

Das Manuskript Girona 91 un seind Contrapunctus-Traktat

KARL-WERNER GÜMPEL
University of Louisville
KLAUS-JÜRGEN SACHS
Universität Erlangen *

I. QUELLENBESCHREIBUNG

Girona (Katalonien), Arxiu Capítular: Ms. 91 (ältere Signatur: 11-I-53). Papier, 119 fol.; 210×140 mm (Maximum); moderne Bleistiftfolierung von 1-118 (=2-119 vorliegender Zählung); am Anfang und Ende je ein Schutzblatt; moderner Einband (Pergament auf Pappe), dessen Rücken folgende Beschriftung trägt: «Codex | de | Computo | Anni ecclci. || sec. XIV».

Sammelband aus dem ehemaligen Skriptorium der Kathedrale von Girona.¹ Er vereinigt mehrere Traktate komputistischen Inhalts mit Werken religiöser Dichtung sowie Anweisungen und Texten zur Liturgie. Für die Niederschrift des Contrapunctus-Traktats wurden zwei unbenutzte Blätter am Ende des Manuskripts verwendet.

* Teil I und II dieser Veröffentlichung wurde von K.-W. GÜMPEL, Teil III von Kl.-J. SACHS ausgearbeitet.

1. Freundliche Mitteilung von Dr. GABRIEL ROURA, Girona. An diese Stelle sei gleichfalls den PP. CHRYSOGONUS WADDELL (Gethsemani Abbey), ALEXANDRE OLIVAR und XAVIER ALTÉS (Abadia de Montserrat) für wertvolle Hilfe beim Studium der Handschrift gedankt.

Datierung: 14./15. Jh. (Bohigas: fol. 2-46=14./15. Jh., fol. 47-119=15. Jh.; Cordoliani: fol. 1-119=15. Jh.). Mehrere Hände.

Literatur: P. Bohigas, *Inventari dels manuscrits procedents d'incautacions, que formen part de la Biblioteca de Girona*, 1936 (masch.);² A. Cordoliani, *Inventaire des manuscrits de comput ecclésiastique conservés dans les bibliothèques de Catalogne*, in: *Hispania Sacra* IV, 1951, S. 369-372.

FOL. 1^r

«Si uolets fer piment prenets canyella vna onz. gingebr vna onz ...
e tornara piment bo e fi. / E es cosa prouada segons ques diu»

Küchenrezept für die Zubereitung von 'piment', einem Getränk aus Gewürzen, Branntwein und gutem Wein (katalanisch).

FOL. 1^v

«Humil verge / plena de gran dolsor | preyar uos vull / tot humil-
ment si us plats | que dignament vostres .vij. goigs ojats. | Lo primer
goig ... | quen paradís puxam tuyt habitar / e ell e vos en per tots temps
loar.»

Sieben-Freuden-Lied (katalanisch).³ Es besteht aus einem Prolog (=Strophe 1), den sieben 'historischen' Freuden⁴ ('goigs', lat. 'gaudia') oder freudenreichen Ereignissen aus dem Leben der Gottesmutter (=Strophe 2-8) und abschließender Bitte (=Strophe 9).

FOL. 2^r-27^v

(Oberer Rand von fol. 2^r):

«Quis titulus inscript<us co>mpotus manualis a magistro ihoanne

2. Ein Exemplar dieses Inventars befindet sich im Arxiu Capítular zu Girona.

3. Über diese Form katalanischer Dichtung siehe die grundlegende Studie von A. SERRA I BALDÓ, *Els 'Goigs de la Verge Maria' en l'antiga poesia catalana*, in: *Estudis Universitaris Catalans* XXII, 1936, S. 367-386. — Die einzelnen Zeilen des vorliegenden Texts, von denen im Prolog drei, sonst jedoch immer vier in einer Strophe vereinigt sind, umfassen jeweils zehn Silben. Charakteristisch ist ferner der Gebrauch des Endreims, durch den (mit wenigen Ausnahmen) je zwei aufeinanderfolgende Zeilen zusammengebunden werden.

4. Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung durch die Weisen, Auferstehung, Himmelfahrt, Herabkunft des Hl. Geistes und Aufnahme Mariens in den Himmel.

(sic!) de pulcr<o riuo>⁵ | Cui parti philosophie supponatur dicendum quod astronomie.»

«Ad habendum ciclum solarem secundum Gerlandum siue litteram dominicalem ... computa omnes iuncturas usque ad illam iuncturam in que situatur septuagessima.» Danach (gestrichen): «Finito / Libro / sit / laus / et gloria / christo / amen/».

Johannes de Pulchro Rivo, *Compendium elucidans compotum manuale*⁶ (Paris 1289). Vgl. L. Thorndike u. P. Kibre, *A Catalogue of Incipits of Mediaeval Scientific Writings in Latin*, =The Mediaeval Academy of America, Publ. No. 29, Cambridge/Mass. 1963, Sp. 41; *Analecta Sacra Tarraconensia* XXIII (1950), S. 120f.; *Hispania Sacra* IV, S. 370; B. Hauréau, *Initia operum scriptorum latinorum medii potissimum aevi...*, 6+2 (Appendix-) Bde., Turnhout 1973 u. 1974: I, fol. 28^{vb}.

Der Text ist in Ms. 91 mit zahlreichen Marginalglossen versehen.

Anschließend (fol. 27^v):

«Vt scias eram domini presentibus annis
Appones annos tricenos bisque quaternos
Et quando fuerint totam fore nouenis eram.

*Versus ad inueniendum eram
cum annis et incipit era in
festo natalis domini.»*

FOL. 28^r

Leer.

FOL. 28^v

Am unteren Ende: «Incipit compotus»; sonat leer.

FOL. 29^r-46^r

Incipit compotus uel massa compoti a magistro alexandro de uilla dei editus (rot).

«Licet modo in fine temporum plures constet (sic!) habere codices ...» Beginn des Versteils auf fol. 30^r mit der Überschrift «*De aureo numero et de clauibus*» (rot): «Aureus in iano numerus clauisque nouantur | ... | Mobilis ibo cifos ace liber habeto coeuos».

5. Die Teile in spitzen Klammern sind im Original völlig verblaßt.

6. In Ms. 718 der Biblioteca de Catalunya (14. Jh.) hat der Traktat den Titel *Compotus minor*, während die vorausgehende *Massa compoti* des ALEXANDER DE VILLA DEI als *Compotus mayor* bezeichnet wird (vgl. fol. 18^r und 1^r).

Alexander de Villa Dei, *Massa compoti* (1200): Praefatio und Kap. I-IV, ed. W. E. van Wijk, *Le Nombre d'Or, Etude de chronologie technique suivie du texte de la Massa compoti d'Alexandre de Villedieu avec traduction et commentaire*, La Haye 1936, S. 52-60. — Thorndike-Kibre, a.a.O., Sp. 827 u. 167; Hispania Sacra VIII, 1955, S. 185 (spanische Quellen); H. Walther, *Initia Carminum Ac Versuum Medii Aevi Posterioris Latinorum* (*Carmina Medii Aevi Posterioris Latina* I/1), Göttingen 1969, Nr. 1835; Rauréau, a.a.O. IV, fol. 31^{ra-b}, u. Append. II, Sp. 23b.

Auf fol. 46^r anschließend: «*Sequitur quot ebdomade sunt a natiuitate domini ad .xl. (rot). In grauibz kausis ... fur impetit hoste carentes*» (ed. van Wijk, S. 65, Vers 157a-c).

Danach folgen weitere fünf Verse:

«*Iudex graue caues hostes geret instior heres | ... | Detur pro pena scriptori pulcra puella*»⁷ (vgl. H. Walther, *Proverbia Sententiaeque Latinitatis Medii Aevi: Carmina Medii Aevi Posterioris Latina* II/1-6, Göttingen 1963-1969, Nr. 5527a).

FOL. 46^v

leer.

FOL. 47^r-78^v

«*Antequam agrediamur principale propositum videndum est quid sit compotus et vnde dicatur ... quod esset contra ecclesiasticam institutionem De termino pasche. Finito libro ssit laus et gloria christo amen.*»

Anonymer Kommentar zur *Massa compoti*.

FOL. 79^r-82^v

«*Formant (sic!) doctrina super alia gramatica septem | ... | Quo mediante potest quod queris semper haberi.*»

Alexander de Villa Dei, *Massa compoti* ('*Doctrina tabularum*'), ed. van Wijk, S. 61-64, Vers 366-509.

Bis fol. 82^r sind die Verse mit Marginalglossen versehen.

7. Der Schlußvers begegnet in erweiterter Form ebenfalls in Ms. G V 2 der

«Quis dabit capiti meo aquam et oculis meis fontem lacrimarum (=Ier. 9,1) ut posim flere per diem et noctem ... sicut presens dies demonstrat aperte / Huc usque uerba Marie.»

Dieser während des Mittelalters weitverbreitete Planctus findet sich ebenfalls in Barcelona, Bibl. de Catalunya, Ms. 271, fol. 15^r-17^v (Anfang 15. Jh.), wo er den Titel *lamentatio beati bernardi de passione domini* trägt.⁸ Siehe auch das Textfragment in Ms. Barcelona 309, fol. 52^{rv} (15. Jh.). — Weitere Quellen bei Hauréau, a.a.O. V, fol. 111^{va}, u. Append. II, Sp. 320a. — Edition: A. B. Caillau u. B. Saint-Yves, *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi Opera*, Supplementum I, Paris 1836, S. 238b-241b.

Auf den Planctus-Text folgt in Ms. Girona 91 ein Gebet an die Gottesmutter:

«O domina glorie o domina tocius creature o regina leticie ... particie ... participes nos faciat glorie sue ihesus christus filius tuus amen.»

1. (fol. 89^v-90^r)

«*Planctus amarus beatissime et gloriosissime Marie uirginis.*»

«Omnes qui ihesum amatis [/] et flere desideratis [/] hic mentem apponite | ... | Nam scio unde uenisti / et tu fili promisisti / quod nunc sic affligeris.»⁹

Public Library von Armagh, Irland (frühes 15. Jh.): «Detur pro penna scriptori pluchra puella, | quam si non dederis, cras minus aptus eris». Siehe *Classica et Mediaevalia* XIV, 1953, S. 232.

8. Wie dem Initien-Verzeichnis von HAURÉAU entnommen werden kann, galt auch der hl. AUGUSTINUS als Verfaßer dieses Texts. In den Quellen wird das Werk unter verschiedenen Titeln mitgeteilt, z. B. *Planctus Benedictae Mariae Virginis*; *Verba Sancti Augustini episcopi walde utilia ad consequendam cordis contritionem*; *Bernardi Collocutio cum Beata Maria Virgine*; *Tractatus de planctu Beatae Mariae Virginis*; *Meditatio de passione Domini et planctu Beatae Mariae Virginis*.

9. Den geistlichen Dichtungen auf fol. 89^v-93^r liegt das Schema der jüngeren Sequenz zugrunde, indem einer dreizeiligen trochäischen (Halb-) Strophe jeweils eine gleichgebaute Gegenstrophe zugeordnet ist. Als weiteres poetisches Mittel findet der Binnen- und Kehrreim durchgehende Verwendung (Reimschema: aab — ccb). Die Länge der einzelnen Zeilen beruht auf dem Prinzip der Silbenzählung, wobei zwei achtsilbige Zeilen stets durch eine dritte Zeile von sieben Silben ergänzt werden. — Thematik und Darstellungsweise der vorliegenden Texte zeigen eine enge Verwandtschaft mit dem Prosatext von fol. 83^r-89^r und dem pseudo-bernhardinischen

Marienklage. Text ebenfalls in Grenoble, Bibl. Publ., Ms. 568, fol. 77^r-80^r (um 1400).¹⁰ — Walther, *Initia*, Nr. 13234; Hauréau, a.a.O., IV, fol. 212.^{1a}

2. (fol. 90^r-92^r)

«*Consolacio ad matrem et oracio simul.*»

«O tu uirgo gloriosa / ista uerba dolorosa / et istis similia | ... |
Dabunt semper iam dolorem / unde doleam et plorem / satis causam
habeo.»

Trostgesang an die Mutter Christi (49 sechszeilige Strophen).

3. (fol. 92^r-93^r)

«*Verba compositoris.*»

In illa die amara / dum stabat crucis in ara / ihesus dei filius | ... |
Fac nos taliter dolore / ut possimus congaudere / in superna patria
| amen.»

Klagelied¹¹ auf die Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung Christi (32 Strophen).

FOL. 93^v-104^v

a. (fol. 93^v-96^v)

«Quando sacerdos missam puro corde et cum pura conscientia celebrare desiderat ita se debet preparare sicut hic inuenerit ordinatum. Et primo dicat has oraciones que secuntur. Summe sacerdos et uere pontifex,¹² etc. ... non est attendendum quid faciat / sed que animo et uoluntate faciat.»

Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris ejus (MIGNE, *Patr. lat.* CLXXXII, Sp. 1133-1142).

10. Vgl. P. FOURNIER, E. MAIGNIEN u. A. PRUDHOMME, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France: Départements*, Tome VII (Grenoble), Paris 1889, S. 30.

11. Vgl. den Text von Strophe 30 un 31: «O saluator ihesu christe, / sit acceptus tibi iste / *planctus* sacratissimus ... | Et si bene non ploramus, / per hunc tamen habeamus / fletus beneficia ...».

12. Eine kritische Edition der im 12. Jh. entstandenen 'Oratio Sancti Ambrosii' findet sich bei A. WILMART, *Auteurs spirituels et textes dévots du moyen-âge latin*, Paris 1932 (Nachdruck 1971), S. 114-124 (aus *Revue Benedictine* XXXIX, 1927, S. 329ff.); *Ephemerides Liturgicae* LXVII, 1953, S. 48ff. — Ms. 91 bietet unmittelbar anschließend den Text der Apologie *Si tantum domine reatum <nostre> delinquencie cogitamus* (ed. E. MARTÈNE, *De antiquis Ecclesiae Ritibus* I, Venedig 1788,

b. (fol. 96^v-104^v)

«*Hec bernardus de sacramento altaris.*»

«Ergo proba te ipsum quando ad mensam altaris accedis quia agnus immolatur...»; (fol. 97^r) «Et ideo ad missam celebrandam octo considero attendenda. Prima est rationis discursio / respectu eius ueritatis...»; (fol. 99^r) «Item per actum sacrificio sancto missa finita reddat gracias suo creatori...»; (fol. 99^v) «Et quia inter alia et super omnia alia ante missam circa missam et in missa quisque sacerdos debet passionem domini nostri ihesu christi ... continue meditari... Sic enim potest quisque dicere uel recordare. O domine dulcissime ihesu christe fuit enim tua mirabilis et dulcissima passio ... ipse enim efundere uoluit sanguinem suum copiose pro nostra redemptione (*sic!*). Cui sit honor et gloria in seculorum secula Amen.»

(a-b) Anleitung für eine würdige Vorbereitung des Priesters auf die Meßfeier.

FOL. 104^v-105^r

«Aquest es lo ue<r>s de la taule. que deuen dir los clerges he aquels qui sabien letres al dinar el comensament. Benedicite. ✠. oculi hominum (*sic!*) in te sperant domine ... A leuant de sopar. axi com a leuant de dinar. ja es desusdit.»

Benedictio mensae (lateinisch, mit katalanischen Rubriken). Von dem traditionellen Formular im *Rituale Romanum* und *Rituale Monasticum* unterscheidet sich dieser Text, indem er 1 Joh. 4,16 («Deus caritas est...») als Schlußvers (eigentlich *Lectio*) vor der Mittags- und Abendmahlzeit verwendet, — ein Gebrauch, der u.a. bei Guillelmus Durandus¹³ belegt ist. Außer-

S. 196a u. 231a), worauf vier weitere Apologien erwähnt werden: *Deus qui de indignis dignos facis* (ebda., S. 197a, u.a.), *Suscipe sancta trinitas* (ebda., S. 183a ff., u.a.), *Ante conspectum diuine magestatis* (*sic!*) (ebda., S. 182b, u.a.) und *Deus qui non mortem sed penitentiam* (ebda., S. 197b, u.a.). Die vollständige Wiedergabe des *Si tantum domine* erklärt sich wohl daraus, daß dieses Gebet im Gegensatz zu den übrigen Apologien weniger verbreitet war. V. LERROQUAIS verzeichnet nur zwei Quellen in seinem Werk *Les Sacramentaires et les Missels manuscrits des bibliothèques publiques de France* (Paris 1924): Cambrai, Bibl. municipale, Ms. 186 (181), fol. 25^r (Ende 12. Jh., aus Anchin) u. Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 1333, fol. 121^r (13. Jh., spanisch); vgl. Bd. I, S. 354 u. II, 100. Eine weitere Quelle (Valencia, Archivo Capitular, Ms. 91 [92] geschrieben 1417) bei J. B. FERRERES, *Historia del Misal Romano*, Barcelona 1929, S. 72 (Nr. 304).

13. Vgl. M. ANDRIEU, *Le Pontifical Romain au moyen-âge III*, = Studi e Testi LXXXVIII, Città del Vaticano 1940, p. 593 u. 594.

dem dient die Formel «Largitor omnium bonorum benedicat cibum et potum servorum suorum» als Oration während der Benedictio ad coenam.

FOL. 105^r-106^v

«oratio molt sancta en memoria de la sancta passion de ihesucrist. la qual sa deu dir tots dies una uagade.»

«[S]enyer deu ihesucrist fil de deu uiu creador e recreador del humanal liyatge (sic!)... e ab los teus sans angels te loem at banascam per tostemps sens fi. Axi placia a tu se<n>yer deu. Amen.»

FOL. 106^v-112^r

«Con yo sie estat request per uos de scriura a uos alcuna doctrina dels sans docto<r>s de la sancta esgleya ... si es crestia o saray o jueu o clergua o religios empero naguna uagada no anomanam la persona per son nom.»

Katalanischer Beichtspiegel. Er handelt von den Todsünden («peccats mortals e aquels qui dels deualen»), den zehn Geboten («manaments de la lig»), den Werken der Barmherzigkeit («obras de misericordia») und den Sünden wider den Hl. Geist («peccats contra lo sant spirit»). Den Abschluß bildet «alguna certa doctrina e regla de confacio».¹⁴

FOL. 112^r

a. «Anima christi sanctifica me. Corpus christi salua me ... Et (sic!) cum angelis tuis semper laudem te in secula seculorum amen.»

Anrufungsgebet aus dem 14. Jahrhundert.¹⁵ Edition: Lero-

14. Vgl. hiermit den *Breu tractat de confessió* aus dem *Llibre vermell* der Abtei Montserrat (Ms. I, fol. 27^v-29^v). Sein Text wurde in den *Analecta Montserratensia* I, 1917, S. 204-210, veröffentlicht.

15. Die Textfassung in Ms. Girona 91 entspricht mit einer geringfügigen Ausnahme (Z. 11: *Et cum angelis tuis* statt *Ut cum angelis*) der älteren lateinischen Tradition des 14. Jh. (vgl. B. FISCHER, *Das Trierer Anima Christi*, in: *Trierer theologische Zeitschrift* LX, 1951, S. 189-196, bes. 194f.). Sie unterscheidet sich deutlich von jener jüngeren Fassung, welche noch in der heutigen Ausgabe des *Missale Romanum* unter den Gebeten zur Danksagung nach der Messe erscheint (*Editio typica*, 1975, S. 906f.). — In Ms. 53 der Bibl. de Catalunya ist das *Anima Christi* mit folgender Einleitung versehen: «Papa innocent. (lies johannes) 2^{us}2^{us}. anno ix^o

quais, a.a.O. II, S. 351; erweiterte Fassung bei Wilmart, a.a.O., S. 21, Anm. 3.

b. «Domine ihesu christe apuq me sis ut me reficias amen ... Super me sis ut me benedicas amen.»

c. «Benedicat me deus pater amen ... et ad supernam et eternam uitam me perducere digneris. Qui in trinitate perfecta et unitate uiuis et regnas. deus per omnia s<ecula> seculorum amen.»

Bei diesen Texten (b-c) handelt es sich um die Adaptation zweier Gebete bzw. Benediktionen aus dem frühen Mittelalter, üelche beim Krankenbesuch sowie im Anschluß an die Krankenölung vorgetragen wurden.¹⁶

FOL. 112^r-116^r

«Deus qui in filii tui humilitate jacentem mundum erexisti ... ita ab infestantis inimici iaculis. tuo munimine tueamur. per e<undem>.»

86 Meß-Orationen in der Tradition des Sakramentars von Ripoll.¹⁷

(lies xiii^o) pontificatus sui concessit cuilibet tociens quaciens dixerit hanc oracionem sequentem de indulgencia peccatorum criminalium Tria milia dierum Et peccatorum venialium Mille annos Et eodem anno qui fuit. Mus. CCC^{us} XXX^{us}. videlicet die iouis <sancta> facta fuit per dictum dominum papam. vt sequitur» (fol. 85^{rv}; 15. Jh.). Vgl. dazu den von G. M. DREVES veröffentlichten Ablaßvermerk in Rom, Bibl. Vat., Pal. lat. 537 (Stimmen aus Maria-Laach LIV, 1898, S. 498), ferner N. PAULUS, *Geschichte des Ablasses im Mittelalter* III, Paderborn 1923, S. 296. — Über die Verbreitung zahlreicher Gebete (besonders solcher mit hohen Ablässen) unter dem Namen JOHANNES' XXII siehe PAULUS, Bd. II, S. 21 u. 233f.

16. Man vgl. hierzu u.a. J. DESHUSSES, *Le Sacramentaire Grégorien* III, = *Spicilegium Friburgense* XXVIII, Fribourg 1982, S. 129, Nr. 3994-3995 (Version Tul u. Tu2); C. VOGEL u. R. ELZE, *Le Pontifical Romano-Germanique du dixième siècle* II, = *Studi e Testi* CCXXVII, Città del Vaticano 1963, S. 254, Nr. 32-33, u. S. 269, Nr. 53-54; M. ANDRIEU, *Le Pontifical Romain au moyen-âge* I, = *Studi e Testi* LXXXVI, Città del Vaticano 1938, S. 276f. Nr. 22-23. Als Beispiel einer Bearbeitung aus dem 11. Jahrhundert siehe die Benediktionen Nr. 141 u. 1271 bei E. MOELLER, *Corpus Benedictionum Pontificalium*, = *Corpus Christianorum*, Series Latina CLXII u. CLXIIa, Turnhout 1971, S. 61 u. 525.

17. Vgl. A. OLIVAR, *Sacramentarium Rivipullense*, = *Monumenta Hispaniae Sacra: Serie litúrgica* VII, Madrid-Barcelona 1964. Reihenfolge und Text der Orationen entsprechen mit einigen Ausnahmen (siehe Kursivdruck) den folgenden Abschnitten dieser Quelle: Nr. 488, 492, 496, 500, 510, 81, SV-E280, LS-445, 518, 525, 537, 545, 553, 561, 543, 549, 565, 593, 597, 601, 605, 609, 613, 617, 621, 625, 629, 633, 637, 641, 645, 649, 653, 675, 679, 683, 687, 691, 695, 699, 703, 721, 711, 707, 715, 726, 729, 738, 763, 764, 1519, 765, 832, 841, 838 (Timotheus), 890, 912, MR-297, 948, 995 (Barnabas), 1012, 1016, 1025, 1032, 1037, SV-407, 1044, 1062, 1074, SM-p. 293 (Z. 12-16), 1088,

FOL. 116^v

«Aue virgo virginum / aue salus hominum / ancilla que dominum
genuisti virgo gaude ... O maria mater christi / tu que deum genuisti /
redde nos deo in fine vt viuamus sine fine. Amen.»

Septem gaudia Beatae Mariae Virginis. Text in *Analecta Hymnica Medii Aevi* XLII, ed. C. Blume u. H. Bannister, Leipzig 1903 (Nachdr. Frankfurt a.M. 1961 u. New York 1969), S. 75f. Vgl. *Analecta Hymnica-Register*, ed. M. Lütolf, Bern-München 1978, Nr. 3853.

FOL. 117^r

«Ad mensam residens noli nimium fore ridens | Ne pateat tritus
risu in ore cibus | ... Nec dum potabis labra forata geras. Turpia de.
<...?> in qua uerbula licet.»

Gedicht über gute Tischmanieren.

FOL. 117^v

«Hec sunt remedia amoris que ponit ouidius in quodam libello
quem composuit de remedio amoris quibus mediantibus quilibet amator
poterit omnem amorem deponere et amori resistere. Primum enim
remedium ... Ergo uisus eris nostra (*sic!*) ubi medicabilis arte (*sic!*).
Fac fugias monitis oia prima meis.»

1191, 1158, SV-614, (*), MR-331, 1293, 1300, 1316, 1372, 1406, SV-995, 916, 928, (**), 1323
[Abkürzungen. LS: K. MOHLBERG u. A. BAUMSTARK, *Die älteste erreichbare Gestalt
des Liber sacramentorum anni circuli der römischen Kirche*, = Liturgiewis-
sensschaftliche Quellen und Forschungen XI/XII, Münster i.W. 1927 (Nachdruck
1967); MR: P. BRUYLANTS, *Les Oraisons du Missel Romain II*, = Études liturgiques
I, Louvain 1952; SM: *The Sarum Missal*, ed. J. WICKHAM LEGG, Oxford 1916 (Nach-
druck 1969); SV: A. OLIVAR, *El Sacramentario de Vich*, = Monumenta Hispaniae
Sacra: Serie litúrgica IV, Barcelona 1953.]

(*) «Deus qui nos beati iheronimi confessoris tui annua frequentare concedis
sollemnia: presta nobis eius doctrinis proficere: et oracione fulciri. per.» (Adapta-
tion der Orationen Nr. 581 u. 742 aus dem Gregorianischen Sakramentar. Siehe
Bd. I der Ausgabe von J. DESHUSSES, = *Spicilegium Friburgense XVI*, Fribourg 1971).

(**) «Exaudi nos miserator et misericors deus: ut sicut de beate quitherie
uirginis et martiris tue festiuitate gaudemus: ita eius quoque gloriam et miseri-
cordiam senciamus: per.» (Seit dem 11. Jahrhundert in Katalonien nachweisbar,
fand der Kult der hl. QUITERIA hier besonders während des späten Mittelalters
weite Verbreitung. Vgl. A. M. MUNDÓ, Art. 'Quitèria', in: *Gran Enciclopèdia Cata-
lana XII*, Barcelona, 1978, Sp. 266b; *Acta Sanctorum Maii V*, Venedig 1741, Sp.
171a-176b).

Fragment eines Kommentars zu Ovids *Remedia amorum*.¹⁸

Auf der unteren Hälfte von fol. 117^v befinden sich linkerhand die Namen von sieben katalanischen Persönlichkeiten.

FOL. 118^r-119^v

«*Species plani cantus sunt terdecim.*»

«Vnisonus Semitonus. Tonus. Semiditonus. Ditonus. Diateseron ...
et sic melius concordat mi fa. per species imperfectas quam per perfectas.»

Contrapunctus-Traktat.

18. Eigens zitiert und erläutert werden in diesem Text die Verse 89-92, (119)-120, 127-130 und 135-136. Vgl. P. OVIDI NASONIS, *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, ed. E. J. KENNEY, Oxford 1961, S. 208, 209 u. 210.

II. EDITION *

FOL. 118^r

Species plani cantus sunt terdecim:

Vnisonus. Semitonus. Tonus. Semiditonus. Ditonus. Diateseron. Tritonus. Diapente. Diapente cum semitono. Diapente cum tono. Diapente cum semiditono. Diapente cum ditono. Diapason.¹

Vnisonus est collectio figurarum siue notularum in linea pariter vel in spacio, sicut *ut ut, fa fa*.²

Semitonus est collectio duarum vocum imperfectum <sonum habens>, sicut *mi fa* vel *fa mi*.³

Tonus est collectio duarum vocum plenum sonum habens, et dicitur de 'tono, -as', et capitur ubicumque est iuteruallum vocum duarum coniunctarum, exceptis *mi fa*.⁴

Semiditonus est collectio trium vocum, et capitur ubicumque fieri potest tonus cum semitono.⁵

Ditonus est collectio trium vocum, et componitur ex duobus tonis, et capitur ubicumque sint <uo> toni sine semitono.⁶

Diateseron est collectio quatuor vocum, et componitur ex duobus tonis cum semitono, et capitur ubicumque sint duo toni cum semitono.⁷

Tritonus est collectio quatuor vocum, et componitur ex tribus tonis, et capitur ubicumque sint tres toni sine semitono.⁸

Diapente est collectio quinque vocum, et componitur ex tribus tonis cum semitono, et capitur ubicumque sint tres toni cum semitono.⁹

Diapente cum semitono est collectio sex vocum, et componitur ex tribus tonis cum duobus semitonis, et capitur ubicumque sint tres toni cum duobus semitonis.¹⁰

Diapente cum tono est collectio sex vocum, et componitur ex

* Der Text des Contrapunctus —Traktats aus Ms. Girona 91 wurde in vorliegender Ausgabe hinsichtlich Interpunktion, Groß- und Kleinschreibung nach modernen Gesichtspunkten bearbeitet. Die Gliederung in Abschnitte folgt dem Original. Textergänzungen sind durch spitze Klammern kenntlich gemacht. Im kritischen Apparat deuten runde Klammern auf Buchstaben, welche im Manuskript gestrichen wurden.

1. Diateseron = Diatesseron // Diapente⁵] diapente Ms. // Diapason] corr. ex Diapasono Ms.

3. Semitonus] Semitonum Ms.

5. tonus] tonum Ms.

7. Diateseron = Diatesseron.

8. sint] sunt Ms.

9. componitur] compoitur Ms.

10. sex] Sex Ms.

quatuor tonis cum semitono, et capitur ubicumque sint quatuor toni cum semitono.¹¹

Diapente cum semiditono est collectio septem vocum, et componitur ex quatuor tonis cum duobus semitonis, et capitur ubicumque sint quatuor toni cum duobus semitonis.¹²

FOL. 118^v

Diapente cum ditono est collectio septem vocum, et componitur ex quinque tonis cum semitono, et accipitur ubicumque sint quinque toni cum semitono.¹³

Diapason est collectio octo vocum, et componitur ex quinque tonis cum duobus semitonis, et accipitur de *c* ad *c*, vel de *d* ad *d*, vel de *e* ad *e*.¹⁴

Similes ut due, tres aut quatuor tercie, sexte, decime aut tercie-decime.¹⁵

Dissimiles ut vna <vel> due tercie cum sexta uel duabus sextis, aut vna decima vel due cum vna vel duabus terciisdecimis.¹⁶

Tercia ascendendo requirit quintam, cantu plano gradatim descendente.¹⁷ Et requirit vnisonum descendendo, cantu plano ascendente.¹⁸

Sexta appetit contiguum ascensum pariter et descensum, si ad consonantiam declinare contingat perfectam, puta duplam vel quintam et non aliam (secus si ad consonantiam declinet imperfectam):¹⁹ ascensum ad duplam, cantu plano descendente per vuicam, e contrario contrapunto per aliam ascendente;²⁰ descensum ad quintam, cantu remanente in linea vel spacio per duas vel tres notulas.²¹

Nos debemus scire, quid sit contrapuntus.²² Distinguendum est aut per primam diffinitionem aut per secundam.²³ Si per primam, est congregatio duorum sonorum grauium et acutorum, vel grauis et acuti.²⁴

11. sex] Sex Ms. // semitono] semitono Ms.

12. sex] Sex Ms. // semitonis] semitomis Ms.

13. septem] Septem Ms.

14. Diapason] Diapason Ms. // octo] Octo Ms. // ad^{1,2,3}] a Ms.

15. sexte, decime aut tercie-decime] Sexte / decime duodecime / aut tercie-decime Ms.

16. sexta] Sexta Ms. // due cum vna] due aut cum vna Ms. // terciisdecimis] terciis et decimis Ms.

18. Et] et Ms.

19. secus] Secus Ms.

20. contrapunto = contrapuncto.

21. descensum] descensu Ms.

22. contrapuntus = contrapunctus.

23. Distinguendum] distinguendum Ms.

24. Si] si Ms.

Et dicitur a 'con', quod est 'contra', id est a contrario punto.²⁵ Si per secundam, est ornamentum sui rei et tenoris.²⁶ Et dicitur a 'sin', quod est 'simul', et 'punctus', quod est 'mensura'.²⁷ Et hoc per secundum diffinitionem.²⁸

FOL. 119^r

Questio: Vtrum vnisonus sit species contrapuncti aut non?²⁹ Distinguo aut per primam diffinitionem aut per secundam.³⁰ Si per primam, dico quod non, quia contrapunctus dicitur a 'con', quod est 'contra', id est / a contrario punto, et vnisonus non habet contrarium.³¹ Ergo non est species contrapuncti.³² Ergo quid est species soni?³³ Ergo quare est perfecta?³⁴ Quia est principium aliarum specierum et omne principium debet esse perfectum et non imperfectum.³⁵ Si per secundam, dicitur esse species contrapuncti, quia contrapunctus dicitur a 'sin', quod est 'simul', et 'punctus', quod est 'mensura', quia simul mensuratur.³⁶

Contrapunctantes uolentes cantare contrapunctum semper debent incipere per vnā consonantiam uel consonantiarum perfectarum atque finire.³⁷ Et non debent fieri due similes ascendendo neque descendendo cum cantu plano.³⁸ Ratio est ista, quia cantus ille tabernicus appellatur et non ecclesiasticus.³⁹ De imperfectis uero possunt facere duas vel tres uel quatuor similes vel dissimiles.⁴⁰ Similes ut due, tres aut quatuor tercię, sextę, decime aut terciędecime.⁴¹ Dissimiles autem ut vna <vel> due tercię cum sexta uel duabus sextis, aut vna decima aut due cum vna vel duabus terciisdecimis et econtra, dum tamen post ultimam consonantiam imperfectam perfecta consonantia sequatur tam ascendendo quam descendendo.⁴²

Item terciā ascendendo requirit quintam, dummodo cantus planus descendat.⁴³ Item terciā descendendo requirit vnisonum, dummodo

25. Et] et Ms. // 'con'] contrap(un)tus actu Ms. // punto = puncto.

26. est] Est Ms.

27. Et] et Ms. // «punctus» = 'punctus'.

28. Et] et Ms.

30. Distingo = Distinguo.

31. quia] Quia Ms.

32. Ergo] ergo Ms.

34. Ergo] ergo Ms.

35. Quia] quia Ms.

38. Et] et Ms.

39. Ratio] ratio Ms. // appellatur = appellatur.

cantus planus ascendat.⁴⁴ Et etiam requirit semper vnisonum ante vel post, si sit possibile quod cantor faciat.⁴⁵

Item fiat idem de decima, que composita existit, ad duodecimam ascendendo, et descendendo ad duplam, que octaua nuncupatur.⁴⁶

Sexta uero appetit semper contiguum ascensum uel descensum: ascensum ad duplam, plano cantu descendente per vnicam vocem, descensum ad quintam, existente procul dubio cantu plano jn vno et eodem loco, quia jnter sextam et quintam non est dare medium sicuti jn aliis consonantiis tam perfectis quam jmperfectis.⁴⁷

Item debemus semper accipere propinquiores species tam ascendendo quam descendendo, sicuti post vnisonum capitur tertia, deinde quinta, hinc sexta, deinde octaua, et sic de singulis.⁴⁸

FOL. 119^v

Item ubicumque sexta fieri oporteat super *mi* vel *la* de *elami* graui, que fieri habet jn *csolfaut*, hoc est super *fa*, illud *fa* debet altificari per semitonium maius, quod apotome nuncupatur, et debet signari per signum de $\approx$ aut nomen *fa*, dum tamen per ipsum *fa sol*, quod est jn *dlasolre*, sequatur jmmEDIATE, et erit octaua.⁴⁹ Hoc idem fiat ubicumque cantus planus proferat *mi re* vel *la sol*.⁵⁰

Item caueas, ne facias sextam cum dupla per ascensum mediatim, quod plures ydiote faciunt, sicuti *mi sol* (pro sexta *mi*, et *sol* pro dupla super *re* de *dsolre* uel de *gsolreut* et aliis similibus), sed bene econtra, videlicet *sol mi*, ut post *mi*, quod est sexta, *fa* ascendendo jmmEDIATE dupla sequatur, et sic de aliis.⁵¹

Item debemus facere contrapunctum propinquiorem quam possumus.⁵² Et ad faciendum contrapunctum pulchrum debemus facere duas aut tres species jmperfectas et reuertere jn fine jn speciem perfectam.⁵³

Item non debemus facere sextam nisi sequatur octua descendendo.⁵⁴

Item non debemus facere *fa* contra *mi*, nec econtra, per species perfectas, sed bene per species jmperfectas.⁵⁵ Ratio est ista, quia *fa*

45. faciat] fiat Ms.

46. ad duodecimam ascendendo] ad duodecimam existit ascendendo Ms.

47. sextam et quintam] quintam et sextam Ms.

48. sexta] Sexta Ms. // octaua] ad Octauam Ms.

49. csolfaut] .C.solfaut Ms. // octaua] Octaua Ms.

51. quod¹] (ve)luti quod Ms. // de¹] re Ms. // quod²] qui Ms.

53. Et] et Ms.

54. octaua] Octaua Ms.

non concordat cum *mi*, nec *mi* cum *fa*.⁵⁶ Ergo quare melius concordat per species imperfectas quam per perfectas?⁵⁷ Causa est, quia species perfecta perficeretur propter illud semitonium *mi fa*, et quia semper debemus accipere perfectionem et dimittere imperfectionem, et quia species imperfecte non possunt imperfici, quia jam sunt imperfecte de se ipsis.⁵⁸ Et melius concordat *mi fa* per species imperfectas quam per species perfectas.⁵⁹

56. Ratio] ratio Ms.

58. Causa] causa Ms.

59. Et] & Ms.

III. KOMMENTAR

Der hier edierte Text *Species plani cantus sunt terdecim* gehört nach Inhalt, Anlage und Darstellungsweise zu den zahlreichen Schriften, die seit dem 14. Jahrhundert in knapper, anspruchsloser Form, dazu in der Regel anonym, die Kernlehre des Contrapunctus für den zweistimmigen Satz «Note gegen Note» überliefern. Obwohl dieses Textrepertoire aus der Perspektive seiner bisherigen Erschließung und Auswertung¹ kaum mehr wesentliche und neue Erkenntnisse über die Satzlehre des 14. und 15. Jahrhunderts zu bergen verspricht, verdienen alle bisher unbekannten Zeugnisse doch Beachtung, da zu viele Fragen nach Verbreitung, Datierung und wechselseitigen Einflüssen im Fundus dieser Lehrschriften noch offen sind.

Zwar reicht die zu kommentierende Schrift in Ergiebigkeit wie in Eigenständigkeit nicht an jenen Contrapunctus-Traktat heran, den die Verfasser vor Jahren ebenfalls aus einer Handschrift katalanischer Herkunft veröffentlichten;² doch stellt gerade die evident kompilatorische Gestalt des Textes, dessen Wortlaut bisher aus keiner anderen Quelle bekannt ist, vor besondere Probleme, esmöglicht aber auch, charakteristischer Details die diffuse Tradition wie die zuweilen unkritische Rezeption verschiedener Lehrinhalte des Contrapunctus zu verfolgen.

Innerhalb des vorliegenden Textes lassen sich drei Komplexe unterscheiden. Ein erster Teil (Sätze 1-14), der gemäß verbreiteter Lehre die dreizehn Intervalle (*species*) zwischen Einklang (*unisonus*) und Oktave (*diapason*) nach zunehmender Größe aufzählt und auf ihre Zusammensetzung hin erläutert, hebt sich klar vom folgenden ab. Der anschließende Teil (15-21) setzt völlig unvermittelt ein, benutzt eine abweichende Intervallterminologie, erweist sich aber auch als offenkundig fehlplazierte Vorwegnahme von Partien, die später (41-47) abermals und dort an korrekter Stelle auftreten. Mit Satz 22 beginnt als dritter Teil der hier vorrangig interessierende Komplex, der sich in relativ üblicher Form mit Contrapunctus-Lehre befasst und bei dem die Erörterung ansetzen soll.

Wie in manchen anderen Texten des Repertoires³ geht die Dars-

1. Der Kommentar fußt wesentlich und bezieht sich oft auf die (im folgenden durch Verfaßernamen abgekürzt zitierte) Schrift von Kl.-J. SACHS, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert, Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XIII, Wiesbaden 1974.

2. K.-W. GÜMPEL und Kl.-J. SACHS, *Der anonyme Contrapunctus-Traktat aus Ms. Vich 208*, Archiv für Musikwissenschaft XXXI, 1974, S. 97-115.

3. Verwiesen sei besonders auf die Texte *Et primo quid sit*, *In primis dicetur*,

tellung von der Frage aus, «was Contrapunctus sei» (22), beantwortet sie jedoch ausdrücklich mit zwei sachlich verschiedenen *diffinitiones* (23) in Anlehnung an zwei unterschiedliche Etymologien, die —mittelalterlicher Denkweise entsprechend— die Sachbedeutung mit Hilfe lautverwandter Wörter, also ohne Rücksicht auf ihre sprachgeschichtliche Beziehung, zu erhellen versuchen.⁴ Die erste *diffinitio* (24-25), die sich an das Faktum des (der vorgegebenen Cantusnote) «gegenübergestellten» Punktes (=Note) hält («a contrario pun[c]to»),⁵ erklärt den Contrapunctus als «Zusammenfügung zweier Töne» («congregatio duorum sonorum») unterschiedlicher Höhe und entspricht darin ähnlichen Begriffsbestimmungen aus anderen Texten.⁶ Der logisch anfechtbare Ableitungsschritt «a 'con', quod est 'contra'» (deßen Konjektur in Satz 25 sich auf den Wortlaut aus Satz 31 stützt) ist auch anderweitig aus Erklärungen von *contrapunctus*, die *contra* mit *con* oder *cum* gleichsetzen, bekannt.⁷ Die zweite *diffinitio* (26-27) bedient sich einer semantisch nicht minder fragwürdigen Herleitung. Auch sie operiert mit einer Lautverwandtschaft für den Bestandteil *contra*, beschreitet allerdings den Umweg über das griechische Äquivalent für *con*, nämlich «sin» (σίν), ersetzt dieses durch das anklingende *simul* und interpretiert *punctus* —die «Note», verstanden als mensuraler «Wert»— durch *mensura*; hier wird offenbar der gleichzeitige Progreß beider Stimmen (der vorgegebenen und der kontrapunktierenden) in einem Satzgefüge, das «simul mensuratur» (vgl. Satz 36), vielleicht aber auch deren gleichförmiges Fortschreiten zum leitenden Bestimmungskriterium des Terminus (27). Die Verbindung mit der beigegebenen Sach-Erklärung («ornamentum sui rei et tenoris», 26) bleibt allerdings unklar. Da jedoch beide Aussagen im Rahmen einer längeren, wiewohl ebenfalls nicht völlig schließigen Passage anderweitig bezeugt sind,⁸ gibt die

Primo notandum quid und *Quid est contrapunctus* aus dem Verzeichnis der Incipits, SACHS, S. 207-220.

4. Vgl. R. KLINCK, *Die lateinische Etymologie des Mittelalters*, = *Medium Aevum*, Philologische Studien, Bd. 17, München 1970, besonders S. 14f., 43f.

5. Ähnlich z.B. die Formulierung «etiam contrapunctum a contrariis punctis seu quod idem est, a contrariis notulis dici perhibetur» bei STEPHANO VANNEO, *Recanetum de musica aurea*, Rom 1533, fol. 70v.

6. So z.B. «Contrapunctus est ... comparatio soni grauis et acutj» aus einer Handschrift des späten 15. Jahrhunderts (vgl. SACHS, S. 32).

7. Vgl. hierzu KL.-J. SACHS, Artikel *Contrapunctus* / *Kontrapunkt*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden [1982], S. 5b, 9a.

8. Die Passage lautet nach P. NALLI (*Regulae contrapuncti secundum usum Regni Siciliae tratte da un codice siciliano del Sec. XV.*, *Archivio storico per la Sicilia orientale* XXIX, 1933, S. 288): «Et est sciendum quod biscantus est diversorum cantuum in unum redacta concordia vel contra punctus est ornamentum sui rei et tenoris. biscantus dicitur quasi versus quod unus ascendit et alius dicitur

vorliegende Version offenbar nur Fragmente wieder, und zwar anscheinend mißverstanden oder entstellt. Die Feststellung, der Contrapunctus sei «Schmuck seiner selbst und des Tenors», läßt sich zwar ziemlich vage auch auf den Tatbestand gleichzeitigen Fortschreitens der Stimmen beziehen; doch gegen einen planvollen Sinnzusammenhang der Außagen spricht bereits die Tatsache, daß der vorliegende Text die vorgegebene Stimme lediglich in jener Floskel als *tenor*, ansonsten aber stets als *cantus planus* bezeichnet.

So unselbständig also der Text in den beiden eröffnenden *diffinitiones* von *contrapunctus* sein dürfte, so zielbewußt wirkt, daß sie als einander widerstreitende Argumente die anschließende Diskussion der Frage bestimmen, ob der Einklang eine *species* des Contrapunctus sei oder nicht. Den Hintergrund dieser «Questio» (29) bilden zwei selbstverständliche Voraussetzungen, die hier stillschweigend gelten, in anderen Zeugnißen aber ausdrücklich angesprochen werden: 1. Ein Contrapunctus «simplex», d.h. «Note gegen Note» ausgeführt, darf nur aus konsonanten Zusammenklängen bestehen; seine «Intervalle» (*species*) beschränken sich daher auf *consonantiae*; 2. wenngleich im Grundsätzlichen unstrittig ist, welche Intervalle bzw. Intervall-Charaktere konsonieren, bieten die Lehrtexte nahezu ausnahmslos jeweils eine bestimmte Spielart der Aufzählung, Benennung und Einteilung der Konsonanzen,⁹ je nachdem in welchen Ambitus, mit welcher Intervallterminologie und ähnlichen Kriterien diese für Contrapunctus-Traktate typische Katalogisierung erfolgt. Die Entscheidung darüber, ob der Unisonus hierbei einzubeziehen oder auszuschließen sei, war einerseits Vorbedingung solcher Konsonanzaufzählungen, andererseits aber auch faktisch offen: die Mehrheit der Texte rechnet mit dem Einklang, eine Minderzahl dagegen sieht von ihm ab. Wie dieses Befund zeigt, berührte die Entscheidung über den Unisonus nicht die Substanz der Contrapunctus-Lehre, sondern gehörte zu ihren *Adiaphora*.

Erörterungen der Unisonus-Frage haben sich auch in anderen Texten niedergeschlagen; doch keines der bisher bekannten Zeugnisse widmet sich ihr so argumentativ und systematisch wie der vorliegende Passus (29-36). Der Autor dieser Sätze bemißt das Problem an den beiden zuvor referierten Contrapunctus-Definitionen. Dabei gibt er dieses Vorgehen als eigenen Anteil an der Lehre zu erkennen, indem er in der ersten Person des Singulars spricht («Disting[u]o», 30; «dico», 31), die er sonst vermeidet und die auch im Fundus der Kontrapunkttexte insgesamt

descendere. Et contrapunctus dicitur a contra quod est simul et punctus quod est mensura quasi cantus mensuratus».

9. Vgl. hierzu SACHS, besonders S. 57-103.

ziemlich selten benutzt wird. Vor allem aber zielt dieser sonst kompilierende Autor oder Redaktor des Textes offenbar auf ein unentschiedenes, weil ambivalentes Ergebnis. Der ersten *diffinitio* zufolge, die das Zusammenklingen unterschiedlicher Töne zum Merkmal erhob, wird der Unisonus eliminiert. Doch scheint dies nicht einwandfrei zu gelten, denn der Konklusion («Ergo», 32) folgen unmittelbar die Anschlußfragen («Ergo», 33 und 34), was für eine *species* der Einklang denn sei und aus welchem Grunde eine «perfekte»? Damit wird auf das Doppeldeutige des Unisonus unter den Konsonanzen des Contrapunctus angespielt, das bereits einer seiner ältesten Lehrtexte in die Formel faßte: «unisonus, quamvis, secundum quosdam, non sit consonantia, est tamen, secundum Boetium, fons et origo omnium aliarum consonantiarum».¹⁰ Dieser pseudo-boethianische Gesichtspunkt, ursprünglich bezogen auf die Zahl eins, die nicht «numerus», sondern «fons et origo numerorum» sei,¹¹ wurde so in naheliegender Analogie auf den Einklang im Verhältnis zu den Konsonanzen übertragen und etablierte sich als häufiger gebrauchtes Argument der Musiklehre, das auch mit der Variante «principium et origo» begegnet.¹² Von hier aus ist es nur ein geringfügiger Schritt zur anschließenden Begründung (35), der Unisonus als «principium aliarum specierum» müsse, wie ein jedes *principium*, «perfekt» und dürfe nicht «imperfekt» sein. Unausgesprochen bleibt eigenartigerweise die Konsequenz, daß der Einklang wegen seiner Eigenschaft als «species perfecta» auch eine «species contrapuncti» seis muß. Stattdessen greift der Autor zur zweiten *diffinitio*, deren Kriterium — das gleichzeitige (oder auch gleichförmige) Fortschreiten der Stimmen — die Qualität Zusammenklänge außer acht läßt, folglich auch dem Unisonus gegenüber indifferent ist.

Es hat den Anschein, daß dem Kompilator daran gelegen war, die Ambivalenz des Unisonus unaufgelöst stehenzulassen. Nur so erklären sich einerseits die mühsamen, scheinbar logisch zwingenden Beweis-

10. So der JOHANNES DE MURIS zugeschriebene Text *Quilibet affectans*, E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medi aevi nova series* III, Paris 1869, S. 59a.

11. Vgl. M. FOLKERTS, «Boethius» *Geometrie II. Ein mathematisches Lehrbuch des Mittelalters*, = Boethius. Texte und Abhandlungen zur Geschichte der exakten Wissenschaften IX, Wiesbaden 1970, S. 140.

12. Vgl. SACHS, S. 99. — Zu beachten ist in diesem Zusammenhang auch der Passus bei UGOLINO VON ORVIETO, der anhand einer authentischen Konsonanzdefinition des Boethius (*De institutione musica* I, 8; ed. G. FRIEDLEIN, Leipzig 1867, S. 195, Z. 6-8) die Sonderrolle des Unisonus hervorhebt: «Consonantia est acuti soni gravisque mixtura uniformiter suaviterque auribus accidens. Quae diffinitio his omnibus consonantiis, excepto unisono, dicitur convenire...»; «vox prima unisonus nuncupata licet non sit consonantia..., ratione tamen originis locum consonantiae tenet» (Corpus Scriptorum de Musica 7 II, S. 6).

fürhungen gegen und für diese *species* anhand der exponierten Contrapunctus-Definitionen, andererseits das recht ungewöhnliche, hier aber eben begründete Fehlen einer Aufzählung und Einteilung der Konsonanzen. Denn obwohl der Text nicht nur weithin kompilatorisch abgefaßt, sondern in den Sätzen 15-21 auch offenkundig inkonsistent überliefert worden ist, käme es einem sehr unwahrscheinlichen Zufall gleich, wenn ausgerechnet eine Konsonanzenaufzählung unbeabsichtigt verlorengegangen wäre.

Versucht man zu ermitteln, auf welche der bekannten Konsonanzordnungen die Lehre im vorliegenden Fall bezogen werden könnte, so weisen die Indizien lateinischer Nomenklatur («*tertia*», «*quinta*» usw.) und größter erwähnter Konsonanz («*terciadecima*», 41, 42) in erster Linie entweder auf die verbreitete «9-Konsonanzen-Ordnung» oder auf eine der beiden Ausprägungen einer «8-Konsonanzen-Ordnung», die sowohl ohne als auch mit Unisonus bezeugt ist.¹³ Möglicherweise bestehen gerade zum letztgenannten, bisher seltensten (aus nur zwei Zeugnissen bekannten) System gewisse Verbindungen, da eines von ihnen unter dem Titel «*Ad habendum artem contrapuncti et organi et prolationis sunt attendendae tredecim regulae specierum, quae sequuntur*» ebenfalls von den *deizehn* «*species musicae generales*» ausgeht, sie in ähnlicher Weise (wie die Sätze 1-14), doch ausführlicher, auch anders angeordnet, erläutert und dabei (ähnlich wie 3-4) die Begriffe «*sonus plenus*» / «*semi plenus sonus ... quod est imperfectus*» für *tonus* / *semitonus* benutzt.¹⁴ Da dieses Text nun allerdings die acht Konsonanzen außer der üblichen Klassifikation in (hier je 4) *perfectae* und *imperfectae* auch einer völlig singulären Differenzierung in «*omnino perfectae*» (1, 8), «*semiperfectae*» (5, 12), «*semiimperfectae*» (3, 10) und «*imperfectae in totum*» (6, 13) unterzieht, könnte es — eine verwandte Vorlage vorausgesetzt — für den Kompilator von *Species plani cantus sunt terdecim* zusätzliche Gründe dafür gegeben haben, die in Contrapunctus-Texten nahezu obligatorische Konsonanzenaufzählung und -einteilung zu übergehen.

Jedenfalls wird hier die Kenntnis der Konsonanzenränge «perfekt» und «imperfekt» stillschweigend vorausgesetzt: so bereits in Satz 34., dann vor allem in den Regeln ab Satz 37, ebenso auch im — wie behauptet — fehlplazierten zweiten Teil (19).

13. Vgl. SACHS, S. 88-99, wo diese Ordnungen folgendermaßen skizziert werden: 9 Konsonanzen (1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15); 8 Konsonanzen o h n e Unisonus (3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15), m i t Unisonus (1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13).

14. Ebenda, S. 99 (*Species musicae generales*); ediert: Corpus Scriptorum de Musica 9, S. 30-39.

Der Regelteil des Traktats behandelt zunächst drei Standardvorschriften der Contrapunctus-Lehre: die Anfang-Schluß-Regel (perfekte Konsonanz verbindlich, 37),¹⁵ das Parallelenverbot gleicher perfekter Konsonanzen (Quinten, Oktaven usw., 38) mit der bemerkenswerten Begründung (39), daß sonst statt eines «cantus ecclesiasticus» ein «cantus tabernicus» entstehe,¹⁶ ferner die Parallelenlizenz gleicher imperfekter Konsonanzen (Terzen, Sexten usw., 41) sowie eine weniger häufige Lizenz ungleicher imperfekter (42). Dabei wiederholt Satz 41 wörtlich den zuvor eingeführten Satz 15, während Satz 42 gegenüber 16 zunächst ein «autem», sodann den Passus über einen perfekten Zielklang ergänzt; hier bereits stellt sich die Frage, ob der Kopist vielleicht — die Wiederholung und damit die Fehldisposition der ersten Eintragungen bemerkend — den Wortlaut ab Satz 42 absichtlich modifizierte und «anzureichern» versuchte.

In den anschließenden Sätzen 43-47 sind ebenfalls Umformulierungen festzustellen, die hier allerdings teilweise ein tatsächliches Klären oder Verbeßern bewirken. Ob man dies von Satz 45, einer Zutat zu den mit der «requirit-Formel»¹⁷ beschriebenen Gegenbewegungs-Klangfolgen 3-5 (43, vgl. 17) und 3-1 (44, vgl. 18), sagen kann, sei dahingestellt, denn die Floskel «ante vel post» stammt anscheinend aus einem spezielleren, überarbeiteten Strang der Tradition.¹⁸ Die Ergänzung der entsprechenden oktaverweiterten Klangfolgen 10-12 und 10-8 (46) ist jedenfalls sinnvoll. Satz 47 mit der Beschreibung der dichten Klangverbindungen zur Weiterführung der Sexte bietet eine bessere Version der Sätze 19-21: Die generelle Eingrenzung für den «contiguum ascensum et descensum» auf einen jeweils perfekten Folgeklang, die durch «puta duplam vel quintam et non aliam» verdeutlicht und durch den Hinweis auf «andere» («secus si...», 19) Lösungen bei imperfektem Anschluß relativiert wird, entfällt; die beiden Folgen, um die es geht, nämlich 6-8 und 6-5, werden knapper — und ohne den Stimmennamen «contrapunctus» (20) — beschrieben; die Tonwiederholung des *cantus planus*, die in der letztgenannten Klangfolge auftritt, erfährt eine Begründung, deren Motiv aus anderen Texten zu ersehen ist.¹⁹ Im Verbum «appetit»

15. Vgl. SACHS, besonders S. 67f., 111.

16. Eine ähnliche Bemerkung enthält der Traktat *Species discantus sunt quindecim*: «Item non debemus uti simul et semel duabus uocibus concordantibus et consonantiis. Nam tunc sequeretur cantum planum et assimilaretur cantui taberne» (SACHS, S. 113).

17. Vgl. SACHS, S. 66, 82, 109.

18. Vgl. ebenda, S. 69.

19. Gemeßen an den «Normverbindungen», in denen alle drei Empfehlungen der Contrapunctuslehre — Gegenbewegung und Sekundanschluß der Stimmen sowie

(47, vgl. 19) als Synonym für das in Konsonanzfolge-Beschreibungen verbreitete «requirit» zeichnet sich anscheinend abermals der Einfluß eines eigenen Überlieferungsstranges ab.²⁰

Daß der Unisonus trotz doppeldeutiger Beurteilung seines *species*-Charakters (29-36) in der Lehre de facto zugelassen war, zeigt sich klarer noch als schon zuvor (44-45) in der Aufzählung der Konsonanzfolgen, die der Empfehlung des «nächsten Weges» (48) als Demonstration beigegeben ist. Der allgemeingehaltene Rat, immer die jeweils «nähergelegenen Klänge» («propinquoiores species») zu bevorzugen, zielte zwar prinzipiell über die Normverbindungen (mit Sekundanschluß und Gegenbewegung) hinaus, determinierte jedenfalls den Satz keineswegs auf sie,²¹ erhob sie aber zum Muster, was sich auch in der Häufigkeit derartiger Aufzählungsreihen bekundet.²²

Obwohl bereits in Satz 47 (von 19-21 hier abgesehen) die Weiterführung der «sexta» behandelt wurde, greift der nun folgende Passus (49-51) diesen Gegenstand erneut auf, doch unter anderen Voraussetzungen — und offenkundig nach einem älteren Konzept der Lehre. Während der Lehre. Während es zuvor gleichsam «neural» um die Klangfolgen 6-8 und 6-5 ging, ist nun davon die Rede, daß eine «sexta» über *e* (nämlich *c*) um die übermäßige Prime («per semitonium maius, quod apotome nuncupatur», 49, siehe Notenbeispiel) durch das angegebene *signum* = «erhöht» werden muß («debet altificari»), ehe die Oktave folge. Was hier zunächst wie ein Einzelfall wirkt, erfährt sogleich (50) eine Verallgemeinerung: «idem fiat ubicumque cantus planus proferat *mi re vel la sol*». Dies aber impliziert ein generelles Gebot, in der Folge 6-8 stets die große Sexte zu verwenden (wie sich an der verdeutlichenden Skizze ablesen läßt).

Rangwechsel («perfekt»-«imperfekt» oder umgekehrt) der Klänge — respektiert werden (vgl. SACHS, S. 66, 103), erschien die Tonwiederholung in der Weiterführung der Sexte zur Quinte als ein Mangel, der gelegentlich zum Verdikt, meist aber zu unterschiedlich bereitwilliger Duldung führte (ebenda, S. 79f., 120). Die Begründung «quia ... non est dare medium» scheint hier darauf abzuzielen, daß die bei Normverbindungen (1-3, 3-5, 6-8 usw.) stets vorhandene zahlenmäßige «Mitte» (2, 4, 7 usw.) fehlt.

20. Vgl. SACHS, S. 109.

21. Vgl. ebenda, S. 42f., 108-110.

22. Vgl. ebenda, S. 109, 115.

(49) (50)

csolfaut dlasolre fa fa

elami mi re mi re
la sol la sol mi re

(51)

mi sol mi sol mi sol mi sol mi fa mi fa
dsolre gsolreut csolfaut dlasolre sol sol

Verdeutlichung der gemäß dem Hexachordsystem beschriebenen Klangfolgen aus den Sätzen 49-51 in schwarzen Noten, der nicht betroffenen Klangfolgen mit bereits vorhandener proßer Sexte in hohlen Noten.

Irritierenderweise bezeichnet *mi sol* in Satz 51 bei den verworfenen Beispielen («quod plures ydiote faciunt») die Unterstimmenbewegung, in den gutgeheißenen Umkehrbeispielen («sed bene econtra») jedoch den ersten Klang.

Offenkundig rechnen auch die negativen Exempla mit einer großen Sexte über *mi*, folglich mit entsprechenden Akzidentien und verminderter Quintsprung, so daß nicht die verdeckte Parallele, sondern das verquere Oberstimmenintervall den Verstoß ausmacht.

Warum die Zielklänge für die Oktave («pro dupla») nur über *re* von *dsolre* und *gsolreut* genannt werden, ist nicht recht klar; mit den «aliis similibus» muß (neben möglicher Oktavversetzung auf *dlasolre*) die Form auf *csolfaut* gemeint sein.

«Erhöhungs»-Vorschriften in den Contrapunctus-Texten (meist mit den Verben «sustinere» oder «altificare») betreffen in der Regel zwei Fälle. Entweder fordern sie bei «perfekten» Intervallen (besonders Quinte, auch Oktave) zur Gewährleistung der Klangkonsonanz, aus den zuweilen sich anbietenden verminderten oder übermäßigen Formen die reinen zu bilden; oder aber sie favorisieren bei den imperfekten (Terzen, Sexten usw.) um eines ästhetischen Ideals willen (das jedoch nur teilweise anerkannt wurde) den Halbton — ansehluß einer Stimme.²³ Beide Fälle den vorliegenden Passus aus: der erste ohnehin, der zweite mangels analoger Hinweise für die Terzen und entsprechender «Erniedrigungs»-Vorschriften.²⁴ Deshalb muß es sich um ein Relikt aus dem Frühstadium

23. Vgl. ebenda, S. 103-108, sowie neuerdings *Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in: *Geschichte der Musiktheorie 5* (Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit), Darmstadt 1984, S. 200-208.

24. Vgl. den Text *Quot sunt concordationes* (E. DE COUSSEMAKER, a.a.O. III, S. 70a-73b).

der Lehre handeln, in dem von den beiden Sexten nur die große (*diapente cum tono*) als Konsonanz galt und zugelassen war,²⁵ so daß die als Dissonanz gewertete kleine Sexte (*diapente cum semitono*, auch *sexta imperfecta*) durch «Erhöhung» («sustinendo») «perfiziert» werden mußte.²⁶ In diesem Abschnitt übrigens bezeichnet «mediatim» (51) als Gegensatz zu «immediate» (49, 51) die intervallische Beziehung in einer durch Sprünge nur «mittelbar» verbundenen Klangfolge, die dadurch von einer zu den unmittelbaren Nachbarstufen führenden Normverbindung abgehoben wird.

So wenig die Schlußpartie (52-54) in sich einheitlich wirkt, so wenig kann sie genuin zu den vorangegangenen Abschnitten gehört haben. Denn auch Satz 52 greift bereits behandelten Lehrstoff wieder auf: Die Empfehlung des nächsten Weges wird, anders als in Satz 48, auf den *contrapunctus* (als Stimme oder als gesamter Satz), nicht auf die (einzelnen) *species* bezogen, und das «quam possumus» schwächt ab, was zuvor als Determinierung auf Normverbindungen erschien. Ebenso repetiert Satz 53 eine schon bekannte Regel, die Parallelenlizenz gleicher imperfekter Konsonanzen. Galt sie in Satz 41 (und 15) für maximal vier Klänge, so nun für höchstens drei; auch hinter dieser unscheinbaren Differenz verbergen sich nachweislich verschiedene Lehrtraditionen.²⁷ Im Zentrum der Auflage aber steht die ästhetische Motivation der Lizenz: Folgen von Terzen, Sexten usw. mit perfektem Zielklang, die auch in anderen Texten besonders anempfohlen werden,²⁸ schaffen einen «*contrapunctum pudchrum*».

Satz 54 berührt erneut, wie 47 (vgl. 19-21) und 49-51, die Diskussion, wie eine «sexta» weiterzuführen sei, entscheidet aber viel knapper und strenger («non ... nisi sequatur octava descendendo»), ohne Erwägung der Folge 6-5, gleichwohl ohne ausdrückliche Eingrenzung auf die große Sexte. Und mit guten Gründen läßt sich vermuten, daß hier an eine Sonderbehandlung der großen Sexte auch nicht mehr gedacht worden ist. Denn die Sphäre derjenigen Texte, aus denen die Schlußpartie entlehnt sein dürfte, anerkannte die kleine Sexte als Konsonanz und

25. Vgl. SACHS, S. 65-74.

26. So im Traktat des PETRUS DICTUS PALMA OCIOSA VON 1336 (J. WOLF, *Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft XV, 1913-1914, besonders S. 515).

27. Vgl. SACHS, S. 90f.

28. Beispielsweise durch «bene possunt fieri» (SACHS, S. 114, ähnlich 118) oder — in englischen Texten des 15. Jahrhunderts — «it is faire and meri singing many inperfite cordis togeder» (M. BUKOFZER, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen* = Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen XXI, Straßburg 1936, S. 149, ähnlich 143, 146).



benannte die imperfekten *species* grundsätzlich undifferenziert (*tertia*, *sexta* usw.); läßt bereits die Limitierung auf «drei» Klänge einer Folge gleicher imperfekter Konsonanzen (53) einen Zusammenhang mit der Sphäre der «7-Konsonanzen-Ordnung»²⁹ vermuten, so verstärkt sich dieser Eindruck durch die anschließend behandelte «mi-contra-fa-Regel» (55-58).

Zunächst (55) wird unterschieden zwischen dem zu meidenden *mi contra fa* (und umgekehrt) bei perfekten *species* (gemeint sind, nach dem Vorbild der im Notenbeispiel skizzierten Fälle, die nicht reinen Quinten, Oktaven usw.) und dem als «gut» bezeichneten bei imperfekten (nämlich bei großer Terz und kleiner Sexte).

(55)

fa fa fa mi mi mi fa fa

mi mi mi fa fa fa mi mi

Während sich jedoch die vergleichbaren Texte meist damit begnügen, das Verbot des *mi contra fa* bei den perfekten *species* zu konstatieren, und nur vereinzelt auch die Lizenz bei den imperfekten erwähnen, folgt im vorliegenden Text eine ungemein ausführliche und — ähnlich wie in der Unisonus-Diskussion (29-36) — emsig argumentierende Darlegung («Ratio est», 56); «quare?», 57; «Causa est», 58; insgesamt fünfmaliges «quia»).

Der Beweisgang ist hier allerdings nicht weniger anfechtbar als in der Unisonus-Erörterung. Daß *fa* und *mi* nicht «konkordieren» (56), gilt nur für die «perfekten» *species*, begründet somit nur die erste Hälfte von Satz 55, steht aber zugleich im Widerspruch zur anschließenden Frage (57), die ein «Besser-Konkordieren» und dessen nicht näher bezeichnetes Gegenteil, also ein geringeres Maß von Konkordanz, voraussetzt. Die «Causa» (58) stützt sich auf den wohl eigens für diesen Beweis formulierten Grundsatz, «das Perfekte zu ergreifen» («accipere perfectionem») und «das Imperfekte aufzugeben, sich selbst zu überlassen» («dimittere imperfectionem»). Anhand dieser nur höchst vage mit der Contrapunctus-Lehre zu verbindenden Abstraktion wird nun

29. Vgl. SACHS, S. 90, auch 86, 88.

das «Perfizieren» der durch *mi contra fa* nicht (völlig) «perfekten» *perfectae* und das Belassen der *imperfectae* als vermeintlich schlüssige Begleitbedingung deduziert und als Fazit gezogen: «sic melius concordat *mi fa* per species *imperfectas* quam per species *perfectas*» (59). Der Verdacht liegt nahe, daß diese Argumentation vom gleichen Redaktor hinzugefügt wurde, den bereits die Unisonus-Passage (29-36) vermuten ließ.

Soweit die gegenwärtige Kenntnis von der Tradition der Contrapunctus-Lehre ein Urteil erlaubt, läßt sich über den Text *Species plani cantus sunt terdecim* zusammenfassend dieses sagen: Seine Darstellung der üblichen Kernlehre für den zweistimmigen Satz Note gegen Note vereinigt typische Sach- und Formulierungsdetails aus verschiedenen Phasen und Strängen der Entwicklung während des 14. und 15. Jahrhunderts in einer deutlich kompilatorischen, zwar zuweilen anspruchsvoll auftretenden, doch insgesamt unausgewogenen Weise. Das Voranstellen einer Erläuterung der dreizehn *species* zwischen Einklang und Oktave (1-14), von denen die Satzlehre nur die konsonierenden und diese vorwiegend unter lateinischen Ordinalia (nicht griechischen Intervallnamen) berücksichtigt, ist dabei als Moment der Uneinheitlichkeit noch geringfügig, weil auch sonst —zuweilen besser integriert— anzutreffen.³⁰ Wesentlicher sind die mehrfach und divergierend behandelten Lehrinhalte, auf die der Kommentar hinwies.

Vergleich Heterogenität in Contrapunctus-Abhandlungen recht oft begegnet, erreicht sie doch nur selten einen Grad wie im vorliegenden Text. Dessen Funktion könnte die eines Exzerptes aus mehreren Quellen gewesen sein, das durch argumentierende Zusätze seines Verfertigers angereichert worden ist und Material zur mündlichen Unterweisung oder schriftlichen Ausarbeitung festhalten sollte. Ob die Niederschrift selbst, die kaum sachliche Fehler, sondern eigentlich nur Indizien rascher Aufzeichnung (Rücksprünge auf vorangegangene Wörter [16, 42] und direkte Assonanzen [51, 52]) enthält, als Dokument eines solchen Prozesses (und nicht als bloße Abschrift) in Frage kommt, wäre zu erwägen.

Schärfere Datierungskriterien für eine Kompilation dieser Art fehlen, doch wird man angesichts der erkennbaren Vermischung von Substanzen verschiedener Schichten der Lehre die Entstehung dieses Textes vorerst kaum früher ansetzen mögen als im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts.

30. Als leichter zugängliche Beispiele seien genannt: in E. DE COUSSEMAKER, a.a.O. III, S. 23-27, sowie der in Anm. 14 verzeichnete Text.