Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 1 (1972)

Artikel: Der Tractatus figurarum - ein Beitrag zur Musiklehre der "ars subtilior"

Autor: Arlt, Wulf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835380

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der Tractatus figurarum — ein Beitrag zur Musiklehre der „ars subtilior"

Wulf Arlt

So beachtenswert jene Bemerkung Friedrich Ludwigs über die weitgehende Entbehrlichkeit der „Theoretikerkrücken" zum Verständnis der mensuralen Denkmäler des 13. und 14. Jahrhunderts scheint, so wenig ist zu übersehen, daß diese Feststellung nur dann gilt, wenn die Aufgabe der Notationskunde auf die bloße Entzifferung der Kunstwerke älterer Zeiten und eine Übertragung in die heutige Notenschrift beschränkt bleibt[1]. Will aber die musikalische Paläographie, über die Lösung notationstechnischer Probleme hinaus, ihrem kunstgeschichtlichen Gegenstand darin gerecht werden, daß sie die je anders geartete Aufzeichnungsweise aus dem engen Zusammenhang zwischen dem musikalischen Werk und seiner eigentümlichen Niederschrift versteht, mithin Änderungen im Notationstechnischen als Ausdruck künstlerischer Wandlungen erkennt, so bleibt sie auf das Selbstverständnis im Theoretikerwort jener Tage angewiesen. Dabei gilt es, das Verhältnis zwischen Lehre und Praxis im Blick auf die besonderen Bedingungen beider zu verstehen[2].

In diesem Sinne stellt sich die Frage nach der Musiklehre der „ars subtilior", wie Ursula Günther jene weltliche Liedkunst des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts bezeichnete, die zunächst im Süden Frankreichs beheimatet war, aber auch an Höfen der benachbarten Länder, ja bis nach Zypern hin aufgenommen wurde[3]. Einige der Texte, die hier zu berücksichtigen sind, behandelte schon Johannes Wolf in seiner *Geschichte der Mensural-Notation*[4]. Ihm ging es in erster Linie um die Bedeutung der besonderen Notenzeichen als einer Errungen-

1 Die Bemerkung Ludwigs findet sich in seiner Besprechung der *Geschichte der Mensural-Notation* von Johannes Wolf: *SIMG* VI (1904–1905), 603.

2 In diesem Sinne versuchte schon Anton Maria Michalitschke die Musiklehre des 13. Jahrhunderts zu untersuchen: *Theorie des Modus. Eine Darstellung der Entwicklung des musikrhythmischen Modus und der entsprechenden mensuralen Schreibung*, Regensburg 1923 (*Deutsche Musikbücherei* LI). Einige der dort unzulänglich beantworteten Fragen griff Fritz Reckow in einer richtungsweisenden Studie auf: „Proprietas und perfectio. Zur Geschichte des Rhythmus, seiner Aufzeichnung und Terminologie im 13. Jahrhundert", *AMl* XXXIX (1967), 115–143.

3 U. Günther, „Das Ende der ars nova", *Mf* XVI (1963), 112.

4 I, Leipzig 1904, 289–303.

schaft der *ars subtilior*. So mußte sich sein Interesse vor allem auf den Philippus de Caserta zugeschriebenen „Tractatus de diversis figuris" richten, den Edmond de Coussemaker im dritten Band seiner *Scriptores de musica medii aevi* veröffentlicht hatte[5]. Wiewohl diese Ausgabe unzulänglich ist, gelang Wolf eine weitgehend richtige Interpretation der von ihm herangezogenen Stellen. Auf das Verhältnis dieser Lehre zur Praxis ging er freilich nur beiläufig ein. So findet sich bei ihm zwar einerseits der Hinweis darauf, daß die Aussagen der Musiklehre über die Bedeutung einzelner Notenzeichen nur teilweise mit deren Verwendung in den Handschriften übereinstimmen, andererseits hielt er es „aus Gründen der Notation" für „zweifellos", daß der Verfasser des „Tractatus de diversis figuris" mit dem in den Handschriften der *ars subtilior* genannten Philippot oder auch Filipoctus de Caserta identisch sei[6].

Blieb die Darstellung Wolfs bis heute die einzige Studie zu dieser Lehre, so wurde die Identität des Komponisten mit dem Theoretiker Philippus de Caserta von Gilbert Reaney in Frage gestellt, der darauf hinwies, daß die meisten der ihm bekannten Handschriften des Traktates diesen Egidius de Murino zuschrieben[7]. Andere wieder, so vor allem Suzanne Clercx, hielten weiterhin an der Zuschreibung Coussemakers fest, welche ebenfalls auf eine Handschrift zurückgeht[8].

Nun kommt dieser Auseinandersetzung in unserem Zusammenhang schon deswegen Bedeutung zu, weil sich bei der Identität zwischen dem Komponisten und dem Theoretiker Philippus de Caserta ein aufschlußreicher Ansatzpunkt für eine Untersuchung zum Verhältnis zwischen Praxis und Lehre der *ars subtilior* ergäbe, während die Zuschreibung an Egidius de Murino angesichts der verschiedenen „Egidii", welche Handschriften der Zeit um 1400 nennen, in dieser Hinsicht eine weit geringere Handhabe böte[9]. Andererseits besäßen wir, falls der Traktat von Egidius stammte, vom gleichen Verfasser nicht nur eine Abhandlung über besondere Notenzeichen, sondern auch über die Komposition von Motetten[10]. Doch darf die Frage nach dem Verfasser dieses Traktates in Anbetracht

5 Paris 1869, 118–124.

6 a.a.O., 327 und 355, bzw. 345.

7 „The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047", *MD* VIII (1954), 73; ders., „Egidius de Murino (de Morino, de Muris, de Mori)", *MGG* III (1954), 1169–1170. Wesentlich vorsichtiger drückte sich Reaney sechs Jahre später im Artikel „Philippus de Caserta" aus: ebd. X (1962), 1202–1203.

8 Vergleiche die Diskussion am zweiten der „Colloques de Wégimont": *Les Colloques de Wégimont II–1955. L'Ars Nova. Recueil d'études sur la musique du XIVe siècle*, Paris 1959, 89–91 (*Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de L'Université de Liège* CXLIX).

9 Vgl. R. H. Hoppin und S. Clercx, „Notes biographiques sur quelques musiciens français du XIVe siècle", ebd., 83–88.

10 Vgl. Coussemaker, a.a.O., 124–128.

der vielen anonymen Lehrschriften des Mittelalters auch abgesehen von solchen Erwägungen Interesse beanspruchen.
Aus diesen Gründen richtet sich der Blick auf die Überlieferung des Traktates. Die Quellenlage bedarf aber auch deswegen der kritischen Prüfung, weil jede vertiefte Untersuchung der besonderen Notenzeichen als einer Eigenheit der *ars subtilior* einen gesicherten Text dieser Schrift voraussetzt. In der Tat bietet der philologische Befund nicht nur bemerkenswerte Hinweise zur Frage nach dem Verfasser dieses Traktates, sondern auch für dessen Interpretation, ja sogar zum Verständnis seiner geschichtlichen Stellung. – Die folgende Darstellung gliedert sich in drei Abschnitte, deren erster – soweit es im vorliegenden Rahmen als notwendig und sinnvoll erscheint – über die philologische Grundlegung berichtet, während der zweite und dritte, von den gewonnenen Ergebnissen ausgehend, die Autorenfrage und die geschichtliche Stellung des Traktates behandeln.

I

Der Traktat ist in vierzehn Aufzeichnungen erhalten[11]:

Ca Catania, Biblioteche riunite Civica e A. Ursino Recupero, Ms. D 39, fol. 122–123′.
C Chicago, Newberry Library, Ms. 54.1., fol. 7′–9.
F Faenza, Biblioteca Comunale, Ms. 117, fol. 14′–15′(16).
L London, British Museum, Ms. Additional 4909, fol. 11′–14′.
M Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Ms. I 20 inf., fol. 34′–36.
N Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms. VIII D 12, fol. 45′–48.
P Pisa, Biblioteca Universitaria, Ms. 606 II, pag. 30–32(33).
R_1 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5321, fol. 6–7(7′).
R_2 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palat. lat. 1377, fol. 89′–93′.
Se_{1-3} Sevilla, Biblioteca Colombina, Ms. 5.2.25, fol. 84–85′, 87 und 114–116.
S Siena, Biblioteca Comunale, Ms. L. V. 30, fol. 41–43′(44).
W Washington, Library of Congress, ML 171 J 6, fol. 70′–73′(74).

11 Die Folioangaben betreffen den eigentlichen Text des Traktates. Überschreiten die dem Traktat zumeist zugeordneten Ausführungen über „trayn" beziehungsweise „traynour" die betreffenden Seiten, so ist dies durch eine in Klammern gesetzte zusätzliche Folioangabe kenntlich gemacht.
Coussemaker kannte R_1 und R_2, sowie aus nicht immer zuverlässigen Abschriften *C* und *F* (vgl. a.a.O., xv–xvi und xxiii–xxiv). Der erwähnte Artikel Reaneys über Philippus de Caserta nannte außerdem die bis dahin bekannt gewordenen Quellen *L, P, Se, S* und *W*. Auf *M* hatte Jacques Handschin schon 1943 aufmerksam gemacht: „Aus der alten Musiktheorie III", *AMl* XV (1943), 5. Schließlich wies F. Alberto Gallo auf *C* und *N* hin: „Alcuni fonti poco note di musica teorica e practica", *L'ars nova italiana del Trecento. Convegni di studio 1961–1967*, Certaldo 1968, 55 (im folgenden: *Fonti*).

L ist die Abschrift einer älteren Quelle, welche zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Auftrag Johann Christoph Pepuschs angefertigt wurde. Ihre Vorlage – die Handschrift Cotton Tiberius B. IX des British Museum – ist eine durch Brand stark verstümmelte Sammelhandschrift. Da der Teil dieser Quelle, in dem der *Tractatus* stand, auf Grund paläographischer Beobachtungen an erhaltenen Blättern noch ins späte 14. Jahrhundert verwiesen wird, handelt es sich bei dieser nur mehr mittelbar heranzuziehenden Vorlage um eine der ältesten Aufzeichnungen des Traktates[12]. Denn abgesehen von *C*, einer im letzten Jahrzehnt des gleichen Jahrhunderts angefertigten Handschrift, gehören wohl alle genannten Quellen dem 15. Jahrhundert an[13].

Mit Ausnahme von *L* stammen die Handschriften durchwegs aus Italien, doch ist die Herkunft des hier zu berücksichtigenden Teiles jener Handschrift nicht genau zu bestimmen. Se_2 ist – von kürzeren Auslassungen in verschiedenen Quellen abgesehen – die einzige unvollständige Aufzeichnung, und nur in *M* fehlen die Notenbeispiele[14]. Wesentliche Unterschiede ergeben sich indes hinsichtlich der Zuschreibung und des Zusammenhanges, in dem die Handschriften den Traktat überliefern. Dabei lassen sich aufs Ganze gesehen zwei größere Gruppen unterscheiden, denen die meisten Quellen zuzuordnen sind.

Eine erste Gruppe umfaßt die Handschriften *L*, R_1, *S* und *W*. Mit Ausnahme von R_1, wo eine Überschrift fehlt, weisen sie schon im Titel den Traktat Egidius zu:

> Incipit tractatus diversarum figurarum, per quas diversimode discantatur non sequendo ordinem tenoris, sed alterius temporis, secundum Egidium de Muris vel de Murino,

wie es in *S* heißt. *W* und *L* stimmen – von unbedeutenden Varianten, wie „diversi modi" in *W*, oder Lesefehlern in *L*, wie „dulces modi", abgesehen – mit *S* über-

12 Für die beiden Londoner Handschriften sei auf die Darstellung von Fritz Reckow verwiesen: *Der Musiktraktat des Anonymus 4* I, Wiesbaden 1967, 7–18 (*Beihefte zum AfMw* IV).

13 Die Datierung von *C* ergibt sich aus dem Explicit des nur fragmentarisch erhaltenen ersten Traktates, einer Bearbeitung der *Notitia artis musicae* durch Petrus de Sancto Dionysio: „Papie 2. scriptum octobris 1391 per Fratrum G. de Anglia" – vgl. H. U. Michels, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris. Mit Edition und Besprechung der Notitia artis musicae und des Compendium musicae practicae* II, Diss. Freiburg 1967, 2.
Während der zweite Band dieser Arbeit, in deren Manuskript mich der Verfasser freundlicherweise Einblick nehmen ließ, noch ungedruckt ist, erschien der erste 1970 als Band VIII der Beihefte zur Musikwissenschaft (im folgenden: *Musiktraktate*). Eine eingehende Beschreibung der Handschrift C bringt jetzt der Beitrag Kurt von Fischers in diesem Band (vgl. S. 23ff. – Da bisher erst einige der oben angeführten Handschriften genauer datiert werden konnten, lasse ich die Gruppierung der Handschriften des 15. Jahrhunderts, dessen Anfang auch die berücksichtigten Teile von *Se* angehören und wohl ebenfalls R_2, hier beiseite.

14 In Se_2 bricht der Traktat mit den Worten „si a plenitudine eius evacuetur, non" am Ende von Folio 87 ab (119a der Ausgabe von Coussemaker, dritte Zeile von unten).

ein, doch schreibt *W* „secundum Egidium monachum". In allen vier Quellen folgen dem Traktat der im Rahmen dieser Untersuchung nicht näher berücksichtigte Abschnitt über „trayn" beziehungsweise „traynour" und anschließend der Egidius-Traktat, nach welchem in *W* noch einmal, wiewohl fragmentarisch, der Abschnitt über *trayn-traynour* wiederholt wird. Daß auch R_1 die drei Teile als zusammengehörig betrachtet, ergibt sich einmal aus der Tatsache, daß die Anweisungen zur Motettenkomposition hier wie in *W* als „capitulum quartum" der voranstehenden Ausführungen bezeichnet werden, und zum anderen aus dem Schluß auf Folio 9verso

Explicit tractatus cantus mensurabilis secundum magistrum Egidium de Murino,

da das letzte Explicit auf Folio 6 stand. In der Einordnung des Traktats stimmen nur R_1 und *S* darin überein, daß diesem jeweils der wohl von Muris selbst verfaßte *Libellus cantus mensurabilis* vorausgeht[15].

Die zweite Gruppe umfaßt zunächst *N*, *P* und R_2. Alle drei überliefern den Traktat ohne Zuschreibung, doch unterscheidet sich der Titel dieser Gruppe nicht nur durch den fehlenden Schluß von demjenigen der ersten[16]:

Incipit tractatus figurarum, per quas diversimode discantatur per aliquas non sequentes modum tenoris, sed alterius temporis.

Gemeinsam ist diesen Handschriften ferner, daß vor dem Tractatus jeweils der vollständige *Libellus* steht und nach dem Abschnitt über *trayn-traynour* die ebenfalls Muris zugeschriebene *Ars contrapuncti*[17]. Der Zusammenhang mit den Muris-Schriften wird in dieser Gruppe noch dadurch unterstrichen, daß in R_2 nach dem Libellus, der hier als „Tractatus artis musice gallicane" bezeichnet

15 Zur gelegentlich angefochtenen Authentizität des Libellus (Coussemaker, a.a.O., 46–58): Michels, *Musiktraktate*, 27–33, 39/40; zum Inhalt der Handschriften R_1, *S* und *W* sei auf folgende leicht erreichbare Arbeiten verwiesen:
R_1 – F. A. Gallo, „La tradizione dei trattati musicali di Prosdocimo de Beldemandis", *Quadrivium* VI (1964), 74–75 (im folgenden: *Tradizione*); P. Fischer, *The Theory of Music from the Carolingian Era up to 1400* II, München-Duisburg 1968, 98–99 (*RISM* B III²);
S – J. Vecchi, *Marcheti de Padua Pomerium*, o. O. 1961, 13–14 (*CSM* VI); Fischer, a.a.O., 120–123;
W – J. Smits van Waesberghe, *Guidonis Aretini Micrologus*, o. O. 1955, 68–71 (*CSM* IV).

16 Der Text folgt *P*; kleinere Varianten und Verschreibungen lasse ich hier wieder unberücksichtigt.

17 Coussemaker, a.a.O., 59–68 – vgl. Michels, *Musiktraktate*, 40–42, und das Fundortverzeichnis für die Muris-Traktate ebenda, 119–124. Als leicht erreichbare Beschreibungen der drei Handschriften nenne ich für:
N – Gallo, *Fonti*, 54–59; Fischer, a.a.O., 70–72.
P – Vecchi, a.a.O., 10–12; S. Clercx, „Johannes Ciconia théoricien", *Ann. Mus.* III (1955), 44–45 (im folgenden: *Ciconia théoricien*).
R_2 – Fischer, a.a.O., 110–111.

ist, ein Explicit fehlt und der *Tractatus figurarum* unmittelbar an die letzten Worte des *Libellus* anschließt.

Der zweiten Gruppe zuzuordnen sind die Handschriften *M*, *Se* und *Ca*, bei denen zwar ebenfalls die Zuschreibung fehlt, dennoch überlieferungsmäßig einige Eigenheiten zu beobachten sind: *M* bringt im Titel „ordinem" statt „modum". Außerdem geht hier zwar ebenfalls der *Libellus* voraus, doch folgen statt der *Ars contrapuncti* die knappen, in *C* „Magister Phillipotus Andrea" zugeschriebenen Verse über den Kontrapunkt[18].

Komplizierter verhält es sich bei den drei Aufzeichnungen in *Se*, einer umfangreichen Sammelhandschrift, deren Teile erst im 17. Jahrhundert zusammengebunden wurden[19]. Dabei sind hier der Schrift, aber auch der Anordnung zufolge zwei Abschnitte zu berücksichtigen. Der erste beginnt nach einigen Leerseiten auf einer Recto-Seite – möglicherweise am Anfang einer neuen Lage – mit dem *Tractatus* (Se_1), dem der Abschnitt über *trayn-traynour* und anschließend mit der Überschrift „Sequitur de sincopa" der Schluß des *Libellus* folgen[20]. Nach dem *Libellus* steht abermals der *Tractatus* (Se_2), doch nur bis zum Ende dieser Seite 87. Die Rückseite des Blattes ist leer. Dann findet sich ein weiteres Mal und mit der selben Überschrift, indes von anderer Hand der Schluß des *Libellus* und anschließend ein verschiedentlich auf diesen zurückgreifender, ganz knapper Abriß der Mensuralnotation. Der zweite Abschnitt beginnt auf Folio 110 ebenfalls nach einigen Leerseiten mit einer im wesentlichen dem *Libellus* entnommenen, aber doch bezeichnend erweiterten Darstellung der Mensuralnotation. Ihr folgt der *Tractatus* (Se_3), doch steht hier statt des Abschnittes über *trayn-traynour* ein kurzer, offensichtlich ergänzend gedachter Text, dem das *Compendium artis motectorum Marchecti editum a fratre Petro Capuano de Amalfi* nachgeordnet ist[21]. Se_1 entspricht im Titel *N*, *P* und R_2, während Se_2 und Se_3 mit *M* übereinstimmen.

Abermals eine andere Zuordnung zum *Libellus* bringt *Ca*; denn hier folgt jenem ein kurzer Abschnitt über den Zusammenhang zwischen der „ars galligina" und den italienischen Unterteilungen der Brevis[22]. Anschließend steht ein „Quid sit

18 Coussemaker, a.a.O., 116–118; zur Handschrift: Handschin, a.a.O., 4–5; Fischer, a.a.O., 57–58.

19 Vergleiche die bis heute eingehendste Beschreibung von F. Alberto Gallo (*Fonti*, 59–73), der als erster auf die mehrfache Aufzeichnung des Tractatus in dieser Handschrift hinwies (ebd., 61).

20 Coussemaker, a.a.O., 56b–58b.

21 Vgl. A. F. Gallo, *Mensurabilis musicae tractatuli*, Bologna 1966, 41–47 (*Antiquae Musicae Italicae Scriptores* I); im folgenden: *Tractatuli*.

22 Vgl. Gallo, *Tractatuli*, 57–59; ders., *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Bologna 1966, 84–85 (*Antiquae Musicae Italicae Subsidia Theorica* II); im folgenden: *Teoria*.

prolatio" überschriebener Text, der in eine wesentlich überarbeitete und gekürzte Fassung des *Tractatus* ohne den Abschnitt über *trayn-traynour* übergeht. Es folgt ein Proportionstraktat[23].

Für sich stehen die Fassungen *C* und *F*: diese, weil sie zwar in der Anordnung zwischen den Muris-Traktaten, im Abschnitt über *trayn-traynour* und in der zweiten Hälfte des Titels *N*, *P* und R_2 entspricht, den Traktat aber Philippus de Caserta zuschreibt („Tractatus Philippi de Caserta de diversis figuris, per quas ..."), jene, weil sie in der Zuschreibung an „Magister Phillipotus Andrea", dem hier auch die voranstehenden Kontrapunktverse zugewiesen werden, wie in der Stellung des *Tractatus* in der Handschrift keiner der anderen Quellen entspricht[24].

Erlaubten schon diese Beobachtungen einige aufschlußreiche Folgerungen, so läßt sich das hier gewonnene Bild auf Grund einer textkritischen Untersuchung noch wesentlich differenzieren[25]. Aus ihr ergibt sich zunächst, daß sich die Handschriften der ersten Gruppe, also *L*, R_1, *S* und *W*, von denjenigen der zweiten, also zunächst *N*, *P* und R_2, durch viele und vor allem auch gewichtige Varianten unterscheiden. *F* stimmt in den meisten dieser Fälle mit der ersten Gruppe überein. Die übrigen Quellen lassen sich zwar untereinander wieder gruppieren – so ergibt sich etwa eine Verwandtschaft von Se_2 und Se_3, die zusammen *Ca* nahestehen, und rückt Se_1 vielfach in die Nähe von *F* –, gemeinsam aber ist ihnen, daß sie bei fast allen Differenzen zwischen der ersten und der zweiten Gruppe mit einer dieser beiden übereinstimmen.

Dies zeigt sich ja schon in den oben wiedergegebenen Überschriften, bei denen „per aliqua(o)s" nur in *F*, *N*, *P*, R_2 und Se_1 steht, die auch „sequentes modum" bringen, während *M* beziehungsweise Se_2 und Se_3 „sequentes ordinem", *L*, *S* und *W* „sequendo ordinem" schreiben, aber etwa auch darin, daß alle Handschriften außer *F*, *N*, *P* und R_2 in dem Eingangssatz „Quoniam sicut domino (sicut deo *C M*; ut deo *L S W*) placuit scientiam musice in corde desiderantium gratiose perlustravit, et magistri nostri ..." nach „et" ein in Se_1 nachgetragenes „licet" einfügen. Ganz für sich stehen *N*, *P* und R_2 zum Beispiel im weiteren Verlauf dieses Satzes, wo alle anderen Handschriften – mit Ausnahme von Se_3, wo ein Ausfall vorliegt („... post modum considerantes ...") – in dem Nebensatz „tamen ipsi post modum subtiliorem consideran-

23 Vgl. Gallo, *Tradizione*, 71–74.

24 Vergleiche zu den Kontrapunktversen Seite 40, Anm. 18, und an veröffentlichten Beschreibungen für:
F– Clercx, *Ciconia théoricien*, 42–44; Fischer, a.a.O., 22–25;
C – J. F. Ohl, „Recent Additions to the Music Collection", *The Newberry Library Bulletin* IV, Chicago 1960, 192–193.

25 Die folgende Darstellung muß sich auf einige bezeichnende Beispiele beschränken. Im übrigen verweise ich auf meine kritische Neuausgabe des *Tractatus figurarum*, welche im Anhang einer Arbeit über *Praxis und Lehre der „ars subtilior"* erscheinen wird, deren Publikation im Rahmen des im Francke Verlag zu Bern erscheinenden *Forum Musicologicum*, einer vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel herausgegebenen Reihe, vorgesehen ist.

tes primum reliquerunt" nach „subtiliorem" ein in Se_1 wieder nachgetragenes „modum" bringen.

So ergibt sich für das Stemma – aufs Ganze gesehen und unter Vernachlässigung der Zuordnungen innerhalb der einzelnen Gruppen oder im Mittelfeld – ein langer Ast, von dem ein Ende in der Nähe der ersten Redaktion des Traktates liegen muß.

Nun weisen schon der Charakter der erwähnten Varianten, aber auch die Tatsache, daß die erste Gruppe L-R_1-S-W in den meisten Fällen eine Fassung bietet, die länger ist als diejenige der zweiten Gruppe N-P-R_2(-F) darauf hin, daß diese eine ursprüngliche, jene aber eine sekundäre Überlieferung bietet. Und diese Vermutung läßt sich durch die Interpretation einiger Stellen zur Gewißheit erhärten. Drei dieser Stellen seien im folgenden herangezogen:

1 – Die Fortsetzung des vorhin bereits angeführten ersten Satzes „Quoniam sicut domino placuit..." lautet in *P*: „... et magistri nostri antiqui primum intellectum musicalem habuerunt, et hoc satis grosso modo, sicut adhuc patet in motetis ipsorum magistrorum, videlicet *Tribum, quem non aboruit* et in aliis ...". Nach den – in *W* umgestellten – Worten „ipsorum magistrorum" ist in *C*, *L* und *W*, sowie nachgetragen in Se_1 „antiquorum (vel antiquorum *C*)" eingefügt. Diese Einfügung wird als Wiederholung durch das vorausgehende „magistri nostri *antiqui*" verständlich. Da nun *S* statt „ipsorum magistrorum" als Individualvariante nur „eorum" bringt, *L*, *S* und *W* aber in verschiedenen Fällen gegenüber R_1, so wie *S* und *W* gegenüber *L* übereinstimmen, so daß *S* und *W* am einen Ende des Astes liegen, ist hier dieses Ende gegenüber dem anderen als verderbt anzusehen.

2 – Am Schluß dieses langen Satzes, welcher von der immer stärker sich ausprägenden *subtilitas* im „artem ordinare" handelt, heißt es über die jetzt wirkenden Meister: „maiores subtilitates invenerunt, ut quod per antecessores imperfectum relictum est, per successores reformetur". Zwischen „subtilitates" und „ut" schieben aber alle Handschriften außer *F*, *N*, *P* und R_2 – in Se_1 ist die Einfügung wieder nachgetragen – folgende Texte ein, wobei gelegentlich auch die Worte nach „ut" verändert werden

- per studium convenerit (*Ca*)
- per studium sunt secuti (Se_1)
- per studium sunt consecuti (*C*, Se_2, Se_3, *L*)
- per studium sunt confecti (*M*)
- sunt consecuti per studium (R_1)
- et per studium moderni sunt consecuti (*S*)
- per studium sunt auctores facti (*W*).

Hier weisen schon die Varianten darauf hin, daß es sich um eine Interpolation handelt.

3 – Nach der Darstellung der Noten- und Pausenzeichen heißt es in *F*, *N*, *P* und R_2: „Ex istis (isti *N*) quedam perfecte reperiuntur ubique quasi scripte (descripte *pro* quasi scripte R_2)". Der Zusammenhang – „ista" bezieht sich auch auf die Pausenzeichen –, aber auch das Anliegen des Traktates, der die bestehende Lehre nur erweitern und differenzieren möchte, lassen nur die Interpretation des „perfecte" als Adverb zu. Eine naheliegende Umdeutung findet sich in *L*, R_1, *S* und *W*, aber auch in *C*: „Ex (Et ex *C S L*) istis quedam (sunt quedam *C* R_1) perfecte et quedam imperfecte reperiuntur (et reperiuntur R_1 *W*) ubique quasi ...". Und in diesem Fall läßt sich der Ort der Interpolation im Stemma dadurch noch genauer bestimmen, daß sich in *Ca*, *M* und allen drei Aufzeichnungen in *Se* vor beziehungsweise über dem Beginn der

ursprünglichen Fassung der Satzteil „et quedam imperfecte“ findet, wobei *Ca* außerdem im ursprünglichen Text „perfecte“ zu „in perfectione“ ändert. Demnach hat hier in einer auf dem Überlieferungsast nach der Abzweigung von *F* liegenden Quelle ein Interpolator – das „perfecte“ umdeutend – über dem ursprünglichen Satz ein „et quidem imperfecte“ eingefügt. Diese Fassung wurde in der Mittelgruppe weitgehend mechanisch kopiert und ab R_1 beziehungsweise dessen Vorlage zum neuen Text geordnet.

Geht aus diesen bezeichnenden Stellen deutlich die Qualität der Überlieferung in der Gruppe N-P-R_2(-F) hervor, so sind diese Handschriften noch untereinander zu differenzieren. Zunächst rückt ja *F* durch zahlreiche Individualvarianten, aber auch durch Übereinstimmungen mit den übrigen Handschriften von *N*, *P* und R_2 ab. Weiter ist zu bemerken, daß es sich bei *N*, *P* und R_2 um nicht fehlerlose Kopien handelt, und daß *P* am wenigsten, *N* am meisten Individualvarianten aufweist. Doch läßt sich aus der Zahl der Varianten nicht auf die Qualität der Überlieferung schließen, wie eine bedeutsame, aber schwierige Stelle zeigt.

Es handelt sich um einen Abschnitt, in dem davon die Rede ist, daß der „Perfektionspunkt“ in der *prolatio minor* geteilt werden kann. Dort heißt es: „Et sic numerando minus corpus dividitur in duas partes, et est minor prolatio, que potest fieri, id est in duas semiminimas. Quando est in minori valore, id est

P	– quod	minima valet punctum valet minimam
R_2	– quod	( ) valet minimam ( )
N	– quod	( ) valet minimam ( )
F	– ( )	minima valet punctum valet minimam
Se_1	– quod	( ) valet minimam ( )
Se_3	– quod	( ) valet minima sic pro punctum
M	– quod	( ) valet minimam sicut puncto
C	– quando	( ) valet minima sic puncto
R_1	– quod	( ) valet minima sic cum puncto
L	– quod	( ) valet ( ) sic ( ) puncto
S	– quando	( ) valet ( ) sicut puncto
W	– quod	( )valet minima sicut punctus“[26].

P und *F* schreiben offensichtlich eine verderbte Vorlage ab. In ihr hatte der Kopist beim Abschreiben des hier in der Darstellung etwas umständlichen Textes – mit „Quando est...“ beginnt ein neuer Hauptsatz, der nach dieser Stelle durch eine längere Einfügung unterbrochen wird – wohl aus Unsicherheit über das Subjekt des Satzes „minima“ eingefügt. Damit mußte er das folgende „minimam“ in „punctum“ ändern. Darauf fuhr er im Abschreiben fort und kopierte aus Versehen noch einmal „valet minimam“. Da Se_1 in praktisch allen anderen Fällen auf dem Überlieferungsast nach *F* liegt, kann es sich hier nur um eine richtige Korrektur handeln. Alle anderen Korrekturen aber sind nicht sinnvoll, da es im vorliegenden Zusammenhang nicht auf den Wert der Minima, sondern eben des *punctus* ankommt. So bieten hier nur *N* und R_2 eine offensichtlich auf das Original zurückgehende Fassung.

26 In *Ca* fehlt die ganze Stelle.

Fassen wir die Ergebnisse der philologischen Untersuchung zusammen, so ist festzuhalten, daß sich ein recht klares Bild von der Überlieferung dieses Traktates ergibt, bei dem *N*, *P* und R_2 als beste Handschriften erscheinen. Ihnen folgt *F*. Die Fassungen Se_1, *C*, *Ca*, *M*, Se_2 und Se_3 bilden eine Mittelgruppe, deren differenziertere Darstellung hier beiseite bleiben kann. R_1 leitet zu einer Schlußgruppe aus den Handschriften *L*, *S* und *W* über, an deren Ende *S* und *W* stehen.

II

Als Gilbert Reaney 1955 an einem der *Colloques de Wégimont* auf die zahlenmäßige Überlegenheit der Zuschreibungen des „Tractatus figurarum" an Egidius hinwies, entgegnete ihm Suzanne Clercx, die arithmetische Logik verdiene wohl einige Beachtung, doch seien die Statistiken gefährlich. Es wäre ja möglich, wandte sie ein, daß die sechs Handschriften, bei denen Reaney eine Zuschreibung des Traktates an Egidius annahm, untereinander verwandt seien, oder gar auf die gleiche Quelle zurückgingen; ebenso aber wäre es denkbar, daß gerade diejenigen Handschriften, welche den Traktat Philippus de Caserta zuwiesen, verloren gegangen seien[27]. Diese Einwände werden, soweit sie Egidius betreffen, durch den philologischen Befund voll und ganz gerechtfertigt; denn die vier Handschriften, in denen der Traktat Egidius zugewiesen ist, befinden sich ja am Ende eines langen Überlieferungsastes und gehen erwiesenermaßen auf eine gemeinsame Vorlage zurück.
Freilich wird der Traktat auch im 15. Jahrhundert Egidius zugewiesen, und zwar von Ramos de Pareja. Nur läßt sich an Hand der von jenem zitierten Sätze nachweisen, daß ihm eine Handschrift des Traktates vorlag, welche Varianten enthielt, die ausschließlich in der Gruppe *L*-R_1-*S*-*W* begegnen. Ja an einer Stelle stimmt der von ihm herangezogene Text nur mit *W* überein.

So heißt es bei Ramos de Pareja unter anderem: „Egidius vero de Marino dicit, quod ideo dicitur prolatio, quia tempus dividitur in partes minutiores, ut melius proferatur; *nam absurdum esset*, ut ait, *quod potest pronuntiari non posse scribi*"[28]. Die hier als Zitat hervorgehobene Stelle lautet in *N*, *P*, R_2 und *C*, von unbedeutenden Varianten abgesehen: „... quia esset multum inconveniens, quod illud, quod pronuntiari potest cum ore, non posset scribi". *F* verändert den Text leicht: „... quia satis inconveniens videretur, illud scribere non posse,

27 a.a.O., 90 – Wenn Reaney hier und in seinem erwähnten Artikel über Philippus de Caserta von sechs Zuschreibungen an Egidius sprach, so dachte er nicht nur an *L*, R_1, *S* und *W*, sondern auch an R_2 und *Se*, doch vermochte ich in diesen Handschriften keine Anhaltspunkte für eine solche Zuweisung zu finden. Freilich steht der Hinweis auf R_2 schon bei Coussemaker (a.a.O., xxiv).

28 J. Wolf, *Musica Practica Bartholomei Rami de Pareja*, Leipzig 1901, 77–78 (*Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte* II); vgl. ebd., 86–87 und 89.

quod ore profertur". In allen anderen Handschriften findet sich die auch in *C* vorgenommene Umstellung „quod potest pronuntiari", und vor allem fehlt der Hinweis „cum ore". *M*, *Ca*, Se_3 und R_1 lassen außerdem den Nebensatz „quia ... inconveniens" ganz weg, von dem Se_1 und Se_2 nur das „quia" bewahren. Zwischen R_1 einerseits und andererseits *L*, *S* und *W* empfand ein Interpolator die Lücke und ergänzte „... nam esset absurdum (assumendum *S*; non esset assignand̄ [sic!] *L*) ...". Demnach stimmt hier nur W mit der von Ramos zitierten Fassung überein.

Daher fällt die Zuschreibung des Ramos de Pareja nicht ins Gewicht.

Stammt aber der *Tractatus* nicht von Egidius, so wäre es dennoch denkbar, daß dieser selbst seine Ausführungen über die Motettenkomposition im Anschluß an jene Abhandlung verfaßt und Anteil an einer bestimmten Redaktion dieses Textes gehabt hätte. Zur Stützung dieser Vermutung könnte etwa die beiden Schriften gemeinsame mehrfache Berufung auf die „subtilitas" herangezogen, oder auch der große Einleitungssatz des *Tractatus figurarum* mit einer abschliessenden Bemerkung des Egidius verglichen werden: „Si maiores subtilitates cupis habere quam in isto volumine continentur, tunc stude fortiter in musica et forte deus prestabit tibi per suam gratiam maiorem intellectum atque subtilitatem"[29]. Doch ist die Berufung auf „intellectus" und „subtilitas", auf die „via rationis" oder die „via subtilitatis" in der Spätscholastik so sehr Allgemeingut, daß diesen Ähnlichkeiten kein Gewicht zukommt. Außerdem ist die Zielsetzung beider Traktate nicht nur vom Gegenstand, sondern auch von der Bestimmung her ganz unterschiedlich: Egidius schreibt „ad doctrinam parvulorum", dem Verfasser des *Tractatus figurarum* hingegen geht es um ein Spezialproblem, welches auf der allgemeinen Lehre der Mensuralnotation aufbaut. Schließlich ist die erwähnte Kapiteleinteilung, welche beide Schriften in R_1 und *W* miteinander verbindet, in diesen Quellen nicht einheitlich und von derjenigen anderer Handschriften unterschieden. Daher bleibt nur die Annahme, daß ein uns unbekannter Kopist – vielleicht um jener erwähnten Anklänge willen, oder auch nur zufällig – beide Zeugnisse der Musiklehre des späten 14. Jahrhunderts hintereinander und wohl ohne Überschriften kopiert fand, nach dem zweiten aber das auf Egidius verweisende Explicit, welches den Anlaß dazu gab, auch den *Tractatus figurarum* Egidius zuzuschreiben.

Nie für zutreffend gehalten wurde bisher die Zuschreibung in *C*, außer man betrachtete „Phillipotus Andrea" als mit „Philippus de Caserta" identisch[30]. Da-

29 *W*, fol. 78 – vgl. Coussemaker, a.a.O., 128a. Angesichts des abschließenden Charakters dieses Satzes möchte ich annehmen, daß der folgende Abschnitt, der mit den Worten beginnt „Est autem alius modus componendi motetos quam superius dictum est" ursprünglich nicht zu diesem Traktat gehörte. Dies umso mehr, als nur in diesem letzten Abschnitt von den Liedformen die Rede ist, und der Traktat in *L* mit dem oben angeführten Satz endet.

30 So etwa Nino Pirrotta, „Il codice Estense lat. 568 e la musica francese in Italia al principio del '400", *Atti della Reale Accademia de scienze, lettere e arti di Palermo* serie IV, vol. V. 2, Palermo 1946, 127 Anm. 4.

bei liegt diese Handschrift überlieferungsmäßig günstiger als die Egidius-Gruppe; auch wurde sie ja bereits im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts angefertigt[31]. Merkwürdig ist freilich schon die Tatsache, daß hier auch die anderen Ortes anonym überlieferten Kontrapunktverse *Post octavam quintam, si note tendunt in altum* mit fast gleichem Titel „Phillipotus Andrea" zugewiesen werden[32]:

fol. 6′ – Contrapunctum Magistri Phillipoti Andree artis nove.
fol. 7′ – Tractatus Magistri Phillipoti Andree artis nove.

Außerdem sind weder über einen Theoretiker, noch über einen Komponisten dieses Namens Nachrichten beizubringen. Doch besteht ja vom philologischen Befund her keine Notwendigkeit, dieser vorerst nicht zu klärenden Zuweisung besonderes Gewicht beizumessen.

Ernster zu nehmen ist die Zuschreibung an Phillipus de Caserta; denn einmal findet sie sich in der Handschrift *F*, deren Fassung zwar erst am Anfang der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts niedergeschrieben wurde, in der Textqualität aber als gut zu betrachten ist, zum anderen aber wird jenem der Traktat auch in der Musiklehre des 15. Jahrhunderts zugeschrieben. Dabei fällt freilich der Hinweis des Gafurius nicht ins Gewicht, da *F* von Johannes Bonadies oder Godendach zu einer Zeit geschrieben wurde, in der dieser Gafurius unterrichtete[33].

31 Vgl. oben S. 38, Anm. 13.

32 Der noch unveröffentlichten Beschreibung dieser Handschrift von Hans Ulrich Michels (a.a.O. II, 2) entnahm ich den Hinweis auf folgende Konkordanzen zu den Kontrapunktversen: Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 689, fol. 45′; Florenz, Biblioteca Laurenziana, Ms. plut. 29.48, fol. 88′–89′; *M*, fol. 36–36′; Rom, Biblioteca Corsiniana e dell'Accademia dei Lincei, Ms. 36 D 31, fol. 13; Sankt-Paul, Archiv des Benediktinerstiftes, Ms. 135/1, fol. 23′–24. Sie sind zu erweitern um die Handschrift Ashburnham 1119 der Florentiner Biblioteca Laurenziana, auf die Albert Seay hinwies („Paolo da Firenze: A Trecento Theorist," *L'ars nova italiana del trecento. Primo convegno internazionale 23–26 luglio 1959*, Certaldo 1962, 118–120); denn dort finden sich die Verse zwischen zwei von späterer Hand „Philipotus de Caserta" zugeschriebenen Kontrapunktregeln (die ersten: fol. 74′–75; die Verse ohne eigene Überschrift: fol. 75′–77′; die zweiten: fol. 77′–78), die beide teilweise mit den von Nigel Wilkins nach der Handschrift *Se* (fol. 96′–98) veröffentlichten *Regule Contrapuncti secundum magistrum Phylippotum de Caserta* übereinstimmen („Some Notes on Philipoctus de Caserta (c. 1360?–c. 1435", *Nottingham Mediaeval Studies* VIII [1964], 95–99). Doch ist zu berücksichtigen, daß auch diese Regeln anderen Ortes als anonym überliefert sind – vgl. Fischer, a.a.O., 91, zur Handschrift B 83 der Biblioteca Vallicelliana zu Rom, fol. 65–68.

33 Vgl. A. Caretta, L. Cremascoli, L. Salamina, *Franchino Gaffurio*, Lodi 1951, 20–21, 51–53. – Aus den gleichen Gründen fällt auch die Nennung Philipps von Caserta in den Marginalien der einzigen Handschrift der *Musica* des Georg Anselm von Parma nicht ins Gewicht (Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Ms. H 233 inf., fol. 41′), da dieser Eintrag von Gafurius stammt – vgl. G. Massera, *Georgii Anselmi Parmensis De Musica*, Florenz 1961, 24 und 173 („*Historia Musicae Cultores*" *Biblioteca* XIV).

Doch findet sich „Philippotus de Caserta“ als Verfasser des *Tractatus* in einer anonymen Kompilation genannt, welche eine Aufzeichnung des frühen 15. Jahrhunderts in der Sammelhandschrift *Se* überliefert[34].
Dieser erstmals von F. Alberto Gallo erwähnte und als *Tractatulus de figuris et temporibus* veröffentlichte Text handelt zunächst von den vier „tempora discantus“, wie hier die Grundverbindungen aus Tempus und Prolatio nach der Lehre der *ars nova* genannt sind, die zugleich nach italienischem Brauch als *novenarius, senarius* und *quaternarius* bezeichnet werden[35]. Ein zweiter Abschnitt gilt dem „Augmentieren“: der Zuordnung proportional gefaßter Minimengruppen einmal eines von der Ausgangsverbindung unterschiedenen „tempus“, und zum anderen im Sinne der zweizeitigen Unterteilung der Minimen. Beide Möglichkeiten werden – gemäß der hier nicht erwähnten Kolorierung – mit hohlen Minimen wiedergegeben. Darauf leitet der Satz „Secundum magistrum Philippotum de Caserta dicta tempora possunt augmentare per alias diversas figuras, sicut inferius apparent“ zu einer Wiedergabe der Lehre von der Verbindung unterschiedlicher „tempora“ mittels Veränderungen in der Gestalt der Zeichen über, welche die letzten Abschnitte des *Tractatus figurarum* bietet.
Vergleicht man diesen Bericht mit der übrigen Überlieferung des *Tractatus*, so fällt zunächst die hier ungewöhnlich korrekte Wiedergabe der meisten Zeichen auf, sodann, daß die Reihenfolge der vier Abschnitte gegenüber den anderen Handschriften eine nur in R_2 zu beobachtende Umstellung zeigt, und schließlich, daß der Text einige Beispiele bietet, die in keiner der anderen Handschriften stehen[36]. Dabei läßt sich leider kein textkritischer Vergleich durchführen, da der Kompilator die besonderen Notenzeichen ohne Einbeziehung des ursprünglichen Traktattextes erläutert. Doch ergibt sich schon aus den Beispielen, daß die Kompilation nicht auf R_2 zurückgehen kann.
Angesichts der Tatsache, daß dieser Auszug um 1400 entstanden sein muß und daß er – im Gegensatz zu *F* – den Namen als „Philippotus“ bringt, also so wie die meisten der musikalischen Denkmäler, ist zunächst mit zwei Möglichkeiten zu rechnen: entweder lag dem Verfasser eine aus den erhaltenen Abschriften nicht mehr belegbare Fassung des Traktates vor, oder aber jener ordnete die Beispiele so frei um, daß es nicht mehr möglich ist, den Ort der hier zugrundeliegenden Überlieferung im Stemma zu bestimmen. Nun ist nicht auszuschließen, daß der Kompilator einzelne Beispiele umstellte, doch weisen die Worte „Unde sciendum est, quod predictus magister Philippotus ponit istas figuras ...“ beim ersten Beispiel und die Verkürzung dieses Satzes auf ein „ponit“ bei den weiteren darauf

34 fol. 93–94′.
35 Vgl. Gallo, *Tractatuli*, 77–85; *Teoria*, 86.
36 Die Umstellung betrifft die Behandlung des *tempus perfectum cum prolatione minori* vor dem *tempus imperfectum cum prolatione maiori*.

hin, daß alle Beispiele in seiner Vorlage standen. Da aber einerseits die auch in den anderen Fassungen des *Tractatus* überlieferten Beispiele hier durchweg richtig notiert sind, mithin der Kompilator sorgfältig abschrieb, andererseits einige der von ihm überlieferten Beispiele den Prinzipien des *Tractatus* widersprechen, muß jenem eine erweiterte Fassung vorgelegen haben, bei welcher der Interpolator eigenwillig über den ursprünglichen Text hinausging.

Die Wiederholung eines Beispiels an einer anderen Stelle (a.a.O., 82) kann natürlich zu Lasten des Kompilators gehen. Schwieriger zu entscheiden ist die Frage, ob die Gruppe , welche nach der Lehre des *Tractatus* 4 x $1^3/_4$, also 7 Minimen umfaßt, hier aber für 6 Minimen steht, vom Kompilator fälschlich aus den einleitenden Abschnitten des *Tractatus* in die Beispiele übernommen wurde, oder ob er sie schon dort vorfand. Ähnlich steht es um die Verwendung der verselbständigten Semiminima als hohler Minima mit Kauda, da hier die Überlieferung des *Tractatus* einige Probleme aufwirft. Nicht mit den Prinzipien des *Tractatus* zu verbinden aber ist die Form einer hohlen Brevis, in der sich ein Punkt befindet, mit dem Wert zweier Minimen (ebd.); denn da die entsprechende Bedeutung der hohlen Brevis ohne Punkt im *Tractatus* hier auf $^4/_3$ Minimen eingeschränkt ist (ebd., 83), ergibt sich für den Punkt, der nach dem *Tractatus* additiv als Teilwert nur einer halben Minima entsprechen kann, und dies zudem nur in seiner hohlen Form, der Wert von $^2/_3$ Minima.

So ist zwar festzuhalten, daß der Traktat dreimal mit dem Namen „Philippotus" beziehungsweise „Phillipotus" oder „Philippus" und zweimal mit dem Zusatz „de Caserta" verbunden wurde, doch läßt sich dies auch aus der Bedeutung jenes Komponisten erklären[37]. Berücksichtigt man überdies, daß die Verwendung besonderer Notenformen in den Kompositionen des Philippotus de Caserta nicht den im Traktat dargelegten Prinzipien entspricht, und daß keine der drei besten Handschriften seinen Namen nennt, dann scheint es – solange keine neuen Hinweise bekannt werden – richtiger, diesen *Tractatus figurarum*, wie er nach *N*, *P* und R_2 zu nennen ist, unter die anonymen Lehrschriften des Mittelalters einzureihen.

III

Befragen wir die Überlieferung nach Hinweisen zum Verständnis der geschichtlichen Stellung des *Tractatus figurarum*, so ist zunächst noch einmal an die erstaunliche Zahl von vierzehn erhaltenen Handschriften zu erinnern; denn mit dieser Zahl übertrifft der Traktat, um einige Beispiele herauszugreifen, bei wei-

37 Eine eingehende Untersuchung zu den erhaltenen Werken dieses Komponisten liegt noch nicht vor. Einige Beobachtungen teilte Nigel Wilkins mit (a.a.O., 82–91); eine eingehende Analyse einer Komposition bot Ursula Günther: „Datierbare Balladen des späten 14. Jahrhunderts II", *MD* XVI (1962), 161–165 – vergleiche auch die Bemerkungen von Wolfgang Marggraf, „Tonalität und Harmonik in der französischen Chanson zwischen Machaut und Dufay", *AfMw* XXIII (1966), 18–21.

tem die Schriften des Marchetus de Padua, die bedeutsame Musiklehre des Anonymus V, oder die verschiedenen Traktate des Prosdocimus de Beldemandis. Gewiß, mit der Verbreitung des *Libellus cantus mensurabilis,* von dessen Aufzeichnungen Hans Ulrich Michels 47 beizubringen vermochte, ist diejenige des *Tractatus* nicht zu vergleichen[38]; doch handelt es sich beim *Tractatus,* wie es scheint, um die am häufigsten kopierte Schrift der Musiklehre des ausgehenden 14. Jahrhunderts. Nur ist ja der *Tractatus* mit dem *Libellus* auch überlieferungsmäßig verbunden. Und da er in elf der vierzehn Handschriften und zumeist unmittelbar auf jenen folgt, geht es kaum an, diese Verbindung als zufällig abzutun.

Nun lauten die in sehr vielen und unter anderem in den besten Handschriften des *Tractatus figurarum* erhaltenen Schlußworte des *Libellus:* „Et predicta, quamvis rudia, sufficiant in arte practica mensurabilis cantus anellantibus introduci" (*P*). In der Tat enthält ja der *Libellus* eine knappe Darstellung der wichtigsten Probleme der französischen Mensuralnotation nach dem Stand der Jahrhundertmitte. Und auf diesen Grundlagen baut der *Tractatus* auf. So berichtet er nach dem einleitenden Satz über die seit den Anfängen des Jahrhunderts immer stärker hervortretende „subtilitas" kurz, welche Noten- und Pausenzeichen von den vorangehenden Meistern überliefert sind, und dann heißt es[39]:

> Et licet magistri instruxerunt nos in his figuris ac etiam in quatuor mensuris principalibus, videlicet in tempore perfecto maioris prolationis, in tempore imperfecto ipsius, in tempore perfecto minoris et in tempore imperfecto ipsius, tamen non docuerunt, quomodo super tempus imperfectum minoris biscantare debemus perfecti minoris et e converso, et sic de singulis temporibus, quod clare inferius omnibus patebit, quia esset multum inconveniens, quod illud, quod pronuntiari potest cum ore, non posset scribi et clare ostendi.

Dieser Satz bestätigt nicht nur das bewußte Anknüpfen an die traditionelle Lehre, sondern zugleich, daß es dem anonymen Verfasser darum ging, diese in Einklang mit den neuen musikalischen Gegebenheiten seiner Zeit zu erweitern. Darin aber konnte er sich, wie der Nachsatz zeigt, durchaus auf die „magistri antiqui" berufen; denn die Anschauung, das Vortragbare müße auch aufzuzeichnen sein, findet sich ja auch in der *Notitia artis musicae* des Johannes de Muris ausgesprochen: „Quoniam sicut contingit ex ore proferre, sic possibile est notare", hier freilich mit dem bezeichnenden Nachsatz „dum vox sit integra sive recta"[40].

38 Vgl. Michels, *Musiktraktate,* 27, und vor allem das erwähnte Quellenverzeichnis.

39 Im folgenden zitiere ich nach meiner kritischen Ausgabe. Von Rückverweisen auf die an entscheidenden Stellen abweichende Ausgabe Coussemakers sehe ich ab, da der klare Aufbau und der verhältnismäßig geringe Umfang des Traktates eine rasche Orientierung erlauben.

40 VII. 4 (Michels, a.a.O. II, 104 – vgl. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica* III, Sankt-Blasien 1784, 296). Auf die Verwandtschaft dieser Stellen machte schon Hans Ulrich Michels aufmerksam (*Musiktraktate,* 89), der auch nachwies, daß die „Ars novae musicae" richtiger als *Notitia artis musicae* zu bezeichnen ist.

Umso entschiedener erhebt sich die Frage, wieweit die Lehre des *Tractatus figurarum* der Tradition entspricht.

Einen ersten Hinweis zu ihrer Beantwortung bietet der nächste Abschnitt, in dem der Anonymus von den Notenformen, den *figure* spricht, mit denen es möglich sei, eine von der zugrundeliegenden unterschiedene Mensur zu notieren; denn hier ergibt sich, daß er einerseits in der Sache wie in der Terminologie auf die herkömmliche Lehre zurückgreift, andererseits diese bei seinem Versuch einer Erweiterung umdeutet. So entspricht es ja durchaus der Tradition, daß zunächst auf die Möglichkeit der Verkleinerung und der Vergrößerung gegebener Werte hingewiesen wird. Doch handelt es sich im *Tractatus* nicht um Imperfektion und Alteration als Wertänderungen, welche bei gleichbleibenden Zeichen nur durch den Zusammenhang bestimmt werden: Als Aufzeichnungsweise der *diminutio* oder *imperfectio* ist hier nur die *evacuatio* behandelt, welche für die Werte von der *longa duplex* bis zur Semibrevis als Wertminderung um ein Drittel beschrieben wird – die Bedeutung der hohlen Minima bleibt zunächst noch offen –, und für den entgegengesetzten Vorgang der *augmentatio* findet sich der Hinweis auf das Verhältnis zwischen Brevis und Longa, bei dem die *cauda* eine Vergrößerung des Wertes anzeigt. In beiden Fällen aber handelt es sich um Wertänderungen, welche in der Form der Zeichen ihren Ausdruck finden.

Ihnen entspricht die Anwendung der *evacuatio* auf den Punkt. Freilich setzte diese eine wertmäßige Verselbständigung des *punctus* voraus, welche der traditionellen Lehre widersprach. Denn unabhängig von allen Auseinandersetzungen über die unterschiedlichen Funktionen des Punktes, war sich die Musiklehre bis anhin darüber einig gewesen, daß der Punkt zwar als Zeichen auf die Bewahrung oder Änderung eines Wertes hindeuten, nicht aber selbst Wertträger sein könnte[41]. Für den Autor des *Tractatus figurarum* hingegen ist der *punctus* als Perfektionspunkt eine werttragende *figura*, welche einer anderen beigeordnet werden kann, und dies nicht nur im Wert einer Brevis, Semibrevis oder Minima, sondern hohl auch als Semiminima:

> Item punctus perfectionis si vacuus fuerit accipit diminutionem per dimidiam partem et non per tertiam, quia nichil habet sub se, id est nullam figuram, sicut alie figure predicte. Et sic

41 Freilich wurde dies, weil selbstverständlich, kaum explizit ausgesprochen. So betonte Prosdocimus in seinen Expositiones des *Libellus* zu dessen allgemeinen Bestimmungen des Punktes (Coussemaker, a.a.O., 53): „Item notandum, quod duo membra superius declarata non sunt declarata quantum ad suum quid est sive ad suum esse quidditativum, sed solum declarata sunt quantum ad illud quod talia puncta operari possunt quando in aliquo cantu inter notas ordinantur", *Opera* I, ed. F. A. Gallo, Bologna 1966, 111 (*Antiquae Musicae Italicae Scriptores* III). – Die Auseinandersetzung um die Funktion des *punctus*, für deren frühestes Stadium im 14. Jahrhundert Hans Ulrich Michels jetzt ein bedeutsames Zeugnis vorlegte – „Der Musiktraktat des Anonymus OP", *AfMw* XXVI (1969), 49–62 –, zieht sich bekanntlich bis in die Spätzeit der Mensuralnotation hin.

numerando minus corpus dividitur in duas partes, et est minor prolatio, que potest fieri, id est in duas semiminimas. Quando est in minori valore, id est quod valet minimam – quoniam aliquando valet brevem, aliquando semibrevem, aliquando minimam – et tunc dividendo in duas partes, id est evacuando punctum valet tantum quantum una pars minime divise in duas partes, id est simiminimas, ut hic o. Et isti duo tunc faciunt minimam, ut hic oo.

Dabei ließe sich dieses besondere Verständnis des Punktes dann noch mit dem traditionellen System der französischen Mensuralnotation verbinden, wenn hier mit dem „punctus perfectionis" nur der auf imperfekte Unterteilungen beschränkte Additionspunkt gemeint wäre. Doch ergibt sich aus den weiteren Ausführungen des Anonymus, daß der additiv verstandene Perfektionspunkt auch bei dreizeitigen Werten Anwendung finden kann, mit anderen Worten: eine dreiwertige Semibrevis kann in Verbindung mit einem vollen Punkt vierwertig werden, beziehungsweise mit einem hohlen Punkt dreieinhalb Minimen gleichkommen.

Der solchermaßen neu interpretierte Punkt ermöglichte zwar die Aufzeichnung bisher nicht notierbarer Werte, doch reichte er zur Lösung der eigentümlichen Notationsprobleme, welche sich in der *ars subtilior* aus der Verbindung vordem nicht verbundener Mensuren ergaben, nicht aus. Denn anders etwa als bei der gleichzeitigen Verwendung des *tempus imperfectum cum prolatione maiori* mit dem *tempus perfectum cum prolatione minori*, bei denen ja nicht nur der Wert der Brevis, sondern auch derjenige der Minima, als der kleinsten verwendeten Einheit, in beiden Mensuren übereinstimmte, anders auch als bei der Verbindung des *tempus perfectum* und des *tempus imperfectum* bei gemeinsamer *prolatio maior*, ergaben sich bei dem vom Anonymus erwähnten Vortrag des *tempus perfectum minoris* über dem *tempus imperfectum minoris* gleicher Brevis – wie wir auf Grund der weiteren Darstellung ergänzen dürfen – im Bereich der Minima unterschiedliche Werte. Damit aber trat die im 14. Jahrhundert immer wieder aufgegriffene und ganz verschieden beantwortete Frage nach den Teilwerten der Minima in den Vordergrund.

Die Einstellung des uns unbekannten Autors zu diesem Problem ist bezeichnend:

Et primo intendo dicere de semiminima, quia sine ipsa factum est nichil in musica. Et licet aliqui magistri dicant, quod non est dare ultra minimam, quod ego teneo, tamen oportet, quod per signa cognoscantur qualitates ipsarum figurarum, verbi gratia: Si longa et brevis ligate sunt, ut hic , apponendo proprietatem efficiuntur id quod vis, quod si proprietas a parte sinistra inferiori descendat fiant ambe breves, ut hic , quod si a parte sinistra superiori ascendat fiant ambe semibreves, ut hic , et sic de aliis. Sic et nunc minime plene aut vacue aliquando per signum, aliquando per proprietatem suscipiunt diminutionem vel augmentationem, sicut inferius patebit.

Denn wiewohl er keine Zweifel darüber aufkommen läßt, daß Teilwerte der Minima aus der künstlerischen Wirklichkeit seiner Tage nicht fortzudenken sind, beharrt er auf der traditionellen Lehre, derzufolge die Minima als der kleinste Wert gilt, welcher in das System der vier *gradus* einbezogen ist. Dennoch ergibt sich ihm die Notwendigkeit, deren unterschiedliche „qualitates" zu bezeichnen.

Ob dieser Begriff hier – so wie im Libellus an jener Stelle, wo von der Umdeutung der Breven im *tempus perfectum minoris* und *tempus imperfectum maioris prolationis* die Rede ist[42] – die Eigenschaft der *figure* im allgemeinen Sinne, und das heißt zunächst ihre Stellung im System der *gradus* meint, oder ob der Wortinhalt auf den Wert der *figura* eingeengt ist, läßt sich nur schwer entscheiden. So könnten die als beispielhaft erwähnten Wertänderungen einer kaudenlosen Binaria durch unterschiedlich gesetzte *proprietas* an eine weite Bedeutung des Wortes denken lassen; andererseits dient dieses Beispiel dem Autor als Rechtfertigung für die unterschiedliche Bezeichnung ungleicher Minimen.

Das System freilich, nach dem die Minimen und dann auch weitere Werte hier bezeichnet werden, geht über die traditionelle *significatio*, bei der der gleichen *figura* unterschiedliche Werte entsprechen konnten, hinaus. Es ist dadurch charakterisiert, daß an die Stelle jener wertmäßigen Variabilität der traditionellen Notenformen, welche im einzelnen durch den Zusammenhang bestimmt und durch die „quatres prolacions" begrenzt war, ein ausschließlich additives Verfahren trat, das sich der Verbindung wertmäßig eindeutiger *figure* bediente. Für dieses System benötigte der Anonymus nicht nur den umgedeuteten Punkt, sondern auch drei Zeichen, deren Wert unter demjenigen einer ganzen Minima lag: die „minima imperfecta" , welche drei Vierteln einer Minima entspricht, die hohle Minima im Wert von zwei Dritteln und die nur in Zusammensetzungen verwendete Semiminima im Wert einer halben Minima.

Mit diesen Zeichen und den Möglichkeiten der *evacuatio*, beziehungsweise der Kolorierung konnte er beispielsweise eine Zweiteilung des *tempus perfectum maioris prolationis*, wie sie sich bei dessen Verbindung mit dem *tempus imperfectum minoris prolationis* ergibt, durch zwei Noten im Wert von je 4 1/2 Minimen als wiedergeben, also durch die Verbindung einer dreiwertigen Semibrevis und eines vollen Punktes mit einer Semiminima. Entsprechend ergibt sich für die Unterteilung dieser Mensur in vier gleiche Werte von je 2 Minimen die Gruppe bei der jeweils eine Minima, eine *minima imperfecta* und ein hohler Punkt addiert werden.

Betrachtet man diese Lehre aus der Warte der voll ausgebildeten französischen Notation der Mitte des 14. Jahrhunderts, oder gar der Aufzeichnungsweise spä-

42 Coussemaker, a.a.O., 50.

terer Jahrhunderte, welche die eigentümliche Variabilität der Mensuralnotation aufgaben, so könnte der Eindruck entstehen, hier seien widersprüchliche, wenn nicht gar unvereinbare Prinzipien und Elemente miteinander verbunden, vor allem aber, hier habe ein Theoretiker fern aller künstlerischen Wirklichkeit sein System geschaffen. Solchen Gedanken gegenüber ist zunächst darauf hinzuweisen, daß ja die Preisgabe der mensuralen Variabilität hier nur – und strenger als in manchen der kunstvollen Werke der *ars subtilior* – innerhalb der durch das *tempus* und gelegentlich den *modus* gesetzten Grenzen verwirklicht wird. Weiter ist zu bedenken, daß es sich bei der Lehre des *Tractatus* nicht um ein abstraktes System handelt, daß vielmehr die zu beobachtenden gegensätzlichen Aussagen aus der Berücksichtigung der Kunstübung und der traditionellen Lehre verständlich werden.

Bezeichnende Beispiele dafür bieten nicht nur das hier nur andeutungsweise zur Sprache gekommene Problem der Semiminima, sondern etwa auch die Verwendung der vollen Semibrevis. So wird diese zwar einerseits ausdrücklich als dreiwertig bestimmt und in dieser Bedeutung bei der Bildung zusammengesetzter Zeichen verwendet, andererseits findet sich in fast allen Handschriften die zweiteilige Gliederung der Brevis im *tempus perfectum minoris prolationis* durch zwei punktierte schwarze Semibreven wiedergegeben, so daß die unpunktierte Semibrevis der zugrunde liegenden Mensur entsprechend als zweiwertig betrachtet ist.

Vor allem aber ist zu berücksichtigen, daß vieles von dem, was dieser Theoretiker lehrt, in den musikalischen Denkmälern nachweisbar und in der Lehrtradition angelegt ist. Mag dabei auch die Verbindung der Elemente unterschiedlicher Herkunft – und hier ist vor allem auch an die Aufzeichnungsweise Italiens zu denken, wo der Traktat ja dem Quellenbefund zufolge entstand – dazu geführt haben, daß für einzelne Beispiele dieser Lehre keine Entsprechungen aus den Denkmälern beizubringen sind, so tragen doch die begründenden Aussagen des *Tractatus figurarum* wesentlich zum Verständnis der *ars subtilior* bei. Und dies war es wohl auch, was dazu führte, daß der Traktat als eine Ergänzung des lange noch maßgebenden *Libellus* so häufig kopiert wurde.