

Das Breviarium de musica des Mönches Frutolf von Michelsberg.

Von

P. Cölestin Vivell O. S. B.

Die k. bayr. Hof- und Staatsbibliothek in München birgt unter ihren mehr als hundert lateinischen Codices musiktheoretischen Inhalts eine bedeutende Anzahl noch unedierter Traktate, welche auf die gegenwärtigen Kontroversfragen der mittelalterlichen Musiklehre neues Licht werfen.

Eine dieser Handschriften enthält das im 11. Jahrhundert verfaßte „Breviarium de musica“ und den dazu gehörigen „Tonarius“ des Frutolf von St. Michelsberg. Im lateinischen Handschriften-Katalog führt sie die Signatur: Clm 14.965^b (Kat. S. Em. 965 y 3). Dieser Kodex ist mir von der Direktion der k. bayr. Hof- und Staatsbibliothek mit großer Bereitwilligkeit wiederholt zur Verfügung gestellt worden. Ich benütze diese Gelegenheit, um auch vor der Oeffentlichkeit das schätzenswerte Entgegenkommen des Herrn Oberbibliothekars dankend hervorzuheben.

Zur Richtigstellung der Schreibfehler und zur Ergänzung einiger Lücken des Münchener Manuskripts diene mir ein Kodex der königlichen Bibliothek in Brüssel, Abteilung Fétis (= Cbrf) 5266, den ich durch Vermittlung des k. k. Ministeriums in Wien von der Bibliotheksverwaltung zu Brüssel (Dr. Henri Hymont) geliehen erhalten habe. Es ist mir eine angenehme Pflicht, für die beiderseits erwiesene Freundlichkeit auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

1. Der Codex latinus 14.965 b.

Eine ausführliche Beschreibung des Codex Monacensis hat Mettenleiter gegeben in „Musikal. Vergangenheit bayer. Städte“ Bd. I. Regensb. Bössenecker 1866, S. 13 ff. Eine vortreffliche Bibliographie und Bibliologie der Handschrift, sowie

der Nachweis, daß Frutolf,¹⁾ Mönch der Benediktinerabtei St. Michelsberg in Bamberg, † 1103,²⁾ der Verfasser des *Breviarium de musica* sei, ist bei Harry Breßlau im Neuen Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde 1896, B. 21, V⁰. „Bamberger Studien“ zu finden. Unter den Beweismitteln für Frutolfs Autorschaft führt Breßlau auch die dritte Liste der von Frutolf und Thiemo dem Kloster Michelsberg geschenkten Bücher an, in welcher u. a. ein „*Breviarium Frutolfi de musica*“ erwähnt ist.

Wenn Breßlau sagt: „Der Einband (des Codex latinus Monacensis = Clm) spricht entschieden gegen eine Michelsberger Provenienz des Kodex, wenn nicht derselbe schon vor dem 15. Jahrhundert, aus welcher Zeit die meisten uns erhaltenen Michelsberger Einbände stammen dürften, aus dem Kloster entfernt worden ist“ (S. 221), so könnte dazu bemerkt werden, daß dieser alte Einband im 15. Jahrhundert vielleicht wegen seiner Festigkeit und seines historischen Wertes in seiner ursprünglichen Gestalt belassen wurde. Daß der mit ledernen Bändern durchflochtene Einband sehr alt ist und wohl schon aus dem 12. Jahrhundert stammt, ist um so wahrscheinlicher, als lederne Bänder von dieser Zeit an auch bei Urkunden durch das Pergament geflochten wurden zur Befestigung des Siegels.

Mettenleiter findet es auffallend, daß Abt Gerbert die in Frage stehende Handschrift nicht gekannt habe, obgleich dieser berühmte Quellenforscher alle Klosterbibliotheken und andere Bibliotheken Deutschlands, Frankreichs und Italiens genau nach musikalischen Manuskripten durchsucht hatte. Aber jetzt, da eine große Zahl anderer musikwissenschaftlicher Codices aufgefunden worden ist, von deren Vorhandensein Männer wie Martini, Burney, Forkel, Fétis usw. keine Ahnung hatten, würde Mettenleiter das Versehen Gerberts nicht mehr befremdlich finden. Wenn auch der gelehrte Abt die Musikhandschriften von St. Emmeran in Regensburg kannte und für seine *Scriptores de musica* benützte, so folgt daraus nicht, daß er daselbst auch das Manuskript des „*Breviarium*“ zu Gesicht bekam; denn Abt Cölestin von St. Emmeran hat, wie er selbst bezeugt, dasselbe erst im Jahre 1802 von Murr gekauft; Ger-

¹⁾ Wie eine große Zahl Eigennamen im Mittelalter starke Wandlungen durchgemacht haben, z. B. Guido, Wido, Udo, Utto, Otto – Luitbertus, Liutbert, Ludibert – Luitbrand, Liutbrand, Litobrand – Rudolf, Rodulf, Rodolf, Radulf – Frodoard, Flodoard – Rogerius, Rugerius, Frigerius; so findet sich auch statt Frutolf da und dort geschrieben: Frotolf, Fruotolf, Rudolf.

²⁾ Fabricius, *Bibl. lat.* 1754, t. II., pg. 213: *Frutolfus S. Michaelis Bambergae monachus Benedictinus circa annum 1144 (?)*. Codex 443 von Admont fol. 142v nennt Frutolf einen Musikgelehrten: *Frotolfus abbas (?) tum in aliis artibus tum in musica acutissimus fuit, qui etiam inter alia cronicam scripsit.*

bert war aber schon 9 Jahre vorher (1793) gestorben. Von wem Murr den Kodex erworben habe, sagt er nicht in seiner „Notitia duor. codd. musicor“ (Norimbergae 1801). Vielleicht hat die Abtei St. Michelsberg in Bamberg ihm das Manuskript überlassen in Voraussicht der bevorstehenden Säkularisierung des Klosters, wie auch der Abt von St. Emmeran die Aufhebung seines Stiftes vorausgeahnt hat, wenn er im Musik-Kodex des Frutolf fol. 2^r sich den letzten Abt nennt: „forte ultimus abba“^s. Nach Bamberg scheint Gerbert auf seiner Studienreise nicht gekommen zu sein; wenigstens tut er weder in seinen *Scriptores* noch im *Iter allemanicum* davon Erwähnung.

Der von Murr in der „Notitia“ an zweiter Stelle erwähnte Kodex enthält nicht den Musiktraktat Wilhelms v. Hirschau „De musica et tonis“ (Gerb. Scr. II. 154–182), sondern nur die „Alia regula domni Wilhelmi de fistulis“, welche übrigens nicht in der von Gerb. Scr. II. 154 edierten *Musica Wilhelmi* steht, wohl aber von Aribo (Gerb. Scr. II. 223^a), von Eberhard im *Tractatus de mensura fistularum* (Gerb. I. c. 280^b) und vom Verfasser der „*Quaestiones*“ mitgeteilt wird.

2. Der Codex Bruxellensis, Fëtis 5266.

Fëtis erwähnt in seiner *Histoire générale de la musique* IV. 197 ein *Breviarium de musica* eines Anonymus in einem Kodex seiner Bibliothek. Dieser Kodex ist später mit den übrigen Büchern des Fëtis in den Besitz der kgl. Bibliothek zu Brüssel gelangt und hat im Handschriftenkatalog der Abteilung Fëtis v. J. 1877 folgenden Vermerk erhalten: „Nr. 5266 Anonymi *breviarium de Musica*. Incipit *Micrologus id est brevis sermo in musicam editus a Dno Guidone*. Eiusdem *musica ritmice composita*. Liber *Guidonis de musica*. Manuscrit du XIV siècle. 1 vol. in 4^o.“ (Lettre du conservateur en chef Henri Hymont 12. Avril 1907).

Das Manuskript ist auf Papier geschrieben und umfaßt, ohne Vorsatzblatt und Schlußblatt, 68 Blätter von 14×20,5 cm. Die mit Bleistift eingetragenen Folio-Ziffern sind eine spätere Zutat. Jede Seite enthält 26–28 Zeilen Text; dieser ist öfters mit roten, bisweilen mit vielfarbigem Figuren unterbrochen. Die Zeilen wurden nicht vorliniert, sondern mit freier Hand und nicht selten in ziemlich schräger Richtung geschrieben. Auch die Figuren verraten nicht bloß in den geraden Linien, sondern auch in den Bögen eine freie Handzeichnung. Die ursprünglich schwarze Textschrift ist bedeutend verblaßt; noch frisch erhalten ist dagegen die rote Farbe der Figuren der in

den Text eingetragenen Tonbuchstaben und Ziffern, der kleinen und großen Initialen sowie der Ueberschriften.

Die Schriftform und die Abkürzungen zeigen das Gepräge des 14. Jahrhunderts. Als Notation sind die 7 ersten Tonbuchstaben des Alphabets verwendet und zwar für die untere Oktave die großen, für die höhere die kleinen und für die obere ebenfalls die kleinen Buchstaben, letztere jedoch bald in verkleinerter Gestalt bald in übereinander geschriebener Verdoppelung, indem die zwei Buchstaben sinnreich zu einem einzigen verwachsen erscheinen, nach Art der zeitgenössischen Textpalaeographie; denn Textschrift und Tonschrift haben gleichen Schritt miteinander gehalten.

Die drei Oktaven sind folgendermaßen unterschieden:

a	b	c	d	e	f	g
a	b	c	d	e	f	g
a	b	c	d	e	f	g
A	B	C	D	E	F	G

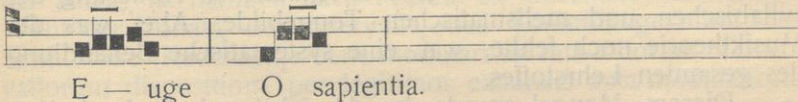
In der zweiten Hälfte des Kodex sind die Gesangsbeispiele mit gotischen Neumen bald auf einer Linie, bald auf zwei oder drei Linien notiert.

Den Inhalt betreffend, umfaßt der ganze Kodex Traktate von zwei Theoretikern: in der ersten (größeren) Hälfte (fo 1—38^v) das Breviarium des Frutolf, in der zweiten Hälfte (fo 39^v—68^v) die Schriften Guidos von Arezzo und zwar von fo 39—54 Guidos Micrologus, fo 54—58^v die Regula rhythmicae, fo 59—61 den Prologus Antiphonarii und fo 61—68 die Epistola ad Michaellem monachum. Von den Schriften die Guidos Namen tragen, fehlt demnach der Epilogus De modorum formulis et cantuum qualitatibus (Gerb. Scr. II. 37—41), sowie der teilweise ihm zugeschriebene Tractatus correctorius (Gerb. 50—51 f.) und die Abhandlung De agnitione (l. c. 55—60); also genau diejenigen Schriften, für welche Guidos Autorschaft heutzutage angezweifelt wird.

Eine genaue Vergleichung des Brüsseler Kodex mit der Gerbertinischen Lesart der oben genannten vier Schriften des Guido Aretinus hat ergeben, daß Cbrf oft einen besseren Text aufweist als Gerbert, bisweilen auch Zusätze hat, die bei Gerbert fehlen, z. B. im 4., 14. und 19. Kapitel des Micrologus, und Neumenbeispiele bringt, welche Gerbert, wie er selbst an verschiedenen Stellen seiner Scriptorum bemerkt, wegen typographischer Schwierigkeiten und Unkenntnis in der Entzifferung der alten Neumen weggelassen hat.

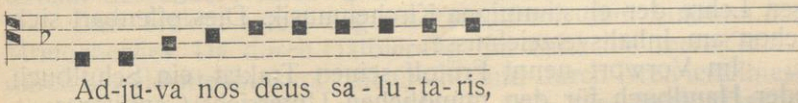
Im 15. Kapitel des Micrologus (Gerb. II. 15) ist nach den Worten „tenorem quem longum aliquotiens apposita literae

virgula plana significat“ noch das Wörtchen „ita“ beigefügt und mit einem darüberliegenden Striche versehen. Derselbe Strich der metrischen Silbenlänge (literae apposita virgula plana) findet sich auch im Kodex 14.965^a der Münchener Hof- und Staatsbibliothek s. 11 fo 14^v, während Kodex 2502 der Wiener Hofbibliothek fo 23^r die Quilisma-Neume dazu schreibt } ut
ita
und im Kommentar zum Micrologus Guidonis fo 13^v als Gesangsbeispiele die Antiphonen „Euge serve bone“ und „O sapientia“ anführt, von denen die erste mit einem Quilisma, die zweite mit einer Synkope oder besser Distropha oder Bivirga oder Praestropha beginnt, da die Schreibweise dieses Doppeltones im Mittelalter verschieden war. Der Strich der Silbenlänge — bedeutet demnach in der Metrik dasselbe, was die Quilisma- und Synkope-Neume in der Musik auf „Euge und O“, nämlich einen „tenor“, eine Tondelung von 2 Zeitwerten:



Die 2 Noten der Synkope wurden also nicht staccato gesungen, sondern als eine vibrierte Tonlänge behandelt, wie auch in alten Neumenhandschriften die 2 Noten des Pressus in einen Strich verwandelt sind; vgl. Greg. Rundschau 1912, S. 112.

Der älteste Ausleger des Micrologus Guidonis bezieht diese Virgula plana zwar nicht auf die Tremula des Quilisma, sondern auf den Längsstrich, welcher über die gleichtönigen Silben der Rezitation gezogen werde:



aber es stimmt mit den obigen Zeichen wenigstens in der tremulierten Dehnung des Quilisma-Tones überein, indem er denselben einen „tenor“ (Halt) nennt, nämlich einen „tenor repercussus“ der „tremula“ auf einer Silbe, im Gegensatz zum „tenor repercussus“ der morula auf mehreren Silben und als Beispiel dieser gedehnten Vibration ebenfalls die obigen Antiphonen „Euge“ und „O sapientia“ anführt.

3. Der theoretisch-praktische Wert des Breviarium de musica.

Ueber die musikwissenschaftliche Bedeutung dieses Traktates sprechen sich Fachmänner folgendermaßen aus:

1⁰ Mettenleiter a. a. O.: „Das Ganze dürfte sonach weniger

eine Originalarbeit sein als ein Konglomerat aus verschiedenen Autoren, das mit großer Kenntnis und mit vollkommener Bewältigung des reichen Stoffes in ein möglichst abgerundetes, sogar schönes Ganzes zusammengeschmolzen ist.“

2^o Jakobsthal in „Chromat. Alteration“ S. 90, Anm.: „Das Breviarium de musica ist zu einem großen Teil eine Compilation aus verschiedenen Schriftstellern. Es enthält aber auch eigenes, darunter mancherlei von Interesse. Alles dies ist jedoch zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefaßt, in dem bestimmte Anschauungen zur Geltung kommen.“

An der Schwelle des 2. Jahrtausend hatte die gregorianische Musiktheorie in gewissem Maße ihre Ausgestaltung erreicht, indem sie auf dem Boden der antiken Musiklehre ein selbständiges Gebäude aufführte in der Alleinherrschaft der Diatonik, im Akzentrhythmus der Gliederung, in der dem neuen Gesang angepaßten Umänderung der Modalität, sowie in der scharfumschriebenen und anschaulichen Notierung der syllabischen und melismatischen Tongebilde. Aber was der Musiktheorie noch fehlte, war eine systematische Behandlung des gesamten Lehrstoffes.

Diesem Mangel wurde im 11. Jahrhundert abgeholfen. Nachdem nämlich das vorausgegangene Jahrhundert der mit dem neubelebten Aristotelismus verbundenen Philosophie zum Durchbruch verholfen hatte, kam auch in die Musikwissenschaft System, Logik und Ordnung. Als erste Frucht dieser Methode kann auf dem Gebiete der Musikwissenschaft mit Fug und Recht Frutolfs „Breviarium de musica“ bezeichnet werden; denn dieser Traktat enthält eine in gedrängter¹⁾ Form logisch geordnete und inhaltlich vollständige Darstellung der damaligen Lehre der einstimmigen Kirchenmusik. Dies offenbart sich schon am Inhaltsverzeichnis:

Im Vorwort nennt Frutolf seinen Traktat ein Schulbuch oder Handbuch für den mündlichen Unterricht („*auditores — scolares — magister*“), also eine Art Kollegheft, ähnlich wie Aristoxenos seine „Elemente der Harmonik und Rhythmik“ (Marquard) einen Vortrag (*λόγος* S. 16) nannte und bei der Abfassung derselben akademische Hörer (*ἀκουόντες* S. 84) im Auge hatte.

Dann gibt Frutolf eine Begriffsbestimmung des Wortes Musik, die inhaltlich sich deckt mit den Definitionen seiner

¹⁾ Umfassendere Bearbeitungen der spekulativen Musikwissenschaft hat erst das 14. Jahrhundert geliefert in den gelehrten Abhandlungen des Abtes Engelbert von Admont und des Johannes Muris, bezw. Conradus Noricus. In einigen Musiktraktaten lassen sich die Spuren der allmäligen Entwicklung der im 11. Jahrhundert angebahnten scholastischen Methode genau verfolgen.

Vorgänger. Unter „Musica“ versteht er die „scientia bene modulandi“, d. i. Kompositionslehre, Theorie der Musik, nicht aber die Praxis, und demgemäß unter „musicus“ nicht den Sänger oder Instrumentalisten, sondern den Theoretiker (philosophus), unter „cantor musicus“ den theoretisch gebildeten Praktiker. Bacchius: *εἶδησις μέδους* (Jan. 292); Ptolemaeus: *ἐπιστήμη ῥυθμῶν, μέλους καὶ ὀργανικῆς θεωρίας* (Jan. 412). S. Augustin: *musica est scientia bene modulandi* (Migne PL 32, 1083). S. Isidor: *peritia modulationis* (G. I. 20). Aurelian: *scientia recte modulandi* (G. I. 30 b). Hucbald: *scientia bene modulandi* (G. I. 173 a). Odo abbas Clun.: *veraciter canendi scientia et facilis ad canendi perfectionem via* (G. I. 252 a); dieser letzteren Begriffsbestimmung begegnet man später oft in edierten und unedierten Traktaten. Odo: *scientia bene modulandi* (G. I. 283 a). „Modulari“ heißt bei diesen Lehrern so viel wie „Komponieren“; bei der Komposition eines Gesanges (*μελοποιία* der Alten) ist nämlich nach Frutolf zu beachten die richtige Wahl der Tonart, der Intervalle, des Tonumfanges und der Schlußtöne (Kadenzen): *bene modulari est rata tonorum et intervallorum dispositione per legitimos excursus apta modulatione suaves cantus formare eosque post debitos ascensus et descensus congruo et legitimo fini aptare* (fo 3^v). „Et potest (tonus) sub finali litera descendere per tonum, excepto trito qui propter semitonii imperfectionem potest descendere semiditonum“ (I. c. III. 44 — Couss. IV. 243a). „Et potest (V. tonus) descendere sub finali litera semiditonum“ (I. c. III. 42 — C. IV. 241 a). „Depositio in finali (non fiat) ultra secundas, excepto trito qui, ut supradictum est, propter semitonii imperfectionem usque ad tertiam descendere valet.“ (III. 47 — C. IV. 246 b).

Den Traktat selbst beginnt Frutolf mit dem Studium des Monochordes. Da durch Halbierung der Saite die obere Oktav, durch Zweidrittelmessung die Quint und durch Dreiviertelmessung die Quart erklang, so bildeten sich aus diesen Hauptteilen des Tonsystems die Elemente der alten Melodie; sie hatte zur Grundlage bald die gefüllten („conjuncta, composita, continua, mediata, spissa, morosa, gradata, plena“), bald die leeren Intervalle: „disjuncta, incomposita, disgregata, immediata, vacua, simplicia, rara (intervalla); salientes, cito ascendentes . . . descend.“ (modi). Je nachdem nun die durch wechselnde Stellung des Halbtones entstandenen Oktavengattungen die Quart oben oder unten hatten, also auch die „Media“ (*μέση*) in jeder Oktav bald auf der vierten, bald auf der fünften Stufe stehen konnte, kamen zwölf, bzw. vierzehn Tonarten zum Vorschein, die aber schon im 6. Jahrhundert in acht umgeformt worden waren.

Nach Vorführung dieser Bausteine geht Frutolf über zu den großen (Quart, Quint) und den kleineren Intervallen, mit denen die zwei Hauptintervalle sich füllen: Terzen und Sekunden und fügt dem diatonischen Tongeschlechte (solum in usu ecclesiastico), der Vollständigkeit halber, eine Erklärung des damals außer Brauch gekommenen chromatischen *c*, *cis*, *d*, *f* und enharmonischen *c*, *e*, $\times e$, *f* Tetrachordes hinzu.

Bei der Abhandlung von den Konsonanzen und ihren Zahlenverhältnissen folgt Frutolf, wie überhaupt die meisten Musikschriftsteller des Mittelalters, den Ausführungen des Boetius, der wiederum die Theorien der Pythagoräer sich zu eigen gemacht hat und demzufolge die Lehre des Aristoxenos bekämpfte. Dieser letztere, der genialste Vertreter der antik-griechischen Musiktheorie, hat bekanntlich die Tonverhältnisse nach dem „sensus communis“ des musikalisch gebildeten Ohres („judicium aurium“) beurteilt, während seine Gegner, die Pythagoräer erklärten, das ausschlaggebende Urteil über die Konsonanzen sei nicht dem Ohre, sondern der mathematisch berechnenden Vernunft zuzuerkennen; dem Gehöre dürfe man nur insoweit glauben, als sein Tongefühl den arithmetischen Proportionen nicht widerspreche. Hierin aber haben sie sich selbst widersprochen. Indem sie nämlich die proportio multiplex 2 : 1, 3 : 1, 4 : 1 und die proportio superparticularis 3 : 2, 4 : 3, 9 : 8 als die eine Konsonanz erzeugenden Zahlenverhältnisse erklärten, hätten sie nicht bloß die Oktav (2 : 1), die Duodecime (3 : 1), die zweithöhere Oktav (4 : 1), die Quint (3 : 2) und die Quart (4 : 3), sondern auch die große Sekund (9 : 8) als die mathematisch zulässigen Konsonanzen anerkennen müssen. Nun aber haben sie den Ganzton verworfen, weil die Dissonanz das Tongefühl des Ohres verletzte. Somit gaben sie, im Widerspruch mit ihrer Theorie, in der Praxis dem Gehör den Ausschlag bei der Beurteilung der Konsonanzen und folgten stillschweigend dem großen Schüler des Aristoteles, dem Aristoxenos, den sie in der Theorie bekämpften. Aus demselben theoretischen Grunde haben die Pythagoräer und deren Anhänger Boetius auch die Terz (5 : 4) als Konsonanz verworfen. Da die mittelalterlichen Theoretiker der Autorität des Boetius folgten, mußte auch bei ihnen die Terz leider als Dissonanz gelten, bis Hucbald schüchtern wenigstens bei den Kadenzen und Guido von Arezzo offen auch im Verlauf des Musikstückes die Terz als Konsonanz behandelten und als zulässig erklärten.

Wie Boetius (B. 206, S. 7) berichtet, sei, dem Nikomachus zufolge, die Musiklehre (*musica*) anfangs sehr einfach gewesen, weil das Instrument, auf welchem sie erlernt wurde,

nur vier Seiten enthielt. Was Frutolf, bzw. Boetius aus der Schrift des Nikomachus über die Anfänge der antiken Musik berichtet, findet sich (nach Meibom. S. 42 und C. Jan. S. 224 f.) nicht in dem edierten Werke dieses griechischen Musikschriftstellers. Wenn Frutolf auch die Sext und Septim zu den Intervallen zählt und an gregorianischen Gesangsbeispielen nachweist, denkt er dabei nicht an eigentliche Tonschritte, sondern an Töne, die durch eine Pause von einander getrennt sind (CIm fo 20), die Joh. de Muris deshalb mit Recht von den Intervallen ausschließt (Gerb. Scr. III, 210, b), weil sie nicht mehr als Schritte bezeichnet werden können: *Consonantia dicitur intervallum quasi interstitium sive distantia. Consonantia dicitur tonus quasi simul sonantia, quia si melodia toni scinditur per interstitium diuturnum, virtutem et naturam toni amittit, nec tonus est appellanda.*

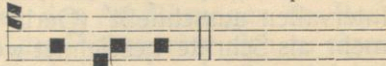
Die Distropha und Tristropha beschreibt der Verfasser als einen einzigen unveränderlichen Ton, der auf einer und derselben Tonstufe vibriert: *Unisonantia quippe est ubi vox non variatur, sed multae neumae crebris iterationibus in uno sono continuantur, ut fit in distrophis (,,) et tristrophis (,,,) (fo. 20).*

Als Beispiel wie irrig in der Collectio Gerbertina manche Kunstausdrücke der mittelalterlichen Musikwissenschaft ausgelegt, bzw. notiert wurden, dient das 10. Kapitel „De musicis intervallis“, wo in der zweiten Anmerkung zu der rhythmisierten Erklärung der Intervallen-Notation des Hermannus Contractus an dem Notenbeispiele des CIm fo 22^v nachgewiesen ist, daß die für den Choralmensuralismus ausgebeutete Anmerkung des Gerbert (Scr. II. 149) auf verdorbenen Abschriften der Hermannischen Intervall-Buchstaben und -Punkte fußt und in direktem Widerspruch steht mit der Erklärung des Hermannus Contractus selbst. (Vgl. „Kirchenmusik“ 1910, Oktober, S. 73 ff.)

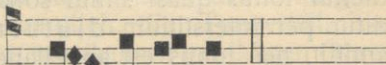
Im weiteren Verlauf hat Frutolf nicht bloß die Arbeiten seiner Vorgänger benutzt, sondern den gesammelten Stoff, wie später Johannes von Muris, auch selbständig verarbeitet und mit neuen Gedanken und Erklärungen und technischen Ausdrücken bereichert, die zum Teil auch in die Schriften späterer Autoren übergegangen sind, z. B. in die Abhandlungen des gelehrten Johannes de Muris: 1^o „Gratia“ im Sinne von „licentia“ (Gerb. Scr. III. 225, Vers 8; Coussemaker II. 438, a; 442 a.) — 2^o Winke für Komponisten (G. III. 234 f.) — 3^o *Errores ex componentis impotentia, negligentia, obstinatione, incuria.* (l. c. 233). — 4^o „Dictamen“ = musiktechnischer Ausdruck für Gesangstext, der m. W. vor Frutolf in keinem edierten

Musiktraktate vorkommt, dagegen von späteren Theoretikern gebraucht wird bei Couss. I. 311, b; Gerb. III. 326, 337, 342. — 5^o Bezüglich der lydischen Schlußtöne warnt Frutolf, wie vor ihm Guido und dessen anonymer Ausleger getan haben, vor der Anwendung des Halbton-Schlusses unter der Finale E F wegen dessen Schwäche und empfiehlt auf D hinabzusteigen: (Semitonii imperfectio in triti depositione vitetur descendendo juxta finem a finali F non ad E sed ad D), um mittels des Podatus D F oder F G z. B. bei der Antiphon

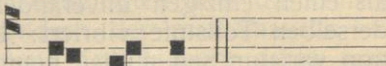
„Clausula parentis viscera“ . . . no - ve - rat



Comm. Exsultavit ut gigas . . . e - jus



Comm. De fructu operum . . . con - fir - met



den weichklingenden Halbton EF zu vermeiden. Diese Regel haben auch spätere Theoretiker sich zu eigen gemacht, z. B.: I. Johannes Gallicus mon. Carthus. im Tractatus De musica plana: „Sed notandum est, secundum modernos et approbatum usum, quod in cantibus authentis a finali voce usque ad octavas voces et ad nonam et ad decimam licita est elevatio, depositio autem sub finali non amplius quam tono, excepto trito qui est in F gravi, cum sub se tonum non habet, aliquando propter semitonii imperfectionem per semiditonomum a finali deponitur.“ (Couss. II. 469, a—b). Bemerkenswert ist hier auch der Hinweis auf den Usus. Dasselbe betont er auch an folgender Stelle: „Excepto trito i. c. V^o tono qui . . . propter semitonii imperfectionem usque ad tertiam vocem descendere valeat. (l. c. 473, b). Septimus tonus potest sub finali litera descendere per tonum, excepto trito qui propter semitonii imperfectionem potest descendere semiditonomum“ (l. c. 472, b).

II. Tunstede, Quatuor principia musicae (Principale III., cap. 29): „Depositio autem sub finali non amplius quam tono (licita est in cantibus authentis) excepto trito qui est in F gravi, cum sub se tonum non habet, aliquando propter semitonii imperfectionem per semiditonomum a finali deponitur.“ (C. IV. 232, b. Vgl. C. II. 176, l. 5 a. f.)

Die ursprüngliche Fassung des „Breviarium de musica“ scheint mit dem XIV. Kapitel „De nominibus chordarum“ geschlossen zu haben; denn 1^o bilden die zwei vorausgegangenen

Kapitel (13. und 14.) einen passenden Abschluß; 2^o stellen sich die folgenden Kapitel als Entlehnungen dar; 3^o stimmen vom XV. Kapitel an beide Manuskripte nicht mehr miteinander überein, sei es daß die gemeinsamen Stücke nicht in derselben Reihenfolge kommen, sei es daß bei dem einen Manuskripte Stücke fehlen, die das andere hat, nämlich „Principio normæ“, die musikalische Hand und der Abschnitt „De nominibus neumarum“, welche im Clm von einer anderen Hand geschrieben sind und in Cbrf gänzlich fehlen. Man muß daher den Rest als spätere Zusätze betrachten, die entweder in den hinterlassenen Papieren des Frutolf sich vorfanden und aus Pietät seinem Traktat einverleibt wurden; oder, wie schon gesagt, vom Schreiber des Clm anderen Auktoren entlehnt und dem Breviarium als nützliche Ergänzung nachträglich beigefügt wurden. Klarheit in dieser Frage könnte man wohl noch erhalten aus einer älteren Abschrift oder aus der Urschrift des Verfassers selbst, falls sie noch ausfindig gemacht werden, wie wir ja auch im Karlsruher Sammelkodex 505 fo 187 die von Frutolf eigenhändig geschriebene Chronik besitzen. Der geehrten Oberleitung der großherzoglichen Hofbibliothek, die mir wiederholt den Kodex zur Verfügung gestellt hat, sei auch hier der verbindlichste Dank ausgesprochen.