 7, München 1989, S.39-73
RISM B III 1	Joseph Smits van Waesberghe: The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400, vol.1. RISM B III 1, München-Duisburg 1961
RISM B III 2	Pieter Fischer: The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400, vol.2. Italy. RISM B III 2, München-Duisburg 1968
RISM B III 3	Michel Huglo - Christian Meyer: The Theory of Music, vol. 3. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany. RISM B III 3, München-Duisburg 1986

RISM B III 4	Michel Huglo - Christian Meyer - Nancy C. Phillips: The Theory of Music, vol. 4. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in Great Britain and in the United States of America. RISM B III 3, München-Duisburg 1992
RISM B III 5	Karl-Werner Gümpel - Christian Meyer - Elzbieta Witkowska-Zaremba: The Theory of Music, vol. 5. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Czech Republic, Poland, Portugal and Spain. RISM B III 3, München 1997
Rohloff, Quellenhandschriften	Ernst Rohloff: Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio. Leipzig 1967
Rohloff, Studien	Ernst Rohloff: Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo. Media Latinitas Musica 1, Leipzig 1930
Sachs, Contrapunctus	Klaus-Jürgen Sachs: Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 13, Wiesbaden 1974
VMK	Bayer. Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission
Waszink, Timaeus	Jan H. Waszink: Timaeus a Calcidio translatus commentarioque instructus. Plato Latinus 4, Corpus Platonicum Medii Aevi. London-Leiden 1962

CHRISTIAN MEYER

AUS DER WERKSTATT DES KOMPILATORS

Bemerkungen über zwei musiktheoretische Schriften des 11. Jahrhunderts

Die Badische Landesbibliothek in Karlsruhe besitzt unter der Signatur K 504 einen Sammelband, dessen Ursprung ungeklärt ist, der aber mit Sicherheit in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts von einem Prior Thiemo der Benediktinerabtei Michelsberg bei Bamberg hinterlassen wurde. Dieser Band vereinigt eine Sammlung wissenschaftlicher Traktate, unter denen sich mehrere Musiktraktate befinden[1]: der *Prologus in tonarium* Bernos von der Reichenau und die Werke Guidos von Arezzo (*Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus, Epistola*), dazu verschiedene Exzerpte und Fragmente. Unter den letzteren befindet sich eine Sammlung von Sentenzen, die aus *De institutione musica* des Boethius exzerpiert wurden (fol.

---

[1] Eine Beschreibung der Handschrift von Michel Huglo findet sich in: RISM B III 3, S. 63-65. Die Herkunft der Faszikel, die der Sammelband enthält, bleibt ungewiß; das Kolophon, das die Bamberger Provenienz anzeigt, befindet sich auf fol. 153 (nicht 158) am Anfang eines Quinternios. Der Codex besitzt heute einen modernen Pappeinband. Der Zeitpunkt, wann der Sammelband zusammengetragen wurde, bleibt ungewiß, doch geschah dieses zweifellos in der Abtei Michelsberg.

Der Großteil der in diesem Sammelband vereinigten Texte stammt aus einer Schenkung Thiemos an die Abtei Michelsberg. Dieses Legat ist in einem Inventar bezeugt, das der Prior Burchard zwischen 1112 und 1147 angelegt hat. Das Verzeichnis ist ediert in: Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz III, München 1939, S.355-365. Wir geben hier Thiemos Legat aus dem Inventar (ibid. S. 360, 14-22) mit den zu identifizierenden Teilen des Karlsruher Codex 504 wieder:

Thiemo, religiosus prior, armarium nostrum hiis libris adauxit.

Regule de compoto [f.44?]. Computus Hermanni cum regulis ipsius in abacum [f.45-58v]. Musica Gwidonis [f.59-69(-102v)]. Bernolinus super abacum [f.(103-)105-118]. Glosarius super vetus et novum testamentum [f.118-152]. Pars cronicorum [f.171-186v], regule de musica in uno volumine.

Regule de musica cum tonario [f.21-23v?]. Figure compoti. Compotus Hermanni et mensura astrolabii [f.35-43v?]. Regule de abaco, medicine, mensura horologii in uno volumine.

Historia sancti Gregorii cum tonario. Musica Bernonis [f.1-14?]. Breviarium Frutolfi de musica. Regule super astrolabium. Regule de abaco, versus offertorii [f.15-20v?] in uno volumine.

32r-v). Diese Sammlung, die bis heute als solche nicht identifiziert wurde und deren Anfang unglücklicherweise verloren ist, ist in der Form eines fortlaufenden Textes geschrieben. Die einzelnen Exzerpte folgen dem Verlauf des Boethius-Textes und sind sorgfältig durch Paragraphenzeichen getrennt. Anscheinend wurden sie im Verlauf der Lektüre der *Institutio musica* notiert.

Der Boethius-Text in dieser *Compilatio Caroloruhensis* (im Folgenden durch *CC* abgekürzt) ist leicht paraphrasiert, was vor allem der Verkürzung des Textes und der Vereinfachung des sprachlichen Ausdrucks dient. Darüber hinaus wurde der Boethius-Text an einigen wenigen Stellen umgearbeitet oder interpoliert. So hat der Autor der Kompilation in der Zuordnung von Planeten und Tonstufen des *systema teleion* zur griechischen Terminologie Tonbuchstaben hinzugefügt (A=proslambanomenos):

E	Hypate meson	Saturn
F	Parhypate meson	Jupiter
G	Lichanos meson	Mars
A	Mese	Sonne
B	Trite synemmenon	Venus
C	Paranete synemmenon	Merkur
D	Nete synemmenon	Mond

An anderer Stelle hat der Bearbeiter in seinen Text Bemerkungen eingefügt, die den Charakter von Glossen haben: eine kurze Erklärung über den Halbton („est ergo semitonium secundum superficiem soni non secundum dimidium toni", *CC* 4) und die Beifügung des Terminus „monocordum" zu Boethius' Ausdruck „armonica regula" (*CC* 11).[2]

Der Karlsruher Text trägt offensichtlich die Merkmale eines Fragments. Eine genaue kodikologische Analyse zeigt, daß der Text auf der recto-Seite (und mit der ersten Zeile) des sechsten Blattes (fol. 32) eines regulären Quaternios beginnt (fol. 27 - 34). Der Anfang dieses Quaternios (fol. 27-31v) enthält eine Liste von Gradualien mit ihren tonartlichen Zuordnungen, die nach Michel Huglo lückenlos ist. Wenn man nicht den Verlust eines zusätzlichen Blattes zwischen fol. 31 und 32 annehmen wollte, muß man wohl den Text der *Compilatio* für die Kopie einer fragmentarischen Vorlage halten.

---

[2] Diese Präzisierungen sind übrigens in den Boethius-Glossen unbekannt (cf. Michael Bernhard - Calvin M. Bower (edd.): Glossa maior in institutionem musicam Boethii. VMK Bd. 9-11, München 1993-1996).

Der Inhalt der Kompilation stellt sich folgendermaßen dar:

1 Die arithmetische Berechnung der Konsonanzen (fragmentarisch)
2 Die Unmöglichkeit, einen Ganzton in zwei gleiche Hälften zu teilen
3 Die Zahl der Ganz- und Halbtöne in der Oktave, Quinte und Quarte
4 Der Halbton hat das Zahlenverhältnis 243-256
5-6 Bestimmung der verbundenen und getrennten Tetrachorde
7 Die Beziehungen zwischen Tönen und Planeten
8 Die Hierarchie der Konsonanzen nach Nicomachus: Oktave, Quinte, Duodezime
9-10 Die Definition des *musicus*
11-12 Die Prinzipien der Intervallehre: Unterordnung der Sinneswahrnehmung unter den Verstand. Das Monochord, Instrument des *musicus*
13 Die Beurteilung der musikalischen Verwendbarkeit der Töne
14 Die Pythagoräer lassen die Undezime nicht als Konsonanz zu
15 Die Duodezime ist eine Konsonanz
16 Klassifikation der Intervalle

Ein Versuch, das theoretische Konzept zu rekonstruieren, das dieser Sammlung von Notizen zugrunde liegt, läßt sich kaum unternehmen, zumal der Anfang des Textes verloren ist. Sie ist aber wohl kaum im Hinblick auf ein Kompendium der *musica speculativa* zusammengestellt worden. Die Häufung der Texte, die sich auf die Proportionen der Konsonanzen und ihre Klassifikation beziehen, das Exzerpt über die *regula armonica* oder das Monochord (*CC* 11) legen die Vermutung nahe, daß die Notizen für die Redaktion eines Monochordtraktats bestimmt waren.

*

Der *Anonymus MK* - um ihn so der Bequemlichkeit halber nach den Bibliotheksorten der zwei bekannten Textzeugen (München und Kassel) zu benennen - ist eine kurze Kompilation über die musikalischen Konsonanzen. Er ist bis jetzt nicht als solcher identiziert worden. Der älteste Textzeuge (München, Bayer. Staatsbibl. Clm 14965b, fol. 2v-3v) wurde um 1100 geschrieben.[3] Im Manuskript folgt auf den *Anonymus MK* das

[3] Diese Handschrift wurde von Michel Huglo beschrieben in: RISM B III 3, S.127-128.

Breviarium Frutolfs (fol. 3v-33v) und der Tonar mit Offiziums- und Meßgesängen, der den Traktat vervollständigt (fol. 34r-72r). Das Schema einer Monochordmessung durch die drei Genera (fol. 72v-73r) bildet den Schluß des Bandes. Der Ursprung der Handschrift ist unbekannt. Bekannt ist nur, daß sie der Abtei Michelsberg bei Bamberg gehörte, in der Frutolf seinen Traktat verfaßte.[4]

Der zweite Textzeuge des *Anonymus MK* (Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek 4° Mss. Math. 1, fol. 22v-23v)[5] datiert aus viel späterer Zeit. Der Schrift nach stammt er vom Ende des 12. Jahrhunderts. Nach Michel Huglo wurde die Kasseler Handschrift in Süddeutschland geschrieben. Ihre Provenienz bleibt gleichwohl unbekannt. Es handelt sich wiederum um eine fast ausschließlich der Musik gewidmete Sammlung[6], die *Micrologus, Regulae* und die *Epistola* Guidos von Arezzo, den *Prologus in tonarium* Bernos, einige Exzerpte aus den Musiktraktaten des Hermannus Contractus, Aribos und Theogers von Metz sowie mehrere Mensuren enthält.

Der Inhalt des *Anonymus MK*:

	De numeris musicis et de consonantiis
1-8	Die sechs *symphoniae* (Quarte, Quinte, Oktave, Duodezime, Doppeloktave, Ganzton) und ihre zahlmäßigen Proportionen
9-10	Die Zusammensetzung der *symphoniae* aus Ganz- und Halbtönen
11-15	Warum die Undezime keine Konsonanz ist
16-17	Die Prinzipien der Verbindung und Trennung von Tetrachorden
	De vocibus musicis
18-23	Klassifikation der Intervalle
	Ex quibus proportionum numeris constet symphonia
24-30	Das Problem des Halbtons. Der Halbton enthält die Proportion 243:256. Die Unmöglichkeit, einen Ganzton in zwei gleiche Hälften zu teilen.

Die Kompilation wird durch einige Zeilen eingeleitet, die aus dem zweiten Buch der *Commentarii in somnium Scipionis* des Macrobius entnom-

---

[4] Man könnte diesen Band mit einem Eintrag des Inventars der Abtei Michelsberg aus dem Jahre 1483 identifizieren: „Musicam et thonar<i>um cum aliis contentis" (Bibliothekskataloge III, S.379, 34-35.

[5] Beschrieben von Michel Huglo in: RISM B III 3, S.67-72

[6] Mit Ausnahme eines kurzen Abschnitts über astronomisch und geometrisch relevante Maße (fol.21v-22v)

men sind und die sechs Grundintervalle des mathematisch-akustischen Systems der Antike beschreiben. Dieses Exzerpt wurde wahrscheinlich im 9. Jahrhundert isoliert. Es erscheint bereits um 900 in der *Epistola de armonica institutione* des Regino von Prüm. Zahlreiche Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts bezeugen eine weite Verbreitung des Textes.[7] Der *Anonymus MK* verändert Macrobius' Text leicht, indem er ihn auf ähnliche Art verkürzt wie der Redaktor der *Compilatio Caroloruhensis.*

Der folgende Text ist auf der Grundlage des Centos der *Compilatio Caroloruhensis* zusammengestellt. Die redaktionellen Eingriffe des Kompilators beschränken sich auf einige Ergänzungen: eine Präzisierung der Anzahl der Ganz- und Halbtöne in der Duodezime (10) sowie eine Umarbeitung der Definition der *voces ekmeles*, die mit den Tonstufen B und F verbunden werden (23). Diese Präzisierung ist nicht ohne Interesse: sie reflektiert allem Anschein nach Vorstellungen der Organum-Lehre, da der Ton B (=H) über sich keine Quinte, und der Ton F keine Quarte bilden kann.

Zur Geschichte des *Anonymus MK* läßt sich schließlich noch hinzufügen, daß dieser Text wahrscheinlich eine der Quellen Frutolfs bei der Abfassung seines *Breviarium de musica* (vor 1103) war.[8] Zwei Passagen des *Anonymus MK* finden sich in der Tat im vierten Kapitel von Frutolfs Traktat, das sich mit der Entdeckung der Natur der Konsonanzen beschäftigt:

- das Ende des Macrobius-Exzerpts „Sonum vero tono minorem ..." mit den redaktionellen Veränderungen, vor allem mit dem Ausdruck „sed semum ...", der die Bedeutung des Wortes „semitonium" präzisiert (cf. Vivell, S. 43,35-44,3);
- der dritte Abschnitt („Diapason ex minimo ...") beginnend mit der Textstelle „tonus ut VIII ..." (cf. Vivell, S.44, 3 - 44, 25).

Schließlich enthält auch das *Breviarium* die Erklärung zur Klassifikation der Intervalle. Doch handelt es sich um eine überarbeitete Fassung, welche die Ordnung des Boethius-Textes umgestaltet.[9] Die Definition der *voces ekmeles* nimmt wiederum die Formulierung des *Anonymus MK* auf und bie-

---

[7] Cf. Michael Bernhard: Überlieferung und Fortleben der antiken lateinischen Musiktheorie im Mittelalter. In: Frieder Zaminer (Hrsg.): Geschichte der Musiktheorie Bd.3, Darmstadt 1990, S.18-19

[8] Zur Quellenfrage in Frutolfs *Breviarium* siehe: Michael Bernhard: Zur Überlieferung des 11. Kapitels in Frutolfs Breviarium. In: M. Bernhard (Hrsg.), Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters 1. VMK 8 S. 37-39

[9] Bei Frutolf ist die Reihenfolge: *consonae, dissonae, aequisonae, unisonae, emmeles, ekmeles.*

tet denselben Zusatz über den 'ekmelischen' Charakter der Tonstufen B und F.

*

Man kann zweifellos feststellen, daß der Autor des *Anonymus MK* das Material seiner Kompilation aus der *Compilatio Caroloruhensis* geschöpft hat; doch ist nicht nachzuweisen, daß letztere zu diesem Zweck zusammengestellt wurde. Die Verwandtschaft zwischen den beiden Texten und die Präsenz in zwei Handschriften, die beide aus der Abtei Michelsberg stammen, macht es wahrscheinlich, daß die Kompilation in Bamberg verfaßt wurde[10], wo sie Frutolf benutzte.

Über diese Wechselbeziehungen hinaus erhellt die Verwandtschaft zwischen den beiden Texten die Arbeitsmethode des Kompilators musiktheoretischer Texte im 11. Jahrhundert. Man kann sich vorstellen, daß diese Arbeit zweifellos mit einer genauen Lektüre der Autoritäten begann (Boethius, Macrobius, Isidor von Sevilla, Cassiodor u.s.w.), in deren Verlauf geeignete „Sentenzen" festgelegt wurden, die ein bestimmtes Konzept oder ein theoretisches Problem erklären konnten. Nach (oder während) dieser Festlegung wurden Notizen gemacht, um ein Repertoire von Zitaten zu gewinnen, das ein Konzept oder ein theoretische Aussage unterstützen konnte. Die Redaktion eines solchen Katalogs von Zitaten - die in gewisser Weise der Zusammenstellung eines Glossars ähnelt - war jedoch keine mechanische Arbeit. Die *Compilatio Caroloruhensis* zeigt deutlich, daß der Text gern paraphrasiert, manchmal vereinfacht und sogar summarisch zusammengefaßt wurde. Erst am Ende dieses Vorgangs konnte mit der Ausarbeitung des Traktates selbst begonnen werden. Die Außergewöhnlichkeit der *Compilatio Caroloruhensis* - trotz ihres fragmentarischen Zustandes - besteht darin, daß es kaum einen Grund gab, nach der Abfassung des Traktats die vorbereitenden Notizen aufzubewahren. Aus diesem Grunde ist die Überlieferung dieses Textes ein seltener Glücksfall.

---

[10] Das Bücherverzeichnis der Abtei Michelsberg des Priors Burchard (siehe Anmerkung 1) gibt auch eine „Musica Boecii" an (cf. Bibliothekskataloge III, S.359, 25-26).

<Compilatio Caroloruhensis>

[1] <...> ad VIIII. Dyapason et diapente triplo constant, ut II IIII VI. Bis dyapason quadruplo perficitur, ut IIII VIII XVI. Dyapente ac diatesseron perficunt dyapason, ut VI VIII XII.

[2] Tonus in equa dividi non potest. Quod ut facillime probetur, conferantur numeri *VIII et VIIII. Hos nullus numerus medius incidit. Qui binario multiplicati, fiunt bis VIII XVI, bis VIIII XVIII. Inter XVI autem ac XVIII unus naturaliter numerus intercidit qui est XVII. Igitur XVI ac XVIII collati* tonum reddunt cuius proportionem *XVII*^{tem} *numerus medius non in aequalia partitur.* Est enim maior ad XVI, minor ad XVIII. *Est tamen minor pars XVII*^{ma} *quam XVI*^{ma}. *Sed tamen utraque semitonia nuncupantur, non quod omnino semitonia ex aequo sint media, sed quod semum dici solet, quod ad integritatem usque non pervenit. Sed inter haec unum maius semitonium nuncupatur, aliud minus.*

[3] *Dyapason consonantia constat ex V tonis et duobus semitoniis, quae tamen non unum impleant tonum.* Dyapente ex III^{bus} tonis ac semitonio. Dyatesseron ex II^{bus} tonis et semitonio.

[4] Dyapason in minimo numero efficitur ut I ad II, diapente ut II ad III, diatesseron ut III ad IIII^{or}. Tonus ut VIII ad VIIII, semitonium ut CC^{ti}LVI ad CC^{tos}XLIII, quod ita probatur. Disponantur ex ordine IIII^{or} termini *CXCII CCXVI CCXLIII CCLVI.* Comparate enim extremitates dyatesseron reddunt. *Sed CCXVI ad CXCII* comparati tonum, *CCXLIII ad CCXVI* comparati rursus alterum tonum, *CCXLIII ad CCLVI* collati semitonium reddunt. Est ergo semitonium secundum superficiem soni non secundum dimidium toni. Quod ex differentia eorum probatur, quae est XIII^{cim} qui *octies* ducti *medietatem CCXLIII non videntur implere.*

[5] Synaphe est *quae coniunctio dicitur duorum tetracordorum vox media, superioris quidem acutissima, posterioris vero gravissima.* [6] *Diezeuxis appellatur quae disiunctio dici potest quotiens duo tetrachorda toni medietate separantur.*

Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, K 504, f. 32r-v

1 Boeth. mus. I, 16 (*app. crit.*, ed. Friedlein, p. 201)
2 Boeth. mus. I, 17 (202, 17-203,11)
3 Boeth. mus. I, 19 (205, 5-7)
4 Boeth. mus. I, 17 (203, 21-204,4)
5 Boeth. mus. I, 24 (217, 24-26)
6 Boeth. mus. I, 25 (218, 2-3)

---

2 dividi] divini *Ka*

[7] Septem cordae VII planetas comparantur. Namque E saturno attributa est, F vero ioviali circulo consimilis est G marti tradidere. A medium sol obtinuit, b venus habet. C mercurius regit. D lunaris circuli tenet exemplum. Igitur contra Tullium saturnus gravissimo pro circuli latitudine, luna autem acutissimo pro circuli angustia movetur sono.

[8] *Quoniam facillima est dupli descriptio optimam Nichomachus putat diapason consonantiam. Post hanc dyapente, quae medium tenet, deinde diapente ac dyapason, quae triplum, ceteraque secundum eundem modum.*

[9] *Tria sunt genera quae circa artem musicam versantur. Unum genus est quod instrumentis agitur. Aliud fingit carmina, tertium quod instrumentorum opus carmenque diudicat.* [10] Itaque duo priora genera quoniam nihil *afferunt rationis* a musica secernuntur. Solum *tercium* genus *quod iudicandi peritiam sumit* assumitur. *Isque musicus est cui adest facultas secundum speculationem de omnibus generibus cantilenarum ac de poetarum carminibus iudicandi.*

[11] In musica arte *non est aurium sensui dandum omne iudicium sed exhibenda est etiam ratio quae errantem sensum regat ac temperet, qua labens sensus deficiensque veluti bacula innitatur. Nam ut singulae artes habent instrumenta quaedam, quibus partim confuse aliquid informent, ut asciculum, partim vero ut integrum deprehendant ut circinum, ita etiam armonica vis habet duas iudicii partes, unam quidem huiusmodi, per quam sensu conprehendit subiectarum differentias vocum, aliam vero per quam ipsarum differentiarum integrum modum mensuramque consideret. Huiusmodi igitur instrumentum in quo rationis adhibito modo sonorum differentiae perquiruntur vocatur* monocordum *sive armonica regula.* [12] Cuius ea *diffinitur intentio ut nihil auribus rationique possit esse contrarium sed id quod sensus iudicat, ratio quoque perpendat, et ita ratio proportiones inveniat, ut ne sensus reclamet, duorumque horum concordia omnis armonicae intentio misceatur.*

[13] *Continue voces ab harmonica facultate separantur, discrete vero,* id est dissimiles eidem *subiciuntur. Potest enim distantium sibique <dis>similium vocum differentia deprehendi, in quibus, quae iunctae efficere melos possunt, emmeles,* id est apte melo, *ekmeleis autem,* id est absque melo, *quibus iunctis melos effici non potest.*

---

7 Boeth. mus. I, 27; Reg. Prum. V, 38-44

8 Boeth. mus. I, 32 (222, 22-26)

9 Boeth. mus. I, 34 (224, 25-28)

10 Boeth. mus. I, 34 (225, 7; 11-15)

11 Boeth. mus. V, 3-4 (354, 9-25)

12 Boeth. mus. V, 4 (355, 7-12)

13 Boeth. mus. V, 6 (357, 5-11)

[14] *Pitagorici diapason ac diatesseron consonanciam esse non estimant quoniam non in superparticulari vel multiplici cadit comparatione, sed in multiplici superpartiente. Est enim haec proportio vocum ut VIII ad III. Si quis enim horum in medio IIII ponat, efficiet terminos hos VIII IIII III. Quorum octo ad quattuor diapason efficiunt consonantiam, quattuor ad III diatessaron, octo vero ad III in multiplici superpartiente constituitur.*

[15] Diapason compositum cum diatesseron quamvis cadat in superpartiens genus tamen consonantia esse probatur *hoc modo. Quoniam diapason consonantia talem vocis efficit coniunctionem, ut unus atque idem nervus esse videatur. Quocirca si qua consonantia fuerit addita, integra inviolataque servatur. Ita enim diapason consonantiae additur tamquam uni nervo.*

[16] Vocum alie sunt unisone, aliae *equisone aliae consonae, aliae emmelis, aliae dissonae, alie ekmelis. Et unisonae quidem sunt quae singillatim pulsae unum atque eundem reddunt sonum. Aequisonae vero quae simul pulsae unum ex duobus atque simplicem efficiunt sonum, ut est diapason, eaque duplicata quae est bis diapason. Consonae autem sunt quae compositum permixtumque suavem tamen efficiunt sonum ut diapente et diatessaron. Emmelis autem sunt quaecunque consonae quidem non sunt, possunt tamen aptari recte ad melos,* ut tonus et ceterae intervallorum species. *Dissonae vero sunt, quae non permiscent sonos atque insuaviter feriunt sensum. Ekmelis autem quae non recipiuntur in consonantiarum coniunctione.*

---

14 cf. Boeth. mus. V, 7 (357, 22-29)

15 cf. Boeth. mus. V, 9 (358, 22-359,1)

16 cf. Boeth. mus. V, 11 (361, 6-17)

<Anonymus MK>

De numeris musicis et de consonantiis

[1] Ex omni innumera varietate numerorum pauci et numerabiles inventi sunt qui sibi ad efficiendam musicam convenirent. Sunt autem ex his omnibus sex, epytritus, emiolius, duplaris, triplaris, quadruplus et epdogdous. [2] Est autem epitritus cum de duobus numeris maior habet minorem in se totum et insuper eius terciam partem, ut sunt IIII ad III deque eo nascitur symphonia quae appellatur diatesseron. [3] Emiolius est cum maior numerus minorem habet totum et insuper eius medietatem ut sunt III ad duo isque vocatur sesqualter, sicut superior id est epytritus vocatur sesquitercius et ex hoc id est emiolio sive sesqualtero nascitur symphonia quae dicitur diapente. [4] Duplaris numerus est cum maior minorem habet in se bis ut sunt IIII ad II vel VIII ad IIII et ex hoc nascitur symphonia cui nomen est diapason. [5] Triplaris est cum minor numerus ter in maiore habetur ut sunt III ad unum vel VIIII ad III et ex hoc procedit symphonia quae dicitur diapason kay diapente. [6] Quadruplus est cum maior minorem quater habet ut sunt IIII ad unum XII ad III qui numerus facit symphoniam quam dicunt bisdiapason. [7] Epogdous est cum maior minorem habet in se et eius octavam partem ut sunt VIIII ad VIII et hic numerus sonum parit quem musici tonum vocant. [8] Sonum vero tono minorem veteres quidem semitonium vocare voluerunt, sed non ita accipiendum est ut dimidius tonus putetur quia nec semivocalis in litteris pro medietate litterae vocalis accipitur, sed semum dicebant antiqui quia ad integritatem non pervenit quasi imperfectum.
[9] Diapason consonantia constat ex quinque tonis et duobus semitoniis quae tamen unum non implent tonum. Diapente constat ex tribus tonis ac

---

München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14965b, f. 2v-3r (M)
Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4° Mss. Math. 1, f. 22v-23v (K)

1-2 Macrob. 2.1, 14-15 (97, 23-29)
2-3 Macrob. 2.1, 15-16 (98, 1-4)
3-8 Macrob. 2.1, 16-21 (98, 6-22)
8 Frut. brev. IV (43, 35-44, 3)
9 Compil. Carol. 3

De numeris musicis et consonanciis *K* 1 inventi *suprascr. K* emiolus *K* 2 Est-epitritus] Epitritus est *K* III] sesquitercia proportio *add. K* 3 sesqualter] sexqualtera *K* 4 Duplaris est numerus cum maior minorem in se habet *K* 6 sunt] *om. K* 8 quia] quod *K* 9 ac semitonio] et uno semitonio *K*

semitonio, diatesseron ex duobus tonis ac semitonio. [10] Diapason kay diapente consonantia constat ex octo tonis et tribus semitoniis et haec est quae tripla dicitur. [11] Diapason vero cum diatesseron consonantiam esse Pytagorici non estimant quoniam non in superparticulari vel multiplici cadit comparatione, sed in multiplici superpartiente. [12] Est enim haec proportio vocum ut VIII ad III. Si quis enim in medio horum IIII ponat efficit terminos hos VIII IIII III. [13] Quorum octo ad IIII diapason efficiunt consonantiam IIII ad III diatesseron, octo vero ad tres in multiplici superbipartiente constituuntur. [14] Sed quamvis diapason cum diatesseron coniunctum in superpartiens genus ut dictum est cadat, consonantia tamen esse probatur. [15] Quoniam diapason talem vocis efficit coniunctionem ut unus atque idem nervus esse videatur, ideoque si qua consonantia sibi fuerit addita, integra inviolataque servatur. Est igitur diapason cum diatesseron consonantia quae dicitur dupla superbipartiens.

[16] Synaphe quae coniunctio dicitur duorum tetracordorum vox est media, superioris quidem gravissima inferioris vero acutissima. [17] Diezeuxis appellatur quae disiunctio dici potest, quotiens duo tetracorda toni medietate separantur.

[18] *De vocibus musicis.* Vocum autem aliae sunt consonae aliae aequisonae aliae unisonae alie emmeles aliae dissonae aliae ekmeles. Unisonae sunt quae singillatim pulsatae unum atque eundem sonum reddunt. [19] Equisonae sunt quae simul pulsatae unum ex duobus atque simplicem sonum efficiunt, ut est diapason eaque duplicata quae est bis diapason. [20] Consonae autem sunt quae compositum quidem permixtumque suavem tamen efficiunt sonum ut diapente et diatesseron. [21] Emmeles autem sunt quaecumque consonae quidem non sunt recte tamen ad melos aptari possunt ut tonus et ceterae intervallorum species. [22] Dissonae sunt quae non permiscent sonos atque insuaviter feriunt sensum. [23] Ekmeles autem dicuntur quae in consonantiarum coniunctione ut melos effici possit non recipiuntur ut B et F.

10-13 Compil. Carol. 14
15 Compil. Carol. 15
16-17 Compil. Carol. 5-6
18-23 Compil. Carol. 16; Frut. brev. IX

---

10 est quae *om. K* 11 esse Pytagorici] pytagorici esse *K* 12 ponit *K* 17 distinctio *K* duo tetracorda] vero tetrachordum *K* 18 De - musicis] *in marg. M* 19 singillatim *K* est[1]] cum *K* 20 autem] *om. K* 21 quidem consone *K* tamen] tantum *K*

[24] *Ex quibus proportionum numeris constet symphonia.* Diapason ex minimo numero efficitur ut est unus ad duo, diapente ut duo ad tres, diatesseron ut III ad IIII, tonus ut VIII ad VIIII, semitonium ut CCLVI ad CCXLIII. [25] Quod ita probatur. Disponantur ex ordine IIII^{or} termini scilicet CXCII et CCXVI et CCXLIII et CCLVI. Comparatae enim extremitates diatesseron reddunt et CCXVI ad CXCII^{os} comparati tonum efficiunt et CCXLIII ad CCXVI collati rursus alterum tonum et CCXLIII ad CCLVI comparati semitonium reddunt. [26] Est autem semitonium dictum secundum superficiem soni non secundum dimidium toni. Tonus enim in duo aequa dividi non potest. [27] Quia ex differentia eorum probatur quae est XIII qui numerus octies ductus dimidium CCXLIII non videtur implere. [28] Quod ut etiam facilius probetur octo et novem conferantur. Hos cum nullus numerus medius intercidat per binarium eos multiplica et bis octo fiunt XVI bis novem XVIII. [29] Inter XVI autem et XVIII unus naturalis est numerus XVII. Igitur XVI et XVIII collati tonum reddunt quorum proportionem [quae est] XVII numerus medius non in aequa partitur. [30] Est enim maior ad XVI minor ad XVIII. Est tamen minor pars XVII^{a} quam XVI^{a}. Sed tamen utraque semitonia nuncupantur pariter ex quibus unum maius aliud minus semitonium appellatur.

24-27 Compil. Carol. 4
28-30 Compil. Carol. 2
24-30 Frut. brev. IV (44, 3-25)

---

24 Ex - symphonia] *om. M* 25 comparati] comparate *K* 26 toni] tonum *K* 27 Quia] Quod *K* 28 novem XVIII] VIIII et XVIII *K* 29 proportione *K* 30 pariter] *om. K*

MICHAEL BERNHARD

DIE ÜBERLIEFERUNG DER NEUMENNAMEN IM LATEINISCHEN MITTELALTER

Die Aufzeichnung von Neumen ist seit dem frühen 9. Jh. belegt. Das früheste datierbare Zeugnis ist wohl immer noch die Neumierung der Sequenz „Psalle modulamina" durch den Regensburger Schreiber Engyldeo zwischen 820 und 840.[1] Dennoch bleibt die Überlieferung im 9. Jahrhundert spärlich.[2] Bemerkenswert viele Neumenhandschriften sind aus dem 10. Jahrhundert erhalten, obwohl in der Zeit der Abschwächung des kulturellen Lebens die Handschriftenproduktion insgesamt im Vergleich zum vorausgehenden Jahrhundert geringer war. Seit dem 11. Jahrhundert sind neumierte Handschriften so zahlreich, daß bis heute eine Gesamtübersicht fehlt.

Seltsam erscheint es uns, daß eine umfassende Terminologie der Neumenzeichen anscheinend erst um 1100 in der musiktheoretischen Literatur bei nur wenigen Autoren sichtbar wird. Greifbar wird sie vor allem in mehreren listenartigen Zusammenstellungen (zum Teil in Versform), die erhebliche Verbreitung erfuhren und bis ins 15. Jahrhundert abgeschrieben wurden. Die Dominanz dieser Neumenverzeichnisse in der Überlieferung legt nahe, sie nach einem Blick auf frühere Zeugnisse in den Mittelpunkt der Untersuchung zu stellen und dann den Vergleich mit den Zeugnissen der musiktheoretischen Literatur vorzunehmen.

Ziel dieser Studie ist es, durch eine genaue Analyse der Handschriften und Texte die Entstehungszeit und Verbreitung der Neumennamen genauer zu bestimmen.

Frühe Zeugnisse (bis 1100)

Aus der Zeit vor der Jahrtausendwende, in der eine allgemein verbindliche Buchstabennotation noch nicht existierte, hat kein einziger Theore-

---

[1] München, Bayer. Staatsbibliothek clm 9543. Siehe Bernhard Bischoff: Die südostdeutschen Schreibschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit. Teil I: Die Bayrischen Diözesen. 2. Aufl. Wiesbaden 1960, S.203-4 und Tafel VId

[2] Vgl. die Liste der Handschriften in: Palaeographie der Musik Band I, 3: Solange Corbin: Die Neumen. Köln 1977, S.30

tiker bei der Beschreibung von Musikstücken auf die Verwendung von Neumennamen zurückgegriffen. Bei Aurelian (9. Jh.) geschieht die Beschreibung des Melodieablaufs durch mehr oder weniger unscharfe Attribute[3], die mit den später geläufigen Namen kaum Verbindungen zeigen. In die Zeit vor 1100 fallen mit Ausnahme der später zu behandelnden italienischen Neumentabellen[4] nur vier Zeugnisse für eine Benennung der Neumen:

1. Anonymus Vaticanus „Quid est cantus?" (s. X)
(ed.: Peter Wagner, Un piccolo trattato sul canto ecclesiastico. In: Rassegna gregoriana 3, 1904, S.481-484 und in: Peter Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien. Teil 2: Neumenkunde. 2.Aufl. Leipzig 1912, Nachdr. Hildesheim 1962, S.355-356)

> S.355-356: De accentibus toni oritur nota, quae dicitur neuma. Si ipsa simplex fuerit et brevis, facit unum **punctum**; si autem **longa** fuerit, erit producta. Sed hic **punctus** tribus modis ostenditur, in **brevi** et **gravi** et **subposito**. Similiter et **longa** tribus modis ostenditur, in **producta** et **acuta** et **circumflexa**. ... Saepe veniunt in compositione ex **brevi** et **longa**, ut est *In his ergo diebus*, vel ex **brevi** et **liquida**, ut est *Circumdederunt me*. Aliquando ex **gravi** et **longa**, ut est *Tertia dies est*, aliquando ex **gravi** et **producta** vel **circumflexa**, ut est *Euge serve bone*. Nota, quae dicitur **tremula**, ex tribus gradibus componitur, id est, ex duabus **brevibus** et **acuto**, ut est *Ex ore infantium*. Et alia nota, quae dicitur **coagulata**, ex tribus accentibus ostenditur, id est, ex duobus **acutis** et **subposito**, ut est *Beati estis sancti Dei*. Et illa, quae est **triangulata**, ex tribus **brevibus** constat, et aliquando venit ipsa in tribus gradibus, et subposita **gravi** et excipitur a **longa**, ut est *Loquetur dominus*.

Der Anonymus verwendet eine Terminologie, die von keinem anderen uns erhaltenen Text geteilt wird. *Punctus brevis* und *longa producta* stellen in dieser Tabelle anscheinend den Normalfall dar, während die anderen als Untergliederungen oder Spezialfälle zu verstehen sind, deren Funktion nicht deutlich wird. Die Nomenklatur geht von grammatischen Vorbildern aus, wie schon aus der Gleichsetzung von *accentus* und *neuma* deutlich wird. Allerdings weisen die Bezeichnungen *tremula* und *punctus* bereits auf später

---

[3] Vgl. Ernst Ludwig Waeltner: Die Methode terminologischer Untersuchungen frühmittelalterlicher Musiktraktate. In: Medium Aevum Vivum, FS Walther Bulst, Heidelberg 1960, S.48-60

[4] Siehe S. 80 ff.

übliche Terminologie hin. Eine genaue Bestimmung der Nomenklatur ist aus dem kleinen Textstück nicht möglich. Teile der grammatischen Entlehnungen sind in den italienischen Neumentabellen zu finden. Abweichend von Wagner glaube ich, daß ein System zugrunde liegt, das sich wie folgt darstellt:

- accentus = neumae
  - punctus (brevis)
    - brevis
    - gravis
    - subpositus
  - longa (producta)
    - producta
    - acuta
    - circumflexa
  - liquida
  - tremula = 2 breves + acutus
  - coagulata = 2 acutae + subpositus
  - triangulata = 3 breves

2. Berno Augiensis, Prologus cum tonario (post 1021)
(ed.: GS2, 62-79, Interpolationen in: DMA. A.VIb, S.31-37)

> prol. 37 L 9 (Interpolation): Illa autem antiphona *Alias oves habeo* aut ad octavum tonum est canenda et in secunda syllaba, quae est „li", **virgula** non **flexa** ponenda, ...

> ton. GS2, 80a: Hae antiphonae licet a finali incipiant, tamen quia per **quilismata**, quae nos **gradatas** neumas dicimus, magis gutturis, quam chordarum vel alicuius instrumenti officio modulantur, potius huius differentiae sono, ...

Bernos Erwähnung des *quilisma* im Tonarius ist der einzige Beleg für die uns bekannte Neumenterminologie, der in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts zurückreicht. Der Beleg für *virgula* aus dem Prologus ist eine Interpolation, also zeitlich später anzusetzen. Die Gleichsetzung von *quilisma* und *gradata* bestätigen sowohl Aribo wie auch die Tabellen D und E, in denen das *quilisma* fehlt und durch eine Neume *gradiens* oder *gradus*

ersetzt wird.[5] In Tabelle B wird diese Neume sowohl unter dem Namen *quilisma* wie auch unter *gradatus* aufgelistet.

3. Aribo, De musica (inter 1068-1078)

(ed.: J. Smits van Waesberghe, CSM 2, Rom 1951)

> 26, S.49: *Neumae nempe unius soni fiunt repercussione*, cum simplices sunt, id est, vel una **virgula**, vel una **iacens**, vel cum duplices aut triplices in eiusdem sunt soni repercussione.
>
> 36-37, S.66: Quod dicit *aut tremulam habeant*, puto intelligendum sic esse. **Tremula** est neuma quam **gradatam** vel **quilisma** dicimus, quae longitudinem, de qua dicit *duplo longiorem* cum subiecta **virgula** denotat, sine qua brevitatem, quae intimatur per hoc quod dicit *vel duplo breviorem* insinuat.

4. Anonymus, Commentarius in Micrologum (inter 1070-1100)

(ed.: J. Smits van Waesberghe, Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini, Amsterdam 1957)

> S.153, 62: = Aribo 36-37, S.66

Aribo verwendet die drei Neumennamen *virgula, iacens, quilisma (tremula, gradata)* zur Erläuterung von Guidos offensichtlich schwer verständlichen Formulierungen im *Micrologus,* indem er diese durch die konkrete Benennung einzelner Neumen verdeutlicht. Die Formulierung „quam gradatam vel quilisma dicimus" erinnert an Berno. Ein Grundbestand von Neumennamen scheint also im 11. Jahrhundert vor der extensiven Nomenklatur der Neumentabellen vorhanden gewesen zu sein. Immerhin liegt ein Vierteljahrhundert zwischen der Abfassung von Aribos Traktat und den ersten Zeugnissen der Neumentabellen. Die von Aribo verwendete Terminologie scheint sich in der *Tabula Oxoniensis* (E) widerzuspiegeln. Die Beziehungen können nicht mit Sicherheit festgestellt werden, aber es gibt dafür einige Anhaltspunkte. Der Name *iacens* ist nur in Tabelle E zu finden. Die Formen *virgula* ist in Tabelle E zwar durch *virga* ersetzt, doch ist dieser Unterschied zu vernachlässigen. Die in der Neumentabelle E nicht verzeichnete Form *tremula* erscheint als *tremens*, das *quilisma* fehlt in dieser Tabelle.

---

[5] Siehe unten S.54 f.

Als selbständiges Zeugnis fällt der anonyme Kommentar zu Guidos Micrologus aus, da es sich bei der in Frage stehenden Stelle nur um ein Zitat aus Aribo handelt.

Die Neumentabellen und die Zeugnisse der Musiktheorie

Seit den grundlegenden Studien zur Nomenklatur der Neumen von Michel Huglo und Constantin Floros[6] ist die Quellenlage sowohl durch Funde weiterer Handschriften schon bekannter Texte wie auch durch die Entdeckung einiger neuer Texte erheblich erweitert worden. Huglo unterschied zwischen zwei teilweise miteinander identischen Fassungen eines didaktischen Gedichts (*Tabula brevis*) und einer davon fast vollständig unabhängigen Liste in Prosa (*Tabula prolixior*), die beide deutsche Neumen behandeln. Floros verwendet dieselben Quellen, behandelt aber ausführlicher die Etymologie der Nomenklatur und kommt in der Einschätzung der Entstehungszeit zu anderen Ergebnissen. Dazu kommen noch die Listen italienischer Neumen, die P. M. Ferretti[7] veröffentlichte und die bis heute rätselhaft erscheinen.

Nach dem heutigen Stand der Kenntnis gibt es acht unterschiedliche Neumentabellen, die sich in vier Gruppen einteilen lassen:

I. A. „Eptaphonus, strophicus" [Tabula brevis 1]
   B. „Scandicus et salicus" [Tabula brevis 2]
   C. „Gurtulus, eptaphonus" [Tabula Erfordiensis]

II. D. „Nomina neumarum" [Tabula Vindobonensis]
   E. „Punctus, iacens, nectens" [Tabula Oxoniensis]

III. F. „Punctum, bipunctum, tripunctum" [Tabula prolixior]

---

[6] Michel Huglo: Les noms des neumes et leur origine. Etudes Grégoriennes 1, 1954, S.53-67. Constantin Floros: Universale Neumenkunde. 3 Bde. Kassel 1970. Zum ersten Mal wurde die mittelalterliche Überlieferung der Namen der Neumen in Martin Gerberts Werk *De cantu et musica sacra usque ad praesens tempus* (2 Bde., St. Blasien 1774, Nachdruck hrsg. von Othmar Wessely, Graz 1968) behandelt, ferner bei: Edmond de Coussemaker: Histoire de l'harmonie au moyen age, Paris 1852, Nachdruck Hildesheim 1966, S.178-183; Hugo Riemann: Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878, S.125-140; Peter Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien. Teil 2: Neumenkunde. 2.Aufl. Leipzig 1912, Nachdruck Hildesheim 1962, S.104-110.

[7] Paolo M. Ferretti: I manoscritti musicali Gregoriani dell'archivio di Montecassino. Casinensia 1, 1929, S.187-203

IV. G. „Prima accentus acutus facta est sic" [Tabula Italica 1]
H. „Accentus acutus" [Tabula Italica 2]

Verwandt mit den zwei Fassungen der *Tabula brevis* (A und B) ist die *Tabula Erfordiensis* (C). Die *Tabula Vindobonensis* (D) und die *Tabula Oxoniensis* (E) haben etliche Gemeinsamkeiten miteinander und unterscheiden sich deutlich von der *Tabula brevis*. Die *Tabula prolixior* (F) ist in den Handschriften mit immer verändertem Bestand überliefert. Ihre unterschiedlichen Fassungen gehen auf ein einziges Modell zurück. Die Tabellen A, B, C, D und F sind Benennungen deutscher Neumen. Eine Sonderrolle spielen die italienischen Tabellen (G und H) mit ihrer völlig eigenen Terminologie. Sie sind nur in drei Handschriften belegt, haben also keine weitere Verbreitung gefunden, doch bleibt zu beachten, daß offensichtlich zwei voneinander unabhängige Traditionen existierten.

Quellen aus der musiktheoretischen Literatur sind relativ selten. Seit ca. 1100 erscheinen die Neumennamen vor allem in Tonaren. Bemerkenswert ist, daß sich das jeweils verwendete Vokabular fast immer mit einer der Neumentabellen deckt. Im 13.-14. Jahrhundert verschwindet die unmittelbare Benutzung zur Beschreibung von Musik. Statt dessen findet man mehrere Versuche, die Bedeutung der Namen zu erklären, was darauf schließen läßt, daß die Kenntnis und der Gebrauch der Nomenklatur bereits nicht mehr selbstverständlich war.

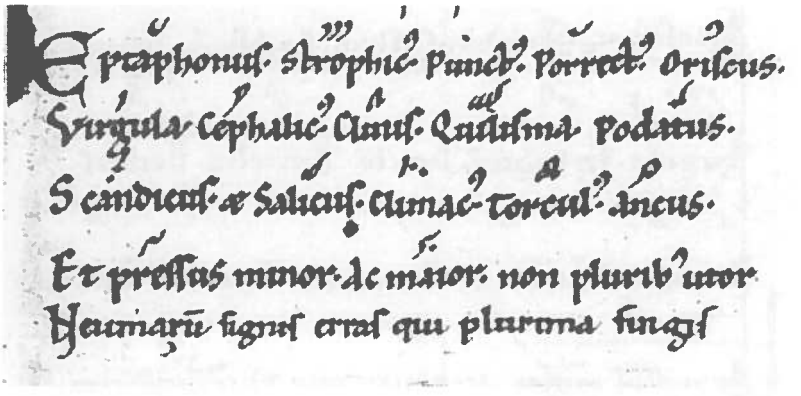
I. Die Tabula brevis und die Tabula Erfordiensis

A. „Eptaphonus, strophicus" [Tabula brevis 1]

Die bei weitem verbreitetste Neumentabelle ist die sogenannte *Tabula brevis*. Sie ist als Merkvers in fünf Hexametern seit dem 12. Jh. überliefert. In der musiktheoretischen Literatur wird die Nomenklatur zuerst bei Johannes Cotto/Affligemensis um ca. 1100 verwendet. Die ältesten lokalisierbaren Handschriften der *Tabula brevis* stammen ausnahmslos aus dem süddeutschen Bereich. In einer chronologischen Gliederung der Handschriften ergibt sich folgendes Bild:

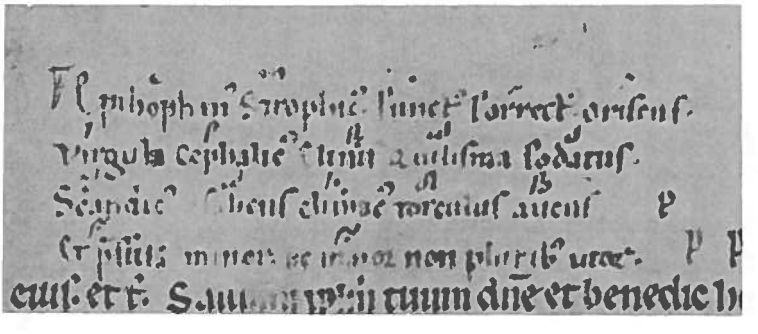
Handschriften des 12. Jahrhunderts:

Be Berlin, Staatsbibl. zu Berlin - Preuß. Kulturbesitz Ms. lat. qu. 106, fol. 185r: Aus Maria Laach, rheinische Notation, vom Inhalt her (Wilhelm von Hirsau, Theoger von Metz, Hermannus Contractus) süddeutsch (vgl. RISM B III/3). Die Verse am Schluß der Handschrift von späterer Hand, nach paläographischem Befund noch im 12. Jh. nachgetragen.



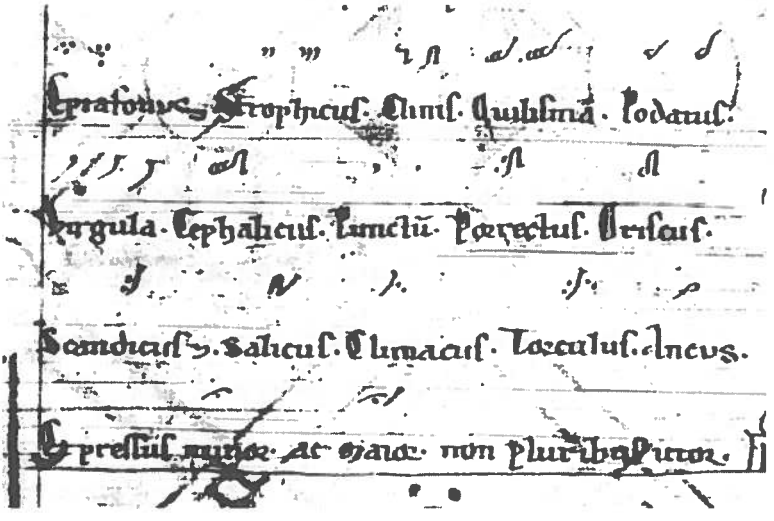
Berlin, Staatsbibl. zu Berlin - Preuß. Kulturbesitz Ms. lat. qu. 106, fol. 185r

Co Colmar, Bibl. municipale 445, fol. 132v: Nach Huglo (Neumes S.54-55) aus der Zisterzienserabtei Pairis im Elsaß. Ursprung unbestimmt. Die Neumenverse stehen am Ende der Handschrift. Auf dieser Seite lassen sich mehrere Hände aus verschiedenen Zeiten unterscheiden. Die Neumentabelle aus paläographischer Sicht wohl eher spätes 12. Jh.



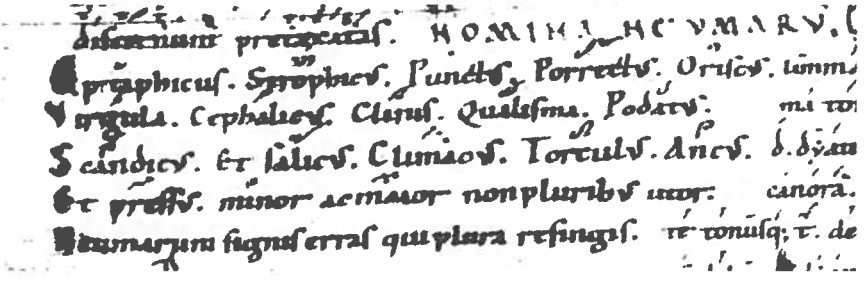
Colmar, Bibl. municipale 445, fol. 132v

Lo London, British Libr. Egerton 2888, fol. 39r: Ursprung unbestimmt. Die Neumennotation nach Huglo aus dem Rhein-Mosel-Gebiet (cf. RISM B III/4) Im 15. Jh. befand sich der Codex in den Niederlanden (Besitzvermerk fol. 1: „Iste liber pertinet Jacobo gwidos (?) Canonico in Sintemertensdijk"). Schrift eher Ende des 12. Jhs.



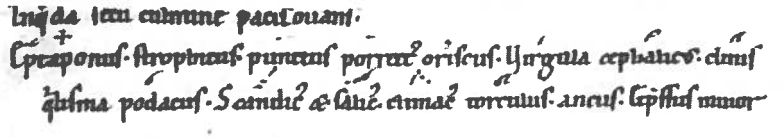
London, BL Egerton 2888, fol. 39r

Mo München, Bayer. Staatsbibl. clm 9921 fol. 20v: Um 1160 in Ottobeuren geschrieben (Reimoffizium auf die 11000 Jungfrauen, deren Reliquien 1167 nach Ottobeuren kamen). Vgl. W. Irtenkauf, Zur mittelalterlichen Liturgie und Musikgeschichte Ottobeurens. In: Ottobeuren, Festschrift zur 1200. Jahrfeier der Abtei, Ottobeuren 1964, S.165-169.



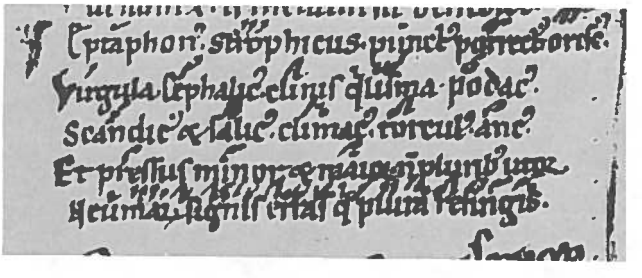
München, Bayer. Staatsbibl. clm 9921 fol. 20v

Ms München, Bayer. Staatsbibl. clm 17142, fol. 139v: Die Schriftheimat ist unbestimmt. Die Handschrift war in Schäftlarner Besitz und ist vom Inhalt her süddeutsch, z. T. nach Regensburger Vorlagen. Vgl. Anke Ebel: Clm 17142. Eine Schäftlarner Miscellaneen-Handschrift des 12. Jahrhunderts. Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung 6, München 1970, S.324



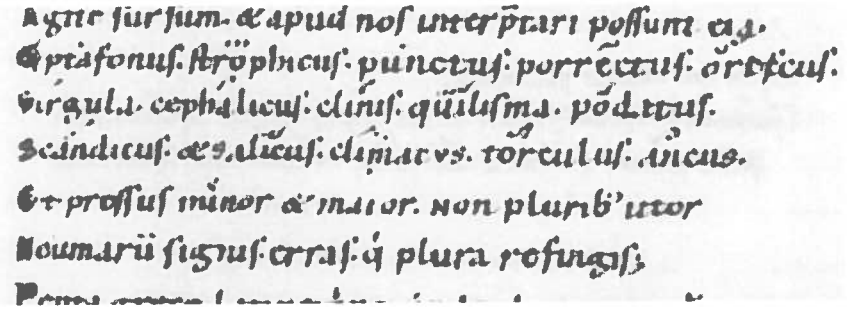
München, Bayer. Staatsbibl. clm 17142, fol. 139v

Mt München, Bayer. Staatsbibl. clm 18961, fol. 54r: Ursprung unbestimmt, in Tegernseer Besitz. Der Codex ist aus vier Teilen zusammengebunden. Der betreffende Teil nach dem Inhalt (Theoger von Metz) süddeutscher Provenienz. Schrift Ende des 12. Jhs. Vgl. RISM B III/3 und Fabian Lochner: Dietger (Theogerus) of Metz and his 'Musica'. Diss. Notre Dame 1995, S.133-134



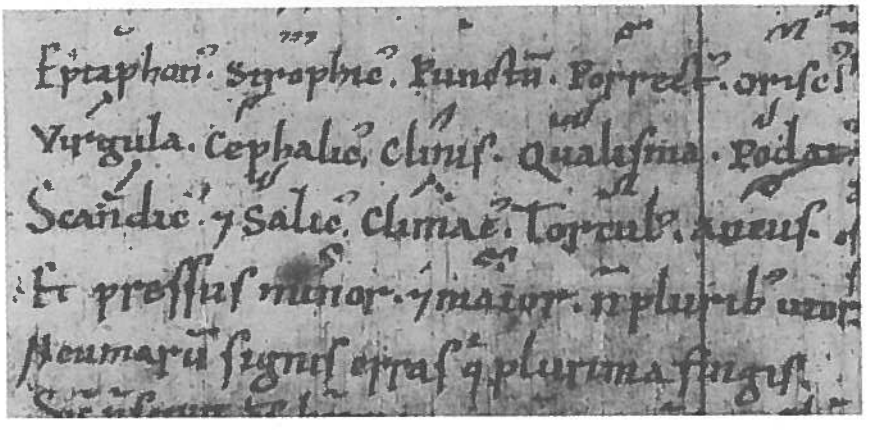
München, Bayer. Staatsbibl. clm 18961, fol. 54r

Rc Rochester, Eastman School of Music, Sibley Music Libr. 92-1100, p. 176: Nach Huglo stammt die Handschrift aus Südbayern. Deutsche Neumennotation. Inhalt süddeutscher Tradition: Hermannus Contractus, Bern von der Reichenau, Frutolf von Michelsberg. Datierung nach Huglo: Anfang des 12. Jhs. Vgl. RISM B III/4



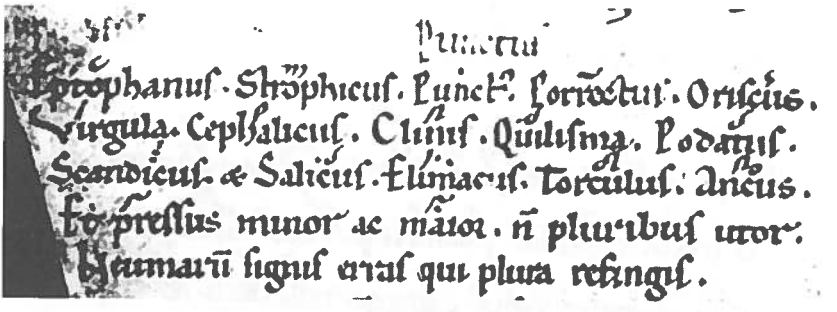
Rochester, Eastman School of Music, Sibley Music Libr. 92-1100, p. 176

Rm Roma, Bibl. Apostolica Vaticana Pal. lat. 78, fol. 137r: Aus Frankenthal bei Worms (siehe fol. 1r: Iste liber pertinet monasterio beate marie magdalene in franchentael ordinis canonicorum regularium infra spyram et wormaciam.), c.1170-1175. Vgl. Aliza Cohen-Mushlin: A Medieval Scriptorium. Sancta Maria Magdalena de Frankendal. Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 3, Bd. 1, Wiesbaden 1990, S.163: „contemporary addition".



Roma, Bibl. Apost. Vat. Pal. lat. 78, fol. 137r

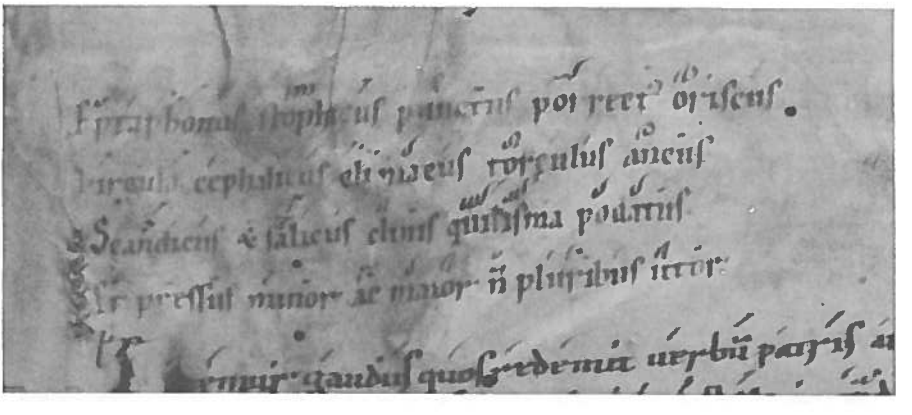
Wi Wien, Österr. Nationalbibl. Cpv 1595, fol. 86v: Aus der Zisterzienserabtei Schönthal (Württemberg, gegründet 1158). Vgl. RISM B III/1



Wien, Österr. Nationalbibl. Cpv 1595, fol. 86v

Wn Wien, Österr. Nationalbibl. Cpv 2502, fol. 39v: Ursprung unbestimmt. Vom Inhalt her süddeutsch: Johannes Cotto/Affl., Berno, Organistrum-Mensur (mit Verbindung zu Wolfenbüttel 334 Gud. lat. 8° aus Augsburg). Die Neumentabelle (ohne Neumen) ist nachgetragen, nach paläographischem Befund eher spätes 12. Jh.

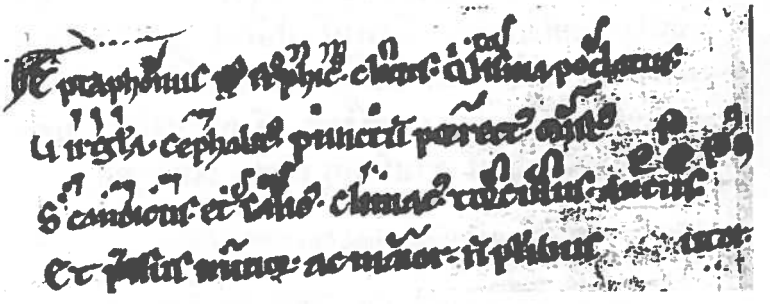
Zü Zürich, Zentralbibliothek Ms Rh. 62, fol. 1r: Die Handschrift stammt aus Rheinau. Die Neumenverse sind nachträglich auf einem freien Stück Pergament eingefügt worden. Neben den Neumen, die den Text illustrieren, sind auch weitere Neumen eingetragen, so daß sich eine vollständige Melodie zu den Versen ergibt. Vgl. Huglo, Neumes S.56



Zürich, Zentralbibl. Ms Rh. 62, fol. 1r

Handschriften des 13. Jhs:

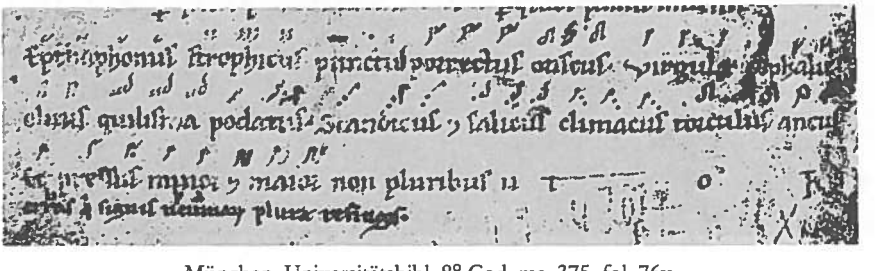
Ka Kr Karlsruhe, Badische Landesbibl. K. 505, fol. 46r (ohne Neumen) und fol. 47v: Der Codex stammt aus der Benediktinerabtei Michelsberg bei Bamberg. RISM B III/3 datiert auf das 12.-13. Jh.



Karlsruhe, Bad. Landesbibl. K. 505, fol. 47v

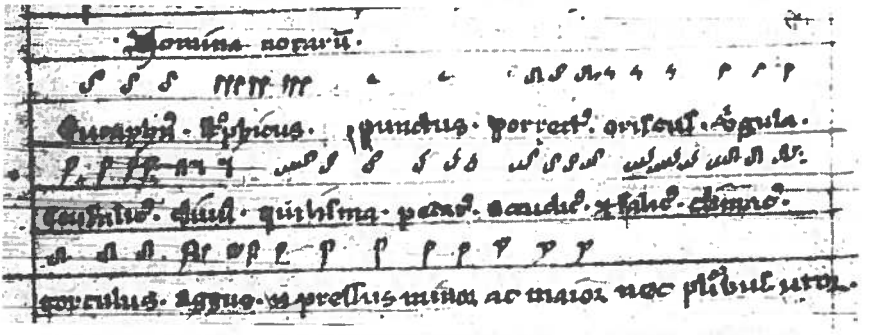
Ld London, British Libr. add. 23892, fol. 17r: Aus Deutschland. Die Verse stehen nicht in musiktheoretischem Kontext, sondern unter grammatischen, metrischen, prosodischen und rhetorischen Traktaten. Die Neumen fehlen, obwohl Platz freigelassen wurde. Vgl. RISM B III/4

Mb München, Universitätsbibl. 8° Cod. ms. 375, fol. 76v: Nach Huglo (RISM B III/3) Ende 12. bis Anfang 13. Jh. entstanden. Rheinische Notation. Aus dem Besitz von Glarean. Dem Inhalt nach (Hermannus Contractus, Berno, Johannes Cotto/Affligemensis) süddeutsch. Die Zuweisung nach St. Georgen beruht auf einem Irrtum: Huglo verweist auf GS2, S.154, wo ein Codex aus St. Georgen erwähnt wird, den Glarean benutzt hat. Dieser kann aber nicht mit *Mb* identisch sein, da er laut Gerberts Beschreibung später nach St. Blasien kam, wo er 1768 verbrannte.



München, Universitätsbibl. 8° Cod. ms. 375, fol. 76v

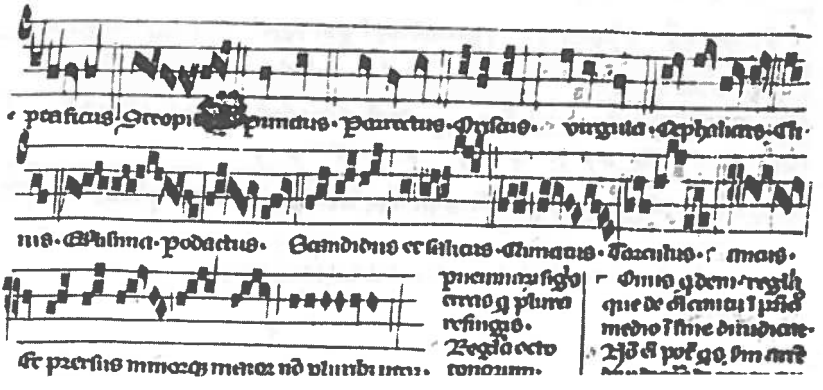
Ro Roma, Bibl. Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1346, fol. 17v: Der Codex, der aus der Heidelberger Bibliothek stammt, besteht aus fünf verschiedenen Manuskriptfragmenten, die hier zusammengebunden sind. Die Schriftheimat ist unbekannt. Die Datierung von J. Smits van Waesberghe ins 12. Jh (RISM B III/2) erscheint nach paläographischem Befund zu früh. Huglo, Neumes S.55 datiert ins 13. Jh.



Roma, Bibl. Apost. Vat. Pal. lat. 1346, fol. 17v

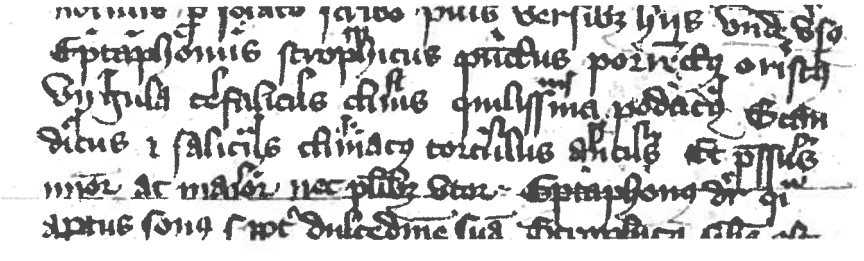
Handschriften des 14. Jhs:

Ba Bamberg, Staatsbibliothek Lit. 115, fol. 74v (Amerus 16, 1-2): vermutlich französischer Herkunft (vgl. C. Ruini, Ameri practica artis musice. CSM 25, 1977, S.9). *Ba* hat mit *Tr* eine gemeinsame Quelle. Die Neumenzeichen sind zum ersten Mal in eine Quadratnotenschrift aufgelöst. Amerus hat vermutlich deutsche Quellen benützt. In seinem Traktat findet sich auch eine Organistrum-Mensur, die hauptsächlich im süddeutschen Raum verbreitet waren.



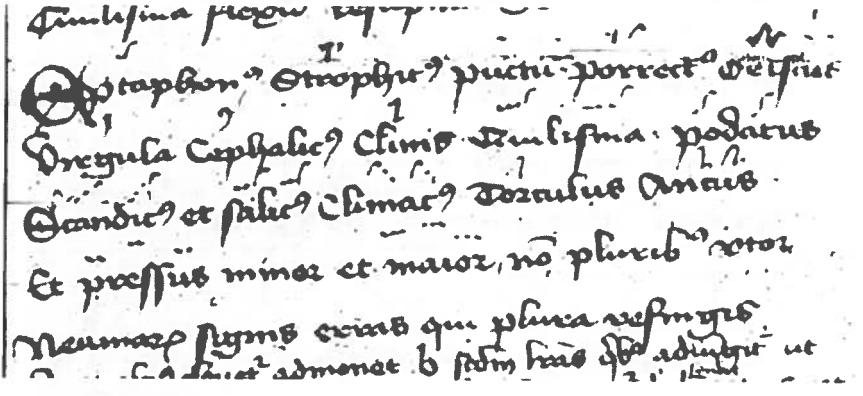
Bamberg, Staatsbibl. Lit. 115 fol. 74v

Bl Berlin, Staatsbibl. zu Berlin - Preuß. Kulturbesitz, Musikabteilung Mus. ms. theor. 1325, fol. 24r: Die Verse werden hier im Traktat des Heinrich Eger zitiert. Möglicherweise in der Kölner Karthause geschrieben. Vgl. H. Hüschen: Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 2, Köln-Krefeld 1952, S.27



Berlin, Staatsbibl. zu Berlin - Preuß. Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1325, fol. 24r

Br Bruxelles, Bibl. royale II 4141, fol. 32r: Vermutlich aus Deutschland (Vgl. Huglo, Neumes S.54). Die Neumentabelle ist nur in dieser Handschrift von Frutolfs *Breviarium* enthalten, nicht aber in der älteren Münchener Handschrift clm 14965b, die sowohl zeitlich wie örtlich dem Autograph sehr nahe steht. Offensichtlich gehört die Tabelle nicht zum originalen Text des Frutolf, sondern in eine angehängte Sammlung vermischten Materials, wie auch Vivell[8] bereits vermutete. Dafür spricht auch, daß Frutolf in seinem Tonar nicht diese Nomenklatur, sondern die der *Tabula prolixior* (F) verwendet.



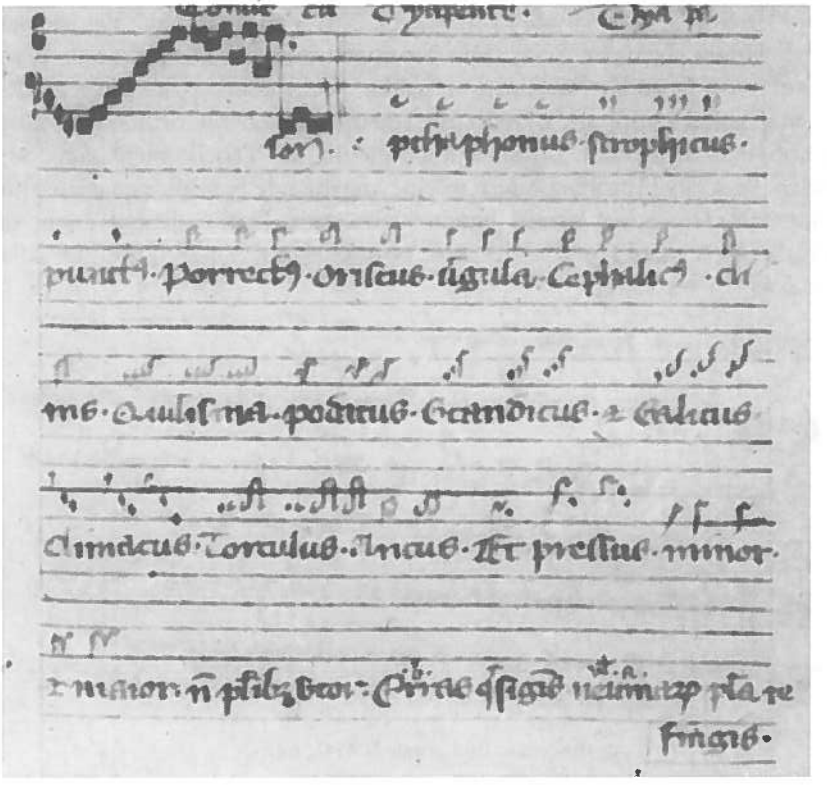
Bruxelles, Bibl. royale II 4141, fol. 32r

Ef Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 8° 44, fol. 5v: 14. Jh., mit deutscher Hufnagelnotation auf mehreren Blättern mit gregorianischem Choral. Die Neumenverse (ohne Neumen) stehen am Ende eines Verstraktats mit dem Incipit „Cum voces omnes in cantu convenientes".

Er Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 8° 93, fol. (43r) 44r: Papierhandschrift unbekannter Herkunft, größtenteils eine Kopie von *Mb* (vgl. J. Smits van Waesberghe, CSM 4 S.14), Smits v. Waesberghe datiert ins 15. Jh. Huglo, Neumes, S.55 in die zweite Hälfte des 14. Jh., so auch K.-J. Sachs, Mensura fistularum I, Stuttgart-Murrhardt 1970, S.24. Obwohl auf Linien geschrieben, haben die Neumen ihre ursprünglichen Graphien weitgehend bewahrt. Daß auch die Neumenverse aus *Mb* abgeschrieben sind, zeigt die Umstellung und Korrektur des letzten Verses.

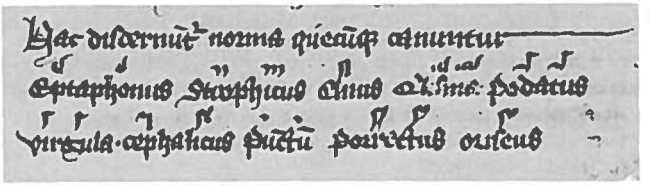
---

[8] Cölestin Vivell: Frutolfi breviarium de musica et tonarius. SB Akademie Wien 188 (2), Wien 1919, S.6-7

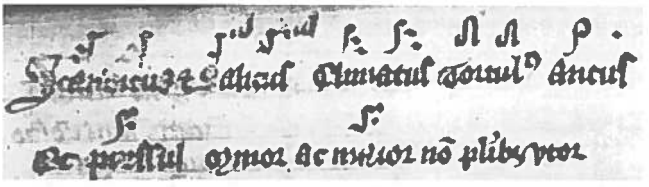


Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 8° 93, fol. (43r) 44r

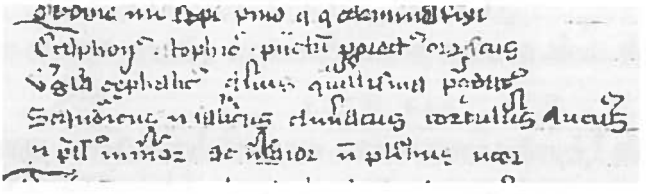
Es Et Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 8° 94, fol. (22) 21rv und (51) 50v: 14.-15. Jh. Der Codex besteht aus mehreren später zu einem Band vereinigten Faszikeln, von denen der zweite Teil (ab fol. (59) 58) dem Inhalt nach (Petrus dictus Palma ociosa, Lambertus) vermutlich aus Frankreich stammt. Der erste Teil ist vom Inhalt her (Johannes Cotto/Affligemensis, Versus Hermanni) eher süddeutsch beeinflußt.



Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 8° 94, fol. (22) 21r



Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 8° 94, fol. (22) 21v



Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 8° 94, fol. (51) 50v

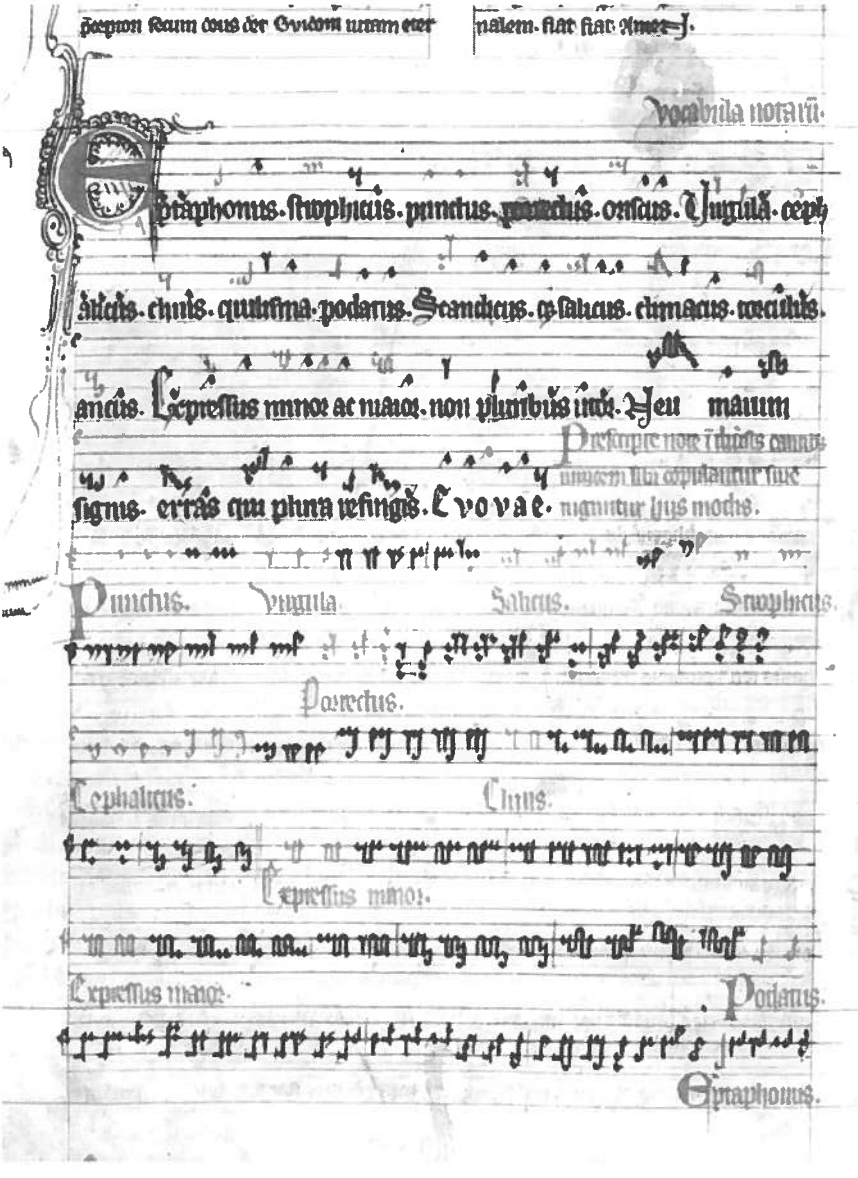
Le Leipzig, Universitätsbibl. Ms. Thomas 391, fol. 7v-8r: Graduale von St. Thomas in Leipzig.[9] Smits van Waesberghe vermutete Lütticher Herkunft, Jammers konstatierte Metzer Schrift.[10] Nach dem Inhalt (Brief Notkers an Lantbert, Anonymus Wolf, das von Peter Wagner veröffentlichte Orgellied) sind zumindest süddeutsche Quellen zu vermuten. Die Datierung Wagners ins 14. Jh. beruht auf paläographischer Bestimmung und der Tatsache, daß sich „das 1264 eingesetzte Fronleichnamsfest ... bereits innerhalb des Graduale an seiner liturgischen Stelle nach dem Dreifaltigkeitssonntag [befindet], und nicht wie in den Büchern des ausgehenden 13. Jhs. in einem Anhang am Ende des Buches."[11] Die Neumentabelle ist mit einer Melodie versehen, die mit einem „Saeculorum amen" abgeschlossen wird. Singulär sind die anschließend notierten systematischen Zusammenstellungen von Neumenverbindungen und verschiedenen Möglichkeiten der Intervallfortschreitung in mehrtönigen Neumen und der ausgesprochen kalligraphische Charakter der Handschrift.

---

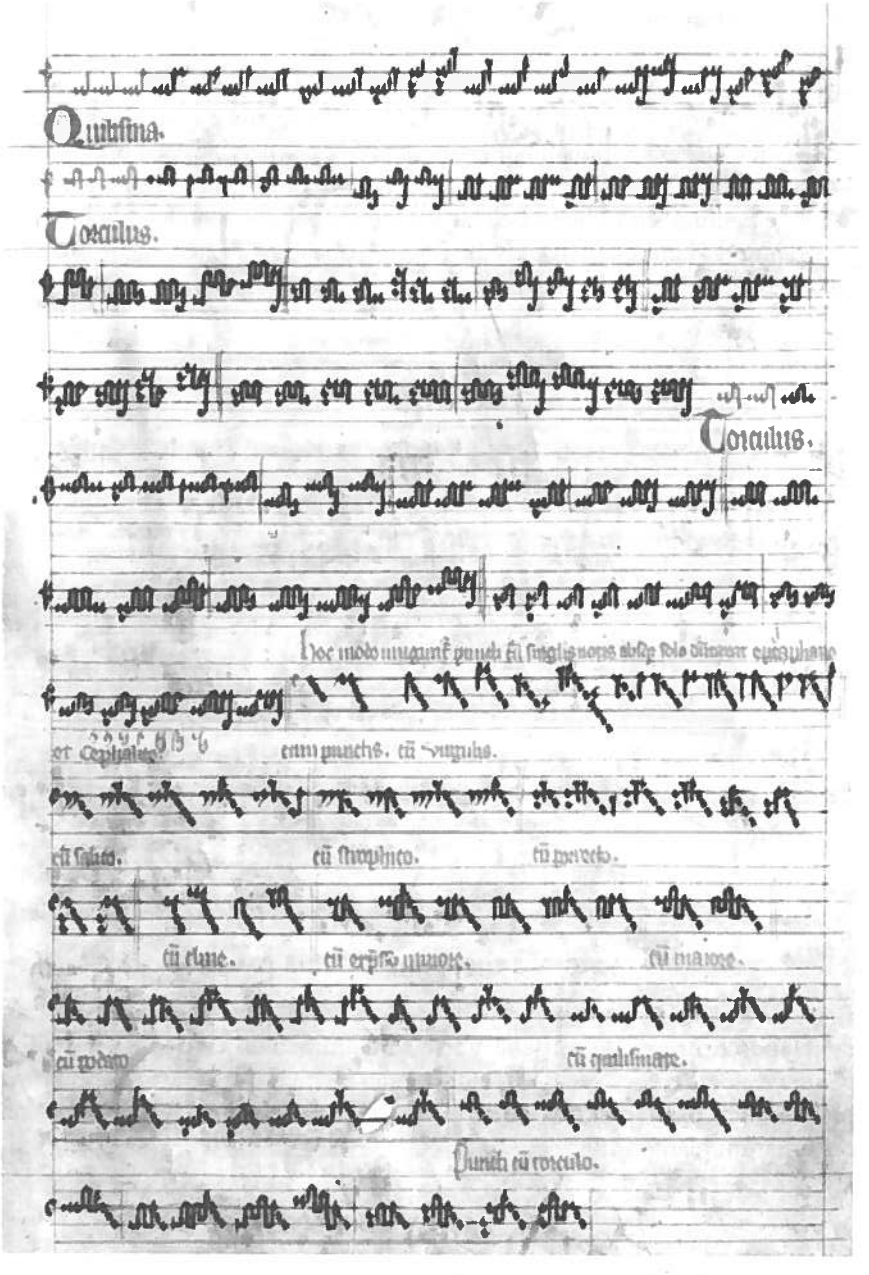
[9] Die bei Peter Wagner (Aus dem St. Thomas-Archiv zu Leipzig. Zeitschrift für Musikwissenschaft 12, 1929-30, S.65-72, 129-137) angegebene Handschrift St. Thomas 371 ist mit dieser Handschrift identisch. Ebenso die bei Peter Wagner in seinem Aufsatz: Ein kurzer Tonar veröffentlicht und erklärt (Gregorius-Blatt 53, 1929, S.97-114) genannte Handschrift St. Thomas-Archiv 173. Beide Signaturen sind Druckfehler. Die Handschrift trug früher die Nummer 376.

[10] Joseph Smits van Waesberghe: Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen II, Tilburg 1939-1942, S.30-33. Ewald Jammers: Tafeln zur Neumenschrift, Tutzing 1965, S.136

[11] P. Wagner: Aus dem St. Thomas-Archiv zu Leipzig. ZMw 12, 1929-30, S.65



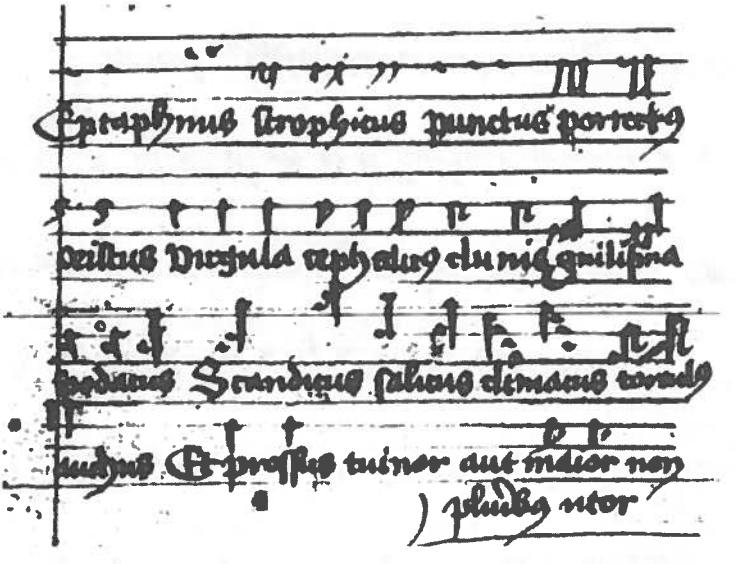
Leipzig, Universitätsbibl. Ms Thomas 391, fol. 8v



Leipzig, Universitätsbibl. Ms Thomas 391, fol. 9r

Handschriften des 15. Jhs:

Bn Berlin, Staatsbibl. zu Berlin - Preuß. Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. theor. 696, fol. 7v: Die Neumenverse stehen im Traktat des Bielefelder Dekans Gobelinus Person (1417) zwischen Textteil und Tonar, wo auch eine Guidonische Hand und die Merkmelodie „Ter terni sunt modi" eingefügt sind. Diese beiden letzten Einschübe standen auch in der verbrannten Hamburger Handschrift des Gobelinus-Textes, nicht aber die Neumenverse[12].



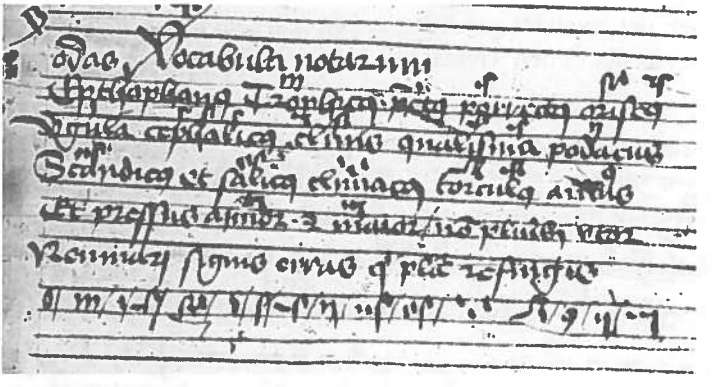
Berlin, Staatsbibl. zu Berlin - Preuß. Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 696, fol. 7v

Bo Bologna, Civico museo A 71, p. 227-228: Dem Inhalt nach stammt die Handschrift aus Italien. Die Verse sind am Schluß eines Traktats ohne Neumen von der Texthand mit einleitender Bemerkung: „Ista sunt nomina pneumarum plani cantus" notiert. Zusätzlich steht am Rand: „nomina pneumarum plani cantus".

---

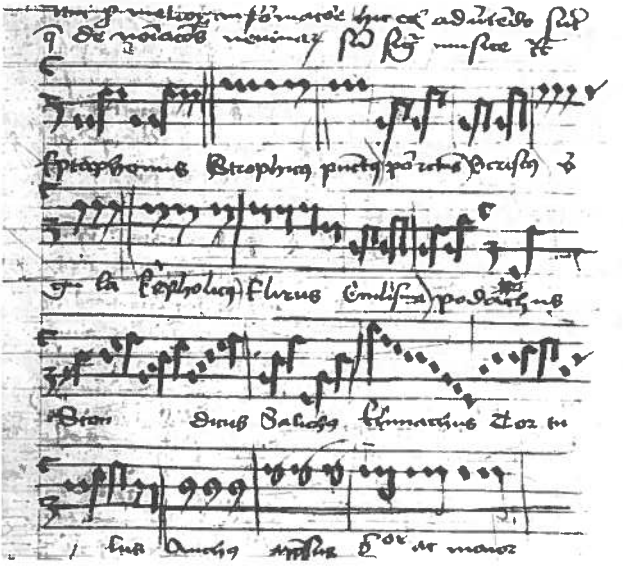
12 Vgl. Hermann Müller: Der „Tractatus musicae scientiae" des Gobelinus Person. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 20, 1907, S.177-196

Kw Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1861, fol. 127v: Nach Witkowska-Zaremba möglicherweise in Krakau um 1445 entstanden (RISM B III/5). Die Neumenverse stehen nach dem Traktat des Johannes Cotto und Kurztonaren.



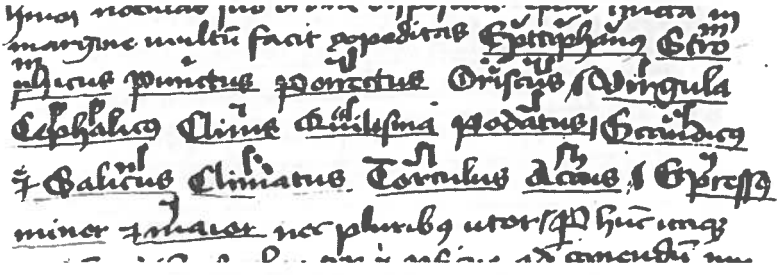
Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1861, fol. 127v

Ln London, BL add. 34200, fol. 10v: aus Trier, St. Maximin. Vgl. RISM B III/4. Die Neumentabelle steht im Traktat des Anonymus XI (CS3).

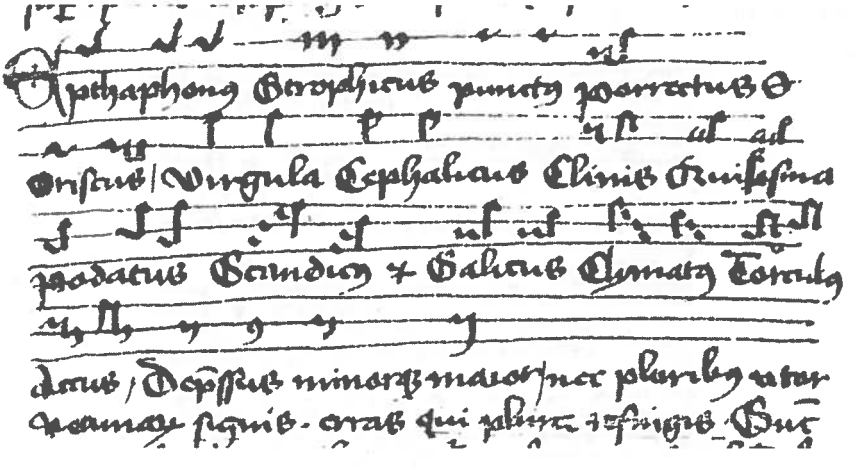


London, BL add. 34200, fol. 10v

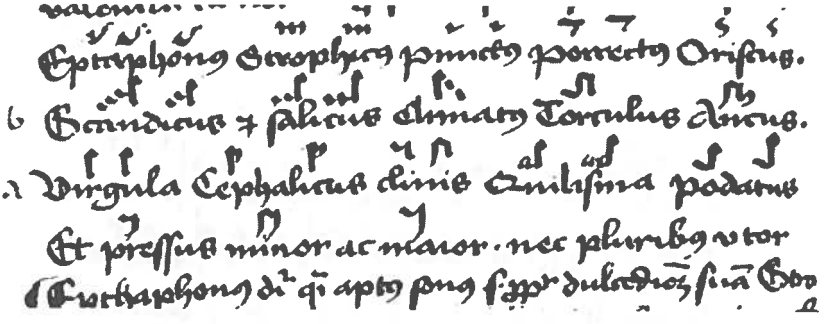
Ma Mn Mz Mainz, Stadtbibl. II 375, fol. 12v, 23r, 46v: aus der Benediktinerabtei St. Jakob in Mainz. *Ma* steht am Ende von Exzerpten aus Johannes Cotto/Affligemensis. *Mn* und *Mz* gehören zu den Traktaten des Johannes de Velle und Heinrich Eger von Kalkar. Die Neumenzeichen von *Mz* ähneln *Mn*, weichen aber beim *oriscus* doch deutlich ab. Der Schreiber, der auch *Mn* geschrieben hat, hält sich hier offensichtlich an die Vorlage, aus der er den Traktat des Heinrich Eger kopiert hat.



Mainz, Stadtbibl. II 375, fol. 12v

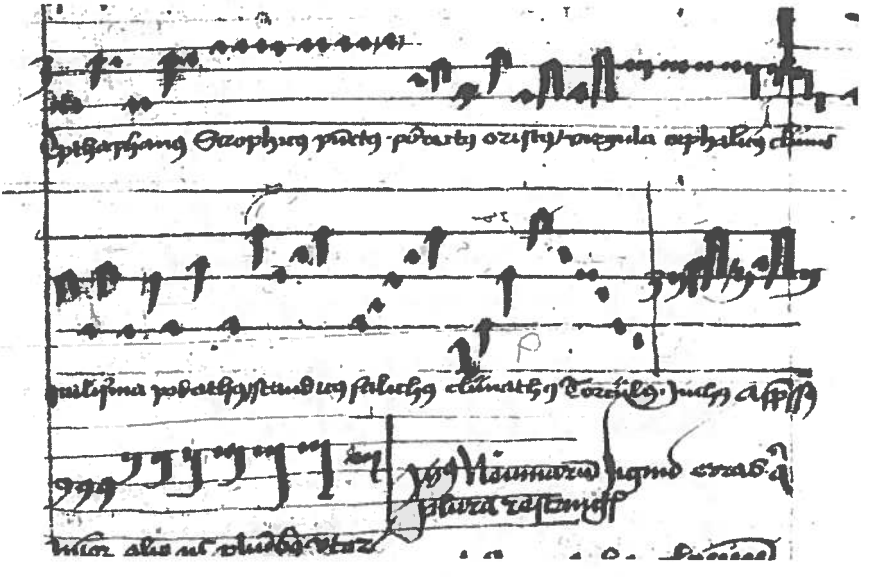


Mainz, Stadtbibl. II 375, fol. 23r



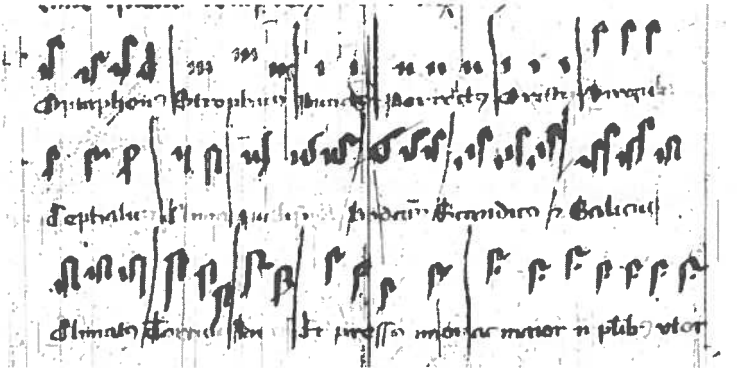
Mainz, Stadtbibl. II 375, fol. 46v

Me München, Bayer. Staatsbibl. clm 4387, fol. 64r: aus Augsburg. St. Ulrich



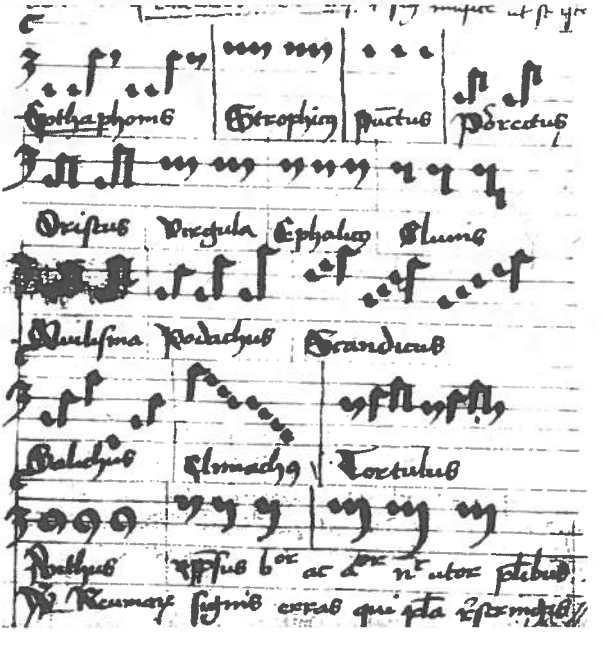
München, Bayer. Staatsbibl. clm 4387, fol. 64r

Mc München, Bayer. Staatsbibl. clm 24809, fol. 150v: Aus Süddeutschland (fol. 86: Tabulae ciclorum etc. ad meridianum Ratisbonensem)



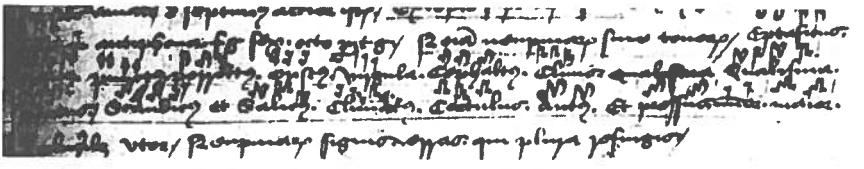
München, Bayer. Staatsbibl. clm 24809, fol. 150v

Mb München, Bayer. Staatsbibl. clm 30056, fol. 17v: Laut Schreibervermerk fol. 42r geschrieben von Ulrich Fugger im Jahre 1463.



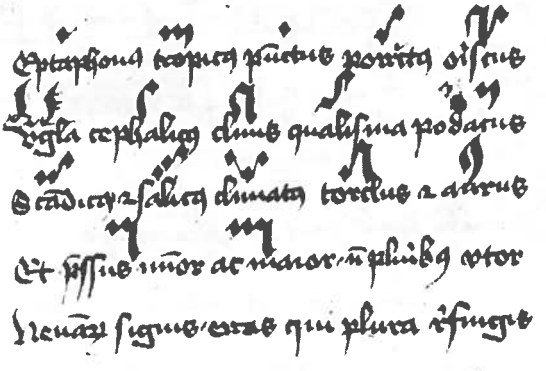
München, Bayer. Staatsbibl. clm 30056, fol. 17v

Ox Oxford, Bodleian Libr. Bodley 77, fol. 139r: England 15. Jh. (vgl. RISM B III/4). Die Neumenverse stehen im Traktat des Amerus.



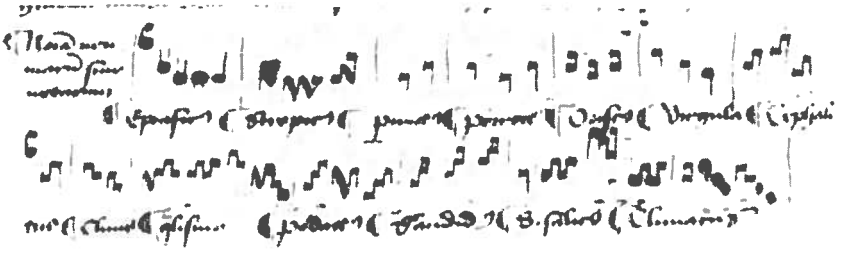
Oxford, Bodleian Libr. Bodley 77, fol. 139r

Pr Praha, Narodní Knihovna V F 6, fol. 97br: Aus Prag. Die Neumenverse folgen einem Musiktraktat „scriptum a. d. 1431 ... per manus Stanislai de Gnezna".

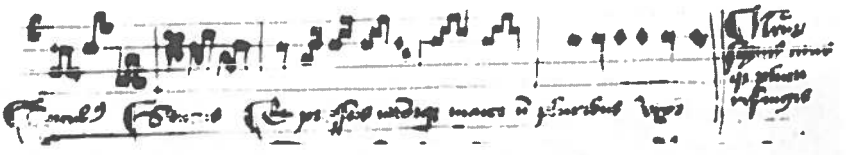


Praha, Narodní Knihovna V F 6, fol. 97 br

Tr Trier, Bibl. des Priesterseminars 44, fol. 329v-330r: aus Trier, St. Matthias. Die Neumenverse stehen im Traktat des Amerus.

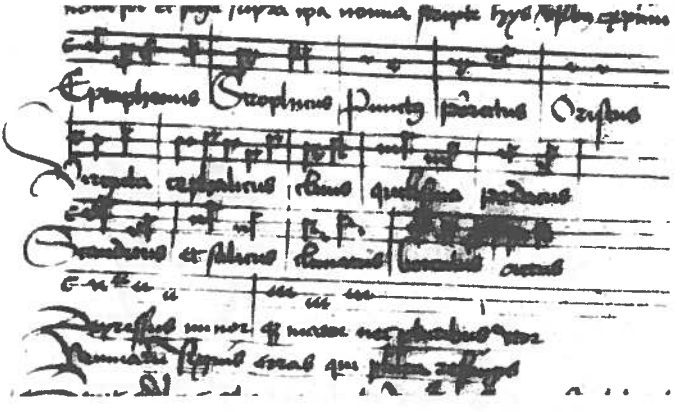


Trier, Bibl. des Priesterseminars 44, fol. 329v



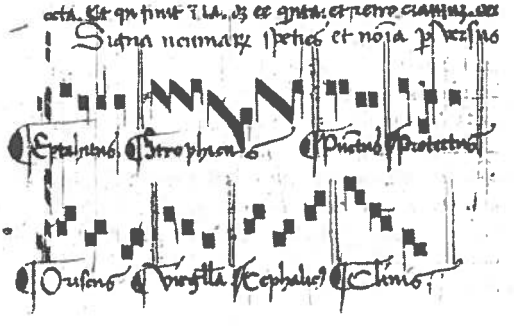
Trier, Bibl. des Priesterseminars 44, fol. 330r

Ve Venezia, Bibl. Marciana Ms. lat. Cl. VIII, 24 (=3434), fol. 36r: Die Neumenverse stehen im Traktat des Heinricus Helene.

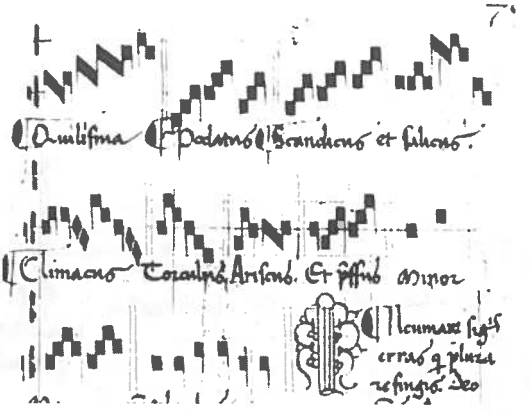


Venezia, Bibl. Marciana Ms. lat. Cl. VIII, 24 (=3434), fol. 36r

Wa Washington, Libr. of Congress ML 171 J 6, fol. 79r: Laut Schreibervermerk geschrieben von Johannes Franciscus de Papia, Mönch von San Giorgio in Venedig. Vgl. RISM B III/4

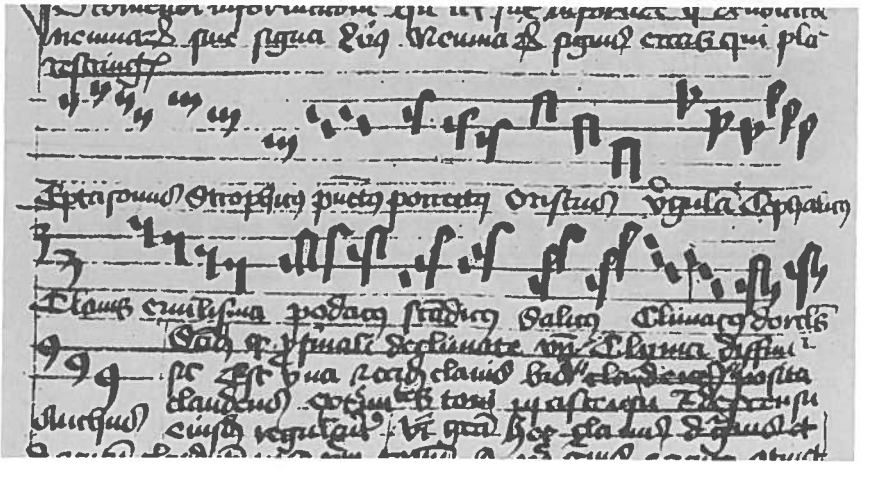


Washington, Libr. of Congress ML 171 J 6, fol. 78v



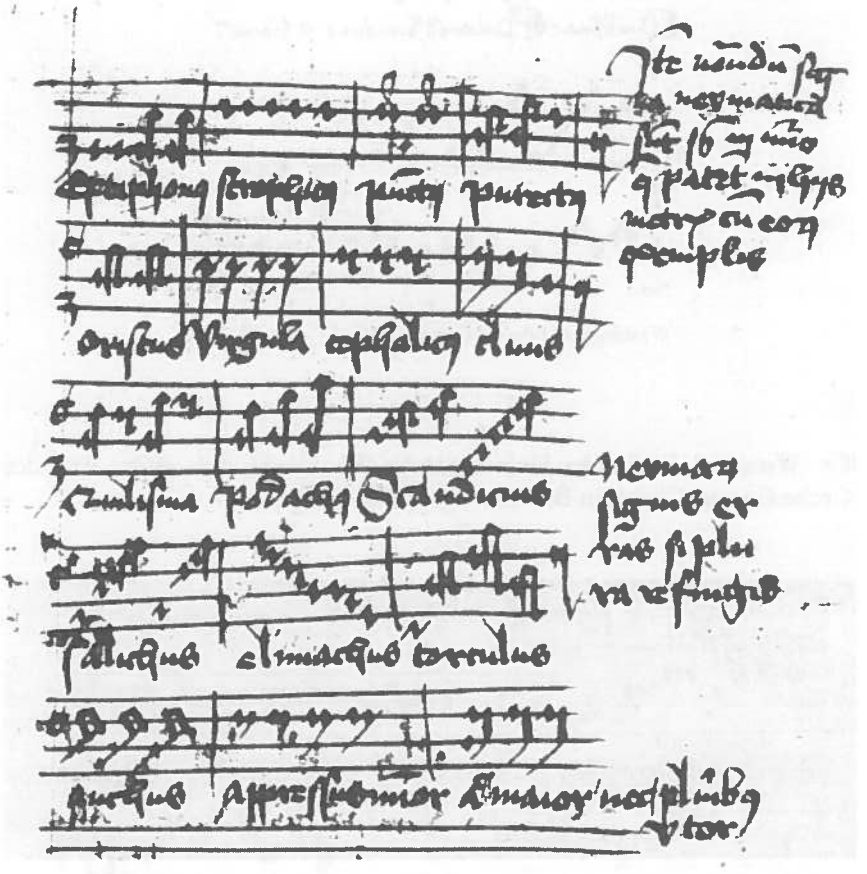
Washington, Libr. of Congress ML 171 J 6, fol. 79r

Wr Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV. Q. 37, fol. 302v: Aus der Kirche Corpus Christi in Breslau. Vgl. RISM B III/5



Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV. Q. 37, fol. 302v

Ww Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV. Q. 81, fol. 404v: Aus Glogau. Vgl. RISM B III/5



Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV. Q. 81, fol. 404v

Edition[13]:

Ba	Bamberg, Staatsbibl. Lit. 115, fol.74v, s.XIV (Amerus 16,1-2)
Be	Berlin, Staatsbibl. zu Berlin - Preuß. Kulturbesitz, Ms. lat. qu. 106, fol.185r, s.XII
Bl	Berlin, Staatsbibl. zu Berlin - Preuß. Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1325, fol.24r, s.XIV (Heinrich Eger)
Bn	Berlin, Staatsbibl. zu Berlin - Preuß. Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 696, fol.7v, s.XV
Bo	Bologna, Civico museo A 71, p.227, s.XV (ohne Neumen)
Br	Bruxelles, Bibl. royale II 4141, fol. 32r, s.XIV (Frutolf, S.102)
Co	Colmar, Bibl. municipale 445, fol.132v, s.XII(-XIII?)
Ef	Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 44, fol.5v, s.XIV (ohne Neumen)
Er	Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 93, fol.(43)44r, s.XIV
Es	Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 94, fol. (22)21rv, s.XIV
Et	Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 94, fol.(51)50v, s.XIV
Ka	Karlsruhe, Bad. LB K. 505, fol.45r, s.XIII (ohne Neumen)
Kr	Karlsruhe, Bad. LB K. 505, fol.47v, s.XIII
Kw	Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1861, fol.127v, ca. 1445
Le	Leipzig, UB Ms Thomas 391, fol.8v, s.XIII
Ld	London, BL add. 23892, fol.17r, s.XIII (ohne Neumen)
Ln	London, BL add. 34200, fol.10v, s.XV m. (Anonymus XI, CS3)
Lo	London, Egerton 2888, fol.39r, s.XII/2
Ma	Mainz, Stadtbibl. II 375, fol.12v, s.XV
Mn	Mainz, Stadtbibl. II 375, fol.23r, s.XV (Johannes de Velle)
Mz	Mainz, Stadtbibl. II 375, fol.46v, s.XV (Heinrich Eger von Kalkar)
Me	München, clm 4387, fol.64r, s.XV
Mo	München, clm 9921, fol.20v, ca. 1160
Ms	München, clm 17142, fol.139v-140r, s.XII/2
Mt	München, clm 18961, fol.54r, s.XII ex.
Mc	München, clm 24809, fol.150v, s.XV
Mh	München, clm 30056 (olim mus. ms. 1573), fol.17v, 1463
Mb	München, UB 8° Cod. ms. 375, fol.76v, s.XII-XIII
Ox	Oxford, Bodl. Libr. Bodley 77, fol.139r, s.XV (Amerus 16,1-2)
Pr	Praha, Narodní Knihovna V F 6, fol.97r, s.XV
Rc	Rochester, Sibley Music Libr. 92-1100, p.176, s.XII in. (?) (= Codex Lafforgue)
Rm	Roma, Vat. Pal. 78, fol.137r, s.XII
Ro	Roma, Vat. Pal. 1346, fol.17v, s.XIII
Tr	Trier, Bibl. des Priesterseminars 44, fol.329v-330r, s.XV (Amerus 16,1-2)
Ve	Venezia, Marc. lat. Cl. VIII 24 (=3434), fol.36r, s.XV (Heinr. Helene, Summula)
Wa	Washington, Library of Congress ML 171 J 6, fol.79r, 1465-77
Wi	Wien, Cpv 1595, fol.86v, s.XII-XIII
Wn	Wien, Cpv 2502, fol.39v, s.XII (ohne Neumen)
Wr	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV. Q. 37, fol. 302v, s.XV
Ww	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV. Q. 81, fol. 404v, s.XV
Zü	Zürich, Zentralbibl., Ms Rh. 62, fol.1r, s.XII

[13] Floros, Neumenkunde II, S.26, Anm. 20 gibt als weitere Quellen die Handschriften Berlin, Mus. ms. oct. 79, Berlin, mus. ms. in folio 1 und Leipzig, Stadtbibl. 1609 an. Diese Signaturen existieren nach Auskunft der Bibliotheken nicht.

1 Eptaphonus, strophicus, punctus, porrectus, oriscus

Virgula, cephalicus, clinis, quilisma, podatus,

Scandicus et salicus, climacus, torculus, ancus

Et pressus minor ac maior, non pluribus utor.

5 Neumarum signis erras, qui plura refingis.

1-2 Eptaphonus strophicus clinis quilisma podatus / virgula cephalicus punctum porrectus oriscus *Es Ka Kr Lo*

1 Eptaphonus] eptaficus *Ba* Eptaphnus *Bn* Eptaphicus *Mo* Eptaficus *Ox Tr* Epihophinus *Co* Epthaphonus *Er Mb* Etaphonus *Et* Epthaphanus *Kr* Optaphonus *Mc* Epthaphonis *Mh* Eptaponus *Ms* Eutaphnus *Ro* Eptahitus *Wa* Epthophanus *Ef* Eptophanus *Wi* Eptasonus *Wr*
strophicus] stophicus *Et* Trophicus *Kw(?)* Stroficus *Ox(?)* tropicus *Pr* stropicus *Tr Wn*
punctus] punctum *Br Et Ld Lo Rm*
porrectus] Protectus *Wa* purectus *Ww*
oriscus] ocziscus *Ln(?)*

2-3] *ordinem vertit Mz* Virgula cephalicus climacus torculus ancus / Scandicus et salicus clinis quilisma podatus *Zü*

2 cephalicus] temphalicus *Co* kephalicus *Ef* cepholicus *Ln* Cephaltus *Ox* ceufalicus *Ro*
clinis] clivis *Ba* clizus *Ln(?)* clima *Mc* clunis *Bn Me(?) Mh* cliuus *Ro(?)* cliuis *Ve(?)* Clavis *Wr*
quilisma] qualisma *Ba Et Kw Mc Mo Ox Pr Rm Tr*
podatus] podactus *Ba Tr* podacus *Kw Ms Mt Ve Wr* podachus *Mh Ww*

3 Scandicus] Scandicus que *Le* Scaidicus *Ro(?)* Scandicius *Ww*
et] *om. Bn Mh Wr Ww*
salicus] salitus *Co* salichus *Me Mh Ww*
climacus] climatus *Co Ma Mc Mn Mz Pr* climates *Ld* climathus *Me* Climachus *Mh Ww* Elimacus *Wi* clmacus *Wn*
torculus] torquulus *Ld* tortulus *Ln Mh* Coctulus *Ox(?)* torclus et *Pr* Corculus *Ve(?)* dorculus *Wr*
ancus] anchus *Bn Ef Wr Ww* aucus *Co* Anthus *Mh* accus *Mn Ve* Antus *Ox* aurus *Pr* Ariscus *Wa*

4] Appressus minor alio nec pluribus utor *Me*
Et pressus] Expressus *Le* Appressus *Ln Ww* Depressus *Ld Mn Ve*
Et] *om. Bo*

pressus] prersus *Ba*
minor ac] minorque *Ba Mn Tr Ve*
ac] aut *Bn* et *Bo Br Er Kw Ld Mb Mt Rc Rm*
non pluribus utor] *om. Ln* nec utor pluribus *Mb*
non] nec *Bl Mn*

5] *om. Bl Bn Bo Co Ef Es Et Ka Kr Ld Ln Lo Ma Mz Ro Wn Zü ante v. 1 Wr*
neumarum qui signis erras plura refingis *Er Mb corr. ex* erras qui signis neumarum plura refingis
qui] si *Ww*
plura refingis] plurima fingis *Be Rm*
refingis] restringis *Me Mb Wr*

Auffällig ist, daß fast alle Neumennamen als Masculina der o-Deklination angehören. Ausnahmen sind die Feminina *virgula* und *clinis,* sowie das als griechisches Neutrum der 3. Deklination behandelte *quilisma.* Der *punctus* kommt schon im 12. Jh. als Neutrum *punctum* vor, doch bleibt *punctus* die Regel. Die konsequente Masculinum-Bildung weist auf eine Formalisierung hin, die im Zusammenhang mit einer planvollen Benennung dieser Neumen stehen könnte. Die Form *eptaphonus* ist eindeutig überliefert, das griechische *epiphonus* kommt nicht vor.

Bemerkenswert ist die doppelte Warnung in den letzten zwei Versen, keine weiteren Namen zu gebrauchen bzw. zu erfinden. Die Nomenklatur soll also kodifiziert und festgeschrieben werden - offensichtlich aus dem Grund, weil bisher kein festes Vokabular im Gebrauch war.

Die Graphie der Neumenzeichen ist im 12. Jahrhundert bei den meisten Zeichen konstant[14]. Unterschiede ergeben sich vor allem beim *porrectus, oriscus* und *ancus.* Der *porrectus* wird in fast allen Quellen unterschiedlich geschrieben, der *oriscus* weist neben einer s-Form *(MsRcWi)* auch die Form: *(BeMo)* und weitere Formen auf. Der *ancus* erscheint in der Form *(BeLoMoMtZü)* und *(CoWi),* die beide auch in späteren Handschriften vorkommen.

Die Graphien von *Lo* weichen bei *eptaphonus, scandicus* und *torculus* durch eine stärkere Auflösung der Zeichen in einzelne Punkte ab.

[14] Die nachgezeichneten Neumen in der Edition repräsentieren einen Normaltyp, dessen verschiedene Ausprägungen in den Faksimiles nachgeprüft werden können.

Verwendung in der musiktheoretischen Literatur:

1. Iohannes Cotto/Affligemensis, De musica cum tonario (ca. 1100)
(ed.: J. Smits van Waesberghe, CSM 1, Rom 1950)

mus. 21, 7: Qualiter autem irregulares neumae errorem potius quam scientiam generent in **virgulis** et **clinibus** atque **podatis** considerari perfacile est, ...

mus. 21, 15: Plerique enim **clinem** in prima syllaba et penultima plus iusto deprimunt, ...

mus. 21, 21: Sed et in communione *Beatus servus* levis error habetur, qui per unum **podatum** incongrue prolatum efficitur.
(mit Neumen: Basel, UB F IX 36)

mus. 21, 52-53: Tertius neumandi modus est a Guidone inventus. Hic sit per **virgas, clines, quilismata, puncta, podatos**, caeterasque huiusmodi notulas suo ordine dispositas, ...
(mit Neumen: Erfurt CA 8° 93; Leipzig UB 79)

mus. 23, 9: Simplicem autem neumam dicimus **virgulam** vel **punctum**, repercussam vero quam Berno **distropham** vel **tristropham** vocat.
(mit Neumen: Basel, UB F IX 36; Rom, Vat. Reg. 1196)

ton. 24, 4: Has duas et earum similes quidam secundae differentiae ob moram **quilismatis** ascribere maluerunt, sed non est sequendum.

ton. 24, 21-24: Huius *Saeculorum amen* a praecedentis differentiae *Saeculorum amen* secundum Bernonem in hoc distat quod illius *Saeculorum amen* in fine connexum **podatum** habet, huius simplicem. Sed haec distantia parum valere videtur, quoniam qui diligenter rem considerare voluerit, cum manifestum sit non omnes sillabas connexi **podati** sonum recipere et pro connexo **podato torculum** in plerisque sillabis sonare, quomodo quarta differentia cum quinta eadem sit, videre poterit. Quapropter illi potius sequendi sunt, qui quintae differentiae *Saeculorum amen* per simplicem **podatum** emittunt huius per **virgulam** hoc modo: ...

ton. 26, 16: Hoc offertorium plurimi male emittunt vitantes [h]**eptaphonum** qui in fine est, quia eis absonus videtur.

Johannes Cotto/Affligemensis ist nach Berno nicht nur der einzige Autor vor dem 14. Jahrhundert, der die Neumennamen zur Beschreibung

von Musik verwendet, sein um 1100 entstandener Traktat ist zugleich der früheste einigermaßen genau datierbare Beleg für die Nomenklatur der Tabelle A. Der Verweis auf Berno in 23, 9 ist nicht zu eruieren. Die dort erwähnten Termini *distropha* und *tristropha* sind interessanterweise in der *Tabula prolixior* (F) enthalten. Die von Smits van Waesberghe im Tonar 26, 16 gedruckte Form *heptaphonus* ist offensichtlich eine hyperkorrekte Schreibung des handschriftlich überlieferten *eptaphonus*. Smits van Waesberghe gibt im Apparat des Textes keine Varianten. Eine Interpretation der Wortbedeutung aus dem Griechischen als „siebenfache Tonwiederholung"[15] kann wohl kaum mit dem Text des Johannes Cotto/Affligemensis in Verbindung gebracht werden.

2. Ps.-Iohannes de Muris, Summa musice (s. XIV in.)

(ed.: Christopher Page: The Summa musice: A Thirteenth-Century Manual for Singers. Cambridge 1991)

518-556: Quedam enim notula dicitur **punctum**, quedam **virga**, quedam **clivis** maior vel minor, quedam **plica** maior vel minor, quedam **pes** vel **podatus** maior vel minor, quedam **quilisma** maius vel minus, quedam **pressus** maior vel minor. **Punctus** ad modum puncti formatur et adiungitur quandoque **virge**, quandoque **plice**, quandoque **podatu**, quandoque unum solum, quandoque plura pariter, precipue in sonorum descensu. **Virga** est nota simplex ad modum virge oblonga. **Clivis** dicitur a cleo, quod est „inclino", et componitur ex nota et seminota, et signat, quod vox debet inflecti. **Plica** dicitur a plicando, et continet notas duas, unam superiorem et aliam inferiorem. **Podatus** continet notas duas, quarum una est inferior et alia superior ascendendo. **Quilisma** dicitur curvatio, et continet notulas tres vel plures quandoque ascendens et iterum descendens, quandoque e contrario. **Pressus** dicitur a premendo, et minor continet duas notas, maior vero tres, et semper debet equaliter et cito proferri. ...

...

Clives, plice, virga, quilismata, puncta, podati,
Nomina sunt harum; sint **pressi** consociati.
Pes notulis binis vult sursum tendere crescens;
Deficit illa tamen, quam signat acuta liquescens.
Vult notulis binis semper descendere **clivis**,
Obscurumque sonum notat illius nota finis.

---

[15] Vgl. Plinius, Naturalis historia 36,100: „quam porticum ob id heptaphonon appellant, quoniam septiens eadem vox redditur". Zur Sache siehe Bölte in: Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft 8, Stuttgart 1913, Sp.368-9.

Precedit pausam, vel stat pausantis in ore,
Ac si perfecte notule fungatur honore.
Virgam si tollis numeri pluralis habentur,
Cetera namque minor vel maior sepe videntur.
...

Der Traktat ist mit überzeugenden Argumenten von Page nach Süddeutschland lokalisiert worden. Die frühe Datierung, die Page vorschlägt, ist wohl nicht zu halten. Erweiterungen des üblichen Systems sind die Unterteilung von *clivis, plica, pes* und *quilisma* in *maior* und *minor*. Der Terminus *plica* wird sonst nirgendwo als Neumenname verwendet. Daß er aus der Mensuralnotation übernommen wurde, ist wohl nicht anzunehmen, da der Traktat zwar über Mehrstimmigkeit, nicht aber über Mensuralnotation spricht. Eher scheint er von der graphischen Gestaltung der gemeinten Neume („Falte") auszugehen.

3. Iacobus Leodiensis, Speculum musicae (1330)

(ed.: R. Bragard, CSM 3, 1973)

VI, 72, 26-27: Quantum ad non quadratas [i.e. notulas], quae tanto maior est et grossior quanto corpus ipsius notae maius est vel grossius, et tales quidem simplices notulae a quibusdam vocantur **virgulae**, vel si careant caudis, **puncta** nominantur. Aliquae vero, simul iunctae, **clives**, aliquae **quilismata** vel **podati** nuncupantur, sed haec nomina iam ab usu recesserunt.

Iacobus zitiert einige Namen, von denen er selbst angibt, daß sie nicht mehr verwendet werden. Die Bedeutungen scheinen auch ihm nicht mehr geläufig zu sein. Bemerkenswert ist, daß er sich auf Grundneumen beschränkt.

4. Heinrich Eger de Kalkar, Cantuagium (1380)

(ed. H. Hüschen: Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 2, Köln-Krefeld 1952)

c. 4, S.44: **Eptaphonus** dicitur quasi aptus sonus, scilicet propter dulcedinem suam, **strophicus** similis est signis, quae ponuntur in strophis et in cingulis ad decorem, **porrectus** quasi protractus punctus, **oriscus**, quia de ore subtiliter formatus, **cephalicus**, quia caput habet quasi clausum, **clivis**, quia declinat, **quilisma** ad modum aniculae quidem ac **podatus** quasi

pedatus, **climacus**, quia climaliter id est gradatim descendit, **torculus** quasi retortus, **ancus** quasi uncus; cetera patent ex vocabulis suis.

Die Erklärungen Heinrich Egers beziehen sich nur auf die Wortbedeutung, nicht auf die Funktion der Neumen. Er hält dabei die Reihenfolge der Verse ein, die er unmittelbar vor der abgedruckten Erklärung zitiert. Diese Art der Darstellung erweckt den Anschein, als ob Eger die Neumennamen nur aus den Versen kennt. Einige seiner Erklärungen, wie zu *cephalicus* oder *clivis* sind durchaus korrekt, andere wiederum vollkommen aus der Luft gegriffen.

5. Anonymus Carthusiensis (s.XV)
(ed. CS2, S.434-460)

S.446a: Sciendum est rursus, quod inculta reiteratio **ancus** neume in cantu summe est vitanda, quia magnum facit vitium, quod appellatur a musicis vitium (*om. ed.*) similium sonorum. Et talis reiteratio reperitur in illo responsorio *Ecce odor filii mei* in illa parte *crescente faciat Deus meus* (*ed.:* in illa parte crescente faciat: *Deus meus*). Similiter in illo cantu *Qui habitat* vitiosa est unius **podici** crebra repercussio in illa parte *et refugium meum Deus meus* etc. Possunt tamen alique decentes neume repeti, ut frequenter circa finem responsorii *Sint lumbi vestri* in illa parte *a nuptiis*, et in consimilibus.

Der Karthäusermönch ist der einzige Autor des 14. und 15. Jahrhunderts, der die Neumennamen vollkommen selbstverständlich verwendet, was auf einen lebendigen Gebrauch der Terminologie schließen läßt. Die Entstellung des *podatus* zu *podicus* weist allerdings auch auf eine Entfernung von der originalen Nomenklatur hin.

6. Iohannes Hothby, Excitatio quaedam musicae artis per refutationem (ante 1487)
(ed. Albert Seay, CSM 10, Rom 1964)

66, S.56: In quibus [i.e. in ecclesiasticis libris] reperimus **quilismata, podatos, clines, cephalicos, porrectos, oriscos, scandicos, salicos, climacos, torcul[l]os, ancos** et huiusmodi quod idem Guido excogitavit.

Die Aufzählung der Neumen ist wohl direkt aus der *Tabula brevis* übernommen: Die ersten vier Neumen sind in Vers 2 der *Tabula brevis* zu finden, die nächsten zwei in Vers 1 und die letzten fünf in Vers 3 der *Ta-*

bula brevis. Offensichtlich falsche Lesungen sind die Formen *tertullos* und *aricos*, die möglicherweise von Hothby selbst verursacht wurden und zu *torcul[l]os* und *ancos* zu emendieren sind.

7. Iohannes Hothby, Calliopea legale (ante 1487)

(ed.: Timothy L McDonald, CSM 42, Neuhausen 1997)

Der italienische Text des Johannes Hothby steht am Ende der Überlieferung dieser Neumennomenklatur. Hothby benutzt die Terminologie für die italienische Choralnotenschrift:

> 80-82: Le note de li movimenti sono cinque, cioe **puncto, podato, clino, cephalico** et **salico**. Li poncti sono quatro, cioe **quadrato, helmuaym, strophico** et **arico**. Sono ancora quatro altre note, cioe **schandico, climaco, tertullo** et **hymaco**, li quali sono in luogho di **padato, clino, cephalico** et **salico**. Anchora e un altra nota chiamata **presso** cioe exprimitore, perche sta in capo ultimo di tuti le tavle ad exprimere la prima nota de la tavla seguente.

Als Einzelzeichen wird auch *helmuaym* genannt, das dem *elmuahim* (arabisch: Rhombe) im Anonymus 4[16] entspricht. Die verderbten Formen *tertullo* und *arico* entsprechen der *Excitatio.* Nicht zu identifizieren ist der *hymaco.* Der *pressus* wird nurmehr als Custos am Ende einer Seite verwendet. In den folgenden Paragraphen der *Calliopea legale* wird die Choralnotation ausführlich dargestellt und erläutert.

*

Die Überlieferung der Tabelle A geht in keinem Fall vor das Jahr 1100 zurück. Nach den lokalisierbaren Handschriften, welche die Verse überliefern, kommt nur der süddeutsche Kulturkreis als Entstehungsort in Frage. Daß auch Johannes Cotto/Affligemensis, der als erster diese Terminologie zur Beschreibung von Musik verwendet, in diesen Kulturkreis gehört, hat auch durch andere Beobachtungen[17] große Wahrscheinlichkeit

---

[16] ed. Fritz Reckow: Der Musiktraktat des Anonymus 4. Teil I: Edition. BzAMw 4, Wiesbaden 1967, S.41, 6-13 und andere Stellen

[17] Vgl. Michel Huglo: L'auteur du traité de musique dédié à Fulgence d'Affligem. RBM 31, 1977, S.5-19. Claude V. Palisca: An Introduction to the 'Musica' of Johannes dictus Cotto vel Affligemensis. In: Beyond the Moon: FS Luther Dittmer. The Institute of Mediaeval Music. Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies 53, Ottawa 1990, S.144-

gewonnen. Da er als einziger Autor des 12. Jahrhunderts die Terminologie der *Tabula brevis* in seinem Traktat verwendet, kann man vermuten, daß die Neumenverse in seinem Wirkungskreis entstanden sind. Vielleicht darf man sogar annehmen, daß er sie selbst verfaßt hat. In zahlreichen Handschriften mit den Neumenversen findet sich auch der Traktat des Johannes Cotto/Affligemensis (*Er, Es, Ka, Kw, Ma, Mb, Wa, Wn*).

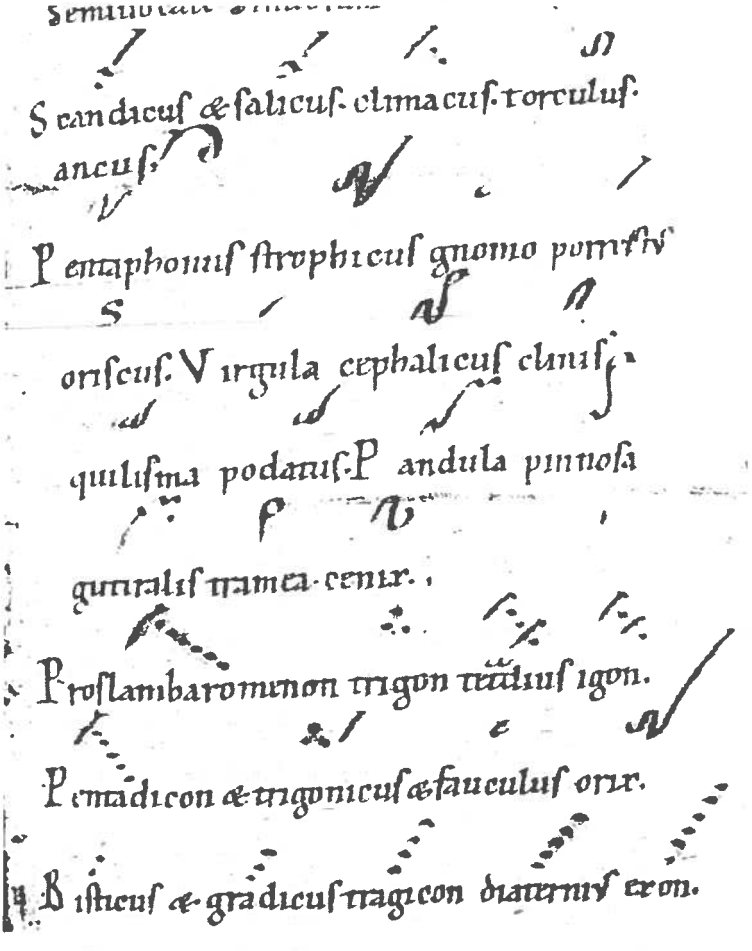
Erst im 14. Jh. scheint sich die Terminologie der Neumenverse über Deutschland hinaus verbreitet zu haben. In dieser Zeit werden die Neumennamen mehr oder weniger als Relikt einer überholten Notation aus antiquarischem Interesse erwähnt. Die selbstverständliche Benutzung der Terminologie zur Beschreibung von Musik ist eigentlich nur bei Johannes Cotto/Affligemensis und im Anonymus Carthusiensis zu finden. Meistens werden in den Musiktraktaten nur die Merkverse zitiert oder einzelne Neumen werden ohne Zusammenhang mit konkreten Stücken referierend aufgezählt. Die Zahl der in der Literatur verwendeten Neumen ist gegenüber der Neumentabelle in allen Texten deutlich reduziert:

Tabula brevis	IOH. COTT.	PS.-MUR. summa	IAC. LEOD. spec.	ANON. Carthus.
ancus				ancus
cephalicus				
climacus				
clinis	clinis	clivis	clivis	
eptaphonus	eptaphonus			
oriscus				
podatus	podatus	pes vel podatus	podatus	podicus
porrectus				
pressus		pressus		
punctus	punctum	punctum	punctum	
quilisma	quilisma	quilisma	quilisma	
salicus				
scandicus				
strophicus				
torculus	torculus			
virgula	virgula	virga	virgula	
		plica		

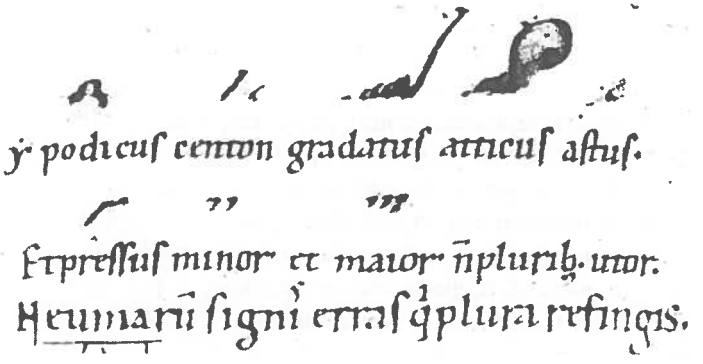
162. Christopher Page: The Summa musice: A Thirteenth-Century Manual for Singers. Cambridge 1991, S.5-7. Joan Malcolm: Epistola Johannis Cottonis ad Fulgentium episcopum. Musica Disciplina 47, 1993, S.159-169

B. „Scandicus et salicus“ [Tabula brevis 2]

W Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl. Gud. lat. 8° 334, fol.90rv: s. XII, aus St. Ulrich und Afra in Augsburg. Siehe RISM B III/3.

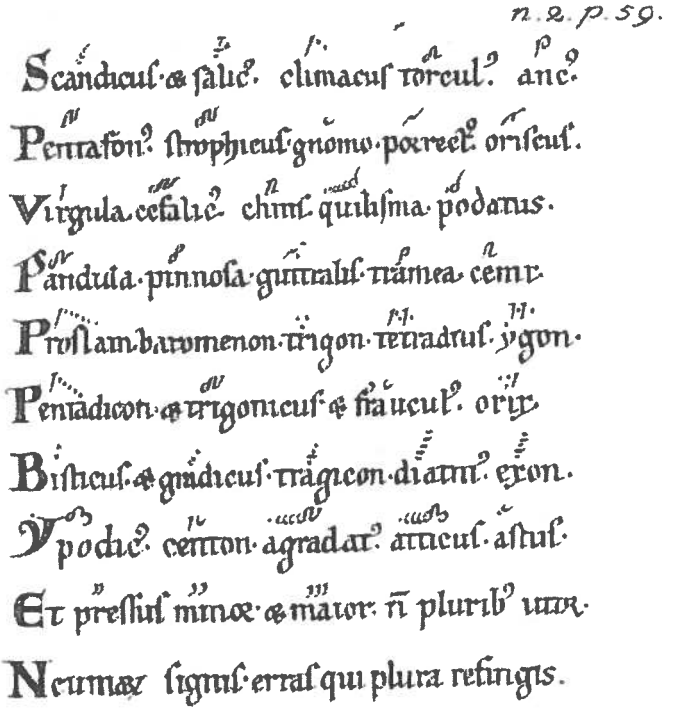


Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl. Gud. lat. 8° 334, fol. 90r



Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl. Gud. lat. 8° 334, fol. 90v

G St. Blasien (verbrannt): Die abgedruckte Nachzeichnung bei Gerbert, De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, tom. II, St. Blasien 1774 (Repr. Graz 1968), Tab. X



Martin Gerbert, De cantu II, tab. X

Edition:

1 Scandicus et salicus, climacus, torculus, ancus,
Pentaphonus, strophicus, gnomo, porrectus, oriscus,
Virgula, cephalicus, clinis, quilisma, podatus,
Pandula, pinnosa, gutturalis, tramea, cenix,
5 Proslambanomenon, trigon, tetradius, igon,
Pentadicon et trigonicus et frauculus, orix,
Bisticus et gradicus, tragicon, diaternius, exon,
Ypodicus, centon, gradatus, atticus, astus,
Et pressus minor et maior, non pluribus utor.
10 Neumarum signis erras qui plura refingis.

4 guttralis *G* 5 Proslambaromenon *G* tetradius] tetradrus *(?) G* 6 frauculus] fauculus *W* 7 diaternius] diatnius *G* 8 agradatus *G*

Huglo hat nachgewiesen, daß diese Tabelle eine interpolierte Form von Tabelle A ist. Die Verse 1, 3, 9, 10 und ein Teil von Vers 2 sind von dort übernommen. Außer *gradatus*, das mit den Formen *gradiens* und *gradus* in D und E zu vergleichen ist, sowie *gutturalis* (D und F) und *trigon* (D) sind keine der zusätzlichen Namen in anderen Tabellen zu finden. Floros[18] hat die Mehrzahl der zusätzlichen Namen als „gräzisierende und altgriechische Nomina" eingestuft, „die in der Praxis niemals eine Bedeutung gewannen". Dafür spricht auch die deutlich theoretische Konstruktion von Tonfolgen wie zum Beispiel bei der Neume *proslambanomenon*, die in der Praxis nicht nachweisbar sind. Die Verse sind daher zur Bestimmung der gebräuchlichen Nomenklatur kaum von Bedeutung.

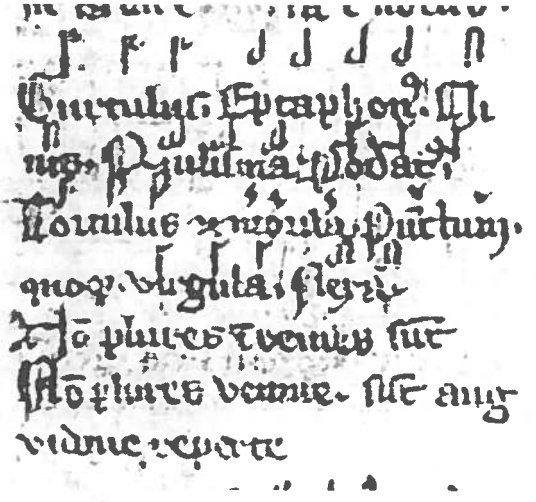
Die Graphien der gemeinsamen Zeichen lassen sich mit zwei Ausnahmen identifizieren, obwohl auch die beiden Handschriften voneinander abweichen: *strophicus* und *cephalicus* bilden Sonderformen; die Graphie des *porrectus* ist auch in der ursprünglichen *Tabula brevis* uneinheitlich.

C. „Gurtulus, eptaphonus" [Tabula Erfordiensis]

Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 8° 94, fol. 83v, s.XIV: siehe oben S.28.

[18] Floros, Neumenkunde II S.187

Vgl. Adolf Becker, Ein Erfurter Traktat über gregorianische Musik, in: Archiv für Musikwissenschaft 1, 1918/19, S.160



Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 8° 94, fol. 83v

Edition:

Gurtulus, eptaphonus, clivis, quilisma, podatus,
Torculus et morila, punctum quoque, virgula, flexa.
Non plures invenies; sunt non plures neumae repertae.

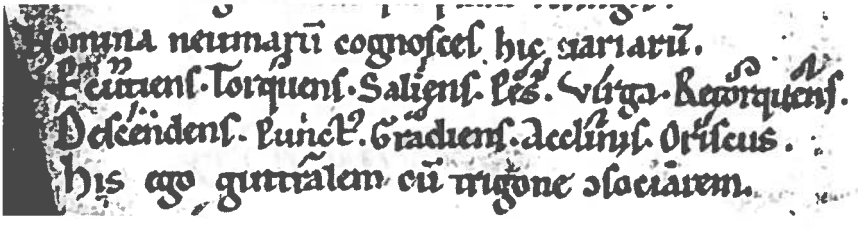
3 Non plures invenies sunt Non plures neume sunt auguidone *(= a Guidone)* reperte *ms.*

Die Erfurter Tabelle lehnt sich stark an die *Tabula brevis* (A) an. Sieben der 10 Neumennamen sind identisch. Zusätzlich erwähnt sie die *flexa*, die auch in der *Tabula prolixior* (F) vorkommt. Daß der erwähnte *gurtulus* mit dem *gurgulus* der Oxforder Tabelle (E) und der *gutturalis* der *Tabula Vindobonensis* (D) und der *Tabula prolixior* (F) identisch ist, ist wahrscheinlich. Der Name *morila* ist in keiner anderen Tabelle vorhanden. Vers 3 ist verderbt. Möglicherweise ist eine Randbemerkung: *sunt a Guidone repertae* aus der Vorlage in den Vers integriert worden, wodurch das Versmaß zerstört wurde. Vielleicht ist aber auch ein weiterer Vers durch einen Augensprung verstümmelt worden.

II. Die Tabula Vindobonensis und die Tabula Oxoniensis

D. „Nomina neumarum“ [Tabula Vindobonensis]

Wien, Österr. Nationalbibl. Cpv 1595 fol.86v: siehe oben S.23. Vgl. Michael Bernhard, Didaktische Verse zur Musiktheorie des Mittelalters, in: Cantus planus. International Musicological Society Study Group. Papers read at the Third Meeting Tihany, Hungary, 19-24 September 1988, Budapest 1990, S.227-236



Wien, Österr. Nationalbibl. Cpv 1595, fol. 86v

Edition:

Nomina neumarum cognosces hic variarum:
Percutiens, torquens, saliens, pes, virga, retorquens,
Descendens, punctus, gradiens, acclinis, oriscus.
His ego gutturalem cum trigone consociarem.

Die Tabelle schließt sich unmittelbar an die Abschrift von Tabelle A an, ist aber als eigenständige Tabelle zu bewerten: Der erste Vers ist deutlich als Einleitung zu erkennen, die Namen *punctus*, *oriscus* sind auch in A vertreten.

E. „Punctus, iacens, nectens“ [Tabula Oxoniensis]

Mi Milano, Bibl. Ambrosiana M 17 sup., fol.8v: 12. Jh. Die Herkunft der Handschrift ist unbestimmt. Laut Besitzvermerk befand sie sich im 15. Jh. in Laon. Im 17. Jh. wurde sie von Antonio Olgiato in Frankreich

angekauft.[19] Die Tabelle ist als Glosse zu Guidos *Micrologus*, cap. XVI „Neumae quoque per eosdem modos arsis et thesis poterunt variari, et distinctiones aliquando" notiert. Coussemaker[20] hat den Text aus dieser Handschrift ediert.

Ob Oxford, Bodleian Library Bodley 613 fol.38r: 1. Hälfte 12. Jh. (Anfang 13. Jh. nach Meyer), aus England. Die Neumentabelle steht nach einem Exzerpt aus Guidos Micrologus. Vgl. RISM B III/4.

Oj Oxford, St. John's College 188, fol.56r: Ende 13. Jh. aus England. Vgl. RISM B III/4.[21]

Edition:

Punctus, iacens, nectens, evanescens, gula, gradus vel gurgulus, vertens, torquens, percutiens, inclinans, retorquens, tremens, contus vel curvus, virga, claudicans, ascendens, pes.

Punctus] *om. Mi* Gula] Gura *Oj* Gradus vel Gurgulus] Gradus. Gurgulium. *MiOj* Retorquens] Recoras *Oj* Tremens] Tremens. Tremulum. *Mi* Contus vel Curvus] Contus (*suprascr.* aliter) vel Curvus (*suprascr.* aliter) *Ob* Contus aliter Curvus *MiOj* Ascendens Pes] *om. Mi* Pes] Abusi he sunt *add. Oj*

Die Tabelle ist in allen Handschriften ohne Überschrift und ohne Neumen notiert. Einige Übereinstimmungen im Text zeigen eine Verwandtschaft der Handschriften *Mi* und *Oj*.

*

Die Lokalisierung der Tabelle E und einer möglicherweise gemeinsamen Quelle der Tabellen D und E ist aus den erhaltenen Handschriften nicht möglich. Erwähnungen in der musiktheoretischen Literatur des Mittelalters, die auf eine Wirkung hindeuten würden, sind nicht zu finden. Die Namen der Grundneumen *punctus, virga, pes* und *gutturalis (gurgulus)* entsprechen der *Tabula prolixior*. In der *Tabula Vindobonensis* erinnern die

[19] Vgl. A. Ratti: Manoscritti di provenienza francese. In: Mélanges offerts a M. Émile Chatelain. Paris 1910, S.588-597

[20] Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris 1852 (Nachdruck Hildesheim 1966), S.177

[21] Vgl. die Beschreibung in CSM 4, S.44 mit Abdruck der Neumentabelle

Bezeichnungen *acclinis, oriscus* und *saliens* auch an die *Tabula brevis*, der Name *trigon* ist nur in der *Tabula brevis 2* vertreten. Die auffallende Bildung der übrigen Namen durch Partizipien von Verben, welche die Bewegung der Neume wiedergeben (*torquens, saliens, retorquens, ascendens, descendens, gradiens, iacens, vertens*) oder eine bestimmte Ausführungsweise andeuten (*percutiens, evanescens, claudicans*), läßt wie bei der *Tabula brevis* auf eine planmäßige Erfindung der Nomenklatur schließen. Die Übernahmen aus anderen Tabellen weichen auffällig von diesem Schema ab.

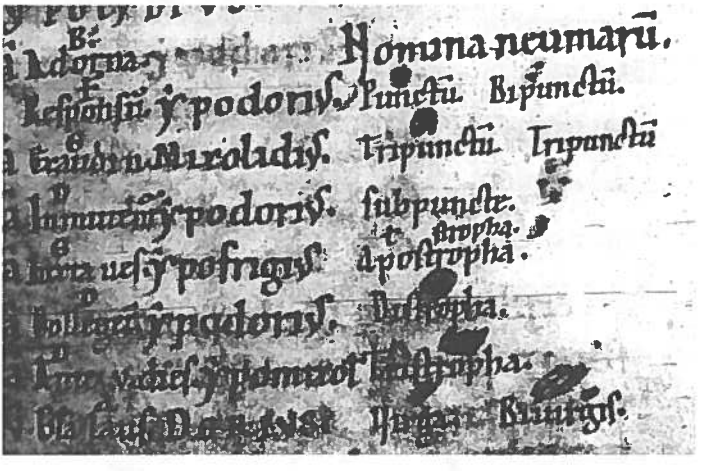
Tabula Vindobonensis	Tabula Oxoniensis
punctus	punctus
virga	virga
pes	pes
percutiens	percutiens
torquens	torquens
retorquens	retorquens
descendens	[ascendens]
gradiens	gradus vel gurgulus
acclinis	inclinans
saliens	
oriscus	
gutturalis	
trigon	
	iacens
	nectens
	evanescens
	gula
	vertens
	tremens
	contus vel curvus
	claudicans

III. Die Tabula prolixior

F. „Punctum, bipunctum, tripunctum“ [Tabula prolixior]

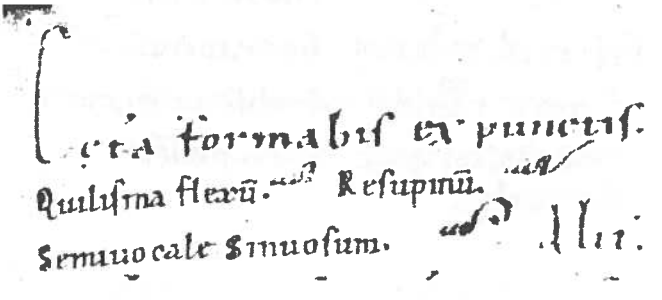
Handschriften des 12. Jahrhunderts:

W Wolfenbüttel, Gud. lat. 8° 334, fol.89r-90r: 12. Jh. aus Augsburg, St. Ulrich und Afra. Vgl. RISM B III/3.

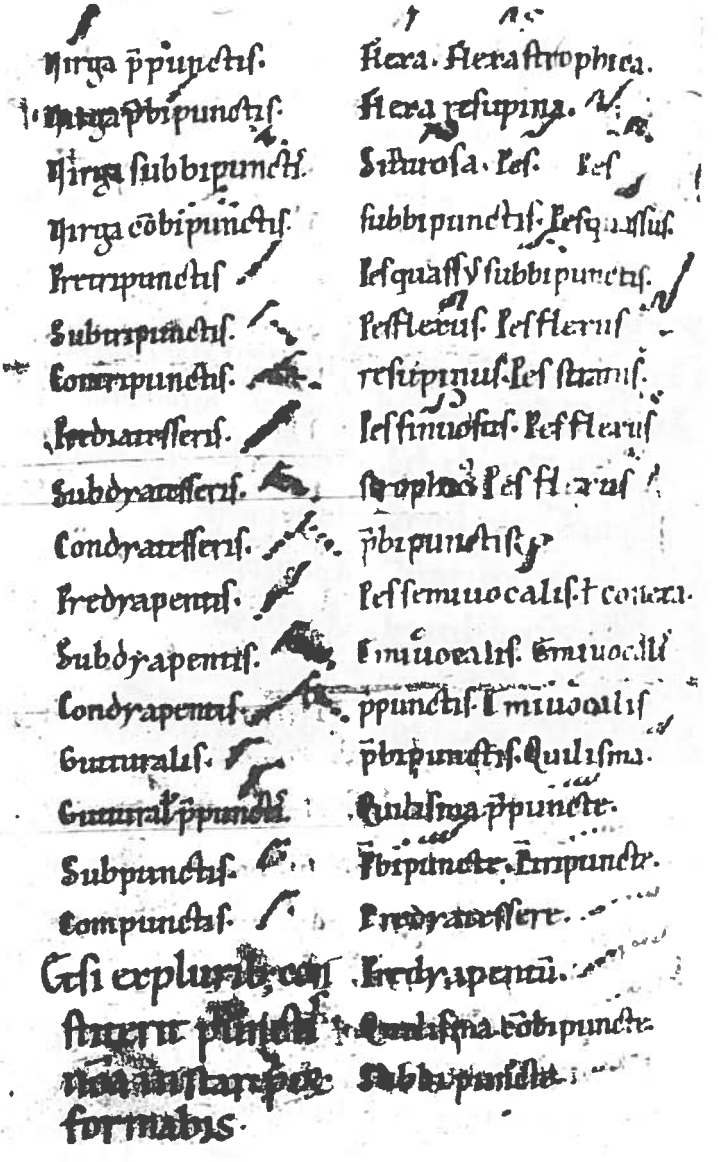


Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl. Gud. lat. 8° 334, fol.89r

Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl. Gud. lat. 8° 334, fol.89v: siehe folgende Seite

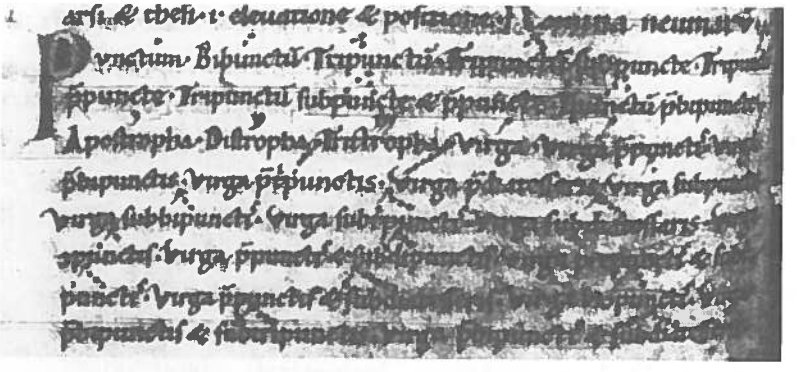


Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl. Gud. lat. 8° 334, fol.90r

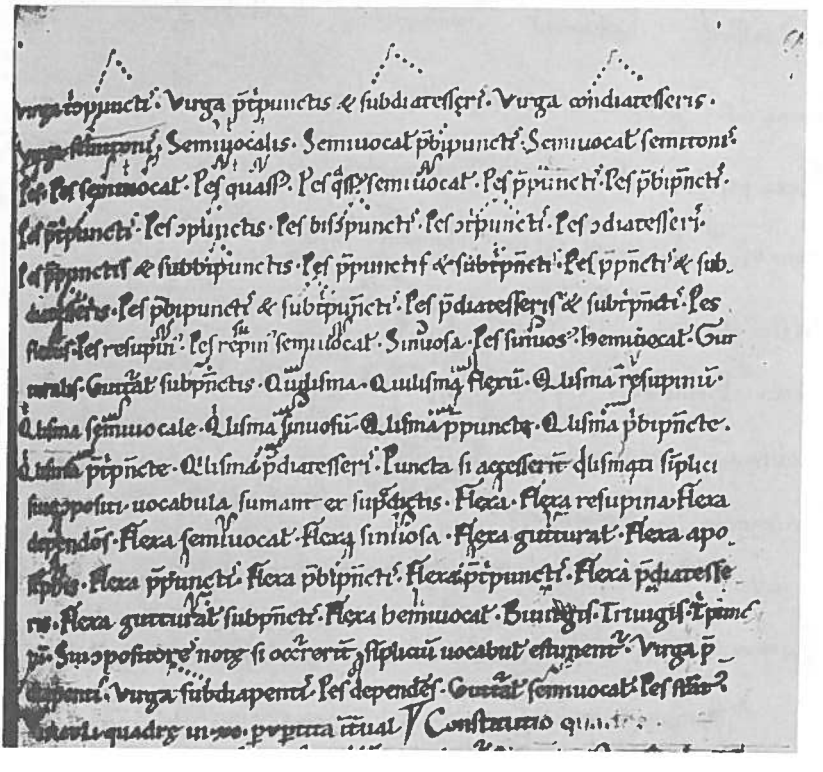


Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl. Gud. lat. 8° 334, fol.89v

T Trier, Bistumsarchiv Abt. 95, 6 (Dombibl. 6), fol.95v-96r: Anfang *(?)* 12. Jh. aus dem St. Michaels-Kloster, Hildesheim (Besitzvermerk fol. 66r)

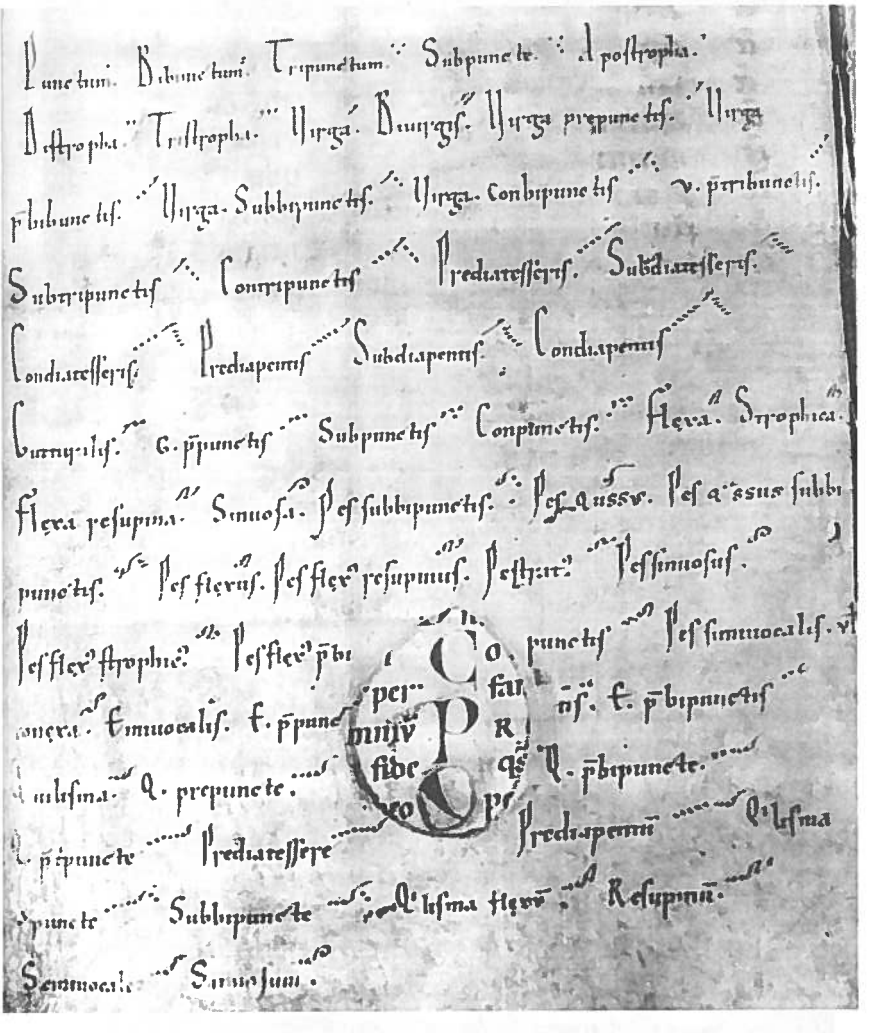


Trier, Bistumsarchiv Abt. 95,6, fol.95v



Trier, Bistumsarchiv Abt. 95,6, fol. 96r

D Stuttgart, Württemb. Landesbibl. Cod. Donaueschingen 653, fol.26v: 12.-13. Jh., aus Ottobeuren (mit Necrologium und Annalen des Klosters Ottobeuren). Die Neumentabelle ist von anderer Hand geschrieben. Merkwürdigerweise endet fol. 26r mitten in einem Satz, fol. 27r fängt mitten in einer Allerheilgenlitanei an.

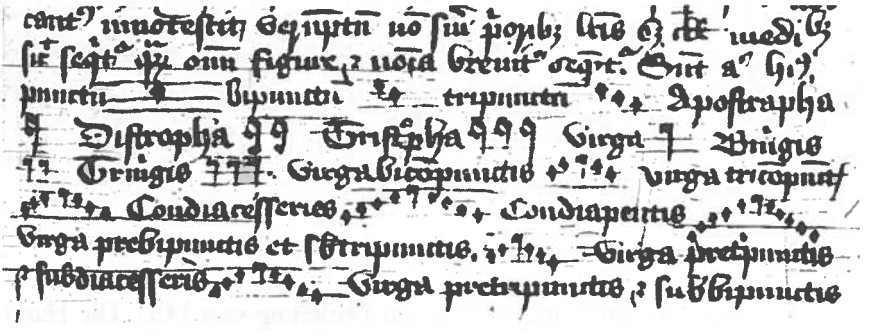


Stuttgart, Württemb. Landesbibl. cod. Donaueschingen 653, fol. 26v

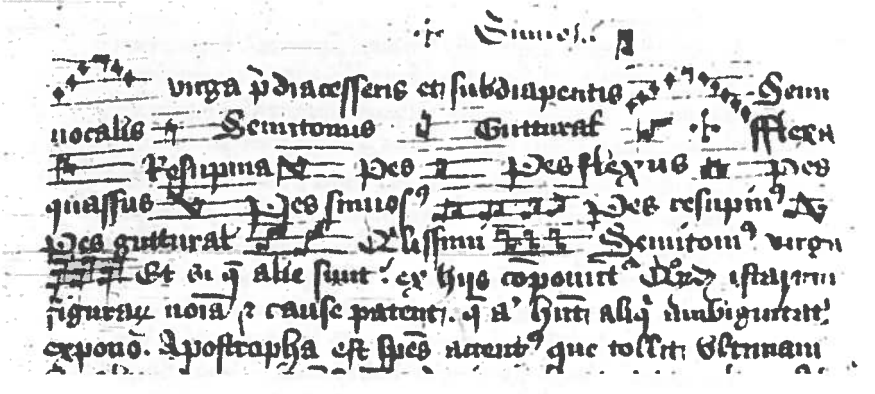
Handschriften des 14.-15. Jahrhunderts:

B Bruxelles II 4141, fol. 31v-32r: 14. Jh., ohne Neumen (Frutolf S.101-102). Vgl. S.27[22]

C Cambridge, Corpus Christi Coll. 410, fol.20rv, s.XV, im Traktat des Walter Odington (um 1300) 5, 2



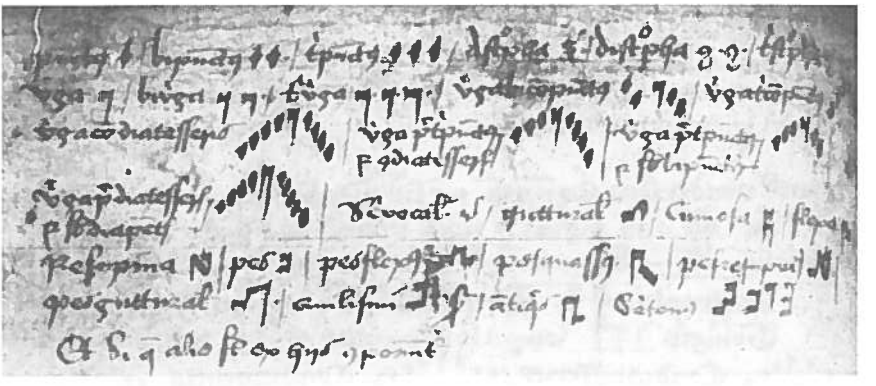
Cambridge, Corpus Christi Coll. 410, fol.20r



Cambridge, Corpus Christi Coll. 410, fol.20v

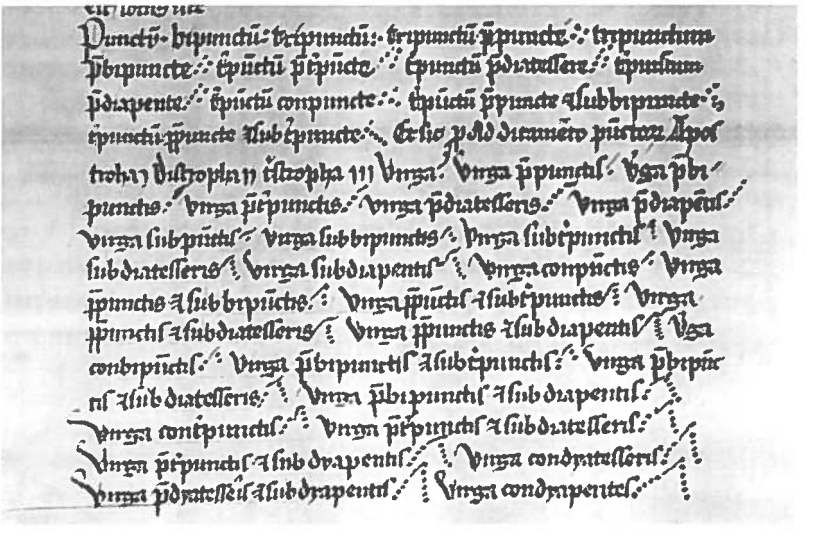
[22] Fol. 32r ist abgebildet bei Cölestin Vivell: Frutolfi breviarium de musica et tonarius. SB Akademie Wien 188 (2), Wien 1919, S.103

G Glasgow, Univ. Libr. ms. Hunter 461, fol.65v: 14.-15. Jh., laut RISM B III/4 französische oder flämische Schrift.



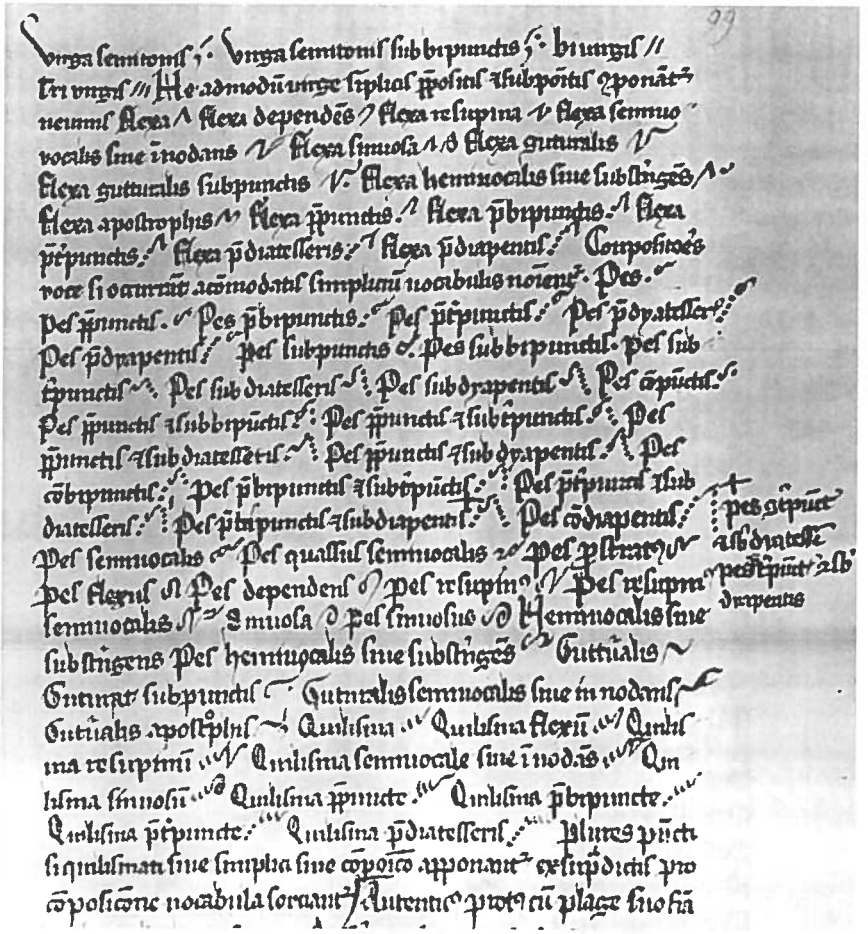
Glasgow, Univ. Libr. ms. Hunter 461, fol. 65v

L Leipzig, UB, 1492, fol.98v-99r: mit Datierung von 1483. Die Handschrift enthält einen Tonar (*Tonarius Augiensis*), der um 1100 im Bodenseeraum entstanden ist[23] und die Terminologie dieser Tabelle verwendet.



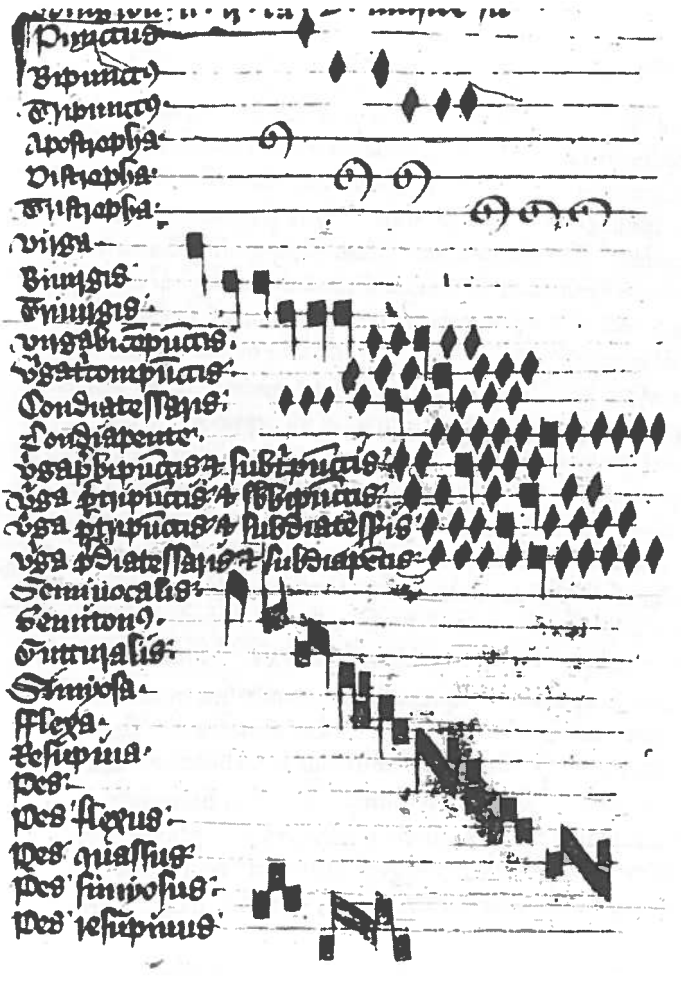
Leipzig, Universitätsbibl. 1492, fol.98v

[23] Vgl. Heinrich Sowa: Quellen zur Transformation der Antiphonen. Kassel 1935, S.5-10

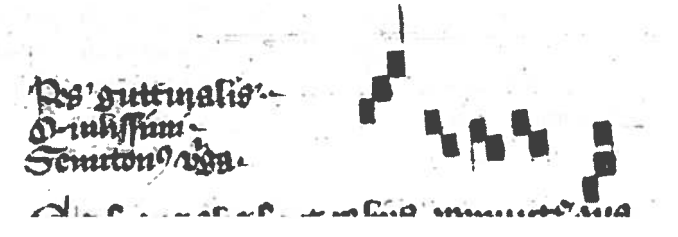


Leipzig, Universitätsbibl. 1492, fol.99r

O Oxford, Bodleian Libr. Bodley 842, fol.67rv: 15. Jh. aus England. Vgl. RISM B III/4. Die Neumentabelle ist Bestandteil des Traktats des Willelmus (3, 21), der sie aus der *Summa de speculatione musicae* des Walter Odington übernommen hat.



Oxford, Bodleian Libr. Bodley 842, fol. 67r



Oxford, Bodleian Libr. Bodley 842, fol. 67r

Alle Handschriften haben einen unterschiedlich großen Bestand. Huglo[24] edierte den Bestand nach *W*, Riemann[25] nach *L*. Durch die Systematisierung der Neumen ist die Verkürzung und Erweiterung leicht möglich. Ich gebe hier eine vollständige Liste der vorkommenden Namen, die ich in Einzelfällen auch umgruppiert habe. Die abgebildeten Graphien versuchen eine Standardform wiederzugeben, doch ergeben sich teilweise durch unzureichende Überlieferung Zweifel an der Gestalt der Neumen. Diese Zweifelsfälle sind in spitze Klammern gestellt:

Edition:

Punctum	.	*B C D L T W* Punctus *O G*
Bipunctum	⁚	*B C D L T W* Bipunctus *O G*
Tripunctum	∴	*C D L T (bis) W* Tripunctus *O G*
Tripunctum praepuncte	∴	*L T*
Tripunctum praebipuncte	∴	*L T*
Tripunctum praetripuncte	<∴>	*L*
Tripunctum praediatessare	∴	*L*
Tripunctum praediapente	<∴>	*L*
Tripunctum subpuncte	∴	*T W* Subpuncte *D*
Tripunctum subbipuncte		*B*
Tripunctum trisubpuncte		*B*
Tripunctum conpuncte	∴	*L*
Tripunctum subpuncte et praepuncte	∴	*T*
Tripunctum praepuncte et subbipuncte	∴	*L*
Tripunctum praepuncte et subtripuncte	∴	*L*
Et sic pro additamento punctorum:		*L*
Apostropha	ʾ	*B C D L O T W* Astropha *G*
Distropha	ʾʾ	*B C D G L O T W*
Tristropha	ʾʾʾ	*B C D G L O T W*

[24] Huglo, Neumes S.60-61

[25] Hugo Riemann: Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878, Tafel XII

Virga	/	*B C D G L O T W*
Virga praepunctis	./	*D L T W*
Virga praebipunctis	./	*B D L T W*
Virga praetripunctis	./	*B D L T* Praetripunctis *W*
Virga praediatesseris	./	*B L T* Praediatesseris *D W*
Virga praediapentis	./	*B L T* Praediapentis *D W*
Virga subpunctis	/·	*L T*
Virga subbipunctis	/:.	*B D L T W*
Virga subtripunctis	/:.	*B L T* Subtripunctis *D W*
Virga subdiatesseris	/:.	*B L T* Subdiatesseris *D W*
Virga subdiapentis	/:.	*B L T* Subdiapentis *D W*
Virga conpunctis	./·	*L T (bis)*
Virga conbipunctis	./:.	*B D L W* Virga biconpunctis *C O T* Virga bicompunctus *G*
Virga contripunctis	./:.	*B L* Contripunctis *D W* Virga triconpunctis *C O* Virga tricompunctus *G*
Virga condiatesseris	./:.	*B L T* Condiatesseris *C D G O W*
Virga condiapentis	./:.	*L B* Condiapentis *C D W* Condiapente *O*
Virga praepunctis et subbipunctis	./:.	*L* Virga praepunctis et subdipunctis *T*
Virga praepunctis et subtripunctis	./:.	*L T*
Virga praepunctis et subdiatesseris	./:.	*L T*
Virga praepunctis et subdiapentis	./:.	*L*
Virga praebipunctis et subtripunctis	./:.	*C L O T*
Virga praebipunctis et subdiatesseris	./:.	*L*
Virga praebipunctis et subdiapentis	./:.	*L*
Virga praetripunctis et subbipunctis		*C O* Virga praetripunctus et subbipunctus *G*
Virga praetripunctis et subdiatesseris	./:.	*C L O T (bis)* Virga praetripunctus et condiatesseris *G*
Virga praetripunctis et subdiapentis	./:.	*L*
Virga praediatesseris et subdiapentis	./:.	*C G L O*
Virga semitonis	,/	*L T*
<Virga semitonis subpunctis>	,/·	*L*
Virga semitonis subbipunctis	,/:.	*L*
Bivirgis	//	*B C D L O T W* bivirga *G*
Trivirgis	///	*C L O T* trivirga *G*

Hae ad modum virgae simplicis praepositis et subpositis componantur neumis.		*L*
Flexa		*B C D G L O T W*
Flexa strophica		*B W* Strophica *D*
Flexa dependens		*L T*
Flexa resupina		*B D L T W* Resupina *C O G*
Flexa semivocalis sive innodans		*L* Flexa semivocalis *T*
Flexa sinuosa		*B L T*
Flexa gutturalis		*L T*
Flexa gutturalis subpunctis		*L T*
Flexa hemivocalis sive substringens	<∧ᵛ>	*L* Flexa hemivocalis *T*
Flexa apostrophis		*L T*
Flexa praepunctis		*L T*
Flexa praebipunctis		*L T*
Flexa praetripunctis		*L T*
Flexa praediatesseris		*L T*
Flexa praediapentis		*L*
Composit<i>ores voce<s> si occurrant accommodatis simplicium vocabulis nominentur.		*L* Sui compositores notae si occurrerint simplicium vocabulis estimentur *T*
Pes		*L B C G O W*
Pes praepunctis		*L T*
Pes praebipunctis		*B L T*
Pes praetripunctis		*L T*
Pes praediatesseris		*L*
Pes praediapentis		*L*
Pes subpunctis		*L*
Pes subbipunctis		*D L B W*
Pes subtripunctis		*L* Subtripunctis *B*
Pes subdiatesseris		*L B*
Pes subdiapentis		*L* Subdiapentis *B*
Pes conpunctis		*L T*
Pes conbipunctis		*L* Pes bisconpunctis *T*
Pes contripunctis		*L T*

Pes condiatesseris		*T*
Pes condiapentis		*L*
Pes praepunctis et subbipunctis		*L T*
Pes praepunctis et subtripunctis		*L T*
Pes praepunctis et subdiatesseris		*L T*
Pes praepunctis et subdiapentis		*L*
Pes praebipunctis et subtripunctis		*L T*
Pes prae<bi>punctis et subdiatesseris		*L*
Pes praebipunctis et subdiapentis		*L*
<Pes praetripunctis> et subdiatessaris		*L*
Pes praetripunctis et subdiapentis		*L*
Pes praediatesseris et subtripunctis		*T*
Pes semivocalis		*L T* Pes semivocalis vel conexus
	<>	*B* Pes semivocalis vel conexa *D W*
Pes quassus	<>	*B C D G O T W*
	<>	
Pes quassus subbipunctis		*D B W*
et cetera.		*B*
Pes quassus semivocalis		*L T*
Pes quassus flexus		*B*
Pes stratus		*T W* Pestratus *D*
Pes prostratus		*L*
Pes flexus		*B C D G L O T W*
Pes flexus praebipunctis		*D W*
Pes flexus resupinus		*D B W*
Pes flexus strophicus		*D B W*
Pes dependens		*L T*
Pes resupinus		*C G L O T*
Pes resupinus semivocalis		*L T*
Pes gutturalis		*C G O*
Pes hemivocalis sive substringens		*L*
Pes sinuosus		*B C D L T W* Pes simyosus *O*
Sinuosa		*D L T W* Cinuosa *G* Simyosa *O*
Semitonus		*C G O*
Semitonus virga		*O* Semitonius virga *C*

Hemivocalis sive substringens	∪	*L* Semivocalis vel conexa. Item Emivocalis *B* Semivocalis *C G O T* Hemivocalis *T* Emivocalis *D W*
Emivocalis praepunctis	.∪	*B D W*
Emivocalis praebipunctis	.·∪	*D* Praebipunctis *B W* Semivocalis praebipunctis *T*
Semivocalis semitonis		*T*
et cetera.		*B*
Gutturalis	⌒	*B C D G L O T W*
Gutturalis praepunctis	⌒	*D W*
Gutturalis subpunctis	⌒:	*B L T* Subpunctis *D W*
Gutturalis conpunctis	⌒:	*B W* Conpunctis *D*
Et si ex pluribus constiterit punctis nomina instar priorum formabis.		*B W*
Sic et in sequentibus.		*B*
Gutturalis semivocalis sive innodans	⌒	*L* Gutturalis semivocalis *T*
Gutturalis apostrophis	⌒,	*L*
Quilisma	∫	*B D L T W* Quilissimi *C O* Quilismi secundum antiquos *G*
Quilisma flexum	∫	*B D L T W*
Quilisma resupinum	∫	*L T* Resupinum *D B W*
Quilisma semivocale sive innodans	∫	*L* Quilisma semivocale *B T* Semivocale *D W*
Quilisma sinuosum	∫	*L T* Sinuosum *D B*
Quilisma praepuncte	.∫	*B D L T W*
Quilisma praebipuncte	..∫	*B D L T* Praebipuncte *W*
Quilisma praetripuncte	∴∫	*D L T* Praetripuncte *B W*
Quilisma praediatesseris	∴∫	*L T* Praediatesseris *B* Prediatessere *D W*
<Quilisma> praediapenticum	∴∫	*B* Prediapentum *D W*
Quilisma praepuncte et bisubpuncte		*B*
<Quilisma> conbipuncte	∫::	*B W*
<Quilisma> contripuncte		*B*
Ceteraque formabis ex punctis.		*B* Cetera formabis ex punctis *W*

Quilisma subpuncte		*D*
<Quilisma> subbipuncte	*ut:*	*D W*
Plures puncti si quilismati sive simplici sive composito apponantur ex supradictis pro compositione vocabula sortiantur.		*L* Puncta si accesserint quilismati simplici sive compositi vocabula sumant ex supradictis *T*
Et si quae alie sunt ex hiis componuntur.		*C G*

Es lassen sich deutlich zwei Gruppen von Handschriften bestimmen: Im 12. Jahrhundert existiert eine süddeutsche Gruppe mit den Handschriften *D* und *W*, die eindeutig nach Ottobeuren und Augsburg lokalisiert werden können und im Text eine enge Verwandtschaft erkennen lassen. Zu dieser Gruppe gehören auch *B*, ein Codex des 14. Jhs. mit älteren Texten aus dem süddeutschen Bereich (Frutolf) und *L*, Kopie eines Codex aus dem Bodenseeraum (Tonarius Augiensis) sowie *T*, der aus Hildesheim stammt, aber enge Verbindung mit *L* zeigt. Der Text scheint im 13. Jh. nach England gekommen zu sein, wo er von Walter Odington verwendet wird *(C)*. Von ihm sind sowohl *G* als auch *O* (Willelmus) abhängig. Die Neumen *pes gutturalis, semitonus* und *semitonus virga* kommen nur in dieser Handschriftengruppe vor.

Das Vokabular der *Tabula prolixior* setzt sich aus relativ wenigen Grundneumen zusammen, die durch verschiedene Verbindungen Listen von bis zu hundert Namen bilden. Die Grundneumen sind in fast allen Handschriften vertreten. Die Kombinationsmöglichkeiten sind als exemplarisch zu verstehen, daher ist die Anzahl der beschriebenen Neumen von Handschrift zu Handschrift verschieden. Manche der Neumen sind offensichtlich rein theoretisch aus einem gewissen Drang zur vollständigen Systematisierung heraus kombiniert: Die *virga praediapentis et subdiapentis* wird sich im Repertoire des Chorals wohl kaum finden lassen. So ist auch die Mehrzahl der in den Tabellen aufgeführten Kombinationen in den beiden Tonaren, welche die Nomenklatur verwenden, nicht vorhanden.

Grundsätzlich kann die Nomenklatur der *Tabula prolixior* folgendermaßen aufgeschlüsselt werden:

Grundneumen	*Vervielfältigungen*	*Attribute*	*Zusätze*
punctum	(bi-, tri-)punctum		
apostropha	(di-, tri-)stropha		
hemivocalis			
		apostrophis	(prae-, sub-, con-)
		strophicus (-a)	- punctis (-e)
		dependens	- bipunctis (-e)
		resupinus (-a)	- tripunctis (-e)
virga	(bi-, tri-)virgis	semivocalis (innodans)	- diatessaris (-e)
flexa		hemivocalis (substringens)	- diapentis (-e)
pes			
gutturalis		gutturalis	
quilisma		sinuosus (-a)	
		quassus	
		(pro)stratus	
		flexus	
sinuosa			
semitonus			

Verwendung in der musiktheoretischen Literatur:

1. Tonarius Augiensis (ca. 1100)

(ed. H. Sowa, Quellen zur Transformation der Antiphonen, Kassel 1935, S.81-154)

S.95b: Principali hoc *Seculorum Amen* reguntur et que in principio per **quilismata** intenduntur. Nec enim videtur ratio, ut cum sub hoc eodem *Seculorum Amen* apte finali incipiant, incepte regulariter currant; ob hoc solum ascribantur differentie, quod incipiunt per **quilismata gutturalia** et modulatoria quadam inflexione.

S.96a: ... in una item sillaba semitonio, quod sub se proximum habent, per neumam, quam cantores **flexam** dicunt, laxato ...

S.96b: Nunc eodem semitonio per neumam, quam **gutturalem** vocant, post remissionem intenso.

S.96b: ... per neumam, que **pes** dicitur, intendunt, per illam, que **flexa** <dicitur>, remittunt, ut antiphona *Ipsi soli servo.*

S.100b: ... per neumam, que **pes sinuosus** dicitur, coloratius inflectit, hec per illam, que tantum **pes**, velut simplicius intendit.

S.101b: ... **pedem** ... **flexo pede** ... **pedem** nunc solummodo intendunt nunc intensum reflectunt.

S.102a: **virga** tamen **pede** fulta ...

S.104b: ... per neumam, quam **hemivocalem** vel **substringentem** dicunt ...

S.106b: ... per **virgam pede** fultam ...

S.107a: ... per **virgam pede** fultam ...

S.108a: ... per **virgam pede** fultam ...

S.108a: ... nunc per neumam, que **flexa**, nunc per illam, que **virga subbipunctis** dicitur, remittant, ut he *Consolamini, Framea suscitare*; nunc sillabatim aut per neumam, quam gutturalem dicunt, intendant, ut iste *Genuit puerpera* ...

S.109a: ... a finali per neumam, quam **flexam** cantores dicunt, remisso ...

S.109b: ... a finali in quibusdam semitonio per neumam, que **gutturalis innodans** sive **clendens** dicitur, in aliquibus per illam, quam **gutturalem** sic formata **distropha** tantum vocant intenso ...

S.111b: ... per neumam scilicet, que **pes quassus** dicitur ...

S.113a: ... per simplicem **virgam** deponit ...

S.113a: ... per neumam, que **pes** dicitur ...

S.113a: ... per eandem neumam **pedem** dictam aut per **quilisma** ...

S.115a: ... semitonium per neumam, quam **gutturalem suppunctim** sive semiditonum per illam, quam **pedem** dicunt ...

S.116a: ... per **virgam pede** fultam ...

S.118b: ... in intendendo primam vocem **distropham** ...

S.118b: ... ad eandem repercussionis **distropham** invitanti.

S.119a: ... semiditoni intensam spatio in neumam, quam cantores **pedem** dicunt diversius alterat.

S.119a: ... in neumam, que **sinuosa** dicitur, inflectit, altera quamvis terminans eadem, qua et hec **virga** scilicet solo **pede** fulta in mesen ·a · intendit ...

S.119b: ... neumam **pedem** dictam ...

S.121b: ... per **virgam pede** fultam intenditur ...

S.122a: ... neumam **pedem** dictam ...

S.128b: ... per neumam, que **pes** (ed. ques) **quassus** dicitur tono scilicet in lichanosmeson ·G · intendit ...

S.129a: ... neumarum simplicitate, id est sola **punctorum** et **virgarum** notatione.

S.130a: ... non longe ab incipiendo utuntur neumis scilicet vel **virga pede** fulta ut *Cito euntes*, *In celestibus regnis*, vel neuma quam **flexam** dicunt, ut *Cecus sedebat*, *Dixit Romanus* ...

S.130a: ... tonum per **virgam pedi** superpositam demum intendunt.

S.132a: ... per neumam que **flexa** dicitur remisso, ...

S.132a: ... per neumam que **flexa** dicitur remissas ...

S.133a: ... in simplicitate neumarum gradiuntur, iste aut per neumam, que **flexa**, ut antiphona *Anima mea*, aut per illam, que tantum **pes**, ut antiphona *Dixit pater familias*, aut per **pedem flexum**, ut antiphona *Beata Agathes*, aut per inflexione **quilismatum** ut antiphona *Dominus Jhesus Christus* ...

S.134a: ... per **virgam pede** fultam intendunt, ...

S.134b: ... non simplici neuma sed **virga pede** fulta intendunt.

S.134b: ... semiditonum sive per **quilisma** sive per neumam, que **pes quassus** dicitur, conscendunt.

S.134b: ... reflexo per neumam que **hemivocalis** sive **substringens** litteralis dicitur semitonio ...

S.134b: ... que **virga**, qua diatesseron a finali intenduntur iterata, neumam, que **bivirgis** dicitur, componunt.

S.135a: ... **virga pede** fulta ...

S.135b: ... diapente per neumam, que **pes** dicitur, intendenti ...

S.135b: ... diatesseron non per simplices neumas, sed aut per **quilisma** aut per neumam **pede** fultam aut per aliam quamcumque compositam intendunt ...

S.137b: ... per neumam, que **gutturalis suppunctis** dicitur inflectens ...

S.138b: ... nunc per neumam, que **flexa**, ut antiphona *Clamaverunt*, nunc sillabatim ...

S.139a: ... per **distropham** equisone incipiens ...

S.140a: ... nunc per neumam, que **flexa**, nunc per illam, quam **virgam innodantem** dicunt ...

S.141a: ... semiditonum nunc per neumam, que **flexa**, nunc per illam, que **virga innodans** dicitur, remittunt ...

S.141a: ... vel compositis neumis, utputa per **virgam pede** fultam ...

S.144b: ... semitonio per neumam, que **flexa** dicitur, in antepenultima sillaba remisso ...

S.146b: Nam quecumque per neumam, que **pes** dicitur, vel solam, ut antiphona *Virgam virtutis*, vel **puncto** in eadem sillaba superposita, ut antiphona *Gloria in excelsis Deo*, vel per neumam, quam litteralem **substringentem** dicunt, ut antiphona *Bonum est sperare.*

S.146b: ... **virga**, per quam ditonum in secunda sui sillaba intendit, in neumam, que **innodans** dicitur ...

S.148a: ... **pedem**, quem illud in ultima tantum sillaba intendit ...

S.148b: ... remissa in finalem per **flexum pedem** ...

S.148b: Intenduntur autem triformiter ab ipsa, quam incipiunt corda, utpote aut **virga pede** fulta, aut eadem post emensum ab incipiendo tonum **puncto** superposita, aut **hemivocali** vel **substringente** dicta. Sunt autem iste per **virgam pede** fultam in finalem intense: *Amplius lava me* ...

S.150a: Nam quamvis neumam, que **pes** (ed. ques) dicitur, **puncto** in prima sui sillaba non superponit, eisdem tamen neumis easdem voces, id est tonum, tonum intendit. He vero neumam, que **hemivocalis** dicitur substringendo tonum intendentes. Hec enim, quia **virgam pede** fultam intendentium principia antiphonarum videtur imitari ...

S.150a: ... per neumam, que **pes** dicitur in mesen ... intendit.

S.150b: ... semitonio, quod sub sui principio habent, nunc per neumam, que **flexa** dicitur ad similitudinem sui *Seculorum Amen* remisso, ut antiphona *Hoc est preceptum*, nunc sillabatim deposito, sed aut in eadem sillaba per neumam, que **gutturalis** dicitur ...

S.152a: ... per neumam, que **pes** dicitur, intensum ...

S.152b: ... intensum **pede** remittunt sive per **flexum pedem** reflectunt vel remisso per neumam, quam **flexam** dicunt semitonio, semiditonum elevant.

S.152b: Hec enim tonum non per simplicem, sed per fultam **pede virgam** intendenda ...

Sowas Datierung des Tonars auf ca. 1075 beruht auf zwei Argumenten: Einerseits wird Guido von Arezzo erwähnt, was eine Datierung vor der Mitte des 11. Jhs. unmöglich macht; andererseits verwendet der Tonar die Intervallschrift des Hermannus Contractus, die nach Sowas Ansicht nach dem 11. Jh. nicht mehr gebraucht wird. In vorsichtiger Einschätzung wird man auf alle Fälle eine Datierung um 1100 ansetzen können. Die Entstehung im Bodenseeraum ist durch die Erwähnung der hl. Gallus und Othmar gesichert. Auch die Hermannische Intervallschrift hat nicht über diese Region hinaus gewirkt.

2. Frutolfus, Breviarium de musica cum tonario (ante 1103)
(ed.: C. Vivell, SB Wien 188,2, Wien 1919)

ton. S.113: ... ultima vero *Saeculorum amen* syllaba per **gutturalem semivocalem** ad parhypaten meson, quae est ·F ·, reclinatur, ...

ton. S.121: Differentia quarta sicut et prior *Saeculorum amen* in quarto loco terminat; initium vero cantus tono inferius sicut et anterior compensat. Sed prior *Saeculorum amen* per **virgulam** puram, ista per **gutturalem** designat.

ton. S.121: Differentia sexta, cum in eodem loco quo et superiores ordiatur, ipso tamen sono vocis, quae in *Saeculorum amen* per **pedem sinuosum** reflectitur melius insinuatur.

ton. S.134: ... ultima vero *Saeculorum amen* syllaba per **gutturalem semivocalem** a ·G · per ·F · ad finalem, ubi et antiphonae ordiuntur, reflectitur.

ton. S.136: Differentia secunda *Saeculorum amen* tono altius per **pedem quassum** levat, quod est spatium diatessaron a finali, ipso vero loco, quo et prior sumit initium meli, in quem etiam locum per **semivocalem** videtur reflecti. Cuius antiphonae aut in prima vel secunda syllaba per **quilismata** ab ipso inceptionis loco, aut paulatim a prima per secundam in tertia per **podatum** ascendunt in locum quartum, quod est spatium diatessaron a loco incipiendi, diapente vero et semitonium a finali.

ton. S.136: Differentia tertia ab eo loco, quo *Saeculorum amen* incipit, semiditono vel diatessaron spatio per **sinuosam** se reflectit; ...

ton. S.141: Differentia prima ultimam *Saeculorum amen* syllabam per **podatum** in tertio a finali loco incipiens in quartum quidem surgit, sed mox eodem **podato** connexo ad eumdem a quo cepit locum vergit; initium vero cantus a finali incipit.

ton. S.150: Huius ultima *Saeculorum amen* syllaba ditono a finali hoc est in ·a · incipit, sed per **flexam sinuosam** tono inferius reflectitur, ...

ton. S.161: Differentia secunda ultimam *Saeculorum amen* syllabam primum in diapente superius ponit, sed mox per **flexam** in tonum inferiorem reclinat; ...

ton. S.172: Differentia prima ultimum *Saeculorum amen* per **pedem flexum**, quod quidam per **pedem** connexum faciunt, a mese in finalem deponit; ...

ton. S.173: Differentia secunda *Saeculorum amen* per **pedem sinuosum** id est a mese per finalem in tonum inferiorem deponit; ...

ton. S.174: Differentia tertia *Saeculorum amen* in finali per **gutturalem** vel **pressam** finit, ...

ton. S.174: Differentia quarta <*Saeculorum*> *amen* a finali per **podatum** in tonum superiorem hoc est in mesen levat, ...

Obwohl sich die Terminologie bei Frutolf eindeutig der *Tabula prolixior* zuordnen läßt, werden Elemente der *Tabula brevis* (S.174: *gutturalem vel pressam*; *podatus*) sichtbar.

3. Walter Odington, Summa de speculatione musice (inter 1298-1316) (ed.: F. F. Hammond, CSM 14, 1970)

5, 2, 7-22: Quarumdam istarum figurarum nomina et causae patent. Quae autem habent aliquid ambiguitatis expono. **Apostropha** est species accentus, quae tollit ultimam vocalem dictionis, cum sequens dictio inchoat a vocali, cuius figura est haec: *(Beispiel fehlt)*. **Condiatesseries** quattuor est punctorum ex utraque parte **virgae,** quia diatessaron quattuor representat. Similiter **condiapentis** quinque est punctorum ex utraque parte **virgae**, nam diapente quinque importat. **Semivocalis** medietatem sui temporis transfert ad aliam vocem. Quae dicitur **semivocalis** descendens, **semitonus** dicitur ascendendo. **Gutturalis** dicitur, quia cillenti gutture formatur. **Sinuosa** dicta, quia recurvatur ad similitudinem baculi pastoralis. **Flexa** dicta, quia a **semivocali** descendens dextero flecitur. **Resupina** dicta, quia super supinam **virgam** reerigitur. **Pes** dictus ad similitudinem pedis. **Pes flexus** componitur ex pede et flexa. **Pes quassus** dictus, quia voce tremula et multum mota formatur, quassum enim violenter motum est. **Quilissimi** dicti ad similitudinem, quilos enim graece humus et mus terra, quasi humida terra a receptione aquarum. **Semitonus virga** dicitur quod ex semitono et virga componitur, et sic de caeteris.

6, 1, 11: Morosa longa vocatur, quae prius **virga** dicitur:

6, 1, 12: Velox vero vocatur brevis, quae prius dicitur **punctus**.

6, 8, 15: Ligatura descendens cum perfectione dicitur, cuius ultimus punctus contingit paenultimum angulariter descendendo sicut **flexa** vel **pes flexus**.

Walter Odington beschreibt die Neumen auf unterschiedliche Art: Einerseits gibt er die musikalische Bedeutung an, andererseits nur die Form. Zum *quilisma* wird nur eine ziemlich verquere Etymologie gegeben, die nichts erklärt. Die Auswahl der beschriebenen Neumen umfaßt die Grundneumen sowie einige planlos ausgewählte Kombinationen. Auffälligerweise werden die Namen *semitonus* und *semitonus virga* einbezogen, die nur in der englischen Überlieferungsgruppe der Tabelle vorkommen, wobei die Erklärung, daß der Name *semivocalis* (= *hemivocalis*) nur für eine absteigende Tonbewegung verwendet wird, *semitonus* dagegen für dieselbe aufsteigene Bewegung, merkwürdig wirkt und an einer gründlichen Kenntnis des Autors zweifeln läßt.

4. Willelmus, Breviarium regulare musicae (ante 1372)

(ed.: G. Reaney, CSM 12, 1966, S.15-31)

3, 18-23 = Walter Odington 5, 2

*

Als direkte Zeugen für die Verwendung der *Tabula prolixior* kommen nur die beiden Tonare in Betracht, die den deutlichen Hinweis auf eine süddeutsche Entstehung nur bestätigen. Der Umfang des verwendeten Vokabulars beschränkt sich in den Tonaren auf die Grundneumen und einige Spezialformen. Die in der Tabelle extensiv behandelten Kombinationen von Einzelneumen werden in den Tonaren nicht verwendet.

Tabula prolixior	Tonarius Augiensis	Frutolf
punctum	punctum	
distropha	distropha	
virga	virga	virgula
virga subbipunctis	virga subbipunctis	
bivirgis	bivirgis	
flexa	flexa	flexa
flexa sinuosa		flexa sinuosa
pes	pes	
pes quassus	pes quassus	pes quassus
pes flexus	pes flexus	pes flexus

Tabula prolixior	Tonarius Augiensis	Frutolf
pes sinuosus	pes sinuosus	pes sinuosus
sinuosa	sinuosa	sinuosa
hemivocalis sive sub-stringens	hemivocalis vel sub-stringens	semivocalis
gutturalis	gutturalis	gutturalis
gutturalis subpunctis	gutturalis suppunctis	
gutturalis semivocalis sive innodans	gutturalis innodans sive clendens	gutturalis semivocalis
quilisma	quilisma	quilisma
	quilisma gutturalis	
	virga innodans	
	substringens	
		podatus
		pressa

Belege, die nicht einzelnen Neumentabellen zuzuweisen sind:

Engelbertus Admontensis, De musica (ante 1320)
(ed.: GS2, 287-369)

> 2, 29 (GS2, 319b): Unisonus vero non est aliqua coniunctio vocum, quia non habet arsim et thesim, nec per consequens intervallum vel distantiam, sed est vox tremula, sicut est sonus flatus tubae vel cornu, et designatur in libris per neumam, quae vocatur **quilisma**.

Die Erwähnung Engelberts erinnert an die Formulierung Aribos[26]. Der Traktat Aribos war in Admont vorhanden und wurde nachweislich von Engelbert benutzt[27]. Insofern ist eine Übernahme von dorther wahrscheinlich.

[26] Siehe S.16. Vgl. auch die eingehende Besprechung dieser Stelle bei Pia Ernstbrunner: Der Musiktraktat des Engelbert von Admont (ca. 1250-1331). Diss. Universität Wien 1995, Bd. 1, S.100-104

[27] Siehe z. B. Engelbert II, 26: „secundum Aribonem"

Cambridge, Trinity College O.9.29 (1441), fol.55r, s.XV

Ein Schreibervermerk auf fol. 53r: „Johannes Burghorsst" läßt auf eine Entstehung der Handschrift in Deutschland schließen. Von anderer Hand stammt die Datumsangabe 1416 (vgl. RISM B III/4). Am Schluß einer Tabelle der Versfüße stehen die Bezeichnungen: „Liquescens. Descendens", auf die Michel Huglo (RISM) aufmerksam gemacht hat. Der Name *liquescens* kommt in keiner Neumentabelle vor, *descendens* ist in der *Tabula Vindobonensis* vorhanden. Die beigefügte Notation zeigt für *liquescens* ein undefinierbares Zeichen, für *descendens* eine zweitönige absteigende Figur. Wegen der isolierten Stellung der beiden Begriffe ist keine weitergehende Aussage zu treffen.

IV. Die italienischen Tabellen

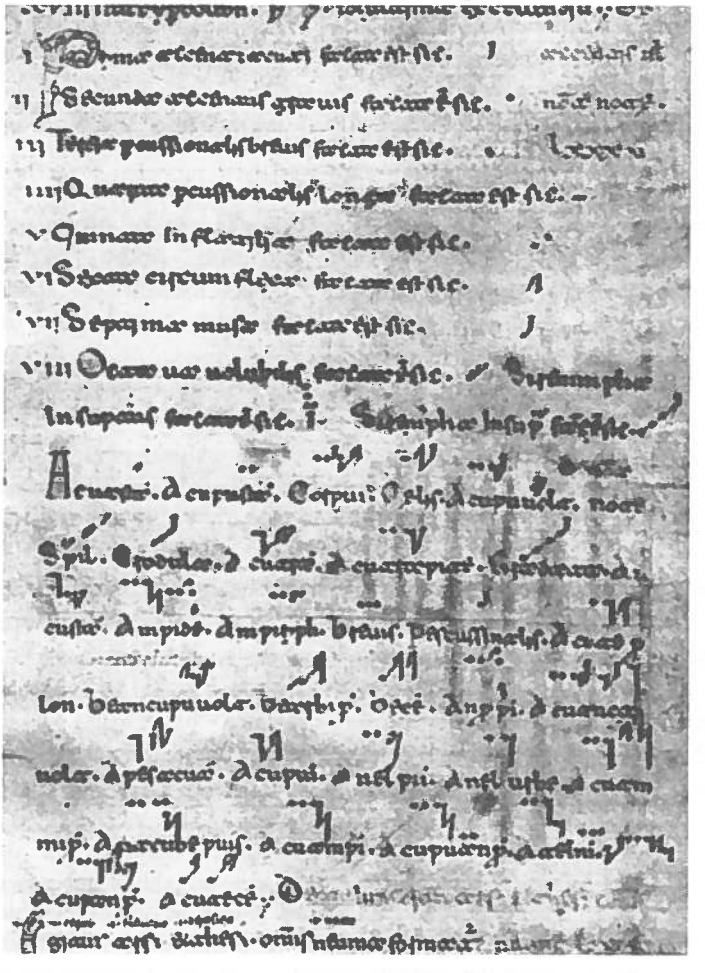
Die zwei italienischen Tabellen[28] bilden eine eigenständige, periphere Tradition, die ohne weitere Wirkung geblieben ist. Sie setzen einerseits die Tradition einer Neumenterminologie nach grammatischen Mustern fort, die schon in Texten vor der Jahrtausendwende zu beobachten war, bringen aber anschließend eine Reihe von Wortgebilden, die großenteils nicht zu deuten sind. Beide Tabellen gehen auf ein gemeinsames Modell zurück. Überliefert sind sie nur in zwei süditalienischen Handschriften aus dem 11. und 12. Jahrhundert. Eine dritte Handschrift ist eine direkte Kopie einer dieser Quellen.

---

[28] Siehe dazu: P.M. Ferretti: I manoscritti musicali Gregoriani dell' archivio di Montecassino, in: Casinensia I, 1929, S.193-5

G. „Prima accentus acutus facta est sic“ [Tabula Italica 1]

Monte Cassino, Bibl. Abbaziale 318 p.117. 11. Jh., aus S. Maria di Albaneta. Vgl. E. A. Loew: The Beneventan Script, Oxford 1914, S.75 u. 349



Monte Cassino, Bibl. Abbaziale 318 p.117

Edition:

Prima accentus acutus facta est sic.
Secunda accentus gravis facta est sic.
Tertia percussionalis brevis facta est sic.
Quarta percussionalis longa facta est sic.
Quinta inflatilia facta est sic.
Sexta circumflexa facta est sic.
Septima musa facta est sic.
Octava volubilis facta est sic.
Sirenimpha in suptus facta est sic.
Sirenimpha in supra facta est sic.
Acuasta, acupusta, corpui, celis, acupuvolt, spil, crodula, acutra, acutrapite, gradata, aicusta, ampide, ampiriph, brevis, percussinalis, acuteprolon, beancupuvolt, bearbipro, bece, anpropi, acuancavolt, apesacua, acupui, anelpii, anelurbe, acuammipro, anacubepuis, acuampi, acupuanpro, atelni, acupanpro, acutece.

Ferretti liest *dicusta* statt *aicusta*. *Musa* wird wahrscheinlich zu *muta* zu korrigieren sein, wie es die anderen Tabellen aufweisen, *spil* ist wohl mit *spiz* identisch.

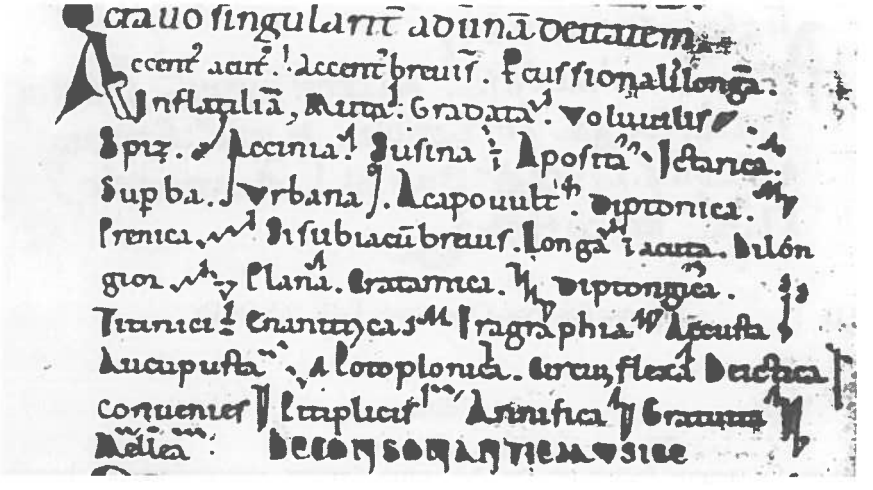
Ein einziger Neumenname wird in in einer Textpassage desselben Codex noch einmal erwähnt. Die Beschreibung der *serenimpha* stimmt mit dem Zeichen der Tabelle überein:

Codex Casinensis 318
(ed.: M. Gerbert, De cantu et musica sacra aprima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. Bd. I, St. Blasien 1774, Nachdruck Graz 1968, S.321)

> Unus magister in medio stat sacris vestibus indutus, qui dicitur cheronomica sinistra manu baculum episcopi vel abbati tenens, quasi potestate ab eo accepta dextra manu sursum tenens, ut omnes ibi aspiciant, et ille per studium artis neumarum casibus demonstrat, ita ut diximus, serena voce ostendens per quinque neumas in quinque cordis ascendit, vel descendit per gradibus cordarum tonando: ita illa neuma, que per quinque gradibus cordarum tonando ascendit vel descendit **serenimpha** vocatur. Ita facta est quem cum manibus demonstrat.

H. „Accentus acutus“ [Tabula Italica 2]

F Firenze, Bibl. Naz. Conv. Soppr. F. III. 565, fol.100v. 12. Jh.. Die Handschrift gehörte den Dominikanern von Santa Maria Novella in Florenz (RISM B III/2)



Firenze, Bibl. Naz. Conv. Soppr. F. III. 565, fol.100v

A Firenze, Bibl. Laurentiana, Ashburnham 1051, fol.72v, s.XV. Die Handschrift ist in großen Teilen eine Abschrift von *F*. Die Neumen fehlen.

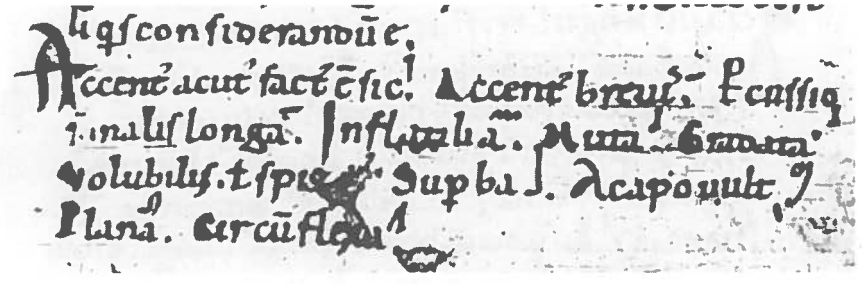
Edition:

Accentus acutus, accentus <gravis, percussionalis> brevis, percussionalis longa, inflatilia, muta, gradata, voluvilis, spiz, accinia, susina, aposita, ictarica, superba, urbana, acapovult, diptonica, prenica, sisubiacum brevis, longa acuta, dilongior, plana, gratamica, diptongica, titnici, enanitrica, iragraphia, accusta, aucupusta, potoplonica, circumflexa, deictica, convenies, pitiplicis, annifica, gratuita, mellea.

volubilis et spissa *A* apposita *A* acusta *A*

Die Korrektur von *voluvilis* zu *volubilis* bei Ferretti ist wohl mit Blick auf Tabelle G geschehen. *Gratamica* ist zu *gratanica* verlesen.

Firenze, Bibl. Naz. Conv. Soppr. F. III. 565, fol.32v. Vgl. oben S.83



Firenze, Bibl. Naz. Conv. Soppr. F. III. 565, fol.32v

Edition:

Accentus acutus factus est sic. Accentus <gravis, percussionalis> brevis, percussionalis longa, inflatilia, muta, gradata, volubilis vel spiz, superba, acapovult, plana, circumflexa.

Ferretti liest *facta* statt *factus*. Diese Tabelle ist eine verkürzte Fassung der Tabelle H. Beide Fassungen haben denselben offenkundigen Auslassungsfehler, stehen also in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zueinander oder zu einer gemeinsamen dritten Quelle.

*

Die beiden italienischen Tabellen bestehen aus zwei Gruppen von Namen, wie besonders aus der Anordnung der Tabelle G deutlich wird. Die erste Gruppe von Namen lateinischen Ursprungs sind in beiden Tabellen identisch. Diese Namen gehen zum großen Teil auf grammatische Vorbilder zurück. Die Terminologie erinnert sowohl an Aurelianus Reomensis[29] wie auch an die Terminologie des Anonymus

[29] *accentus acutus*: Aurelian. 19, 10; *accentus gravis*: Aurelian. 13, 44; *volubilis*: Aurelian. 16, 15

Vaticanus[30]. Obwohl die übrigen Namen in Tabelle G äußerst merkwürdig erscheinen, ist eine gewisse Systematisierung zu erkennen: Bestimmte Silben kehren in Zusammenstellungen immer wieder, so die Anfangssilben *acua(m)-, acu(pu)-, acute-, acutra-, ampi-, anel-* und die Endsilben *-pro, -volt, -pi.* Peter Wagner[31] vermutete arabisches Gut, Coussemaker[32] Zusammenstellungen von Silben zu Memorierzwecken, doch haben beide Hypothesen zu keiner schlüssigen Erklärung geführt. Interpretationsmöglichkeiten aus dem Griechischen[33] bieten sich für:

celis = vielleicht zu χελυς = 'lyrisch'.
ampiriph = zu εμπεριφραστος?

In Tabelle H sind etliche Namen lateinischen Ursprungs zu finden: *aposita, convenies, dilongior, gratuita, longa acuta, mellea, plana, superba, urbana.* Diese Bezeichnungen und einige Namen, die griechische Wurzeln vermuten lassen, geben eher Möglichkeiten zur Interpretation:

diptonica, diptongica = διφθογγικος = 'lang hingezogen, von doppelter Länge'
titnici = τεχνικη = 'kunstvoll'
iragraphia = ιερογραφικη = oder ιεραγραφεα = 'weihevoll'
accusta = ακουστος = 'hörbar'
deictica = δεικτικη = 'nachdrücklich'

Im Vergleich der beiden Tabellen zeigen sich wenige Berührungspunkte, die aber auch nicht vollständig identisch sind: *acupusta* (G) und *aucupusta* (H), *acupuvolt* (G) und *acapovult* (H), *acuasta* (G) und *accusta* (H) sind annäherungsweise vergleichbar. Die Graphien bestätigen diese Übereinstimmung allerdings nicht.

Die oft aus mehreren Einzelelementen zusammengesetzten Zeichen und die Namensgebung der ansatzweise interpretierbaren lateinischen und griechischen Wortformen legt die Vermutung nahe, daß die Terminologie dieser Tabellen weniger Neumenzeichen nach Form oder melodischer Bewegung als vielmehr Melodiefloskeln benennt, deren Effektgehalt beschrieben wird. Hier könnte eine Untersuchung über das Vorkommen

---

[30] vgl. S.14-15
[31] Einführung in die gregorianischen Melodien II, Neumenkunde. Leipzig 1912, S.105-106
[32] Histoire de l'harmonie au Moyen Age. Paris 1852, S.182-183
[33] Die Interpretationsansätze, die hier vorgestellt werden, sind Dr. Peter Wirth, München zu verdanken.

der Graphien in neumierten italienischen Handschriften der Zeit weitere Aufschlüsse geben.

Zusammenfassung

In der mittelalterlichen Überlieferung der Neumenterminologie haben die italienischen Tabellen nur eine marginale Bedeutung. Ihre Verbreitung ist zeitlich und lokal auf einen sehr kleinen Raum beschränkt. Größere Verbreitung, die aber auch nicht überschätzt werden darf, hat nur die nördlich der Alpen entstandene Terminologie gefunden:

Die Analyse der Texte und Handschriften hat gezeigt, daß wir es mit drei unterschiedlichen Traditionen der Neumenbezeichnungen zu tun haben. *Tabula brevis* und *Tabula prolixior* unterscheiden sich wesentlich und schließen sich auch in der Benützung in der musiktheoretischen Literatur grundsätzlich einander gegenseitig aus. Während die *Tabula brevis 2* und die *Tabula Erfordiensis* eng mit der *Tabula brevis* verknüpft sind (Überlieferungsgruppe I), nehmen die *Tabula Vindobonensis* und die *Tabula Oxoniensis* (Überlieferungsgruppe II) eine Sonderstellung ein. Eine Lokalisierung dieser Gruppe ist nicht möglich, eine Verwendung in der musiktheoretischen Literatur nicht nachweisbar. Da alle Traditionen erst um 1100 auftauchen, dann aber reichlich belegt sind, ist mit der Zusammenstellung einer verbindlichen, alle Möglichkeiten der Graphien umfassenden Nomenklatur nicht wesentlich früher zu rechnen. Die griechischen Namen vieler Neumen geben keinen Anlaß, byzantinische Herkunft anzunehmen. Schon Floros[34] hat festgestellt, daß die Mehrzahl der griechischen Termini als gräzisierende Neubildungen angesehen werden müssen. Nach seiner Ansicht bleiben als Lehnwörter aus dem Mittelgriechischen nur die Namen *apostropha* (und davon abgeleitet *distropha*), *quilisma* und *oriscus* übrig. Aber auch diese Liste läßt sich noch verkleinern. Floros' Herleitung des *oriscus* aus einer korrupten Form des mittelgriechischen *iporoi* (=Ausfluß) ist nicht zwingend[35]. Der Begriff *apostrophus* ist auch im Westen durch Aldhelms *Epistola ad Acircium* (ca. 695)[36] für das Apostroph (als Auslassungszeichen) bekannt, kann also durchaus nach der Ähnlichkeit des Zeichens gebildet worden sein.

---

[34] Floros, Neumenkunde II, S.185 f.
[35] Vgl. Floros, Neumenkunde II, S.83 ff.
[36] Vgl. Mittellateinisches Wörterbuch Bd. 1, München 1959

Früher entstanden ist wahrscheinlich ein Grundbestand an Namen, wobei am ehesten diejenigen Namen in Frage kommen, die in allen Traditionen zu finden sind. Der Vergleich der Tabellen ergibt folgendes Bild:

Tabula brevis	Tabula brevis 2	Tabula Erford.	Tabula Vindob.	Tabula Oxon.	Tabuls prolixior
punctus		**punctum**	**punctus**	**punctus**	**punctum**
virgula	**virgula**	**virgula**	**virga**	**virga**	**virga**
quilisma	**quilisma**	**quilisma**			**quilisma**
	gradatus		**gradiens**	**gradus**	
podatus	**podatus**	**podatus**			
			pes	**pes**	**pes**
	gutturalis	gurtulus	gutturalis	gurgulus	gutturalis
		flexa			flexa
torculus	torculus	torculus	torquens	torquens	
clinis	clinis	clivis	acclinis		
oriscus	oriscus		oriscus		
salicus	salicus		saliens		
	trigon		trigon		
eptaphonus		eptaphonus			
ancus	ancus				
cephalicus	cephalicus				
climacus	climacus				
porrectus	porrectus				
pressus	pressus				
scandicus	scandicus				
strophicus	strophicus				
			percutiens	percutiens	
			retorquens	retorquens	

Allen Überlieferungsgruppen gemeinsam sind nur die folgenden wenigen Namen:

punctus (punctum)
virga (virgula)
pes (podatus)
quilisma oder gradata (gradatus, gradiens, gradus)

Diesen Grundbestand bestätigen die wenigen Zeugnisse aus der Zeit vor 1100. Berno liefert mit *quilismata, quae nos gradatas neumas dicimus,* den einzigen Beleg, der in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts zurückreicht, und auch Aribo in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts verwendet nur die Namen *virgula, gradata (quilisma)* und *iacens*, wobei der letzte Terminus nur noch in der *Tabula Oxoniensis* erscheint.

Erheblich größer als die Zahl der übereinstimmenden Namen ist die Zahl der gleichen Graphien[37]:

	Tabula brevis:	Tabula Erford.:	Tabula Vindob.:	Tabula prolixior:
.	punctus	punctum	punctus	punctum
/	virgula	virgula	virga	virga
⌟	pes	podatus	podatus	pes
∧	clinis	flexa	acclinis	flexa
⌐	pressus minor	gurtulus	gutturalis	gutturalis
⌐	pressus maior			gutturalis subpunctis
⌣/	quilisma	quilisma	gradiens	quilisma
⁂	strophicus		percutiens	tristropha
∫	torculus		retorquens	pes flexus
./	scandicus		saliens	virga praebipunctis
/.	climacus		descendens	virga subbipunctis
∧	porrectus			flexa resupina
∪	eptaphonus			hemivocalis
∩	ancus			sinuosa
ʃ	oriscus	morila		

Aufgrund dieser Tatsache ist nur der Schluß möglich, daß sich erst um 1100 mehrere Nomenklaturen herausgebildet haben, bzw. erfunden wurden.

Als Ergebnis der Quellenuntersuchungen ist festzustellen:

1. Um 1100 entstehen drei verschiedene Nomenklaturen für die Neumen, zwei davon mit Sicherheit in Süddeutschland.
2. Die Neumentabellen sind eine Kodifizierung der Terminologie.
3. Die Terminologie wird zum großen Teil erst zu dieser Zeit erfunden, was die systematisierte Wortbildung in A und D/E, die Verwendung in

[37] Vgl. Floros, Neumenkunde II, S.200 f.

musiktheoretischem Fachschrifttum, wie auch gleiche Graphien mit unterschiedlicher Nomenklatur beweisen.

4. Einige wenige Neumennamen existierten bereits im 11. Jh.: *punctus, virga, pes (podatus), quilisma (gradata).* Das beweisen sowohl das Vorkommen in Texten des 11. Jhs. als auch die Präsenz in verschiedenen Überlieferungsgruppen der Neumentabellen.

5. Die aktive Verwendung in der musiktheoretischen Literatur beschränkt sich auf wenige Texte vornehmlich um 1100. Spätere Texte referieren meistens nur noch die Neumenterminologie als historisches Faktum.

*

Ein Problem bleibt die zeitliche Diskrepanz zwischen der Verwendung von Neumen und ihrer Nomenklatur. Es stellt sich die Frage, ob eine Neumenschrift ohne Nomenklatur überhaupt möglich ist. Diese Frage hat Floros[38] mit folgender Begründung verneint:

1. Das Vorhandensein der *litterae significativae* schon im 9. Jh. impliziert bereits eine Neumennomenklatur, da eine Zusatzschrift mit festen notationstechnischen Termini ohne ebensolche Termini für die Grundschrift der Neumen nicht denkbar ist.

2. Die *litterae significativae* g (*in gutture*) und p (*pressionem vel prensionem predicat*) stehen in St. Gallener Handschriften mitunter bei den entsprechenden Neumen (*gutturalis subpunctus* bzw. *pressus*), was auf den Gebrauch dieser Neumennamen schließen läßt. Die Ausdrücke *pressior sonus, pressim* u. ä. kommen bereits bei Aurelian und Hucbald vor.

3. Da die Termini der *litterae significativae* aus Byzanz übernommen wurden, ist damit zu rechnen, daß auch die Namen für die Neumen mit übernommen wurden.

4. Eine anfangs uneinheitliche notationstechnische Nomenklatur läßt nicht auf das Fehlen einer einheitlichen Nomenklatur im 9. und 10. Jh. schließen.

5. Aurelians Termini beweisen lediglich eine parallele Überlieferung von Termini zur Beschreibung von Musik, die auch bei späteren Theoretikern, welche die Neumennomenklatur kennen, noch anzutreffen ist.

Dazu ist festzustellen: These 1 ist nicht zu halten, da *litterae significativae* und Neumennamen von verschiedenen Gegebenheiten ausgehen. Die

[38] Floros, Neumenkunde II, S.205 ff.

Neumen sind musikalische Zeichen, die für sich ihre Bedeutung haben. Da sich offensichtlich für französische und italienische Neumen (mit Ausnahme der Sonderüberlieferung in den süditalienischen Tabellen) keine Nomenklatur entwickelt hat, ist eine Benennung anscheinend nicht unbedingt nötig. Die *litterae significativae* sind dagegen nur Kürzel für einen spezifizierenden sprachlichen Ausdruck, insofern sind sie untrennbar mit ihrer Auflösung verbunden. These 2 zeigt ja gerade die Unabhängigkeit der Nomenklatur: Warum wäre sonst für eine Neume, die deutlich als *pressus* bezeichnet ist, eine zusätzliche *littera significativa* (*p = pressionem vel prensionem predicat*) notwendig, die dasselbe besagt. *Litterae significativae* ergänzen durch sprachliche Formulierung, was in der graphischen Form der Neumen nicht ausgedrückt werden kann *(c = cito vel celeriter, e = equaliter, t = trahere vel tenere)*. These 3 setzt These 1 und 2 voraus, ist also durch die Entkräftung dieser Thesen hinfällig. Die Thesen 4 und 5 sind für sich durchaus plausibel, ohne den Beweis der Existens der Neumennomenklatur im 9. und 10. Jahrhundert aber ohne Wert.

*

Zur Beantwortung der Frage nach den Gründen für die späte Entstehung der Nomenklaturen gibt es mehrere Ansatzpunkte. Grundsätzlich ist festzustellen, daß eine Terminologie notwendig wird, um sich in Wort und Schrift zu verständigen. Diese Notwendigkeit ist in Bezug auf die Neumen nicht unbedingt gegeben: Man kann ein Neumenzeichen durch das Vorsingen erläutern, ohne daß es eines Namens bedarf. Ein Kommunikationsbedürfnis gibt es vor allem nicht, solange der Sänger die Melodie ohnehin beherrschen muß und die Neumen nur als periphere Gedächtnisstütze dienen. Die Weitergabe und Korrektur der Gesänge kann sich allein auf das Singen beschränken. Notwendig wird die Nomenklatur bei der Beschreibung eines musikalischen Geschehens. Eine solche Beschreibung ist vor allem bei der Ordnung des Gesangsrepertoires von Nutzen, das immer größere Differenzierung verlangt, je mehr Melodien in die Liturgie aufgenommen werden. Es ist daher wohl kein Zufall, daß die Nomenklatur der Neumen nur in Tonaren aus der Zeit um 1100 aktiv verwendet wird: bei Johannes Cotto/Affligemensis (der darüber hinaus auch in seiner *Musica* einige Namen zur Erläuterung des Neumenbegriffs oder zur Beschreibung eines Melodieverlaufs verwendet), in Frutolfs Tonar und im Tonarius Augiensis. Eine vornehmlich retrospektive Betrachtung der Neumenterminologie setzt erst zwei Jahrhunderte später wieder ein.

Die Form des Memorialverses in vier Neumentabellen lenkt den Blick auf eine weitere Erklärungsmöglichkeit für die späte Entstehung der Terminologie: Memorialverse dienen ja hauptsächlich dem Unterricht. Mit dem Aufkommen von Guidonischen Antiphonaren, auf Linien notiert, ist es möglich, daß die Schüler ohne Vermittlung des Lehrers Melodien absingen können. Obwohl noch nicht untersucht worden ist, wie weit derartige Gesangsbücher im süddeutschen Raum verbreitet waren[39], ist zu überlegen, ob vielleicht die dadurch intensivere verbale Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler beim Gesangsunterricht zur Ausweitung des bis dahin nur rudimentär ausgebildeten Vokabulars geführt hat.

[39] Joseph Smits van Waesberghe (De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus, Florentiae 1953, S.76) behauptet zwar, daß die Guidonische Notation in Deutschland bis zum 13. Jh. keine Rolle gespielt hat, doch zitiert er im Text mehrere Handschriften aus dem süddeutsch-österreichischen Raum: Graz, UB 807 s.XII (aus Klosterneuburg, Seckau oder Salzburg); Karlsruhe LX Aug. s.XII ex. (aus der Reichenau) (S.59); München, clm 2542 s.XII (aus Aldersbach) (S.74). Ferner wären zu nennen: München, clm 9921 s.XII (aus Ottobeuren); Einsiedeln 366 (472) s.XII (aus Einsiedeln, siehe B. Stäblein, Das Schriftbild der einstimmigen Musik. Musikgeschichte in Bildern III/4, Leipzig 1975, S.186-187).

SERGEY N. LEBEDEV

ZU EINIGEN *LOCI OBSCURI* BEI JOHANNES DE GROCHEIO[1]

Über die näheren Umstände des Lebens und Schaffens von Johannes de Grocheio ist praktisch nichts bekannt. Es sind weder biographische Unterlagen erhalten noch verfügen wir über Hinweise oder Berichte von Zeitgenossen, sei es direkt oder indirekt. Alles, worauf wir uns in der Beurteilung dieses Gelehrten verlassen müssen, ist aus dem Studium seines einzigen Werkes zu schöpfen.

Die Hinweise im Werk Grocheios reichen aber aus um festzustellen, daß wir es mit einer sehr unkonventionellen und vielseitig gebildeten Persönlichkeit zu tun haben. Als Mitglied der blühenden Pariser Universität hat sich Grocheio die neuesten Erkenntnisse von Philosophie und Theologie seiner Zeit zu eigen gemacht, insbesondere aber die mathematischen Disziplinen des Quadriviums. Nur in diesem Gesamtkontext kann seine umfassende Musiktheorie richtig begriffen werden.

Die Einzigartigkeit des Traktats, sowie die Mehrdeutigkeit der darin entwickelten Lehre machen verständlich, daß Grocheios Werk schon jahrzehntelang starke Beachtung in der Musikwissenschaft findet. Einen großen Beitrag zur Grocheio-Forschung haben die Arbeiten Ernst Rohloffs geleistet, der sich auch durch zwei Editionen des Traktats verdient gemacht hat.[2]

---

[1] Dieser Aufsatz wurde im Rahmen eines Stipendiums der Alexander von Humboldt-Stiftung an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften erarbeitet.

[2] Das Verdienst, Grocheio entdeckt zu haben, gehört freilich Johannes Wolf, der 1900 als erster den Text mit einer deutschen Übersetzung und einer kleinen Einleitung herausgegeben hat (Johannes Wolf: Die Musiklehre des Johannes de Grocheo. In: SIMG I, Leipzig 1899-1900, S.65 ff.). Die Londoner Handschrift Harley 281 blieb Wolf unbekannt, was zu einer neuen Textedition Anlaß gab, die Rohloff 1943 veröffentlichte (Ernst Rohloff: Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo. Media Latinitas Musica 2, Leipzig 1943. Zugrunde liegt dieser Edition seine frühere Dissertation: Rohloff, Studien). Fast 30 Jahre später kam sein abschließendes Buch „Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio" heraus, das einen aufs neue überprüften Originaltext, eine paläographische Beschreibung beider Handschriften mit Faksimile, eine synoptische deutsche Übersetzung, einen extensiven Kommentar u. a. m. enthält. Diese letzte Ausgabe wird von uns im Folgenden benutzt (Rohloff, Quellenhandschriften). Bei Verweisen

Allerdings haben neuere Untersuchungen gezeigt, daß auch seine Editionen leider nicht frei von Fehlern und Mißverständnissen sind.[3]

Eine Reihe von *loci obscuri*, die von Rohloff falsch ausgelegt oder unbeachtet gelassen worden sind, haben bereits eine befriedigende Deutung erfahren.[4] Andere, die bis heute der Aufmerksamkeit der Forschung entgangen sind, versuchen wir auf diesen Seiten zu erklären.

1

> Quidam autem vulgariter loquentes dixerunt esse consonantias infinitas, sed suae positionis nullam assignaverunt rationem. Alii autem rationabiliter loquentes tres consonantias esse asserunt, volentes per numeros sui dicti rationem ostendere, sicut magister Pythagoras, primus inventor, et Nicomachus arithmeticus et Plato studiosus, qui per mathematicam voluit naturalia demonstrare. Unde in libro, qui Timaeus intitulatur, numerum elementorum declaravit eo, quod inter duo cubica <nisus> est semper duo media proportionalia invenire. (23-24, S.114)

An dieser Aussage bleibt unklar, was unter dem Begriff *duo cubica* zu verstehen ist und welche *media proportionalia* Grocheio meint. Die wörtliche

---

bezieht sich die erste Zahl auf die von Rohloff eingeführte Abschnittszählung, die zweite auf die entsprechende Seite.

[3] Dieses ist hauptsächlich das Ergebnis eines falschen Verständnisses der philosophischen Lehre Grocheios. In dieser Hinsicht müssen die von M. Bielitz und E. Fladt vorgeschlagenen Textkorrekturen berücksichigt werden (Mathias Bielitz: Materia und forma bei Johannes de Grocheo. In: Die Musikforschung 38 (1985), S. 257-277; siehe besonders über *ens in actu* S. 258 f.; Ellinore Fladt: Die Musikauffassung des Johannes de Grocheio im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption. München-Salzburg 1987, S.33, 114, 116 u.a.). Zu beachten ist auch der Hinweis von W. Frobenius, daß der ursprüngliche handschriftliche Text im Abschnitt über Hoquetus im Vergleich zu Rohloffs Korrektur berechtigter sei. (Wolf Frobenius: Hoquetus. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Wiebaden 1971 ff. S.9). Vgl. auch weiter unten einige unserer Verbesserungen zur Edition Rohloffs.

[4] Besonders viele Schwierigkeiten bereitet das Kapitel über *musica vulgaris*. Zahlreiche wichtige Beobachtungen wurden in den Arbeiten von Doris Stockmann (*Musica vulgaris* bei Johannes de Grocheio. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 25 (1983), S. 3-56 und wichtige Tabellen) und M. Saponov (Michail Saponov: Menestreli. Moskau 1996, S.123-143) gemacht. So kommt Saponov aufgrund der Untersuchung des altfranzösischen Wortschatzes zum Schluß, daß manche musikalischen Termini, die Grocheio zur Charakterisierung der *musica vulgaris* verwendet, latinisierte altfranzösische Wörter darstellen (*cantilena* = chanson, *chorea* = carole etc.). Saponov hat auch die erste akzeptable Erklärung für einen der rätselhaftesten Begriffe, die *cantilena entrata (cantus insertus)* angeboten.

Übersetzung von Rohloff (bzw. „zwei Kuben" und „zwei mittlere Proportionalen") klärt die Sache kaum.[5] In einer englischen Übersetzung von Albert Seay[6] werden *duo cubica* freier vom Originaltext als „two extrems" übertragen. Trotzdem ist es nicht klar, welche 'Grenzen' in Frage stehen. Zunächst scheint es, daß es um die Proportionslehre geht - zum Beispiel in der Art, wie Boethius sie darlegt. Man erinnert sich sofort an arithmetische, geometrische und harmonische Mitten.[7] Aber was haben diese Mitten mit Kuben zu tun?

Die Antwort findet sich in Platos Timaeus. Nach Plato sind alle Bestandteile der Welt „blutsverwandt" (*consanguinae*). Um die Verwandschaft der **zwei**dimensionalen Körper sichern zu können, reicht **eine** Mitte aus. Für die Haltbarkeit des **drei**dimensionalen „Weltkörpers" (*corpus mundi*) sind aber **zwei** Mitten notwendig.[8] Das ist die Erklärung, warum „mundi opifex inter ignem terramque aera et aquam inseruit libratis isdem elementis salubri modo, ut quae cognatio est inter ignem et aera, eadem foret inter aera et aquam, rursum quae inter aera et aquam, haec eadem in aquae terraeque societate consisteret".[9] Jetzt wird es klar, daß Grocheio unter *duo cubica* dreidimensionale Körper versteht, und zwar Rand- oder Gerüstelemente im kosmologischen Schema von Plato. Nach diesem Verständnis müssen unter *media proportionalia* einfach die (der Lage nach) mittleren Weltbauelemente gemeint sein:

duo cubica [Feuer
Luft] media proportionalitas
Wasser
Erde]

Der besprochene Abschnitt aus dem Timaeus verursachte eine anhaltende Diskussion unter den Kommentatoren dieses berühmten Dialogs. Plato äußert sich hier ganz allgemein und geht nicht weiter auf technische Details ein.[10] Im Versuch, den platonischen Aussagen mathematische Prä-

---

[5] Vgl. den Kommentar in Rohloff, Studien, S.28-31, zu dieser Textstelle.

[6] Johannes de Grocheo. Concerning Music. - Colorado Springs 1974, S. 5

[7] Siehe z.B. Institutiones musicae II, 17

[8] Es versteht sich, daß alle vier Grundelemente des Weltkörpers dreidimensionale Objekte sind.

[9] Plato, Tim. 32b2 - 32b5. Lateinische Übersetzung in: Waszink, S.25

[10] „Here, as in many other places, Plato is compressing this statement of technical matters to such a point that only expert readers would fully appreciate his meaning." (Cornford, S.47).

zision zu geben (die offensichtlich von keiner Bedeutung für Grocheio ist), wird folgende Erklärung vorgeschlagen:

1. In der unmittelbar vorangehenden Begründung der Notwendigkeit einer Mitte zwischen zwei zweidimensionalen Körpern beschreibt Plato in der Tat eine bestimmte Art der Proportion und zwar die **geometrische**.[11] Cornford beweist, daß gerade eine derartige Proportion unter der griechischen αναλογια zu verstehen ist.[12]

2. Obwohl Plato die mathematischen Termini 'Quadrat' und 'Kubus' nicht verwendet, sind sie trotzdem da gemeint, wo der Verfasser von **zwei**- und **drei**dimensionalen Körpern spricht. In diesem Fall stimmt die platonische Darlegung mit dem euklidischen Theorem überein. Nach Euklid ist zwischen zwei Quadratzahlen immer eine (geometrische) Mitte, zwischen zwei Kubikzahlen aber sind zwei mittlere Proportionalen. Für p^2 und q^2 als zwei Quadratzahlen gilt:

$$p^2 : pq = pq : q^2$$

Ebenso gilt für zwei Kuben p^3 und q^3:

$$p^3 : p^2q = p^2q : pq^2 = pq^2 : q^3$$

Wenn zum Beispiel p=1 und q=2, dann gibt es zwischen ihren Quadraten nur eine (geometrische) mittlere Proportionale und zwar 2. Zwischen ihren Kuben allerdings gibt es zwei Mitten, und zwar 2 und 4.[13]

2

Auf der Suche nach der Ursache *propter quod* der Prinzipien der Musik - den Konkordanzen und Konsonanzen (die als Ursache ihrer Quantität verstanden wird) polemisiert Grocheio gegen jene Gelehrten, die eine große Zahl von Intervallen festlegen wollen (z.B. dreizehn). Solche Zahlen widersprechen den *principia*, die aufgrund ihrer essenziellen Eigenschaft nur

---

[11] Plat. Tim. 31b3 - 32a7 (Waszink, Timaeus S.24)
[12] Cornford, S.44 - 45
[13] Sir Thomas Heath: A History of Greek Mathematics. Oxford 1921, Bd. I, S.89

wenige sein können.[14] Diesen Gelehrten stellt Grocheio andere gegenüber, die ihre Untersuchungen „auf feinere Weise" (*modo subtiliori*) durchführen:

> Quibusdam vero videtur concordantias infinitas esse, sed ad hoc nullam probabilitatem adducunt. Alii finitas esse dicunt et sub numero determinatas, plures tamen quam septem, puta tredecim. ... Alii autem ad septem reducunt. Qui modo subtiliori investigant. Melius enim est pauca principia supponere, cum pluralitas principiis contradicat. (45-46, S.118)

Die Denkweise *modo subtiliori,* die Grocheio selbst auch nicht fremd ist, bedeutet bei ihm u.a. die Vorstellung von einer Zahl als einer strukturellen Idee, die sich in verschiedenen Kategorien der Musik zeigt und verkörpert. Zahlenanalogie an und für sich ist nicht ungewöhnlich in den mittelalterlichen Musiktraktaten. Unkonventionell ist es aber, daß in Beweisen der Vollkommenheit der entsprechenden Zahl neben allgemein benützten christlichen Symbolen auch nichttheologische Analogien ins Gewicht fallen. Man kann dieses in Bezug auf die Zahlen Drei und Sieben verfolgen.

So ist einerseits nach Grocheo die Erkenntnis von drei Konsonanzen (Quint, Quart und Oktav) dem Menschen darum eingeboren, weil die menschliche Seele ein Abdruck der göttlichen Trinität darstellt.[15] Andererseits aber begründet er die ästhetische Priorität der dreiteiligen Mensur in der mehrstimmigen Musik ohne jegliche theologische Parallelen. Die *perfectio* (d.h. „Vollkommenheit") sei analog der Vollkommenheit der Naturkörper, die über drei Dimensionen verfügen.[16]

Ebenso untersucht Grocheio die Ursache der sieben Konkordanzen.[17] Weil der Mensch quasi ein Mikrokosmos ist, muß die menschliche Art der Musik in ihren Anfängen den Gesetzen des Kosmos unterliegen. Und weil es sieben Himmelskörper gibt, welche die physischen Prozesse und Verwandlungen auf der Erde beeinflussen, so reichen sieben Konkordanzen

---

[14] Hier, sowie auch in anderen Teilen seiner Lehre, versucht Grocheio, die philosophische Methode des Aristoteles auf die Musik zu übertragen. Vgl. die Begründung der Zahl von Prinzipien in der „Physik" I. 4 - 5.

[15] Dicamus ergo, quod anima humana immediate a <principio> creata speciem vel imaginem retinet creatoris. Quae imago a Johanne Damasceno imago trinitatis dicitur, mediante qua naturalis cognitio est ei innata. Et forte ista naturali cognitione in sonis trinam perfectionem apprehendit, quae animae brutorum propter <eius> imperfectionem non debetur. (40-41, S.116/118)

[16] Est autem perfectio mensura ex tribus temporibus constans. Quemadmodum enim in corporibus ex trina dimensione attenditur perfectio, ita in sonis ex tribus temporibus perfectionem vocaverunt. (158, S.140)

[17] In seiner Lehre von der Harmonie sieben sukzessive konsonante Intervalle.

aus, um die Existenz der musikalischen Harmonie zu begründen. Sieben Gaben des heiligen Geistes 'verstärken' die Argumentation der Konkordanzenzahl auch von theologischer Seite:

> Isti autem ex dictis poetarum originem sui dicti capiunt et cum hoc rationes probabiles adducunt dicentes esse septem dona spiritus et in caelo septem planetas et in septimana septem dies, quibus multoties resumptis totus annus mensuratur. Et similiter in sonis esse concordantias septem dicunt. (46, S.118)

Darüber hinaus ist es bemerkenswert, daß neben kosmologischen und theologischen Argumenten auch die 'poetische' Analogie von Bedeutung ist. Im obenerwähnten Zitat ist unter *dicta poetarum* wahrscheinlich Vergils *Aeneis* gemeint, und zwar die bekannte Textstelle, wo das Musizieren von Orpheus beschrieben wird:

> Nec non Threicius longa cum veste sacerdos
> Obloquitur numeris septem discrimina vocum,
> Iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno.
> (VI, 645 - 647)

Die Wortfügung *septem discrimina vocum* übersetzt man manchmal als „siebenstimmige Lyra". Es geht allerdings nicht um sieben Saiten der Lyra (Kythara) und erst recht natürlich nicht um Siebenstimmigkeit, sondern um die sieben Stufen (Tonhöhen) der Oktavleiter. Der unmittelbare Sinnkontext der Zahl Sieben, der aus Vergils Zitat hervorgeht, ist übrigens für Grocheio nicht so wichtig. *Ex dictis poetarum* entsteht die Zahlidee der Sieben, die sich ursprünglich in der Zahl der Konkordanzen verkörpert, um später auf andere Teile der Musik zu wirken.[18]

3

> Tonus autem multipliciter 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. (51, S.118/120)

---

[18] Die sieben *claves* des Hexachordsystems (a b c d e f g), die sieben Strophen des *cantus coronatus*, die sieben *puncta* der Estampie.

In diesem Abschnitt hat Rohloff das in beiden Handschriften vorkommende Wort *aux* durch *nix* („Schnee") emendiert. Für das Wort *montibus,* das im Darmstadter Manuskript steht, ist in der Londoner Handschrift *motibus* zu lesen. Rohloffs Korrektur klärt keineswegs den Sinn dieser Textstelle.[19] Wenn wir aber zum Londoner Originaltext zurückkehren, scheint die Bedeutung klar. Im Mittellateinischen Wörterbuch steht *aux* für „Apogäum", d.h. ein Punkt der maximalen Entfernung eines Himmelkörpers auf seiner Laufbahn von der Erde.[20] In diesem Sinne benutzte *aux* schon Albertus Magnus.[21] Gleichzeitig ist eine der bekannten Bedeutungen für *motus* „Laufbahn". Also kann die besprochene Textstelle wie folgt übersetzt werden: „Das Wort *tonus* benutzt man in verschiedenen Bedeutungen, wie auch das Wort „Apogäum" für [die verschiedenen] Laufbahnen [der Himmelkörper]". Wie viele Erdfernenberechnungen es gibt, so viele Definitionen von *tonus* gibt es in der Musiktheorie: einerseits bedeutet dieses Wort „Kirchenton", andererseits aber ist es als das Intervall des Ganztons zu verstehen.

Grocheios Anwendung von astronomischer Terminologie wird nicht überraschend erscheinen, wenn man sich an eine weitere Stelle im Prolog zum Traktat erinnert. Dort erklärt der Verfasser durch eine astronomische Analogie die Wichtigkeit der Kenntnis der *principia musicae* für das Grundverständis der Musik:

> Sicut enim videns modum inveniendi distantiam corporis solis a centro terrae non admirabitur, sed <facilius> erit sciens, sic videns inventionem principiorum musicae magis erit dispositus ad sciendum (6, S.110).[22]

---

[19] Seine Übersetzung: „*Tonus* sagt man vielfach, wie Schnee auf den Bergen" (Rohloff, Quellenhandschriften, S.119).

[20] Bd. I, Sp. 1288.

[21] Vgl. u.a. in *Super Dionysii epist. VII*: „... sol habet circulum excentricum, in quo habet duos motus, scilicet aequalem, quem astronomi vocant medium, et motum augis, idest summae elevationis a centro terrae..." (Alberti Magni opera omnia. Tomus XXXVII, 2. Münster 1978, S. 508). Noch eine Textstelle aus Albertus' *De animalibus* V.2.11: „Femina autem a tempore impraegnationis per sexaginta dies habet in utero et si prius pariat, erit partus debilis, in quo tempore perficiuntur quatuor auges lunae, quoniam in quolibet mense luna bis est in auge." (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Bd. XV (1916), S. 430).

[22] Diese nicht eindeutige Textstelle kann vermutlich wie folgt übersetzt werden: „Wie nämlich derjenige, der die Art und Weise wie man die Distanz zwischen Sonnenkörper und Erde [als] Zentrum findet, nicht staunen, sondern zur Kenntnis [der Astronomie] gelangen wird, so wird derjenige, welcher versteht, wie man die Prinzipien der Musik findet, am besten zur Kenntnis [der Musik] bereit sein".

4

Im Abschnitt über Mensuralmusik legt Grocheio großes Gewicht auf das *tempus perfectum*, das er als Grundmaß (*prima mensura*) der mehrstimmigen Musik versteht:

> Ista autem mensura totum cantum mensurat, quaemadmodum una revolutio totum tempus. Est enim tamquam regula Polycleti. (156, S.138)

Wie Rohloff kommentiert, geht es um die „Umwälzung des Himmelsgewölbes um die Erde im Laufe eines Tages". Es bleibt aber unklar, in welchem Zusammenhang zu dieser Behauptung die unmittelbar folgende Erwähnung von Polyklets *regula* steht, und was diese Regel überhaupt bedeutet.[23]

Der große altgriechische Bildhauer Polyklet (5. Jh. v. Chr.) wurde u. a. mit seinem theoretischen Traktat *Kanon* berühmt, in dem er ästhetische und mathematische Voraussetzungen der vollkommenen Kunst formulierte.[24] Die nicht erhaltende Lehre Polyklets ist teilweise in verschiedenen Werken des Arztes und Philosophen Galenos (ca. 130-199 n. Chr.) überliefert, die auch Grocheio offensichtlich kannte.[25] Nach Polyklets Kanon (= regula) wird die Schönheit des menschlichen Körpers durch das abgemessene Verhältnis seiner Glieder hervorgerufen: „ ... digiti ad digitum scilicet, omniumque ipsorum ad metacarpium et carpum, et horum ad cubitum, cubiti ad brachium, et omnium ad omnia ...".[26]

Schon seit der Spätantike wurden Proportion und Symmetrie allgemein als Grund des Schönen verstanden und auf verschiedene Ebenen der Natur und Kunst ausgeweitet. Innerhalb dieser Tradition liegt auch die be-

---

[23] Rohloff, Quellenhandschriften, S.139, Anm. 168 u. 169. Obwohl Rohloff hier für die Erklärung auf seine früheren Studien verweist, gibt es auch dort keinen befriedigen Kommentar (s. Rohloff, Studien, S.115, Anm.1).

[24] Nach wenigen späteren Belegen schuf er eine Statue „Doryphorus", die mit den von ihm erarbeiteten Maßverhältnissen präzis übereinstimmte.

[25] Sein Traktat enthält einen direkten Verweis auf Galenos' Buch *Techne* (s. Rohloff, Quellenhandschriften, S.144).

[26] Galenos, De Hippocratis et Platonis placitis V. 3. Zit. nach: Claudii Galeni opera omnia, ed. C. G. Kühn. Lipsiae, 1821, tomus I, S. 449. Reprogr. Nachdruck Hildesheim 1964. Deutsche Übersetzung nach D. Schulz : „... des Fingers zum Finger, aller Finger zur flachen Hand und zur Handwurzel, der Handfläche und Handwurzel zum Unterarm, des Unterarmes zum Arm und so aller Teile zu allen" (Dietrich Schulz: Zum Kanon Polyklets. In: Hermes 83, 1955, S. 202).

sprochene Aussage Grocheios. Die rhythmische Schönheit des 'Musikkörpers' entsteht nach Grocheio aus dem dreiteiligen Verhältnis seiner rhythmischen Glieder zueinander.

5

Viele *loci obscuri* hat das letzte Kapitel des Traktats, wo verschiedene Probleme des gregorianischen Chorals behandelt werden. Die Psalmrezitation unterscheidet Grocheio aufgrund der Anfangs-, Mittel-, und Schlußwendungen. In Zusammenhang mit der Intonation in den acht Psalmtönen wird der nachstehende Memoriervers angeführt:

> Primus cum sexto fa-sol-la semper habeto,
> Tertius, octavus ut-re-fa, sicque secundus,
> La-sol-la quartus, ut-mi-sol sit tibi quintus,
> Septimus est mi-fa-sol. Sic omnes esse recordor.
> (251, S.158)

Rohloff bemerkt, daß derselbe Memoriervers (mit einigen Abweichungen) im Traktat des Magisters Lambertus vorkommt (CS I, S.262a).[27] Dazu kann man eine ganze Reihe von anderen Quellen beifügen. Die ältesten von ihnen stammen aus dem 13. Jh.[28] Diese Verse sind klar zu verstehen. Rätselhaft scheint der nachfolgende Satz:

> Et ista supra octo dictiones figurantur, puta *Pater in filio, filius in patre, spiritus sanctus ab utroque procedens.* (252, S.158)

In welchem Zusammenhang die in den Memorierversen erwähnten Initien und die (anscheinend ebenfalls mnemonisch gedachte) Phrase *Pater*

---

[27] Rohloff, Quellenhandschriften, Anm.278, S.159.

[28] Nach freundlicher Mitteilung von M. Bernhard geben wir hier eine Liste der bisher bekannten Handschriften: Barcelona, Bibl. Central de Catalunja M 883, fol.62v; Barcelona, Bibl. Central de Catalunja M 1327, fol.89; Chapel Hill, Wilson Library Ms. 63, fol.88v; Erfurt, Ampl. 8° 94; London, BL Lansd. 763 fol.67v; London, BL Egerton 2888 fol.26r; Milano, Ambr. I. 20. inf. fol.25v; München clm 27477, fol.17r; Napoli VIII. D. 12, fol.37r; Paris, Arsenal 114 fol.205; Pavia 361, fol.60r; Pavia 450, fol.6v; Princeton, Institute for Advanced Studies, Codex Lowe; Roma, Vallic. B 83, fol.55v; Roma, Bibl. Apost. Vatic. Reg. lat. 1146 fol.55r; Roma, Bibl. Apost. Vatic. Vat. lat. 5129, fol.148r; Sélestat, Bibl. Mun. 127, fol.178v; Sevilla, Colombina 5. 2. 25, fol.38 u. 49; Siena LV 30, fol.129r; Venezia, BN Marc. Lat. III 156 (2933); Henricus de Zeelandia, CS III, S.115b; Guilielmus monachus ed. Seay, CSM 11, S.56; Compendium musices (1499) CSM 33, p.36.

in filio stehen, ist nicht ganz klar. Rohloffs Kommentar hilft leider in diesem Fall kaum.[29]

Die Lösung befindet sich in der Textstruktur der Phrase. Nicht von ungefähr besteht sie aus 24 Silben. Genau so viele braucht man, um die obenerwähnten dreitönigen Initien durch alle acht Psalmtöne zu singen:

1	2	3	4	5	6	7	8
f-g-a	c-d-f	c-d-f	a-g-a	c-e-g	f-g-a	e-f-g	c-d-f
Pater in	filio,	filius	in patre,	spiritus	sanctus ab	utroque	procedens

Wie Michel Huglo zeigt, kommt der Text *Pater in filio* schon im Tonar von Metz (Ende des 9.Jhs.) und die Melodie in vielen Manuskripten vom 11.Jh. an vor.[30]

6

Auch bei der Besprechung der Hymnen befaßt sich Grocheio mit dem Problem des Text-Musik-Verhältnisses. Ihre Spezifik zeigt sich im Vergleich zu den Cantica, in Grocheios Terminologie: *psalmi evangelistas.*[31] Ähnlich dem Psalm wiederholt sich die dem Psalmton entsprechende Melodie in jeder einzelnen Zeile des Canticum-Textes. Hymnen im Gegensatz dazu:

> ...secundum octo modos vel tonos non diversificant, quamquam forte possit 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* et *Ut queant laxis.* (245-246, S.158)

---

[29] „Acht Wortwendungen, den acht modi entsprechend" Anm. 279, S.159.

[30] Siehe Michel Huglo: Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison. Paris 1971, S. 391, mit Notenbeispiel von einer der Varianten. Dieselbe Melodie befindet sich in MS. Paris, nat. lat. 7202, ediert bei: Michael Bernhard - Calvin M. Bower (edd.): Glossa maior in institutionem musicam Boethii. Editionsband III. Bayer. Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 11, München 1996, S. 388.

[31] Der Terminus in dieser Form ist bei Grocheio singulär. Dieselbe Gattung nennt Walter Odington *psalmus evangelicus.*

Jede einzelne Textzeile innerhalb der einen Hymnusstrophe wird auf seine eigene Melodie gesungen. Diese Eigenschaft der Kompositionstechnik (sozusagen 'Durchkomponieren' einer Strophe), die Grocheio mit der Aussage *diversitas in cantu* belegt, ist das erste Charakteristikum von Hymnen, das gemeinsam für beide von ihm unterschiedenen Hymnenarten gilt. Außerdem werden Hymnen anhand der Silbenzahl in den Textzeilen klassifiziert. Es gibt Hymnen mit der gleichen Silbenzahl in jeder Textzeile (*aequalitas syllabarum*) wie z.B. *Veni creator spiritus* oder *Conditor alme siderum.* Die Strophen von beiden bestehen aus vier achtsilbigen Zeilen. Im Gegensatz dazu wird die Ungleichheit der (sechs- oder fünfsilbigen) Zeilen in den Strophen von *Ut quaeant laxis / Resonare fibris* und *O quam glorifica / Luce coruscas* festgestellt (nach Grocheio *diversitas in syllabis*). Das ist das zweite Charakteristikum von Hymnen.

7

Der Inhalt des Kapitels über den Choral ist deswegen oft unklar, weil manche Termini in ungewöhnlichem Sinne, teilweise sogar inkonsequent benutzt werden. So zum Beispiel bezeichet Grocheio denselben Begriff mit den Termini *introitus* und *officium.* Er nennt sowohl den Kanon selbst als auch das *Pater noster* die *canones missae.*[32] Die größte Verwirrung bringen die Begriffe *versus* und *versiculus,* die durch den ganzen Traktat sowohl als Termini als auch im allgemeinen Sinne verwendet werden. Als Terminus wird auch nicht selten einer für den anderen gebraucht.[33] Wir wollen einige derartige Beispiele näher untersuchen:

> Matutinas autem appellant illud servitium, quod ... dicitur <et> in ecclesiis publicis ante primam in mane. Et partes huius appellant invitatorium, *Venite*, hymnus, antiphona, psalmus, lectio, responsorium nocturnale cum suo versiculo et ultimo oratio. (212, S.150)

> Responsorium nocturnale est cantus ordinatus, recte ascendens et descendens iuxta regulam alicuius toni. Quem immediate sequitur versiculus cum *Gloria Patri.* Versiculus vero est cantus leviter ascendens et

[32] Der Kanon beginnt nach der Präfation mit den Worten „Te igitur, clementissime Pater", und schließt vor dem *Pater noster.*

[33] Zu Grocheios Verteidigung muß man zugeben, daß er am inkonsequenten Wortgebrauch kaum schuld ist. Der Traktat spiegelt nur die Situation in seiner Zeit wieder, als *versus* und *versiculus* ihre endgültige Bedeutung noch nicht erhalten hatten. Diese Tatsache hebt das Problem ihres adäquaten Verständnisses nicht auf.

descendens. Et post eum et similiter post *Gloria Patri* resumitur pars responsorii vel totum aliquoties, quemadmodum invitatorium post *Venite* vel responsoria in cantilenis post suas partes. Et semper *Gloria Patri* secundum euphoniam versiculi decantatur. Cuilibet tono appropriatur unus versiculus ... (247-249, S.158)

Responsorium missae est cantus ascendens et descendens quemadmodum responsorium 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. (272, S.162)

Was Grocheio als Versikel des nächtlichen Responsoriums und (analog dazu) als Versikel des Graduale (in der Terminologie des Traktats: *responsorium missae*) bezeichnet, wird heute Versus genannt. Versikel nennt man einen kurzen Gesang, der gewöhnlich einen Psalmvers umfaßt und in allen Horen des Offiziums vorkommt.[34] Dem Versus des Responsorium nocturnale jedes Kirchentones liegt ein bestimmtes melodisches Modell zugrunde, oder mit den Worten Grocheios „cuilibet tono appropriatur unus versiculus".[35] Auf dasselbe Modell wird das *Gloria Patri* gesungen, das (in reduzierter Form) der Repetenda folgt. Die Rezitationsformeln der Versus sind ursprünglich zweifellos mit den Psalmtonformeln verbunden. Sie unterscheiden sich allerdings von diesen durch erheblich weiter entwickelte Melodien.[36] Normalerweise wurde versucht, den Text des Versus des Responsorium nocturale für die entsprechende Melodieformel einzurichten. Nur wenige Responsoria nocturnalia jener Zeit besaßen frei komponierte Versusmelodien. Diese Praxis, die in Bezug auf die Responsoria nocturnalia Ausnahmecharakter hatte, wurde in den Gradualversus zur Regel. Diese Tatsache meint Grocheio, wenn er schreibt, daß das Graduale „plures versiculos sub eodem tono habet", d.h. daß die Gradualversus nicht formelhaft disponiert sind.

---

[34] Über den Ort des Versikels im Offizium vgl. z.B.: Carl Marbach: Carmina scripturarum. Straßburg 1907, S.59 -61.

[35] Die Tabelle mit den Formelmelodien für Responsorialverse befindet sich, z.B., im Antiphonale Sarisburiense, ed. by W. H. Frere, London 1924, S. 4 und im New Grove Dictionary, Bd.17, S. 762-763 (hier im Vergleich mit altrömischen Formeln).

[36] Die Versusmelodien haben nichts mit den sogenannten *toni versiculorum* zu tun, die nur schlichte psalmodische Formel mit Schlußmelisma darstellen (s. z.B. in Antiphonale Romanum. Paris, Tournai u. a. 1949, S. 32*). Wegen ihres melodischen Reichtums können erstere eher mit den Melodien der Introitusversus verglichen werden.

Die Textgrundlage für die Versus der Responsoria nocturnalia bilden hauptsächlich die biblischen Bücher außerhalb des Psalters, während die Textquelle für die Gradualversus die Psalmen sind. Gerade in diesem Sinne spricht Grocheio von den *versus* der Alleluia (274, S.162), Tractus (278, S.164) und Introitus[37]:

> 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.* (265, S.160)

Nur einige Zeilen später in der Beschreibung des Introitus wird das, was früher *versus* des Introitus genannt wurde, als *versiculus* bezeichnet:

> 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 ... octavi <ut> *Ad te levavi animam meam.* Versiculus *Vias tuas* cum *Gloria* Patri <in> eodem modo et cum suis versibus intonatur. (266, S.160)

So muß man zum Beispiel den *versiculus Vias tuas*, der zum Introitus des achten Tons *Ad te levavi* gehört, als seinen Versus verstehen. Die Aussage „cum suis versibus" hingegen scheint klarer verständlich, wenn man hier *versus* nicht terminologisch auffaßt. Es geht zweifellos um die weiteren Verse des Psalmes 24 im allgemeinen.

Noch in einer weiteren Bedeutung wird *versiculus* in der Beschreibung der Sequenz verwendet:

> Est autem sequentia cantus ex pluribus versiculis compositus, sicut *Laetabundus* vel *Benedicta es, caelorum.* Cantus autem iste per tonos regulatur sicut alii. Et duo versiculi esse sequentes in eadem concordantia ut plurimum decantantur. (275, S.162/164)

Hier muß man unter *versiculus* eine Strophe (oder sogar - mit Rücksicht auf die Verkörperung der Textform in der musikalischen Form - eine Halbstrophe) verstehen, die aus kurzen (gleichsilbigen) Zeilen besteht. Dabei werden zwei nebeneinander stehende Versikel der Sequenz auf eine Melodie gesungen (sogenannte Doppelversikel). Selbstverständlich hat ein

---

[37] Bekannt ist es, daß die Textgrundlage der Versus in diesen Gattungen des Chorals immer der Psalter ist.

solcher 'Versikel' weder mit den Versikeln in den Horen noch mit dem Psalter als textlicher Grundlage zur Vertonung etwas gemeinsam. Als textlicher Begriff bildet ein Pendant zum *versiculus* wieder *versus*, die beide als Teile unterschiedlicher Größe der poetischen Form zu verstehen sind. Dem kleineren Abschnitt (Zeile) entspricht *versiculus*, dem größeren *versus* (Strophe). In dieser Bedeutung benutzt Grocheio beide Termini sowohl in der Beschreibung des Chorals als auch der weltlichen Monodie.[38] Ein solcher Gebrauch von *versus* und *versiculus* ist auch in der Beschreibung des Gloria anzunehmen:

> Hunc autem cantus sequitur *Gloria in excelsis Deo*, qui est cantus ex pluribus concordantiis ascendendo et descendendo, sicut alius 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. (269, S.162)

8

Zum Schluß fügen wir Quellenhinweise zu einigen von Rohloff nicht eruierten Textstellen bei, die zur besseren Vorstellung vom Kontext der Lehre Grocheios beitragen können:

a

> Instrumenta vero a quibusdam dividuntur divisione soni artificialis in eis generati. Dicunt enim sonum in instrumentis fieri afflatu, puta in tubis, calamis, fistulis et organis, vel percussione, puta in chordis, tympanis, cymbalis et campanis (133, S.134)

Grocheio verweist auf die im Mittelalter populäre Klassifikation der Musikinstrumente in Blas- und Schlaginstrumente, die in der lateinischen Fachliteratur auf Isidor zurückgeht (Isid. Etym. III, 19).

b

> Unde Seneca: Non est viri timere sudorem. (115, S.132)

---

[38] Die Beschreibung des *cantus gestualis, cantus coronatus* und *cantus versicularis (versiculatus)* findet sich bei Rohloff, Quellenhandschriften, S.132 - 144.

Die Quelle dieses Zitats ist Senecas *Epistula ad Lucilium* 31. 5 (anders Lib. IV ep. 2).[39]

c

Simile enim sibi simile quaerit et in suo simili delectatur. (188, S.146)

Als Quelle für diese Sentenz gibt Rohloff ein ähnliches altdeutsches Sprichwort an („Gleich und gleich gesellt sich gern").[40] Es scheint aber früherer Herkunft zu sein. Hans Walther verweist auf analoge mittellateinische Sprüche u.a. nach einem platonischen Vorbild.[41] In Betracht kommt auch eine Boethius-Stelle: „Amica est enim similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria."[42] Dazu sagt eine Glosse: „Nam solum simile delectatur in simili."[43]

d

Describunt autem tonum quidam dicentes eum esse regulam, quae de omni cantu in fine iudicat. (219, S.152)

Zum ersten Mal findet sich diese Definition der Kirchentöne im Traktat *Dialogus de musica* des Pseudo-Odo (um 1000): „Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat".[44] Die Kenntnis dieses Autors ist für das 13. Jahrhundert ziemlich ungewöhnlich und beweist nochmals die Belesenheit Grocheios.

e

Die Edition von Rohloff enthält am Ende ein Verzeichnis sowohl der weltlichen als auch gregorianischen Gesänge, die im Traktat Grocheios vorkommen.[45] Dort führt der Herausgeber alle vorhandenen Veröffentlichungen der weltlichen Lieder an. Die Choralzitate sind aber nur alphabetisch geordnet ohne jegliche Identifizierung. Wir geben hier die betreffen-

---

[39] Rohloff (Rohloff, Studien, S.80, Anm.11) findet die Konkordanz nicht genau. Er verweist auf die Epistel 22. 7 (anders Lib. III ep.1).

[40] Siehe Rohloff, Quellenhandschriften, Anm. 201, S.147.

[41] Vgl. Hans Walther: Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Ordnung. Teil 5. Nos. 39b - 41. Göttingen 1967, S. 2-3.

[42] De institutione musica I, 1; S.180, 9

[43] M. Bernhard - C. M. Bower: Glossa maior in institutionem musicam Boethii. Editionsband I. Bayer. Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 9. München 1993: I, 1, 203

[44] GS I, S. 257b.

[45] Rohloff, Quellenhandschriften, S.199-201.

den Ausgabehinweise auch für diese. Wenn mehrere Editionen der Melodien existieren, beschränken wir uns auf zwei Angaben. Weitere Hinweise werden im Verzeichnis von Bryden-Hughes [46] angeführt.

AH	Analecta Hymnica Medii Aevi
AR	Antiphonale Romanum
GR	Graduale Romanum
INV	Invitatoria cum psalmo Venite exsultemus. Paris, Tournai, Roma 1948
LA	Antiphonale von Lucca (Paléographie musicale 9)
LH	Liber Hymnarius. - Solesmes 1983
LR	Liber Responsorialis. - Solesmes 1895
MM	Monumenta Monodica Medii Aevi
WA	Antiphonale von Worcester (Paléographie musicale 12)
Wingell	Wingell R. J.: Anonymous XI (CS III): An Edition, Translation, and Commentary. Ph.D.diss., Univ. of Southern California 1973

Ad te levavi animam meam	int. in Dom. 1. Adventus (GR)
Adoremus regem [apostolorum]	inv. LA, S.48 [47]; WA, S.38
Alleluia laetabitur iustus	all. MM 7, S.277
Audite verbum	resp. LA, S.4; WA, S.4
Benedicta es, caelorum	seq. AH 54, S.396 (nur Text)[48]
Bethlehem civitas [Dei]	resp. LA, S.13; WA, S.14
Christus natus est pro nobis	inv. LR, S.54; INV, S.32
Conditor alme	hymn. LH, S.3; MM 1, S.30
De profundis	tr. in Dom. Septuag. (GR)
Domine refugium	int. in Feria 3. p. Dom. 1. Quadrag. (GR)
Dominum, qui fecit nos	inv. WA, S.95; (andere Melodie) NGD 9, S.287.[49]}
Ecce apparebit	resp. LR, S.393
Ego autem [, sicut oliva]	int. in Vigilia unius Apostoli (GR)
Gaudeamus	int. in Assumptione B.M.V. (GR)
Hodie nobis [caelorum rex]	resp. LR, S.56 etc.
Laetabundus	seq. in tempore natalis Dom. (AR)
Laetentur caeli	resp. LA, S.5; WA, S.5
Martinus ecce [migrat]	inv. WA, S.398

[46] John R. Bryden. - David G. Hughes: An Index of Gregorian Chant. 2 Bde. Cambridge, Mass. 1969

[47] Hier sind die Seitenangaben der Handschrift verwendet.

[48] Unseres Wissens ist diese Melodie nirgendwo abgedruckt. Das Handschriftenverzeichnis für sie findet sich in AH 54, S.396 - 397.

[49] Moderne Transkription nach WA, S.69 (Antiphon des sechsten Tons, bei Grocheio: *quinti toni*)

Non sit vobis [vanum]	inv. INV, S.34; WA, S.85
O quam glorifica	hymn. LH, S.420; MM 1, S.41 etc.
O sapientia	ant. major ad Magnificat (AR)
Octo sunt beatitudines	ant.[50] CS II, S.107b; Wingell, S.290
Participem me fac	resp. LA, S.132; WA, S.88
Primum quaerite regnum Dei	ant. CS II, S.81b; Wingell, S.241
Puer natus [est]	int.ad 3. Missam in Nativ. Dom. (GR)
Quarta vigilia venit ad eos	ant. CS II, S.94a; Wingell, S.252
Qui venturus est [veniet]	resp. LA, S.13; WA, S.14
Quinque prudentes virgines	ant. Wingell, S.265; CS II, S.97b
Regem praecursoris	inv. LR, S.345; INV, S.42
Regem, cui omnia vivunt	inv. LH, S.328 etc.[51]
Regem regum	inv. LR, S.380; INV, S.35[52].
Respice in me	int. in Dom. 3. post Pentecosten (GR)
Resurrexi	int. in Dom. Resurrectionis (GR)
Rex noster [adveniet]	resp. LA, S.10; WA, S.12
Salve, sancta parens	int. in commune fest. B.M.V. (GR)
Septem sunt spiritus	ant. CS II, S.102a; Wingell, S.280
Sexta hora sedit	ant. CS II, S.99b; Wingell, S.272
Sicut cervus	tr. in Sabbato Sancto (GR)
Surrexit	inv. LR, S.82; INV, S.35
Tertia dies est	ant. CS II, S.91a; Wingell, S.241
Ut queant laxis	hymn. LH, S.382; MM 1, S.352
Veni creator spiritus	hymn. LH, S.90; MM 1, S.38
Venite, adoremus	inv. LR, S.373; INV, S.44[53]

[50] Als Beispiele für Antiphonen führt Grocheio die üblichen Memorierformeln an: das erste Wort des Textes bezieht sich auf den entsprechenden Kirchenton (mit Ausnahme des zweiten Tons, für den Grocheio als Beispiel eine 'übliche' Antiphon „O sapientia" gibt). Von mehreren Varianten der Memoriermelodien verweisen wir nur auf zwei: im Tonar „De modorum formulis"(CS II, S. 89 - 109) und im Traktat des Anonymus XI (CS III).

[51] Überall dem sechsten Ton zugeschrieben (Grocheio: *octavi toni*).

[52] Überall dem zweiten Ton zugeschrieben (Grocheio: *primi toni*).

[53] Überall dem vierten Ton zugeschrieben (Grocheio: *secundi toni*).

ZSUZSA CZAGÁNY

DER *TRACTATUS DE CANTU PERFECTO ET IMPERFECTO* DES HENRICUS DE ZEELANDIA[1]

In der Sammelhandschrift XI E 9 der Prager Universitätsbibliothek befindet sich auf fol. 243r-v ein kleiner Musiktraktat mit der Überschrift „Tractatus de cantu perfecto et imperfecto", welcher offenbar als Gegenstück zu dem unmittelbar folgenden *Libellus cantus mensurabilis* des Johannes de Muris dient.[2] Autor des Werkes ist - wie aus dem einleitenden Satz hervorgeht - ein Henricus de Zeelandia. Über das Leben und Wirken dieses Gelehrten besitzen wir nur mangelhafte Kenntnisse.[3] Der einzige bisher bekannte schriftliche Hinweis auf „Nicolaus Hinrici de Selandia" ist in den Akten der Prager Universität erhalten geblieben: er wird im Jahre 1390 als „rector univ. jurist. studii Pragensis" erwähnt.[4] Wo er vor und nach diesem Zeitpunkt tätig war, bleibt vorerst ungeklärt. Die vorliegende Fassung des Traktats ist wahrscheinlich eine Kollegnachschrift, die - der Schrift nach - am Anfang des 15. Jahrhunderts entstand.

Entstehungsort der Sammelhandschrift ist allem Anschein nach Straßburg, sie dürfte einem der beiden Klarissenklöster der Stadt gehört haben.[5] Auf welchem Weg sie nach Prag gelangte, ist nicht bekannt.

Der Traktat des Henricus de Zeelandia wurde von Edmond de Coussemaker in seine Sammlung *Scriptorum de musica medii aevi nova series*

---

[1] Dieser Beitrag ist in Zusammenarbeit mit der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften entstanden.

[2] Die Sammelhandschrift enthält größtenteils astronomische, medizinische und theologische Traktate.

[3] Über Henricus de Zeelandia siehe: R. Eitner, Quellenlexikon Bd. 9, Graz 1959 S.334; H. Hüschen: Art. Henricus de Zeelandia, Die Musik in Geschichte und Gegenwart Bd.14, Sp.1039; A. Seay: Art. Henricus de Zeelandia, The New Grove Dictionary of Music and Musicians Bd. 8, London 1980, S.484

[4] Monumenta historica Universitatis Carolo-Ferdinandeae Pragensis II/1, S.143

[5] Näheres über den Gesamtinhalt der Handschrift, sowie über den dem Zeelandia-Traktat unmittelbar vorausgehenden Tonarius siehe bei F. X. Mathias: Der Straszburger Chronist Königshofen als Choralist. Graz 1903

(Paris, 1864-76)[6] aufgenommen, allerdings mit einer beachtlichen Zahl von Lesefehlern und irreführenden Wortentstellungen. Ziel der vorliegenden Arbeit ist, eine Neuedition des Traktats zu liefern und auf einige Besonderheiten im Text aufmerksam zu machen.

Der Traktat gliedert sich in zwei deutlich abgrenzbare Teile. Der erste Abschnitt (1-33) stellt in konzentrierter Form Grundlagen der Kontrapunktlehre dar, der zweite (34-65) erläutert die Schlüsselbegriffe der traditionellen Lehre der *musica plana*: Intervallbesprechungen nach konventionellem Muster (Etymologie, Zusammensetzung aus Halb- und Ganztönen, Aufzählung der Erscheinungsformen der einzelnen Intervalle, die aber nicht wie gewöhnlich als *syllabae*, *species* oder *litterae*, sondern als *compunctus* bezeichnet sind), Mutation und Tonartencharakteristik. Die Bezeichnung *compunctus* konnte bisher nur in einer einziger Quelle nachgewiesen werden: in dem wahrscheinlich aus der 1. Hälfte des XIII. Jahrhunderts stammenden Vers-Traktat „Postquam pro rudibus fabricavi materiale", welcher Alexander de Villa Dei zugeschrieben wird.[7] Dieses Werk stellt auch den frühesten bisher bekannten Beleg für die Verse „C naturam dat..." dar, welche auch Henricus aufführt. Diese tauchen allerdings - in mehr oder weniger modifizierter Gestalt - in mehreren späteren musiktheoretischen Schriften auf.[8]

Da der zweite Teil des Traktats nichts als einen knappen Abriß der elementaren Chorallehre bietet, die in zahlreichen spätmittelalterlichen Schulschriften überliefert ist, kann er für die Aufdeckung der Entstehungsgeschichte des Werkes nicht herangezogen werden. Aufschlußreicher in dieser Hinsicht könnte jener Abschnitt sein, der sich mit der mehrstimmigen Musik auseinandersetzt.

Es fällt zunächst auf, daß der Autor gleich am Anfang seiner Besprechung zwei Intervallsysteme nebeneinanderstellt. Er nennt *septem concordantiae* bzw. *proportiones* mit lateinischen Namen und untergliedert diese wiederum in *septem discordantiae* und *sex concordantiae*, wobei er hier der traditio-

---

[6] Bd. III, S.113a-115b. Der Abschnitt S.115b „Notandum quod" stellt einen selbständigen Kontrapunkttraktat dar, der in der Prager Handschrift erst nach einer Abschrift des *Libellus cantus mensurabilis* des Johannes de Muris folgt. Vgl. Sachs, Contrapunctus S.86 u. 215

[7] Der Traktat ist nur in der Handschrift Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponi 206, ff.3r-15r des 15. Jahrhunderts überliefert. Ed. A. Seay: Alexander de Villa Dei (?) Carmen de musica cum glossis. Colorado College Music Press Nr. 5, Colorado Springs 1977

[8] Z.B. bei Lambertus, Philippus de Vitriaco, Quattuor principalia, Nicolaus de Capua und Ps.-Thomas von Aquin

nellen griechischen Terminologie folgt. Abgesehen von den sieben *discordantiae*, die in der Contrapunctus-Lehre des Traktats keine wesentliche Rolle spielen, stehen sich also ein System mit sechs griechisch benannten Konsonanzen und eine lateinische Sieben-Konsonanzen-Ordnung gegenüber. Die Unterteilung der sieben Konsonanzen in sechs *concordantiae* und sieben *discordantiae* bleibt aber in der folgenden eingehenden Kontrapunktdarstellung unberücksichtigt. Es werden lediglich die im ersten Satz aufgeführten *septem concordantiae* behandelt.

Allem Anschein nach versuchte der Kompilator Vorlagen aus verschiedenen Entwicklungsstadien der Contrapunctuslehre zu verknüpfen.[9] Diese interessante Zwiespältigkeit tritt sowohl terminologisch, als auch inhaltlich in Erscheinung. Im Schatten der älteren Lehre steht die Aufteilung der *septem concordantiae seu proportiones* in sechs griechisch benannte *concordantiae*[10] und sieben *discordantiae*, wobei die satzgeschichtlich wichtige kleine Sexte zusammen mit der - aus der Reihe der Konsonanzen bereits ausgeschiedenen - Quarte zu den dissonanten Intervallen gezählt ist. Der älteren Schicht des Werkes gehört zweifellos auch die Dreiteilung der Konsonanzen in *perfecte, imperfecte* und *medie*, wobei beide Terzen zusammen mit der großen Sexte als *imperfecte*, und die Quinte bezeichnenderweise als *media* abgetan werden.[11] Auffallend ist die Tatsache, daß die kleine Sexte - im Gegensatz zu den Terzen - noch keine Aufnahme in das System der Konsonanzen fand: *sexta* steht nur für die große Sexte.

Die jüngere Schicht umfaßt die Sieben-Konsonanzen-Ordnung mit lateinischen Intervallbenennungen[12], sowie die Bestimmungen der Dezime und der Duodezime, welche als Demonstration der Oktavidentität angesehen werden können („Decima ... fit ex tertia"; „Duodecima ... fit ex quinta").

Der Regel-Teil der dargestellten Contrapunctus-Lehre setzt sich aus der Bestimmung genereller satztechnischer Maßnahmen zusammen, enthält jedoch bezüglich der Entstehungsfrage des Werkes weniger Anhaltspunkte als die Konsonanzen-Systematik. Es werden drei kurze regelartige Empfehlungen aufgeführt, die sich auf das Verbot von Parallelenketten

---

[9] Über die einzelnen Entwicklungsstufen der Contrapunctuslehre siehe: K.-J. Sachs: Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. XIII, Wiesbaden 1974

[10] Laut Sachs dürfte die Geltungsdauer des Sechs-Species-Systems mit griechischer Intervallnomenklatur den Zeitraum von 1336 (Petrus dictus Palma Ociosa) bis 1375 (Goscalcus, Tractatus de contrapuncto) umfassen. Sachs, Contrapunctus, S.73-74

[11] Ähnlich wie bei Petrus dictus Palma ociosa (1336)

[12] Über Texte, die eine solche Ordnung aufführen, siehe Sachs, Contrapunctus, S. 83-88

gleicher perfekter bzw. *medie* Konsonanzen beschränken. Das Fehlen der Empfehlung eines imperfekten Paenultima-Klangs, sowie des Verbotes „mi contra fa" könnten allerdings dafür sprechen, daß der Zeitpunkt der Entstehung der Kompilation noch im Frühstadium der Contrapunctus-Lehre zu suchen ist.

Im zweiten Teil des Traktats über die *musica plana* fällt der Terminus *tonus mixtus* auf, welcher als Bezeichnung jener Melodien gebraucht wird, die den regulären Tonumfang der authentischen und plagalen Tonarten überschreiten. Dieser Begriff taucht in der mittelalterlichen Musiktheorie verhältnismäßig selten auf. Die früheste Quelle, wo *modus* bzw. *cantus mixtus* in dem genannten Sinn vorkommt, ist die in der guidonischen Tradition stehende, dem Guglielmus Roffredi fälschlich zugeschriebene *Summa musicae artis*, verfaßt am Anfang des 12. Jahrhunderts. Weitere Belege für den Gebrauch dieser Bezeichnung finden sich bei Johannes de Garlandia[13], Hieronymus de Moravia[14] und Marchettus de Padua[15].

Schließlich steht am Ende noch die Aufzählung der Psalminitien mit der bekannten Versformel „Primus cum sexto", die in zahlreichen spätmittelalterlichen musiktheoretischen Traktaten überliefert ist.[16]

Der diffuse Inhalt, die uneinheitliche Textkonzipierung und die verschiedenen Species- bzw. Konsonanzensysteme lassen unterschiedliche Vorlagen für den Traktat des Henricus de Zeelandia vermuten. Die Sechs-Species-Ordnung mit griechischer Intervallnomenklatur, das Fehlen der kleinen Sexte unter den Konsonanzen, die Isolierung der Quinte als *media* wurden offensichtlich aus älteren Vorlagen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts übernommen und mit der neuen lateinischen Sieben-Konsonanzen-Ordnung konfrontiert, die laut Sachs bereits in den fünfziger Jahren des 14. Jahrhunderts (spätestens ab 1391) bekannt gewesen sein dürfte.[17]

Aus dem Umkreis der durch Kaiser Karl IV. im Jahre 1348 gegründeten Prager Universität sind uns mehrere musiktheoretische Schriften überliefert worden: es seien hier nur der Kommentar des Wenceslaus de Prachatitz zu der weitverbreiteten *Musica speculativa* des Johannes de

---

13 *De plana musica*, c. 1250

14 *Tractatus de musica*, 1272-1307

15 *Lucidarium in arte musicae planae*, 1309-1318

16 z. B. bei Alexander de Villa Dei, Johannes de Grocheio, Guilielmus monachus, Nicolaus de Capua etc.

17 Aus dem Jahre 1391 stammt die erste sicher datierbare Handschrift mit einer Sieben-Konsonanzen-Ordnung: Chicago, Newberry Library, Ms. 54.1. Sachs, Contrapunctus S.87-88

Muris[18], oder die Kompilation *Tractatus de simplici cantu* von Stanislaus de Gnezna[19] erwähnt. Beide stammen aus dem 15. Jahrhundert und behandeln ausschließlich die Lehre der einstimmigen Musik.[20]

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde an der Prager Universität auch ein anonymer Musiktraktat verfaßt, der Notationsfragen der Mensuraltheorie behandelt, und sich heute in der Bibliothek des Benediktinerstiftes Michaelbeuern/Salzburg befindet.[21]

Zu den genannten Handschriften tritt das Werk des Henricus de Zeelandia, welches sich - obwohl nur in elementarster Form - mit der Contrapunctus-Lehre auseinanderzusetzen versucht, und zur Geschichte der Musiklehrpraxis an den mitteleuropäischen Universitäten des ausgehenden Mittelalters beiträgt.

---

[18] Prag, Narodní knihovna, V. F. 6., f.26b-58b

[19] Ibid., f. 59a-97b

[20] Über die Musik und Musiklehre an der Prager Universität siehe bei G. Pietzsch: Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Archiv für Musikforschung 1, 1936, S.258-292, 424-451

[21] R. Federhofer-Königs: Ein anonymer Musiktraktat aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Stiftsbibliothek Michaelbeuern/Salzburg. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 46, 1962, S.43-60

EDITION

[1] Gaudent musicorum discipuli, quod H. de Zeelandia aliqua brevia tractat de musica, videlicet quot sunt proportiones et in quo fiunt.

[2] Primo videndum est quod septem sunt proportiones seu concordancie, scilicet unisonus, tercia, quinta, sexta, octava, decima et duodecima. [3] Iste proportiones possunt dividi; et dividuntur in XIII, videlicet in sex concordanciis et in septem discordanciis. [4] Sex concordancie sunt unisonus, ditonus, semiditonus, diapente, tonus cum diapente et diapason. [5] Septem discordancie sunt semitonus, tonus, tritonus, diatesseron, semitonus cum diapente, ditonus cum diapente, semiditonus cum dyapente.

[6] Istarum proporcionum seu concordanciarum quedam perfecte, quedam inperfecte et quedam medie. [7] Perfecte sunt unisonus et octava; ratio est hec, quia naturaliter concordant. [8] Inperfecte sunt tertia, sexta et decima. [9] Medie sunt quinta et duodecima; ratio est hec, quia minus sunt quam perfecte et magis quam inperfecte.

[10] Unisonus est duarum vocum ad invicem ordinacio in eadem linea vel spacio. [11] Tercia est tercia vox supra tenorem et est duplex, scilicet ditonalis et semiditonalis. [12] Dytonalis est illa, que tenet in se duos tonos perfectos, exemplum sicut fa-la. [13] Semiditonalis est illa, que tenet in se tonum cum semitono, exemplum sicut re-fa. [14] Et est videndum, quod tonus est ubi fit ascensus vel descensus inmediate, exemplum sicut re-mi et cetera. [15] Sed semitonus est, ubi invenitur fa-mi et econverso. [16] Quinta est quinta vox supra tenorem, que quinque voces tenent in se; tres tonos cum semitono, sicut re-la. [17] Sexta est sexta vox supra tenorem, que sex voces tenent in se; quatuor tonos cum semitono, sicut re de natura in .de.solre mi de .#. in .be.fa.be.mi. [18] Octava est octava vox supra tenorem, que octo voces tenent in se; quinque tonos perfectos cum duobus semitoniis, non quod illi duo semitoni pro uno tono debet computari. [19] Decima est decima vox supra tenorem et fit ex tercia. [20] Duodecima est XII vox supra tenorem et fit ex quinta.

---

3 dividuntur] dividunt *ms.* sex] septem *ms.* septem] sex *ms.*
4 unisonus] unitonus *ms.*
5 semiditonus cum dyapente] semitonus cum dyapente *ms.*
6 Istarum] istorum *ms.*
12 duos tonos] *corr. ex* tonum cum semitono *ms.*
13 semiditonalis] semitonalis *ms.*
14 descensus] decensus *ms.* re] re re *ms.*

[21] Et videndum, quid sit musica. [22] Musica est varia vocum ordinacio ad invicem. [23] Et notandum, quod in musica reperitur una duplex octava cum una sexta. [24] Item inveniuntur duo signa, scilicet .b. sic formata et .#. sic formata. [25] Et notandum, quod omnis discantus debet incipi et finiri in perfectis vel in mediis.

[26] Item, quod due perfecte seu due medie non debent poni una post aliam ascendendo vel descendendo, nisi aliqua inperfecta interponatur. [27] Item due inperfecte vel plures possunt simul poni ascendendo vel descendendo sine media vel perfecta interposita. [28] Et est notandum, quod sex sunt gradus, per quos tota ars musice canitur, scilicet ut, re, mi, fa, sol, la et econverso. [29] Et scala eius manus sinistra, in qua ponuntur gradus, et est arbor musice, de qua accipimus fructus per quos addiscimus cantare. Per quem fructum et quos ramos habet? Rami acuti eius sunt digiti et fructus eius sunt note et cetera. [30] Ille dicitur cantus proprie artificialis et non usualis. Unde versus:

[31] Bestia non cantor, quia non canit arte, sed usu.
Et non vox cantorem facit, sed artis documentum.

[32] Itaque ars non sit ad voluntatem, sed ad rationem, quia si ars fieret ad voluntatem, tunc nil reputaretur. [33] Si fit ad rationem, ostendit, quod reddamus rationem per quemlibet cantum et per quamlibet notam et cetera.

[34] Incipit nova recollectio plane musice secundum modernos. [35] Primo queritur, unde oritur demonstracio toni et semitoni: ad tonum .a. ad .b., ad semitonum .b. ad .c., .c. ad .d. tonum et sic de singulis. [36] Tonus habet compunctos quatuor, scilicet ut-re-mi, fa-sol-la in ascendendo et descendendo. [37] Semitonus habet compunctum unum, scilicet mi fa et econverso.

[38] Tonus dicitur a tonando, id est a sonando, quia sonus in una corda potest fieri. Tonus fit in duabus et ideo duo simul stantes faciunt tonum.

[39] Ditonus dicitur quasi divisio, id est de duobus tonis, quia duo toni simul stantes faciunt ditonum, scilicet semiditonus .a. ad .c., semitonus .b.

---

27 perfecta] inperfecta *ms.*
29 acuti] acute *ms.*
30 artificialiter et non usualiter *ms.*
31 Et] Etiam *ms.* artis] ars *ms.*
36-37 *cf. Postquam pro rudibus, p.130*
39 semiditonus .a. ad .c. semitonus] semiditono .a. ad .c. semiditonum *ms.*

ad .c. ditonum, et cetera. [40] Semiditonus constat ex tono cum semitono et habet compunctos duos, scilicet re-fa, mi-sol. [41] Semiditonus dicitur quasi medius ditonus, id est non plenus ditonus. [42] Diatesseron Grece dicitur „quatuor" Latine, quia constat ex quatuor sonis: ex duobus tonis et semitono. [43] Dyapente Grece dicitur „quinque" Latine, quia constat ex quinque sonis, id est ex tribus tonis cum semitono. [44] Diapason Grece dicitur quasi „dia" Latine „ex", „pason" Grece et „octo" Latine, quia constat ex octo vocibus.

[45] Item notandum est, quare mutacio fuit inventa: mutacio fuit inventa causa necessitatis, quia non possumus ascendere supra la, nec descendere sub ut. [46] Et ideo fuit inventa causa necessitatis, ut ait Boecius in prima regula, cum dicit, quod mutacio est divisio vocis, scilicet dimittere unam et aliam accipere, et dicitur mutacio a muto, mutas, etc.

[47] Regule plane musice: Omnis reformacio, que incipit in .C., cantatur per naturam. [48] Omnis reformacio, que incipitur in .F., cantatur per bemollem. Omnis reformacio, que incipitur in .G., cantatur per .#. quadrum. [49] Unde versus:

C naturam dat, F bemolle tibi signat.
G quoque durum, quia semper canit durum.

[50] Notandum, quid est tonus. [51] Tonus est plenus sonus, sed non omnis sonus est plenus tonus. [52] Quid est semitonus? [53] Semitonus est medius tonus, et dicitur semitonus a „semus, sema, semum". [54] Ditonus idem est, quod duo toni, scilicet ut-re-mi, fa-sol-la. [55] Semiditonus est tonus cum semitono, scilicet re-fa, mi-sol. [56] Diatesseron est quarta nota, scilicet ut-fa, re-sol, mi-la. [57] Diapente est quinta nota, scilicet ut-sol, re-la. [58] Diapason est octava nota, scilicet de .C. grave in .c. acutum, et habet compunctum quinque tonorum et duo semitonia.

---

41 Semiditonus] semitonus *ms.*
43 id est] de *(?) ms.*
44 ex] et *ms.*
45 possumus] possemus *(?) ms.*
49 *cf. Lambertus p. 256a*
54 sol] fa *ms.*
55 semiditonus] semitonus *ms.*

59 Notandum, quod si cantus venit ex parte inferiori vel superiori, et ascendit usque ad .#. quadrum vel durum acutum et non ad .c., antequam descendit in .F. grave, tunc cantatur per quadrum .#. specialiter quando cantus cantatur superiore parte.

60 Notandum, quod omnis cantus regularis debet finiri in quatuor, scilicet in .D. grave, .E. grave, .F. grave et .G. grave; et omnis cantus irregularis debet finiri in aliis tribus litteris, scilicet .a. acutum, .b. acutum et .c. acutum.

61 Notandum, quod cum cantus non potest salvari per litteras inferiores, mutetur et cantetur per litteras superiores, verbi gratia: .D. habet societatem cum .a.; .E. cum .b. et sic de singulis.

62 Notandum, quod autentici toni possunt ascendere supra suum finalem usque ad octavam vel ad nonam cordam regulariter, licencialiter vero ad X vel XI, et descendere sub suo finali unam vel duas et non plus regulariter, et sic de omnibus autenticis, qui eodem modo se habent.

63 Notandum, quod plagales toni possunt ascendere super suum finalem usque ad quintam vel sextam vocem regulariter, licencialiter vero ad septimam, quod raro fit, et descendere sub suo finali ad quartam cordam vel quintam, et sic de omnibus plagalibus, qui eodem modo se habent.

64 Notandum, quod omnis cantus, qui ascendit usque ad quartam vel quintam vocem supra suam octavam et sub suo finali descendit quartam vel quintam vocem, non dicitur autenticus nec plagalis, sed dicitur mixtus vel † mexus † ut in responsorio „Sint lumbi vestri precincti" et sic de singulis.

65 Primus cum sexto fa, sol, la semper habeto
Tercius, octavus, ut, re, fa sicque secundus.
La, sol, la quartus, ut, mi, sol sit tibi quintus.
Septimus mi, fa, sol, sic omnibus esse recordor.

---

61 .D.] .b. *(?) ms.*

CHRISTIAN BERKTOLD

EINE SÜDDEUTSCH-SPÄTMITTELALTERLICHE FORM DER VERDOPPLUNG VON TONBUCHSTABEN

Die Verdopplung von Tonbuchstaben ist in der mittelalterlichen Musiktheorie seit dem Pseudo-Odonischen *Dialogus* zur Herausstellung der Oktavidentität anzutreffen, wo sie die Unterscheidung durch Majuskel- und Minuskelschrift, für die tiefere und höhere Oktave, ergänzt. Bei Ps.-Odo findet man in der dritten Oktave nur das *aa*, während dann Guido die Reihe bis *dd* fortführt. Er weist im *Micrologus* auch auf die Schriftform hin:[1]

> Sequuntur septem alphabeti litterae graves ideoque maioribus litteris insignitae hoc modo: A B C D E F G. Post has eaedem septem litterae acutae repetuntur, sed minoribus litteris describuntur ...: a b ♭ c d e f g. Addimus his eisdem litteris, sed variis figuris tetrachordum superacutarum, in quo b♭ similiter duplicamus, ita: a b ♭ c d / a b ♭ c d.

Während sich diese Schreibweise im Mittelalter durchsetzte und im Prinzip verbindlich wurde[2], weisen einige spätmittelalterliche Quellen des süddeutschen Raums auch eine Form der Verdopplung von Tonbuchstaben auf, die der zentralen mittelalterlichen Tradition der auf *a* ansetzenden und die Oktavlage anzeigenden Duplikation (*a*-Form) zuwider läuft. Es scheint sich hierbei um ein Spezifikum für diese Lokalisierung zu handeln, das bisher im Einzelfall zwar durchaus beachtet, aber als solches noch nicht gewürdigt wurde. Charakteristisch ist die bereits an tieferer Stelle, nämlich auf dem zweiten *elami* beginnende Buchstabenverdopplung (*e*-Form), wonach also folgende Gliederung vorliegt: *Γut* - *Gsolreut* (Majuskeln), *alamire* - *dlasolre* (Minuskeln), *eelami* - *ddlasol* (verdoppelte Minuskeln); das letzte, nicht immer vorhandene, *ela* wird zumeist nicht verdoppelt. Fünf Quellen tradieren diese *e*-Form:

---

[1] J. Smits van Waesberghe (Hrsg.): Guido Aretinus, Micrologus. CSM 4, 1955, Cap. II, 4-9. Zu Ps.-Odo, Dialogus vgl. GS I, S. 253b

[2] Üblich ist im Mittelalter die Übereinanderschreibung der Buchstaben, im Spätmittelalter findet man sie aber auch nebeneinandergesetzt.

1. der Klagenfurter anonyme Traktat von 1430 (*Anon. Claudifor.*)[3]
2. zwei Guidonische Hände sowie eine tabellarische Darstellung
3. der süddeutsche *Anonymus Monacensis II*, der ebenfalls in die erste Jahrhunderthälfte fällt[4]
4. der hierzu etwa zeitgleiche Traktat von Johannes Floess[5]
5. - als Zeugnis der zweiten Jahrhunderthälfte - der *Novellus tractatus artis musicae* des Conrad von Zabern.[6]

Klagenfurter Anonymus

Im Klagenfurter Anonymus stehen sich zwei Formen der Buchstabenverdopplung gegenüber. Auf der einen Seite begegnet man von Anfang an der ungewöhnlichen *e*-Form, so schon im ersten Textabschnitt bei der Aufzählung der Tonbuchstaben (I,1,5); dann aber folgt nur wenig später auch die übliche *a*-Duplikation, wenn gesagt wird, daß die sieben *litterae* (*a-g*) in drei Schritten angeordnet werden (I,3,5-6).

Der theoretische Zusammenhang beider Verdopplungsformen geht aus dem Text dabei ganz klar als ein je verschiedener hervor: Zu Beginn von Kapitel V wird ausdrücklich die auf *a* ansetzende Normalform im üblichen Kontext der Oktavgliederung in *graves*, *acutae* und *superacutae sive excellentes* besprochen. Dagegen stellt der vierte Textabschnitt des ersten Kapitels den Zusammenhang der *e*-Form mit einer Gliederung in fünf Tetrachorde her, von denen das höchste unvollständig ist, da der Autor die Verwendung des *ela* nachdrücklich ablehnt (II,15,9). Am bezeichnendsten ist die hierzu beigegebene „figura" (S.48):

---

[3] Karl Rauter (Hrsg.): Der Klagenfurter Musiktraktat von 1430 - Tractatus de Musica. Klagenfurt 1989

[4] Christian Meyer (Hrsg.): Anonymus tractatus de contrapuncto et de musica mensurabili. CSM 40, 1995. Vgl. auch: Christian Berktold: Instrumentale Denkweise in einem süddeutschen Vokaltraktat des Spätmittelalters, in: Festschrift Theodor Göllner, Tutzing 1995, S. 95-112. Der Traktat stammt wohl aus der Zeit kurz vor 1400; in unserem Zusammenhang relevant ist aber allein seine spätere Quelle clm 24809, welche in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zu datieren ist.

[5] Peter Cahn: Eine Reichenauer Handschrift in Frankfurt am Main: Der Musiktraktat des Johannes Floess (1419), in: Ludwig Finscher (Hrsg.), Renaissance-Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag, Tutzing 1979, S. 9-27

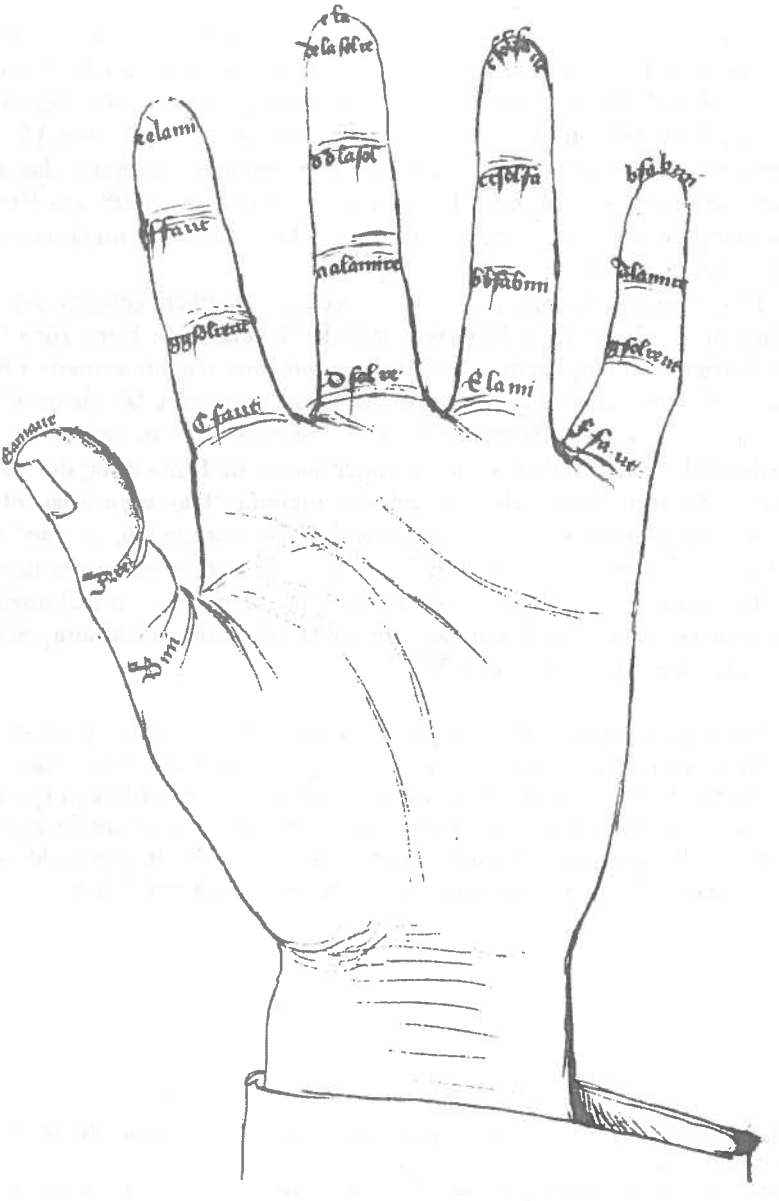
[6] Karl-Werner Gümpel: Die Musiktraktate Conrads von Zabern. Abh. Akademie Mainz 1956 (4), Wiesbaden 1956

		dd
	excellentes	cc
		bb
Duplicatae		
		aa
	superacutae	gg
		ff
		ee
		d
Minutae	acutae	c
		b
		a
		G
	finales	F
		E
		D
Capitales		
		C
	graves	B
		A
		Γ

Guidonische Hände

Eine in der Edition von Karl Rauter nicht herangezogene (unvollständige) Parallelüberlieferung des Klagenfurter Anonymus enthält die Handschrift der Österreichischen Nationalbibliothek Wien Cpv 3839 auf den Blättern 111r-129r. Unmittelbar vorausgehend, auf den zwei Seiten fol. 110rv, findet man bereits zweimal das Tonsystem in der *e*-Form verzeichnet: fol. 110v ist es als Guidonische Hand dargestellt, abweichend zum Text des Klagenfurter Traktats unter Einbeziehung des *ela*, während die Darstellung fol. 110r ihrer Anordnung nach der obigen Tabelle des Anonymus entspricht, jedoch ebenfalls das *eela*, sogar in verdoppelter Schreibung, bringt. Eine weitere Guidonische Hand schließlich, welche der ebengenannten gleichkommt, ist in der Handschrift Cpv 2390, fol. 7r überliefert.[7]

[7] Die Kenntnis dieser Wiener Quellen verdanke ich dem freundlichen Hinweis von Frau Dr. Pia Ernstbrunner, Wien, nach deren Mitteilung sich Cpv 2390, ein Manuskript des 15. Jh., spätestens ab 1576 in der Wiener Hofbibliothek befand.



Wien, Österr. Nationalbibl. Cpv 2390, fol. 7r

Anonymus Monacensis II

Der von Christian Meyer als *Tractatus de contrapuncto et de musica mensurabili* veröffentlichte süddeutsche Musiktraktat aus der Zeit um 1400 hat sich in zwei Handschriften erhalten. Nur in der jüngeren, clm 24809 der Bayerischen Staatsbibliothek zu München, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts[8], findet man die *e*-Form der Verdopplung, während das ältere Manuskript (Bayerische Staatsbibliothek, clm 16208; ca. 1398, aus Passau[9]) überhaupt keine Duplikation vornimmt. Die Edition normalisiert leider zugunsten der üblichen *a*-Form.

Der theoretische Kontext ist hier weniger deutlich gelagert als beim Klagenfurter Anonymus. Einerseits teilt der Traktat zwar keine zur *e*-Form konkurrierende Duplikation mit, da die von ihm vorgenommene Oktavgliederung die sehr seltene und offenbar auch spätmittelalterliche Einteilung nach *g*-Oktaven (beginnend mit *Γ*) ist und nicht in der Schriftform verdeutlicht wird. Andererseits fehlt aber auch eine Einbettung der *e*-Form in den Zusammenhang der Tetrachordeinteilung. Das vom Klagenfurter Anonymus abgelehnte *ela* ist als höchster Ton vorhanden, es wird nicht mit einer Verdopplung versehen, ist also von seiner Schreibweise her eher als fakultativer Ton, denn als fester Bestandteil einer eventuell anzunehmenden Tetrachordgliederung zu sehen. Die folgende Aufzählung eröffnet die Lehre des Anonymus (clm 24809):[10]

> Et primo de cantu simplici, videlicet de manu, qui[11] sic incipitur: Gamaut in linea, Are in spacio, bmi in linea, cfaut in spacio, dsolreut in linea, elami in spacio, ffaut in linea, gsolreut in spacio, alamire in linea, bfabmi in spacio, csolfaut in linea, dlasolre in spacio, Eelami in linea, fffaut in spacio, ggsolreut in linea, aalamire in spacio, bbfabmi in linea, ccsolfa in spacio, ddlasol in linea, ela in spacio extra manu[12] inferiori coniunctura medii digiti.

---

[8] Meyer (Anonymus, S. 13-14) setzt sie vermutungsweise in den Zeitraum 1404/06 - 1417.
[9] Vgl. RISM B III 3, S. 130
[10] Die Schreibweise entspricht der des Manuskripts, das allerdings nicht konsequent ist in der Verwendung von Majuskeln.
[11] qui] Ed.: quam
[12] extra manu] Ed.: exemplum in manu

Johannes Floess

Bei aller engen Verwandtschaft wieder anders stellt sich die Situation im Traktat des Johannes Floess, der sich fast ausschließlich mit der Mutation befaßt, dar. Die *e*-Form der Tonbuchstabenverdopplung und das ihr entsprechende Tetrachordsystem ist wie beim Klagenfurter Anonymus vorhanden. Ebenso wird zugleich auch die *a*-Form der Oktavlage herangezogen. In die Erwähnung der Tetrachordgliederung fließt allerdings nicht die *e*-, sondern die *a*-Form ein (Z. 57-58):

ΓABC	DEFG	a b♭ c d	e f g a a	b♭ c c d d e
Graves	Finales	Acutae	Superacutae	Excellentes

Wobei sich die beiden Systeme in diesem Fall aber generell weniger gegenüberstehen, als daß Floess ihre gegenseitige Integration versucht, indem er ab *aa* die Tonbuchstaben nicht mehr nebeneinanderstehend (*e*-Form), sondern nunmehr in übereinanderstehender Weise (*a*-Form) verdoppelt. Die Verwendung der Tonbuchstaben und die Tetrachordeinteilung im Schußteil des Traktats, worin die *e*-Form auftritt, stellt Cahn in folgender Übersicht zusammen[13]:

ABC	DEFG	a b♭ c d	ee ff gg a a	bb♭♭ c c d d e
Graves	Finales	Acutae (=Affinales)	Superacutae	Excellentes

Der Ton *ela* ist bei Floess vorhanden; er erfährt keine Duplikation, wird jedoch ausdrücklich zum Bestandteil des höchsten Tetrachords erklärt: „e minuta excellens".

Conrad von Zabern

Im *Novellus musicae artis tractatus* Conrads von Zabern und insbesondere in jenem Tonar, der in der Quelle *P1* des *Novellus tractatus* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. Nouv. Acq. 661; Ende 15. Jh., vermutl. dt. Schreiber) zur Lehrschrift gehörig aufgezeichnet ist tritt die *e*-Form ein

[13] Vgl. Cahn, Floess, S. 24-25

weiteres Mal auf.[14] An zwei Stellen des Tonars wird das Tonsystem eingetragen, zunächst fol. 29v (Ed. S. 239) in zeilenförmiger Anordnung, demgegenüber der zweite Eintrag - er beschließt den Tonar (fol. 30r) - die bereits bekannte tabellarische Perspektive erbringt. Die Tonfolge wird nach aufsteigender Tonhöhe dargestellt und in die fünf Tetrachorde eingeteilt. Die seitlich zum Tonbuchstaben *a* hinzugefügte Bemerkung „Hic incipiunt organistae geminare litteras" ist schwer zu deuten. Es bleibt unklar, wieso gerade eine Verdopplung, die eine Oktave unter der üblichen *a*-Form beginnt, diejenige der „organiste" sein soll - falls dieser Terminus den Orgelspieler meint (wie dies etwa im Orgeltraktat aus clm 7755 der Fall ist[15]): so mag die anschließende Bemerkung „Dic causam" durchaus einen Zweifel ausdrücken.

e		
d<d>	excellentes	
c<c>		
b♭ ♮		
a[a]		
g[g]	superacutae	
f[f]		
e[e]		
d		
c	acutae	
b ♭		
a		Hic incipiunt organiste geminare litteras. Dic causam
G		
F	finales	
E		
D		
C		
B	graves	
A		
Γ		

[14] Vgl. Gümpel, Conrad von Zabern, S. 171 (27): zur Handschrift; S. 236 (92)-241 (97): Ed. des Tonars

[15] Vgl. Theodor Göllner, Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters. Tutzing 1961, S. 177

Eine zur Tabelle gehörige Textpassage unterstreicht die tetrachordale Einteilung: „Monchordum dividitur in quinque tetrachorda ... Alii aliter dividunt et varii varie".[16] Der theoretische Kontext des Traktats entspricht, bedingt durch die Zitationen - die *a*-Oktave wird nach Guido[17], die Tetrachordteilung nach Iohannes Cotto[18] exponiert -, nicht dem eigentlich verwendeten Systems des Tonars, das Conrad von Zabern anscheinend für die Praxis seiner Lehre aus einer älteren süddeutschen Tradition der ersten Jahrhunderthälfte übernimmt.

*

Die Betrachtung der fünf Zeugnisse ergibt sonach ein relativ einheitliches Bild. Man wird kaum daran zweifeln können, daß die *e*-Form der Duplikation einer Klarlegung der tetrachordalen Struktur dient, entsprechend der *a*-Form im Falle der Oktavgliederung. Das *ela*, meist Bestandteil des höchsten Tetrachords, wird, da es wohl fakultativen Charakter trägt, in der Regel nicht verdoppelt. Die Struktur des zugrundeliegenden Tetrachordsystems erfährt in der *e*-Form durchaus eine sinnvolle Entsprechung, da so das mittlere der fünf unverbundenen Tetrachorde als einziges mit einfachen Minuskeln versehen ist, die beiden darunter liegenden mit Majuskeln, die beiden darüber liegenden mit doppelten Minuskeln.

[16] Gümpel, Conrad von Zabern, S. 240 (96)
[17] Vgl. Gümpel, Conrad von Zabern, S. 195 (51), Fußnotenkommentar
[18] Vgl. Gümpel, Conrad von Zabern, S. 197 (53), Fußnotenkommentar

HANDSCHRIFTENREGISTER

Bamberg, Staatsbibl. Lit. 115 ..... 26, 41ff
Barcelona, Bibl. Central de Catalunja M 883 100
Barcelona, Bibl. Central de Catalunja M 1327 100
Basel, UB F IX 36 44
Berlin, Staatsbibl. Ms. lat. qu. 106 ..... 19, 41ff
Berlin, Staatsbibl. Mus. ms. theor. 696 ..... 32, 41ff
Berlin, Staatsbibl. Mus. ms. theor. 1325 ..... 26, 41ff
Bologna, Civico museo A 71 ..... 32, 41ff
Bruxelles, Bibl. royale II 4141 ..... 27, 41ff, 61, 65ff
Cambridge, Corpus Christi Coll. 410 ..... 61, 65ff
Cambridge, Trinity Coll. O.9.29 (1441) 80
Chapel Hill, Wilson Library Ms.63 100
Colmar, Bibl. municipale 445 ..... 19, 41ff
Einsiedeln 366 (472) 91
Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 44 ..... 27, 41ff
Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 93 ..... 27f, 41ff
Erfurt, Stadt- und Regionalbibl. CA 94 ..... 28f, 41ff, 52f, 100
Firenze, Bibl. Laurentiana Ashburnham 1051 83
Firenze, Bibl. Naz. Conv. Soppr. F. III. 565 ..... 83f
Glasgow, Univ. Libr. ms. Hunter 461 ..... 62, 65ff
Graz, UB 807 91
Karlsruhe, Bad. LB LX Aug. 91
Karlsruhe, Bad. LB K 504 ..... 1ff, 7ff
Karlsruhe, Bad. LB K 505 ..... 24, 41ff
Kassel, LB und Murrhardsche Bibl. 4° Mss. Math. 1 ..... 4ff, 10ff
Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1861 ..... 33, 41ff
Leipzig, UB 79 44
Leipzig, UB 1492 ..... 62f, 65ff
Leipzig, UB Ms Thomas 391 ..... 29ff, 41ff
London, BL add. 23892 ..... 24, 41ff
London, BL add. 34200 ..... 33, 41ff
London, BL Egerton 2888 ..... 20, 41ff, 100
London, BL Harley 281 92
London, BL Lansd.763 100
Mainz, Stadtbibl. II 375 ..... 34f, 41ff
Milano, Bibl. Ambrosiana I. 20 inf. 100
Milano, Bibl. Ambrosiana M 17 sup. 54f
Monte Cassino, Bibl. Abbaziale 318 ..... 81f
München, SB clm 2542 91
München, SB clm 4387 ..... 35, 41ff
München, SB clm 7755 124
München, SB clm 9543 13
München, SB clm 9921 ..... 20, 41ff, 91
München, SB clm 14965b 3ff, 10ff

München, SB clm 16208 ... 122
München, SB clm 17142 ... 21, 41ff
München, SB clm 18961 ... 21, 41ff
München, SB clm 24809 ... 36, 41ff, 119, 122
München, SB clm 27477 ... 100
München, SB clm 30056 ... 36, 41ff
München, UB 8° Cod. ms. 375 ... 24, 41ff
Napoli, Bibl. Naz. VIII.D.12 ... 100
Oxford, Bodl. Libr. Bodley 77 ... 37, 41ff
Oxford, Bodl. Libr. Bodley 613 ... 55
Oxford, Bodl. Libr. Bodley 842 ... 63ff
Oxford, St. John's College 188 ... 55
Paris, Arsenal 114 ... 100
Paris, BNF lat. 7202 ... 101
Paris, BNF lat. Nouv. Acq. 661 ... 123f
Pavia, Bibl. Univ. 361 ... 100
Pavia, Bibl. Univ. 450 ... 100
Praha, Narodní Knihovna V F 6 ... 37, 41ff, 113
Praha, Narodní Knihovna XI E 9 ... 109ff
Princeton, Inst. for Advanced Studies, Codex Lowe ... 100
Rochester, Sibley Music Libr. 92-1100 ... 22, 41ff
Roma, Bibl. Apost. Vatic. Capponi 206 ... 110
Roma, Bibl. Apost. Vatic. Pal. lat.78 ... 22, 41ff
Roma, Bibl. Apost. Vatic. Pal. lat. 1346 ... 25, 41ff
Roma, Bibl. Apost. Vatic. Reg. lat. 1146 ... 100
Roma, Bibl. Apost. Vatic. Reg. lat. 1196 ... 44
Roma, Bibl. Apost. Vatic. Vat. lat. 5129 ... 100
Sélestat, Bibl. Mun. 127 ... 100
Sevilla, Bibl. Colombina 5.2.25 ... 100
Siena, Bibl. Comunale LV 30 ... 100
Stuttgart, Württemb. LB Cod. Donaueschingen 653 ... 60, 65ff
Trier, Bibl. des Priesterseminars 44 ... 37f., 41ff
Trier, Bistumsarchiv Abt. 95, 6 ... 59, 65ff
Venezia, BN Marc. lat. Cl. III 156 (2933) ... 100
Venezia, BN Marc. lat. Cl. VIII 24 (3434) ... 38, 41ff
Washington, Library of Congress ML 171 J 6 ... 38f, 41ff
Wien, Österreichische NB Cpv 1595 ... 23, 41ff, 54
Wien, Österreichische NB Cpv 2502 ... 23, 41ff
Wien, Österreichische NB Cpv 2390 ... 120f
Wien, Österreichische NB Cpv 3839 ... 120
Wolfenbüttel, Gud. lat. 8° 334 ... 50ff, 57f, 65ff
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV. Q. 37 ... 39, 41ff
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IV. Q. 81 ... 40ff
Zürich, Zentralbibl. Ms Rh. 62 ... 23, 41ff

Register der mittelalterlichen Autoren und Texte

Amerus 26, 37
Anonymus Carthusiensis mon. (I, CS2) 47, 49
Anonymus cod. Claudiforensis (Klagenfurt) 119ff
Anonymus MK 3ff
Anonymus Monacensis II 119, 122
Tractatus de cantu Gregoriano (cod. Vaticicani) „Quid est cantus" 14, 84
Anonymus XI (CS3) 33
Anonymus, Commentarius in Micrologum 16
Aribo 4, 16, 87
Aurelianus Reomensis 14, 84
Berno Augiensis 1, 4, 15, 22, 24, 87
Boethius 1f, 5, 7ff
Compilatio Caroloruhensis „... ad VIIII. Dyapason et diapente" 2ff
Compilatio cod. Casinensis 318 82
Conradus de Zabernia 123ff
Engelbertus Admontensis 79
Frutolfus 1, 4f, 10ff, 22, 27, 61, 70, 76ff, 90
Gobelinus Person 32
Goscalcus 111
Guido Aretinus 1, 4, 118, 125
Guilelmus monachus 112
Heinrich Eger de Kalkar 26, 34, 46f
Heinricus Helene 38
Henricus de Zeelandia 109ff
Hermannus Contractus 4, 19, 22, 24, 28
Hieronymus de Moravia 112
Iacobus Leodiensis 46, 49
Iohannes Cotto / Affligemensis 18, 23f, 28, 33f, 44f, 48f, 90, 125
Iohannes de Garlandia 112
Iohannes de Grocheio 92ff, 112
Iohannes de Velle 34
Iohannes Floess 123
Iohannes Hothby 47f
Lambertus 28, 100, 116
Macrobius 4f, 10
Marchettus de Padua 112
Nicolaus de Capua 112
Petrus dictus Palma ociosa 28, 111
Ps.-Johannes de Muris, Summa musice 45, 49
Ps.-Odo, Dialogus de musica 128
Regino Prumiensis 5
Stanislaus de Gnezna 113
Tabula neumarum „Accentus acutus" 18, 83ff
Tabula neumarum „Prima accentus acutus" 18, 81ff

Tabula neumarum „Punctum, bipunctum, tripunctum“ 17f, 57ff, 86ff
Tabula neumarum „Punctus, iacens, nectens“ 17f, 54ff, 86ff
Theogerus Mettensis 4, 19, 21
Tonarius Augiensis 62, 70ff, 78, 90
Tractatus de tactu „Concordanciarum perfecte“ 124
Versus de musica „Cum voces omnes“ 27
Versus de musica „Postquam pro rudibus“ 110, 115
Versus de musica „Primus cum sexto“ 100, 112, 117
Versus de neumis „Eptaphonus, strophicus“ 17ff, 86ff
Versus de neumis „Gurtulus, eptaphonus“ 17f, 52f, 86ff
Versus de neumis „Nomina neumarum“ 17f, 54ff, 86ff
Versus de neumis „Scandicus et salicus“ 17f, 50ff, 86ff
Walter Odington 61, 63, 70, 77f, 101
Wenceslaus de Prachatitz 112
Willehelmus Hirsaugiensis 19
Willelmus 63, 70, 78

Register der Neumenbezeichnungen

(Kursive Ziffern verweisen auf Faksimiles)

acapovult, acupuvolt *81*, 82, *83f*, 85
accentus acutus *81*, 82, *83f*
accentus gravis *81*, 82, *83f*
accinia *83*
acclinis *54*, 56, 87f
accusta *83*, 85
acuammipro *81*, 82
acuampi *81*, 82
acuancavolt *81*, 82
acuasta *81*, 82, 85
acupanpro *81*, 82
acupuanpro *81*, 82
acupui *81*, 82
acupusta *81*, 82, 85
acutece *81*, 82
acuteprolon *81*, 82
acutra *81*, 82
acutrapite *81*, 82
agradatus *51*, 52
aicusta *81*, 82
ampide *81*, 82
ampiriph *81*, 82, 85
anacubepuis *81*, 82
ancus *19-40*, 42f, 47-49, *50f*, 52, 87f
anelpii *81*, 82
anelurbe *81*, 82
annifica *83*
anpropi *81*, 82
apesacua *81*, 82
aposita *83*
apostropha *57-64*, 65, 71, 77, 86
ascendens 55f
astus *51*, 52
atelni *81*, 82
atticus *51*, 52
aucupusta *83*, 85
beancupuvolt *81*, 82
bearbipro *81*, 82
bece *81*, 82
bipunctum *57-64*, 65, 71
bisticus *50f*, 52

bivirgis *57-64*, 66, 71, 74, 78
brevis 14, *81*, 82
celis *81*, 82, 85
cenix *50f*, 52
centon *51*, 52
cephalicus *19-40*, 42, 47-49, *50f*, 52, 87
circumflexa *81*, 82, *83f*
claudicans 55f
climacus *19-40*, 42-49, *50f*, 52, 87f
clinis, clivis *19-40*, 42-49, *50f*, 52, *53*, 87f
coagulata 14f
contus 55, 56
convenies *83*
corpui *81*, 82
crodula *81*, 82
curvus 55, 56
deictica *83*, 85
descendens *54*, 56, 80, 88
diaternius *50f*, 52
dilongior *83*
diptongica, diptonica *83*, 85
distropha 44f, *57-64*, 65, 71-74, 78, 86
enanitrica *83*
eptaphonus *14-40*, 42-46, 49, *53*, 87, 88
evanescens 55f
exon *50f*, 52
flexa 15, *53*, *57-64*, 67, 71-78, 87f
frauculus *50f*, 52
gnomo *50f*, 52
gradata, gradatus 15f, *51*, 52, *81*, 82, *83f*, 87, 89
gradicus *50f*, 52
gradiens 15, 52, *54*, 56, 87f
gradus 15, 52, 55f, 87
gratamica *83*
gratuita *83*
gula 55f
gurgulus 55f, 87
gurtulus *53*, 87f
gutturalis *50f*, 52, *54*, 55f, *57-64*, 69, 71f, 74-77, 79, 87-89
helmuaym 48
hemivocalis, emivocalis *57-64*, 69, 71f, 74f, 79, 88
hymacus 48
iacens 16, 55f
ictarica *83*
igon *50f*, 52
inclinans 55f
inflatilia *81*, 82, *83f*
iragraphia *83*, 85

liquescens 80
liquida 14f
longa 14f, *83*
mellea *83*
morila *53*, 88
musa *81*, 82
muta *83f*
nectens 55f
oriscus *19-40*, 34, 42f, 46f, 49, *50f*, 52, *54*, 56, 86-88
orix *50f*, 52
pandula *50f*, 52
pentadicon *50f*, 52
pentaphonus *50f*, 52
percussionalis *81*, 82, *83f*
percutiens *54*, 55f, 87f
pes 45f, 49, *54*, 55f, *57-64*, 67f, 70-79, 87-89
pinnosa *50f*, 52
pitiplicis *83*
plana *83f*
plica 45f
podatus *19-40*, 42, 44-49, *50f*, 52, *53*, 76f, 79, 87-89
porrectus *19-40*, 42f, 46f, 49, *50f*, 52, 87f
potoplonica *83*
prenica *83*
pressus *19-40*, 42, 45, 48f, *51*, 52, 77, 79, 87-90
proslambanomenon *50f*, 52
punctum, punctus 14f, *19-40*, 42-46, 48f, *53f*, 55f, *57-64*, 65, 71,73-75, 77f, 87-89
quadratus 48
quilisma 15f, *19-40*, 42-47, 49, *50f*, 52, *53*, *57-64*, 69-74, 76-79, 86-89
retorquens *54*, 55f, 87f
salicus *19-40*, 42, 47-49, *50f*, 52, 87
saliens *54*, 56f, 87f
scandicus *19-40*, 42f, 47-49, *50f*, 52, 87f
semitonus *61-64*, 68, 70f, 77f
semivocalis *57-64*, 69, 76f, 79
sinuosa *57-64*, 68, 71, 73, 76f, 79, 88
sirenimpha *81*, 82
sisubiacum brevis *83*
spil, spiz *81*, 82, *83f*
strophicus *19-40*, 42, 46, 48f, *50f*, 52, 87f
substringens *63*, 69, 72, 74f, 79
superba *83f*
susina *83*
tetradius *50f*, 52
titnici *83*, 85
torculus *19-40*, 42-44, 47-49, *50f*, 52, *53*, 87f
torquens *54*, 55f, 87
tragicon *50f*, 52

tramea *50f*, 52
tremens 16, 55f
tremula 14-16
triangulata 14f
trigon *50f*, 52, *54*, 56, 87
trigonicus *50f*, 52
tripunctum *57-64*, 65, 71
tristropha 44f, *57-64*, 65, 71, 88
trivirgis *57-64*, 66, 71
urbana *83*
vertens 55f
virga, virgula 15f, *19-40*, 42-46, 49, *50f*, 52, *53f*, 55f, *57-64*, 66, 68, 70-79, 87f
volubilis, voluvilis *81*, 82, *83f*
ypodicus *51*, 52