



## ÜBERSICHT

I. Perfectio . . . . .	259
1. Ein neues System . . . . .	259
2. Das Erbe Francos von Köln . . . . .	262
3. Die Rezeption von Francos Werk . . . . .	265
4. Mehr als drei Semibreven . . . . .	268
5. Neun Semibreven . . . . .	272
6. Jacobus Leodiensis . . . . .	278
II. Ars Gallica . . . . .	284
1. Die Imperfektion der Longa . . . . .	284
2. Die Imperfektion der Brevis . . . . .	286
3. Die Imperfektion der Semibrevis . . . . .	290
4. Die Neuordnung des Systems . . . . .	294
5. Das Musikschrifttum in der Mitte des 14. Jahrhunderts . . . . .	296
6. Der <i>Libellus</i> von Johannes de Muris . . . . .	298
III. Ars Italica . . . . .	304
1. Die Anfänge . . . . .	304
2. Die Lehre des Marchettus von Padua . . . . .	307
3. Die Rezeption von Marchettus' Werk . . . . .	316
4. Das System mit mehreren Maßeinheiten . . . . .	318
5. Das System mit vier Maßeinheiten . . . . .	322
6. Prosdocimus de Beldemandis . . . . .	327
IV. Proportio . . . . .	334
1. Das Verhältnis der Zeitdauern . . . . .	334
2. Das Verhältnis der Notenzeichen . . . . .	336
3. Die Verhältnisse auf der Basis von Ziffern . . . . .	340
4. Die Herausbildung eines Systems . . . . .	343
5. Das Musikschrifttum seit der Mitte des 15. Jahrhunderts . . . . .	348
6. Die <i>Practica</i> von Franchino Gaffurio . . . . .	351

## I. PERFECTIO

### 1. Ein neues System

Am Ende des 13. Jahrhunderts beschreibt Johannes de Grocheo die „Musik, wie sie zu Paris im Gebrauch ist“ (*musica, qua utuntur homines Parisiis* – Rohloff, Quellenhandschriften, S. 124, Satz 78) – in jener Stadt also, die damals das kulturelle Zentrum Europas bildete. Seine Einteilung der Pariser Gesellschaft folgt im wesentlichen der traditionellen Dreiteilung in Menschen, die beten, die kämpfen und die arbeiten<sup>1</sup>. Und seine Einteilung der *Musica* sieht ebenfalls drei Arten vor: den einstimmigen Gesang auf weltliche Texte, den liturgischen Gesang und die *musica mensurabilis*. Während er die ersten beiden Arten nach ihrer sozialen Funktion einordnet – „civilis“ für die öffentliche Unterhaltung und „ecclesiastica“ für die Kirche –, charakterisiert er die neueste mehrstimmige Musik nach einem inneren musikalisch-technischen Kriterium: als „nach einheitlichem Maß geregelt“ (*cantum . . . uniformi mensura regulatum*), wobei er ihren „regulären und kanonischen“ (*regulari vel canonica* – ebenda, Satz 78 und 79) theoretischen Überbau besonders betont. Es scheint sich also um eine Art Musik zu handeln, bei der die ‚ästhetische‘ Funktion und damit ihr technisch-intellektueller Aspekt als grundlegend und wesenseigen angesehen wird.

*Musica mensurabilis*, mensurale Musik, beruht auf der Ordnung der Zeitdauern von Klängen, d. h., sie besteht in der Anwendung des *tempus*-Begriffs – nach Aristoteles des „Maßes der Bewegung“ (*mensura motus* – ebenda, S. 138, Satz 154) – auf die Klänge, wodurch sich das einheitliche Maß der Bewegung für die Stimmen ergibt. Durch diese Bestimmung wird das klingende Objekt zu einem Teil der universellen Vernunft. Die Einheit der musikalischen Mensur, das *tempus perfectum*, gestattet es, den Klang so zu messen, wie der Umschwung des Himmelsgewölbes die physikalische Zeit mißt: „Diese Mensur mißt den ganzen Gesang, so wie eine Umdrehung die ganze Zeit“ (*Ista autem mensura totum cantum mensurat, quemadmodum una revolutio totum tempus* – ebenda, Satz 156). Der Hinweis auf die astronomische Zeit läßt darauf schließen, daß sich damals auch im Bereich der Musik ein Wandel in dem Verständnis der Zeit vollzog: der Übergang von einem „*temps de l'église*“, der unbestimmten Mensur des liturgischen Gesangs, zu einem „*temps du marchand*“, der bestimmten Mensur der mehrstimmigen Kunstmusik<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Georges Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris 1979.

<sup>2</sup> Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident*, Paris 1979, S. 46–79.

Die Einheit des Zeitmaßes der Klänge gestattet es auch, den musikalischen Schaffensprozeß exakt zu steuern. Das Produkt dieser mensurierten Musik, die mehrstimmige Komposition, kann trotz seiner Komplexität auf ein einziges systematisches Fundament zurückgeführt werden, als ob es ein geometrisches Objekt wäre. Denn wie die Einheit des Raummaßes es gestattet, drei verschiedene Linien zu messen, indem man sie auf ein einheitliches Prinzip zurückführt, so gestattet es die Einheit des musikalischen Zeitmaßes, mit drei oder mehr unterschiedlichen Melodielinien in der mehrstimmigen Komposition zu arbeiten: „Denn wie drei sich erstreckende Linien durch eine gemeinsame Mensur gemessen und durch sie einander gleichgestellt werden, so können wir drei oder mehr Melodien durch eine vorgegebene Mensur messen“ (Quemadmodum enim tres lineae extensae una communi mensura mensurantur, et eadem ad invicem coaequantur, ita tres cantus vel plures praedicta mensura intendimus mensurare – ebenda, S. 140, Satz 159).

Diese systematische, intellektuelle Komponente der *musica mensurabilis* ist auch in den Untereinteilungen deutlich spürbar, mit denen Johannes de Grocheo diese Art Musik beschreibt. Er unterscheidet nämlich drei verschiedene musikalische Formen und ordnet sie in einer festen mit der wertvollsten Art beginnenden Reihenfolge nach dem rhetorischen Prinzip der drei Stile<sup>3</sup> an: Den gehobenen Stil der Mensuralmusik repräsentiert die Motette, die aufgrund der Sorgfalt ihres musikalischen Baus, aufgrund ihrer Kunstfertigkeit „nicht dem einfachen Volk dargeboten werden darf, weil dieses ihren Kunstreichtum nicht bemerkt und sich beim Zuhören nicht ergötzt, sondern den Gebildeten und jenen, die an der Feinheit der Künste Interesse haben“ (non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non animadvertunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis qui subtilitates artium sunt quaerentes). Die Motette ist also eine für einen geschlossenen Kreis gebildeter und auserlesener Hörer bestimmte Gattung, die sie als intellektuelle Ausschmückung ihrer Feste benutzen (Solet in eorum festis decantari ad eorum delectationem – ebenda, S. 144, Satz 183). Da der Autor immer die Situation in Paris beschreibt, muß hier daran erinnert werden, daß tatsächlich in den Texten vieler Motetten dieser Zeit auf die Pariser Gesellschaft hingewiesen wird, besonders auf die gebildete Universitätsgesellschaft und auf die studentischen Unterhaltungen in *bonne compagnie* (Gallo, *Il Medioevo*, S. 22–28). Insgesamt gesehen scheint also die Mensuralmusik, die in ihrer erlesensten Form als Motette erscheint, eine Art Musik zu sein, die hauptsächlich in einer städtischen Umgebung von der gebildetsten und vermutlich wohlhabendsten Schicht gepflegt wurde, denn auch eine andere Ausprägung der Mensuralmusik, den *Conductus*, „pflegt man bei Gastmählern und Festen bei Literaten und Reichen zu singen“ (solet in conviviis et festis coram litteratis et divitibus decantari – Rohloff, *Quellenhandschriften*, S. 144, Satz 185).

<sup>3</sup> Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, § 1079.

Der für diese Art Musik charakteristische Intellektualismus und das Raffinement scheinen mit zwei Aspekten verbunden zu sein, die, auch wenn sie anderen musikalischen Arten nicht fremd sind, doch für die *musica mensurabilis* grundlegend und absolut untrennbar sind: die schriftliche Aufzeichnung und die theoretische Untermauerung – nach der Terminologie des Johannes de Grocheo „*modus designandi vel describendi cantum*“, d. h. die Technik, die Zeitdauer der Klänge durch eigens dafür geschaffene Zeichen schriftlich festzulegen, und „*mensura et modo mensurandi*“ (ebenda, Satz 181), d. h. die Festlegung eines theoretischen Systems, nach welchem die Längen der Klänge gemessen werden. Um das Funktionieren dieser beiden Aspekte genau zu erklären, beschreibt der Autor die Mensuralmusik als ein wahrhaftiges System von Zeichen, wie andere, die der Mensch erdacht hat, um intellektuell zu arbeiten und zu kommunizieren<sup>4</sup>.

Was die Schrift angeht, hebt Johannes de Grocheo die Analogie zwischen der Mensuralmusik und zwei anderen Zeichensystemen hervor, der Sprache und der Arithmetik: „Und wie der Grammatiker aus wenigen Buchstaben durch ihre Verbindung und Stellung jede beliebige Aussage aufzeichnen kann und der Rechner aus wenigen Figuren durch Voran- und Hintanstellung jede endlose Zahl, so kann auch der Musiker aus drei Figuren jeden mensurierten Gesang aufzeichnen“ (Et quemadmodum grammaticus ex paucis litteris earum coniunctione et situatione potest dictionem quemlibet designare et artificialiter numerans ex paucis figuris earum praepositione et postpositione numerum quemlibet infinitum designare, ita musicus ex tribus figuris cantum quemlibet mensuratum – ebenda, S. 142, Satz 173). Diese Art Musik gründet sich also auf das System einer geschlossenen Anzahl konstituierender Elemente, auf lediglich drei Noten: *longa*, *brevis* und *semibrevis*, mit deren unterschiedlicher Anordnung jedoch jede musikalische Komposition realisierbar ist, ebenso wie die wenigen Buchstaben des Alphabets und die einfachen Ziffern jede beliebige Erörterung bzw. jede beliebige Rechnung möglich machen.

Die schriftliche Aufzeichnung allein, das durch die Notenzeichen gebildete Notationssystem, würde jedoch, für sich genommen, nicht ausreichen, das Funktionieren der Mensuralmusik zu gewährleisten, ohne den unerläßlichen Beistand der Theorie, eines theoretischen Gerüsts, wie es die Musiktraktate liefern: „Sie gaben aber diesen Zeichen auf unterschiedliche Art Bedeutung, so daß das Singen und Gestalten, das nach einigen richtig ist, nach anderen nicht richtig wäre. Die Verschiedenheit aller dieser wird demjenigen einleuchten, der die verschiedenen Abhandlungen anderer betrachtet“ (Istis autem figuris diversimode significationem tribuerunt. Unde sciens cantare et exprimere cantum secundum quosdam, secundum alios non est sciens. Omnium autem istorum diversitas apparebit diversos

<sup>4</sup> F. Alberto Gallo, *Figura and Regula. Notation and Theory in the Tradition of Musica mensurabilis*. In: *Studien zur Tradition in der Musik*. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag, München 1973, S. 43–48.

tractatus aliorum intuenti – ebenda, Satz 179). Die Bedeutung der Zeichen liegt also nicht in ihnen selbst, sondern wird durch die Regeln in den theoretischen Traktaten bestimmt, weshalb demselben Zeichen unterschiedliche Bedeutungen gegeben werden können, nach den Lesarten, wie die verschiedenen Theoretiker sie interpretieren, nach dem unterschiedlichen Regelkodex in den verschiedenen Musiktraktaten. Und da Johannes de Grocheo die Praxis der Mensuralmusik in einem geographisch und historisch genau bestimmten Ort beschreibt, teilt er auch mit, daß der dort verbreitetste und allgemein anerkannte Regelkodex der Musiktraktat von Franco von Köln sei: „Heutzutage benutzt man in Paris hauptsächlich die Zeichen, wie sie in den Schriften Meister Francos erscheinen“ (plurimi tamen modernorum Parisiis utuntur figuris prout in arte magistri Franconis sumuntur – ebenda, S. 144, Satz 180).

Die bestimmende Rolle der *Ars cantus mensurabilis* von Franco für die Herausbildung der neuen musikalischen Art in ihren zwei grundlegenden Aspekten hatte schon ein anderer zeitgenössischer Theoretiker erkannt, der sogenannte Anonymus 4, der die kontinuierliche Tradition der mensuralen Mehrstimmigkeit in Paris ebenfalls bis zur Ankunft Francos zurückverfolgte. Mit ihm hatte „eine andere Art der Notierung“ (aliter pro parte notare – Reckow, *Anonymus 4* I, S. 46, Z. 24) begonnen – und dies bezieht sich auf die Notenschrift; und folgerichtig hatte man „neue, eigene Regeln nach seinen Schriften“ (alias regulas proprias suis libris appropriatas – ebenda, Z. 25) erarbeitet – und dies bezieht sich auf die Theorie.

## 2. Das Erbe Francos von Köln

Im Prolog der vermutlich 1280 vollendeten *Ars cantus mensurabilis* erklärt Franco (edd. Reaney/Gilles, S. 23) ausdrücklich seine Absicht, mit dem Traktat eine geschlossene Ordnung der mensuralen Musik als eigenständiger Gattung zu liefern, von den ersten Worten an: „Da gewisse Philosophen über den einstimmigen Gesang genug gesagt haben“ (Cum de plana musica quidam philosophi sufficienter tractaverint). Tatsächlich waren die anderen beiden vorausgegangenen wichtigen Traktate über die Mensuralmusik, der dem *Johannes de Garlandia* zugeschriebene und der des *Anonymus 4*, keine selbständigen Texte, sondern sie bildeten den Schluß einer Abhandlung über die *musica plana*, wie bereits die Inzipits anzeigen („Habito de plana musica...“<sup>5</sup> und „Cognita modulatione melorum secundum via octo troporum...“<sup>6</sup>).

Entsprechend handelt der erste Teil im Traktat des Lambertus von der *musica plana* und der zweite von der *musica mensurabilis* (CS I, 251–281); auch im Traktat über die *musica plana* von Hieronymus de Moravia (ed. Cserba) finden sich

<sup>5</sup> Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica*, ed. Reimer I, S. 35.

<sup>6</sup> *Anonymus 4*, ed. Reckow I, S. 22.

lediglich am Schluß einige *positiones* über die *musica mensurabilis*. Franco hingegen schreibt eine ausschließlich der Mensuralmusik gewidmete Abhandlung und zögert nicht, sich in gewisser Weise selbst als Erfinder einer neuen Gattung des musikalischen Fachschrifttums zu sehen, ähnlich wie es nach seiner eigenen Aussage Boethius für die *musica speculativa* und Guido (und Gregor der Große) für die *musica plana* gehalten hatten (edd. Reaney/Gilles, *Ars*, S. 23).

Dieser Anspruch wurde im 14. Jahrhundert überall anerkannt, wo die Mensuralmusik verbreitet war. In den Kapiteln über die Entdecker und Erfinder (inventores) der Musik im *Speculum musicae* (ed. Bragard, lib. I, S. 27) zählt Jacobus Leodiensis, wie auch der englische Autor des *Quartum principale* (CS IV, 207), entsprechend Boethius, Guido und Franco als Begründer der drei Hauptgattungen des Musikschrifttums auf. Auch der Text des duplum einer von dem englischen Musiker Johannes Alanus komponierten Motette bestätigt diese historische Sicht, indem er nach Tubal und Pythagoras, den Begründern der Musik bei den Hebräern und den Griechen, eben Boethius, Guido (und Gregor) sowie Franco nennt<sup>7</sup>. Und in Italien spricht Johannes Vetulus de Anagnia (*Liber de musica*, ed. Hammond, S. 35) von Franco als demjenigen, „der der erste Erfinder der Lehre von der Mensuralmusik war“ (qui fuit primus inventor mensurabilis musicae). Die Persönlichkeit des Theoretikers Franco erscheint so in den Rahmen eines Topos eingefügt, jenes Topos vom Erfinder, wie er für die klassische und mittelalterliche Kultur charakteristisch ist<sup>8</sup>. Die durch diese Darstellung der *musica mensurabilis* erstmals vollauf legitimierte Mensuralmusik erhielt fortan den Rang eines eigenen Bereiches der Kultur und der menschlichen Aktivität.

In der Tat finden sich bereits in der *Ars cantus mensurabilis* jene gesellschaftlichen und ästhetischen Charakteristika, die Johannes de Grocheo am Ende des 13. Jahrhunderts als typisch für die Pariser Mensuralmusik bezeichnete. Das Buch ist im Auftrag einer gebildeten, gehobenen Schicht geschrieben, „auf Bitten einiger Magnaten“ (ad preces quorundam magnatum – Franco, *Ars*, S. 23). Dies sind eben jene, die die Motette als erlesenste und kunstreichste Gattung der Mensuralmusik besonders schätzten, und tatsächlich stammen alle Musikbeispiele des Werkes aus dem Repertoire der zeitgenössischen Motetten (ebenda, S. 31–40, 56–58 und 70–73). Andererseits lassen zwei Zeugnisse – das des *Anonymus 4* (ed. Reckow I, S. 46, Z. 24) über Franco als Komponisten und das des Jacobus Leodiensis (*Speculum*, lib. VII, S. 38), der in Paris eine von Franco komponierte Motette gehört zu haben behauptet – darauf schließen, daß Franco wohl auch komponierte und sich wahrscheinlich in den Lebensformen und im Geschmack der vornehmsten und gebildetsten Pariser Gesellschaft gut auskannte.

<sup>7</sup> Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Vol. V: Motets of French Provenance, ed. Frank Ll. Harrison, Monaco 1968, S. 172–177.

<sup>8</sup> Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München 1948, S. 531.

Besonders bemerkenswert ist in der *Ars cantus mensurabilis* das Bewußtsein von den zwei grundlegenden Aspekten der Mensuralmusik: dem schriftlichen Komponieren und der theoretischen Betrachtung. Die Bedeutung des theoretischen Traktats als eines Regelkodexes für die Notenschrift ist Franco völlig klar (S. 24), wenn er im Prolog versichert, sein Werk mit dem Ziel „vollkommenster Unterweisung aller Notenschreiber von Mensuralmusik“ verfaßt zu haben (propter... omnium notatorum ipsius mensurabilis musicæ perfectissimam instructionem). Und das, worin die *Ars cantus mensurabilis* unter gewissen Aspekten als definitiv für die neue Art der Musik gelten kann – eine Lehre, die in jedem Fall grundlegend für alle folgenden theoretischen Überlegungen zu diesem Thema werden sollte –, ist die Auffassung von der Notation als einem System von Zeichen, einem System der Kommunikation. Das Kapitel über die Notation trägt den zweckbestimmten Titel (S. 29) „De figuris sive signis cantus mensurabilis“ (Über die Figuren oder Zeichen des mensuralen Gesangs); weil hier das graphische Zeichen (die *figura* oder das *signum*) und die klangliche Bedeutung (der *cantus mensurabilis*) klar unterschieden sind. Das Erkennen dieses doppelten Aspekts der musikalischen Note zeigt sich außerdem noch in der Definition der Note selbst: „Die Figur ist die Darstellung des nach einem der Modi geordneten Klanges, woraus sich ergibt, daß die Figuren den Modus anzeigen sollen“ (Figura est representatio vocis in aliquo modorum ordinate per quod patet quod figure significare debent modos – S. 29, Satz 1). Der Begriff *figura* stammt im übrigen aus einem anderen Kommunikationssystem auf der Basis von Zeichen – der Sprache nämlich. Dies bestätigt die folgende Gegenüberstellung „Figurarum alie simplices, alie compositæ“ (ebenda, Satz 2), die sich zur Unterscheidung der einfachen Noten von den Ligaturen derselben Terminologie bedient, die man in der Grammatik zur Unterscheidung der einfachen und zusammengesetzten Wörter verwendete<sup>9</sup>. Wie in der mittelalterlichen Grammatik *figura* das geschriebene Wort bedeutet, das auf eine inhaltliche Bedeutung hinweist, so ist *figura* in der Mensuralmusik die geschriebene Note, die auf eine klangliche Bedeutung hinweist. Hier liegt die Wurzel für den Aufbau eines Systems, in welchem eine bestimmte Beziehung zwischen der Form des Zeichens und der Dauer des Klanges besteht – dergestalt, daß jede Veränderung mit einer Veränderung der Zeitdauer einhergeht.

So wird im Bereich der einfachen Noten die folgende Beziehung zwischen *figuratio* und *valor*, zwischen Note und Zeitwert, festgelegt. Die Longa ■ hat den Wert einer longa perfecta zu drei Breven oder einer longa imperfecta zu zwei Breven, die Brevis ■ hat ihrerseits den Wert einer brevis recta (ein Drittel der Longa) oder brevis altera (zwei Drittel der Longa) und die Semibrevis ♦ den Wert einer semibrevis minor (ein Drittel der Brevis) und semibrevis maior (zwei Drittel der Brevis). Auf dem Gebiet der Ligaturen gibt es gleichermaßen eine Reihe unter-

<sup>9</sup> F. Alberto Gallo, Beziehungen zwischen grammatischer, rhetorischer und musikalischer Terminologie im Mittelalter. In: Kongr.-Ber. Berkeley 1977, Kassel usw. 1981, S. 788.

schiedlicher graphischer Zeichen, denen unterschiedliche Zeitauern entsprechen: „(E)s ist zu bemerken, daß durch diese Unterschiede die eine Ligatur sich von der anderen in der Form ebenso unterscheidet wie im Wert“ (notandum est quod, sicut per has differentias ligatura una differt ab alia formaliter, ita et in valore – Franco, *Ars*, S. 50). Gelten die Noten als Zeichen, die die exakte Dauer des gesungenen Tons angeben (signis rectam vocem significantibus), so die Pausen als Zeichen, die die exakte Dauer des Schweigens anzeigen (que obmissam representant – ebenda, S. 54). Und auch in diesem Fall wird eine eindeutige Entsprechung zwischen dem graphischen Zeichen und der musikalischen Bedeutung hergestellt – dergestalt, daß die der longa perfecta entsprechende Pausenfigur einen Querstrich durch drei Zwischenräume des Liniensystems bildet und eine Pause von drei Einheiten anzeigt (tria spatia comprehendit, eo quod tribus temporibus mensuratur – ebenda, S. 55).

Die Erfindung der *musica mensurabilis*, das Erbe, das Franco der Nachwelt hinterließ, ist letztendlich das Fundament eines methodisch angelegten, nach festen Beziehungen zwischen graphischen Zeichen und musikalischen Bedeutungen geordneten Systems. Im Bereich der einfachen Noten ist die Entsprechung allerdings nicht eindeutig, wie wir gesehen haben. Hier sollten in der Folgezeit wichtige Modifikationen stattfinden, auch wenn das von Franco aufgestellte Prinzip, daß die Regeln der *perfectio* (mit den Zusätzen *imperfectio* und *alteratio*) sowohl für die Beziehungen zwischen Longa und Brevis als auch zwischen Brevis und Semibrevis gilt (de semibrevis autem et brevis idem est iudicium – ebenda, S. 38), die Hauptregel blieb, der sich die späteren Theoretiker bei der Erweiterung des Systems unterwarfen. Eindeutig dagegen ist die Entsprechung bei den Ligaturen und Pausen, die im gesamten Musikschrifttum der folgenden zwei Jahrhunderte praktisch unverändert beibehalten wurde.

### 3. Die Rezeption von Francos Werk

Die Bedeutung der *Ars cantus mensurabilis* für die folgenden Generationen läßt sich an ihrer umfassenden und weiträumigen Verbreitung ermessen. Von den sechs heute bekannten Handschriften, in denen Francos Text enthalten ist, stammen nur zwei – die beiden ältesten – aus dem Pariser oder wenigstens aus dem französischen Umkreis, wo das Werk entstand<sup>10</sup>; die anderen, späteren, bezeugen, daß der Text weit darüber hinaus verbreitet war: Zwei sind italienischer Herkunft<sup>11</sup>, einer englischer Provenienz<sup>12</sup>, und einer unbekannt, vielleicht fran-

<sup>10</sup> Paris, Bibl. Nat., Mss. lat. 11267 und 16663.

<sup>11</sup> Mailand, Bibl. Ambrosiana, D 5 inf.; Tremezzo, Bibl. Conte Gian Ludovico Solcabiati (Privat-Slg.).

<sup>12</sup> Oxford, Bodleian Library, Bodley 842.

ko-italienischen Ursprungs<sup>13</sup>. Francos Theorie verbreitete sich jedoch nicht nur auf schriftlichem Wege, sondern gleichermaßen durch mündliche Überlieferung auf dem Wege des Unterrichts, wie im Falle des Hieronymus de Moravia (ed. Cserba, S. 230), der sie aus dem Munde eines Johannes de Burgundia vernahm (ut ex ore ipsius audivimus). Und außerdem scheint der Traktat ausdrücklich zur lehrhaften Lektüre bestimmt gewesen zu sein, denn Franco selbst versichert (*Ars*, S. 24), ihn geschrieben zu haben, „damit die Schüler ihn besonders leicht begreifen“ (propter . . . auditorum facillimam apprehensionem). Ein weiteres Mittel der Verbreitung waren die Zusammenfassungen für den Schulgebrauch, wie höchstwahrscheinlich der *Arbor* des erwähnten Johannes de Burgundia, auf den im Traktat des Hieronymus de Moravia hingewiesen wird (ed. Cserba, S. 259 und 263).

Noch größere Verbreitung erfuhr Francos Theorie in gewissen Kompendien, die größtenteils anonym waren und zumeist sowohl mit den Worten „Quandocumque punctus quadratus . . .“ beginnen als auch mit dem als Titel gedachten Motto „Gaudent brevitare moderni“. Dieses Motto ist der zweite Teil eines Sprichworts in Form des Hexameters „Longa solent sperni, gaudent brevitare moderni“ (Die Länge pflegen sie zu verschmähen, der Kürze erfreuen sich die Modernen), das im Mittelalter weit verbreitet war<sup>14</sup>. Drei dieser Handschriften stammen aus Frankreich; in einer wird der Text einem Autoren namentlich zugeschrieben, der aber trotzdem nicht identifiziert werden kann: „compilatum a Johanne dicto Baloco“<sup>15</sup>; in einem anderen findet sich nur der Text der *musica mensurabilis* in einem Codex mit Schriften zu den Fächern des Quadriviums<sup>16</sup>; in einem weiteren befinden sich zwei anonyme Texte<sup>17</sup>. Die italienischen Quellen verteilen sich auf die Zeit vom 14. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts und nennen bisweilen den Namen eines dennoch nicht identifizierbaren Verfassers: In einer ist es ein „magister Ricardus“<sup>18</sup>, in einer anderen ein „magister Frantiscus“<sup>19</sup>, in einer weiteren ein „magister Thomas“<sup>20</sup>; in fünf anderen bleiben die Verfasser anonym<sup>21</sup>. Andere Quellen bezeugen die Verbreitung dieses Typs der Zusammen-

<sup>13</sup> Saint-Dié, Bibl. Municipale, 42.

<sup>14</sup> Hans Walther, Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters, Göttingen 1963–1967, Nr. 1853, 13942, 14824, 22446, 32520 (Carmina mediaevi posterioris latina II).

<sup>15</sup> Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 659. Edition: CS I, 292–296.

<sup>16</sup> Venedig, Bibl. Naz. Marciana, Ms. lat. VIII 1 (= 3044), ff. 119v–120.

<sup>17</sup> Saint-Dié, Bibl. Municipale, 42. Edition: CS I, 303–319, 319–327.

<sup>18</sup> Bergamo, Bibl. Civica, Σ IV 37, ff. 48v–51.

<sup>19</sup> Florenz, Bibl. Medicea Laurenziana, Pluteo 2948, ff. 110v–113.

<sup>20</sup> Siena, Bibl. Comunale, L V 36, ff. 17–19.

<sup>21</sup> Bergamo, Bibl. Civica, Δ IV 30, ff. 256v–258; Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Vat. lat. 5320, ff. 80–83v; Mailand, Bibl. Ambrosiana, I 20 inf., ff. 25v–27v; Neapel, Bibl. Naz., XVI A 15, ff. 1–1v und 4–5v; Pavia, Bibl. Universitaria, Aldini 361, ff. 67v–69v.

fassung in Deutschland<sup>22</sup>, wo er auch ins Deutsche übersetzt erscheint (CS III, 411–413), und in Österreich<sup>23</sup>. Durch diese Werke wird die *musica mensurabilis* in der Fassung Francos zum ersten Male ein europäisches Phänomen, die Basis einer gemeinsamen musikalischen Technik der westlichen Kultur.

Wenn die Kompendien *Gaudent brevitare moderni* vor allem die Lehre Francos verbreiten, so unterlassen sie es dennoch nicht, einige Abänderungen und Ergänzungen vorzunehmen, die aus der Notwendigkeit geboren werden, den immer wieder neuen Anforderungen der musikalischen Lehre und Praxis gerecht zu werden. So vereinfachen alle diese Zusammenfassungen zum Teil die Darlegungsweise Francos; in besonderem Maße vereinfachen und resümieren sie die Anordnung des behandelten Materials. Nach einem Zweig der handschriftlichen Verbreitung nämlich war die *Ars cantus mensurabilis* in 14 Kapitel aufgeteilt (edd. Reaney/Gilles, S. 24–82); aber einer der Codices schlägt eine Aufteilung in 13<sup>24</sup> und ein anderer in lediglich sechs vor<sup>25</sup>. Die Kompendien *Gaudent brevitare moderni* versammeln dagegen die die Mensuralmusik betreffenden Begriffe einfach und zweckmäßig unter den vier folgenden Kapitelüberschriften: Note simplices, Ligature, Pause, Modi.

Darüber hinaus enthalten diese Kompendien genauere Erklärungen zum Inhalt, besonders in dem in der Lehre Francos am wenigsten behandelten Bereich der Vorschriften für die Semibrevis. In der *Ars cantus mensurabilis* sind nämlich die Semibrevisreihen, möglicherweise entsprechend ihrer sehr geringen Verwendung in der Praxis, nur als Gruppen zu fünf vorgesehen, die in zwei Mensuren aufgeteilt werden: entweder in drei (*equales*) und zwei (*minor* und *maior*) oder in zwei und drei entsprechend der Lage des *divisio modi* genannten Strichs zwischen ihnen (ebenda, S. 38–40). Nachdem die Semibrevisreihen in der Praxis immer ausgehnter geworden waren, erweitern die Kompendien *Gaudent brevitare moderni* die Lehre Francos um die folgende Regelung, die für jede beliebige Anzahl von Semibreven zwischen zwei größeren Werten Gültigkeit hat: „Wann immer man mehr Semibreven zwischen zwei Longen oder zwei Breven schreiben will, zählt man immer zwei und zwei für eine Brevis recta zusammen, wenn aber am Schluß drei übrigbleiben, so sind diese gleich lang“ (quandocumque plures semibreves inveniuntur inter duas longas, vel breves . . . due et due semibreves semper pro recta brevi computentur, in fine autem si tres remanent, ille erunt equales – CS I, 293 f., 304 f. und 321 f.) – vorbehaltlich natürlich der Möglichkeit, andere unterschiedliche Unterteilungen in drei (gleiche) und zwei (ungleiche) durch entsprechendes Setzen des *divisio modi* genannten Strichs zu verwirklichen (nisi per divisionem modi aliter distinguantur – CS I, 294, 305 und 322).

<sup>22</sup> Erfurt, Wiss. Bibl., Folio 169, f. I; München, Bayerische Staatsbibl., clm 5539, ff. 26–27v.

<sup>23</sup> Wien, Österreichische Nationalbibl., 5003, ff. 200–202v.

<sup>24</sup> Treviso, Bibl. Conte Gian Ludovico Sola-Cabati (Privat-Slg.).

<sup>25</sup> Oxford, Bodleian Library, Bodley 842.

## 4. Mehr als drei Semibreven

Die Geschichte der Veränderungen im franconischen System am Ende des 13. Jahrhunderts zeigt sich in ihren Grundlinien bei zwei etwa gleichaltrigen Autoren, zwei späten Bewunderern Francos, dem Engländer Robertus de Handlo, der 1326 eine Zusammenfassung unter dem gewohnten Motto „Gaudent brevitae moderni“ abfaßte (CS I, 383–403), und dem Lütticher Jacobus, der ein *Speculum musicae* (lib. VII, S. 7–98) schrieb. Ergänzende Informationen liefern einige andere franconische Kompendien aus verschiedenen Teilen Europas. Alle diese Texte beziehen in die Darstellung der Lehre Francos auch einige nach und nach eingeführte Neuerungen im Bereich der Semibreven ein.

Das einzige franconische Kompendium, das mit einem namentlich bekannten Autor in Zusammenhang gebracht werden kann, ist jenes, das Hieronymus de Moravia dem Petrus Picardus zuschreibt<sup>26</sup>. Dieser Petrus darf wohl als Petrus de Cruce identifiziert werden, der 1299 als Kapellmeister an der Kathedrale von Amiens in der Pikardie bezeugt ist<sup>27</sup> und Verfasser eines kurzen Traktats über die *musica plana* war<sup>28</sup>. In seiner Lehre hält er an dem franconischen Prinzip der Brevis-Teilung in zwei ungleiche oder drei gleiche Semibreven fest, nur verdeutlicht er die Gruppierung der Spaltwerte von Breven zu zwei oder drei Semibreven durch die Anbringung eines graphischen Zeichens, das die Einheiten sichtbar trennt. Im folgenden seien die beiden diesbezüglichen Abschnitte im Traktat des Petrus Picardus und bei Robertus de Handlo als Ansicht Petrus de Cruces gegenübergestellt:

... der Strich, der die Teilung angibt, muß immer zwischen zwei und zwei, zwischen drei und drei oder zwischen drei und zwei oder zwischen zwei und drei gesetzt werden.

... man soll einen Punkt zwischen zwei und zwei oder zwischen drei und drei oder zwischen zwei und drei oder zwischen drei und zwei setzen, wie es Petrus de Cruce fordert.

... semper ponendus est tractulus, qui divisionem significat, [inter duas et duas vel inter tres et tres vel inter tres et duas vel inter duas et tres (Petrus Picardus, *Ars*, S. 19)].

... addatur punctus inter duas et duas vel inter tres et tres vel inter duas et tres vel inter tres et duas, ut ponit Petrus de Cruce (CS I, 387).

Der einzige bedeutsame Unterschied besteht darin, daß im ersten Text, vielleicht einer alten Version, noch von dem *tractulus* die Rede ist, während im zweiten

<sup>26</sup> Petrus Picardus, *Ars motetorum compilata breviter*, ed. F. Alberto Gallo, o. O. 1971. In: CSM 15, S. 15–24.

<sup>27</sup> Michel Huglo, De Francon de Cologne à Jacques de Liège. In: RBM 34/35, 1980/81, S. 52.

<sup>28</sup> Petrus de Cruce ambianensi[s], *Tractatus de tonis*, ed. Denis Harbinson, o. O. 1976 (CSM 29).

Text, vielleicht einer späteren oder modernisierten Fassung, der *punctus* genannt wird. Andererseits geht der Wechsel des graphischen Zeichens mit dem Wechsel der musikalischen Bedeutung von der *divisio modi* zur *divisio temporis* einher und paßt so zu dem Begriff des Zeichensystems der Mensuralmusik.

In jedem Falle aber zog die Neuerung weittragende Konsequenzen nach sich. Denn nachdem einmal festgelegt war, daß die zwischen zwei Punkten eingeschlossenen Semibreven den Wert einer perfekten Brevis haben, d. h. die Dauer eines franconischen *tempus*, kam der Frage, wie viele Semibreven zwischen zwei Punkten stehen und den Wert einer Brevis ausmachen, alsbald nur noch untergeordnete Bedeutung zu. Die Vermehrung der Semibreven wurde zumindest nicht als Verletzung der franconischen Lehre angesehen. So konnte Petrus de Cruce eine Motette schreiben – die in zwei musikalischen Quellen<sup>29</sup> überlieferte *S'amour ewist point de poer – Au renouveler du joli tans – Ecce*, in der im Triplum zwischen zwei Punkten zum ersten Male vier Semibreven stehen, wie das folgende, auch von Jacobus Leodiensis (*Speculum*, lib. VII, S. 37) zitierte Beispiel zeigt:



Je m'en de-vi-se bien.

Und es ist wohl kein Zufall, daß diese bislang ungebräuchliche *divisio temporis* zusammen mit den Worten „je m'en devise bien“ eintritt, die sowohl „ich teile mich gut“ als auch „ich teile mich richtig mit“ heißen könnte<sup>30</sup>. Aber wie dem auch sei, die franconische Regel wird nur scheinbar verletzt (sie betrifft die Form, aber nicht die Substanz, würde ein Scholastiker sagen), weil die Ausdehnung des *tempus*, das von den beiden Punkten begrenzt ist, nicht in Frage gestellt wird. Deshalb fand diese Neuerung, die auch in einer anderen verlorenen, aber von Robertus de Handlo und in einem anderen theoretischen Text zitierten Motette mit dem beziehungsreichen Titel *Novum melos promere*<sup>31</sup> praktiziert wurde, nur vereinzelt Widerspruch. Die schwedische Version eines der franconischen Kompendien spricht von „zu vielen Unterbrechungen“ (nimis frangere) und von denen, „die das *tempus* zugrunde richteten“ (tempus pervertentes – Anonymus, *Ars*, S. 43). Sonst aber wurde die Neuerung stillschweigend als legitime Weiterentwicklung des franconischen Systems anerkannt. Selbst Jacobus Leodiensis, der Verteidiger Francos, spricht von Petrus de Cruce als demjenigen, „der so viele schöne und gute

<sup>29</sup> Montpellier, Faculté de Médecine de l'Université, H 196, ff. 270–273; Turin, Bibl. Naz., vari 42, ff. 24v–27.

<sup>30</sup> Tobler-Lommatzsch, Altfranzösisches Wörterbuch, Wiesbaden 1951 ff., Bd. 2, 1956, Sp. 1882.

<sup>31</sup> CS I, 402; Anonymus *Ars musicae mensurabilis secundum Franconem*, edd. Gilbert Reaney und André Gilles, o. O. 1971. In: CSM 15, S. 42.

mensurale Gesänge komponierte und der Lehre Francos folgte“ (qui tot pulchros et tot bonos cantus composuit mensurabiles et artem Franconis secutus est – *Speculum*, lib. VII, S. 36). Und man versuchte sogar, die Neuerung dem kompositorischen Schaffen Francos selbst zuzuschreiben; derselbe Jacobus Leodiensis glaubte in Paris ein „angeblich von Meister Franco komponiertes Triplum“ gehört zu haben, „in dem mehr als drei Semibreven in einem tempus perfectum erschienen“ (triplum a magistro Francone, ut dicebatur, compositum in quo plures semibreves quam tres pro uno perfecto ponebantur tempore – ebenda, S. 38).

Diesen Bahnen folgend konnte Petrus de Cruce eine Motette schreiben – *Aucun ont trouvé chant par usage – Lonc tans me sui tenu de chanter – Annuntiantes* –, in deren Triplum er Passagen mit fünf, sechs und sieben Semibreven innerhalb eines von zwei Punkten begrenzten tempus einfügte. Diese Motette findet sich in zwei musikalischen Quellen<sup>32</sup> und wird auch von Jacobus Leodiensis sowie in einigen franconischen Kompendien französischer, italienischer und spanischer Herkunft erwähnt<sup>33</sup>. Die theoretische Erörterung des angewendeten Verfahrens zusammen mit derselben Motette findet sich in jener Schrift, die entweder der Beleg für eine zweite, modernisierte Version des Traktats über Mensuralmusik von Petrus Picardus ist oder aber eine Aufzeichnung der Kompositionspraxis des Petrus de Cruce von der Hand des Robertus de Handlo: „Vier getrennte oder verbundene Semibreven haben den Wert einer Brevis... auch ist zu sagen, wenn fünf, sechs oder sieben gefunden werden mit einem ihnen folgenden Punkt wie in dieser Motette (Quatuor semibreves divise sive coniuncte brevem valent unam... etiam est dicendum si quinque, vel sex, vel septem inveniuntur cum puncto eas sequente, ut patet in hoc moteto):

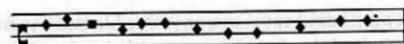


(CS I, 389)

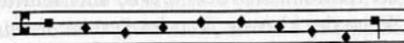
Der Name des Komponisten, der den entscheidenden Schritt in die von Petrus de Cruce angeregte Richtung unternahm, ist nicht überliefert. „Ein anderer aber“ (Unus autem alius), berichtet Jacobus Leodiensis – Komponist einer heute verlorenen Motette *Mout ont chanté d'amour* –, fügte in das Triplum Passagen mit acht und schließlich mit neun Semibreven im Wert einer Brevis ein:

<sup>32</sup> Montpellier, Faculté de Médecine de l'Université, H 196, ff. 273–275; Turin, Bibl. Naz., vari 42, ff. 14–15 v.

<sup>33</sup> *Speculum*, lib. VII, S. 37; Anonymus *Ars*, S. 42; Anonymi *Compendium musicae mensurabilis artis antiquae*, ed. F. Alberto Gallo, o. O. 1971. In: CSM 15, S. 69; Higinio Anglès, *De cantu organico. Tratado de un autor catalán del siglo XIV*. In: AM 13, 1958, S. 21.



Mais j'en ai veu por ki bien aient parlet...



Que dou tout m'en dé-parte en veut a-voir.

(*Speculum*, lib. VII, S. 38)

Ein späteres Kompendium *Gaudet brevitate moderni* aus dem italienischen Einflusbereich erwähnt, daß „in einigen Tripla neun Semibreven im Wert einer Brevis recta verwendet werden“ (in aliquibus triplis inveniuntur novem semibreves pro recta brevi – Anonymus, *Compendium*, S. 68); desgleichen ein anderes anonymes Kompendium spanischer Herkunft (Anglès, S. 21 – vgl. Anm. 33). Die theoretische Formulierung dieses Verfahrens schrieb Robertus de Handlo einem gewissen Johannes de Garlandia zu, von dem er den folgenden Passus aus einem verlorenen Traktat über die mensurale Musik zitiert: „Für den Wert einer Brevis nimmt man drei Semibreven oder vier, fünf, sechs, sieben, acht oder neun, auf die sich die Proportio einer Brevis bezieht“ (Pro valore brevis sumuntur tres semibreves vel quatuor vel quinque vel sex vel septem vel octo vel novem ad quas pertinet unius brevis proportio – CS I, 389). Die Unterteilung des tempus in bis zu neun Spaltwerte erschien schon den Zeitgenossen als ein derart wichtiger Vorgang in der Veränderung des franconischen Systems, daß man auch in diesem Falle Franco selbst die Urheberschaft zusprechen wollte. Eine italienische Version der *Ars cantus mensurabilis* enthält in der Tat den folgenden Einschub:

Beachte aber, daß eine Brevis recta nicht mehr als drei Semibreven enthalten kann.

Sed nota semibrevis plures quam tres pro recta brevi non posse accipi (S. 38).

Beachte aber, daß eine Brevis recta nicht weniger als drei und nicht mehr als neun Semibreven enthalten kann.

Sed nota semibrevis pauciores quam tres vel plures quam novem equales pro recta brevi non posse accipi<sup>34</sup>.

Die Bedeutung dieser erweiterten Unterteilung liegt darin, daß sich aus ihr von selbst eine neue Stufe der dreiteiligen Struktur ergibt, auf der ja das System der Mensuralmusik beruht: Jede der neun Semibreven entspricht einem Drittel der drei franconischen Semibreven, ebenso wie jede dieser franconischen Semibreven einem Drittel der Brevis recta entsprach und diese ihrerseits einem Drittel der Longa perfecta. Tatsächlich erweiterte man damit die Rangordnung der Notenwerte um eine neue Kategorie von Werten unterhalb der Semibrevis, die es nun theoretisch, terminologisch und notationspraktisch festzulegen galt. Der von Robertus de Handlo zitierte Johannes de Garlandia folgte dabei der Lehre Francos,

<sup>34</sup> Mailand, Bibl. Ambrosiana, D 5 inf. Edition: GS III, 5.

der seinerseits schon eine *Semibrevis maior* (zwei Drittel der *Brevis*) und eine *Semibrevis minor* (ein Drittel der *Brevis*) unterschieden hatte, indem er eine *semibrevis minorata* (zwei Drittel der franconischen *Semibrevis*) und eine *semibrevis minima* (ein Drittel der franconischen *Semibrevis*) unterschied (CS I, 389) – eine Note, die auf diese Weise der kleinste Wert im System der *musica mensurabilis* wurde.

### 5. Neun Semibreven

Eine Revision des mensuralen Notationssystems, die den neuen Bedürfnissen der Praxis und der neuen theoretischen Errungenschaften Rechnung trägt, schlug Johannes de Muris im zweiten Buch der 1321 in Paris verfaßten *Notitia artis musicae* vor<sup>35</sup>.

Der akademisch gebildete Autor befaßte sich damals vornehmlich mit Astronomie, und nichts in seiner Biographie läßt darauf schließen, daß er auch praktischer Musiker war. Als Musiktheoretiker ist er also ein neuer Typus, anders als seine Vorgänger ein Intellektueller, der sich mit der *Musica* als einem der herkömmlichen Bildungsfächer des Quadriviums beschäftigt. Das erste Buch der *Notitia* behandelt die Lehre der *musica speculativa* über die Natur des Klanges, die Erfindung der Musik und die arithmetischen Proportionen, die den musikalischen Intervallen zugrunde liegen. Nun sei es aber notwendig, wie der Autor, Aristoteles folgend, im Vorwort formuliert, „in jeder *Ars* zuerst theoretische, für die Praxis passende Kenntnisse zu haben, damit das, was man generell erforscht hat, auch auf den Einzelfall angewendet werden kann“ (*necessarium est in unaquaque arte habere primo theoreticam, practicam convenienter, ut illud, quod scitum est in universali, ad singulare valeat applicari* – ed. Michels, S. 48, Satz 7). Entsprechend ist das zweite Buch der *Notitia* der Praxis gewidmet. Es behandelt nicht die gesamte musikalische Praxis, sondern nur jenen besonderen Teil, „bei dem es angemessen ist, eine Theorie mit ihm zu verbinden“ (*cui non est inconveniens quodammodo quaedam theoreticam implicari* – ebenda, Satz 8) – also die *musica mensurabilis*. Diese Gliederung des Stoffes ist ein Indiz für einen tiefgreifenden Wandel in der Auffassung: Die *musica mensurabilis* gilt nicht mehr als ein Abkömmling der *musica plana* wie bei den Autoren des 13. Jahrhunderts, sondern als ein Abkömmling der *musica speculativa*. An diesem Wandel läßt sich auch eine gewisse Verweltlichung des Musikschrifttums ablesen, das nun, zumindest im Bereich der *musica mensurabilis*, nicht mehr dem kirchlichen Einflußbereich vorbehalten bleibt – weder was die Autoren noch was die Themen angeht – eine Entwicklung, die einer allgemeinen Tendenz in der Kultur jener Zeit entspricht<sup>36</sup>. Die neue Beziehung,

<sup>35</sup> Ulrich Michels, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris*, Wiesbaden 1970 (BzAfMw 8); vgl. Haas, *Musik*.

<sup>36</sup> Georges de Lagarde, *La naissance de l'esprit laïque au déclin du Moyen Âge*, Louvain und Paris 1956–1970.

die sich zwischen verschiedenen Arten musiktheoretischer Betrachtung anbahnt, geht von der Tatsache aus, daß die *musica mensurabilis* aufgrund ihrer messenden, numerischen Natur den Konnex zwischen Musik und Arithmetik auf der praktischen Ebene erneuert; hierauf weist auch die Definition zu Beginn des ersten Kapitels der *Notitia* (ed. Michels, S. 49) hin: „Musik ist Klang bezogen auf Zahl oder umgekehrt“ (*musica est de sono relato ad numerum aut econtra*).

Die Definition scheint für die neue Art, die Mensuralmusik, in besonderem Maße Gültigkeit zu haben: „Die ganze Musik, besonders die mensurale, gründet sich auf die *perfectio*, sie umfaßt die Zahl und den Klang gleichermaßen“ (*Tota musica, maxime mensurabilis, in perfectione fundatur, numerum et sonum pariter in se comprehendens* – ebenda, S. 71). Im mensurierten Klang sind tatsächlich zwei Elemente gemeinsam vorhanden, ein physisches, der Klang, und ein mathematisches, die Messung: „die durch die Zeit gemessene Stimme bildet eine Einheit zweier Formen, nämlich der natürlichen und der mathematischen“ (*vox tempore mensurata unionem duarum formarum, naturalis scilicet et mathematicae, comprehendit* – ebenda, S. 69). Dieser grundsätzlichen Prämisse folgend geht Johannes de Muris in seiner Darstellung so vor, daß er zunächst ein theoretisches mathematisches Modell aufstellt und es dann auf die Notationspraxis anwendet. Der Leitgedanke für die Erstellung des mathematischen Modells ist derselbe, der bis dahin die gesamte Theorie der Mensuralmusik beherrscht hatte: die *perfectio* oder der *numerus ternarius*. Bedeutet die Dreizahl die Verdreifachung der Einheit, so kann das Verfahren durch aufeinanderfolgende Multiplikationen erweitert werden: „Wird die Dreizahl auf sich selber bezogen, erzeugt sie neun . . . wird diese wiederum auf sich selbst bezogen, erzeugt sie 81“ (*ternarius in se ductus novem generat . . . qui si iterum in se ducatur, 81 producit* – ebenda, S. 71 f.). Das gesamte System entfaltet sich auf solche Weise zwischen einem Ausgangsterminus, den die Zahl 1 bildet – dem dritten Teil der perfekten Dreizahl –, und einem Schlußterminus, den die Zahl 81 darstellt – die dritte Multiplikation der perfekten Dreizahl mit drei, d. h.  $(3 \times 3) \times (3 \times 3) = 81$ . „Von der Einheit also, die der dritte Teil der perfekten Dreizahl ist, bis 81, die gleichermaßen perfekt ist, gehen die Termini vom größten zum kleinsten“ (*Ab unitate igitur, que tertia pars est ternarii qui perfectus est, usque ad 81, qui similiter est perfectus, dicuntur esse termini de maximo ad minimum* – ebenda, S. 72). Innerhalb dieses Gesamtumfanges kann man vier Sektionen beziehungsweise Stufen (*gradus*) unterscheiden, in denen derselbe Dreierbezug jeweils wiederkehrt: die Dreizahligkeit oder *perfectio* selbst – die Zahl 3, die Zweizahligkeit oder *imperfectio* – die Zahl 2; und die Einzahligkeit – die Zahl 1, „die das perfekte imperfekt macht und das imperfekte perfekt“ (*que perfectum imperficit perficiens imperfectum* – ebenda, S. 73). Das mathematische Modell hat also folgende Gestalt (s. S. 274 oben).

Um diese Organisation der Werte auf die Elemente der Notation anzuwenden, erarbeitet Johannes de Muris eine echte Theorie des musikalischen Zeichens, die offensichtlich von jenen Studien über die „*modi significandi*“ beeinflusst ist, die

erste Stufe	81	54	27
zweite Stufe	27	18	9
dritte Stufe	9	6	3
vierte Stufe	3	2	1
	↙ ↘	↙ ↘	↙ ↘
	dreizahlig	zweizahlig	einzahlig

man seit einiger Zeit an der Pariser Universität betrieb – d. h. über das Verfahren der Entstehung und Verbreitung sprachlicher Bedeutungen<sup>37</sup>. Er geht von der folgenden Definition der musikalischen Note aus: „Notula musicalis est figura quadrilatera soni numerati tempore mensurati significativa ad placitum“ (ebenda, S. 75), d. h., die musikalische Note ist eine viereckige geometrische Figur, die einem zahlhaften, zeitlich gemessenen Ton gemäß Übereinkunft bezeichnet. Die Zuordnung von Figur und Mensur geschieht durch Verabredung, d. h. durch freie Entscheidung derer, die mit den musikalischen Noten arbeiten. Diese Noten haben notwendigerweise zwei Aspekte – die geschriebene geometrische Figur, die das Zeichen darstellt, und den in seiner Dauer genau festgelegten Klang, der seine Bedeutung ausmacht: „Die Figur ist das Zeichen, die musikalische Sache das Bezeichnete“ (Figura autem signum est, res musicalis significatum). Die beiden Aspekte sind gleich wichtig und absolut untrennbar in dem einheitlichen Wesen, das die musikalische Note darstellt: „Das Zeichen ist seiner primären Form nach ein vollkommen Seiendes, ähnlich auch das Bezeichnete. Das eine kommt dem anderen zu, indem beide zusammen das ausmachen, was musikalische Note heißt“ (Signum est ens perfectum per suam formam primariam, similiter et significatum. Unumque accidit alteri, facientes ambo unum per aggregationem quod musicalis notula nuncupatur – ebenda, S. 91). Folgerichtig muß es, um die unterschiedlichen Bedeutungen vermitteln zu können, auch unterschiedliche Zeichen geben, d. h. unterschiedliche graphische Formen der musikalischen Noten. Und da die Werte der musikalischen Dauern nach vier Stufen unterschieden sind, so unterscheiden sich auch die Formen der musikalischen Noten nach vier gradus wie folgt:

erste Stufe	inequilatera	– equilatera
zweite Stufe	caudata	– incaudata
dritte Stufe	rectiangula	– octusangula
vierte Stufe	octusangula non caudata	– octusangula caudata

Nun galt es, den verschiedenen musikalischen Noten einen Namen zu geben und so die Verbindung zwischen den vier Stufen der Zeitwerte und den vier Stufen der graphischen Formen herzustellen, wie die folgende Gesamtschau des Systems unter Berücksichtigung aller seiner Aspekte zeigen möge: ein theoretisches und prak-

<sup>37</sup> Pinborg, Sprachtheorie. Zum Terminus technicus „modi significandi“ vgl. Johannes de Muris, *Notitia*, S. 91.

	signum	nomen	significatum
primus gradus	■	maxima perfecta	81
	■	maxima imperfecta	54
	■	longa	27
secundus gradus	■	longa perfecta	27
	■	longa imperfecta	18
	■	brevis	9
tertius gradus	■	brevis perfecta	9
	■	brevis imperfecta	6
	◆	semibrevis	3
quartus gradus	◆	semibrevis perfecta	3
	◆	semibrevis imperfecta	2
	◆	minima	1

Tabelle 1

tisches Gebäude, perfekt in Gruppen und Untergruppen gegliedert, wie die zeitgenössischen Phänomene der gotischen Architektur und der Scholastik<sup>38</sup>.

Tabelle 1 macht die grundsätzliche, allgemein bekannte, aber vielleicht niemals mit Vorbedacht gelöste Schwierigkeit deutlich, mit der die Mensuralmusik im Verlauf ihrer gesamten Geschichte zu kämpfen haben sollte (s. S. 284, 286 und 290f.): daß in jeder Stufe drei unterschiedliche Werte, drei unterschiedliche Bezeichnungen, aber nur zwei unterschiedliche Notenzeichen vorhanden sind, eines für die Einheit und ein anderes gemeinsam für die Zweizahl und die Dreizahl. Deshalb läßt sich gerade das, was den Hauptunterschied für die musikalische Praxis ausmachen müßte, auf der Ebene des graphischen Zeichens nicht erkennen: „(D)as Ternäre und das Binäre werden durch eine ähnliche Figur angezeigt“ (ternarium et

<sup>38</sup> Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York 1957.

binarium figura simili designari); „eine ähnliche Figur stellt das Perfekte und das Imperfekte dar“ (perfectum et imperfectum figura similis representat – Johannes de Muris, *Notitia*, S. 75 und 90). Der Unterschied läßt sich nur auf der klanglichen Ebene erkennen: „Die Bedeutung aber ist dasjenige, was das Perfekte und das Imperfekte ausmacht, und nicht die Notenform“ (Est autem significatio id, quod perficitur et imperficitur, non figura – ebenda, S. 91). So betrifft das Perfizieren oder Imperfizieren, zu dem man genötigt ist, wenn man sich mit Mensuralmusik beschäftigt, nicht die Notation, die Notenform, sondern die Klänge: „Die Frage stellt sich nicht bezüglich der Figuren, sondern der Sachen“ (non de figuris igitur fit quaestio, sed de rebus – ebenda, S. 92, Satz 18). Die Bestimmung der Werte zu ternären oder binären liegt außerhalb der sinnlichen Wahrnehmung, sie erfordert einen Akt der Vorstellung: „(A)uch muß man sich vorstellen, daß das Ternäre auf das Binäre reduziert wird und umgekehrt“ (imaginandum quoque est ternarium ad binarium reduci vel e contra). Insofern ist die praktische Arbeit im Bereich der Mensuralmusik in gewisser Weise Theorie, arithmetische Rechnung: „Das wissen aber die guten Mathematiker“ (Haec autem sciunt mathematici sapientes – ebenda, Satz 19).

Johannes de Muris aber gehört zu den Mathematikern und nicht zu den Musicis, um deren Wohlwollen er im letzten Kapitel seines Werkes bittet. Er befaßte sich mit der *musica mensurabilis* in der Absicht, ein gültiges Regelsystem zu entwerfen zu einer Zeit, da „die verschiedenen Ausübenden über sie in unterschiedlicher Weise denken“ (de ipsa diversi diversimode sentiant practicanes – S. 65). In der Tat ist seine theoretische Analyse klar und reich an Vorschlägen, seine Darstellung der zeitgenössischen Praxis hingegen unbestimmt und doppeldeutig. Er räumt ein, daß es „viele andere verborgene Neuigkeiten in der Musik“ (multae aliae novitates in musica latentes – S. 84) gebe, die in seinem Werk „gleichsam verborgen“ (quasi abscondita intus latentia – S. 85) bleiben sollen. Das gilt hauptsächlich für die beiden bedeutendsten, in der Zwischenzeit in die Mensuralmusik eingeführten Neuerungen: für das tempus imperfectum und die Teilung der Semibrevis in Minimen. Wie weiter unten gezeigt werden soll, verwenden die praktischen Musiker zu der Zeit, in der Johannes de Muris schreibt, nicht nur eine einzige musikalische Mensur, das franconische ternäre tempus perfectum, sondern daneben auch das binäre tempus imperfectum. Er gibt zwar die Existenz dieser doppelten Mensur zu, beschränkt sich aber darauf, sie in ausschließlich quantitativen Begriffen zu erklären: „Es gibt zwei tempora, ein maius und ein minus; das tempus maius hat eine längere Bewegung, das tempus minus eine kürzere“ (Temporis aliud maius aliud minus: maius quod motum prolixiorum, minus quod breviorum – S. 66, Satz 5). Da beide Masuren zur selben „species“ gehören – nach Aristoteles hat die Größe keinen Einfluß auf die species –, werden sie nach derselben Methode behandelt: „(S)ie werden auf einerlei Weise betrachtet, bei ihnen wechselt nicht die Methode“ (unum modum retinent cognoscendi nec in his scientia variatur – ebenda, Satz 6). Und da die gesamte Tradition sich auf der ternären perfekten Mensur aufbaut,

behandelt der Autor ausschließlich diese und meldet sogar Zweifel an, ob die imperfekte Mensur überhaupt erlaubt sei: „(E)s ist nicht gut, in der Kunst nach dem Imperfekten zu forschen“ (in arte imperfectum non convenit reperiri – ebenda, Satz 8).

Wie schon gezeigt, stellt Johannes de Muris bei der Unterteilung der Semibreven das Vorhandensein einer neuen Stufe von Notenwerten fest, die genauso strukturiert ist wie die höheren Grade; jede der drei Semibreven, die die Brevis perfecta oder das franconische tempus ausmachen, wird ihrerseits in drei Minimen unterteilt: Die Brevis wird „in drei gleiche Zeiten geteilt, deren jede durch einmalige Teilung nochmals geteilt werden soll, d. h. die Brevis ist beim Vortrag durch neun gleiche Minimen teilbar“ (per tria dividitur aequalia, quorum quodlibet unica divisione similiter dividatur; aliter: quae divisibilis est per novem aequalia minima, dum profertur – S. 125). Auf solche Weise wird die Teilung des tempus in neun Teile, wie sie bei den zeitgenössischen Praktikern schon gebräuchlich war, legitimiert und in ein System gebracht. Gleichwohl erinnert Johannes de Muris daran, daß das tempus zur Kategorie des Kontinuums gehöre, denn es sei teilbar „in beliebig viele Teile“ (in quotlibet partes – S. 104, Satz 2); folgerichtig kann auch die musikalische Mensur „aus 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 gleichen Semibreven derselben Gestalt bestehen“ (ex 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 semibrevisibus aequalibus eiusdem figurae – ebenda, Satz 4); daher sei der erfahrene Musicus zu loben, „der über dasselbe tempus zeitgleich diskantiert, indem er es bald in zwei und bald in drei und die übrigen Teile teilt“ (Laudabilis autem esset musicus et peritus, qui super idem tempus aequale ipsum dividendo nunc per duas, nunc per tres et ceteras partes integre discantaret – S. 105). Johannes de Muris nimmt auf diese Weise die Einführung des neuen Wertes Minima zurück und schlägt erneut die Unterteilung des tempus in eine beliebige Zahl gleicher Semibreven vor – wie in der Lehre des Petrus de Cruce und Johannes de Garlandia.

Die *Notitia artis musicae* war besonders im Pariser Einflußbereich<sup>39</sup> und in England<sup>40</sup> verbreitet, aber sie war auch in Italien bekannt, wenn auch durch die Abschrift eines Engländers<sup>41</sup>. Offensichtlich begriff man die Neuerungen, die dieses Werk in sich barg, im Verlauf des 14. Jahrhunderts; ein Pariser Kopist taufte den Traktat in *Ars nove musicae* um<sup>42</sup>, und andere Autoren bemühten sich um Kommentare und Zusammenfassungen. Eine in ihrer Substanz neue Darstellung der *Notitia* mit Kommentaren zu einigen Kapiteln, besonders des praktischen Teils, stellt der Traktat des Anonymus 6, Frater Petrus von Saint-Denis dar, zu-

<sup>39</sup> Paris, Bibl. Nat., Mss. lat. 14741 und 7378 A; St. Paul im Lavanttal, Archiv des Benediktinerstiftes, 264/4.

<sup>40</sup> Cambridge, Trinity College Library, R. 14. 26.; Oxford, Bodleian Library, Bodley 77 und 300.

<sup>41</sup> Chicago, Newberry Library, 54 1.

<sup>42</sup> Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 7378 A.

mindest in der Version des ältesten Codex<sup>43</sup>. Auszüge aus dem zweiten Teil der *Notitia* bilden den Traktat des Ymbertus de Francia, der vielleicht mit dem gleichnamigen Komponisten identisch ist<sup>44</sup>. Eine Erwähnung der *Notitia* findet sich in der *Ars* des Johannes Boen (ed. Gallo, S. 25).

Der hohe spekulative Grad und die daraus resultierende Komplexität der Wissenschaftssprache in der *Notitia* veranlaßten Johannes de Muris, die Ergebnisse in einem zweiten, kurze Zeit nach dem ersten, vielleicht 1322 geschriebenen Traktat in vereinfachter Form zusammenzufassen, dem *Compendium musicae practicae* (ed. Michels). Dieses Werk bietet einen Querschnitt, aber nur des zweiten Teils der *Notitia*, und nicht als fortlaufender Lehrtext, sondern in der didaktischen Form von Fragen und Antworten. Wo der praktische Teil der *Notitia* sich nur mit dem Wert der einfachen Noten befaßte und für die anderen Probleme der Mensuralmusik auf das, „was in den Schriften der Alten gesagt wurde“ (quod dictum est in canonis antiquorum), also auf die Lehre Francos, verwies, findet sich im *Compendium* nun ein Kapitel über die Pausen und eines über die Ligaturen. Die jüngere Schrift scheint eine gewisse Verbreitung erfahren zu haben, von der einige bescheidene Spuren in französischen, englischen und italienischen Manuskripten überliefert sind<sup>45</sup>.

#### 6. Jacobus Leodiensis

Eine zusammenfassende Übersicht über die *musica mensurabilis* bot am Ende des 13. Jahrhunderts Jacobus Leodiensis in seinem Traktat *Speculum musicae*<sup>46</sup>. Der Titel verspricht, in diesem Werk alle Themen der Musiktheorie mit den Augen des Geistes widergespiegelt zu zeigen. Es ist durchaus möglich, daß die Anregung zu dem Titel von dem *Speculum divinatorum* ausging, einem theologischen Werk, das Henri Bate de Maline, Chorsänger in der Kathedrale von Lüttich und Jacobus persönlich nahestehend, im Jahre 1303 vollendet hatte<sup>47</sup>. Nach der Klassifikation des Jacobus, für den die *musica instrumentalis* (nach der boethianischen Dreiteilung), also die wirklich erklingende Musik, sich ihrerseits in *plana* und *mensurabilis* schied, beschäftigten sich die ersten sechs Bücher des Werkes mit der *musica plana* im weitesten Sinne des Wortes, und das siebente Buch mit der *musica mensu-*

<sup>43</sup> CS III, 398–403; Petrus de Sancto Dionysio, *Tractatus de musica*, ed. Ulrich Michels, o. O. 1973. In: CSM 17, S. 147–159.

<sup>44</sup> St. Paul im Lavanttal, Archiv des Benediktinerstiftes, 135/1, f. 17.

<sup>45</sup> Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 14741; St. Paul im Lavanttal, Archiv des Benediktinerstiftes, 264/4 und 135/1; Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Regin. lat. 1146.

<sup>46</sup> Roger Bragard, *Le Speculum musicae du compilateur Jacques de Liège*. In: MD 7, 1957, S. 59–104.

<sup>47</sup> Henricus Bate, *Speculum divinatorum et quorundam naturalium*, ed. van de Vyver.

*rabilis*. In bezug auf diese Gliederung des Stoffes bekennt Jacobus, daß sein „erstes Thema“, seine „eigentliche und erste Absicht“ (causa primaria, principali et prima intentione – *Speculum*, lib. I, S. 11 und lib. VII, S. 6) gewesen sei, ein Buch über die *musica mensurabilis* als Verteidigung der Alten zu schreiben, die vor allem von der Lehre Francos repräsentiert würden. Die Materialfülle sei aber bald derart angewachsen, daß er das Projekt habe umstoßen müssen und nun eine umfangreiche und grundlegende Abhandlung über die *musica plana* mit einem bescheidenen Abschnitt am Schluß über die *musica mensurabilis* verfaßt habe. Damit fügt sich Jacobus der Ordnung, auf die er selbst hinweist: daß „die *musica mensurabilis* die *musica plana* voraussetzt“ (Musica autem mensurabilis musicam praesupponit planam – ebenda, lib. I, S. 56), und er knüpft so noch einmal an die Tradition des Musikschrifttums im 13. Jahrhundert an.

Entsprechend diesen Voraussetzungen wird in den ersten sechs Büchern die gesamte traditionelle Musiktheorie in der gewohnten Form einer systematischen, sachlichen Darstellung behandelt; im siebenten Buch werden dagegen einige Themen der Mensuralmusik in einer Weise ausgeführt, die die Überlegenheit der Musiker des 13. Jahrhunderts zeigen soll. Jacobus' Polemik gegen die eigenen Zeitgenossen richtet sich sowohl gegen die neuen Kompositionen – „in modo cantandi ipsorum“ – als auch gegen die neuen theoretischen Formulierungen in ihrem Schlepptau und zu ihrer Unterstützung – „in eorum tractatibus“, d. h. gegen die neue Art und Weise des Singens und die darüber verfaßten Traktate (modernus cantandi modus . . . tractatusque super hunc confecti – lib. VII, S. 6) –, besonders aber gegen die in die beiden grundlegenden Aspekte der *musica mensurabilis* eingeführten Neuerungen, in die Notation und die Theorie. Die zeitgenössischen Musiker seien mit diesen beiden Gebieten derart beschäftigt, daß sie eher Noten- und Textschreiber als Sänger genannt werden müßten (modernos cantores, vel potius notatores et scriptores – lib. I, S. 11).

Jacobus führt diese Diskussion auf der Basis beigefügter alter und zeitgenössischer theoretischer Schriften, weshalb die Zitate aus Musiktraktaten im siebenten Buch des *Speculum* sehr zahlreich sind. Die polemische Haltung des Autors zeigt sich jedoch darin, daß die alten Schriftsteller, die zu verteidigen er antritt, namentlich zitiert werden – vor allem Franco, der Pseudo-Aristoteles (= Lambertus) und gelegentlich Petrus de Cruce; die modernen Autoren, die er widerlegen will, werden dagegen nur summarisch mit der Bezeichnung „moderni“, „aliqui moderni“ zitiert. Auf jeden Fall aber sind die am häufigsten zitierten oder paraphrasierten Werke, jene also, auf die er sich am häufigsten bezieht, die ersten Musiktraktate von Johannes de Muris: die *Notitia artis musicae* und das *Compendium musicae practicae*, auch wenn der Name Johannes de Muris niemals erwähnt, sondern immer unter Umschreibungen wie „modernus doctor“ oder „unus“ oder „quidam“ versteckt oder allgemein unter den „aliqui moderni“ geführt wird. Eine Tabelle (2) der wörtlich zitierten Stellen mag eine Vorstellung von der Bedeutung vermitteln, die Jacobus diesen beiden Traktaten beimißt.

Jacobus Leodiensis <i>Speculum</i> , lib. VII	Johannes de Muris N = <i>Notitia</i> , C = <i>Compendium</i>
cap. I, Satz 11	N, lib. II, cap. XIV, Satz 6
cap. X, Satz 6	C, cap. XII
cap. XI, Satz 1	C, cap. I, Satz 4
cap. XI, Satz 2	C, cap. I, Satz 4 und 5
cap. XVIII, Satz 3	C, cap. X, Satz 1 und 2
cap. XX, Satz 7	N, lib. II, cap. IV, Satz 8 und C, cap. VI, Satz 5
cap. XXIII, Satz 1	C, cap. VII, Satz 1
cap. XXIII, Satz 3	C, cap. VII, Satz 2
cap. XXIII, Satz 4	C, cap. I, Satz 2
cap. XXIII, Satz 6 und 7	C, cap. I, Satz 2–4
cap. XXIII, Satz 8	C, cap. II, Satz 1–5
cap. XXIV, Satz 1–4	C, cap. VII, Satz 5–9
cap. XXIV, Satz 12–14	N, lib. II, cap. V, Satz 8
cap. XXIV, Satz 15	N, lib. II, cap. VI, Satz 9
cap. XLI, Satz 1	N, lib. II, cap. VIII, Satz 2
cap. XLI, Satz 3 und 4	N, lib. II, cap. VIII, Satz 4–6
cap. XLIII, Satz 5	N, lib. II, cap. IX, Satz 2 und 3
cap. XLIV, Satz 12	N, lib. II, cap. XIII, Satz 3 und 4
cap. XLIV, Satz 14	N, lib. II, cap. XIII, Satz 7

Tabelle 2

Die Beziehung zwischen dem Autor des *Speculum* und den Ideen von Johannes de Muris sind teilweise zwiespältig, weil auch dessen Position bisweilen doppeldeutig ist. Da, wie gesagt, Johannes de Muris ein „modernus“ ist, in dessen Werk die Neuerungen eher diskret verborgen bleiben, wird er je nachdem bald in polemischer Absicht und bald mit Zustimmung herangezogen. Und dies deshalb, weil die zwei grundsätzlichen Punkte, die Jacobus in der *Musica* der Alten verteidigt und in der der Modernen verurteilt – die Preisgabe der Alleinherrschaft der perfekten ternären Mensur durch Aufnahme der imperfekten binären Mensur sowie die Ausdehnung des Mensurprinzips auf die Semibrevis mit Einführung der Minima – Dinge betreffen, die in den Texten von Johannes de Muris am wenigsten klar durchdacht sind. So führt Jacobus seine leidenschaftliche Verteidigung des absoluten Wertes der perfekten ternären Mensur genau wie Johannes de Muris mit Argumenten aus Theologie und Geometrie und hat daher recht mit seiner durchsichtigen Anspielung: „Die *musica mensurabilis* gründet sich auf die *perfectio*, wie nicht nur die Alten sagen, sondern auch die Modernen“ (Fundatur autem ars musice mensurabilis in perfectione ut dicunt non modo veteres sed moderni); „wie die Alten wollen – und auch einige Moderne versichern –, gründet sich diese ganze Kunst auf die *perfectio*“ (sicut volunt antiqui – et idem asserunt aliqui moderni –

tota ars ista fundatur in perfectione)<sup>48</sup>. Auch bei der Verteidigung einer unbegrenzten Unterteilung der Brevis in gleiche Teile, wie sie die Nachfolger Francos einführten, ist es leicht, mit einer gleichermaßen durchsichtigen Anspielung daran zu erinnern, daß auch die „moderni“ davon sprächen, „daß ein Musiker lobenswert und erfahren sei, der über demselben gleichen tempus in der Oberstimme mal drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht oder neun Semibreven sänge“ (quod laudabilis esset musicus et peritus qui supra idem equale tempus nunc tres nunc quattuor semibreves nunc quinque, sex, septem, octo vel novem discantet)<sup>49</sup>.

Was den Autor des *Speculum* enger mit den alten Theoretikern verbindet, ist die Grundvorstellung von der Aufgabe der Musiktheorie. Jacobus unterscheidet bei der *musica instrumentalis* grundsätzlich zwischen *theorica* und *practica*, und die *musica mensurabilis* ist dann eine Unterabteilung der *musica practica*. Nun muß aber, Boethius zufolge, ein klarer Unterschied zwischen der Tätigkeit des Theoretikers und der des Praktikers bestehen. Der Theoretiker muß „seine Aufgabe in der Spekulation über die Dinge sehen, die seine Gattung betreffen, und darf sich, soweit es auf sie ankommt, nicht in die Gefilde der Praxis herablassen“ (finem suum in speculatione eorum, quo ad genus suum pertinent, ponere, non iam descendendo, quantum in ea est, ad operationem aliquam vel praxim – lib. I, S. 66, Satz 6). Der Theoretiker habe sich – weiterhin nach der Lehre des Boethius – mit der Praxis nur als Richter zu befassen, indem er festsetzt, was zu tun sei, da es vernünftig ist, und was zu meiden sei, da es unvernünftig ist: „Boethius wollte, daß die Musiktheorie sich urteilend und erklärend in alles einmischte. Und wir, die wir hauptsächlich über die Theorie der klingenden Musik zu sprechen beschlossen haben, müssen nach unserem Können bei den vorkommenden praktischen Erscheinungen nach Gründen forschen“ (Videtur tamen velle Boethius quod theorica musica, iudicando et rationem assignando, se ingerat in omnibus. Et nos qui de theorica sonora musica principaliter loqui decrevimus, in practicis speciebus quae occurrent, pro posse nostro, rationem insectemur – ebenda); und genau in dieser Rolle des Theoretikers als eines Richters über Vernunft und Unvernunft betrachtet Jacobus die alte und die moderne Praxis und bewertet sie in den letzten Kapiteln des Werkes nach Perfektion oder Mangelhaftigkeit, nach Feinheit oder Grobheit, nach Freiheit oder Abhängigkeit, nach Stabilität oder Instabilität. Doch diese saubere Trennung von Theorie und Praxis ist bei den „moderni“ nicht mehr üblich, und dies ist Jacobus' größter Kummer. In Zusammenhang mit den Semibreven beklagt er, daß sie „sich viel um deren Unterscheidung, Bedeutung, Wert und Benennung kümmern“ (multum laborant in ipsarum distinctione significatione, valore, nominatione – lib. VII, S. 64) und daß sie dies gleichzeitig als Theoretiker – „die Modernen kümmern sich in ihren Traktaten viel um die Unterscheidung

<sup>48</sup> *Speculum*, lib. VII, S. 58 und 87. Die Bezugsstelle ist bei Johannes de Muris *Notitia*, S. 71.

<sup>49</sup> Ebenda, lib. VII, S. 86. Die Bezugsstelle ist bei Johannes de Muris *Notitia*, S. 105.

ihrer Semibreven“ (in discernendo suas semibreves moderni multum laborant in suis tractatibus – ebenda, S. 38) – und als Praktiker taten. „Sie bedienen sich ihrer viel, sie verbreiten sich diesbezüglich viel über ihre neue Kunst, ihre Art zu singen und zu notieren“ (Illis multum utuntur, per illas multum suam dilatant novam artem, suum cantandi modum ac cantus notandi – ebenda, S. 64). Dasselbe geschieht auch bei der so arg getadelten Imperfektion, die die Modernen auf theoretischer Ebene zu rechtfertigen suchen und sie auf praktischer anwenden: „Denn wenn die neue Kunst nur spekulativ über diese Imperfektionen sprechen würde, könnte man es leichter akzeptieren, aber es ist nicht so. Denn sie dehnen die Imperfektion allzusehr auf die Praxis aus“ (Quod si ars nova de tactis imperfectionibus speculative solum loqueretur, magis esset tolerandum, sed non sic est. Imperfectionem enim ad praxim nimis extendunt – ebenda, S. 87). Jacobus bemerkt deutlich, daß für die Modernen Theorie und Praxis, weit davon entfernt, unterschieden und getrennt zu sein, untrennbar verbunden sind: „Denn sie führen die Kunst, die wahrhaftig und hauptsächlich Praxis ist, auf eine Gründlichkeit und Spekulation zurück und vermengen so Praxis und Spekulation“ (Artem enim, que vere et principaliter practica est, ad subtilitatem quandam et speculationem reducut sicque praxim et speculationem inter se confundunt – ebenda, S. 25).

Auf der einen Seite ist der Theoretiker so sehr in die Probleme des Komponierens und Notierens verwickelt, daß er sich mit den konkreten Problemen befassen muß: „Oh, stiege doch diese Spekulation nicht zur Praxis hinab!“ (Utinam hec speculatio ad praxim non descendisset – ebenda, S. 50), andererseits aber arbeite der Praktiker auf so subtile und komplexe Weise, daß er den Himmel der Spekulation berühre: „(S)ie belegen die Form und den Zweck der Komposition mit Schwierigkeit und Verlegenheiten... Ändern sie nicht das Ziel, verwandeln sie nicht die Praxis des Diskants in Spekulation?“ (formam atque finem discantum subtilitati compositionis, difficultati, intricacioni videntur attribuire... Nonne tales finem mutant, discantum praxim in speculatione convertunt? – ebenda, S. 14). Diese Wechselbeziehung von Theorie und Praxis ist tatsächlich der neue Geist, den das 14. Jahrhundert der Mensuralmusik bringen wird. Jacobus' Widerstand ist ein Zeichen für das Unbehagen und das Mißtrauen des traditionellen Theoretikers, der nun keine gegnerischen Standpunkte zwischen *musicus* und *cantor*<sup>50</sup> im Angesicht des Entstehens einer Theoretikerschicht mehr aufbauen kann, die sich mit der Analyse konkreter künstlerischer Probleme befaßt, und einer intellektuell gebildeten Praktikerschicht, die auch in der Lage ist, die verwickelten Notationsprobleme zu lösen – insgesamt also im Angesicht der Herausbildung einer „societas“, in der die *musicici* „laici sapientes“ und die *cantores* „valentes“ sind (ebenda, S. 95).

Ein derart persönliches Werk wie das *Speculum* konnte kaum Verbreitung

<sup>50</sup> Erich Reimer, *Musicus und Cantor. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks*. In: *AfMw* 35, 1978, S. 1–32.

finden, am wenigsten das siebente Buch über die Mensuralmusik, das nur in einer einzigen vollständigen Handschrift überliefert ist<sup>51</sup>, die noch dazu – Ironie des Schicksals – mit den Werken seines Gegners Johannes de Muris verwechselt wurde (CS II, XII–XXII und 383–433).

<sup>51</sup> Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 7207.

## II. ARS GALLICA

### 1. Die Imperfektion der Longa

Das Verhältnis von Longa und Brevis war ursprünglich in der Musik wie in der literarischen Metrik, aus der es stammte, vielleicht binärer Natur (also 2:1). Dies läßt sich aus einigen theoretischen Zeugnissen etwa des italienischen, englischen und deutschen Einflußbereichs schließen, peripheren, also im Vergleich zum französischen, der das Zentrum der Verbreitung mensuraler ternärer Mehrstimmigkeit war<sup>52</sup>. Die ausschließlich ternäre *perfectio*, wie sie für die erste Periode der *musica mensurabilis* kennzeichnend ist, scheint am Ende des 13. Jahrhunderts auch in Frankreich durch gelegentliche Ausnahmen in der Musizierpraxis ihre absolute Gültigkeit eingebüßt zu haben. Die Motette *Je ne puis – Flor de lis – Douce dame*<sup>53</sup> weist nämlich im Tenor Longen im Wert von zwei Breven auf. In diesem Fall konnte man den binären Wert der Longen nur aus dem Kontext der gesamten Komposition erschließen, war doch die graphische Form der binären Note dieselbe wie die der ternären. Der einzige indirekte Hinweis ist das Vorhandensein von Pausenstrichen, die zwei Zwischenräume des Liniensystems umfassen und deshalb die Länge einer binären Longa bzw. zweier Breven haben.

Als sich diese Praxis in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts verbreitete, wie man an einigen Motetten im musikalischen Nachtrag zum *Roman de Fauvel* beobachten kann, fühlten sich die Musiker veranlaßt, ihren Kompositionen verbale Anleitungen beizugeben, die keinen Zweifel daran ließen, daß die Longen binär statt ternär zu lesen seien. So trägt der Tenor in der Motette *Plange nostra regio – Nulla pestis – Vergente* die Bemerkung „ex imperfectis“<sup>54</sup>, d. h. er besteht „aus imperfekten Longen“ statt aus perfekten. Und der Tenor der Motette *Alieni boni invidia – Facilius a nobis vitatur* enthält die Bemerkung „imperfecte canite“<sup>55</sup>, als Anweisung für die Ausführenden, alle Longen dieses Tenors zweizeitig zu singen.

Die theoretische Begründung dieser binären Interpretation findet sich in einem kurzen anonymen Text über die Mensuralmusik mit dem Titel *ars vetus*, der An-

<sup>52</sup> Ameri *Practica artis musicae* 1271, ed. Cesarino Ruini, o. O. 1977, S. 99 (CSM 25); Walteri Odington *Summa de speculatione musicae*, ed. Frederick F. Hammond, o. O. 1970, S. 127 (CSM 14); Wien, Österreichische Nationalbibl., 5003, f. 203; vgl. auch Rudolf Flotzinger, Zur Frage der Modalrhythmik als Antike-Rezeption. In: AfMw 29, 1972, S. 203–208, bes. S. 207.

<sup>53</sup> Montpellier, Faculté de Médecine de l'Université, H 196, ff. 214 v–215.

<sup>54</sup> Paris, Bibl. Nat., Ms. fr. 146, f. 3.

<sup>55</sup> Ebenda, f. 13.

gaben zu den Werten der einfachen Noten (*duplex longa, longa, brevis*), zu den Ligaturen und zu den Pausen (drei Zwischenräume, zwei Zwischenräume, ein Zwischenraum, ein halber Zwischenraum) liefert<sup>56</sup>. Zu der Beziehung zwischen Longa und Brevis sagt der Text: „Die einfache Longa... enthält im perfekten Modus drei tempora, im imperfekten zwei“ (*Simplex longa... in modo perfecto tria valet tempora, imperfecto duo* – Philippe de Vitry, *Ars*, S. 57, Z. 15 und 17–18). Diese Definition enthält eine doppelte terminologische und gedankliche Neuerung. Auf der einen Seite bezeichnet *modus* nicht mehr, wie in der franconischen Theorie, ein rhythmisches Schema, sondern ist die Kategorie, in die sich die Beziehung zwischen Longa und Brevis einordnet. Auf der anderen Seite wird diese Beziehung nicht nur so verstanden, daß die Mensur der Longa wie in der franconischen Theorie immer und ausschließlich ternär ist, sondern sie bietet auch die Möglichkeit, die Mensur der Longa binär zu fassen.

Die binäre Interpretation der Longa stellt in jedem Falle eine Übertragung jener Zweiteiligkeit auf die untere Stufe des Verhältnisses von Longa und Brevis dar, die auf der höheren Stufe des Verhältnisses von *duplex longa* und Longa im System schon immer gegeben war (*duplex longa... duas longas significat* – Franco, *Ars*, S. 30). Wie die *duplex longa* schon damals eine eigenständige, keiner weiteren Ergänzung bedürftige binäre Mensur war, so kann nun auch die *longa imperfecta* eine eigenständige Mensur sein, die keine weitere Note zu ihrer Vervollständigung benötigt. Es ist klar, daß der Begriff *imperfectio* in dieser Situation seine negative Bedeutung verliert und zu einem neutralen Begriff für das kleinere Maß der perfekten Mensur wird. Ein anonymen Theoretiker versucht diesem Umstand Rechnung zu tragen, indem er eine zweifache Interpretation des Begriffs *perfectio* vorschlägt: *perfectio perfecta* für die Dreiteiligkeit und *perfectio imperfecta* für die Zweiteiligkeit. „Man beachte, daß die *perfectio* zweifach ist, nämlich die *perfectio perfecta* und die *perfectio imperfecta*. *Perfectio perfecta* besteht aus dreien und *perfectio imperfecta* aus zweien.“ (*Notandum quod perfectio est duplex, scilicet perfectio perfecta et perfectio imperfecta. Perfectio perfecta est computanda de tribus et perfectio imperfecta de duobus* – Wolf, *Musiktraktat*, S. 37.) Auf diese Weise wird der überkommene ideologische Vorrang der *perfectio* gerettet, die weiterhin für jede Art der Mensur gilt; sie steht für ihre Vollständigkeit, entkleidet allerdings gleichzeitig den Begriff *perfectio* seines traditionellen Hinweises auf die alleinige Dreiteiligkeit.

Die *ars vetus* hat mit ihrer Einführung der Unterscheidung zwischen *modus perfectus* und *modus imperfectus* eine Neuorganisation des Systems der rhythmischen Modi bewirkt, die sich bei Franco und seiner Schule ausschließlich auf das ternäre Prinzip gründeten. Ein anderer kurzer anonymen Text<sup>57</sup> zieht dagegen eine Neu-

<sup>56</sup> Philippi de Vitriaco *Ars nova*, edd. Gilbert Reaney, André Gilles und Jean Maillard, o. O. 1964, S. 57, Z. 12 – S. 63, Z. 16 (CSM 8).

<sup>57</sup> Anonymus, *De valore notularum tam veteris quam novae artis*, ed. Gilbert Reaney. In: CSM 30, S. 13–28.

fassung des Systems folgender Art in Betracht: Der erste und der zweite Modus bleiben unverändert, weil ihr Schema (Longa-Brevis, Brevis-Longa) auf Grund der neuen Auffassung von der Zweiteiligkeit der Longa keine Varianten gestattet. Aber der dritte Modus kann nun auf zwei verschiedene Arten realisiert werden, eine getreu der franconischen Theorie, wenn die Mensur der Longa ternär, und eine andere, wenn die Mensur der Longa, wie in der *ars vetus*, binär ist. „(D)er dritte Modus ist der, der aus einer vorangehenden Longa und zwei folgenden Breven besteht. . . wenn der Gesang perfekt (gemessen) sein soll, zählt die erste von ihnen ein tempus, die zweite zwei tempora. . . wenn aber [der Gesang] imperfekt [sein soll], zählt jede Brevis ein tempus“ (tertius modus est qui constat ex una longa precedente et duabus brevibus sequentibus. . . si cantus sit perfectus prima illarum valet unum tempus, secunda duo. . . si autem cantus sit imperfectus, utraque brevis valet unum tempus – Anonymus [CSM 30], S. 21). Doch gibt es nun neben dem überkommenen Schema des perfekten dritten Modus das neue Schema eines imperfekten dritten Modus aus einer binären Longa und zwei normalen Breven. Ebenso gibt es zwei Schemata für den vierten Modus: ein ternäres Schema nach der franconischen Theorie und ein binäres nach der *ars vetus*, „wenn der Gesang perfekt sein soll. . . wenn der Gesang imperfekt sein soll“ (si cantus sit perfectus. . . si vero cantus sit imperfectus – ebenda, S. 25, Satz 1 und 4). Auch im fünften Modus ist es offensichtlich möglich, die unterschiedlichen Noten, aus denen er sich zusammensetzt, ternär nach der Lehre Francos oder binär nach der neuen *ars vetus* zu gruppieren – immer gemäß dem „cantu perfecto et imperfecto“ (ebenda, Satz 5).

## 2. Die Imperfektion der Brevis

Das Prinzip der ternären *perfectio* wurde in der Musikpraxis zu Beginn des 14. Jahrhunderts auch beim Verhältnis von Brevis zu Semibrevis von einer weiteren Ausnahme durchlöchert. Kompositionen, in denen Gruppen von zwei Semibreven den Wert einer Brevis hatten, wurden nun so interpretiert, daß beide Semibreven den gleichen Wert erhielten – statt der zweiten Semibrevis den doppelten Wert der ersten zu verleihen, wie es die franconische Regel (*Ars*, S. 39) forderte. Auch in diesem Fall handelte es sich um eine Frage der Auffassung; denn die äußere Form der Notation blieb unverändert. Um die neue, von der traditionellen Regel abweichende Interpretation anzuzeigen, erfanden die Musiker spezielle Zeichen, die auf die Zweiteiligkeit der sonst dreiteiligen Brevis und damit auf die Längengleichheit der beiden zusammengehörigen Semibreven hinwiesen. So finden sich in der Motette *Qui secuntur castra – Detractor est nequissima vulpis – Verbum iniquum et dolosum* (vielleicht aus dem Jahre 1307) und in der Motette *O Philippe perlustris Francorum – Servant regem misericordia – Rex regum* (komponiert im Jahre 1316), die beide im musikalischen Nachtrag zum *Roman de Fauvel* überliefert sind, zu Beginn der Oberstimmen zwischen dem Schlüssel und den ersten

Noten zwei Zeichen in Form von Semibrevis-Pausen eben zu dem Zweck, darauf hinzuweisen, daß das tempus nur aus zwei solchen Noten besteht<sup>58</sup>. Die binäre Interpretation der Brevis stellt einen weiteren Schritt auf dem Wege zu jener Zweiteiligkeit dar, die das System verändern sollte, getreu der franconischen Maxime, daß „die Interpretation der Longen, Breven und Semibreven dieselbe ist“ (de longis, brevibus et semibrevis idem est iudicium – ebenda, S. 38).

Die theoretische Begründung der zusätzlichen binären Interpretation findet sich in einem kurzen anonymen Text, der die „Kunst der mensuralen Musik, der alten ebenso wie der neuen“ (artem musice mensurate tam veterem quam novam) darzulegen verspricht<sup>59</sup>. Beiläufig bemerkt, war die Gegenüberstellung von alter und neuer *Ars* damals üblich; schon der Text einer Motette von Adam de la Halle spricht vom „viès et nouve!“<sup>60</sup>-Singen, und der Prolog zu Francos Traktat erwähnt „tam novos quam antiquos“ Autoren (ebenda, S. 24). Sie fügt sich in den mittelalterlichen Topos der Gegenüberstellung von Altem und Modernem<sup>61</sup>. Doch speziell die Bezeichnung *ars nova* für diese Phase der Entwicklung der mensuralen Theorie im Vergleich zu einer vorangehenden, *ars vetus* genannten Phase ist nichts anderes als die Anwendung der Gegenüberstellung auf den Bereich der Musik, wie er zwischen dem Ende des 13. und dem Beginn des 14. Jahrhunderts in anderen Fächern allgemein verbreitet war: *rhetorica vetus/rhetorica nova* in der Literatur, *digestum vetus/digestum novum* in der Jurisprudenz, *metaphisica, ethica, logica vetus/nova* in der Philosophie (Curtius, S. 164, vgl. Anm. 8). An der Universität Paris bezeichnete man noch spezieller mit *ars vetus* die schon lange bekannten und mit *ars nova* die erst kürzlich übersetzten logischen Schriften des Aristoteles<sup>62</sup>. Den Hintergrund hierzu bildet natürlich die Unterteilung der Bibel in Altes und Neues Testament. Und ähnlich bedeutet die Gegenüberstellung *vetus/novum* allenthalben zwei aufeinanderfolgende Entwicklungsphasen einer Doktrin oder eines Faches, und offensichtlich in dem Sinne, daß die spätere Phase die Errungenschaften der früheren vervollständigt und vervollkommenet. Deshalb möchte Jacobus Leodiensis, der die Alten den Modernen vorzieht, die Vergleichsbegriffe im Bereich der Musik umkehren: „Diese artes scheinen miteinander verglichen zu werden wie das Alte Testament mit dem Neuen, außer daß bei diesem Vergleich die moderne ars dem Stand des Alten Testaments zu entsprechen scheint und die

<sup>58</sup> Paris, Bibl. Nat., Ms. fr. 146, ff. 4 und 10v-11.

<sup>59</sup> Anonymus, *Compendium musicae mensurabilis tam veteris quam novae artis*, ed. Gilbert Reaney. In: CSM 30, S. 33-41.

<sup>60</sup> The Lyric Works of Adam de la Hale, ed. Nigel Wilkins, Dallas 1967, S. 65-67 (CSM 44).

<sup>61</sup> Elisabeth Gössmann, *Antiqui und Moderni im Mittelalter. Eine geschichtliche Standortbestimmung*, München usw. 1974 (Veröff. des Grabmann-Institutes 23).

<sup>62</sup> F. Alberto Gallo, *Die Musik in der Einteilung der Wissenschaften bei Egidius Romanus und Johannes Dacus*. In: Kongr.-Ber. Kopenhagen 1972, I, Kopenhagen 1974, S. 388-390.

alte dem des Neuen“ (Videntur autem artes hae invicem comparari sicut vetus lex ad novam, nisi quod in hac comparatione modernorum ars videtur habere conditionem veteris legis et vetus novae)<sup>63</sup>. Im Bereich der Musik, in dem die geschichtliche Erinnerung viel begrenzter ist als in anderen Bereichen der Kultur (Gallo, *Il Medioevo*, S. 123–127), bedeutet *ars vetus* also das nachfrancoische musikalische System der *modi* (*perfectus* und *imperfectus*), *ars nova* hingegen das unmittelbar folgende Stadium der Systemänderung.

Für das Verhältnis Brevis – Semibrevis schreibt die *Ars nova* folgendes vor: „Die Brevis perfecta wird in drei Semibreven unterteilt und jede Semibrevis in drei Minimen; und so enthält das tempus perfectum neun Minimen... das tempus imperfectum wird in zwei Semibreven unterteilt und jede Semibrevis in drei Minimen, und so enthält das tempus imperfectum sechs Minimen“. (Brevis perfecta dividitur in tres semibreves et quelibet semibrevis in tres minimas; et sic tempus perfectum continet novem minimas... Tempus autem imperfectum dividitur in duas semibreves et quelibet semibrevis in tres minimas; et sic tempus imperfectum continet sex minimas – Anonymus, *Compendium*, S. 38.)

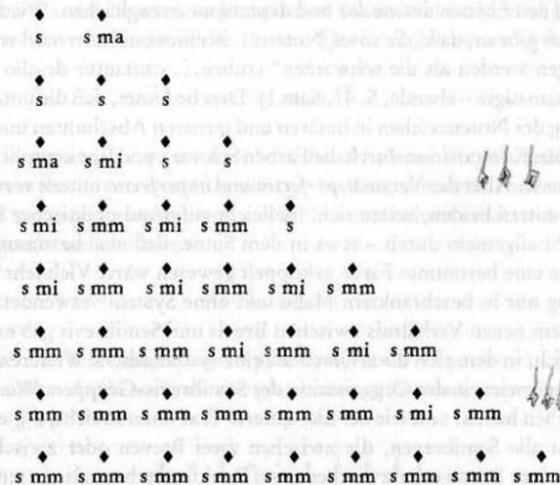
Hier stehen wir abermals vor einer doppelten terminologischen und gedanklichen Neuerung. Auf der einen Seite ist *tempus* nicht mehr eine feste Zeiteinheit wie in der francoischen Theorie und in der *ars vetus*, sondern die Kategorie, die das Verhältnis der Brevis zu den kleineren Werten regelt. Auf der anderen Seite wird dieses Verhältnis nicht mehr in dem Sinne verstanden, daß die Mensur der Brevis immer und ausschließlich ternär sein muß wie in der francoischen Lehre und in der *ars vetus*, sondern sie kann auch binär sein. Wie schon die *duplex longa* und die *Longa* kann nun auch die *brevis imperfecta* eine eigenständige Mensur sein, die keine weitere Note zu ihrer Vervollständigung benötigt. Auch in diesem Falle hat der Terminus *imperfectio*, angewandt auf das *tempus* und die Brevis, seine wörtliche Bedeutung verloren.

Da nun die *ars nova* außer den bereits durch die *ars vetus* (*longa perfecta/imperfecta*) eingeführten ein weiteres Element der Veränderlichkeit (*brevis perfecta/imperfecta*) mit sich gebracht hatte, wurde es nötig, zusätzliche Zeichen zu erfinden, die die graphischen Zeichen der Notation in ihrer Bedeutung von vornherein festlegen. So schlägt der hier zitierte Traktat vor, zu Beginn der Komposition einen Kreis oder drei kleine Striche zu notieren, um das *tempus perfectum* anzuzeigen, und einen Halbkreis oder zwei kleine Striche für das *tempus imperfectum*<sup>64</sup>; dies ist tatsächlich, wie wir gesehen haben, das in den beiden Motetten im musikalischen Nachtrag zum *Roman de Fauvel* verwendete Zeichen. Geeignete Zeichen für die Unterscheidung der beiden Arten des Modus bleiben dagegen der über drei Zwischenräume gezogene Pausenstrich für den *modus perfectus* und der über zwei

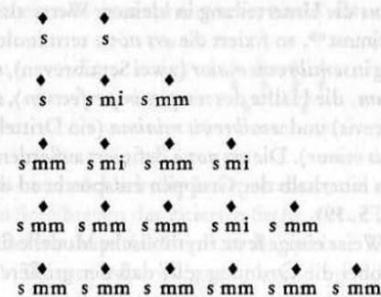
<sup>63</sup> *Speculum*, lib. VII, S. 91. Vgl. oben, Kap. I, Abschnitt 6.

<sup>64</sup> Anonymus, *Compendium*, S. 40; vgl. Anm. 58.

## TEMPUS PERFECTUM



## TEMPUS IMPERFECTUM



- s = semibrevis  
 s ma = semibrevis maior  
 s mi = semibrevis minor  
 s mm = semibrevis minima

gezogene für den *modus imperfectus*<sup>65</sup>, wie ihn schon die vorangehende Praxis der *ars vetus* verwendete.

Sodann unternahm man den Versuch, die äußere Form des Systems den nun-

<sup>65</sup> Ebenda, S. 41, Satz 4; vgl. Anm. 53.

mehr bestehenden Möglichkeiten zur *perfectio* oder zur *imperfectio* mit variablen Zeichen auf den Ebenen des *modus* und des *tempus* anzugleichen. Wiederum derselbe Traktat gibt an, daß „die roten Noten . . . in einem anderen *modus* oder *tempus* gesungen werden als die schwarzen“ (rube . . . cantantur de alio modo vel tempore quam nigre – ebenda, S. 41, Satz 1). Dies bedeutet, daß die unterschiedliche Geltung der Notenzeichen in binären und ternären Abschnitten innerhalb ein und derselben Komposition durch die Farben Schwarz und Rot kenntlich gemacht werden konnte. Aber der Versuch, *perfectio* und *imperfectio* mittels verschiedener Farben zu unterscheiden, setzte sich, vielleicht aufgrund praktischer Schwierigkeiten, nicht allgemein durch – etwa in dem Sinne, daß eine bestimmte Mensur eindeutig an eine bestimmte Farbe gekoppelt gewesen wäre. Vielmehr wurde die Kolorierung nur in beschränktem Maße und ohne System verwendet.

Neben dem neuen Verhältnis zwischen Brevis und Semibrevis gab es einen anderen Bereich, in dem sich die *ars nova* als eine systematische Weiterentwicklung der *ars vetus* erwies: in der Organisation der Semibrevis-Gruppen. Wie wir schon vorher gesehen haben, und wie der hier zitierte Text unterstreicht, „(g)elten in der alten Kunst alle Semibreven, die zwischen zwei Breven oder zwischen einem Punkt und einer Brevis oder zwischen zwei Punkten stehen, als ein *tempus*“. (In vetera autem arte omnes semibreves que ponuntur inter duas quadratas vel inter punctum et quadratum vel inter duo puncta ponuntur pro uno tempore – ebenda, S. 38.) Blieb also in der *ars vetus* die Unterteilung in kleinere Werte als die Brevis oder das *tempus* relativ unbestimmt<sup>66</sup>, so fixiert die *ars nova* terminologisch und gedanklich die Unterscheidung in *semibrevis maior* (zwei Semibreven), *semibrevis* (ein Drittel des *tempus perfectum*, die Hälfte des *tempus imperfectum*), *semibrevis minor* (zwei Drittel der Semibrevis) und *semibrevis minima* (ein Drittel der Semibrevis, die Hälfte der *semibrevis minor*). Die *ars nova* definiert außerdem exakt die Anordnung dieser Semibreven innerhalb der Gruppen entsprechend der Art des *tempus* und der Zahl (ebenda, S. 39).

Die Theorie fixiert auf diese Weise einige feste rhythmische Modelle für jede Art der musikalischen Mensur, wobei die Ordnung gilt, daß der größere Wert gewöhnlich am Ende der Mensur auftritt.

### 3. Die Imperfektion der Semibrevis

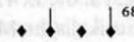
In diesem Stadium der Veränderung des Systems ist die Semibrevis die einzige Note, die noch ausschließlich ihren ternären Wert behält. Möglicherweise geht die Anregung zur binären Ausführung auf die gedankliche Interpretation einer Notation zurück, in der die graphischen Zeichen unverändert blieben. Eine Motette wie *Tribum quem non abhorruit* – *Quoniam secta latronum*, die anscheinend um 1315

<sup>66</sup> Vgl. oben, Kap. I, Abschnitt 4 und 5.

in *modus imperfectus* und im *tempus imperfectum* nach den kombinierten Prinzipien der *ars vetus* und der *ars nova* komponiert wurde, weist sehr häufig Mensuren aus vier Semibreven auf, die in der ältesten Quelle nicht unterschieden werden:



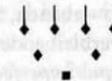
Nach den im vorangegangenen Abschnitt beschriebenen Regeln müssen sie als eine Folge von *semibrevis minor*, *semibrevis minima*, *semibrevis minor*, *semibrevis minima* gesungen werden, und tatsächlich erscheinen sie in einer späteren Quelle folgendermaßen notiert:



Aber die vier Elemente, in die das *tempus imperfectum* aufgeteilt war, konnten an einer bestimmten Stelle auch als vier gleichwertige Noten interpretiert werden:



so daß beide *semibreves maiores*, aus denen sich die *brevis imperfecta* bzw. das *tempus imperfectum* zusammensetzte, binär statt ternär erscheinen:



Und dies ist tatsächlich die Interpretation, die ein wenig später entstandener Traktat den Semibreven der zitierten Stelle gibt: „Tempus imperfectum . . . wenn seine Semibreven imperfekt sind . . . Beispiel . . . in der Motette *Quoniam secta latronum*.“ (Tempus imperfectum . . . quando semibreves eius sunt imperfecte . . . exemplum . . . in moteto *Quoniam secta latronum* – Wolf, Musiktraktat, S. 37.) Die theoretische Begründung dieser Interpretation, nach der die Semibrevis auch lediglich zwei und nicht notwendigerweise drei Minimen lang sein kann, findet sich als ergänzender Anhang am Ende zweier Texte. Einer referiert zunächst die Darstellung der *ars vetus* und dann die Darstellung der *ars nova* (Philippe de Vitry, *Ars*, S. 57, Z. 12 – S. 63, Z. 16, und S. 63, Z. 17 – S. 69, Z. 33); hier beginnt der Anhang mit den Worten „Dicta prolatione secundum quod in sex vel in 9 dividitur minimis . . .“ (ebenda, S. 69, Z. 33–34). Der andere enthält nur die Darstellung der *ars nova* und läßt sich durch die Verbindung zweier Fragmente aus unterschiedli-

<sup>67</sup> Paris, Bibl. Nat., Ms. fr. 146, ff. 41 v–42.

<sup>68</sup> Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 19606.

chen Handschriften rekonstruieren (ebenda, S. 84–91 und S. 23–29); hier beginnt der Anhang mit den Worten „Cum de temporibus et prolatione secundum quod in sex sive novem dividuntur minimas...“ (ebenda, S. 29).

Nach der im ergänzenden Anhang zur *ars nova* enthaltenen Lehre (deren zwei Versionen zumeist fast wörtlich übereinstimmen), gibt es nicht nur ein *tempus perfectum* und ein *tempus imperfectum* wie in der *ars nova*, sondern mehrere Formen des *tempus perfectum* und des *tempus imperfectum*: „(D)as *tempus perfectum* ist dreifach, nämlich *minimum*, *medium* und *maius*... Das *tempus imperfectum* ist zweifach: *minimum* und *maius*. (... *tempus perfectum* est triplex, scilicet *minimum*, *medium* et *maius*... *tempus imperfectum* est duplex: *minimum* et *maius* – ebenda, S. 69, Z. 35–36; S. 29, Satz 3; S. 69, Z. 41; S. 29, Satz 7.) Das *tempus perfectum minimum* ist die kleinste musikalische Mensur und läßt sich lediglich in drei Teile oder Minimen teilen. Das *tempus perfectum medium* ist die musikalische Mensur, in der sich die Brevis in drei Semibreven teilt, deren jede zwei Minimen lang ist. Das *tempus perfectum maius* ist die Mensur, in der die Brevis sich in drei Semibreven teilt, deren jede drei Minimen zählt. Das *tempus imperfectum minimum* ist die Mensur, in der die Brevis sich in zwei Semibreven zu je zwei Minimen teilt. Das *tempus imperfectum maius* ist die Mensur, in der die Brevis sich in drei Semibreven zu je drei Minimen teilt.

Das *tempus perfectum minimum*, dessen Verwendung in der Praxis für die damalige Zeit nicht bezeugt ist, und dessen Beschreibung schon in den folgenden Traktaten verschwindet, ist möglicherweise nur eine Verbeugung vor der Tradition (*minimum tempus* posuit Franco – ebenda, S. 29, Satz 4) und kann hier außer Betracht gelassen werden. Von den verbleibenden vier Messuren entsprechen das *tempus perfectum maius* und das *tempus imperfectum maius* den beiden Möglichkeiten des *tempus perfectum* und *imperfectum*, die ausschließlich die Dreiteilung der Semibrevis vorsehen und als einzige erlaubte schon vor der *ars nova* theoretisch untermauert worden waren. Die Neuerung in dem ergänzenden Anhang besteht also in der Einführung der zwei neuen Messuren des *tempus perfectum medium* und des *tempus imperfectum minimum*, die die Zweiteilung der Semibrevis vorsehen, „deren jede zwei Minimen zählt“ (*quarum quilibet valet duas minimas* – ebenda, S. 69, Z. 42–43; S. 30, Satz 4). Die Möglichkeit der binären Semibrevis bedeutet also das letzte Eindringen der Zweiteiligkeit in das Verhältnis zwischen Semibrevis und Minima, wie es bereits in den vorausgegangenen Stufen des Systems stattgefunden hatte. An diesem Punkt vollendet sich das franconische Prinzip, demzufolge „die Interpretation der Longen, Breven und Semibreven dieselbe ist“ (*de longis brevibus et semibrevis idem est iudicium* – Franco, *Ars*, S. 38), in dem Sinne, daß die Regeln der *perfectio* und *imperfectio* auf alle drei Werte anwendbar sind. Von diesem Moment an sind die Längenverhältnisse zwischen den Noten als Regeln über die Zweiteiligkeit statt über die Dreiteiligkeit angelegt, wie es schon bei dem Verhältnis Minima – Semiminima der Fall ist (Philippe de Vitry, *Ars*, S. 85f.).

Der erste hier in Betracht zu ziehende Text (*ars vetus, ars nova*, Anhang) trägt in der Handschrift den Titel *Ars quevis mensurandi motetos compilata a magistro Philippo de Vitry* (ebenda, S. 69, Z. 45–47). Der zweite Text (*ars nova*, Anhang) erscheint in dem ersten Fragment „über die neue Kunst, die Philippe de Vitry kürzlich erfand“ (*de nova arte quam Philippus de Vitriaco nuper invenit* – ebenda, S. 85), und das Ende des zweiten Fragments heißt: „Hier endet die *ars nova* des Meisters Philippe de Vitry.“ (Explicit *ars nova* magistri Philippi de Vetri – ebenda, S. 31.) Philippe de Vitry (1291–1361), Literat und Kleriker, ist als Dichter lateinischer und französischer Zunge bekannt; weniger genau dokumentiert, aber ebenso sicher ist seine Arbeit als Motettenkomponist. Größere Unsicherheit besteht hingegen über seine Tätigkeit als Musiktheoretiker. Daß Philippe sich für die *musica speculativa* interessierte, unterliegt keinem Zweifel; denn Johannes de Muris schickte ihm seinen Boethius-Kommentar zum Lesen<sup>69</sup>, und Levi Ben Gerson sandte ihm auf seine Bitte hin den Traktat *De numeris harmonicis*<sup>70</sup>. Dennoch ist die Darstellung der *musica mensurabilis*, die ihm zugeschrieben wird, weder eine vollständige und geschlossene Abhandlung noch eine zusammenhängende und persönliche Ausarbeitung, sondern lediglich eine schematische Zusammenstellung von Regeln. Sie ist zudem in teilweise voneinander abweichenden und unvollständigen Fassungen überliefert. Es ist durchaus möglich, daß diese Situation der handschriftlichen Verbreitung von Philippe de Vitrys Theorie mit der Tatsache zusammenhängt, daß er mündlich lehrte und daß die verschiedenen derzeit bekannten schriftlichen Fassungen gesammelte Aufzeichnungen seiner Schüler sind<sup>71</sup>. Jedenfalls bieten die Texte nichts anderes, als verbal noch einmal darzulegen, was Philippe in seinem Werk als Komponist verwirklicht hatte; dies würde die häufigen Verweise auf Motetten als Musikbeispiele erklären – Motetten, die Philippe selbst zugeschrieben werden können (ebenda, S. 67–69 und S. 26–29).

Wir stehen damit vor einer Auseinandersetzung von drei aufeinanderfolgenden Phasen in der Umwandlung des Systems der *musica mensurabilis*. Die älteste, genannt *ars vetus*, zeichnet sich durch die Einführung des *modus imperfectus* aus. Die mittlere, genannt *ars nova*, ist gekennzeichnet durch die Einführung des *tempus imperfectum*, der dazugehörigen Zeichen, der genauen Bestimmung der Werte innerhalb der Semibrevis-Gruppen und des Gebrauchs roter Noten. Die jüngste, die die Unterscheidung in verschiedene Arten des *tempus* und die Einführung der Imperfektion der Semibrevis bringt, begründet eine Art „*ars novissima*“, wie man sie nennen könnte. Nicht ohne Grund erscheinen die in der *Ars nova* angewandten Regelungen bei zwei Theoretikern, die sich mit der Lehre dieser dritten Phase be-

<sup>69</sup> Lawrence Gushee, *New Sources for the Biography of Johannes de Muris*. In: *JAMS* 22, 1969, S. 12f.

<sup>70</sup> Josef Carlebach, *Lewi ben Gerson als Mathematiker*, Berlin 1910.

<sup>71</sup> F. Alberto Gallo, *La tradizione orale della teoria musicale nel Medioevo*. In: *L'etno-musicologia in Italia*, Palermo 1975, S. 164f.

fassen, schon als Werk der „antiqui“ (Wolf, Musiktraktat, S. 35) bzw. der „veteres musici“<sup>72</sup>; Jacobus Leodiensis beobachtete völlig zu Recht: „So groß ist nämlich die Verschiedenheit unter den Modernen geworden, daß die Früheren unter ihnen – verglichen mit den anderen – die Alten genannt werden.“ (Tanta enim variatio inter modernos iam facta est ut priores ipsorum veteres vocentur respectu aliorum.)<sup>73</sup> Jedenfalls verfährt der Zusammensteller des Manuskripts, das die *ars vetus*, die *ars nova* und den ergänzenden Anhang enthält, genauso wie Hieronymus de Moravia, der in seinem Traktat die anonyme Schrift *Discantus positio vulgaris*, den Johannes de Garlandia zugeschriebenen Text und die Schriften Francos und Petrus Picardus' nacheinander angeordnet hatte, weil „una super aliam in aliquibus addit scientiam“ (ed. Cserba, S. 189). Dieses additive Verfahren, die aufeinanderfolgenden theoretischen Positionen eine nach der anderen in demselben Traktat darzustellen, ist typisch für die „historischen“ Vorstellungen des mittelalterlichen Theoretikers<sup>74</sup>.

#### 4. Die Neuordnung des Systems

Von dem Anhang zur *Ars nova* des Philippe de Vitry (S. 32) existiert auch eine eigenständige anonyme Version. Die Fassung, die als jüngere stolz versichert, einige „überholte“ (causa vetustatis) Dinge ausgelassen zu haben, verzeichnet dieselben theoretischen Inhalte, wenn auch mit einigen bezeichnenden Neuerungen. Allen voran ist hier nicht mehr von einem dreifachen *tempus perfectum* und einem doppelten *tempus imperfectum* die Rede, sondern von einer dreifachen und einer doppelten „figuratio“, „significatio“ und besonders von der „prolatio“ des *tempus*. Zweitens erscheinen hier zur Illustration dieser „prolationes“ Beispiele musikalischer Kompositionen, die in den beiden anderen Fassungen fehlen. So sieht die „maior figuratio sive prolatio“ des *tempus perfectum* die Teilung der Brevis in drei Semibreven zu drei Minimem vor; als praktisches Beispiel wird die Motette *Qui dolereux*<sup>75</sup> genannt. Die „minor prolatio“ sieht die Teilung der Brevis in drei Semibreven zu zwei Minimem vor; als Beispiel dient die verlorene Motette *Imperatrix anglica*. Die „minima prolatio“ sieht die Teilung der Brevis in drei nicht weiter teilbare Semibreven vor; als Beispiel dient hier die nicht mehr vorhandene Motette *O Maria affectu*. In der „maior prolatio“ des *tempus imperfectum* teilt sich die Brevis in zwei Semibreven zu drei Minimem; als Beispiel hierfür wird die vielleicht

<sup>72</sup> Anonymus *De musica mensurabilis*, ed. Cecily Sweeney, o. O. 1971. In: CSM 13, S. 42.

<sup>73</sup> *Speculum*, lib. VII, S. 57. Vgl. oben, Kap. I, Abschnitt 6.

<sup>74</sup> F. Alberto Gallo, Methodologische Bemerkungen zu einer Geschichte der mittelalterlichen Musiktheorie. In: Jb. des Staatlichen Instituts f. Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1973, Berlin 1974, S. 27f.

<sup>75</sup> Polyphonic Music, Vol. V, S. 80–83 – vgl. Anm. 7.

von Philippe de Vitry komponierte Motette *Gratissima Virginis species*<sup>76</sup> genannt. In der „minima prolatio temporis imperfecti“ teilt sich die Brevis in zwei Semibreven zu zwei Minimem; Beispiel ist die Motette *Qui aux promesses de Fortune se fie* von Guillaume de Machaut<sup>77</sup>, die vermutlich zwischen 1349 und 1363 entstand<sup>78</sup>. Dem anonymen Autor liegt die genaue Bestimmung des Verhältnisses zwischen den Messuren *minor prolatio des tempus perfectum* und *maior prolatio des tempus imperfectum* besonders am Herzen: Sie sind in ihrer Länge gleich, beide entsprechen sich in der Anzahl der Minimem, aber sie unterscheiden sich in ihrer inneren Einteilung der Noten, nach der sie in einem Fall dreiteilig (2, 2, 2) und im anderen zweiteilig (3, 3) sind; sie unterscheiden sich also in der *prolatio*, d. h. in der Art der Ausführung.

Der Begriff *prolatio*, der aus der grammatischen Terminologie stammt – von proferre im Sinne von „Klänge hervorbringen“, „aussprechen“ –, gewann von nun an als musikalischer Terminus technicus Bedeutung. In einem Traktat, der sich noch einmal vornimmt, die *ars vetus* und die *ars nova* gemeinsam darzustellen, und der ausdrücklich auf die Aktivitäten des Philippe de Vitry hinweist (CS III, 29–35), beruft sich der Autor zu Recht auf die bekannte franconische Regel von der Gleichbehandlung aller Noten und folgert: wie das, was der Longa mit dem *modus* geschieht und der Brevis mit dem *tempus*, „(s)o, sage ich, daß es für die Semibreven gleich ist, sie durch Unterscheidung von maior und minor prolatio zu finden“. (Ita dico quod semibrevis idem est invenire per distinctionem maioris prolationis et minoris – ebenda, 31b.) Und folgerichtig erfindet man auch neue Zeichen für den Beginn der Komposition, um den Gebrauch der einen oder der anderen Mensur der *prolatio* deutlich zu machen, wie es schon bei dem *modus* und dem *tempus* geschehen war. Demselben Theoretiker zufolge setzt man mitten in den das *tempus* angegebenden Kreis oder Halbkreis drei Punkte, wenn die *prolatio maior*, und zwei, wenn die *prolatio minor* ist (ebenda, 33b).

Ein ebenfalls unter dem Namen des Philippe de Vitry laufender *Liber musicalium* (ebenda, 35–46) institutionalisiert schließlich diese neue Ordnung des Systems: „(E)s gibt zwei modi, nämlich den *modus perfectus* und den *modus imperfectus*... Und es ist zu bemerken, daß es zwei tempora gibt, nämlich das *tempus perfectum* und das *tempus imperfectum*... Deshalb muß man wissen, daß es zwei prolationes gibt, nämlich die *prolatio maior* und die *prolatio minor*“ (duo sunt modi scilicet *modus perfectus* et *modus imperfectus*... Et notandum quod duo sunt tempora videlicet *tempus perfectum* et *tempus imperfectum*... Ubi sciendum

<sup>76</sup> Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Vol. I: The „Roman de Fauvel“. The works of Philippe de Vitry. French cycles of the „Ordinarium Missae“, ed. Leo Schrade, Monaco 1974, S. 76–81.

<sup>77</sup> Ebenda, Vol. II: The works of Guillaume de Machaut, P. 1, ed. Leo Schrade, Monaco 1974, S. 134–136.

<sup>78</sup> Gilbert Reaney, Towards a Chronology of Machaut's Musical Works. In: MD 21, 1967, S. 87–96.

quod due sunt prolationes scilicet prolatio maior et prolatio minor – ebenda, 41). Auf diese Weise wird die *prolatio* als Ausführungsart des *tempus* zur festen Kategorie, innerhalb derer die Beziehungen zwischen Semibrevis und Minima bestimmt werden, analog zu *tempus* und *modus* für die größeren Werte. Allerdings besteht für die *prolatio* anders als für die anderen beiden Kategorien, die sie erst im Verlauf der Zeit erlangten, von Anfang an die Möglichkeit der binären und ternären Teilung. Infolgedessen werden die beiden Möglichkeiten einfach nach ihrer unterschiedlichen Länge angegeben, als *maior* bzw. *minor*.

##### 5. Das Musikschrifttum in der Mitte des 14. Jahrhunderts

Die Schnelligkeit, mit der sich im System der *musica mensurabilis* in den ersten drei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts Änderungen vollzogen, hatte zwei schwerwiegende Konsequenzen für das Musikschrifttum zur Folge. Auf der einen Seite war der Lehrtext zur bloßen Deskription der Vorgänge in der Praxis geworden, zur Dokumentation von Veränderungen der Kompositionstechnik ohne reflektierende Abschnitte und ohne systematische Absicht. Gerade die geschichtete Struktur vieler Texte (*ars vetus*, *ars nova*, Anhang) gibt Auskunft über diese ausschließlich deskriptive Natur: Die verschiedenen aufeinanderfolgenden Phasen sind einfach nacheinander angeordnet. Aller Wahrscheinlichkeit nach waren diese Texte direkt für den Unterricht bestimmt; deshalb fehlte es an Interesse, die aufeinanderfolgenden theoretischen Positionen in ein einheitliches theoretisches System zu gießen oder auch nur die Regeln, mit denen die Musikpraxis versorgt wurde, rational zu begründen. Auf der anderen Seite nimmt man in denselben Texten eine fast ausschließliche Konzentration des Interesses auf die aktuellen Probleme wahr, in denen sich die Veränderungen abzeichnen: besonders auf die *perfectio – imperfectio* und die Noten von immer kleinerem Wert. Diese Einschränkung hat zur Folge, daß die Texte zwar in abstrakter Weise Informationen zur Struktur des musikalischen Systems oder konkret zur Organisation jeder einzelnen musikalischen Mensur liefern, sich aber niemals mit dem Problem befassen, wie eine umfassende rhythmische Ordnung für eine ganze Komposition zu erstellen wäre.

Vom dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts an, nachdem die Umwandlungen abgeschlossen waren und sich das System der *musica mensurabilis* in einer Weise konsolidiert hatte, die für eine lange historische Periode praktisch unverändert blieb, begann sich das Musikschrifttum mit einer allgemeinen Regelung der *musica mensurabilis* zu befassen und anderen kompositorischen Problemen gegenüber offen zu sein. Es ist dies der Fall bei dem Karthäusermönch Petrus dictus Palma ociosa, der im Jahre 1336 in seiner Abtei von Sainte Marie in der Diözese Amiens ein *Compendium de discantu mensurabili* verfaßte (Wolf, Diskantlehre). In diesem Werk sind die möglichen Kombinationen der beiden *modi*, der beiden *tempora* und der beiden *prolationes* zusammenhängend in einem System von 12 *maner*

ries angeordnet. Es reicht in absteigender Reihenfolge von der *longa perfecta* mit drei *breves perfecte* zu jeweils drei *semibreves maiores*, die insgesamt 27 *minime* enthält, bis zu der *brevis imperfecta* zu zwei *semibreves minores*, die insgesamt auf nur vier *minime* kommt. Darüber hinaus fügt der Autor seine Abhandlung über die *musica mensurabilis* in eine umfassendere Erörterung über die Technik der zweistimmigen Komposition ein, und die Beispiele der 12 *maneries*, die die Mensuralmusik ausmachen, bestehen nicht, wie in den vorausgegangenen Texten, aus schlichten Verweisen auf bekannte Kompositionen, sondern aus kurzen zweistimmigen Stücken, die der Verfasser selbst zu diesem Zweck komponiert hat. Auch ein Franziskanermönch schreibt im Jahre 1351 in seinem Konvent in Bristol einen Traktat mit dem Titel *Quatuor principalia musicæ* (CS IV, 254–298). Im letzten Abschnitt dieses Werkes findet sich eine umfassende Neuorganisation des Systems der *musica mensurabilis*, die der des Karthäusers Petrus vollständig gleicht – jedoch mit der einen Abweichung, daß hier die 12 Kombinationen von *modus*, *tempus* und *prolatio* in umgekehrter Reihenfolge dargestellt werden. Sie gehen in aufsteigender Reihenfolge von einer vier Minimen umfassenden Mensur, entsprechend der *brevis imperfecta de minori prolatione*, bis zu einer 27 Minimen umfassenden Mensur, entsprechend dem *modus perfectus de tempore perfecto et de maiori prolatione*. Auch in diesem Fall behandelt der Autor die *musica mensurabilis* nicht isoliert, sondern in Zusammenhang mit einer Abhandlung über die Regeln des Kontrapunkts und die musikalischen Formen.

Zur selben Zeit erweiterte sich der in den Traktaten zur *musica mensurabilis* behandelte Themenkreis; man befaßte sich nun auch mit anderen Phänomenen, die jedoch weiterhin an die Mensurierung der Notenwerte gebunden waren, und man gelangte damit zu einer vollständigeren Betrachtung des kompositorischen Moments der einzelnen musikalischen Werke. Schon das zitierte *Compendium totius artis motectorum* hatte damit begonnen, einen Abschnitt dem *cantus irregularis* oder *sincoptus* zu widmen (Wolf, Musiktraktat, S. 38), und die ebenfalls bereits zitierte *Ars perfecta* hatte gleichermaßen diesem neuen Thema der Synkope einen Abschnitt gewidmet (CS III, 34 b). Die Unregelmäßigkeit oder Synkopierung bestand in der Ausdehnung eines Wertes über eine Mensur hinaus, die durch eine ebensolche Verringerung des Wertes in der folgenden Mensur wieder ausgeglichen wurde. Das bedeutet offensichtlich, daß man nicht nur auf die einzelne Mensur zu achten hat, sondern auf eine gewisse Anzahl von Mensuren, innerhalb derer die musikalischen Werte errechnet werden müssen. Es ist dies eine gewollte Ausnahme, die gerade durch die genaue, von den Regeln der *musica mensurabilis* festgelegte Ordnung der Längen möglich und bedeutsam wird. Indem er sich mit dieser neuen Materie beschäftigt, beginnt sich der Verfasser mit der rhythmischen Anlage eines musikalischen Gedankens zu beschäftigen – er beginnt sich um das kompositorische Problem eines musikalischen Werkes zu kümmern.

Gleichermaßen empfänglich für die neuen Anforderungen erscheint der holländische Theoretiker Johannes Boen, Student in Oxford und vielleicht in Paris.

Auch er widmet in seiner *Ars* nur einen Teil, nämlich den ersten, der *musica mensurabilis*, während im zweiten Teil die Schlüssel, die Intervalle und die Teilung des Monochords behandelt werden. Über die nunmehr erworbene Ordnung nach *modus*, *tempus* und *prolatio* hinaus weist der Autor auf die Synkope als neues Verfahren hin: „(S)päter wurden gewisse Feinheiten erfunden, die normalerweise Synkopationen oder Sprünge genannt wurden“ (*subtilia quaedam posterius inventa sunt, que sincopationes vel saltus usualiter dicuntur* – ed. Gallo, S. 27). Außerdem widmet Johannes Boen der Überlegung zum *color* einen gewissen Raum, d. h. dem Verfahren, eine ganze Komposition mit Abschnitten zu verfassen, die alle denselben rhythmischen Verlauf haben (ebenda, S. 29f.). Als Beispiele benutzt er zwei Motetten: *Impudenter circuiui – Virtutibus laudabilis*, die eine Quelle Philippe de Vitry zuschreibt<sup>79</sup>, und die anonyme *Apta caro – Flos virginum*<sup>80</sup>; er beschreibt den musikalischen Bauplan beider Motetten. Auf diese Weise wird ein typisches Thema der *musica mensurabilis*, das der Notenwerte, von einer neuen Perspektive aus gesehen: als kompositorisches Problem eines musikalischen Wertes. Der Traktat über die Mensuralmusik beginnt als Teil des Schrifttums über die musikalische Komposition allgemein angesehen zu werden.

#### 6. Der ›Libellus‹ von Johannes de Muris

Der Text, der die planmäßige Neuordnung der *musica mensurabilis* und gleichzeitig deren Erweiterung in kompositionstechnischer Hinsicht am besten darstellt, war der sogenannte *Libellus cantus mensurabilis* aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, den die Überlieferung übereinstimmend Johannes de Muris zuschreibt (CS III, 46–58). Es ist durchaus möglich, daß der Autor im Abstand von beinahe 30 Jahren seit der Abfassung der *Notitia artis musicae* und des *Compendium musicae practicae*<sup>81</sup> – nachdem ihm die seinerzeit verborgen gebliebenen Dinge inzwischen klar geworden waren – das Thema noch einmal aufgegriffen und die Abhandlung hinsichtlich der Theorie wie auch der Praxis auf den neuesten Stand gebracht hat.

Das Werk ist in Kapitel eingeteilt, wobei die erhaltenen Handschriften jedoch Unterschiede aufweisen. Die wahrscheinlichste und passendste Unterteilung ist die folgende in 12 Sektionen:

- 1 Figurae
- 2 Modus, tempus, prolatio
- 3 Imperfectio
- 4 Alteratio

<sup>79</sup> Polyphonic Music, Vol. I, S. 91–96 – vgl. Anm. 76.

<sup>80</sup> Ebenda, Vol. V, S. 17–23 – vgl. Anm. 7.

<sup>81</sup> Vgl. oben, Kap. I, Abschnitt 5.

- 5 Punctus
- 6 Signa modi, temporis, prolationis
- 7 Modi
- 8 Ligature
- 9 Sincopa
- 10 Pause
- 11 Diminutio
- 12 Color

Einige dieser Sektionen enthalten geringfügige Änderungen gegenüber den früheren Werken desselben Verfassers: Die *figurae* sind jene fünf aus der *Notitia* und dem *Compendium*, ebenso die entsprechenden *pause*; die *alteratio* und die *imperfectio* als Seitenstücke der *perfectio* sind bereits vorher behandelt wie auch die *ligature* und die *modi*, die schon im 13. Jahrhundert Gegenstand von Abhandlungen waren. Neu sind dagegen – als Wiederaufnahme aus der *ars vetus*, der *ars nova* und den folgenden Entwicklungen – die doppelte (ternäre und binäre) Definition des *modus*, *tempus* und der *prolatio*. Aus diesem neuen Ansatz ergibt sich auch die Behandlung des *punctus* und der neuen Mensurzeichen. Noch neuer – eine Frucht der an der Lehre der *ars nova* nach und nach gereiften Einsichten – sind die Abschnitte über die *sincopa* und den *color*, Themen, die jedoch, wie wir gesehen haben, im Musikschrifttum schon vorher bisweilen Erklärung gefunden hatten. Gänzlich ohne Vorbilder ist jedoch die Darstellung der *diminutio*; die Praxis, im zweiten Teil eines Stücks die Länge der im ersten Teil verwendeten Noten zu verkürzen, hatte schon in der Motette *Adesto Sancta Trinitas-Firmissime fidem teneamus* aus dem musikalischen Nachtrag zum *Roman de Fauvel*, wahrscheinlich von Philippe de Vitry<sup>82</sup>, zu Beginn des Jahrhunderts Verwendung gefunden; hier aber wird sie zum ersten Male mit der Übernahme in einen Traktat über die Mensuralmusik theoretisch formuliert. Auch in diesem Fall handelt es sich, wie schon bei der *sincopa* und dem *color*, um ein Phänomen, das die Betrachtung einer ganzen Komposition erfordert.

Die Darstellung des Johannes de Muris ist kurz und komprimiert; alles wird in knappe Definitionen und Regeln gefaßt. Die zahlreichen Musikbeispiele stammen vom Verfasser; Hinweise auf vorhandene Kompositionen oder auf andere Autoren fehlen, mit Ausnahme einer mehr zufälligen Bemerkung zu Guillaume de Machaut (CS III, 50a). Es handelt sich im wesentlichen um ein für den praktischen Unterricht in der *musica mensurabilis* bestimmtes Werk, das deshalb nach einem strikten systematischen Plan angelegt ist. Wie das Incipit besagt, ist das Werk gedacht als „Unterricht in der praktischen Kunst des mensuralen Gesangs, wobei der Mittelweg eingeschlagen wird“ (*quilibet in arte practica mensurabilis cantus erudiri mediocriter affectans* – ebenda, 46a). Dieses *mediocriter* bedeutet, wie ein Kommentator aus dem 15. Jahrhundert später erklärt, daß der Autor einem Mit-

<sup>82</sup> Polyphonic Music, Vol. I, S. 60–63 – vgl. Anm. 76.

telweg zwischen der reinen Theorie und der reinen Praxis gefolgt ist<sup>83</sup> und auf diese Weise jene Haltung in der Musiktheorie eingenommen hat, die später *practica musice* genannt werden konnte (s. unten, S. 354). Gerade weil die behandelten Themen und die Form der Darstellung den wirklichen Bedürfnissen entgegenkamen, war der *Libellus* weit verbreitet und gewann für mehr als ein Jahrhundert größten Einfluß in ganz Europa.

Das älteste genau datierbare Zeugnis stammt aus Frankreich. Am 12. Januar 1375 beendete ein Doktor Gostaltus francigena, vermutlich ein Komponist, in Paris seine theoretische Trilogie mit Traktaten über die *musica plana*, den Kontrapunkt und die Mensuralmusik; letzterer ist nichts anderes als eine kaum veränderte Fassung des *Libellus* von Johannes de Muris<sup>84</sup>.

Eine weitere, spätere Umarbeitung kann wahrscheinlich einem Johannes Pipudi canonicus sancti Desiderii in Avignon zugeschrieben werden; auch er vermutlich ein Komponist. Da dieser Text von einem Katalanen abgeschrieben wurde, der vielleicht in Avignon studierte, wäre es möglich, daß die Lehre des Johannes de Muris auch nach Spanien gelangte<sup>85</sup>. Wegen seiner praktischen Bedeutung interessierten sich sogar Musiker für das Werk, die nicht in der Lage waren, den lateinischen Text zu verstehen; denn vermutlich zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurde eine französische Übersetzung angefertigt<sup>86</sup>. Französischer Herkunft, wenn auch vermutlich in Italien zu lokalisieren, ist der anonyme Autor, der zu Beginn des 15. Jahrhunderts einen zusammenfassenden Kommentar zum *Libellus* in 12 Teilen verfaßte (CS III, 379–398).

In England war der Traktat schon am Ende des 14. Jahrhunderts bekannt<sup>87</sup>. Er wurde dort auch bearbeitet und sogar bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hinein kopiert<sup>88</sup>. Eine gewisse Verbreitung fand der Text im 15. Jahrhundert in Deutschland<sup>89</sup> und Österreich, wie sich in einem Fall aus der genauen Zitierung in einem in Melk abgeschriebenen oder verfaßten Traktat<sup>90</sup> schließen läßt und in

<sup>83</sup> Ugolini Urbevetani *Declaratio musicae disciplinae*, ed. Albert Seay, II, Rom 1960, S. 61 (CSM 7).

<sup>84</sup> Berkeley, University of California, Music Library; Catania, Bibl. Riunite Civica e Antonio Ursino Recupero, D 39. Wahrscheinlich auch im Manuskript Roquefort (vgl. François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Bd. 5, Paris 1876, S. 298f. und 308–310), das gegenwärtig unauffindbar ist.

<sup>85</sup> M.ª del Carmen Gómez, *De arte cantus* de Johannes Pipudi, sus *Regulae contrapunctus* y los *Apuntes de teoría de un estudiante catalán del siglo XIV*. In: AM 31/32, 1976/1977, S. 37–49.

<sup>86</sup> Cambrai, Bibl. Publ., 920.

<sup>87</sup> Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Regin. lat. 1146.

<sup>88</sup> London, Lambeth Palace Library, Ms. 466.

<sup>89</sup> München, Bayerische Staatsbibl., clm 15632 und 24809; Tübingen, Universitätsbibl., XV.

<sup>90</sup> Anonymus *Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo musice artis*, ed. F. Alberto Gallo, o. O. 1971, S. 16 (CSM 16).

einem anderen aus seiner Stellung am Anfang eines Codex mit musikalischen Werken, der am kaiserlichen Hof entstand<sup>91</sup>. In einem zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Straßburg abgeschriebenen Codex scheint der *Libellus* mit einer kurzen Anthologie theoretischer Texte verbunden zu sein, die ein Henricus de Zeelandia gesammelt hatte (CS III, 113–115). Der Karmelitermönch Nicasius Weyts verwies in seiner Abhandlung über die Mensuralmusik für weitere Informationen ausdrücklich auf den *Libellus*: „Für weitere Fragen aber wende dich an den Traktat des Meisters Johannes de Muris, der mit den Worten *Quilibet in arte pratica* beginnt, wo die Kenntnis des mensuralen Gesangs vollständig vermittelt wird.“ (De ceteris autem recursus habe ad tractatum magistri Johannis de Muris incipientem *Quilibet in arte pratica* ubi notitia mensurabilis cantus plenius traditur – ebenda, 262b.) Ein Christianus Sadze de Flandria läßt seiner Abschrift des Traktats von Johannes de Muris einen eigenen *Tractatus declarationis modi temporis et prolationis* folgen (ebenda, 264–273).

Das Land, in dem das Werk des französischen Theoretikers die weiteste Verbreitung fand, war zweifellos Italien, wovon eine große Anzahl bis heute erhaltener Handschriften zeugt. Hier, wo die Gegenüberstellung des eigenen italienischen Systems der Mensurierung und der Notation mit dem französischen immer wichtiger wurde, galt der Traktat des Johannes de Muris als Inbegriff des französischen Systems: *tractatus musice gallicane*<sup>92</sup>. Seine Verbreitung ist ein Symptom für die fortschreitende Hinwendung der Italiener zum französischen System auf Kosten ihres eigenen<sup>93</sup>. Die älteste datierte Quelle ist eine am 2. Oktober 1391 in Pavia von einem G. de Anglia beendete Abschrift eines Codex<sup>94</sup>, die jüngste Quelle eine mit 1500 datierte Handschrift<sup>95</sup>. Zwischen diesen beiden Daten entstanden Kopien, die im Laufe des 15. Jahrhunderts in jedem Flecken Italiens bearbeitet wurden: eine, vielleicht aus dem Veneto, von 1429<sup>96</sup>, drei andere von 1454<sup>97</sup>, 1464<sup>98</sup> und 1486<sup>99</sup>. Der Benediktinermönch Giovanni Francesco Preotoni aus Pavia, ein Freund des englischen Theoretikers und Komponisten Johannes Hothby, fertigte im Jahre 1465 eine Abschrift an<sup>100</sup>. Ein italienischer Schüler Hothbys, der Servitenmönch Matteo de Testadraconibus aus Florenz, schrieb ihn 1471 in Lucca ab<sup>101</sup>; der Karmelitermönch Johannes Bonadies, der Lehrer Fran-

<sup>91</sup> Aosta, Bibl. del Seminario, codice musicale.

<sup>92</sup> Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Palat. lat. 1377.

<sup>93</sup> Vgl. unten, Kap. III, Abschnitt 5.

<sup>94</sup> Chicago, Newberry Library, 54 1.

<sup>95</sup> London, British Library, Add. Ms. 10336.

<sup>96</sup> Pisa, Bibl. Universitaria, 606.

<sup>97</sup> Neapel, Bibl. Naz., VIII D 12.

<sup>98</sup> Venedig, Bibl. Naz. Marciana, Ms. lat. VIII 85.

<sup>99</sup> Rio de Janeiro, Bibl. Nac., Cofre 18.

<sup>100</sup> Washington, Library of Congress, ML 171 J 6.

<sup>101</sup> Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 7369.

chino Gaffurios, schrieb ihn erneut im Jahre 1473 in Mantua ab<sup>102</sup>. Im selben Jahr kopierte ihn ein gewisser Matteo de Collitortis aus Enna im Königreich Sizilien für den sizilianischen Theoretiker Antonio Russo<sup>103</sup>. Der Servitenmönch Antonio da Lucca schrieb ihn erneut ab und fügte eigene Überlegungen und Musikbeispiele bei den Ligaturen und Imperfektionen hinzu (CS IV, 421–433). Der Karmelitermönch Alessandro Assolari, vielleicht ein Schüler Gaffurios, schrieb ihn 1482 in Bergamo ab<sup>104</sup>. Franchino Gaffurio selbst, der berühmte Theoretiker und Komponist, schrieb ihn 1499 mit eigener Hand in Mailand gemeinsam mit anderen Texten von Johannes de Muris ab<sup>105</sup>.

Typisch für Italien waren neben den einfachen Abschriften des Textes und der Verwendung einzelner Kapitel in anderem Zusammenhang (wie in der anonymen *Musice compilatio*<sup>106</sup>) die Kommentare zum Inhalt des Traktats. Der Paduaner Prosdocimus de Beldemandis<sup>107</sup> befaßte sich sein ganzes Leben lang mit dem *Libellus* von Johannes de Muris. Sein erstes musiktheoretisches Werk war der im Jahre 1404 entstandene umfangreiche Kommentar mit dem Titel *Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*. Diese erste Fassung ist derzeit nicht bekannt; erhalten ist jedoch die Überarbeitung des Werkes, die Prosdocimus möglicherweise 1412 angefertigt hat<sup>108</sup>. Im Jahre 1408 verfaßte Prosdocimus eine kurze Zusammenfassung der *Expositiones* in Form eines selbständigen Traktats mit dem Titel *Tractatus practice cantus mensurabilis*, die er jedoch weiterhin als Darlegung des *Libellus* betrachtete. Die erste Fassung dieses Traktats ist, soviel man weiß, nur fragmentarisch überliefert<sup>109</sup>; vollständig erhalten sind eine zweite Fassung des Werkes, die der Autor 1409 schrieb (CS III, 200–228), und eine dritte Fassung, die wahrscheinlich aus der Zeit zwischen 1425 und 1428 stammt<sup>110</sup>. Sein Werk als Kommentator scheint sehr geschätzt gewesen zu sein, denn der Paduaner Historiker Michele Savonarola erinnert sich am Ende des Jahrhunderts an Prosdocimus als einen der berühmten Dozenten der Paduaner Universität, als den, der die Musiklehre des Johannes de Muris lichtvoll darlegte (Johannis de Muris... in musica dicta quam loculenter aperuit)<sup>111</sup>.

Auch Ugolino von Orvieto schrieb vermutlich zu der Zeit, als er zwischen 1429

<sup>102</sup> Faenza, Bibl. Comunale, 117.

<sup>103</sup> Catania, Bibl. Riunite Civica e Antonio Ursino Recupero, D 39.

<sup>104</sup> Bergamo, Bibl. Ciciva, Σ IV 37.

<sup>105</sup> Mailand, Bibl. Ambrosiana, H 165 inf.

<sup>106</sup> In: *Mensurabilis musicae tractatuli 1*, ed. Gallo, S. 72–74.

<sup>107</sup> Vgl. unten, Kap. III, Abschnitt 6.

<sup>108</sup> Prosdocimi de Beldemandis *Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, ed. F. Alberto Gallo, Bologna 1966.

<sup>109</sup> Florenz, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 206.

<sup>110</sup> Lucca, Bibl. Statale, 359.

<sup>111</sup> Michaelis Savonarole *Libellus de magnificis ornamentis Regie civitatis Padue*, ed. Arnoldo Segarizzi, Città di Castello: Lapi 1902, S. 41.

und 1452 Kanonikus an der Kathedrale von Ferrara war<sup>112</sup>, einen umfangreichen Kommentar zum *Libellus*. Dieser Kommentar, der im Gegensatz zu dem des Prosdocimus zahlreiche Musikbeispiele enthält, ist das der Mensuralmusik gewidmete dritte Buch von Ugolinos *Declaratio musicae disciplinae* in fünf Büchern (ed. Seay II, S. 59–266). Er erfuhr eine gewisse Verbreitung, wie man aus den zahlreichen erhaltenen Abschriften schließen kann<sup>113</sup>. Er scheint vor allem wegen der vielen Musikbeispiele geschätzt worden zu sein; auch entstand eine selbständige Kurzfassung mit dem Titel *Tractatus super musicam mensuratum magistri Johannis de Muris*: 10 Kapitel, die den vollständigen Text des *Libellus* enthalten und eine Auswahl von Ugolinos Kommentar in Form von Anmerkungen<sup>114</sup>. Bezeugen die Kommentare und Bemerkungen die Verbreitung und Wertschätzung von Johannes de Muris' Traktat bei gelehrten Musiktheoretikern, so fand der *Libellus* auch bei Angehörigen weniger gebildeter Schichten ein Echo – so bei praktischen Musikern, die ihn nicht im lateinischen Original lesen konnten. In der Tat sind zwei italienische Übersetzungen aus dem 15. Jahrhundert bekannt, eine in deutlich florentinischem Idiom<sup>115</sup>, die andere mit norditalienischen Spracheigenheiten<sup>116</sup>. Selbst im 16. Jahrhundert war das Werk noch in Umlauf. Der Theoretiker Giovanni del Lago zitierte in seiner wissenschaftlichen Korrespondenz mit anderen zeitgenössischen Musikern, die er zwischen 1520 und 1541 führte, verschiedene Stellen<sup>117</sup>.

<sup>112</sup> Enrico Peverada, Ugolino da Orvieto nella erudizione scalabriniana e alla luce di nuovi documenti. In: *Atti della Accademia delle scienze di Ferrara* 55, 1977/1978, S. 489–506.

<sup>113</sup> Rom, Bibl. Apost. Vat., Rossi 455; Ms. Urbin. lat. 258; Ms. Vat. lat. 5324; Rom, Bibl. Casanatense, 2151; sowie Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, A 29.

<sup>114</sup> London, British Library, Egerton 2954; Porto, Bibl. Pública Municipal, 714.

<sup>115</sup> Florenz, Bibl. Medicea Laurenziana, Redi 71.

<sup>116</sup> Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, A 48.

<sup>117</sup> F. Alberto Gallo, Citazioni di teorici medievali nelle lettere di Giovanni Del Lago. In: *Quadrivium* 14, 1973, S. 174.

### III. ARS ITALICA

#### 1. Die Anfänge

Im 13. Jahrhundert hat die italienische Musik auf dem Gebiet der *musica mensurabilis* Bedeutendes offenbar nicht hervorgebracht. Aus den wenigen erhaltenen Fragmenten<sup>118</sup> ergibt sich, daß mehrstimmiges Komponieren über einfaches Begleiten einiger liturgischer Gesänge nicht hinausging – eine zweistimmige nicht mensurierte Kompositionsweise, die bis in das 15. Jahrhundert hinein praktiziert und später „cantus planus binatim“ genannt wurde<sup>119</sup>. Ohne Frage bedurfte eine solche Kompositionsweise, zumal was die Dauer der einzelnen Klänge betraf, keiner besonderen theoretischen Begründung.

Die vermutlich älteste Abhandlung über die unterschiedliche Zeitdauer der Noten im mehrstimmigen Satz findet sich in einem Kapitel der *Practica artis musicae* (ed. Ruini, S. 15), die der englische Priester Amerus im August des Jahres 1271 verfaßte, als er im Gefolge des Kardinals Ottobono Fieschi in Viterbo weilte. Hier residierte seit drei Jahren die kirchliche Führung – die Kardinäle jenes langen Konklaves, das der Wahl Gregors X. vorausging – und mit ihr wahrscheinlich auch die römische *Schola cantorum*. Ihr ist vielleicht die *Practica* gewidmet, die, wie es in der Einleitung heißt, eine kurze Unterweisung für Knaben (sub compendio pro pueris – ebenda, S. 19) in den Regeln des Kirchengesangs darstellt. Da es aber in der Musik neben dem normalen liturgischen Repertoire auch eine gewisse mehrstimmige Gesangspraxis oder, wie sie hier genannt werden, „cantilene organice“ (ebenda, S. 63 und 97) gegeben haben muß (wie schon aus dem *Ordinale Innocenz' III.* hervorgeht<sup>120</sup>), hielt es der Autor für sinnvoll, am Ende der Schrift ein Kapitel über die Verschiedenheit der Notenzeichen im Organum-Gesang (de diversitate notarum in cantu organico – Amerus, *Practica*, ed. Ruini, S. 97–101) einzufügen, um den Knaben auch einige Kenntnisse über diese andere Art des Gesangs zu vermitteln. Drei für sich stehende Noten erhalten einen eigenen Namen: Longa, Brevis und Semibrevis. Sie werden mit jeweils einem eigenen Notenzeichen dargestellt: ♪, ♫, ♬.

Das Verhältnis ihrer Zeitwerte untereinander richtet sich ausschließlich nach

<sup>118</sup> F. Alberto Gallo und Giuseppe Vecchi, *I più antichi monumenti sacri italiani*, Bologna 1968.

<sup>119</sup> F. Alberto Gallo, „Cantus planus binatim“. Polifonia primitiva in fonti tardive. In: *Quadrivium* 7, 1966, S. 79–89.

<sup>120</sup> Stephen Joseph van Dijk, *The Ordinal of the Papal Court from Innocent III to Boniface VIII and related documents*, Fribourg 1975, S. 408.

dem Kriterium der Zweiteilung und wird durch die Formel zum Ausdruck gebracht: „(A)chte darauf, daß zwei Breves so lang sind wie eine Longa und vier Semibreves ebenfalls so lang wie eine Longa“ (nota quod due breves valent unam longam et quatuor semibreves valent unam longam – ebenda, S. 99). Es erscheinen außerdem Gruppen in einem einzigen Notenzeichen „verbundener“ Noten, die als Abfolgen von Zeitwerten erklärt werden, als festgelegte rhythmische Einheiten oft mit dem längsten Wert am Schluß (ebenda, S. 98).

Dieses erste in Italien verwendete mensurale System weist – selbst in der unentwickelten Form – bereits zwei charakteristische, sehr deutliche Tendenzen auf: die Zweiteilung der Zeitwerte und die Stellung des längsten Zeitwertes am Ende der Mensur.

Es scheint sicher, daß die französische Motette Ende des 13. Jahrhunderts in Italien immer bekannter wurde; hierauf lassen ebenso einige Sekundärquellen schließen wie eine kleinere Zahl erhaltener Kompositionen<sup>121</sup>. Und mit ihnen verbreitete sich natürlich auch die Kenntnis des Schrifttums über die mensurale Musik, das mit der Motette aufs engste verknüpft ist: die Theorie Francos also, die in Italien mit Sicherheit bekannt war – direkt ebenso wie indirekt durch die besonders zahlreichen Kompilationen von *Gaudens brevitate moderni* (vgl. Anm. 18–21).

Ein kurzer, anonymer Traktat mit dem Incipit *Omnis nota in cantu mensurato* gibt Auskunft über eine erste Ausweitung des franconischen Systems bis hin zu vier Semibreves für eine Brevis: „(D)ie Semibreves können zwei-, drei- oder viermal innerhalb eines Tempus erscheinen, und sie werden durch einen Punkt getrennt“ (semibreves aliquando due vel tres aliquando quatuor ponuntur pro uno tempore, et distinguntur per punctum)<sup>122</sup> – ein Verfahren, das auch in der zeitgenössischen italienischen Praxis nachzuweisen ist<sup>123</sup>.

Ein anderer kurzer Traktat *Omnis nota sic formata* zeigt den folgenden Schritt hin zu einer freien Verfügbarkeit der Zählleinheit in bezug auf ihre Unterteilung – unter der Voraussetzung allerdings, daß sie sichtbar abgegrenzt wird durch Hinzufügung eines „pontellus“ (Brücklein) genannten Zeichens: „(I)mmmer wenn man viele Semibreves hintereinander findet und einen ‚pontellus‘ dazwischen setzt... so wird dieser ‚pontellus‘ zur Trennung jener Semibreves gesetzt, die den Wert einer Brevis haben“ (quandocumque inveniretur multe semibreves insimul et poneretur pontellus inter ipsas... ille pontellus ponitur ad divisionem illarum semibrevis que currunt pro una brevi)<sup>124</sup>. In dieser Funktion ist der „pontellus“ von

<sup>121</sup> Agostino Ziino, Una ignota testimonianza sulla diffusione del mottetto in Italia durante il XIV secolo. In: *Rivista italiana di musicologia* 10, 1975, S. 20–31.

<sup>122</sup> F. Alberto Gallo, Due trattatelli sulla notazione del primo Trecento. In: *Quadrivium* 12, 1971, S. 125. Vgl. auch Petrus de Sancto Dionysio, *Tractatus*, S. 166.

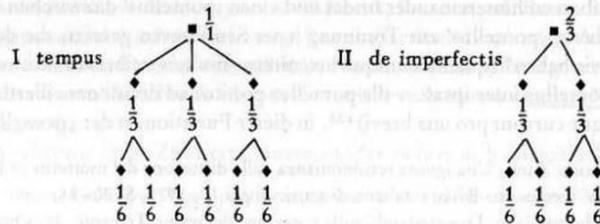
<sup>123</sup> F. Alberto Gallo, Mottetti del primo Trecento in un messale di Biella (Codice Lowe). In: *L'ars nova italiana del Trecento*, III, Certaldo 1970, S. 221 und 237–240.

<sup>124</sup> Gallo, *Due trattatelli*, S. 128 – vgl. Anm. 122.

nun an ein typisch italienischer, wenn auch im französischen Einflußbereich nicht völlig unbekannter Begriff<sup>125</sup>.

An diesem Punkt scheint es auch in Italien Widerstände gegen solche Neuerungen gegeben zu haben – oder zumindest begann man zwischen „altem“ und „neuem“ Stil zu unterscheiden; Zeugnis dafür legt der Schriftsteller Francesco da Barberino ab, der in dem lateinischen Kommentar zu seinen zwischen 1296 und 1312 entstandenen *Documenti d'amore* nicht zögert, den „alten Gesängen mit wenigen Noten“ (*cantilenis antiquis habentibus paucas notas*) den Vorzug vor den modernen Kompositionen mit ihrer „Vielzahl von Noten“ (*notarum multiplicationibus*) zu geben<sup>126</sup>. Aus der Assimilierung der unterschiedlichen Systeme, die die italienischen Musiker kennengelernt hatten, bildet sich dennoch zu Beginn des 14. Jahrhunderts ein System mensuraler Musik mit originär italienischen Charakteristika heraus.

Die erste diesbezügliche Schrift scheint ein kurzes anonymes *Capitulum de semibrevis* im Anhang zu einem Kompendium *Gaudet brevitatem moderni* zu sein. Dieses Kompendium enthält wie alle anderen desselben Typs ein Kapitel über die Semibreves nach der Lehre Francos; anscheinend hat dem Verfasser des Traktats oder dem Kopisten der Schrift diese Theorie den Anforderungen der zeitgenössischen Praxis nicht mehr genügt, und er hielt es deshalb für sinnvoll, am Schluß ein Kapitel über die Semibrevis hinzuzufügen, das denselben Stoff nach den neuen Regeln behandelt. Die Abhandlung geht von zwei unterschiedlichen Auffassungen aus: von der Unterteilung der Zählleinheit Brevis einerseits in drei Semibreven und andererseits in zwei Semibreven „quando cantatur de imperfectis“<sup>127</sup>. Diese Unterteilung läßt auf eine Kenntnis der frühen französischen *Ars nova* schließen, in der es neben dem *tempus perfectum* Francos auch das binäre *tempus imperfectum* gab<sup>128</sup>. Die originär italienische Entwicklung aus diesem System zeigt sich in der in der folgenden Zeit entstehenden Unterteilung der Mensuren: Sowohl die drei Semibreven der perfekten Mensur wie auch die zwei Semibreven der imperfekten Mensur werden in zwei Teile geteilt, woraus sich das folgende System ergibt:



<sup>125</sup> Philippi de Vitriaco *Ars*, S. 59: „punctillus“.

<sup>126</sup> Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, ed. Francesco Egidi, III, Rom 1907, S. 20.

In diesem anfänglichen italienischen System führt die Unterteilung jeder Ausgangs-Semibrevis in ausschließlich zwei Teile zu einer Unterteilung der Brevis als Zählleinheit in höchstens sechs bzw. vier Teile; es unterscheidet sich somit klar vom französischen System, in welchem die Dreiteilung der Ausgangs-Semibrevis eine Unterteilung der Brevis als Zählleinheit bis hin in neun bzw. sechs Teile bewirkt.

## 2. Die Lehre des Marchettus von Padua

Der erste italienische Verfasser eines Traktates über die *musica mensurabilis* ist Marchettus von Padua, Cantor an der Kathedrale von Padua in den Jahren 1305–1307<sup>129</sup>. In dieser Zeit dürften auch einige seiner Kompositionen entstanden sein, mit Sicherheit die Motette *Ave regina coelorum – Mater innocencie – Ite missa est*<sup>130</sup> mit dem Namensakrostichon „Marcum paduanum“, die er vermutlich für die Einweihung der Cappella degli Scrovegni schrieb, und vielleicht drei Stücke zum Offizium des Himmelfahrtsfestes für die Kathedrale von Padua<sup>131</sup>. Die Art der Mensuralnotation, wie sie in diesen Kompositionen Verwendung findet, zeigt kaum eine Weiterentwicklung gegenüber der Notationsweise in jenem in einem venezianischen Codex<sup>132</sup> enthaltenen *Capitulum de semibrevis*, das deshalb eine erste Darlegung von Marchettus' Theorie, ein erstes Zeugnis seiner theoretischen Lehren sein könnte.

In der folgenden Zeit wirkte Marchettus, wie aus den Schlußvermerken (*Explicit*) seiner Traktate hervorgeht, sowohl theoretisch als auch praktisch im Veneto und in der Romagna. Nach einer gewissen Zeit mündlicher Lehre, über die einige kurze Texte wie *Sciendum est quod antiquitus*<sup>133</sup> und *Regule musice plane*<sup>134</sup> Auskunft geben – beide in venezianischen Codices unter dem Namen Marcus de Padua erhalten – sowie das hebräische Fragment<sup>135</sup>, zog er die Summe seiner Leh-

<sup>127</sup> In: *Mensurabilis musicae tractatuli* 1, ed. Gallo, S. 15.

<sup>128</sup> Vgl. oben, Kap. II, Abschnitt 2.

<sup>129</sup> F. Alberto Gallo, Marchettus in Padua und die „franco-venetische“ Musik des frühen Trecento. In: *AfMw* 31, 1974, S. 42–56.

<sup>130</sup> Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Vol. XII: Italian sacred music, ed. Kurt von Fischer und F. Alberto Gallo, Monaco 1976, S. 129–132.

<sup>131</sup> Ebenda, S. 113 f.

<sup>132</sup> Pavia, Bibl. Universitaria, Aldini 361.

<sup>133</sup> Pavia, Bibl. Universitaria, Aldini 361; Edition: Raffaello Monterosso, Un compendio inedito del Lucidarium di Marchetto da Padova. In: *Studi medievali*, Ser. III, 7, 1966, S. 914–937. Andere Quellen: Pavia, Bibl. Universitaria, Aldini 450, ff. 7v–10; Sevilla, Bibl. Capitulare Colombina, 5 2 25, ff. 66v–68v.

<sup>134</sup> Perugia, Bibl. Comunale, 1013, ff. 4–5.

<sup>135</sup> Israël Adler, Fragment hébraïque d'un traité attribué à Marchetto de Padoue. In: *Yuval* 2, 1971, S. 1–10.

ren in der *musica plana* in einem umfangreichen authentischen Traktat, den er *Lucidarium*<sup>136</sup> betitelte – vielleicht im Rückgriff auf den Titel eines zeitgenössischen wissenschaftlichen Werkes, *Lucidator*<sup>137</sup>, das Pietro d'Abano 1305/6 verfaßt hatte, als er an der Universität Padua lehrte. Marchettus' Werk, begonnen in Cesena und beendet vermutlich 1317/18 in Verona<sup>138</sup>, wurde mit Hilfe des Dominikanermönchs Frate Sifante da Ferrara schriftlich dargelegt und ist Ranieri di Zaccaria da Orvieto gewidmet, dem Generalvikar der Romagna. Schon in diesem Traktat zeigt Marchettus seine Vorliebe für Zahlenverhältnisse auf der Basis der Zweiteilung und der Dreiteilung, die er später auf dem Gebiet der *musica mensurabilis* zu voller Blüte bringen sollte<sup>139</sup>.

Auch auf diesem anderen Gebiet der mensuralen Musik hatte Marchettus zuvor eine Zeitlang mündlichen Unterricht erteilt, über den außer dem schon erwähnten *Capitulum de semibrevis* auch das Fragment von Ljubljana<sup>140</sup> Auskunft gibt sowie vor allem die *Ars musice mensurate*<sup>141</sup>, ein kurzer und doch in sich geschlossener Traktat eines gewissen Frate Guido, geschrieben auf Veranlassung einiger Mitbrüder seines Ordens. Darüber hinaus läßt sich vielleicht auch in den Bemerkungen zu den musikalischen Mensuren und ihrer Verwendung in den poetisch-musikalischen Gattungen (besonders in den *ballate*, *rotundelli*, *mottetti*, *madrigali* und *soni*) ein Widerschein des mündlichen Wirkens Marchettus' beobachten, Bemerkungen, die in einem kleinen lateinischen Traktat gemacht werden, dem sogenannten *Capitulum de vocibus applicatis verbis*<sup>142</sup>; von diesem Traktat existierte vermutlich auch eine italienische Übersetzung des Grammatikers Jacopo del Cairo<sup>143</sup>. Die endgültige Gestaltung seines theoretischen Systems legte Marchettus in seinem umfangreichen Traktat mit dem Titel *Pomerium*<sup>144</sup> vor – diesmal vielleicht im Rückgriff auf den Titel eines zeitgenössischen historischen Werkes, *Pomerium ecclesie ravennatis*<sup>145</sup>, das Riccobaldo da Ferrara im Jahre 1312 vollendet

<sup>136</sup> GS III, 65–121. Jan W. Herlinger, The "Lucidarium" of Marchetto of Padua: A Critical Edition, Translation and Commentary, Chicago (im Druck).

<sup>137</sup> Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 2598, ff. 99–125 v.

<sup>138</sup> Oliver Strunk, On the Date of Marchetto da Padova. In: Essays on Music in the Western World, New York 1974, S. 39–43.

<sup>139</sup> Giuseppe Vecchi, Primo annuncio del sistema proporzionale di Marchetto in un passo del *Lucidarium*. In: *Quadrivium* 9, 1968, S. 83–86.

<sup>140</sup> Janez Höfler, Menzuralni fragment iz Nadškofijskega arhiva v Ljubljana. In: *Muzikološki zbornik* 2, 1966, S. 12–17.

<sup>141</sup> In: *Mensurabilis musicae tractatuli* 1, ed. Gallo, S. 19–39.

<sup>142</sup> Santorre Debenedetti, Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale. In: *Studi medievali* 2, 1906/1907, S. 79–80.

<sup>143</sup> Remo Giazotto, La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo, Genova 1951, S. 98–101.

<sup>144</sup> Marchetti de Padua *Pomerium*, ed. Giuseppe Vecchi, o. O. 1961 (CSM 6).

<sup>145</sup> Lodovico Antonio Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, IX, Mediolani 1726, S. 97–192.

hatte. Marchettus verfaßte seine Schrift im Hause des Stadtoberen von Cesena, Rainaldo de Cintius, höchstwahrscheinlich in den Jahren 1320–26<sup>146</sup>; auch diesmal beriet ihn der Dominikanermönch Sifante da Ferrara; das Werk ist Robert von Anjou, dem König von Sizilien, gewidmet. Normalerweise richteten sich die Widmungen von Musiktraktaten an kirchliche Würdenträger; die Tatsache, daß Marchettus seine beiden Werke statt dessen politischen Persönlichkeiten widmete und das *Pomerium* im Hause eines städtischen Adligen schrieb, könnte mit einem allgemeinen Zug zur Verweltlichung der Musikkultur zusammenhängen, wie sie auch in Frankreich, besonders in der *musica mensurabilis*, zu spüren ist (vgl. Anm. 36). Vielleicht ist Marchettus nicht zufällig gleichaltrig und aus derselben Stadt wie Marsilio von Padua, Verkünder des bürgerlichen Selbstbewußtseins gegenüber der kirchlichen Autorität<sup>147</sup>.

Als Schriftsteller entspricht Marchettus den neuen Charakteristika des 14. Jahrhunderts: Er erfaßt, wie seine französischen Zeitgenossen, den intellektuellen Wesenszug der *musica mensurabilis*; da er aber aufgrund seiner ausschließlich praktisch-musikalischen Ausbildung nicht die Möglichkeit hat, dieses Bildungsniveau selbst zu erreichen, vertraut er sich Sifante da Ferrara an, einem Exponenten des offiziellen Geisteslebens. In der Widmung des Traktats und im Epilog bekennt Marchettus, daß er von Sifante Hilfe in zweifacher Hinsicht erhalten habe: „für die Gliederung des Buches und als methodisch-philosophische Stütze“ (*quantum ad libri ordinem et philosophie fulcimina rationum* – *Pomerium*, S. 36). Was die Gliederung des Buches betrifft, so gruppiert es sich um das Problem des *tempus* und besteht aus drei Hauptteilen: Das erste und umfangreichste ist unterteilt in zwei Abschnitte, deren erster „de accidentibus musice mensurate“ (ebenda, S. 39 ff.) handelt, d. h. von den Notenzeichen, deren zweiter dagegen „de essentialibus musice mensurate“ (ebenda, S. 75 ff.) von der Unterteilung des *tempus perfectum*; das zweite Buch behandelt die Unterteilung des *tempus imperfectum*, das dritte Buch den Diskant, die Ligaturen und die Modi. Was dagegen die methodisch-philosophische Stütze (*philosophie fulcimina rationum*) angeht, so ist ihre Hilfe allenthalben im Verlauf einer Ausführung zu spüren, in der Marchettus vorgehen will „in Nachahmung des philosophischen Weges“ (*viam philosophicam imitantes* – ebenda, S. 40); es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß gerade Padua damals eines der bedeutendsten Zentren der Scholastik war<sup>148</sup>. Die Mensuralmusik soll nach Marchettus „wie eine Wissenschaft zu den Wissenschaften gerechnet werden“ (*tamquam scientia inter scientias computata* – ebenda, S. 210); deshalb sei es die Absicht seines Werkes, die Erkenntnis des Wesens der *musica mensurata* durch Maßregeln zu überliefern (*Cum igitur in presenti opere nostre intentionis sit*

<sup>146</sup> Giuseppe Vecchi, Su la composizione del *Pomerium* di Marchetto da Padova e la *Brevis compilatio*. In: *Quadrivium* 1, 1956, S. 153–163.

<sup>147</sup> Marsilius von Padua, *Defensor pacis*, ed. Richard Scholz, Hannover 1932.

<sup>148</sup> Bruno Nardi, *Saggi sull'aristotelismo padovano*, Florenz 1958.

cognitionem tradere per rationes essentie musicæ mensurate – ebenda, S. 39). Diese geistigen Grundlagen sind in der mensuralen Musik mathematischer Natur: „Es ist sicher, daß die Musik auf Noten beruht und diese Noten auf Zahlen; sie wird also auf der diesen Noten zugeordneten Zeit beruhen, wie sie auch auf den Zahlen beruht“ (certum est musicam esse de notis, et ipse note sunt de numeris; ita erit ergo de tempore applicato ipsis notis, sicut erit de numeris); und weil die Dreizahl (im theologischen Sinne) vollkommen ist, stellt auch das ternäre Prinzip die „perfekteste Art der Mensur dar, die man in der Musik ausmachen kann“ (perfectior ratio mensurandi que possit in musica reperiri – ebenda, S. 83).

Die Abhandlung über das Verhältnis zwischen Longa und Brevis, den Modus also, ist in das letzte Kapitel des *Pomerium* verbannt; noch in der *Ars musicæ mensurate*, jenem Werk, das einen ersten Formulierungsversuch der Lehre Marchettus' darstellen könnte, stand sie im Zentrum des Werkes<sup>149</sup>: Vielleicht hatte sich das Interesse für diesen Teil des Systems und seine Bedeutung für die praktische Musikausübung in der Zwischenzeit verringert. In jedem Fall übernimmt Marchettus Francos Definition des Modus und stellt die franconische Reihe der fünf Modi ternärer Struktur dar (*Pomerium*, S. 201–205); er fügt jedoch hinzu, daß es möglich sei, nach Abzug eines Drittels von diesen dreiteiligen modalen Formeln vier „modi imperfecti“ binärer Struktur zu erhalten (ebenda, S. 205 f.):

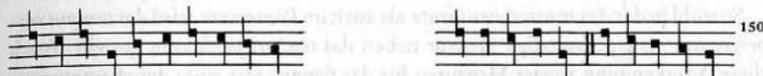
- I. Omnes longe imperfecte
- II. Longa imperfecta, due breves equales
- III. Due breves equales, longa imperfecta
- IV. Omnes breves et semibreves binarie

Diese theoretische Formulierung deutet offen auf die Kenntnis der zeitgenössischen französischen Praxis hin und vermutlich auch der Theorie – jene *ars vetus*, zu deren charakteristischen Elementen eben gerade die Anerkennung eines *modus imperfectus* neben dem *modus perfectus* gehörte (vgl. oben, Kap. II, Abschnitt 1).

Die spezifische Besonderheit des italienischen Systems besteht hier dagegen darin, daß Marchettus auch von einem „cantus mixtus“ spricht, einer Komposition also, die aus Messuren abwechselnd im *modus perfectus* und im *modus imperfectus* besteht, und daß die binäre Longa im *modus imperfectus* und im *modus mixtus* mit einem speziellen Zeichen gekennzeichnet wird (¶), zu dem es in der französischen Notation keine Entsprechung gibt. Marchettus (oder zumindest ein Teil der handschriftlichen Verbreitung des *Pomerium*) hält dieses Zeichen, vielleicht polemischerweise, sogar für wirkungsvoller, den Wechsel vom *modus perfectus* zum *modus imperfectus* zu bezeichnen, als das Mittel des Farbenwechsels der Notenzeichen, wie es die Franzosen zu diesem Zweck einsetzten (et hoc proprius est quod tales cantus diversis coloribus figurentur). Im folgenden sei das Beispiel für

<sup>149</sup> In: *Mensurabilis musicæ tractatuli* 1, ed. Gallo, S. 28–30.

den *modus mixtus* mit dem speziellen Zeichen für die *longa imperfecta* zitiert, wie es nahezu gleichlautend im *Pomerium* (S. 206) und in einer zeitgenössischen italienischen Motette erscheint:



In seiner Betrachtung des *tempus* geht Marchettus ausdrücklich von Aristoteles' Definition aus: „Die Zeit ist das Maß der Bewegung“ (tempus est mensura motus)<sup>151</sup> und nimmt auch seinerseits die Gelegenheit wahr, auf den Unterschied zwischen den Alten und Modernen hinzuweisen, der in der zeitgenössischen französischen Theorie schon zum Gemeinplatz geworden war<sup>152</sup>: „(D)ie Alten bemühten sich nicht, die Unterteilung des tempus weiter als bis zu drei Semibreven zu treiben“ (antiqui non curaverunt tradere ulterius divisionem temporis nisi in tres semibreves), während „die Modernen auch noch die drei Teile des tempus in weitere Teile unterteilten und so auf sechs, neun und zwölf Semibreven kamen“ (moderni autem ipsas tres partes temporis in ultimiores partes diviserunt formando sex, novem et duodecim semibreves – *Pomerium*, S. 57 f.). Ausgehend von der Dreiteilung des *tempus*, wie sie Franco vorgenommen hatte, jedoch in Erweiterung des Prinzips der aufeinanderfolgenden Unterteilungen nach einem binären Muster, wie es schon im *Capitulum de semibrevis* beschrieben worden war, schlägt Marchettus nun eine Unterteilung des *tempus* in drei *semibreves maiores* vor, die jeweils in zwei *semibreves minores* unterteilt werden, welche ihrerseits nun noch einmal in jeweils zwei *semibreves minime* zerfallen (ebenda, S. 102–143). Dieses vorzugsweise binäre System der Unterteilung des *tempus* muß als originär und spezifisch italienisch angesehen werden (und tatsächlich wird es im *Capitulum de vocibus applicatis verbis* die „italienische Art“, *aer ytalicus*<sup>153</sup>, des *tempus perfectum* genannt), denn ein anderes, ausschließlich ternäres System der Unterteilung des *tempus* wird im *Pomerium* wie auch schon früher in der *Ars musicæ mensurate* beschrieben und in letzterer ausdrücklich den „gallici“<sup>154</sup> zugewiesen (und ist sicherlich dasselbe, was wiederum im *Capitulum de vocibus applicatis verbis* „französische Art“, *aer gallicus*<sup>155</sup>, genannt wird). Dieses zweite System sieht eine Unterteilung in drei *semibreves maiores* vor, die jeweils in drei *semibreves minime*

<sup>150</sup> F. Alberto Gallo, Da un codice italiano di mottetti del primo Trecento. In: *Quadri-vium* 9, 1968, S. 29. Edition: *Polyphonic Music*, Vol. XII, S. 138 f. – vgl. Anm. 130.

<sup>151</sup> *Pomerium*, S. 75 f.; vgl. Aristoteles, *Physica* IV, 219 b 1.

<sup>152</sup> Vgl. Anm. 8 und 59–62; Franco, *Ars*, S. 24.

<sup>153</sup> Debenedetti, S. 79, Z. 16 und S. 80, Z. 56 f. – vgl. Anm. 142.

<sup>154</sup> In: *Mensurabilis musicæ tractatuli* 1, ed. Gallo, S. 32.

<sup>155</sup> Debenedetti, S. 79, Z. 17 – vgl. Anm. 142.

unterteilt werden (ebenda, S. 149–152). Die Kriterien für die Unterteilung der Notenwerte in Gruppen von zwei bis neun Noten, wie sie in der *Ars musicae mensurate* und im *Pomerium* beschrieben sind, stimmen genau mit den Regeln der zeitgenössischen Texte aus der Frühzeit der *Ars nova* überein<sup>156</sup>.

Sowohl in der *Ars musicae mensurate* als auch im *Pomerium* wird das *tempus imperfectum* als eigenständige Mensur neben das *tempus perfectum* gestellt. Auch diese Anerkennung zweier Messuren für das *tempus* war eines der charakteristischen Elemente der französischen Texte aus der Frühzeit der *Ars nova* (vgl. oben, Kap. II, Abschnitt 2). Natürlich sieht auch Marchettus die begriffliche Schwierigkeit, die Existenz einer „unvollkommenen“ Mensur anzuerkennen. Er sucht sie zu meistern, indem er eine notwendige ursächliche Abhängigkeit von der perfekten Mensur konstruiert: „(N)ur im Vergleich zur perfekten Mensur kann es von den imperfekten Messuren ein vernünftiges Wissen und eine sinnliche Erkenntnis geben“ (*de imperfectis numquam potest esse scientia mentalis nec etiam cognitio sensitiva nisi per comparationem ad perfecta* – *Pomerium*, S. 162). Auf diese Weise bleibt das *tempus perfectum* die einzige absolute musikalische Mensur, während das *tempus imperfectum* seine ideelle Rechtfertigung darin findet, daß es lediglich eine Ableitung mittels Subtraktion eines Drittels ist: „(D)urch die Subtraktion eines Teils des *tempus perfectum*, die der Verstand vornimmt, entsteht die musikalische Einsicht in das *tempus imperfectum*“ (*per subtractionem autem factam ab intellectu de parte scilicet temporis perfecti musica fit scientia de tempore imperfecto* – ebenda, S. 163). Die beiden Begriffe stehen also einander gegenüber; da aber „Gegenteile dieselben Regeln haben“ (*oppositorum est eadem disciplina*)<sup>157</sup>, ist das System der Unterteilung des *tempus imperfectum* dem des *tempus perfectum* gänzlich analog gestaltet, mit Ausnahme der geringeren Zeitdauer. So werden nach den Regeln der „Ytalici“ die zwei *semibreves maiores* des *tempus imperfectum* in vier *semibreves minores* unterteilt, die ihrerseits in acht *semibreves minime* aufgeteilt werden (ebenda, S. 168 f.).

Andererseits werden nach den Regeln der „Gallici“ (was das *Capitulum de vocibus applicatis verbis* „aer gallicus“<sup>158</sup> des *tempus imperfectum* nennt) die zwei *semibreves maiores* des *tempus imperfectum* in sechs *semibreves minime* unterteilt (ebenda, S. 170), die eventuell noch einmal in 12 unterteilt werden können, wobei man wahrscheinlich auf die *semiminimae* der zeitgenössischen französischen Texte anspielt<sup>159</sup>. Auch in diesem Fall entsprechen die Regeln der Unterteilung der Werte in Gruppen zu zwei bis sechs Noten, wie sie in der *Ars* und im *Pomerium* erscheinen, genau den Regeln und Beispielen aus den zeitgenössischen französischen

<sup>156</sup> In: *Mensurabilis musicae tractatuli* 1, S. 31–34; Marchetti de Padua *Pomerium*, S. 150–152; s. Übersicht S. 289.

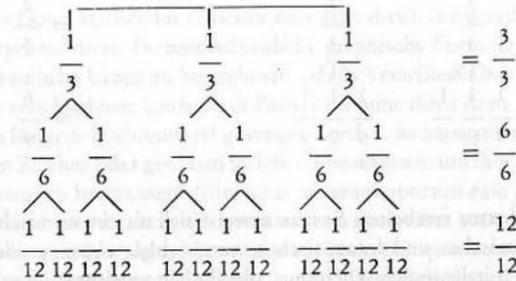
<sup>157</sup> *Pomerium*, S. 157; vgl. Aristoteles, *Topica* I, 10. 104 a 15.

<sup>158</sup> Debenedetti, S. 79, Z. 22 f. – vgl. Anm. 142.

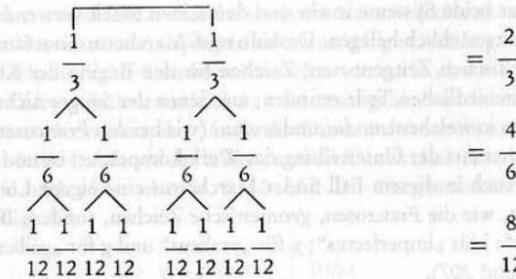
<sup>159</sup> Philippi de Vitriaco *Ars*, S. 69, Satz 45–47.

Texten aus der Frühzeit der *Ars nova*<sup>160</sup>. Insgesamt stellt sich das System folgendermaßen dar:

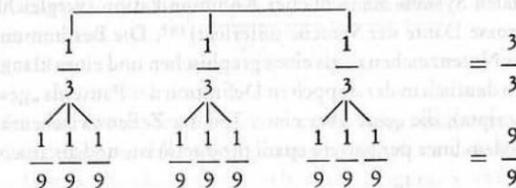
$$1a) \text{ tempus perfectum secundum divisionem duodenariam} = \frac{1}{1}$$



$$2a) \text{ tempus imperfectum secundum ytalicos} = \frac{2}{3}$$



$$1b) \text{ tempus perfectum secundum divisionem nonariam} = \frac{1}{1}$$



<sup>160</sup> *Mensurabilis musicae tractatuli*, S. 35–37; Marchetti de Padua *Pomerium*, S. 173–177; s. Übersicht, S. 289.

$$2b) \text{ tempus imperfectum secundum gallicos} = \frac{2}{3}$$

$$\begin{array}{c} \frac{1}{3} \quad \frac{1}{3} \\ \swarrow \quad \downarrow \quad \searrow \quad \swarrow \quad \downarrow \quad \searrow \\ \frac{1}{9} \quad \frac{1}{9} \quad \frac{1}{9} \quad \frac{1}{9} \quad \frac{1}{9} \quad \frac{1}{9} \end{array} = \frac{2}{3} = \frac{6}{9}$$

Das von Marchettus erarbeitete System erweist sich als ein vermischtes, „zweisprachig“ italienisches und französisches, vergleichbar einem großen Teil der zeitgenössischen italienischen Dichtung, die ähnlich zweisprachig war, nämlich franko-venezianisch wie die literarische Sprache der Zeit in jener Gegend, in der Marchettus wirkte<sup>161</sup>. Und wie in der zweisprachigen Literatur kann der Verfasser auch hier in seinen Kompositionen einmal das italienische und einmal das französische und sogar beide Systeme in ein und demselben Stück verwenden, was die Kompositionen tatsächlich belegen. Deshalb muß Marchettus, notwendiger noch als seine französischen Zeitgenossen, Zeichen für den Beginn der Komposition oder ihre unterschiedlichen Teile erfinden, aus denen der Sänger nicht nur genau entnehmen kann in welchem *modus* und *tempus* (wie bei den Franzosen), sondern auch nach welcher Art der Unterteilung das Werk komponiert ist und ausgeführt werden muß. Auch in diesem Fall findet Marchettus eine eigene Lösung; denn er benutzt nicht, wie die Franzosen, geometrische Zeichen, sondern Buchstaben: p für „perfectus“; i für „imperfectus“; y für „ytalicus“ und g für „gallicus“ (*Pomerium*, S. 179f. und 207).

Wenn Marchettus' Terminologie auch technisch weniger präzise ist als die der zeitgenössischen französischen Autoren, so beweist sie doch eine ebenso klare Vorstellung von der Mensuralnotation als einem geschlossenen Zeichensystem, einem funktionalen System menschlicher Kommunikation (vergleichbar jenem, das sein Zeitgenosse Dante der Sprache unterlegt)<sup>162</sup>. Die Bestimmung der doppelten Natur des Notenzeichens – als eines graphischen und eines klanglichen Zeichens – zeigt sich deutlich in der doppelten Definition der Pause als „geschriebener Pause“ (*pausa scripta*), die „eine über einen Teil der Zeilenzwischenräume gezogene Linie“ (*quedam linea per partem spatii producta*) ist, und als „nicht geschrie-

<sup>161</sup> F. Alberto Gallo, *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco*. In: *L'ars nova italiana del Trecento*, IV, Certaldo 1978, S. 237–243.

<sup>162</sup> Maria Corti, *La teoria del segno nei logici modisti e in Dante*. In: *Quaderni del circolo semiologico siciliano* 14/15, 1981, S. 69–86.

bener Pause“ (*pausa non scripta*), „ein Aufhören der Stimme oder des Klanges beim Singen über einen bestimmten Zeitraum hinweg“ (*desistentia vocis vel soni certo tempore vel certa parte temporis a cantando – ebenda*, S. 55). Bei Marchettus wird auch der notwendige Zusammenhang der unterschiedlichen Zeichen mit den unterschiedlichen Bedeutungen innerhalb des Systems klar: Ebenso wie die Anordnung der Notenzeichen im Liniensystem dazu dient, die verschiedenen Tonhöhen anzugeben, dient die unterschiedliche graphische Form der Noten dazu, die unterschiedliche Länge zu bezeichnen: „(D)ie Verschiedenheit der Noten innerhalb der verschiedenen Linien und Zwischenräume dient dazu, daß die Melodie von den Sängern hoch und tief gesungen wird... so ist es nötig, diese Noten mit gewissen Zeichen oder gewissen Strichen auszustatten, um ihre Länge im mensuralen Gesang zu bestimmen“ (*diversitas notarum oportuit esse per diversas lineas et spatia ad hoc ut cantus alte et submisse a cantoribus cantaretur... sic fuit necesse addere quaedam signa seu quosdam proprietates ipsis notis propter ipsum mensurare in cantu mensurato – ebenda*, S. 59). Eigenständig ist auch der Versuch, dieses System von Zeichen – auf der Basis des aristotelischen Satzes „die Ars ahmt die Natur so weit wie möglich nach“ (*ars imitatur naturam in quantum potest*) – als naturgegeben und nicht ausschließlich als vereinbart anzusehen. Deshalb verdanken die Notenzeichen nach Marchettus nicht einer willkürlichen menschlichen Auswahl ihr Dasein, sondern spiegeln eine vernünftige Ordnung – die der Naturwider. Und wie die rechte Seite beim Menschen stärker ist als die linke und die Bewegung der Glieder nach unten leichter vonstatten geht als nach oben, bezeichnete auch im System der mensuralen Musik die *Cauda* auf der rechten Seite einen größeren Wert als die *Cauda* auf der linken, und die *Cauda* nach unten einen größeren Wert als die nach oben (*ebenda*, S. 50–53). Die Längenverhältnisse sind nach Tabelle 3 folgende:

	rechts	links
abwärts	 longa	 brevis
aufwärts	 plica	 semibrevis

Tabelle 3

Im ganzen aber liefert das *Pomerium* einen ausgezeichneten Beweis für die Funktionstüchtigkeit des Interpretationskodex, den der musikalische Traktat gegenüber der Mensuralnotation entwickelt (Gallo, *Figura*, S. 45f. – vgl. Anm. 4). Denn unter diesem Blickwinkel erscheint das Werk auch als ein analytisches Verzeichnis aller in der Praxis vorkommenden Möglichkeiten; es enthält eine Beispielsammlung aller Semibrevis-Reihen im Wert einer Brevis (einschließlich der zwischen zwei „pontelli“ oder zwei größeren Notenwerten), die bei der Komposition

möglich sind, mit einer verbalen Erläuterung des Wertes jeder einzelnen Note der Reihe entsprechend der Anzahl der Noten (von mindestens zwei bis höchstens 12), ihrer äußeren Gestalt (nicht caudiert, nach unten caudiert, nach oben caudiert), der Art der Mensur (*tempus perfectum* oder *tempus imperfectum*) und der Art der Unterteilung (italienisch oder französisch).

### 3. Die Rezeption von Marchettus' Werk

Das *Pomerium* scheint zu seiner Zeit eine recht weite Verbreitung gefunden zu haben, wenn auch auf den norditalienischen Raum begrenzt, wie sich aus den sieben bis heute bekannten erhaltenen Quellen schließen läßt. In einigen dieser Schriften steht vor dem eigentlichen Text eine kurze Einführung, in der die vier „Ursachen“ (*causae*) des Traktats erklärt werden: „materialis, formalis, efficiens, finalis“, sowie der Titel und die Gliederung des Stoffes (*Pomerium*, S. 31–33). Diese Einführung ist ein typisches Beispiel jenes *Accessus*, den die mittelalterliche Schule der Lektüre der „auctores“ voranzustellen pflegte<sup>163</sup>, was darauf hinweist, daß das *Pomerium* ein bemerkenswertes Ansehen genossen haben muß, wenn es in der Lehre von der mensuralen Musik gleichsam wie ein Standardwerk verwendet wurde.

Andererseits verbreitete sich die marchettianische Theorie nicht allein durch den zunächst mündlichen Unterricht und danach durch das *Pomerium*. Marchettus selbst war sich vielmehr klar darüber, daß gerade der Umfang der Abhandlung und der streng wissenschaftliche Ansatz seines Werkes eine Gefahr für das Verständnis und die Wirksamkeit der notationspraktischen Vorschriften, besonders für Anfänger auf diesem Gebiet, bedeuten konnten. Deshalb schrieb er eine Kurzfassung seines Traktats, wobei er fast den gesamten Bereich der Beweisführung strich und auf diese Weise den erklärenden Teil in den Vordergrund schob. So entstand die *Brevis compilatio in arte musicae mensurate* (Vecchi, *Composizione*, S. 177–205 – vgl. Anm. 146). Schon dieser nicht mehr metaphorische, sondern praktische Titel weist bereits auf den anderen Charakter des Werkes hin: Es enthält denselben Stoff wie das *Pomerium*, erklärt ihn aber für Anfänger und bringt ihn auf den letzten Stand der zeitgenössischen Praxis: „pro rudibus et modernis“, wie es im Incipit heißt. Von den drei Büchern des Hauptwerkes ist der erste Teil des ersten Buches weggelassen, der zweite Teil des ersten Buches und das zweite Buch sind zusammengefaßt, vom dritten Buch ist nur das Kapitel über die Ligaturen geblieben. Die *Brevis compilatio* fand ebenfalls einige Verbreitung, allerdings wohl nur im norditalienischen Raum, worauf drei erhaltene Handschriften schließen lassen, sowie die vollständige Übernahme in den *Extractus parvus musicae* von

<sup>163</sup> Edwin A. Quain, *The Medieval Accessus ad Auctores*. In: *Traditio* 3, 1945, S. 215–264.

Franchino Gaffurio aus dem Jahre 1474<sup>164</sup> und die Erwähnung in einem Brief Giovanni del Lagos aus dem Jahre 1552 (Gallo, *Citazioni*, S. 173 – vgl. Anm. 117).

Marchettus' Ruf als Theoretiker der *musica plana* war außerordentlich: Vom *Lucidarium* wurden 20 Handschriften hergestellt (Herlinger, *Lucidarium* – vgl. Anm. 136); man leitete vollständige Abhandlungen daraus ab – wie *Divina auxiliante gratia*<sup>165</sup>, kurze Auszüge<sup>166</sup> und vor allem Lehren für die Theorie der *proportiones* (vgl. unten, Kap. IV, Abschnitt 4). Im Bereich der *musica mensurabilis* wurde Marchettus nicht nur durch die Verbreitung seiner eigenen *Rubricae breves* (s. Abschnitt 4, S. 318) oder die Bezugnahme auf seine Schriften bei Pietro Capuano (ebenda), Prodocimus de Beldemendis (Abschnitt 6, S. 327) und in anderen anonymen Texten berühmt<sup>167</sup>, sondern auch durch häufige Nennung seines Namens in Dichtungen des 14. Jahrhunderts. Noch zu Lebzeiten erscheint er im Sonett *Io vidi ombre e vuy al parangone* des Dichters Nicolò de Rossi aus Treviso: „Marchetto e Confortino, Agnol cum ello“<sup>168</sup>. Und später, am Ende des Jahrhunderts, findet er noch einmal bei dem toskanischen Dichter Jacopo da Montepulciano Erwähnung, der ihn in seiner *Fimerodia* zu den berühmten Musikern zählt, die den Komponisten Francesco degli Organi unter die Seligen aufnehmen: „Giovan, Marchetto padovano ornato“<sup>169</sup>.

Im allgemeinen scheint sein Name so berühmt geworden zu sein, daß er gleichsam als Personifikation des Musiktheoretikers schlechthin figurierte, wie z. B. in Franco Sacchetti's Madrigal *Ben s'affatica invano chi fa or versi* mit ironischem Unterton: „mille Marchetti veggio in ogni parte“<sup>170</sup>.

Auf eine besondere Weise erscheint sein Name im Text einiger Kompositionen in Zusammenhang mit dem des Philippe de Vitry – nebengeordnet oder gegenübergestellt – gleichsam als Symbol der italienischen mensuralen Musik im Vergleich zur französischen: auf italienischer Seite in dem Madrigal *Oselletto salvago per stasone* von Jacopo da Bologna um die Mitte des 14. Jahrhunderts: „Tut'èn Fioran, Filipoti e Marcheti“<sup>171</sup> und auf französischer Seite in der Ballade Guidos vom Ende des Jahrhunderts:

<sup>164</sup> Franchini Gaffurii *Extractus parvus musicae*, ed. F. Alberto Gallo, Bologna 1969, S. 190–208 (*Antiquae musicae italicae scriptores* 4).

<sup>165</sup> Bergamo, Bibl. Comunale, Σ IV 37, ff. 69–106; Florenz, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 1119, ff. 33–51 v; Pluteo 29 48, ff. 79–97 v; Pisa, Bibl. Universitaria, 606, I, ff. 111–125; Rom, Bibl. Vallicelliana, B 83, ff. 18–29 v.

<sup>166</sup> Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Capponiano lat. 206, ff. 138–167 v.

<sup>167</sup> Anonymus, *De musica mensurabili*, ed. Sweeney, Appendix I, S. 52.

<sup>168</sup> Nicolò de' Rossi, *Canzoniere savigliano*, ed. Mahmoud Salem Elsheikh, Mailand und Neapel 1973, S. 190.

<sup>169</sup> Carlo del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante*, III, Rom 1891, S. 73–74.

<sup>170</sup> Giuseppe Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna 1970, S. 42 (*Collezione di opere inedite orare* 131).

<sup>171</sup> Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, ed. Alberto Chiari, Bari 1936, S. 139.

Philipe qui mais ne dure  
 nos dona boin exemplaire.  
 Nous laisons tous ses afayres  
 por Marquet<sup>172</sup>.

#### 4. Das System mit mehreren Maßeinheiten

Es ist nicht bekannt, ob Marchettus, der von der ersten Phase der französischen Ars nova Kenntnis hatte, auch mit der zweiten Bekanntschaft machte, d. h. mit jener durch die unterschiedlichen *prolationes* des *tempus* gekennzeichneten Phase (vgl. oben, Kap. II, Abschnitt 3 und 4). Wäre das so, müßte ihm die Autorschaft eines anderen sehr kurzen und dennoch vollständigen Traktats zuerkannt werden: der *Rubrice breves*<sup>173</sup>; zwei der drei Codices, die den Traktat enthalten, sind ihm ausdrücklich zugeschrieben und könnten in diesem Fall eine spätere Stufe seiner Lehre darstellen. Der Traktat basiert ebenso wie das originär marchettianische System auf der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen *tempus perfectum* und *tempus imperfectum* und von der Zuweisung jeweils unterschiedlicher Kriterien der Unterteilung – nach italienischer und nach französischer Art – für beide *tempora*. Die Neuerungen, die sich auf den Einfluß der zweiten Phase der Ars nova zurückführen lassen, bestehen darin, daß sowohl das *tempus perfectum* wie auch das *tempus imperfectum* nicht mehr als singuläre Maßeinheiten begriffen werden, sondern jeweils verschiedene Erweiterungen zulassen. Die Neuerung, die die französische Theorie in dem Komplex der *prolationes temporis* beschreibt, erklärt der Autor der *Rubrice breves* mit der Bemerkung, die *tempora* könnten „quantum ad quantitatem“ (Vecchi, Anonimi, S. 130 f. – vgl. Anm. 173) unterschiedlich sein. So steht also neben einem *tempus perfectum recte*, das nach italienischer Manier bis hin zu 12 und nach französischer bis hin zu neun Minimem unterteilt werden kann, ein *tempus perfectum minus* (teilbar bis hin zu sechs Teilen) und ein *tempus perfectum minimum* (teilbar bis hin zu drei Teilen); und gleichermaßen existiert neben einem *tempus imperfectum recte*, das nach italienischer Manier in acht und nach französischer Manier in sechs – und deswegen auch „senarius gallicus“ (ebenda, S. 131) genannt – unterteilt wird, ein *tempus imperfectum minus*, teilbar in nur vier Teile – und deshalb auch „quaternarium“ (ebenda, S. 133) genannt. Es ist deutlich, daß das Hinzufügen zweier neuer Mensuren im *tempus perfectum* und einer neuen im *tempus imperfectum* den Versuch darstellt, in dem ursprünglichen System des Marchettus auch das *tempus perfectum medium* und *minimum* sowie das

<sup>172</sup> Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Vol. XVIII: French secular music. Manuscript Chantilly, Musée Condé 564, P. 1, Nos. 1–50, ed. Gordon K. Greene, Monaco 1981, S. 80–82.

<sup>173</sup> Giuseppe Vecchi, Anonimi Rubrice breves. In: *Quadrivium* 10/1, 1969, S. 125–134.

*tempus imperfectum minimum* der zweiten Phase der Ars nova unterzubringen (vgl. oben, Kap. II, Abschnitt 3). Das Gesamtergebnis bleibt dennoch weiterhin ein „zweisprachig“ italienisches und französisches System, das sich allerdings nicht mehr ausschließlich auf nur zwei *tempora* (das perfekte als Richtmaß und das imperfekte als ein Drittel verkürzt) gründet, sondern auf vier *tempora*, deren Längenverhältnisse sich folgendermaßen darstellen: Das *tempus perfectum recte* (italienisch und französisch) ist die Basis-Mensur, der gegenüber das *tempus imperfectum recte* (italienisch und französisch) um ein Drittel gekürzt ist; das *tempus perfectum minus* ist die Hälfte, das *tempus perfectum minimum* und das *tempus imperfectum minus* ein Drittel der Basis-Mensur.

Möglicherweise beschwor die Einverleibung der letzten französischen Neuerungen in das italienische System Schwierigkeiten herauf, von denen einige Texte Zeugnis geben, die partielle oder behelfsmäßige Ergänzungen bringen, und die, wie die *Rubrice breves*, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammen. Eines dieser Werke ist die Schrift des Frate Pietro Capuano da Amalfi (möglicherweise ein Mitglied der Familie Capuani, seit langem eine der bedeutendsten Familien der Stadt)<sup>174</sup>, der einen eigenen Traktat als ein *Compendium artis motectorum Marcheti*<sup>175</sup> ausgibt. Obwohl er in der Einleitung versichert, keine neuen Gedanken, sondern nur das vorzutragen, was schon Marchettus, „der hervorragende Cantor und führende Geist in der Kunst“ (cantor egregius et istius artis rector – *Tractatuli* 1, S. 43) dargelegt hatte, stellt der Traktat nur teilweise eine Zusammenfassung der Lehre Marchettus' dar. Tatsächlich führt der Autor nur den italienischen Teil des „zweisprachigen“ Systems von Marchettus vor, nämlich die *divisiones des tempus perfectum* und *tempus imperfectum*, die er *tempus duodenarium* bzw. *tempus octonarium* nennt, da sie ja maximal in 12 bzw. acht Minimem unterteilt werden. Er fügt jedoch auch die Beschreibung einer dritten, im System des *Pomerium* nicht enthaltenen Mensur hinzu, die er *tempus imperfectissimum* nennt und in ihrem Wert als die Hälfte des *tempus imperfectum* beschreibt (also ein Drittel des *tempus perfectum*); es kann auch *tempus quaternarium* genannt werden, da es in vier Minimem unterteilt wird (ebenda, S. 47). Diese neue Mensur ist offensichtlich das *tempus imperfectum minus* zu vier Minimem aus den *Rubrice breves* und also aus der zweiten Phase der französischen Ars nova stammend, über deren direkte Kenntnis Pietro Capuano da Amalfi in den ersten Worten seines Traktats Zeugnis zu geben scheint: „Weil die Schwierigkeit der gesamten neuen Motettenkunst mit der Mannigfaltigkeit der tempora und der Gestaltung der Semibreven hinzukommt...“ (Quoniam tocius nove artis motectorum difficultas circa temporum varietatem et semibrevium figuracionem acceditur... – ebenda, S. 43).

Mit der Wahl eines Systems nach französischem Modell aus mehreren unter-

<sup>174</sup> Ulrich Schwarz, Amalfi im frühen Mittelalter (9.–11. Jahrhundert), Tübingen 1978, S. 68.

<sup>175</sup> In: *Mensurabilis musicae tractatuli* 1, ed. Gallo, S. 43–47.

schiedlichen Zeitmaßen, die alle als Maßeinheit die Minima haben, übernimmt der italienische Raum jedoch nicht auch den Komplex der *prolatio* mit der daraus resultierenden Fixierung des Zeitwertes eines jeden Notenzeichens, sondern hält an der Vorstellung fest, daß jede Mensur ursprünglich eine durch „pontelli“ abgegrenzte Folge von Semibreven (und jetzt Minimem) sei, innerhalb derer der Wert der einzelnen Note weiterhin von Fall zu Fall durch die Art der Mensur und die Zahl der jeweils in ihr enthaltenen Noten festgelegt werden muß. Die unterschiedlichen Messuren werden nun nicht mehr nach der Art des *tempus* (*perfectum* oder *imperfectum*) oder nach der Herkunft (italienisch oder französisch) voneinander unterschieden, sondern schlicht durch die Verwendung numerischer Bezeichnungen, die die größte Zahl der in der Mensur enthaltenen Minimem angibt. So werden in einen kurzen und äußerst fragmentarischen anonymen Text<sup>176</sup> die ternären Messuren, nachdem sie mit den Worten „nach Philippe de Vitry“ (secundum Philippum parisiensem – Anonymus [CSM 30], S. 55) auf ihren französischen Ursprung bezogen worden sind, „nonaria“ bzw. „senaria maneries“ genannt, während die binären Messuren „maneries duodenaria“ bzw. „octonaria“ heißen. Auf ähnliche Weise beschreibt auch ein anderes kurzes Fragment, das *Fragmentum de mensuris*<sup>177</sup>, sechs unterschiedliche Messuren, die nach der steigenden Zahl der Minimem geordnet sind:

quaternaria: 4 Minimem  
 senaria perfecta: 6 Minimem, 3 Semibreven  
 senaria imperfecta: 6 Minimem, 2 Semibreven  
 octonaria: 8 Minimem  
 novenaria: 9 Minimem  
 duodenaria: 12 Minimem

In der Notationspraxis wurden die Messuren (unter Beibehaltung eines originär italienischen Verfahrens) mit dem Anfangsbuchstaben bezeichnet, den man zwischen die obersten beiden Notenlinien zu Beginn des Stücks oder des betreffenden musikalischen Abschnitts schrieb. Dieses Verfahren legt eine Lehre des Marchettus dar (*Pomerium*, S. 179f. und 207), wie der erwähnte anonyme Text (Anonymus [CSM 30], S. 57) beweist. Im folgenden soll Tabelle 4 die vollkommene Übereinstimmung zwischen den bisher untersuchten theoretischen Schriften und der ältesten Sammlung mit mensuralen Vertonungen italienischer Texte<sup>178</sup> illustrieren.

Obwohl es die Ergebnisse der zweiten Phase der Ars nova in sich aufnahm, bewahrte das italienische mensurale System doch einige eigenständige Züge gegenüber dem französischen: eine größere Zahl möglicher Messuren, Reihungen von

<sup>176</sup> Anonymus *De diversis maneriebus in musica mensurabili*, ed. Gilbert Reaney (CSM 30); vgl. CS III, 404–408.

<sup>177</sup> In: *Mensurabilis musicae tractatuli* 1, ed. Gallo, S. 51f.

<sup>178</sup> Rom, Bibl. Apost. Vat., Rossi 215; Ostiglia, Opera Pia Greggiati, Fragment ohne Signatur.

Fragmente Vat. Rossi/Ostiglia	Rubricae breves	Anonymus [CSM 30]	Fragmentum de mensuris
.d.	tempus perf. recte modi ytal.	.d. duodenaria maneries	duodenaria
.n.	tempus perf. recte modi gall.	.n. nonaria maneries	novenaria
.o.	tempus imperf. recte modi ytal.	.o. octonaria maneries	octonaria
.sg.	tempus imperf. recte modi gall. senarius gallicus	.s. senaria maneries	senaria imperfecta
.sy.	tempus perf. minus modi ytal.		senaria perfecta
.q.	tempus imperf. minus modi ytal. quaternarium		quaternaria
.t.	tempus perf. minimum modi gallici		

Tabelle 4

Semibreven und unterschiedlich caudierten Minimem, die durch „pontelli“ abgegrenzt wurden, Buchstaben als Zeichen für die Art der Mensur. Und auch wenn sich das französische System über ganz Europa verbreitete, während wir nicht mit Sicherheit wissen, ob das italienische System außerhalb Italiens praktische Anwendung gefunden hat, so wußte man doch auch nördlich der Alpen von der Existenz zweier verschiedener Systeme der *musica mensurabilis*. Ein in Hexametern verfaßter anonymer Traktat, der 1369 für einen Studenten der Prager Universität geschrieben wurde, faßt die wichtigsten Merkmale des französischen Systems zusammen, bemerkt aber auch einige spezifische Besonderheiten des Systems der „Lumbardi“<sup>179</sup>, wie man zu dieser Zeit die Italiener im übrigen Europa nannte.

<sup>179</sup> Michaelbeuern, Bibl. des Benediktinerstiftes, 95, ff. 150–153; Edition: Renate Federhofer-Königs, Ein anonymer Musiktraktat aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Stiftsbibliothek Michaelbeuern/Salzburg. In: *KmJb* 46, 1962, S. 49–54. Andere Quellen: Kremsmünster, Stiftsbibl., 312, f. 207v; Melk, Stiftsbibl., 950, ff. 84–87v.

## 5. Das System mit vier Maßeinheiten

Der einzige Text, der sich mit der bloßen Mitteilung der neuen Regeln des Systems nicht zufriedengibt, sondern sich auch um eine theoretische Rechtfertigung bemüht, ist der *Liber de musica* von Johannes Vetulus da Anagnia (ed. Hammond). Über den Autor ist nichts bekannt, und auch der Versuch, ihn als einen Johannes Vetulus da Anagnia, Schreiber in Frosinone im Jahre 1372<sup>180</sup>, zu identifizieren, scheint nicht überzeugend (selbst wenn die Familie dort sicher lokalisiert werden konnte). Seiner Schrift nach zu schließen, hat Johannes Vetulus da Anagnia die *Musica* von vornherein unter dem Einfluß der Verbindung mit den anderen mathematischen Disziplinen des Quadriviums aufzufassen gelernt; dies zeigt sich in der Bedeutung der Zahlen für den gesamten Traktat und speziell für die Verhältnisse der physikalischen Zeit. Deutlich ist in dieser Schrift auch die geistliche Bildung des Autors zu spüren; sie zeigt sich in der Definition der Musik, in deren Zweckbestimmung, in den häufigen Zitaten aus der Heiligen Schrift und in der allegorischen Interpretation der wichtigsten Zahlen innerhalb des Systems:

- 3: nomina trinitatis (*Liber de musica*, S. 37, cap. 28, Satz 5)
- 4: evangeliste (ebenda, S. 39, cap. 32, Satz 8)
- 6: etates (S. 37, cap. 29, Satz 1)
- 8: beatitudines (S. 39, cap. 32, Satz 1)
- 9: chori angelorum (S. 37, cap. 28, Satz 10 und cap. 29, Satz 4)
- 12: apostoli (S. 37, cap. 29, Satz 2)

Hinweise auf andere Musiktheoretiker fehlen jedoch; lediglich Franco ist einmal erwähnt – und zwar nur im Zusammenhang mit einem nebensächlichen Detail (ebenda, S. 35). Das Werk ist klar in zwei Abschnitte unterteilt: Zunächst erklärt der Verfasser die arithmetische Grundlage seines Systems der *musica mensurabilis* und illustriert sie mit einigen ‚Stammbäumen‘ (arbores), d. h. mit systematischen Übersichten über die Aufspaltung der Notenwerte von den größten zu den kleinsten, und dann untersucht er die musikalischen Messuren, wie sie sich in der Notationspraxis zeigen.

Im theoretischen Teil versucht Johannes Vetulus, ein umfassendes Ordnungssystem aller musikalischen Messuren von der größten bis zur kleinsten nach einem Plan zu erstellen, der im folgenden in seinen Grundlagen kurz dargelegt sei. Die Gruppierungen der Zeiteinheiten werden durch eine als „larga“ bezeichnete Note dargestellt, die gleichzeitig nach zwei Kriterien klassifiziert werden kann: Nach dem einen ist sie *maior*, *minor* oder *minima*, nach dem anderen *perfekt* oder *imperfekt*. Hieraus ergeben sich sechs unterschiedliche Arten der „larga“ von unterschiedlichem Umfang, die also eine unterschiedliche Anzahl von Breven bzw. *tempora* enthalten (ebenda, S. 36–43):

<sup>180</sup> Regesta chartarum. Regesti delle pergamene dell'archivio Caetani, ed. G. Caetani, San Casciano Val di Pesa 1928, S. 21.

	perfecta	imperfecta
maior	12	8
minor	9	6
minima	6	4

Auch das Gefüge der verschiedenen Messuren der *Brevis* ist auf analoge Weise gegliedert. Das *tempus* wird wiederum gleichzeitig nach zwei Kriterien klassifiziert: Nach dem einen ist es *maius*, *minus* und *minimum*, nach dem anderen *perfekt* und *imperfekt*. Ebenso wie die *Brevis* die Maßeinheit für die „larga“ ist, stellt die *Minima* die Maßeinheit für die *Brevis* dar, und die systematische Übernahme dieses letzten Grundsatzes erlaubt es dem Verfasser, sechs Messuren des *tempus* unterschiedlichen Umfangs zu bestimmen, die demnach eine unterschiedliche Zahl von Minimen enthalten (ebenda, S. 43–46):

	perfectum	imperfectum
maius	12	8
minus	9	6
minimum	6	4

Diese Klassifikation der Messuren des *tempus* belegt Johannes Vetulus mit dem Hinweis auf ihre genaue Dauer innerhalb der tatsächlich ablaufenden Zeit. Der Verfasser unterscheidet in seinem Zeitbegriff das ‚physikalische‘ Moment, das er mit der aristotelischen Definition der Zeit als „Maß der Bewegung veränderlicher Dinge“ (*mensura motus mutabilium rerum* – S. 28, cap. 3, Satz 2a–a) erklärt, und das musikalische Moment, das nicht eigentlich die Zeit selbst sei, sondern vielmehr das, was sich in der Zeit vollziehe, nämlich „die Harmonie des Gesangs und die Melodie der Stimmen, die mittels der Zeit gemessen werden“ (*harmonia cantus et vocum melodia que per tempus mensuratur* – ebenda, Satz 2). Nach der Darstellung des Johannes Vetulus ist die ‚physikalische‘ Zeit folgendermaßen unterteilt: Der natürliche Tag (*dies naturalis*) enthält vier Viertel (*quadrantes*), jedes Viertel sechs Stunden (*horae*), jede Stunde vier *puncta*, jedes *punctum* 10 *momenta*, jedes *momentum* 12 *unciae* und jede *uncia* 54 *athomi*, die ihrerseits nicht mehr teilbar sind (ebenda, cap. 5, Satz 1). Diese Einteilung stimmt weder in allen Einzelheiten mit der für sich stehenden Einteilung eines anderen Musiktheoretikers<sup>181</sup> überein, noch mit der zu jener Zeit allgemein verbreiteten<sup>182</sup>. Wie dem auch sei – da die Länge einer *Minima*, die die Einheit für die musikalische Messur ist, auf die Länge von sechs *athomi* festgelegt wird, ergeben die unterschiedlichen Messuren des *tempus* folgende unterschiedlichen realen Zeitdauern (ebenda, S. 44):

<sup>181</sup> Jacobi Leodiensis *Speculum*, lib. VII, S. 85: „annus, menses, dies, quadrans, hora, momentum, uncia, atomus.“

<sup>182</sup> Friedrich Karl Ginzel, *Handbuch der mathematischen und technischen Chronologie*, Bd. III, Leipzig 1914, S. 88–287.

	perfectum	imperfectum
maius	72	48
minus	54	36
minimum	36	24

Im System des Johannes Vetulus ist jedoch die Minima aus sechs *athomi* nicht die kleinste tatsächlich artikulierbare Klangeinheit, denn er fügt noch drei unterschiedliche *prolationes* der Minima nach demselben Schema *maior*, *minor* und *minima* bei. Die *maior prolatio* der Minima hat einen Wert von sechs *athomi*, also eine ganze Minima; die *minor prolatio* der Minima enthält zwei Werte zu je drei *athomi*, also eine Gruppe von zwei Semiminimen; die *minima prolatio* der Minima enthält drei Werte zu je zwei *athomi*, also eine Gruppe von drei Noten, die jeweils ein Drittel des Wertes einer Minima haben (ebenda, S. 48). So besteht das *tempus perfectum maius* oder *duodenarium* aus 12 Miniminen in der *prolatio maior*, aus 24 Miniminen in der *prolatio minor* und aus 36 Miniminen in der *prolatio minima*, die demnach die größte Zahl an realen Klangeinheiten darstellt, in die dieses *tempus* aufgeteilt werden kann. Dies entspricht einer tatsächlichen Praxis der italienischen Musik, zumindest im instrumentalen Bereich: die Unterteilung der Minima in zwei Teile ♪ ♪, aus der 24 Noten in der *mensura duodenaria* resultieren:



und die Unterteilung der Minima in drei Teile ♪ ♪ ♪, aus der 36 Noten in der *mensura duodenaria* resultieren:



Im zweiten Teil seines Werkes stellt Johannes Vetulus Überlegungen an, wie die besagten unterschiedlichen Messuren des *tempus* in der Notationspraxis konkret eingelöst werden können. Er zieht nicht alle sechs in Erwägung, sondern nur vier: das *tempus novenarium*, *senarium perfectum*, *senarium imperfectum* und *quaternarium*. Den Verzicht auf das *tempus duodenarium* und das *tempus octonarium* begründet er damit, daß diese zwei Messuren praktisch nichts anderes seien als

<sup>183</sup> Faenza, Bibl. Comunale, 117, f. 69.

<sup>184</sup> Ebenda.

einmal das Dreifache und einmal das Doppelte des *tempus quaternarium*, und da „das *tempus duodenarium* zusammengesetzt ist aus drei *tempora* der *divisio quaternaria* und das *tempus octonarium* aus zweien, folgt daraus, daß sie nach Art der *divisio quaternaria* gebildet werden müssen“ (cum *tempus duodenarium* sit compositum ex tribus temporibus quaternarie divisionis et *tempus divisionis octonarie* ex duobus ... debent per modum divisionis quaternarie figurari – ebenda, S. 75); da sie also auf diese Art darstellbar sind, benötigen sie keine ausdrückliche Abhandlung.

Die Reduktion des theoretischen Systems auf vier Messuren des *tempus* ist eine Folge der Verwirrung, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Italien durch die jüngste Darstellung der französischen Theorie entstanden war – durch den *Libellus cantus mensurabilis* des Johannes de Muris (vgl. oben, Kap. II, Abschnitt 6). Entsprechend der hier gelehrtten Gliederung des *tempus* in vier Arten, die aus der Verbindung der zwei *tempora* (*perfectum* und *imperfectum*) und der zwei *prolationes* (*maior* und *minor*) entstehen, bezieht eine ganze Serie kurzer, praktisch-didaktischen Zwecken dienender italienischer Traktate auch nur diese vier Messuren in die Betrachtung ein und stellt dabei folgendes Schema der Entsprechungen zwischen den französischen und den italienischen Bezeichnungen auf:

französisch:	italienisch:
tempus perfectum prolatio maior	novenario
tempus perfectum prolatio minor	senario perfetto
tempus imperfectum prolatio maior	senario imperfecto
tempus imperfectum prolatio minor	quaternario

Diese Entsprechungen finden sich in der *Notitia del valore delle note del canto misurato*<sup>185</sup>, in *L'arte del biscanto misurato*<sup>186</sup>, in den *Fragmenta musica*<sup>187</sup>, im *Fragmentum de proportionibus* (*Tractatuli* 1, S. 55), im *Capitulum de modo accipiendi* (ebenda, S. 59), in der *Musice compilatio* (ebenda, S. 69) und im *Tractatulus de figuris et temporibus* (ebenda, S. 79 f.). Da die beiden Messuren „novenaria“ und „senaria imperfecta“ schon im System des Marchettus als französisch galten, der sie aus der ersten Phase der *Ars nova* kannte, und da die „senaria perfecta“ und die „quaternaria“ in Italien als Konsequenz aus der zweiten Phase der *Ars nova* eingeführt worden waren, ist ihre Angleichung an die vier Messuren des französischen Systems, wie es Johannes de Muris darstellt, historisch gerechtfertigt und theoretisch korrekt.

<sup>185</sup> Anonimi *Notitia del valore delle note del canto misurato*, ed. Armen Carapetyan, Rom 1957, S. 46 f. (CSM 5).

<sup>186</sup> Johannes Wolf, *L'arte del biscanto misurato secondo el maestro Jacopo da Bologna*. In: Fs. Theodor Kroyer, Regensburg 1933, S. 30 f.

<sup>187</sup> Adrien de La Fage, Nicolai Capuani presbyteri *Compendium musicale ... inedita scriptorum anonymorum fragmenta ... Lutetiae Parisiorum* 1853, S. 37.

Eine solche Angleichung zeigt noch deutlicher den Ausschluß der beiden originär italienischen Messuren „duodenaria“ und „ottonaria“ aus dem neuen System; bezeichnenderweise heißt es im *Fragmentum de proportionibus* über die *ottonaria*, daß sie „Johannes de Muris zufolge nicht gebräuchlich ist“ (non est in usu secundum magistrum Johannem de Muris – ebenda, S. 55). Der Versuch, auch diese beiden Messuren nach den neuen Regeln theoretisch zu erklären, weist auf das hin, was von Anfang an ihren spezifisch italienischen Charakter ausgemacht hat, die Zweiteiligkeit, und sie werden daher nun nach den Kriterien der binären Elemente in der Theorie der *Ars nova* erklärt, des *tempus imperfectum* und der *prolatio minor*. So versichern die *Fragmenta musica*, daß die anderen Messuren „die in der italienischen Kunst zu finden sind, unter der *prolatio minor* gefunden werden“ (que in arte italica reperiri possunt reperiuntur sub prolatione minori – vgl. Anm. 187) oder, wie das *Capitulum de modo accipiendi* erklärt, daß sie „auf den modus quaternarius zurückzuführen seien“ (reducuntur ad modum quaternarium – *Tractatuli* 1, S. 59), also auf das französische *tempus imperfectum cum prolatione minori*. Dieser theoretische Ansatz entspricht genau der Notationspraxis: Am Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts übertragen die Kopisten, da sie die *duodenaria* und die *ottonaria* nicht mit denselben französischen Notenzeichen wie für die vier anderen Messuren darstellen können, diese beiden Messuren in Form von drei bzw. zwei *tempora imperfecta cum prolatione minori*. Im folgenden sei das Beispiel einer ursprünglich in der *mensura duodenaria* stehenden und nun nach den Verhältnissen der perfekten Longa übertragenen Komposition zitiert, die jene Note darstellt, die im französischen System 12 Minimen enthält:

sowie ein weiteres Beispiel einer ursprünglich in der *mensura octonaria* stehenden und nun nach den Verhältnissen der imperfekten Longa übertragenen Komposition, die jene Note darstellt, die im französischen System acht Minimen enthält:

188 Rom, Bibl. Apost. Vat., Rossi 215, f. 7v.

189 Florenz, Bibl. Naz. Centrale, Panciatichi 26, ff. 57v–58.

190 Rom, Bibl. Apost. Vat., Rossi 215, f. 7v.

191 Florenz, Bibl. Naz. Centrale, Panciatichi 26, ff. 57v–58.

Auf diese Weise geht zu Beginn des 15. Jahrhunderts sowohl auf theoretischem Gebiet (Reduktion auf die vier Messuren des *tempus* und der *prolatio*) als auch in der praktischen Notation (Verschwinden der unterschiedlich caudierten Semibreven, der „pontelli“ und der Buchstaben als Messurzeichen) das originäre italienische System durch zunehmende Angleichung im französischen System auf.

#### 6. Prodocimus de Beldemandis

Eine letzte Rückschau und Auseinandersetzung mit dem italienischen mensuralen System lieferte der Paduaner Prodocimus de Beldemandis. Er gehört zum Typus des quadrivial versierten Theoretikers. An den Universitäten Bologna und Padua ausgebildet, hat er im Jahre 1409 zum Doktor der Artes und 1411 zum Doktor der Medizin promoviert; danach wurde er Dozent an der Paduaner Universität<sup>192</sup>. Prodocimus' erster Doktorvater war Biagio Pelacani, der bekannte Parmenser Gelehrte, der gemeinsam mit Francesco degli Organi die literarischen und musikalischen Veranstaltungen des „Paradiso“ der Florentiner Villa der Familie Alberti zu besuchen pflegte<sup>193</sup>. Es ist nicht bekannt, ob Prodocimus musikalisch-praktische Studien betrieben hat. Im Vorwort seines *Tractatus musicæ speculative*<sup>194</sup> erinnert er daran, seit der Kindheit ein brüderlicher Freund des Luca da Lendinara gewesen zu sein, jenes Musikers, der im Jahre 1412 Johannes Ciconias Stellung in der Kathedrale von Padua übernommen hatte<sup>195</sup>, und mit ihm viele verschiedene musikalische Schriften (multa variaque volumina musicalia – Baralli, S. 731 – vgl. Anm. 194) durchgearbeitet zu haben. Prodocimus' Interessen auf dem Gebiet der Musik entstanden früher und waren dauerhafter als sein Interesse für die anderen Fächer des Quadriviums. Sein erster Musiktraktat datiert von 1404, der letzte von 1425 (drei Jahre vor seinem Tode); dazwischen finden sich weitere sechs Texte über die Musik und verschiedene Traktate über Arithmetik, Astronomie und Geometrie<sup>196</sup>. Ebenso wie ihn die Musik unter den anderen *artes liberales* besonders interessierte, galt sein spezielles Interesse der *musica mensurabilis* innerhalb der verschiedenen Sparten der *ars musica*. Doch schrieb er (neben dem schon erwähnten Traktat über die *musica speculativa*) auch über die *musica*

<sup>192</sup> F. Alberto Gallo, *La trattatistica musicale*. In: *Storia della cultura veneta* II, Il Trecento, Vicenza 1976, S. 475f.

<sup>193</sup> Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, ed. Antonio Lanza, Rom 1975, S. 164 ff.

<sup>194</sup> Raffaele Baralli, *Il „Trattato“ di Prodocimo de' Beldomandi contro il „Lucidario“ di Marchetto da Padova*. In: *RMI* 20, 1913, S. 731–762.

<sup>195</sup> Suzanne Clercx, *Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps*, I, Brüssel 1960, S. 47, 49f. und 69.

<sup>196</sup> F. Alberto Gallo, *La tradizione dei trattati musicali di Prodocimo de Beldemandis*. In: *Quadrivium* 6, 1964, S. 57–84.

plana<sup>197</sup>, über den *contrapunctus* (CS III, 193–199), über die *proportiones*<sup>198</sup> und über die Teilung des Monochords (ebenda, 248–258).

Zunächst befaßte er sich, wie er selbst im Vorwort seines *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum* von 1412 (ebenda, 228–248) versichert, viel mit der französischen Kunst und schrieb darüber zwei Bücher (circa artem gallicam multum laboravi et in ipsa duo opera complevi – ebenda, 229); offenbar handelt es sich um den Kommentar und das Kompendium, die er dem *Libellus* des Johannes de Muris widmete, jener endgültigen theoretischen Zusammenfassung der französischen Ars nova, die zu dieser Zeit, besonders in Italien, als das wichtigste Werk zu diesem Thema galt<sup>199</sup>. In der Folgezeit aber fährt er fort, „nachdem ich die italienische Kunst genau studiert hatte“ (postquam artem Italicam subtiliter inspexi – ebenda), entschloß er sich, auch darüber einen Traktat zu verfassen. Das Werk basiert auf zwei verschiedenen Gedankengängen: Auf der einen Seite ist es der Versuch, die italienische Tradition zu restaurieren, die zu dieser Zeit nahezu der Vergangenheit angehörte, nämlich das Notationssystem, das „nur die Italiener benutzt haben“ (soli Italici usi sunt – ebenda, 228); hierin stellt der Traktat keine isolierte Erscheinung dar – man denke nur daran, daß gerade damals, in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts, die großen Sammlungen angelegt wurden, die bis heute die Hauptquellen der italienischen Trecento-Musik sind (Gallo, *Il Medioevo*, S. 74). Auf der anderen Seite ist es die polemische Absicht, die Überlegenheit des italienischen Systems über das in ganz Europa – einschließlich Italien – verbreitete französische System zu beweisen. Der Widerstand gegen all jene, die glaubten, die französische Musik sei „schöner, vollendeter und kunstreicher“ (pulcriorem, perfectiorem et subtiliorem – CS III, 229) als die italienische, darf nicht nur in Zusammenhang mit dem zunehmenden Verschwinden des italienischen mensuralen Systems gesehen werden, das an das französische angeglichen wurde, sondern hängt auch mit den äußeren Umständen jener Zeit zusammen: nämlich der Besetzung der wichtigsten Musikerposten durch Musiker, die aus Ländern nördlich der Alpen stammten. Der Fall Johannes Ciconias, der in den Jahren von Prosdocimus' Wirken nach Padua kam, ist dafür bezeichnend. Vielleicht ist es kein Zufall, daß dieser Traktat mit der Forderung nach einer Wiederbelebung der italienischen Musik im Jahre 1412 entstand, dem Todesjahr Johannes Ciconias und dem Jahr, in dem Prosdocimus' Freund aus den Kindertagen, Luca da Lendinara, Ciconias Position übernahm.

Trotz der ausdrücklich antifranzösischen Zielsetzung, die übrigens in der italienischen Kultur durchaus Vorläufer hatte<sup>200</sup>, ist in der Anlage des Traktats noch

<sup>197</sup> Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, A 56, ff. 58–67; Cremona, Bibl. Statale, 238, ff. 1–9; Lucca, Bibl. Statale, 359, ff. 48–70.

<sup>198</sup> CS III, 258–261. Vgl. unten, Kap. IV, Abschnitt 4.

<sup>199</sup> Vgl. Anm. 108–110; CS III, 200–228.

<sup>200</sup> Lettere senili di Francesco Petrarca, ed. Giuseppe Fracassetti, II, Florenz 1869, S. 9–11; Epistolario di Coluccio Salutati, ed. Francesco Novati, I, Rom 1891, S. 74.

viel von den vorausgegangenen Studien über Johannes de Muris zu spüren; tatsächlich gliedert sich der Traktat über italienische Notation in die folgenden Abschnitte:

- 1 de figuris et mensuris
- 2 de punctis
- 3 de signis
- 4 de alteratione
- 5 de ligaturis
- 6 de sincopa
- 7 de pausis
- 8 de diminutione
- 9 de colore

Die letzten fünf Kapitel sind in ihrer Abfolge, im Inhalt und oft auch in der Form nichts anderes als eine erneute Darlegung dessen, was Prosdocimus schon vorher in seinem *Tractatus practice cantus mensurabilis*, der sich mit der französischen Kunst befaßt, geschrieben hatte (CS III, 219–228). Das wirklich Charakteristische der „ars ytalica“ wird dagegen nur in den ersten Kapiteln behandelt, die sich mit dem System der Mensuren des *tempus* und mit den Notenzeichen auseinandersetzen.

Das von Prosdocimus beschriebene System gründet sich auf die gewohnte Unterscheidung in ein *tempus perfectum* und ein *tempus imperfectum*; jedes von ihnen enthält wiederum drei Mensuren unterschiedlicher Ausdehnung, die (vom kleinsten zum größten) im ersten Fall das *tempus senarium perfectum*, *novenarium* und *duodenarium* und im zweiten Fall das *tempus quaternarium*, *senarium imperfectum* und *octonarium* bilden. Die unterschiedliche Dauer und Benennung dieser sechs *tempora* hängen, wie in anderen vorausgegangenen Texten (vgl. oben, Kap. III, Abschnitt 4 und 5), mit der unterschiedlichen Zahl der in ihnen enthaltenen Minimen zusammen, und auch Prosdocimus bleibt dabei, sie in der Notationspraxis mit den Anfangsbuchstaben der jeweiligen Ziffer zu bezeichnen: d, n, o, sp, si, q (CS III, 234). Durch die sechs Zeiteinheiten sieht sich Prosdocimus mit dem französischen System konfrontiert, das nur vier enthält. Wäre es wahr (und einige Zeugnisse hierüber haben wir bereits besprochen)<sup>201</sup>, daß die „mensura octonaria anscheinend als eine doppelte quaternaria anzusehen ist und eine duodenaria als eine dreifache quaternaria“ (mensura octonaria . . . duplex quaternaria esse videtur et mensura duodenaria . . . triplex quaternaria reputatur), so müßte man annehmen, „die italienische Kunst errichte eine Mannigfaltigkeit ohne Notwendigkeit“ (artem Ytalicam ponere pluralitatem sine necessitate – ebenda); denn dann wären die zwei typisch italienischen Mensuren nichts anderes als eine Verdoppelung bzw. Verdreifachung der kleinsten Mensur. Prosdocimus' Interpretation sieht

<sup>201</sup> Vgl. Anm. 184; Capitulum de modo accipiendi. In: *Mensurabilis musicae tractatuli* 1, ed. Gallo, S. 59.

jedoch völlig anders aus: Die beiden italienischen Messuren sind keinesfalls ein Mehrfaches des *tempus quaternarium* – und folglich auch nicht darauf zurückführbar, sondern sie müssen „etwas dicht“ (*aliquantum stricte*) gesungen werden, wobei ihre zeitliche Dauer auf die Dauer des *tempus novenarium* bzw. auf die des *tempus senarium* abgestimmt werden soll, so daß die 12 bzw. acht Minimen der italienischen Messuren sich wie 4:3 (in *sesquitertia proportione*) zu den neun bzw. sechs Minimen der französischen Messur verhalten (ebenda, 235). So modern diese Lösung im Hinblick auf die Entwicklung einer Theorie der Proportionen im 15. Jahrhundert sein mag, bei der Prosdocimus eine wichtige Rolle spielte (vgl. unten, Kap. IV, Abschnitt 3), so bekräftigt sie doch, ebenso wie die Lösung der anderen Theoretiker vorher, daß das System der mensuralen Musik nunmehr innerhalb der vier aus der französischen *Ars nova* stammenden Messuren festgeschrieben ist. Hierbei sind die beiden italienischen Messuren, auch in Prosdocimus' Lösung, nichts anderes als eine aufführungspraktische Variante zweier französischer Messuren:

$$\begin{array}{l}
 \left. \begin{array}{l}
 \text{tempus novenarium} = 9 \text{ minime} \\
 1 \ 1 \ 1 \qquad 1 \ 1 \ 1 \qquad 1 \ 1 \ 1 \\
 \text{tempus duodenarium} = 12 \text{ minime-semiminime} \\
 \frac{3 \ 3 \ 3 \ 3}{4 \ 4 \ 4 \ 4} \qquad \frac{3 \ 3 \ 3 \ 3}{4 \ 4 \ 4 \ 4} \qquad \frac{3 \ 3 \ 3 \ 3}{4 \ 4 \ 4 \ 4}
 \end{array} \right\} 1) \\
 \\
 \left. \begin{array}{l}
 \text{tempus senarium perfectum} = 6 \text{ minime} \\
 1 \ 1 \ 1 \ 1 \ 1 \ 1
 \end{array} \right\} 2) \\
 \\
 \left. \begin{array}{l}
 \text{tempus senarium imperfectum} = 6 \text{ minime} \\
 1 \ 1 \ 1 \qquad 1 \ 1 \ 1 \\
 \text{tempus octenarium} = 8 \text{ minime-semiminime} \\
 \frac{3 \ 3 \ 3 \ 3}{4 \ 4 \ 4 \ 4} \qquad \frac{3 \ 3 \ 3 \ 3}{4 \ 4 \ 4 \ 4}
 \end{array} \right\} 3) \\
 \\
 \left. \begin{array}{l}
 \text{tempus quaternarium} = 4 \text{ minime} \\
 1 \ 1 \ 1 \ 1
 \end{array} \right\} 4)
 \end{array}$$

Die fortwährende Gegenüberstellung des italienischen und des französischen Systems bei Prosdocimus erlaubt ihm, unabhängig von den Werturteilen, die er als Autor darüber fällt, die grundlegenden Unterschiede genau zu bestimmen. So schließen die Italiener „innerhalb einer Zeiteinheit jedes tempus oder jeden Zeitwert des tempus perfectum oder imperfectum, was das gleiche ist, zwischen zwei Punkte oder ähnliches ein“ (in *mensura temporum, quodlibet tempus sive quemlibet valorem temporis perfecti sive imperfecti quod idem est claudunt inter duo puncta vel sibi conformia* – CS III, 232b), während die Franzosen den Punkt für andere Zwecke benutzen. Durch diese sichtbare Begrenzung der Zählheit „im Verlauf eines tempus können wir den Wert einer jeden Semibrevis in einer Melodie klar genug ausmachen“ (*per tempus satis bene cognoscere possumus valorem cuiuslibet semibrevis in aliquo cantu reperte* – ebenda, 232 a). Im italienischen System ist es deshalb nicht nötig, auf den Begriff der *prolatio* zurückzugreifen, den die Franzosen zur Bestimmung des Wertes der Semibreven verwenden; das *tempus* reicht zu diesem Zweck bereits aus. Diese beiden Merkmale – die Verwendung der Punkte zur Abgrenzung der Messuren und das Fehlen der *prolatio* – weisen deutlich darauf hin, daß die italienische Notation im wesentlichen auf der Entwicklungsstufe der Mensuralmusik zu Beginn des 14. Jahrhunderts stehengeblieben war. Von der *Ars nova* übernahm sie nur noch die Einführung einiger neuer Messuren. In gewissem Sinne hat Prosdocimus also recht, wenn er versichert, „die *ars Ytalica* ist sehr viel älter als die *ars Gallica*“ (*antiquior . . . valde est ars Ytalica quam Gallica*) und daran erinnert, daß die Notation der Instrumentalmusik in ganz Europa – „die von allen lateinisch Sprechenden verwendete Notation der Musik für Orgel, Flöten oder andere Instrumente“ (*per figurationem musicæ organorum, fistularum et aliorum instrumentorum apud omnes littere latine usitatam*) – auch nach derselben Methode der sichtbaren Begrenzung der Messuren verfährt wie die Italiener: „denn in dieser Musik grenzen sie das tempus gegenseitig ab, wie es die Italiener tun“ (in *hac namque musica dividunt tempora ad invicem ut faciunt Ytalici*)<sup>202</sup>. Die Verwandtschaft der italienischen mit der englischen oder deutschen Notation in der Instrumentalmusik läßt sich tatsächlich belegen<sup>203</sup>, aber gerade dies bedeutet, daß die italienische Notation auf einer archaischeren Stufe in Relation zur französischen Notation der Vokalmusik stehengeblieben war.

Die Betrachtungen über die Altertümlichkeit der italienischen Mensuralmusik finden sich noch nicht im *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum* von 1412, sondern erst in der Überarbeitung, der der Autor diesen Traktat ebenso wie den größten Teil seiner anderen Traktate unterzog, und zwar zwischen

<sup>202</sup> Claudio Sartori, *La notazione italiana del Trecento*. In una redazione inedita del „Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum“ di Prosdocimo de Belde-mandis, Florenz 1938, S. 39.

<sup>203</sup> Theodor Göllner, *Die Trecento-Notation und der Tactus in den ältesten deutschen Orgelquellen*. In: *L'ars nova italiana del Trecento III*, Certaldo 1970, S. 176–185.

1425, dem Entstehungsjahr des *Tractatus musice speculative* (der nämlich in der zweiten Version einiger Traktate zitiert wird), und 1428, dem Todesjahr des Prodocimus. Der Vergleich der beiden Versionen zeigt, daß die Änderungen in der zweiten von geringem Umfang sind (Sartori, S. 147–158 – vgl. Anm. 202). Es ist jedoch aufschlußreich, daß der Autor in den letzten Zeilen des Werkes erklärt, „in dieser letzten Überarbeitung habe ich einiges geändert. . . eine kleine Unstimmigkeit in der heute gebräuchlichen italienischen Notierungsweise und dies habe ich aus dem *Pomerium* des Marchettus von Padua übernommen“ (in hac ultima huius tractatus corectione aliqua mutavi. . . aliquantulum discrepatia a figuracione ytalica ad presens usitata et ista extraxi ex pomerio Marcheti paduani – ebenda, S. 71). Wenn man Prodocimus vom *Tractatus musice speculative* her normalerweise als Gegner des Marchettus kennt<sup>204</sup>, so zeigt sich andererseits, daß er im Hinblick auf das italienische mensurale System doch auch dessen Bewunderer war. Sicherlich nahm das Werk des Marchettus, auf das sich schon die Theoretiker und Dichter im Verlauf des 14. Jahrhunderts so oft bezogen hatten (vgl. oben, Abschnitt 3, S. 316), auch auf die Entstehung des letzten Werkes zu diesem Thema Einfluß. Vielleicht ist es kein Zufall, sondern eher die Folge einer kontinuierlichen Tradition, daß die letzte Abhandlung über das italienische System ebenso von einem Paduaner stammt wie die erste. Neben den Handschriften seiner theoretischen Werke, die im Veneto in großer Zahl vorhanden waren<sup>205</sup>, blieben in Padua auch seine Kompositionen erhalten: die Motette und die dramatischen Lesungen in der Kathedrale sowie die „passii notati“ in der Kirche Santa Lucia (Gallo, Marchetus – vgl. Anm. 129).

In jedem Falle sind Marchettus und vielleicht auch die „vielen anderen, die früher über diese italienische Kunst schrieben“ (quamplures alii qui in hac arte ytalica antiquius scripserunt), für Prodocimus die gelehrten Alten im Gegensatz zu den ungebildeten Modernen, zu der „Unwissenheit der heutigen Italiener“ (ignorantia Ytalicorum presentium)<sup>206</sup> – ähnlich wie Johannes de Muris in den beiden Schriften über die französische Kunst der ‚alte‘ Theoretiker ist im Gegensatz zu den „modernen, die nicht die Ratio im Auge haben, sondern nur nach ihrem Gutdünken verfahren“ (moderni ad nullam rationem inspicientes sed solum ad libitum eorum attendentes – *Expositiones*, S. 129). In dieser Verteidigung der alten Ratio gegen das moderne Gutdünken erscheint Prodocimus als die letzte Theoretikergestalt von umfassender quadrivieraler Bildung – der beherrschende Typus im 14. Jahrhundert, der die Praxis mensuraler Notation als intellektuelle Übung studiert, der jedoch im 15. Jahrhundert einem Theoretikertypus weichen muß, der

<sup>204</sup> Jan W. Herlinger, Marchetto's Division of the Whole Tone. In: JAMS 34, 1981, S. 208–216.

<sup>205</sup> Vgl. CS I, 251–281; Hieronymus de Moravia, *Tractatus*, ed. Cserba; Franco, *Ars*, edd. Reaney/Gilles.

<sup>206</sup> Sartori, S. 35 – vgl. Anm. 202.

gleichzeitig Berufsmusiker ist, und für den weniger die abstrakte Ordnung zählt als vielmehr die Verwendbarkeit erprobter Regeln für die Komposition (vgl. Anm. 61). Jene Episode, in der Prodocimus von einer Diskussion mit einem „Meister in dieser Kunst, der zur Zeit als der Meister aller Meister gilt“ (huius artis magister, qui ad presens magister magistrorum reputatur) im Jahre 1404 in Padua berichtet, und der sehr gut Johannes Ciconia gewesen sein könnte, ist besonders bezeichnend: Als ich ihn, schreibt Prodocimus, nach dem Grund seiner Notierungsweise einer bestimmten Stelle fragte, „konnte er mir keinen Grund nennen als: So will ich es“ (nescivit michi reddere aliam causam quam: sic volo – *Expositiones*, S. 145).

Ein so persönliches Werk wie der Traktat über die italienische mensurale Musik von Prodocimus konnte kein größeres Echo finden: Beide Versionen des Werkes sind nur in jeweils einer Handschrift überliefert, und es sind auch weder Zusammenfassungen bekannt noch Erwähnungen des Werkes bei anderen Autoren.

Mit diesem Werk endet die Geschichte des italienischen Systems der Mensuralnotation. Allein in Padua, der Stadt des Marchettus und des Prodocimus, verblieben möglicherweise einige Spuren: Der paduanische Arzt Michele Savonarola, der das Werk des Prodocimus gut kannte und darüber eine Würdigung verfaßte (vgl. Anm. 111), schrieb um 1440 über die musikalisch-rhythmischen Bewegungen des menschlichen Pulses, wobei er sich der Begriffe „senarius“ und „quadernarius“ bediente, die typisch für das italienische System sind<sup>207</sup>. Der Begriff „quadernaria“ war noch im 15. Jahrhundert in der Theorie des Tanzes gebräuchlich<sup>208</sup>. Doch das war nicht mehr als ein terminologischer Rückgriff ohne jeden inhaltlichen Zusammenhang.

<sup>207</sup> Werner Friedrich Kümmel, Zum Tempo in der italienischen Mensuralmusik des 15. Jahrhunderts. In: Aml 42, 1970, S. 150–163.

<sup>208</sup> Dante Bianchi, Un trattato inedito di Domenico da Piacenza. In: La bibliofilia 65, 1963, S. 109–149.

## IV. PROPORTIO

## 1. Das Verhältnis der Zeitdauern

Der Begriff *proportio* gehört in der allgemeinen Definition des Boethius<sup>209</sup> – „Proportion ist das gegenseitige Verhältnis zweier begrenzter Größen“ (*proportio est duorum terminorum ad se invicem quaedam habitudo*) – seit Anbeginn dem lateinischen Musikschrifttum an und dient dort zur Beschreibung der Zahlenverhältnisse in Zusammenhang mit den musikalischen Intervallen: *proportio dupla* für die Oktave, *proportio sesquialtera* für die Quinte, *proportio sesquitercia* für die Quarte etc.<sup>210</sup>. Von diesem Bereich der *musica speculativa* ging der Begriff in das neue Gebiet der *musica mensurabilis* über – wenn auch zunächst in allgemeiner Bedeutung. Nach Lambertus gibt es zwei Arten von proportionalen Verhältnissen in der Musik – eine räumliche, die die wechselseitige Anordnung der Töne in ihrem Höhen- und Tiefenverhältnis betrifft, und eine zeitliche, die das Verhältnis ihrer Längen untereinander regelt (*una localis secundum proportionem sonorum vocumque, alia temporalis secundum proportionem longarum breviumque figurarum* – CS I, 252). Während die erste Art der proportionalen Verhältnisse in der Musik eine lange gelehrte Tradition hatte, begann die zweite erst in der damaligen Zeit, das Interesse der Theoretiker auf sich zu ziehen.

Der Begriff ‚Proportion‘ erscheint tatsächlich bereits in der Definition der mensuralen Mehrstimmigkeit bei Franco: „(D)ie unterschiedlichen Stimmen werden mittels Longen, Breven und Semibreven in proportionaler Weise koordiniert und in der Notation mittels entsprechend proportionierter Noten bezeichnet“ (*illi diversi cantus per voces longas, breves vel semibreves proportionaliter adequantur et in scripto per debitas figuras proportionari ad invicem designantur* – *Ars*, S. 26). Die verschiedenen Stimmen der Komposition haben insgesamt die gleiche Länge, denn sie beginnen und schließen gemeinsam; innerhalb der gemeinsamen Länge aber teilen sie sich unterschiedlich in Noten und Pausen auf, so daß diese Elemente immer wieder in einem anderen Längenverhältnis zueinander stehen. Diese Verhältnisse, die mit Hilfe von Zahlen nach den Regeln der mensuralen Musik genau zu ermitteln sind, können in der Tat als proportionale Verhältnisse angesehen werden.

VIVE!  
# <sup>209</sup> Anicii Manlii Severini Boethii *De institutione arithmetica*, ed. Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, lib. II, cap. 40.

<sup>210</sup> Anicii Manlii Severini Boethii *De institutione musica*, ed. Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, lib. I, cap. 8.

Franco's Definition erscheint vollständig bei Marchettus von Padua, der sie seinerseits jedoch noch dahingehend erweitert, daß „die Zeit gemäß den Zahlenverhältnissen auf die Noten angewandt wird“ (*secundum proportionem numerorum tempus . . . applicatur ad notas* – *Pomerium*, S. 86).

Marchettus macht deshalb reichen Gebrauch von dem Begriff der Proportion im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Längenverhältnissen der Noten untereinander. Er spricht dabei von „proportiones notarum ad invicem“ (ebenda, S. 66) und geht sogar so weit, unter dem Begriff *proportio* die dem *tempus* entsprechende musikalische Zeiteinheit zu fassen; tatsächlich trennt der „pontellus“ die dem Wert einer Brevis entsprechenden Semibrevis-Gruppen: „(E)r trennt eine Mensur von einer anderen Mensur“ (*proportionem a proportione separat* – ebenda, S. 63). „(E)r macht kenntlich, wie eine Semibrevis-Gruppe sich auf eine Mensur bezieht und eine andere auf eine andere“ (*significat unam partem semibrevis ad unam proportionem temporis pertinere et aliam ad aliam* – ebenda, S. 66).

Im italienischen System werden die verschiedenen Gruppen von einer gewissen Anzahl von Semibreven gebildet, die zwischen zwei und 12 variieren kann; deshalb werden die verschiedenen Notenwerte für jede Gruppe innerhalb einer jeden Mensur in ein passendes Verhältnis gebracht, so daß sie insgesamt mit der allgemeinen Einheit des Zeitmaßes übereinstimmen.

In noch strengem Sinne wendet Johannes de Muris die technische Terminologie der Zahlenproportionen auf die musikalische Zeitdauer an, getreu seiner Theorie, die *musica mensurabilis* sei ein Anwendungsgebiet der mathematischen Wissenschaft (vgl. oben, Kap. I, Abschnitt 5). Bei seiner Beschreibung der Längenverhältnisse von Longa, Brevis, Semibrevis und Minima in einem auf der ternären *perfectio* basierenden musikalischen System stellt er fest, daß die Wertpaare in „dreifacher Proportion stehen“ (*utrobique est proportio tripla* – *Notitia*, S. 89).

An anderer Stelle bemerkt er bei der Beschreibung der Beziehungen von jeweils einen Mittelwert überspringenden Notenwerten, also Longa und Semibrevis oder Brevis und Minima, daß die Wertpaare in der „neunfachen Proportion stehen“ (*utrobique est proportio nonupla* – ebenda, S. 102). Außerdem legt er bezüglich der Verhältnisse dar, die sich aus dem Vergleich von perfekten und imperfekten Mensuren ergeben, daß drei imperfekte Breven eine Gesamtdauer von 18 ( $3 \times 6$ ) Minimen haben. Ebenso haben zwei perfekte Breven eine Gesamtdauer von 18 ( $2 \times 9$ ) Minimen, so daß sich die beiden Mensuren, wenn auch durch unterschiedliche Gliederungen, letztlich einander gleichen (*equa proportione finaliter adequantur* – ebenda, S. 84). Eben dieses Problem sollte noch einmal – und zwar in einer noch genaueren proportionalen Terminologie – in der anonymen, späteren und unabhängigen Version des Anhangs zur *Ars nova* aufgeworfen werden – und zwar in Zusammenhang mit dem Zusammentreffen der Zeitdauern von 6 ( $3 \times 2$ ) Minimen der *prolatio minor* im *tempus perfectum* und von 6 ( $2 \times 3$ ) Minimen der *prolatio maior* im *tempus imperfectum*: „(D)ie prolatio minor des tempus perfec-

tum und die *prolatio maior des tempus imperfectum* sollen dasselbe sein. Antwort: Dies ist wahr hinsichtlich des Zeitwertes, denn es ist eine *proportio* von gleichen Zeitwerten, wie bei der *Hemiole* und bei der *Sesquialtera*“ (*minor prolatio temporis perfecti et maior imperfecti essent eadem. Responsio: verum est in valore nam valoris equalis est proportio, ut in proportione emyolia et proportione sesquialtera* – Philippe de Vitry, *Ars*, S. 32). Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts ist also der Gebrauch der Terminologie bezüglich der *proportiones* innerhalb der mensuralen Musik nur zufällig und auf einige Theoretiker beschränkt, denen das Vokabular der mathematischen Wissenschaften und der *musica speculativa* besonders vertraut war.

## 2. Das Verhältnis der Notenzeichen

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird das Schriftbild der mensuralen Mehrstimmigkeit um neue, unterschiedlich kolorierte und geformte Notenzeichen erweitert, denen neue Zeitdauern entsprechen. So werden neue Zeitrelationen in der Geltung der Noten hergestellt, die über die bisher vorgesehenen und durch Regeln festgelegten hinausgehen. Um diese neuen Notenzeichen richtig lesen zu können, benötigten die praktischen Musiker einen „Kanon“, eine besondere Gebrauchsanweisung für jede einzelne Komposition, eine verbale Erklärung, wie jene neuen graphischen Zeichen musikalisch auszuführen sind. So ist etwa der Ballade *Par les bons Gedeon et Sanson* von Filippotto da Caserta (die Papst Clemens VII. gewidmet ist und daher auf die Jahre zwischen 1378 und 1394 datiert werden kann), in der neben den gewöhnlichen Notenzeichen auch schwarze leere Noten, rote Noten sowie nach oben und unten caudierte Noten vorkommen, folgender *canon ballate* beigegeben: „Die schwarzen leeren Noten sind in der *proportio dupla* auszuführen, die leeren und ausgefüllten roten Noten in der *proportio sesquialtera* . . . die anderen zu beiden Seiten caudierten Noten in der *proportio duplasesquiquarta*.“ (*Note vacue nigre in proporcione dupla et rubeae tam plene quam vacue in proporcione sesquialtera . . . alie note caudate ab utraque parte in proporcione dupla sesquiquarta*)<sup>211</sup>. Da diese Komposition im *tempus imperfectum cum prolatione minori* geschrieben ist, bedeutet dies, daß (im Vergleich zu den vier Miniminen in normaler schwarzer, ausgefüllter Notation) die schwarze leere Notation acht Miniminen einführt, die rote sechs und die doppelt caudierte neun. Die für die mathematischen Wissenschaften und für die *musica speculativa* typische Begriffsbestimmung der *proportiones* erscheint hier in einem präzisen technischen Sinn, um jene Längenverhältnisse in Zahlen auszudrücken, die zwischen

<sup>211</sup> Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Vol. XIX: French secular music. Manuscript Chantilly, Musée Condé 564, P. 2, Nos. 51–100, ed. Gordon K. Greene, Monaco 1982, S. 70–73 und 188.

den Notenzeichen des traditionellen Systems und den neuen Zeichen in der Notationspraxis bestehen.

Die Theoretiker scheinen von diesen Neuerungen Kenntnis genommen zu haben, wie aus einem *Tractatus de diversis figuris* (CS III, 118–124) hervorgeht, den eine Quelle jenem Filippotto da Caserta zuschreibt<sup>212</sup>. Im Vorwort dieses Werkes greift der Autor ein typisches Motiv des mittelalterlichen Musikschrifttums auf, indem er davon spricht, in eine Phase der Veränderung des Systems mensuraler Musik eingetreten zu sein, sowohl im Vergleich zur Epoche der *Ars nova*, die man nun als Epoche der „antiqui“ wertet, in der „satis grosso modo“ verfahren worden sei, als auch im Vergleich zur folgenden Periode, in der die Musiker zwar „magis subtiliter“ gearbeitet hätten, aber trotzdem noch nicht zur Perfektion gelangt seien (ebenda, 118). Die Perfektion glaubte man mit dem gegenwärtigen Regelsystem der *musica mensurabilis* erreicht zu haben. Als Basis dienten hier immer noch jene vier Kombinationen von *tempus* und *prolatio*, die Johannes de Muris im *Libellus* endgültig kodifiziert hatte (vgl. oben, Kap. II, Abschnitt 6). Aber neben diesen angestammten Mensuren erscheinen nun viele neue Notenformen: schwarze, rote, leere, ausgefüllte, nach oben und nach unten caudierte, mit einfacher oder gekrümmter Cauda, mit ausgefüllten oder leeren Notenköpfen. Natürlich entsprechen alle genannten graphischen Zeichen auch unterschiedlichen musikalischen Längen, so daß zwischen den verschiedenen Noten mannigfaltigere und kompliziertere Zahlenverhältnisse entstehen als nach dem traditionellen ternären und binären Prinzip. In dem Traktat werden allerdings lediglich die verschiedenen Zeichen für die verschiedenen Längen angegeben, ohne auf die proportionale Terminologie Bezug zu nehmen. Dieselbe Einstellung findet sich auch in einem Text, der teils dem aus Deutschland stammenden *De minimis notulis* (CS III, 413–415) entspricht und teils dem anonymen Traktat französischen Ursprungs, *De semibrevis caudatis a parte inferiori*<sup>213</sup>, nämlich in dem der *musica mensurabilis* gewidmeten Abschnitt im Traktat des Italiensers Giorgio Anselmi da Parma<sup>214</sup>.

Die Bestimmung der neuen Zeitverhältnisse der Noten untereinander durch die Terminologie der arithmetischen Proportionen scheint ein Charakteristikum des italienischen Musikschrifttums zu sein. Sie erscheint vor allem in einer Schrift, die die Lehre des Filippotto da Caserta zusammenfassen will<sup>215</sup>. Hier werden die Längenverhältnisse zwischen den schwarzen Noten der vier überkommenen Men-

<sup>212</sup> Wulf Arlt, *Der Tractatus figurarum – ein Beitrag zur Musiklehre der „ars subtilior“*. In: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft 1, 1972, S. 35–53.

<sup>213</sup> Anonymus *De semibrevis caudatis a parte inferiori*, edd. André Gilles und Cecily Sweeney, o. O. 1971. In: CSM 13, S. 65–79.

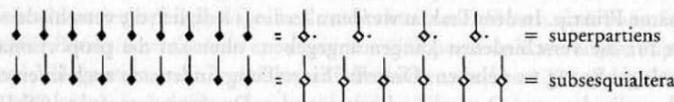
<sup>214</sup> Georgii Anselmi Parmensis *De musica*, ed. Giuseppe Massera, Florenz 1961, S. 170–187 („Historiae musicae cultores“, Biblioteca 14).

<sup>215</sup> *Tractatulus de figuris et temporibus*. In: *Mensurabilis musicae tractatuli* 1, ed. Gallo, S. 79–84.

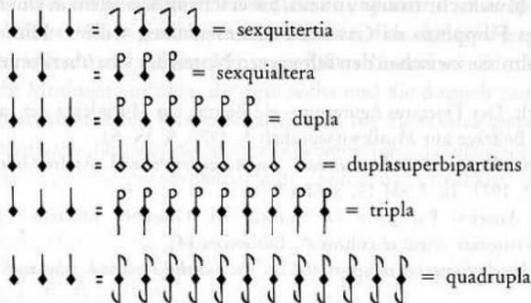
suren und den entsprechenden Gruppen der schwarzen leeren Noten folgendermaßen beschrieben (t. p. = tempus perfectum, p. ma. = prolatio maior, p. mi. = prolatio minor; t. i. = tempus imperfectum):

- t.p. p.ma. = 18 leere Minimien = proportio dupla  
 t.p. p.mi. = 9 leere Minimien = proportio sesquialtera  
 t.p. p.mi. = 12 leere Minimien = proportio dupla  
 t.i. p.ma. = 8 leere Minimien = proportio sesquitertia  
 t.i. p.ma. = 12 leere Minimien = proportio dupla  
 t.i. p.ma. = 18 leere Minimien = proportio tripla  
 t.i. p.mi. = 6 leere Minimien = proportio sesquialtera  
 t.i. p.mi. = 8 leere Minimien = proportio dupla  
 t.i. p.mi. = 9 leere Minimien = proportio duplasesquiquarta

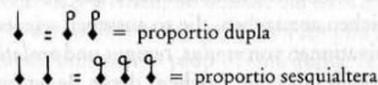
Eine Neufassung der *Ars* von Johannes Boen (Appendix, S. 40–46) spricht zudem einem Italiener, „einem Lombarden mit Namen Gwilgon“ (uno lombardo nomine Gwilgon), die Eigenschaft zu, „eine Vortragsweise gemäß den Proportionen“ zu haben (modum pronuntiandi secundum proportiones – ebenda, S. 41). Tatsächlich könnte man nach dieser Lehre im *tempus perfectum cum prolatione maiori* vier oder sechs gleiche Noten mit einer besonderen Form schreiben, die im Vergleich zu den üblichen neun Minimien dieser Mensur folgende proportionalen Bezüge aufweisen:



Ein Traktat in italienischer Sprache, der einige dem Antonius de Leno zugeschriebene Musikbeispiele zitiert (CS III, 307–328), beschreibt eine ganze Serie proportionaler Verhältnisse im Vergleich zu der üblichen Zahl von Minimien einer Semibrevis in der prolatio maior und minor:



Neben diesen Listen, in denen die proportionalen Bezüge mit unterschiedlichen Notenformen dargestellt werden, beschreibt das italienische Musikschritttum<sup>216</sup> auch zwei Arten der Semiminima im Verhältnis zur Minima normalerweise mit proportionalen Begriffen: Eine Semiminima mit der Cauda nach rechts und eine besondere Semiminima mit der Cauda nach links:



Eine weitere Besonderheit des italienischen Musikschritttums ist die Interpretation als „proportio sesquitertia“, mit der Prosdocimus de Beldemandis die beiden Mensuren *octonaria* und *duodenaria* im Bereich des *tempus imperfectum* bzw. des *tempus perfectum cum prolatione maiori* erklärt (CS III, 235).

Das Gesamtbild jener proportionalen Verhältnisse, das sich durch die Einführung besonderer Notenzeichen ergibt, wurde von demselben Musikschritttum, das es darstellte, doch auch kritisiert; oft wurde einerseits der Mangel an systematischen Grundlagen und an Allgemeingültigkeit gerügt und andererseits folgerichtig die Problematik der Lesbarkeit und der Mangel an Eindeutigkeit. Wie der Bearbeiter des Traktats von Johannes Boen bemerkt, werden die „Proportionen, die die modernen Komponisten den Noten begeben“ (proportiones que moderni referunt ad figuras), ausschließlich „nach dem Belieben des Komponisten“ gesetzt (ad voluntatem componentis cantum – *Ars*, Appendix, S. 41). Prosdocimus diskutiert ausführlich die „sonderbaren Arten von Proportionen bei den modernen Komponisten“ (extraneos modos proportionandi figuras a modernis positos – *Expositiones*, S. 151, Satz 101), und nach einer langen Erörterung über die Unhaltbarkeit und Willkürlichkeit dieser Neuerungen im Schriftbild der Musik scheidet er sich nicht, diese Notierungsarten als „unvernünftige Augenwischereien“ (inrationabiles truffas – ebenda, S. 150, Satz 88) und als „nicht rationale Darstellung“ (figurationes . . . sine ratione positas – ebenda, S. 152, Satz 105) zu bezeichnen, von denen man deshalb unbedingt Abstand nehmen müsse. Auch für Giorgio Anselmi sind diese Noten „wahrhaftig mehr nach ihrem eigenen Belieben als nach Regeln gesetzt“ (fortassis vero posite pro eorum arbitrio magis quam arte – *De musica*, S. 184). Die Theoretiker stehen ratlos und verblüfft vor so vielen individuellen Formen des *Usus* statt einer einzigen allgemeingültigen Form der *Ars*<sup>217</sup>.

<sup>216</sup> CS III, 229 und 262; Petrus de Sancto Dionysio, *Tractatus*, S. 164.

<sup>217</sup> Prosdocimi de Beldemandis *Expositiones*, S. 59, 72 f., 140, 180 und 200; Jacqueline Hamesse, *Les Auctoritates Aristotelis*, Louvain und Paris 1974, S. 141 und 145; Marcheti de Padua *Pomerium*, S. 50; CS III, 381; Ugolini Urbevetaani *Declaratio* II, S. 223 und 266.

### 3. Die Verhältnisse auf der Basis von Ziffern

Um den Schwierigkeiten jenes Systems abzuweichen, das sich so unterschiedlicher und in ihrer Bedeutung unklarer Zeichen bediente, suchten die praktischen Musiker nach verschiedenen Lösungen. Die eine bestand darin, zu Beginn der Komposition oder des Kompositionsabschnittes das proportionale Verhältnis mittels graphischer Zeichen anzugeben, die so aussehen wie jene, die man bereits für die üblichen Kombinationen von *modus*, *tempus* und *prolatio* verwendete. Dabei handelte es sich jedoch um neue Zeichen, deren Bedeutung nicht allgemein durch die Konvention bekannt war; deshalb war es auch hier nötig, der Komposition einen „canon“ voranzustellen, eine besondere Regel, die die Bedeutung der besonderen Zeichen von Fall zu Fall erklären mußte. So enthält die Ballade *Le sault perilleux* von Johannes Galiot folgende Erklärung: „In proportione epitriti ad cemi circulum cantetur. Ad circulum cum duobus punctis in proportione emioli. Et ad circulum cum tribus punctis in proportione epogdoy“<sup>218</sup>. Das heißt, die Folge der drei Zeichen  $\circ$ ,  $\odot$ ,  $\ominus$ , stellt proportionale Verhältnisse im Sinne von 4 : 3, 3 : 2 und 9 : 8 her.

In der Theorie wird der nach links geöffnete Halbkreis schon bei Prosdocimus de Beldemandis im Jahre 1404 als „bei den modernen Komponisten üblich“ (communiter a modernis – *Expositiones*, S. 142, Satz 32) bezeichnet und 1408 mit einer proportionalen Bedeutung als „allgemeines Zeichen, das uns zeigt, was wir in der proportio sexquitertia singen müssen“, belegt (signum universale nobis demonstrans quod cantare debemus . . . in proportione sexquitertia – CS III, 216). Im ersten dieser beiden Texte unternimmt Prosdocimus auch den Versuch, die Berechtigung für den Gebrauch eines solchen Zeichens auf der Basis der allgemeinen Grundsätze der *musica mensurabilis* systematisch zu erklären: „(D)er Grund für dieses Zeichen ist folgender: Da der Kreis der Vergrößerung und der Halbkreis der Verkleinerung dient, wie vorher gezeigt wurde, ist es durchaus vernünftig, daß der nach links geöffnete Halbkreis eine stärkere Verkleinerung anzeigt als der nach rechts geöffnete, ist er doch unvollkommener, da er sich nach der unvollkommeneren, nämlich der linken Seite öffnet“ (ratio talis signi est, quoniam cum circulus habeat augmentare, semicirculus vero diminuere, ut habitum est superius, satis rationabile est, quod semicirculus transversus sive respiciens partem sinistram magis habeat diminuere quam semicirculus respiciens partem dextram, ex eo quod imperfectior est cum respiciat partem imperfectiorem, scilicet partem sinistram – *Expositiones*, S. 142, Satz 33). Trotzdem bleibt es ein mehrdeutiges Zeichen, weil seine genaue Bedeutung nicht systematisch zu begründen ist: „Aber es gibt keinen Grund dafür, warum bei der sesquitertia stärker verkleinert wird als bei der sesquialtera beziehungsweise dupla“. (Sed quare plus diminuit ad sexquitercium quam ad sesquialterum vel duplum non est ratio – ebenda, Satz 34.) Auch das

<sup>218</sup> Polyphonic Music, Vol. XIX, S. 6–8 und 181 – vgl. Anm. 211.

geometrische Zeichen ist also nicht frei von Mehrdeutigkeit, da es nicht eindeutig auf ein bestimmtes proportionales Verhältnis festgelegt werden kann.

Eine andere Lösung versuchte man, indem man die proportionalen Verhältnisse im Verlauf einer Komposition durch entsprechende Zahlen angab. Auch dieses Verfahren konnte mit beigegebenen Anweisungen für die Ausführung einer einzelnen Komposition erklärt werden. So enthält die Ballade *L'orques Arthus* von Johannes Cunelier, in der nacheinander die Zahlen 2, 4 und 3 erscheinen, folgende Anweisung: Ad figuram binariam in proporcione dupla. Ad quaternariam in sesquitercia. Ad terciam in sesquialtera<sup>219</sup>. Die unterschiedlichen Zahlen dienen also zur Feststellung der Zähler korrespondierender Brüche bei unterschiedlichen proportionalen Verhältnissen, die sich im Verlauf der Komposition nacheinander ergeben.

Wieder war es Prosdocimus de Beldemandis, der sich bemühte, die Möglichkeiten und die Zweckmäßigkeit theoretisch zu ergründen, proportionale Verhältnisse zwischen musikalischen Zeitwerten durch dieselben arithmetischen Zeichen darzustellen, die die proportionalen Verhältnisse zwischen den Zahlen anzeigen. In seinem ersten Traktat bringt er zwei Beispiele: „(D)er Bruch verhält sich in bezug auf die Minimen in der proportio sesquitercia wie vier zu drei und in der proportio sesquialtera wie drei zu zwei. Den ersten Bruch kann man also an dem Zeichen  $4/3$  erkennen, den zweiten an dem Zeichen  $3/2$ “ (fractio se habens ad minimas in proportione sexquitercia sicut quatuor pro tribus et fractio se habens ad ipsas minimas in proportione sesquialtera sicut tres pro duabus. Prima namque fractio cognosci potest per signum tale:  $4/3$ , secunda vero per tale:  $3/2$  – *Expositiones*, S. 141, Satz 20–22).

Die Bedeutung des Bruchstrichs wird also in dem Sinne verstanden, daß die kleinere Zahl die Anzahl der Minimen in der vorausgehenden Mensur angibt, während die größere die Anzahl der Minimen nennt, die nach diesem Zeichen nun innerhalb einer Mensur stehen sollen. Die Minima gilt im Prinzip als maßgebender Bezugspunkt für das durch Zahlen angezeigte proportionale Verhältnis: „(W)ann immer man Noten durch solche Zeichen in Proportion bringt, werden sie lediglich mit Rücksicht auf ihre kleinsten Werte in Proportion gebracht, falls keine Minimen vorhanden sind; sind aber Minimen vorhanden, werden sie untereinander in Proportion gebracht ohne sonstige Rücksicht“ (quotienscumque proportionantur figure per talia signa, solum proportionantur in respectu ad minimas earum si minime non sunt et si minime sunt inter se proportionantur sine aliquo respectu – ebenda, S. 142, Satz 28). Prosdocimus erklärt auch die Gründe für diese Bevorzugung der arithmetischen vor den geometrischen Zeichen. Die ersten sind gebräuchlicher, sie lassen sich auf alle Arten von Noten anwenden, sie sind eindeutiger: „(D)ies sind die gebräuchlichsten Zeichen, weil sie für alle Noten passen . . .

<sup>219</sup> Polyphonic Music, Vol. XIX, S. 32–36 und 184 – vgl. Anm. 211. Im Original sind die Termini *dupla* und *sesquitercia* vertauscht.

ganz sicher glaube ich . . . daß es keine sichereren und gebräuchlicheren Zeichen geben kann“ (ista sunt signa comunissima quoniam conveniunt omnibus figuris . . . certissime credo, quod non possent dari signa certiora et comuniora – ebenda, S. 141, Satz 23, und S. 142, Satz 34).

Einige Jahre später nimmt Prosdocimus diese Überlegungen noch einmal wieder auf und vergrößert die Zahl der Möglichkeiten, wobei er folgende proportionalen Verhältnisse vorsieht (CS III, 218):

proportio dupla = 2/1  
 proportio tripla = 3/1  
 proportio sexquialtera = 3/2  
 proportio sexquiertia = 4/3  
 proportio duplasexquiquarta = 9/4

Später bestätigt auch Ugolino von Orvieto den Gebrauch der Bruchzahlen, wie er sich nunmehr bei den Praktikern konsequent durchgesetzt hat, weil sie so gut zu der Sache passen, die sie bezeichnen sollen: „Denn die modernen Cantores schreiben, wenn sie in ihren Werken die Proportionen der Noten angeben wollen, eine Art von Zeichen, die den Proportionen entsprechen“ (Moderni enim cantores volentes in suis cantibus notarum proportionones ostendere signa quaedam proportionibus conformia scribunt – *Declaratio* II, S. 210). Er beschreibt mit den Bruchzahlen die *proportionones sesquialtera, sesquiertia, tripla* und *dupla* und rechtfertigt so den auch von ihm anerkannten Vorrang dieser Zeichen vor allen anderen: „An ihnen ist kein Fehl, bei den anderen aber kann Zweideutigkeit und Irrtum entstehen . . . Uns gefallen die Ziffern besser, weil mit ihnen die Proportionen klarer angegeben werden können“ (In eis namque nulla deceptio, in his autem ambiguitas cadere potest et error . . . nobis plus placet cifrarum positio qua proportionum clarior ostenditur demonstratio – ebenda, S. 211, Satz 19 und 18).

Aufgrund ihrer Angemessenheit und Eindeutigkeit sind die Bruchzahlen auch in Zukunft die vorrangigen Zeichen. Diese Entwicklung ist in besonderem Maße bezeichnend für die Prinzipien, nach denen das System der *musica mensurabilis* sich insgesamt gebildet und nach und nach verändert hat. Vor allem ist es ein Prinzip der Ökonomie: „(V)ergeblich geschieht etwas mit viel Aufwand, was mit weniger geschehen kann“ (frustra fit per plura quod fieri potest per pauciora – Prosdocimus de Beldemandis, *Expositiones*, S. 59 und 73), nach einer weitverbreiteten aristotelischen Maxime (Hamesse, S. 141 – vgl. Anm. 217) – in diesem Falle die einfachste und am wenigsten schwierige unter allen möglichen Lösungen eines Notationsproblems. Sodann ein Prinzip der Funktionalität: „(D)ie Ars ahmt die Natur so weit wie möglich nach“ (ars imitatur naturam in quantum potest)<sup>220</sup>, gemäß einer berühmten aristotelischen Maxime (ebenda, S. 145), d. h. im vorliegenden Falle die der Natur des Gegenstandes am ehesten angemessene unter allen

<sup>220</sup> Marcheti de Padua *Pomerium*, S. 50; CS III, 381; Prosdocimi de Beldemandis *Expositiones*, S. 72 und 140; Ugolini Urbevetaani *Declaratio*, II, S. 223.

möglichen Lösungen eines Notationsproblems. Dies alles kommt offensichtlich einem allgemeinen Bedürfnis nach Rationalität entgegen, demzufolge „das, was von Natur aus irrational ist, in der Ars beiseite gelassen werden soll“ (illud quod est inrationabile nature in arte est dimittendum – *Expositiones*, S. 200). Auch wenn diese Rationalität nicht absolut gemeint ist, „kann für keine Regel im mensuralen Gesang irgendeine Berechnung aufgezeigt werden, sondern alle Regeln sind mehr im gewöhnlichen Sinne überzeugend und berechenbar“ (nec ad aliquam regulam in cantu mensurabili est aliqua ratio ostensiva sive demonstrativa, sed omnes sunt magis persuasive et magis rationabiles ad communem usum)<sup>221</sup>; denn die Theorie der Mensuralmusik kann keine echte Wissenschaft sein, sondern nur der Regelkanon für ein künstlerisches Verfahren.

#### 4. Die Herausbildung eines Systems

Die bis hierher erörterten Schriften zur Theorie der Proportionen im Rahmen der mensuralen Musik waren keine eigenständigen Abhandlungen, sondern bloße Abschnitte zu diesem Thema innerhalb größerer Traktate über den Gesamtbereich Mensuralmusik. Die Begründung des Proportionstraktats als einer selbständigen Gattung der Musiktheorie hatte bereits in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit dem Erscheinen einiger kurzer Texte begonnen. In diesen wurde die Theorie der Intervallproportionen gesondert zusammengefaßt, die normalerweise in den musikalischen Traktaten enthalten war.

Vielleicht wurde ein kleiner Traktat *De proportionibus* (GS III, 286–291) schon von einem Schüler des Johannes de Muris geschrieben (Michels, S. 25 – vgl. Anm. 35), der als „genauer Kenner der musikalischen Wissenschaft ehrwürdigen Angedenkens an seinen Lehrer Johannes de Muris“ (venerande memorie magistri Johannis de Muris scientie musicalis expertissimo – GS III, 286) bezeichnet wird. Die kleine Schrift bezieht sich deutlich auf die den Proportionen gewidmeten Abschnitte im ersten Teil der *Notitia artis musicae* (S. 52–54); sie erweitert den Diskurs jedoch stark und legt ein folgendermaßen gegliedertes System vor (GS III, 290 f.; s. S. 344).

Handelt es sich hierbei noch um eine rein arithmetische Abhandlung, so enthält eine folgende Bearbeitung im Inneren der sogenannten *Ars discantus* (CS III, 68–113) – einer teilweise auf das theoretische Erbe des Johannes de Muris zurückführenden Sammlung von Texten (Michels, S. 42–50 – vgl. Anm. 35) – jedoch schon ausdrückliche Hinweise auf die musikalischen Intervalle oder die Zeitdauern der Noten. So erscheinen Bemerkungen über die proportionale Ausführung der „leeren Noten“ (vacue notule – CS III, 96 f.) in Zusammenhang mit der *propor-*

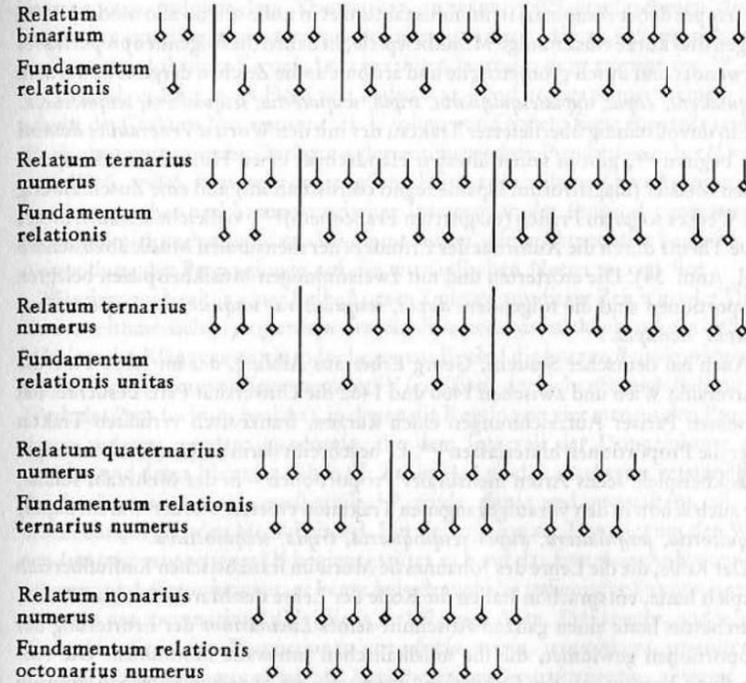
<sup>221</sup> Prosdocimi de Beldemandis *Expositiones*, S. 180; vgl. Ugolini Urbevetaani *Declaratio*, II, S. 266.

multiplex	{	dupla	2/1
		tripla	3/1
		quadrupla	4/1
superparticulare	{	sesquialtera	3/2
		sesquitertia	4/3
		sesquiquarta	5/4
superpartiens	{	superbipartiens	5/3
		supertripartiens	7/4
		superquadripartiens	9/5
multiplex superparticulare	{	sesquialtera	5/2
		sesquitertia	7/3
		sesquiquarta	9/4
tripla	{	sesquialtera	7/2
		sesquitertia	10/3
		sesquiquarta	13/4
multiplex superpartiens	{	superbipartiens	8/3
		subertripartiens	11/4
		superquadripartiens	14/5
tripla	{	superbipartiens	11/3
		supertripartiens	15/4
		superquadripartiens	19/5

*tio sesquialtera, sesquitertia, sesquioctava* und *superbipartiens*, während es andererseits von vielen anderen Proportionen des Systems ausdrücklich heißt, „sie werden in der Musik nicht verwendet“ (*non utitur in musica – ebenda*, 98). Der kurze Text schließt mit der Empfehlung, das proportionale Verhältnis immer zwischen gleichartigen Bestandteilen herzustellen, also zwischen Noten gleichen Wertes: *semiminime ad semiminimas vel minime ad minimas vel semibreves ad semibreves* (*ebenda*, 99).

Eine ähnliche Verbindung von Bemerkungen zu den Intervallen und der zeitlichen Dauer findet sich in einem kurzen anonymen Text, der mit den Worten *Minima in musica dicitur figura*<sup>222</sup> beginnt, auch dieser vermutlich französischen Ursprungs wie die vorangegangenen, wie sich aus der französischen Terminologie für einige Intervalle schließen läßt. Hier werden folgende proportionale Verhältnisse beschrieben: *dupla* entsprechend der Oktave, *sesquialtera* entsprechend der Quinte, *tripla* der Doppeloctave (!), *sesquitertia* der Quarte, *sesquioctava* der Prime (!). Während der Text fünf grundlegende *proportiones* in bezug auf die Intervalle beschreibt, zeigen die entsprechenden musikalischen Beispiele dagegen fünf proportionale Verhältnisse für die Zeitdauern der Minimen<sup>223</sup>:

<sup>222</sup> Siena, Bibl. Comunale, L V 30, ff. 143 v–144.



Der Begriff des *fundamentum relationis*, der in den Didaskalien zu den Musikbeispielen in diesem Text erscheint, tauchte bereits in der Schlußtafel der *Notitia artis musicae* (S. 54) von Johannes de Muris auf, und er ist vielleicht ein letztes Symptom jenes Einflusses, den der französische Musiker und Mathematiker auch in diesem neu entstehenden Zweig der Musiktheorie ausübt.

Ähnliche Abhandlungen, in denen vielleicht sogar die Proportionen der Intervalle und der Zeitdauern kombiniert werden, entstanden auch in anderen Gegenden Europas und belegen das allgemeine und fortschreitende Interesse an diesem Thema.

Eine kleinere Abhandlung in einem Codex englischer Herkunft vom Beginn des 15. Jahrhunderts<sup>224</sup> enthält am Ende einer Darlegung der arithmetischen *proportiones* einen Anhang über die mensuralen *proportiones*, der mit der folgenden Versicherung beginnt: „Und achte darauf, daß die *proportio* immer nur nach den Minimen berechnet werden darf und auf keine andere Weise.“ (*Et note quod propor-*

<sup>223</sup> Ebenda, f. 143.

<sup>224</sup> Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Regin. lat. 1146, ff. 48–51.

tio sempre debet computari in minimis tantum et in nullo aliquo alio modo.)<sup>225</sup> Es folgen drei kurze einstimmige Musikbeispiele, in denen die folgenden *proportiones* verwendet und durch geometrische und arithmetische Zeichen dargestellt werden: *sesquialtera*, *dupla*, *duplasesquiquarta*, *tripla*; *sesquitertia*; *sesquialtera*, *sesquioctava*.

Ein unvollständig überlieferter Traktat, der mit den Worten *Venerabiles domini mei* beginnt<sup>226</sup>, gibt in seiner ältesten Handschrift einen Hinweis auf die spanischen Meister (*magistorum Ispanie regno consistentium*) und eine Zuschreibung des Werkes sogar an Franco (*magistrum Franconem*)<sup>227</sup>, vielleicht um auch dieses neue Thema durch die Autorität des Erfinders der mensuralen Musik abzusichern (vgl. Anm. 34). Die erörterten und mit zweistimmigen Musikbeispielen belegten Proportionen sind die folgenden: *dupla*, *sesquialtera*, *sesquitertia*, *sesquioctava*, *octupla*, *nonupla*.

Auch ein deutscher Student, Georg Erber aus Aibling, der im Jahre 1455 die Universität Wien und zwischen 1460 und 1462 die Universität Paris besuchte, hat in seinen Pariser Aufzeichnungen einen kurzen, französisch verfaßten Traktat über die Proportionen hinterlassen<sup>228</sup>. Er beschreibt darin anhand zweistimmiger Musikbeispiele sechs Arten mensuraler Proportionen – in der Mehrzahl solche, die auch schon in den vorausgegangenen Traktaten erörtert worden waren: *dupla*, *sesquitertia*, *sesquialtera*, *dupla-sesquiquarta*, *tripla*, *sesquioctava*.

Der Rolle, die die Lehre des Johannes de Muris im französischen Einflußbereich gespielt hatte, entsprach in Italien die Rolle der Lehre des Marchettus von Padua. Marchettus hatte einen ganzen Abschnitt seines *Lucidarium* der Erörterung der Proportionen gewidmet, die die musikalischen Intervalle bestimmen. Die Abhandlung beginnt mit der Definition „Proportio est quaedam habitudo duorum terminorum ad invicem“ (GS III, 78), die auf Boethius (vgl. Anm. 209) zurückgeht, und fährt fort mit den Kapiteln für die *sesquitertia*, *sesquialtera*, *dupla*, *duplasuperbipartiens*, *tripla*, *quadrupla*, *sesquioctava*, *sesquidecimasexta*, *sesquidecimasextima* (GS III, 78–80). Dieser Text war natürlich wegen der großen Verbreitung des *Lucidarium* (vgl. oben, Kap. III, Abschnitt 3) allgemein bekannt, aber er fand auch unabhängig Verbreitung, getrennt von dem Traktat, zu dem er gehörte<sup>229</sup>. Ähnliche Darlegungen, die sich auf die Erläuterung der arithmetischen Proportionen beschränken, entstanden zu Beginn des 15. Jahrhunderts – und zwar in der Geburtsstadt des Marchettus von Prosdocimus de Beldemandis,

<sup>225</sup> Ebenda, ff. 50v–51.

<sup>226</sup> Saint-Dié, Bibl. Municipale, 42, f. 131–131 v; Regensburg, Proskesche Bibliothek, 98 th. 4<sup>o</sup>, S. 372–379.

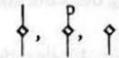
<sup>227</sup> Saint-Dié, Bibl. Municipale, 42, f. 131.

<sup>228</sup> Renate Federhofer-Königs, Ein Beitrag zur Proportionenlehre in der Zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In: *Studia musicologica Academiae scientiarum Hungaricae* 11, 1969, S. 145–157.

<sup>229</sup> Brüssel, Bibl. Royale, II 785, f. 8 v; Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Regin. lat. 1146, ff. 7–8; Sevilla, Bibl. Capitular, 5 2 25, ff. 76 v–77 und 124–128.

dem anderen paduanischen Theoretiker, in seiner 1409 geschriebenen *Brevis summula proportionum quantum ad musicam pertinet*. Hierzu äußerte sich auch der Lütticher Johannes Ciconia 1411 in seinem *Tractatus de proportionibus*<sup>230</sup> – zu der Zeit, als er Sänger am Dom von Padua war – und vorher schon in einem Abschnitt des Traktats *Nova musica*<sup>231</sup>. Ugolino von Orvieto fügte ebenfalls seinem Werk eine umfangreiche Darlegung der arithmetischen Proportionen bei (*Declaratio* III, S. 1–84). Es ist sehr gut möglich, daß diese Schriften, deren Autoren großes theoretisches und kompositorisches Interesse an der Praxis der mensuralen Mehrstimmigkeit hatten, dazu bestimmt waren, die arithmetische Basis für die Anwendung der Proportionen auf die musikalischen Noten zu erstellen.

Wie dem auch sei, in einer Reihe kurzer Traktate aus dieser Zeit wird die Theorie der arithmetischen *proportiones* tatsächlich und ausdrücklich auf die Zeitverhältnisse der Klänge untereinander bezogen. Es sind die kurzen *Regule proportionum in quantum ad musicam pertinet*<sup>232</sup> (ein Titel, der sich offensichtlich auf das Werk des Prosdocimus bezieht), in denen die Regeln von vier mensuralen Proportionen erörtert werden: *quadrupla*, die dem Intervall der Doppeloktave entspricht, und deren Mensurzeichen die Zahlen 4:1 sind – „das besser verständliche Zeichen“ (*signum magis intelligibile*)<sup>233</sup>, *tripla*, *dupla* und *sesquialtera*, alle mit einem entsprechenden Musikbeispiel. Ein weiterer kurzer Text, der mit den Worten *Iste sunt proportiones*<sup>234</sup> beginnt, stützt sich auf das französische System der *tempora* und der *prolationes*; er kennt jedoch auch das italienische System, zumindest was das „octonarium“ (Hs. Siena, f. 142 – vgl. Anm. 234) angeht, und schlägt eine ganze Serie von Proportionen vor: *dupla*, *tripla*, *sesquialtera*, *sesquitertia*, *sesquioctava*, *duplasesquiquarta*, *duplasuperquadrupartissexta*, allesamt mit Musikbeispielen illustriert. Umfangreicherer Charakter ist die Schrift, die mit den Worten *Quia musica est scientia* (ebenda, ff. 48 v–53 v) beginnt; hier sind zunächst dieselben Proportionen wie im *Lucidarium* des Marchettus von der *dupla* bis zur *sesquidecimasextima* dargestellt (ebenda, ff. 48 v–50), indes an Beispielen mit den Wertverhältnissen zwischen schwarzen und leeren Noten erläutert; er fährt sodann mit der Beschreibung der *proportiones dupla*, *duplasuperbipartiens*, *sesquialtera* und *sesquitertia* fort und weist dabei auf die proportionalen Verhältnisse der Zeitdauern hin, die sich aus solchen besonders geformten Noten ergeben (ebenda, ff. 50–52):



<sup>230</sup> Faenza, Bibl. Comunale, 117, ff. 21 v–23 v; Pisa, Bibl. Universitaria, 606, II, ff. 44–51; Venedig, Bibl. Naz. Marciana, Ms. lat. VIII 85 (3579), ff. 72 v–77 v.

<sup>231</sup> Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Vat. lat. 5320, ff. 1–78; Florenz, Bibl. Riccardiana, 734, ff. 1–57.

<sup>232</sup> Venedig, Bibl. Naz. Marciana, Ms. lat. VIII 85 (3579), f. 69.

<sup>233</sup> Ebenda, Randbemerkung zum ersten Musikbeispiel.

<sup>234</sup> Siena, Bibl. Comunale, L V 30, f. 142–142 v.

Er schließt mit der Beschreibung komplizierter proportionaler Verhältnisse von der *duplasubsesquitertia* (7:3) bis zur *triplasuperbipartiens* (11:3), die auch ihrerseits mit Beispielen in leeren Noten illustriert sind (ebenda, ff. 52–53 v).

##### 5. Das Musikschrifttum seit der Mitte des 15. Jahrhunderts

Im Notationssystem der Mensuralmusik dominiert um die Mitte des 15. Jahrhunderts der Gebrauch leerer Notenköpfe, der sich Ende des Jahrhunderts, unterstützt durch den Musikdruck, endgültig durchsetzt. Da man sich nun auf klare und allgemein anerkannte Konventionen der Notenschrift geeinigt hat, ändert sich der Charakter der Proportionslehre. Anstelle der einfachen Beschreibung eines technischen Verfahrens, wie es für sie in der ersten Periode typisch gewesen war, tritt allmählich ein eigenes System, das einen Platz im Bereich der Musiktheorie beansprucht (vgl. oben, Kap. II, Abschnitt 5).

Jacobus Borbus, Erster Sänger am Hofe Alfonsos von Aragon zwischen 1444 und 1451, schrieb einen Traktat über die *proportiones*, der heute nur fragmentarisch bekannt ist<sup>235</sup>. Er verstand ihn als Vervollständigung der bekannten Trilogie von Goscalcus, die er auf den ersten Seiten der Handschrift kopiert hatte, und die vom *cantus planus*, von der *musica mensurabilis* und vom *contrapunctus* handelt (vgl. Anm. 84). In der Einleitung schreibt Borbus: „Nachdem drei Bücher geschrieben worden sind, nämlich das erste über den nicht mensurierten Gesang, den man *cantus planus* nennt, das zweite über den mensurierten Gesang, den man *organicus* nennt, und das dritte über den *Contrapunctus*, den man *biscantus* nennt, sollen nun, in diesem vierten und letzten Buch, die musikalischen Proportionen behandelt werden“ (Postquam adimplecti sunt tres libri, scilicet primus de cantu immensurato qui dicitur *cantus planus*, secundus de cantu mensurato qui *organicus* appellatur, tertius de *contrapuncto* qui *biscantus* vocatur, nunc restat in hoc quarto et ultimo libro tractare de *porporcionibus musicalibus*)<sup>236</sup>.

Noch einmal wird das Material hier in seiner historischen Reihenfolge behandelt, wie es sich schon früher als typisch für das mittelalterliche Musikschrifttum gezeigt hatte (vgl. Anm. 74): Das jüngste Thema in der Theorie, die *proportiones*, wird von nun an nach der Erörterung der überkommenen Themen an das Ende der Traktate angefügt.

So ist ein kurzer Traktat in einem Codex deutscher Herkunft in 15 Kapitel unterteilt, deren letztes den Titel *de proportionibus* trägt (CS III, 475–488). Das Kapitel enthält zwei Abschnitte: Der erste behandelt das theoretische System der arithmetischen Proportionen, der zweite vier Arten proportionaler Verhältnisse

<sup>235</sup> Catania, Bibl. Riunite Civica e Antonio Ursino Recupero, D 39, ff. 33 v–34.

<sup>236</sup> F. Alberto Gallo, *Musica, poetica e retorica nel Quattrocento: l' Illuminator* di Giacomo Borbo. In: *Rivista italiana di musicologia* 10, 1975, S. 73, Anm. 8.

der Noten untereinander, illustriert durch zweistimmige Musikbeispiele: *dupla*, *tripla*, *quadrupla* und *sesquialtera*. Ein weiterer längerer Traktat in demselben Codex liefert am Schluß eine noch umfangreichere Betrachtung zu den Proportionen (ebenda, 416–475). Hier sind acht Arten proportionaler Verhältnisse mit Musikbeispielen und den dazugehörigen Proportionszeichen beschrieben: *dupla*, *tripla*, *quadrupla* und *sesquialtera* wie im vorangehenden Traktat und zusätzlich *sesquitertia*, *sesquiquarta*, *superbipartiens* und *sesquioctava*. Dieselben acht Proportionen werden am Schluß des Abschnitts über die *musica mensurabilis* im *Liber viginti artium* beschrieben, einer umfangreichen Enzyklopädie des zeitgenössischen Wissens, die Paolo Židek von Prag um 1460 zusammenstellte<sup>237</sup>. Die Kenntnis der mensuralen Proportionen scheint damals bereits ein unentbehrlicher Bestandteil der musikalischen Ausbildung gewesen zu sein, und ein Musiktraktat, der den Anspruch auf Vollständigkeit erhob, mußte auch einen solchen neuen Abschnitt enthalten. In mehrerlei Hinsicht sind die Unmengen von Texten (einschließlich der *proportiones*) typisch, die unter dem Namen des Guilielmus Monachus<sup>238</sup> zirkulierten, besonders aber die *Musica* des Adam von Fulda, ein im Jahre 1490 vollendeter Traktat (GS III, 329–381), in dem nacheinander die *musica speculativa*, die *musica plana*, die *musica mensurabilis* und schließlich die *proportiones* dargelegt werden (letztere zunächst arithmetisch und dann in ihrer Anwendung auf die mensurale Mehrstimmigkeit).

In diesem Zusammenhang erscheint die Aufnahme der Theorie von den Proportionen in die musikalischen Schriften des Johannes Tinctoris bedeutsam – Theoretiker und Komponist im Dienste Ferdinands von Aragon in Neapel<sup>239</sup>. Insgesamt umfassen die Schriften von Tinctoris, die zwischen 1472 und 1487 entstanden sind, den gesamten damals erschlossenen Bereich der Musiktheorie – vom *cantus planus* über den *cantus mensuratus* bis hin zum *contrapunctus* und zur Musikästhetik<sup>240</sup>. Das den Proportionen der mensuralen Mehrstimmigkeit gewidmete *Proportionale* (CS IV, 153–177), das möglicherweise im Jahre 1473 entstand, vervollständigt dieses Bild; denn es weist dem neuen Gebiet, dessen Terminologie Tinctoris auch in sein musikalisches *Lexicon terminorum musicae diffinitorum* (ebenda, 186) übernimmt, seinen definitiven Platz in der Musiktheorie zu – und zwar in einem besonders umfangreichen und durchdachten Werk. Wie der Titel andeutet, wollte Tinctoris seine Schrift anscheinend als Gesetzgebung einer neuen theoretischen

<sup>237</sup> Ruzena Muziková, Pauli Paulirini de Praga *Musica mensuralis*. In: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica*, II, Prag 1965, S. 70–72.

<sup>238</sup> Guilielmi Monachi *De preceptis artis musicae*, ed. Albert Seay, Rom 1965, S. 19–29 (CSM 11).

<sup>239</sup> Ronald Woodley, Johannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence. In: *JAMS* 34, 1981, S. 217–248.

<sup>240</sup> CS IV, 1–200; *Johannis Tinctoris Opera theoretica*, ed. Albert Seay, o. O. 1975 (CSM 22); Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat „De inventionem et usu musicae“*, Regensburg 1917.

Gattung verstanden wissen. *Proportionale* ist kein schlichter technischer Titel, sondern ein aus dem Gegenstand des Traktats entnommener Name, der „in Übereinstimmung mit der Sache“ (per quamdam rei consonantiam – ebenda, 154) gewählt wurde, wie der Autor im Vorwort sagt. In gewisser Weise kündigt der Titel von der Idee eines Textes mit dem offiziellen Reglement für den behandelten Stoff nach Art der Bücher wie *Decretale*, *Ordinale*, *Pastorale* und *Poenitentiale*<sup>241</sup>. Bemerkenswert ist auch das lange Vorwort, in dem der Autor die nach seiner Vorstellung wichtigsten Stationen der Musikgeschichte durchgeht, von der klassischen und jüdischen Antike bis zu seiner Zeit, in der die Musik einen solchen Aufschwung genommen habe, „daß sie als neue Kunst angesehen werden müsse“ (quod ars nova esse videatur – ebenda). Diese neue Phase der Musikgeschichte, die nach Tinctoris von Dunstable und dessen Zeitgenossen Dufay und Binchois eingeleitet und von Ockeghem, Busnois, Regis und Caron fortgeführt wurde, zeichnet sich dabei durch den Gebrauch der *proportiones* aus. Wie schon im mittelalterlichen Musikschrifttum immer wieder festgestellt wurde, sichert auch hier die Übernahme des neuen technischen Verfahrens durch die modernen Komponisten ihren Werken eine hohe Wertschätzung und stellt die gesamte Musik früherer Zeiten in den Schatten<sup>242</sup>. Dennoch zeigt, nach Tinctoris, die musikalische Praxis auf dem Gebiet der Proportionen noch allzu viele Fehler und Unsicherheiten; deshalb sei das Werk eines Theoretikers nötig, der dem Ganzen eine systematische Ordnung auf der Basis der Regeln einer exakten Wissenschaft gebe: der Arithmetik.

Bei der Behandlung des Materials übernimmt Tinctoris (ebenda, 155) die gängige boethianische Definition, die schon Marchettus von Padua verkündet hatte (vgl. Anm. 209). Er fügt jedoch hinzu, diese Definition sei zwar allgemein gültig, die Proportion in der Musik bedeute jedoch auch, daß die beiden zueinander in Beziehung gebrachten Größen zwei musikalische Größen (duo corpora musicalia) betreffen, zwei „note vocum significative“ (CS IV, 155), also zwei graphische Zeichen mit klanglicher Bedeutung – gemäß einer lehrhaften Terminologie, die der von Johannes de Muris nahestehende (*Notitia*, S. 75 und 91). Tinctoris führt außerdem aus, daß das proportionale Verhältnis der Noten untereinander nach zwei verschiedenen Richtungen hergestellt werden kann: horizontal zwischen aufeinanderfolgenden Noten derselben Stimme oder vertikal zwischen gleichzeitigen Noten in verschiedenen Stimmen.

Das Werk ist in drei Bücher unterteilt. Das erste erläutert die fünf Arten von Proportionen, in denen das Verhältnis der größeren zur kleineren Zahl durch folgende Beispiele veranschaulicht ist:

$$\begin{aligned} \text{multiplex} &= 2/1, 3/1, 4/1, 5/1, 6/1 \\ \text{superparticulare} &= 3/2, 4/3, 5/4, 6/5, 9/8 \end{aligned}$$

<sup>241</sup> Paul Lehmann, *Mittelalterliche Büchertitel*. In: *Erforschung des Mittelalters*, V, Stuttgart 1962, S. 54f.

<sup>242</sup> Vgl. Wolf, *Musiktraktat*, S. 35; Anm. 72; CS III, 118.

$$\begin{aligned} \text{superpartiens} &= 5/3, 7/5, 7/4, 8/5, 9/5 \\ \text{multiplex superparticulare} &= 5/2, 7/3, 9/4, 11/5, 17/8 \\ \text{multiplex superpartiens} &= 8/3, 12/5, 11/4, 13/5, 14/5 \end{aligned}$$

Das zweite Buch erläutert die Umkehrung der fünf Arten, also das Verhältnis der kleineren zur größeren Zahl:

$$\begin{aligned} \text{submultiplex} &= 1/2 \\ \text{subsuperparticulare} &= 2/3 \\ \text{subsuperpartiens} &= 3/5 \\ \text{submultiplex superparticulare} &= 2/5 \\ \text{submultiplex superpartiens} &= 3/8 \end{aligned}$$

Das dritte Buch behandelt die graphische Darstellung der Proportionen in besonderer Weise, indem es einzeln untersucht, „wie, wann und wo“ (qualiter, quando et ubi) die Proportionen bezeichnet werden. Hier hat Tinctoris Gelegenheit, die schon von anderen Autoren geäußerten Ansichten zu bestätigen, daß die Zahlen jedem anderen Zeichen, das die proportionalen Verhältnisse anzeigen soll, an Prägnanz, Klarheit und Verständlichkeit überlegen seien: „(D)ie Zeichen sind so armselig, so irrig und so von allen Erscheinungen des Verstandes entfernt“ (signa adeo frivola, adeo erronea adeoque ab omni rationis apparentia sunt remota)<sup>243</sup>. Jeder Abschnitt der Darstellung wird mit mehrstimmigen Musikbeispielen illustriert, von denen einige aus Werken von zeitgenössischen Komponisten stammen und einige von Tinctoris selbst komponiert sind<sup>244</sup>.

#### 6. Die *Practica* von Franchino Gaffurio

Die umfangreichste und einflußreichste Abhandlung über die Proportionen aus dem 15. Jahrhundert war die des Theoretikers und Komponisten Franchino Gaffurio<sup>245</sup>. Er begann sich für dieses Thema vielleicht schon unter Anleitung seines Lehrers, des Karmelitermönchs Johannes Bonadies, zu interessieren, denn in dem von ihm abgeschriebenen musiktheoretischen Codex befinden sich neben dem Traktat über die Proportionen von Johannes Ciconia<sup>246</sup> ebenfalls Traktate über die Proportionen zweier weiterer Karmeliter: Johannes Hothby<sup>247</sup> und Jacobus

<sup>243</sup> CS IV, 172. Vgl. Johannis Boen *Arts*, Appendix, S. 41; Prosdocium de Beldemandis *Expositiones*, S. 138–152; Georgii Anselmi Parmensis *De musica*, S. 184; Anm. 217.

<sup>244</sup> Bonnie J. Blackburn, *A Lost Guide to Tinctoris's Teachings Recovered*. In: *Early Music History* 1, 1981, S. 29–116.

<sup>245</sup> Alessandro Caretta, Luigi Cremascoli und Luigi Salamina, *Franchino Gaffurio*, Lodi 1951.

<sup>246</sup> Faenza, Bibl. Comunale, 117; vgl. Anm. 230.

<sup>247</sup> Ebenda, ff. 25v–26. Auch in Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 7369, ff. 26–28; Venedig, Bibl. Naz. Marciana, Ms. lat. VIII 82 (3047), ff. 69–75.

de Regio<sup>248</sup>. Zum ersten Male konnte er sich damit in jenem Werk auseinandersetzen, das vielleicht seine erste theoretische Schrift ist, in dem um 1474 in Lodi entstandenen *Extractus parvus musice*. Nachdem er vorher die Theorie der arithmetischen Proportionen für die Intervalle aus dem Werk des Ugolino von Orvieto (*Declaratio* III, S. 1–84) dargestellt hatte (*Extractus*, S. 173–188), widmete er hier nur ein Kapitel den Zeichen, die die Proportionen in der Mensuralmusik angeben (ebenda, S. 189 f.). Nach seinem Aufenthalt in Neapel zwischen 1478 und 1480 wuchs jedoch sein Interesse an diesem Stoff. Sicherlich hatten Gaffurio und Tinctoris in diesen Jahren Gelegenheit, sich persönlich kennenzulernen; so erinnert sich Tomaso Cimello, ein neapolitanischer Theoretiker, an beide: „Hochwürden Johannes Tinctoris, Kapellmeister und Kaplan des Königs von Neapel, Ferdinand von Aragon . . . Sein liebster Freund Franchino Gaffurio, der zu dieser Zeit in Neapel Kapellmeister an der Nuntiata war“ (molto Rev. do Giovanni Tinctoris Capellano e Maestro di Cappella del re Ferrante d’Aragona re di Napoli . . . Franchino Gaffurio che stava all’hora in Napoli Maestro di Capella della Nuntiata suo carissimo amico)<sup>249</sup>.

Tatsächlich verfaßte Gaffurio gerade in den direkt auf seine neapolitanische Zeit folgenden Jahren (zwischen 1481 und 1483), als er in Monticelli in Diensten Carlo Pallavicinos, des Bischofs von Lodi, stand, einen Traktat über die Proportionen, wobei er sich seine neapolitanischen Erfahrungen zunutze machte. Der nicht gedruckte Text trägt den Titel *Tractatus practicabilium proportionum*<sup>250</sup> und ist dem Cremonenser Adeligen Corradolo Stanga gewidmet. Das Werk ist in 15 Kapitel unterteilt, die von verschiedenen Arten der Proportionen handeln, und ist mit einer großen Zahl zweistimmiger Musikbeispiele aus der Feder Gaffurios versehen<sup>251</sup>.

In der formalen Anlage und im Inhalt stellt diese Arbeit eine erste Fassung der Abhandlung über die Proportionen dar, die das IV. Buch der *Practica musice* darstellt, jenes große Werk über die musikalische Praxis in vier Büchern, das erstmals im Jahre 1496 in Mailand gedruckt wurde<sup>252</sup>.

Die Gliederung des Stoffes ist exemplarisch für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts: Das erste Buch handelt von der *musica plana*, das zweite von der *musica mensurabilis*, das dritte vom *contrapunctus* und das vierte von den *proportiones*<sup>253</sup>. Diesem letzten Gegenstand, dem jüngsten, wird auch der größte Platz eingeräumt: Das vierte Buch umfaßt nahezu die Hälfte des Gesamtwerkes und enthält

<sup>248</sup> Ebenda, ff. 31 v–32.

<sup>249</sup> Bologna, Civico museo bibliografico musicale, B 57, f. 2 v.

<sup>250</sup> Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 69.

<sup>251</sup> Clement A. Miller, Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions. In: MQ 56, 1970, S. 373–383.

<sup>252</sup> Franchino Gaffurio, *Practica musicae*, Milano, Guillaume Le Signerre 1496.

<sup>253</sup> Clement A. Miller, Gaffurios’ *Practica Musicae*: Origin and Contents. In: MD 22, 1968, S. 105–128.

mehr als zwei Drittel der Musikbeispiele. Es ist wie alle anderen in der *Practica* und auch schon im *Tractatus practicabilium proportionum* in 15 Kapitel unterteilt. Im ersten, das als Einleitung dient und eigens für diese Gelegenheit neu geschrieben wurde, macht Gaffurio einige Autoren namhaft, die über die Proportionen unter mathematischem Aspekt geschrieben haben: den Griechen Euklid und den Italiener des 13. Jahrhunderts Campano – möglicherweise weil die lateinische Übersetzung des Euklid mit einem lateinischen Kommentar von Campano im Jahre 1482 in Venedig gedruckt worden war<sup>254</sup>; außerdem Alberto di Sassonia aus dem 14. Jahrhundert, dessen *Tractatus de proportionibus* auch im Jahre 1482 in Padua erschienen war<sup>255</sup>, und seinen eigenen Zeitgenossen Giovanni Marliani, dessen *Questio de proportione* ebenfalls 1482 in Pavia gedruckt wurde<sup>256</sup>. Aber für diese allgemeine Theorie der Proportionen, soweit sie auf die Musik angewandt werden kann, verweist Gaffurio auf das, was er in seiner *Theorica*<sup>257</sup> geschrieben hat und in *De harmonia*<sup>258</sup> (ein Traktat, an dem er zum Zeitpunkt der Drucklegung der *Practica* zu arbeiten begonnen hatte) noch schreiben wird. Die beiden Werke befassen sich tatsächlich mit der Theorie im Sinne einer reinen Spekulation – und hier mit einem speziellen Aspekt der Proportionen, der sich auf die „Einteilung der Klänge vermittle der konsonanten Intervalle (was Aufgabe des Theoretikers ist)“ (*sonorum dispositione per consona intervalla [quod theorici est]*) bezieht. Im vorliegenden Werk aber, das den Titel *Practica* im Sinne praktischer Anwendung trägt, steht der andere Aspekt der Proportionen im Vordergrund mit Bezug auf die „zeitliche Dauer der Klänge, ermittelt durch die Anzahl der Noten: deren Feststellung wird der Praxis zugeschrieben“ (*ipsorum temporali quantitate sonorum per notularum numeros: qui active seu practice ascribitur considerationi* – lib. IV, cap. 1).

Im zweiten Kapitel werden die fünf Arten beschrieben, in denen die Proportionen normalerweise auftreten; die folgenden 10 Kapitel erläutern diese Arten einzeln, eine jede in ihren zwei Ausprägungen:

multiplex = 2/1, 3/1, 4/1, 5/1, 6/1, 7/1, 8/1, 9/1, 10/1  
 submultiplex = 1/2, 1/3, 1/4, 1/5  
 superparticulare = 3/2, 4/3, 5/4, 6/5, 7/6, 8/7, 9/8, 10/9  
 subsuperparticulare = 2/3, 3/4, 4/5, 5/6

<sup>254</sup> Euclides, *Elementa geometriae*, comm. Johannes Campanus, Venezia, Erhard Ratdolt 1482.

<sup>255</sup> Albertus de Saxonia, *De proportionibus*, Padova, Matthaeus Cerdonis 1482.

<sup>256</sup> Johannes Marlianus, *Quaestio de proportione motuum in velocitate*, Pavia, Damiano Confalonieri 1482.

<sup>257</sup> Franchino Gaffurio, *Theoricum opus musicae discipline*, Napoli, Francesco di Dino 1480; *Theorica musicae*, Milano, Filippo Mantegazza 1492.

<sup>258</sup> Franchino Gaffurio, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milano, Go-tardo Pontano 1518.

In den letzten drei Kapiteln werden schließlich einige Möglichkeiten der Verbindung zwischen den verschiedenen Proportionen erörtert. Jede verbale Erklärung der unterschiedlichen Proportionen ist mit einem aus dem *Tractatus practicabilium proportionum* stammenden zweistimmigen Musikbeispiel für Cantus und Tenor illustriert, in welchem die beschriebenen proportionalen Verhältnisse eingelöst werden. Die zweistimmige Komposition war die typische Form des Musikstücks zu didaktischen Zwecken und gestattete außerdem die Bekundung höchster technischer Fähigkeiten<sup>259</sup>. Die Beispiele aus dem vierten Buch der *Practica* können ebenfalls aus dieser Sicht verstanden werden: als Übungen für die Sänger zum Erlernen der *proportiones* und als Bravourstücke des Autors. So wird der theoretisch dargelegte Sachverhalt in seiner Komplexität durch geeignete praktische Kompositionsbeispiele vollständig in die Tat umgesetzt, was sich vorzüglich in ein Konzept fügt, das den Namen *Practica musice* für sich beansprucht.

Andererseits bekundet sich in der Aufstellung einer derart umfangreichen und durchgegliederten Ordnung der Zeitproportionen noch eine andere über die erklingende Musik hinausgehende Sensibilität jener Zeit. Damals erwachte nämlich in anderen Wissenschaften und Künsten – vor allem in der bildenden Kunst – ein lebhaftes Interesse an der Theorie der Proportionen. Leon Battista Alberti, den Gaffurio in *De harmonia* (lib III, cap. 4) zitiert, hatte schon in seinem 1454 verfaßten, aber erst 1485 veröffentlichten Traktat *De re aedificatoria* auf die Zusammenhänge auf dem Gebiet der „Proportionen“ zwischen Musik und Architektur hingewiesen<sup>260</sup>. Dies waren die Jahre, in denen Luca Pacioli, Gaffurios Kollege an der Mailänder Universität, seine Traktate *De arithmetica, geometria, proportioni e proportionalità*<sup>261</sup> und *De divina proportione*<sup>262</sup> vorbereitete und auch die musikalischen Proportionen in die Überlegung einbezog. Außerdem lebte in diesen Jahren Leonardo da Vinci – wie Gaffurio – in Mailand am Hof der Sforza; beim Vergleich zwischen Malerei und Musik spricht er ausdrücklich von musikalischer „Proportion“ und „Proportionalität“ in Beziehung zur „Zeit“ und zu den „harmonischen Zeiten“<sup>263</sup>. Gaffurio seinerseits war sich über die Bedeutung im klaren, die der Begriff der *proportio* bei den zeitgenössischen Malern hatte, wie ein Abschnitt aus *De harmonia* zeigt:

„Andererseits ist, wenn man die anderen Künste in die Betrachtung einbezieht, leicht zu begreifen, wieviel Nutzen in diesen Zahlen steckt: Denn wenn du die

<sup>259</sup> Dietrich Kämper, Das Lehr- und Instrumentalduo um 1500 in Italien. In: *Mf* 18, 1965, S. 242–253; Lawrence F. Bernstein, French Duos in the First Half of Sixteenth Century. In: *Studies in Musicology in Honor of Otto E. Albrecht*, Kassel usw. 1980, S. 43–87.

<sup>260</sup> Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Firenze, Nicolò di Lorenzo 1485.

<sup>261</sup> Luca Pacioli, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni e proportionalità*, Venezia, Paganino de Paganini 1494.

<sup>262</sup> Luca Pacioli, *Divina proportione*, Venezia, Paganino de Paganini 1509.

<sup>263</sup> Emanuel Winternitz, Leonardo da Vinci as a Musician, New Haven und London 1982, S. 204–223.

Malerei betrachtest, wirst du erfahren, daß in ihr nichts ohne Zahlenproportionen gemacht ist: Sondern du wirst merken, daß sowohl die Maße der Körper und die Mischung der Farben nach Zahlen als auch die Symmetrien und dadurch die Ornamente der Malerei ebenfalls nach Zahlen geordnet sind und diese vornehmste Kunst die Natur nachahmt. Denn die Proportion im Maß der Figuren und im Verhältnis der Farben richtet sich nach den Proportionen, wie sie bei den natürlichen Körpern für Schönheit sorgen; deshalb wollten die Maler durch Farben, Form und Gestaltung die Sitten und das Leben begreifbar machen.“

Rursus exhibita in alias artes consyderatione quanta ex ipsis numeris prodierit utilitas facile percipi potest: Namque dum picturam animadvertis nihil absque numerorum proportionibus in ea factum comperies: sed et corporum mensuras colorumque mixtiones per numeros et symetrias atque ita picturae ornamenta conspicies esse disposita rursus per numeros ipsam artem primam imitari naturam. Qualis namque proportio in naturalibus corporibus fecerit pulchritudinem talis et in figurarum mensuris et colorum comparationibus est subsequata, ob quam causam coloribus forma atque figura Pictores ipsi mores atque vitam intelligi voluerunt.

Für den Künstler ist die Verwirklichung der Zahlenproportionen eine Möglichkeit, die naturgegebene Ordnung sinnfällig darzustellen, ein Mittel, die Nachahmung der Natur zu vollziehen. Nach der Erweiterung auch auf andere menschliche Bereiche kommt Gaffurio zu dem Schluß, die Proportion sei „ein Bild der natürlichen Harmonie und des Universums“ (quandam et naturalis Harmoniae et Universi ferens imaginem – *De harmonia*, lib. IV, cap. 16). Demnach scheint der Gedanke nicht abwegig, daß er das System der Proportionen im Bereich der musikalischen Komposition als Offenbarung der Harmonie der Welt auffaßte<sup>264</sup>.

Die *Practica*, in der die Abhandlung über die Proportionen einen so großen Raum einnimmt, erfuhr eine weitreichende und dauerhafte Verbreitung in Italien und im übrigen Europa. Anfangs noch einmal unter dem veränderten Titel *Musicae utriusque cantus practica* im Jahre 1497 in Brescia aufgelegt, wurde sie zu Beginn des folgenden Jahrhunderts mehrmals nachgedruckt: zunächst in Brescia in den Jahren 1502 und 1508, dann 1512, 1517 und 1522 in Venedig<sup>265</sup>. Das Interesse der praktischen Musiker an dem Werk war so groß, daß auch handschriftliche Kopien davon hergestellt wurden – von der Ausgabe 1496 im Jahre 1502 durch den Dominikaner Vincenzo da Padova<sup>266</sup>, von der Ausgabe 1497 ebenfalls im Jahre 1502 durch Benedetto Benedettini di Boncio<sup>267</sup>. Auszüge der Proportionslehre wurden gleichfalls im Laufe des 16. Jahrhunderts kopiert<sup>268</sup>. Gaffurio verfaßte im

<sup>264</sup> Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore 1963.

<sup>265</sup> François Lesure, *Ecrits imprimés concernant la musique*, München und Duisburg 1971, S. 342f. (RISM B VII/1).

<sup>266</sup> Venedig, Civico museo Correr, 336, ff. 276–411 v.

<sup>267</sup> Pesaro, Bibl. Oliveriana, 83.

<sup>268</sup> Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 71, S. 241–248 und 284.

Jahre 1508 eine Zusammenfassung als Schlußteil des *Angelicum ac divinum opus musice*<sup>269</sup> in italienischer Sprache ohne die musikalischen Beispiele.

In Italien studierte man weiterhin die Proportionstheorie Gaffurios, noch über die polemischen Stellungnahmen Giovanni Spataros hinaus<sup>270</sup>; ihre Auswirkungen auf die Musikpraxis waren nachhaltig, und noch im 19., den Proportionen gewidmeten Buch jenes enormen Werkes, das Pietro Cerone zu Beginn des 17. Jahrhunderts verfaßte, wird sie ausführlich benutzt<sup>271</sup>. Besondere Verbreitung fand Gaffurios Lehre in Deutschland während des 16. Jahrhunderts, wie sich aus den häufigen Zitaten in den Traktaten von Andreas Ornithoparchus, Martin Agricola und Heinrich Faber schließen läßt<sup>272</sup>. Sein Einfluß erstreckte sich sogar nach Osteuropa, wie das Beispiel des Ungarn Stefan Monetarius zeigt, der es sich im 12. Kapitel *de proportionibus* seines 1515 in Krakau gedruckten Traktats nicht nehmen läßt, seine eigenen Darlegungen Formeln wie „ut ait Franchinus“ oder „authore Franchino“ gegenüberzustellen<sup>273</sup>. In England war das vierte Buch der *Practica* wohlbekannt, denn der Augustinermönch John Dygon, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkte, überarbeitete das Werk, indem er es mit neuen Musikbeispielen versah<sup>274</sup>.

<sup>269</sup> Franchino Gaffurio, *Angelicum ac divinum opus musice*, Milano, Gotardo Pontano 1508.

<sup>270</sup> Giovanni Spataro, *Trattato di musica nel quale si tracta de la perfectione de la sesqui-altera producta in la musica mensurata*, Venezia, Bernardino de Vitali 1531.

<sup>271</sup> Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro*, Napoli, G. B. Gargano e L. Nucci 1613, S. 976–1027.

<sup>272</sup> Ernst Praetorius, *Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1905, S. 88–131.

<sup>273</sup> Stephanus Monetarius, *Epitoma utriusque musices practice*, Krakow, Florian Unger [1515].

<sup>274</sup> Rufus Hallmark, *An Unknown English Treatise of the 16th Century*. In: JAMS 22, 1969, S. 273–274.