

Thiisgen Spitta.

Magistri Franconis
Ars cantus mensurabilis

b. i.

des Lehrers Francon

Kunst des Mensuralgesanges,

übersetzt und erklärt

von

Peter Bohn.

~~3775~~

3710.

Trier, 1880.

M. Leistenichneider'sche Buchdruckerei (J. V. Weiss) in Trier.

Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis

d. i.

des Lehrers Francon

Kunst des Mensuralgesanges,

übersetzt und erklärt

von

Peter Bohn.

Aus dem Nachlass des Herrn Geheimen
Regierungsraths Prof. Dr. Spitta.



La. B.

No. 6639.

Unter. No. *119*

Trier, 1880.

Verlag des Verlegers (J. B. Weis) in Trier.



Sp. 119.

Einleitung.

Ohne Zweifel ist die Geschichte der Entstehung und allmäligen Ausbildung der Mensuralmusik und der mit dieser zugleich herangebildeten Harmonie, als der Hauptbestandtheile unseres heutigen Musiksystems, die wichtigste Periode der Musikgeschichte. Gleichwohl war dieselbe bis vor nicht langer Zeit in tiefes Dunkel gehüllt, weil erstens direct und bestimmte Angaben über die Lebenszeit der bedeutendsten Autoren fehlten, welche uns theoretische Abhandlungen über diese Musikgattung hinterlassen haben, und weil es ferner an Compositionen jener Zeit mangelte, welche uns die in den überkommenen Abhandlungen niedergelegten Theorien hätten erklären und das allmälige Fortschreiten hätten veranschaulichen können. Trotz der achtungswerthen Untersuchungen und Forschungen, deren sich bedeutende Männer des vorigen Jahrhunderts auf dem Felde der Musikgeschichte unterzogen, wie Burney, Hamkins, Forkel u. a., welche uns in ihren Werken Auszüge aus den alten Manuscripten vieler Mensuralisten übermittelten, blieb uns die Zeit von Guido bis Franco von Cöln verschleiert, und obgleich der gelehrte Fürstabt Serbert den ganzen Franconischen Tractat über die Mensuralmusik im III. Bande seiner *Scriptores* abdrucken ließ, war es nicht möglich, denselben in seinem ganzen Inhalte klar zu legen, da einertheils der Text vielfach fehlerhaft war, und andernteils die gegebenen Notenbeispiele den niedergelegten Theorien und Erklärungen nicht entsprachen. Erst den glücklichen Entdeckungen und scharfsinnigen Forschungen de Couffemakers († 1876) gelang es, ungeahnte Klarheit in diese Periode zu bringen. Derselbe veröffentlichte im Anschlusse an die Serbert'schen *Scriptores* sein vier Foliobände starkes Werk „*Scriptores de musica medii aevi*“ mit einer großen Anzahl theoretischer Abhandlungen zumeist über die Mensuralmusik und über den sich aus dieser herausbildenden Contrapunkt, und gab er heraus „*L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*“ mit einer ansehnlichen Zahl zwei-, drei-, vier- und noch mehrstimmiger Tonsätze verschiedener Gattung jener Zeit mit Angabe der Autoren, welche Werke einen Einblick in die Entwicklung des mehrstimmigen Gesanges verschaffen und ebenso die Wichtigstellung der Franconischen Lehrweise ermöglichen. Da jedoch die de Couffemaker'schen Werke nicht jedem zugänglich sind und die Examinirung der einzelnen Autoren über die betreffende Materie eine sehr mühsame und zeitraubende ist, so haben wir uns dieser Arbeit unterzogen, sowohl zu unserer eigenen Information, als auch in der Hoffnung, der Sache selbst und manchem Genossen auf dem Gebiete der Musikgeschichte einen Dienst erweisen zu können. Statt nun diese Zusammenstellung aphoristisch den Lesern zu unterbreiten, schien es uns angemessener den Franconischen Tractat, der sich über die ganze Materie verbreitet, und der, wie kein anderer, eine solche Bedeutung in der Geschichte der Mensuralmusik erlangt hat und sie trotz der neuern Forschungen behalten wird, als Grundlage zu benutzen. Unserer nachfolgenden Uebersetzung der „*Ars cantus mensuralis*“ *Magistri Franconis* haben wir die Edition Couff., wie sie sich im

I. Bd. seiner Script. Seite 117 u. w. findet, zu Grunde gelegt. Ferner haben wir in den einzelnen Materien die Meinungen anderer Autoren, insofern sie uns zur Erklärung geeignet schienen und insofern es der uns gestattete Umfang der Arbeit erlaubte, unter dem Texte angemerkt. Daß wir diese auch zu deutsch und nicht im Urtexte gegeben, dürfte wohl die Billigung der Leser finden, indem ja durch die Quellenangabe die Controlle für die richtige Uebersetzung leicht ist. Sollten diese Anmerkungen zuweilen etwas häufig und ausgedehnt sein und dadurch der Haupttext zu oft und zu lange unterbrochen werden, so möge man diese Unbequemlichkeit damit entschuldigen, daß wir bestrebt waren, die einschlägigen Meinungen so viel als möglich zu berücksichtigen. Wir erachteten es ferner für zweckdienlich, der Uebersetzung einen kurzen Ueberblick der Beziehungen Franco's und seiner Lehrweise zu der vorhergehenden Periode voranzuschicken.

Durchgeht man die hinterlassenen Werke der Mensuralisten, so wird man finden, daß Franco bei den Theoretikern in großem Ansehen stand; sehr viele benutzten seinen Tractat in ausgiebigster Weise, indem sie theils ganze Kapitel wörtlich abschreiben, theils commentiren; theils sich auf ihn berufen. Man hielt ihn geradezu für den Erfinder der Mensuralmusik (cf. Couss. Ser. III. 191. 192. 363 und IV. 297), insbesondere für den Erfinder der die Mensur ausdrückenden Notenfiguren, obgleich er in der Einleitung seiner Abhandlung eine solche Ehre von sich abweist und in dem ganzen Verlaufe derselben die Dinge wie längst vorhandene und bekannte behandelt. Später scheint er mit vielen andern Musikgelehrten seiner Zeit der Vergessenheit anheimgefallen und seine Verdienste scheinen größtentheils einem seiner Commentatoren, Jean de muris, vindicirt worden zu sein, (cf. Leopold Mozart's Violinschule, Augsburg 1770, Seite 16 und 22. Ferner „Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig 1828. Seite 793 und „Forstel's Allgemeine Literatur der Musik. Seite 112), die ihm jedoch bald wieder revindicirt wurden, sobald man durch die Inangriffnahme einer allgemeinen Geschichte der Musik sich veranlaßt sah, die lange Zeit unbeachteten Handschriften der alten Autoren aus dem Staube hervorzuholen. Weil er auf einigen Abschriften seines Werkes *Franco Parisiensis* genannt wird, haben ihn einige für einen Franzosen halten wollen; allein diese wurden schon durch Auffindung eines Compendiums de discantu widerlegt, welches anfängt: *Ego Franco de Colonia*. Die neuern Forschungen haben übrigens ergeben, daß es zur Zeit Franco's von Cöln oder unmittelbar vor ihm auch einen Franco von Paris gab, der einen Tractat über die Mensuralmusik geschrieben hat, welche de Couss. in seiner Histoire de l'harmonie au moyen-âge veröffentlicht hat. Wer nun aber dieser Franco von Cöln gewesen, und wann er gelebt habe, darüber waren die Meinungen sehr getheilt, da es an direkten Angaben gänzlich mangelte. Irregeleitet durch den Bericht des Benedictinermönchs Siegebert zu Gemblours bei Ramur († 1112) über einen Scholastiker Franco, der im Jahre 1060 zu Lüttich gelebt habe, welcher nicht nur seiner Frömmigkeit wegen, sondern auch durch seine Gelehrsamkeit sehr berühmt gewesen sei, und der ein Buch über die Quadratur des Kreises geschrieben und dieses dem Erzbischofe Hermann von Cöln zugeeignet habe; und ferner durch einen ähnlichen Bericht des gelehrten Trithemius, Abtes von Sponheim († 1516), in welchem obiger Scholastiker Franco auch noch dazu als Deutscher bezeichnet wurde, mußte dieser Scholastikus Franco unsern Franco von Cöln abgeben. Wohl haben verschiedene Musikgelehrten (unter diesen ganz besonders Kiewewetter in einem mit Franco von Cöln und die ältesten Mensuralisten überschriebenen Artikel in der allgemeinen musikalischen Zeitung Jahrgang 30) öffentlich ihre Zweifel in diese Autorität dargelegt, indem sie sich ganz besonders auf den Widerspruch stützten, welcher zwischen dem Inhalte des Tractates und dem damaligen Stande der Musik bestände. Eine Gewißheit konnte jedoch nicht erreicht werden; man erging sich in allerhand Muthmaßungen. Von Marburg war die Lebzeit unseres Franco sogar ins 14. Jahrh. versetzt worden, während Kiewewetter in dem oben angezogenen von kritischer Schärfe und klarer Vorstellung der Entwicklung der mensurirten Musik zugehenden Artikel der allgemeinen musikalischen Zeitung die erste Hälfte

des 13. Jahrhds. für die Zeit hält, in welcher die Theorien Franco's sich konnten entwickelt haben. Die neuern Entdeckungen nun liefern uns über die Frage, wer dieser Franco von Cöln gewesen sei, folgende direkten Angaben: 1) Der von de Couff. benutzte Codex D. trägt am Schluß die Bemerkung: *Explicit magna ars musyce Reverendi viri, cujusdam Domini Franconis, Capellani Domini Pape, nec non Preceptoris domus Coloniensium hospitalis sancti Johannis Jerosolomitani. Amen.* 2) Ein anderes Manuscr. des Jean Siconi, aufbewahrt in der Bibl. zu Pisa, enthält die Bemerkung: *Magister Francho de Colonia Prothonotarius.* Zwar schließen diese beiden Bemerkungen die Möglichkeit nicht aus, daß unser Franco zeitweise als Scholastiker in Lüttich gelebt habe; jedoch die Beantwortung der zweiten Frage liefert den Nachweis, daß er nicht der von Siegebert und Trithemius erwähnte Scholastiker Franco sein kann. Rückichtlich der zweiten Frage, wann Franco gelebt habe, liegen uns keine direkten Angaben vor, und ist die Beantwortung dieser Frage lediglich an den Vergleich des Inhaltes der Lehrweisen und Aussprüche solcher Autoren gebunden, über deren Lebzeit uns sichere Data zu Gebote stehen; weil eine solche Untersuchung uns aber zu weit führen würde, verweisen wir auf die von de Couff. in seiner *L'art harmonique aux 12^e et 13^e siècles* Seite 17–32 ausführlich geführte Untersuchung dieser Frage, wobei er zu dem Resultate gelangt, daß Franco von Cöln gegen Ende des 12. Jahrhds. gelebt habe. Eine auf die vorfranconischen und auf Franco selbst Bezug nehmende Stelle entnehmen wir einem Anonymus aus dem 13. Jahrhdt. bei (Couff. I. S. 344), wo es heißt: „Der Magister Leoninus, der ein sehr guter Organist war, machte ein großes Buch Organa über das Graduale und Antiphonarium zur Verherrlichung des Gottesdienstes; dasselbe war im Gebrauch bis zur Zeit des großen Perotin, welcher dasselbe abführte; er machte viel bessere Noten, weil er ein sehr guter Discantor war, und besser, als Leoninus. Aber dieser Magister Perotin machte Quadrupla (vierstimmige Gesänge), wie: Viderunt, Sederunt, mit reichlicher harmonischer Verzierung und viele vorzügliche Tripla (dreistimmige Gesänge), wie Alleluja, Posui adjutorium, Nativitas etc. Auch machte er dreistimmige Conduete, wie: Salvatoris hodie; und zweistimmige Conduete, wie: Dum sigillum und einfache Conduete, wie: Beata viscera, Justitia etc. Die Bücher Perotin's waren im Gebrauch bis zur Zeit des Magisters Robert von Sablone und im Chore Notre Dame zu Paris bis heute; so war auch Petrus de cruce ein sehr guter Notator, und Johannes, genannt der Vorküßliche, mit vielen andern zum größten Theil bis zur Zeit des Magisters Franco I. und des zweiten Magisters Franco von Cöln, welche anfangen, in ihren Büchern zum Theil anders zu notiren, aus welcher Ursache sie auch andere eigenthümliche ihren Büchern zu eigen gemachte Regeln lehrten.“ Und ferner S. 344. „Nach diesem (dem vorgenannten Petrus) lebte Thomas von St. Julien, — nach P. A. Schubiger wahrscheinlich der Lehrer eines im 12. oder Anfangs 13. Jahrhds. lebenden Musikgelehrten Hugo. (cf. Cécilia IV. Jahrg. 52) — ein alter Pariser; er notirte aber nicht nach der Weise jener, sondern war ein guter Notator nach Art der Alten. Ferner ein gewisser Engländer, der notirte nach der Weise der Engländer und lehrte auch theils nach dieser. Nach diesen und zu ihrer Zeit lebte der obengenannte Johannes, welcher die vorerwähnten Weisen (des Notirens) fortsetzte bis zur Zeit des Magisters Franco, mit vielen andern, wie Magister Theobald, ein Gallier, und Magister Simon de Saalia, mit einem gewissen Magister aus Burgund und Johannes le Franconer aus der Picardi. Gute Cantoren waren in England, wie Magister Johannes, genannt Sohn Gottes, Mateblite bei Winchester und Blakesmit im Rathe des Königs Heinrich des Letzten.“ (Nach Couff. Heint. I.) — Versuchen wir nun in Kürze uns ein Bild von dem Fortgange der mehrstimmigen und der aus dieser sich notwendig ergebenden mensurirten Musik selbst zu verschaffen.

Die erste sichere Nachricht über die Anfänge einer mehrstimmigen Musik gibt uns Guebald, ein Benedictinermönch aus Flandern († 930), in der Beschreibung seines Organums

welches wohl zu unterscheiden ist von einer späteren Musikgattung dieses Namens, das im Wesentlichen darin bestand, daß eine Stimme, welche eine Choralmelodie als Hauptstimme sang, von einer oder mehreren anderen zumeist in parallel mitgehenden Quartan und Quinten begleitet wurde. Secunde und Terz wurden nur durchgehend gebraucht, um aus dem Einklange gegen einen liegenbleibenden Ton in die Quarte zu gelangen. Guido von Arezzo († gegen Ende der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts.) findet in seinem „Micrologus 18. Kap.; Ueber die Diaphonie“ die Hucbald'sche Begleitung der Hauptstimme mit dem Organum in der Unterquarte und Oberquinte hart und setzt dafür „sein weicheres Organum“, welches er hauptsächlich auf die Quarte gründet und in welchem er den Halbton und die Quinte von der Begleitung ausschließt, dagegen die große Secunde und die kleine und große Terz verwendet. Haben wir hiernach wohl einen kleinen Fortschritt zu verzeichnen, so erscheinen uns doch noch beide Organa, das Hucbald'sche, wie das Guidonische, in vollster Abhängigkeit von der Prinzipalstimme, ja sie erweisen sich gleichsam als bloße Versehungen derselben auf andere Tonstufen, und entbehren jeglicher Mensur. So lange dieses Abhängigkeitsverhältnis zwischen Hauptstimme und Organum bestehen blieb, so daß dieses mit jener schrittweise auf- und abwärts sich bewegte, konnte der Mangel der Mensur ertragen werden, sobald man jedoch versuchte, die begleitenden Stimmen von dem Gleichschritt mit der Hauptstimme zu befreien und ihnen eine freiere, selbstständigere Bewegung zu geben, wurde ein gegenseitiges proportionirtes Abmessen der begleitenden Stimmen unter sich und mit der Hauptstimme zwingendes Bedürfnis. Ohne Mensur ging es endlich gar nicht mehr, als man anfang eine begleitende Stimme durch zwei oder mehr verschiedene Töne gegen einen Ton der Hauptstimme zu führen. So sehen wir denn, daß sich aus dem von Guido und seinen unmittelbaren Nachfolgern, Guido von Chaulis und den beiden Anonymi, von Milou und Montpellier, uns beschriebenen Organum oder Diaphonie, welches unzertrennlich vom cantus planus ohne Rhythmus Note gegen Note einherführte, eine Gesangesgattung herausbildete unter dem Namen Discantus, welche in bestimmtem dem poetischen Metrum analogen Rhythmus voranschritt¹⁾ in zwei oder mehr Noten gegen eine,²⁾ bei denen die Bezeichnung des temporären Werthes, zuerst unbestimmt und willkürlich,³⁾ sich bald nach bestimmten Gesetzen regelte und hiernach Mensuralgesang

1) So lesen wir bei Walter Obington: „Die Longa hatte bei alten Organisten zwei Tempora, wie in metrischen Versen, aber später wurde sie nach der Perfection benannt, so daß sie drei Tempora in sich schloß. — Die Brevis zerfiel früher in zwei Semibreves, bei den neueren zerfällt sie zuweilen in drei und zuweilen in zwei Semibreves.“ (cf. Couff. I. 235.)

2) „Alle Noten des Discantus sind mesurabel durch eine directe Brevis und directe Longa, woraus folgt, daß über jeder Note des cantus firmus wenigstens zwei Noten, nämlich Longa und Brevis oder etwas was diesen gleichkommt, wie vier Breves oder drei Breves mit einer Plica-Brevis hervorgebracht werden muß, welche auch in irgend einer der drei Consonanzen übereinstimmen müssen.“ (Discantus positio vulgaris bei Couff. I. 96.)

3) Hierauf wie auch auf die Art der Lehrweise bezugnehmende Angaben finden sich bei dem schon angeführten Anonymus, bei Couff. I. 341. „Diese Regeln,“ heißt es daselbst, „(nämlich über proprietates) werden in vielen Büchern der Alten angewendet zur Zeit des großen Perotin, aber zur Zeit Leo's wußte man diese mit vielen andern nachfolgenden Regeln nicht vorzutragen, weil man damals zwei verbundene Noten für Brevis Longa und gleicherweise an vielen Stellen drei verbundene für Longa Brevis ic. setzte.“ Und bei derselben Stelle 344. „Der Begriff dessen, was man jetzt cum und sine proprietate nennt, war früher verwirrt, man hielt sie für gleichbedeutend (was zwar nicht der Fall ist), weil man in den alten Büchern zu sehr Noten von gleicher Benennung hatte und die einfachen Noten gleichwerthig waren; man operirte nach bloßen Sätzen sprechend: „Ich halte diese Note für eine Longa und jene für eine Brevis.“ Und so bemühte man sich lange Zeit, bis man etwas gut wußte, was jetzt von allen, die sich darum bemühen, erfährt wird, so daß jetzt einer in einer Stunde mehr vor sich bringt, wie früher in sieben.“ Und weiter eben daselbst: „Der größte Theil der Wissenschaft bei den Alten bestand in dem Vorgenannten ohne wesentliche Bezeichnung (sine materiali significatione), da sie die Kenntniß der Consonanzen einer vollständigen Melodie hatten, wie der Octave, Quinte und Quarte; so auch berücksichtigten sie den obern Gesang nach dem untern und lehrten so: „Hört und beachtet es im Singen.“ Aber von wesentlicher Bezeichnung hatten sie wenig; sie sagten: „Iene höhere Note consonirt so mit der tieferen,“ und das war ihnen genug.“

genannt wurde.¹⁾ Die angeführten Bemerkungen zeigen, daß der musikalische Rhythmus anfänglich dem poetischen Metrum conform war; jedoch später, als die Longa dreizeitig wurde, trat die Perfection und damit eine vollständige Umwandlung ein. Zieht man die Monumenta des 12. und 13. Jahrhunderts. zu Rathe, so findet man durchweg die dreitheilige Mensur und die Longa im Werthe von drei Breves als Einheit derselben, nur selten bei lebhafter Bewegung begegnet man zweifelligen Mensuren analog der Zweitheilung. Ferner sehen wir, wie zuerst die Noten ohne bestimmte Dauer waren, und die Lehre sich auf die mündliche Unterweisung beschränkte; jedoch nach und nach gewann man durch Anfügen von Strichen und durch die Verbindung von Noten die Mittel, eine bestimmte Dauer derselben bezeichnen zu können. Dieses zur Zeit des großen Perotin.²⁾ Gleichzeitig erscheint auch die geschriebene Lehre, wie die des Hieronimus von Moravia über „Discantus positio vulgaris“ bei Couff. I. 94.

Rückfichtlich der Harmonie ersehen wir aus den theoretischen Abhandlungen, daß man bei Aufnahme von Tonverbindungen mehr einen praktischen als den bisher in der Choralmusik gewohnten speculativen Weg einschlug; oberster Richter war das Gehör, wie wir das aus der Erklärung der Consonanzen und Dissonanzen ersehen; wir ersehen aber auch, daß ihre Compositionsweise dem Gehöre die ausgiebigste Gelegenheit zur Ausübung seines Richters amtes darbot. Daher der allmähliche Anwuchs der Consonanzen und das Einschleichen der Dissonanzen. Auf diesem Wege des Experimentirens gelangte man schon zu jener Zeit zu wichtigen Fundamentalsätzen der musikalischen Kunst: zu der Gegenbewegung und zu der Auflösung der Dissonanzen; und als Mittel, die begleitenden Stimmen möglichst selbstständig zu machen, finden wir bei Johannes de Garlandia außer der geordneten Tonfolge und der Verzierung, das unschätzbare Kunstmittel der Nachahmung erwähnt.

Der Verfasser.

1) Der Anonymus bei Couff. III. 363. allwo er berichtet, daß wie die Musik, so auch das Organum von den Griechen zu uns gekommen sei und zwar im Jahre 797 durch Constantia, fährt dann fort: „Denn damals war die Musik noch nicht mensurirt, sondern allmählig wuchs sie zu der Mensur heran, bis zur Zeit Franco's, welcher für den ersten Autor der Mensuralmusik gehalten wurde.“

2) So darüber der Anonymus bei Couff. I. 344.: „Die Verkürzung war gemacht worden durch wesentliche Zeichen zur Zeit des großen Perotin und etwas früher, und man lehrte kürzer; noch kürzer lehrte man zur Zeit des Magisters Robert de Sablone, obgleich er weilsäufig lehrte, aber sehr fein einen Gesang zum Singen einzurichten wußte.“

Des Lehrers Franco Kunst des Mensuralgesanges.

Meil über den *cantus planus* manche Philosophen ausreichend ge- handelt und denselben uns sowohl theoretisch als practisch klar gelegt haben, theoretisch vorzüglich Boetius, practisch aber der Mönch Guido und besonders die Kirchentöne der h. Gregor: deswegen wollen wir auf die Bitten einiger Großen ¹⁾ über die Mensuralmusik handeln, von welcher die *musica plana*, wie die vorzüglichere vor der untergeordneten, den Vorrang hat, und werden wir die von den genannten Philosophen so vollkommen veröffentlichte *musica plana* zu Grunde legen.

Es möge aber niemand sagen, wir hätten dieses Werk aus Anmaßung oder vielleicht nur zu unserer eigenen Bequemlichkeit angefangen; es ist aus offener Nothwendigkeit und zu leichterm Verständnisse für die Zuhörer, sowie zur vollkommensten Belehrung derjenigen entstanden, welche einen Mensuralgesang notiren wollen. Denn mag es auch sowohl unter den alten als unter den neuern Schriftstellern viele geben, welche in ihren Büchern über die Mensuralmusik viel Gutes lehren, so haben sie in manchem, besonders in der Bezeichnung dieser Wissenschaft, Fehler und Irrthümer, daß ich deren Meinung glaube zu Hilfe kommen zu sollen, damit nicht die Kunst selbst wegen solcher Irrthümer und Mängel Schaden trage. Wir wollen daher die Mensuralmusik in Kürze behandeln, das Gute, was andere darüber gesagt haben, nicht verwerfen, ihre Irrthümer aber zerstreuen und vermeiden, und, wenn wir etwas Neues erfunden zu haben glauben, es mit guten Gründen unterstützen und beweisen.

¹⁾ Ein Mscr. bei Couffemaker liest: Magistrorum.

1. Kapitel.

Erklärung und Gattungen der Mensuralmusik.

Die Mensuralmusik ist ein nach langen und kurzen Zeiten gemessener Gesang.¹⁾ Infolge dieser Erklärung ist zu sehen, was man unter Mensur und was man unter Tempus versteht. Die Mensur ist das, was in einem Mensuralgesange die Quantität, nämlich die Länge und Kürze, angibt. Ich sage „Mensuralgesange“, weil in der *musica plana* eine solche Mensur nicht beachtet wird. Tempus ist sowohl ein Maß des ausgehaltenen Tones, als auch des Gegentheiles davon, nämlich der Pause.²⁾ Ich sage, die Pause werde durch das Tempus gemessen, weil sonst zwei verschiedene Gesänge, von denen der eine Gesang Pausen, der andere aber keine Pausen enthielte, nicht unter sich im gehörigen Verhältnisse gesungen werden könnten.

Die Mensuralmusik zerfällt in einfach abgemessene und in theilweise abgemessene. Einfach abgemessen ist der Discantus, weil er in jedem Theile das Zeitmaß beachtet; theilweise abgemessen ist das Organum, insofern es nicht in jedem seiner Theile abgemessen ist. Auch ist zu wissen, daß es ein zweifaches Organum gibt, nämlich ein eigentliches und ein allgemeines. Das eigentliche Organum, doppeltes Organum,³⁾ wird auch *pures Organum* genannt. Allgemeines Organum ist jeder durch das Tempus abgemessene Kirchengesang.⁴⁾ Aber weil das Einfache dem Zusammengefügten voransteht, so handeln wir zuerst über den Discantus.

¹⁾ „Der Mensuralgesang ist eine passende Verbindung abgetheilter gleicher oder ungleicher unter irgend einem Zeitmaße zugleich hervorgebrachter Stimmen. Der Mensuralgesang stimmt insofern mit dem *cantus planus* überein, daß beide eine passende Verbindung abgetheilter gleicher oder ungleicher Stimmen verlangen; denn das ist der Gesang, gleichsam der Stamm, des *planus* als mensurirten Gesanges. Aber der mensurale Gesang fügt noch etwas über den *planus* hinzu, nämlich daß die abgetheilten Stimmen zugleich und nach einem gewissen Zeitmaße hervorgebracht werden, was im *cantus planus* nicht erfordert wird.“ (Jean de muris bei Couff. II. 385.)

²⁾ „Tempus ist der in drei Instanzen abgetheilte auflösbare Ton. Instanz ist hier das Kleinste und Untheilbare, was das Gehör im Tone klar und deutlich vernehmen kann. Nach den modernen Musikern ist das harmonische Tempus ein Maß aller Noten, nach welchem jede Note gemessen wird.“ (Hieronimus de Moravia bei Couff. Tom. I. 89.)

³⁾ Es wird „doppeltes“ Organum genannt, weil es anfänglich zweistimmig war cf. Anmtg. 3 Kap. 13.

⁴⁾ Wohl nur ein harmonischer Kirchengesang, da Franco hier nur von diesem spricht.

⁵⁾ „Organum, sagt Johannes de Garlandia, ist sowohl eine Gattung der ganzen Mensuralmusik als auch ein jedoch verschiedenes Geschlecht; daher ist zu wissen, daß drei Gattungen dieses Organums allgemein angenommen sind: Discant, Copula und Organum.“ (Couff. I. 175.)

2. Kapitel.

Erklärung und Eintheilung des Discantus.

Der Discant ist ein harmonischer Zusammenklang verschiedener Gesänge, in welchem diese durch Stimmen von Longä, Breves und Semibreves nach Verhältniß gleich gemacht und schriftlich durch unter einander proportionirte Figuren bezeichnet werden¹⁾. Der Discant wird eingetheilt in einfach fortgehenden²⁾, in unterbrochenen, genannt *Ochetus*, und in verbundenen Discant, genannt *Copula*³⁾; über diese der Reihe nach. Aber weil jeder Discant in einem Modus fortschreitet, deshalb werden wir zuerst über die Modi, dann aber über deren Bezeichnung, über die Figuren, handeln.

¹⁾ Jean de muris setzt dieser Erklärung hinzu: „Der Discant wird eine Consonanz verschiedener Gesänge genannt, weil, wie die Consonanz verschiedene zugleich vermischte Stimmen erfordert, so auch der Discant; und wie nicht alle zugleich mit einander vermischten Töne sich dem Gehör als liebliche und angenehme Vermischung erweisen, so machen auch nicht alle verschiedenen zugleich vermischten Gesänge einen Discant; sondern jene, welche unter sich harmoniren, so daß durch die gute Harmonie derselben gleichsam ein einziger Gesang entsteht, während es doch mehrere sind, wie aus den verschiedenen Stimmen der Octave oder Quinte gemäß ihrer Consonanz gleichsam nur ein Ton entsteht. Wer also mit einem andern dissonirt, discantirt nicht. Discantiren heißt aus zwei oder mehreren verschiedenen Gesängen wegen der angenehmen Consonanz einen Gesang machen; oder: Der Discant ist ein über einen Tenor gemachter und von diesem verschiedener Gesang, welche beide wegen angenehmer Vermischung der Stimmen als ein Gesang erscheinen. Discantiren heißt also über einen Tenor oder über Tenorstimmen andere zugleich mit jenen consonirenden Stimmen hervorbringen.“ (Couff. II. 387.) „Discantus wird er genannt, weil er ein verschiedener Gesang ist, gebildet aus den Zusammenklängen irgendwelcher verschiedener Gesänge, in denen die verschiedenen Gesänge durch Longä, Breves und Semibreves nach Verhältniß gleich gemacht sind.“ (A de la Fage bei Couff. *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles.*)

Marchetus von Padua erläutert diese Erklärung so: „Es ist gewiß, daß eine Mensur nur stattfinden kann zwischen zwei verschiedenen Gesängen; denn die Mensur besteht in der Quantität der Länge und Kürze des abmessenden zu dem abgemessenen. Daher ist es nöthig, daß die zwei Gesänge verschieden sind, wenn sie unter sich proportionirt werden müssen; denn nichts kann die Mensur seiner selbst sein, als Gott allein. Und weil zwischen dem abmessenden und abgemessenen ein Verhältniß und eine Einformigkeit sein muß, deshalb hat Franco gesagt, daß der Discantus ein Zusammenklang verschiedener Gesänge sei. Und weil diese Mensur nicht in geometrischen Linien besteht, sondern in der Zeit, welche die vorgetragene Stimme und die Pause abmißt, durch deren Anwendung die Stimmen und Noten, Longä und Breves gebildet werden, und durch deren Theilung die Stimmen und Noten Semibreves entstehen und auch schriftlich bezeichnet werden: deshalb hat er hinzugefügt, daß jene verschiedene Gesänge gleich gemacht, proportionirt und abgemessen werden durch Stimmen Longä, Breves und Semibreves und durch geschriebene Noten Longä, Breves und Semibreves, welche verschiedentlich gestaltet seien.“ (Gerbert Script. III. 178 und 179.)

²⁾ D. i. ohne Brechung (*fractio*).

³⁾ D. i. Bergierung (*floratura*) cf. Anonymus bei Couff. III. 354.

3. Kapitel.

Heber die Modi eines jeden Discantus.

Modus ist die Untersuchung eines durch lange und kurze Zeiten abgemessenen Tones¹⁾. Die Modi werden von den verschiedenen Musikern

¹⁾ Marchetus von Padua sagt erklärend hinzu: „Was nichts anders sagen will, als daß der Modus eine Untersuchung des Verhältnisses sei, welches gemäß der Mensur in dem Abmessen der Zeit in den Noten Brevis und Longa entsteht.“ (Gerbert Script. III. 184.) Und Johannes de muris fügt der Erklärung Franco's hinzu: „Hier versteht er unter Ton den ganzen aus Longa, Brevis und Semibrevis abgemessenen und componirten Gesang; und es werden die Modi nach der verschiedenen Aufstellung der Longa, Brevis und Semibrevis unterschieden.“ (Couff. II. 402.) Der Anonymus bei Couff. I. 328 sagt über die Modi, deren er sechs aufzählt, Folgendes: „Jeder dieser Modi kann mit jedem andern und mit sich selbst vermischt werden, wodurch 36 verschiedene Modi entstehen; ferner können dieselben mit und ohne Pausen statthaben und weiter können in denselben die Longa und Brevis in niedere Notengattungen gegliedert werden, welches letztere sich auf die Instrumente bezieht. Es können auch noch andere ungebräuchliche, gleichsam irreguläre Modi entstehen, wie sie in England und anderswo üblich sind, deren Wesen darin besteht, daß in denselben die doppelte Longa und gewisse Gruppen verbundener Noten eintreten.“ — Und ferner bei demselben S. 361. „Das 7. Kap. handelt über die irregulären Modi, die man freiwillige (voluntarii) nennt und deren es vielfache gibt.“ — Johannes de Garlandia bei Couff. I. 97 theilt die Modi ein in vollkommene und unvollkommene. „Vollkommene, sagt er, sind solche, die mit einer solchen Quantität schließen, womit sie angefangen, wie Longa, Brevis, Longa; unvollkommene Modi sind solche, die mit einer andern Quantität schließen als sie angefangen.“ — Zur Uebersicht der gebräuchlichern Modi in ihrer Beziehung zur Metrik, lassen wir deren Darstellung nach Walter Odington bei Couff. I. 238 hier folgen:

I. Modus.

- | | |
|--------------------------------|---|
| 1) Vollkommener Amphimacer. | 1) Unvollkommener Trochäus. |
| 2) „ Trochäus u. Amphimacer. | 2) „ Ditrochäus d. i. doppelter Trochäus. |
| 3) „ Ditrochäus u. Amphimacer. | 3) „ Amphimacer u. Amphibrachys. |

II. Modus.

- | | |
|--------------------------------|---------------------------------------|
| 1) Vollk. Amphibrachys. | 1) Unvollk. Jambus. |
| 2) „ Jambus u. Amphibrachys. | 2) „ Dijambus d. i. doppelter Jambus. |
| 3) „ Dijambus u. Amphibrachys. | 3) „ Jambus und Dijambus. |

auf verschiedene Weise gezählt und geordnet. Einige setzen deren sechs, andere sieben, wir aber nur fünf, weil sich alle andere auf diese zurückführen lassen.

Der 1. Modus schreitet in lauter Longa fort; zu diesem rechnen wir

III. Modus.

- | | |
|---|---------------------------|
| 1) Vollk. Chorjambus. | 1) Unvollk. Dactylus. |
| 2) „ Dactylus und Chorjambus. | 2) „ doppelter Dactylus. |
| 3) „ Doppelter Dactylus und Chorjambus. | 3) „ dreifacher Dactylus. |

IV. Modus.

- | | |
|--|--------------------------|
| 1) Vollk. Anapäst und Pyrrhichius. | 1) Unvollk. Anapäst. |
| 2) „ doppelter Anapäst und Pyrrhichius. | 2) „ doppelter Anapäst. |
| 3) „ dreifacher Anapäst und Pyrrhichius. | 3) „ dreifacher Anapäst. |

V. Modus.

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------|
| 1) Vollk. Molossus. | 1) Unvollk. Spondeus. |
| 2) „ Molossus und Spondeus. | 2) „ doppelter Spondeus. |
| 3) „ Molossus u. doppelt. Spondeus. | 3) „ dreifacher Spondeus. |

VI. Modus.

- | | |
|--|-----------------------------|
| 1) Vollk. Proceleusmaticus. | 1) Unvollk. Tribrachys. |
| 2) „ Tribrachys u. Proceleusmaticus. | 2) „ doppelter Tribrachys. |
| 3) „ Proceleusmaticus u. doppelter Tribrachys. | 3) „ dreifacher Tribrachys. |


In dieser Darstellung ist die Analogie des musikalischen Rhythmus mit dem poetischen klar gelegt. Der 1. und 2. Modus beachten den dreitheiligen, der 3. und 4. Modus den zweitheiligen Rhythmus.

auch den Modus, der aus einer Longa und einer Brevis besteht, aus zwei Gründen: 1) weil diese zwei in ähnlichen Ruhepunkten vereinigt werden, und 2) um den Streit der alten und neuern Musiker über diese Sache beizulegen. Der 2. Modus schreitet in einer Brevis und einer Longa fort, der 3. Modus aus einer Longa und zwei Breves; der 4. Modus aus zwei Breves und einer Longa; der 5. Modus aus lauter Breves und Semibreves.

Da aber wiederum die Ursache und der Anfang der Modi die Stimmen und deren Bezeichnung die Noten oder Figuren sind, so ist es klar, daß über die Noten oder Figuren zu handeln ist. Weil jedoch der Discant sowohl durch den vorgebrachten Ton, als auch durch dessen Gegentheil, das Schweigen, regulirt wird, diese jedoch verschieden sind, so werden auch die Zeichen dafür verschieden sein. Aber weil die Note früher ist als die Pause, indem der Besitz der Verabingung vorhergeht, so ist eher zu sprechen über die Noten als über die Pausen.

4. Kapitel.

Ueber die Figuren oder Zeichen des Mensuralgesanges.


Figur ist die Darstellung einer in irgend einem der Modi regelrecht aufgestellten Stimme¹⁾, woraus hervorgeht, daß die Figuren die Modi bezeichnen müssen, und nicht umgekehrt, wie manche behauptet haben. Die Figuren sind theils einfache, theils zusammengesetzte; letztere heißen Ligationen²⁾. Der einfachen Figuren gibt es drei Arten: Longa, Brevis und Semibrevis. Die Longa kann wiederum perfect, imperfect und verdoppelt sein. Die perfecte Longa ist die erste und vorzüglichste, weil in ihr die andern eingeschlossen sind und auf sie zurückgeführt werden können. Sie heißt perfect, weil sie dreizeitig gemessen wird; denn die Zahl „drei“ ist unter allen die vollkommenste, weil sie ihren Namen von der Dreieinigkeit, als der höchsten Vollkommenheit erhält. Die Gestalt dieser Note ist vier-eckig mit einem rechts abwärtsgehenden Striche zur Andeutung ihrer Länge, wie hier: 


Die imperfecte Longa aber gilt unter derselben Gestalt nur zwei Zeiten und heißt deshalb imperfect, weil sie nie ohne die Unterstützung einer vorhergehenden oder nachfolgenden Brevis gefunden wird. Hieraus


¹⁾ „Figur“, sagt Johannes de Garlandia, „ist ein Zeichen, welches einen Ton oder eine Pause nach ihrer Zeitdauer bezeichnet.“ (cf. Couff. I. 98.)

²⁾ Jean de muris setzt hinzu: Ueber diese wird hier wenig gesagt werden, weil die Modernen sich derselben nur in ihren Tenores bedienen. (cf. Couff. II. 405.)

folgt, daß diejenigen irren, welche sie Longa recta nennen, weil das, was (rectum) richtig ist, für sich bestehen kann¹⁾.

Die doppelte Longa ist so gestaltet  und bedeutet zwei Longa, welche nämlich in demselben Körper verdoppelt wird, damit der Gang des in den Tenores aufgenommenen cantus planus nicht unterbrochen werde²⁾.

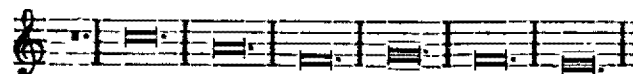
Die Brevis aber, mag sie nun Brevis recta oder Brevis altera sein, wird viereckig ohne Strich so notirt: 

Von den Semibreves heißt die eine major (die größere) und die andere minor (die kleinere); beide werden rautenförmig so gestaltet: 

5. Kapitel.

Von der Zusammensetzung der Figuren unter sich.

Der Werth der einfachen Figuren ergibt sich aus ihrer gegenseitigen Zusammensetzung. Unter dieser Zusammensetzung versteht man das, daß der Longa entweder eine Longa oder eine Brevis folgt; dasselbe gilt von den Breves und Semibreves. Wenn der Longa eine Longa folgt, so gilt erstere in einem Tone drei Zeiten und heißt perfecte Longa, mag sie nun in einer Note oder in einer Pause dargestellt sein, wie hier:

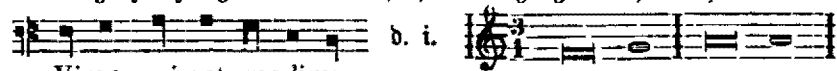


¹⁾ Jean de muris fügt hinzu: „Und mehr noch scheinen die zu fehlen, welche eine solche Longa allein setzen ohne vorhergehende oder nachfolgende Brevis, oder was dieser gleich ist, wie es die Modernen thun, wenn sie die Imperfection gebrauchen.“ (cf. Couff. II. 405.)

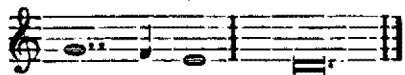
²⁾ Der Pseudo-Aristoteles bei Couff. I. 272 setzt dieser Erklärung bei: „über welchem (cantus planus) alle motelli (wohl moteti) und jedes Organum aufgebaut wird.“ — Und Jean de muris sagt: „Damit in der Anordnung des Tenores die musica plana nicht unterbrochen werde, so daß aus einer Note des cantus planus zwei entstehen; hiernach fehlen auch die, welche die doppelte Longa anderswo gebrauchen, als in Tenoren, welche dem cantus planus entlehnt sind, weil hier die Ursache fehlt, nach der man sie gebrauchen darf.“ (Couff. II. 406.)

³⁾ Dieses waren die Notengattungen, welche zur Zeit Franco's und noch längere Zeit nach ihm im Gebrauche waren. Kleinere Notengattungen sind nach und nach beigelegt worden. Die Einführung der Minima wird von Simon Tunsted und dem Anonymus des brit. Museums (bei Couff. IV. 257 und III. 337) dem Philippus von Vitry zugeschrieben.

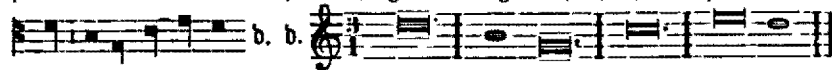
Wenn aber der Longa eine Brevis folgt, so kommt es darauf an, ob eine Brevis oder deren mehrere folgen. Folgt eine Brevis, dann ist die Longa zweizeitig und wird imperfecte Longa genannt, wie hier:



Virgo vi-get me-li-us.

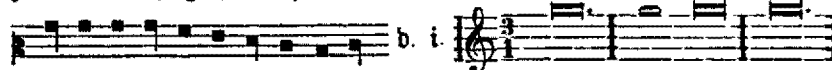


wofern nicht zwischen beiden, nämlich zwischen Longa und Brevis, ein Strichchen steht, welches das Zeichen der Perfection oder Theilung des Modus (divisio modi) genannt wird; in diesem Falle ist die Longa perfect und die Brevis macht die folgende Longa imperfect, wie hier:

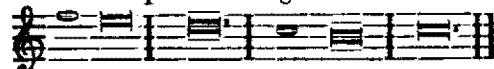


Superans omni-a.

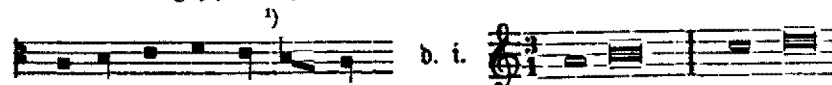
Folgen aber der Longa mehrere Breves, so kommt es wieder darauf an, ob deren zwei, drei, vier, fünf oder mehr als fünf folgen. Wenn nur zwei Breves folgen, wie hier:



E-ximie pater et re-gi - e.



dann ist die erste Longa perfect (vorausgesetzt, daß ihr nicht eine einzelne Brevis vorausgeht, wie hier:

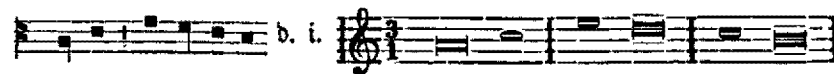


A - ve vir-go re - gi - a.

aber die erste der beiden Brevis wird *recta*, die zweite *altera* genannt. Die Brevis *recta* ist eine solche, welche eine Zeit dauert, während die

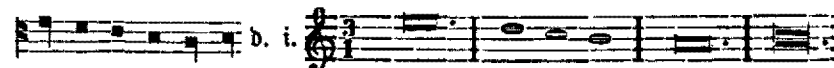
¹⁾ Der an der ersten Note dieser Sigatur angelegte aufwärtsgehende Strich macht diese wie auch die ihr folgende Note zu Semibreves, jedoch mit dem Unterschiede, daß die erste als Semibrevis minor nur die Hälfte des Werthes der zweiten ausmacht, welche durch Anwendung der Alteration zur Semibrevis major wird. In dieser Beziehung sagt der Anonymus [bei de Couff. I. 304] nämlich: „Wenn aber zwei Semibreves zwischen zwei Longa oder Breves gefunden werden, so beträgt die erste ein Tempus und die zweite zwei Tempora einer Semibrevis“.

Brevis altera an Werth der imperfecten Longa gleich ist, von welcher sie sich jedoch durch die Bezeichnung unterscheidet: beide betragen unter verschiedener Bezeichnung zwei Zeiten. Eine Zeit nennt man die kleinste Zeit in der Fülle eines Tones¹⁾. Wenn aber zwischen jenen zwei Breves das Strichchen *divisio modi* steht, wie hier:



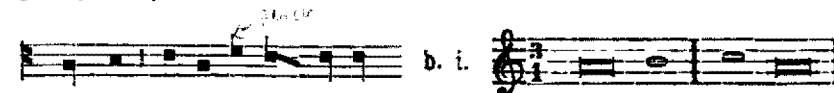
Dari, tra-di, capi.

so ist die vorhergehende und ebenso die ihnen folgende Longa imperfect und jede der beiden Breves ist *recta* (d. i. einzeitig); jedoch das kommt selten vor. Wenn aber drei Breves zwischen zwei Longa stehen, wie hier:



Cru-ci corpus adaptari.

wird es wie vorher gehalten, nur daß jene, welche wir als Brevis altera bezeichnet haben, hier in zwei Breves *rectae* abgetheilt ist. Wird jedoch zwischen die erste Brevis und die zwei folgenden Breves die *divisio modi* gesetzt, wie hier:



Ma-nus pedes perfo-ra-ri.



so wird die vorausgehende Longa von der ersten Brevis imperfectirt, und die erste der beiden folgenden Breves wird *recta* und die andere *altera*.

Auch ist zu merken, daß drei Zeiten, sie mögen in einer oder in verschiedenen Figuren vorkommen, eine Perfection ausmachen.

¹⁾ Nach Marchetus von Padua, welcher diese Erklärung Franco's weitläufig auseinanderlegt, ist dieselbe so zu verstehen „daß das musikalische Tempus die kleinste Zeit sei, welche die Stimmorgane zur Bildung eines vollen Tones beanspruchen.“ (cf. Gerbert Scr. III. 137 und 138.) Man vergleiche hiermit Anmgt. 3 in Kap. 1. Auch in der Folgezeit ist der Name Tempus bei der Note Brevis geblieben; später, als die Brevis nicht mehr der kleinste rhythmische Theil war, galt als Maß der Brevis immer noch das Tempus, wie Modus für das Maß der Longa blieb.

Wenn jedoch mehr als drei Breves zwischen zwei Longa stehen, wie hier:

d. i.:
 Dex maudi-e qui par.

so ist stets die erste Longa imperfect, wosern nicht derselben das Zeichen der Perfection beigelegt ist, wie hier:

d. i.:
 Gra-tis - simum pro re - a - tu.

aber jede der folgenden Breves ist recta, wenn ihrer noch drei sind, weil in der Dreitheiligkeit die Perfection beruht. Bleiben aber nur zwei am Ende übrig, wie hier:

d. i.:
 A-ce-to fel-le po-ta-ri.

so wird die letzte Brevis alterirt, und bleibt nur eine Brevis übrig, so wird sie recta und macht die letzte Longa imperfect, wie dieses Beispiel zeigt:

d. i.:
 Virginum reorum.

Von den Semibreves und auch von den Breves gilt ebenfalls das in obigen Regeln Gesagte. Aber merke, daß nicht mehr als drei Semibreves für eine Brevis recta genommen werden können, von denen jede Semibrevis minor heißt, weil sie den kleinsten Theil der Brevis recta ausmacht, wie es sich hier zeigt:

d. i.:
 Men-ti-bus vo-ci-bus.

Auch nicht weniger als zwei Semibreves können auf die Brevis recta genommen werden, von denen die erste Semibrevis minor und die andere major heißt.¹⁾ Die zweite heißt insofern major, als sie zwei minores enthält, wie hier:

d. i.:
 San-guinem la-vat.

Wenn aber unmittelbar drei Semibreves auf zwei für eine Brevis recta gesetzte Semibreves folgen, oder umgekehrt, wie hier:

d. i.:
 Quid plu-ra ce-dit.

so muß die divisio modi zwischen die drei oder zwei, oder umgekehrt, gesetzt werden, wie es sich in vorstehendem Beispiel zeigt.

Auf eine Brevis altera können nicht weniger als vier Semibreves gerechnet werden,²⁾ wie hier:

d. i.:
 Gau-de vir-go ma-ter.

und nicht mehr als sechs,³⁾ wie hier:

d. i.:
 A-ve Ma-ri-a gra-ti-a ple-na.

¹⁾ Semibrevis minor steht also zur Semibrevis major in demselben Verhältnis, wie die Brevis recta zur Brevis altera.

²⁾ Von denen die 1. u. 3. Semibreves minores und die 2. u. 4. Semibreves majores sind.



³⁾ Welche alle von gleicher Dauer, also Semibreves minores, sind.






weil eine Brevis altera zwei Breves rectae in sich schließt, woraus der Irrthum derer ersichtlich ist, welche zuweilen drei oder zuweilen zwei Semibreves für eine Brevis altera setzen.

6. Kapitel.




Ueber die Plica in einfachen Figuren.

Es gibt außerdem einfache Figuren, die dasselbe bezeichnen, wie die vorhergenannten, auch sogar mit demselben Namen benannt werden mit dem Zusatz „Plica“. Daher ist zu sehen, was die Plica ist. Plica ist eine Note der Theilung desselben Tones in einen tiefen und hohen¹⁾. Sie

¹⁾ Name und Bedeutung dieser Notengattung sind dem cantus planus entnommen; in diesem finden wir die aufwärts steigende Plica (plica ascendens auch epiphonus genannt) in dieser Form  in der Bedeutung der Verbindung eines längern mit einem kürzern aufschlagenden Ton, die abwärtsgehende Plica (plica descendens auch cephalicus genannt) in dieser Form  in der Bedeutung eines längern mit einem kürzern abwärts nachschlagenden Töne. Der nachschlagende Ton konnte von dem Haupttone um einen Halbton, Ton, große Terz, kleine Terz, Quarte oder Quinte entfernt sein nach der hier folgenden Erklärung eines gewissen Aristoteles (bei Couff. I. 273) wo er sagt: „Daher ist zu merken, daß die Plica nichts anders ist als ein Zeichen, welches einen Ton in einen verschiedenen Ton theilt durch verschiedene Instanzen der Stimmen, sowohl auf- als absteigend, nämlich durch Halbton, Ton, kl. u. gr. Terz, Quarte und Quinte.“ In den Compositionen jener Zeit, in denen die Plica zur Anwendung kommt, ist der hinzuzufügende Ton in der Regel die auf- oder abwärtsgehende Sekunde zwischen zwei um eine Terz von einander entfernten oder zwischen zwei auf derselben Höhe stehenden Tönen und nur in seltenen Fällen zwischen zwei in größeren Intervallen entfernten Tönen. Auf der wievielten Stufe in letzterem Falle dieser fingirte Ton auszuführen ist, darüber habe ich mir eine genügende Erklärung bei den alten Schriftstellern nicht verschaffen können. Bei Marchetus von Padua nur heißt es in Betreff der Quarte: „Wenn aber die folgende Note in der Quarte entfernt ist, wird die Plica auf der Terz ausgeführt.“ (cf. Serbert Ser. III. 181). Couffemaler scheint sich bei der Uebertragung der dem Coder von Montpellier entnommenen alten Compositionen rückfichtlich der Plica in der vorgenannten Beziehung an eine feststehende Norm nicht gehalten zu haben; denn in Nr. 26 bildet er zwischen einer abwärtsgehenden Quarte den fingirten Ton in der Terz und bald darauf bei gleicher Lage der andern Stimmen in der Secunde. — Bezüglich der Dauer der beiden in der Note-Plica enthaltenen Töne stimmen die wenigen Hierüber sich äussernden Theoretiker jener Zeit nicht überein. So theilt Marchetus (bei Serbert Ser. III. 181) bei der Brevis-Plica im perfecten Tempus dem ersten Töne $\frac{2}{3}$ und dem zweiten Töne $\frac{1}{3}$, und im imperfecten Tempus dem ersten Töne dieser Note $\frac{3}{4}$ und dem zweiten $\frac{1}{4}$ des Werthes der Brevis zu. Aristoteles bei Couff. I. 273 hingegen läßt bei der perfecten Longa-Plica dem ersten Töne den doppelten Werth des zweiten und bei der imperfecten Longa-Plica beiden Tönen gleichen Werth zukommen. Theodoricus de campo sagt darüber: „Die alten Autoren der Mensuralmusik fügten einzelnen Noten und den Schlußnoten der Ligaturen aufwärts und abwärts gewisse Eigenthümlichkeiten bei, indem sie den vorhergehenden Noten irgend einen Theil derselben, nämlich der Semibreves oder Minima, abzogen und in eine andere Stimme hinauf oder hinabzogen; dieser Eigenthümlichkeit oder Zufügung bedienen sich die modernen nicht, weil

findet bei Longa. Breves und Semibreves Anwendung; auf die Semibreves dehnen wir jedoch ihre Anwendung nicht aus, weil in einfachen Figuren die Plica-Semibrevis nicht gefunden werden kann. In Ligaturen aber und in der Aufeinanderfolge von Semibreves ist die Plica möglich, wie das sich später zeigen wird. Die Plica ist aufsteigend und absteigend. Die Figur der aufsteigenden Plica ist ein Viereck mit einem rechts aufwärtsgehenden Striche, so  oder besser mit zwei Strichen, von welchen der rechte länger ist als der linke, wie hier ; ich sage „besser“ weil der Name Plica¹⁾ es verdient, jene zwei Striche zu haben. Bei der absteigenden Plica gehen die Striche hinab, von denen, wie vorhin, der rechts länger ist als der linke, wie hier: . Die aufsteigende Plica-Brevis hat zwei aufwärtsgehende Striche, von denen der linke der längere ist, wie hier: , während die abwärtssteigende Plica-Brevis zwei abwärtsgehende Striche hat, von denen der linke der längere ist, wie hier: .

Es ist zu merken, daß diese Plica dieselbe Bedeutung haben und gleicher Weise im Werthe gemessen werden, wie die obengenannten einfachen Noten.

nach der Schreibweise dieser die Note bis zur Minima eigens gezeichnet wird. Hierdurch wird die Semibrevis oder die zusammengebundenen Minima (minimae substrictae) von den vorgenannten Noten bestimmter bezeichnet durch Noten von bestimmtem Werthe als durch Eigenthümlichkeiten (proprietas), (d. h. durch die die Plica anzeigenden Striche.)“ Aus den angeführten Citaten ist es zweifellos, daß der zweite Ton der Note-Plica einen temporären Werth haben muß, welcher von dem eigentlichen Werthe der Hauptnote in Abzug kommt; dessenungeachtet gibt Couffemaler in seinen Uebertragungen in die moderne Notenschrift dem ersten Töne der als Plica bezeichneten Note den ganzen Werth der Note und läßt den zweiten Ton als kurzen Nachschlag ohne temporären Werth folgen. Eine das Princip der Theilung des temporären Werthes () in der Note Plica beachtende Uebertragung findet man bei Ambros (Geschichte der Musik III. 233), woselbst die Plica-Brevis in einer doppelpunktirten Viertelnote und darauf folgender Sechzehntelnote dargestellt wird (); Couffemaler würde dafür eine halbe Note mit kleiner Viertelnote als Nachschlag gesetzt haben (). Bei keinem Mensuraltheoretiker jener Zeit ist mir eine Aeußerung aufgefallen, welche dieses Verfahren Couffemalers rechtfertigen könnte; auch der Schlußsatz dieses Kapitels, daß die als Plica bezeichnete Note denselben temporären Werth habe, wie diese Note ohne die Bezeichnung Plica, kann doch nur heißen, daß die beiden in ihr enthaltenen Töne zusammengenommen diese Dauer haben sollen.

¹⁾ Plica von plicare = falten, in Falten legen, z. B. ein Kleid z.

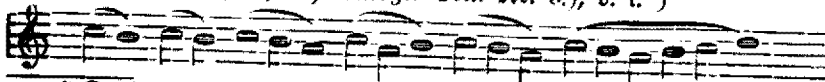
7. Kapitel.

Ueber die Figuren und deren Eigenthümlichkeiten.

Nachdem die einfachen Figuren behandelt sind, wollen wir sprechen über die zusammengesetzten, oder, was dasselbe ist, über die verbundenen, welche Ligaturen heißen. Ligatur ist eine durch Striche geordnete Verbindung einfacher Figuren; die Ligaturen sind theils auf- theils absteigende. Aufsteigend ist eine Ligatur, wenn die zweite Note höher ist, als die erste, wie hier ¹⁾: (Siehe autographische Beilage Nr. 1), abwärts hingegen, wenn die erste Note höher steht, als die zweite, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 2.) Ebenso gibt es Ligaturen *cum proprietate*, *sine proprietate* und *cum opposita proprietate*²⁾; und dieses bezieht sich auf den Anfang der Ligatur. In Beziehung des Schlusses der Ligatur gibt es Ligaturen mit und ohne Perfection; diese Unterscheidungen sind wesentliche und den Ligaturen eigenthümliche. Es unterscheidet sich eine Ligatur *cum proprietate* so wesentlich von jener *sine proprietate*, wie das vernünftige Wesen von dem unvernünftigen; gleicherweise verhält es sich mit den früher genannten Differenzen. Auch lassen sich die Gattungen unter einem Geschlechte zusammenstellen, jedoch wird ihnen keine Benennung beigelegt, sondern die genannten Differenzen umschreiben die Gattungen und ihr Geschlecht, wie sich das auch in andern realen Geschlechtern findet, wie *corpus animatum* (lebendiger Körper), welches eine gewisse Gattung umschreibt, welcher der Name nicht beigelegt ist. Rücksichtlich der Mitte der Ligaturen wird keine wesentliche Differenz gefunden. Daraus erhellt, daß alle mittlern Noten der Ligaturen in der Bezeichnung übereinstimmen, weshalb auch die Behauptung derjenigen falsch ist, welche sagen, in der dreitheiligen Ligatur sei die mittlere Note eine *Longa*, in allen andern hingegen *Brevis*.

Daher ist zu sehen, was *proprietate* ist, was *sine proprietate*, *cum opposita proprietate*, was Perfection und Imperfection bedeutet, und was von deren Bezeichnung zu merken ist. *Proprietate* ist die der ersten Erfindung entsprechende Note, wie sie dem Ligatur-Anfange vom *cantus planus* gegeben worden ist. Perfection sagt man auch, aber am Ende der Ligatur; daher die Regeln der vorgenannten Differenzen:

Jede abwärtsgehende Ligatur, welche an der linken Seite einen abwärtsgehenden Strich hat, heißt *cum proprietate*, weil sie in der *musica plana* so gestaltet ist: (Siehe autogr. Beil. Nr. 3.), d. i.³⁾

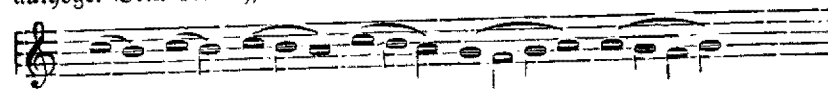


¹⁾ Da eine größere Zahl der Beispiele typographisch nicht hergestellt werden konnten, so mußten diese in der autographischen Beilage zusammengestellt werden.

²⁾ *Proprietate*-Eigenthümlichkeit, eigentliche Bedeutung. Wir haben im Texte die lateinischen Benennungen beibehalten, weil sie in der Folge sich als *termini technici* erhalten haben.

³⁾ Zur Vereinfachung des Druckes haben wir niedere Notengattungen gewählt, für die *Longa* , für die *Brevis* und für die *Semibrevis* .

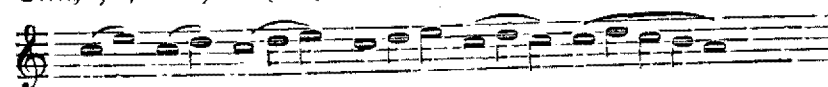
Wenn aber der Strich fehlt, heißt sie *sine proprietate*, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 4), d. i.:



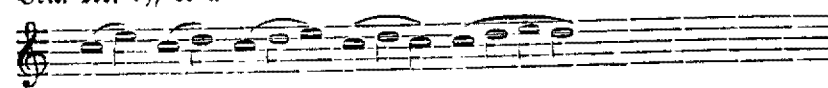
Ebenso heißt jede aufsteigende Ligatur ohne Strich *cum proprietate*, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 5), d. i.:



wenn sie aber an der linken Seite der ersten Note einen abwärtsgehenden Strich hat, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 6), d. i.:

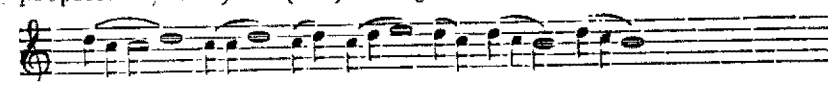


oder auf der rechten Seite, was eigenthümlicher ist, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 7), d. i.:



dann fehlt die *proprietate*.

Ferner heißt jede Ligatur, sowohl die auf- als abwärtsgehende, wenn sie an der ersten Note einen aufwärtsgehenden Strich hat, *cum opposita proprietate*, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 8), d. i.:

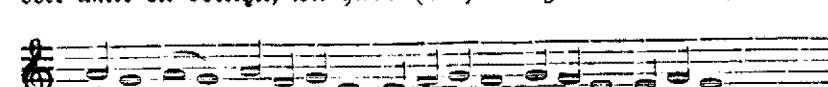


Bezüglich des Schlusses der Ligatur gelten diese Regeln:

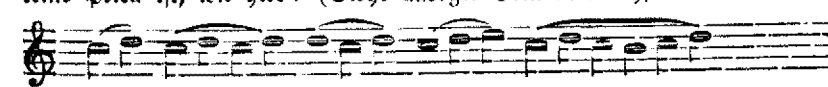
Jede Ligatur, welche die letzte Note gerade über die vorletzte setzt, ist *perfect*, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 9), d. i.:



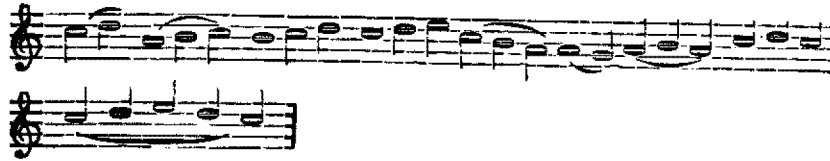
oder unter die vorletzte, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 10), d. i.:



Imperfect wird die Ligatur auf zweifache Weise: erstens, wenn die letzte Note mit abgewendetem Körper über der vorletzten Note steht und keine *Blica* ist, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 11), d. i.:



zweitens, wenn die zwei letzten Noten der Ligatur in einer schiefen (obliqua) Ligatur auf- oder absteigend verbunden sind, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 12), d. i.:



Jedoch eine solche aufsteigende Imperfection ist nicht gebräuchlich und auch nicht nothwendig, wofern es nicht einmal nöthig wird, eine in einer Ligatur am Ende aufsteigende Brevis als Plica zu haben, wie das sich später zeigen wird.

Außerdem ist zu wissen, daß, wie eine Ligatur durch diese Unterschiede von der andern in der Form, sie gleicherweise auch im Werthe abweicht, weshalb die Regeln aller Ligaturen folgen:

Jede Ligatur cum proprietate macht die erste Note zur Brevis, aber jede Ligatur sine proprietate macht die erste Note zur Longa. Jede Perfection ist Longa, und jede Imperfection ist Brevis. Die opposita proprietas macht die Note, der sie beigelegt wird, und die folgende zur Semibrevis; letztere nicht an und für sich, sondern durch die Verbindung mit jener, weil keine Semibrevis allein stehen kann. Jede mittlere Note ist Brevis, wofern nicht, wie oben gesagt, die opposita proprietas sie zur Semibrevis macht. Auch ist zu merken, daß in den Ligaturen die Longa auf dieselbe Weise, wie von den einfachen Figuren gesetzt wurde, perfect und imperfect werden; auch entstehen Breves rectae und alterae.

8. Kapitel.

Ueber die Plicā in Ligaturen.

Bei jeder Ligatur, sowohl perfecten als imperfecten, kann in der Schlußnote die Plica zur Anwendung kommen. Was aber die Plica ist, haben wir in dem 6. Kap. über die einfachen Figuren gesagt. Bei einer perfecten Figur kann die Plica auf zweifache Weise angewendet werden, nämlich auf- und absteigend. Aufsteigend so: (S. autogr. B. Nr. 13), d. i.:



absteigend so: (Siehe autogr. Beil. Nr. 14), d. i.:



Ebenso findet die Anwendung der Plica in der imperfecten Ligatur auf zweifache Weise statt, und ist zu merken, daß bei der Imperfection in der schiefen Ligatur die Plica stets zur Anwendung kommt, auf- und absteigend, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 15), d. i.:



In einem solchen Falle, wenn bei einer imperfecten Ligatur die Plica angewendet werden muß, ist es nöthig, daß dies in einer schiefen Ligatur aufwärts geschehe, damit die letzte Note eine Brevis sei, weil, wenn bei der Imperfection die Plica-recta (Quadratnote) zur Anwendung käme, diese durch die Plica perfect werden würde, weil sie an dem Verhältnisse der perfecten partizipirte.¹⁾ Jedoch eine aufsteigende schiefe Imperfection ist ohne Plica nicht zu setzen; denn, wo keine Plica ist, reicht das Setzen einer Imperfection recta aus, und sie ist besser und gebräuchlicher. Und so zeigen sich die Plicā aller Ligaturen.

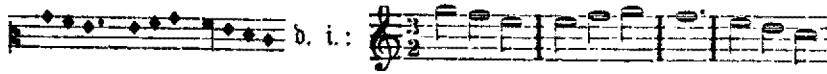
Es gibt aber auch gewisse Verbindungen einfacher Figuren und Ligaturen, welche theils an den Ligaturen, theils an den einfachen Figuren partizipiren und welche weder Ligaturen, noch einfache Figuren genannt werden können, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 16.²⁾)

Ueber den Werth solcher Verbindungen können andere Regeln, als die früher über die einfachen Noten und Ligaturen gegebenen, nicht aufgestellt werden.

¹⁾ Das Zeichen der Plica ist der an der Finalnote rechts auf- oder abwärtsgehende Strich. Wenn in einer Ligatur am Ende die Plica zur Anwendung kommt und die Schlußnote ist eine Quadratnote, so wird sie für eine Longa gehalten; sind aber die beiden letzten Noten in einer schiefen Ligatur verbunden bei angewendeter Plica, so gilt die letzte Note Brevis.“ [cf. Handlo bei Couff. I. 398 und 399.]

²⁾ In diesem Beispiele ist die erste Note cum proprietate und beträgt eine perfecte Brevis, von den zwei folgenden Semibreves ist die erste minor, die zweite major, die ihnen folgenden beiden Breves sind perfect die darauf folgenden zwei ersten Noten der Ligatur sind wegen der fehlenden proprietas beide Semibreves und zwar die erste minor und die zweite major, während die letzte Note der Ligatur eine imperfecte Brevis ist: die nachfolgenden Noten sind alle Semibreves.

Außerdem gibt es andere Aufeinanderfolgen einfacher Figuren und Ligaturen, welche den Mangel nicht hingesezter ausfüllen, die nur durch die Regeln der einfachen Figuren erkannt werden, wie hier: ¹⁾)



9. Kapitel.

Ueber die Pausen und wie durch diese die Modi unter sich verwechselt werden.

Nachdem wir gesprochen haben über die Figuren, welche die wirklichen, Stimmen angeben, wollen wir sehen, was die Pause ist, welche das Schweigen bezeichnet. Die Pause ist das Schweigen der Stimme in der Quantität irgend eines Modus. Es gibt deren sechs Arten: Longa perfecta, Longa imperfecta, zu welcher auch die Brevis altera gezählt wird, weil sie denselben Werth hat; Brevis recta, Semibrevis major, Semibrevis minor und das Schlußzeichen.

Die Pause Longa perfecta schließt drei Zeiten, die Longa imperfecta und Brevis altera zwei Zeiten, Brevis recta eine Zeit, Semibrevis major zwei und die Semibrevis minor einen dritten Theil der Brevis rectae in sich. Das Schlußzeichen ist in seiner Dauer unmeßbar, denn es wird auch in der musica plana gefunden. Nur zeigt es an, daß, in welchem Modus es sich auch findet, die vorletzte Note eine Longa ist, wenn sie auch nach der Beschaffenheit des Modus Brevis wäre.

Diese sechs Pausen werden durch sechs feine Striche bezeichnet, die auch Pausen genannt werden, von denen die erste, die perfecte Longa, durch 4 Linien und 3 Zwischenräume geht, weil sie drei Zeiten enthält; die Pause der imperfecten Longa aber geht durch 3 Linien und 2 Zwischenräume die Pause der Brevis durch einen Zwischenraum, die der Semibrevis major durch 2/3 und die der Semibrevis minor durch 1/3 Zwischenraum; das Schlußzeichen geht durch alle Linien und 4 Zwischenräume. Die Formen

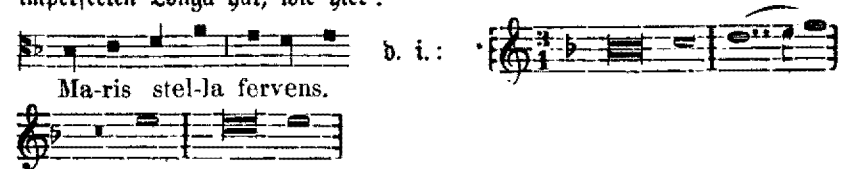
dieser Pausen sind diese:



Die Pausen haben einen wunderbaren Einfluß, indem durch sie die Modi untereinander verwechselt werden. Die eigenthümliche Pause des 1. Modus ist die Brevis recta oder die Longa perfecta, die des 2. Modus die Longa imperfecta, die des 3. und 4. Modus eigentlich die Longa perfecta, uneigentlich die Brevis recta und altera, die des 5. Modus die Brevis und Semibrevis. Wenn daher der 1. Modus, welcher in einer

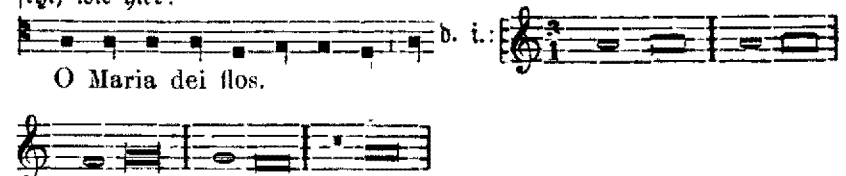
¹⁾ Das betreffende Notenbeispiel fehlt bei Couff., dagegen steht bei Gerbert obiges Beispiel; was der Autor hiermit meint, ist mir nicht ersichtlich.

Longa, Brevis und Longa forttschreitet, nach der Brevis die Pause einer imperfecten Longa hat, wie hier:



so wird der 1. Modus in den 2. Modus verändert.

Wenn aber der 2. Modus nach einer Note-Longa eine Pause-Brevis setzt, wie hier:

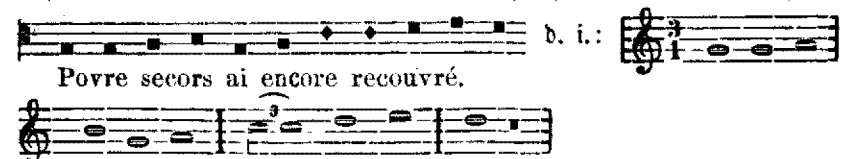


so wird er in den 1. Modus verändert.

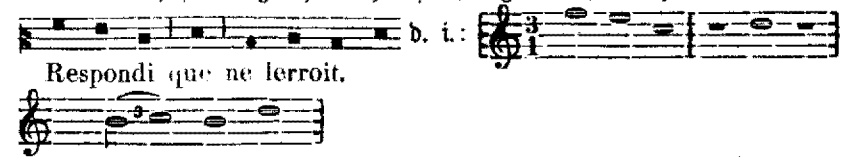
Der 5. Modus wird, wenn er in irgend einem Discantus mit dem 1. Modus genommen wird, durch die Pausen des 1. Modus geordnet und macht eine Note-Longa vor einer Pause, wie hier:



wenn er aber mit dem 2. Modus genommen wird, hat er die Pausen dieses Modus und nimmt am Ende vor der Pause eine Brevis, ¹⁾) wie hier:



Wenn er aber mit keinem der vorgeannten Modi genommen wird, so wird er durch seine eigenthümlichen Pausen geordnet, wie hier:



¹⁾ Wenn der 6. Modus (nach Franco der 5. Modus) auf den 1. Modus zurückgeführt wird, schließt er mit einer Longa vor einer einzigen Pause, wird er jedoch auf den 2. Modus zurückgeführt, so schließt er mit einer Brevis und hat eine Pause von zwei Zeiten." (Johannes de Garlandia bei Couff. I. 98.)

Bemerkte auch, daß in einem einzigen Discantus alle Modi vorkommen können, weil durch die Perfectionen alle Modi auf einen einzigen zurückgeführt werden, und ist einem solchen Discantus in Betreff des Modus, dem er angehören soll, keine Gewalt anzuthun. Jedoch kann er nach dem Modus benannt werden, in welchem er sich am meisten bewegt. Man sieht auch, daß der 5. Modus am meisten mit den andern verbunden werden kann. Dieses reicht über die Pausen und auch über die Veränderung der Modi aus.

10. Kapitel.

Wie viele Figuren zugleich verbunden werden können.

Es ist zu wissen, daß es ein Fehler ist, eine bindbare Figur nicht zu verbinden, aber ein größerer Fehler ist es, eine nicht bindbare Figur zu verbinden. Mehrere Longa können nur in einer zweitheiligen Ligatur sine proprietate cum perfectione verbunden werden. Außerdem ist es dann auch nicht fehlerhaft, wenn sie nicht verbunden sind, weil eine Longa niemals irgendwo mit einer bindbaren Longa verbunden wird. Hieraus folgt, daß die sehr irren, welche bei gewissen Gelegenheiten, wie in Tenores, drei Longa unter einander verbinden. Gleicherweise jene, welche zwischen zwei Breves eine Longa verbinden, da, wie wir früher gesehen haben, alle mittleren Noten Breves sind. Auch können nicht mehr als zwei Semibreves zugleich mit einander verbunden werden; dieses bezieht sich auf den Anfang der eigentlichen Ligatur.

Die Breves aber sind am Anfange, in der Mitte und am Ende der Ligatur bindbar. Hieraus folgt, daß jeder Modus ohne Text bindbar ist, mit Ausnahme jenes Modus, der aus lauter Longa einerschreitet, weshalb der 1. Modus, welcher in einer Longa und Brevis fortschreitet, zuerst drei Noten sine proprietate und cum perfectione, hierauf zwei cum proprietate und perfectione und dann zwei und zwei, so weit es gefällt, verbindet, so daß über solchen zwei geschlossen wird, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 17), d. i.:

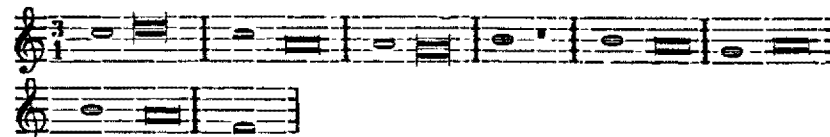


wosfern nicht der vorgenannte Modus verändert wird, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 18), d. i.:

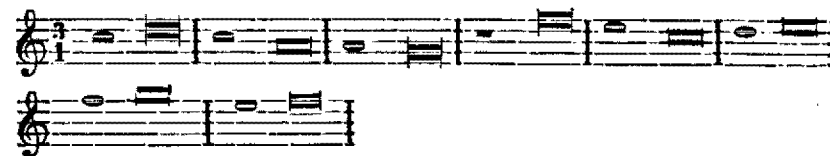


Merke auch, daß die Modi vielfach verändert werden können, wie wir das früher bei den Pausen gesehen haben.

Der 2. Modus nimmt eine zweitheilige Ligatur cum proprietate und perfectione mit zwei und zwei zc. indem eine derselben als Brevis am Ende übrig bleibt, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 19), d. i.:



es müßte denn der Modus verändert werden, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 20), d. i.:



Der 3. Modus nimmt eine viertheilige Ligatur sine proprietate cum perfectione mit dreien cum proprietate und perfectione und drei und drei zc., wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 21), d. i.:



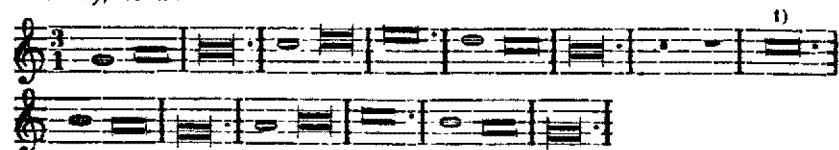
wenn nicht der Modus verändert wird, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 22), d. i.:



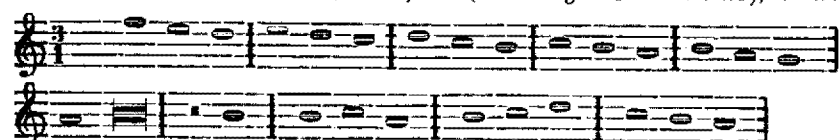
Der 4. Modus verbindet zuerst drei cum proprietate und perfectione mit drei und drei derselben Gattung und am Ende mit zwei cum proprietate und perfectione, wie hier: (Siehe autogr. Beilage Nr. 23), d. i.:



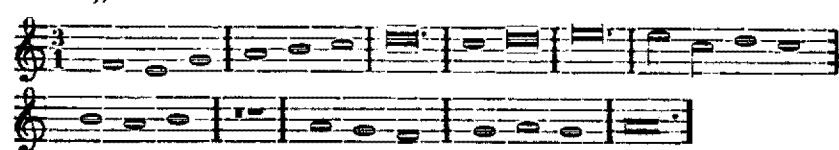
wosern der Modus nicht verändert ist, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 24), d. i.:



Der 5. Modus muß soviel als möglich verbunden werden und schließt mit Breves oder Semibreves, wie hier: (S. autogr. Beil. Nr. 25), d. i.:



wosern der Modus nicht verändert wird, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 26), d. i.:



II. Kapitel.

Ueber den Discantus und dessen Gattungen.

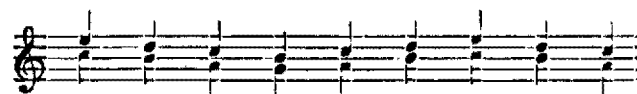
Nachdem wir die Noten und Pausen betrachtet haben, wollen wir sprechen über den Discantus, wie er entsteht und über seine Gattungen. Weil aber jeder Discantus durch Consonanzen eingerichtet wird, so sind die zu gleicher Zeit und in den verschiedenen Stimmen gemachten Consonanzen und Dissonanzen zu betrachten.¹⁾ Eine Concordanz, sagt man, sei es, wenn zwei oder mehrere zugleich hervorgebrachte Stimmen dem Ohre wohlklingen. Discordanz aber wird das Gegentheil genannt, wenn nämlich zwei Stimmen so verbunden werden, daß sie dem Ohre übel klingen. Es gibt vollkommene, unvollkommene und mittlere Concordanzen. Vollkommene Concordanzen entstehen, wenn mehrere Stimmen so verbunden werden, daß die eine von der anderen wegen der Uebereinstimmung kaum unterschieden wird; dazu gehören der Einklang und die Octave, wie hier:



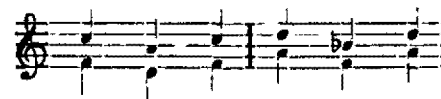
¹⁾ Im Original steht eine Brevis; aber unvertennbar soll durch Einschlebung der Pause der 4. Modus in den 3. Modus verändert werden.

²⁾ Bei Hieronimus de Moravia heißt es noch bezüglich der Consonanzen und Dissonanzen: „Unter den Zusammenklängen sind drei besser als die übrigen nämlich: Einklang, Quinte und Octave. Die übrigen sind mehr Dissonanzen als Consonanzen, die einen mehr, die andern weniger.“ [cf. Couff. I. 95.]

Unvollkommene Concordanzen sind solche, welche viel von einander abweichen, jedoch nicht dissoniren; dazu gehören die große und kleine Terz, wie hier:



Mittlere Concordanzen entstehen, wenn zwei Stimmen verbunden werden, welche zwar besser klingen, als die vorgenannten, jedoch nicht so gut, wie die vollkommenen Concordanzen, deren gibt es zwei, nämlich die Quinte und die Quarte, wie hier:



Weshalb eine Concordanz mehr consonirt wie die andere, wird der musica plana überlassen. Discordanzen gibt es zwei Gattungen, nämlich vollkommene und unvollkommene. Eine vollkommene Discordanz entsteht, wenn zwei Stimmen so verbunden werden, daß sie dem Gehöre übel klingen; dazu werden gerechnet der Halbton, der Triton, die große Septime und die kleine Sexte, wie hier:



Unvollkommene Dissonanzen heißen die, welche entstehen, wenn zwei Stimmen sich gewissermaßen nach dem Gehöre vereinigen lassen, jedoch dissoniren; dazu gehören der Ganzton, die große Sexte und kleine Septime wie hier:¹⁾



Bemerke, daß sowohl die Concordanzen als Discordanzen bis ins Unendliche vermehrt werden können, so die Undezime, Duodezime, wie hier:

¹⁾ Johannes de Garlandia weicht nur insofern von der Franconischen Eintheilung der Consonanzen und Dissonanzen ab, als er die Dissonanzen in vollkommene, unvollkommene und mittlere abtheilt in dieser Folge: Halbton, Triton und große Septime sind vollkommene, große Sexte und kleine Septime sind unvollkommene, und Ganzton und kleine Sexte sind mittlere Dissonanzen. (cf. Couff. I. 105.) — Nach dem bei Couff. (I. 154) ausgenommenen Compendium Discantus Franco's von Cöln ist die Eintheilung folgende: Pure Dissonanzen sind Halbton, Ton, Triton, kleine Sexte, große Septime und kleine Septime. Consonanzen an und für sich und zwar vollkommene sind Einklang, Octave und Quinte; zufällige Consonanzen sind die große und kleine Terz in der Ordnung zur Quinte oder zum Einklang und die (große) Sexte in der Anordnung zur Octave.



Und so in der Doppel- u. f. w. Octave, wenn die Stimme so hoch reichte. Ebenso ist zu wissen, daß jede unvollkommene Discordanz unmittelbar vor einer Concordanz gut klingt.

Der Discantus aber entsteht entweder mit Text, oder ohne und mit Text, und dieses ist zweifach, nämlich mit demselben Texte oder mit verschiedenen Texten. Mit demselben Texte wird der Discantus gemacht in Cantilenen,¹⁾ Rondellen²⁾ und im Kirchengesange; mit verschiedenen Texten in Moteten,³⁾ welche ein Triplum oder einen Tenor haben, weil der Tenor

¹⁾ Nach folgender Bemerkung des Anonymus bei Couff. I. 302 scheinen Cantilene und Rondellus gleichbedeutend zu sein. „Wenn du aber discantiren oder irgend einen Discant machen willst, so gebrauche übereinstimmende Zusammenklänge und vermische dieselben in passender Weise sowohl im Discantus mit demselben Texte, wie in Cantilenen, nämlich in Rondellen, als auch im Discantus mit verschiedenem Texte, wie in Moteten, welche ein Triplum oder einen Tenor haben, denn der Tenor ist einem gewissen Texte angepaßt, als auch im Discantus mit Text und ohne Text, wie er sich findet in Conducten und in einem Kirchengesange, der uneigentlich Organum heißt.“ — Johannes de Garlandia spricht auch von vulgären Cantilenen und Rondellen: „Die Wiederholung derselben Stimme ist eine Färbung, welche einen unbemerkten Ton bemerklich macht, an welcher Kenntnisknahme das Gehör Gefallen hat; dieser Art bedienen wir uns in den Rondellen und gewöhnlichen Cantilenen.“ (cf. Couff. I. 116.) — Ein Anonymus bei Couff. I. 312 spricht von ausgeschmückten (coronatis) Cantinellis, indem er sagt: „Die musica falsa (die Anwendung von ♯ und ♭) ist aus zwei Ursachen erfunden worden, aus Nothwendigkeit und wegen der Schönheit des Gesanges an und für sich. Aus Nothwendigkeit, weil wir nicht überall Quinten, Quartan und Octaven haben konnten; wegen der Schönheit, wie es sich zeigt in den verzierten Cantinellen.“ — Johannes Tinctor in seinem Diffinitorium musicae: „Die Cantilene ist ein kurzer Gesang, dem ein beliebiger meistens jedoch ein Text verliebten Inhalts untergelegt wird.“ (cf. Couff. IV. 179.)

²⁾ Rondellus frz. rondeau, Ringelgedicht; auch Musikstück, dessen erster Theil jedesmal nach Erledigung eines folgenden Theiles wiederholt wird. (cf. Walter, music. Lexicon.) — Walter Dvington erklärt den Rondellus so: „Und wenn einer singt und alle der Reihe nach regitiren, so nennt man einen solchen Gesang Rondellus, d. h. einen kreisförmigen (rotabilis) oder herumgeführten (circumductus) Gesang, sei er nun mit oder ohne Text.“ (Couff. I. 245.)

³⁾ Die Etymologie dieses Wortes anlangend, so leiten es einige her von dem lat. motus oder auch von mutare, andere von dem ital. motto und frz. mot. (cf. Walter music. Lexicon.) — Die Erklärung von Motet lautet bei Walter Dvington: „Eine andere Gattung (des Discantus) beachtet die Consonanzen und die Mensur der Stimmen und der Gesänge (carminum), welche Motetus genannt wird, d. h. eine Bewegung (motus) einer kurzen Cantilene.“ [cf. Couff. I. 246.] Nach Johannes Tinctor ist Motetus ein mittel-mäßiger Gesang, dessen Text beliebigen, meistens jedoch religiösen Inhaltes ist. [cf. Couff. IV. 185]. — Motetus wird ferner auch als Benennung der 2. Stimme gebraucht; so bei Jean de muris: „Obgleich eigentlich einem Tenor ein Cantus antwortet, so daß es zwei

einem bestimmten Texte angepaßt ist. Mit und ohne Text wird der Discant gemacht in Conducten¹⁾ und in einem Kirchengesange, welcher uneigentlich Organum genannt wird. Merke auch, daß in allen diesen die Art des Hervorbringens (modus operandi) dieselbe ist, mit Ausnahme in den Conducten. In allen anderen²⁾ wird irgend ein vorher gemachter

Cantus sind, so können jedoch über einem Tenor mehrere Discantus entstehen, wie Motetus, Triplum, Quadruplum.“ — Und ferner: „Wenn aber jemand ein Triplum macht, muß er nicht allein die Stimmen des Tenors berücksichtigen, sondern auch die des Motetus, damit er sowohl übereinstimme mit dem Tenor, als auch mit dem Motetus. Und ebenso, wer ein Quadruplum macht, muß sich halten an den Stimmen des Tenors, des Motetus und des Triplum.“ [cf. Couff. II. 386.]

¹⁾ Es mögen hier noch einige Erklärungen dieser Compositions-gattung folgen: „Conductus ist ein über ein Metrum vielfach consonirender Gesang, welcher auch die secundären Consonanzen ausstimmt.“ [Hieronimus de Mor. bei Couff. I. 96. Man vergleiche I. Anmfg. zu II. Kap.] — „Conducte sind zusammengesetzt aus verflochtenen, zierlichen Gesängen, welche entweder bekannt oder in den verschiedenen Modi durch die Wiederholung der Noten in demselben Tone oder in verschiedenen Tönen erfunden sind.“ [Walter Dvington bei Couff. I. 247.] — Ferner lesen wir über die Conducte bei Johannes Garlandia: „In der Verzierung (florification) der Stimme entsteht die Färbung, wie die Vermischung in einfachen Conducten; und stets geschieht diese Vermischung in verbundenen und in getrennten Tönen.“ [cf. Couff. I. 115.] Und bei demselben, Seite 116: „Die Wiederholung einer verschiedenen Stimme ist derselbe in verschiedener Zeit und in verschiedenen Stimmen wiederholte Ton; und diese Art wird gefunden in Tripla, Quadrupla, Conducten und vielen andern, wie dieses Beispiel zeigt: [Siehe autogr. Beil. Nr. 34], d. i.:



Der Anonymus bei Couff. I. 360 spricht auch von einfachen, zwei-, drei- und vierfachen Conducten; ferner spricht derselbe Seite 360 von „Conductis caudas habentibus“ und von solchen „sine cauda“, also von Conducten, welche noch ein Anhängsel, eine finale, haben, und solchen, die das Anhängsel nicht haben.

²⁾ Ueber das Componiren der Rondellen sagt z. B. Walter Dvington: „Rondelle sind so zu componiren: Man ersinne sich einen möglichst schönen Gesang und disponire diesen nach irgend einem der genannten Modi, mit oder ohne Text, und lasse jenen Gesang von den einzelnen (Stimmen) regitiren, jedoch mögen die andern Gesänge in zwei- oder dreistimmigem Fortschreiten durch Consonanzen verbunden werden, so daß, während der eine steigt, der zweite oder dritte fällt, damit sie nicht zugleich auf- oder absteigen, wofern es

Gesang genommen, der Tenor heißt, weil er den Discantus hält, und dieser von ihm seinen Ursprung nimmt. In den Conducten ist es aber nicht so, sondern Cantus und Discantus haben denselben Ursprung.

nicht der größern Schönheit wegen geschieht, und mögen die Gesänge von den einzelnen registirt werden, so: [Siehe autogr. Veil. Nr. 35], d. i.:

A - ve Ma - ter

A - ve

A - ve Mater Do - mi - ni.

Do - mi - ni.

Ma - ter Do - mi - ni.

[cf. Couff. I. 247.] — Ferner über die Composition des Motetus bei demselben: „Die Motete entstehen mit Text in irgend einem der Modi. Man nimmt irgend einen Gesang ein passendes Lied als Tenor und stellt den in einem bestimmten Modus auf. Der mittlere Gesang kann in einem andern Modus oder auch in demselben entstehen, so wie es dem Tenor passend ist. Der 5. Modus kann allen andern Tenor sein, nur nicht den im 6. Modus componirten mittlern Gesängen. Der 1. Modus paßt dem 6., gleichgerweife

Daher bedeutet Discantus zweierlei: erstens einen Gesang Verschiedener, zweitens einen von einem andern Gesang hergenommener Gesang. 1)

der 2., 3. und 4. dem 2. Modus; aber ein in dem 6. Modus aufgestellter mittlerer Gesang bildet sich den Tenor von dem 6. Modus, wenn es sich auch zuweilen anders findet. Besonders ist zuzusehen, daß der mittlere Gesang an und für sich zierlich sei. Der dritte Gesang entsteht häufig im 6. Modus, weil jeder Gesang in einem andern Modus entstehen kann. Auch ist zu beachten, daß die Silben des Textes passend mit den Noten des Discantus verbunden werden, so:

Agmi-na fi-de-lium Ka - ta-rinae laudant praeco-ni-a.

Ag-mi-na mi-li-ti-ae coe-les-tis o-mni-a.

Ag - mi - na. (Tenor.)

d. i.:

Agmina fi - de-lium Ka - tari - nae lau - dant praeco-ni-

Ag - mi-na mi - li - - ti - æ coe-

a.

le - stis om - ni - a.

[Ebenbaselbst 248.] —

1) „Erstlich ist das Wort Discantus genommen von *dya* d. h. zwei und *cantus*, also Zweigesang oder ein Gesang zweier; zweitens kann es herkommen von *dy* d. h. von und *cantus*, weil derselbe von einem andern Gesange, dem Tenor, genommen ist, und über dem er errichtet wird.“ [Jean de muris bei Couff. II. 38.] — Ferner bei demselben: „Im Anfange waren im Discant nur zwei Gesänge, der Tenor und ein anderer, der über den Tenor gesungen wird und Discant genannt wird.“

Die Composition dieser Gesänge geht in solcher Weise vor sich: entweder beginnt der Discant mit dem Tenor im Einklang, wie hier:

Vir - go De - i ple-na.
Amoris.

oder in der Octave, wie hier:

A - ri - da fron - de - scit.
Jo - han - ne.

oder in der Quinte, wie hier:

O Ma - ri - a Ma - ter De - i.
Flos si - - - li - - - us.

oder in der Quarte, wie hier:

Re - cor - da - re vir - go Ma - ter.
Portare.

oder in der großen Terz wie hier:

Mu - lier o - mais pec - ca - ti.
Omnes.

oder in der kleinen Terz, wie hier: ¹⁾

Hierauf schreiten die beiden Stimmen durch Concordanzen weiter, indem sie zuweilen an passender Stelle Discordanzen einmischen, so daß, wenn der Tenor aufsteigt, der Discant abwärts geht und umgekehrt. Auch ist zu wissen, daß wegen der Schönheit des Gesanges zuweilen Tenor und Discantus zugleich auf- und abwärtssteigen, wie hier:

A - ve ple - na gra - ti - - - a.

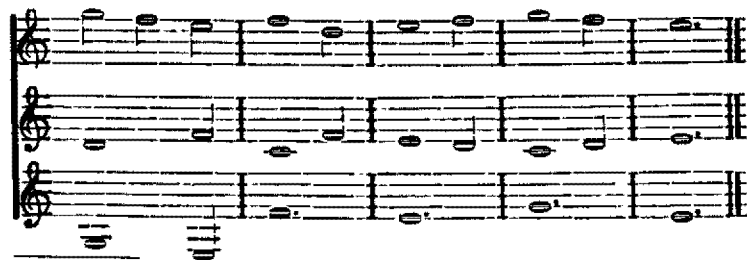
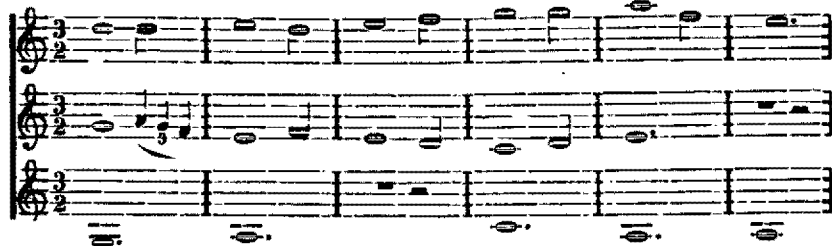
Ebenso ist zu wissen, daß in allen Modi am Anfange einer Perfection eine Concordanz anzuwenden ist, mag sie nun eine Longa, Brevis oder Semibrevis sein. ²⁾

¹⁾ Bei den besten Organisten geschah der Anfang im Einklange, der Octave, Quinte, Quarte, kleinen oder großen Terz; der Schluß aber geschah eigentlich nicht in den beiden Terzen; obgleich auch hier manche ihre Gesänge uneigentlich schlossen, sondern in der Octave, Quinte, Quarte und im Einklang. Merke, daß in zweistimmigen Gesängen die Quarte selten schloß, sondern häufiger in drei- und vierstimmigen in Verbindung mit einer andern Consonanz. — [Anonymus bei Couff. I. 354 und 355.]

²⁾ Ueber die Compositionsweise des Discantus lesen wir bei Jean de muris: „Nicht der Tenor wird vom Discant genommen, sondern umgekehrt; aber die Stimmen des Discantus können zu denen des Tenors, mit denen sie übereinstimmen müssen, zurecht gemacht werden, und ein solcher Gesang heißt Discantus; oder sie können für sich betrachtet werden ohne Rücksicht auf die Stimmen des Tenors, so daß sie mit ihnen zugleich angegeben werden, aber getrennt, eine der andern folgend, wie wenn einer für sich eine drei- oder vierstimmige Motete singt, ohne Einschränkung. Solche Stimmen beachten die Regel des Gesanges; dasselbe gilt von den Stimmen des Tenors, nämlich, daß sie den Stimmen des Discantus zugesügt und zugleich mit ihnen hervorgebracht, oder daß sie abgetheilt gesungen werden. [cf. Couff. II. 386.]

In den Conducten ist anders zu verfahren; denn wenn Jemand ein Conduct machen will, so erfinde er erst einen möglichst schönen Gesang und bilde aus diesem, wie früher angegeben, einen Discant.

Wer aber ein Triplum machen (d. h. dreistimmig verfahren) will,¹⁾ muß den Tenor und den Discant berücksichtigen, so daß, wenn er mit dem Tenor dissonirt, er nicht auch mit dem Discant dissonirt, und umgekehrt, und dann schreite er fort durch Consonanzen, bald auf- oder absteigend mit dem Tenor, bald mit dem Discant, so, daß er nicht immer mit ein und demselben sich fortbewegt, wie es sich in folgendem Beispiele zeigt:



¹⁾ Das Wort „Triplum“ hat sowohl die Bedeutung einer dreistimmigen Composition, als auch einer bloßen dritten Stimme. „Triplum“, sagt Johannes de Garlandia, „ist eine Vermischung dreier Töne nach Beschaffenheit der sechs Consonanzen, nämlich des Einklangs, der Octave etc., und dieses zu gleicher Zeit. Das ist die allgemeine Bedeutung. In besonderer Bedeutung aber ist das Triplum irgend ein Gesang, der mit einem Zweigesang übereinstimmt, also ein dritter Gesang, der zwei Gesängen verbunden ist.“ Eine nun folgende Regel gibt Aufschluß über die Lage der einzelnen Stimmen zu einander: „Das Triplum in besonderer Bedeutung muß in der Entfernung (ex remoto) mit dem 1. und 2. Gesänge übereinstimmen, wofern es nicht zugleich Concordanz ist durch einen reduzierten Ton, was dasselbe ist. Die eigentliche Lage des 1. Gesanges ist die Octave und innerhalb derselben, die des 2. Gesanges die Doppeloctave und innerhalb derselben und die des 3. Gesanges die Doppeloctave und innerhalb derselben in der Verbindung der sechs Concordanzen, sei es nun einzeln oder in Verbindung zu beiden; die eigentliche Lage des vierten Gesanges (des Quadruplum) ist die dreifache Octave und innerhalb etc.“ [Cousf. I. 114 und 116.] — Eine andere hierauf bezügliche Angabe findet sich bei Cousf. I. 357, wo es heißt: „Bemerte, daß es nach den wahren Discantoren ein zweifacher Modus gibt, einen Discant zu machen: erstens aus den nächsten Verhältnissen d. i. innerhalb der Quarte und Quinte, zweitens aus den entfernten Verhältnissen, d. i. innerhalb der Octave und den vorgenannten, und drittens aus den entferntesten Verhältnissen innerhalb der Duodezime oder auch der Doppeloctave u. weiter.“

Wenn aber Jemand ein Quadruplum¹⁾ oder Quintuplum machen (d. h. vier- oder fünfstimmig verfahren) will, muß er die vorher gemachten Stimmen berücksichtigen in der Weise, daß, wenn er mit einer Stimme dissonirt, er mit der anderen consonirt; auch darf er nicht immer mit einer und derselben Stimme auf- oder absteigen, sondern bald mit dieser, bald mit jener.

Auch ist zu achten, daß im Discant sowohl als in der dritten und in den übrigen Stimmen der Gleichwerth der Longa, Breves und Semibreves zu überlegen ist, damit so viele Perfectionen im Tenor gehalten werden, wie im Discantus und in den übrigen Stimmen, und umgekehrt, indem man sowohl die Noten als Pausen bis zur vorletzten, wo eine solche Messung nicht angewendet wird, sondern wo mehr ein Halt (punctus organicus) ist, in Anrechnung bringt. Dies reicht über den einfachen Discantus aus.

12. Kapitel.

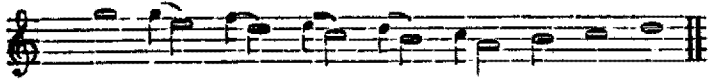
Ueber die Copula.

Copula ist ein rascher unter sich verbundener Discantus;²⁾ dieselbe kann gebunden oder nicht gebunden sein. Die gebundene Copula beginnt, mit einer einfachen Longa und schreitet durch eine zweitheilige Ligatur cum proprietate und perfectione fort, wie der 2. Modus, von welchem sie jedoch in der Notation wie auch im Vortrage sich unter-

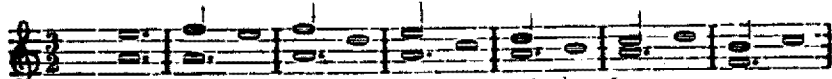
¹⁾ Auch das Wort „Quadruplum“ hat eine doppelte Bedeutung, nämlich die einer vierstimmigen Composition und die einer einem Triplum hinzugefügten vierten Stimme. — Wie nachfolgende Citate zeigen, wuchs mit der Viestimmigkeit auch die Freiheit in Anwendung der Consonanzen. „Aber merke“, sagt ein Anonymus bei Cousf. I. 360, „daß das Quadruplum sich zuweilen in Discordanz setzen kann mit den vorhergehenden (Stimmen), was das Triplum mit seinen untergesetzten Stimmen nicht thun darf.“ In ähnlicher Weise sagt Jean de muris: „Wenn über einem Tenor ein Discantus entsteht, müssen vollkommene und wenige Concordanzen beachtet werden, und vorzüglich die Quinte; entstehen aber mehrere Discantus, so können auch mehr Concordanzen gebraucht werden.“ [cf. Cousf. II. 386.]

²⁾ „Es ist gleichsam die Brevis getheilt oder gegliedert in Semibreves und die Semibrevis in Minima, welche zu einer Perfection verbunden werden müssen.“ [Simon Lunsted bei Cousf. IV. 295.] Bei Johannes de Garlandia lesen wir über die Copula: „Die Copula trägt viel zum Discantus bei, weil ein solcher ohne Copula niemals vollkommen gedacht werden kann; deshalb sagt man auch, die Copula sei das, was zwischen Discantus und Organum sei.“ [cf. Cousf. I. 114.] Und ferner bei demselben Seite 116: „Die Copula ist zweifach, es gibt nämlich eine solche, welche die Mitte hält zwischen dem puren Organum und dem Discantus, und eine andere, welche durch Unterbrechung der Töne entsteht. Diesen Modus erhält man durch staliolis; manche nennen ihn auch Hoquetus.“

scheidet. In der Notation besteht die Verschiedenheit darin, daß der 2. Modus im Anfange keine einfache Longa hat, wie die Copula, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 27), d. i.:

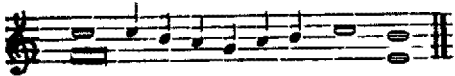


Wenn aber zwischen diese erste einfache Longa und die Ligatur die divisio modi gesetzt wird, dann ist es keine Copula, sondern der 2. Modus, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 28), d. i.:



Im Vortrage weicht die Copula vom 2. Modus insofern ab, als der 2. Modus in einer Brevis recta und imperfecten Longa, die Copula jedoch rascher, gleichsam in einer Semibrevis und Brevis, vorgetragen wird bis ans Ende.

Die nicht gebundene Copula entsteht ähnlich, wie der 5. Modus, von dem sie sich in der Notation und im Vortrage unterscheidet. In der Notation besteht die Verschiedenheit darin, daß der 5. Modus ohne Text überall bindbar ist, während diese Copula niemals über einem Texte genommen wird, und doch nicht bindbar ist, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 29), d. i.:



Im Vortrage unterscheiden sich beide dadurch, daß der 5. Modus in Breves rectae, die Copula jedoch rascher vorgetragen wird. Dies ist genug über die Copula.¹⁾

¹⁾ „Eine andere Gattung (Compositionen)“, sagt Walter Dvington, „aber schreitet fort in einer zweitheiligen Ligatur, wie der 2. Modus, aber rascher, und am Anfange nimmt sie eine immensurirte Longa, welche verbunden wird; man sagt, sie habe den Namen von der Sache. Eine andere Copula, welche einzelne Noten hat, ist an und für sich künstlicher (moriosior), als der 6. Modus und hat ihren Namen vom Gegenteil, da sie nicht verbunden ist.“ [cf. Couff. I. 245 u. 246] — Nach dem Anonymus bei Couff. III. 354 ist die Copula gleichbedeutend mit Floratura (darüber in folgendem Kap.); es heißt daselbst so: „Der Discantus ist entweder ein einfach vorgetragenener Discantus ohne Brechungen (fractionibus) und verbundener Discantus, welcher Copula d. h. floratura genannt wird.“ Eine andere hierauf sich beziehende Stelle, die sich bei Anonymus [Couff. III. 362] und bei Simon Lunsted [Couff. IV. 296] findet, lautet: „Zur Zeit Franco's ist noch keine Rede vom Modus imperfectus und auch nicht vom Tempus imperfectum und ebenfalls nicht von der Minima. Damals wurde Longa und Brevis so rasch angegeben, wie jetzt das Tempus perfectum. Jetzt aber wird die Musik deutlicher bezeichnet und widerspreitet dieses dem Franco nicht, sondern das Fehlende wird ersetzt, und das Ueberflüssige wird entfernt.“ —

13. Kapitel.

Ueber den Ochetus.

Der Ochetus¹⁾ ist ein durch Noten und Pausen unterbrochener Gesang. Diese Unterbrechung kann auf so vielfache Weise geschehen, als die Longa, die Brevis und Semibrevis abgetheilt werden kann.

Die Longa ist aber vielfach theilbar, z. B. in Longa und Brevis, oder in Brevis und Longa, und es entsteht der Hochetus in diesem Falle

Walter Dvington gibt folgende Unterweisung über die Copula: „Die verbundene Copula ist, wie das Organum, über eine Note oder über mehrere Noten zu machen. Sie nimmt im Anfange eine nicht mensurirte Longa und schreitet in zweitheiliger Ligatur fort, in dieser Form: [Siehe autogr. Beil. Nr. 36], d. i.:



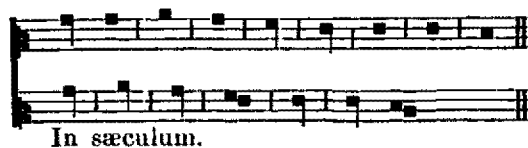
Wenn aber die vorausgehende Longa das Zeichen der Perfection hätte, so ist es der 2. Modus. Die unverbundene Copula entsteht auf gleiche Weise ohne Ligatur so:



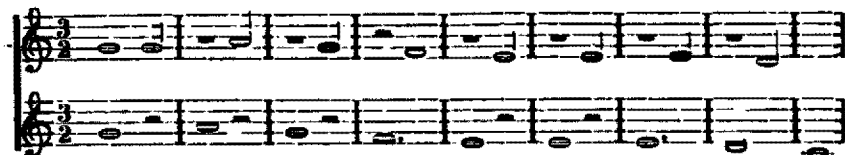
Diese Gattung, verbunden oder nicht verbunden, wird immer am Ende der Noten gesetzt, wenn nicht alle passend pausiren können.“ [cf. Couff. I. 247 und 248.]

¹⁾ Ochetus auch Hochetus, Truncatio, Hoquetus, frz. Hoquet heißt wörtlich Schluchzer. — Bei Walter Dvington lesen wir über diese Gattung so: „Es gibt eine andere Gattung Discantus mit oder ohne Text, in welcher, während einer singt, ein anderer schweigt, und umgekehrt; und ein Gesang dieser Art heißt in Uebereinstimmung mit der Sache unterbrochener Gesang; auch wird er Hoquetus genannt.“ [cf. Couff. I. 246.] Und bei demselben [248 und 249] heißt es über den Hoquetus: „Diese Unterbrechung geschieht über einem ausgedachten Tenor oder über einem Gesange, so daß einer schweigt, während ein anderer singt, oder, wenn er dreistimmig ist, daß zwei singen und der dritte schweigt.“

so, daß in der einen Stimme die Brevis und in der andern die Longa pausirt wird, wie hier:



d. i.:



sie kann aber auch in drei oder in zwei Breves, oder in mehrere Semibreves getheilt werden, und es entsteht der Ochetus in der Weise, daß der eine singt, während der andere schweigt, und umgekehrt, wie hier: (S. autogr. Weil. Nr. 30), d. i.:

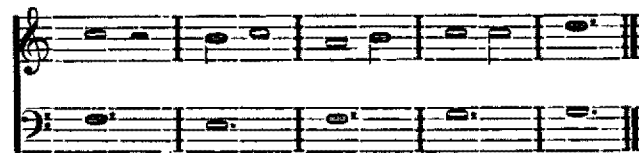
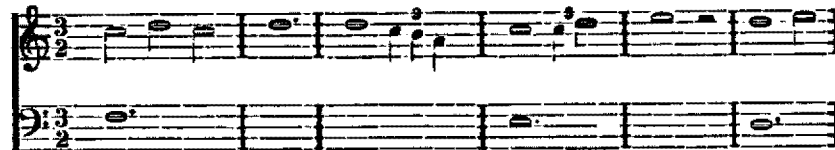


Bemerge auch, daß durch die genannten Unterbrechungen aus dem Pausiren und Singen der Longa und Breves gewöhnliche Ocheti (ocheti vulgares) entstehen. Desgleichen ist zu beachten, daß in allen diesen der Gleichwerth in den Zeiten und die Concordanz in den Tönen zu besorgen ist;¹⁾ und ebenso ist zu wissen, daß jeder Ochetus gegründet sein muß auf einen vorhergemachten Gesang, möge der nun ein vulgärer oder lateinischer sein. Dies über den Ochetus.

Organum im eigentlichen Sinne ist ein Gesang, der nicht in jedem

¹⁾ Der Anonymus bei Couff. III. 363 fügt hinzu: „Vor allem hat man Sorge zu tragen, daß durch die Unterbrechungen die Worte der Cantilene (der Text) nicht verstümmelt werden.“

seiner Theile mensurirt ist.¹⁾ Zu wissen ist, daß man ein pures Organum nur über einen Tenor haben kann,²⁾ wo eine Note nur im Einklang ist, so daß, wenn der Tenor mehrere Noten zugleich annimmt, er sogleich zum Discantus wird, wie hier:³⁾ (Siehe autogr. Weil. Nr. 31), d. i.:



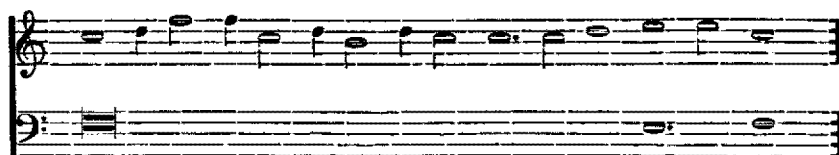
Die Longa und Breves werden nach drei Regeln beurtheilt. 1. Regel: Was als einfache Longa notirt ist, ist Longa, was als Brevis, ist Brevis, was als Semibrevis, ist Semibrevis. 2. Regel: Jede Longa bedarf der Concordanz rüchichtlich des Tenors, geräth aber der Tenor in eine Dis-

¹⁾ „Das doppelte Organum ist nicht überall durch eine bestimmte Mensur der Zeit gemessen, wie in den Floraturen und in den vorletzten Noten, wo über einer Stimme des Tenors viele Stimmen des Discantus ertönen.“ [Jean de muris bei Couff. II. 385.] — „Es gibt ein Geschlecht des cantus organicus, in welchem nur der Zusammenhang unmerkbarer Stimmen der Gesänge beachtet wird und pures Organum heißt; dieses Geschlecht ist sehr alt und nur zweistimmig.“ [Walter Odington bei Couff. I. 245.] — „Das pure Organum entsteht, wenn jeder Longa-Note vom cantus planus zwei Noten, nämlich eine Longa und eine Brevis vom Discantus oder etwas, was diesem gleich ist, entsprechen.“ [Hieronymus de Moravia bei Couff. I. 96.] Ueber das Componiren des puren Organum gibt Walter Odington folgende Anweisung: „Man nehme eine, zwei oder drei Noten vom cantus planus und stelle diese als Tenor in einem bestimmten Modus auf, und schreite darüber in Concordanzen und harmonisirende n Discordanzen weiter, soweit es beliebt. Der obere Gesang aber beginnt in der Octave, oder in der Quinte oder in der Quarte über dem Tenor und schließt in der Octave, Quinte oder im Einklang.“ [cf. Couff. I. 246.]

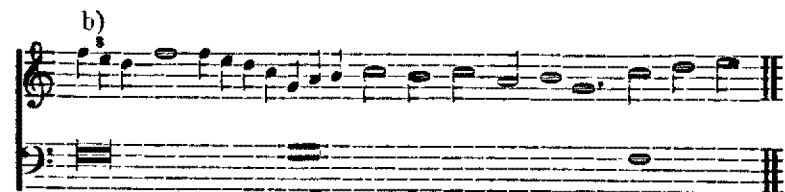
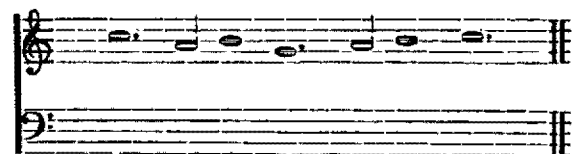
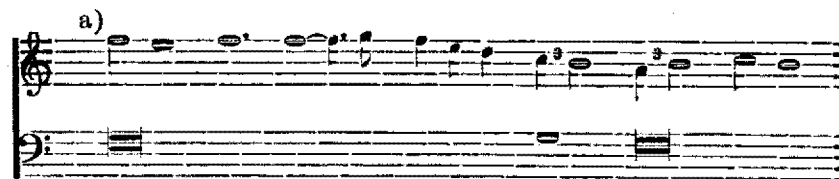
²⁾ „und ohne Mensur“, setzt der Anonymus bei Couff. III. 363 hinzu und fügt noch bei: „Wer also auf diese Weise singen will, muß sich an irgendwelchen Stellen einen Tenor bilden. Wenn er dann durch eine Consonanz irgend eine vollkommene Concordanz zu erreichen weiß, besonders in der vorletzten Note, muß er sich diese als Concordanz bezeichnen. Will er aber auf diese Weise ein Organum über einen Tenor singen, so muß er es so einrichten, daß er, so lange das Organum purum hart ist, sich in Noten ohne Mensur bewegt bis zu einer Concordanz; ist er aber zu einer solchen gelangt, so muß er besonders in der vorletzten Note, darin verweilen.“

³⁾ „Discant und Organum stehen in einer solchen Beziehung zu einander, daß sie ein Mittel Ding nicht haben; sobald der Discant von der Mensur läßt, wird er sogleich zum Organum, und umgekehrt.“ [cf. Couff. III. 363.]

cordanz, so möge er schweigen¹⁾ oder sich in eine Concordanz verwandeln, wie hier: (Siehe autogr. Beil. Nr. 32), d. i.:



3. Regel: Jede Note unmittelbar vor dem Schlusse ist lang, weil jede vorletzte Note Longa ist. Ebenso ist zu merken, daß, so oft im puren Organum mehrere Figuren auf gleiche Weise in den Einklang gerathen, bloß die erste berührt werden darf, alle übrigen aber mögen in floratura ausgehalten werden, wie hier: (S. autogr. Beil. Nr. 33a u. 33b) d. i.:



Und dieses ist über den Discantus und dessen Gattungen, über die Figuren, d. i. die Noten und Pausen, und über das Organum ausreichend.

¹⁾ „Das Organum ist zuweilen ein- zuweilen zweistimmig, so daß der Tenor, die Concordanz beachtend, schweigt.“ [Walter Odington bei Couff. I. 245.]

24 25

26

27 28

29 30

31 32 33

34 35

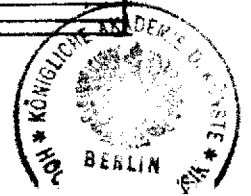
36

Ave maria domini

Ave maria domini

Ave maria domini

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Ave maria domini". The score is written on ten staves. The first five staves are for a single melodic line, and the last five staves are for a piano accompaniment. The music is in a common time signature (C) and features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Measure numbers 24 through 36 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The handwriting is in black ink on aged paper.



20.4.70

99. OKT. 1970