



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

MUS 289.100

Harvard College Library



**BOUGHT FROM THE
ANDREW PRESTON PEABODY
FUND**



**BEQUEATHED BY
CAROLINE EUSTIS PEABODY
OF CAMBRIDGE**

MUSIC LIBRARY



Ein anonymer Musiktraktat

des

elften bis zwölften Jahrhunderts

Beitrag

zur Geschichte der Musiktheorie des Mittelalters.

Inaugural-Dissertation

**zur Erlangung der Doktorwürde von der Philosophischen Fakultät
der Universität Leipzig**

von

Johannes Wolf

aus Berlin.

Leipzig

Druck von Breitkopf & Härtel

1893.

Mus 284.100
✓



Sep.-Abdr. aus der Vierteljahrsschr. f. Mus.-Wiss. Jahrg. 1893.

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit.

Der Verfasser.

Beckhoff

Will man sich von der abendländischen Musik der ersten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung ein Bild machen, so führe man sich jene Stelle Boetius Inst. Mus. I, 34, vor Augen: *Is est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rhythmis deque generibus cantilenarum ac de permutationibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est (nämlich de numeris ac proportionibus) ac de poetarum carminibus iudicandi*. Nicht der ausübende Künstler, sondern der Kritiker führt also allein mit vollem Rechte den Namen *musicus*; nicht das Gefühl, sondern der Verstand ist maßgebend. Was mit demselben nicht erfaßt werden kann, wird verworfen. Anstatt die Theorie aus der Praxis zu ziehen, wird letztere von der ersteren abhängig gemacht. Der Gelehrte beherrscht die Musik des frühen Mittelalters. Von einer ausübenden Tonkunst vernehmen wir fast gar nichts. Nur hin und wieder wird nebenbei der Spielleute (*scurrae, mini, ioculatores*), der wahrscheinlichen Träger echter Volksmusik, Erwähnung gethan. Diese ist ganz zurückgedrängt worden. Verschwunden ist sie indeß niemals. Ab und zu blinkt ihr freundlicher Dur-Charakter durch das starre System der Kirche.

Der Grund des Zurückdrängens der Volksmusik ist leicht einzusehen. Diese war voll heidnischer Elemente und mußte daher der Kirche für die Verbreitung des Christenthums gefährlich erscheinen. Was bot dieselbe aber als Ersatz? Ein entlehntes, zum Theil mißverstandenes System. Boetius ward ihr Gewährsmann, seine dem Griechenthum entlehnte Musiklehre für einige Jahrhunderte die maßgebende. Mit seinem Werke »*De institutione musica*« fand unfruchtbare Spekulation und trockener Pythagoricismus Eingang in

die Musiktheorie des christlichen Abendlandes. Eine mehr mathematische Auffassung der Musik macht sich geltend. Die Töne werden in Zahlen umgesetzt, die Konsonanz oder Dissonanz von Zahlenverhältnissen abhängig gemacht und die minutiösesten Monochordtheilungen und complicirtesten Tonberechnungen angestellt. Will man aber Regeln über Gesang oder Melodiebildung finden, wird man vergeblich suchen.

Dies ist der Standpunkt der Theorie bis zum achten Jahrhundert. Die Musikschriftsteller fußen auf Boetius und geben seine Lehre in nur wenig veränderter Form wieder. Unvermittelt taucht plötzlich bei Alcuin¹, dem berühmten angelsächsischen Gelehrten am Hofe Karls des Großen, die Lehre von vier authentischen Tonarten *protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetrarchius* (?) und vier plagalen auf.² Woher diese gekommen und wie diese sich entwickelt haben, ist noch nicht genügend aufgeklärt. Verschiedene Umstände, wie auch die Namen, deuten darauf hin, daß sich byzantinische Einflüsse geltend gemacht haben müssen. Mit dieser Lehre hebt eine neue Epoche der Theorie an. Bei Hucbald, den Oddonen, dem Verfasser der *Musica enchiridis*, Guido, sehen wir eine selbständige mittelalterliche Theorie sich herausentwickeln, die nach einer gewissen Seite hin durch die Reichenauer Schule zu voller Blüthe gelangt. Die beiden Häupter dieser Schule sind Berno³ und Hermannus Contractus.⁴ Ihre Lehre sei in ihrem wichtigsten Theile, der von den Konsonanzen handelt, in Kurzem klar gelegt.

¹ Alcuin lebte von 735—804.

² Nach der Tradition soll der heilige Gregor die vier Kirchentonarten eingeführt und sie in authentische und plagale getheilt haben. Vergl. den Hinweis Reimann's, daß Gregor 4 Jahre päpstlicher Gesandter in Konstantinopel war. (Vierteljahrsschrift f. M. V. Heft 2, 332).

³ Berno (Bern), welcher sich 999 im Benediktinerkloster zu Fleury und dann zu Prüm bei Trier aufhielt, wurde im Jahre 1008 vom Kaiser Heinrich an Stelle des rohen Abtes Immo als 29ter Abt nach der Reichenau berufen. Dort wirkte er 40 Jahre und starb »uff den sibenden tag brauchotts 1048«. Vergl. über ihn Gallus Oheims Chronik v. Reichenau, herausg. v. Barack. Stuttgart 1866 und Neugart. Episc. Const. sowie *Chronicon Monast. Hirsaugiensis*.

⁴ Hermannus Contractus (Herimann der Lahme) entstammte einem reichbegüterten oberschwäbischen Grafengeschlechte von Alshausen (später von Veringen) und war geboren am 18. Juli 1013. Er war an allen Gliedern gelähmt und wurde schon als siebenjähriger Knabe dem Kloster Reichenau übergeben. Hier bildete er sich heran zu einem der gelehrtesten Männer der damaligen Zeit. Er starb 1054. Seine Schrift *Musica* kann wegen der darin enthaltenen Polemik gegen Berno erst nach 1048 bekannt geworden sein. Über sein Leben und seine Werke vergleiche die Monographie v. Heinrich Hansjakob: Herimann der Lahme von der Reichenau, Mainz, Kirchheim 1875 und Schönhuth, Chronik des Klosters Reichenau. Freiburg i. B. 1836. (§. 22).

Beide legen ihrem System die Doppeloktave von A—^a zu Grunde.

Dieselbe zerlegt Berno in 4 Tetrachorde A D | D G | a d | e—^a.

Indem er der in der Schrift: *Cita et vera mensuratio monochordi*, welche, wie Brambach¹ wahrscheinlich gemacht hat, nicht von Bernelinus² herrührt, gegebenen Lehre über Quart- und Quintengattungen folgt, nimmt er 3 Quartengattungen D G, E a, G c an, aus welchen er die Quintengattungen hervorbringt, dadurch, daß er für die beiden ersten Quintengattungen den beiden ersten Quartengattungen oben, für die dritte und vierte Quintengattung der dritten und (formalen) ersten Quartengattung unten einen Ganzton hinzufügt. Oktavengattungen hat er sieben, denen er aber noch keinen bestimmten Ausgangspunkt giebt. Bei ihm tritt zum ersten Male das Bestreben auf, die drei Hauptkonsonanzen ihren Gattungen nach in Beziehung zu bringen. So besteht

prot. aut.	aus	I. Quint-	+	I. Quartgattung
deut. aut.	„	II. „	+	II. „
trit. aut.	„	III. „	+	III. „
tetr. aut.	„	IV. „	+	I. „
prot. plag.	aus	I. Quart-	+	I. Quintgattung
deut. plag.	„	II. „	+	II. „
trit. plag.	„	III. „	+	III. „
tetr. plag.	„	I. „	+	IV. „

Auf diesem Wege, die Theorie in ein klares und übersichtliches System zu bringen, schreitet sein Schüler Hermannus Contractus fort. Er zerlegt die Areihe in die 4 Tetrachorde A D | D G | a d | d g

und die *vox superacuta a*.

Anknüpfend an die *biformitas* des D (d), welches zugleich *quarta gravium* (*superiorum*) und *prima finalium* (*excellentium*) ist, nimmt er eine vierte Quartengattung (*in positione prima*) D G an und konstruiert die Quart- in den Tetrachorden *gravium* und *finalium*, die Quinten in denjenigen *finalium* und *superiorum*. Damit entspricht die Zahl der Gattung der Stellung der Grenztöne der Konsonanzen innerhalb der Tetrachorde, und es besteht z. B. die erste Quartgattung aus erster *gravis* und erster *finalis*, die erste Quintgattung aus erster *finalis* und erster *superior* und die erste Oktavgattung aus erster *gravis* und erster *superior*. Im Unterschiede von Berno nämlich giebt Hermannus den Oktavengattungen einen festen Ausgangspunkt

¹ Vergl. Brambach, Die Reichenauer Sängerschule, Leipzig, Harassowitz 1888.

² Vergl. Gerbert, *Scriptores* I.

A und nimmt deren 2×4 an, denn nach seiner Lehre sind die Oktaven A—a und D—d u. s. w. derselben Gattung, da sie aus Konsonanzen derselben Gattung bestehen. Sie unterscheiden sich nur dadurch, daß bei der einen die Quarte unten, bei der andern oben liegt. Wie Berno hat Hermann 9 *modi*, scheidet aber den *tritonus* aus und setzt dafür den *unisonus* ein. Die Neuerungen des großen Reichenauer Gelehrten bestanden also vornehmlich in der Annahme einer vierten Quartgattung und 2×4 Oktavgattungen.

Diese mußten die Theoretiker anfangs stutzig machen. Es waren doch die Gattungen durch die Stellung des Halbtons bedingt, und diese brachte nur 3 Quartgattungen und 7 Oktavgattungen hervor. Wir müssen durchaus nicht glauben, daß die Theoretiker sogleich der Lehre Hermann's zufließen. Im Gegentheil mögen sich viele konservativ und ablehnend verhalten haben. Einige fühlten sich durch die Klarheit des Systems sogleich angezogen, andere dagegen erkannten den Werth der alten und neuen Lehre an und nahmen eine vermittelnde Stellung ein. Ein Beispiel hierfür bietet uns ein Anonymus, dessen Traktat sich in dem Codex Darmstadtensis 1988 befindet. Diesen einer näheren Betrachtung zu unterziehen, sei die Aufgabe vorliegender Arbeit.

I.

Der Codex Darmstadt., No. 1988,¹⁾ Großoktav auf Pergament, entstammt der Bibliothek des ehemaligen Benediktinerklosters St. Jakob in Lüttich und gelangte durch die Sammlung des Barons von Hüpsch nach Darmstadt. Er enthält eine Reihe von Handschriften aus dem 11. und beginnenden 12. Jahrhundert meist musikalischen Inhalts, welche ursprünglich drei selbständigen Codices angehörten. Dies ist aus der Inhaltsangabe zu ersehen, welche sich bei jedem ursprünglichen Codex befindet. Das Generalverzeichnis, ein einzelnes, später hinzugefügtes Pergamentblatt, welches die Schriftzüge des 15. Jahrhunderts aufweist, giebt uns damit die Zeit an, in welcher die drei Codices zu dem jetzigen Bande vereinigt wurden. Derselbe enthält neben den Schriften Guido's und Berno's eine Abhandlung *Quaestiones in Musica*²⁾ und eine Reihe kleinerer Traktate, welche zum Theil Abschnitte aus den Werken bekannter Theoretiker (Boetius, Aribo), zum Theil aber die Arbeiten unbekannter Verfasser sind. Unter ihnen interessirt vor allem der Traktat auf Fol. 182^r—189^v, der uns

¹⁾ Vergleiche das Referat v. Roth, Vierteljahrschrift 1887, III 488 über den Inhalt des Codex.

²⁾ Der Verfasser ist unbekannt.

ein in sich geschlossenes Bild der Theorie des 11. Jahrhunderts giebt. Derselbe muß gegen das Ende des 11. Jahrhunderts geschrieben worden sein.

Die Schriftzüge sind unbedeutend eckig, die einzelnen Buchstaben stehen deutlich unterscheidbar neben einander. Charakteristisch sind die Minuskeln a, b, d, p, r, s. Die Buchstaben b, l, d sind oben etwas verdickt und schräg abgeschnitten; der Seitenstrich von h geht noch nicht unter die Linie; n und u, t und c sind deutlich von einander zu unterscheiden; i hat noch keinen Accent und ist auch nicht durch einen solchen von dem folgenden Vokal getrennt. Für M findet sich am Ende der Wörter häufig die Unciale und für nt die unciale Ligatur *N̄*, welche Wattenbach¹ bis 1106 hat verfolgen können. Die Minuskel f ist die gewöhnliche, nur selten findet sich am Schluß eines Wortes die Majuskel s, welche noch über der Linie schwebt.

Die Handschrift ist mit vielen Abkürzungen und ohne Absatz geschrieben. Die Schriftzüge sind deutlich, tragen aber Kennzeichen der Flüchtigkeit an sich. Initialen und Tonbuchstaben sowie Überschriften sind weggelassen, um später farbig von dem Schreiber ausgeführt zu werden. Die zur Ausschmückung angewandten Farben sind roth und grün. Zeichen der sorglosen Anfertigung der Handschrift sind die vielen Schreibfehler und verschiedenen Schreibweisen einiger Wörter. Nebeneinander finden sich

ypate — *ipate*
parypate — *paripate*
diapason — *dypason*
diatessaron — *dyatessaron*
ptolemeus — *phtolemeus*
yperboleon — *iperboleon* u. s. w.

Daraus, daß der Text zuweilen auf der Mitte der Zeile unterbrochen und erst innerhalb der nächsten fortgesetzt ist, läßt sich erstens schließen, daß hier eine Kapitelüberschrift Platz finden sollte, (in der Handschrift sind mehrere Beispiele, wo die Überschrift mitten in einem Satze steht) und zweitens, daß der Schreiber eine Vorlage gehabt haben muß, unsere Handschrift also nicht Original ist.

Der Verfasser des Traktats ist nicht bekannt. Roth hat in seinem Referat die Vermuthung ausgesprochen, daß dieser Traktat vielleicht ein unbekanntes Werk *Hermann Contracti* sei. Diese erweist sich aus mehreren Gründen nicht haltbar. Vor allem nimmt

¹ Vergl. Wattenbach, Lateinische Paläographie. Leipzig, Hirzel, 1886, Seite 62.

man wegen des Anfangs Anstoß, das Werk jenem berühmten Reichenauer Gelehrten zuzuschreiben.

Schon zwei Jahrhunderte vor Hermann verstand man in der Reichenau Griechisch, was aus dem Verkehr mit dem Kloster Fulda hervorgeht, wo Hrabanus Maurus ein gefeierter Hellenist war. Das Studium des Griechischen wurde noch dadurch gehoben, daß in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts griechische Mönche einwanderten und bleibenden Aufenthalt in der Reichenau nahmen. Es steht ferner fest, daß man den Aristoteles in diesem Kloster zur Zeit Hermann's in der Ursprache zu lesen verstand.¹ Hält man hiermit die in dem Anfang gegebenen Etymologien griechischer Wörter zusammen, wird man nur zu einem negativen Resultat kommen können. Gesetzt aber, diese seien durch einen unkundigen Schreiber hineingekommen, muß dem Hermann aus inneren Gründen die Autorschaft abgesprochen werden. Man lese, mit welcher Schrofheit er über Berno urtheilt, da er die Quartengattungen im Tetrachord der *finales* konstruiert², und vergleiche damit die Parallelisirung der bernonischen und hermannischen Quartentheorie in unserem Traktate. Eine derartige Würdigung, wie sie den bernonischen Quarten zu Theil wird, hätte Hermannus Contractus nie ausgesprochen. Es läßt sich ja allerdings nicht leugnen, daß der Stil mit seiner Knappheit und Klarheit den Gedanken an die Autorschaft Hermann's wohl wachrufen kann, zumal auch ein kleiner Theil seiner Musiklehre in unserem Traktate niedergelegt ist.

Wer der Verfasser ist, wissen wir nicht. Jedenfalls war es ein feiner Kopf, begabt mit kritischem Verstande und ausgerüstet mit einer für die damalige Zeit guten Kenntniß der lateinischen Sprache. Durch kleine Umstellungen und geringe Änderungen vermag er entlehnten Stellen schöneren Fluß zu geben und die Gedanken klarer hervortreten zu lassen.

Von Nationalität muß er ein Allemanne gewesen sein; denn er sagt in dem Kapitel über die Romanusbuchstaben bei k: *apud nos allemannos*. Dem könnte entgegengehalten werden, daß in dem Briefe Notker's an Lantpert auch *nos Allemannos* steht und dies einfach abgeschrieben sei. Vergleicht man aber, wie unser Verfasser Stellen benutzt, wie er sorgfältig alles ausmerzt, was nicht in den Zusammenhang hineinpaßt, so wird man ihm ein derartiges oberflächliches Abschreiben nicht zutrauen.

¹ Vergl. Heinrich Hansjakob, Herimann der Lahme.

² Vergl. Hermannus Contractus ed. Brambach. Leipzig, Teubner 1884. pag. 7, 41 ff.

Wollte man einen geeigneten Verfasser des Traktats suchen, so könnte die Vermuthung nur den Hirschauer Mönch Conradus treffen. Über diesen schreibt Trithemius in seinem *Chronicon insigne Monasterii Hirsaugiensis* (Basileae, 1559): *Claruit iisdem quoque temporibus in hoc monasterio Hirsaugiensi, sub abbate Gebhardo¹ et quibusdam successoribus eius, monachus quidam doctissimus nomine Conradus, qui scientia et eruditione sua admirabili, famam consecutus est immortalem. Fuit enim non solum in divinis scripturis studiosus et doctus, verum in secularibus quoque litteris eruditissimus, Philosophus, Rhetor, Musicus et poeta omnium sui temporis in Allemannia celeberrimus. Multa ingenii sui praeclara volumina posteris legenda ornatissimo sermone composuit, in quibus nomen suum ex humilitate, sub Peregrini vocabulo, abscondit. In his praececellit opus illud clarissimum, quod de sancta virginitate, sub nominibus Peregrini presbyteri et Theodora sanctimonialis, in dialogi modum per libros octo, distinguens, speculum virginum appellavit: opus sane tam utile et necessarium Christi virginibus, ut satis laudari ab homine mortali non valeat. In Evangelia quoque, quae per anni circulum ad missam leguntur, magnum volumen pulchra varietate composuit. De vita, spiritu et fructu mortis edidit librum unum et alium, quem Matricularium praenotavit, item alium, quem praetitulavit Didascalon: de musica et differentia tonorum librum unum: metricum quoque opusculum de laudibus S. patris nostri Benedicti: Sermones etiam plures et homilias multas elegantissimasque composuit. Sed et carmina plura et epigrammata diversa, varii generis ornatu scripsit, quae veterum negligentia partim in oblivionem deducta sunt. Nemo cum ista legerit, arbitretur declamatorem illum, qui ex eorum ordine, quos mendicantes vocant, emergens, sub peregrini nomine sermones ad populum cicatricosos instar modernorum humili composuit dictione, aut nostrum fuisse peregrinum, aut ei comparare aliquatenus posse. Ille enim more declamatorum huius temporis, scholastico sermone depressus incedens, creberrimas introducit quotationes scripturarum. Iste autem noster peregrinus Tullianam secutus eloquentiam, veterum more sine allegationibus superfluis lucidam, sanam et integram orationem continuat.*

Wir finden bei diesem Mönche alles, was wir nach dem Traktate an unserem Verfasser suchen: Feine Bildung, kritischen Verstand, gewandte Rede, bescheidenen Charakter, kurze und klare Ausdrucksweise, die sich frei von jeder Spekulation hält. Auch das Lehrhafte seiner Werke (man vergleiche den Titel *didascalon* und das in Dialogform geschriebene *speculum virginum*) zeigt sich in unserem Traktate. Er ist gleichfalls Allemanne, *musicus* und hat eine *musica* verfaßt.

¹ 1091—1105.

Wir kennen keine solche eines Konrad. Könnte es da nicht die vorliegende sein, zumal in ihr auch die Differenzen der Töne behandelt sind? Die Zeit, das letzte Jahrzehnt des elften Jahrhunderts stimmt sehr wohl für die Abfassung des Traktats und auch der Ort erfüllt alle Vorbedingungen. Wir können mit Sicherheit annehmen, daß die Schriften, welche unserer Musiklehre zu Grunde liegen, in dem Kloster vorhanden waren. Denn dort hatte sich schon seit einer Reihe von Jahren ein reiches Musikleben entfaltet. Man erinnere sich nur, daß Wilhelm dort von 1069—91 als Abt wirkte. Überzeugende Beweise sind nicht beizubringen, doch hat die Annahme große Wahrscheinlichkeit.

Behufs Abschrift mag der Traktat nach der Lütticher Abtei St. Jacobi gekommen sein, in der sich vom 11. bis 15. Jahrhundert ein reges Interesse für Musik zeigt.¹ Diese Vermuthung gründet sich darauf, daß die Berno-Handschrift, welche sich auch in dem Codex 1988 befindet, demselben Jahrhundert entstammt und dasselbe Format und dieselbe *regula* aufweist (was auf einen gemeinsamen Entstehungsort schließen läßt), sich schon früh in dem Kloster nachweisen läßt. Ein Mönch der Lütticher Abtei St. Laurentii sagt nämlich in einer Randbemerkung der zu Brüssel befindlichen Berno-Handschrift (10162—66) auf Fol. 48: *Si hic est defectus, nescio, quia in libro, ex quo scripsi (de S. Jacobo), adhuc magis est spatium derelictum.*

Der Verfasser verfolgt mit dem Traktate einen lehrhaften Zweck. Man vergleiche die Stellen: *Quod* (die Lehre von den Romanusbuchstaben) *hic ponere mihi quidem non pigrum, studiosis autem fortassis non erit ingratum. — Sed ne quis dubitationis scrupulus obsistere debeat, legentibus easdem reponamus, si videtur apertius. — Sufficiant igitur haec de tetrachordorum speculatione utcumque digesta, quae fortasse diligentioribus ad maiora causa sint investiganda. —* Der ganze Stil trägt den Charakter der Unterweisung. Demgemäß ist auch die Anlage des Traktats wohlgeeignet, einen Schüler in die Musiklehre einzuführen. Methodisch geht der Verfasser vor und vermag, indem er sich von jeder Spekulation frei hält, uns auf wenigen Seiten ein klares Bild der damaligen Theorie zu geben.

¹ Vergl. Foullon, *Historia Leodiensis* ed. alt. 1655 Leodii.

1014 *Consilio Joannis Episcopi Itali a Baldrico inchoatur Monasterium D. Jacobi Leodii pro expiatione caesorum in bello Hugardiensi.*

Nach Trithemius ist es 1010 gegründet worden; doch ist wohl der obigen Nachricht mehr Glauben zu schenken.

Tractatus cuiusdam Monachi de Musica.

Fol. 182 r.

[De dispositione monochordi.]¹

Quindecim chordae² habentur in monochordo secundum Boetium. In his considerandum est diatonicum genus, quod ideo dicitur diatonicum, quia duo toni per totum habentur ante semitonium.³ In his etiam chordis duo considerantur diapason; sed utrumque diapason continet in se duas compositivas species, idest diatessaron et diapente. [Pason graece, latine octo, dia duo⁴] In diapason duae chordae similes in progressionem cantus habentur, in diatessaron et diapente similiter. Quattuor tetrachorda regularia habentur in XV chordis. Unum gravium⁵, quia sonum reddit gravissimum, secundum finalium, quia omnis melodia regulariter in eo finitur, tertium superiorum, eo quod duobus inferioribus constitutum est superius, quartum excellentium, quia omnia in melo suo excellit alia. Quintum te-

Berno, Prologus in Tonarium (Gerbert II, 63): eoquod sit infra finalium et reddat sonum omnium gravissimum. Tetrachordum finalium, eoquod in eo finis sit omnium tonorum legitime currentium. Superiorum, quod sit superius constitutum. Excellentium, quia excellit sonos trium aliorum.

¹ Die Kapitelüberschrift fehlt. Aus dem freigelassenen Raume ist aber ersichtlich, daß der Schreiber denselben nachträglich und zwar farbig ausführen wollte.

² Das durch Boetius dem Mittelalter überlieferte Zweioktavensystem der Griechen

von A-a war von den Reichenauer Theoretikern wieder aufgenommen und ihrer Lehre zu Grunde gelegt worden; chorda ist gleich vox, sonus zu fassen.

³ Die Etymologie des Wortes diatonicus ist wohl den mangelhaften griechischen Sprachkenntnissen der damaligen Zeit zuzuschreiben. Vielleicht war auch, wie sich aus »duo toni per totum habentur ante semitonium« vermuthen lässt, für den Verfasser der Gedanke an eine in der Volksmusik bestehende Durscala, für deren Vorhandensein viele Anzeichen in der mittelalterlichen Theorie sprechen, leitend gewesen.

⁴ Dieser Satz mag durch einen unwissenden Abschreiber hineingekommen sein; denn er steht in zu schroffem Gegensatz zu der wohlüberlegten Schreibweise unseres Verfassers. Wäre nämlich die gegebene Etymologie richtig, so würde ja diapason die Doppeloktave sein.

⁵ Die Tetrachordnamen graves, finales, superiores, excellentes finden sich zuerst bei Notker.

*tetrachordum*¹ quod dicitur *synemmenon*, istis quatuor *tetrachordis*² *apponitur*, propter *cantum in-compositum*.³ *Novem etiam modi debent in melo intitulari*, qui *diversa positione a compluribus*⁴ *denotantur*, sed hoc termino nunc temporis a *valentioribus intelliguntur*.

[*Versus Hermannii ad discernendum cantum.*]⁵

*Ter tria iunctorum sunt intervalla
tonorum*

*Iam nunc unisonos exequat vocula
ptongos*

*Nunc prope consimilem discernit
limma*⁶ *canorem*

*Nunc tonus affini tribuit discrimina
voci*

*Nec non assidue coniunctim limma
tonusque*

*Et duo saepe toni pariter sibi conti-
nuati*

*Sepeque dulcisonas moderans dia-
tessaron odas*

*Et crebro grate mulcens aures dia-
pente*)

cf. *Musica Hermannii Contracti*
Gerbert II, 149 f.

¹ Das *tetrachordum synemmenon* ist aus der griechischen Musik (Boetius) durch Hucbald in die mittelalterliche Theorie hineingetragen. Diese Übertragung bedingte den folgenreichen Schritt der Einführung eines *b. rotundum* neben $\sharp$ *quadratum*. Die selbständige mittelalterliche Musiktheorie (Hermannus Contractus) verwirft das *tetrachordum synemmenon*.

² In der Handschrift steht *chordis*.

³ Ein *cantus in-compositus* kann nichts anderes sein, als ein Gesang, welcher aus verbundenen Tetrachorden besteht. Der Ausdruck kommt sonst nicht vor. Bei Boetius *Inst. Mus.* I 23 bezeichnet *incompositus* die Unzerlegbarkeit eines Intervalles. So ist z. B. das *trihemitonium* im chromatischen Geschlecht *incompositum*, *non in-compositum* aber im diatonischen, da es hier aus *tonus* und *semitonium* besteht.

⁴ Auch Hucbald und Berno hatten 9 *modi*. Diese Theoretiker werden wahrscheinlich mit den *complures* gemeint sein. *Modus* ist übrigens nicht Zusammenklang, sondern melodisches Intervall.

⁵ In der Handschrift ist Raum zur Überschrift freigelassen. Die Verse finden sich in Handschriften von Wien, Leipzig, Ottobeuren, St. Blasien, St. Gallen und sind als Hermannisch verbürgt.

⁶ *Limma* oder *diesis* (Philolaus) ist der diatonische Halbton der Griechen, dessen Lehre durch Boetius dem Mittelalter überliefert wurde. Er hat das Verhältniß 243:256, welches man erhält, indem man die pythagorische Terz 64:81 von der Quarte 3:4 abzieht.

*Interdumque toni bino cum limmate¹
Ac quandoque tonis connexum limma^{terni}
Haec si voce notisque simul dis-
cernere notis^{quaternis}
Quemvis distinctum potes his mox
Discernendo thesin² sine praecentore
vel arsin.*

Fol. 182. v.

E voces unisonas aequat,

S *semitonii distantiam signat,*

τ toni differentiam tonat,

S_T s cum t semiditonum statuit,

$\frac{\tau}{\tau}$ *t duplicata ditonum titulat.*

D *diatessaron simphoniam denotat.*

Δ *Delta diapente consonantiam discriminat.*

Δ *delta cum s bina cum tritono lim-
mata docet*

Δ delta cum t quaternos cum lim-
mate tonos, maximum videlicet in
cantilenis nostris phtongorum³, inter-
vallum determinat. Sed hae notae
cum punctis⁴ remissas, sine punctis
intensas vocum differentias discer-
nunt praetexatas.

Diapason habet VII species. Prima species diapason incipit in proslambanomenos et pertingit in

*cf. Musica Hermanni Contracti
Gerbert Scriptores II.*

¹ Der unkorrekte Ausdruck *binō cum limmate* ist wohl nur des Verses wegen gewählt.

² *thesis* = *depositio*
arsis = *elevatio* } *cantus*.

³ Der Verfasser der *quaestiones in musica* definiert: *Ph tongi autem non quicunque dicuntur soni, sed qui legitimis ab invicem spatiis melo sunt apti. Junge ergo duos ph tongs quasi duas litteras et fit vel tonus vel semitonus*. Diese Definition stimmt mit der des Berno im *Prologus in tonarium* überein: *Graeci vocant ph tongs certos et determinatos sonos quasi a similitudine loquendi*, cf. ferner Huchald *De harm. instit.* Gerbert I, 107 und Boet. *Inst.* M. I. 8.

⁴ Nicht unmöglich wäre es, daß der Punkt seine Bedeutung aus der Neumenschrift erhalten hätte.

mese a, secunda in hypate hypaton et ascendit in paramese ♯. Et ita procedendo ultima incipit in lichanos meson G et ascendit in paranete hyperboleon g.

De speciebus diapente et diatessaron.

Diapente habet IV species, diatessaron tres.¹ Prima species diatessaron, constans ex tono, semitono et tono, incipit in lichanos hypaton D et pertingit in lichanos meson G. Sed prima species diapente constat ex prima specie diatessaron, assumens unum tonum superius a lichanos meson in mese. Secunda species diatessaron constat ex semitono duobusque tonis ab hypate meson E in mese a. Sed secunda species diapente unum tonum assumit² superius ex adiutorio diatessaron a mese a in paramese ♯.³ Tertia species diatessaron constat duobus tonis et semitono a lichanos meson G in trite diezeugmenon c. Sed tertia species diapente perficitur ex eadem specie diatessaron unum tonum inferius assumendo a lichanos meson G in parhypate meson F. Quarta species diapente constat ex prima specie diatessaron superius a mese a in paranete diezeugmenon d, idest tono, semitono et tono, et assumit unum tonum inferius a mese a in lichanos meson G.

¹ Die hier entwickelte Lehre von den Quart- und Quintgattungen ist weder Eigenthum Berno's (*Prolog. in Ton.* 5 Gerbert II, 67, 1), noch kann sie Hucbald (*De harm. instit.* Gerbert I 122) oder Bernelinus (Gerbert I, 313, 1) zugeschrieben werden. Ihr Verfasser ist unbekannt und muß es schon zu Berno's Zeit gewesen sein, da dieser ihn sonst genannt hätte.

² In der Handschrift steht *assumet*.

³ Die Handschrift hat *ab hypate meson E in parameson ♯*, welches zu verbessern war, da doch der hinzugenommene Grenzton näher bestimmt werden soll.

¹ *Modulatio* ² *proti* et eius discipuli in suo diapente: ³ *Principium* ego sum et finis, deuteri et eius discipuli sic: duo caritatis praecepta sunt, tritiet eius discipulisic: Tria sunt munera preciosa, ⁴ tetrardi et eius discipuli sic: Nomen domini tetragrammaton. ⁵

Inceptio autentorum et eorum discipulorum sic dinoscitur. Omnis authenticus regulariter potest incipi in sua finali, vel per magistratum finalis usque ad suum diapente, sed inferius regulariter tantum protenditur ad unum tonum.

Discipuli autem eandem regulam habent in diapente quam et magistri, sed inferius pertingunt per inceptionem ad diatessaron sive diapente.

¹ Die Verknüpfung der Theile ist hier sehr lose, da wohl von den *species diapasen*, nicht aber von den *tropi* oder *toni* geredet worden ist.

² *modulatio* ist die natürliche Folge der Töne.

³ Die Handschrift hat *diapasen*. Der Fehler wie auch der Sinn der Stelle wird klar durch Berno (Gerbert *Script.* II, 79,1): *Nunc igitur ponamus singulorum diapente, uniuscuiusque a proprio finali incipientes et per quinas syllabas, connumeratis quae in medio sunt vocibus, ascendamus; itemque per alias quinas in usque finales simili modo descendamus.* Es finden sich bei Berno dieselben Beispiele. Diese sind mit Ausnahme von *tria sunt munera preciosa* keine Antiphonenanfänge sondern Memorialverse.

⁴ Es gab eine Antiphone *proti plagalis*: *Tria sunt munera* (Guido *Aretinus de modorum formulis*, Coussemaker II 88); die Melodie, die ich in mehreren alten Antiphonarien (Neumen auf Linien; ungefähr *saec.* XII) gefunden habe, ist eher authentisch zu nennen.



⁵ Zur Erklärung des Wortes *tetragrammaton* vergleiche *Aureliani Reom. Mus. Discipl.* cap. VIII (Gerbert I, 40, 1). *Tetra enim apud Graecos quatuor dicuntur, unde et nomen Dei tetragrammaton, eoquod quatuor litteris scribitur.*

*De terminationibus seculorum
amen.*¹

Qui voluerit discernere terminum seculorum amen autenticorum et eorum discipulorum, tali inceptioe considerabit. Terminus euouae protri et lateralis deuteri et subiugalis triti in chorda incipitur, quae mese idest media² dicitur.³ Deuteri triti et discipuli tetrardi in trite diezeugmenon, idest iuxta tertiam disiunctam. Tetrardi in paranete diezeugmenon idest iuxta ultimam disiunctam.

Omne melum compositum, si in sua finali vel per magistratum finalis incipitur et suum diapente⁴ non transgreditur, inferius autem finali ad unam chordam protenditur, quia diapente amborum, idest domini et servi, est commune, etiam melum erit commune verbi gratia: Biduo vivens,⁵

Berno, Prologus in Ton. (Gerbert II, 72 Spalte 2). Si vero ad diapente quidem pervenit et nec supra nec infra diatessaron habet, quia diapente amborum commune est, cantus quoque communis sit [ita tamen ut eorum alteri tribuatur, cuius et

¹ Dem Schlusse eines Gesanges pflegten die Worte: *Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum amen* hinzugefügt zu werden. Dieser Satz wurde gewöhnlich auf *seculorum amen* verkürzt und noch dadurch vereinfacht, dass man aus diesen beiden Worten nur die Vokale herauszog. Jeder *modus* hatte mehrere *seculorum amen*.

² In der Handschrift steht *medium*, wie auch im folgenden *iuxta tertium disiunctum* und *iuxta ultimum disiunctum*. Doch ist wohl hier *chorda* zu ergänzen und daher die weibliche Form zu wählen.

³ Die Anfangstöne des *seculorum amen* werden auch *tenores* genannt. cf. Cotto XI. (Gerbert II).

⁴ Die Handschrift hat *diapason*.

⁵ Die Antiphone *Biduo vivens* muß, wie aus Coussemaker, I, 422 ersichtlich ist und es uns C. 184 (*Domni Guidonis Abbatis in Caroli loco Regulae de arte musica*) berichtet wird, von manchen dem zweiten Tone zugerechnet worden sein. Dort heißt es: *Miror ergo, quare illa antiphona »Biduo vivens« dicatur esse secundi modi, quia et frequenter tangit quartam et in ea moratur et propriam habet compositionem primi autenti idest primi toni.* — Folgendes ist die Antiphone

Bi-du - o vi-vens pen-de bat in cruce pro Chri-sti no-mi-ne be-a-tus

An-dre-as et do-ce-bat po-pu-lum a-e-vi-a E-u-o-u-a-e.

Aevia sind die Vokale aus Alleluia.

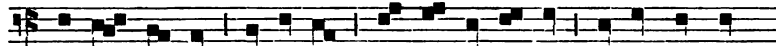
*Lux orta est*¹ et aliae quam frequentior usus habetur. Ecce has plurimae, quae proto aptantur ex antiphonas vel his similes] idest: *Bi-duo vivens Lux orta est ad protum canimus. Has vero quae simili modo incipiunt, in eundem locum ascendunt et descendunt, idest: locum ascendunt ac descendunt in eundem, idest ant. O domine sal-vum ant. oblatus est ad subiuga-temetus canimus.* [s. obige Klammer.]

Sed melum quod non pertingit ad diapente, sive inferius diatessaron habuerit sive non, pro imperfectione sui plagi adaptabitur ut subscriptae testantur antiphonae: *Benedicat nos*⁴,

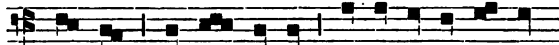
Berno Prol. i. T. G. II. 72, 2.

Si quis cantus a finali suo ad diapente non pertingit, nec diatessaron inferius habet pro sui brevitate vel imperfectione solemus cum subingali designare; exempli causa

1

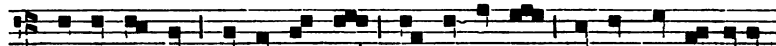


Lux or - ta est su - per nos qui - a ho - di - e na - tus est sal -



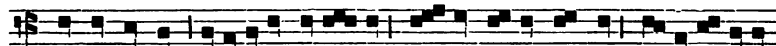
va - tor a - e - vi - a E - u - o - u - a - e.

2



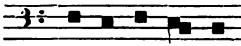
O do - mi - ne sal - vum me fac o do - mi - ne be - ne pro - spe - ra - re.

3



Ob - la - tus est qui - a ipse vo - lu - it et pec - ca - ta no - stra ip - se por - ta - vit.

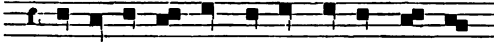
⁴ Die Antiphone *Benedicat nos* habe ich in ihrem ganzen Wortlaut nicht feststellen können. Coussemaker giebt in dem *Intonarium* des Abtes Oddo den Anfang folgendermaßen:



Be - ne - di - cat nos.

Dieser stimmt aber nicht ganz mit der Neumirung überein, die uns der Vrf. der *Quaestiones in Musica* giebt, welcher die Stelle von *Sed melum* — iudicandus

wörtlich aufweist *Benedicat nos deus deus noster* =



Be - ne - di - cat nos de - us de - us no - ster.

*In omnem terram,*¹ *Beata ma-*
*ter,*² *Iuste et pie.*³

Si quis autem cantus non legi-
time inceperit, vel in processu sic
se variaverit, ut ad debitum finem
regulariter occurrere non potuerit,
ita ut alio tono incipiat et alio
finiatur,

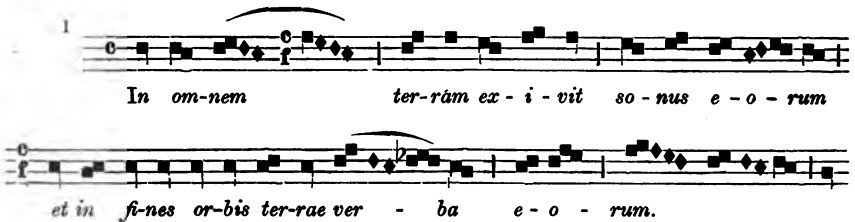
Fol. 183 v.

hic inquam cantus nothus est iudi-
candus.

Prius autem huius modi cantus
diligenter debet considerari, si vel

inter protum et eius subingalem:
Benedicat nos deus deus no-
ster. Beata mater. Celi celo-
rum. In omnem terram. Iuste
et pie. Iuste iudicate.

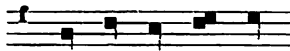
Berno P. i. T. G. II 77, *Cete-*
rum si quis cantus contra legem
finalium ortus inceperit, vel aliter
contra regulam in processu varia-
verit, nec debito fini occurrerit, ita
ut ab uno tono ordiatur, et in alio
terminetur, hic talis magis nothus
quam legitimus est iudicandus.



Bezüglich des Tonumfanges stimmt diese Antiphone mit dem oben gesagten überein, nicht aber bezüglich des *modus*. Im *Intonarium* des Oddo ist der Anfang folgendermaßen gegeben :



Dies entspricht ungefähr dem neumirten Beispiel in den Q. i. M.: *In' om-nem*
terram =



² Die *Ant. Beata mater* ist mir nicht gelungen festzustellen.



cf. das neumirte Beispiel in den Q. i. M. *Iuste et pie.*

in transpositis¹ vel transformatis possit cantari. Unusquisque enim tonus transformatus habet modulos vel transpositos, ut si quis cantus in membris finalium propter deficientia ibidem semitonia non possit decurrere, in transpositis vel transformatis decenter possit procedere, quod studiosus cantor diligenter debet attendere. Ad quod comprobandum licet praesto sint plurima, duo tamen sufficere videntur exempla, ut ex similibus colligan-

tur similia. Turba multa,² quae si in membris finalium cantetur, in eo loco in nomine domini in mi scilicet syllaba defectum patietur.

¹ Das *vel*-*vel* zu Anfang scheint auf Verschiedenheit von *transpositus* und *transformatus* hinsudeuten. Dem widersprechen aber die nächsten Sätze. Eine Erklärung der Bedeutung giebt Engelbert IV, 38 (G. II, 365): *Cum propter mutatam aliquam consonantiam per occursum semitonii transpositi compellimur cantum alicuius toni non in loco sibi proprio et naturali incipere aut finire, sed in consimili (Quarte oder Quinte), tunc dicitur cantus sive tonus transformatus sive transpositus. Dicitur autem transpositus, quia sua inceptio et terminatio transponitur a sua sede naturali ad consimilem; et dicitur transformatus, quia ex tunc, cum est transpositus, non decantatur in naturalibus speciebus diatessaron et diapente et diapason illius toni, sed in consimilibus secundum formam, et aliis secundum locum et sedem naturalem.*

Einige Theoritiker haben indessen die beiden Ausdrücke auch unterschieden. cf. Q. i. M.: *Transformatus* modus dicitur qui trans formam propriae qualitatis in formam convertitur alterius proprietatis, ita ut melodia plerumque magis videatur eius esse modi, cuius non est, quam eius, cuius est. Quae vitiosa transformatio maxime fit per b molle et frequentius in septimo et octavo tono, quando scilicet cantilena per synemmenon decurrit tetrachordum, ut G sonet protum. Transpositus modus dicitur, qui a propria sede in socialem chordam cantandus transponitur. Differt autem a transformato, quod ille fit vitio, iste regulariter et necessario.



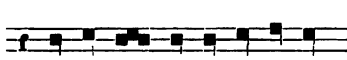
Item: Domine qui operati in

eo loco in tabernaculo tuo.¹ Ceterum multa sunt vitata in cantionibus tam nocturnis quam diurnis, maxime in antiphonis, quae ex psalmis compositae sunt, cantorum vel inscitia vel incuria, quae facile possent corrigi, si inolita consuetudo ab ore cantantium posset evelli. Qua propter, ut iam praefati sumus, peritus cantor caute debet inspicere, utrum-

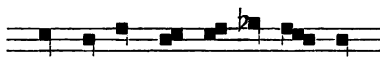
(ne) cantus regulari a sua finali incipiat ordine, si legitime currat, ne quid naturali vitata qualitate absonum fiat, si rata tonorum semitoniorumque dimensione bene conveniat, ne extra metam inferius superius-

Berno. P. i. T. Gerb. II. 73, 1. Quamquam haec regula partim cantorum inscitia, partim longo usu inveterato constat omnino in multis vitata, tum in quotidianis antiphonis, quae inveniuntur compositae ex psalmis, tum etiam in aliis plurimis cantionibus, in nocturnis videlicet ac diurnis. Quod quidem ad regulam aliquatenus posset corrigi, si inolita consuetudo ab ore cantantium potuisset ullo modo evelli. — Gerbert II 74, 1. Propter huius modi aliosque devios errorum anfractus debet peritus cantor caute inspicere, utrum cantus regulari a suo finali incipiat ordine, an legitime currat, ne quid naturali vitata qualitate absonum fiat, si rata tonorum semitoniorumque dimensione consonantiae bene conveniant, ne extra metam in-

¹ Die Antiphone war nicht festzustellen, die Neumirung ergab folgendes:



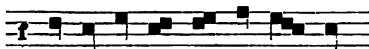
Do-mi-ne qui o-pe-ra-ti



in ta-ber-na-cu-lo tu-o

Über diese Antiphone spricht Oddo: *Dialogus de Musica*, cap. VI. (Gerbert I, 256, 2) In antiphona: »Domine qui operati sunt» haec diligentius probari poteris: nam si eam incipias in sexto modo, ut multi probant, in F littera, non discrepabit ab eo modo usque ad semitonium, quod est »in tabernaculo tuo« in una syllaba. Sed quia in usu ita est et bene sonat, emendari non debet. Sed inquiramus, an forsitan in alio tono incipiatur totaque in eo modo consona inveniatur eamque emendari opus non sit.

Incipe itaque eam in G littera, hoc est, in octavo modo et regulariter in eo stare probabis. Unde quidam incipiunt Domine sicut: Amen (amodo?) dico vobis. Ex quo comprehenditur, quia imperitus musicus est, qui facile ac praesumptuose plures cantus emendat, nisi prius per omnes modos investigaverit, si forsitan in aliquo stare possit; nec magnopere de similitudine aliorum cantuum, sed de regulari veritate curet. [Quod si nullo tono placet, secundum eum tonum emendetur, in quo minus dissonat. Atque hoc observari debet, ut emendatus cantus aut decentius sonet, aut a priori similitudine parum discrepet. Läßt man demgemäß die Antiphone auf G anfangen, so fällt das symmenenon fort:



que canendi exordium sumat, si ad finalem recto legis tramite recurrat, qui finales illius et illius cantilenae

existant. Haec est autem regula ad quodlibet melum inchoandum, ut nec supra quintum superiorem, nec infra quintum inferiorem locum aliquando incipiat, sed intra novem illos modos superius dictos inceptions suas cohibeat.¹

Considerandum quoque est quod sicut grammaticae ita insunt vitia musicae, quae peritus cantor tanto magis vitare debet, quanto haec ars caeteras liberales artes antecellit. Nam ut illud appellavi de caritate,² etiam de hac inferam. Aliarum scientia destruetur, haec nunquam excidet.

Fol. 184 r.

Etenim cum psalmista prae-mitteret: Psallite deo nostro, psallite, psallite regi nostro, psallite — ad postremum intulit — psallite sapienter.³

Quemadmodum igitur in syllabis aliae producuntur, aliae corripuntur, ita et in melodiis aliae cursim, aliae morose, aliae perfecte sursum, aliae retractim, aliae graviter, aliae mansuete et vario modo, prout se habet cantilenae dignitas, promendae sunt. Unde et in cantionum libris tam nocturnis quam diurnis⁴ in-

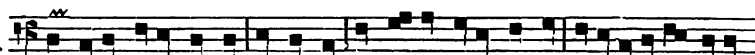
ferius aut superius canendi exordium sumat, si ad finalem suum recto legis tramite recurrat, qui finales illius et illius existant

. . . — Et haec est eorum regula ad quodlibet melum inchoandum, ut nec supra quintum superiorem, nec infra quintum inferiorem locum aliquando incipiant, sed inter eas octo voces vel aliquando novem initia sua cohibeant.

¹ Die Ausdrucksweise unseres Verfassers ist klarer, als die des Berno. Unter dessen 8 oder 9 voces sind offenbar die Töne zu verstehen, welche sich aus der Summation der oberen Quinte und unteren Quarte oder Quinte ergeben.

² caritas ist nicht als Stoff aufzufassen, über welchen er gehandelt hat.

³

ps. 

Psal-li-te de-o nostro psal-li-te re-gi nostro psallite sa-pi-enter.

⁴ Um bequemer gebraucht werden zu können, scheinen die Antiphonarien in zwei Theile zerlegt worden zu sein, in einen für die kanonischen Stunden der Nacht und einen für die des Tages.

*veniuntur notulae ex alphabeto neu-
mis appositae, quae idipsum signi-
ficent,¹ verbi gratia a. c. g. l. m.
s. t. Inveni praeterea cuiusdam in-
dustrii admodum musici, non con-
temnendum huiusmodi exemplar, per
omnes ordinatim alphabeti litteras
cum significationibus suis. Quod hic
ponere mihi quidem non pigrum,
studiosis autem fortassis non erit
ingratum: a ut altius eleuetur ad-
monet, b ut bene gravetur sive tenea-*

*tur, c ut cito dicatur, d ut deprima-
tur, e ut equaliter sonetur, f ut cum*

fragore feriat, g ut in gutture

*garruletur gradatim; h ut sicut ipsa
in scriptura aspirat, ita et in nota
idipsum faciat; i inferius insinuat;*

*k licet apud latinos parum vel nihil
valeat, apud nos tamen allemannos*

*klenke i. e. clange significat; l levare
neumam, m mediocriter moderari
melodiam; notare n significat; o
figuram sui in ore cantantis ordinat,
p pressionem vel perfectionem si-
gnificat; q in significationibus nota-*

*Notker Balbulus in dem Brief
an Lantpert (cf. Gerbert I, 95) a
ut altius eleuetur, admonet, b secun-
dum litteras quibus adiungitur, ut
bene, multum extollatur, vel gravetur
sive teneatur, belgicat; c ut cito
vel celeriter dicatur, certificat; d
ut deprimatur demonstrat; e ut
equaliter sonetur eloquitur; f ut
cum fragore seu frendore feria-
tur, flagitat; g ut in gutture
gradatim garruletur, genuine gra-
tulatur; h ut tantum in scriptura
aspirat ita et in nota idipsum habi-
tat; i iusum vel inferius insinuat
gratitudinemque pro g interdum
indicat; k licet apud latinos nihil
valeat, apud nos tamen allemannos
pro x graeca positum chlenche idest
clange clamitat; l levare laetatur; m
mediocriter melodiam moderari men-
dicando memorat; n notare, hoc est
noscitare notificat; o figuram sui in
ore cantantis ordinat; p pressionem
vel prensionem praedicat; q in signi-
ficationibus notarum cur quaeratur,
cum etiam in verbis ad nihil aliud*

¹ Aus dem Coniunctiv *significent* läßt sich ein gewisser Zweifel an der Rich-
tigkeit der Notkerischen Erklärung herauslesen. Dieser Zweifel ist ganz be-
rechtigt, denn nach Notker's Ausdeutung sagen die Buchstaben uns nichts anderes,
als was die Neumen schon ausdrücken. Ganz richtig sagt Joh. Cotto XXI (Gerbert II,
259): *Sed etsi eis (scil. litteris) tribuatur aliqua certa significatio, non tamen per
hoc extirpatur omnis dubitatio, dum cantor adhuc manet incertus de modo inten-
sionis et remissionis.* cf. die versuchte Deutung der Buchstaben bei Riemann,
Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1878.

Vergleiche ferner: P. A. Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen, Ein-
siedel und New-York, 1858.

rum non invenitur; r rectitudinem vel crispationem significat; s sursum scandere; t trahere.

scribatur, nisi ut sequens vim suam amittere quaeritur; r rectitudinem vel rasuram non abolitionis sed crispationis rogat; s susum vel sursum scandere sibilat; t trahere vel tenere debere testatur etc.

Quae reliquae sunt litterae in significationibus notarum nihil valent.¹

Accidit, etiam ut per cola² et commata totius cantilenae periodus texatur, ut per singulas sensus caesuras ad finalem suum recurrat. Qui modus cantandi pulcherrimus et rectissimus, ut in illa antiphona: a progenie in progenies.³ Item: fecit misericordiam dominus, ita et per singulas sensus caesuras usque ad finem. Similiter in illa: Gaude et

¹ Der Verfasser der *Quaestiones in Musica*, welcher die Lehre von den Romanusbuchstaben dem vorliegenden Traktate entlehnt hat, schließt folgendermaßen: *Q et reliquae litterae in significationibus notarum probantur nihil valere. Sed et ex suprascriptis omnibus has tantum in nostris antiphonariis frequentari repperimus. a. c. e. h. i. m. s. t. Haec ut praediximus in canendo fuit antiquis cantoribus consideratio, quae iamdudum obiit, immo sepulta est.* Zieht man nun in Betracht, wie wenige Schriftsteller des 11ten und 12ten Jahrhundert überhaupt nur eine Kenntniß der Romanusbuchstaben ahnen lassen und die meisten von ihnen dieselben nur oberflächlich berühren, so scheint mir die Behauptung Schubiger's, daß die Kenntniß der Romanusbuchstaben im 11ten und 12ten Jahrhundert von großer Ausdehnung gewesen sei, mit obiger Stelle zusammengehalten, ziemlich hinfällig.

² Die Ausdrücke *colon*, *comma*, *periodus* sind der Grammatik entlehnt. Nach der *Musica enchiridis* ist *colon* = 2 oder mehr *commata*. Ein *comma* besteht aus *elevatio* und *depositio*. Der Abstand vom höchsten und tiefsten Ton eines *comma* heißt *diastema*. Mehrere *cola* bilden eine Periode (*periodus*). Cotto scheint die Begriffe *colon* und *comma* mit einander vertauscht zu haben. Cotto X: *In prosa quippe quando suspensive legitur, colon vocatur, quando per legitimum punctum sententia dividitur, comma; quando sententia ad finem deducitur, periodus est; Verbi gratia Anno XV imperii Tiberii Caesaris, hic in omnibus punctis colon est, deinde ubi subditur, sub principibus sacerdotum Anna et Caipha, comma est; in fine autem versus ubi est Zachariae filium in deserto, periodus est. Similiter cum cantus in quarta vel quinta a finali voce per suspensionem pausat, colon est, cum in medio ad finalem reducitur, comma est, cum in fine ad finalem pervenit, periodus est.*

³ Die Antiphone *A progenie in progenies* war nicht festzustellen.

laetare¹ et in aliis quam plurimis quas longum est enumerare.

De finalibus autenticorum et discipulorum.

fol. 184 v.

His breviter praelibatis, quae ratio in compositione cantus debeat observari, diligenter a nobis debet considerari. Et primum quidem de finalibus singulorum dicamus, quia de inceptionibus superius succincte notavimus.

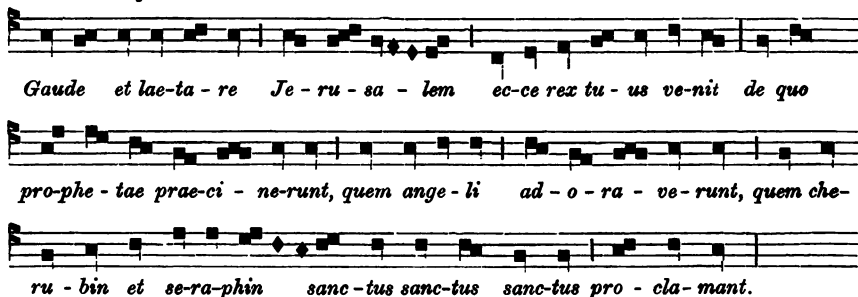
Cantus igitur primi magistri eiusque discipuli² in lichanos hypaton idest in D³ finitur, secundi eiusque discipuli in hypate meson, idest in E, tertii eiusque discipuli in parhypate meson, idest in F, quarti et eius discipuli in lichanos meson, idest in G terminatur. Primus igitur magister protus appellatur, eiusque discipulus plagis proti nominatur. Secundus magister dicitur deuterus, eiusque discipulus lateralis illius, tertius tritus, subiugalis subditus eius, quartus tetrardus; discipulus eius habetur octavus. — Quoniam inceptions, nomina et finales eorum diximus, intensionis et

Anonym. I (Gerbert I, 336). *Cantus igitur primi magistri eiusque discipuli D finitur, secundi eiusque discipuli E, tertii eiusque discipuli F, quarti*

eiusque discipuli G.

Anonym. I (Gerbert I 336, 2). *Sed quoniam nomina et finales eorum diximus, intensionis et remis-*

¹ In vigilia natiuitatis Domini



² Die Ausdrücke *magister*, *discipulus* sind der Reichenauer Schule eigenthümlich.

³ Die Tonbuchstaben fehlen in der Handschrift. Aus dem freigelassenen Raume geht hervor, daß der Schreiber sie nachträglich farbig hinzufügen wollte.

remissionis limites aperiāmus. Sed quoniam regula intensionis et remissionis antiquorum aliquantulum discrepat a sententia iuniorum, ponamus sententias singulorum, prius tamen antiquorum.

*Antiquorum intensionis et remissionis regula.*¹

Primus igitur magister ascendit, ab ipsa finali ad nete diezeugmenon, idest e litteram et descendit ad proslambanomenos, idest A; eius vero discipulus intenditur ad mese, idest a, vel paramese, quae est h, et remittitur ad eandem, ad quam et magister. Secundus magister intenditur ad trite hyperboleon, idest f, et remittitur ad hypate hypaton, quae est B; eius vero discipulus intenditur ad trite diezeugmenon, idest c, et remittitur ad eandem, ad quam et magister eius. Tertius magister ascendit ad paranete hyperboleon, quae est g, et descendit ad hypate hypaton, idest B; eius vero discipulus intenditur ad paranete diezeugmenon, quae est d, et remittitur ad eandem, ad quam et magister eius.

Quartus magister ascendit ad nete hyperboleon, quae est a, et descendit ad lichanos hypaton, quae est D; cuius discipulus intenditur ad nete diezeugmenon, quae est e, et remittitur item ad lichanos hypaton, quae est D. Haec antiqua

sionis limites aperiāmus.

Anonym. I (Gerbert I, 336, 2).
Primus magister ascendit ad P[e]² et descendit ad A. [A]

eius vero discipulus intenditur ad H [a] vel M[h] et remittitur ad idem A. [A]

Secundus magister ascendit ad Q[f] et descendit ad B [B];

eius discipulus intenditur ad N³ [c] et remittitur ad idem B. [B]

Tertius magister ascendit ad R[g] et remittitur ad C [C];

cuius discipulus intenditur ad O[d] et descendit ad idem C. [C]

Quartus magister intenditur ad S [a] et descendit ad D [D];

cuius discipulus intenditur ad O[d] et descendit ad idem C. [C]

Haec est enim intensionis eorum

¹ Der Raum für die Überschrift ist nicht ausgefüllt, die Tonbuchstaben sind nach den griechischen Tonnamen von mir hinzugefügt worden. Die Ausdrücke *intensio* und *remissio* sind vom Anspannen und Nachlassen der Saite gewonnen und sind gleichbedeutend mit *elevatio* und *depositio*.

² Anonymus I bedient sich zur Bezeichnung der Töne der Buchstabenreihe A-S mit Ausschluß von I-L. Das A ist aber hier im Gegensatz zu Boetius wirklich der *Proslambanomenos* A.

³ Gerbert hat: *intenditur ad Q*. Dann wäre aber sowohl die *elevatio* als auch die *depositio deuteri autentici* und *plagalis* gleich.

est antiquorum intensionis et remissionis regula¹, quod veris assertionibus in quibusdam probari poterit cantionibus. Sed iuniores subtilius et acutius considerantes et certius legaliusque discriminantes² non ex toto consentiunt, non ex toto dissentiunt. Aiunt enim inter modos esse certas oportere differentias, ut, cuiuscunque sint, cognoscere possimus cantilenas. Si enim primus modus a nete diezeugmenon [e] remittatur ad proslambanomenos [A], secundus vero a paramese [h] ad eandem proslambanomenos [A], si inter mese [a] et proslambanomenos [A] cantus non excedens componatur et in lichanos hypaton [D] utriusque finali regulariter terminetur, incertum [est],³ cui potius deputetur.⁴

Pari modo si tertius a trite hyporboleon [f] ad hypate hypaton [B] deponatur, quartus vero a trite diezeugmenon [c] ad eandem hypate hypaton [B] remittatur, cantus, qui inter paramese [h] et hypate hypaton [B] compositus in hypate meson utriusque finali finitur, cuius potius sit, incertum habetur. Idem contingit in caeteris. Ad hanc ergo incertitudinem propulsandam, iuniorum comprobamus regulam. Cuius, quoniam est probabilior, tractatus fiat diligentior. Finales, uti praediximus, servantur, intensiones et remissiones aliquantulum variantur.

antiqua regula et remissionis, quod probari potest in multis cantilenis Sed iuniores subtilius et acutius diiudicantes et certius legaliusque discriminantes non ex toto consentiunt nec ex toto dissentiunt.

Aiunt enim inter modos esse certas oportere differentias, ut, cuiuscunque sint, cognoscere possimus cantilenas. Sed si primus modus remittatur ad A [A]

secundus vero ab M [h] ad idem descendit A [A], si inter H [a] et A [A]

cantus non excedens componatur et in D [D] finali utriusque regulariter terminetur, incertum est, cui potius deputetur.

Pari modo si tertius a Q [f] deponatur ad B [B], quartus vero ab N [c] ad idem remittatur B [B], cantus qui intra

M [h] et B [B] compositus est,

finitur, cuius potius duorum sit, incertum habetur. Idem contingit in caeteris, ad quam incertitudinem propulsandam iuniorum comprobamus regulam, cuius, quoniam est probabilior, tractatus fiat diligentior. Finales, uti praediximus, servantur, intensiones vero et remissiones aliquantulum variantur.

¹ Bei der älteren Regel unterscheiden sich also *magister* und *discipulus* nur dadurch, daß ersterer bis zur None, letzterer bis zur Sexte aufsteigt. Der Abstieg ist bei beiden derselbe.

² Der Ausdruck *iuniores subtilius et acutius considerantes et certius legaliusque discriminantes* ist im 11ten und 12ten Jahrhundert typisch.

³ Nach Anonymus I ist wohl *est* zu ergänzen.

⁴ Die Worte von *iuniores* — *deputetur* finden sich auch in der eingeschobenen Stelle bei *Berno Prologus* (Gerbert II, 71).

*Regula intensionis et remissionis
secundum iuniores.*¹

*Primus modus intenditur ad paranete diezeugmenon, quae est d, aliquando vero ad nete diezeugmenon idest e, remittitur autem ad parhypate hypaton, idest C, continens quartam inter lichanos hypaton et paranete diezeugmenon diapason formam*² *supra vero et infra diapason chordam. Secundus modus ascendit ad mese, idest a, aliquando ad trite diezeugmenon, idest c, descendit ad proslambanomenos, idest A, possidens inter hanc et mese primam*³ *diapason speciem [supra vero vocem].*⁴ *Tertius modus intenditur ad nete diezeugmenon, idest e, aliquando ad trite hyperboleon, quae est f, remittitur vero ad lichanos hypaton, idest D, possidens quintam inter hypate meson et nete diezeugmenon diapason speciem, supra vero et infra vocem. Quartus modus ascendit ad paramese, quae est h, aliquando ad trite diezeugmenon quae [vel id] est c, descendit ad hypate hypaton, quae est B, continens secundam inter hanc et paramese diapason formam, supra diapason vero chordam. Quintus modus*⁵ *intenditur*

Anonym. I (Gerbert I, 337).

Primus modus intenditur ad O [d], raro autem ad P (e), descendit ad C (C), continens quartam inter D et O diapason formam, supra vero et infra chordam.

Secundus modus ascendit ad H(a), raro autem ad M (b h) vel I (?), remittitur ad A, possidens primam inter A et H diapason speciem, supra vero rarer vocem; et hi sunt primus magister eiusque discipulus. Tertius modus intenditur ad P (e), raro autem ad Q (f)

descendit ad D (D) . . . possidens quintam inter E et P diapason speciem, supra vero et infra vocem.

*Quartus modus ascendit ad M (v, h), raro autem ad N (c), demittitur*⁵ *ad B (B), continens secundam inter B et M diapason formam, supra vero chordam.*

Quintus modus intenditur ab E ad

¹ Diese *Regula* findet sich auch in der eingeschobenen Stelle bei Berno (Gerbert II, 70, g). Sie stimmt fast wörtlich mit *Anonym.* überein, hat aber anstatt der Tonbezeichnung durch die Buchstabenreihe des Alphabets die griechischen sowie die seit Oddo gebräuchlichen Tonnamen.

² *forma* = *species*.

³ *primam* fehlt in der Handschrift.

⁴ Die eingeklammerten Worte sind analog den anderen *modi* hinzugefügt.

⁵ Bei Berno: *descendit*.

⁶ Bei Berno heißt die Stelle: *Quintus modus intenditur ad f, quae est trite hyperboleon, raro autem ad g et remittitur ad E, hoc est hypate meson, continens inter F et f sextam diapason speciem supra vero et infra vocem. Sextus modus ascendit ad c, quae est trite diezeugmenon, raro autem ad d, hoc est ad paranete diezeugmenon et descendit ad C, quae est hypate hypaton, possidens inter C et c tertiam diapason formam, supra vero aliquando chordam.* Der Wortlaut des siebenten *modus* entspricht dem des fünften, der des achten dem des sechsten.

ad trite hyperboleon, quae est *f*,
Fol. 185 v.
remitteretur autem ad parhypate
meson, quae est *F*, continens sextam
inter hanc et trite hyperboleon dia-
pason formam, supra vero, quia ad
paranete hyperboleon, quae est *g*,
ascendit chordam.

Sextus modus intenditur ad trite
diezeugmenon, quae est *c*, remittitur
vero ad parhypate hypaton, idest *C*,
possidens inter hanc et trite diezeug-
menon tertiam diapason speciem,
supra diapason vero vocem. Septimus
modus intenditur ad paranete hyper-
boleon, quae est *g*, remittitur autem ad
parhypate meson, idest *F*, continens
septimam inter lichanos meson, quae
est *G*, et paranete hyperboleon,
idest *g*, diapason speciem. Octavus
modus ascendit ad paranete diezeug-
menon, quae est *d*, [aliquando autem
ad *e*],¹ descendit vero ad parhypate
hypaton, idest *C*, continens secun-
dum primum magistrum diapason
speciem, supra vero et infra vocem.

Hunc enim tonum ut Boetius
refert Ptolemaeus apposuit,³ et quia
diapason octava caret specie, quar-
tam ut primus obtinuit. Qui quam-
vis eandem teneat speciem, diversam
tamen habet finalem, sed eandem ad
parhypate hypaton, idest *C*, remis-
sionem, licet raro proveniat.

De cantuum inceptionsibus.⁵

His de intensione et remissione magi-
strorum et discipulorum succincte
prae notatis, considerandum videtur,

Q (*f*), raro autem ad *R* (*g*), con-
tinens sextam inter *F* et *Q* diapa-
son speciem, supra vero et infra
vocem.

Sextus modus ascendit a *C* ad
N (*c*), rarerer vero ad *O* (*d*), possi-
dens tertiam inter *C* et *N* diapason
formam, supra vero chordam.

Septimus modus intenditur ab
F ad *R* (*g*), rarerer autem ad *S*
(*a*), continens septimam inter *G* et
R diapason speciem, supra vero et
infra vocem.

Octavus modus ascendit ad *O*
(*d*), raro autem ad *P*, possidens
quartam a *D* ad *O* secundum primum
magistrum diapason formam, supra
vero chordam.²

Hunc enim Ptolemaeus annexuit
et quia diapason octava specie ca-
ret, quartam ut primus obtinuit.
Qui quamvis eandem teneat⁴ speciem,
diversam habet finalem et non ean-
dem ad *C* remissionem.

¹ Die eingeklammerten Worte fehlen in der Handschrift, sind aber aus *supra* vero vocem zu ergänzen.

² Auch bei Berno findet sich nur ein Abstieg bis *D*.

³ Den Fehler, daß Ptolemaeus den achten *modus* (*tonus hypermixolydius*) hinzugefügt habe, hat Boetius in die mittelalterliche Musik hineingetragen. cf. Boetius *de inst. mus.* IV, 17 ed. Friedlein pag. 348,2.

⁴ Berno hat *habeat*, stimmt sonst aber vollständig mit Anonymus überein.

⁵ Die Überschrift ist von mir hinzugefügt.

quibus chordarum sedibus magistrorum et discipulorum inchoentur regulariter cantus.

Cantus primi magistri incipit quatuor chordis C D F a.¹ Cantus discipuli quatuor habet principia sicut et magistri A C D F. Cantus secundi magistri tribus chordarum incipit sedibus E G c. Subiugalis deuteri idest secundi magistri in sex chordas suas distendit incipientias C D E F G a. Omnis cantus triti i. e. tertii magistri tribus chordarum sedibus suas terminat incipientias F, a, c. Discipulus² vero duo sortitur principia F D.

Quartus magister quatuor cantus habet initia G $\sharp$ c d. Discipulus tetrardi, idest quarti magistri, spatiosior reliquis invenitur [fore³] discipulis, initia sui cantus sex chordarum protelat sedibus C D F g a c. Fol. 186 r.

De consonantiarum speciebus.⁴

Consideratis, utcumque in cantu inveniuntur, tonorum inceptionibus, nunc ad consonantiarum species veniamus, ut, quibus numerorum proportionibus unaquaeque constet, videamus. Et primo quidem, quid sit consonantia, dicamus; dehinc species et numerorum proportionibus pro captu ingenii aperiāmus.

Consonantia est diversarum vocum concentus suaviter et uniformiter accidens auribus;⁵ veluti si in aliquo musico instrumento, dili-

Anonymus I, (Gerbert I, 333).

Consonantia est diversarum vocum concentus suaviter et uniformiter accidens auribus, ut si in lyra vel alio aliquo instrumento diligenter

¹ Die Anfänge sind nach dem Verfasser der *Quaestiones in musica* ergänzt, der die Lehre über dieselben unserem Traktate entlehnt hat.

² Nach Handschrift *discipuli*.

³ *Fore* paßt nicht in die Konstruktion des Satzes. Besser ist, es fortzulassen oder durch *esse* zu ersetzen.

⁴ Die Überschrift ist hinzugefügt.

⁵ Vergl. Boetius, *Inst. Mus. I, 8: Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.*

genter intensis nervis, primam et quartam, primam et quintam, primam et octavam simul tetigeris chordam¹. Inter species igitur consonantiarum diatessaron ponitur prima, quae habetur et minima, diapente secunda diatessaron una superans chorda, quae tonus exstat proportionem sesquioctava; ex his duabus composita diapason constituitur tertia, diapason et diapente quarta, bis diapason ponitur quinta. His quinque speciebus, si diapason et diatessaron adicias, sex habebis consonantias. Quam Pythagoras² quidem praetermisit, sed Ptolemaeus rationabili iudicio apposuit.³

Quod si quis hanc neget esse speciem, cum generis sui subiaceat diffinitioni, facillime convinci poterit ratione. Si enim homo est substantia animata, rationalis, sensibilis, procul dubio speciebus intererit animalis. Si autem diapason et diatessaron est diversarum vocum concentus suaviter et uniformiter accidens auribus, iure interponetur consonantiae speciebus. Sed hoc eam esse nemo est,⁴ qui possit inficere,⁵ si rei veritatem studeat perpendere.

Igitur speciebus immo ipsis intererit consonantiis. Prima igitur, quae diatessaron dicitur, sesquitertia

tensis et remissis nervis primam et quartam, seu primam et quintam vel primam et octavam simul ferias

vocem; quarum prima, quae et minima, diatessaron dicitur, secunda

diapente tono maior, tertia ex his duabus compacta diapason, quarta diapason et diapente, quinta bis diapason, vel disdiapason. Quibus si secundum Ptolemaei rationabile iudicium diapason et diatessaron adicias, sex habebis consonantias...

Nam si equus est substantia animata, sensibilis, pro certo speciebus intererit animalis; quod si diapason et diatessaron est diversarum vocum concentus suaviter et uniformiter accidens auribus, iure interponetur consonantiae speciebus. Sed eam hoc esse nemo negare poterit; igitur consonantiis intererit.

Prima ergo quam diatessaron diximus, in sesquitertia proportionem

¹ Aus den Worten der Parallelstelle *diligenter tensis et remissis nervis* scheint hervorzugehen, dass ein Instrument mit gleichlangen Saiten gemeint ist. Dann kann es wohl nur das *psalterium decachordum* sein.

² Das Wort *Pythagoras* fehlt in der Handschrift, lässt sich aber aus den *Quaestiones in Musica* ergänzen, welche die Stelle von *Inter species* bis *intererit consonantiis* fast wörtlich wiedergeben. Nach der Lehre des *Pythagoras* bilden nur *multiplex* und *superparticulare* Verhältnisse Konsonanzen. Da nun das Verhältniß von *diapason* et *diatessaron* *superbipartiens* ist, so ist es nach ihm keine Konsonanz.

³ cf. Boetius *Inst. Mus.* V, 9. »*Demonstratio secundum Ptolemaeum diapason et diatessaron consonantiam esse.*«

⁴ Das est ist aus den *Quaestiones in Musica* ergänzt.

⁵ *inficere* mittelalterlich für *infitiari*.

constat proportione, veluti si quaternarius conferatur ternario, diapente vero sesquialtera, ut si quaternario conferatur senarius. Diapason in dupla, ut si praedicto ternario idem conferatur senarius, diapason et diatessaron in duplici sesquitertia, ut si eidem senario sedecim conferantur in numero; diapason et diapente in tripla, ut ad saepe dictum Fol. 186 v. senarium, si decem conferantur et octo. Bis diapason in quadrupla, ut ad senarium XXIV. Nemo autem existimet idem esse diatessaron, quod sesquitertium, diapente quod sesquialterum, diapason quod duplum. Nam quod in arithmetica² sesquitertium vocatur, in musica diatessaron appellatur, eo quod sub IV voculis talis proportio contineatur; diapente, quod sonat de quinque, quod sub totidem voculis constituatur. Diapason vero, quod dici potest de omnibus, hoc ideo nomen accepit, quod harum duarum³ omnes voces contineat, vel quod melius puto, omnium in se vocum discrimina concludat. Septem namque sunt vocum⁴ distantiae, quae constituunt tres species symphoniae: diapente scilicet et diatessaron, quas utrasque, ut dictum est, concludit in se diapason.

Quarum species et spatia licet superius manifeste sint dicta, cuiusdam⁵ tamen versus easdem species et spatia declarantes hic inserere dignum duximus, qui sic se habent.

consistit, ut si ternario conferatur quaternarius. Diapente vero in sesquialtera, ut si quaternario conferatur senarius. Diapason in dupla, ut si praedicto ternario idem senarius. Diapason et diatessaron in duplici sesquitertia, ut si eidem

senario sedecim.¹

Diapason et diapente in tripla, ut si saepe dicto senario decem et octo.

Bis diapason in quadrupla, ut si eidem senario contuleris XXIV. Nemo autem existimet idem esse diatessaron quod sesquitertium, diapente quod sesquialterum, diapason quod duplum. Nam quod arithmetici sesquitertium dicunt, musici diatessaron, quod sonat de quatuor, quod sub quaternis voculis talis proportio contineatur; diapente, de quinque, quod sub totidem contineatur. Diapason de omnibus, vel quod harum duarum omnes voces contineat, vel, quod melius puto, omnium vocum discrimina in se concludat.

Nam septem dumtaxat sunt vocum distantiae, videlicet A B C D E F G; [quodsi octavum, quae est H, tetigeris, eandem invenies primae].

¹ Bei Gerbert fälschlich *quatuordecim*.

² Handschrift hat *arithmetica*.

³ *scil. consonantiarum diapente et diatessaron*.

⁴ Die Stelle klingt an Vergil. VI, 646, an: *Septem discrimina vocum*.

⁵ Den Verfasser der Verse habe ich nicht feststellen können.

*Septem sunt voces, quae formant
 symphonias tres:
 Quinae distinctae quadris spa-
 tiis diapente,
 Bis binae spatio diatessaron at
 triplicato,
 Octonae prima diapason condu-
 plicata.
 Tot species ipsum quoque per-
 ficiunt diapason.
 Tres diapente toni ac semis
 specie quadriformi,
 Ditonus at trimode diatessaron
 hemitonusque.
 Limma modos harum discernit
 symphoniarum,
 Post aut ante tonum, prope
 finem sive supremum.
 Duobus praeterea versibus de-
 clarat,¹ quae species proto, quae
 deuterio, quae trito, quae tetrardo
 conveniat.
 Prima proto species aptatur,
 deutera deulro,
 Tertia nam tritum sortitur,
 quarta tetrardum.*

*Septem ergo, ut dictum est, dia-
 pason habet species, una minus
 quam voces. Septem quoque secun-
 dum diapason species modos sive
 tonos fuisse, sed Ptolomaeum octa-
 vum addidisse, Boetium novimus
 in musicis tradidisse.² Sed quia
 diapason octava species defuit,
 gratia primi locum societatis in
 specie obtinuit. Illud quoque con-
 siderandum, quod cum in uno dia-
 pason septem diversae voces non
 nisi duo tetrachorda³ efficiant, sep-
 tenarius vero, ut cunctis liquet unam*

*Anonymus I. (Gerbert I, 335). Sic
 ergo diapason septem habet species,
 unam minus quam voces (. . . .)*

*Septem tantum secun-
 dum diapason species modos fuisse,
 sed Ptolomaeum octavum superad-
 didisse, Boetium in musicis tradi-
 disse novimus.*

*Hermannus Contractus. (Bram-
 bach pag. 5, 27—33). Illud quoque
 sciendum, quod*

unam, ut cunctis liquet medietatem.

¹ Nämlich auctor versuum.

² cf. Boetius Inst. Mus. IV, 17. Der Plural *musicis* erklärt sich daraus, daß das Werk des Boetius aus 5 Büchern besteht.

³ Hermannus gebraucht für *tetrachordum* den Ausdruck *quadrichordum*.

medietatem possideat, necesse est duo tetrachorda ipsa una medietate continuari, quam Graeci sinaphen, nos coniunctionem possumus dicere, ut videlicet sit prioris quarta et acutissima, posterioris vero prima et gravissima. Quam medietatis rationem exsequendam pro litterarum positione sorte videtur obtinere.

Adhuc et illud in tetrachordorum speculatione considerandum est, quod cum in multis communia, in hoc privata possident officia, quod primum et quartum sibi in extremitatibus opposita, alterum necessario gravissimum melodiae descensum, alterum altissimum ascensum, duorum vero mediorum alterum cantilenae exitum, alterum initia omnium excepta una in seculorum amen continet differentiarum. Ubi illud non praetereundum videtur, quod, quemadmodum discipulus non est super magistrum, ita nulla subiugali differentia vel super magistrum¹ vel cum ipso, sed semper inferius locum accipit. Omnis autem autentus, praeter deuterum, quinto a finali loco, idest in suo diapente, differentiam seculorum amen collocat, omnis vero subiugalis subitus in secunda vel tertia chorda inceptionem seculorum amen terminat. Idem autem, quod de differentiis seculorum amen posuimus, de differentiis tonorum² dicere possumus.

ut videlicet superioris sit quarta

quam medietatis rationem pro litterarum positione solum D sorte ordinis exsequendam obtinuit.

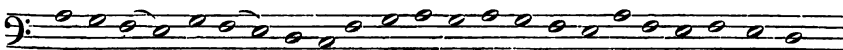
H. C. 6, 12—21. Adhuc et illud in quadrichordorum speculatione scire oportet, quod . . . private et propria

exitum, alterum una excepta omnium continet initia differentiarum.

Omnis enim autentus quinto a finali loco

¹ Besser wäre super magistri differentiam vel cum ipsa.

² Unter differentiae tonorum sind jene Grundmelodien zu den Worten Noeane, Nonnaneane, noeagis etc. [adverbia laetantis secundum Cottonem] zu verstehen, welche bei Vergleichung mit andern Gesängen durch besonders hervortretende Töne (Reperkussionstöne) eine Erkennung des modus des Gesanges ermöglichen. Folgendes sind z. B. nach Huobald's *Commemoratio brevis* die Differenzen des ersten und zweiten Tones.



No-a no - e-a - ne

Omnis quippe autentus ad diapente suas in cantibus extendit differentias, nec huius regulae limitem in differentiarum inceptionibus quisquam illorum transgreditur, nisi in membris socialium vel transponatur vel transformetur, praeter deuterum, qui pro quinta, ad quam naturaliter per diapente intendi debuit, usualiter ad vocem sextam elegit. Cum enim in $\sharp$ suum sit diapente, hanc contra naturam transilit et in sexta, quae est c, differentias tam seculorum amen quam cantuum ponit. Ceterum subiugaliū differentiae aspirare non audent ad diapente, sed infra ipsum suas inceptions cohibere sunt contentae. Omnis autem autentus sub finali ad unam vel duas chordas suas deponit differentias.

De quatuor tetrachordis.

Solet¹ a nonnullis inquiri, quae ratio constituat, ut, cum quatuor tantum sint tetrachorda, unusquisque tam subiugaliū quam autentorum tria possideat. Cuius inquisitionis facilis patet responsio, si et monochordi dispositio et ipsorum processionis consideretur ratio. Nam cum omnis autentus a proprio finali incipiens et propria diapason specie per superiores in suam excellentem transiens, omnis quoque subiugalis a sua gravi per finales in suam superiorem ascendens, necesse est, ut semel duo numerentur extrema, bis vero duo media, quia

H. C. pag. 6, 22—32.

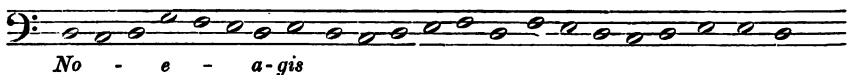
Quaeritur etiam, quare, cum quatuor tantum sint quadrichorda, tam subiugales, quam autentici tria possideant.

Quod facile considerata processionis eorum ratione solvitur.

Nam cum
(et)

in suam transeat
excellentem,

ascendat superiorem,
ut duo extrema semel, duo vero media,
quia dupliciter sunt pervia, bis



¹ Die Stelle von solet bis habentur superiores findet sich auch in den Quaestiones in musica (fol. 113 v).

dupliciter sunt pervia. Qua ex re quoque colligitur, quod graves et superiores includunt subiugales, finales et excellentes complectuntur autenticos, suntque subiugaliū extremitates graves et superiores, mediae vero finales, autenticorum extremitates finales et excellentes, mediae vero habentur superiores.

numerentur.

(includunt)

excellentes includunt autenticos,

finales mediae, vero extremitates superiores mediae.

Quae autem principalium,¹ finalium, superiorum, excellentium sint officia, in proximo supra puto manifeste sat dicta. Sufficiant igitur haec de tetrachordorum speculatione utcumque digesta, quae fortasse diligentioribus ad maiora causa sint investiganda. Nunc considerandum videtur attentius, qualiter tam ordo quam proprietas omnium tetrachordum idest diatessaron specierum ex eo² oriatur, quod principale diximus.

officia, iam diximus et adhuc dicemus H. C. pag. 7, 3;

Sufficiat igitur haec nos de uniformibus vel tropicis quadrichordis dixisse, quae fortasse diligentioribus ad maiora investiganda viam fecerunt.³ Nunc qualiter ex eo, quod principale diximus, omnium quadrichordorum, idest diatessaron specierum, tam ordo quam proprietas oriatur, diligenter inquiramus.

De principalis⁴ tetrachordi constructione.

Prima species diatessaron constat ex prima gravi et ex prima finali, A videlicet et D, idest tono, semitonio, tono; secunda ex secunda gravi B et ex secunda finali E, idest semitonio duobusque tonis; tertia ex tertia gravi C et ex tertia finali F, idest tono, tono, semitonio; quarta ex quarta gravi D et ex quarta finali G, locum societatis toni, semitonii, toni sortita ex primae speciei gratia. Deest namque

H. C. pag. 7, 11—18.

¹ *principales = graves cf. H. C. pag. 5, 10—11. Hoc autem (scil. quadrichordum) quod alii pro qualitate vocum grave, nos pro multimoda effectus eius vi ac potentia primum vel principale nominamus. Der Ausdruck principale mag sich aus dem frühen Mittelalter erhalten haben, denn Boetius Inst. Mus. I, 26 berichtet uns, dass Albinus die griechischen Tetrachordnamen, hypaton, meson, synemmenon, diezeugmenon, hyperboleon mit principalium, mediarum, coniunctarum, disiunctarum und excellentium übersetzte.*

² *scil. tetrachordo.*

³ *besser faciunt.*

⁴ *Handschrift hat principali.*

quarta species diatessaron, nisi ex gratia primae tribuatur ei sicut et octava diapason. Quod quare¹ sic evenerit, superior regula minime tacuit. Nunc igitur quilibet studiosus perpendere poterit, qualiter principalis tetrachordi constitutio, omnes² diatessaron species propriis comprehensas litteris generet, nihilque desit nihilque exuberet.³ Quod si quem forte moveat in animo, quod⁴ haec diatessaron specierum constitutio quasi videatur esse diversa ab ea, quae est in superioribus posita, utriusque positionem diligenter consideret et hunc non diversam, sed eandem esse constitutionem inveniet, nisi quia haec a gravibus in finales, illa a finalibus pertingit in superiores.

Sed hoc reor in his specierum constitutionibus considerandum, quod haec quidem formam principalitatis, illa summam obtinet nobilitatis, dum unaquaeque earum ex sese suum format diapente vel supra se tonum assumendo vel sub se, quod diatessaron in gravibus non potest contingere. Nam si quis diapente species in gravibus ex diatessaron formare voluerit speciebus, mox in secunda specie diapente, quae exinde confusio nascatur, poterit perpendere.⁵ Cum enim omnis species diapente unum tantum possideat limma, haec contra naturam, si constituitur, duo recipit semitonia. Quod quam sit absurdum, quivis

H. C. 7, 19—20. *Videsne quaeso, ut principalis quadrichordi genitura omnes diatessaron species propriis comprehensas litteris procreet, nihilque desit, nihil exuberet.*

¹ Wegen der bifornitas des D.

² Nach der Handschrift *omnis*.

³ *nihilque desit, nihil exuberet* boetianische Phrase, cf. Boet. Inst. Mus. I, 4.

⁴ *quod* fehlt in der Handschrift.

⁵ Vergl. H. C. 17, 28. Item *possum intendere diatessaron B E, sed non possum intendere diapente B F, quia semitonia obsistente differentia deficit.*

poterit considerare, si naturam monochordi studuerit investigare. Nunc ad specierum constitutiones redeamus et, quae diversitas vel permotica eis possit inesse, pro nosse nostro dicamus. Si diversitatis aliqua in his consideratur ratio, illam procul dubio hoc suo servitutis exhibebit officio, ut illa quidem in superiores pertingens a finalibus in progressionem cantus communis sit autentis et subiugalibus, haec vero a principalibus pertingens in finales tantum recipiat subiugales, nisi forte, quod fieri licet, autentica elevatio et plagalis evenerit depositio.¹

De speciebus diapente.²

De speciebus diapente et diapason superius quidem strictim et veluti per transitum mentionem fecimus. Sed ne quis dubitationis scrupulus obsistere debeat legentibus, easdem reponamus, si videtur apertius. Igitur prima species diapente ex prima finali, quae est D et ex prima perficitur superiori, idest a, concludens apte speciem diatessaron in se. Secunda nihilominus ex secunda finali, idest E et ex secunda formatur superiori, idest ♯, eodem, quo prima, ordine,³ sed non eadem positione, reddens diatessaron ex se. Hinc tertia species diapente constat ex tertia finali F et ex tertia superiori c neque eodem ordine neque eadem positione diatessaron valens ex se reddere. Quarta dehinc species

H. C. pag. 7, 17—28.

¹ Dies ist der Fall im *cantus mixtus*.

² Aus dem freigelassenen Raum in der Handschrift ist ersichtlich, daß eine Überschrift beabsichtigt war.

³ *ordo* bezieht sich auf die Hinwegnahme des Ganztons, ob oben oder unten, *positio* auf die Folge von Ganz- und Halbton.

diapente ex quarta finali G et ex quarta surgit superiori d, eadem, qua prima, positione, sed non eodem diatessaron ex se reddens ordine. Hae si ad graves vicissim transponantur species, confusio nascitur non modica, dum ex quarta specie diapente redditur prima sicque specierum constitutio confunditur et natura.¹

De speciebus diapason.

Nunc de speciebus diapason videamus et in quantum nobis nosse contigerit, quae visa fuerint, breviter aperiamus. Bis septem vocum discrimina quatuor ex se reddunt tetrachorda, quae omnia secundum simplicem vocum positionem videntur aequalia, secundum specierum vero diapente et diatessaron constitutionem aliquantulum disparia, ita ut primum tertio, secundum aequale videatur esse quarto. Ex qua re colligitur, quia superiores octavae sunt gravium, excellentes vero eodem ordine finalium, quatuor diapason species inceptas a gravibus terminari in superioribus, easdem repetitas a finalibus finire in excellentibus. Erit igitur prima constans ex prima gravi A et ex prima superiori a, secunda quoque ex secunda gravi B et ex secunda superiori b, tertia nihilominus ex tertia gravi C et ex tertia superiori c; quarta dehinc surgit ex quarta gravi D et ex quarta superiori d.

Fol. 189 v.

Ecce quatuor diapason species ex quatuor gravibus et ex quatuor constitutas superioribus. Quatuor, quae videntur adhuc residuae a

Nunc etiam de diapason speciebus videamus. Superius dictum

est, quod duo septena vocum discrimina quatuor reddunt quadrichorda, quae omnia secundum uniformem troporum successionem sunt aequalia, secundum institutionem vero specierum diapente et dia-

tessaron primum tertio, secundum aequale est quarto. Unde necesse est, ut, cum superiores gravium, excellentes octavae sunt finalium, quatuor diapason species, inceptae a gravibus, finiantur in superioribus, eademque repetitae a finalibus terminentur in excellentibus. Erit igitur prima A a ex prima gravi et ex prima superiori, secunda B b ex secunda gravi et ex secunda superiori, tertia C c ex tertia gravi et ex tertia superiori, quarta D d ex quarta gravi et ex quarta superiori.

¹ Das Wort *natura* bezieht sich darauf, daß die Zahl der Gattung mit der Zahl der Buchstaben innerhalb der Tetrachorde übereinstimmt.

finalibus incipientes pertingunt in excellentes. Itaque non dicatur quinta sed prima species diapason constat ex prima finali D et ex prima excellenti d, secunda ex secunda finali E et ex secunda excellenti e, tertia ex tertia finali F et ex tertia excellenti f, quarta ex quarta finali G et ex quarta excellenti g.

De ultima littera ^a.

Adhuc in parte suprema vox una cernitur residua, quae secundum monochordi dispositionem talem creditur habere rationem, quod primus videlicet quaternorum passuum finitur in illa,¹ sicut secundus in a media. At secundum litterarum distributionem, cum omnis autentus in proximam supra diapason vocem potenter² ascendat, hanc tetrardus iure potestatis obtinet, quoniam supra diapason ipsius proximum locum possidet. Quod si quis in hac parte Ptolomaei sententiam approbando velit accipere, ut quarto subiugali, idest octavo tono, quem ipse³ apposuit, octavam speciem diapason a prima superiori, idest a,

^a ad ultimam excellentem⁴ a attribuat, sicut idem disposuit, quod inconveniens exinde prosequatur, hac ratione perpendere poterit. Cum omnis subiugalis suam diapason speciem a gravibus incipiens et per finales gradiens non ultra procedat

Item prima propter praedictam communionis causam D d ex prima finali et prima excellenti, secunda E e ex secunda finali et ex secunda excellenti, tertia F f ex tertia finali et ex tertia excellenti, quarta G g ex quarta finali et ex quarta excellenti.

H. C. pag. 10, 38—42.

Restat, ut supra dictum est, vox una, idest a superacuta, cuius haec secundum mensuram est ratio, quod in ea primus quadrupli passus, sicut in media a secundus finitur. Secundum distributionem vero litterarum, cum omnis tropus supra

diapason aliquam vocem licentia accipiat, etiam et ipsam, idest ^a, tetrardus, qui ei proximus est, iure licentiae obtinebit.

¹ Zu Grunde liegt die Viertheilung des Monochords von rechts nach links; vergl. H. C. 5, 12.

² Gewöhnlich wurde hier der Ausdruck *licentialiter*, *licentia* oder *per licentiam* angewendet.

³ Ptolemäus soll doch nach Boetius den achten Ton (*tonus hypermixolydius*) hinzugefügt haben.

⁴ ^a ist nach Berno die letzte der *excellentes*. Nach der Theorie des Hermann liegt sie aber außerhalb des Tetrachords der *excellentes* und wird *a superacuta* genannt (ein Überrest der guidonischen Eintheilung der Töne).

quam ad superiores, omnis autem autentus a proprio finali suam diapason speciem incipiens per superiores transeat in excellentes, hic solus, sprete inceptione gravium et finalium, a prima superiori, idest a, in-

cipit et ad ultimam excellentem a perveniens etiam sui magistri speciem sua specie transilit. Quod quam sit absurdissimum, ut discipulus superponatur magistro, cuiusvis discernere poterit iudicium. Ergo quia se ultra extulit, quam lex vel natura discipulis concesserit, non solum ius, quod supra magistri spe-

Fol. 189 v.

ciem sibi usurpavit, amisit, sed etiam societatem magistri specie perdidit. Itaque magistro suppositus cum suis constituitur aequalibus, et ex primi gratia eandem in finalibus et superioribus diapason speciem recipiat, quam in superioribus et excellentibus amiserat. Detur itaque ei ultima gravium et ultima superiorum, idest D et d, pro diapason specie, quae pro coniunctione specierum diatessaron et diapente duplici potestate praeferens tam subiugalem tetrardi quam protum informare consuevit.¹

De consonantiarum proportionibus.²

Quoniam ad cognoscendas species diapason, diapente et diatessaron quae dicta sunt videntur sufficere, restat, ut de toni qualitate studeamus perspicere. Ad quem substituendum, quoniam ipsius auxilio, ut possint subsistere, omnes

H. C. 11, 24—25 quia super ma-

gistrum esse voluisti, tam tuum, quam magistri ius perdidisti.

H. C. pag. 4, 4—11.

Ubi primum nobis quaedam admiratio de toni qualitate occurrit. Ipse enim consonantiis non indiget; consonantiae vero ipso constitutae videntur spaciorum raritate quasi quadam vastitate sesquialterae. Nunc interim ut eum ad

¹ Vergleiche zu der ganzen Stelle von *Quod si quis in hac parte bis consuevit* H. C. pag. 10, 42—11, 26.

² Überschrift fehlt. Das ganze Kapitel findet sich mit ganz geringen Abweichungen in den *Quaestiones in Musica*.

egent consonantiae species, suas, ut substituantur, dent singulae partes. Igitur diapason duplum, diapente sesquialterum, diatessaron dabit sesquitercium, quae collectae in unum sesquioctava proportionem constituunt tonum. Quod si diligentius his numerorum partibus velimus intendere, numeros ex his, quos Pythagoras in quatuor malleorum ponderibus¹ repperit,² poterimus producere. Cuius productionis, ut procedat ratio, ipsorum numerorum accedat multiplicatio idest, ut binarius ternarium multiplicet et quaternarium, ternarius se ipsum simul et quaternarium. Dicatur ergo: Bis terna³ sunt sex, bis quaterna sunt octo; ecce sesquialtera proportio, idest diapente. Ter terna sunt novem.

Ecce sesquioctava proportio ad octonarium, idest tonus. Ter quaterna sunt XII. Ecce sesquialtera proportio ad octonarium, sesquitercia ad novenarium, duplaris collatio ad senarium, quod, ut clarius pateat, figura⁴ quadrangulata ponatur, quae hoc idem contineat. (Figur 1.)

[Quod si rursus numerorum istorum altius velimus perscrutari habitudines, sicut ex prioribus simplices, ita ex istis compositas simul et simplices consonantiae producemus species. Quod sine dubio tunc convenienter perficietur, si non ad se invicem sicut priores, sed per binarium unusquisque ipsorum multiplicetur. Ponitur itaque prius ipsius multiplicationis ratio; dehinc etiam figura talis constituatur, quae

suum hiatum complendum valeant corrigere, omnes suas mensurabiles partes, ut eum efficiant, praeparent comportare. Ergo diapason duas, diapente tres, diatessaron partes exhibet quatuor. Itaque II, III, IV in unum collectae IX atque ideo tonum sesquioctava proportionem faciunt.

cf. H. C. 4, 20—25. Quos (scilicet numeros) hoc modo, quasi ex silice ignem, excudemus, si primus multiplicator, idest binarius, ternarium, ternarius quaternarium, rursus binarius quaternarium, ternarius vero se ipsum multiplicet.

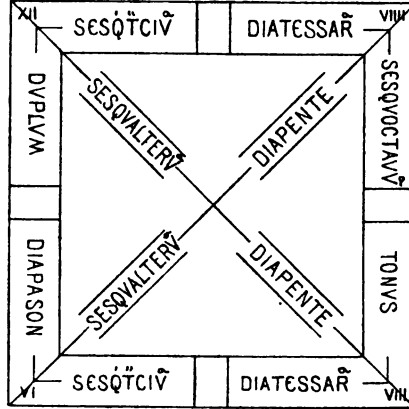
¹ Ponderibus ist ergänzt worden cf. H. C. 84, 22.

² Vergl. Boetius Inst. Mus. I, 10.

³ Nach der Handschrift bis ter, bis quatuor, ter terni.

⁴ Die Figur ist aus den Quaestiones in Musica ergänzt.

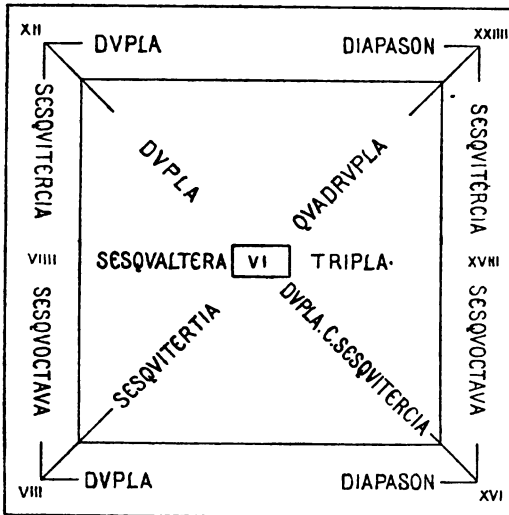
Figur 1.



positorum videatur esse demonstratio. In cuius ponatur senarius medietate, cunctis numerorum proportionibus excellentior dignitate, ad quem solum recurrat cetera multitudo proportionum. Cum enim omnes proportionum numerorum aut toto superabundent partibus aut partibus toto, hic solus nec toto superabundat partibus nec partibus toto. Sed partes in toto et partibus includitur totum.

Iam de multiplicandi ratione, ut proposuimus, prosequamur. Bis sex sunt XII. Ecce diapason in dupla proportionione. Bis octo sunt XVI. Ecce diapason cum diatessaron in dupla et sesquitercia proportionione. Bis novem sunt XVIII. Ecce tripla, sive magis placet, dupla cum sesquialtera. Idest, diapason cum diapente. Bis XII sunt XXIV. Ecce bis diapason in quadrupla proportionione. Haec si videntur in aliquid obscura, haec praesens clarificet figura. (Figur 2.)

Figur 2.



III.

Wie aus dem vorhergehenden Abschnitte zu ersehen ist, liegen unserem Traktate Anonymus I, der *Prologus in Tonarium* des Berno und die musikalischen Schriften *Hermann Contracti* zu Grunde, welche theils wörtlich theils frei benutzt worden sind. Etwa ein Viertel der Schrift ist in der Fassung original.

Nachdem der Verfasser das System klargelegt, die Konsonanzen mit ihren Gattungen erörtert und die Hermannische Art der Notirung gelehrt hat, geht er auf die Töne genauer ein und giebt allgemeine Regeln für Anfang, Schluß und *ambitus*. Hierdurch kommt er ganz natürlich auf die verschiedenen Arten des Gesanges zu sprechen. Er unterscheidet einen *cantus autentus*, *plagalis*, *communis*, *nothus*, *transpositus* und *transformatus*. In der Definition des *cantus communis* lehnt er sich frei an Berno an. Seine Fassung bildet wiederum die Grundlage für den Verfasser der *Quaestiones in Musica*, der insofern hierbei in Frage kommt, als die angeführten Beispiele bei ihm neumirt und uns somit theils Quelle der Melodie sind, theils aber bei den noch vorhandenen Melodien zur Vergleichung herangezogen werden müssen. Einen Beweis für die Schwierigkeit der festen Bestimmung der *termini technici* der mittelalterlichen Musiktheorie geben die Ausdrücke *cantus transpositus* und *transformatus*. Ursprünglich mögen sie so unterschieden worden sein, wie es uns der Verfasser der *Quaestiones in Musica* überliefert. Ist doch schon

durch das Wort *transformatus* ausgedrückt, daß einer der Töne umgewandelt wird. Mehrdeutig war aber nur b, daher konnte sich die *transformatio* nur auf diesen Ton beziehen. Ein *cantus transformatus* endigte in den *finales*, nicht aber der *transpositus*. Bei ihm wurde eine Versetzung meist in die *confinales* vorgenommen. Allmählich verschmolzen beide Bedeutungen und die Ausdrücke wurden *promiscue* und gleichbedeutend gebraucht.

Die nun folgenden Regeln über den Anfang giebt er fast wörtlich nach Berno und schließt nach einem kurzen Vergleich des Gesanges mit der Grammatik die Notker'sche Erklärung der Romanusbuchstaben daran. Dabei enthält er sich aber der Wortspielereien, in denen Notker sich gefällt, und gewinnt dadurch an Deutlichkeit. Nichtsdestoweniger bleibt uns immer noch der Zweifel an der Richtigkeit der Notker'schen Erklärung. Riemann glaubt in den Buchstaben Anlehnungen an die griechische Notation zu erkennen. Die am häufigsten vorkommenden seien c, p, m, i, welche den griechischen C P M I entsprechen und die Töne E F G a ergeben. Dadurch, daß an gewissen Stellen die Tonhöhe des neumirten Gesanges angegeben ist, wäre in der That ein genaueres Singen nach Neumen ermöglicht. Vielleicht haben auch noch andere Buchstaben Beziehung zu Tönen. Bis jetzt gewinnt es den Anschein, als ob ein Theil derselben feste Tonbestimmungen, ein anderer Theil aber Vortragsbezeichnungen und Merkzeichen für die Sänger seien.¹ Der Text unseres Verfassers ist wörtlich in die *Quaestiones* hinübergenommen. Interessant ist uns dort die Bemerkung, daß in den Antiphonarien nur die Buchstaben a, c, e, h, i, m, s, t häufigere Anwendung gefunden hätten. Von diesen ließen sich c, e, h, i, m auf griechische Tonbuchstaben zurückführen [C E H I M] und würden dadurch die Töne E, ♯ b (!) a, G bezeichnet.

Bis zum 12. Jahrhundert wurde der Gesang nicht mensurirt. Von der Länge oder Kürze der gesungenen Silbe hing die Quantität des Tones ab. Ganz natürlich mußte sich eine Melodie so zergliedern wie der zugehörige Satz. Nicht zu verwundern ist es daher, daß auch die grammatischen Ausdrücke *colon*, *comma* und *periodus* auf die Melodie Anwendung fanden und in die Musikterminologie übergingen.

In der Angabe der Finaltöne stimmt unser Verfasser mit Anonymus I (Gérbert, *Scriptores I*) fast wörtlich überein. Wer Quelle

¹ cf. Riemann, *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig, Breitkopf 1878 und P. A. Schubiger, *Die Sängerschule von St. Gallen*. Einsiedeln und New-York 1858.

ist, läßt sich nicht sicher entscheiden, doch scheint der Traktat des Anonymus früher entstanden zu sein. Bei der Behandlung der *modi* sehen wir aus stilistischen Gründen auf wenige Zeilen fast alle Ausdrücke zusammengedrängt, welche für die plagalen Tonarten gebräuchlich waren — *discipulus*, *subditus*, *plagis*, *lateralis*, *subiugalis*. Um den Ausdruck zu erschöpfen, fehlten nur noch *servus*, *plagalis* und *collateralis*.

Eingehend behandelt ist die Frage, wie weit sich ein regelmäßiger Gesang nach oben und unten ausdehnen könne. Hierbei unterscheidet er die *regula antiquorum* und *iuniorum*. Erstere hat er mit Anonymus I gemeinsam, der zur Bezeichnung der Töne die Buchstabenreihe von A—S gebraucht.¹ Nach der *regula antiquorum* unterschieden sich die autentischen und plagalen Töne nur durch die *elevatio*. Durchlief nun ein authentischer Gesang nicht die ganze Tonreihe, welche ihm nach oben hin zu Gebote steht, so konnten Zweifel entstehen, ob er nicht dem plagalischen zuertheilt werden müsse. Dies machte sich in der Praxis fühlbar, und die *iuniores subtilius et acutius considerantes et certius legaliusque discriminantes* — ein Ausdruck, der im 11. und 12. Jahrhundert typisch ist — stellten auf Grundlage der alten eine neue *regula* auf, welche die *depositio* der *autentici* beschränkte. Die *regula iuniorum* findet sich in der Schrift des Anonymus I (C) und in der in Berno eingeschobenen Stelle Gerbert II pag. 70—72 (B) in ziemlicher Übereinstimmung mit der Stelle in unserem Traktate (A). Die Kollation dieser drei Texte ergibt eine enge Verwandtschaft von B und C und A und C. Gewisse übereinstimmende Abweichungen der Texte A und B von C lassen vermuthen, daß entweder eine sorgfältigere Fassung von C oder eine Handschrift X vorhanden gewesen sei, auf welche alle drei zurück gehen. Am strengsten giebt A die Lehre der *iuniores*; B hat schon einige Lizenzen; C leidet an Verunstaltungen, welche aber durch B und A leicht richtig gestellt werden können. Differenzen ergaben sich bezüglich des fünften und achten *modus*. Im Gegensatz zu den beiden andern läßt unser Verfasser im fünften *modus* eine *depositio per licentiam* nach E nicht zu und giebt dem achten einen Abstieg bis C, während B und C die Stimme nur bis D herabsinken lassen. Diese Verschiedenheiten werden wahrscheinlich aus der Beobachtung der Praxis hervorgegangen sein. Die *depositio* bis C ändert ja auch nicht die Auffassung des *modus*. Das Entscheidende ist doch, welcher Ton Theilton ist, ob G oder a.

¹ Diese Buchstabenreihe unterscheidet sich von der des Boetius dadurch, daß A wirklich den Ton A bezeichnet. Die Buchstaben I K L werden übersprungen.

Bei der Lehre von den Anfängen ist die Zahl derselben für jeden *modus* wohl angegeben, der Raum für die Tonbuchstaben aber unausgefüllt geblieben. Glücklicherweise findet sich diese Stelle in den *Quaestiones* mit Angabe der Töne wieder, sodaß das Fehlende leicht ergänzt werden kann. Im Gegensatze zu dem starren Festhalten an dem einmal Gegebenen, das sich in der Theorie des frühen Mittelalters erkennen läßt, hat die Lehre von den Anfängen viele Umwandlungen erfahren. Stellt man sich eine Tabelle derselben nach den Schriften der einzelnen Theoretiker auf, so lassen sich aus gewissen Übereinstimmungen chronologische Schlüsse ziehen. [Tabelle auf folg. Seite.]

Man erkennt zum Beispiel, daß unser Verfasser, Carthusiensis Monachus, Anonymus IX und Theogerus ungefähr dieselbe Lehre haben. Nun haben wir für Letzteren das feste Datum, daß er 1090 zum Abt des Klosters Sankt Georg im Schwarzwalde erwählt wurde, was uns zu dem Schluß führt, daß obige Theoretiker etwa um diese Zeit gewirkt haben müssen. Dieses Resultat stimmt auch mit dem überein, welches wir aus paläographischen Eigenthümlichkeiten der Handschrift gezogen haben.

Die nun folgende Konsonanzenlehre giebt der Traktat theils frei, theils wörtlich nach Anonymus I (Gerbert I, 333 Spalte 2); er selbst ist Quelle für die *Quaestiones in Musica*. Die Textabweichungen sind von keinem Einfluß auf den Sinn. Wir finden auch hier jene Frage behandelt, welche sich von den Griechen (Pythagoras, Ptolemaeus) über Boetius¹ bis in das späte Mittelalter hinzieht, ob die Undecime (*diapason et diatessaron*) ein Konsonanz sei.² Einige Theoretiker, wie Isidor von Sevilla und Regino von Prüm treten auf die Seite des Pythagoras, der Konsonanzen nur aus *rationes multiples* und *superparticulares* entstehen läßt; die Mehrzahl bekennt sich dagegen zur Meinung des Ptolemaeus und nimmt die Undecime ebenso gut wie die Quarte als Konsonanz an. Während Ptolemaeus den Beweis mit der Zahl X führt, bringt unser Verfasser in Anlehnung an Anonymus I einen neuen mit der *substantia animata*. Wie vorsichtig und bewußt er entlehnte Stellen ändert, zeigt auch hier der Text. Anonymus hat *si equus est substantia animata sensibilis*. Für *equus* setzt unser Verfasser *homo* ein, fügt aber demgemäß als Attribut *rationalis* hinzu.

Wiewohl es nicht ausgesprochen ist, scheinen in dem Traktate die Konsonanzen in einfache und zusammengesetzte getheilt zu sein;

¹ Boetius (ed. Friedlein), Inst. Mus. II, 27 u. V, 9.

² Ptolemaeus, *Harmon. liber I cap. 6*.

Inceptiones tonorum secundum¹

	Odont Dialogum de M.	Guidonem	Anonymum I.	Conradum (?)	Carthusiensium Monachum	Anonymum IX. (Cousse- mater I).	Theogerum	quendam Aristotelem.	Hugonem de Gerlandia	Walter Odington.
<i>Protus</i> <i>autentus</i>	C D F G a E	Principia cantum in omnibus	C D E F G a	C D F a	C D F a E G	C D F a	C D F G a E	C D F G a	C D F G a	C D E F G a
<i>plagalis</i>	A C D F G a I E G	Fillis voci- bus esse possunt,	A B C D E F	A C D F	A C D F I B E	I A C D F	A C D F I B F	A C D F G a	A C D F G a	I A B D E F
<i>Deu- tus</i> <i>autentus</i>	E F G a c	quas se- cundum se conso-	D E F G a c	E G c	E G c F	C E G	E F G c	E F G c	E F G c	C D E F G a c
<i>plagalis</i>	C D E F G a	nantias cum finali voce con-	B C D E	C D E F G a	C D E F G a	C D E F G a	C D E F G a	C D E F G a	C D E F G a	C D E F G a
<i>Tritus</i> <i>autentus</i>	F G a c	venit.	E F G a b c	F a c	F a c	F a c	F G c a	F G a c	F G a c	F G a b c d
<i>plagalis</i>	C D E F a		C D E F G a	D F	C D F G	C D F	C D F G b	C D F G a b	C D F	C D E F G a
<i>Tetrar- chus</i> <i>autentus</i>	F G a b c d		F G a b c d	G b c d	G c d a b h	G a c d e	G a b c d	F G a b c d	F G a b c d	F G a b c d
<i>plagalis</i>	C D F		D E F G (a b)	C D F G a c	C D E F G a c		C D E F G a c d	D F G a c	C D F G a c	C D F G a b c

¹ Die seltner gebrauchten Anfänge sind in der 2. Zeile jeder Rubrik angegeben.

denn während er anfangs nur von 6 Konsonanzen spricht, führt er jetzt 3 *symphoniae* an.

Wer der Verfasser der von diesen handelnden Verse ist, ist unbekannt. Läßt man aber den Hirschauer Mönch Konrad, der auch als Dichter einen Ruf hatte, als Urheber des Werkes gelten, so liegt die Vermuthung nahe, daß er selbst die Verse gemacht und seine Autorschaft nur aus Bescheidenheit verschwiegen habe. Dieselben geben ein Gemisch bernonischer und hermannischer Lehre.

Während der Verfasser in der ersten Hälfte des Traktats Anonymus I und Berno stark benutzt hat, lehnt er sich in der zweiten ausschließlich an Hermannus Contractus an. Dadurch gewinnt der Traktat an Bedeutung. Denn, da nur eine Handschrift der *Musica Hermannus* vorhanden ist, so ist bei den vielen darin enthaltenen Fehlern jede wörtliche Anlehnung anderer Theoretiker mit Freuden zu begrüßen, in so fern als sie vielleicht zur Wiederherstellung verderbter Stellen dienen könnte. Und in der That erhalten einige dunkle Stellen durch Vergleichung mit unserem Traktate Aufklärung.

So heißt es bei Hermannus Contractus (ed. Brambach) 5,31 über die *coniunctio*: *ut videlicet superioris sit quarta et acutissima, posterioris vero prima et gravissima*. Dieses *superior* weist fälschlich auf das höhere Tetrachord und steht in gar keinem Gegensatze zu *posterior*. Durch unsere Schrift erweist sich, daß *superioris* verschrieben ist aus *sit prioris*. Damit ist der Gegensatz hergestellt und jeder Zweifel über den Sinn gehoben. Das tiefere Tetrachord ist beim Aufstieg zeitlich *prius*, das höhere *posterius*.

Bei der Besprechung der Funktionen dieser Tetrachorde kommt er auf die Anfänge der Differenzen (*euouae*) zu sprechen. Die Ausgabe Brambach's weicht hier etwas von unserm Verfasser ab. Erstere hat: *Omnis enim autentus quinto a finali loco differentiam collocat*, letzterer schiebt nach *omnis enim autentus, praeter deuterum* ein. Da diese Ausnahme durch H. C. 10, 10 und 11, 43 als hermannisch verbürgt ist, so können wir, zumal der Text sonst wörtlich wiedergegeben ist, wohl annehmen, daß dies in einer unbekannten Handschrift des Hermann stand, die unser Verfasser benutzt hat.

Im Anschluß hieran behandelt er ziemlich ausgedehnt die *differentiae tonorum*. Man versteht darunter die Töne, welche in der Melodie eines *modus* häufiger erklingen und dadurch ein Erkennen desselben ermöglichen.

Ganz hermannisch klingt, wiewohl sie von dem gewöhnlichen Text erheblich abweicht, die Stelle: *Solet a nonnullis inquiri, quae*

ratio constituat, ut, cum quatuor tantum sint tetrachorda, unusquisque tam subiugaliū quam autenticorum tria possideat. Cuius inquisitionis facilis patet responsio, si et monochordi dispositio et ipsorum processio- nis consideretur ratio.

Sie giebt ein gutes Beispiel, wie unser Verfasser nach einer klaren Ausdrucksweise strebt. Wo der Gedanke ihm allzu kurz scheint, greift er erweiternd ein, hält sich aber streng an der Terminologie des Schriftstellers.

Höchst interessant und unserm Verfasser eigenthümlich ist ein Vergleich der bernonischen und hermannischen Quartentheorie. Wir sehen ihn eine Mittelstellung zwischen beiden Theoretikern einnehmen und beiden gerecht werden. An der bernonischen Quartentheorie gefällt ihm namentlich, daß die Quarte innerhalb desselben Tetrachordes die Quinte hervorbringt, und daher erkennt er ihr auch die *summa nobilitas* zu. Sein Traktat bietet uns ein Bild der Zeit; die sich noch nicht fest für den einen oder den anderen Theoretiker entschieden hat.

Bei der folgenden Erörterung der Quintgattungen sehen wir ihn ganz originell die Quartan aus den Quinten entwickeln. Ist auch dies im wesentlichen nichts anderes als eine Umkehrung des berno- nischen Verfahrens, so ist der Gedanke doch neu.

Betrachtet man die Stelle: *Superius dictum est, quod duo septena vocum discrimina quatuor reddunt quadrichorda, quae omnia secundum uniformem troporum successionem sunt aequalia, secundum institutionem vero specierum diapente et diatessaron primum tertio secundum aequale est quarto* in H. C. 8, 41—45 genauer, so fällt stilistisch der mangelnde Gegensatz zu *sunt aequalia* auf, auf den hin der Satz doch angelegt zu sein scheint, und den sich ein feinfühler Schriftsteller kaum hätte entgehen lassen. Derselbe ist bei unserm Verfasser heraus gearbeitet. Alsdann fällt der Ausdruck *institutio specierum* auf, wo doch Hermann sonst¹ *constitutio* gebraucht. Auch hier giebt unser Traktat das richtige Wort. Will man nicht die ganze Stelle, welche stilistisch feiner als die sonst überlieferte ist, als hermannisch annehmen, so ist doch jedenfalls der Terminus *institutio specierum* in *constitutio* zu berichtigen.

Interessant wäre es gewesen, hätte der Anonymus wie bei den Quartan, so auch bei den Oktaven einen Vergleich der hermannischen mit der alten Theorie gegeben. Jedenfalls ist ihm der wunde Punkt der Oktaventheorie Hermanns nicht aufgefallen. Es ist ja doch die Oktave erster Gattung zwischen den *graves* und *superiores*

¹ Vergl. H. C. ed. Brambach. 5,42, 7,14, 7,37, 7,45, 8,38 u. s. w.

gar nicht gleich der ersten Gattung zwischen *finales* und *excellentes*. Wenn sie auch beide aus Quarten und Quinten derselben Gattung bestehen, so ist doch die Anordnung von Ganz- und Halbton verschieden, wodurch gerade eine Gattung bedingt ist.

In der Lehre über den letzten Buchstaben *a* lehnt sich der Verfasser frei an H. C. 10, 38—11, 27 an. Da er seiner Musiklehre das bersonische System zu Grunde legt, so ist *a* *ultima excellens*. Bei Hermannus liegt dieser Ton außerhalb der Tetrachorde, und er bezeichnet ihn als *vox superacuta*, ein Rest der guidonischen Einteilung der Töne des Monochords. Durch dieses *a* kommt er auf den *tonus hypermixolydius* zu sprechen, welchen nach Boetius *Inst. Mus. IV*, 17 Ptolomæus eingeführt haben soll. Boetius scheint aber entweder diesen Schriftsteller nicht gelesen oder nicht verstanden zu haben; denn er tadelt ja gerade jene, welche, indem sie noch einen Ton überflüssig hinzufügten, zu 8 Tönen fortschritten.¹ Im übrigen wissen wir ja auch, daß schon vor Ptolemaeus die Hyper-Tonarten in Gebrauch waren. Mit einer Darstellung der Zahlenverhältnisse der einfachen Konsonanzen schließt der Traktat.

Wiewohl das *explicit* am Ende fehlt, können wir doch annehmen, daß die Schrift uns vollständig überliefert ist; denn alle Punkte, die bei der damaligen Musiktheorie in Frage kommen, sind in Kürze behandelt worden. Bei dem Verfasser der *Quaestiones in Musica*, welcher die Darlegung der Zahlenverhältnisse entlehnt hat, findet sich als Fortsetzung in demselben Stile eine Erörterung der Zahlenverhältnisse der zusammengesetzten Konsonanzen. Obwohl ich nicht glaube, daß diese Stelle zu unserm Traktate gehört hat, theilte ich dieselbe doch am Schluß der Vollständigkeit halber mit.

Der Traktat entstammt einer Zeit, welche arm ist an selbständigen Arbeiten. Werke Anderer werden ohne Kritik ab- und ausgeschrieben und die entlehnten Stellen nicht selten unverbunden nebeneinandergesetzt. Vorthellhaft hebt sich unser Verfasser durch seinen Stil heraus, und dadurch, daß er alles zu einem wohlgerundeten Ganzen zusammenfügt. Und würde er auch gar nichts Neues bieten, so wäre er doch werth gewesen, mitgetheilt zu werden, da er uns in Kürze ein klares Bild der Theorie des 11. Jahrhunderts giebt. Aber auch einige neue Züge treten durch seine Darstellung zu Tage. Wir sehen hermannische und bersonische Theorie in manchen Punkten mit einander verschmolzen, die Lehre von den

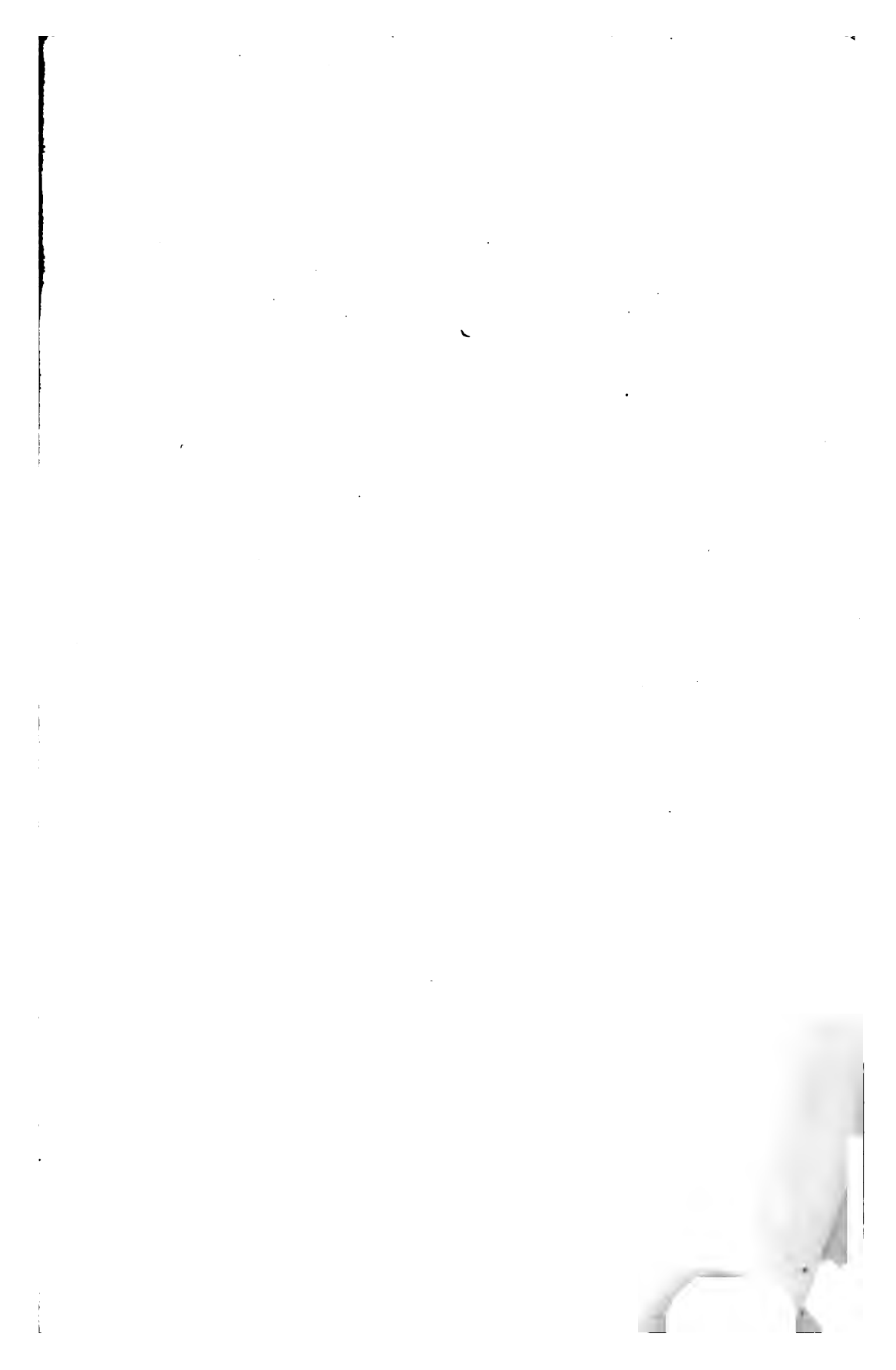
¹ Vergl. Wallis, *Claudii Ptolemaei harmonicorum libri tres*. Oxonii 1682 II, 10.

Anfängen präcisirt und eine neue Entwicklung der Quarten aus den Quinten gegeben. An Bedeutung gewinnt das Werk noch dadurch, daß es einige Stellen der *Musica* des Hermannus Contractus aufklärte. Einen direkten Einfluß auf die spätere Zeit können wir ihm nicht nachweisen, einen indirekten aber insofern, als er vom Verfasser der *Quaestiones in Musica* wörtlich benutzt worden ist, dessen Werk noch im 14. Jahrhundert bekannt war und bei Johannes de Muris in hohem Ansehn stand, wie die Worte zeigen: »actor quaestionum in musica, qui sine dubio valens fuit musicus, ut suum probat opus.«



V i t a.

Natus sum Johannes Wolf Berolini d. 17. mens. April. anni h. s. LXIX, patre Guilelmo, matre Ottilia de gente Büttner. Fidei addictus sum evangelicae. Primis litterarum elementis imbutus Sophiae gymnasium reale adii. Maturitatis testimonium auctumno anni h. s. LXXXVIII adeptus numero civium universitatis litterariae Fridericae Guilelmae adscriptus sum, ubi per quattuor annos scholas frequentavi doctissimorum virorum Bellermann, Dilthey, Ebbinghaus, Geiger, Hettner, Hübner, Planck, Roediger, E. Schmidt, Spitta, Treitschke, Zeller. Benigne concessit Spitta, ut exercitationibus ad monumenta musica recte tractanda pertinentibus interesssem. Omnibus his viris optime de me meritis gratias maximas et ago et semper habebō, imprimis viro doctissimo Philippo Spitta, qui studia mea summa cum benevolentia semper est prosecutus.





Mus 204.100

Ein anonymes Musiktraktat des 16. Jh.

Loeb Music Library

BDJ5816



3 2044 041 203 159