BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bellermann, Heinrich

Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts

Berlin 1858
4 Liturg. 697 kb
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10525296-3

Liturg. 4°
697
kb

4° Liturg. 697 kb

<36605495310019 7

<36605495310019

Bayer. Staatsbibliothek

DIE

MENSURALNOTEN UND TAKTZEICHEN

DES

XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS

ERLÄUTERT DURCH

HEINRICH BELLERMANN.

BERLIN.
VERLAG VON GEORG REIMER.

1858.

4° Libro C. 697 Kl.

BIBLIOTECA
REGIA
MONACENSIS

Vorwort.

Bei dem jetzt immer mehr zunehmenden Studium der Musikgeschichte und bei dem Interesse, das namentlich an den musikalischen Erzeugnissen des sechzehnten Jahrhunderts genommen wird, dürfte eine Aufklärung über die Mensuralnoten der ältesten Notendrucke, wie ich sie in der gegenwärtigen Schrift versucht habe, den Freunden dieser Studien nicht unwillkommen sein, da auch die in jeder anderen Hinsicht verdienstlichsten Arbeiten der Neueren sich über diesen Gegenstand nicht ausführlich und deutlich genug auslassen, um befriedigenden Aufschluss zu geben.

Die genaue Notenkenntniss jener Zeit ist jedenfalls das erste Erforderniss zum Verständniss ihrer Musikwerke, wiewohl nicht das einzige. Denn es gehört dazu auch eine genaue Kenntniss des alten Tonsystems, welche jene Componisten bei den Sängern voraussetzten, so dass sie die bei ihren Cadenzen erforderlichen Erhöhungs- und Vertiefungszeichen (♯ und b) weg liessen, die wir jetzt ohne Berücksichtigung der alten Tonarten gar nicht hinzufügen können, wenn wir nicht vielleicht gerade das verwischen wollen, was an den alten Gesängen charakteristisch ist; und ebenso ist zur rechten Würdigung und Uebertragung der alten Compositionen die Kenntniss des strengen Contrapunktes und die mit dem Rhythmischen aufs engste

verbundene Lehre über den Gebrauch der Dissonanzen und Consonanzen unentbehrlich. Ueber diese Gegenstände, so wie über die Gesetze der Wortunterlage, wie wir sie bei Orlandus und Palestrina beobachtet finden, gedenke ich in einer späteren Schrift zu reden. Die gegenwärtige behandelt in ihrem ersten Abschnitte die Mensuralnoten, wie sie von der Mitte des funfzehnten bis Ende des sechzehnten Jahrhunderts im Gebrauch waren, und fügt daran einige kurze geschichtliche Bemerkungen über die allmähliche Entwicklung dieser Notenschrift, wobei ich von der natürlichen Annahme ausgehe, die schwerlich einen Widerspruch finden wird, dass die ersten Mensuralnoten dem trochäischen Rhythmus entsprochen haben; daraus erklärt sich die Erscheinung, dass wir bei den ältesten Mensuralisten (bei Franco, seinen Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern) durchgängig einen dreitheiligen Takt finden, worauf erst bei weiterer Entwicklung der Kunst das zweitheilige Maass in Anwendung gekommen ist. Der zweite Abschnitt enthält sodann die sehr complicirte Takt- und Tempobezeichnung, die als ein natürlicher Bestandtheil der Mensuralnotenschrift nicht von dieser getrennt werden kann.

Ueber die Musik der früheren Jahrhunderte und namentlich über die ersten Anfänge der Notenschrift (sowohl Choral- als Mensuralnoten) sind in neueren Zeiten manche werthvolle Schriften erschienen, von denen ich namentlich die *Histoire de l'harmonie au moyen âge* von Coussemaker (Paris 1852) hervorhebe, in welcher derselbe von pag. 149 an über die Notation handelt. Er gesteht aber selbst, dass die Resultate seiner Untersuchungen nicht erschöpfend sind. *Nous y démontrons,* heisst es in der Vorrede pag. IX, *que les neumes, par des transformations successives, ont donné naissance à la notation carrée du XIIe sciècle. Cette démonstration a donné lieu à des recherches sur l'origine des neumes, leur développement, leur signification et leur traduction. Ces recherches, sans pré-*

senter un résultat complet, pourront du moins être considérées comme des jalons propres à tracer la voie pour arriver à la solution des questions importantes, qui se rattachent à cette branche de la paléographie. Ferner finden wir darüber, wie die Linien und Zwischenräume von Guido von Arezzo für die Neumen benutzt sind, sehr schätzenswerthe Bemerkungen in Kiesewetters Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken (Leipzig 1840) von pag. 38 an. Aber für die nächstfolgende Zeit bis zur Entwicklung der Notation, wie man sie in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts sieht und wie sie sich bis gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts erhalten hat, ist in der Geschichte dieses Gegenstandes noch manche Lücke. Wir stossen bei der Notation Franco's noch auf Zweifel, die nicht eher beseitigt werden dürften, bis wir eine neue mit den Handschriften verglichene Ausgabe dieses Schriftstellers besitzen. Denn die im dritten Theile der Gebertschen Sammlung *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum etc.* (St. Blasien 1784) mitgetheilte Ausgabe hat den Fehler, dass sich ihre Notenbeispiele häufig durch den Mangel an Uebereinstimmung mit dem Text als unzuverlässig zeigen.

Für den in der gegenwärtigen Schrift behandelten Gegenstand findet man bei neueren Schriftstellern wenig Hülfe, so dass man sich nur aus den Quellen selbst, aus den theoretischen und praktischen Musikwerken des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, Rath erholen kann. Es sind dies vornehmlich die Werke von Sebald Heyden, Glarean, Franchinus Gafor und Petit Adrian Coclicus. Im ersten Abschnitt, der von der Gestalt und dem Werthe der einfachen Noten und Ligaturen, also mehr von dem Elementaren handelt, bin ich auch kleineren Compendien des sechzehnten Jahrhunderts gefolgt, da diese, für Anfänger bestimmt, die Regeln, namentlich in Bezug auf die Ligaturen übersichtlich und getrennt geben. Diese sind so wie die obengenannten mit ihren vollständi-

gen Titeln auf pag. 11 verzeichnet; auf andere wird ebenso an den betreffenden Stellen hingewiesen. Sehr vollständige Verzeichnisse der hierhergehörigen Schriften findet man in Forkels Allgemeiner Literatur der Musik (Leipzig 1792) pag. 303 und in C. F. Beckers systematisch-chronologischer Darstellung der musikalischen Literatur (Leipzig 1836) p. 312 unter der Rubrik: Anweisungen zum Figuralgesang.

Wie wenig Interesse der Gegenstand bei den Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts gefunden hat, sieht man aus den geringschätzigen Urtheilen, die selbst von namhaften Gelehrten darüber gefällt worden sind. So sagt Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste (Leipzig 1793) Theil III. pag. 282 über die Ligaturen: „Der geringe Nutzen, der aus der völligen „Aufklärung dieser dunkeln Sache entstünde, würde die grosse Mühe, die „man darauf verwenden müsste, nicht belohnen." Aehnlich schreibt Rousseau in seinem *Dictionaire de musique* (Zweibrücken 1782) Theil I. pag. 281, der Werth der Ligaturen habe sich nach einer unzähligen Menge gänzlich vergessener Regeln gerichtet, „*selon un nombre infini de règles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un seul Musicien qui soit en état de déchiffrer des Musiques de quelque antiquité.*" Der erste, der mit wissenschaftlichem Eifer versuchte, einiges Licht in die Sache zu bringen, war Forkel in seiner Allgemeinen Geschichte der Musik Theil II. (Leipzig 1801) von pag. 395 an. Aber auch seine verdienstlichen, wiewohl die Sache nicht zum völligen Abschluss führenden Leistungen sind von Späteren ignorirt worden. So enthält das 1837 zu Stuttgart erschienene Universal-Lexicon der Tonkunst von Schilling mehrere seltsame Artikel; z. B. Theil IV. pag. 394 über Ligaturen: „Die Alten bezeichneten damit denjenigen Vortrag, wenn auf „mehreren Noten eine einzige Sylbe gesungen werden sollte, in welchem „Falle allerdings auch die Töne meist ligato vorgetragen werden müssen.

„Bei ihnen, den Alten indess, bekamen in dem Falle die Noten auch einen „verschiedenen Werth, der in der Notenschrift nicht angedeutet werden „konnte." An einer andern Stelle, Theil IV. pag. 665 wird in dem Artikel über Mensuralmusik behauptet, der Punkt der *Divisio* sei im Stande, eine dreizeitige Note in eine vierzeitige zu verlängern; und kurz vorher pag. 663 heisst es: „In der letzten Hälfte des funfzehnten und Anfang des sech-„zehnten Jahrhunderts fangen die Praktiker bereits an, von der übermässig „breiten Mensur, von dem *Tempus* (!) und *Modus*, deren ersteres unter „gewissen Vorzeichnungen der Perfection bis 27 (!), letzterer bis 81 Takte „gelten konnte, abzugehen" — während doch bis ins siebzehnte Jahrhundert hinein das *Tempus*, d. h. der alla Breve-Takt, das einzige Maass war, und auch das *Tempus perfectum* (der $\frac{3}{1}$ Takt) weit häufiger anzutreffen ist als die *Prolatio perfecta* (unser $\frac{3}{2}$ Takt).

Besseres, jedoch nur zu sehr beiläufig um recht belehrend zu sein, bringt über diesen Gegenstand von Winterfeld in seinem Werke Gabrieli und sein Zeitalter (Berlin 1834) Theil I. pag. 127 u. f.; ebenso G. R. Kiesewetter in seiner Geschichte der Europäisch-Abendländischen Musik (Leipzig 1846) pag. 28 u. 32; ferner Kandler Ueber das Leben G. Pierluigi da Palestrina nach Guiseppe Baini (Leipzig 1834) pag. 155 u. 156, und Proske in seiner *Musica divina* (Regensburg 1853), welcher in der Vorrede pag. XXXV einzelnes Beachtenswerthe über den Takt giebt. Die in diesen Werken und sonst noch anderwärts vorkommenden hierher gehörigen Bemerkungen durften bei der Abfassung dieser Schrift nicht unbeachtet und ungeprüft bleiben.

Das Beste hierüber hat bis jetzt Dehn in seiner Harmonielehre (Berlin 1840) von pag. 27 bis 31 gegeben, so wie auch die von ihm aus alten Drucken herausgegebenen *Psalmi VII poenitentiales* des Orlandus Lassus und seine Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahr-

hundert überall die Hand des vollkommenen Sachkenners bekunden. Er versprach in der Anmerkung pag. 30 den Gegenstand späterhin ausführlich zu behandeln, wenn nicht vorher das von Fétis versprochene Werk: *Histoire de toutes les notations de la Musique* erscheinen würde. Dies ist bis jetzt noch nicht geschehen, und es ist sehr zu beklagen, dass Dehn seinen Vorsatz auszuführen durch seinen unerwartet frühen Tod verhindert worden ist, durch welchen die musikalische Wissenschaft einen unersetzlichen Verlust erlitten hat. Ich kann diese Vorrede nicht schliessen, ohne dem theuren Entschlafenen für das gütige Wohlwollen, welches er mir im Leben geschenkt, und mit dem er stets auf das Bereitwilligste mich in meinen Studien unterstützt hat, meinen innigsten Dank nachzurufen.

BERLIN im Mai 1858.

BIBLIOTECA
REGIA
MONACENSIS

Einleitung.

Unsere Musiknote zeigt durch ihre Stellung auf dem Liniensystem die Tonhöhe, durch ihre Gestalt die Zeitdauer oder den Werth des Tones an, und wird letzteren Umstandes wegen Mensuralnote genannt, im Gegensatz zur Choralnote der Alten, die nur im *Cantus planus* oder einstimmigen Choralgesang zur Anwendung kam. Seitdem man nach unserer Weise die Linien und Zwischenräume des Systems benutzt, hat sich in Bezug auf die Bezeichnung der Tonhöhe, wenn man von dem verschiedenen Gebrauch der Schlüssel und Versetzungszeichen und von der Anzahl der Linien absieht, nichts geändert. Anders ist es dagegen mit der Bezeichnung des Werthes; diese war in steter Veränderung und Entwicklung begriffen, bis sich gegen Ende des siebzehnten und Anfang des achtzehnten Jahrhunderts die Gestalt der Noten so festgestellt hat, wie wir sie noch heutzutage im Gebrauch haben. Man muss sich aber nicht vorstellen, dass die in der gegenwärtigen Schrift zu erläuternden Noten der ersten Blüthezeit musikalischer Kunst (die von der Mitte des funfzehnten bis Ende des sechzehnten Jahrhunderts etwas weit gerechnet sein mag) für die damalige Zeit unvollkommener gewesen seien, als die unsrigen für die unsrige; denn die Alten waren vollkommen im Stande, Alles das, was sie den Regeln ihrer Kunst nach für statthaft hielten, auszudrücken.

Vergleichen wir die ältere Schreibweise mit der heutigen, so finden wir sie in Folgendem von der unsrigen abweichend.

1. Die äussere Gestalt der Noten ist eine andere.

2. Die vier grössten Notengattungen hatten einen zweifachen Werth, je nachdem sie nach dem vorgesetzten Taktzeichen dreizeitig oder zweizeitig gemessen werden sollten. Im ersteren Falle hiessen sie perfect, und es fasste die grössere Notengattung die nächst kleinere dreimal in sich, im anderen, wo sie imperfect hiessen, nur zweimal; durchaus anders als bei uns, wo mit alleiniger Ausnahme

zufälliger Triolen, Quintolen u. dgl. und des die Note um ihre Hälfte verlängernden Punktes, den die Alten übrigens auch kannten, durch das ganze System die zweitheilige Messung geht.

3. Die Alten wandten in den einzelnen Stimmen (womit wir es hauptsächlich zu thun haben) die Taktstriche nicht an, obgleich sie dieselben, wie aus ihren Tabulaturen (Partituren) zu ersehen ist, kannten. Für unsere verwöhnten Augen entsteht hierdurch manche Schwierigkeit, zumal da, wie sich zeigen wird, auch beim Zeichen der *Perfectio* (des dreitheiligen Taktes) unter gewissen Bedingungen die zweitheilige Messung zu beobachten ist.

4. Da man im ganzen funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert unter Musik hauptsächlich Gesang verstand, wobei oft mehrere Noten auf Eine Sylbe kommen, so wurden bei gewissen Notengattungen solche Einer Sylbe angehörige Noten eng aneinander geschrieben oder in Ein Zeichen zusammengezogen, und es entstehen auf diese Weise die Ligaturen, die mit ihrer von den einzeln stehenden Noten durchaus abweichenden Bedeutung einen der schwierigsten Punkte der alten Mensuralnotenschrift bilden.

5. Die Geschwindigkeit, die wir in der neueren Musik *Tempo* nennen und durch die allgemein gebräuchlichen Wörter *Allegro, Adagio* u. a. bezeichnen, drückten die alten Musiker durch das Taktzeichen selbst aus. Sie nahmen nämlich einen feststehenden Werth der Noten, einen *integer valor notarum* an, in welchem eine bestimmte Notengattung (die *Semibrevis*) eine bestimmte Zeitdauer (einen *Tactus*) galt; alle Taktzeichen (die, unserer Bezeichnung ähnlich, aus Kreisen und Bruchzahlen bestehen) geben an, in welchem Verhältniss die verschiedenen Notengattungen zu dem *integer valor* stehen. Diese Takt- und Tempobezeichnung, welche die Musiker des funfzehnten Jahrhunderts zu den grössten Künsteleien verleitete, wird im zweiten Abschnitt gegenwärtiger Schrift behandelt werden; der erste Abschnitt beschäftigt sich mit der Gestalt und dem Werth der einfachen Noten und Ligaturen, wie sie unter den einfachsten Taktverhältnissen vorkommen.

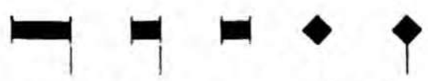
Erster Abschnitt.

Von der Gestalt und dem Werthe der einfachen Noten und Ligaturen.

Gestalt und Name der einfachen Noten.



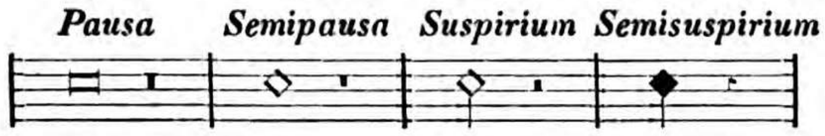
Bei den einfachen Noten ist es gleichgültig, ob der Strich nach unten oder oben gezogen ist (). Bei der *Maxima* und *Longa* finden wir ihn fast immer an der rechten Seite. Die *Maxima*, *Longa*, *Brevis*, *Semibrevis* und *Minima* sind auf obiger Tabelle mit hohlen (ungefüllten oder weissen) Köpfen; sie kommen auch schwarz oder gefüllt vor:



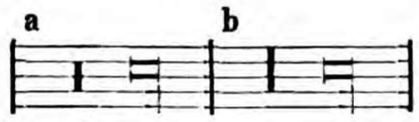
wodurch sich ihr Werth, je nach dem vorgeschriebenen Taktzeichen ändert.

Aus der *Semibrevis* ist unsere ganze Taktnote entstanden, aus der *Minima* unsere halbe Note, aus der *Semiminima* unser Viertel u. s. w. Von den grösseren Notengattungen haben wir nur noch im alla breve Takte die *Brevis* (oder doppelte Taktnote) im Gebrauch.

Den Noten entsprechen folgende hier neben dieselben gesetzte Zeichen des Stillschweigens (Pausen):



Es sind dies ganz dieselben Zeichen, welche bei uns im Gebrauch sind. Die Pause für die *Longa* ist, je nachdem sie zwei- oder dreizeitig gemessen wird, ein aus zwei oder drei *Pausis* (Pausen der *Brevis*) zusammengesetzter Strich:



man nannte die erste (bei a) die *Pausa longa,* die andere (bei b) die *Pausa modi.*

Wie wir heutzutage den Takt in verschiedenen Notengattungen ausdrücken können z. B. in der doppelten Taktnote (𝅜, $\frac{2}{1}$ oder alla breve Takt) in der ganzen Taktnote (𝅝, $\frac{2}{2}$ oder $\frac{4}{4}$ Takt) so war dies auch bei den Alten der Fall. Für gegewöhnlich nahmen sie aber die *Brevis* (unsre doppelte Taktnote) als Einheit des Taktes an und nannten sie die *Mensura temporis,* oder kürzer das *Tempus.*

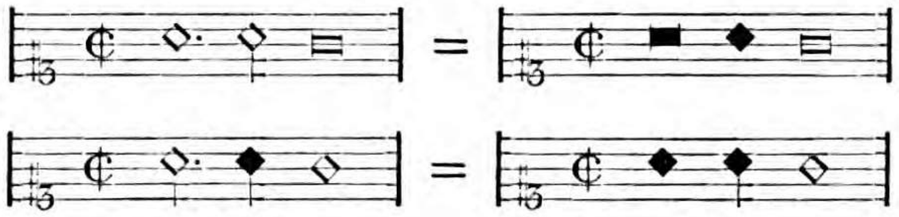
Eine jede Mensur ist nach dem vorgeschriebenen Taktzeichen entweder perfect (vollkommen) oder imperfect (unvollkommen) d. h. sie ist entweder dreizeitig, und die Taktart ist eine ungerade, oder sie ist zweizeitig, und die Taktart ist eine gerade. Unter *Tempus perfectum* haben wir also den $\frac{3}{1}$ Takt und unter *Tempus imperfectum* den $\frac{2}{1}$ oder $\frac{2}{2}$ Takt (unsern alla breve Takt) zu verstehen. Perfect aber wurde die ungerade Taktart ihrer Dreitheiligkeit wegen genannt, wie Franco von Cöln (der älteste uns überlieferte Schriftsteller über Mensuralmusik) sagt, weil die Drei die vollkommenste unter allen Zahlen sei, und von der Dreieinigkeit, der wahren und höchsten Vollkommenheit, den Namen führe. S. *Musica et cantus mensurabilis,* Cap. IV.: *Perfecta dicitur, eo quod tribus temporibus mensuretur. Est enim ternarius numerus inter numeros perfectissimus pro eo, quod a summa Trinitate, quae vera est et summa perfectio, nomen assumpsit.* Das Zeichen für das vollkommene *Tempus* ist ein geschlossener Kreis ○, für das unvollkommene ein halber C. Beide Zeichen finden wir gewöhnlich durchstrichen ¢, ϕ, und auch mit danebenstehender Zahl C_2 ϕ_3 etc. Ueber alle diese Nebenbestimmungen wird im zweiten Abschnitte die Rede sein.

Vom Werth der einfachen Noten im Tempus imperfectum.

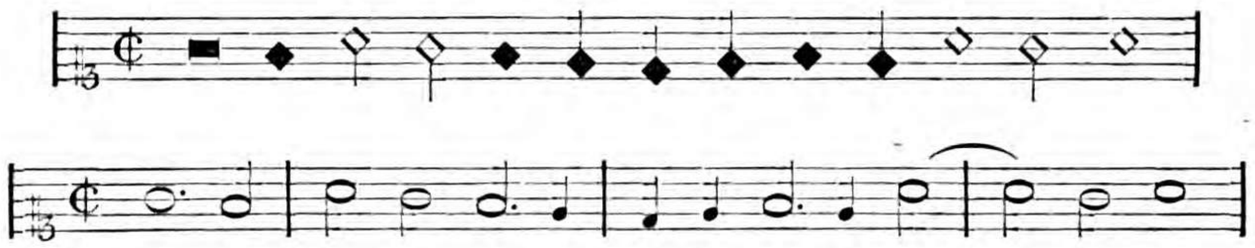
Im *Tempus imperfectum* werden sämmtliche Notengattungen zweizeitig gemessen, d. h. die *Brevis* enthält zwei *Semibreves,* die *Semibrevis* zwei *Minimae* u. s. w. und ebenso machen zwei *Breves* eine *Longa,* und zwei *Longae* eine *Maxima.*

Die Hinzusetzung eines Punktes auf die rechte Seite einer Note verlängert dieselbe (wie bei uns) um die Hälfte ihres Werthes. Dieser Punkt heisst das *Punctum additionis.*

Wird eine ungefüllte (hohle oder weisse) *Brevis* oder *Semibrevis* ausgefüllt oder geschwärzt, so verliert sie den vierten Theil ihres Werthes, und kommt also einer punktirten der nächst kleineren Gattung gleich. Man schreibt aber für die einer gefüllten *Brevis* (▬) folgende *Minima* (◇) eine gefüllte Note ohne Strich (◆)

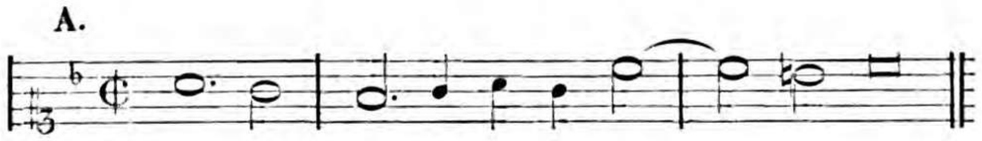


Folgendes Beispiel ist also so in unsere Notenschrift zu übertragen:



Zu beachten ist, dass hiernach eine gefüllte Note von der Gestalt einer *Semibrevis* (◆) zweierlei Werth hat: 1) nach einer gefüllten *Brevis* gilt sie *Minima,* 2) vor einer *Semiminima* gilt sie drei *Semiminimae* oder eine punktirte *Minima.* Zwischen den beiden Schreibweisen, die Note zu schwärzen oder die nächst kleinere Notengattung zu punktiren, wurde gar kein Unterschied gemacht, denn wir finden oft in ein und demselben Stück denselben Satz bald auf diese, bald auf jene Weise geschrieben. In Stellen wie hier:

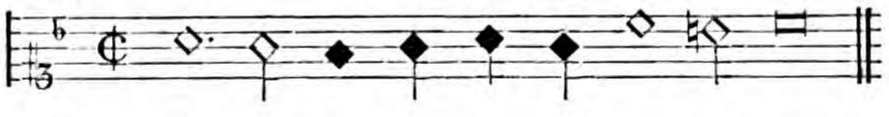
A.



B.



C.

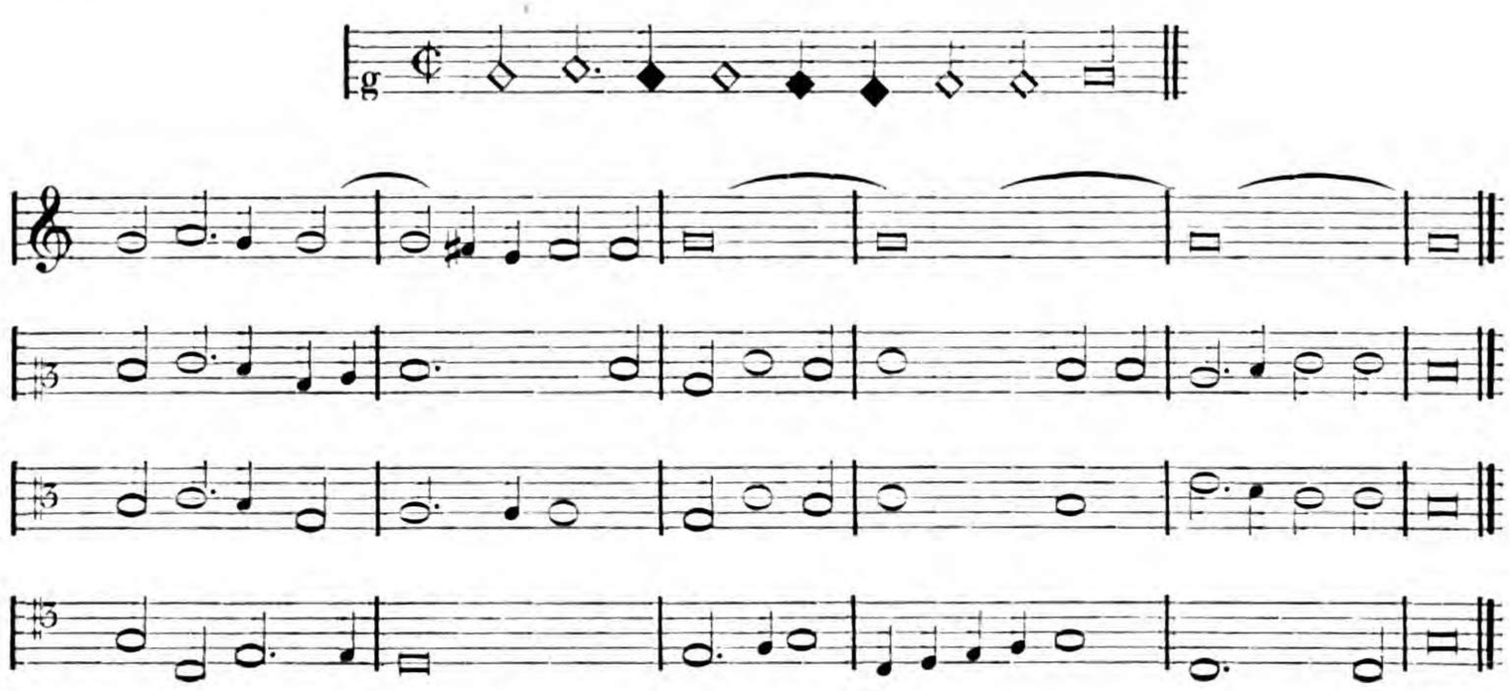


D.



wurde wohl die Schreibweise von C und D deswegen vorgezogen, weil die beiden zusammenstehenden schwarzen Noten ohne Strich ◆◆ (wie im Beispiel B.) leicht zu Irrthum Veranlassung geben konnten, zumal, da, wie wir weiter unten sehen werden, unter dem Zeichen des *Tempus imperfectum* die Schwärzung der Noten auch einen plötzlichen Wechsel in eine dreitheilige Taktart (in die sogenannte *Proportio hemiola*) hervorrufen kann, ohne dass dieses durch ein neues Taktzeichen vorgeschrieben ist.

Die Schlussnote in den alten Gesängen ist meist in der Form der *Longa* oder *Brevis,* oder mit dieser Figur  geschrieben; ihr Werth wurde nicht näher bestimmt. Da es ein Gesetz bei den alten Componisten war, in einem mehrstimmigen Stück mit allen Stimmen zu gleicher Zeit zu schliessen, und so zum Schlusse hin die grösste Fülle der Harmonie zu entfalten, so war die Schlussnote von sehr verschiedener Dauer und musste so lange ausgehalten werden, bis die zuletzt sich bewegende Stimme zur Ruhe gekommen war. Z. B. Schluss der Motette *Lapidabant Stephanum* von Palestrina.

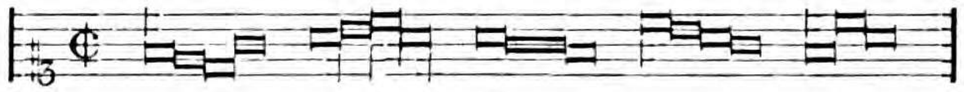


Die Ligaturen im Tempus imperfectum.

Wenn mehrere Noten auf einer Sylbe gesungen werden sollen, so schreibt man in kleineren Notengattungen, (von der *Minima* abwärts) die Noten einfach nebeneinander; in den grösseren Notengattungen (*Maxima, Longa, Brevis* und *Semibrevis*) hat man jedoch eigene Zeichen, die man Ligaturen nennt.

Die Ligaturen werden ihrer äusseren Gestalt nach in gleichförmige (*Ligaturae rectae*) und in schiefe oder ungleichförmige Ligaturen (*Ligaturae obliquae*) einge-

theilt. In der *Ligatura recta* werden die zu verbindenden Noten in viereckiger Gestalt (in Gestalt der *Brevis, Longa* und *Maxima*) eng aneinander geschrieben, z. B.



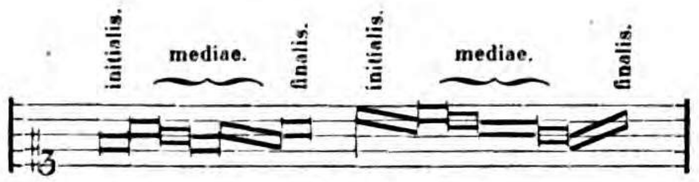
In der *Ligatura obliqua* bedient man sich folgendes schräg über das Liniensystem fortgehenden Zeichens:



Die beiden Enden dieses Zeichens geben uns die zu verbindenden Töne an; also bedeutet das obige Beispiel den Tönen nach, ohne Rücksicht auf ihren Werth.



Der Werth der Ligaturen wird bedingt zum Theil durch ihre Gestalt, zum grössten Theil aber durch die Stellung des Striches, ob derselbe an der rechten oder linken Seite, auf- oder abwärts gezogen ist, abweichend von den einfachen Noten, wo dies ganz ohne Einfluss bleibt. Es folgen nun die hierüber aufgestellten Regeln. Eine Ligatur kann aus zwei, drei oder einer ganzen Reihe von Noten bestehen. Die erste Note der Ligatur heisst die *Nota initialis* oder die Anfangsnote, die letzte die *Nota finalis* oder die Schlussnote und alle dazwischen liegenden die *Notae mediae* oder die mittleren.



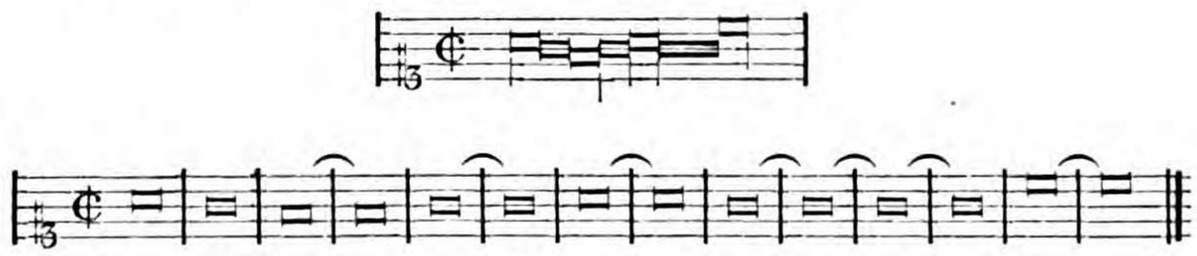
Regeln über die Notae mediae.

Da die Regeln über die *Notae mediae* die einfachsten sind, so beginnen wir mit diesen: Jede *Media* ohne Strich, gleichviel ob sie durch das Zeichen der *Ligatura recta* oder *obliqua* ausgedrückt ist, gilt *Brevis* oder zwei Schläge. Z. B.



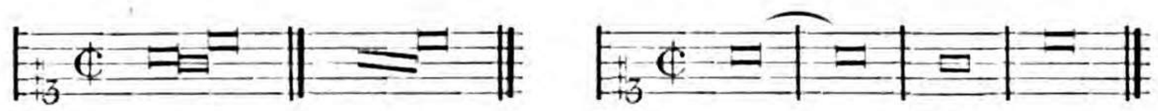
Dies erleidet nur eine Ausnahme, die sich weiter unten durch Regel 4. über die *Nota initialis* ergeben wird.

Hat aber die *Media* an der rechten Seite einen Strich nach unten, so wird sie *Longa;* und ferner, ist sie in Gestalt der *Maxima* geschrieben (gewöhnlich ohne Strich) so gilt sie auch hier für eine solche. Z. B.

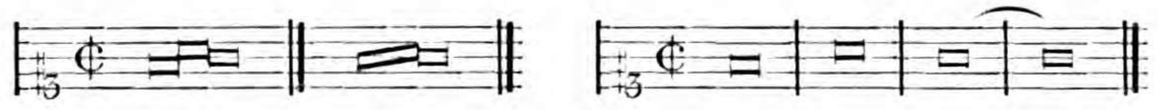


Regeln über die Nota initialis.

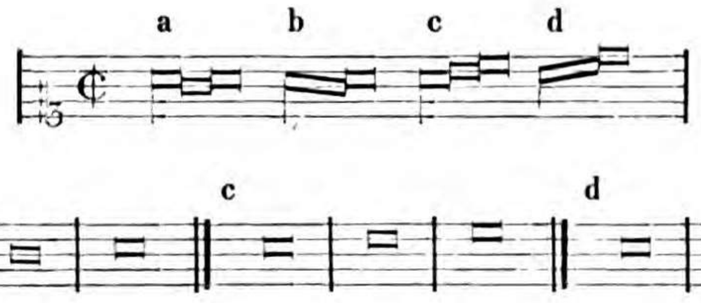
Regel 1. Wenn die *Initialis* keinen Strich hat, die folgende Note aber tiefer ist, gilt sie *Longa,* oder vier Schläge, gleichviel ob sie als *Ligatura recta* oder *obliqua* geschrieben ist. Z. B.



Regel 2. Wenn die *Initialis* keinen Strich hat, die folgende Note aber höher ist, gilt sie in beiden Schreibweisen (*obliqua* oder *recta*) *Brevis,* oder zwei Schläge. Z. B.



Regel 3. Wenn die *Initialis* einen Strich an der linken Seite nach unten hat, so gilt sie, sei die folgende Note höher oder tiefer, *Brevis* oder zwei Schläge. Z. B.

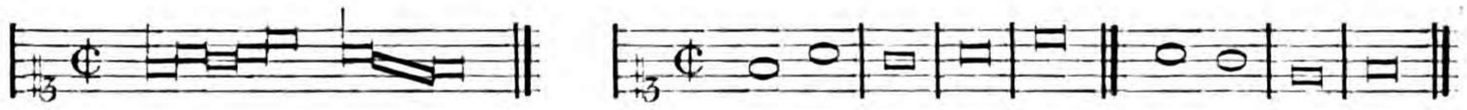


Zusatz. Ist die zweite Note der Ligatur, wie in den Beispielen c und d höher als die erste, so findet man die *Initialis* nur höchst selten mit einem Strich, da sie in diesem Falle schon von selbst (nach Regel 2.) als *Brevis* zu messen ist.

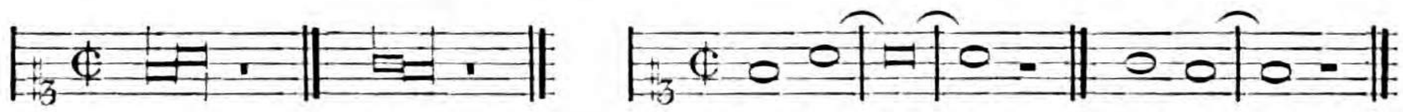
Regel 4. Wenn die *Initialis* einen Strich an der linken Seite nach oben hat, gilt sie mit der nächstfolgenden (diese sei *Media* oder *Finalis,* höher oder tiefer) zusammen nur Eine *Brevis,* (jede einzelne also *Semibrevis*).



Hierdurch erleidet, wie bereits darauf hingewiesen wurde, die Regel, dass eine jede *Media* ohne Strich *Brevis* gelte, eine Ausnahme. Alle auf diese Figur folgenden *Mediae* sind aber wieder der ersten Regel gemäss *Breves;* z. B.



Bekommt in dieser Figur die zweite Note einen Strich auf der rechten Seite (was jedoch nur ein seltener Fall ist), so ändert sich ihr Werth dahin, dass die erste Note zwar *Semibrevis* bleibt, die zweite aber bei abwärtsgehendem Strich zur *Longa,* bei aufwärtssteigendem zur *Brevis* wird; z. B.

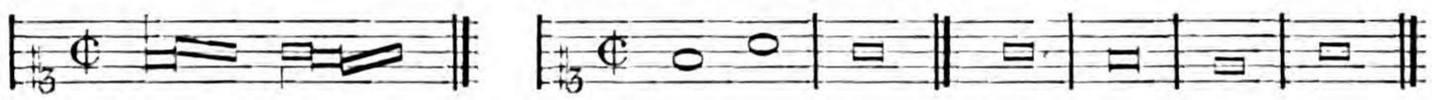


Regel 5. Hat die *Initialis* einen Strich an der rechten Seite nach unten, so gilt sie, wie alle Ligatur-Noten dieser Gestalt *Longa;* z. B.

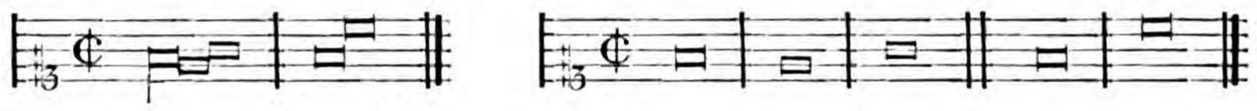


Regeln über die Nota finalis.

Regel 1. Jede *Finalis* in der *Ligatura obliqua* gilt *Brevis;* z. B.



Regel 2. Dasselbe gilt von der *recta finalis,* die höher als ihre vorhergehende Note ist; z. B.



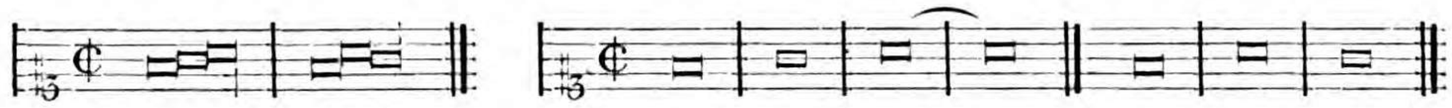
Regel 3. Die *recta finalis,* die tiefer als die vorhergehende Note ist, gilt *Longa* oder vier Schläge; z. B.



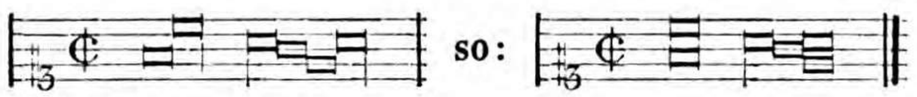
Diese drei Regeln erleiden dann eine Ausnahme, wenn nach Regel 4. über die *Initialis* die Ligatur nur aus zwei Noten besteht, von denen die erste an der

linken Seite einen Strich nach oben gezogen hat, die zweite aber ohne Strich ist. Denn in diesem Falle sind beide *Semibreves.*

Regel 4. Hat die *Finalis* an der rechten Seite einen Strich, so gilt sie, wenn derselbe aufwärts geht *Brevis,* geht er aber abwärts, so ist sie, wie alle Ligatur-Noten dieser Gestalt, *Longa.*



In den ältesten Drucken finden wir bisweilen die *Finalis* grade über die vorletzte Note geschrieben, in welchem Falle sie dann *Longa* ist; also anstatt:



Hierbei ist immer die tiefere Note die erste und gilt, wenn sie einen Strich nach unten hat *Longa,* ohne ihn *Brevis;* z. B.



Die Alten fassten die sämmtlichen Regeln über die Ligaturen in folgende Verse zusammen, die mit geringen Abweichungen schon in Forkels und Kiesewetters Geschichtswerk abgedruckt sind und hier der Vollständigkeit wegen abermals einen Platz finden mögen, mit Hinweisung auf die obigen Regeln.

Prima carens cauda longa est pendente secunda.	Regel 1. über die Initialis.
Prima carens cauda brevis est scandente secunda;	Regel 2. über die Initialis.
Estque brevis caudam si laeva parte remittit;	Regel 3. über die Initialis.
Semibrevis fertur, sursum si duxerit illam.	Regel 4. über die Initialis.
Quae libet e medio brevis est; at proxima adhaerens *Sursum caudatae, pro semibrevi reputatur.*	Regel über die Mediae.
Ultima conscendens brevis est quaecunque ligata.	Regel 1. und 2. über die Finalis.
Ultima dependens quadrangula sit tibi longa.	Regel 3. über die Finalis.
Est obliqua brevis semper finalis habenda;	Regel 1. über die Finalis.
Excipitur caudam tollens ex parte sinistra.	Regel 4. über die Initialis.

Diese Verse haben den meisten kleineren Musikcompendien des sechzehnten Jahrhunderts als Grundlage für die Regeln über die Ligaturen gedient. Unter

diesen Compendien ist besonders hervorzuheben: *Compendiolum Musicae pro incipientibus per H. Fabrum conscriptum* (Braunschweig 1548). Eine Bearbeitung desselben mit hinzugefügter deutscher Uebersetzung ist *Compendium Musicae Latino-Germanicum Adami Gumpelzhaimeri* (Augsburg 1595 — spätere Ausgaben bis 1616). Ferner *Melchior Vulpius, Musicae Compendium Latino-Germanicum M. H. Fabri.* Von letzterem lag mir eine spätere 1641 zu Erfurt herausgekommene Ausgabe vor. In den grösseren theoretischen Schriften, den beiden Büchern *de arte canendi* von Sebald Heyden (Nürnberg 1540) in dem *Dodecachordon* des *Glarean* (Basel 1547) und in dem *Compendium Musices* des *Petit Adrian Coclicus* (Nürnberg 1552) sind die Regeln über die Ligaturen mit weniger Ausführlichkeit und Klarheit angegeben, als in den obengenannten kleineren für Anfänger bestimmten Büchern. Eine eigenthümliche Eintheilung der Ligaturen im Betreff des Werthes ihrer Anfangsnote, in solche *cum proprietate, sine proprietate* und *cum opposita proprietate* giebt Franco von Cöln in seiner *Musica et cantus mensuralis* (bei Gerbert Th. III., pag. 6 und 7) und nach ihm ausführlicher Franchinus Gafor (*Practica musice,* Mailand 1496), dessen Worte hier mit einer deutschen Uebersetzung folgen.

Ueber die Bedeutung des Wortes *Proprietas* ist Forkel, welcher die Sache im II. Bande seiner Geschichte pag. 404 bespricht, im Irrthum, wenn er sagt, es bezeichne die Eigenschaft einer Note, verlängert oder verkürzt zu werden. Im Gegentheil wird die *Proprietas* gerade nur dann der ersten Note einer Ligatur zugeschrieben, wenn sie die ihrer Gestalt (⊐) ausser der Ligatur entsprechende Bedeutung der *Brevis* behält; bekommt sie dagegen nach den Regeln der Ligatur einen andern Werth, so heisst sie *sine proprietate* oder *cum opposita proprietate;* ersteres, wenn sie den Werth einer *Longa* erhält (wie nach der 1. und 5. Regel über die *Initialis*) und letzteres, wenn sie (und mit ihr die folgende Note) zur *Semibrevis* wird (nach der 4. Regel), so dass, freilich etwas seltsam, durch *cum opposita proprietate* die dem *sine proprietate* entgegengesetzte Abweichung von der *Proprietas* (d. i. von dem ursprünglichen Werthe) bezeichnet wird. Diese Erklärung der Sache geht aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle hervor, und die darin vorkommende Definition der *Proprietas* kann, wiewohl sie etwas seltsam ausgedrückt ist, nichts anderes bezeichnen, wie dies auch durch den etwas deutlicheren Ausdruck bei Franco bestätigt wird, welcher sagt: *Proprietas est nota primariae inventionis ligaturae data a plana musica in principio illius,* d. i. Die *Proprietas* ist die der ersten Erfindung entsprechende Note, wie sie dem Ligatur-Anfange vom *Cantus planus* gegeben worden ist.

Hier folgen nun die Worte des Franchinus:

Alia [nämlich die *Principia ligaturarum*] *cum proprietate dicuntur, alia sine proprietate, alia cum opposita proprietate. Omnis nempe ligatura ascendens, cujus prima notula nullam habuerit virgulam ascendentem vel descendentem cum proprietate dicitur; item omnis ligatura descendens cujus prima notula virgulam habuerit descendentem lateri scilicet sinistro adhaerentem cum proprietate dicitur. Omnis vero ligatura cum proprietate primam notulam reddit brevem. Errant idcirco qui primam obliqui corporis notulam in ligatura ascendente longam ponunt. Est autem proprietas secundum Franchonem ordinata constitutio et positio principiis ligaturarum in cantu plano a primis auctoribus attributa. Qua re omnis in cantu plano ligatura solam proprietatem possidet. Sine proprietate autem ligatura et cum opposita proprietate notulis cantus plani nusquam conveniunt: quippe quae essentialiter a ligatura cum proprietate differentes, figuras et nomine et quantitate diversas efficiunt, quod in cantu plano nullatenus admittitur, cujus notulas aequa temporis mensura musici disposuerunt. Omnis ligatura ascendens cujus prima notula virgulam habuerit a latere dextro descendentem sine proprietate dicta est. Omnem item ligaturarum descendentem cujus prima notula nullam habuerit virgulam sine proprietate dixerunt; verum ligatura omnis sine proprietate primam ducit notulam longam. Omnis autem ligatura tam ascendens quam descendens*

„Einige Ligatur-Anfänge heissen *cum proprietate,* andere *sine proprietate,* andere *cum opposita proprietate.* Jede aufsteigende Ligatur deren erste Note keinen Strich hat, wird *cum proprietate* genannt; ebenso jede abwärtssteigende, deren erste Note mit einem abwärtsgehenden Strich auf der linken Seite versehen ist. Die erste Note aber einer jeden Ligatur *cum proprietate* ist *Brevis;* es irren also die, welche die erste Note einer obliquen aufwärtssteigenden Ligatur für eine *Longa* nehmen. Die *Proprietas* ist aber nach Franco die den Ligatur-Anfängen von den ersten Erfindern im *Cantus planus* gegebene Bedeutung. Daher hat eine jede Ligatur im *Cantus planus* nur die *Proprietas* schlechthin. Die Ligatur *sine proprietate* und die *cum opposita proprietate* kommen aber nirgends den Noten des *Cantus planus* zu, weil dieselben, wesentlich verschieden von der Ligatur *cum proprietate,* die Figuren dem Namen und dem Werthe nach verändern, was beim *Cantus planus* niemals vorkommen kann, da die Musiker den Noten desselben eine gleiche Zeitdauer beigelegt haben. Jede aufsteigende Ligatur, deren erste Note einen abwärtsgezogenen Strich zur rechten Seite hat, wird *sine proprietate* genannt, ebenso jede abwärtssteigende Ligatur, deren erste Note ohne Strich ist; jede Ligatur aber *sine proprietate* hat zur ersten Note eine *Longa.* Jede Ligatur endlich auf- oder abwärtssteigend, deren

cujus prima notula habuerit virgulam ascendentem in latere sinistro dicitur cum opposita proprietate. Et ligatura omnis cum opposita proprietate primam semper notulam reddit semibrevem, atque secundam, non ut se ipsam, sed ex consequenti: nam sola semibrevis notula ligaturae incongrua est; duae autem aptissime conjunguntur.

erste Note auf der linken Seite einen aufwärtsgezogenen Strich hat, nennt man *cum opposita proprietate;* in jeder solcher Ligatur ist stets die erste Note *Semibrevis* und ebenso die zweite, jedoch nicht an und für sich, sondern durch ihre Verbindung mit jener; denn eine einzelne *Semibrevis* ist für die Ligatur nicht angemessen; wohl aber werden zwei passend verbunden."

Hiernach sind also *a)* Ligaturen *cum proprietate:*



b) Ligaturen *sine proprietate:*

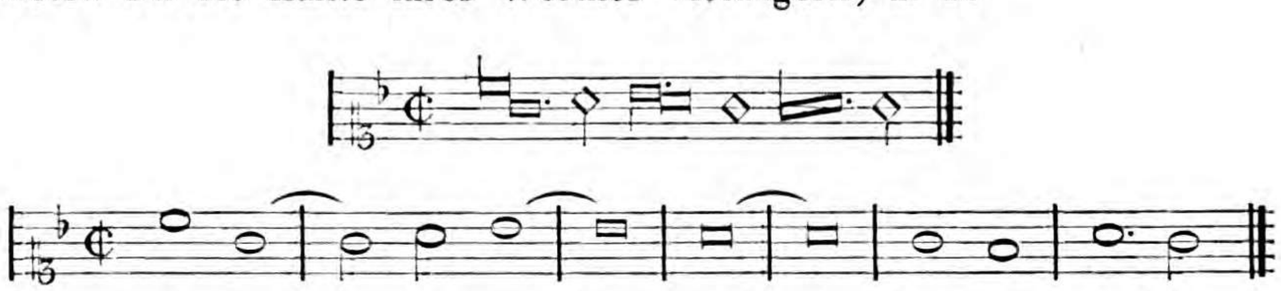


c) Ligaturen *cum opposita proprietate:*

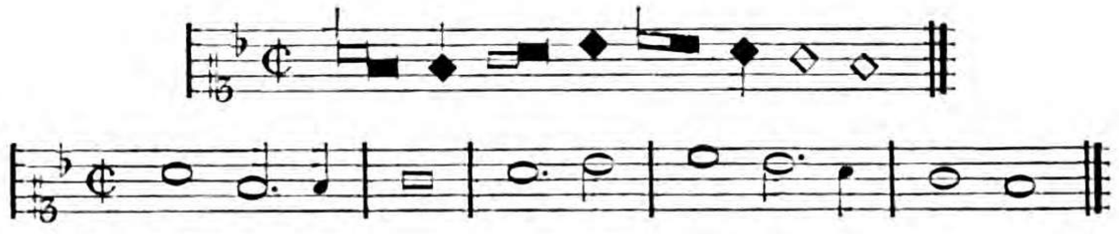


Zusätze zu den Regeln über die Ligaturen.

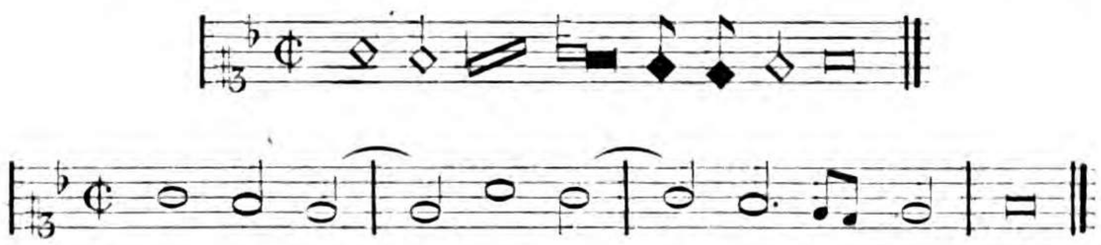
Man kann die Noten der Ligatur durch Hinzufügung eines Punktes wie einfache Noten um die Hälfte ihres Werthes verlängern; z. B.



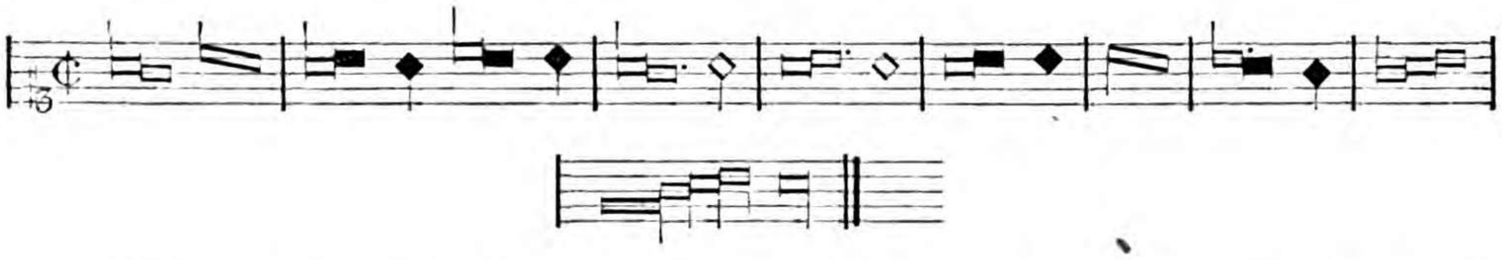
Ebenso kann man eine Note in der Ligatur durch Ausfüllung oder Schwärzung um den vierten Theil ihres Werthes verkürzen; z. B.



Die Noten der Ligatur brauchen durchaus nicht auf dem guten Takttheil zu beginnen; es finden sich viele Fälle, wo sie Syncopen vorstellen; z. B.

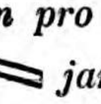


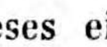
Bei Uebertragung älterer Werke in unsre Notenschrift hat man ja darauf zu sehen, dass die zu einer Ligatur verbundenen Noten nicht durch eine falsche Unterlage des Textes getrennt werden. Da die Musik zunächst Gesang war, so richtete sich auch die Eintheilung der Noten nach den Worten, und so war es durchaus natürlich, dass man die Einer Sylbe angehörenden Zeichen zusammen schrieb. Es lässt sich daher die Einführung der Ligaturen gar nicht von den ersten Anfängen der Notenschrift trennen; dasselbe gilt auch von dem Werthe, den die Glieder der Ligatur in der Mensuralmusik abweichend von den einfachen Noten bekommen haben; es hat sich nur derselbe durch Einführung der weissen (ungefüllten) Noten um vieles erweitert. Die vielen möglichen Combinationen, wie sie sich aus den vorstehenden Regeln ergeben, wurden in dieser Ausdehnung kaum bis Ende des sechzehnten Jahrhunderts angewandt. Die Unübersichtlichkeit der Zeichen, die auch in jener Zeit dem Sänger Schwierigkeit machen musste, verursachte, dass man ihre Anwendung mehr und mehr einschränkte, wenn auch die Behauptung nicht richtig ist, dass Orlandus Lassus zur Erleichterung des Notenlesens eine grosse Anzahl Ligaturen beseitigt habe. In allein vieren seiner Werke — *Selectissimae Cantiones, quas vulgo Motetas vocant, partim omnino novae, partim nusquam in Germania excusae, sex et pluribus vocibus compositae per Orlandum di Lassus (Norimb. 1568) — Selectissimae Cantiones, etc. quinque et quatuor vocibus, (Norimb. 1568) — Orlandi Lassi musici praestantissimi Fasciculi aliquot sacrarum cantionum cum 4, 5, 6 et 8 vocibus in unum corpus redacti, (Norib. 1582) — Psalmi Davidis poenitentiales (Monachii 1584)* — die mir im Originaldruck vorlagen, habe ich etwa folgende Zeichen gefunden:



Dass aber in seinen Werken grössere Ligaturen nur selten anzutreffen sind, hat in den Compositionen selbst seinen Grund, da sie seltner Melismen in langen

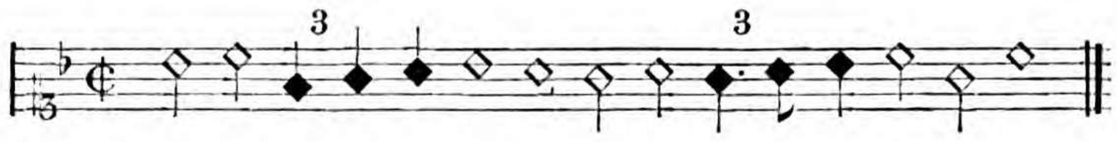
Noten haben; doch niemals sehen wir die Noten einzeln geschrieben, wo sie nach früheren Regeln zu einer Ligatur verbunden werden müssten.

Für die Abschaffung der Ligaturen arbeitete dagegen einer der berühmtesten musicalischen Schriftsteller Michael Praetorius (geb. 1571). Derselbe sagt im sogenannten *Typographus lectori musico* zum V. Theil seiner *Musae Sioniae* Geistl. Lieder und Psalmen (vom Jahre 1607) „die *Regula ligaturae (prima carens cauda longa est pendente secunda)* wird nicht observiret, sondern sowohl *in ligatura ascendens* als *descendens pro brevi* stets gesetzet." Und in dem zwölf Jahre später herausgekommenen dritten Theile seines Werkes *Syntagma musicum* erklärt er sogar pag. 29 die ganze Lehre von den Ligaturen für verwirrt und will sie alle mit einziger Ausnahme der aus zwei *Semibreves* bestehenden Ligatur abgeschafft wissen. Seine Worte sind: „*Veterum regula „prima carens cauda, longa est pendente secunda": cur observari debeat non video, sed in ligatura tam descendentem quam ascendentem pro brevi semper sine discrimine habendam judico: praesertim cum ligatura ista*  *jam ferme exoleverit, et in officinis typographicis rarissime reperiatur. Ego cum Lippio* (geb. 1584) *Haslero* (geb. 1564) *et aliis in hac sum opinione, omnes ligaturas intricatas esse semovendas, praeter unam hanc semibrevium*  *: et illarum loco hanc virgulam* ⌣ (unsern Bindebogen) *usurpandam esse.*

Diese Ansicht des Praetorius ward mit der Zeit allgemein angenommen; so finden wir in den späteren Compendien des siebzehnten Jahrhunderts nur noch dieses eine Zeichen  angeführt; z. B. in Johann Crügers Werk, Rechter Weg zur Singkunst (Berlin 1660).

Von der Triole.

In den Werken der alten Meister finden wir bisweilen drei nebeneinanderstehende *Semiminimae* mit einer darüber oder darunterstehenden Ziffer 3 in folgender Gestalt:

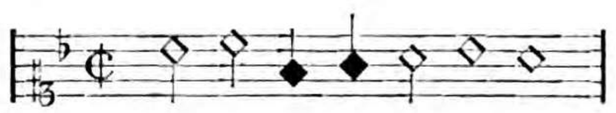


In diesem Falle stehen sie aber nicht wie unsere Vierteltriolen an Stelle einer *Minima* oder halben Note, sondern einer *Semibrevis* oder ganzen Note. Die Regel über ihre Ausführung ist nach Melchior Vulpius *(Musicae Compendium Lat. Germ. M. H. Fabri,* Erfurt 1641 pag. 57 u. 58) folgende: „Die Ziffer 3 unter drei schwarze Noten oder *Semiminimas* nur in einer Stimm gesetzet zeiget an, dass die ersten

zwo in ihrer eigentlichen Geltung bleiben, die dritte aber und letzte geduppelt werde und ein halben Schlag gelte". Der obige Satz ist demnach so in unsere Notenschrift zu übertragen:



Aus welchem Grunde man diese Schreibweise angewendet, da man eben so häufig diese Figur findet:

 etc.

dürfte schwer zu ermitteln sein, wenn man nicht annehmen will, dass vielleicht die mittelste von den drei Noten möglichst leicht gesungen werden soll, wofür das so sehr häufige Punktiren der ersten *Semiminima,* das wir besonders in den Gesängen des Orlandus finden, sprechen könnte.

Die Triole ist in neueren Ausgaben älterer Musikwerke oft nicht richtig übertragen worden; so schreibt F. Commer in seiner *Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI* (Berlin, bei Trautwein) als dem Werth einer ganzen Note entsprechend drei Viertelnoten mit darüberstehender 3 statt zweier Viertel und einer halben Note. Dieser Fehler findet sich z. B. im IV. Theil genannter Sammlung pag. 7. Zeile 2, pag. 8. Z. 12, pag. 17. Z. 10, pag. 21. Z. 3 und Z. 7, pag. 27. Z. 5, pag. 32. Z. 5 zweimal dicht hintereinander, u. s. w.

Als ein grösseres zusammenhängendes Beispiel für die Uebertragung der alten Noten in neuere folgt hier eine dreistimmige Motette „*Salvum me fac Domine*" nach *Glar. Dod.* pag. 266 von einem unbekannten Componisten, wahrscheinlich aus der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts; Glarean nennt sie einfach *(simplex)* und sehr alt. Die Noten sind oft sehr unpraktisch für die Unterlage des Textes verbunden, so dass Verstösse gegen die Quantitäts-Regeln gar nicht zu vermeiden waren. Auch die thematischen Einsätze der Stimmen sind oft durch verschiedene Ligaturen entstellt. Dies zeigt sich gleich beim ersten Satz, wenn man Sopran und Tenor vergleicht. Dies Stück fängt wie die meisten aus jener Zeit und wie vielleicht alle im *Tempus imperfectum* geschriebenen mit dem vollen Takt an; in dem selteneren Falle eines Anfangs mit Auftakt setzten die Alten jedesmal die zur Ergänzung des vollen Taktes erforderlichen Pausen, so dass für die Takteintheilung niemals ein Zweifel obwalten kann. Daher möchte die Richtigkeit der in der

Commerschen Ausgabe der *Souter Liedekens* des Clemens non Papa (*Collectio op. mus. Batav.* Theil XI.) häufigen Anfänge mit dem Auftakt, z. B. Psalm 3, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 15 u. s. w. sehr zu bezweifeln sein, zumal da der Herausgeber dadurch in der Regel genöthigt wird, vor dem Schluss statt eines ganzen Taktes einen halben anzunehmen, und so die durch jenen Auftakt entstandene Verschiebung aller Taktstriche des ganzen Stückes wieder gut zu machen.

(Das Noten-Beispiel steht pag. 18.)

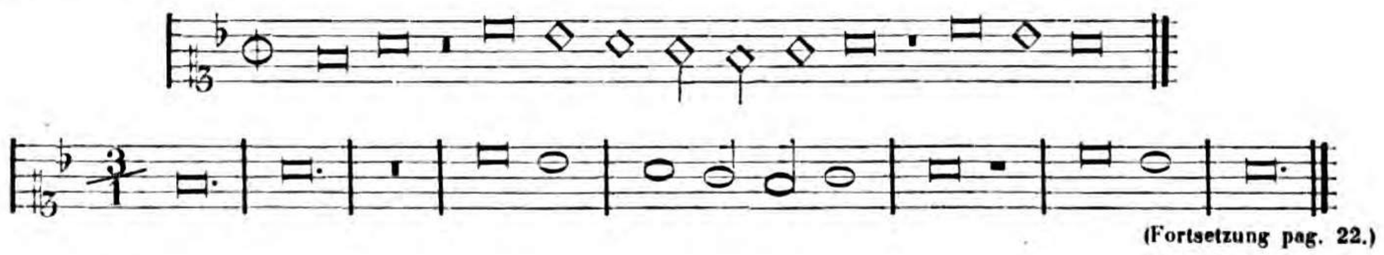
Vom Werth der einfachen Noten im Tempus perfectum.

Im *Tempus perfectum* oder $\frac{3}{1}$ Takt, welcher, wie schon pag. 4 bemerkt worden, durch ○ oder ⌽ (auch mit danebenstehender 3) bezeichnet wird, gilt die an Stelle des ganzen Taktes stehende *Brevis* (𝅜) auch ohne das *Punctum additionis* drei *Semibreves;* alle anderen Notengattungen sind aber der zweitheiligen Messung unterworfen. Es sind also die einzelnen Noten der $\frac{3}{1}$ Takte, wie auch für gewöhnlich bei uns, zweitheilig (nicht Triolen), und die Takte sind zu grösseren zweitheiligen (nicht dreitheiligen) Perioden verbunden, zur *Longa* mit zwei, und zur *Maxima* mit vier dreizeitigen *Breves.* Da nun aber die dreizeitige *Brevis* nicht nur in drei *Semibreves* (oder in eine entsprechende Zahl kleinerer Noten), sondern auch in eine zweizeitige *Brevis* und den Betrag einer *Semibrevis* getheilt werden kann:

𝅜· = ○○○ = 𝅜○ oder ○𝅜

so würde, weil die blosse Note 𝅜 ohne Punkt dreizeitige Bedeutung hat, ein verschiedenes Zeichen für den nur zwei *Semibreves* betragenden Werth nöthig sein. Man wendet aber auch hierfür die Note 𝅜 an, und der Zusammenhang muss zeigen, wann dieses Zeichen dreizeitig ist und allein schon einen $\frac{3}{1}$ Takt füllt, und wann es zweizeitig ist und erst mit hinzukommendem Betrage einer *Semibrevis* einen $\frac{3}{1}$ Takt ausmacht. Dies zu erkennen gaben die Alten folgende Regeln:

Die Dreizeitigkeit der *Brevis* gilt nur für den Fall, dass ihr wiederum eine *Brevis* oder eine für solche stehende Pause oder die Note einer grösseren Gattung *(Longa* oder *Maxima)* folgt; folgen dagegen kleinere Notengattungen *(Semibreves, Minimae* oder *Semiminimae)* oder die ihnen entsprechenden Pausen, so ist sie zweizeitig. Hiernach hat man folgendes Beispiel so zu übersetzen:

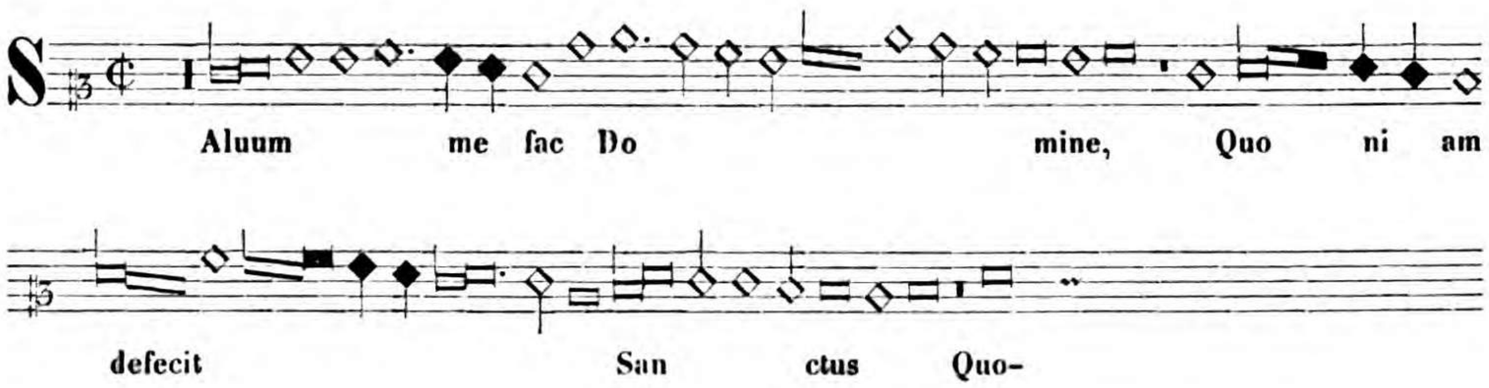


(Fortsetzung pag. 22.)

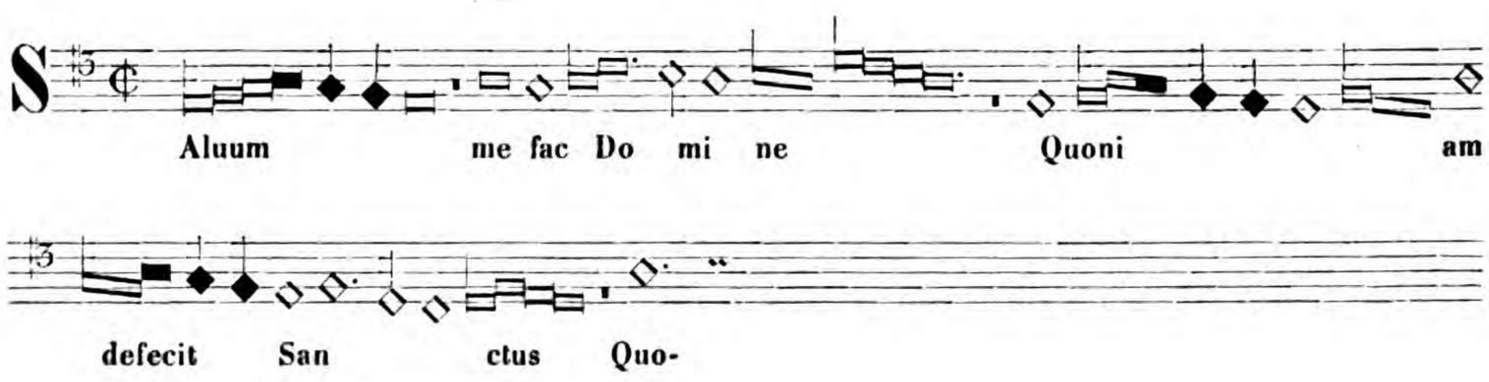
Salvum me fac Domine (Glar. Dod. pag. 266 und 267).

(Psalm XI, 1—3.)

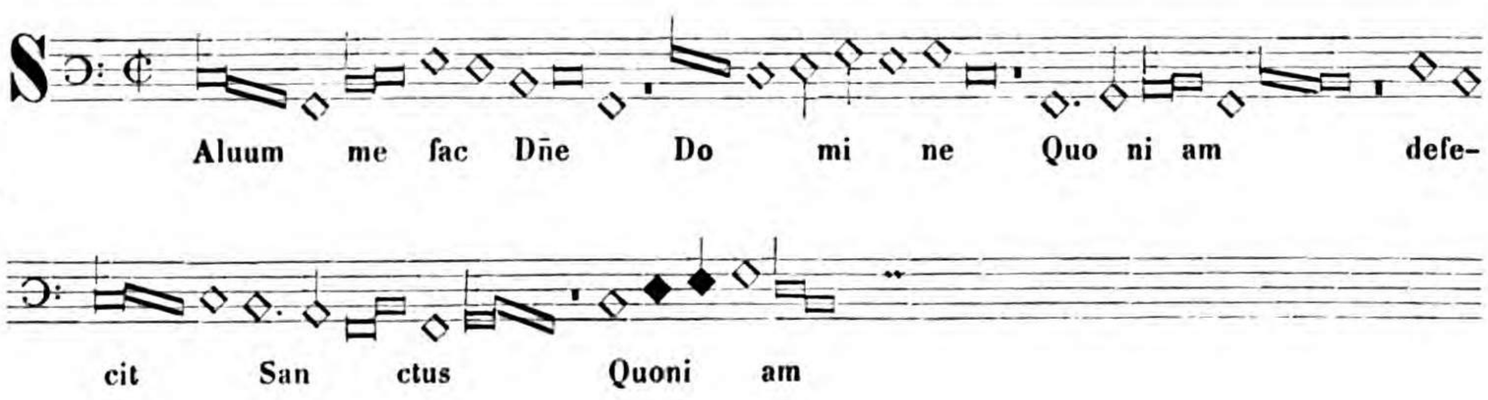
CANTUS.



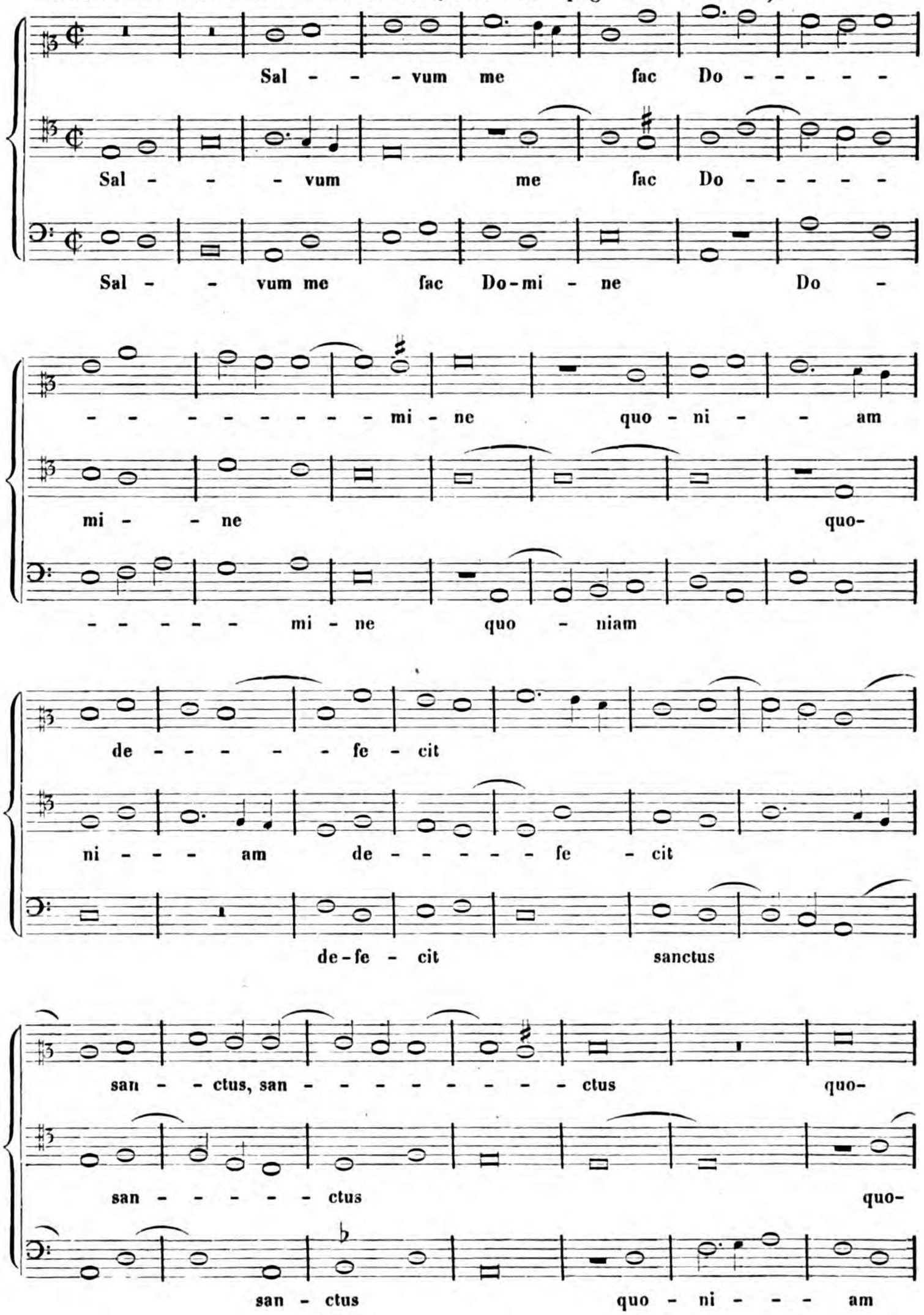
TENOR.



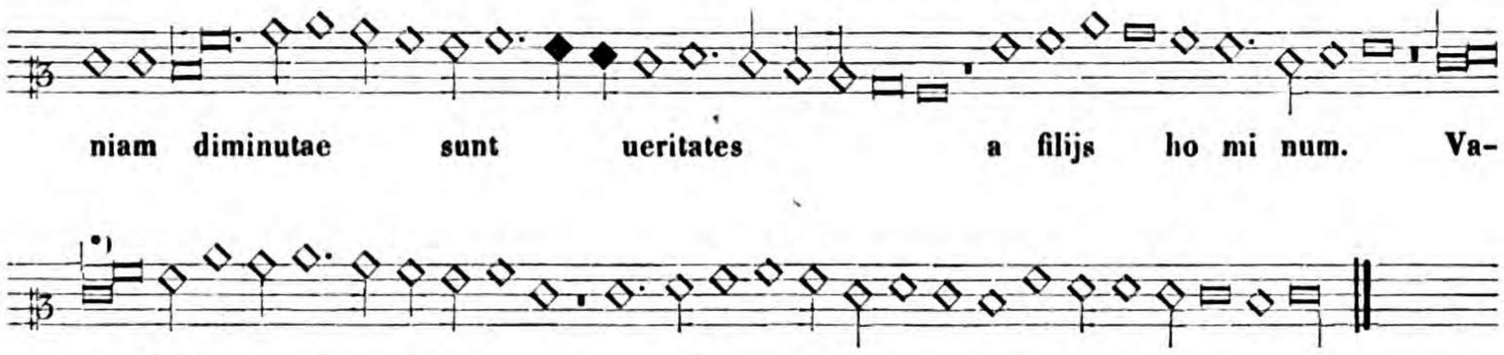
BASIS.



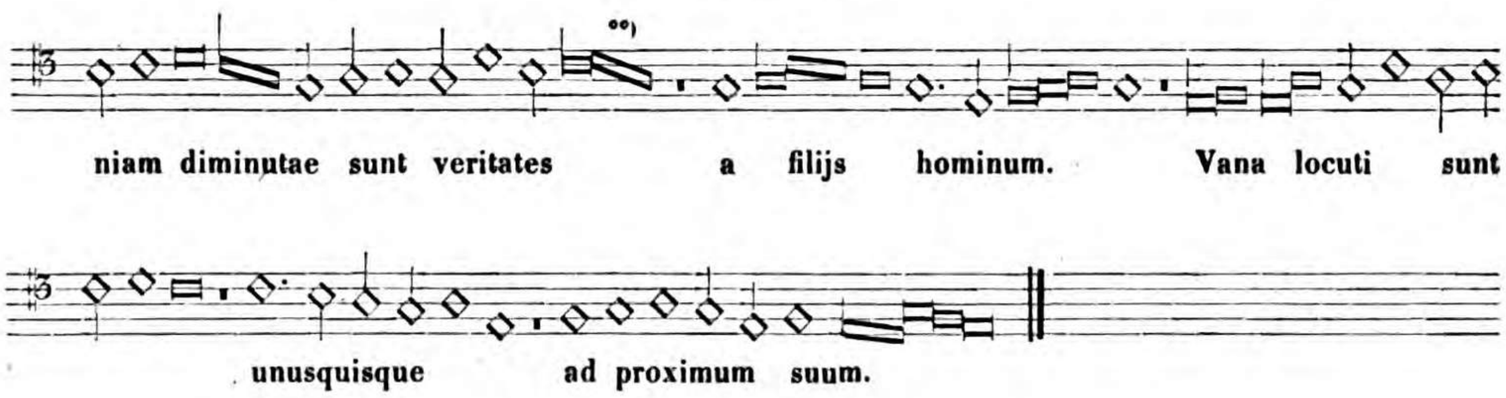
Salvum me fac Domine (Glar. Dod. pag. 266 und 267).



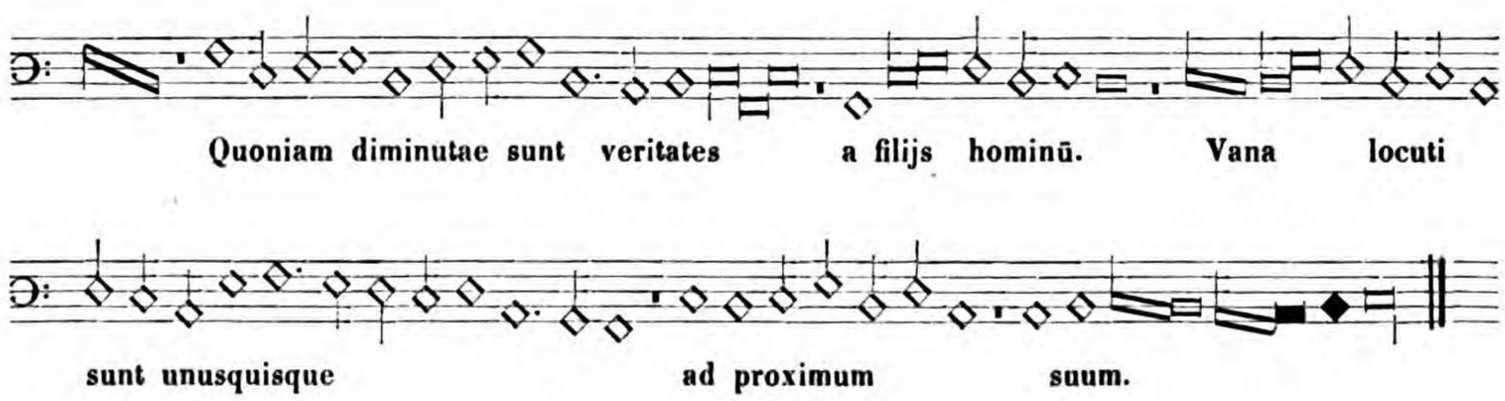
CANTUS.



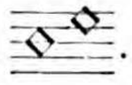
TENOR.



BASIS.



---

*) Hier steht im Original . Es muss jedoch der Uebereinstimmung wegen mit dem Tenor eine Ligatur gesetzt werden.

**) Diese Ligatur heisst im Original , ein offenbarer Druckfehler.

ni - am di - - mi-nu - - tae sunt ve - ri - ta -

- ni-am di - mi - nutae sunt ve - ri - ta - tes

di - mi - nu - tae sunt ve - - ri - ta-

tes a fi - li - is ho - - - mi - num

a fi - - - li - is ho - mi - - - num

tes a fi - - - li - is va-

va - - na lo-cu-ti sunt u-nus-quisque

va - na lo-cu-ti sunt u - nus - quis - que ad

- na lo - - - cu-ti sunt u - nus - quis - que ad pro-

ad pro - xi - mum proximum su - um

pro - xi - mum su - um

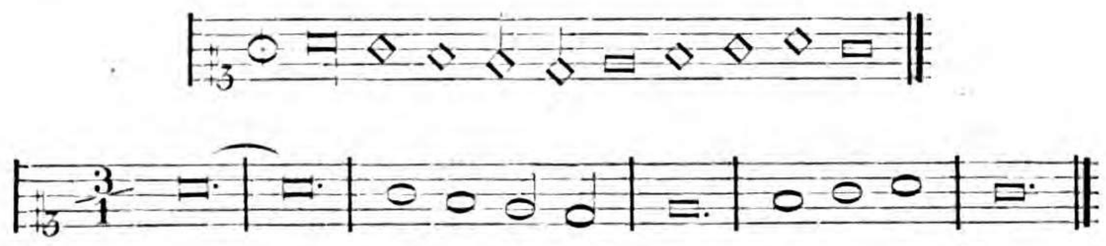
- - -. xi - mum suum

Demgemäss gilt die *Longa,* die wir uns im *Tempus perfectum* aus zwei dreizeitigen *Breves* zusammengesetzt zu denken haben, wenn eine *Brevis* oder grössere Note folgt, sechs *Semibreves;* folgt aber eine kleinere Note oder Pause, so wird ihre zweite *Brevis* nach der obigen Regel imperfect und die *Longa* gilt nur fünf *Semibreves;* z. B.

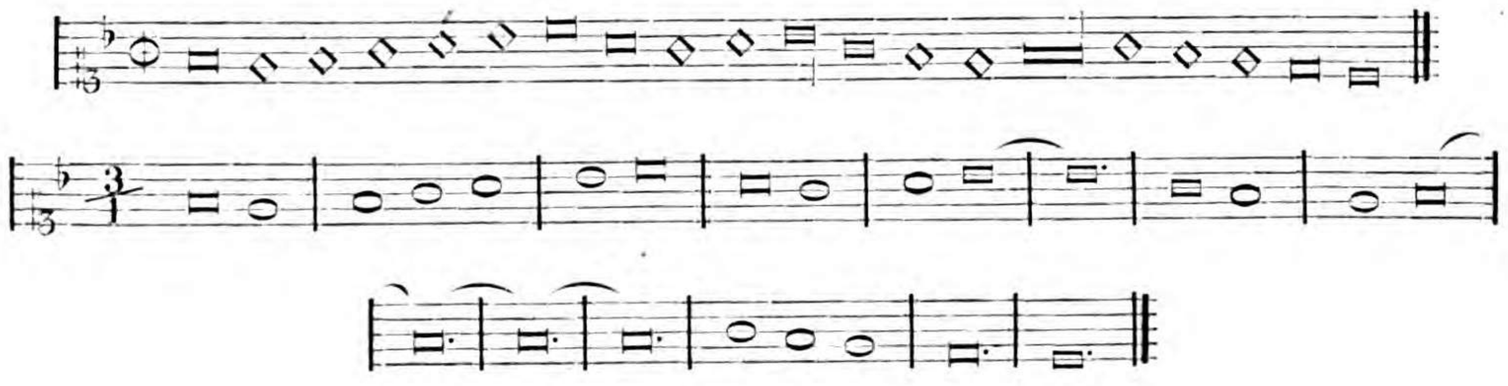
Auf gleiche Weise wird die *Maxima,* die hier vier dreizeitige *Breves* beträgt und also zwölfzeitig ist, durch eine auf sie folgende *Semibrevis* elfzeitig; z. B.



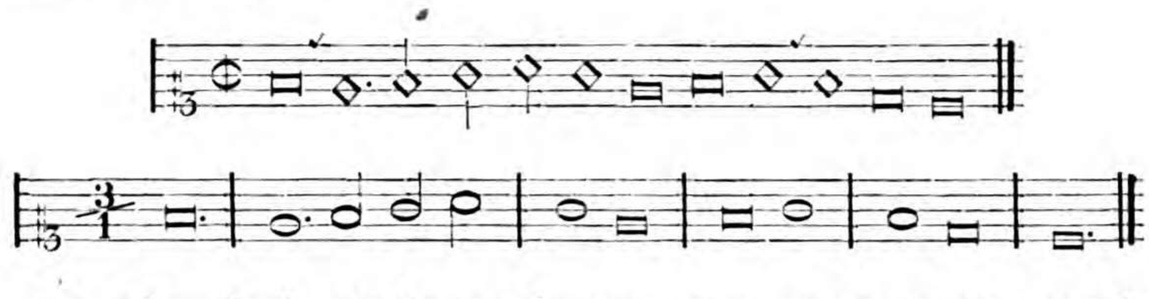
Dagegen bleibt die *Brevis* dreizeitig, die *Longa* sechszeitig und die *Maxima* zwölfzeitig, trotz der folgenden kleineren Noten, wenn diese bis zur nächsten *Brevis* oder grösseren Note so viel als drei *Semibreves* oder eine dreizeitige *Brevis* betragen; z. B.



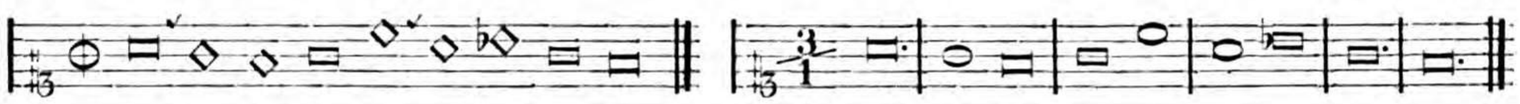
Es kann aber ferner auch die einer *Brevis* vorangehende *Semibrevis* dieselbe zweizeitig machen, wenn sie nämlich auf dem guten Takttheil zu stehen kommt und folglich mit ihr zusammen einen Takt ausfüllt; und ebenso wird eine *Longa* und eine *Maxima* durch eine ihr vorausgehende auf dem guten Takttheil stehende *Semibrevis* fünfzeitig und elfzeitig; z. B.



Damit der Sänger aber in allen Fällen die Takteintheilung verstehe, hatte man noch ein kleines Zeichen, einen Punkt (· oder ✓), welcher entweder in das System zwischen die Noten, oder über dasselbe an Stelle unsres Taktstriches gesetzt wurde; dieses Zeichen nannte man das *Punctum divisionis,* in gewissen Fällen auch das *Punctum alterationis.*



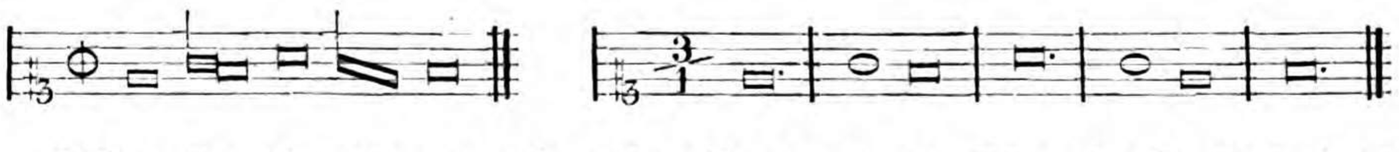
Punctum alterationis wurde es aber genannt, wenn es vor zwei *Semibreves* steht, denen eine *Brevis* oder grössere Note folgt. In diesem Falle wird nämlich die zweite der beiden *Semibreves* alterirt, d. h. sie erhält den doppelten Werth, und steht also an Stelle einer zweizeitigen *Brevis;* z. B.

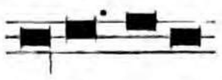


Ohne diese Punkte müsste das Beispiel folgendermassen in unsre Notenschrift übersetzt werden:



Die *Alteratio,* d. h. die Verdoppelung einer zweiten *Semibrevis,* tritt aber ohne den Punkt ein, wenn die beiden zwischen zwei *Breves* oder grösseren Noten stehenden *Semibreves* in eine Ligatur zusammengezogen sind; z. B.

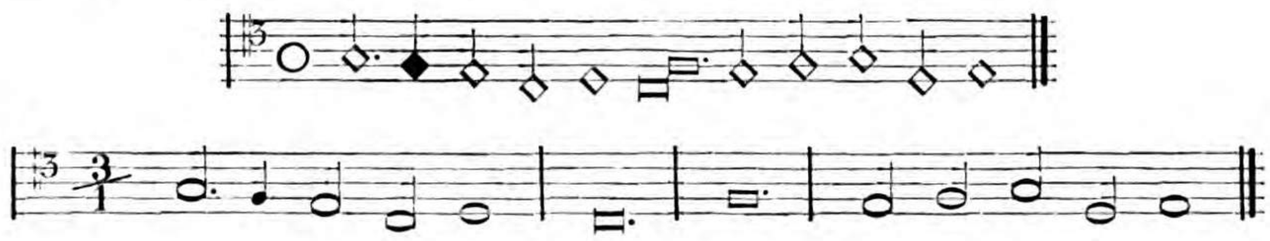


Ueber die Alteration spricht schon Franco von Cöln im V. Capitel seiner Mensuralmusik und nennt den Punkt für dieselbe die *Divisio modi.* Da er die *Longa* als Einheit des Taktes ansieht, so bezieht sich die Alteration bei ihm auf die *Breves,* und er sagt von dem Falle, wenn drei *Breves* zwischen zwei *Longae* stehen: *si inter primam brevem et duas sequentes divisio modi apponatur, ut hic patet*  *tunc prima longa ab illis a prima brevi imperficitur, secundarum autem brevium sequentium prima fit recta, altera vero alteratur;* d. h. wenn zwischen die erste *Brevis* und die beiden darauf folgenden das *Punctum divisionis* gesetzt wird, dann wird die vorausstehende *Longa* (im Lateinischen wäre deutlicher

prior illarum longarum) durch die erste *Brevis* imperfect (zweizeitig) gemacht, von den beiden folgenden aber bleibt die erste unverändert und die zweite wird alterirt (verdoppelt).

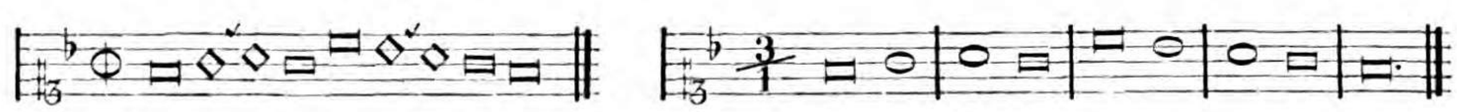


In dieser Uebertragung sind bei a statt der im Franco stehenden schwarzen Noten, welche damals auch dreizeitigen Werth haben konnten (siehe hierüber die nachfolgenden geschichtlichen Notizen) weisse gesetzt, und der Deutlichkeit wegen ist die erwähnte zweite *Longa* am Schluss hinzugefügt. Bei b ist die nachmals gebräuchliche kleinere Notengattung gewählt, und hiernach bei c die Uebertragung in unsre Notenschrift gemacht. Ueber die Benennung der Punkte herrschen bei den verschiedenen Schriftstellern unwesentliche Abweichungen. Ich habe mich bei der obigen Auseinandersetzung an Sebald Heyden angeschlossen. Glareanus nimmt im IV. Capitel des dritten Buches seines *Dodecachordon* pag. 199 *(De punctis)* drei Punkte an, den Punkt der *Divisio,* der *Perfectio* und der *Additio.* Unter *Punctum perfectionis* versteht er nichts anderes, als einen Punkt der *Additio,* wie aus seinem Beispiel pag. 200 zu ersehen ist:

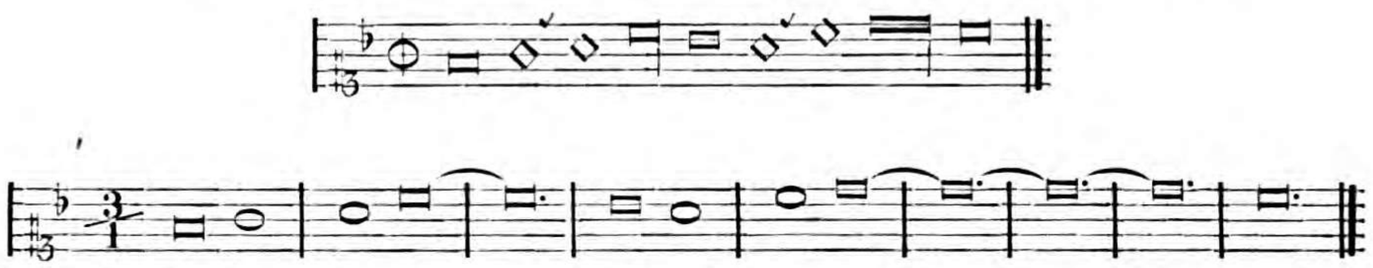


Im X. Capitel desselben Buches (pag. 211) spricht er über die Alteration, nimmt aber keinen bestimmten Punkt für dieselbe an, sondern sagt, dass in gewissen Fällen durch den Punkt der *Divisio* eine *Alteratio* der zweitfolgenden Note bewirkt werde. *Alterationem hic vocamus notulae duplicationem in valore;* weiter unten, nachdem er gesagt hat *secunda perpetuo duplatur, non prima,* fährt er fort: *id autem punctum divisionis saepius indicat.*

Petit Adrian Coclicus nimmt in seinem *Compendium Musices* viererlei Punkte an: 1) *Punctus valoris sive additionis,* 2) *punctus divisionis,* 3) *punctus alterationis* und 4) *punctus imperfectionis.* Der letztgenannte Punkt stimmt aber mit dem der *Divisio* vollkommen überein, denn es versteht sich von selbst, dass der Punkt der *Divisio,* so gesetzt:



die nächst folgende *Brevis* imperfect macht, und ebenso einer folgenden perfecten *Longa* ein Sechstheil und einer *Maxima* ein Zwölftheil ihres Werthes nimmt:

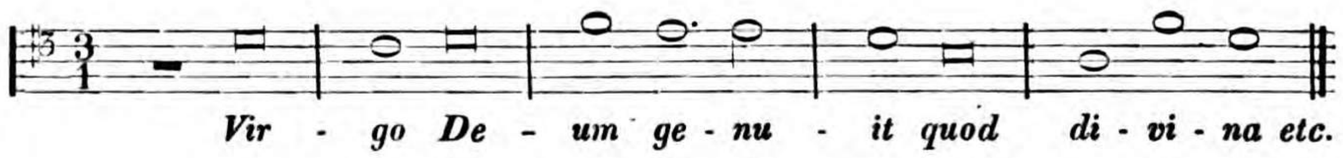


Da die Componisten der guten Zeit darauf sahen, dass sich alle in ihren Gesängen vorkommenden Noten durch 2 oder 3 theilen liessen, so finden wir dergleichen fünf- und elftheilige Noten höchst selten, besonders solche, die, wie im obigen Beispiel, nicht einmal mit dem vollen Takt beginnen.

Die Zweizeitigkeit der *Brevis* im *Tempus perfectum*, die sich nach dem Bisherigen aus dem Zusammenhange und, wo dieser nicht dazu ausreichte, durch das *Punctum divisionis* ergeben musste, wurde aber oft auch durch Schwärzen der Noten angedeutet. Die Deutlichkeit erforderte dies vornehmlich in solchen Stellen, wo die Note auf Arsis kurz und die auf Thesis lang war (wie bei der *Alteratio*), und dann wurden in solchen Stellen auch die kleineren dazwischenstehenden Noten schwarz geschrieben, z. B. in dem folgenden Beispiel aus Johann Eccards geistlichen Liedern mit fünf Stimmen (Königsberg 1597):



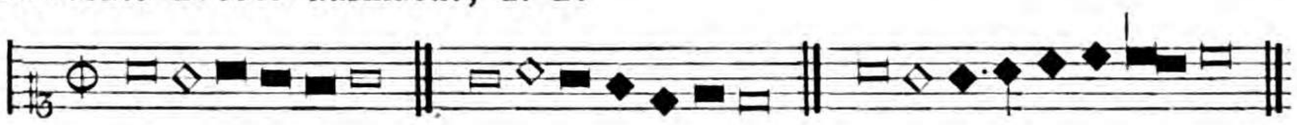
Virgo Deum ge nuit quod di vi na etc.



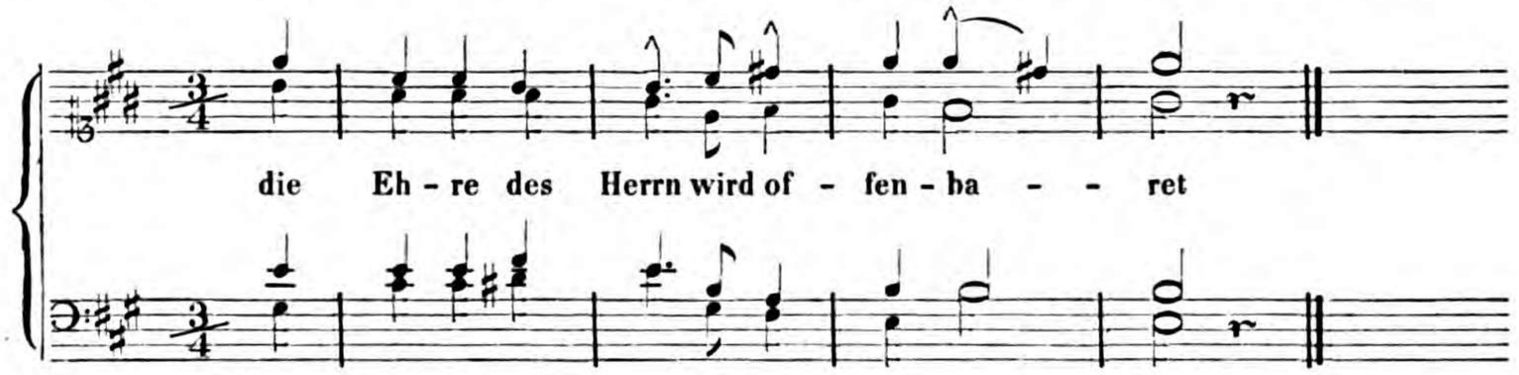
Vir - go De - um ge - nu - it quod di - vi - na etc.

Diese geschwärzten Noten im *Tempus perfectum* werden Hemiolen genannt, da sie sich zu den ungeschwärzten wie 2 : 3 verhalten; genau genommen müssten die dreizeitigen (weissen) Noten diesen Namen bekommen haben, denn ἡμιόλιος heisst anderthalb. Dem entsprechend könnte man die schwarzen Noten, welche nach pag. 5 im *Tempus imperfectum* vorkommend, den vierten Theil ihres Werthes verlieren, Epitriten (von ἐπίτριτος) nennen, da sie zu den ungeschwärzten im Verhältniss wie 3 : 4 stehen. Besonders wendet man aber die geschwärzten Noten in der Mitte des Gesanges an, wenn mehrere (gewöhnlich drei) zweizeitige *Breves* einander folgen sollen; für diese stehen aber auch oft so viel kleinere geschwärzte Noten,

dass ihr Werth zusammen drei geschwärzte *Breves* oder, was dasselbe ist, zwei ungeschwärzte *Breves* ausmacht; z. B.



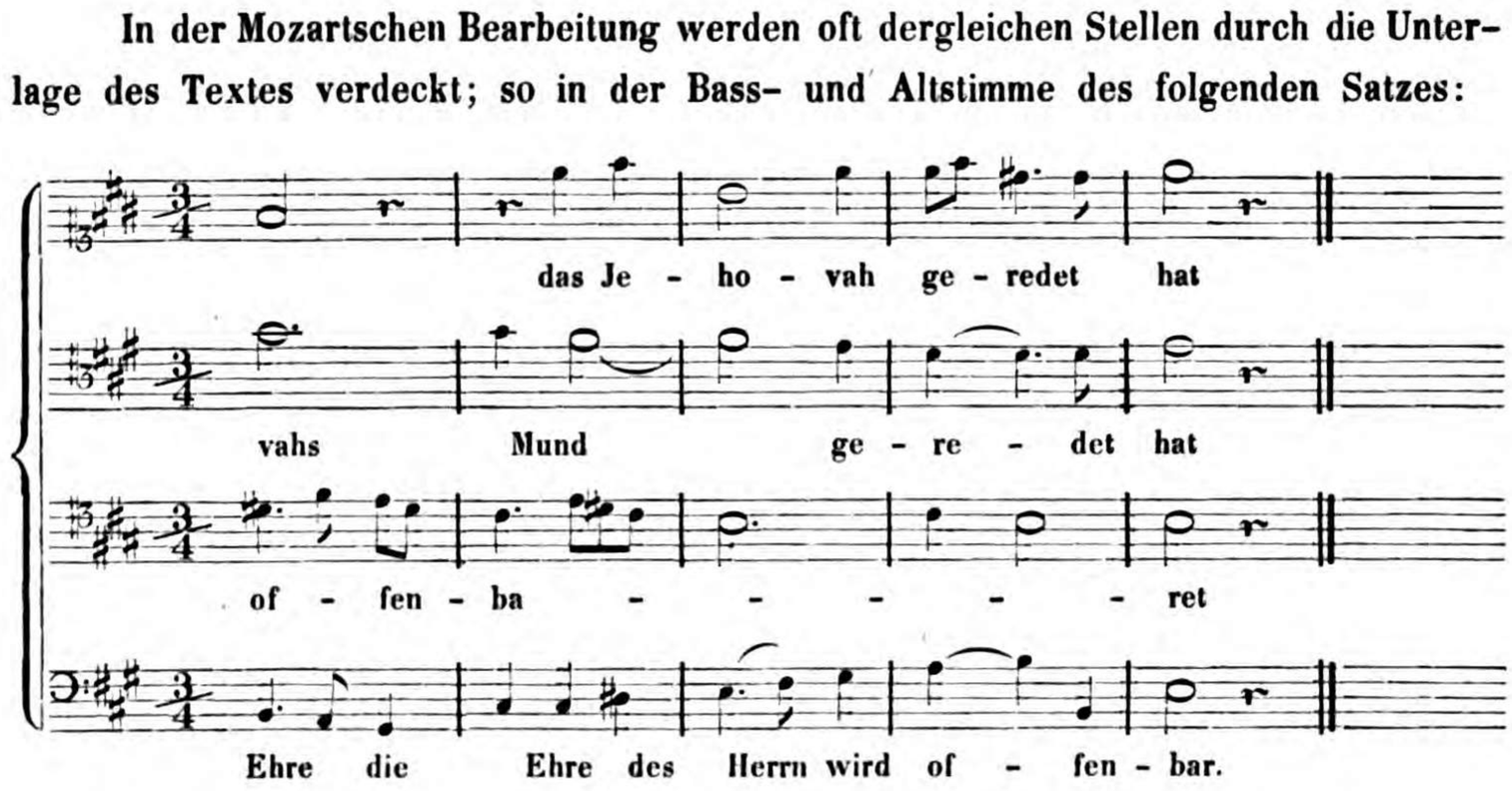
In dieser Weise treten sie meist kurz vor einem Abschnitt oder Schluss auf, und zeigen hier an, dass statt zwei $\frac{3}{1}$ Takten drei $\frac{2}{1}$ Takte beim Gesange zu markiren sind. Diese rhythmische Wendung ist von grosser Wirkung und hat sich bis ins achtzehnte Jahrhundert namentlich in lebhaften $\frac{3}{4}$ Takt-Chören erhalten. Die neueste Musik hat alle dergleichen Feinheiten abgestreift, da die Einführung der Taktstriche sie dem Auge entzogen hatte. Bach und Händel haben aber beide die Hemiolen noch gekannt und häufig angewendet. Letzterer z. B. im Messias:



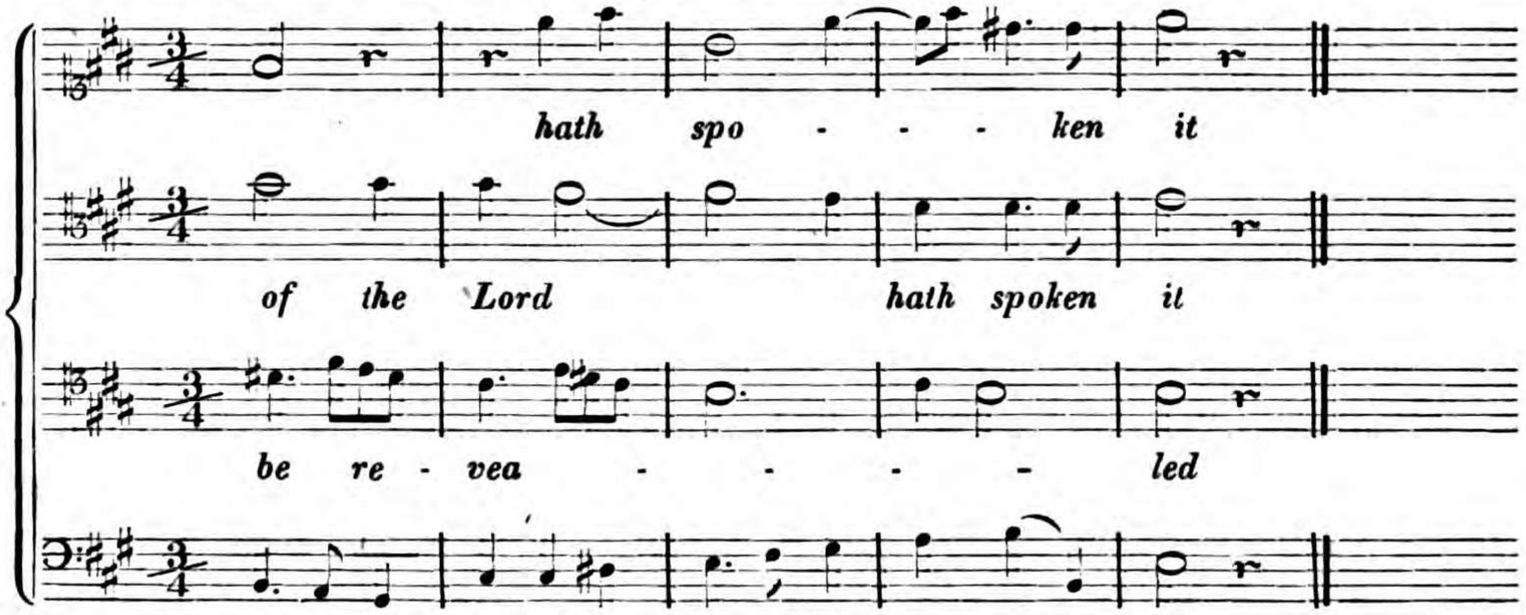
Die Sopranstimme dieser Stelle würde in der alten Schreibweise im *Tempus perfectum* so aussehen:



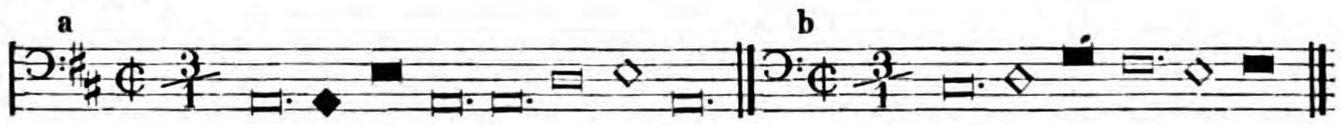
In der Mozartschen Bearbeitung werden oft dergleichen Stellen durch die Unterlage des Textes verdeckt; so in der Bass- und Altstimme des folgenden Satzes:



wo es dagegen im Englischen Original so heisst:

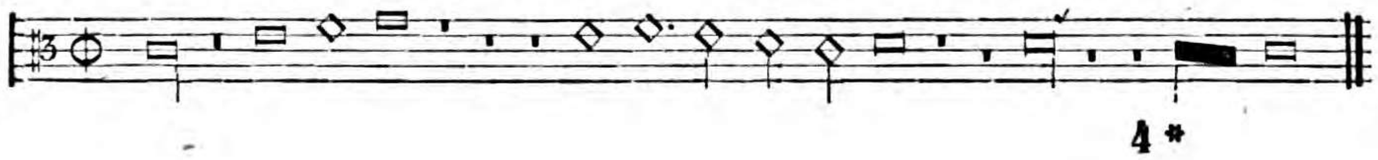


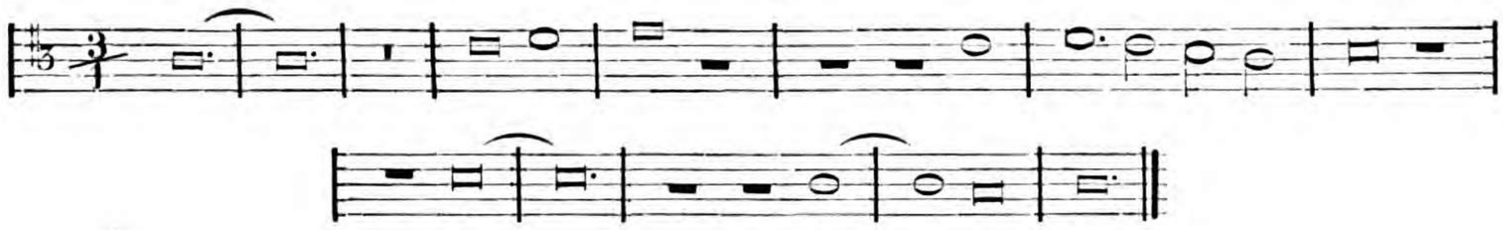
Gegen Mitte des siebzehnten Jahrhunderts und schon früher kam es immermehr ausser Gebrauch, die blosse *Brevis* im *Tempus perfectum* für drei *Semibreves* zu setzen; man fügte ihr der Deutlichkeit wegen allgemein das *Punctum additionis* bei; schwärzte sie aber dennoch, wenn mehrere zweizeitige *Breves* hintereinander folgten, und wenn auf dem guten Takttheil eine *Semibrevis* und auf dem schlechten eine *Brevis* zu stehen kam. Vergleiche hiermit A. Hammerschmidts Kirchen- und Tafel-Musik (Zittau in Ober-Laussitz 1662) wo wir Stellen, wie im Beispiel a, häufig finden:



Bei andern Componisten derselben Zeit (z. B. bei Zeutschner, Musicalische Kirchen- und Hausfreude, Leipzig 1661) findet man in solchen Fällen nur die zweizeitige *Brevis* auf der schlechten Zeit geschwärzt und, wie im Beispiel b, die *Semibreves* ungefüllt. Alle dergleichen Mittel wurden durch Einführung der Taktstriche ganz beseitigt und es erhielt die zweitheilige Messung durch das ganze Notensystem alleinige Geltung.

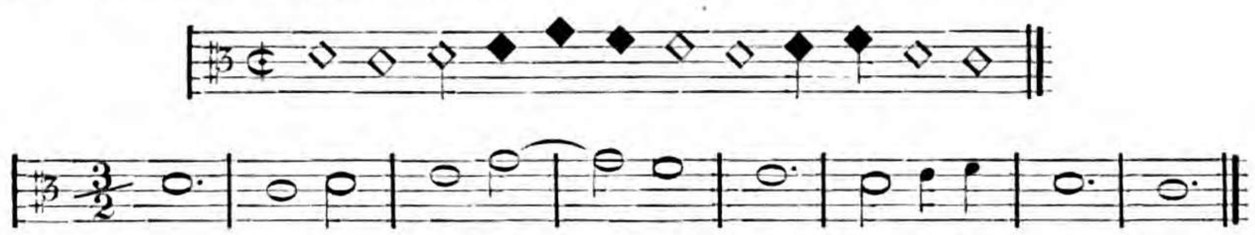
Was die Pausen in dieser Taktart anbetrifft, so wird das Zeichen der *Pausa* (die Pause der *Brevis*) nur für die dreizeitige *Brevis* gesetzt und steht stets an Stelle des vollen Taktes. Hat dagegen der Sänger eine zweizeitige *Brevis* zu pausiren oder drei *Semibreves,* die nicht in einem Takte stehen, so schreibt man einzelne Pausen der *Semibrevis* und zwar stellt man diese gewöhnlich, wenn sie nicht in einem Takte stehen, auf verschiedene Linien des Systems; z. B.



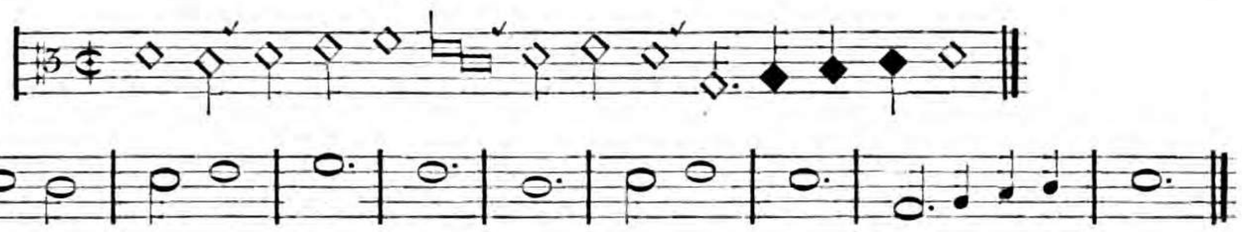


Vom Werth der Noten in der Prolatio perfecta.

Unter *Prolatio* versteht man die Eintheilung der *Semibrevis* in *Minimae;* geschieht diese Eintheilung in drei, wie beim *Tempus perfectum* die Theilung der *Brevis* in drei *Semibreves,* so heisst sie *Prolatio perfecta* oder *major* und ist also unser $\frac{3}{2}$ Takt. Sie wird durch einen Punkt *(Punctum prolationis)* im Halbkreise bezeichnet ⊂ ⊄. Wir haben hier genau dieselben Regeln zu beobachten, wie im *Tempus perfectum,* nur dass sie auf die kleinere Notengattung angewandt sind. Die *Semibrevis* steht hier an Stelle des ganzen Taktes und ist in allen den Fällen perfect, wo es im *Tempus perfectum* die *Brevis* sein würde. Die geschwärzten *Semibreves* sind sämmtlich zweizeitig; z. B.



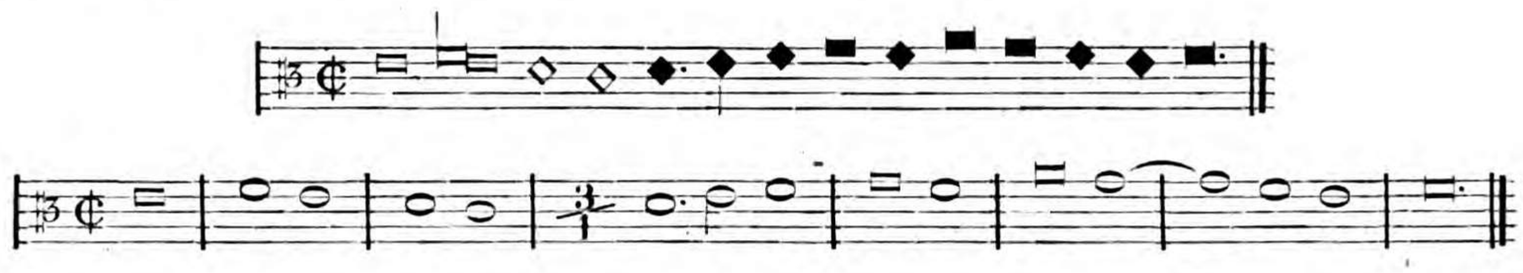
Auf gleiche Weise werden die Punkte gebraucht, so dass sich also der Punkt der *Alteratio* hier auf die zweitfolgende *Minima* bezieht und diese zu einer zweizeitigen *Semibrevis* macht.



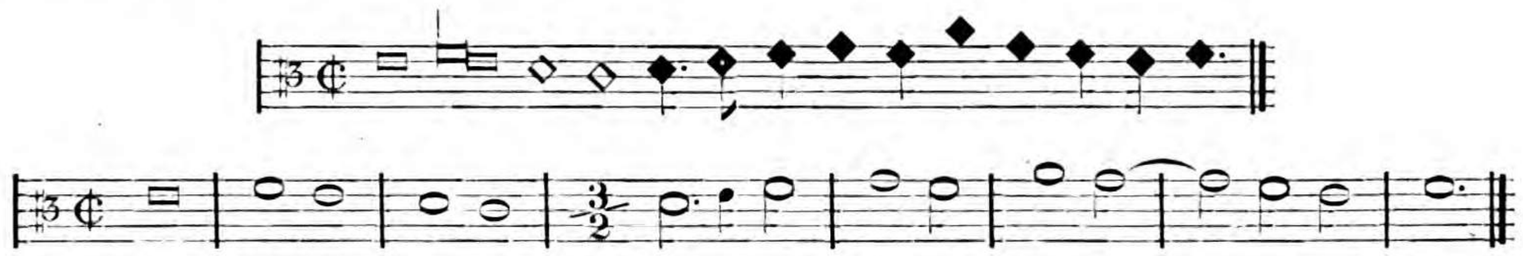
Von der hemiola Proportio.

Wenn in einem Gesange, welcher seiner Taktvorzeichnung gemäss im *Tempus imperfectum* begonnen hat, ein Uebergang in den dreitheiligen Takt gemacht werden soll, so wird dies oft statt einer neuen Taktvorzeichnung dadurch ausgedrückt, dass die sämmtlichen Noten schwarz geschrieben werden. Sie behalten dabei die Werthbedeutung, die die weissen haben, d. h. sie werden sämmtlich, nach wie vor, zweizeitig gemessen. Da die *Minima* (◇) durch Schwärzung sich nicht

von der an sich schon schwarzen *Semiminima* unterscheiden würde, so giebt man der letzteren das Zeichen ◇ oder ◆. Denn die *Fusa*, mit der sie hierdurch in der Form gleich wird, kommt nur äusserst selten vor.



Bei Orlandus ist der Gebrauch dieser Schreibart sehr häufig und kommt auch in der *Prolatio* vor, wodurch die jedesmal beim Eintritt dieser Hemiolen stattfindende Beschleunigung des Tempo ausgedrückt ist, welche übrigens auch bei der obigen Schreibart in grösseren Noten ohnedies geschieht.



Ueber das wahre Verhältniss der Geschwindigkeit, in welchem die Hemiolen zu den vorangegangenen weissen Noten stehen, kann erst im zweiten Abschnitt ausführlicher gesprochen werden; jetzt sei nur bemerkt, dass man sie mit besonderer Lebhaftigkeit singen muss. Hiermit übereinstimmend sagt Gumpelzhaimer *(Compend. Mus. Lat.-Germ.) Hemiola proportio eadem plane est cum tripla, nisi quod ea propter nigredinem plus agilitatis habeat, quam albedo.*

Anmerkung. Es giebt also einen dreifachen Gebrauch der schwarzen Noten:

a) wodurch sie 1) um den vierten Theil kleiner als die weissen werden (s. pag. 5), 2) wodurch eine gefüllte *Semibrevis* zur *Minima* wird.

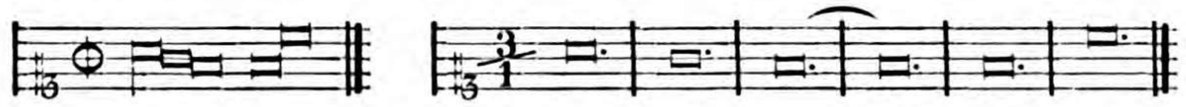
b) Im *Tempus perfectum* werden die *Breves* durch Schwärzung aus dreizeitigen zweizeitige (s. pag. 25).

c) Im *Tempus imperfectum* bezeichnen sie mit Beibehaltung ihres zweizeitigen Werthes den Uebergang in einen dreitheiligen Takt (s. pag. 28).

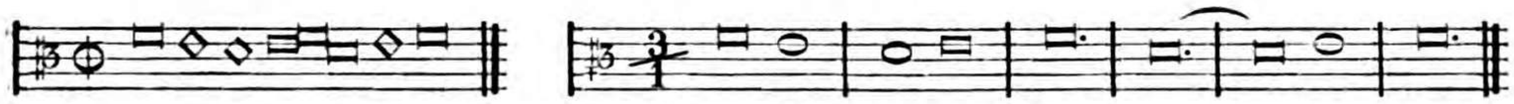
Von den Ligaturen im Tempus perfectum.

Die Ligaturen haben im *Tempus perfectum* dieselbe Bedeutung wie im *Tempus imperfectum* d. h. was dort als *Brevis* gilt, gilt es auch hier, was dort *Longa,* ist auch hier *Longa;* was dort *Semibrevis,* ist es auch hier; nur dass die *Brevis* drei-

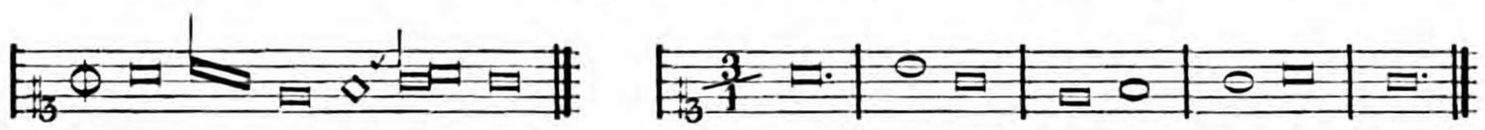
zeitig zu messen ist; also die *Semibrevis* eine Zeit, die *Brevis* drei, die *Longa* sechs und die *Maxima* zwölf Zeiten gilt.



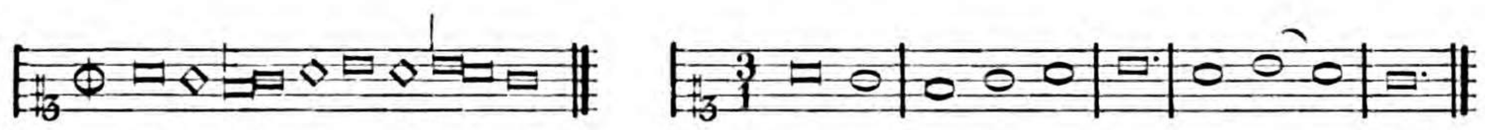
Dabei werden aber die *Notae initiales* und *finales* nach den über die einfachen Noten des *Tempus perfectum* aufgestellten Regeln durch vorangehende oder nachfolgende kleinere Noten imperfect gemacht; z. B.



Ebenso wird in der aus zwei *Semibreves* bestehenden Ligatur die zweite Note alterirt d. h. verdoppelt, wenn sie a) zwischen zwei grösseren Noten steht, b) wenn ihr ein *Punctum divisionis* vorangeht und eine grössere Note folgt; z. B.

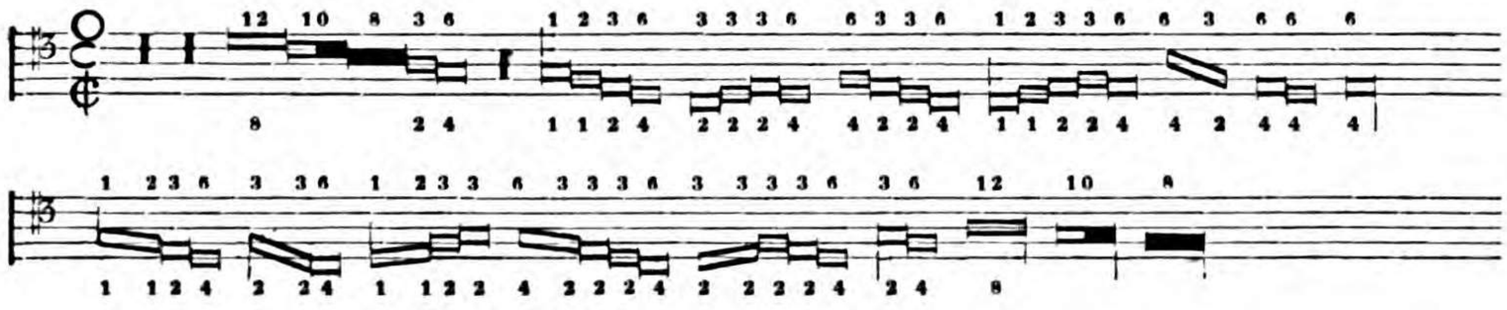


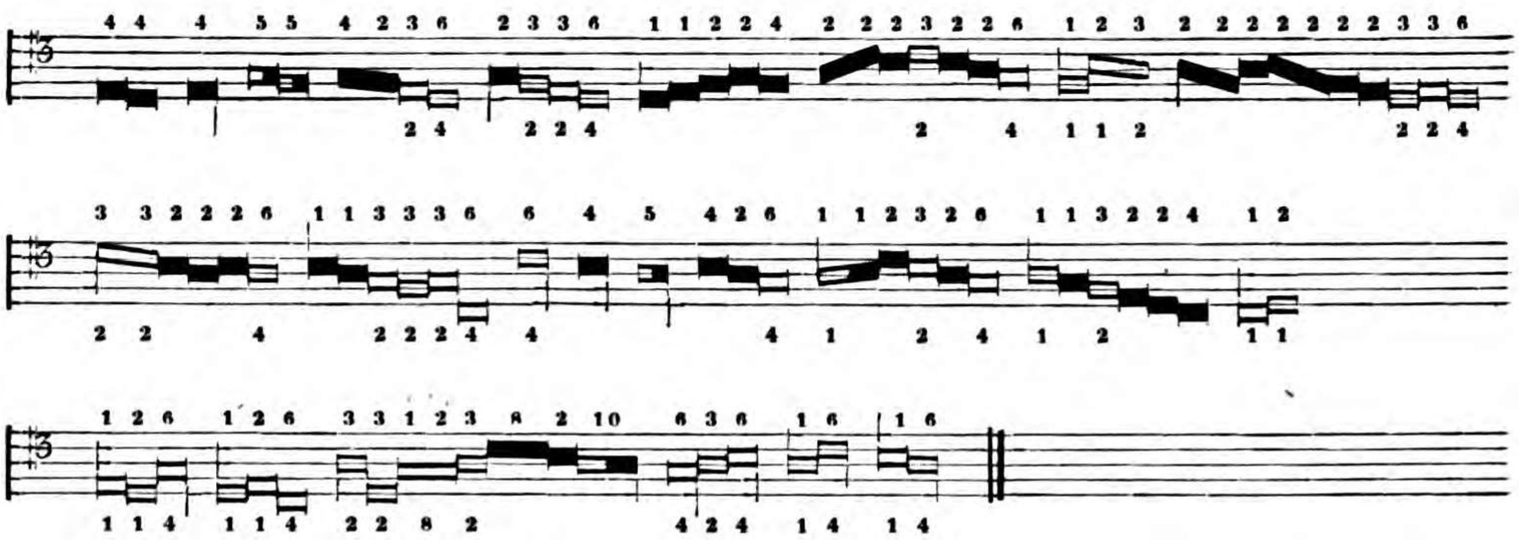
Ihr Werth bleibt jedoch unverändert, wenn vor oder nach ihr kleinere Noten stehen; z. B.



Alle schwarzen Noten sind, wie ausser der Ligatur zweizeitig zu messen; daher wird in der Figur  die zweite Note nicht alterirt.

Aeltere Schriftsteller haben niemals besondere Bestimmungen über die Ligaturen in dieser Taktart gegeben, da sich alles schon von selbst aus den Regeln über das *Tempus imperfectum* und über die einfachen Noten im *Tempus perfectum* ergiebt. Jedoch bringt uns Petit Adrian Coclicus in seinem oben angeführten *Compendium* folgende Tabelle, in der die über den Noten stehenden Ziffern die Anzahl der *Semibreves* im *Tempus perfectum,* die darunterstehenden die im *Tempus imperfectum* angeben. Sie möge hier einen Platz finden:



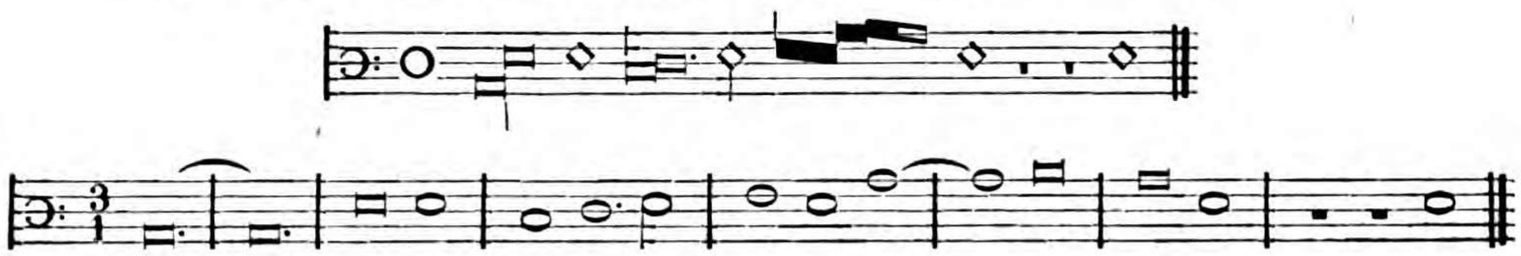


Diese Tabelle ist nach dem bisher Vorgetragenen von selbst verständlich, so dass folgende Bemerkungen über einige Stellen genügen werden.

Da die schwarzen und halbgeschwärzten Noten nur im *Tempus perfectum* gebraucht werden, so haben sie nur Zahlen über sich, welche dem weissen Theile dreizeitigen, dem schwarzen aber zweizeitigen Werth zuschreiben. So gilt z. B. die zweite Note der ersten Zeile als eine halbgeschwärzte *Maxima* in ihrem weissen Theile sechs, in ihrem schwarzen vier, zusammen also zehn *Semibreves;* — so enthält die weisse vorletzte Figur der ersten Zeile ⊐⊏ nach Regel 1 über die *Initialis* (pag. 8) und Regel 3 über die *Finalis* (pag. 9) zwei *Longae,* welche somit im *Tempus perfectum* jede den Werth von sechs, und im *imperfectum* von vier *Semibreves* haben; dieselbe Figur schwarz (Zeile 3 Figur 1) enthält, nur im *Tempus perfectum* vorkommend, zwei imperfecte *Longae* von je vier *Semibreves;* halbschwarz aber (Zeile 3 Figur 3) hat sie zwei *Longae,* deren jede aus einer perfecten *Brevis* von drei, und einer imperfecten von zwei *Semibreves* besteht, und also den Werth von fünfen hat, wie dies bei den einzelnen *Longae* (Zeile 4) der Fall ist; — so enthält Zeile 4 die letzte Figur ⊔⊐, ebenso Zeile 2 Figur 1 (und sonst) nach Regel 4 über die *Initialis* im *Tempus imperfectum* zwei *Semibreves,* im *perfectum* aber wegen der Alteration den Werth einer *Semibrevis* und einer zweizeitigen *Brevis,* während dieselbe Figur schwarz (z. B. Zeile 3 Figur 6), im *Tempus perfectum* imperfect zu messen, nur zwei *Semibreves* enthält.

Hier noch einige Beispiele für diese Ligaturen im *Tempus perfectum:*

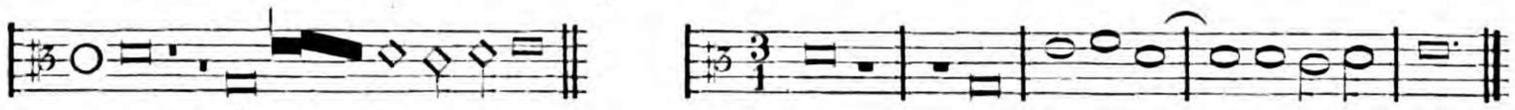
1. Aus der Messe ***Se la face ay pale*** für 4 St. von ***Guilelmus Dufay.***



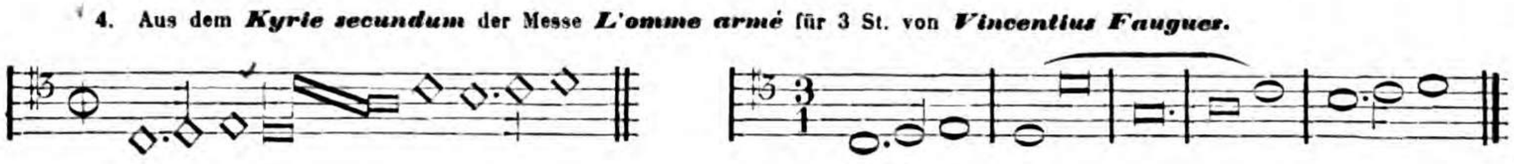
2. Aus demselben Stück.



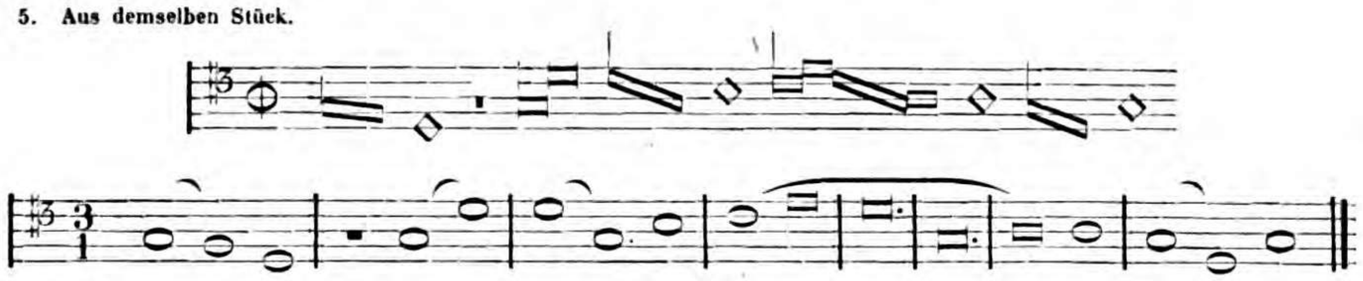
3. Aus demselben Stück.



4. Aus dem ***Kyrie secundum*** der Messe ***L'omme armé*** für 3 St. von ***Vincentius Fauguer.***



5. Aus demselben Stück.



Ein grösseres zusammenhängendes Beispiel steht hinter den hier folgenden geschichtlichen Bemerkungen.

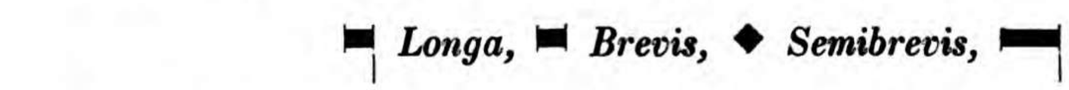
Geschichtliche Bemerkungen über die Notation.

Ueber die Erfindung der Noten fehlen alle Nachrichten; die Anwendung eines Systems, dessen Linien und Zwischenräume, ähnlich unsrer Weise, benutzt wurden, finden wir bereits bei Guido von Arezzo (im elften Jahrhundert), der aber noch nicht die Noten hatte, sondern nur der Deutlichkeit wegen die früher gebräuchlichen Neumen hineinschrieb; die Neumen waren aber nur Zeichen für den Choralgesang oder *Cantus planus*, und waren also nicht dazu eingerichtet den Werth eines Tones genau zu bestimmen.

Man muss annehmen, dass gegen Ende des elften oder Anfang des zwölften Jahrhunderts die ersten Versuche einer wirklich mehrstimmigen Musik gemacht worden sind (denn die Quartengänge Hucbalds im zehnten Jahrhundert kann man nicht hierher rechnen), wozu es nöthig war, den Noten einen bestimmten Werth beizulegen. Da hat man zunächst für den trochäischen Rhythmus – ∪ – ∪ d. i. für den dreitheiligen Takt zwei Figuren erfunden, für die Länge die *Longa* ▬| und für die Kürze die *Brevis* ▬. Der *Longa* wurden übereinstimmend mit den Gesetzen der Metrik, wenn ihr eine Thesis *(Brevis)* folgte, zwei Zeiten, wenn dagegen wiederum

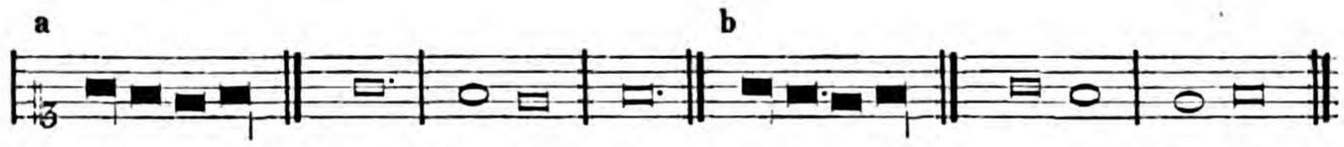
eine Arsis *(Longa)* folgte, drei Zeiten zuertheilt. Die *Brevis* oder kleinste Zeit im Rhythmus nannte man das *Tempus* und die Vereinigung von Länge und Kürze, also den ganzen Takt (die Zeit von drei *Tempora*) *Modus*. Siehe die anonyme Schrift: *Quaedam regulae de arte discantandi*, zum ersten Male mitgetheilt von Coussemaker in seiner *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris 1852 pag. 281: *Modus est variatio soni ex longitudine et brevitate ordinata.* Der Name *Tempus* ist in der Folgezeit bei der Note *Brevis* geblieben; man bezeichnete später überhaupt das Maass der *Brevis* damit, obgleich sie nicht mehr der kleinste rhythmische Theil war, wie wir im Vorigen gesehen haben; ebenso ist der Name *Modus* der Ausdruck für das Maass der *Longa* geblieben.

Die ersten Schriftsteller über Mensuralmusik sind nicht auf uns gekommen; der älteste, den wir besitzen, ist Franco von Coeln aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts; er verweist aber selbst auf frühere und sagt (pag. 2), dass er das, was andere Gutes hierüber gesagt haben, nicht verwerfen wolle. *Proponimus ergo ipsam mensurabilem musicam sub compendio declarare; bene dicta aliorum non recusabimus interponere, errores quoque destruere et fugare; et si quid novi a nobis inventum fuerit, bonis rationibus sustinere et probare.* Die Lebenszeit dieses Franco setzten frühere Schriftsteller, ihn mit dem als Scholasticus am Dom zu Lüttich angestellten Franco verwechselnd, in das elfte Jahrhundert, also 150 Jahre zu früh. Kiesewetter trat zuerst mit der Ansicht hervor, dass er frühestens im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts gelebt habe, und setzte dies in einer sehr gründlichen Abhandlung in der allgemeinen (Leipziger) musikalischen Zeitung vom Jahre 1828 auseinander. Seine allgemein angenommene Ansicht fand allein bei Fétis in seinem *Résumé philosophique de l'histoire de la Musique*, welches seiner *Biographie universelle* vorangedruckt ist, Widerspruch. Kiesewetters Entgegnung erfolgte in derselben Zeitung 1838 No. 24 und 25. — Wohl gleichzeitig mit Franco oder um Weniges früher oder später sind die von Coussemaker mitgetheilten anonymen Traktate über Mensuralmusik, der oben genannte *Quaedam regulae de arte discantandi* (pag. 274) und *De arte discantandi* (pag. 262). In dieser Zeit sehen wir die Noten bereits auf vier erweitert:


Longa, Brevis, Semibrevis, Duplex longa.

Das dreitheilige Maass war das allgemeine; die *Longa* enthielt drei *Breves* und war in allen den Fällen perfekt, wo es im *Tempus perfectum* die *Brevis* war (vergl. pag. 17); auch, wenn ihr zwei *Breves* und eine grössere Note folgten, wo dann auch ohne *Punctum alterationis* (oder wie es bei den früheren Mensuralisten

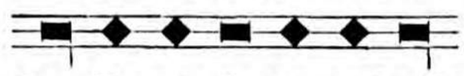
hiess, ohne die *Divisio modi*) die *Alteratio* der zweiten *Brevis* eintreten musste. Vergl. hier Beispiel a.



Stand dagegen, wie im Beispiel b, die *Divisio modi* hinter der ersten *Brevis*, so wurde die erste *Longa* imperfekt durch die nachfolgende *Brevis*, und ebenso die zweite durch die vorangehende.

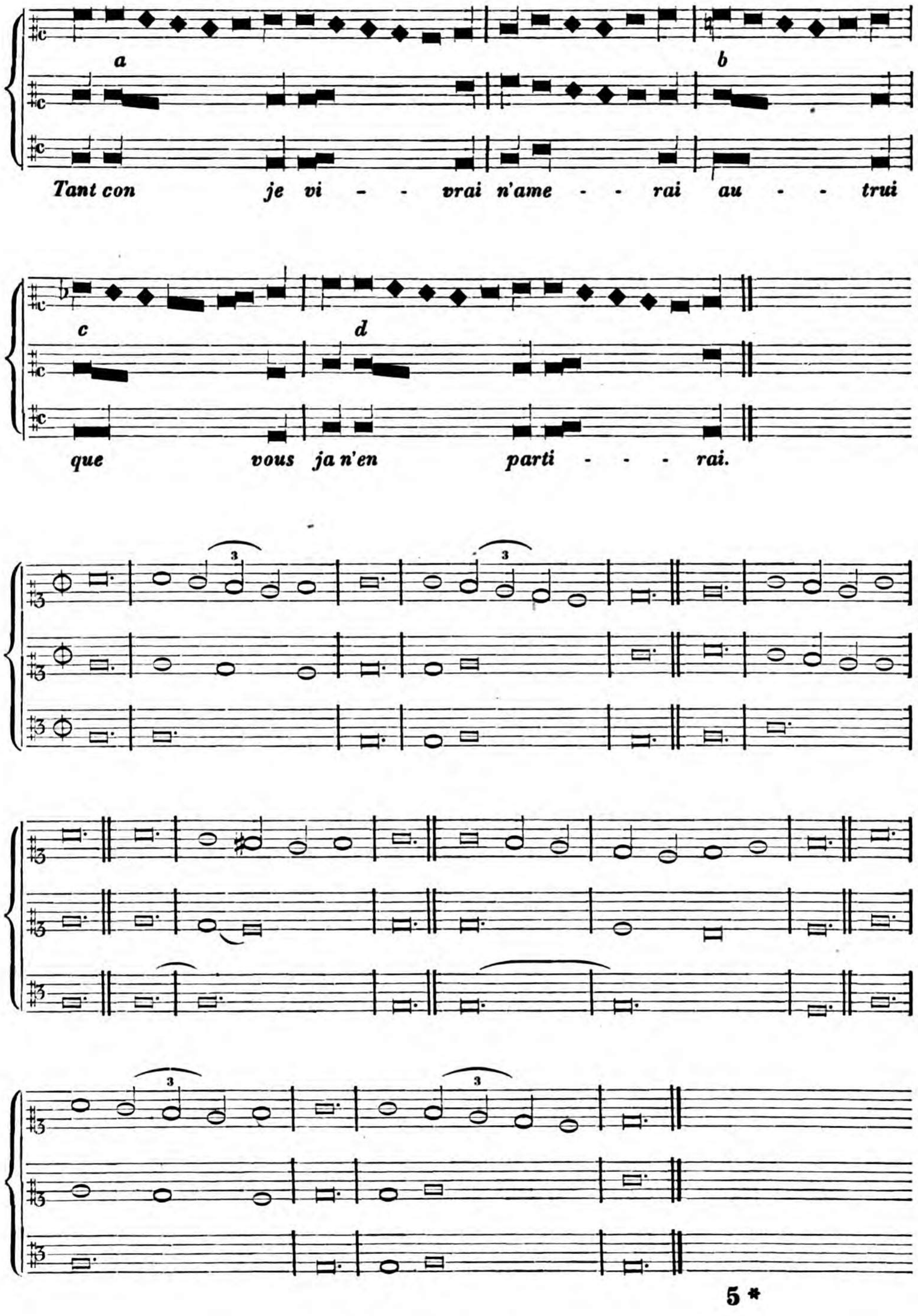
In demselben dreitheiligen Verhältniss, wie die *Breves* zu den *Longae*, stehen die *Semibreves* zu den *Breves;* sie werden ebenfalls in gewissen Fällen alterirt, so dass wir das folgende Beispiel so zu übertragen haben:



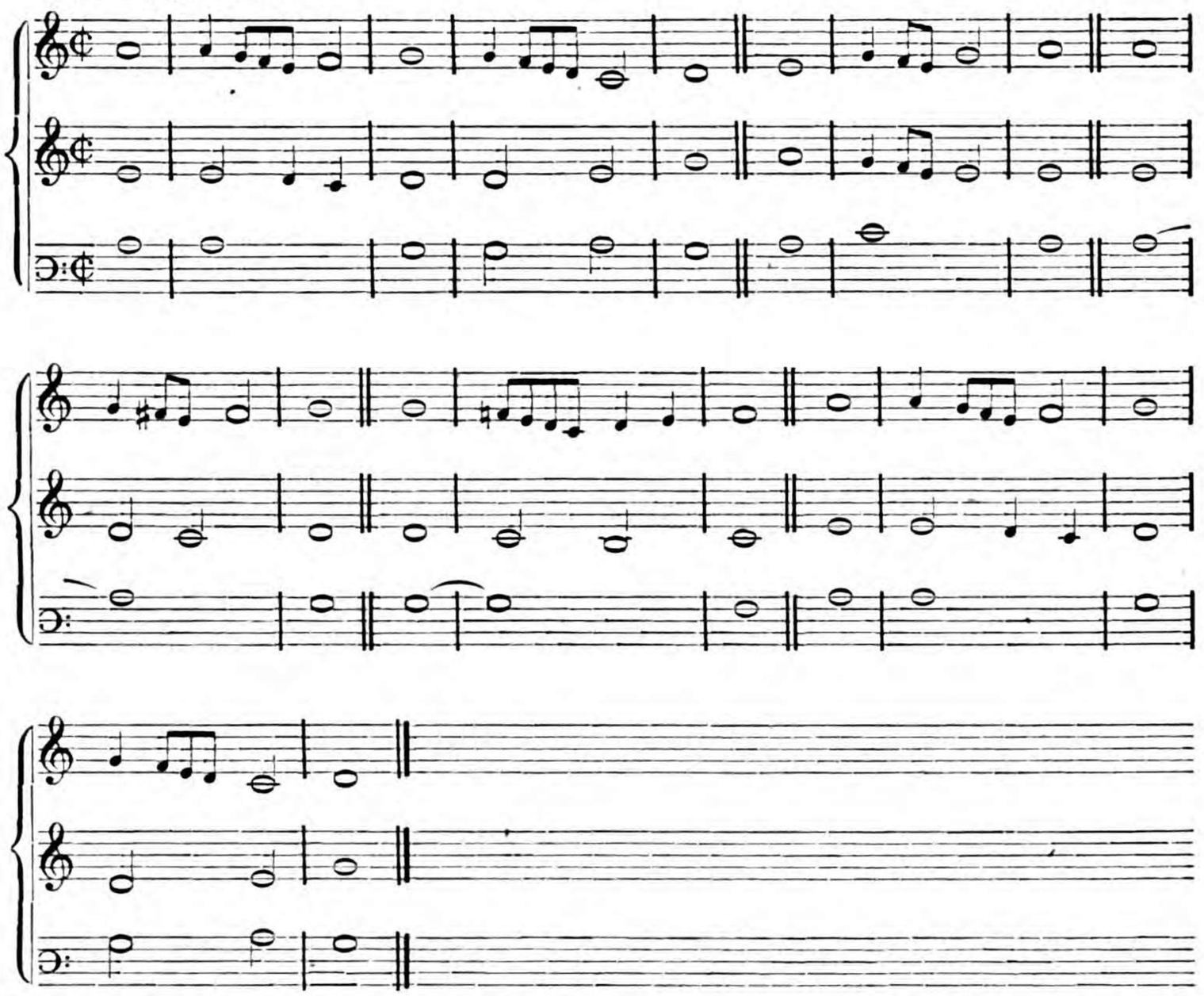
Hiermit übereinstimmend heisst es in der Schrift *De arte discantandi* (pag. 268) *Quandocunque duae semibreves inter duas longas vel inter longam et brevem vel e converso inveniuntur, prima semibrevis habebit tertiam partem unius temporis, alia vero duas partes unius temporis, ut hic:* 

Diese dreitheilige Untereintheilung der *Brevis* hatte jedenfalls für die Ausführenden grosse Schwierigkeit, und ist gewiss in der Praxis anders gewesen; man würde dadurch stets einen neuntheiligen Takt erhalten haben, den wir nicht den Anfängen der Musik beimessen können, besonders wenn durch die Alteration der zweiten *Brevis* Rhythmen wie in dem obigen Beispiel entstehen. Aus diesem Grunde möchte vielleicht der bei der Uebertragung des folgenden Gesanges von Adam de la Hale gemachte Versuch zu rechtfertigen sein, die *Breves* zweizeitig zu messen und, wenn drei *Semibreves* nebeneinander stehen, dieselben als zufällige Triolen zu betrachten. Es ist dies derselbe Gesang, den uns Fétis schon in seiner *Revue musicale* vom Jahre 1827 mitgetheilt hat; ich gebe hier eine neue Uebertragung und füge zum Vergleich die von Fétis gemachte bei; dieselbe, obgleich sie Kiesewetter in seiner Gesch. d. Mus. pag. 37 als vollkommen richtig anerkennt, ist dennoch in der Takteintheilung gänzlich verfehlt. Wir finden bis ins vierzehnte Jahrhundert hinein keine Spuren eines zweitheiligen Taktes; sehr willkührlich und durch keine Regel eines alten Schriftstellers zu belegen ist daher der verschiedene Werth, den Fétis durch den von ihm angenommenen zweitheiligen Takt gezwungen wird z. B. den *Breves* zu geben, die in seiner Uebertragung bald ein Viertel, bald eine halbe Note gelten.

Chanson von Adam de la Hale (1280).

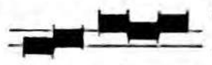


Uebertragung von Fétis.



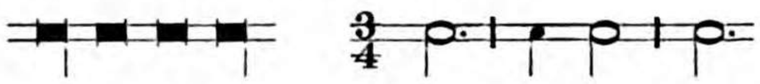
Die Entzifferung ergiebt sich nach dem Vorausgeschickten sehr leicht, mit Ausnahme der Mittelstimme. Der Bass besteht nur aus *Longae,* die an zwei Stellen durch eine aus zwei *Breves* bestehende Ligatur unterbrochen werden, in der die zweite zu alteriren ist. Zweifelhaft lässt uns dagegen die Mittelstimme; hier haben wir mehrmals diese Figur , deren erste Note als *Longa* zu messen ist, weil ihr eine tiefere folgt. Bei a und d müssen wir jedoch jede ihrer Noten als *Brevis* ansehen, und es fehlt ihr wahrscheinlich der Strich an der linken Seite abwärts . Harmonisch steht, wie wir sehen, die Kunst noch auf einer sehr niedrigen Stufe. Diese harmonische Mangelhaftigkeit, ja Roheit, erschwert aber das Notenlesen sehr, da wir nie unser Ohr zu Rathe ziehen können, ob wir bei Uebertragungen das Richtige getroffen haben oder nicht.

Ueber die Entstehung der Ligaturen erhellt schon Einiges aus den oben pag. 12 angeführten Worten des Franchinus. Hiernach glaube ich annehmen zu dürfen, dass man zunächst nur *Breves* in ihrer eigentlichen Gestalt wie im *Cantus*

planus verbunden hat; bei weiterer Entwicklung der Kunst, wo sich das Bedürfniss zeigte, auch Noten von verschiedener Dauer auf einer Sylbe zu singen, wurde zum Theil durch beigefügte Striche der ursprüngliche Werth (die *Proprietas*) der *Initiales* oft geändert. Auf gleiche Weise, wie nach den verschiedenen Werthen dieser *Initiales*, theilt Franco die Ligaturen nach ihren *Notae finales* in *perfectae* und *imperfectae* und nennt alle Ligaturen, welche eine *Longa* zur *Finalis* haben, perfekt — alle dagegen, die mit der *Brevis* endigen, imperfekt, abgesehen von ihrer zufälligen Drei- oder Zweitheiligkeit. Seine Worte hierüber sind: (pag. 7) *A parte autem finis ligaturae tales dantur regulae: Omnis ligatura ultimum punctum* (die letzte Note) *gerens recte supra penultimum est perfecta,* (d. i. sie hat eine *Longa* zur letzten Note) *ut hic patet:*  (bei Gerbert steht das durchaus falsche Notenspiel ) *vel sub penultimo, ut hic:* . Hier haben wir also schon genau die oben pag. 10 und pag. 9 gegebene Regel 4 und Regel 3 über die *Finalis.* Dann fährt er fort: *Imperfecta autem redditur ligatura duobus mediis: primo, si ultimus punctus directus averso capite stat supra penultimum sine plica* (ohne Strich), *ut patet hic:* , *secundo, si duo ultimi punctus ligaturae in uno corpore obliquo ascendentes, ut hic:*  *vel descendentes, ut hic patet:*  Dies heisst: Imperfekt (mit einer *Brevis* als *Finalis*) wird aber die Ligatur durch zwei Mittel, 1) wenn die letzte Note als eine viereckige nicht über, sondern hinter der vorletzten Note steht, aber höher als diese ist und keinen Strich hat (dies ist die obige Regel 2 über die *Finalis,* pag. 9.); 2) wenn die beiden letzten Noten eine oblique Figur auf- oder abwärtssteigend bilden (dies ist die Regel 1 über die *Finalis* pag. 9).

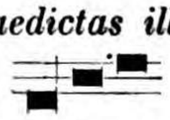
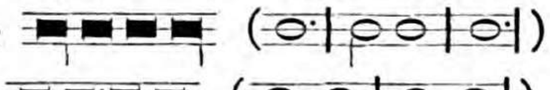
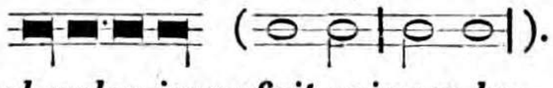
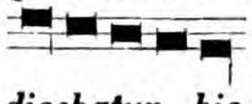
Das Wort *Plica,* welches hier offenbar so viel als *Cauda,* Strich an der Note, heisst, hat bei den ältesten Mensuralisten noch eine andere Bedeutung. Sie gaben nämlich der *Longa,* der *Brevis* und auch in gewissen Fällen mehreren nebeneinanderstehenden *Semibreves* ein kleines Häkchen, welches sich jedoch nur auf den Vortrag beziehen konnte. So sagt Franco pag. 6: *Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem et in acutum,* wo der Traktat *Quaedam regulae de arte discantandi* hinzufügt: *et debet formari in gutture cum epiglotto.* Dies muss also eine Art gurgelnden Vorschlags gewesen sein; denn *epiglottus* (oder vielmehr *epiglottis,* ἐπιγλωττίς) ist der Kehldeckel, welcher beim Essen die Luftröhre verschliesst (*Plin. hist. nat.* XI. 66; Aul. Gell. XVII. 11.). Marchettus von Padua sagt (bei Gerbert: *script. III.* pag. 181) von dieser Verzierung, sie sei erfunden, *ut per ipsam aliqua similia dulcius proferantur.* Mehr Stellen hierüber s. bei Forkel Allg. Gesch. II. pag. 403 u. f.

Dies ist im Kurzen eine Angabe der Notation, wie wir sie bei den ältesten Mensuralisten, Franco und seinen Zeitgenossen, finden. Einen sehr ausführlichen Auszug aus Francos Schrift giebt uns Forkel in seiner allgemeinen Geschichte Th. II. pag. 393 u. f.; er sieht aber Alles, was die *Alteratio,* die *Imperfectio* u. s. w. anbetrifft, als ganz willkührliche Annahmen an, da sie doch nothwendige Mittel waren, um den dreizeitigen Takt auszufüllen. So sagt er pag. 400, nachdem er ganz richtig angegeben, dass, wenn zwei *Breves* einer *Longa* folgen, die *Longa* perfekt sei, und die zweite *Brevis* alterirt werde:



„Wäre aber zwischen diesen zwei *Breves* ein Punkt befindlich, dann würde aus „der *Longa* eine *Brevis* und die übrigen *Breves* würden *Breves rectae,* z. B.:

 übersetzt: 

„Ist es nicht zu verwundern, dass man in so einfache Dinge so viele Verwirrung „gebracht hat? Warum nicht drei gleiche Zeichen, wenn sie doch alle drei einer- „ley Werth haben sollen? Freilich sagt Franco von diesem Fall insbesondere, „dass er nur selten vorkomme; aber er hätte gar nicht vorkommen müssen." Er kam auch in der That nicht vor; allerdings heisst die hierauf bezügliche Stelle bei Franco (pag. 5): *Si vero inter praedictas illas duas breves ille tractus, qui divisio modi dicitur, apponatur, ut hic:*  *tunc longa brevis: brevium autem ipsarum quaelibet erit recta; hoc tamen rarissime invenitur.* Offenbar steht hier *tunc longa brevis* für *tunc longa imperfecta* und das *rarissime* bezieht sich nur darauf, dass man diesen Versfuss – ∪∪ – |𝅜 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅜| zu seiner Zeit selten angewandt hat; wäre er häufiger gewesen, so hätte man wohl nicht in diesem Falle die *Divisio modi* gesetzt, sondern sie nur wie in der späteren Zeit so angewandt: . Es wird ausserdem die Forkelsche Ansicht durch eine Stelle aus dem anonymen Traktat *De arte discantandi* (Coussem. pag. 267) widerlegt, wo es folgendermassen heisst: *Ambae longae erunt perfectae, nisi sola brevis vel valor* (der Werth einer *Brevis*) *praecedit vel sequatur, ut hic:*  *nisi per divisionem modi aliter distinguuntur, ut hic:* ). *Tunc ambae breves erunt aequales et prima brevis vel valor imperficit primam longam, secunda vero secundam.* Ebenso muss Forkels Auslegung der folgenden Regel berichtigt werden: *Si tres (breves) inter duas longas tantum accipiantur, ut hic patet:*  *, idem quod prius habetur, nisi quod illa, quae primo altera brevis dicebatur, hic in duas rectas separatur.* Forkel sagt hierüber: „Drei *Breves*

„zwischen zwei *Longis* folgen der vorhergehenden Regel, wenn nicht diejenige, „welche *Brevis altera* genannt wird, in zwei *rectas Breves* getheilt ist. Demnach „hat folgender Satz in neueren Noten folgendes Verhältniss:



"

Diese Stelle ist aber so zu verstehen: In dem Falle, dass drei *Breves* zwischen zwei *Longae* stehen, sind sie der früheren Regel (als wenn nur zwei ständen) unterworfen, nur dass wir uns die zweite *Brevis,* die dort alterirt werden musste, in zwei gewöhnliche *Breves* getheilt denken müssen. Die Uebertragung ist also ganz einfach diese: 

Die Berichtigung seines letzten Beispiels pag. 402 ergiebt sich aus dem bisher Gesagten von selbst.

Wir sehen, in den Principien stimmt die Franconische Notenschrift mit der hier beschriebenen vollkommen überein; der Hauptunterschied besteht nur darin, dass man in der früheren Zeit alle Noten schwarz schrieb und dass das dreitheilige Maass das durchgehende war. Es wird daher über die Zeit, die zwischen Franco und der späteren Schreibweise im funfzehnten Jahrhundert liegt, nur ein kurzer Bericht nöthig sein. Nicht viel jünger, vielleicht gleichzeitig mit Franco ist der dem Beda venerabilis (geb. 672, gest. 735) fälschlich zugeschriebene Traktat *Musica quadrata seu mensurata;* denselben finden wir mit einer anderen kurzen Schrift *Musica theorica* zusammen abgedruckt im ersten Theile der Bedaschen Werke, welche unter dem Titel *Venerabilis Bedae Presbyteri Anglo-Saxonis viri sua aetate doctissimi opera* in acht Folianten 1503 zu Basel, später 1612 und 1688 zu Cöln herausgegeben sind. Der anonyme Verfasser dieser Schrift sagt, dass es sechserlei Noten gebe, von denen immer je zwei in der Figur übereinstimmen, *quarum binae et binae semper sunt affines, in forma et quantitate consimiles,* nämlich 1) die *Longa perfecta* und 2) die *Longa imperfecta;* beide haben die Gestalt eines Quadrats mit einem abwärtsgehenden Strich an der rechten Seite; — 3) die *Brevis recta* und 4) die *Brevis altera;* beide haben die Gestalt eines Quadrats ohne Strich; — 5) die *Semibrevis major* und 6) die *Semibrevis minor;* beide haben die Gestalt eines schräggestellten Vierecks. Unter *Semibrevis major* versteht er eine alterirte *Semibrevis* und unter *Semibrevis minor* eine gewöhnliche, wie dies ganz deutlich aus seiner Erklärung hervorgeht: *Quinta vero semibrevis major dicitur, quoniam majorem partem retinet rectae brevis;* von der *Semibrevis minor* heisst es dagegen, *eo quod minorem in se continet partem rectae brevis.* Forkel hielt letztere (Allgem.

Gesch. II. pag. 291) irrthümlich für die *Minima* und giebt ihr einen Strich, obgleich der Verfasser ausdrücklich von ihr das oben von allen Paaren Gesagte wiederholt: *tenens affinitatem in forma et quantitate praecedentis.* So nämlich muss es ohne Zweifel lauten für das in der Ausgabe stehende *praecedens.*

Dieser Pseudo-Beda geht wie sein Zeitgenosse Franco, von dem dreitheiligen Rhythmus aus, und stellt hier dieselben Regeln über die *Perfectio*, *Imperfectio* und *Alteratio* auf, wie wir es dort gesehen. Ueber den in den Werken des Beda venerabilis aufgenommenen Abdruck sei noch bemerkt, dass die Typen zu den meisten Notenbeispielen fehlten, und dass deshalb für dieselben Platz gelassen ist; aber auch die aufgenommenen Beispiele sind unvollkommen und nicht mit dem Text übereinstimmend. So heisst es pag. 354 dass die *Longa* den Strich auf der rechten Seite habe, während ihn die darunterstehende Note auf der linken hat, u. dgl. m.

Der nächste Schriftsteller über Mensuralmusik ist Walter Odington, ein Benedictiner Mönch zu Evesham, welcher um 1240 unter der Regierung Heinrich III. lebte. Sein Werk *(De speculatione musices Lib. VI.)* wie das des folgenden Robert de Handlo *(Regulae cum maximis magistri Franconis, cum additionibus aliorum Musicorum, compilatae a Roberto de Handlo),* der nach Forkels Angabe zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts gelebt, und eigentlich nur einen Commentar zu Francos Schrift geliefert hat, sind nicht gedruckt; die Manuscripte befinden sich in England. Nachrichten hierüber findet man in C. F. Beckers systematisch-chronologischer Darstellung der musikalischen Literatur, und zwar über ersteren pag. 570 und über letzteren pag. 550. Vergl. ferner Forkels Allg. Gesch. II. pag. 415 bis 421 und Burney, *A general history of Music* II. pag. 192 u. f. — ferner als einen Schriftsteller über Mensuralmusik aus dieser Zeit nennt uns Gesner in seiner *Bibliotheca universalis* den Hieronymus Moranus (oder de Moravia). Vergl. Gerbers Altes Tonkünstlerlexicon I. pag. 635.

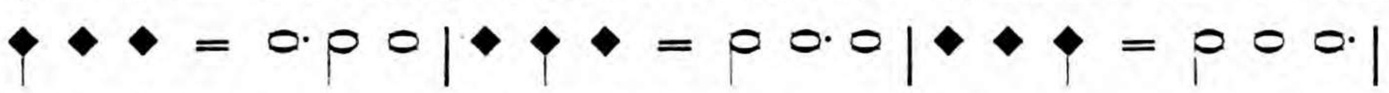
Ungefähr funfzig Jahre später als Franco ist Marchettus de Padua. Er hat zwei Schriften über Musik hinterlassen, welche beide von Gerbert im dritten Theile seiner *Scriptores* aufgenommen sind. Die erste, *Lucidarium in arte musicae planae,* ist 1284 verfasst und behandelt nur den Choralgesang; die zweite dagegen bezieht sich speciell auf die Mensuralmusik und trägt bei Gerbert den Titel *Pomerium in arte musicae mensuratae.* Dieses Buch ist zwischen 1309 und 1344 geschrieben, da es dem Könige Robert von Sicilien zugeeignet ist.

Während bei Franco nur dreizeitige Noten und nur die *Longa* als die ganzen Takte ausmachend vorkommen, findet sich die theilweise zweizeitige Eintheilung und die *Brevis* zuerst als Takt bei Marchettus. Er theilt zwar auch pag. 142—145 die

Longa in drei *Breves*, und lässt, wenn nur zwei von ihnen den Takt füllen, die eine durch Alteration verdoppeln; wobei, wenn dies mit der ersteren geschehen soll, dieselbe einen Strich und also die Gestalt der *Longa* erhält. Später aber pag. 149 wiederholt er dies Alles so, dass er die *Brevis* statt der *Longa* zum Grunde legt und diese in drei *Semibreves* theilt; hierbei bleibt es aber wegen der Unsicherheit der Notenbeispiele im Gerbert zweifelhaft, wie die Gestalt einer solchen durch den Strich verdoppelten *Semibrevis* ist, da nach der Beschreibung sie der nachmaligen *Minima* gleich sein würde. Dann pag. 146 sagt er, dass die einmalige Theilung einer Note (die *primaria divisio perfecta*) zwar in drei geschieht, dass aber, wenn zweimal getheilt wird (*secunda divisio perfecta*) die *Longa* in zwei *Breves* zerfällt, und erst diese *Brevis* in drei *Semibreves*. Dabei bringt übrigens dieser mit geschmacklosen Vergleichen und weitläuftigen Widerlegungen fingirter Einwendungen überladene Schriftsteller eine Menge Alterationen und sonstige Werthveränderungen der Noten bei, welche schwerlich jemals in Gebrauch gewesen sind, z. B. dass von vier *Semibreves* die beiden letzten als *Breves* zu messen seien:

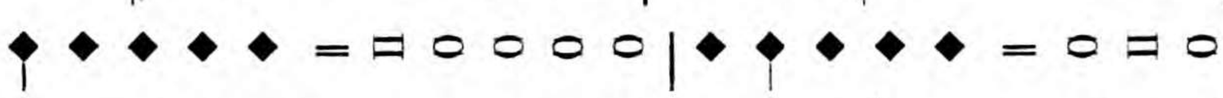


dass, wenn von drei *Semibreves* Eine den Strich bekäme, diese Werthe entstünden:



und ähnlich bei vier und bei fünf *Semibreves* diese:

 u. dgl.

 u. dgl.

Gleichzeitig oder nur um Weniges später als Marchettus ist Johannes de Muris, ein französischer Geistlicher und Doctor der Sorbonne zu Paris. Ein genaues Verzeichniss seiner Schriften, nicht nur der musikalischen, findet man in Forkels allgem. Gesch. II. pag. 427 u. f. Sein hierhergehöriges Werk über Mensuralmusik steht bei Gerbert *Script. III.* pag. 292: *Practica musica seu mensurabilis.* Er geht auch von der dreitheiligen Zahl als dem Inbegriff aller Vollkommenheit aus, und sagt, dass die früheren Musiker in allen ihren Gesängen stets das dreitheilige Maass angewandt hätten, weil sie gewusst, dass in der Kunst nichts Unvollkommenes gefunden werden dürfte (*scientes, quod in arte imperfectum non convenit reperiri*). Weiter unten pag. 293 fährt er fort: *Musica igitur a numerorum ternario sumit ortum, qui ternarius in se ductus novem generat; sub quo novenario quodammodo omnis numerus continetur; cum ultra novem semper fiat reditus ad unitatem; ergo musica novenarium numerum non transcendit.* Er hat seinen Notengattungen

noch die *Minima* hinzugefügt, und es kommen bei der *Perfectio* aller Notengattungen **81** *Minimae* auf eine *Maxima,* für welche in diesem Falle der frühere Name *Duplex longa* nicht mehr passt, **27** auf eine *Longa,* **9** auf eine *Brevis* und **3** auf eine *Semibrevis.*

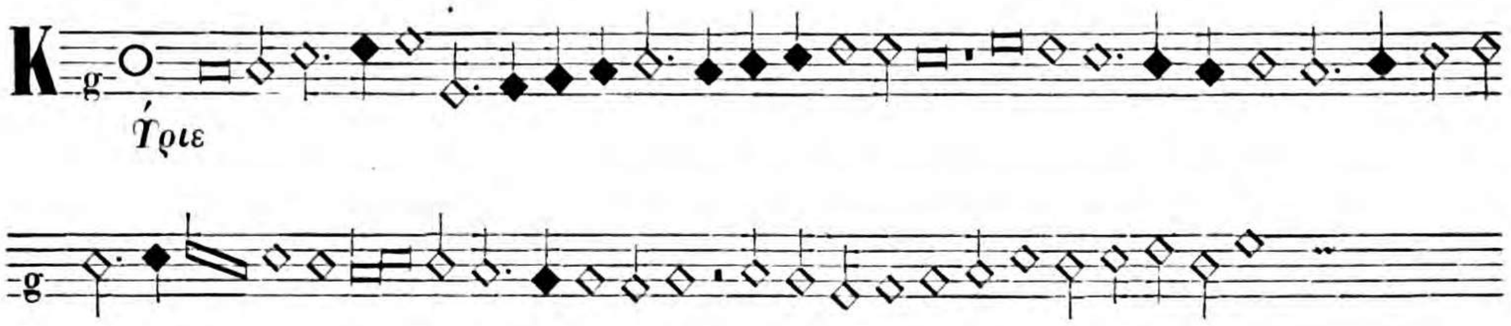
Hiermit schliesst die Literatur der Mensuralmusik des vierzehnten Jahrhunderts; die Geschichte nennt uns allerdings noch einige Namen von Schriftstellern, deren Werke aber zum Theil verloren gegangen sind, zum Theil als Manuscripte meist in italienischen und englischen Bibliotheken vergraben liegen sollen; wenigstens sind sie nie im Druck erschienen. Von diesen sind als die bedeutendsten zu nennen Thomas de Walsingham, dessen Manuscript Hawkins gekannt hat; dieser führt im zweiten Theile seiner Geschichte der Musik (*A general History of the Science and Practice of Music,* London **1776**) eine Stelle von ihm an, wonach er einer der ersten ist, der die *Minima* gebraucht hat. Vergl. hierüber Forkel Allg. Gesch. II. pag. **396** u. **397**, woselbst auch eines gewissen Philippus de Vitriaco (von Vitry) gedacht wird, dem man die Erfindung dieser Notengattung zuschreibt; diese beiden Schriftsteller sind daher wohl kurz vor die Zeit des Johannes de Muris zu setzen. Ebenfalls als einen Schriftsteller aus der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts haben wir den Mönch des Minoritenordens John of Tewkesbury aus Oxfort zu nennen; über seine Schriften vergl. Becker, system. chron. Darstellung der musikalischen Literatur p. **566**. Aus dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts ist Prosdocimus de Beldomandis, welcher als Musiker, Philosoph und Astronom zu Padua lebte; von seinen Schriften, welche wir bei Becker ebend. pag. **539** verzeichnet finden, ist wohl der Commentar zu des Joh. de Muris *Speculum musicae* die wichtigste. Franchinus Gafor nennt uns ferner in seiner pag. **11** angeführten *Practica Musice* noch einige Namen älterer Mensuralisten, Anselmus de Parma und Philippus de Caserta; über ersteren vergl. Fétis *Biographie universelle de musiciens* I. pag. **89**; über den andern fehlen alle näheren Nachrichten. Der nächste uns von Gerbert im dritten Theile seiner *Scriptores* mitgetheilte Schriftsteller Adam de Fulda ist aus späterer Zeit, Ende des funfzehnten Jahrhunderts (**1490**), also fast gleichzeitig mit Gafor und Johannes Tinctor; sein Werk ist aber der ganz unzuverlässigen Notenbeispiele wegen, zu deren Druck, wie Gerbert pag. **364** selbst gesteht, die nöthigen Typen gefehlt haben, in dieser Ausgabe nicht gut zu gebrauchen. Ueber die Werke des Johannes Tinctor vergl. Forkels Allgem. Literatur pag. **502**; eins seiner wichtigsten Werke, *Terminorum musicae definitorium,* finden wir ebend. pag. **204** im vollständigen Abdruck mitgetheilt.

Bei der Weiterentwickelung der Kunst musste sich die Notenschrift anders gestalten, weil an die Stelle des bis dahin in so hohen Ehren gehaltenen dreizeitigen Maasses, die zweitheilige Messung als die gewöhnlichere getreten war. So sehen wir denn, jedoch erst gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts, zuerst von dem Niederländer Dufay die weissen Noten gebraucht und die schwarzen nur in gewissen Fällen als Verminderungszeichen beibehalten. In der diesem Dufay kurz vorangehenden Zeit wandte man hierzu einzelne weisse Noten an; auf diese Weise hat Dufay selbst noch in seinen früheren Gesängen notirt. Hierüber vergl. Kiesewetter Geschichte der Europäisch-abendländischen Musik von pag. 42 an. Mit dem Beginn des funfzehnten Jahrhunderts sehen wir die weisse Note allgemein verbreitet, wenn auch einzelne Componisten vielleicht die veralteten schwarzen noch eine Zeit lang mögen beibehalten haben. Durch die weisse Schrift wurde also, wie wir gesehen haben, die zweitheilige Messung allgemein die gebräuchlichere; es änderte sich der Werth der Noten aber auch dahin, dass man die *Longa*, die damals in zwei oder drei *Tempora* zerfiel, für gewöhnlich nicht mehr an Stelle des ganzen Taktes setzte, sondern hierzu die kleinere *Brevis* erhob. Um aber die Geltung und das zwei- oder dreitheilige Maass der einzelnen Notengattungen genau angeben zu können, erfand man Zeichen, welche den Anfängen der Gesänge vorgeschrieben wurden. Die Erklärung dieser Takt- und Mensur-Zeichen ist Aufgabe des folgenden Abschnittes.

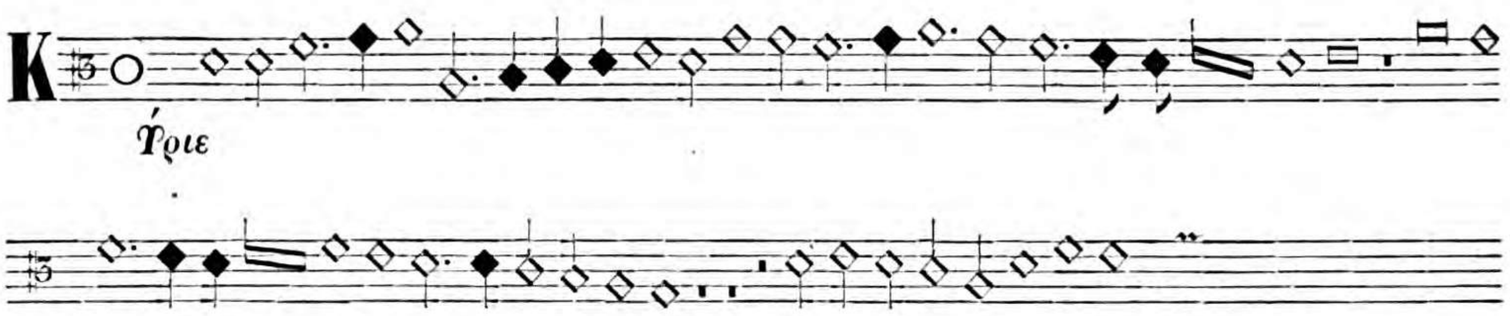
Vorher ist auf den folgenden Seiten zur Erläuterung des im ersten Abschnitt Vorgetragenen als ein grösseres Beispiel ein vierstimmiges Kyrie von Gregor Meyer eingeschaltet. Bei der Uebertragung habe ich die im Original stehenden Schlüssel beibehalten, ausser im Alt, wo zur Bequemlichkeit des Lesenden der Alt-Schlüssel mit dem C-Schlüssel auf der zweiten Linie vertauscht ist. Hierdurch stehen nämlich die vier Schlüssel genau im Verhältniss wie unsere gewöhnlichen Partitur- (Bass-, Tenor-, Alt- und Sopran-) Schlüssel, in welchen man das Stück lesen kann, wenn man sich vor jede Stimme drei Kreuze vorgezeichnet denkt; also das ganze Stück um eine kleine Terz abwärts transponirt. In den diatonischen Verhältnissen wird dadurch nichts geändert; aus einer D-Scala ohne Vorzeichnung (was man Dorisch nennt) wird eine H-Scala mit drei Kreuzen. In dieser Lage ist das Stück, wenn man den Alt mit Tenorstimmen besetzt, für einen Chor wohl ausführbar.

Kyrie von Gregor Meyer (Glar. pag. 402 u. f.).

CANTUS.



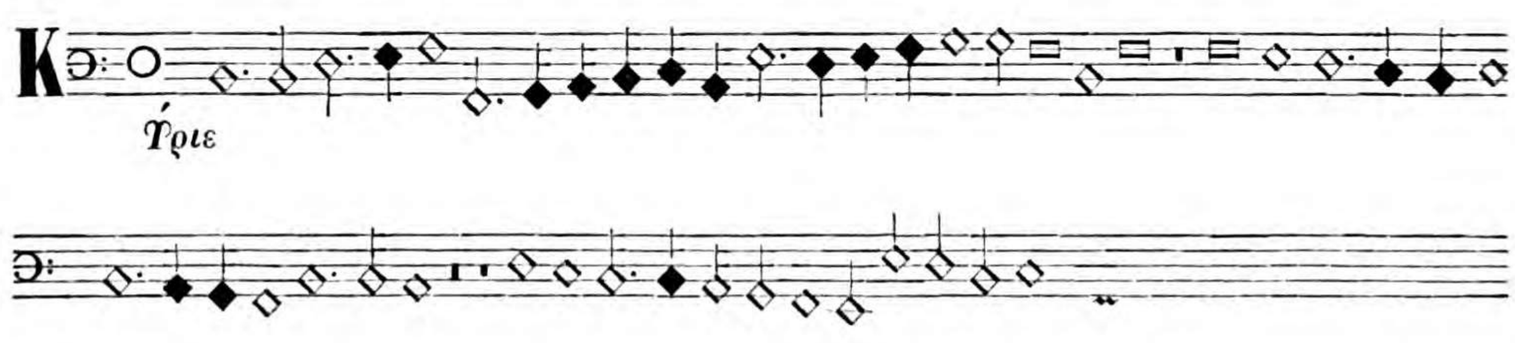
ALTUS.



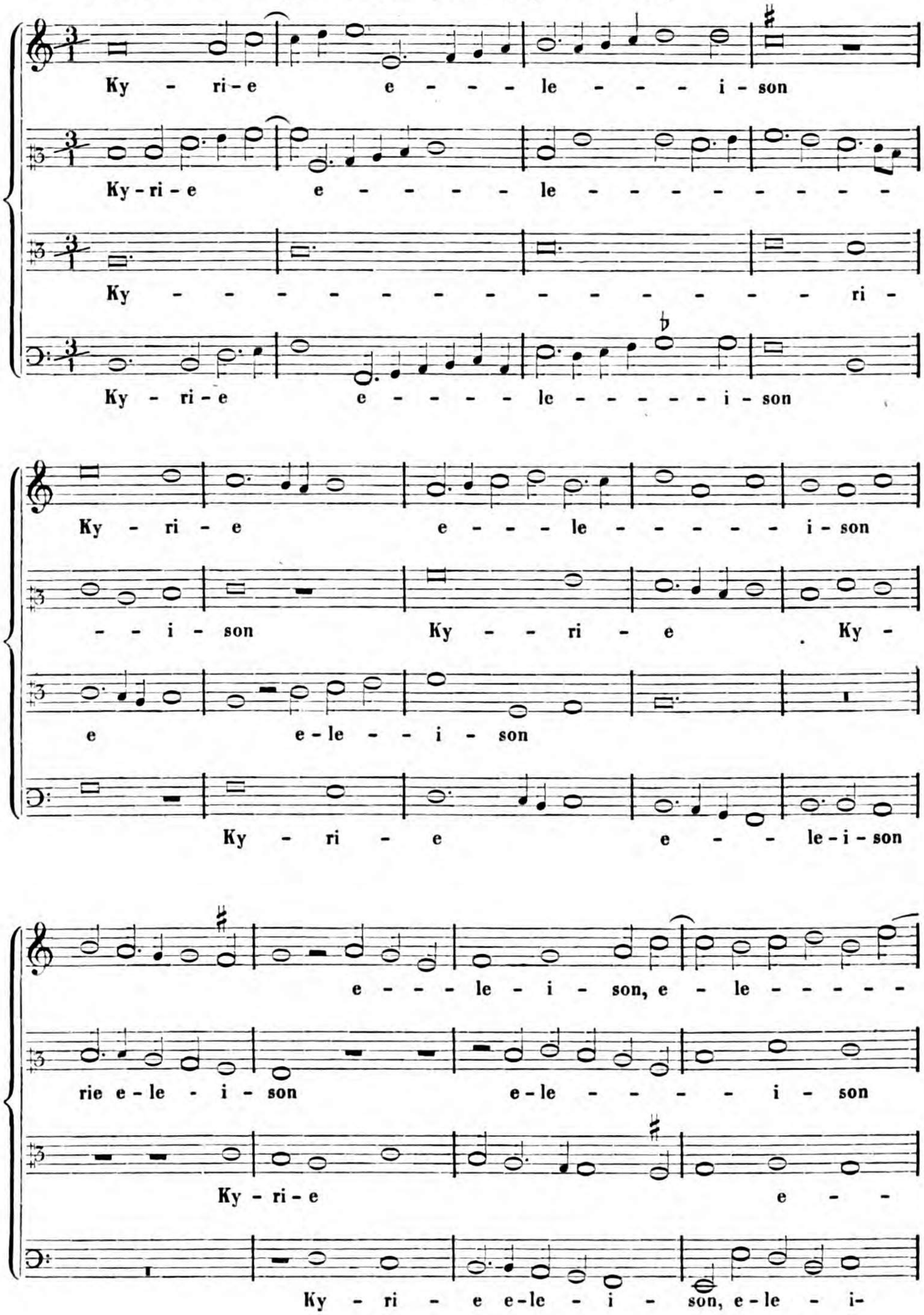
TENOR.



BASIS.



Kyrie von Gregor Meyer (Glar. pag. 402 u. f.)



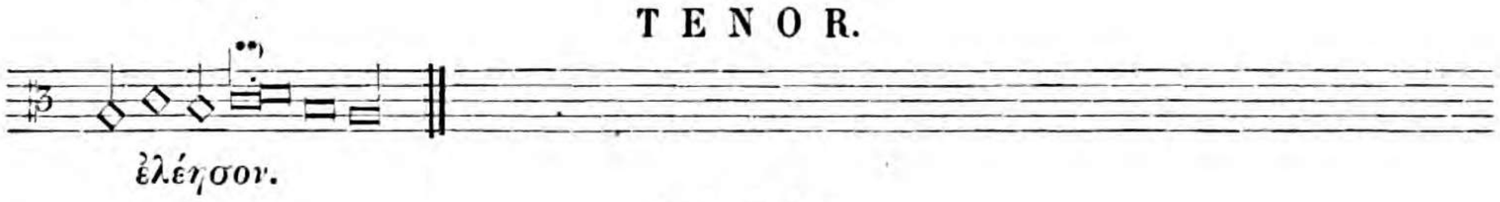
CANTUS.



ALTUS.



TENOR.



BASIS.



CANTUS.

(pag. 406.)



ALTUS.



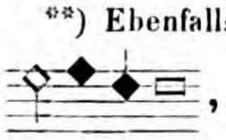
TENOR.



BASIS.



*) ***Punctum divisionis.*** **) Ebenfalls ***punctum divisionis,*** hier mitten in der Ligatur.

***) Hier steht im Original , wahrscheinlich ein Druckfehler.

- - - - - - - - - i - son.

e - - - - le - i - - son.

le - - - - - - - i - - son.

son, e - - - - - le - i - - - son.

Christe eleison.

Chri - ste e - le - - - - - - - - -

Chri - ste e - le - - - - - - - - - - ison

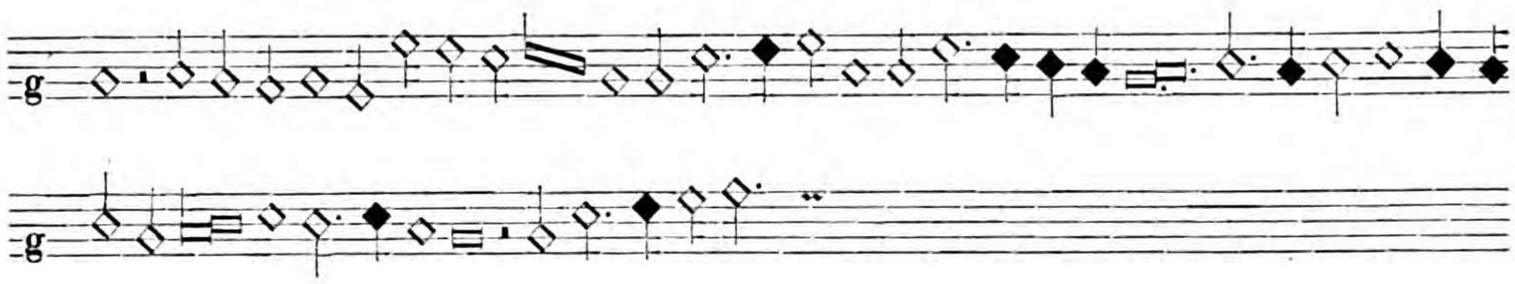
- - - - - - - - - - - - - - - - i - son Chri-

e - - le - - - - - - - - - - i - son

Chri - -

Chri - ste

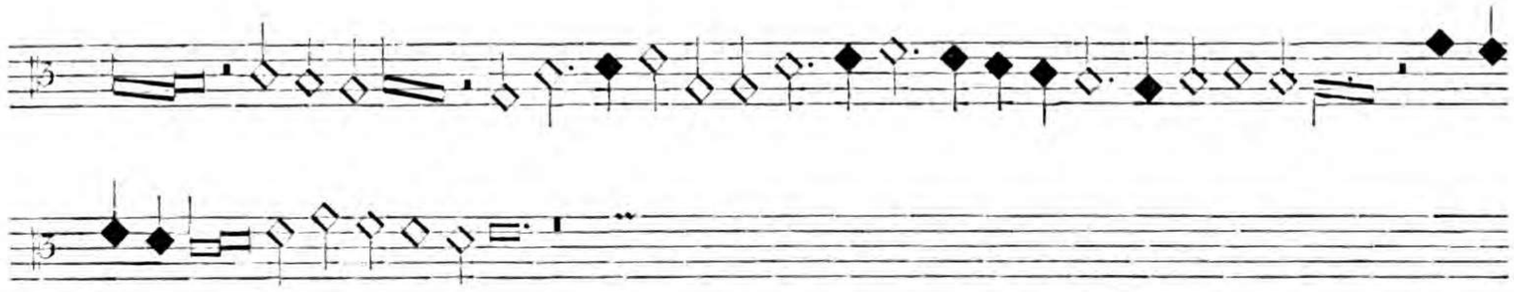
CANTUS.



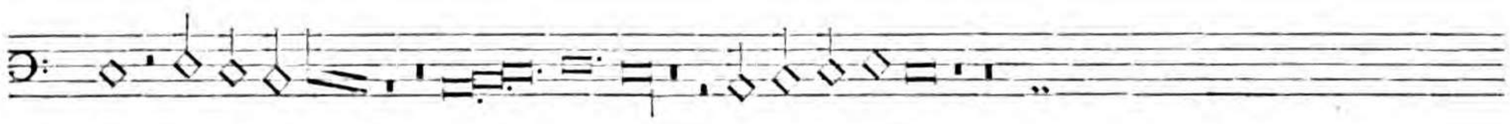
ALTUS.



TENOR.



BASIS.



ste e - le - i - son e - le - - i

Christe e - le - - - i - son, Chri-

ste e - le - i - son e - le - - ison, e-

e - le - i - son e - - - - - -

son, e - - - - - - - - - le - - - - - -

ste e - le - - - - - - - i - son

- - - - - - - le - ison e - -

- - - - - - - - - lei - son

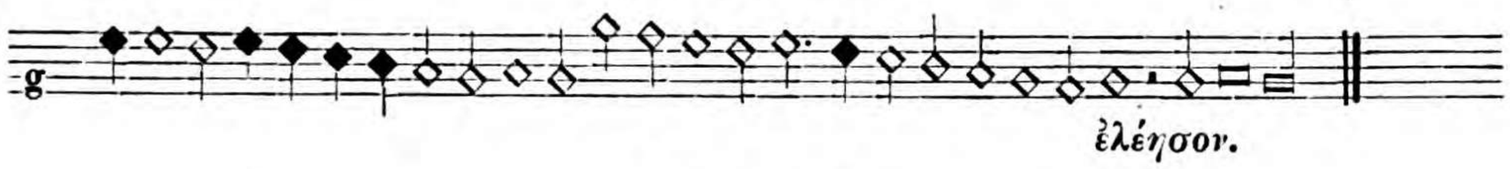
- - - - - - - - i - son Chri - ste e-

Chri - ste Christe e - le

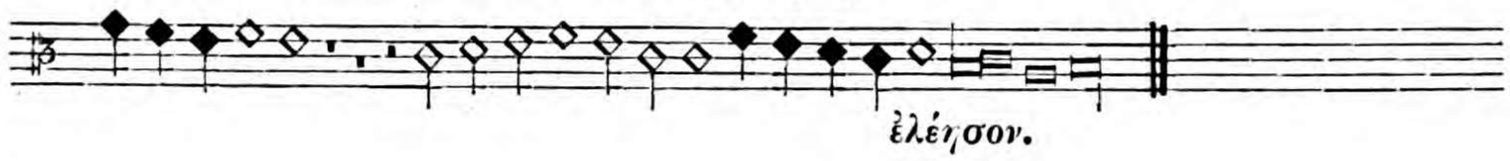
- - le - - - - i - son

e - - lei - son

CANTUS.



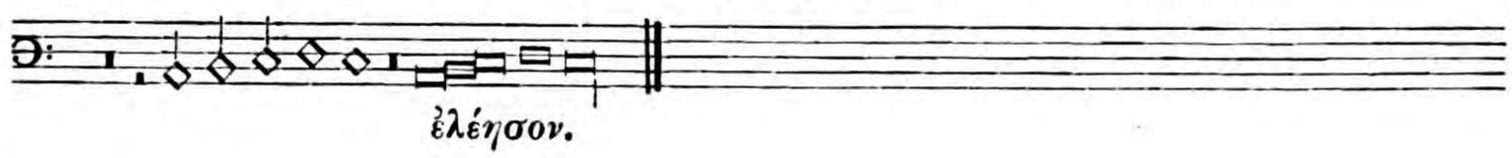
ALTUS.



TENOR.

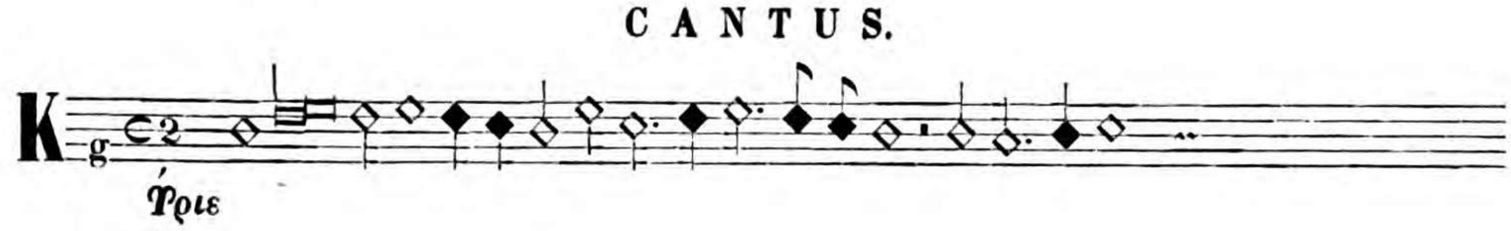


BASIS.

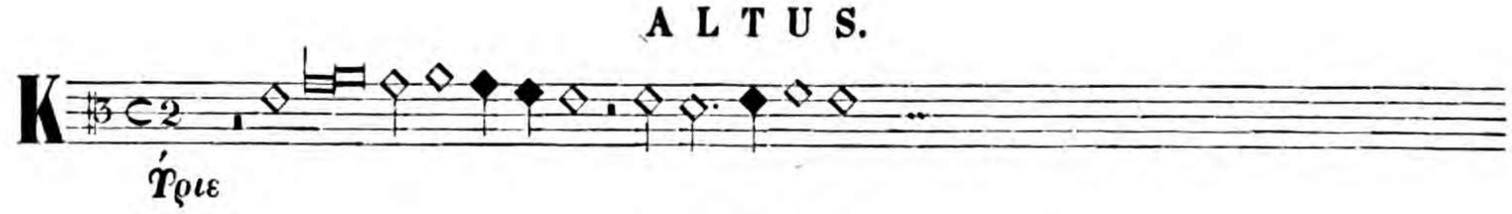


Kyrie (pag. 410).

CANTUS.



ALTUS.

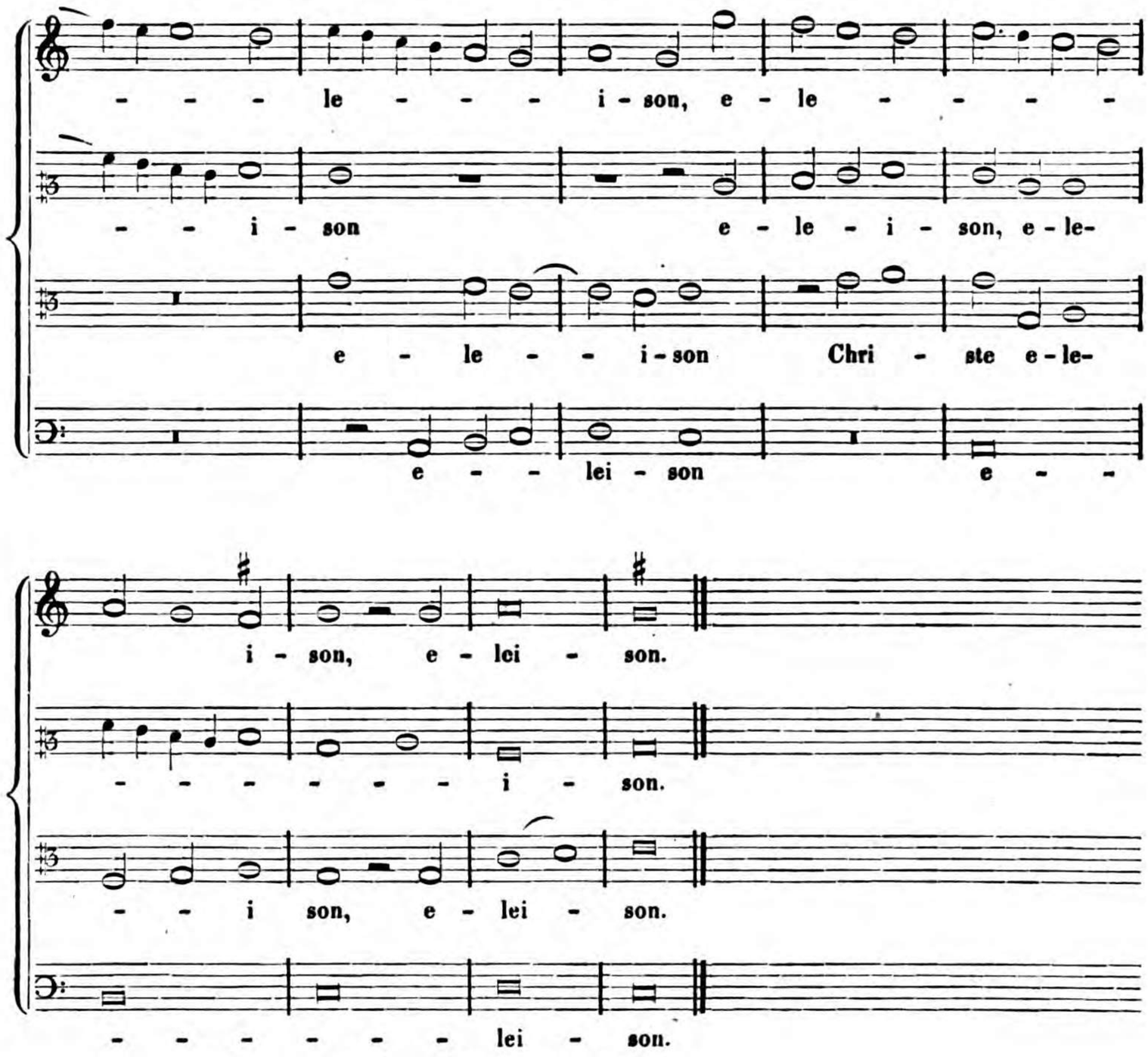


TENOR.

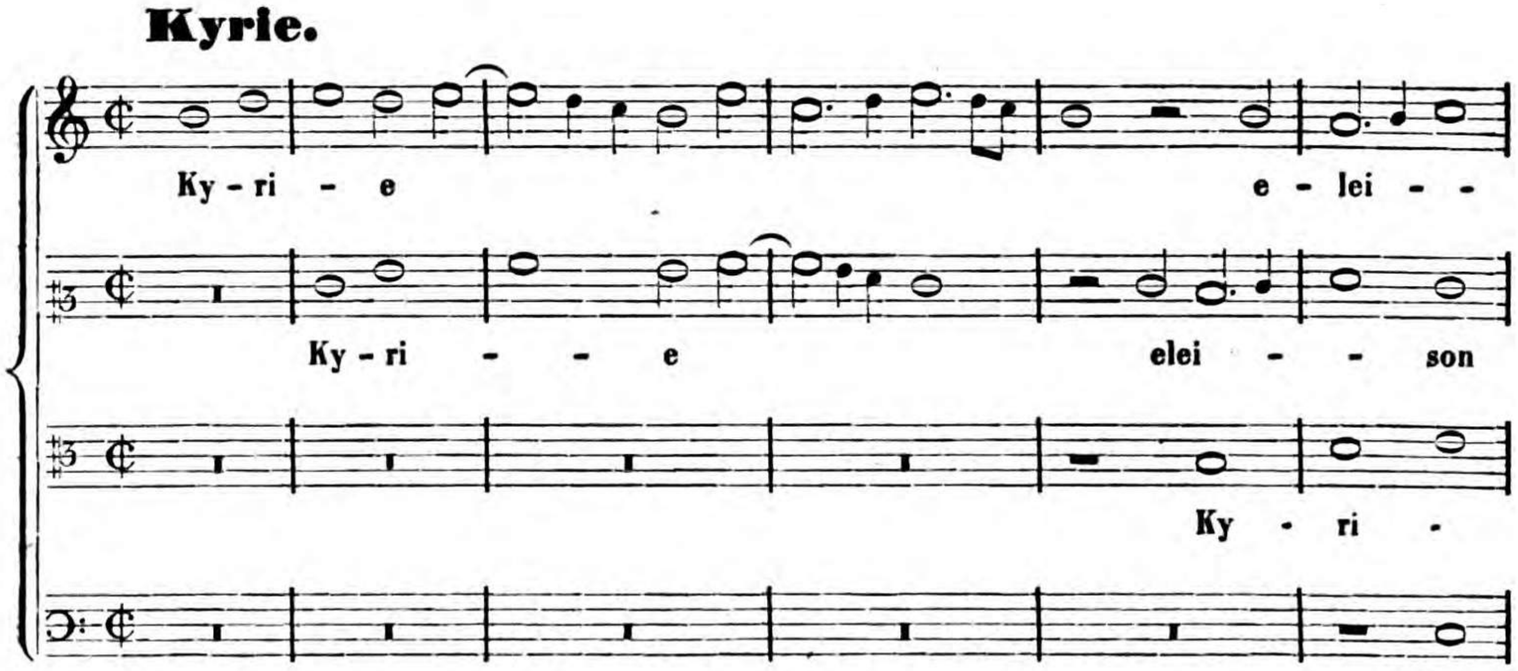


BASIS.

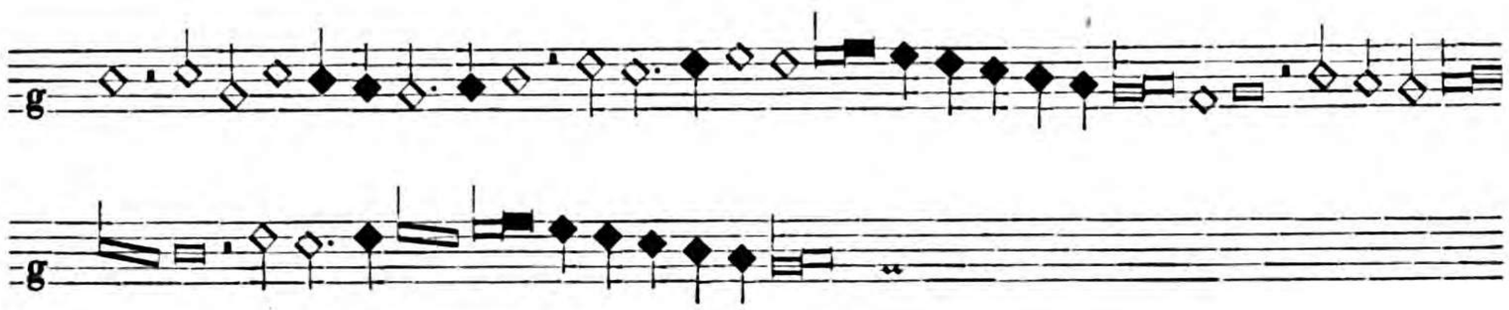



- - - - le - - - - i - son, e - le - - - - -
- - i - son e - le - i - son, e - le-
e - le - - i - son Chri - ste e - le-
e - - lei - son e - -
i - son, e - lei - son.
- - - - - - - - i - son.
- - i son, e - lei - son.
- - - - - - - - lei - son.

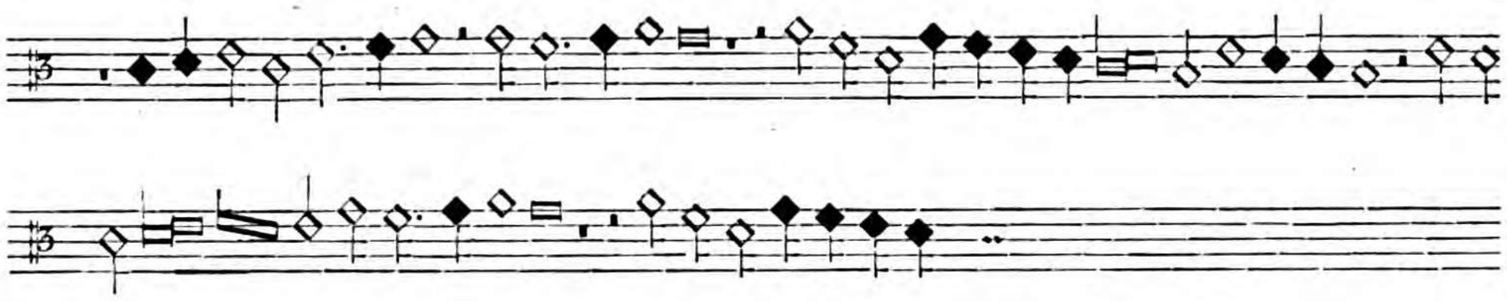
Kyrie.


Ky - ri - e e - lei - -
Ky - ri - - - e elei - - - son
Ky - ri -
Ky-

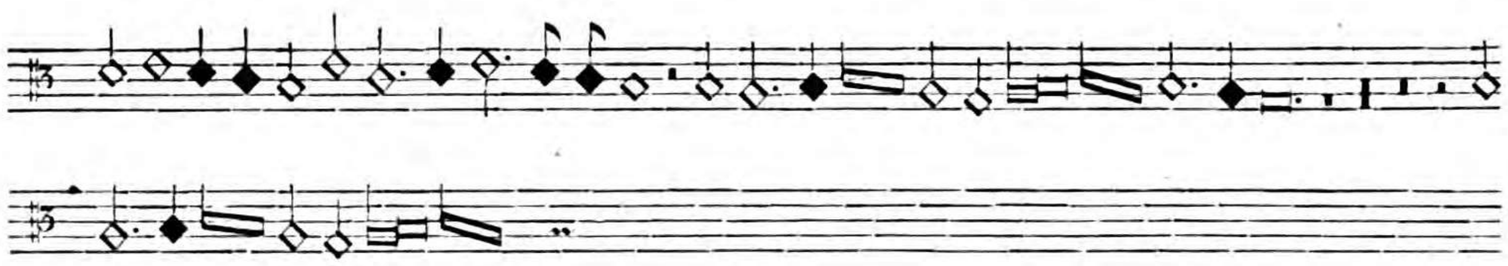
CANTUS.



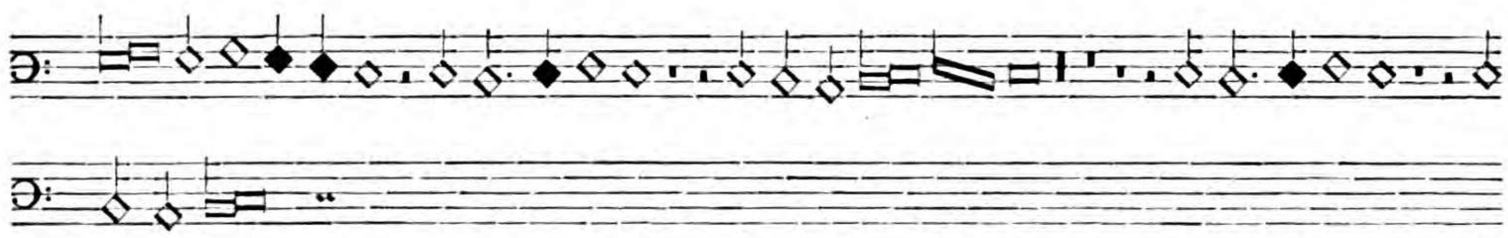
ALTUS.



TENOR.



BASIS.



son e - lei - - - son e - lei - - -

Ky - - ri - e e - lei - - - son

e e - lei - - -

ri - - - e e - lei - - - son

- - - - - - - - - - son e - lei - - -

e - lei - - - - - son e - lei -

- - - - - - - - - son

e - lei - - - - - - - son

- - son e - lei - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - son e - lei - -

e - lei - - - - - - - - -

e - lei - - son e - lei - - - -

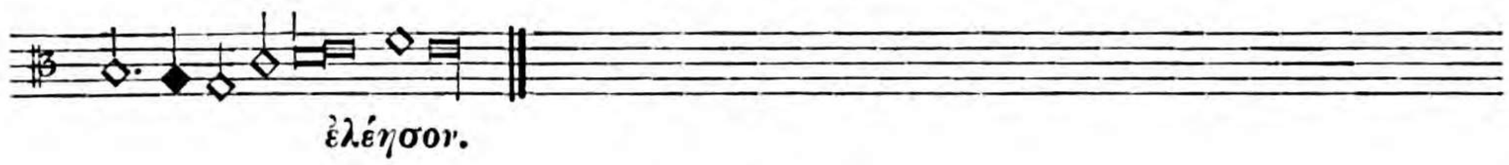
CANTUS.



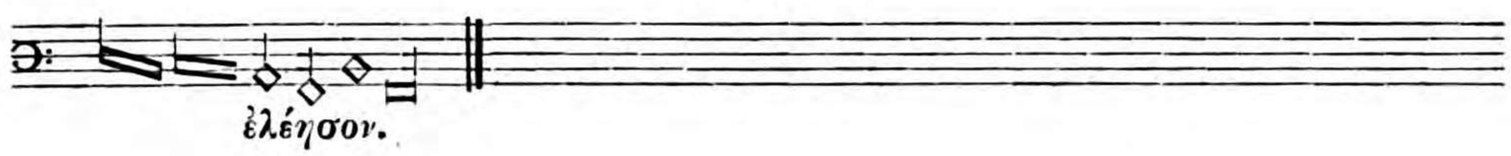
ALTUS.

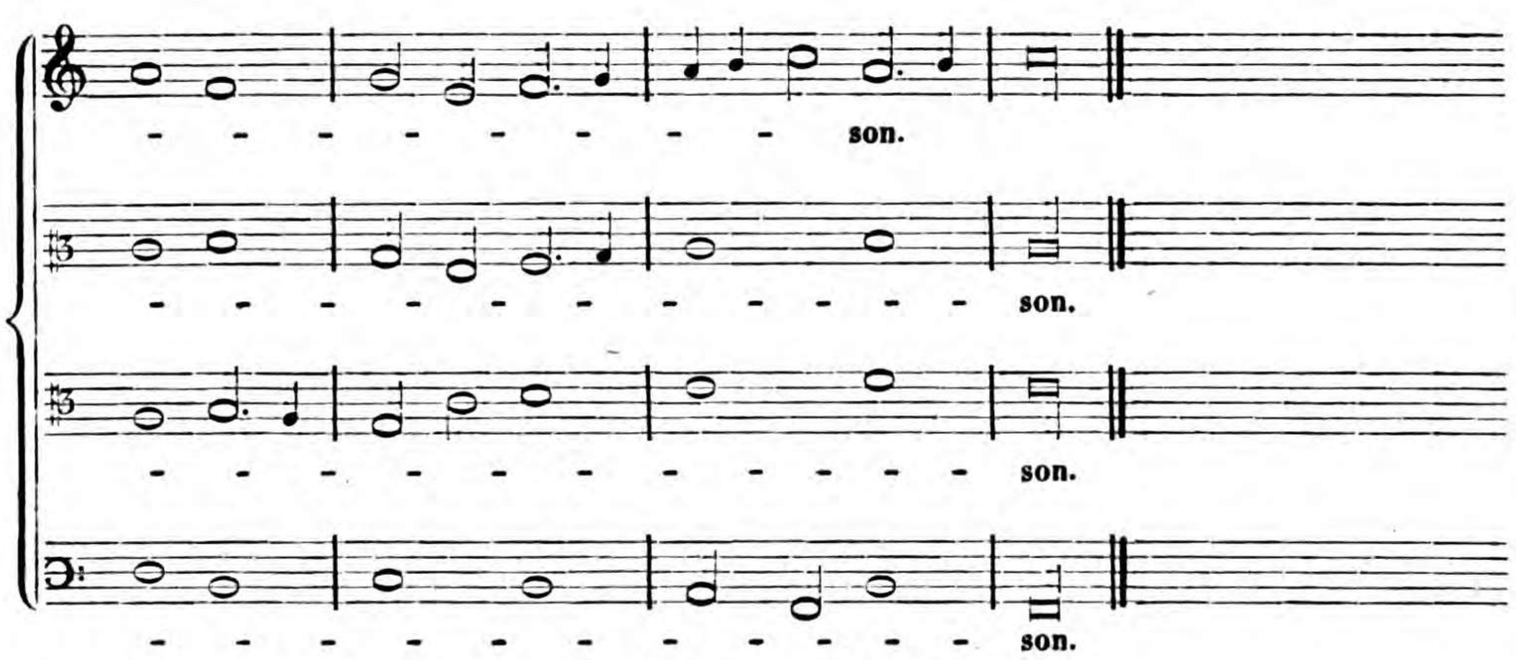


TENOR.



BASIS.





Zweiter Abschnitt.

Die Bezeichnung der Taktverhältnisse.

Wir haben im vorigen Abschnitt gesehen, dass der Werth der Noten zweifach sein kann, entweder imperfect, zweizeitig, oder perfect, dreizeitig; haben aber bisjetzt noch garnicht das berücksichtigen können, was in der modernen Musik mit *Tempo* bezeichnet wird, d. h. die Geschwindigkeit. Die Alten nahmen genauer als wir eine bestimmte Zeitdauer an, die zwar nicht durch ein Instrument, etwa wie unser Metronom, festgestellt war, sondern die wir uns als ein mässiges ruhiges Niederschlagen und Erheben der Hand (oder des Taktstockes) zu denken haben. Diese so bestimmte Zeitdauer von Niederschlag und Aufschlag nannten sie Schlag oder *Tactus* und sie ist das Regelnde für alle vorkommenden Taktzeichen; alle geben uns an, in welchem Verhältniss die Noten zu diesem *Tactus* stehen: ob wir ein, zwei oder mehr von dieser oder jener Notengattung auf Einen *Tactus* oder umgekehrt, ein oder mehrere *Tactus* auf diese oder jene Notengattung zu singen haben. Um diese Verhältnisse aber richtig darstellen zu können, hatten sie einen *integer valor notarum* (einen feststehenden Werth der Noten), nach dem eine jede *Semibrevis* einen vollen Takt galt; es kommen demnach auf eine *Brevis perfecta* drei, auf eine *Brevis imperfecta* zwei solcher *Tactus*. Da nun nach beiden Richtungen hin (durch Verzögerung und Beschleunigung) vom *integer valor* abgewichen werden konnte, so hatte man vermehrende Zeichen *(signa augentia)*, durch die eine *Semibrevis* längere Dauer als einen *Tactus* bekam, der Werth der Noten also vermehrt wurde — und vermindernde Zeichen *(signa diminuentia)*, wodurch eine *Semibrevis* kürzere Dauer als einen *Tactus* erhielt, der Werth der Noten also vermindert wurde.

Der Begriff des Wortes *Tactus* ist also von dem unsrigen verschieden; die Alten kannten zwar eine Takteintheilung wie die unsrige, wie wir im vorigen Abschnitt gesehen haben und wie es aus der strengen Behandlung der dissonirenden und consonirenden Intervalle hervorgeht, (bei denen sie auf das Genaueste *Arsis* und *Thesis* zu beobachten hatten), sie sprechen aber immer nur von der Mensur.

Sebald Heyden giebt uns im zweiten Buche seiner Schrift *De arte canendi* p. 56 folgende Definition derselben: *Mensura est certus motus temporis, ad cujus vices, per tactum aequaliter distinctas, omnium Cantionum Notulae et Pausae, pro cujusvis signi qualitate, concinnantur.* Das heisst also: die Mensur ist die bestimmte Bewegung der Zeit, nach deren durch den Takt gleichmässig geschiedener Aufeinanderfolge sich die Noten und Pausen aller Gesänge richten, je nach dem Werth eines jeden Zeichens. In der älteren Zeit (im funfzehnten Jahrhundert) sehen wir, dass die dreitheilige Messung bei jeder der verschiedenen Notengattungen stattfinden konnte, d. h. die *Maxima* konnte den Werth von drei *Longae,* die *Longa* von drei *Breves,* die *Brevis* von drei *Semibreves,* und die *Semibrevis* von drei *Minimae* haben; von der *Minima* an aber abwärts, fand nur die zweitheilige Messung statt. Diese Dreitheiligkeit und im andern Falle Zweitheiligkeit der verschiedenen Notengattungen anzuzeigen, hatte man für jede Notengattung ein bestimmtes Zeichen. Es war demnach die Mensur eine vierfache.

1. Die *Prolatio,* deren Zeichen uns den Werth der *Semibrevis,* ob dieselbe zwei oder drei *Minimae* enthält, angiebt.

2. Das *Tempus,* dessen Zeichen den Werth der *Brevis* bestimmt, ob wir sie zwei- oder dreizeitig zu messen haben.

3. Der *Modus minor,* dessen Zeichen sich auf das zwei- oder dreitheilige Maass der *Longa* bezieht, und

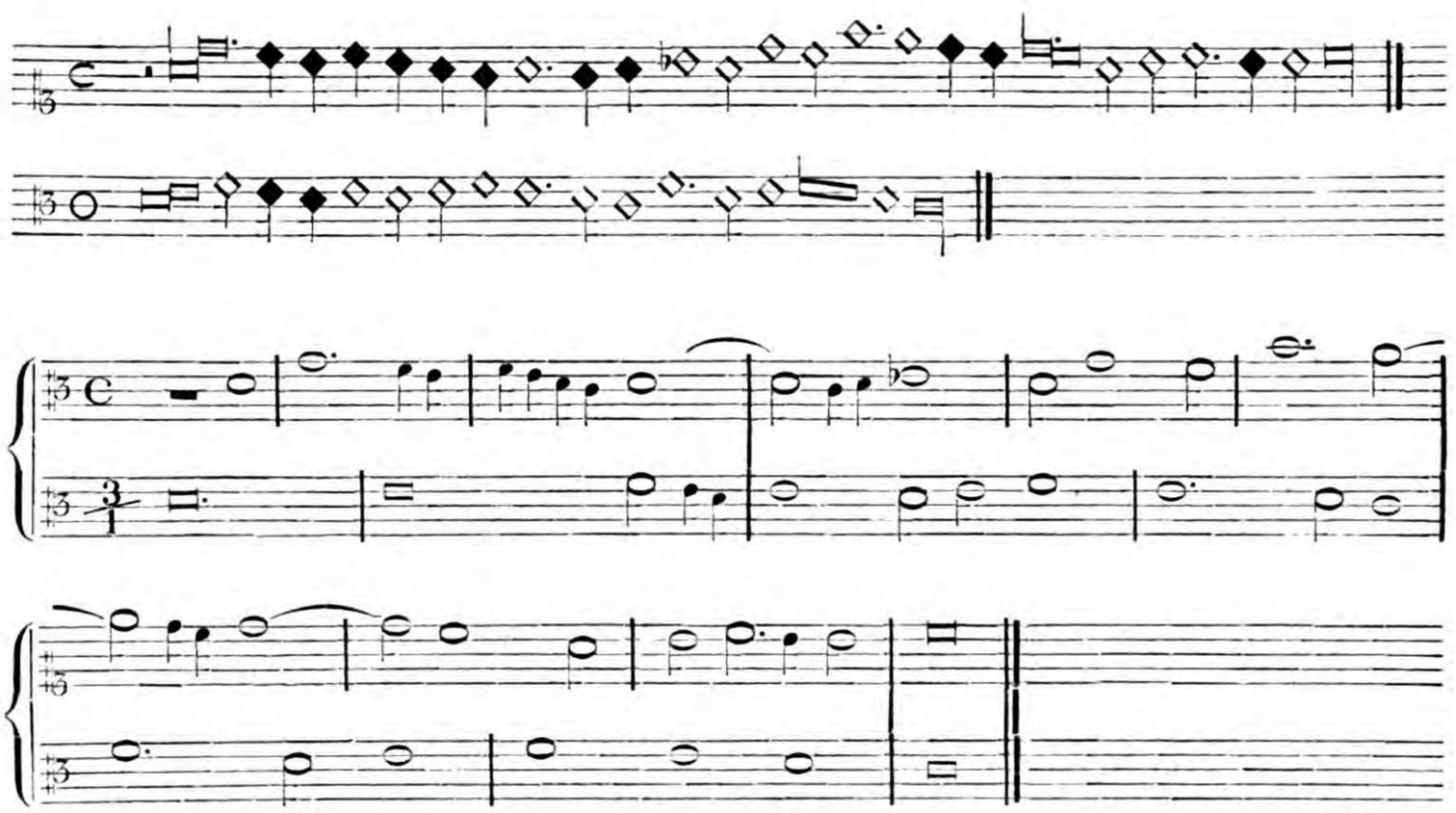
4. Der *Modus major,* dessen Zeichen die Zwei- oder Dreitheiligkeit der *Maxima* angiebt.

Die alten Theoretiker dehnen den Begriff Mensur noch weiter aus, und belegen ausser den vier genannten noch die *Proportio, Augmentatio* und *Diminutio* mit diesem Namen, daher, indem sie die beiden *Modi* (den *major* und den *minor*) nur als Eine Mensur ansehen, sie immer sagen, die Mensur sei eine sechsfache. Da aber die drei letztgenannten nur nähere Bestimmungen der vier ersteren sind, so können wir sie nicht eigentlich Mensuren nennen, und werden auf sie gleich bei der Erklärung dieser ersteren mit eingehen. Die beiden am häufigsten vorkommenden Mensuren sind die im vorigen Abschnitt beschriebenen, das *Tempus* und die *Prolatio,* von welchen hier zuerst zu handeln ist.

Das Tempus.

Das *Tempus* wird, wenn es perfect ist (die *Brevis* also drei *Semibreves* umfasst) durch einen ganzen Kreis ○, wenn es imperfect ist, durch einen halben

Kreis C bezeichnet, und zwar drücken die Zeichen, wie sie hier gegeben sind (undurchstrichen und ohne jeden Zusatz von Zahlen) den *integer valor notarum* aus. Es gilt also die *Brevis* unter O, wenn sie nicht durch kleinere folgende Noten imperfect wird (vergl. p. 17), drei volle *Tactus,* und unter dem Zeichen C zwei. Das folgende Beispiel enthält einen kurzen zweistimmigen Satz, worin die Oberstimme die Noten im imperfecten, die Unterstimme aber sie im perfecten Tempus singt:

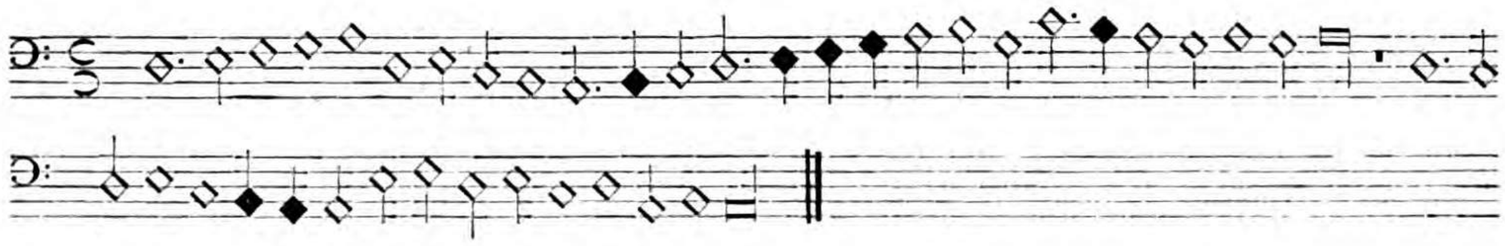


Vom *integer valor notarum* wird aber abgewichen 1) wenn die Kreise durchstrichen sind ⌽ ¢ oder wenn der halbe Kreis nach der linken Seite hin geöffnet ist, ↄ ϕ; 2) wenn neben dem Kreise ein Bruch (bisweilen auch eine ganze Zahl) eine sogenannte *Proportio* steht, z. B. C^{2}_{1} ϕ^{3}_{1} C^{2} O^{3} u. s. w.

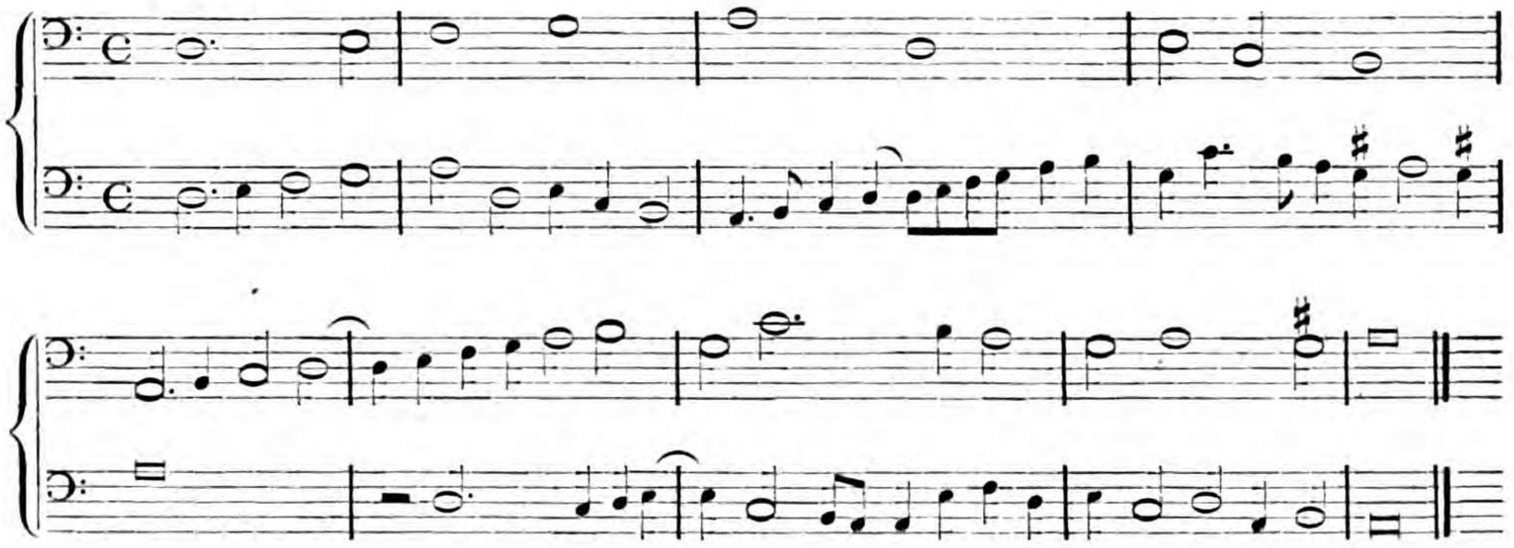
Vom Tempus imperfectum.

Das Zeichen des *Tempus imperfectum* ist der halbe Kreis C, welcher, wie wir gesehen haben, ohne Strich und Zusatz von Zahlen den *integer valor* angiebt. Ist derselbe durchstrichen ¢, oder, wie es statt dessen bisweilen vorkommt, nach der linken Seite hin geöffnet ↄ, so verlieren alle Noten die Hälfte ihres Werthes; die Geschwindigkeit wird also verdoppelt. Die Alten nennen dies die einfache Verminderung, die *Diminutio simplex*, oder kürzer nur die *Diminutio*, und sagen, dass unter dem Zeichen ¢ oder ↄ die Noten im *Tempus imperfectum diminutum* stehen. Dem folgenden Satz von Josquin des Prés sind zwei Zeichen vorgeschrieben; das obere C zeigt an, dass eine Stimme diesen Gesang im *integer valor no-*

tarum, das andere ⊃, dass eine zweite Stimme denselben Satz im verminderten *Tempus imperfectum* zu singen hat.

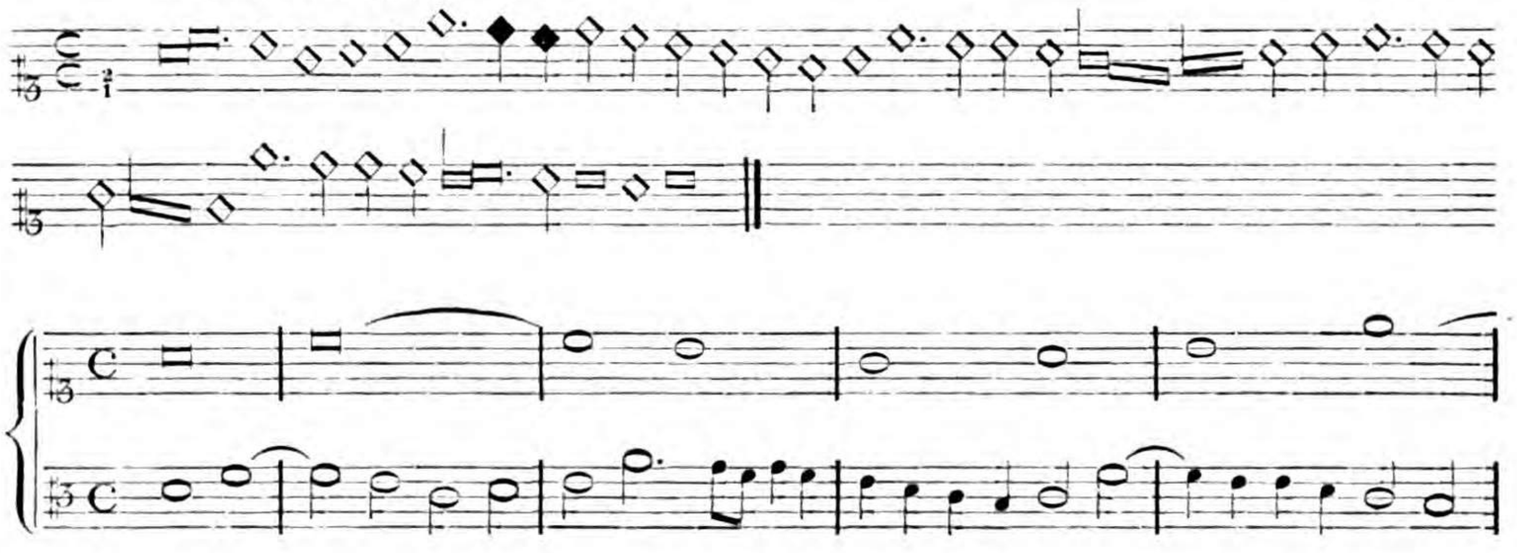


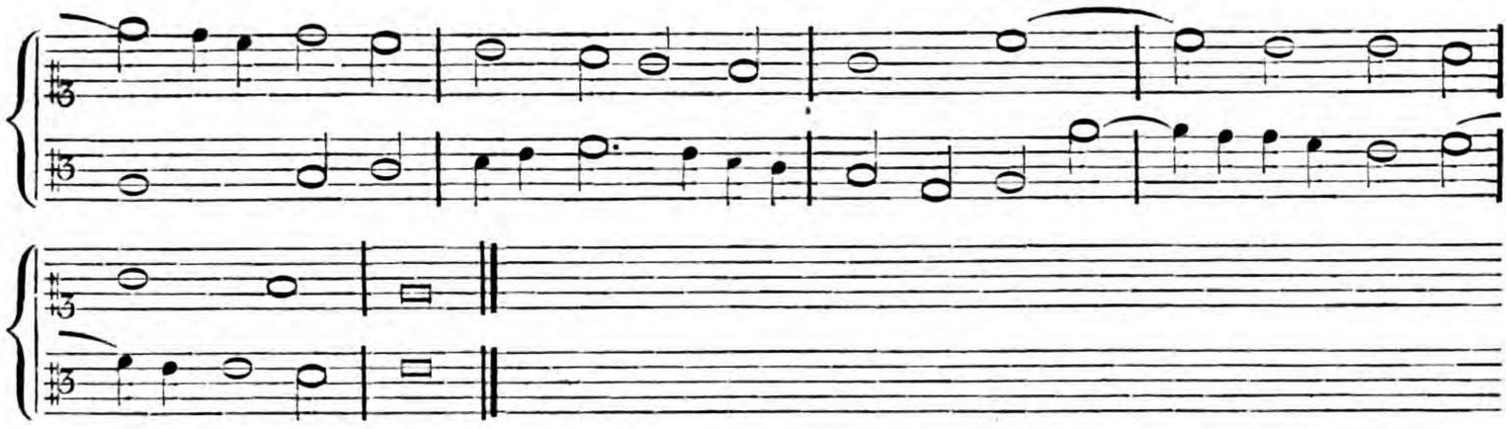
Auflösung.



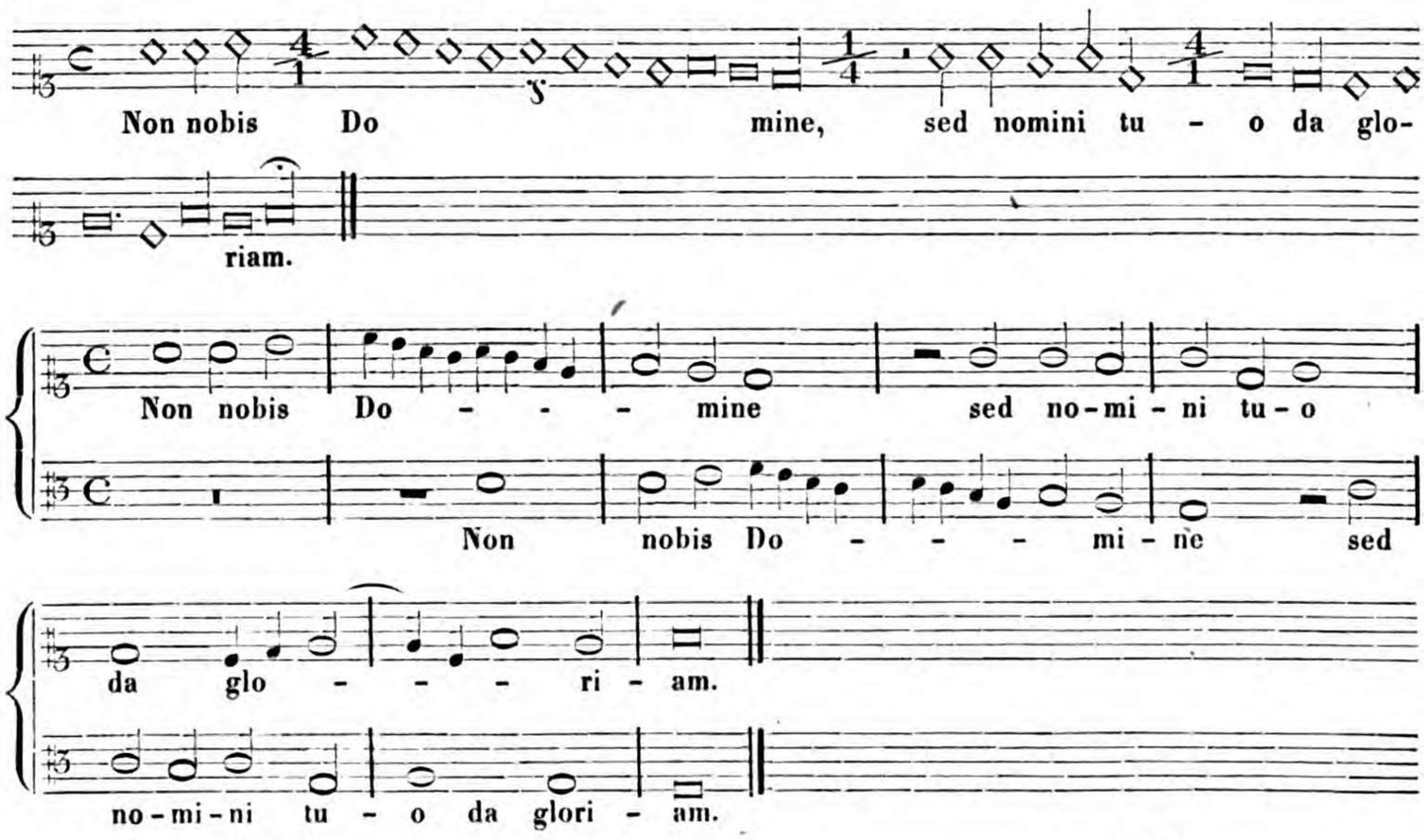
Dieselbe Verringerung der Noten um die Hälfte ihres Werthes zeigt auch die *Proportio dupla* an, d. h. ein Bruch, dessen obere Zahl die untere zweimal in sich fasst, welcher neben den Halb-Kreis geschrieben wird: C_1^2 ($\frac{4}{2}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{6}{3}$ etc.) Statt des ersten Verhältnisses $C\frac{2}{1}$ findet man oft nur eine einfache 2, also: C^2. Der folgende zweistimmige Satz ist daher ganz auf die obige Weise in den *integer valor* der Noten zu übertragen, nur dass die untere Stimme, welche die Noten in der *Proportio dupla* (in der doppelten Geschwindigkeit) singt, um eine Quinte abwärts zu transponiren ist.

Fuga in Subdiapente.

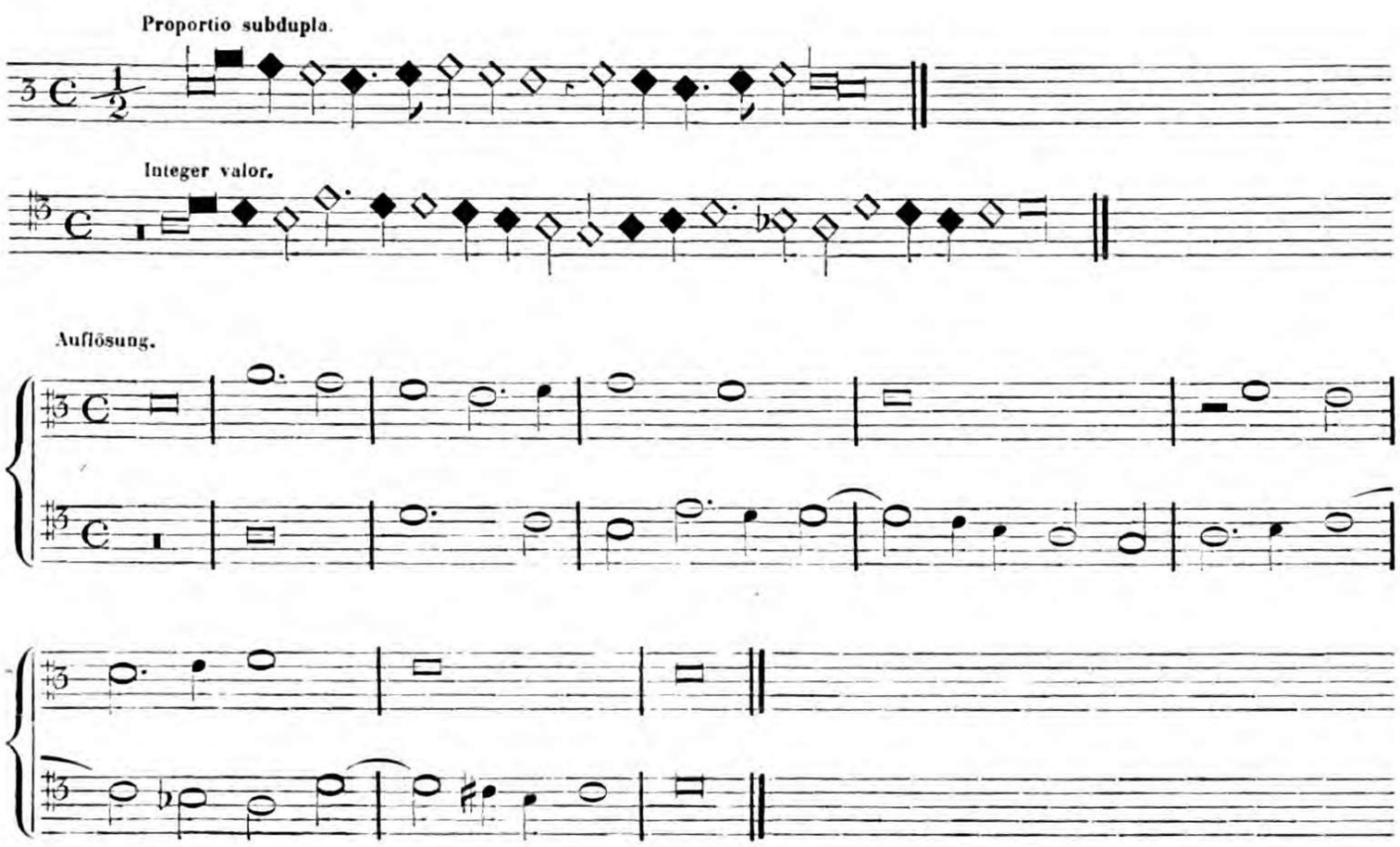




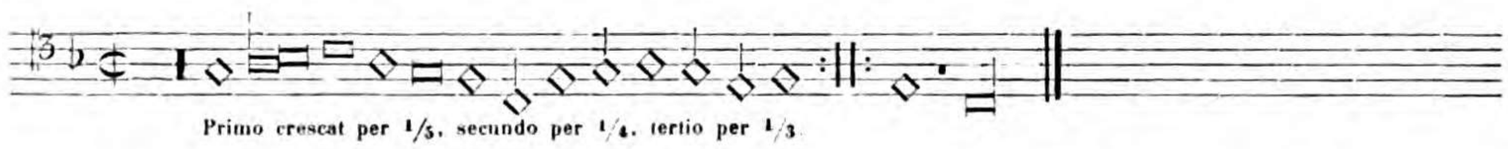
Steht bei dem halben Kreise ein Bruch, dessen obere Zahl die untere viermal in sich enthält, so verlieren alle Noten drei Viertheile ihres Werthes; die Geschwindigkeit wird also vervierfacht. $C\frac{4}{1}$ ($\frac{8}{2}$ $\frac{16}{4}$ $\frac{12}{3}$ etc.) Dasselbe wird auch dadurch ausgedrückt, dass man neben den durchstrichenen oder nach links geöffneten Halbkreis einen Bruch setzt, dessen obere Zahl die untere zweimal in sich fasst: $\Cfrac{2}{1}$ $\Cfrac{2}{1}$ — oder endlich dadurch, dass man den nach links geöffneten Halbkreis durchstreicht ↁ. Diese vierfache Geschwindigkeit nannten die Alten die doppelte Verminderung des Werthes, die *Diminutio duplex,* oder, wenn sie durch ein Zahlenverhältniss ausgedrückt war, die *Proportio quadrupla.* Das folgende Beispiel ist von Adam Gumpelzhaimer (*Compend. Mus.* pag. 15ᵇ.). Beim Beginne des Gesanges steht das Zeichen des *integer valor notarum* C, alsdann wird die vierfache Geschwindigkeit durch die *Proportio quadrupla* $\frac{4}{1}$ angezeigt und weiter unten dieselbe wieder durch das umgekehrte Verhältniss $\frac{1}{4}$ (s. hierüber die folgende Seite) aufgehoben. Der Einsatz der zweiten Stimme erfolgt bei dem Zeichen 𝄋.



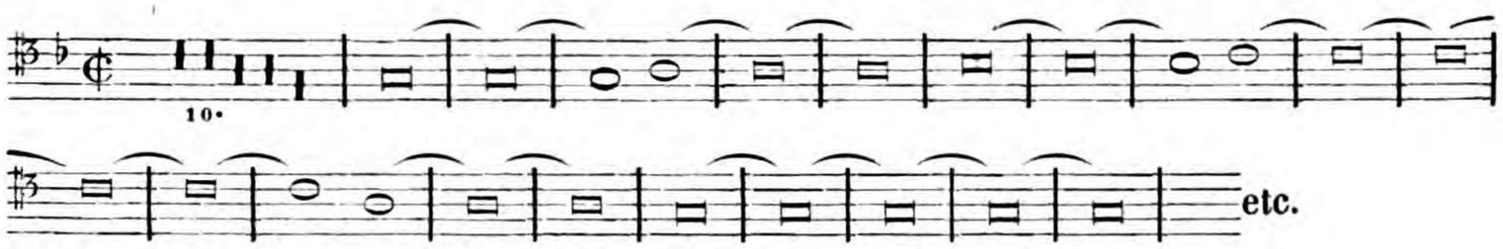
Diese den Werth der Noten vermindernden Zeichen (die *Signa diminuentia*) sind bei Weitem häufiger in Gebrauch gewesen, als die nachfolgenden *Signa augentia*, durch welche der Werth der Noten vergrössert, die Bewegung also verlangsamt wird. Dies geschieht durch Brüche, welche ebenfalls neben das Tempuszeichen gesetzt werden, deren untere Zahl aber die grössere ist. Die *Proportio subdupla* (d. i. das Verhältniss $\frac{1}{2}$) giebt allen Noten den doppelten Werth, die *Proportio subtripla* ($\frac{1}{3}$) den dreifachen, die *Proportio subquadrupla* ($\frac{1}{4}$) den vierfachen, u. s. w. Es folgt hier ein Beispiel für die *Proportio subdupla.*



Für die andern *Proportiones augentes* wird hier kein Beispiel nöthig sein. In einigen Fällen wird der vermehrte Werth der Noten auch durch daneben gesetzte Regeln ausgedrückt. So heisst es z. B. vom folgenden Satz aus der Messe *Je ne demande* von Obertus, den wir in Seb. Heydens *de arte canendi* pag. **101** finden: *Primo crescat per* $\frac{1}{5}$, *secundo per* $\frac{1}{4}$, *tertio per* $\frac{1}{3}$:



Dieser Satz muss hiernach dreimal gesungen werden; das erste Mal erhalten alle Noten und Pausen den fünffachen Werth, das zweite Mal den vierfachen und das dritte Mal den dreifachen; der Anfang der Uebertragung muss demnach so aussehen:



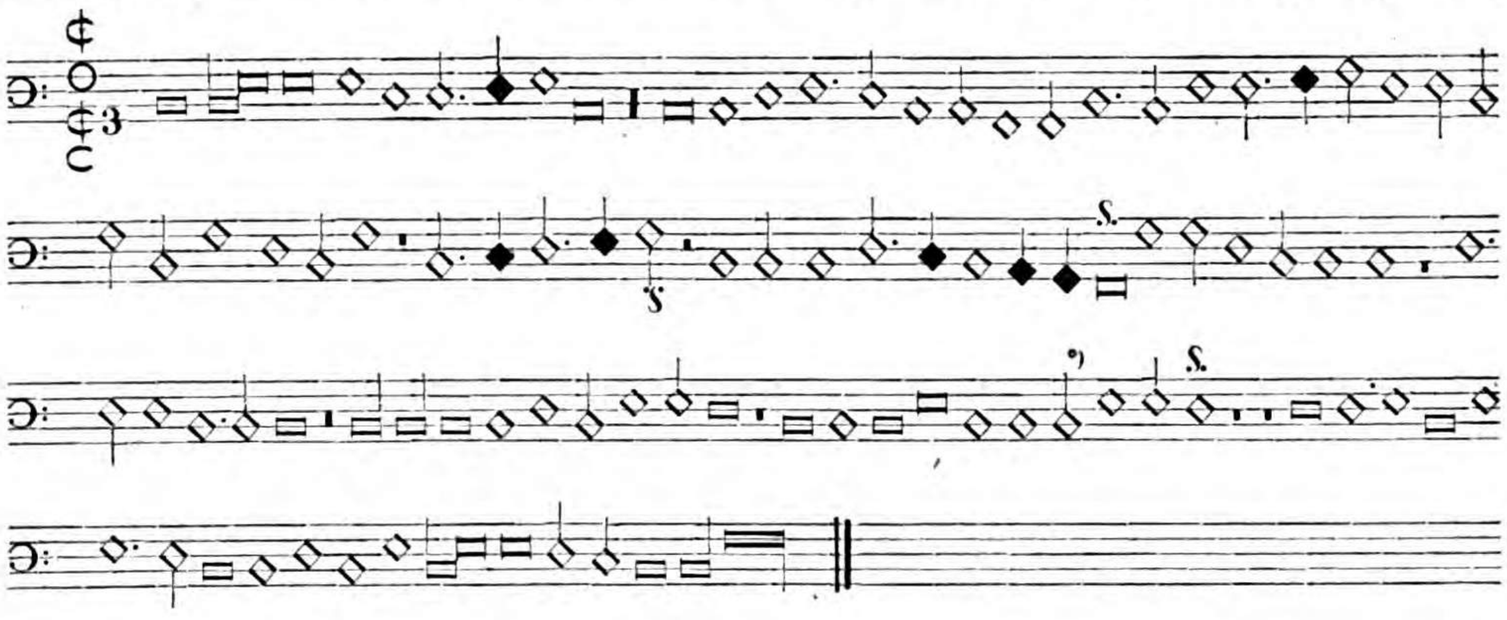
Leider hat es Heyden unterlassen, uns auch die hierzu gehörigen andern Stimmen mitzutheilen; ich halte daher eine weitere Uebertragung dieser einen Stimme nicht für nöthig.

Von dem Tempus perfectum.

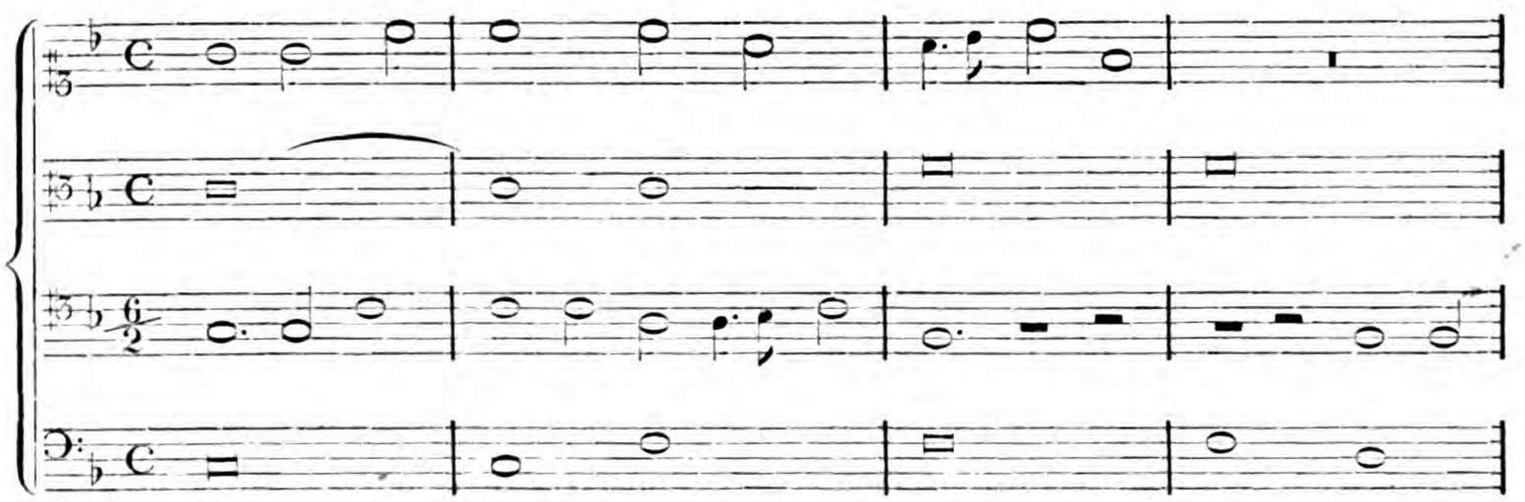
Schon oben haben wir gesehen, dass der blosse Kreis ○ ohne Strich den *integer valor notarum* angiebt. Wird der Kreis durchstrichen, so wird die Bewegung verdoppelt, es gilt also alsdann die perfecte *Brevis* anderthalb *Tactus*. Ist dem Kreise der Bruch $\frac{3}{1}$ hinzugefügt, wofür wir auch oft eine blosse **3** finden, so stehen die Noten in der *Proportio tripla* und die Bewegung wird verdreifacht; es kommen also drei *Semibreves* auf einen *Tactus*. Genau dieselbe Bewegung drückt diese Bezeichnung ϕ$\frac{3}{2}$, die *Proportio sesquialtera diminuta* aus. Bei demselben Zeichen aber ohne Strich ○$\frac{3}{2}$ (die *Proportio sesquialtera*) kommen anderthalb *Semibreves* auf einen *Tactus;* doch bezeichnet dies meist einen $\frac{3}{2}$ Takt nach unsrer Weise. Hierbei ist aber wohl zu merken, dass die beigesetzten dreitheiligen Zahlen **3**, $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{2}$, auch wenn sie neben einem Halbkreise stehen, stets einen dreitheiligen Takt bezeichnen, wie umgekehrt eine **2** oder $\frac{2}{1}$ auch bei dem vollen Kreise ○$\frac{2}{2}$ ○$\frac{2}{1}$ stets ein imperfectes Maass verlangt.

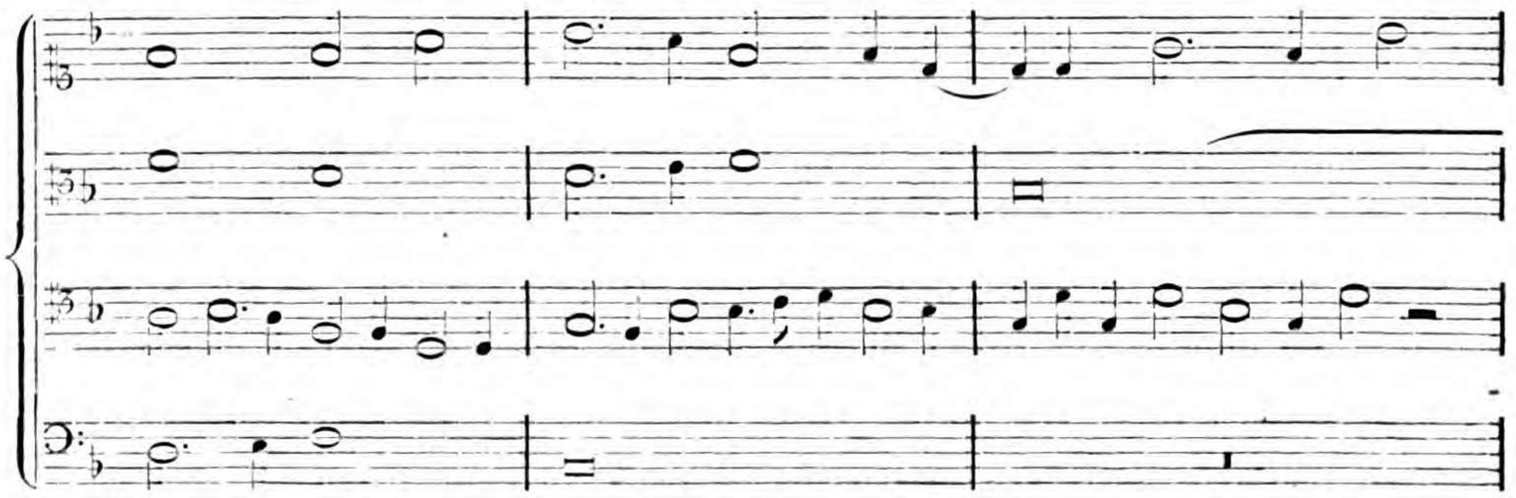
Es folgt hier, um das Verhältniss der Noten zu einander unter den verschiedenen Taktzeichen im *Tempus perfectum* und *imperfectum* erkennen zu können und zum Belag für die oben aufgestellten Regeln eine vierstimmige Fuge von Petrus Platensis *(Pierre de la Rue* oder *de Larue)*. Es ist nur Eine Stimme gegeben, aber es stehen zu Anfang vier verschiedene Taktzeichen. Der Sopran singt nach dem obersten Zeichen ¢ *Tempus imperfectum* in der einfachen *Diminutio;* es sind also alle Noten hier bei der Auflösung halb so klein zu schreiben. Die zweite Stimme, der Alt, misst seine Noten nach dem *Tempus perfectum* ○ bei dem *integer valor* der Noten. Der Tenor singt in der *Proportio tripla* ¢$\frac{3}{1}$ und hat also jeder Note nur den dritten Theil ihres Werthes zu geben, so dass sechs *Semibreves* auf eine *Brevis imperfecta* des *integer valor* kommen. Der Bass endlich singt nach dem gewöhnlichen Werth des *Tempus imperfectum* ⊂.

Fuga quatuor vocum ex unica. (Glar. Dod. p. 445, Seb. Heyden p. 112.)



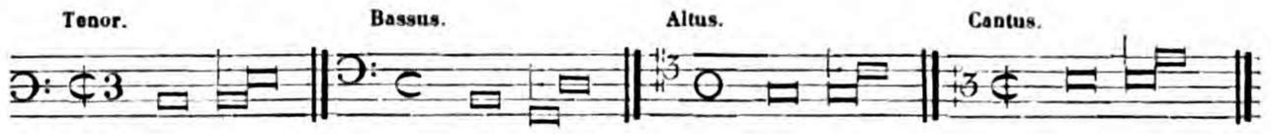
Fuga von Petrus Platensis.





*) Diese *Minima* fehlt bei Glarean.

So unausführbar auch dieser Gesang ist, dient er doch zum Belag für die aufgestellten Regeln über den Werth der Noten. Wie in jeder anderen Fuge fangen hier die Stimmen mit der Dominante oder der Tonica an, nur zu gleicher Zeit. Der Tenor beginnt mit D, der Bass eine Quinte tiefer, mit G, der Alt mit dem höhern G und der Discant eine Octav höher als der Tenor, mit D.

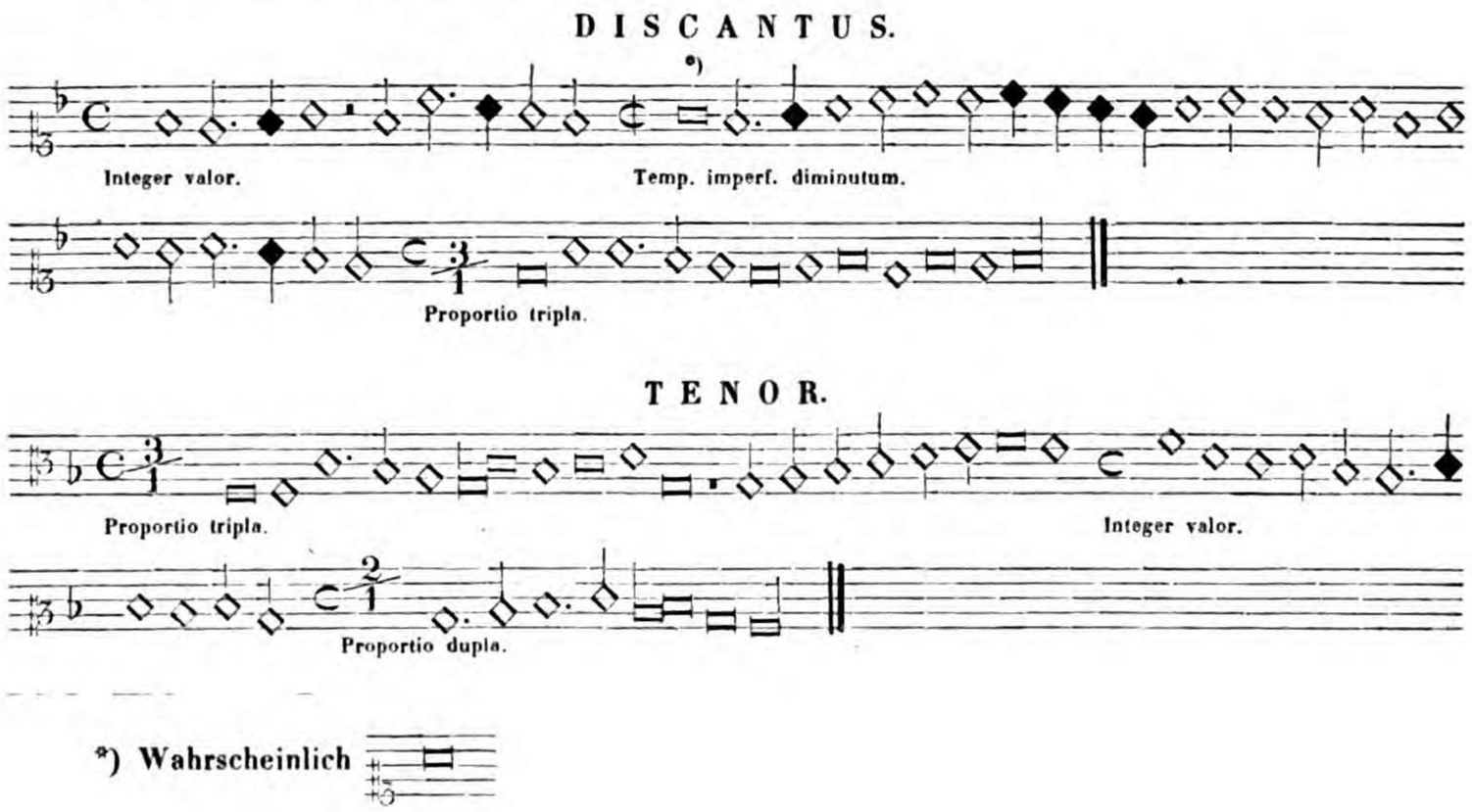


Da aber der Gesang so eine sehr tiefe Lage bekommen haben würde, so ist die Auflösung eine Quarte aufwärts in das *Genus molle* versetzt worden.

Bei Bezeichnung der dreitheiligen Maasse sind die Alten nicht immer dem obigen Begriff des *integer valor* consequent verfahren; so sehen wir in der Fuge von Petrus Platensis die *Proportio tripla* statt mit C^3 mit $¢^3$ bezeichnet, welches Zeichen eigentlich die *diminuta proportio tripla* andeutet.

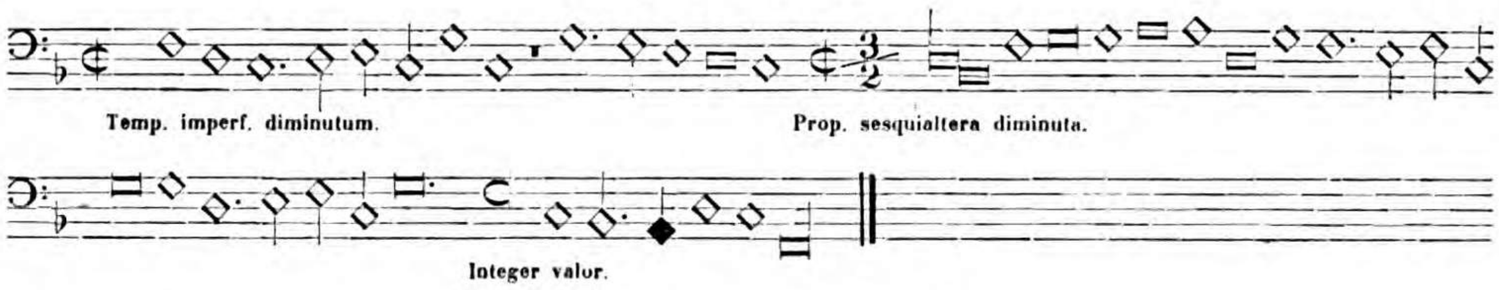
Es folgt ein anderes Beispiel abermals mit den verschiedenen Taktzeichen des perfecten und imperfecten *Tempus*. Die Auflösung geschieht hier in das *Tempus imperfectum diminutum* ¢; es sind demnach die Noten des Discant unter dem C in der Uebertragung doppelt so gross zu schreiben; nach einigen Takten wechselt die Bezeichnung in ¢; hier haben wir die Noten unverändert zu lassen. Bei dem dann eintretenden Zeichen $C\frac{3}{1}$ *Proportio tripla* (also eine perfecte Taktart) kommen drei *Semibreves* auf die Zeit einer zweizeitigen *Brevis* unter dem Zeichen ¢.

(Seb. Heyden, de arte canendi pag. **110.**)



*) Wahrscheinlich

BASSUS.



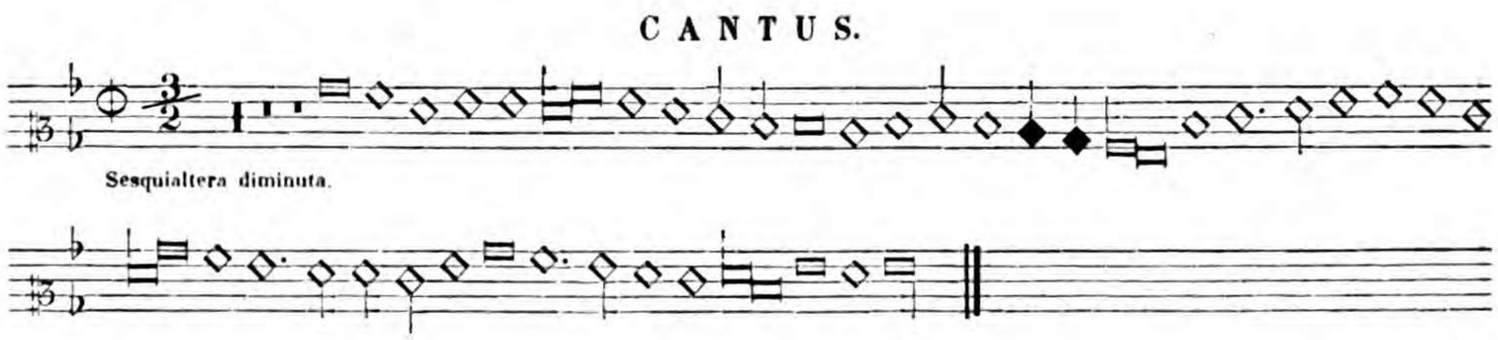
Sebald Heyden (pag. 110).

Von der Proportio hemiolia.

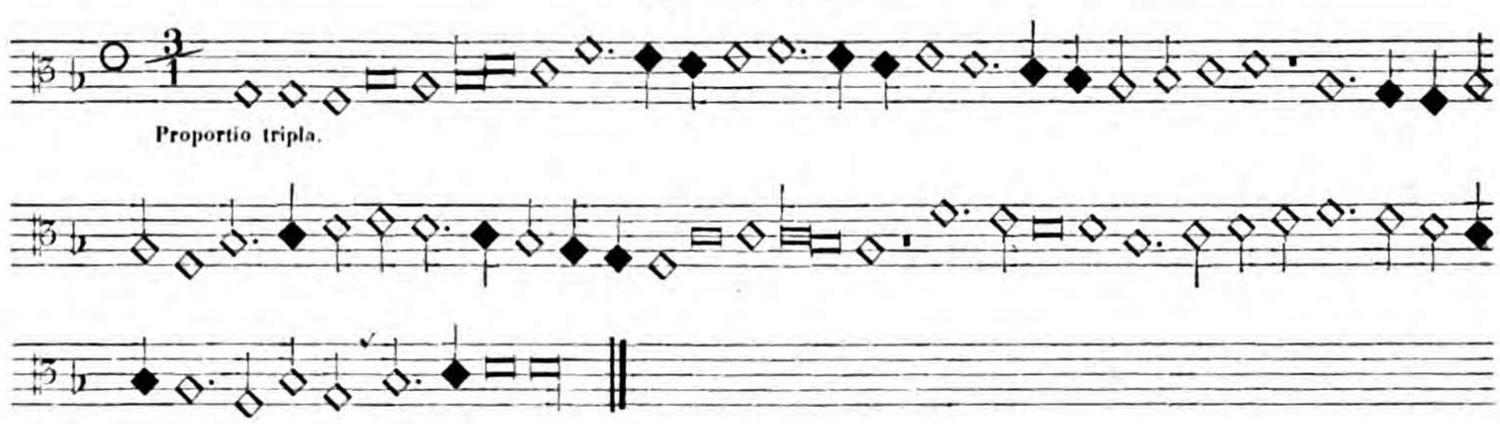
Was wir unter *Proportio hemiolia* zu verstehen haben, ist bereits im ersten Abschnitt pag. 28 auseinandergesetzt: einen dreitheiligen Takt, der nicht durch ein vorgeschriebenes Taktzeichen, sondern aus der Schwärzung sämmtlicher Noten erkannt wird. Die Geschwindigkeit dieser schwarzen Hemiolen stimmt vollkommen mit der *Proportio tripla* überein; es kommen also stets drei *Semibreves* ◆◆◆ (▬◆) auf einen *Tactus.* Dieselbe Regel gilt von *Hemiolia prolationis* (vergl. pag. 29), nur dass hier drei geschwärzte *Minimae* ◆◆◆ (◆◆) dieselbe Zeit ausfüllen. Zur Veranschaulichung des Werthes der Hemiolen im Verhältniss zu den andern dreitheiligen Taktarten folgt hier ein vierstimmiger Gesang von Ghiselinus, in welchem der Discant unter dem Zeichen der *Proportio sesquialtera diminuta* (Ϙ$^{3}_{2}$), der Alt in der *Proportio tripla* (○$^{3}_{1}$), der Tenor in der *Hemiolia prolationis* und der Bass in der *Hemiolia temporis* singt.

Sebald Heyden (pag. 94).

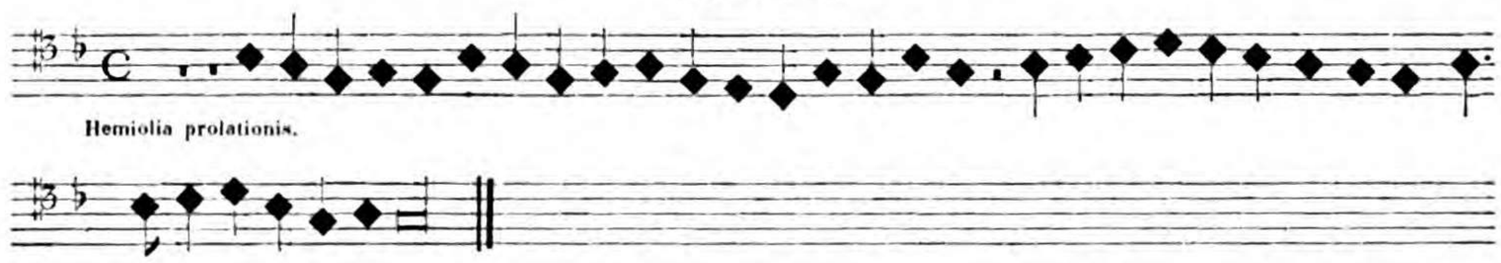
CANTUS.



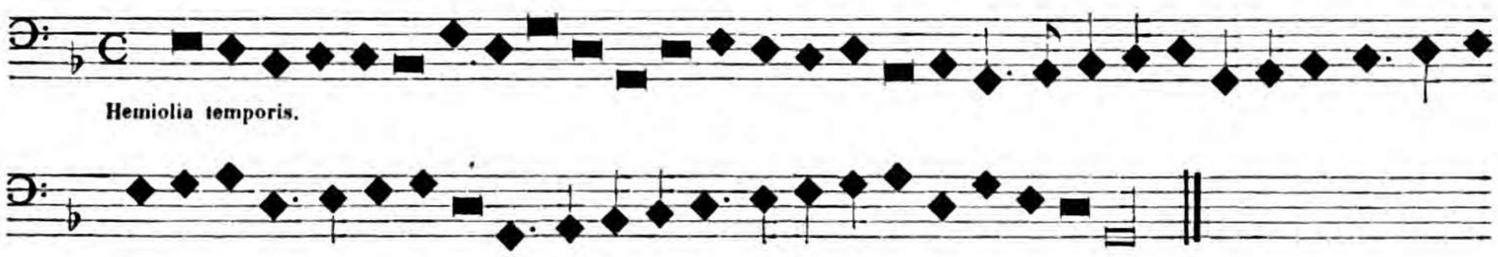
ALTUS.



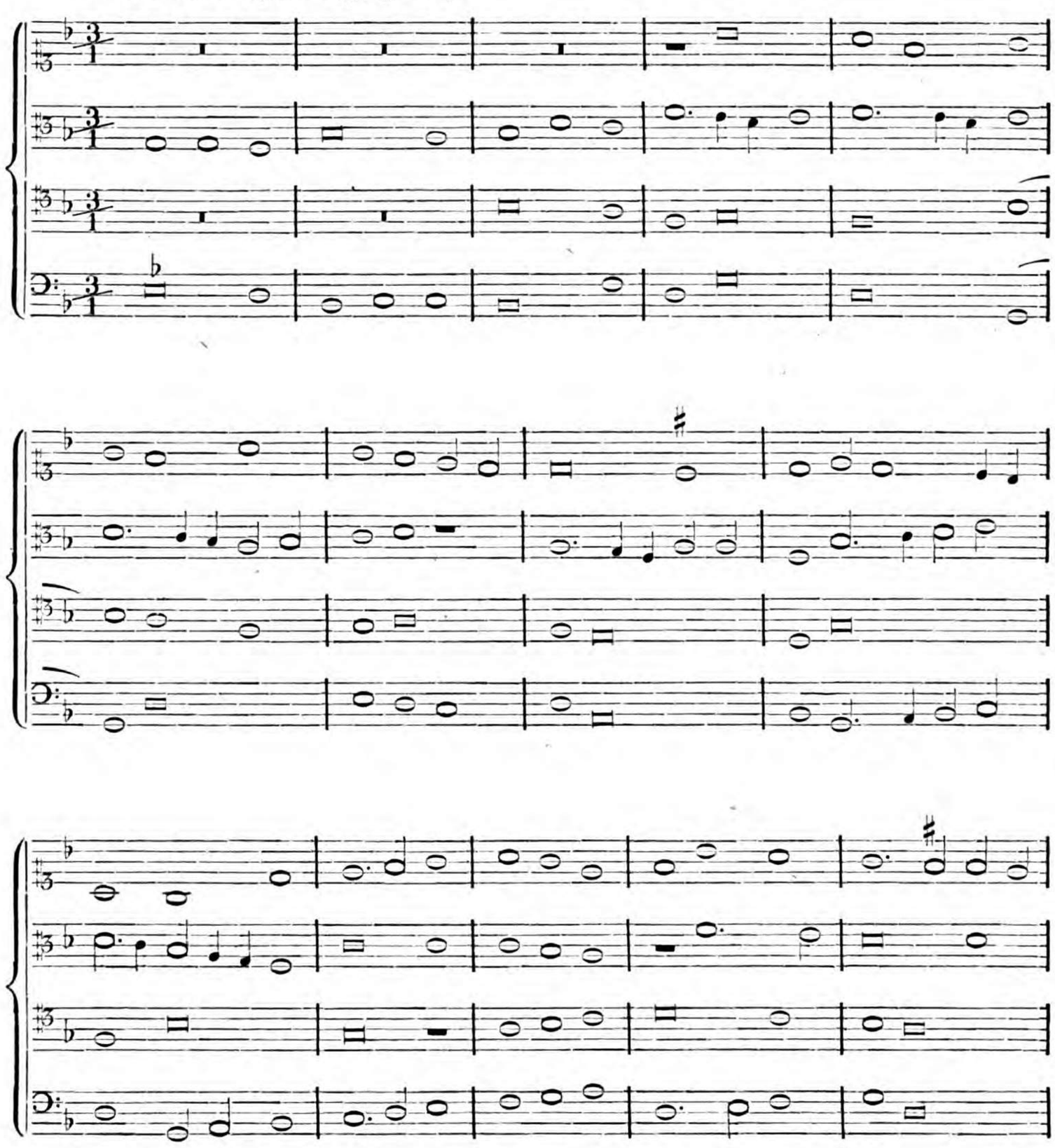
TENOR.

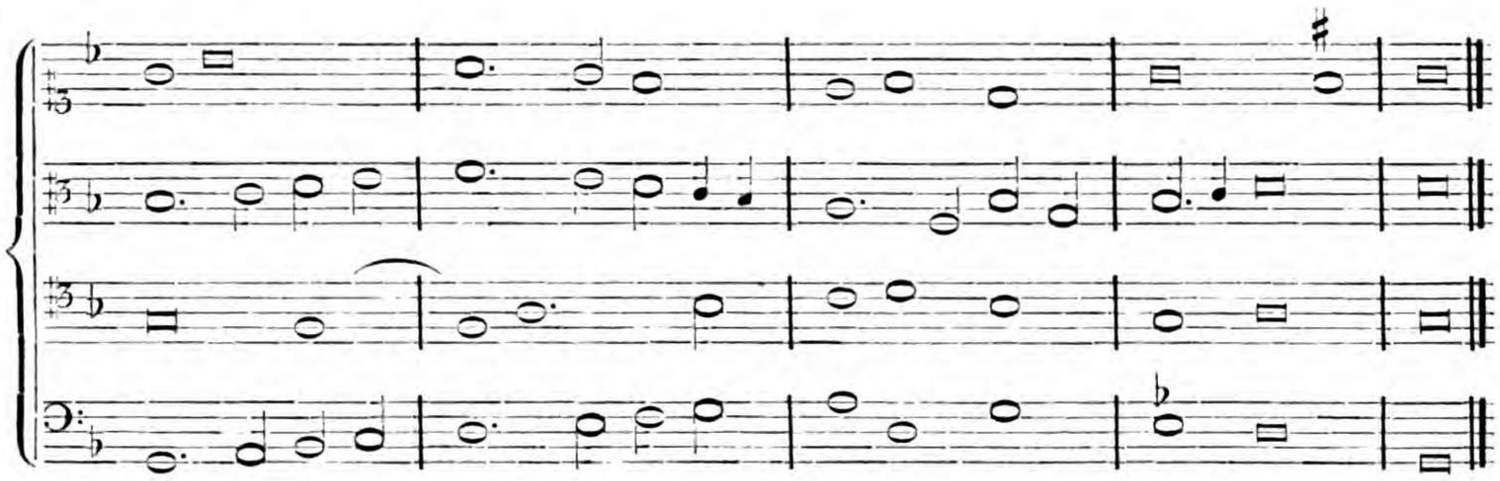


BASIS.



Sebald Heyden (pag. 94).

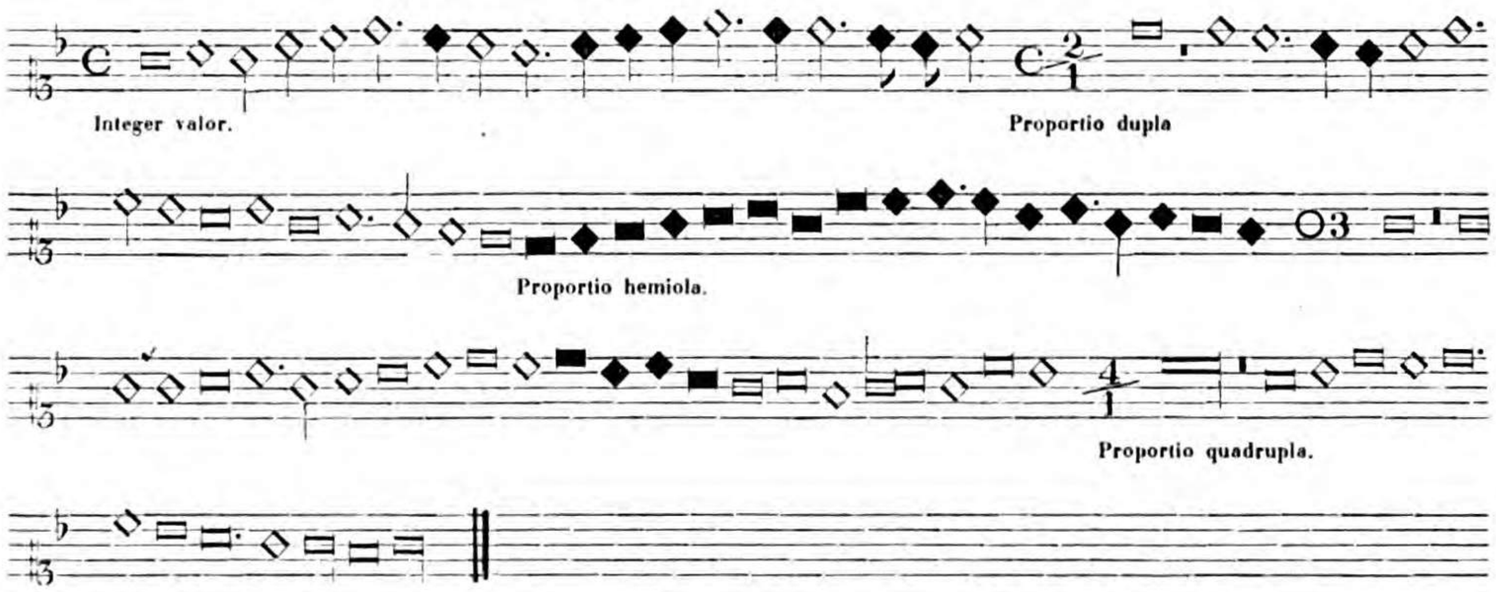




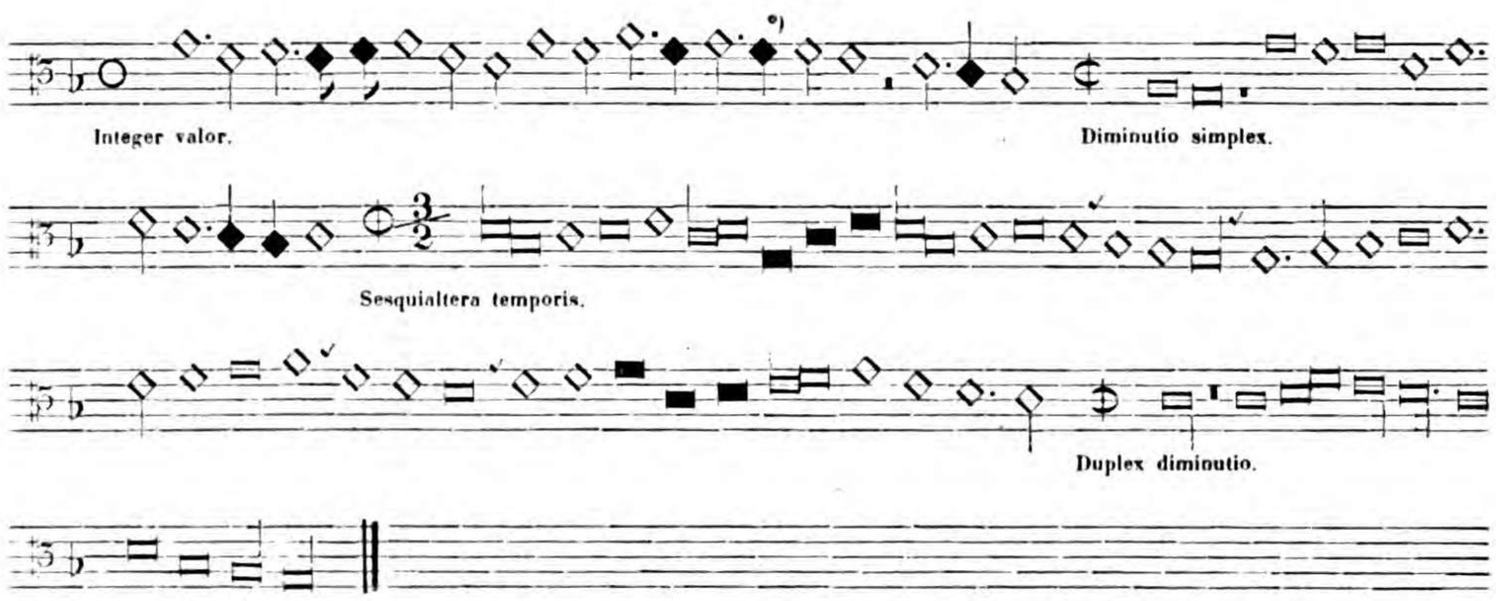
Hier folgt ein anderes Beispiel für die verschiedenen Diminutionen.

Sebald Heyden (pag. 106).

DISCANTUS.

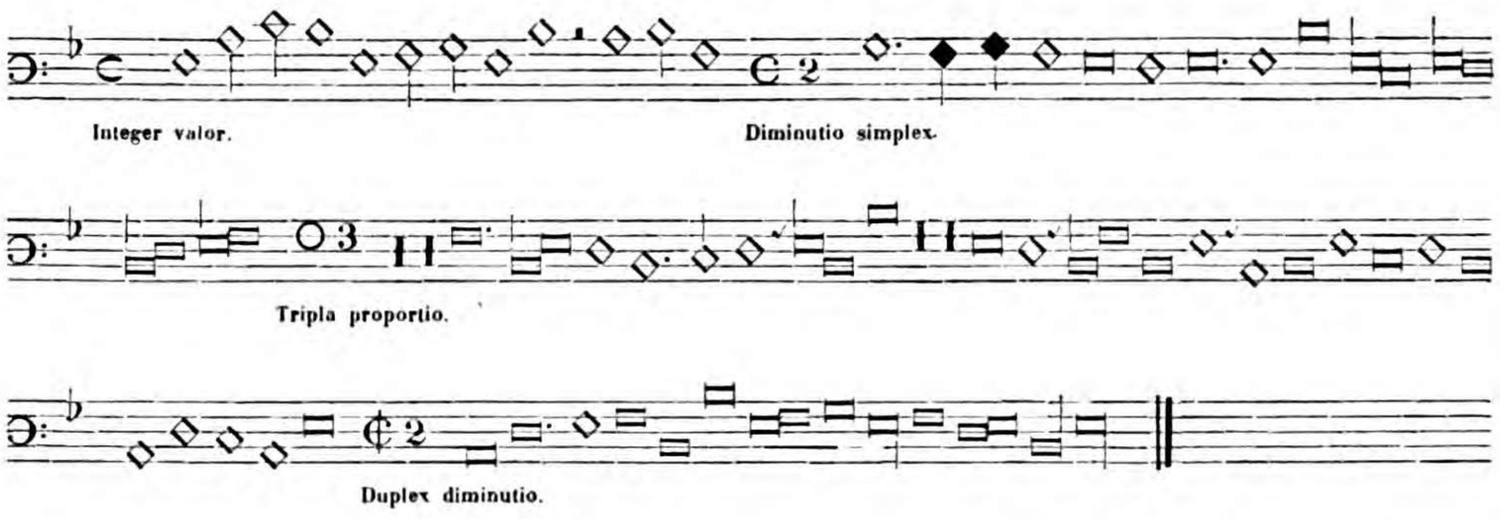


TENOR.

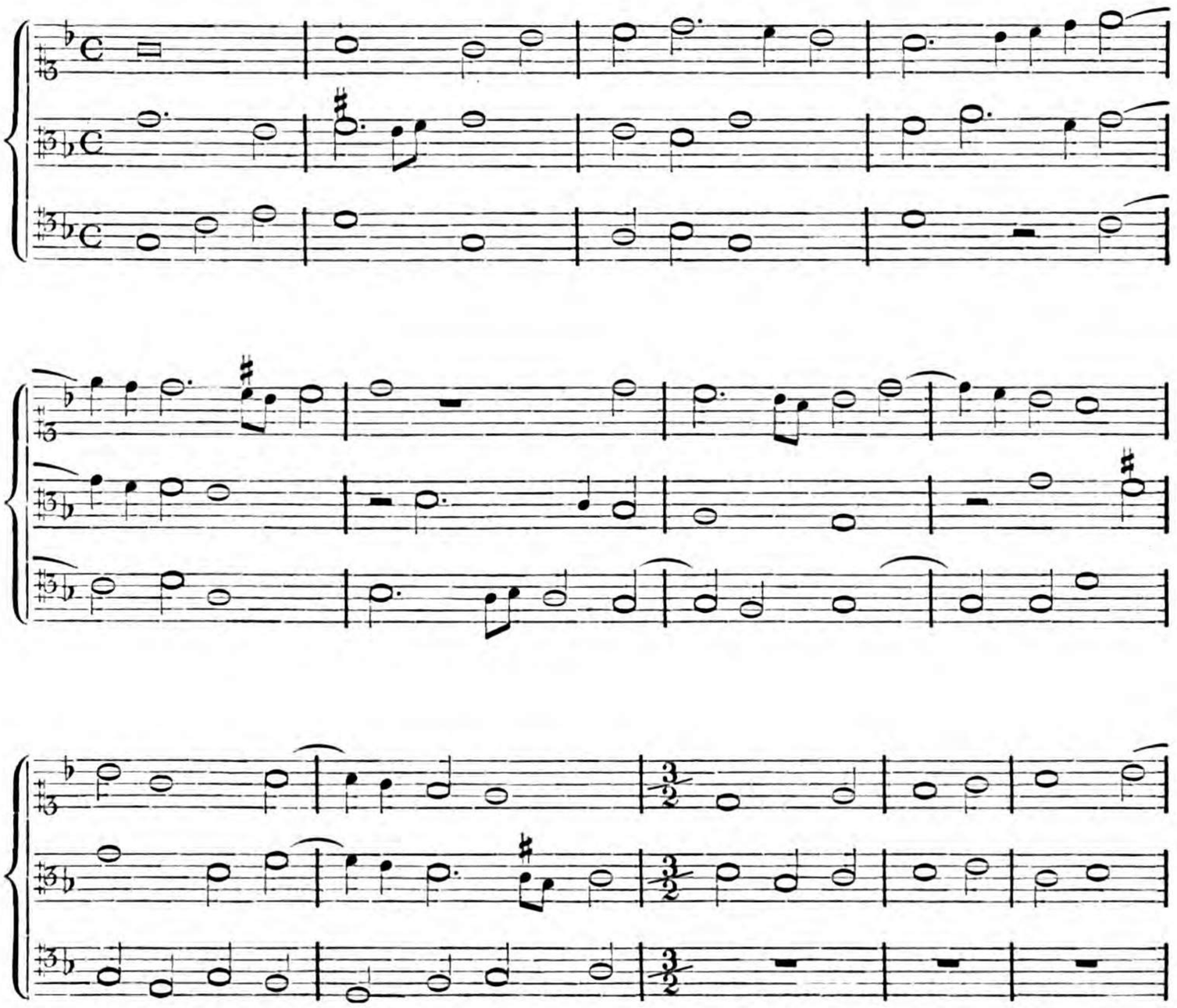


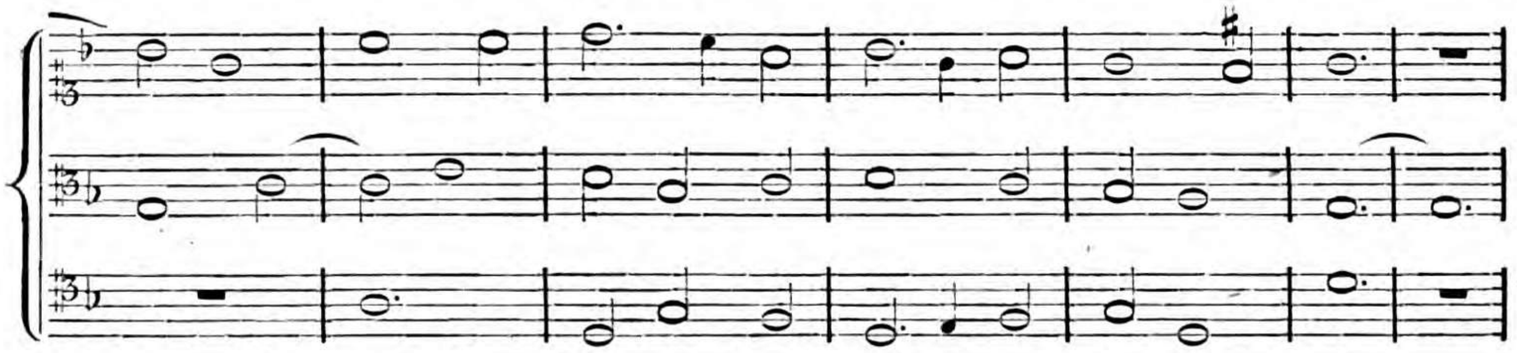
*) Hier steht im Original: 

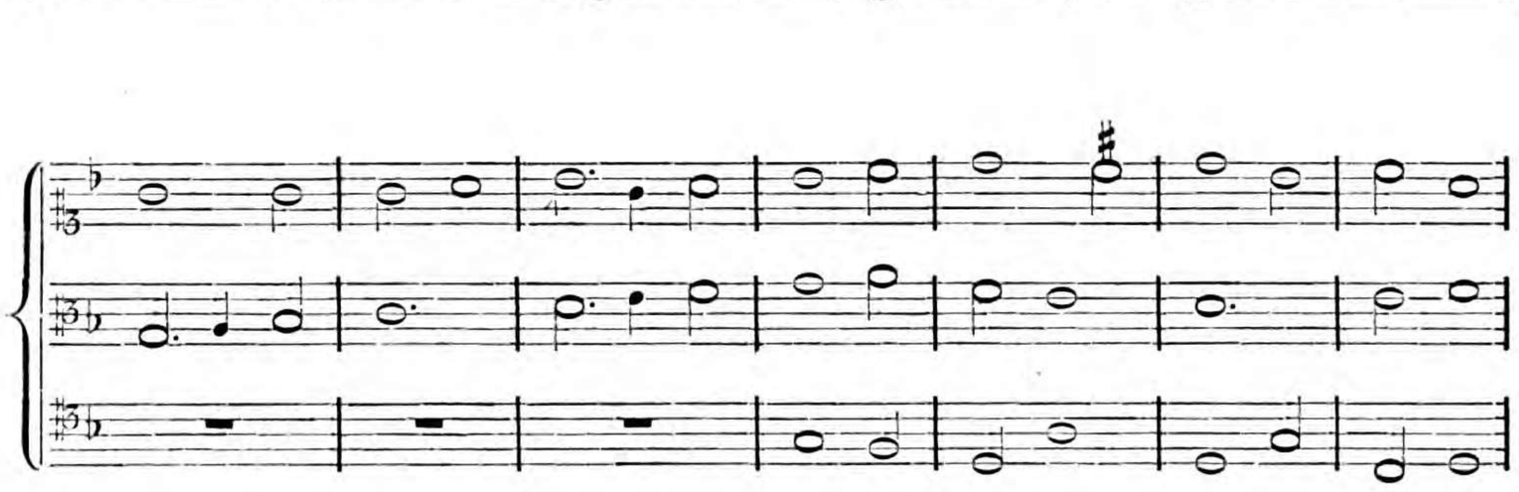
BASIS.

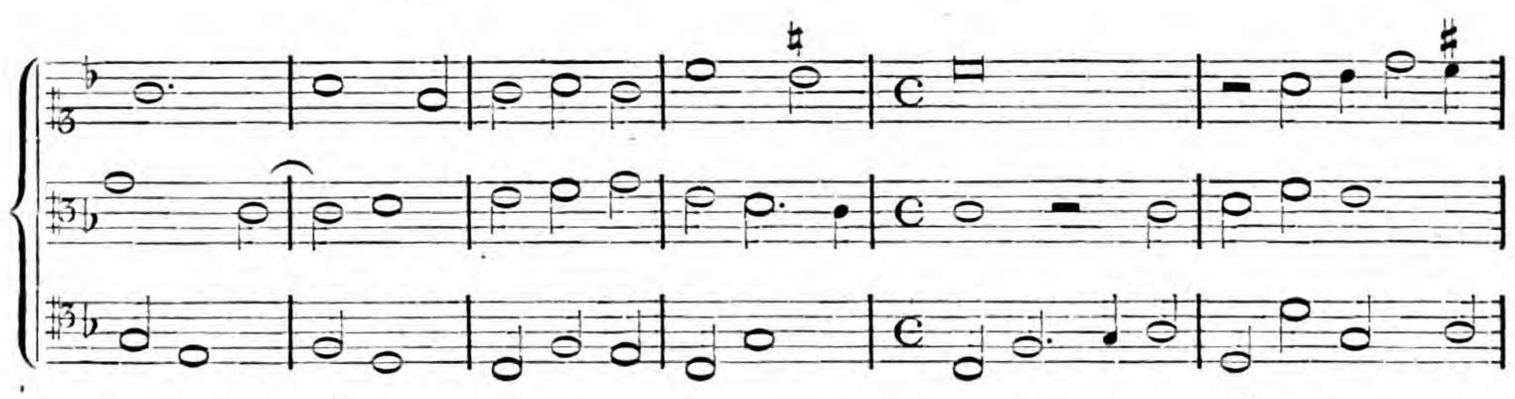


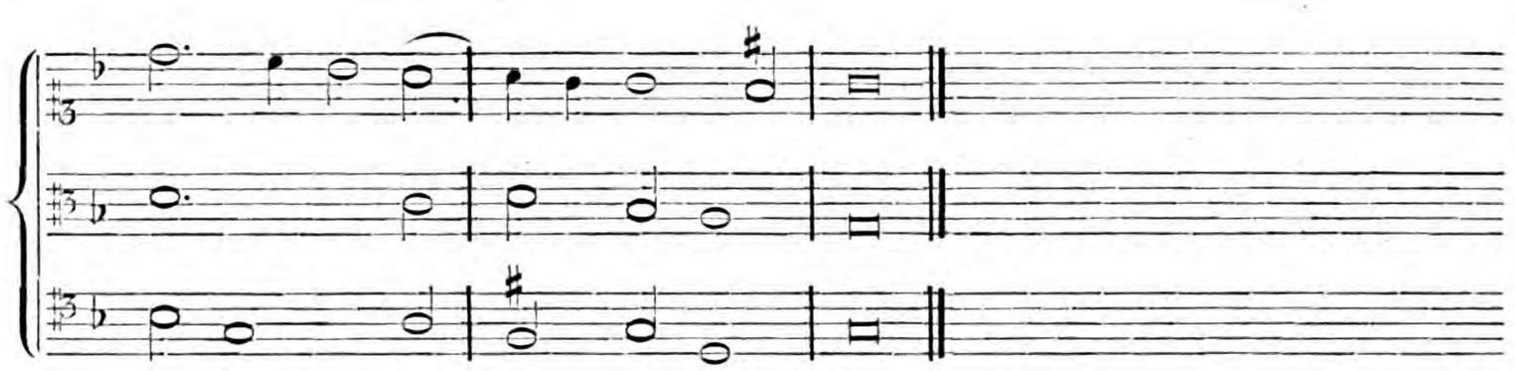
(Seb. Heyden p. 106.)









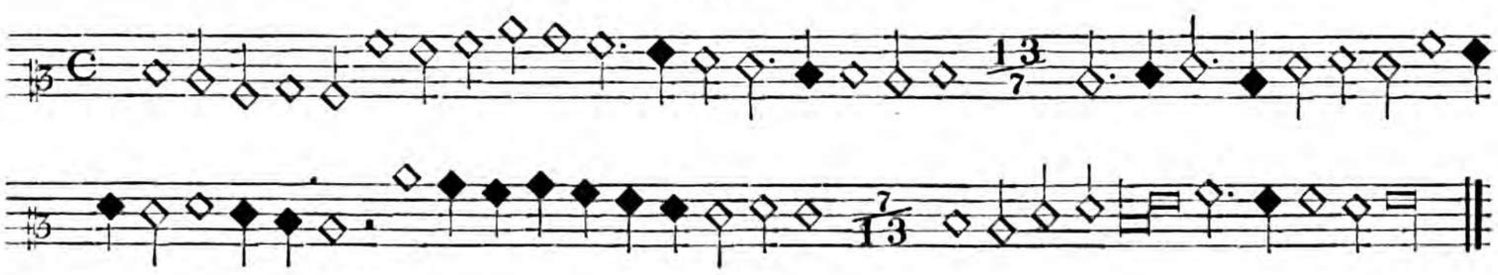


Die Theoretiker des funfzehnten Jahrhunderts begnügten sich aber nicht mit den hier angeführten *Proportiones diminuentes;* sie gingen weiter und stellten die allerunausführbarsten Verhältnisse auf. Im vierten Buche des obenangeführten Werkes: *Musice practica* von **Franchinus Gafor**, finden sich noch die Erklärungen und Beispiele zu folgenden Proportionen:

$\frac{5}{3}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{9}{7}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{8}{5}$, $\frac{10}{7}$, $\frac{9}{5}$, $\frac{11}{7}$, $\frac{13}{9}$, $\frac{11}{6}$, $\frac{12}{7}$ und $\frac{13}{7}$.

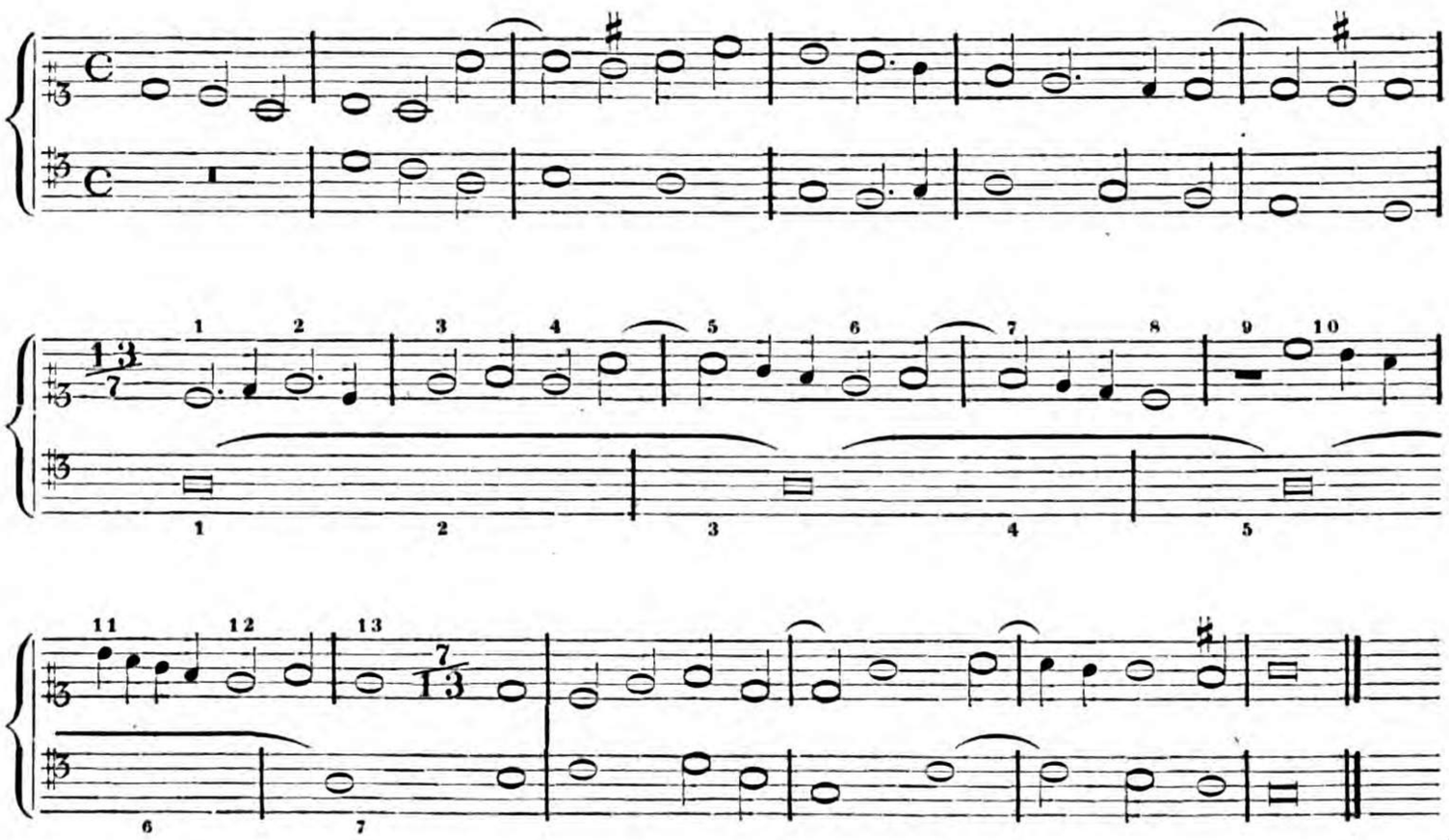
Die Lösung dieser Verhältnisse ist auf dem Papier sehr leicht zu bewerkstelligen, in der Ausführung aber fast unmöglich. Damit der Leser einen Begriff hiervon bekomme, setze ich das von Franchinus mitgetheilte Beispiel des letzten Verhältnisses $\frac{13}{7}$ her.

CANTUS.



TENOR.



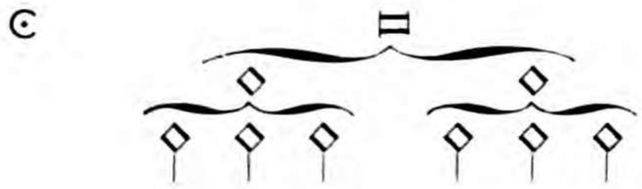


Sebald Heyden bleibt aber bei der *Proportio sesquitertia,* dem Verhältniss $\frac{4}{3}$ stehen und sagt pag. 90: „So viel *Proportiones diminuentes* giebt es etwa, deren „Gebrauch sich häufig in den Gesängen der besten Musiker findet, und deren Kenntniss uns vor Allem der Mühe werth schien. Die andern übergehen wir desshalb,

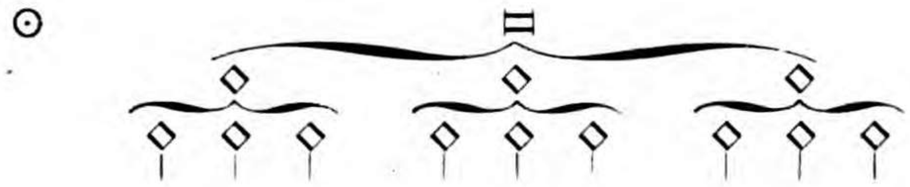
„weil sie für die praktische Ausführung des Gesanges keinen Nutzen haben, son-„dern nur als eine mathematische Spitzfindigkeit anzusehen sind. Denn es ist bei „den vielen besondern Eintheilungen viel leichter das Maass der Zahlen zu sagen, „als den Werth der Noten darnach zu bestimmen. Ich möchte wohl glauben, dass „die, welche dergleichen complicirte Beispiele zusammengestellt haben, kaum das „selbst singen können, was sie von andern verlangen." Hauptsächlich wurden die verschiedenen *Diminutiones* und *Augmentationes* zu dergleichen künstlichen Canons und Fugen angewandt, wie das obige Beispiel von Petrus Platensis. Im sechzehnten Jahrhundert, wo sich ein freieres künstlerisches Streben in der Musik offenbarte, kamen alle diese complicirten Bezeichnungen ausser Gebrauch; einzelne Theoretiker fingen an, dieselben, als das Studium der Musik unnütz erschwerend, abzuschaffen, und man begnügte sich mit den einfachen zwei- und dreitheiligen Taktarten. In diesem Sinne schreibt auch Petit Coclicus im zweiten Theile seines *Compendium musices: Ex animo enim consultum cupio juventuti, ac ob hoc eam dehortari non desino, ne inhaereant prolixis scriptis Musicorum Mathematicorum, qui finxerunt tot signorum augmentationis et diminutionis genera, ex quibus nullus fructus, litis vero et discordiae plurimum oritur, ac res per se quidem clara difficillima redditur.* Hierüber vergl. Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter I., p. 132. Für denjenigen, der die Blüthezeit des heiligen Gesanges, Palestrina, Orlandus und ihre Zeitgenossen kennen lernen will, genügt das im ersten Abschnitte Gegebene vollkommen; wer sich aber genauer mit der Geschichte der Musik beschäftigt und einen richtigen Begriff bekommen will, worin die so vielfach in unsern Geschichtswerken erwähnten Künsteleien der alten Niederländischen Schule bestanden haben, wird dies nur durch Kenntniss dieser Dinge erreichen. Ueber die spätere, im sechzehnten Jahrhundert auftretende Willkührlichkeit in der Bezeichnung des *Tempus* ist zu vergleichen M. Praetorii *Syntagma musicum* Tom III. pag. 49 u. f. Wir finden hier einige hierauf bezügliche Bemerkungen über mehrere Componisten aus dem sechzehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, über Gabrieli, Orlandus, Lud. Viadana, Montverde u. a. Vom ersten der angeführten heisst es z. B. (pag. 51): „Johann Gabrieli hat alle seine Concerten, Symphonien, Can-„zonen und Sonaten mit und ohne Text mit dem ¢ durch und durch bezeichnet, „also, dass noch bis anjetzo in allen seinen *Operibus* das *Signum* C ich niemals „befunden." Ein Beweis, wie sehr die Zeichen schon in jener Zeit ihre ursprüngliche Bedeutung verloren hatten; er sagt aber, dass im Allgemeinen bei dem durchstrichenen Kreise ¢ die Bewegung lebhafter zu nehmen sei als bei dem undurchstrichenen C.

Von der Prolatio.

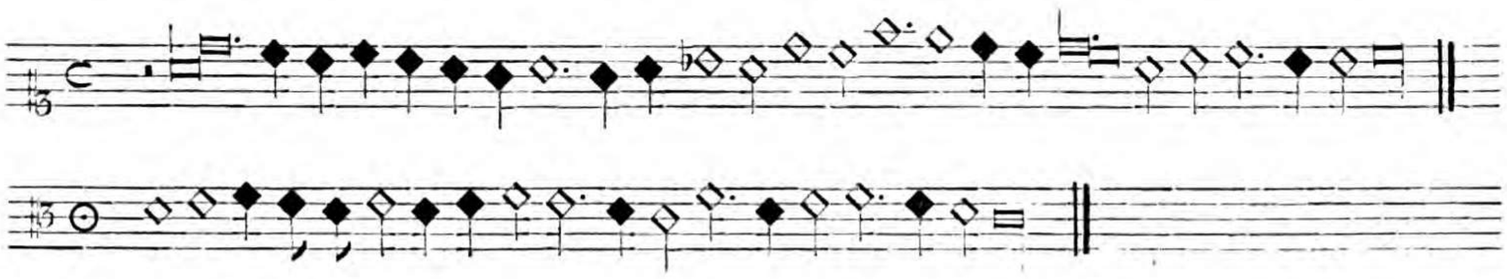
Inconsequenter Weise verlassen die alten Theoretiker bei der *Prolatio* den oben aufgestellten Begriff des *integer valor notarum,* und sagen, dass in der *Prolatio* der *integer valor* dann eintrete, wenn eine jede *Minima* einen ganzen *Tactus* gilt. Die *Prolatio* wird nur dann bezeichnet, wenn sie perfect ist, d. h. wenn jede *Semibrevis* drei *Minimae* gelten soll; dies geschieht durch einen Punkt, welcher in das Zeichen des *Tempus* eingeschrieben wird: ☾ ⊙. Das erste Zeichen giebt uns also das *Tempus imperfectum* mit der *Prolatio perfecta* an; die Noten haben folgende Geltung:



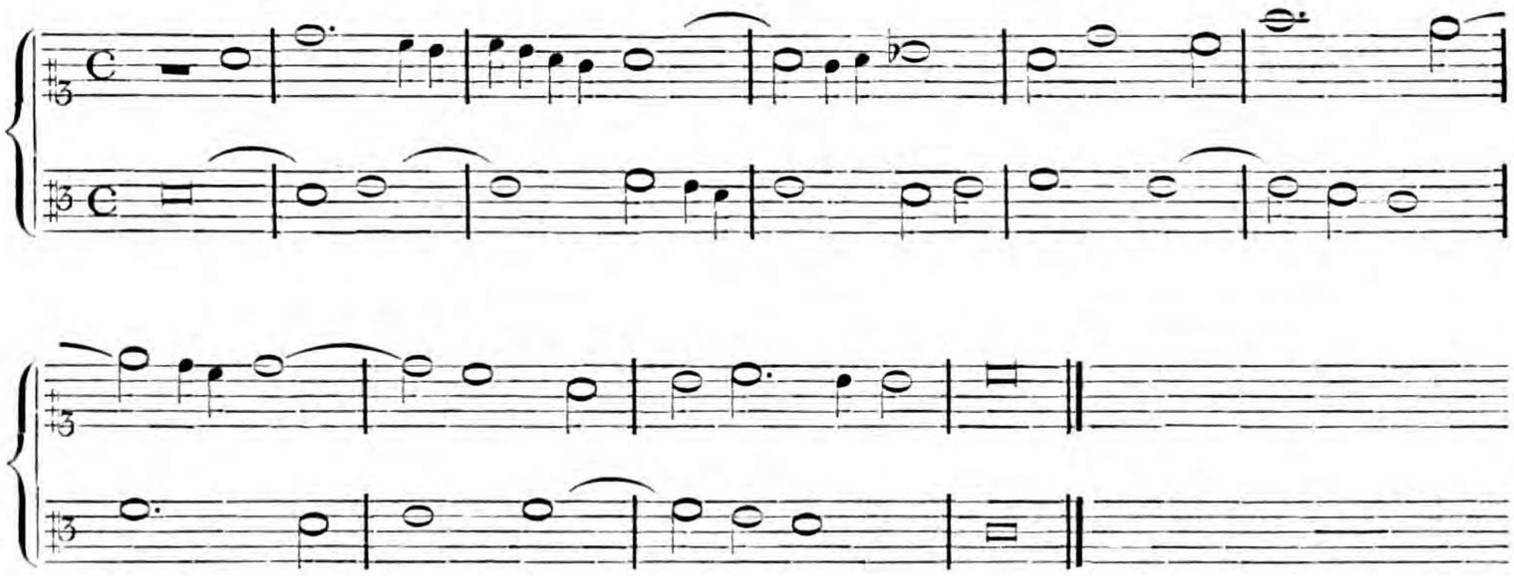
Steht dagegen der ganze Kreis (das Zeichen des *Tempus perfectum*) mit dem Punkt der *Prolatio,* so haben die Noten diesen Werth:



Im ersten Falle ☾ ist also die *Brevis* zweizeitig, und gilt, weil jede *Semibrevis* dreizeitig ist, sechs *Minimae;* im andern Falle ist auch sie dreizeitig und umfasst neun *Minimae;* und zwar geben die hier aufgestellten Zeichen ⊙☾ (undurchstrichen, ohne Zusatz von Zahlenverhältniss, und der halbe Kreis nach der rechten Seite hin geöffnet) den *integer valor notarum prolationis* an, d. h. es gilt jede einzelne *Minima* einen ganzen *Tactus;* aus diesem Grunde finden wir bei den Schriftstellern jener Zeit das Zeichen der *Prolatio* auch bei den *Signa augentia* mit aufgeführt. In dem folgenden zweistimmigen Satze, der schon pag. **57** als Beispiel aufgestellt ist, singt die Oberstimme wie dort die Noten im *Tempus imperfectum* nach dem ursprünglichen Werthe der Noten; die zweite Stimme dagegen in der *Prolatio perfecta* nach ihrem *integer valor* (in der *Prolatio integra*).



Bei der Uebertragung der Unterstimme in den gewöhnlichen Werth der Noten haben wir die *Semibrevis perfecta* zu verdreifachen, die übrigen kleineren Noten und die *Semibrevis imperfecta* zu verdoppeln:

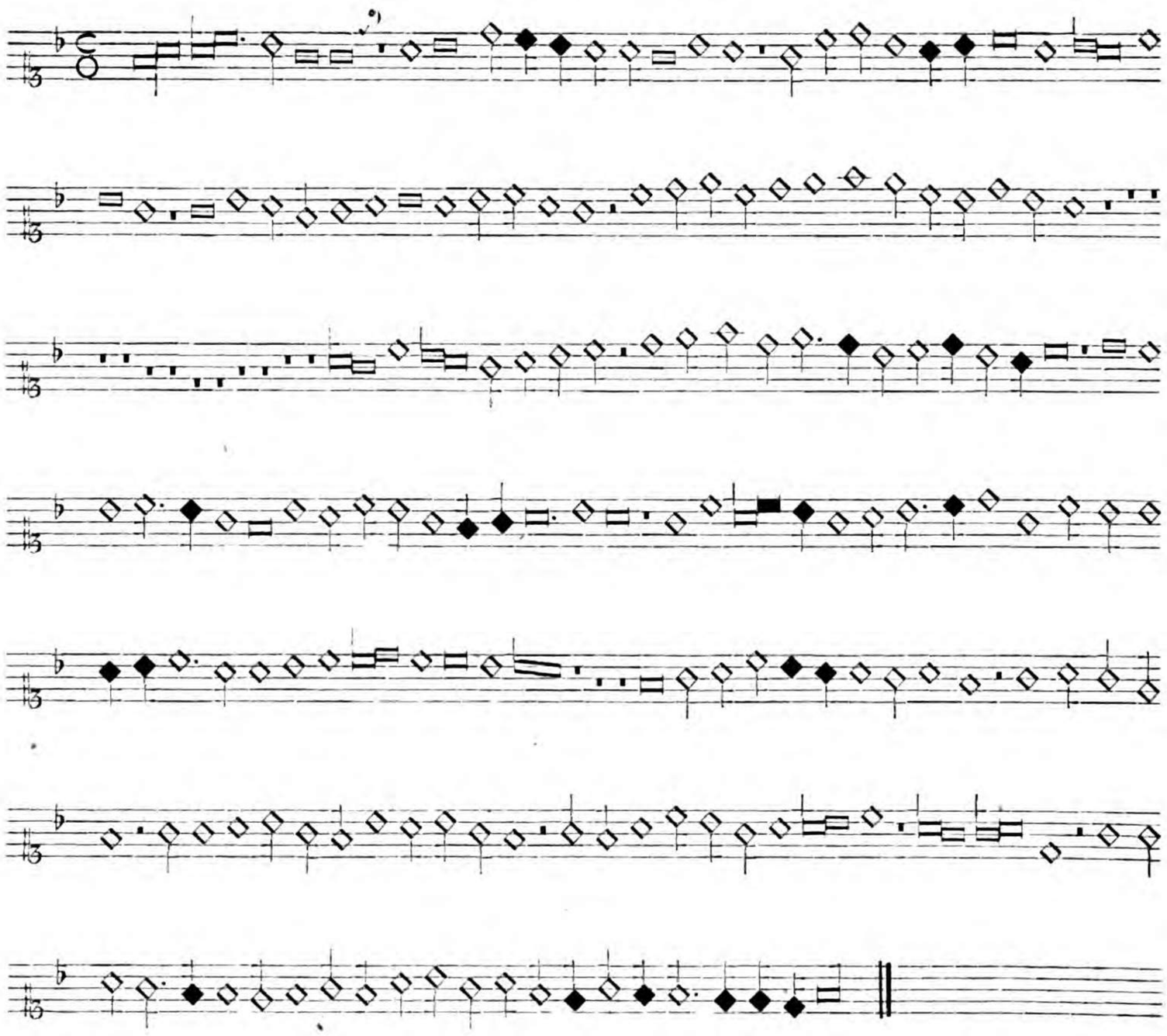


Die *Prolatio* wird *diminuta* genannt, wenn in ihr zwei *Minimae* einen *Tactus* füllen; das Zeichen für sie ist der durchstrichene Kreis oder Halbkreis mit dem Punkt ⌽ ⌽. Es folgt hier als Beispiel ein *Et in terra* von Johannes Ockegem (gewöhnlich Ockenheim genannt), in welchem der Alt mit dem Discant dieselben Noten singt, aber um eine Quarte abwärts transponirt; und zwar misst der Discant die Noten nach dem *Tempus imperfectum*, der Alt nach dem *Tempus perfectum*, beide bei dem *integer valor notarum*. Der Bass singt mit dem Tenor aus derselben Stimme, ebenfalls um eine Quarte tiefer als jener. Der Tenor fängt an und singt unter dem Zeichen des *Tempus imperfectum cum prolatione perfecta diminuta;* der später eintretende Bass singt nach demselben Zeichen, nur dass er nach dem vollen Kreise die *Brevis* dreitheilig zu messen hat *(Tempus perfectum cum prolatione perfecta diminuta)*. Die zu Anfang der Stimme stehenden Pausen 𝄺 beziehen sich auf den Bass und gelten zusammen, wie aus der Uebertragung zu ersehen, zwölf *Minimae*, nämlich die Pause der *Brevis* neun und die darauf folgende der *Semibrevis* drei; letztere macht die ihr folgende *Brevis* imperfect, so dass sie nicht neun, sondern nur sechs *Minimae* gilt. Bei Sebald Heyden fehlt in den beiden Unterstimmen der Strich durch das Zeichen der *Prolatio*, er verweist aber auf die von

ihm pag. 127 aufgestellte Regel, wo es heisst, dass wenn Noten unter dem Zeichen der *major prolatio diminuta* ⌖ ⌖ in das *Tempus integrum* ○ ⊂ übertragen werden sollen, alle perfecten *Semibreves* um die Hälfte ihres Werthes vergrössert, und die alterirten vervierfacht werden, die imperfecten aber unverändert bleiben. Hiernach ist die Uebertragung des folgenden Stückes zu machen. Die im Tenor und Bass vielfach vorkommenden schwarzen Noten sind zweizeitig zu messen.

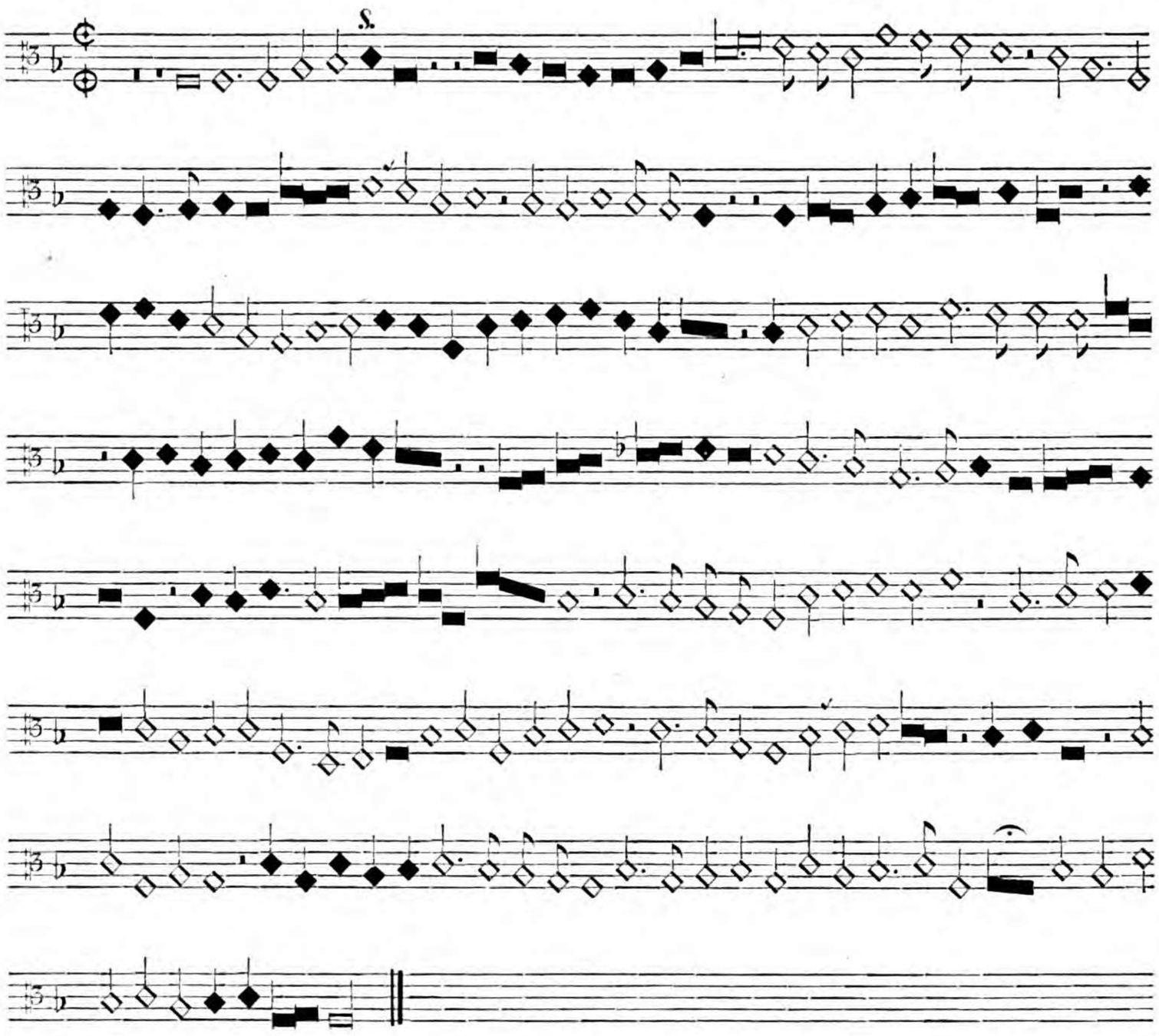
Et in terra von Ockegem. (Seb. Heyden pag. 154.)

Altus sequitur Discantum in Subdiatessaron.

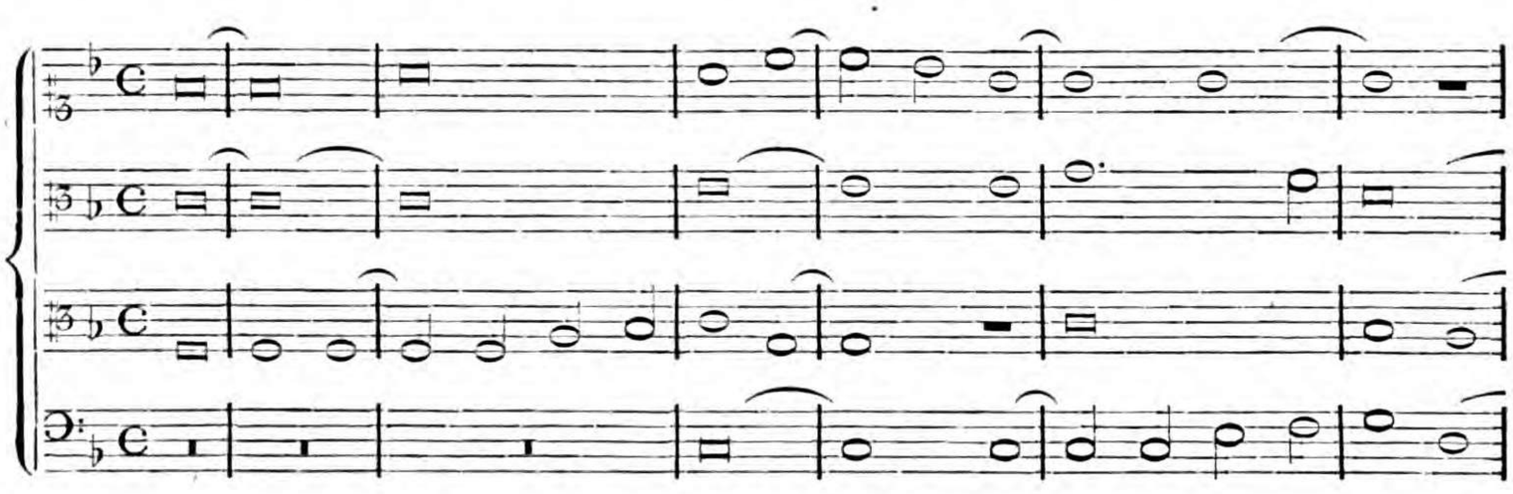


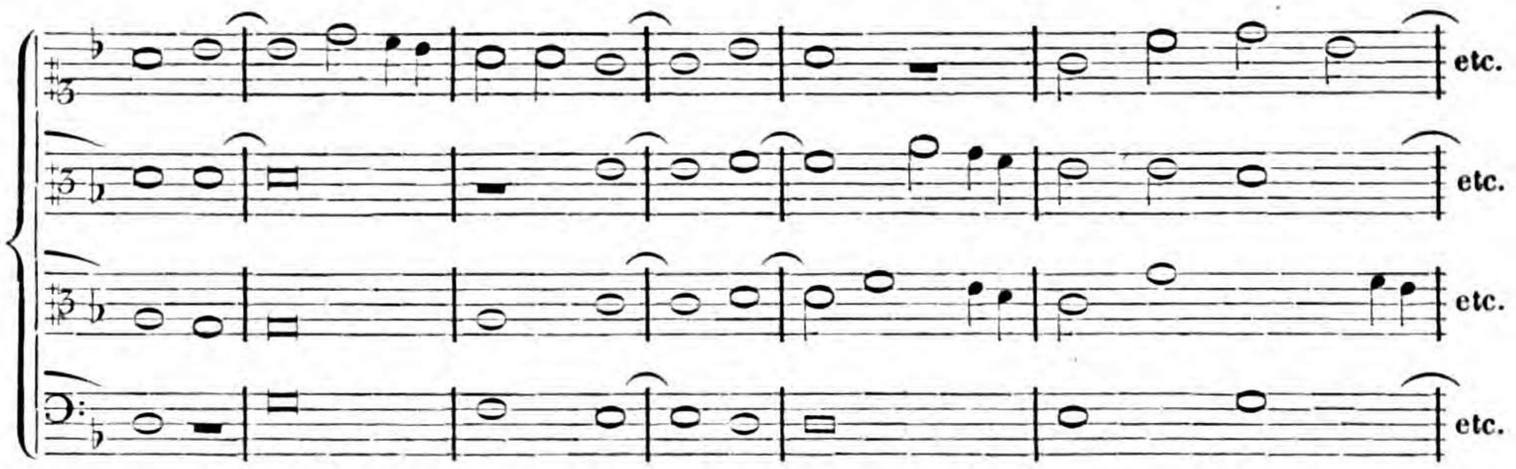
*) Dieses Punctum alterationis für die Altstimme fehlt im Original.

Bassus in Subdiatessaron incipientem Tenorem persequitur.



In diesem Stücke ist nur die Uebertragung des Anfanges schwierig, welcher allein grössere perfecte Noten enthält. Desshalb glaube ich, dass dem Leser genügen wird, wenn ich nur die ersten Takte derselben hersetze.





Bei Sebald Heyden und anderwärts findet man häufig, dass das Zeichen ⊙ ☾ wie im obigen Beispiel für die *Prolatio major diminuta* steht; ob dies ein Druckfehler in den alten Schriften oder ein Versehen des Autors ist, der aus dem in der *Prolatio major* inconsequenter Weise geänderten Begriff des *integer valor notarum* hervorgegangen, bleibt dahingestellt. Jedenfalls wird man bei dem Versuch einer Uebertragung leicht erkennen können, welcher Werth der Noten gemeint ist.

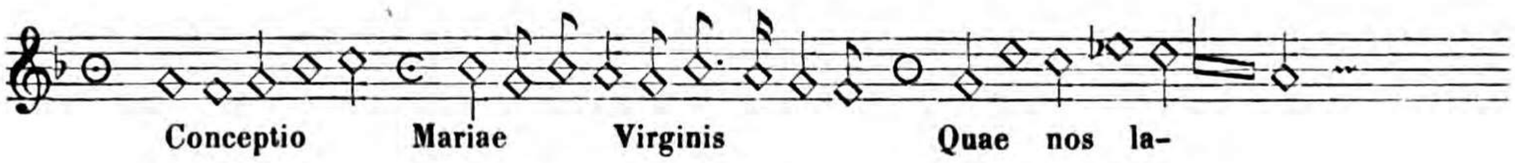
Es folgt hier ein vierstimmiges Beispiel aus der *Prosa historiae de conceptione Mariae virginis* von Heinrich Isaak, in welchem fast alle bis jetzt vorgekommenen Zeichen beisammen sind. Die Uebertragung geschieht in das *Tempus imperfectum diminutum* — und beim Zeichen der *Perfectio* in die *Proportio tripla.* Im Sopran, welcher seinen Gesang mit den Zeichen der *Prolatio major integra* beginnt, sind alle perfecten *Semibreves* zu versechsfachen (◇ = ▭⌒▭⌒▭), und die imperfecten zu vervierfachen.

Was die Anwendung der Schlüssel anbetrifft, so ist hier nach der pag. 43 ausgesprochenen Regel verfahren, nur dass im Alt seiner sehr tiefen Lage wegen der C-Schlüssel auf der dritten Linie stehen geblieben ist. Das Stück wird sich also sehr leicht lesen lassen, wenn man sich im Sopran den C-Schlüssel auf der untersten Linie, in den beiden Mittelstimmen, Tenor und Alt, unsern gewöhnlichen Tenorschlüssel, und endlich im Bass den F-Schlüssel auf der vierten Linie vorstellt, und alsdann das Stück mit der Vorzeichnung von zwei Kreuzen (fis und cis) liest. Die Tonart ist dann also E Dorisch.

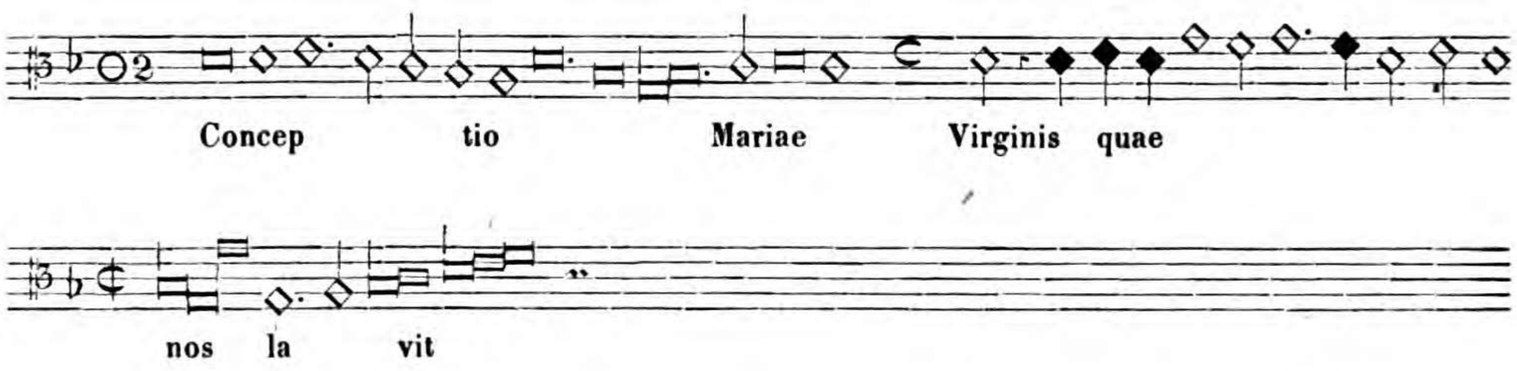
Ex Prosa historiae de Conceptione Mariae Henrici Isaac.

(Glarean pag. 460.)

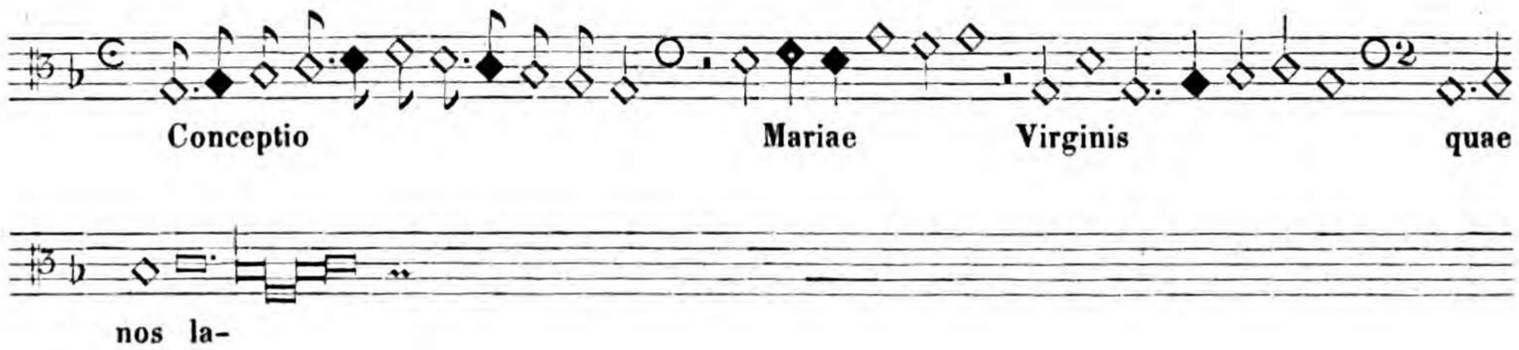
CANTUS.



ALTUS.



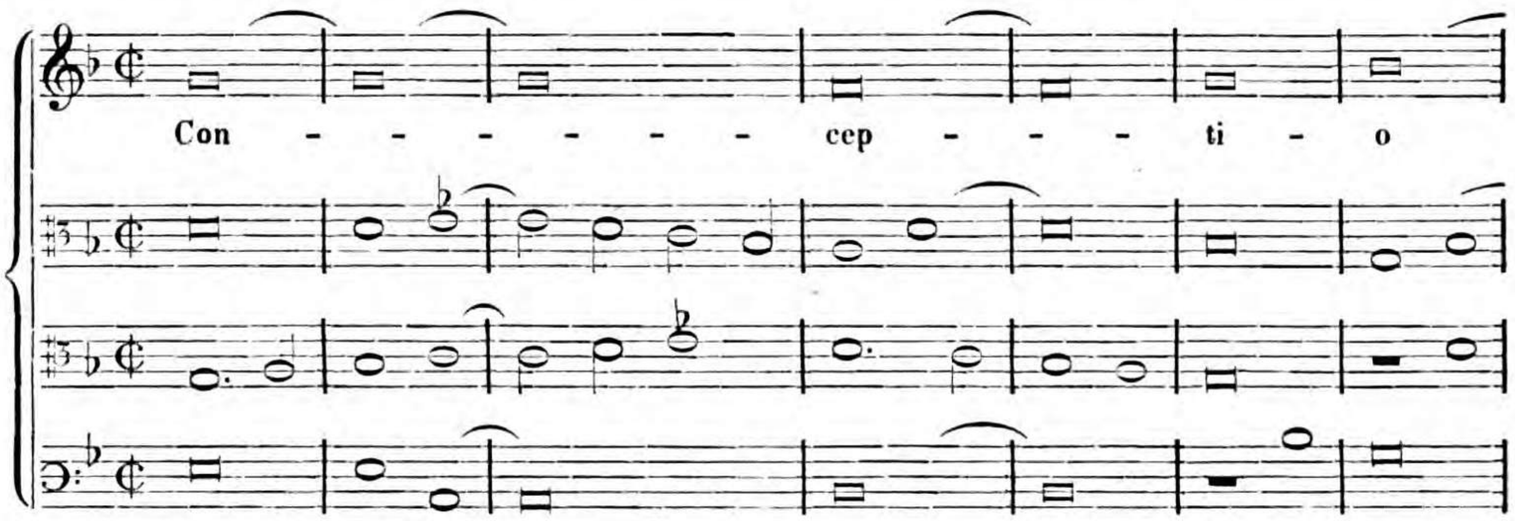
TENOR.

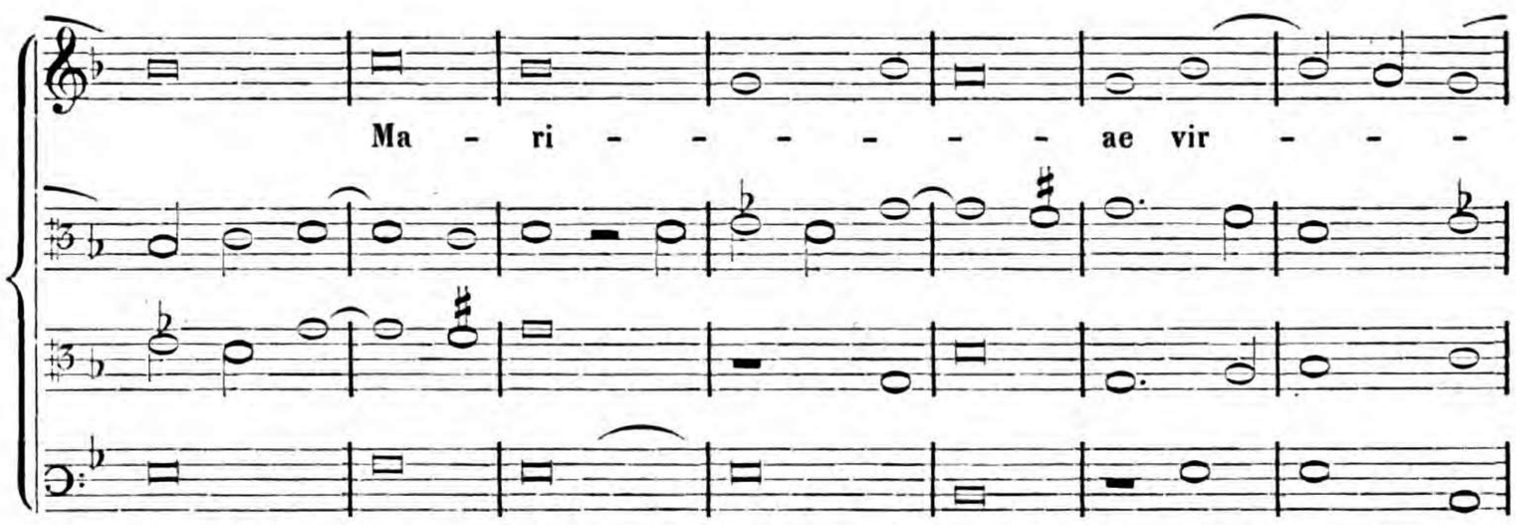


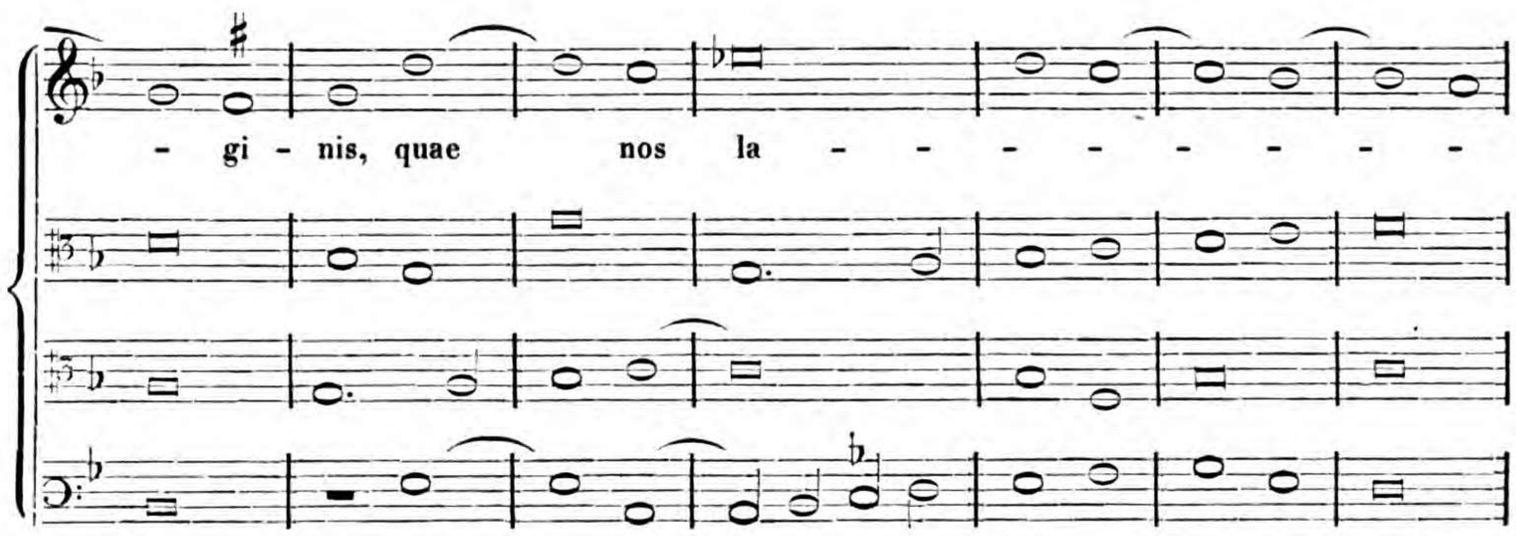
BASIS.



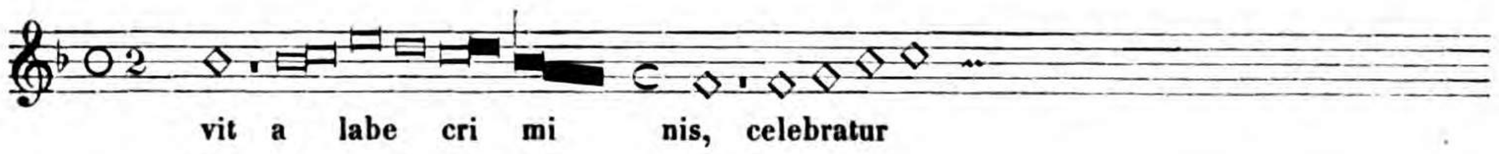
Aus der Prosa über die Empfängniss Mariae v. Heinr. Isaac.



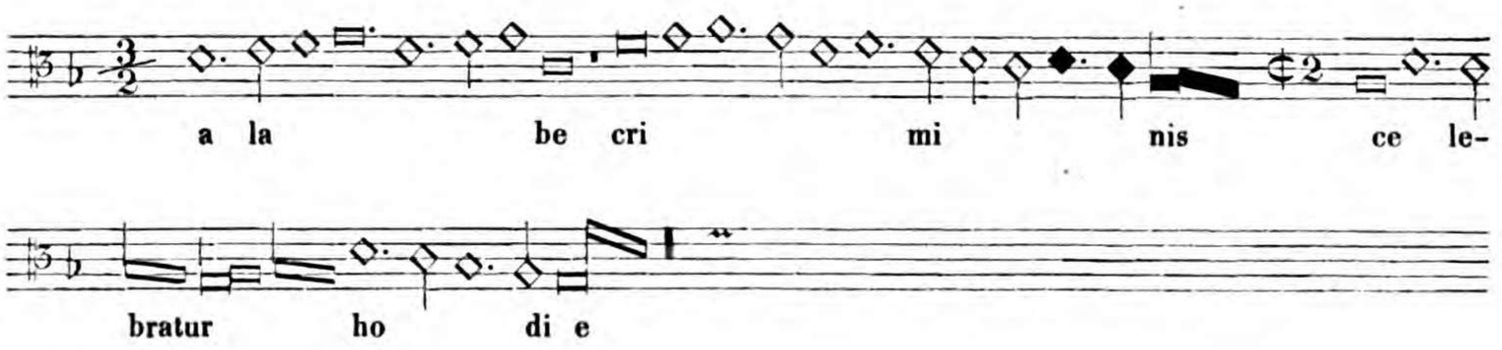




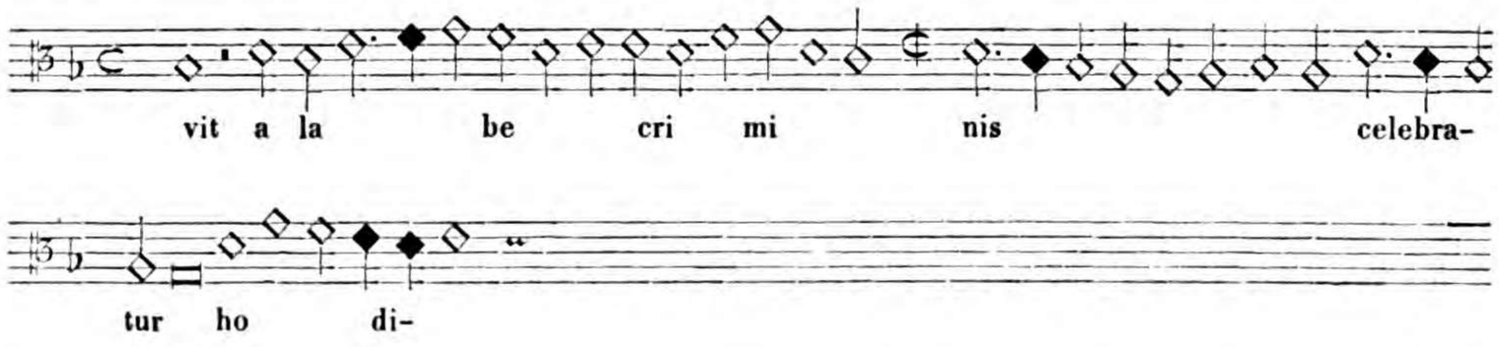
CANTUS.



ALTUS.



TENOR.



BASIS.

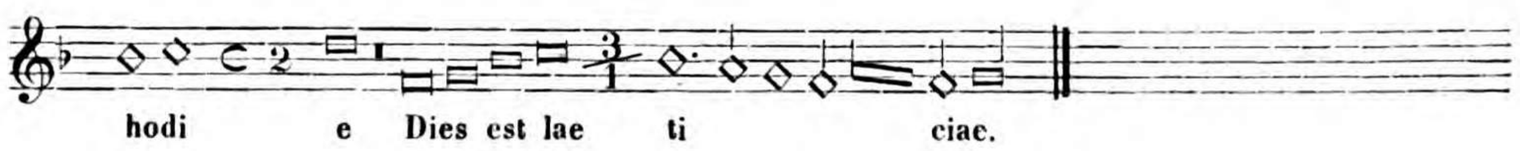


vit a la - - be cri - -

- - - - mi - - - - nis

ce - - - - le - - - - bra - tur

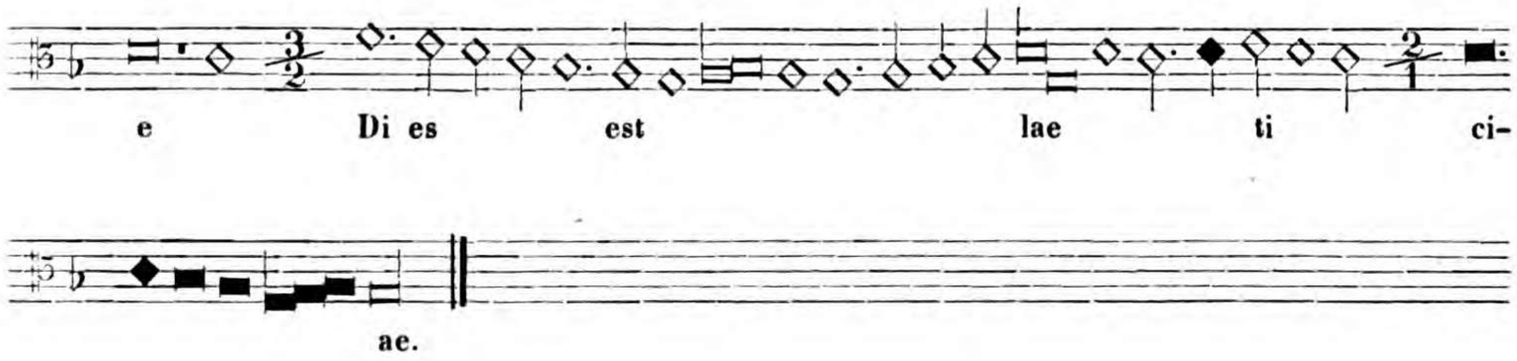
CANTUS.



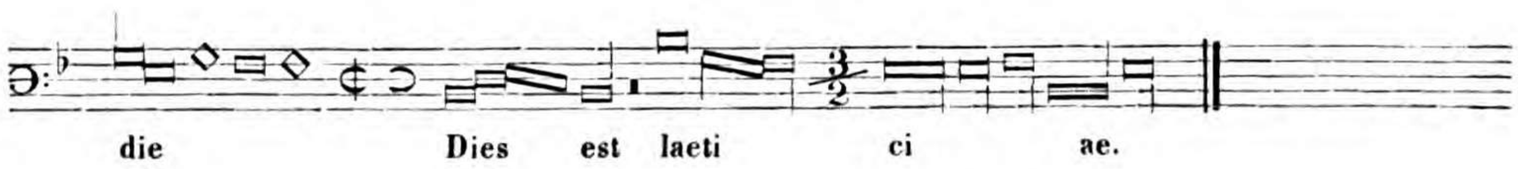
ALTUS.



TENOR.



BASIS.



ho - - di - - - - - e

di - - es est lae - - - - - ti - -

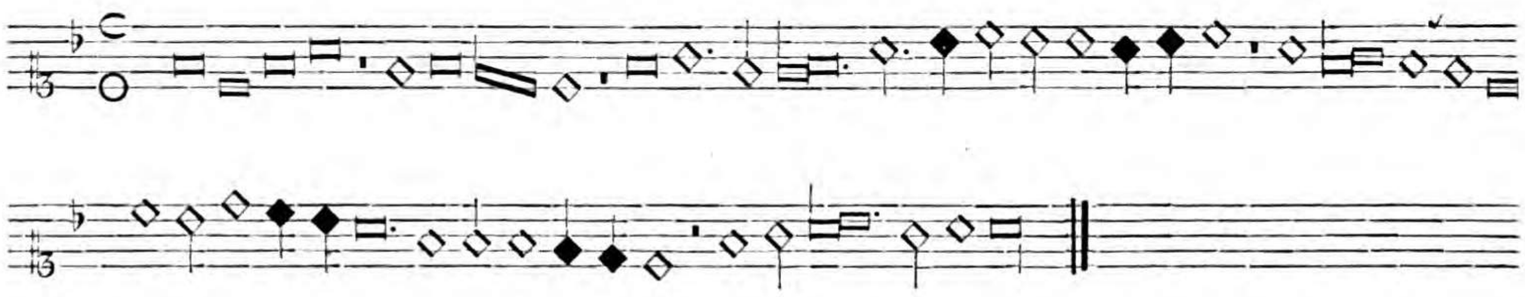
- - - ci - ae.

Zum ferneren Verständniss der *Prolatio* folgt hier noch ein vierstimmiger Satz aus der *Missa prolationum* von Johannes Ogekhem. Discant und Alt singen dieselben Noten im Einklang, ersterer nach dem Zeichen des *Tempus imperfectum,* jener nach dem des *Tempus perfectum,* beide beim *integer valor* der Noten. Tenor und Bass singen ebenfalls im Einklange, der Tenor nach dem Zeichen des *Tempus imperfectum cum prolatione perfecta,* der Bass dagegen nach dem *Tempus perfectum,* ebenfalls mit der *Prolatio perfecta.* In diesen beiden Stimmen haben wir uns aber das Zeichen durchstrichen zu denken (⌽ ⌽), die in der Tenorstimme vorkommenden schwarzen Noten sind, wie stets in einer perfecten Taktart, zweizeitig zu messen. Hiermit übereinstimmend sagt Sebald Heyden pag. 69 von diesem Stücke: *Sequitur aliud exemplum prolationis perfectae ex Missa prolationum Johannis Ogekhem, in qua Missa notulae, ex majore prolatione, perfectae, per nigredinem imperficiuntur, atque inde ejusdem prolationis albae pariter et nigrae notulae omnes sub diminutionem, id est proportionem duplam, rediguntur, idque sub signis integris, contra artem ac usum aliorum. Sed nos per errorem describentium id forte factum esse putamus, ut signa suam intersectionem non habeant, quam tamen ipsius cantus compositio et quantitas necessario exigit.*

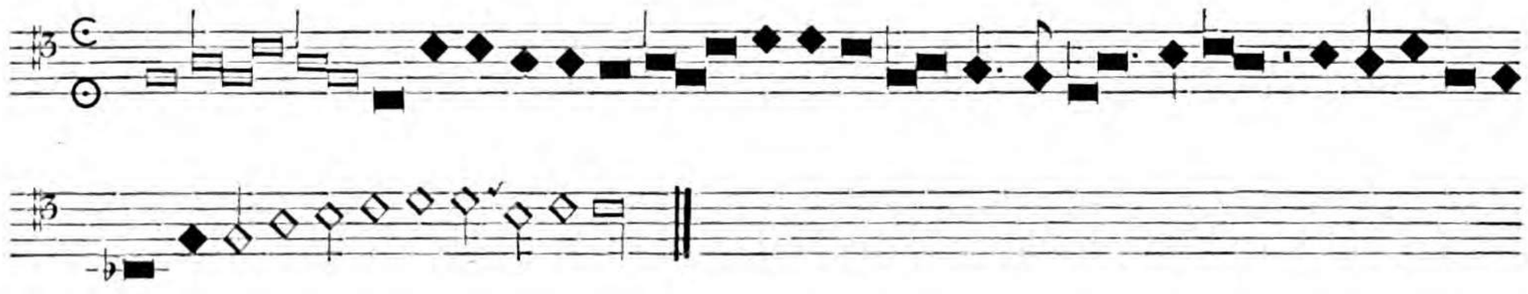
Ex Missa prolationum Johannis Ogekhem.

(Seb. Heyden, de arte canendi pag. 70.)

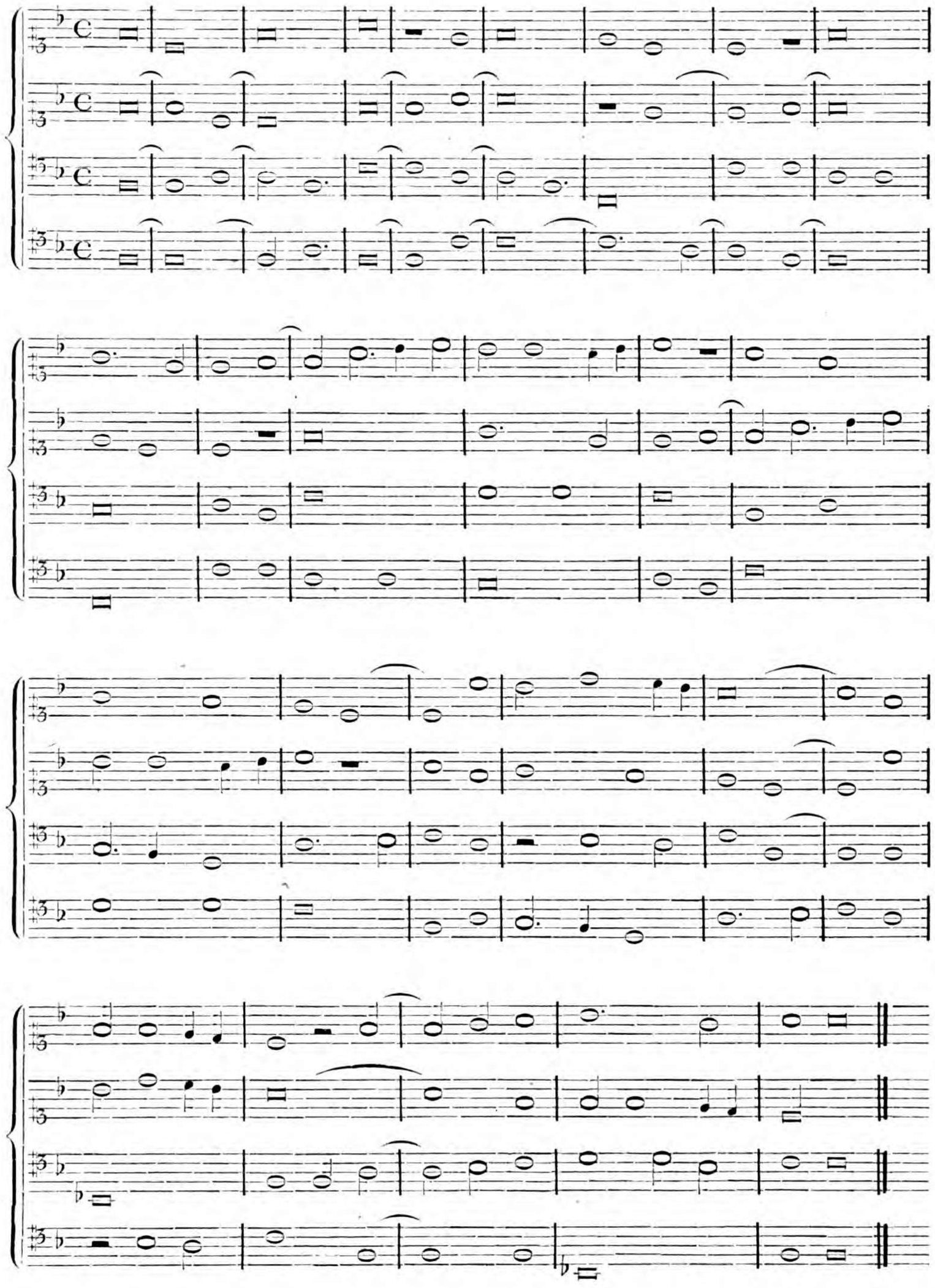
ALTUS ex DISCANTU in unisono.



BASSUS ex TENORE in unisono.



Aus der Missa prolationum v. Johann Ogekhem (Seb. Heyd. p. **70**).



Die Syncopatio.

Sebald Heyden sagt pag. 109: *Syncopatio vulgo dicitur, quoties semibrevium notularum quantitas aequabilitati tactuum aliquandiu quasi obstrepit et contravenit.* Hiermit übereinstimmend nennen wir auch heutzutage die Noten Syncopen, welche auf dem schlechten Takttheil beginnen und zum folgenden guten übergehalten werden. Vorzüglich gaben aber die Alten jenen fünftheiligen (halbgeschwärzten) Noten diesen Namen von denen wir schon pag. 31 auf der Ligaturentabelle des Adrian Coclicus einige kleine Proben kennen gelernt haben.

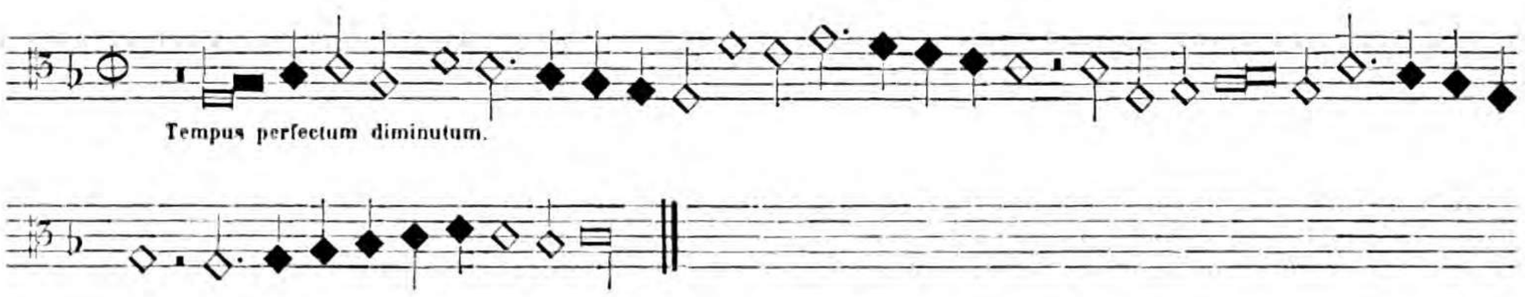
Dergleichen Noten finden wir bisweilen durch eine ganze Stimme eines Musikstückes hindurchgeführt, oder statt dessen immer abwechselnd eine weisse und dann eine schwarze, auf diese Art:  etc., so dass hierdurch immer ein fünftheiliger Rhythmus entsteht; dem weissen Theile haben wir drei Zeiten, dem schwarzen zwei zu geben. Es folgt hier ein Beispiel halbgeschwärzter *Breves* beim Zeichen der *Prolatio diminuta* von Heinrich Isaac (Heyden *de arte can.* pag. 72).

CANTUS.



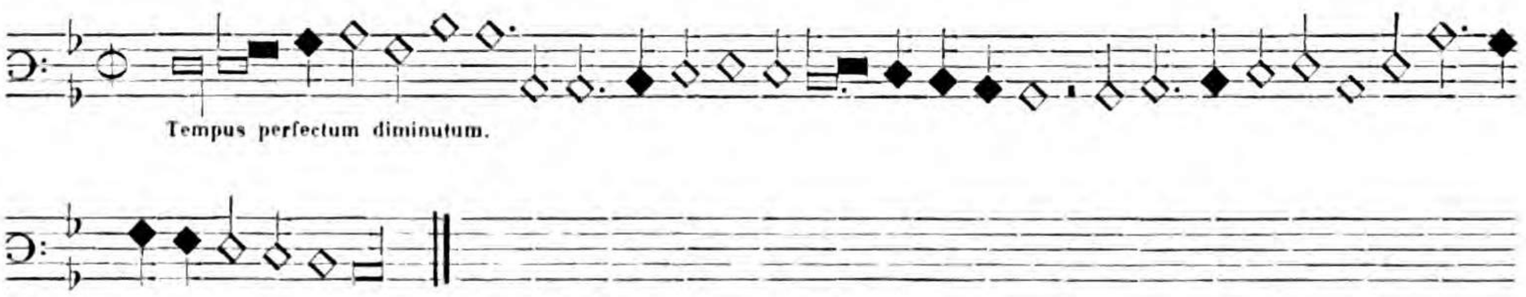
Prolatio syncopata diminuta.

TENOR.

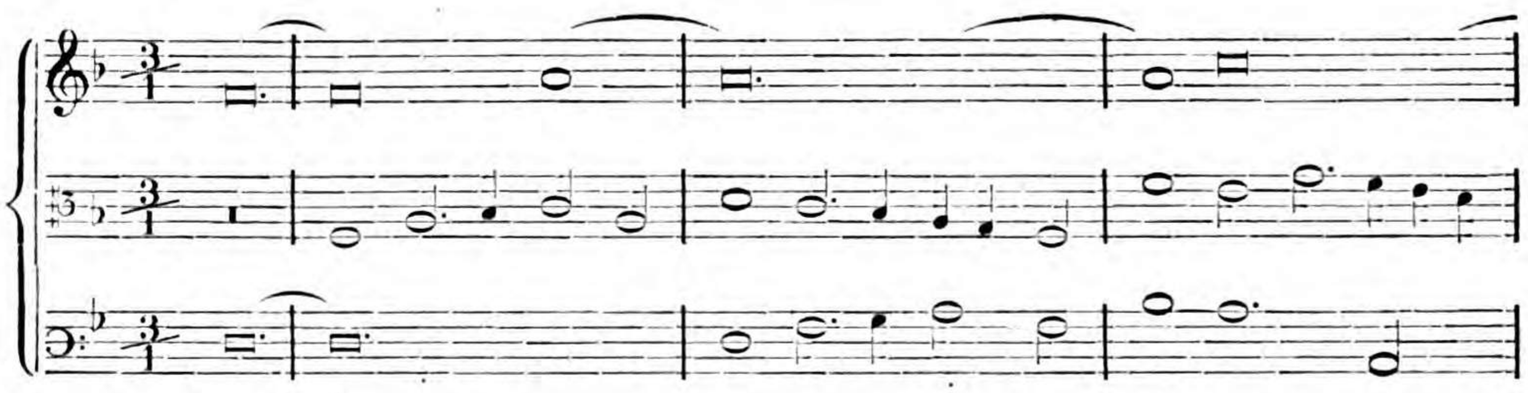


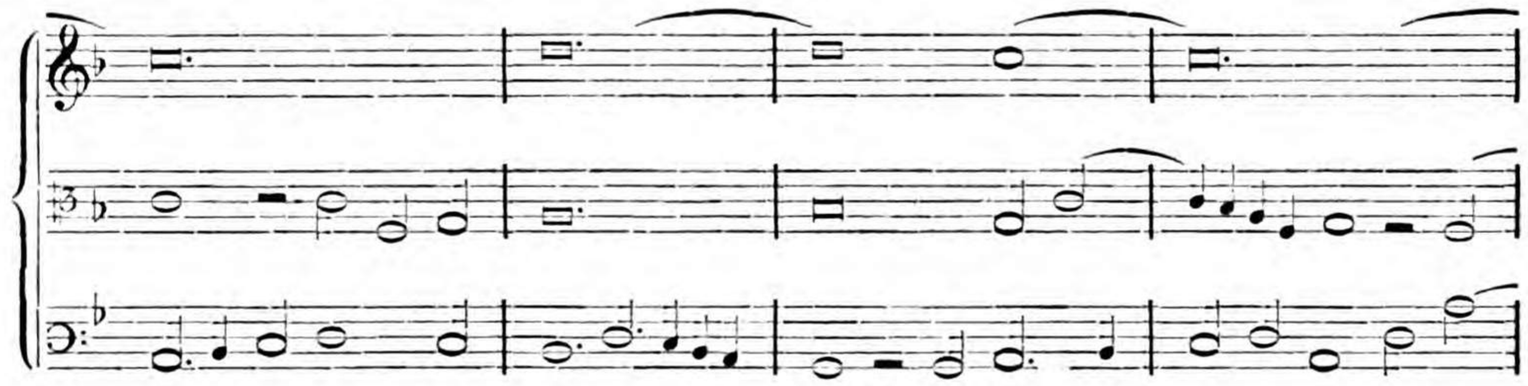
Tempus perfectum diminutum.

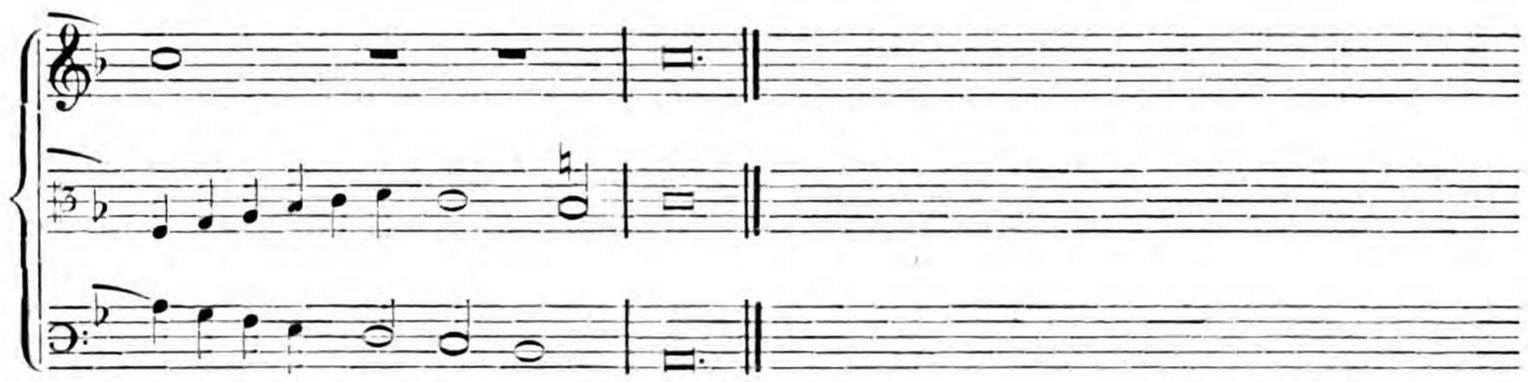
BASIS.



Tempus perfectum diminutum.



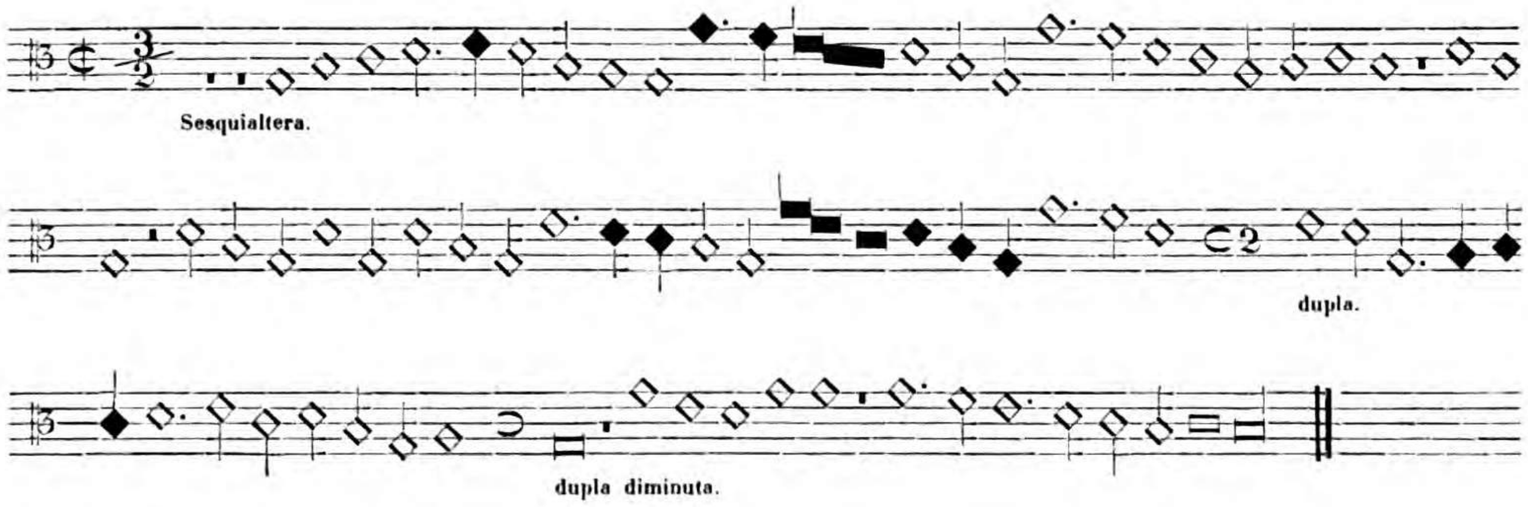




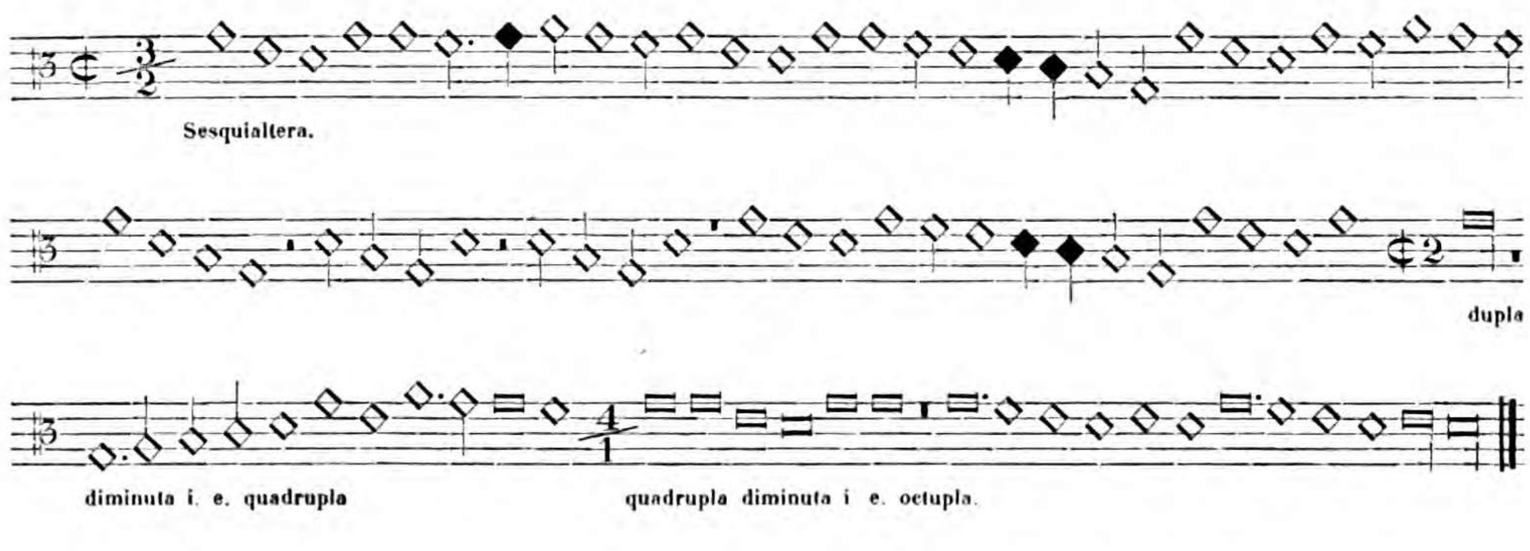
In folgendem Beispiele desselben Componisten aus der *Prosa de Maria Magdalena* singt der Bass beim Zeichen der *Proportio sesquialtera diminuta* abwechselnd eine weisse und eine schwarze *Brevis*.

Sebald Heyden (pag. **109**).

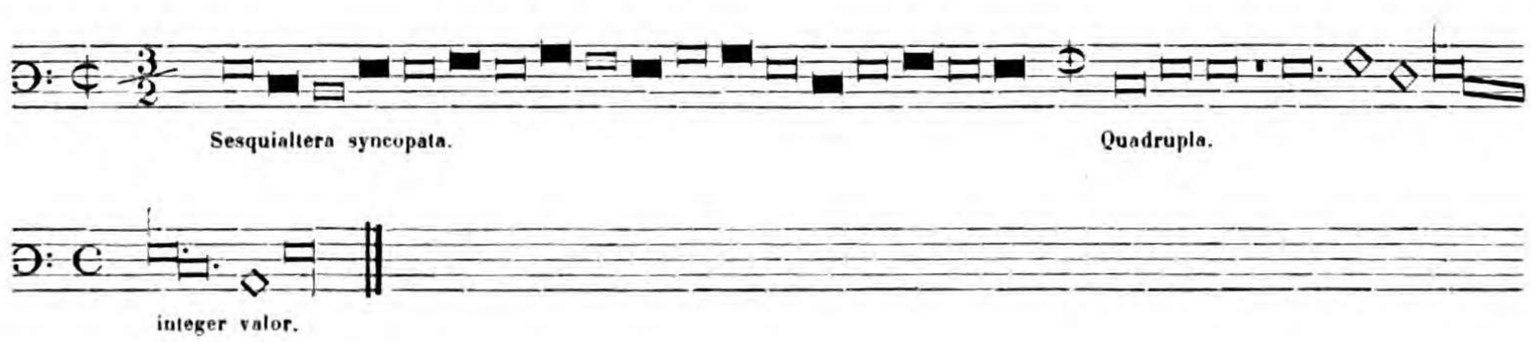
CANTUS.



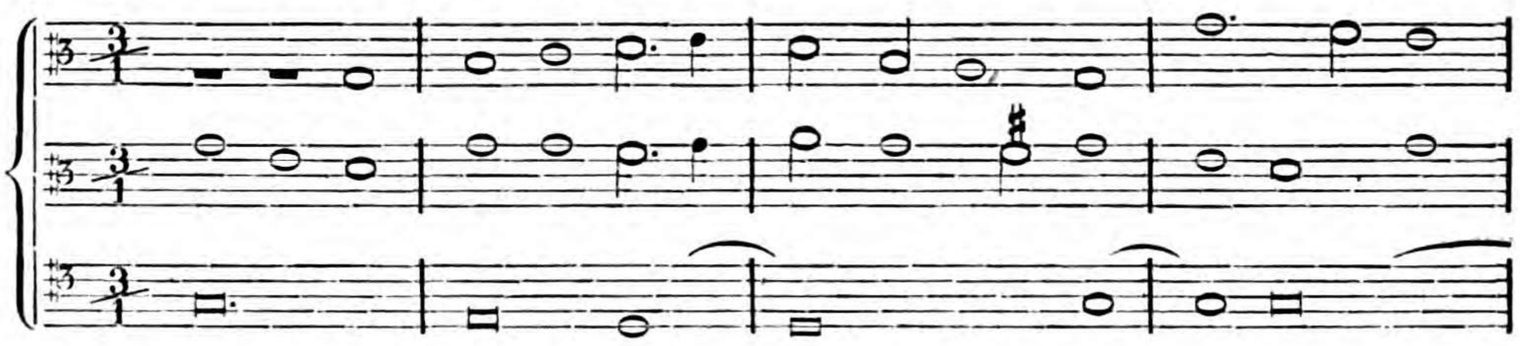
ALTUS.

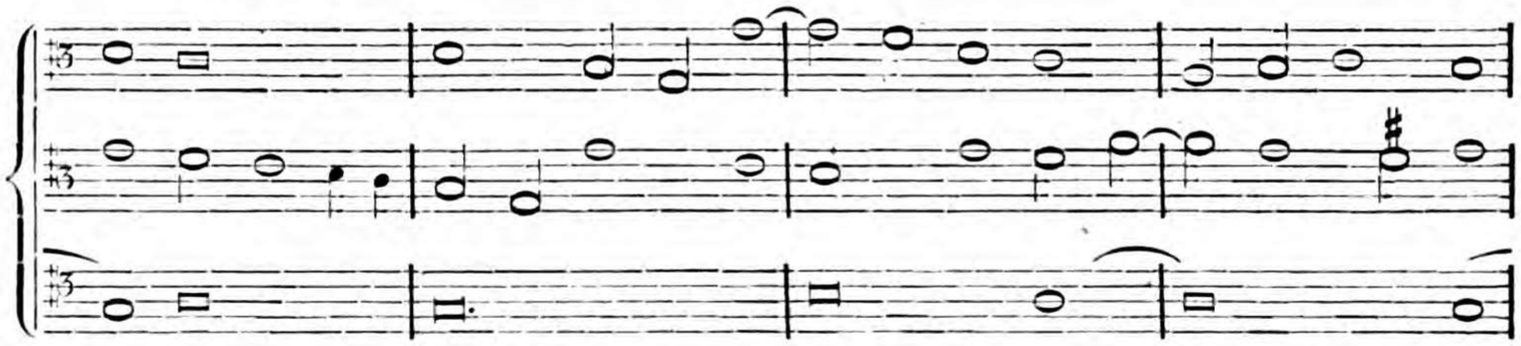


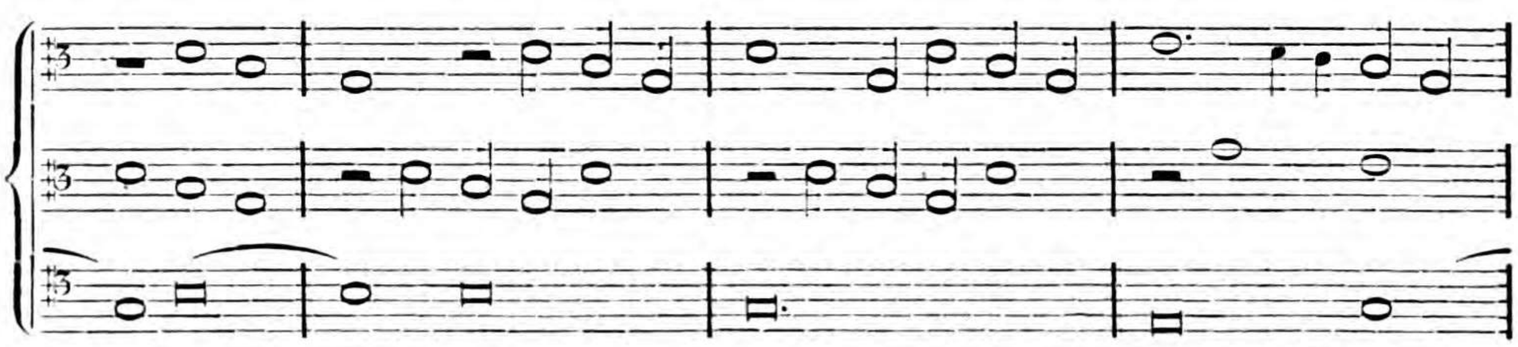
BASIS.

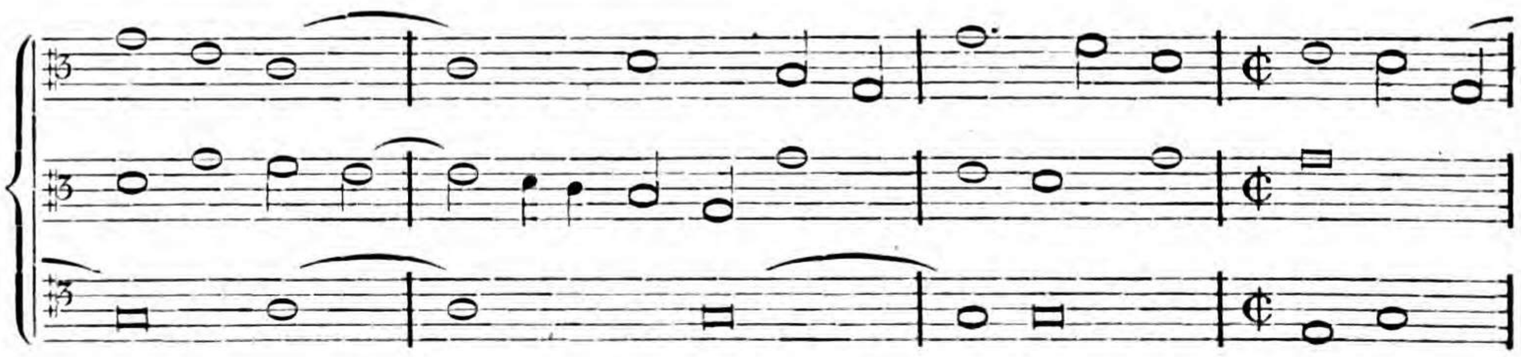


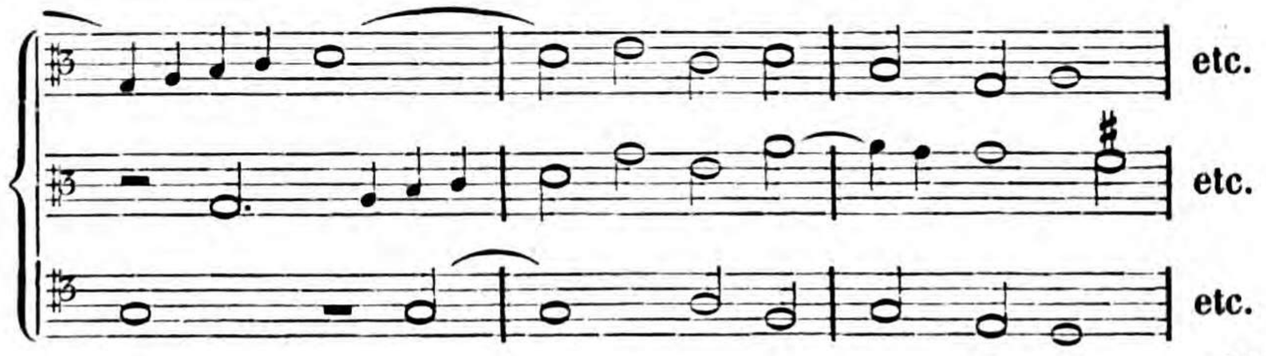
Seb. Heyden (pag. 109).







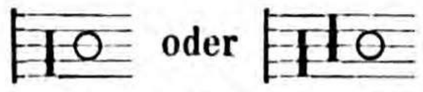




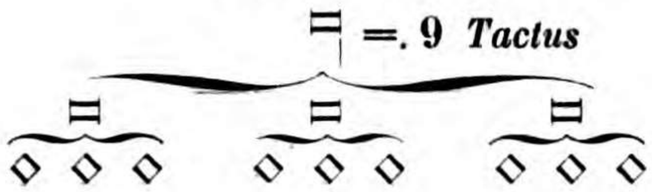
Vom Modus minor.

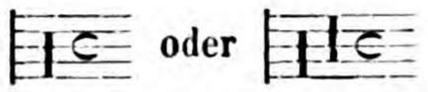
Der *Modus minor* ist das Maass der *Longa*, und heisst *perfectus*, wenn die *Longa* drei, *imperfectus*, wenn sie zwei *Breves* enthält.

Die Bezeichnung des *Modus minor perfectus* geschieht durch eine oder durch zwei ungleich gestellte Pausen der *Longa perfecta*, vor das die Zwei- oder Dreitheiligkeit der *Brevis* bezeichnende Tempuszeichen gesetzt. Also:

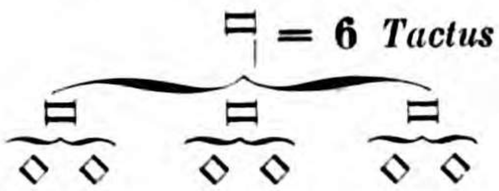

oder

Modus minor perfectus cum tempore perfecto:


= 9 *Tactus*

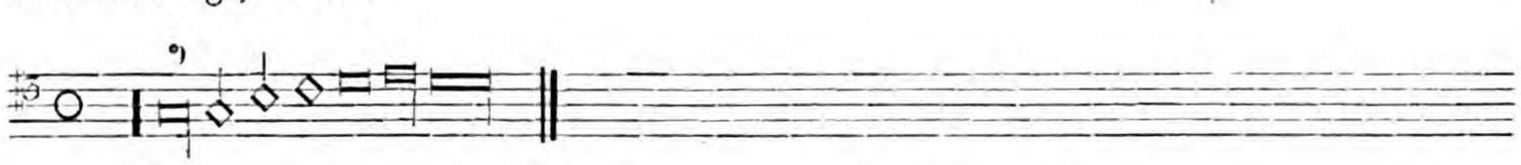

oder

Modus minor perfectus cum tempore imperfecto:

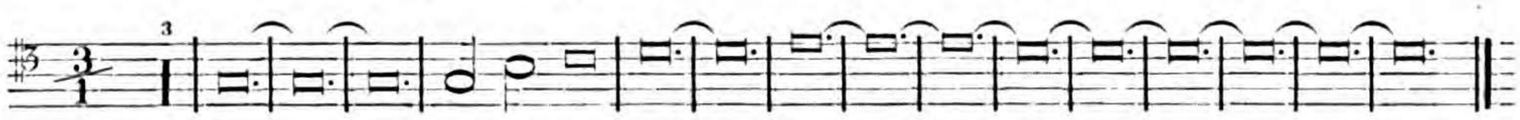

= 6 *Tactus*

Diese vor das Tempuszeichen gesetzten Pausen zählen beim Gesange nicht als Pausen mit, sondern sind nur Moduszeichen; stehen sie indessen, wie man es auch bisweilen findet, hinter dem Tempuszeichen, so sind sie Modus- und Pausenzeichen zu gleicher Zeit. S. Seb. Heyden pag. 59: *Quae pausae, si extra signum temporis ab initio scriptae essent, tantum signa erant, non etiam numeri, id est: in canendo non numerabantur. Si vero post signa temporis starent, et signa et numeri pariter erant.*

Als Beispiel des *Modus minor perfectus cum tempore perfecto* finden wir in Kiesewetters Geschichte der Europ.-Abendl. Musik, Beilage XX, das *Kyrie* aus der Messe *Dixerunt discipuli* von Eloy. Die Tenorstimme, welche hier das Moduszeichen trägt, lautet:



Die Uebertragung ist folgende:



Wir sehen hierin eine doppelte *Alteratio:* 1) wird die *Semibrevis* verdoppelt, damit das dreitheilige Maass der perfecten *Brevis* ausgefüllt wird; und ebenso muss

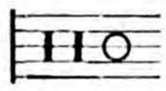
---

*) Bei Kiesewetter steht statt der ersten Longa unrichtigerweise eine *Maxima;* die dort mitgetheilte Uebertragung des ganzen Satzes lässt sogleich diesen Druckfehler erkennen.

2) die darauf folgende *Brevis* alterirt werden, damit das dreitheilige Maass der *Longa* ausgefüllt wird. Dadurch dass, wie im obigen Beispiele, zur Ausfüllung der dreizeitigen Messung oft Alterationen verschiedener Notengattungen nöthig werden, ist das Lesen der Noten unter den Moduszeichen oft nicht ohne Schwierigkeit, welche noch dadurch vermehrt wird, dass wir nur selten die Punkte der *Divisio* gesetzt finden.

Für den *Modus minor perfectus cum tempore imperfecto* folgt pag. 92 ein Beispiel aus Sebald Heydens *de arte canendi.*

Der *Modus minor imperfectus* wird gewöhnlich gar nicht bezeichnet, da die *Longa* für gewöhnlich nur zwei *Breves* enthält. Die Bezeichnung ist nur dann nöthig, wenn ein vorhergehender perfecter *Modus* aufgehoben werden soll, oder wenn eine Stimme einen Satz zweimal singen soll, einmal im perfecten, das andere Mal im imperfecten *Modus.* In diesem Falle wird er durch zwei gleichgestellte Pausen der imperfecten *Longa* ausgedrückt, in folgender Weise:

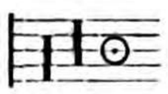


Modus minor imperfectus cum tempore perfecto.

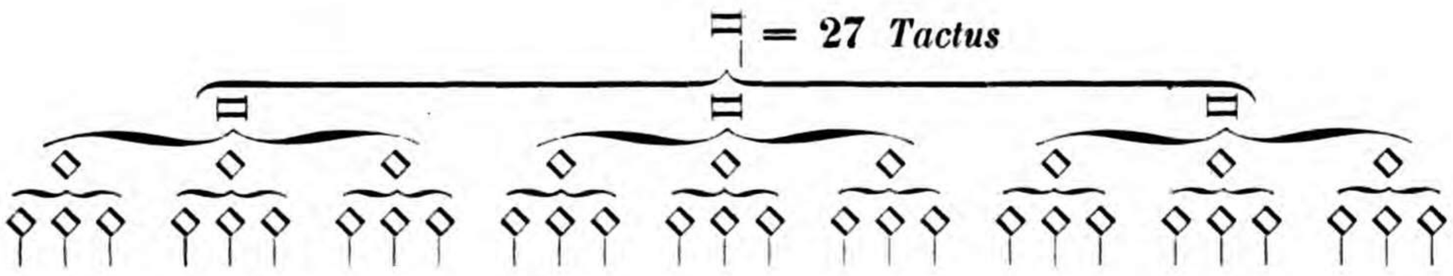


Modus minor imperfectus cum tempore imperfecto.

In das bei dem Moduszeichen stehende Tempuszeichen kann auch noch das *Punctum prolationis* eingeschrieben werden, wodurch die *Semibrevis* dreizeitig wird, und jede einzelne *Minima* den Werth eines ganzen *Tactus* erhält.

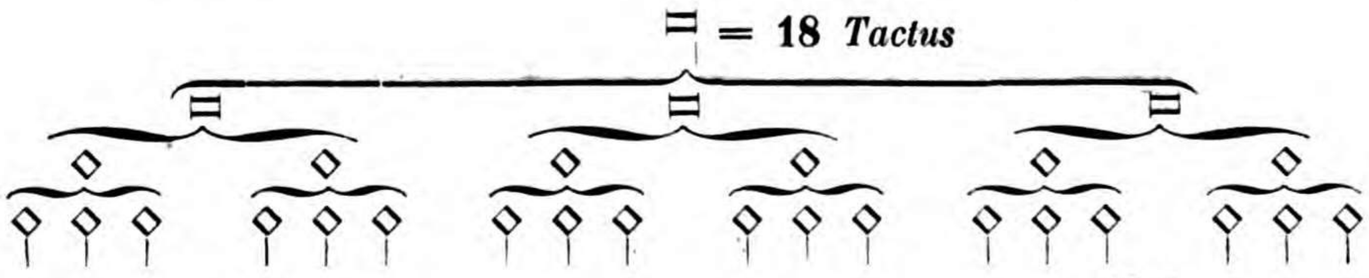


Modus minor perfectus cum tempore perfecto et prolatione perfecta.





Modus minor perfectus cum tempore imperfecto et prolatione perfecta.



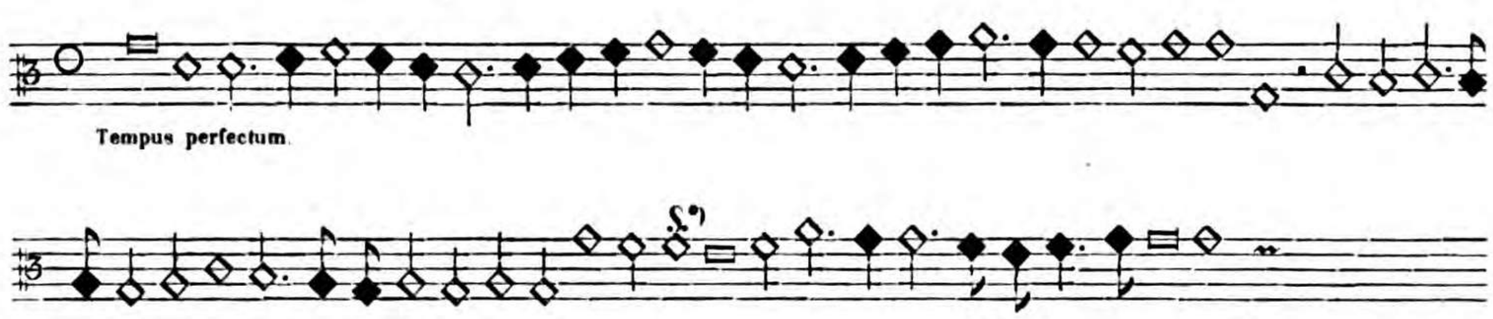
Aus **Sebald Heydens** de arte canendi.

CANTUS.



Modus minor perfectus cum tempore imperfecto.

ALTUS.



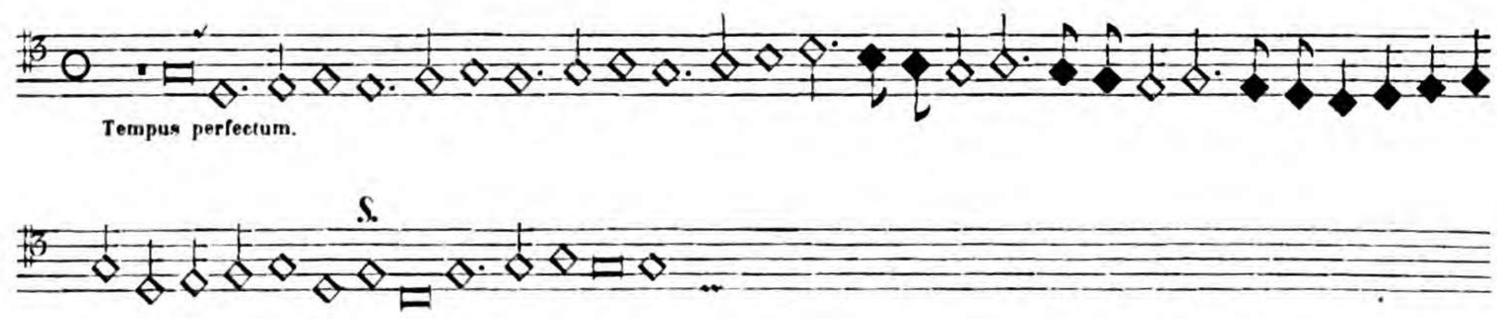
Tempus perfectum.

TENOR.



Prolatio major integra.

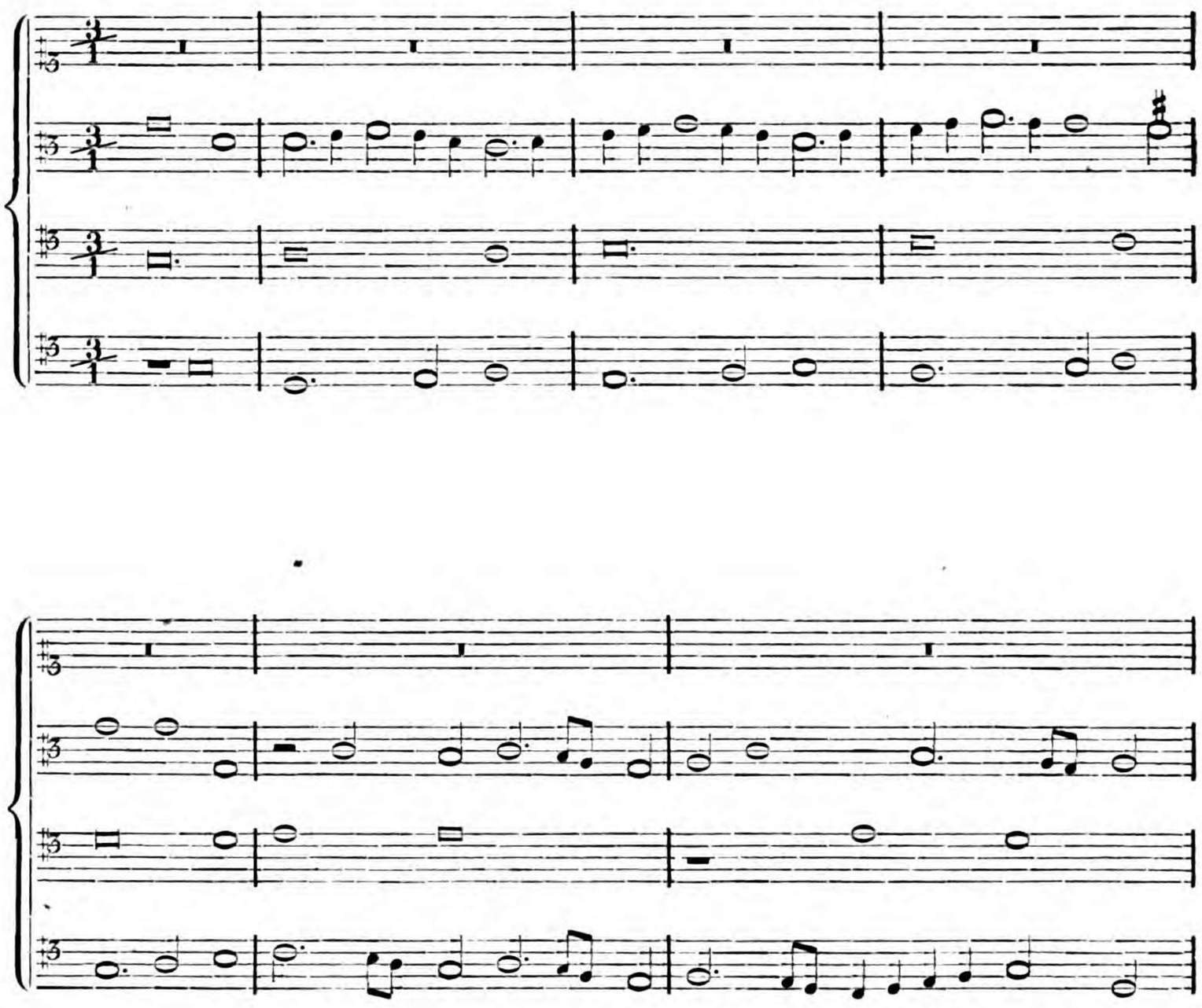
BASIS.



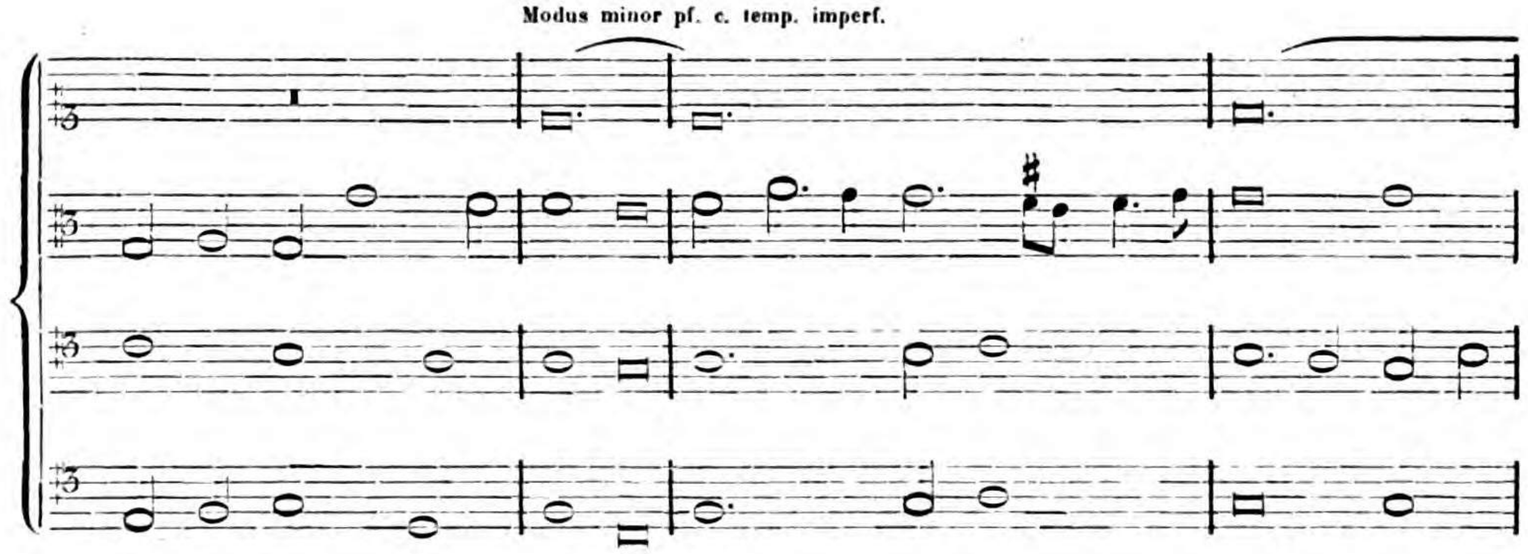
Tempus perfectum.

*) Bei diesem Zeichen tritt die im ***Modus minor perfectus*** singende Discantstimme ein.

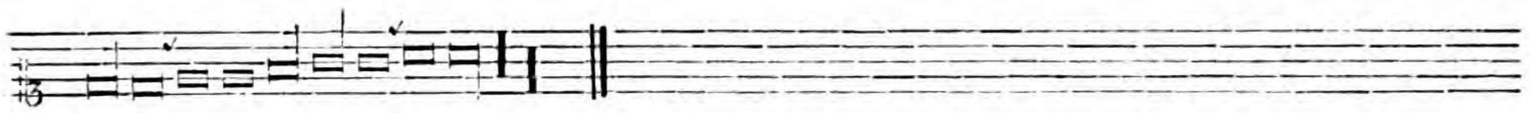
Aus **Sebald Heydens** de arte canendi.



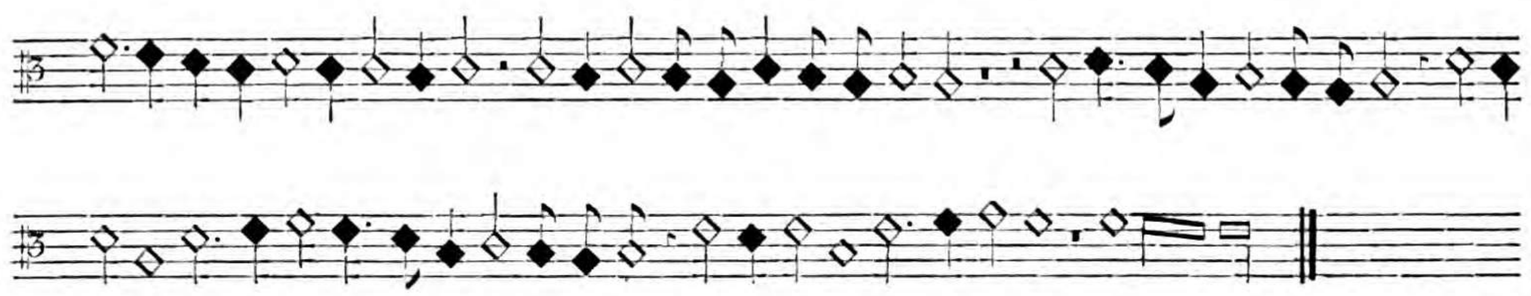
Modus minor pf. c. temp. imperf.



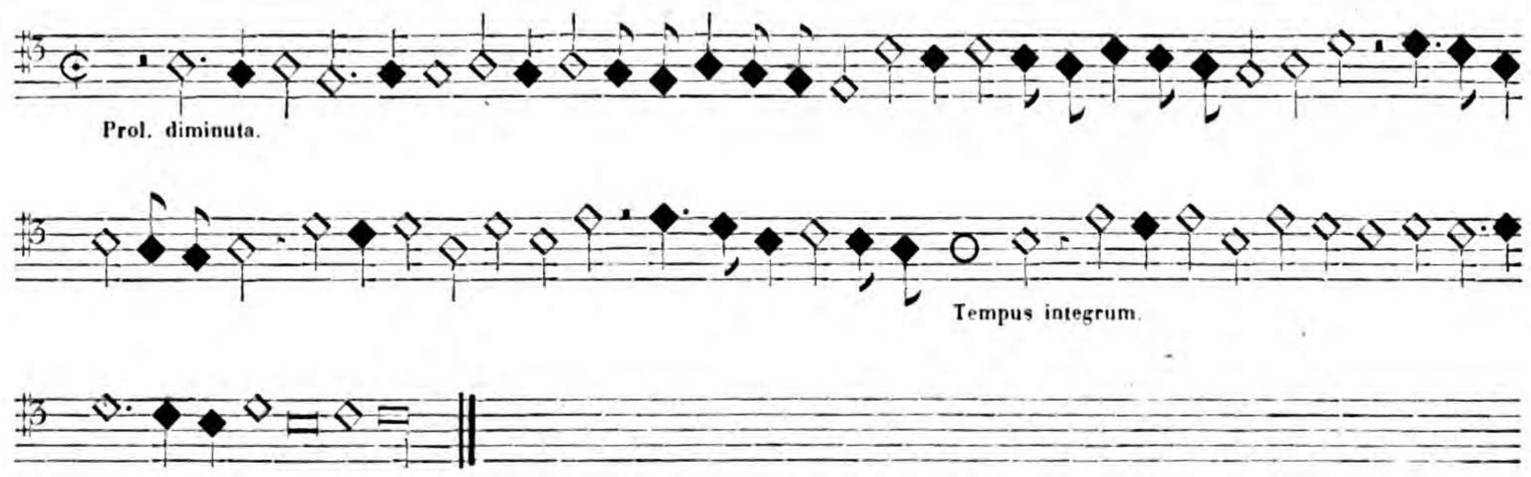
CANTUS.



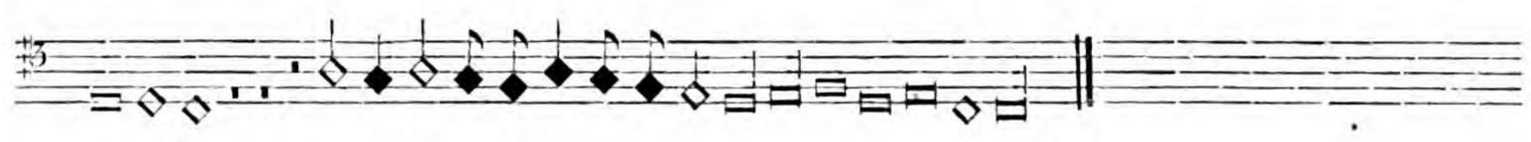
ALTUS.

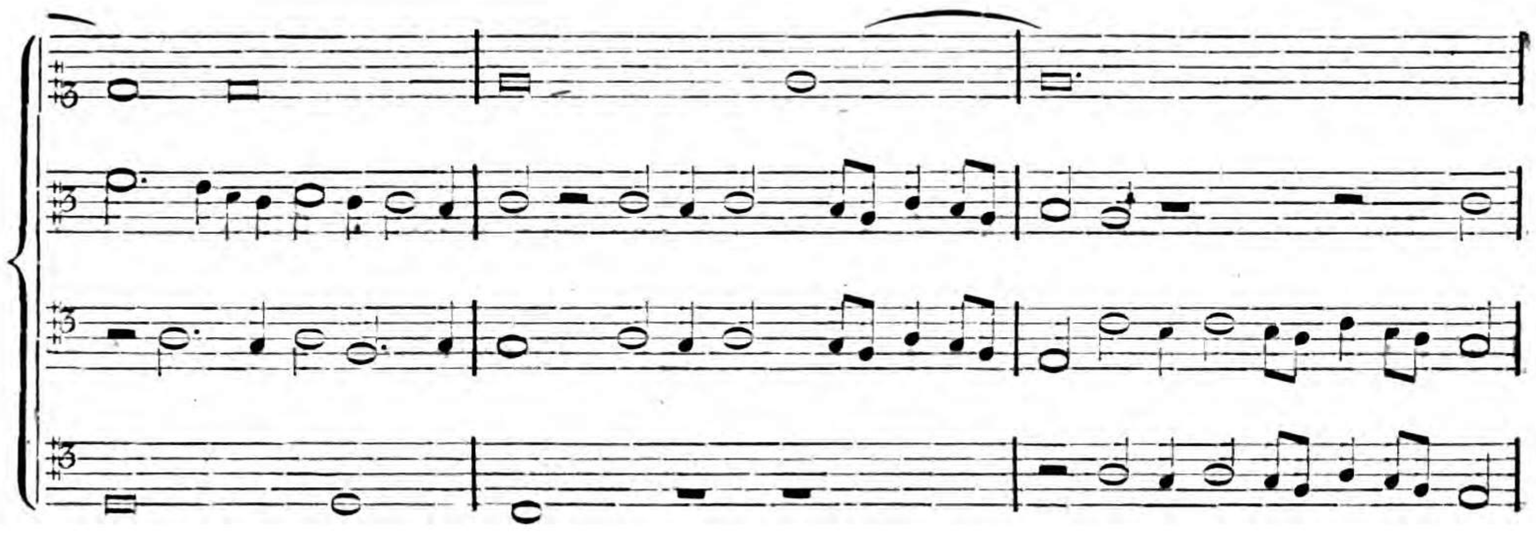


TENOR.

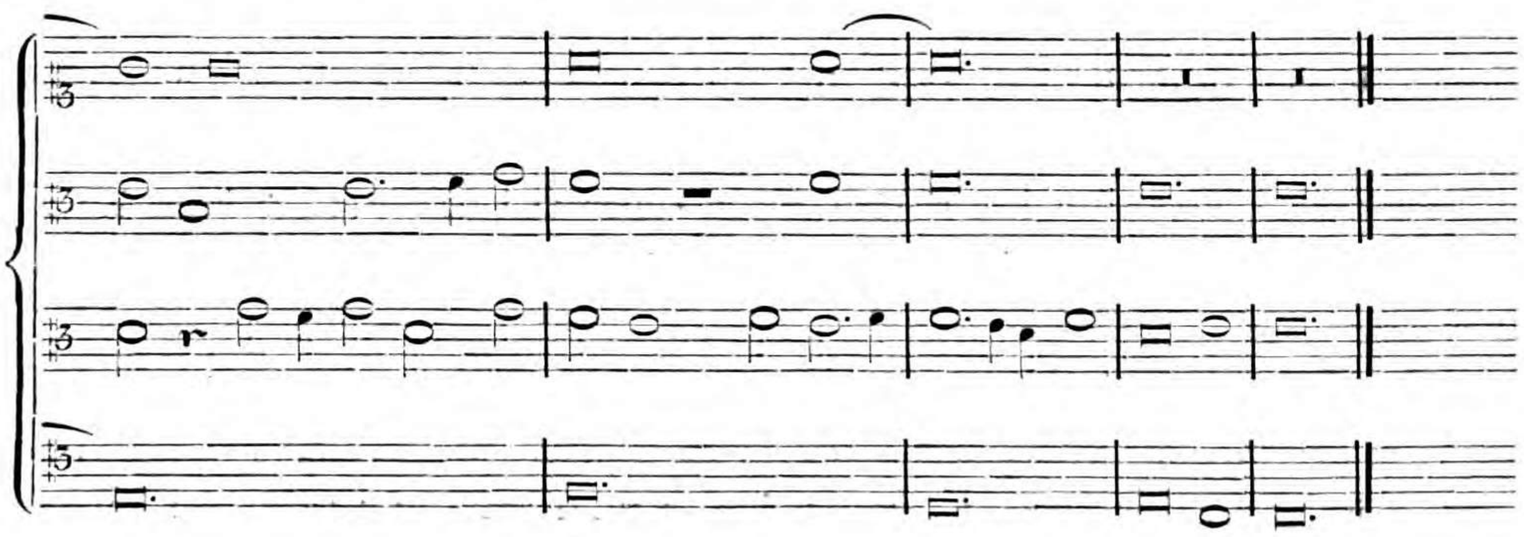


BASIS.



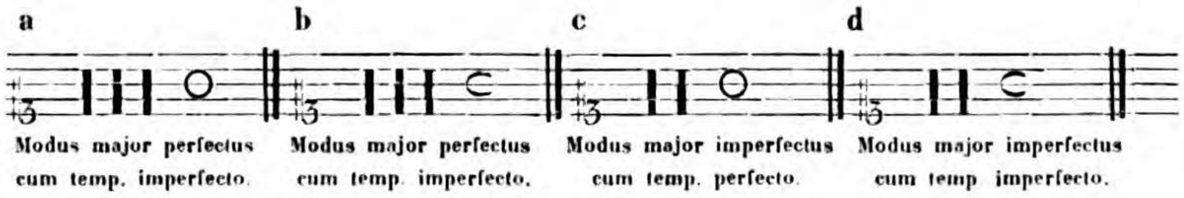






Vom Modus major.

Der *Modus major* ist das Maass der *Maxima,* und heisst *perfectus,* wenn die *Maxima* drei, *imperfectus,* wenn sie zwei *Longae* enthält. Die Bezeichnung des *Modus major* ist ähnlich der des *minor.* Drei gleichgestellte Pausen der *Longa perfecta* vor oder nach dem Tempuszeichen geben den perfecten, zwei dagegen (ebenfalls gleichgestellte) den imperfecten *Modus major* an.



Diese Zeichen geben nur von der *Maxima* und von der *Brevis* an, ob sie drei- oder zweizeitig zu messen sind, nicht aber von der dazwischenliegenden *Longa.* Es ist natürlich und wird auch durch den Gebrauch bestätigt, dass, wenn sowohl die *Brevis* als die *Maxima* perfect sind (a) es auch die *Longa* ist, und eben so dass sie imperfect ist, wenn jene beiden es sind (d). Wie die *Longa* bei imperfecter *Maxima* und perfecter *Brevis* (c) gemessen wird, habe ich nicht ermitteln können; dass sie bei perfecter *Maxima* und imperfecter *Brevis* imperfect ist, zeigt das von Kiesewetter (Beilage XXII) mitgetheilte Beispiel aus der Messe des Eloy. Der hier vom Tenor gesungene Satz lautet:

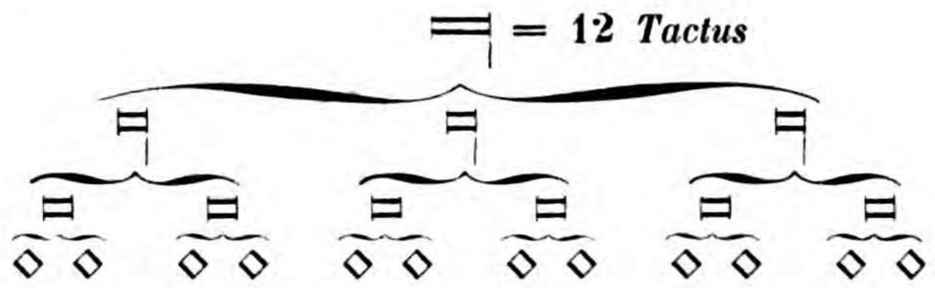


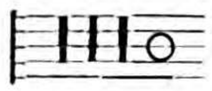
Die doppelten zu Anfang stehenden Taktzeichen zeigen an, dass der Satz zweimal gesungen werden soll, und zwar das erste Mal mit dem perfecten *Modus major* und dem imperfecten *Tempus* beim *integer valor.* Da in jenem Stück die Stimmen in der *Diminutio simplex* ¢ stehen, so mussten in der Kiesewetterschen Auflösung die Noten doppelt so gross geschrieben werden. Die Wiederholung des Satzes geschieht nach dem imperfecten *Modus major* und dem *Tempus imperfectum* in der *Diminutio simplex;* wir sehen deshalb die Noten in der Uebertragung unverändert.

Die Anwendung des *Modus major* ist sehr selten; die folgende Tabelle der perfecten Art wird in vorkommenden Fällen die genügende Auskunft geben. Dem Tempuszeichen kann ebenfalls das *Punctum prolationis* eingeschrieben werden.

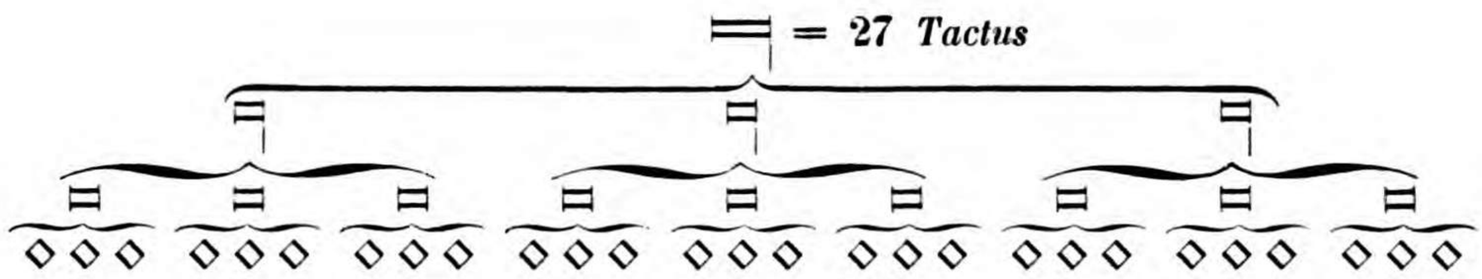


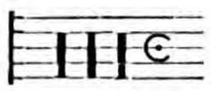
Modus major perfectus cum tempore imperfecto.



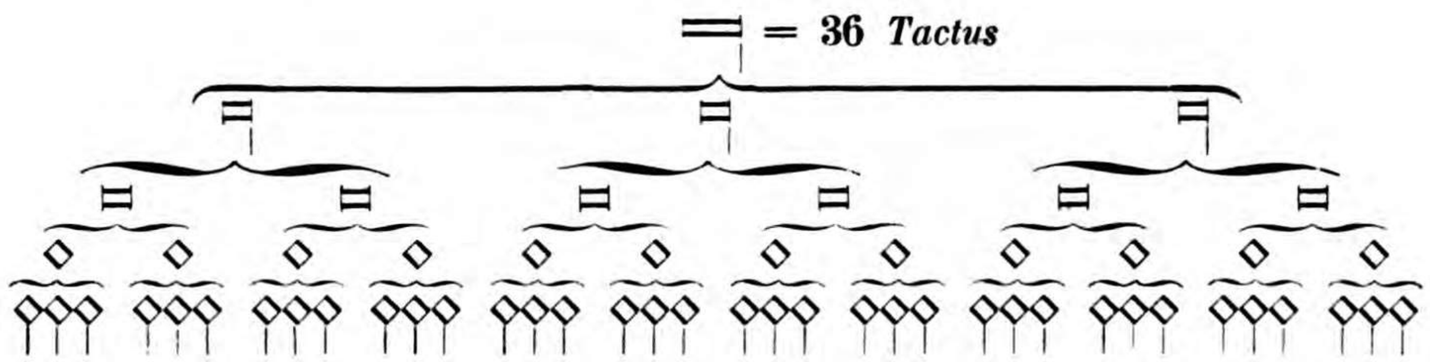


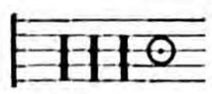
Modus major perfectus cum tempore perfecto.



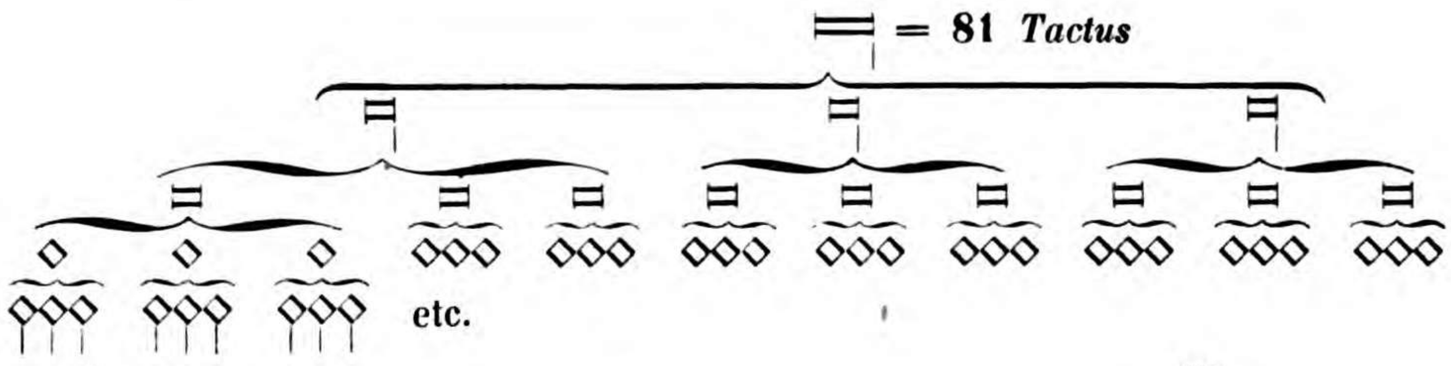


Modus major perfectus cum tempore imperfecto et prolatione perfecta.





Modus major perfectus cum tempore perfecto et prolatione perfecta.



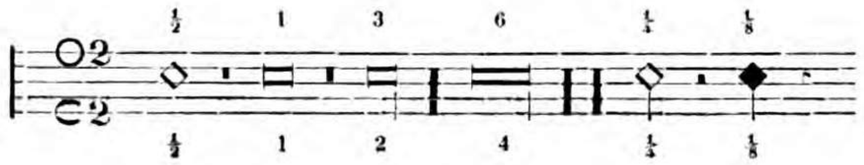
BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Von diesem letzten Falle sagt aber Glarean pag. 204: *Ut si sint omnia perfecta, sit haec descriptio, quae vel nunquam, vel rarissime usu venit.* Dagegen bezeichnet er die *Imperfectio* aller Notengattungen als die *vulgatissima.*

Verschiedene Bezeichnungen der beiden Modi.

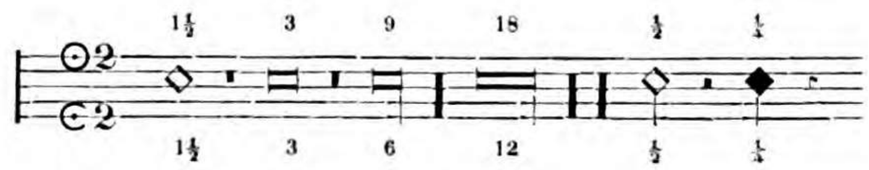
Sebald Heyden nennt die obige Bezeichnung der *Modi* durch Pausen eine veraltete, obgleich sie in allen von ihm mitgetheilten Beispielen angewandt ist. Eine neuere und, wie er sagt, gewöhnlichere ist folgende:

1) der *Modus minor* wird durch einen Kreis mit beigeschriebener 2 ausgedrückt, so dass der ganze Kreis den perfecten, der halbe den imperfecten *Modus minor* angiebt, $\odot^2$, C^2. Von dieser neueren Bezeichnung sagt er *Signa modi minoris recentiora semper diminuta,* d. h. diese neueren Zeichen des *Modus minor* geben immer den halben Werth der Noten an. Den Werth der Noten bestimmt er demnach auf folgende Weise.



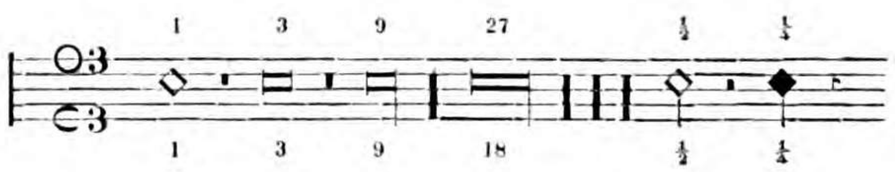
Die bei ihm nicht immer richtigen Pausen sind hier berichtigt worden; sie beziehen sich bei den grösseren Notengattungen natürlich nur auf den perfecten Werth.

Ist dem Kreise das *Punctum prolationis* eingeschrieben, so haben die Noten folgende Geltung:

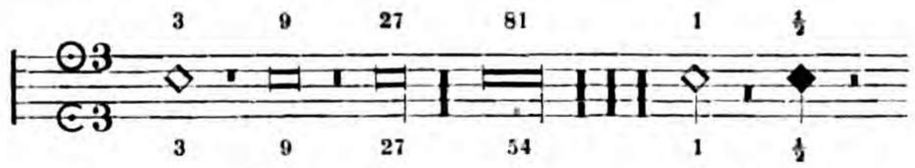


Auf gleiche Weise wird

2) der *Modus major* durch einen Kreis mit beigesetzter 3 ausgedrückt; hier bleiben aber die Noten im *integer valor.*

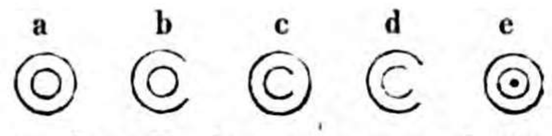


Mit dem Punkt der *Prolatio* ist die Geltung folgende:



Eine andere, aber, wie Heyden selbst sagt, höchst selten in Gebrauch gewesene Bezeichnung des *Modus minor* geschieht durch zwei in einander geschriebene Kreise, von denen der äussere grössere den *Modus minor,* der innere kleinere das *Tempus* angiebt.

a b c d e



Die Figur a giebt uns den *Modus minor perfectus cum tempore perfecto,* — b den *Modus minor imperfectus cum tempore perfecto,* — c den *Modus minor perfectus cum tempore imperfecto* und d den *Modus minor imperfectus cum tempore imperfecto.* Diese Bezeichnung ist genau. Bei Adam de Fulda (Gerbert, *script.* III. pag. 361) finden wir in den kleineren Kreis (wie bei e) noch das *Punctum prolationis* eingetragen, so dass sich auf diese Weise alle möglichen Fälle darstellen lassen.

Glarean führt ferner (*Dodec.* pag. 202) sehr abweichend von Andern eine Bezeichnung durch Kreis und Zahl an, in der sich jener auf den *Modus,* diese auf das *Tempus* beziehen soll; er beschuldigt aber diese Art selbst der Ungenauigkeit, weil, da der *Modus* zweierlei ist, nicht klar werde, welcher von beiden gemeint sei; während doch die älteren Musiker mit Franchinus behaupteten, die *Modi* wären nicht nothwendig immer von einerlei Eintheilung, beide imperfect oder beide perfect (*modos alterum ab altero nunquam vel perfici vel imperfici*).

Indess gesteht Glarean, unter *Modus* sei, bei dem geringen Gebrauche des *Modus major,* gewöhnlich der *Modus minor* gemeint. *Mihi quidem videtur modus ille major perfectus in raro esse usu, quemadmodum et ipsa maxima non admodum frequenti.*

Weiter unten erwähnt Glarean noch eine andere Bezeichnung, die aber trotz ihrer grossen Genauigkeit nur bei Wenigen Eingang gefunden hat. Sie besteht in einem Kreise mit zweien Zahlen, so, dass sich der Kreis auf den *Modus major*, die erste Zahl auf den *Modus minor* und die zweite auf das *Tempus* bezieht; z. B.

$O^{3,3}$. *Modus major et minor perfecti cum tempore perfecto,*

$O^{3,2}$. *Modus major et minor perfecti cum tempore imperfecto,*

$C^{2,2}$. *Modus major et minor imperfecti cum tempore imperfecto,* etc.

Auf diese Art lassen sich alle möglichen Fälle darstellen; tritt nun noch die perfecte *Prolatio* hinzu, so wird ein Punkt in den Kreis eingetragen. Das Zeichen

⊙3,3. würde hiernach die *Perfectio* aller Notengattungen ausdrücken: *Modus major et minor perfecti cum tempore perfecto et prolatione perfecta.*

Aber auch jene zuerst besprochene Bezeichnung durch Pausen ist nicht bei allen Schriftstellern gleich. Nach Franchinus bezeichnen zwei gleichgestellte Pausen der perfecten *Longa* den *Modus major perfectus* (wie unten bei a), eine den *Modus minor perfectus* (wie bei b). Die imperfecten *Modi* werden für den Fall, dass der Gesang ohne Pausen beginnt, durch eine vor das Tempuszeichen gesetzte Note ausgedrückt, und zwar der *Modus major imperfectus* (wie bei c) durch eine *Maxima,* der *minor* durch eine *Longa* (wie bei d).

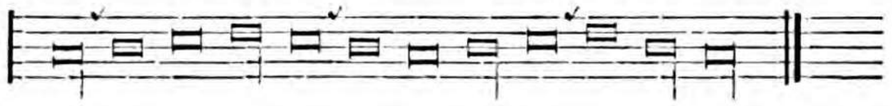


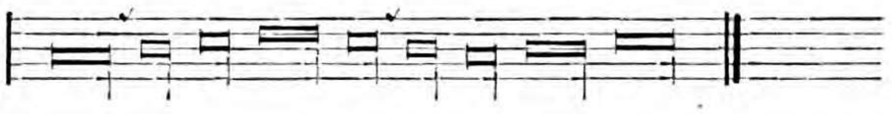
Bei andern Schriftstellern und namentlich in praktischen Musikwerken mögen sich wohl noch andere Arten der Bezeichnung finden. Im Allgemeinen entsteht für uns bei der überdies nur seltenen Anwendung der *Modi* kein grosser Nachtheil daraus, da es noch andere Merkmale als die vorgeschriebenen Taktzeichen giebt, aus denen wir die *Perfectio* der verschiedenen Notengattungen erkennen können. Diese sind:

1) Die Punkte der *Divisio* und *Alteratio,* aus denen, wie in den folgenden Beispielen, sich als dreitheilig ergeben

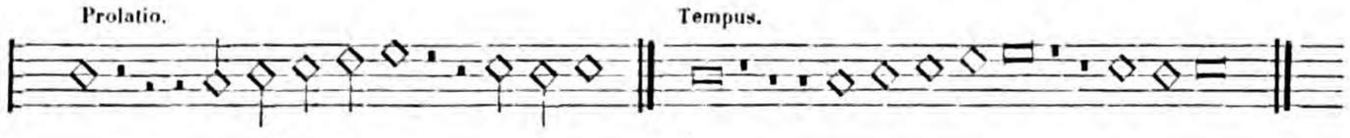
die *Prolatio,* 

das *Tempus,* 

der *Modus minor,* 

der *Modus major.* 

2) Im *Tempus* und in der *Prolatio* die Stellung der *Minima-* und *Semibrevis-*Pausen:



3) Drei nebeneinander stehende geschwärzte Noten (oder deren Werth) und zwar a. in der *Prolatio* drei *Semibreves*, b. im *Tempus* drei *Breves*, c. im *Modus minor* drei *Longae* und d. im *Modus major* drei *Maximae*.

a. 

b. 

c. 

d. 

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Schnellpressendruck von Carl Jahncke in Berlin, Klosterstrasse 49.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Erster Abschnitt.

Von der Gestalt und dem Werthe der einfachen Noten und Ligaturen.

Gestalt und Name der einfachen Noten 3
Vom Werth der einfachen Noten im Tempus imperfectum 4
Die Ligaturen im Tempus imperfectum 6
Von der Triole 15
Vom Werth der einfachen Noten im Tempus perfectum 17
Von der Prolatio perfecta 28
Von der Proportio hemiolia 28
Die Ligaturen im Tempus perfectum 29
Geschichtliche Bemerkungen 32

Zweiter Abschnitt.

Bezeichnung der Taktverhältnisse.

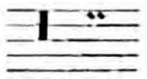
Von der Mensur im Allgemeinen 55
Vom Tempus 56
Vom Tempus imperfectum 57
Vom Tempus perfectum 61
Von der Proportio hemiolia 66
Von der Prolatio 73
Von der Syncopatio 86
Vom Modus minor 90
Vom Modus major 96
Verschiedene Bezeichnungen der beiden Modi 98

Druckfehler und Zusätze.

Pag. 20. Letzte Zeile in der Anmerkung  statt 

Pag. 28. Ueber die Hemiolen ist zu bemerken, dass man sowohl ***Proportio hemiolia*** (nach ἡμιόλιος) als auch ***Proportio hemiola*** (nach der späteren, allerdings schlechteren Form ἡμίολος) sagen kann.

Pag. 39. Zeile 13 von unten ist die Jahreszahl 1503 in 1563 zu verbessern.

Pag. 80. Notenzeile 3 muss die letzte Pause so:  heissen.



