Peter Schmucker[1]

The Most Skilled Wind Player

sive

Tibicen promptissimus

das ist

Der gewandte Holzbläser

Die Originalnotation des 15. bis 17. Jahrhunderts

Informationen, Tipps und Tricks speziell für Spieler von (historischen) Holzblasinstrumenten

wie

Blockflöte, Schalmei, Pommer, Dulcian, Krummhorn, Zink, Serpent,

aber auch für Sänger und alle anderen (auch modernen) Instrumente

[1] Korrespondenz unter peter.schmucker@gmx.de

Das Titelblatt[2] von Silvestro Ganassis 1535 publiziertem Lehrwerk *Opera Intitulata Fontegara*[3] zeigt neben einem Sänger und einem Musiklehrer drei Blockflötenspieler[4], die aus Stimmbüchern oder mehreren Exemplaren eines Chorbuchs musizieren. Der vom Betrachter aus gesehen links stehende Sänger berührt mit seiner linken Hand die rechte Schulter des zunächst stehenden Spielers und schlägt mit den Fingern den Takt: lat. tactus = „Berührung“.

[2] https://www.windkanal.de/dove-manca-la-natura-bisogna-l-arte-sia-maestra (04.01.2020).
[3] https://imslp.org/wiki/Opera_intitulata_Fontegara_(Ganassi%2C_Sylvestro) (04.01.2020).
[4] Zu dieser Zeit war noch nicht bekannt, dass „normale“ Blockflöten in der „Vierfuß-Lage“ spielen.

Das Credo der Alta Capella[5]

Vorwort

I. Zu dieser Edition

Der vorliegende Text ist ein Projekt des gemeinnützigen ***V**erein[s] zur **F**örderung der **E**rforschung und Aufführungspraxis **H**istorischer **B**läsermusik (VFEHB)*. Er steht für die nicht kommerzielle Nutzung zur freien Verfügung und wird als „work in progress“ auf der Homepage der ***Capella de la Torre*** erscheinen. Das bedeutet einerseits, dass er bereits vor seiner definitiven Fertigstellung zugänglich gemacht wird, und dass Sie Gelegenheit haben, Fragen zu stellen sowie auf mögliche Fehler hinzuweisen und Ergänzungen anzuregen. Er richtet sich an alle Interessierten, besonders aber an BlockflötenspielerInnen aller Altersstufen und an SpielerInnen von Nachbauten historischer Holzblasinstrumente. Er ist in Lektionen eingeteilt. Neben Vorschlägen für Übungen stehen auch theoretische Informationen zur Musiktheorie und -praxis der frühen Neuzeit sowie allgemeine Überlegungen zur „Alten Musik“. Für die Übungen wird, wenn nicht anders angegeben, von Sopran- und Tenorinstrumenten in c und von Alt- bzw. Baßinstrumenten in f ausgegangen, also von einem „normalen“ Blockflötenquartett bzw. bei Schalmeien, Pommern und Dulcianen von den analogen Instrumenten. Fremdsprachige Fachbegriffe und Erläuterungen, die allenfalls verzichtbar sind, werden in der Regel in den Fußnoten angegeben. Ich folge der Neuen Rechtschreibung, kann aber die Verdreifachung von Buchstaben nicht ertragen, deshalb nicht wie vorgeschrieben „Bassschlüssel“, sondern „Baßschlüssel“ etc.

[5] „Die Schalmeien/Pommern, lateinisch Tibiae oder griechisch Auloí, sind unter die höchst angenehm klingenden Musikinstrumente zu zählen und können besonders mit Blechblasinstrumenten wie Zugtrompeten/Posaunen kombiniert werden, damit sie gemeinsam einen wunderschönen Klang erzeugen.“ So Daniel Düsentrieb in seinem grundlegenden Werk *Blasurgia universalis*, Anatópolis und Quackenbrück 1501.

II. Zum Gebrauch dieser Edition

Der vorliegende Text wird, auch mit Ihrer Hilfe, weiterentwickelt. Die Textblöcke und die Seitenzuordnung werden sich dadurch verschieben. Auf Seitenangaben wurde daher verzichtet. Stattdessen führen vom Inhaltsverzeichnis **Links** zu den einzelnen Kapiteln und von dort „=> zurück“ ins Inhaltsverzeichnis.

Alle Musikbeispiele erscheinen in der originalen Notation und in moderner Transkription. Auch die im Original querformatigen Stimm- und Chorbuchauszüge erscheinen zum Zweck der unmittelbaren Lesbarkeit im Hochformat und damit relativ klein; zum Musizieren können sie unschwer kopiert, im Querformat in eine Word-Datei eingefügt und damit erheblich vergrößert werden. Nur wenige Musikbeispiele sind in den Text eingefügt; die übrigen finden sich im Notenanhang und können durch **Links** im Text und im Verzeichnis der Notenbeispiele direkt erreicht werden; der Link „=> zurück“ bei den Musikbeispielen im Notenanhang führt zur jeweils ersten Nennung des Stücks im Text; bei den im Text eingefügten Stücken führt er zum Verzeichnis der Notenbeispiele. Weiträumiges Scrollen kann vermieden werden: Gehen Sie im Text zum nächsten Link „=> zurück“, von dort ins Inhaltsverzeichnis und von dort wieder in das von Ihnen gewünschte Kapitel.

Auf ein Stichwortverzeichnis wurde wegen der zu erwartenden Verschiebung der Seitenangaben ebenfalls verzichtet. Stattdessen sind alle Inhalte über die **pdf-Suchfunktion** leicht zugänglich: Gehen Sie zu „Bearbeiten“ => „Suchen“ => „Suchen“ und tragen Sie den Suchbegriff im oben erscheinenden Textfeld ein; die Funktion zeigt Ihnen alle Stellen im Text, wo der von Ihnen gesuchte Begriff auftaucht.

Im Literaturverzeichnis wird nicht zwischen Primär- und Sekundärquellen unterschieden. Ein Verzeichnis von Weblinks soll den Zugang zu Ressourcen erleichtern. Beachten Sie dabei auch die in den Anmerkungen angegebenen Links neben den Quellennachweisen. Zitate werden wie üblich belegt; aus Gründen des Copyrights werden Abbildungen vorwiegend aus älteren Quellen wiedergegeben.

III. Warum bitteschön sollte man aus Originalnoten musizieren?

Zugegeben, es gibt, besonders für Nichtprofis, schon genügend Schwierigkeiten vor allem beim gemeinsamen Musizieren. Warum sollte man sich da auch noch mit den Originalnoten bzw. Kopien davon eine zusätzliche Komplikation aufladen, auf seine in langem Üben angeeigneten Reflexe erst einmal verzichten, wo doch Übertragungen in das moderne Notenbild zur Verfügung stehen? Dafür gibt es mehrere gute Gründe.

1. Den ersten nenne ich „umweltbedingt“: Es kann passieren, dass man gerne in einem Ensemble für Alte Musik mitspielen möchte, in dem aus welchen Gründen auch immer festgesetzt ist, dass eben aus Originalnoten musiziert wird. So war es am Anfang bei mir selbst. Ende der 1970er Jahre hatte ich, Blockflötenspieler und begeistert von der „Alten Musik“, mir gerade einen Altdulcian zugelegt und war auf der Suche nach einer Spielgelegenheit in München. Auf dem schwarzen Brett des Instituts für Musikwissenschaft der Universität fand ich eine Ankündigung des „Collegium musicum“, das damals von dem überaus freundlichen und humorvollen akademischen Oberrat Dr. Rudolf Nowotny[6] geleitet wurde. Einmal in der Woche traf sich eine Gruppe von Studenten zum Musizieren auf Krummhörnern und ähnlichem Gerät. Ich rief Dr. Nowotny an und fragte, ob ich da mitmachen könnte. Ich sei herzlich eingeladen, war die Antwort, aber, nicht verhandelbare Bedingung, es werde ausschließlich aus originaler Notation gespielt. Der Grund dafür war, dass Nowotny über viele Jahre die Lehrveranstaltung zur Notationskunde leitete und von den Studierenden aus den originalen Stimm- und Chorbüchern Partituren in alter Notation erstellen ließ, nicht gerade historisch, aber didaktisch höchst wirksam. Ich stellte mich also für einige Wochen an einen schallgeschützten Ort und übte den Altschlüssel; nach kurzer Zeit durfte ich schon mitspielen. Das Projekt mündete in mehrere Aufführungen von Orazio Vecchis Madrigalkomödie *L'Amfiparnaso* (1597). In dem großartigen Prolog hatten die Posaunen die Passage „Gran Theatro del Mundo“ zu begleiten, wir Holzbläser waren höchst passend zuständig für „comici apparati“. Es war eine wunderbare Erfahrung für mich. Im Folgejahr gab es dann Jacob Obrechts *Missa Sub tuum praesidium*.

2. Ein weiterer Grund für das Musizieren aus Originalnoten ist schlicht die direkte Annäherung an ein historisch entferntes Musikstück. Man versteht es viel besser, wenn man sich mit der Originalgestalt auseinandersetzt. Das ist bei Weitem nicht nur von wissenschaftlichem Interesse. Man musiziert auch ganz anders und näher an der Praxis der Zeit, wenn

[6] „Mensur, Cantus Firmus, Satz in den Caput-Messen von Dufay, Ockeghem und Obrecht“, Diss. München 1970.

man die Tradition der zwischen der Komposition und der gegenwärtigen Aufführung liegenden Jahrhunderte, die auch in der modernen Notation manifestiert ist, hinter sich gelassen hat.

3. Es kommt hinzu, dass bei Weitem nicht alle in alten Drucken und Handschriften überlieferte Musik bereits in modernen Ausgaben vorliegt. Immer wieder trifft man auf Stücke, selbst auf solche, die sogar berühmten Komponisten zugeschrieben sind, und die in den Gesamt- oder Denkmälerausgaben nicht zu finden sind. Dann ist es nicht schlecht, das Stück vor dem Spartieren mit einem Notensatzprogramm wie etwa Finale oder Sibelius erst einmal anzuspielen, um zu sehen, ob es überhaupt der Mühe wert ist.

4. Und dann ist es auch immer wieder ein intellektuelles Vergnügen, wenn man sich einer solchen Aufgabe gestellt und sie bewältigt hat. Es ist ein wenig wie ein gelöstes Kreuzworträtsel, aber mehr: Es kommt beim gemeinsamen Spiel aus alter Notation eine emotionale Komponente hinzu, man freut sich gemeinsam. So möchte ich von einem kognitiv-emotionalen Vergnügen sprechen, zu schweigen vom günstigenfalls damit verbundenen Kunstgenuss.

Kurz zusammengefasst macht das Musizieren aus alter Notation einfach Spaß; es hat tatsächlich einen nicht unerheblichen Suchtfaktor. Diesen „Stoff“ bereitzustellen und seine Konsumierung zu erleichtern, ist das Ziel des vorliegenden Textes. Fallen Sie nicht vom Pferd.

Abb.: *Triumphzug Kaiser Maximilians* (Ausschnitt): *Die burgundischen Pfeifer*[7]

[7] http://sosa2.uni-graz.at/sosa/druckschriften/triumphzug/content/48_49_large.html (25.03.2020)

Inhaltsverzeichnis

Lektion 1 – Der Einstieg in die Weiße Mensuralnotation: Stimmbezeichnungen; Formate; Schlüssel und weitere Zeichen **Lektion 1**

a. Stimmbezeichnungen

b. Formate 1: Stimmbücher

c. Die Notenschlüssel 1, Custos

d. Formate 2: Chorbücher

e. Die Notenschlüssel 2

f. Ergänzung: die Notenschlüssel für den Holzbläser: praktische Tipps

Lektion 2 – Noten- und Pausenzeichen; Tactus und Mensurzeichen; Tempus perfectum 1

a. Noten- und Pausenzeichen

b. Zeitmaß: Tactus und integer valor, Mensurzeichen, Proportionen

c. Das Zeichen 𝔠: Diminution oder Tempobeschleunigung

1. Diminution durch das „Alla-Breve-Zeichen“ in nur einem Teil der Stimmen

2. Tempobeschleunigung durch 𝔠 in allen Stimmen

3. Praktische Notwendigkeit des Zählens in Minimen unter **C** oder 𝔠

d. Ein relativ seltener Fall, den zu kennen aber notwendig ist: Augmentation durch das Zeichen für Prolatio maior in einer der Stimmen

e. Proportionszeichen

f. „Dreiertakt“: Tempus perfectum, Teil 1: Imperfektion, Punctum divisionis, Alteration, Kolorierung

1. Perfektion und Imperfektion

2. Punctum divisionis

3. Alteration

4. Die Notenschlüssel für den Holzbläser: Weitere praktische Tipps

5. Kolorierung 1: Im Tempus perfectum => Hemiole

6. Kolorierung 2: Punktierung der nächstkleineren Einheit einerseits, Triole andererseits

7. Kolorierung 3: Teilkolorierung

8. Kolorierung 4: „Augenmusik“

Lektion 3 – Die Ligaturen

a. Ligaturen: Regeln

b. Exkursion: Von der Gregorianik zur Mehrstimmigkeit (500 Jahre in drei Seiten)

1. Adiastematische Neumen
2. Diastematische Neumen/ Quadratnotation
3. Notre Dame-Schule/ Ars antiqua
4. Franco von Köln

c. Ligaturen: Erklärungen

d. Ligaturen im Tempus imperfectum und im Tempus perfectum (= Tempus perfectum 2)

Lektion 4 – Die Transposition

a. Chiavetten als Transpositionsanweisung nach Michael Praetorius

b. Grundlagen der Moduslehre: „Tonarten“ im 16. Jahrhundert

c. Praktisches Vorgehen bei Transposition

Lektion 5 – praktische Tipps zusammengefasst

a. Vorbereitung der Proben

1. Beschaffung der Transkription
2. Eintragung von Zeichen zum Wiederanfangen in Transkription und Original
3. Inspektion meiner Stimme bzw. aller Stimmen
4. Auswahl der Instrumente

b. „Eselsbrücken“ für Holzbläser nochmals zusammengefasst

Literatur- und Linkverzeichnis

Notenanhang

Lektion 1 – Der Einstieg in die Weiße Mensuralnotation:[8] Stimmbezeichnungen; Formate; Schlüssel und weitere Zeichen => zurück

Zusammenfassung der ersten Lektion

- In der Weißen Mensuralnotation wird eine Reihe von Notenformaten (Chorbücher, Stimmbücher) und von Zeichen verwendet, die für uns zunächst fremd sind.
- Zu diesen Zeichen zählen neben Mensurangaben, ungewohnten Notenwerten und Custos u.a. Notenschlüssel, die häufig von dem für uns gewohnten Violin- bzw. Baßschlüssel (= g2- bzw. f4-Schlüssel) abweichen.
- Dabei kommen neben g- und f-Schlüsseln auf ungewohnten Positionen vor allem c-Schlüssel zum Einsatz.
- **Das Spiel aus Noten mit diesen ungewohnten Schlüsseln muss auf dem Instrument geübt, und es muss Geläufigkeit darin erzielt werden.**

Je weiter wir historisch zurückgehen, desto größere – aber durchaus zu bewältigende! – Schwierigkeiten treten in der Musiknotation auf. Ich beschränke mich zunächst weitgehend auf die sogenannte „Weiße Mensuralnotation“[9], die von etwa 1450 bis 1600 verwendet wurde. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts hatte sie eine gegenüber früheren Jahrzehnten zumeist vereinfachte Gestalt angenommen, die sich zu einem Einstieg in die Materie eignet.

Als erstes betrachten wir ein bekanntes Beispiel aus Georg Forster: *Frische Teutsche Liedlein*, 1. Teil, Nürnberg 1539[10]. Von oben nach unten sind jeweils die Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassstimme als Auszug aus den Stimmbüchern des Drucks von 1539 abgebildet, darauf folgt die Transkription in moderne Notation.

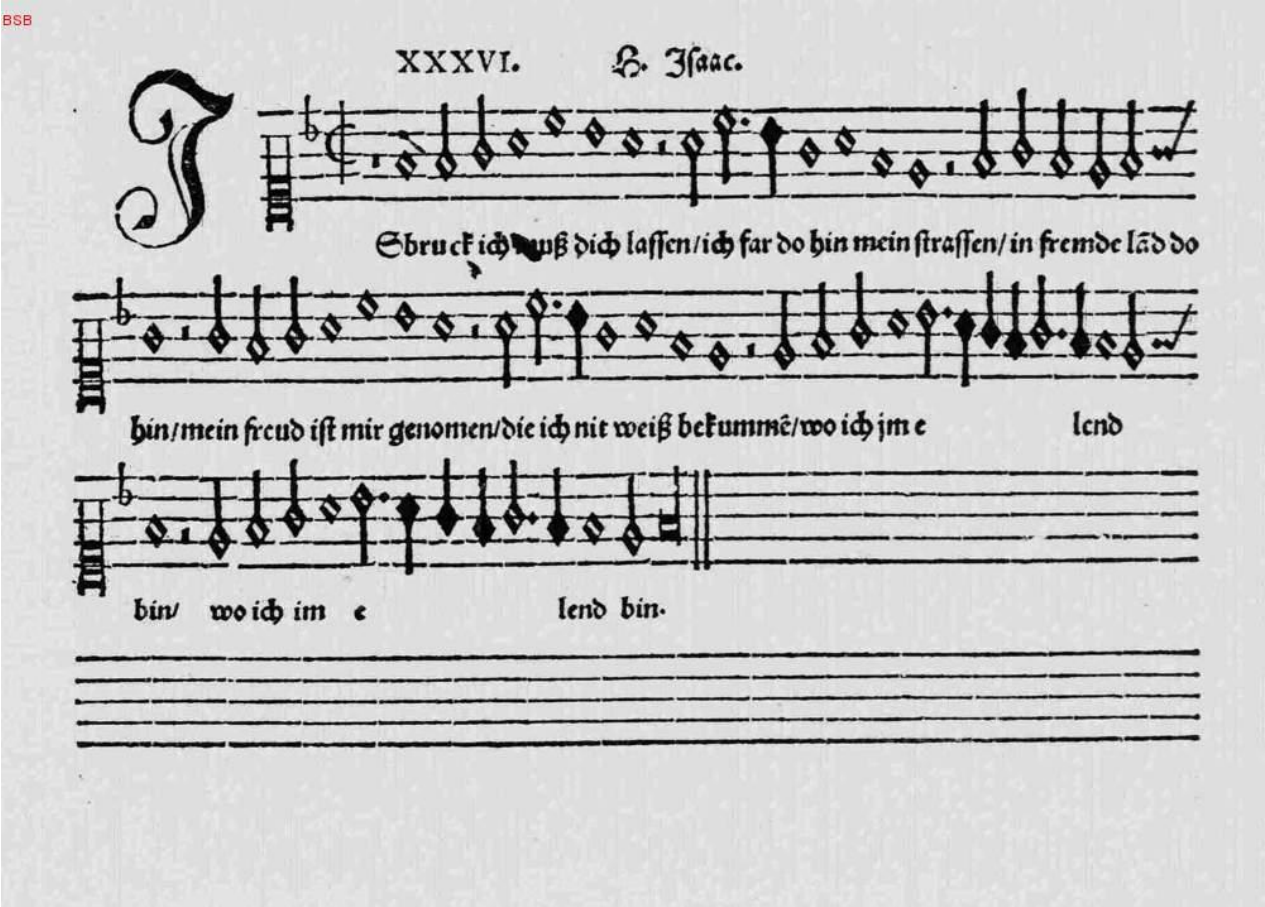
---

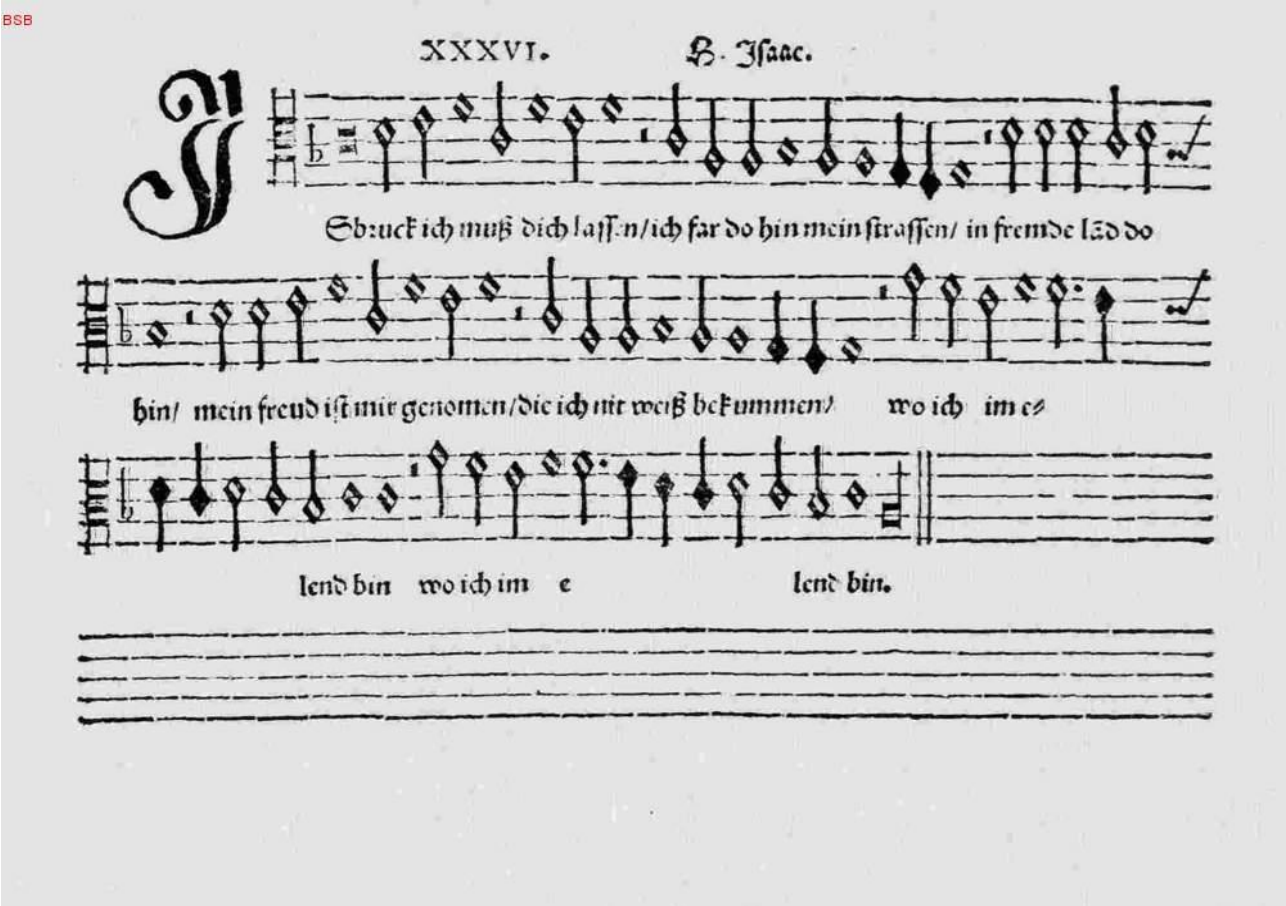
[8] Bis etwa 1430 wurde Musik fast ausschließlich auf Pergament notiert. Die Notenköpfe wurden schwarz oder in besonderen Fällen mit roter Farbe ausgefüllt. Man spricht deshalb von der „Schwarzen Mensuralnotation“: https://de.wikipedia.org/wiki/Mensuralnotation . Mit der häufigeren Verwendung des dünneren Papiers als Schreibmaterial schlug die schwarze Farbe auf die Rückseite durch, weshalb die Notenköpfe nur noch in Umrissen dargestellt wurden, eine Praxis, die dann von den Druckern übernommen wurde. Die Schwärzung von Noten in der „Weißen Mensuralnotation“ hat wieder eine andere Bedeutung, worauf zurückzukommen sein wird. „Mensur“ (lat. mensura, ae f. = „Messung“) ist hier die Abmessung der Noten in ihrer zeitlichen Dauer und die Einteilung ihrer Verhältnisse untereinander, was mehrstimmige Musik überhaupt erst ermöglicht.

[9] https://de.wikipedia.org/wiki/Mensuralnotation (15.03.2020).

[10] https://de.wikipedia.org/wiki/Innsbruck,_ich_muss_dich_lassen (15.03.2020); https://daten.digitale-sammlungen.de/0003/bsb00031637/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00031637&seite=1 bzw. https://daten.digitalesammlungen.de/0003/bsb00031637/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00031637&seite=44)
https://daten.digitale-sammlungen.de/0003/bsb00031637/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00031637&seite=186
https://daten.digitale-sammlungen.de/0003/bsb00031637/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00031637&seite=335
https://daten.digitale-sammlungen.de/0003/bsb00031637/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00031637&seite=491
Für die Transkription http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/User:Gerd_Eichler (15.03.2020).

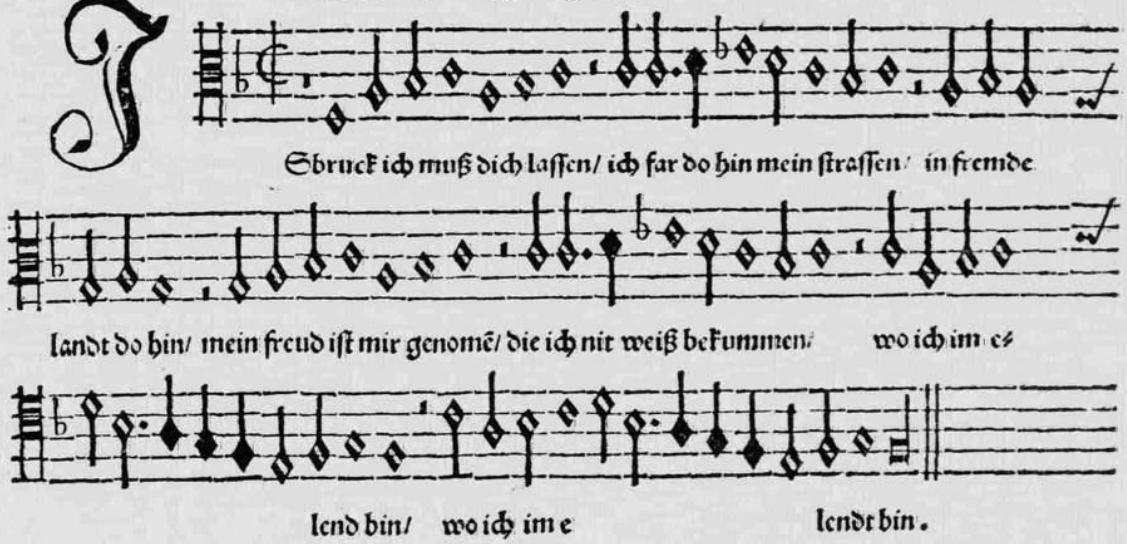
Heinrich Isaac: *I[nn]sbruck ich muß dich lassen* => zurück





BSB

XXXVI. H. Isaac.



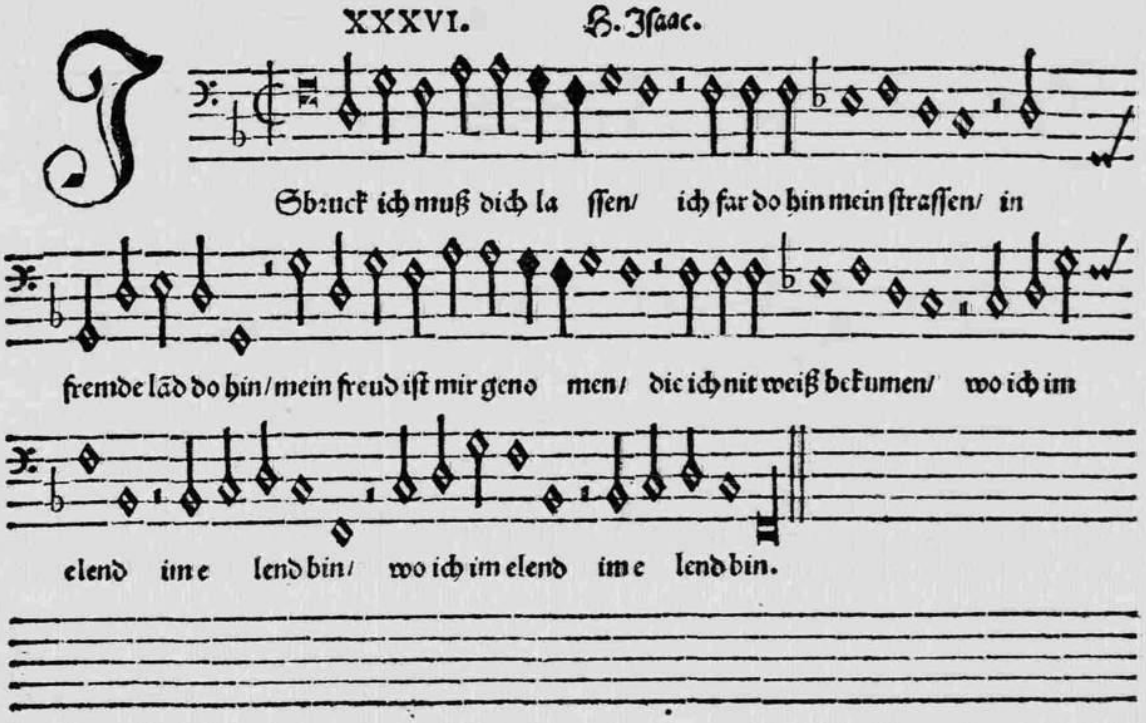
Groß leid muß ich yetz tragen / das ich allein thu klagen / dem liebsten bülen mein/ ach lieb nun laß mich armen/ im hertzen dein erbarmen/ das ich muß von dannen sein.

Meyn trost ob allen weyben / dein thu ich ewig pleyben / stet trew der eren frum̄ / nun muß dich Gott bewaren/in aller thugent sparen/biß das ich wider kum̄.

f 3

BSB

XXXVI. H. Isaac.



Isbruck ich muß dich lassen

Heinrich Isaak
1450 - 1570

Cantus

1. Is - bruck ich muß dich las - sen, ich
2. Groß leyd muß ich yetz tra - gen, das
3. Meyn trost ob al - len wey - ben, dein

Altus

1. Is - bruck ich muß dich las - - sen, ich
2. Groß leyd muß ich yetz tra - - gen, das
3. Meyn trost ob al - len wey - - ben, dein

Tenor

8

1. Is - bruck ich muß dich las - sen, ich
2. Groß leyd muß ich yetz tra - gen, das
3. Meyn trost ob al - len wey - ben, dein

Bassus

1. Is - bruck ich muß dich las - - - sen, ich
2. Groß leyd muß ich yetz tra - - - gen, das
3. Meyn trost ob al - len wey - - - ben, sein

5

fahr da - hin mein stras - sen, in fremb - de landt da - hin, mein
ich al - lein thu kla - gen, dem lieb - sten bu - len mein, ach
thu ich e - wig pley - ben, stet trew der e - ren frumm, nun

fahr da - hin mein Stras - sen, in fremb - de landt da - hin, mein
ich al - lein thu kla - gen, dem lieb - sten bu - len mein, ach
thu ich e - wig pley - ben, stet trew der e - ren frumm, nun

8

fahr - da - hin mein Stras - sen, in fremb - de landt da - hin, mein
ich al - lein thu kla - gen, dem lieb - sten bu - len mein, ach
thu ich e - wig pley - ben, stet trew der e - ren frumm, nun

fahr da - hin mein Stras - sen, in femb - de landt da - hin, mein
ich al - lein thu kla - gen, dem lieb - sten bu - len mein, ach
thu ich e - wig pley - ben, stet trew der e - ren frumm, nun

Copyright © 2010 by the Choral Public Domain Library (http://www.cpdl.org).
Edition may be freely distributed, duplicated, performed, or recorded
Revision 1.1, 2012-10-10 by Gerd Eichler

10

freud ist mir ge - no - men, die ich nit weiß
lieb nun laß mich Ar - men, im her - tzen dein
muß dich Gott be - wa - ren, in al - ler thu -

freud ist mir ge - no - - men, die ich nit weiß
lieb nun laß mich Ar - - men, im her - tzen dein
muß dich Gott be - wa - - ren, in al - ler thu -

freud ist mir ge - no - men, die ich nit weiß
lieb nun laß mich Ar - men, im her - tzen dein
muß dich Gott be - wa - ren, in al - ler thu -

freud ist mir ge - no - - - men, die ich nit weiß
lieb nun laß mich A - - - men, im her - tzen dein
muß dich Gott be - wa - - - ren in al - ler thu -

14

be - kom - men, wo ich im e - - - - lendt
er - bar - men, das ich von dann' muß
gent spa - ren, biß das ich wi - - - - der

be - kom - - men, wo ich im e - - - - lendt
er - bar - - men, das ich von dann' muß
gent spa - - ren, biß das ich wi - - - - der

be - kom - - men, wo ich im e - - - - lendt
er - bar - - men, das ich von dann' muß
gent spa - - ren, biß das ich wi - - - - der

be - kom - men, wo ich im e - lend, im e - - lendt
er - bar - men, das ich von dann' muß, von dann muß
gent spa - ren, biß das ich wi - der, ich wi - - der

19

bin, wo ich im e - - - - lendt bin.
sein, das ich von dann' muß sein!
kumm, biß das ich wi - - - - der kumm!

bin, wo ich im e - - - - lendt bin.
sein, das ich von dann' muß sein
kumm, biß das ich wi - - - - der kumm!

bin, wo ich im e - - - - lendt bin.
sein, das ich von dann' muß sein!
kumm, biß das ich wi - - - - der kumm!

bin, wo ich im e - lend, im e - - lendt bin.
sein, das ich von dann' muß, von dann' muß sein!
kumm, biß das ich wi - der, ich wi - - der kumm!

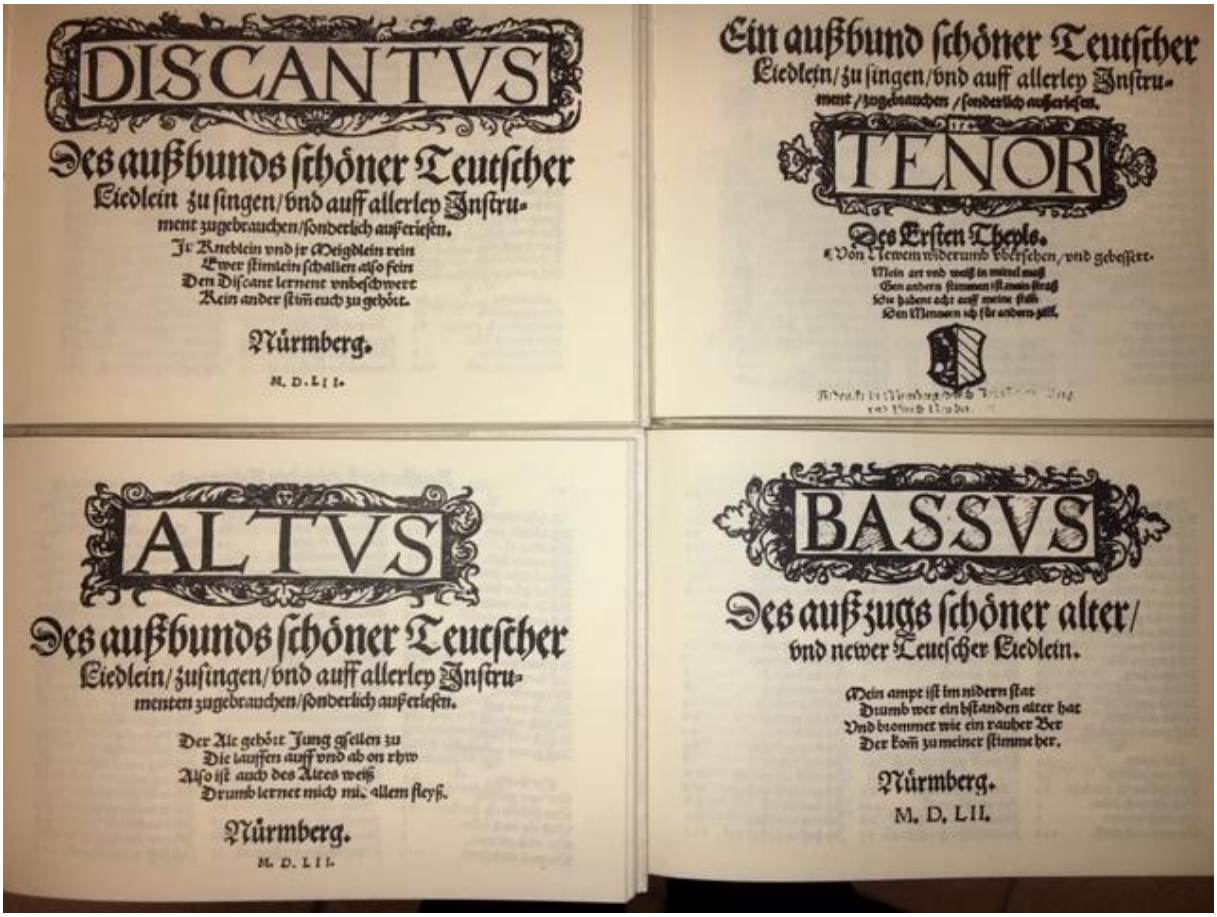


Abb: Titelseiten des Stimmbuchsets, dem das erste Beispiel, *I[nn]sbruck ich muss dich lassen*, entstammt. Es handelt sich konkret um einen Nachdruck aus dem Jahr 1552.

a. Stimmbezeichnungen => zurück

Hier ist zunächst anzumerken, dass sich die Bezeichnung der Stimmen nicht primär, wie wir gewöhnt sind, auf die Lage bzw. Tonhöhe bezieht, sondern auf die Funktion: Um den Ténor (lat. tenére = „halten“) als Hauptstimme gruppieren sich die anderen Stimmen. Der Ténor kann daher in einer hohen ebenso wie in einer tiefen Stimme liegen und entsprechend mit unterschiedlichen Schlüsseln (s.u.) aufgezeichnet sein wie in unserem Beispiel in den ersten beiden Zeilen im Altschlüssel und nicht im eigentlichen Tenorschlüssel, in den erst mit dem Übergang zur dritten Zeile gewechselt wird; diese relativ hohe Lage der Tenorstimme ist im 16. Jahrhundert sogar sehr häufig. Diskant heißt die Oberstimme seit etwa 1200, als die Stimmen begannen, sich nicht mehr nur allenfalls parallel, sondern unabhängig voneinander zu bewegen; „dis-“ in „discantus“ steht für „auseinander“, „cantus“ für „Gesang“, es wird also signalisiert, dass Tenor und Diskant sich auseinanderbewegen (und sich dann in Abwechslung dazu natürlich wieder annähern). Ebenso wird eine dritte hinzutretende Stimme Contraténor genannt, weil sie dem Tenor eben unabhängig (aber wie der Diskant natürlich

harmonisch passend!) „contra“, „gegenüber“, tritt. Mit dem Beginn der Vierstimmigkeit wird der Contraténor dann quasi aufgespalten in einen hohen und einen tiefen Contratenor, den Contratenor altus (lat. „altus“ = „hoch“), und den Contratenor bassus (lat. „bassus“ = „tief“, „grundlegend“). Daher stammen unsere modernen Bezeichnungen „Alt“ und „Bass“.

b. Formate 1: Stimmbücher (Formate 2: Chorbücher folgt weiter unten) => zurück

Die Musik des 16. und früherer Jahrhunderte wurde nicht in Partitur festgehalten. Tatsächlich sind nur höchst vereinzelt Partituren überliefert, obwohl die Komponisten sie bei ihrer Kompositionstätigkeit verwendet haben müssen[11]; wahrscheinlich wurden Schiefer- oder Wachstafeln mit Systemen von zehn Linien[12] für die zwanzig Noten des „Gamut“, des gesamten Tonvorrates, (s.u.) verwendet und die Eintragungen gelöscht, sobald das Werk auf Papier oder Pergament festgehalten worden war.

Zum Musizieren wurden entweder wie bei unserem ersten Beispiel Stimmbücher verwendet oder Chorbücher. Bei den Stimmbüchern, man spricht auch vom „Stimmbuchformat“, sind für jede einzelne Stimme alle Stücke der Veröffentlichung in getrennten Büchern zusammengestellt, Diskant, Alt, Tenor und Bass sowie alle weiteren Stimmen haben also jeweils ein Buch vor sich und musizieren bei der Aufführung daraus. Geht ein Stück im Gegensatz zu unserem Beispiel über mehrere Seiten, so sind die Seitenwechsel nicht synchronisiert; wenn umgeblättert werden muss, dann fast immer in verschiedenen Stimmen zu verschiedenen Zeiten. Das ist beim Singen kein Problem. Wenn man aber Instrumente verwendet und keine Person zum Umblättern zur Verfügung steht, dann empfiehlt es sich (praktischer Tipp!), Kopien der jeweiligen Folgeseiten bereitzuhalten und danebenzustellen, um die beim Umblättern meist unvermeidliche Verwirrung zu vermeiden.

c. Die Notenschlüssel 1 (Notenschlüssel 2 weiter unten)**, Custos** => zurück

In den Originalnoten unseres ersten Beispiels (*I[nn]sbruck*) findet sich am Anfang jeder Stimme ein Schlüssel[13], ein „b“ und ein senkrecht durchgestrichenes „**C**“, das Mensurzeichen, das hier ganz einfach den „geraden Takt“ angibt; für den Anfang genügt es, zu wissen, dass unter diesem Mensurzeichen „Breven“ (die Anfangsnoten der zweiten und vierten Stimme) in zwei „Semibreven“, „Ganze“, diese in zwei „Minimen“, „Halbe“, und diese in zwei

[11] „tabula compositoria”.
[12] „scala decemlinealis”; einige überlieferte Beispiele bei Manfred Hermann Schmid: *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel 2012, S. 173ff.
[13] „clavis signata”.

„Semiminimen“, „Viertel“(-Noten) aufgeteilt werden. Ein an der oberen Linie hängendes Pausenzeichen entspricht einer „Ganzen“, ein auf der unteren stehendes einer „Halben“. Der jeweilige Schlüssel und das „b“ finden sich auch am Beginn der folgenden Zeilen. Am Ende jeder Zeile außer der jeweils letzten findet sich ein Kringel, der „Custos“, „Wächter“. Er gibt an, auf welcher Tonhöhe es auf der nächsten Linie weitergeht, auch dann, wenn, wie in der dritten Stimme, beim Übergang von der zweiten in die dritte Zeile der Schlüssel gewechselt wird (s.u.) oder auf der neuen Zeile zunächst eine Pause folgt. Der Custos ist also keine eigene Note und darf nicht gesungen/ gespielt werden.

Für den Einsteiger ist meistens der Schlüssel das größte Problem, da er sehr oft vom gewohnten Violin- oder Baßschlüssel abweicht. Die Schlüssel müssen ganz einfach auf dem Instrument geübt werden. Dieses Üben ist der Anfang und die Grundlage alles weiteren. In der ersten Stimme liegt das „c“, angezeigt durch einen „c-Schlüssel“, auf der untersten Linie, in der Alt- und den ersten beiden Zeilen der Tenorstimme auf der dritten von unten, in der letzten Zeile der Tenorstimme auf der vierten Linie von unten. Im Diskant bezeichnet die unterste Linie für ein Sopraninstrument in c damit den Sieben-Finger-Griff, alle Grifflöcher geschlossen. **Berücksichtigt werden bei dieser Zählung hier und im weiteren Verlauf nur die vorderständigen Grifflöcher, nicht das Daumenloch der Blockflöte.** Im Alt bezeichnet die Mittellinie, die dritte von unten, auf einem Altinstrument in f den Drei-Finger-Griff bzw. in der letzten Zeile die vierte Linie von unten. Der Baßschlüssel, f auf der vierten Linie von unten, entspricht grifftechnisch dem modernen Baßschüssel.

Vor dem Beginn der modernen Noten steht das „Incipit“, die Wiedergabe von Schlüssel, „b“, Mensurzeichen und erster Note bzw. Pause der Originalnoten. Das Incipit dient zur Offenlegung der Transkriptionsgrundlagen, etwa, dass wie in unserem ersten Beispiel eine Semibrevis transkribiert als Ganze wiedergegeben wird, und zur schnellen Identifizierung eines Stückes; für *I[nn]sbruck ich muß dich lassen* gibt es noch einen zweiten, von dem hier gezeigten verschiedenen Satz vom Beginn des 16. Jahrhunderts. Die Noten des Incipit dürfen bei der Aufführung natürlich nicht mitgespielt werden. Im speziellen Fall unserer Transkription ist das Incipit in der ersten und in der vierten Stimme fehlerhaft: In der ersten steht das „b“ an der falschen Stelle, es müsste korrekt auf der vierten Linie von unten stehen, und als erste Note ist ein „g“ statt des korrekten „f“ angezeigt; in der vierten Stimme steht das „b“ auf der dritten Linie von unten statt auf der zweiten, und als erste Note ist statt des korrekten „f“ ein „d“ angezeigt.

Übung

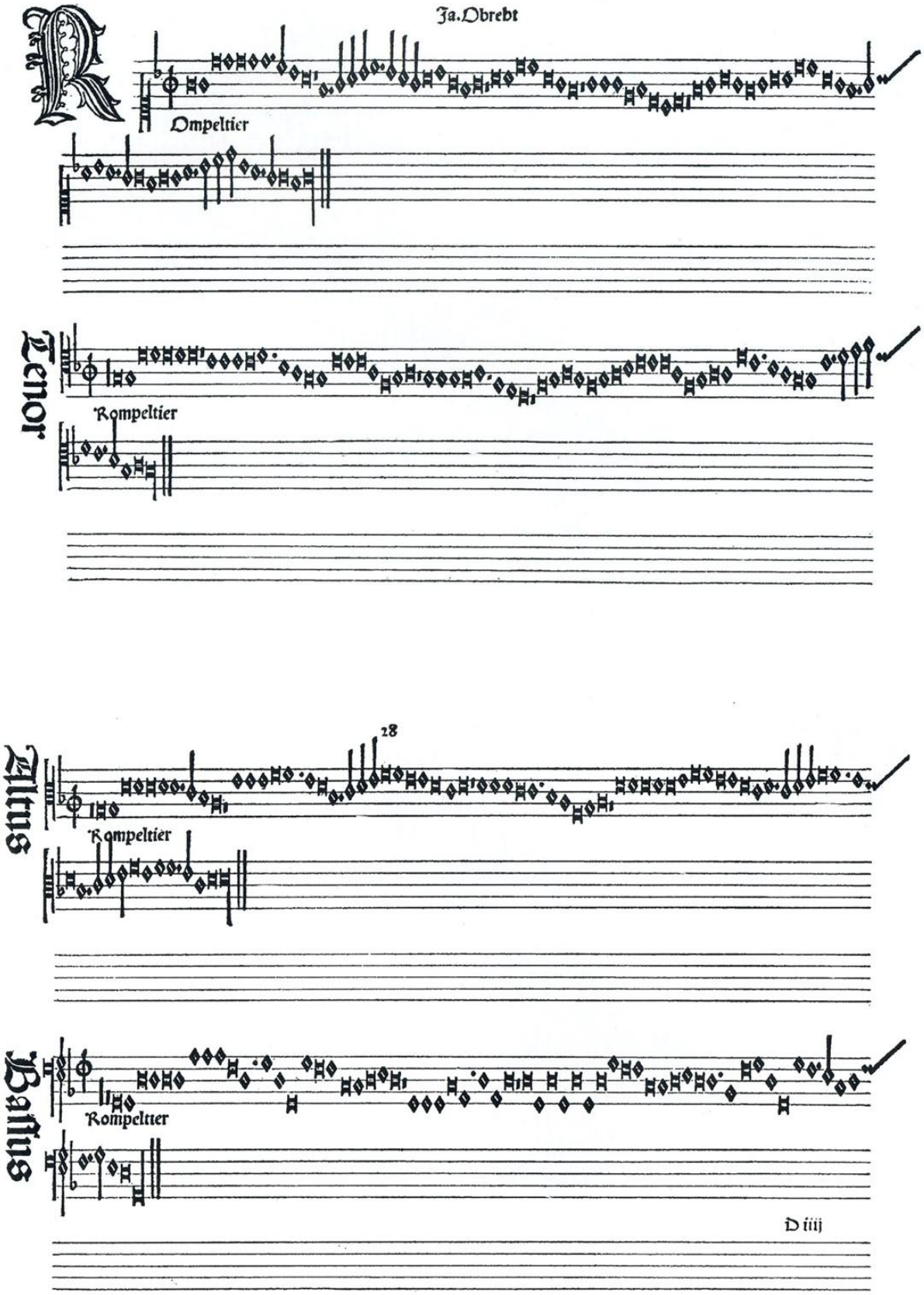
- Spielen Sie aus den Originalnoten von *Innsbruck ich muss dich lassen* die Oberstimme mehrfach auf einem Sopraninstrument in c und danach die Alt- und Tenorstimme auf einem Altinstrument in f bzw. die letztere alternativ auf einem Tenorinstrument in c.
- Fällt Ihnen in der dritten Stimme am Übergang von der zweiten zur dritten Zeile etwas auf?
- Überprüfen Sie die Richtigkeit Ihrer Wiedergabe mit der Transkription.
- Spielen Sie, wenn Ihnen ein Baßinstrument zur Verfügung steht, in gleicher Weise die Baßstimme auf einem Baßinstrument in f. Zählen Sie Semibreven, „Ganze".

d. Formate 2: Chorbücher (Formate 1: Stimmbücher siehe oben) => zurück

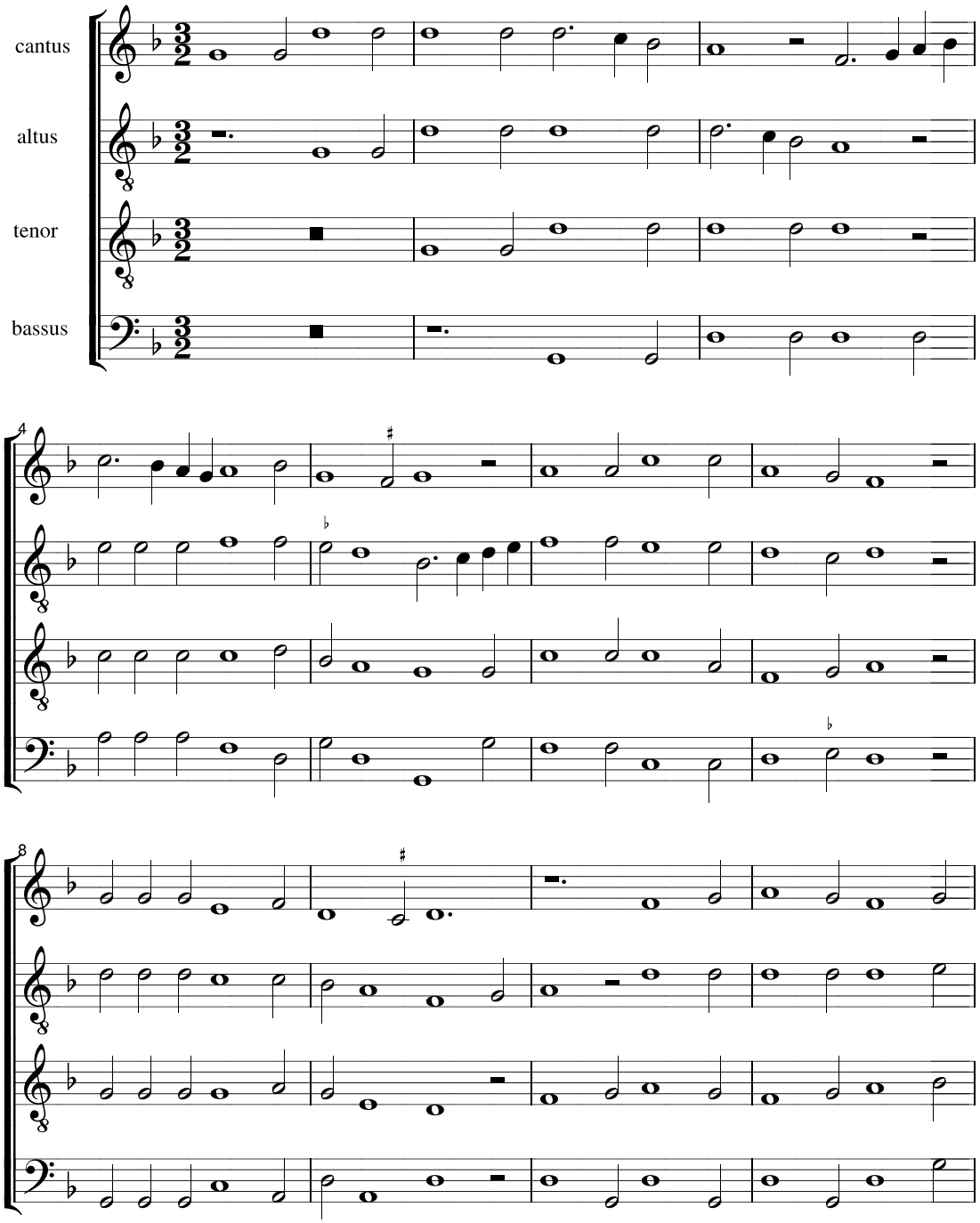
Bei einem Chorbuch (oder „im Chorbuchformat") stehen alle Stimmen einer Komposition auf zwei gegenüberliegenden Seiten eines Buches, aber jede Stimme getrennt für sich. Meist steht bei vierstimmigen Kompositionen die erste Stimme, der Diskant, links oben, darunter die dritte Stimme, der Tenor. Rechts oben steht die zweite Stimme, der Alt, und rechts unten die vierte, der Bass. Hier sind die Stimmen synchronisiert; wenn ein Stück über mehr als eine Doppelseite geht, und wenn eine Stimme mit ihrem Notentext zu Ende ist und umgeblättert werden muss, dann sind auch alle anderen Stimmen so weit, und es geht nach dem Umblättern für alle an der gleichen Stelle weiter. Ein Beispiel für das Chorbuchformat, für das zwei gegenüberliegende Seiten ausreichen, die hier jedoch untereinander wiedergegeben sind, ist das Stück *Rompeltier* von Jacob Obrecht. Es folgt hier im Original aus dem Druck eines Chorbuches, einem der ersten Musikdrucke überhaupt, und dann in der Transkription;[14] ich komme aber erst später darauf zurück. Die Abmessungen dieses für das private Musizieren im bürgerlichen Kreis bestimmten Chorbuchdrucks sind knapp 20x30 cm. Es gibt eine Reihe vor allem von Handschriften, aber auch von Drucken für die liturgische Praxis, die erheblich größer sind.

[14] Ottaviano Petrucci (Hrsg.): *Harmonice Musices Odhecaton A*, Venedig 1501, fol. 27v–28r: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP267487-PMLP75514-odhecaton_1501.pdf ; für die Transkription https://imslp.org/wiki/Rompeltier_(Obrecht%2C_Jacob) (17.01.2020).

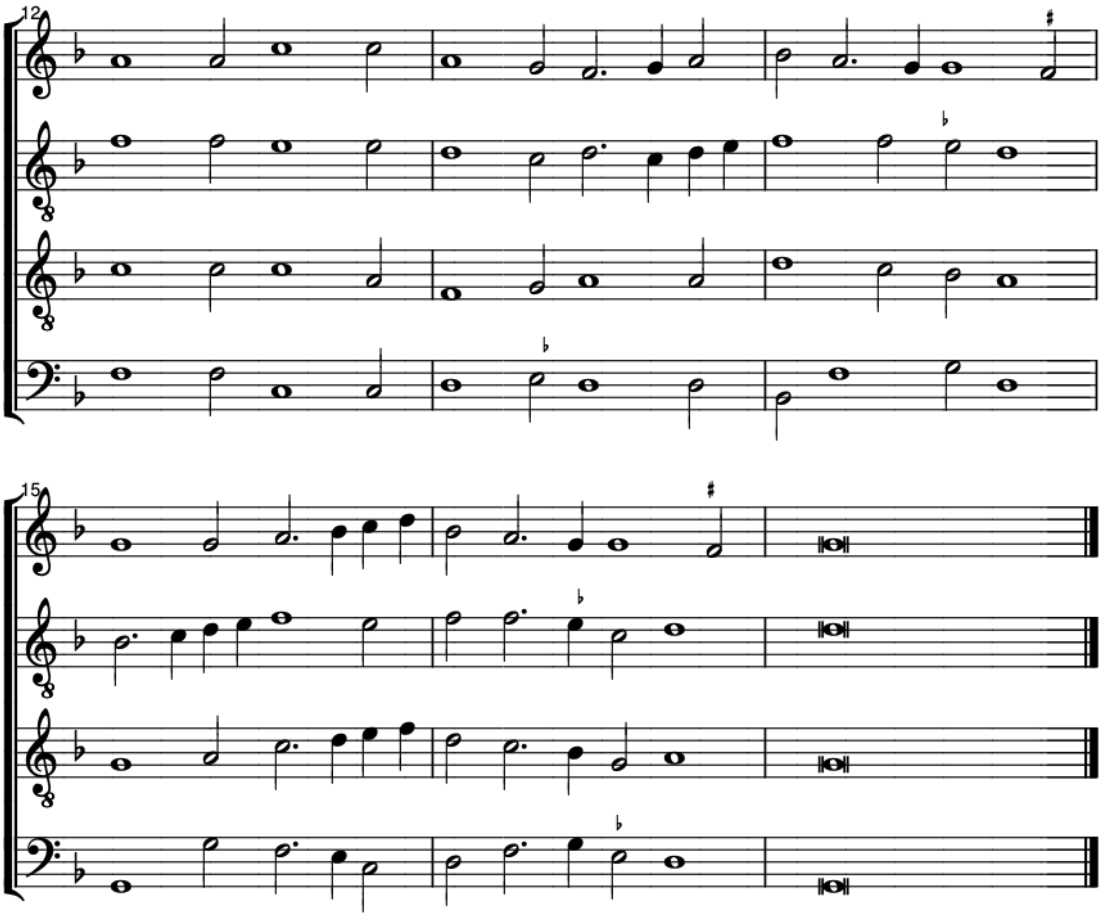
Jacob Obrecht: *Rompeltier* => zurück



Jacob Obrecht (1457/58-1505) [allegedly]
Rompeltier



1



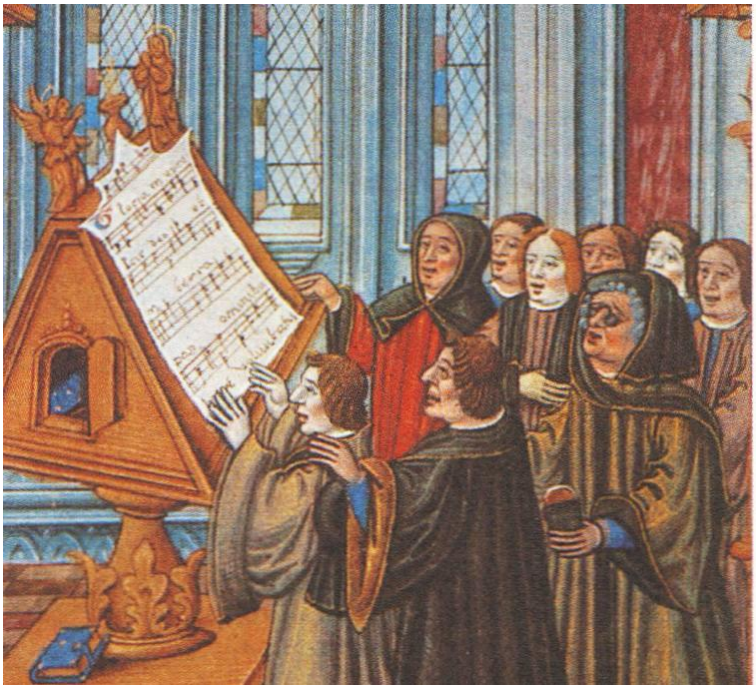


Abb: Johannes Ockeghem (mit Brille) mit seiner Kapelle vor einem Chorbuch (Ausschnitt)[15]

[15] https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Johannes_Ockeghem/1008650 (09.02.2020).

Abb.:[16] Eine Gruppe von Mönchen, die aus einem Chorbuch singen. Wie im Frontispiz von Ganassis *Fontegara* (s.o.) zählt der zweite Mönch von links dem vor ihm stehenden (er könnte sonst nicht in das Chorbuch schauen) Knaben den Takt mit dem linken Zeigefinger auf die linke Schulter.

Auch wenn sich die beiden originalen Formate, Stimmbücher und Chorbuch, in den gezeigten Beispielen auf den ersten Blick nur geringfügig unterscheiden, ist der Unterschied in der Praxis sehr groß: gemeinsames Musizieren aller Stimmen aus einem einzigen Buch (Chorbuch) gegenüber Musizieren jeder Stimme jeweils für sich aus getrennten Büchern. Ein weiteres Beispiel für ein Chorbuch, diesmal eine Handschrift, folgt im Anhang mit dem Introitus aus Pierre de la Rues *Missa pro fidelibus defunctis*.

Inzwischen ist eine ganze Reihe von frühen Musikhandschriften und -drucken im Internet frei zugänglich. Hinweise auf die entsprechenden Quellen folgen. Sie können heruntergeladen und zum Musizieren ausgedruckt werden. Bei Chorbüchern besteht eine andere Möglichkeit (praktischer Tipp!) darin, die Doppelseite direkt vom Rechner mit Hilfe eines Beamers zu projizieren und so daraus zu musizieren. Der Beamer sollte allerdings hochauflösend und, natürlich, so geräuschlos wie möglich sein.

[16] Amico Aspertini 1475–1552: *Trasferimento del Volto Santo a Lucca*, Cappella di Sant'Agostino (Lucca), Detail; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amico_aspertini,_trasferimento_del_volto_santo_a_lucca,_1508-09,_01.jpg (19.01.2020).

e. Die Notenschlüssel 2[17] (Notenschlüssel 1 siehe oben) => zurück

Wie bereits erwähnt, ist die erste Hürde das Spielen aus den originalen Schlüsseln. Wir sind heute vor allem an den Violinschlüssel gewöhnt, also einen g-Schlüssel auf der zweiten Linie (von jetzt an sollen die Linien ohne weitere Angabe von unten gezählt werden), und den Baßschlüssel, also einen f-Schlüssel auf der vierten Linie. Der Einfachheit halber sollen in der Folge die Schlüssel mit dem von ihnen festgesetzten Ton, gefolgt von seiner Position innerhalb des Liniensystems bezeichnet werden, hier also der Violinschlüssel als g2-Schlüssel und der Baßschlüssel als f4-Schlüssel.

In der frühen Neuzeit war das Schreibmaterial, insbesondere das Pergament, knapp und teuer; es musste also Raum gespart werden. Deshalb waren die Kopisten bestrebt, die Noten auf knappem Raum, das heißt innerhalb des Liniensystems zu halten. Aus diesem Grund wurden je nach der Tonhöhe einer Stimme unterschiedliche Schlüssel verwendet, und es wurde, wenn sonst das Liniensystem überschritten worden wäre, auch einmal der Schlüssel unversehens innerhalb einer fortlaufenden Stimme gewechselt (s.o. die Tenorstimme von *Is[nn]bruck ich muß dich lassen*), für uns heutige Sänger/ Spieler gerne eine Ursache für plötzliche Verwirrung und Scheitern des Aufführungsversuches.

Diese Praxis wurde dann auch in die Musikdrucke übernommen. Es wurden vor allem c-, f- und g-Schlüssel verwendet, sehr häufig c-Schlüssel. Viele dieser Schlüssel haben je nach der Stimmlage, für die sie zumeist verwendet wurden, eigene Namen.

Häufige Formen der Schlüssel:

c-Schlüssel: f-Schlüssel: g-Schlüssel:

oder ähnlich oder ähnlich oder ähnlich

Jeder dieser Schlüssel kann nun auf verschiedenen Linien stehen: der c-Schlüssel auf allen fünf, der f-Schlüssel auf der zweiten, dritten, vierten und fünften und schließlich der g-Schlüssel auf der ersten, zweiten und dritten Linie. Je höher der einzelne Schlüssel jeweils steht, desto tiefer ist die Lage der Stimme und umgekehrt.

[17] https://de.wikipedia.org/wiki/Notenschlüssel (07.01.2020). Wie bereits angegeben, heißt ein Notenschlüssel in der frühen Neuzeit auch *clavis signata*. Eine *clavis* ohne weitere Bezeichnung ist dagegen das, was wir heute als „Note“ bezeichnen; die *claves*, zwanzig an der Zahl, füllen den Tonraum zwischen dem Gamma Ut, das ist das G (nicht überblasener Sechs-Finger-Griff auf einem Bassinstrument, z.B. Baßdulcian in F), und dem e‘‘. Eine *nota* ist dagegen ein Ton innerhalb eines Hexachords „ut-re-mi-fa-sol-la“, cf. Gumpelzhaimer, fol. 5r–6v.

c-Schlüssel: 1. c1 = Sopran-oder Diskantschlüssel

2. c2 = Mezzosopranschlüssel

3. c3 = Altschlüssel

4. c4 = Tenorschlüssel

5. c5 (selten) ergibt mit dem f3 = Baritonschlüssel identische Tonhöhen

f-Schlüssel: 1. f2 (selten) ergibt mit dem c4 = Tenorschlüssel identische Tonhöhen

2. f3 = Baritonschlüssel

3. f4 = „normaler“ Baßschlüssel

4. f5 = Schlüssel für sehr tiefe Baßpartien ohne eigenen Namen

g-Schlüssel: 1. g1 = französischer Violinschlüssel, besonders häufig in der französischen Musik des 17. Jahrhunderts

2. g2 = „normaler“ Violinschlüssel

3. g3 ergibt mit dem c1 = Sopran- oder Diskantschlüssel identische Tonhöhen

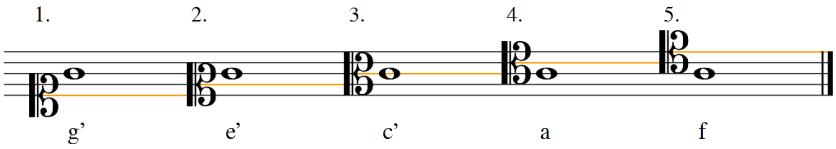


Abb.: c-Schlüssel in der oben angegebenen Reihenfolge. Unter der Abbildung angegeben ist jeweils die durch die Position des Schlüssels bestimmte Tonhöhe der stets auf der gleichen dritten Linie eingezeichneten Note.

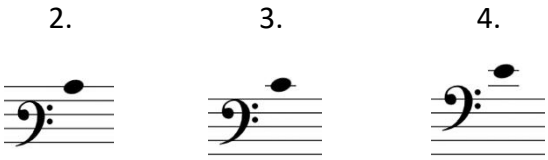


Abb:: Drei der vier f-Schlüssel in der oben angegebenen Reihenfolge. Die Tonhöhe der eingezeichneten Note ist jeweils c.

1. 2.

Abb.: Zwei der oben genannten g-Schlüssel in der angegebenen Reihenfolge. Die Tonhöhe der eingezeichneten Note ist jeweils c.

Der g3-Schlüssel entspricht dem c1 = Diskantschlüssel

Das Beispiel (Stimmbuchformat) im Anhang, auf das wir zurückkommen werden, die Adventshymne *Conditor alme siderum* von Thomas Stoltzer,[18] zeigt eine erste Stimme, die im g3-Schlüssel notiert ist. Dieser Schlüssel ergibt mit dem c1-Schlüssel, also dem Sopran- oder Diskantschlüssel, identische Tonhöhen; er ähnelt aber (praktischer Tipp!) dem g2 = Violinschlüssel so sehr, dass er prima vista gerne übersehen wird.

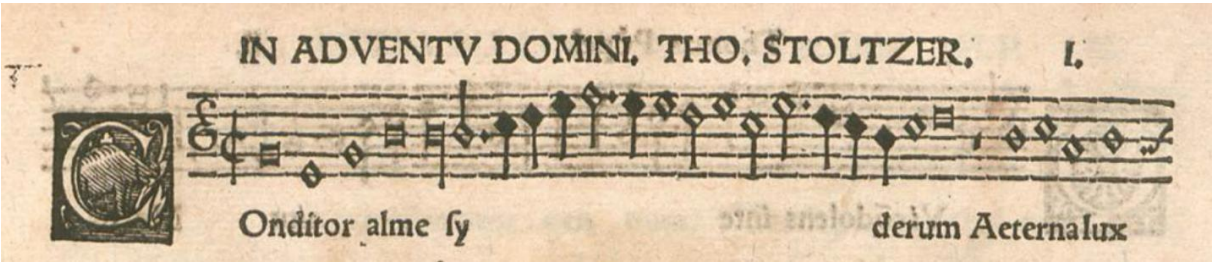


Abb.: Thomas Stoltzer: „Conditor alme siderum“, Beginn der ersten Stimme

Die zweite Stimme steht im c3- oder Alt- und (Achtung, Schlüsselwechsel nach der zweiten Zeile!) im c4-Schlüssel, die dritte in eben diesem c4- oder Tenor- und der Baß im f4- oder Baßschlüssel. Dieses Beispiel enthält einige Zeichen, die erst in den folgenden Lektionen genauer erläutert werden sollen. Da sind zum einen einige Longen, rechteckige Noten mit einem nach oben oder unten weisenden Strich an der rechten Seite in der ersten Zeile der ersten und in der ersten Zeile der vierten Stimme sowie am Ende von allen Stimmen. Dann sind da einige zusammengebundene Noten, Ligaturen. Und schließlich gibt es in der zweiten Stimme in der zweiten, dritten und vierten Zeile eine schwarz ausgefüllte „Ganze“. Sie zählt

[18] Original aus: Georg Rhau (Hrsg.): *Sacrorum Hymnorum Liber Primus*, Wittenberg 1542, No. 1, https://archive.thulb.uni-jena.de/collections/receive/HisBest_cbu_00020163 , Transkription von Andreas Stenberg http://www2.cpdl.org/wiki/index.php/Conditor_alme_siderum_(Thomas_Stoltzer) (25.03.2020).

(näherungsweise) jeweils so viel wie eine punktierte „Halbe“, und Vorsicht, nur die in der dritten Zeile beginnt „auf den Schlag“, die anderen beiden sind synkopiert. Die Transkription „funktioniert“ zwar an diesen Stellen (Takt 21 und 39 auf 40), ist aber, weil sie fälschlich Triolen ausweist, nicht ganz korrekt. Dazu weiter unten mehr.

Der Gamma-Ut-Schlüssel Γ

Zu dem Thema „Schlüssel“ ist aber bereits hier noch ein zusätzlicher Aspekt zu ergänzen. So gibt es noch einen weiteren, wenn auch relativ selten verwendeten g-Schlüssel, den Gamma-Ut-Schlüssel, angezeigt durch ein großgeschriebenes griechisches „Gamma“, **Γ,** oder durch ein lateinisches **G**. Er gibt die tiefste Note des „Gamut“, des frühneuzeitlichen Tonsystems an, eben das „Gamma Ut“ (Anm. 7) und steht meistens auf der dritten Linie (auf der ersten Linie stehend entspräche er dem f4- bzw. „normalen“ Baßschlüssel). Das heißt, dass die dritte Linie dem Sechs-Finger-Griff auf dem Baßdulcian entspricht, die unterste Linie dem tiefen C und damit dem tiesten Ton in der Extension des Baßdulcians. Ein Beispiel ist der im Anhang gezeigte Introitus der *Missa pro fidelibus defunctis*, der *Messe für die gläubigen Verstorbenen* von Pierre de la Rue[19] auf den Text „Requiem aeternam dona eis, Domine“, „Herr, gib ihnen die ewige Ruhe“. Abgebildet sind die auf der linken, hier an erster Stelle stehenden Seite oben die erste Stimme im durchgehenden c4- = Tenorschlüssel, darunter im durchgehenden f4- = Baßschlüssel die dritte bzw. Tenorstimme, auf der rechten bzw. hier darunter stehenden Seite oben die zweite bzw. Alt- und darunter die vierte bzw. Baßstimme. In beiden letzteren Stimmen wird der Schlüssel gewechselt: In der zweiten geht es von der dritten auf die vierte Zeile vom f3- bzw. Baritonschlüssel auf den f4- bzw. regulären Baßschlüssel über, in der vierten Stimme (s. Abb.) zwischen der ersten und der zweiten Zeile vom f5- auf den Gamma-Ut-Schlüssel mit dem G auf der dritten Linie.

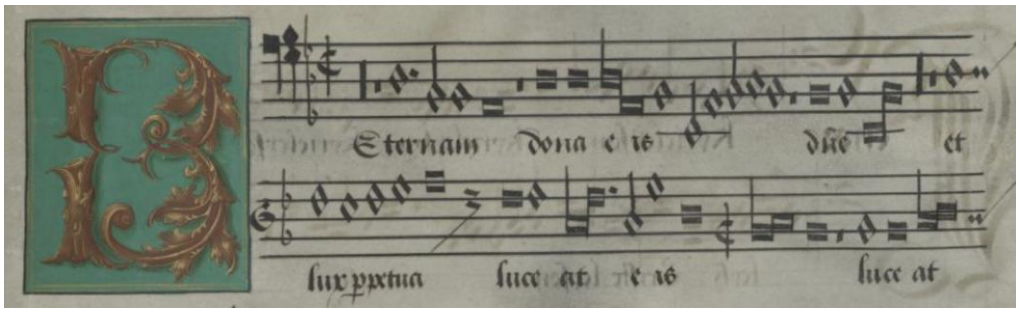


Abb.: Introitus der *Missa pro fidelibus defunctis* von Pierre de la Rue, Baßstimme (Beginn)

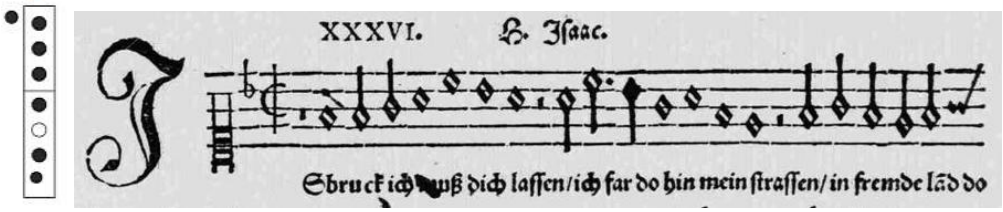
[19] Jena, Universitätsbibliothek, Chorbuch 12, fol. 111v–122r; https://imslp.org/wiki/Choirbook%2C_D-Ju_MS_12_(La_Rue%2C_Pierre_de) (09.02.2020).

Schon hier ist festzuhalten: Der Custos am Ende der Zeile im „alten“ Schlüssel gibt korrekt die Tonhöhe der ersten Note im „neuen“ Schlüssel wieder, in der obigen Abbildung ein „b“, das unter dem f5-Schlüssel (erste Zeile) auf der dritten, unter dem Gamma-Ut-Schlüssel (zweite Zeile) auf der vierten Linie steht. Mit dem Schlüsselwechsel verändert sich damit korrekt die Position der Vorzeichen, hier der „b“s. Auf den Custos ist in der allgemeinen Praxis freilich nur dann Verlass, wenn, was keineswegs immer der Fall ist, der Schlüsselwechsel mit dem Zeilenumbruch zusammenfällt, und auch der Positionswechsel der Vorzeichen ist nicht immer ein sicherer Indikator, nämlich trivialerweise genau dann nicht, wenn keine Vorzeichen vorgeschrieben sind. Trotzdem sollte man sich (praktischer Tipp!) beide Anzeichen für einen Schlüsselwechsel merken. Wieder sind, das sei hier nochmals angemerkt, zwei original gegenüberliegende Seiten untereinander wiedergegeben.

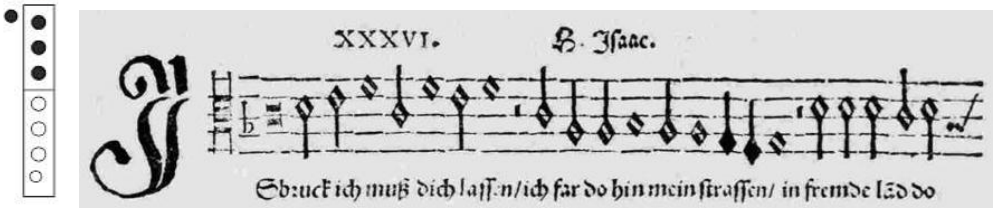
f. Ergänzung: die Notenschlüssel für den Holzbläser: praktische Tipps => zurück

Wenn Sie den wunderbaren Satz von Heinrich Isaac über *I[nn]sbruck, ich muss dich lassen* wie vorgeschlagen geübt haben, also zuerst die erste Stimme auf einem c-Sopran- und dann die zweite auf einem f-Altinstrument, dann ist Ihnen bereits aufgefallen, dass die Griffe im Verhältnis zu den jeweiligen Notenlinien die gleichen sind: Auf dem c-Sopraninstrument entspricht die dritte Linie im Diskantschlüssel einem g, also dem Drei-Finger-Griff; auf dem f-Altinstrument entspricht die dritte Linie im Altschlüssel einem c, also ebenfalls dem Drei-Finger-Griff. Das bedeutet, dass Sie, haben Sie sich mit dem c1- oder Diskantschlüssel auf dem c-Sopraninstrument vertraut gemacht, automatisch auch den c3- oder Altschlüssel auf dem f-Altinstrument beherrschen. Tatsächlich kann das Fünf-Linien-System zusammen mit den Zwischenräumen als eine Art Griffschrift für Holzblasinstrumente verstanden werden. Deshalb ist es hilfreich, sich vor dem Beginn des Musizierens klarzumachen, welcher Griff auf welche Linie (bzw. auf welchen Zwischenraum) fällt. Besonders dann, wenn, was nicht eben empfehlenswert ist, während einer Aufführung die Instrumente gewechselt werden, kann man sich den ersten Griff vor den Beginn seiner Stimme schreiben, am besten als Abbildung des Instruments, hier einer Blockflöte, wie im Beispiel der Stimmen von *I[nn]sbruck ich muss dich lassen*:

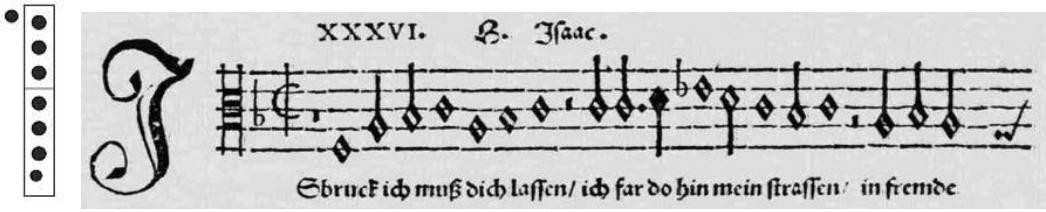
1. Diskantstimme, Sopraninstrument in c, erster Ton (unteres) f:



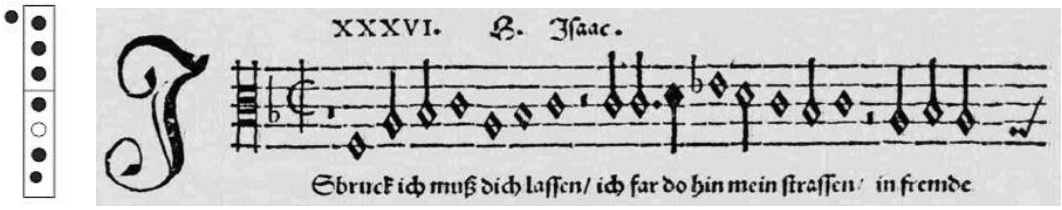
2. Altstimme, Altinstrument in f, erster Ton (unteres) c:



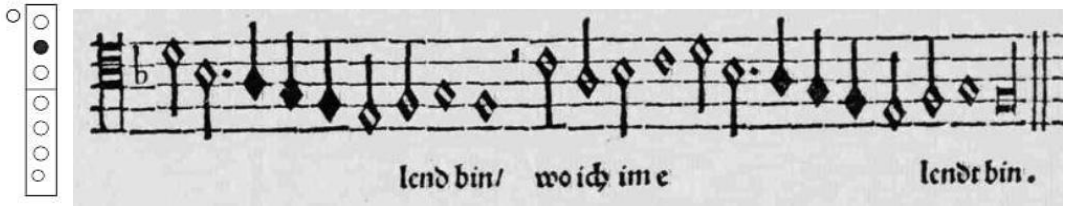
3. Tenorstimme, Altinstrument in f, erster Ton (tiefes) f:



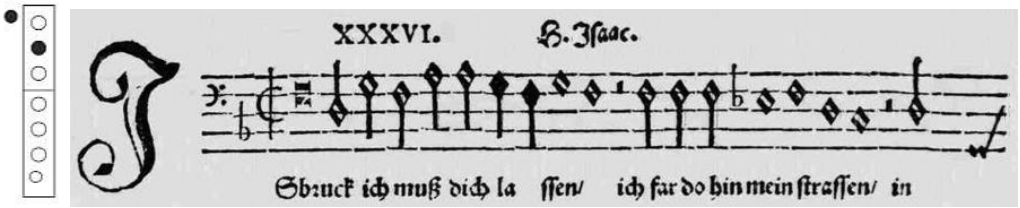
3a. Tenorstimme, Tenorinstrument in c, erster Ton (tiefes) f:



3b. Tenorstimme, dritte und letzte Zeile, Tenorinstrument in c, erster Ton (hohes) d:



4. Baßstimme, Baßinstrument in f, erster Ton (mittleres) f:



Wegen des Schlüsselwechsels in der dritten Stimme und der Unterschreitung des Umfangs eines f-Altinstruments ist hier ein Tenorinstrument vorzuziehen.

Lektion 2 – Noten- und Pausenzeichen; Tactus und Mensurzeichen; Tempus perfectum 1

=> zurück

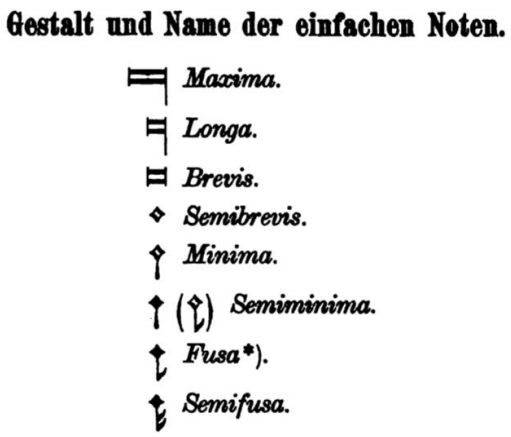
Zusammenfassung der zweiten Lektion

- Die Noten- und Pausenzeichen der Weißen Mensuralnotation entsprechen nur auf den ersten Blick unseren modernen Zeichen. Insbesondere können sie zwei- oder dreizeitig sein, das heißt, dass auf eine Note je nach Mensur zwei oder drei der nachfolgenden kleineren Noteneinheiten gezählt werden müssen.
- Zur Festlegung der Proportionen der Notationszeichen untereinander – Zwei- oder Dreizeitigkeit, Zeitmaß – dient eine Reihe von Mensurzeichen.
- Als Takt wird ein weitgehend gleichbleibender Rhythmus von 60 bis 80 Schlägen pro Minute zu Grunde gelegt, auf den zumeist die Semibrevis zu zählen ist. Mensurzeichen können auf größere oder kleinere Noten als Zähleinheiten verschieben. Das Zählen in kleineren Noteneinheiten als der Semibrevis, also z.B. in Minimen, kann auch aus rein praktischen Gründen notwendig werden.
- **Die Noten- und Pausenbezeichnungen der Weißen Mensuralnotation müssen verinnerlicht werden. Insbesondere im Tempus perfectum ist darauf zu achten, dass auf Breven und Brevispausen je drei Semibreven zu zählen sind. Dies muss im praktischen Spiel aus Originalnoten geübt werden.**

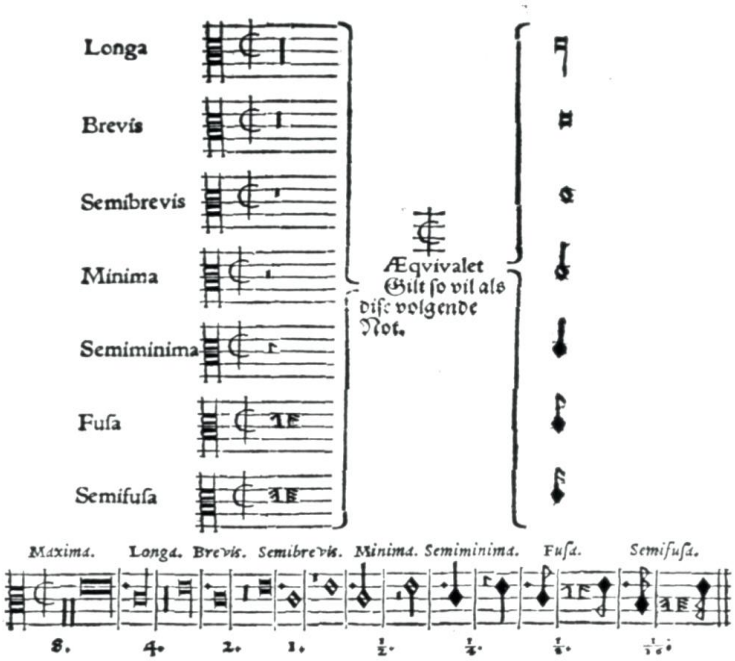
a. Noten- und Pausenzeichen => zurück

In der ersten Lektion sind wir von der intuitiven Analogie zur Modernen Notation ausgegangen und haben von „Ganzen“, „Halben“ etc. gesprochen. Dies ist nun allerdings etwas irreführend, weil zum einen die historischen Notenwerte natürlich davon verschiedene, historisch korrekte Bezeichnungen haben, und weil sie zum anderen eben nicht wie unsere modernen „Äquivalente“ stets in zwei Noten der nächstfolgenden kleineren Kategorie unterteilt werden, sondern abhängig vom jeweiligen Mensurzeichen (s.u.) in deren zwei oder drei. Es folgen zunächst die entsprechenden Symbole und Bezeichnungen für die Noten als Abbildung aus einem Standardwerk zur Notationskunde aus dem 19. Jahrhundert.[20]

[20] Heinrich Bellermann: *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin [2]1906 ([1]1858), S. 3; https://books.google.de/books/about/Die_Mensuralnoten_und_Taktzeichen_des_XV.html?id=w-AsAAAAYAAJ&redir_esc=y (09.01.2010). Nur beiläufig sei hier angemerkt, dass die „Alte-Musik-Bewegung“, die ihre erste größere Manifestation in der Wiederaufführung von Johann Sebastian Bachs *Matthäuspassion* durch Felix Mendelssohn Bartholdy am 11. März 1829 in Berlin gefunden hat, der gleichen Bewegung zugehört, die auch den Begriff der „Geschichte“ geprägt hat und aus welcher der Historismus hervorgegangen ist. Es ist der Umbruch der „Episteme“ (Michel



Während die Noten direkt aus ihrer Form erkennbar sind, erschließen sich die entsprechenden Pausen nur im Kontext des Liniensystems. Ihre Werte ergeben sich je nachdem, ob sie mit einer Linie über oder unter ihnen zusammenhängen und über wie viele Zwischenräume sie gehen. Darüber hinaus können sie auch die Mensur anzeigen und besonders im Tempus perfectum („Dreier-Takt") Auskunft über die Aufteilung der Noten geben. Doch davon später. Wegen der besseren Lesbarkeit folgt unten für die Pausen die Abbildung aus einem Lehrwerk des ausgehenden 16. Jahrhunderts.[21]



Foucault) in der „Sattelzeit" (Reinhart Koselleck) des ausgehenden 18./ beginnenden 19. Jahrhunderts. Die „Alte-Musik-Bewegung" kann damit als ein Kind der künstlerischen Romantik gesehen werden. Mit dem Ende des Historismus hat auch der Begriff der Authentizität bei der Aufführung Alter Musik mehrfach bedeutende Wandlungen erfahren; dazu später mehr.

[21] Adam Gumpelzhaimer: *Compendium Musicae Latino-Germanicum*, Augsburg 1591, fol. 13r.

Hier sind die Noten den entsprechenden Pausenwerten gegenübergestellt. Das Mensurzeichen gibt das Tempus imperfectum diminutum (s.u.) vor, also Geradtakt. Nur deshalb gilt die Unterteilung jeder Note bzw. Pause in je zwei der nächstfolgenden Unterkategorie. Das vereinfacht die Sache zunächst, da es der modernen Gepflogenheit entspricht. Es ist jedoch nochmals darauf hinzuweisen, dass dies nicht generell zutrifft und bei anderen Mensurzeichen Tempus perfectum, also Dreiteilung gelten kann; dazu später mehr.

Man sollte sich diese lateinischen Bezeichnungen einprägen und im Zusammenspiel diese Terminologie sowohl für die Noten- als auch für die entsprechenden Pausenwerte benützen. Das ist vor allem dann wichtig, wenn Spieler mehrerer Nationen zusammen musizieren, da besonders die kleineren Notenwerte in verschiedenen Sprachen höchst unterschiedlich benannt sind und sich so Missverständnisse ergeben können.[22] Für Fusa und Semifusa gibt es, wie ersichtlich, mehrere alternative Pausenzeichen. Diese Noten- und Pausenwerte treten allerdings erst ab dem Ende des 16. Jahrhunderts häufiger auf.

b. Zeitmaß: Tactus und integer valor, Mensurzeichen, Proportionen => zurück

Das gemeinsame Musizieren erfordert trivialerweise die Einhaltung eines gemeinsamen Taktes. In der Musik seit dem 18. Jahrhundert sind wir gewöhnt, Viertelnoten zu schlagen,[23] allenfalls Halbe, und dies je nach Tempobezeichnung „Allegro“ oder „Largo“ etc. in durchaus unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Das war im 16. Jahrhundert anders: Man ging von einem gleichbleibenden Grundschlag, dem Tactus, aus.[24] Er entspricht etwa 60–80 Schlägen pro Minute.[25] Der auf diesen Tactus fallende Notenwert heißt „integer valor“, „der vollständige (Noten-)Wert“. Er entspricht unter „normalen“ Umständen der Semibrevis. Es werden „normalerweise“ also 60–80 Semibreven auf die Minute gezählt. Durch Mensurzeichen kann der integer valor jedoch auf größere oder kleinere Notenwerte verlagert,

[22] Cf. Manfred Hermann Schmid: *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel 2012, S. 149ff.

[23] Geschichtlich haben sich die pro Schlag gezählten Notenwerte von sehr großen auf immer kleinere verlagert. So entsprach der Grundwert des auf einen Tactus gezählten integer valor in der ars antiqua der Longa, in der ars nova der Brevis und im 16. Jahrhundert wie bereits gesagt der Semibrevis. Cf. hierzu Johannes Wolf: *Handbuch der Notationskunde* I. Teil, Leipzig 1913/ Hildesheim 2004, S. 422ff.

[24] Genau genommen soll auf den Tactus eine Abwärtsbewegung der Hand fallen, gefolgt von einer Aufwärtsbewegung. Diese Abwärtsbewegung setze ich mit dem „Schlag“, synonym dem „Takt“ gleich, da ja zu jedem Schlag auch ausgeholt werden muss. Cf. Guido Heidloff Herzig: *Die Musik der Renaissance*, Darmstadt 2019, S. 52f, und Manfred Hermann Schmid: *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel 2012, S. 157ff.

[25] Tatsächlich gibt es im zeitgenössischen Schrifttum durchaus unterschiedliche Definitionen und Festlegungen, cf. dazu Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik*, [2]Wiesbaden 1981 ([1]Leipzig 1962), S. 206ff. Immer aber liegt das Endergebnis in der Praxis bei den genannten 60–80 Schlägen pro Minute.

das heißt, die Dauer einer Semibrevis kann verkürzt oder verlängert und damit das Tempo des Stückes bzw. einer der Stimmen beschleunigt oder verlangsamt werden, obgleich der Tactus (im Gegensatz zur modernen Gepflogenheit) unverändert bleibt.

Mensurzeichen[26] legen primär die Aufteilung der Notenwerte in die nächstfolgenden kleineren Einheiten fest. Von besonderer Bedeutung für das 16. Jahrhundert sind die Brevis und die Semibrevis. Die Teilung der Brevis in zwei oder drei Semibreven heißt Tempus, die der Semibrevis in zwei oder drei Minimen Prolatio. Dreiteilung heißt beim Tempus „perfekt" („vollkommen"), Zweiteilung „imperfekt" („unvollkommen").[27] Bei der Prolatio heißt Dreiteilung auch „maior" („größer"), Zweiteilung „minor" („kleiner"). Demnach gibt es ein Tempus perfectum und ein Tempus imperfectum sowie eine Prolatio maior und eine Prolatio minor. Tempus perfectum wird durch einen (geschlossenen, also vollkommenen) Kreis angezeigt, Tempus imperfectum durch einen (offenen und damit unvollkommenen) Halbkreis. Prolatio maior oder perfecta wird durch einen Punkt innerhalb des Kreises oder Halbkreises gekennzeichnet, bei Prolatio minor oder imperfecta bleiben Kreis oder Halbkreis leer. Da Tempus und Prolatio frei kombiniert werden können, gibt es vier Möglichkeiten:

Bezeichnung	Mensurzeichen	Teilung d. Brevis (Tempus)	Teilung d. Semibrevis (Prolatio)
Tempus imperfectum, Prolatio minor oder imperfecta	C	1 Brevis: 2 Semibreven	1 Semibrevis: 2 Minimen
Tempus perfectum, Prolatio minor oder imperfecta	O	1 Brevis: 3 Semibreven	1 Semibrevis: 2 Minimen
Tempus imperfectum, Prolatio maior oder perfecta	⊂	1 Brevis: 2 Semibreven	1 Semibrevis: 3 Minimen
Tempus perfectum, Prolatio maior oder perfecta	⊙	1 Brevis: 3 Semibreven	1 Semibrevis: 3 Minimen

[26] Mensur von lat. mensura = „Messung"; Mensurzeichen geben also an, wie die übergeordnete Einheit durch die nächstkleineren Einheiten abzumessen ist, wie viele von den letzteren also auf sie zu zählen sind.
[27] „Perfekt" ist die Zahl Drei, weil sie einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat und zudem ein Symbol der Trinität ist, also die göttliche Dreifaltigkeit abbildet.

Von all diesen Taktarten ist im 16. Jahrhundert die erstgenannte, Tempus imperfectum mit Prolatio minor, die häufigste[28] und, weil sie dem modernen Gebrauch entspricht, für uns die einfachste. Wir sind ihr schon in unserem ersten Beispiel, *Innsbruck ich muss dich lassen*, begegnet. Die nächsthäufige Taktart ist das Tempus perfectum, also drei Semibreven auf eine Brevis, mit Prolatio minor, also zwei Minimen auf eine Semibrevis. Bereits hier können nicht unerhebliche Schwierigkeiten auftreten, weshalb auf dieses Thema noch genauer eingegangen werden soll, während hier nur einige Grundzüge darüber folgen. Prolatio maior findet sich im 16. Jahrhundert nicht eben häufig.[29] Es überwiegen somit die beiden erstgenannten Taktarten. Hinsichtlich der Prolatio maior oder perfecta ist freilich ein wichtiger Sonderfall zu benennen, da er zur Verlagerung des integer valor auf die Minima führt und diese damit verlängert, „augmentiert"; ich komme im Anschluss an die Besprechung der Diminution darauf zurück.

c. Das Zeichen 𝔠 : Diminution oder Tempobeschleunigung => zurück

Vorweggenommen, lauten die Regeln:

1. Ist einer oder mehreren Stimmen eines Satzes das Mensurzeichen 𝔠 vorgeschrieben, in einer oder mehreren anderen aber **C**, so bewegen sich die Stimmen mit 𝔠 doppelt so schnell wie die mit **C**; während also unter **C** Semibreven gezählt werden, sind unter 𝔠 Breven zu zählen.

---

[28] Tatsächlich trifft man am häufigsten als Mensurzeichen das senkrecht durchgestrichene C für das Tempus imperfectum diminutum an. Dass dies bei dem gleichen Mensurzeichen in allen Stimmen aber keineswegs bedeutet, dass damit die Brevis zum integer valor wird und somit eine Brevis pro Schlag gezählt wird, wird weiter unten ausführlich erörtert. Es bleibt damit ungeachtet des Diminutionsstriches (s.u.) das Tempus imperfectum mit dem Schlag auf der Semibrevis das häufigste Tempus im 16. Jahrhundert.

[29] Prinzipiell können auch Maxima und Longa in Zweier- oder Dreiereinheiten unterteilt werden. Die Einteilung der Maxima heißt Modus maior (oder Maximodus), die Unterteilung in drei Longen Modus maior perfectus, die in zwei Longen Modus maior imperfectus. Analog heißt die Unterteilung der Longa in Breven Modus minor, in drei Breven also Modus minor perfectus, in zwei Modus minor imperfectus. Wenn alle vier Ebenen – Modus maior, Modus minor, Tempus und Prolatio perfekt sind, fallen auf eine Maxima 3^4 = 81 Minimen, wenn sie alle imperfekt sind, 2^4 = 16 Minimen. Cf. hierzu auch die hervorragende Darstellung in Guido Heidloff Herzig: *Die Musik der Renaissance*, Darmstadt 2019, S. 42–66, hier bes. S. 45–46. Tatsächlich werden im 16. Jahrhundert Modus maior perfectus und Modus minor perfectus selten verwendet. Zumeist fehlen Angaben dazu, und man geht stillschweigend von Modus maior imperfectus wie ebenso von Modus minor imperfectus aus; oberhalb des die Aufteilung der Breven regelnden Tempus gilt also ohne weitere Angaben Zweiteilung. Hier ist von Interesse, dass die Modi nicht durch spezielle Mensurzeichen angegeben werden, sondern an deren Stelle durch am Beginn des Stückes stehende Pausenzeichen: Der Modus maior wird durch über drei Zwischenräume gehende Pausenzeichen signalisiert, der Modus minor durch Pausenzeichen über zwei Zwischenräume; drei solcher Pausenzeichen nebeneinander zeigen jeweils den Modus (maior oder minor) perfectus, zwei nebeneinanderstehende den Modus (maior oder minor) imperfectus an.

2. Stehen alle Stimmen eines Satzes unter 𝄵, was das häufigste Mensurzeichen in der Weißen Mensuralnotation des 16. Jahrhunderts ist, so kann unter mäßiger Tempobeschleunigung (eher Richtung 80 als 60 Schläge pro Minute) weiter auf Semibreven gezählt werden.

3. In einzelnen Kompositionen kann es aus praktischen Gründen erforderlich sein, bei Erhaltung der Proportionen wie unter 1. kleinere Notenwerte wie z.B. Minimen zu zählen. In der Kombination **C** und 𝄵 in verschiedenen Stimmen des gleichen Satzes sind dann unter **C** Minimen und unter 𝄵 auf den gleichen Taktschlag Semibreven zu zählen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wird es selbst unter dem Mensurzeichen 𝄵 in allen Stimmen immer häufiger notwendig, Minimen zu zählen: Der Tactus verschiebt sich, wie bereits erwähnt, auf immer kleinere Werte.

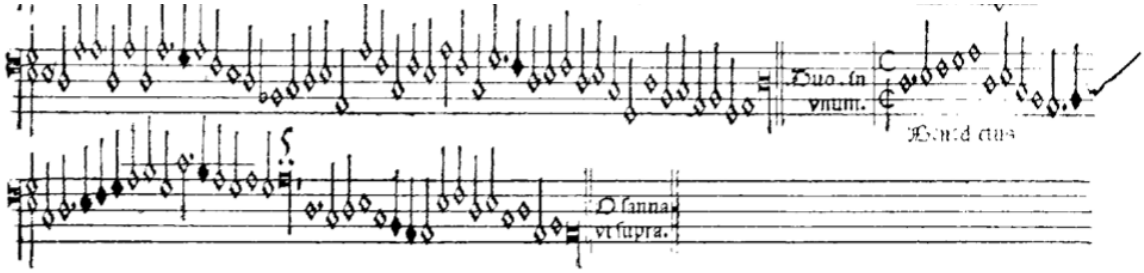
Die vertiefende Erklärung für diese Regeln folgt: => zurück

1. Diminution durch das „Alla-Breve-Zeichen“ 𝄵 in nur einem Teil der Stimmen

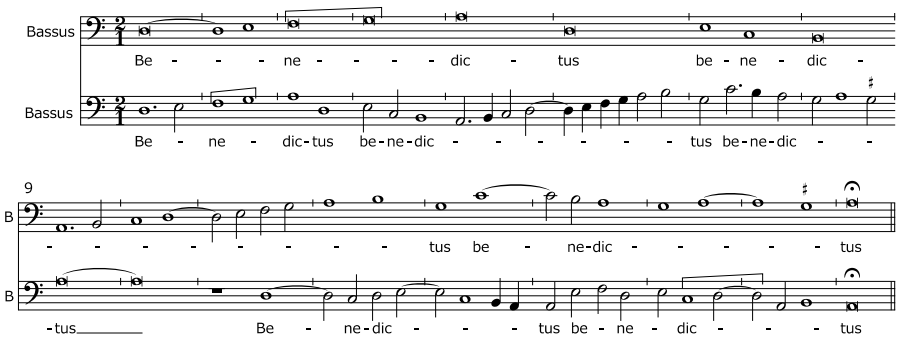
Neben den oben genannten Mensurzeichen für Tempus perfectum und imperfectum mit Prolatio maior oder minor gibt es eine ganze Reihe von weiteren Mensurzeichen. Am häufigsten ist wie bereits angeführt das Tempus imperfectum diminutum, das durch ein **C** mit dem Diminutionsstrich („Verminderungsstrich“), einem senkrecht durch das Mensurzeichen **C** verlaufenden Strich, angezeigt wird. Es ist uns heute als „Alla Breve-Zeichen“ mit dem senkrecht durchgestrichenen **C** bekannt: 𝄵.[30] Der Diminutionsstrich diminuiert, vermindert die Dauer einer Semibrevis, denn er verschiebt den integer valor von der Semibrevis auf die Brevis, zeigt also an, dass nicht mehr wie sonst üblich eine Semibrevis, sondern eine Brevis auf den Tactus, den Schlag, fällt oder dass, anders gesagt, nicht in Semibreven, sondern in Breven gezählt wird. Damit fallen im „Tempus imperfectum diminutum“, im „verminderten Tempus imperfectum“ statt einer nun zwei Semibreven auf den Schlag, im „Tempus perfectum diminutum“, im „vermindertem Tempus perfectum“ mit senkrecht durchgestrichenem Kreis Ⓘ statt einer drei. Nun ist diese exakte Verdoppelung bzw. Verdreifachung des Tempos nur dann unumgänglich, wenn, was freilich nicht ganz selten vorkommt, in einem Stück mehrere Mensurzeichen verwendet werden. Ein Beispiel ist das unten abgebildete „Benedictus“ aus der *Missa L’homme armé super voces musicales* von Josquin Desprez:[31]

[30] **Statt des senkrecht durchgestrichenen C kann im 15./ 16. Jahrhundert auch ein umgekehrtes, nach links offenes C verwendet werden.**

[31] Ottaviano Petrucci (Hrsg.): *Misse Josquin*, Venedig 1502, Baßstimmbuch fol. 4r; https://imslp.org/wiki/Missarum%2C_Liber_1_(Josquin_Desprez) (09.02.2020).



Der Beginn des Ausschnittes entspricht dem Rest des „Hosanna“, welches nach dem „Benedictus“ wiederholt wird, wie die Anweisung am Ende „Osanna ut supra“, „Hosanna wie oben“, anzeigt. Wie die Anmerkung zu Beginn des „Benedictus“, „Duo in unum“, „zwei in eines“, angibt, ist dieses Stück nur zweistimmig, wobei aber wiederum nur eine Stimme notiert ist. Die Zweistimmigkeit ergibt sich daraus, dass zwei Mensurzeichen vorgeschrieben sind, nämlich mit dem C oben das Tempus imperfectum und mit dem darunter stehenden senkrecht durchgestrichenen C, 𝔠, das Tempus imperfectum diminutum. Für beide gilt, da ein Punkt fehlt, Prolatio minor, also Teilung der Semibrevis in zwei Minimen. Damit der Kanon in unisono (die Stimmen sind nicht um ein Intervall versetzt, sondern es gelten identische Tonhöhen) funktioniert, muss nun eine der beiden Stimmen, die nämlich, die dem C folgend sich an Tempus imperfectum hält, in Semibreven zählen. Die andere, die dem durchgestrichenen C folgend sich an Tempus imperfectum diminutum hält, zählt Breven (daher unser modernes „alla breve“). Wegen letzterer Stimme empfiehlt sich ein gemäßigtes Tempo für den Tactus, also weit eher 60 als 80 Schläge pro Minute. In der Transkription[32] sieht das so aus:



In der modernen Übertragung haben beide Stimmen die gleiche Taktvorzeichnung, da der Kanon bereits aufgelöst, das heißt explizit notiert ist. Die obere Stimme folgt im Original dem C, die untere dem durchgestrichenen C: 𝔠. Das Ende der ersten Stimme ist im Original mit

[32] http://www1.cpdl.org/wiki/images/d/de/Josquin-Missa_L-homme_arme_super_voces_musicales.pdf (20.01.2020).

einem über der Longa auf a stehenden Zeichen („signum congruentiae“, „Zeichen des Zusammenpassens“) angegeben; der Sänger/ Spieler weiß mit diesem Zeichen, dass er das Ende der Komposition erreicht hat; seine Longa wird also zur Schlusslonga, die er so lange hält, bis die andere Stimme fertig ist.

2. Tempobeschleunigung durch 𝔠 in allen Stimmen => zurück

Dass unter diesen Umständen, wenn also das 𝔠 simultan im gleichen Satz mit anderen Mensurzeichen und insbesondere mit **C** in anderen Stimmen vorgeschrieben ist, das Tempus imperfectum diminutum 𝔠 der exakten Verdoppelung des Tempus imperfectum **C** entsprechen muss, liegt auf der Hand: Durch die Kombination dieser Zeichen im gleichen Stück wird das Verhältnis der Notenwerte zwischen den Stimmen geregelt.

Anders ist dies jedoch dann, wenn das Tempus imperfectum diminutum mit 𝔠 in allen Stimmen zugleich vorgeschrieben ist, auch dann, wenn vorher mit nicht durchgestrichenem **C** nicht diminuiertes Tempus imperfectum vorgeschrieben war oder später folgt. Bei diesem sukzessiven Wechsel der Mensur wird eher von einer Beschleunigung des Taktschlages, die es im 16. Jahrhundert strenggenommen gar nicht geben durfte, ausgegangen. Es ist bei gleichen Schlüsseln in allen Stimmen also unerheblich, ob ein durchgestrichenes oder ein nicht durchgestrichenes C vorgeschrieben ist, allenfalls ist im ersteren Fall das Tempo etwas zügiger zu gestalten.[33] Dies gilt in gleicher Weise auch für das durch 𝔇 vorgeschriebene Tempus perfectum diminutum: Auch hier können bei Wahl eines nicht zu langsamen Taktschlages entweder weiterhin Semibreven gezählt werden oder aber Breven, wobei jeweils drei Semibreven auf die Brevis fallen, vorausgesetzt natürlich, dass dieses Zeichen in allen Stimmen gleichzeitig vorgeschrieben ist.

3. Praktische Notwendigkeit des Zählens in Minimen unter C oder 𝔠 => zurück

Als komplettes Beispiel für die Kombination der verschiedenen Mensurzeichen **C** und 𝔠 im gleichen Stück steht im Anhang das Stück *Fiere Atropos* von Pierre Moulu.[34] Es ist eine Lamentatio, ein Klagegesang auf den Tod von Anne de Bretagne 1514, primär überliefert im Medici-Codex, einem Manuskript, das für Papst Leo X. vorbereitet worden war und 1518 dessen Neffen Lorenzo di Piero de‘ Medici überreicht wurde. Hier einstweilen nur zwei Ausschnitte. Der erste zeigt den Beginn der Diskantstimme im ersten Teil über dem Text „Fiere

[33] Cf. hierzu Guido Heidloff Herzig: *Die Musik der Renaissance*, Darmstadt 2019, S. 55ff.

[34] Florenz, Biblioteca Medicea Laureziana Ms. I-Fl 666, „Medici-Codex“; die hier wiedergegebenen Reproduktionen aus dem Original nach Edward Lowinski: *The Medici Codex of 1518*, Chicago 1968 Vol. 3, fol. 116v–118r; die Transkription nach Vol. 2, S. 311–317.

Atropos mauldicte et inhumaine“, „Grausame Todesgöttin, verflucht und unmenschlich“, der zweite den Tenor ebenfalls im ersten Teil über dem liturgischen Text „Anxiatus est in me spiritus meus, in me turbatum est cor meum“, „Mein Geist in mir ist voll Angst, in mir ist mein Herz verwirrt“.

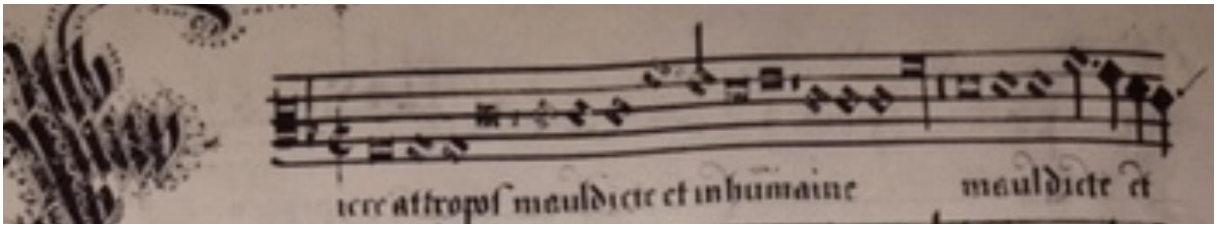


Abb.: Diskantstimme „Fiere Atropos“ von Pierre Moulu, Beginn des ersten Teils.

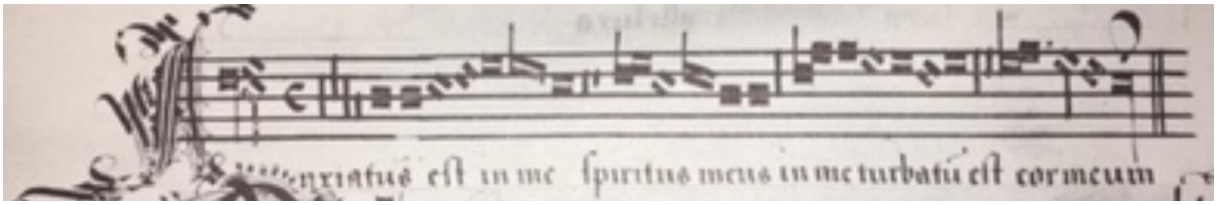


Abb.: Tenorstimme „Fiere Atropos“ von Pierre Moulu, gesamter erster Teil.

Es fällt sofort auf, dass das Stück im tiefen Register liegt: Der Diskant ist im c3-Altschlüssel, der Tenor im f4-Baßschlüssel notiert (zu den Stimmbezeichnungen s.o.). Während die Diskantstimme sich über mehrere Zeilen erstreckt, so dass hier nur der Beginn des ersten Teils abgebildet ist, reicht eine Zeile für die Tenorstimme des gesamten ersten Teils aus. Die Erklärung bieten die unterschiedlichen Mensurzeichen: Während der Diskantstimme wie auch den übrigen Stimmen mit 𝔠 Tempus imperfectum diminutum vorgeschrieben ist, steht die Tenorstimme im nicht diminuierten Tempus imperfectum. Damit tritt die Regel „1. Diminution durch das „Alla-Breve-Zeichen“ 𝔠 in nur einem Teil der Stimmen“ (s.o.) in Kraft. Der Tenor bewegt sich damit nur halb so schnell wie alle anderen Stimmen; während also im Tenor nach der Regel Semibreven zu zählen sind, fallen in den übrigen Stimmen Breven auf den Schlag. Nun wird schon in den beiden gezeigten kurzen Ausschnitten erkennbar, dass der Diskant sich schon bei gleicher Zählweise in beiden Stimmen weit schneller bewegt als der Tenor, und das trifft auch für die übrigen Stimmen zu. Wird die Geschwindigkeit dieser schnellen Bewegungen nun durch Zählen auf Breven noch verdoppelt, so wird ein entspanntes Musizieren unmöglich. Es bleibt deshalb gar nichts anderes übrig, als weiterhin in den mit 𝔠 bezeichneten bewegten Stimmen auf Semibreven zu zählen. Wegen der vorgeschrie-

benen Temporelation bedeutet das aber, dass in dem mit **C** bezeichneten Tenor auf Minimen zu zählen ist, es ergibt sich hier eine sehr langsame Bewegung.

Es bleibt hinzuzufügen, dass im zweiten Teil („secunda pars“) alle Stimmen mit 𝄾 bezeichnet sind; als „Komplikation“ im Tenor, der über den gleichen Text wie im ersten Teil geht, ist dafür „Canon In Dyatessaron“ vorgeschrieben. „Diatessaron“ bedeutet „Quarte“, und „Canon“ bedeutet hier nur, dass eine Vorschrift gilt; die Tenorstimme muss damit um eine Quart höher klingen als notiert, der Spieler dieser Stimme muss also im Gegensatz zu den übrigen Spielern transponieren.

Es wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass mit fortschreitendem 16. Jahrhundert der Takt auf kleinere Notenwerte übergeht und die Zählweise sich damit langsam der unseren nähert. Auch dafür seien im Anhang zwei Beispiele gegeben, nämlich die zwei im Druck nebeneinander stehenden sechsstimmigen Madrigale von Alessandro Striggio auf den Text *I dolci colli* von Francesco Petrarca und auf *Anchor ch'io possa dire* von Girolamo Parabosco.[35] Wie leicht zu sehen, können beide Stücke grundsätzlich durchaus auf Semibreven gezählt werden, wozu sogar der langsame Beginn von *I dolci colli* noch zusätzlich motiviert; im weiteren Verlauf folgen allerdings bewegte Passagen, die besonders beim Prima-Vista-Spiel im Ensemble mit Zählen auf Minimen leichter zu bewältigen sind. Was ich damit sagen will, ist folgendes: Man sollte sich (praktischer Tipp!) vor dem Spiel das ganze Stück ansehen und zunächst einmal denjenigen Notenwert als Tactus vereinbaren, der am ehesten Erfolg verspricht; in einem zweiten Anlauf kann dann immer noch auf größere Notenwerte gezählt werden. Allerdings wird nicht selten erst mit diesen die Struktur und der Charakter eines Stückes sichtbar.

d. Ein relativ seltener Fall, den zu kennen aber notwendig ist: Augmentation durch das Zeichen für Prolatio maior in einer der Stimmen

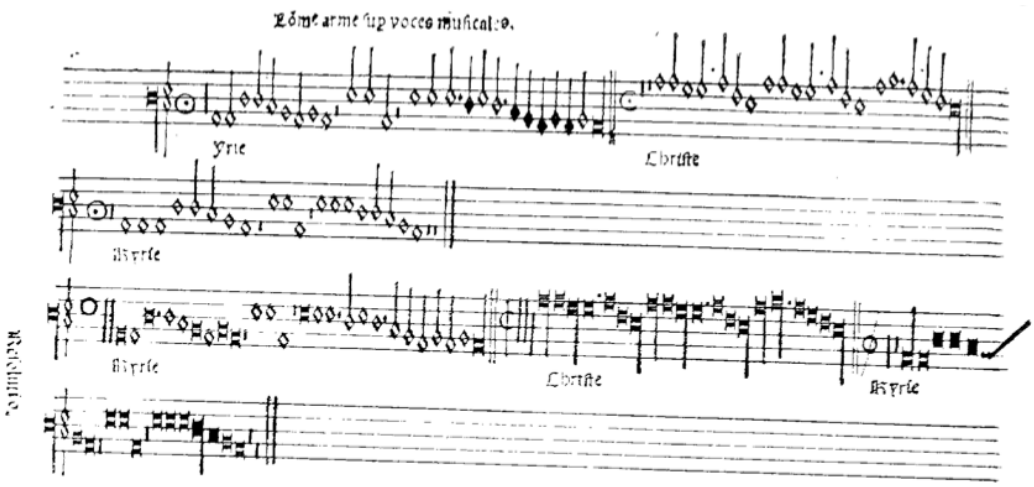
=> zurück

Gewissermaßen das polare Gegenteil von Diminution durch 𝄾 in nur einem Teil der Stimmen ist die Augmentation durch das Zeichen für Prolatio maior sive perfecta. Ist durch einen Punkt in der Mitte eines geschlossenen oder offenen Kreises (⊙ oder ⊙) Prolatio maior, also die Zählung von drei Minimen auf die Semibrevis in einer der Stimmen vorgeschrieben, in

[35] Alessandro Striggio: *Il Primo Libro delli Madrigali a sei voci*, Venedig 1566. Die beiden Stücke nehmen zusammen die ersten zwei Seiten ein.
https://imslp.org/wiki/Madrigali_a_6_voci%2C_Libro_1_(Striggio%2C_Alessandro) ; für die Transkription
http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/I_dolci_colli_(Alessandro_Striggio) und
http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/Anchor_ch%27io_possa_dire_(Alessandro_Striggio) (18.03.2020)

anderen Stimmen aber gleichzeitig Prolatio minor, also nur zwei Minimen pro Semibrevis, so tritt in der/ den Stimme[n] mit Prolatio maior zur Vermeidung von gleichzeitig gegeneinander laufenden duolischen und triolischen Minimen Augmentation ein, das heißt, dass „Mensur und Notenwerte auf den nächsthöheren Wert wechseln. Eine Semibrevis wird dann als Brevis gelesen, eine Minima als Semibrevis.“[36] „Dies bedeutet, dass unter den Zeichen ⊙ und ⊙ die M[inima] denjenigen Zeitwert hat, der unter den Zeichen **C** und O durch die S[emibrevis] dargestellt wird. Da in den letzteren Fällen die S[emibrevis] gleich zwei M[inimen] ist, so folgt, dass die *prolatio perfecta* einer Vermehrung auf den doppelten Wert, also einer *proportio subdupla* gleichkommt.“[37] Anders gesagt: In der Stimme, in welcher Augmentation eintritt, wird in Minimen gezählt, während die Stimmen ohne das Zeichen für Prolatio maior und damit ohne Augmentation Semibreven zählen. Die Minima wird also vergrößert, augmentiert, sie erhält den Zählwert einer Semibrevis: lat. augêre = „vermehren“, „vergrößern“. Die Minima wird in der betroffenen Stimme zum integer valor.

Dieses Verfahren wird vergleichsweise selten angewendet. Auf ein vollständiges Beispiel im Anhang soll deswegen vorerst verzichtet werden. Augmentatio findet sich z.B. jeweils im Tenor von „Kyrie“ – „Christe“ – „Kyrie“ der *Missa L’homme armé* von Johannes Ockeghem und der *Missa L’homme armé super voces musicales* von Josquin Desprez. Es wurde wohl bereits von den Zeitgenossen als kompliziert empfunden: In der Druckausgabe der letzteren Messe von Ottaviano Petrucci[38] ist die Auflösung („Resolutio“) unter die originale Notation gesetzt (s. Abb.). Die Verdoppelung der Notenwerte wird sofort sichtbar.



[36] Guido Heidloff Herzig: *Die Musik der Renaissance*, Darmstadt 2019, S. 57f.
[37] Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik*, [2]Wiesbaden 1981 ([1]Leipzig 1962), S. 176ff.
[38] Ottaviano Petrucci (Hrsg.): *Misse Josquin*, Venedig 1502, Tenorstimmbuch fol. 1v; https://imslp.org/wiki/Missarum%2C_Liber_1_(Josquin_Desprez) (09.02.2020).

Trotz der relativen Seltenheit der Anwendung der Augmentatio ist es wichtig, das Verfahren zu kennen, und (praktischer Tipp!): Man sollte vor dem Spiel sicherstellen, dass diese Konstellation – Mensurzeichen mit dem zentralen Punkt für Prolatio maior in einer oder mehreren, aber nicht in allen Stimmen des gleichen Satzes – nicht vorliegt. Andernfalls ist unter Heranziehung der Transkription so zu verfahren wie beschrieben.

e. Proportionszeichen => zurück

Und als ob all dies noch nicht kompliziert genug wäre: Es gibt noch mehr Zeichen, die auf die Mensur einwirken. Am wichtigsten sind die Proportionszeichen. Sie dienen der Ergänzung bzw. Veränderung der Mensurzeichen. Sie können zum einen Tempoänderungen während eines Stückes anzeigen. Steht beispielsweise in einem Stück, dem anfänglich mit **C** Tempus imperfectum vorgeschrieben war (integer valor ist die Semibrevis), plötzlich das Zeichen **C**3/2, so bedeutet dies, dass auf zwei Semibreven der vorangegangenen Passage nun drei Semibreven der folgenden fallen sollen.[39] Das Tempo wird also beschleunigt; durch die umgekehrte Anweisung **C**2/3 würde dies wieder aufgehoben. Die Zahl im Zähler des Bruchs bedeutet stets die Anzahl der Noten im folgenden, die Zahl im Nenner die Anzahl der Noten im vorangegangenen Teil des Stücks. Steht nur eine Zahl hinter dem Mensurzeichen, so ist die „1“ im Nenner stillschweigend zu ergänzen. Wird also bei gegenüber der vorausgegangenen Passage gleichbleibendem „Grund“- Mensurzeichen die Zahl „n“ hinzugefügt, so ver„n“facht sich die Geschwindigkeit. Diesem Verfahren sind aber natürlich aus Gründen vernünftigen Musizierens Grenzen gesetzt (s.o.).

Mensurzeichen mit nachfolgender Proportionsangabe können auch am Beginn eines Stückes stehen. Ein Beispiel ist die Proportio dupla **C**2, Sie erzeugt ebenso wie das senkrecht durchgestrichene **C**: 𝔠 (Tempus imperfectum diminutum) oder das umgedrehte, nach links offene **C** grundsätzlich eine Verdoppelung des Tempos, tatsächlich aber, wenn es in allen Stimmen steht (s.o.), eine Beschleunigung. Diese Zeichen werden in der Praxis synonym verwendet. Ein Beispiel für die Kombination des Tempus imperfectum diminutum mit der Proportio tripla durch die Mensurangabe 𝔠3 ist das Stück von Ludwig Senfl im Anhang mit dem Titel *Ich hett mir ein Endlein fürgenommen*[40] aus dem Stimmbuchsatz von Johannes Ott.

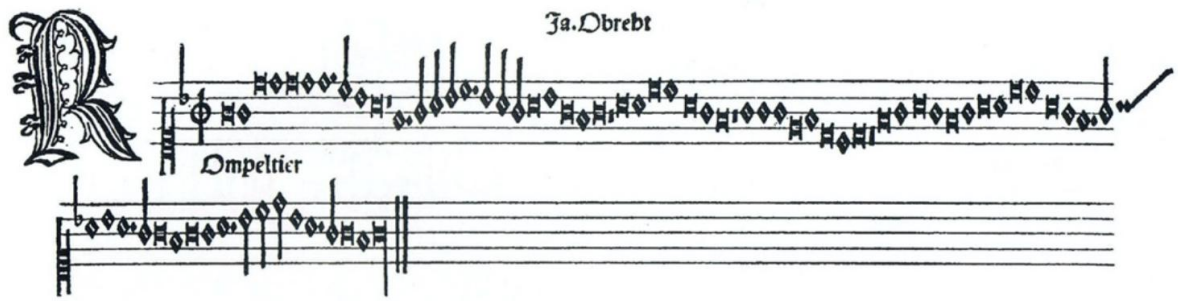
[39] C3/2 = Proportio sesquialtera = „anderthalbfaches Verhältnis“.
[40] Johann Ott (Hrsg.): *Hundertundfünfftzehen Guter Newer Liedlein […]*, Nürnberg 1544, Nr. 22.

Wir wenden uns damit einigen weiteren Zeichen und Regeln zu, vor allem aber dem Dreiertakt.

f. „Dreiertakt“: Tempus perfectum, Teil 1: Imperfektion, Punctum divisionis, Alteration, Kolorierung[41]

=> zurück

Kommen wir zu diesem Zweck wegen der einfacheren Notation zunächst auf unser zweites Beispiel (s.o.) zurück, *Rompeltier* von Jacob Obrecht. Betrachten wir die erste Stimme:



Als Mensurzeichen vorgeschrieben ist hier wie auch in den anderen Stimmen mit Ⓓ Tempus perfectum diminutum. Das bedeutet (Tempus perfectum), dass auf jede Brevis drei Semibreven kommen, und dass (Diminutionsstrich) auf Breven gezählt wird, also prinzipiell auf den Schlag eine Brevis und damit drei Semibreven fallen. Von dieser Zählung wird in der Folge ausgegangen. Ebenso können jedoch, ebenso wie oben für 𝔠 dargelegt, weiterhin Semibreven gezählt werden, die dann aber nicht zu langsam sein sollten.

1. Perfektion und Imperfektion

=> zurück

Wir finden bei *Rompeltier* in allen Stimmen lediglich Breven, Semibreven, einige davon punktiert, und Minimen. Nun dürfen, damit ein durchgehender Dreiertakt entsteht, nicht auf alle notierten Breven drei Semibreven gezählt werden. Die Vorschrift, welche dazu führt, trägt den Namen „Imperfectio“, mit einem schrecklichen deutschen Wort etwa „Verunvollständigung“. Das bedeutet, dass innerhalb einer Mensur, also hier einer dreizeitigen Brevis, diese Brevis durch vor oder hinter ihr stehende kleinere Noten- oder Pausenwerte von drei auf die Dauer von zwei Semibreven zurückgestuft wird. Das kann eine folgende Note oder Pause bewirken, dann ist es eine „Imperfectio a parte post“, eine „Verunvollständigung vom Teil dahinter“. Das kann aber auch eine voranstehende kleinere Note oder Pause, dann ist es eine „Imperfectio a parte ante“, eine „Verunvollständigung

[41] Dazu ausführlich Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik*, [2]Wiesbaden 1981 ([1]Leipzig 1962), S. 134ff.

vom Teil davor“. Aber: Jede Note kann nur einmal imperfiziert werden, und die Imperfectio a parte post hat den Vorrang; eine kleinere Note kann nur einmal imperfizieren, also entweder, häufiger, die größere Note vor ihr, oder die hinter ihr. Eine Pause kann zwar eine vor oder hinter ihr stehende Note, deren Wert den eigenen übersteigt, imperfizieren, eine Pause kann aber nicht selbst imperfiziert werden. Das klingt komplizierter, als es in der Regel ist. Für die Frage, ob eine Brevis im Tempus perfectum perfekt, also dreizeitig, oder imperfekt, also zweizeitig ist, gibt es folgende Regeln:

Perfektionsregeln:

Eine Brevis ist perfekt,

1. wenn auf sie eine weitere Brevis folgt: „Similis-Regel“: „similis ante similem semper perfecta“, „Gleiche [Note] vor Gleicher ist immer vollständig“, d.h. perfekt = dreizeitig,

2. wenn auf sie ein Punctum divisionis (Unterteilungspunkt, s.u.) folgt, und

3. wenn auf sie vor der nächsten Brevis eine Gruppe kleinerer Noten folgt, die selbst eine Mensur vollständig ausfüllt, also drei Semibreven oder deren Äquivalent in kleineren Werten.

Imperfektionsregeln:

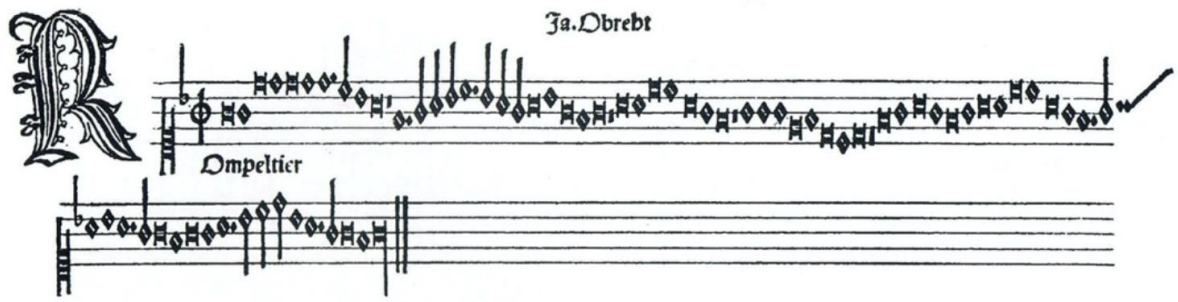
Eine Brevis ist imperfekt,

1. wenn ihr eine einzelne Semibrevis oder deren Äquivalent in kleineren Werten folgt,

2. wenn ihr mehr als drei Semibreven oder deren Äquivalent in kleineren Werten folgen: Von einer Gruppe kleiner Noten, die zusammen mehr als eine perfekte Brevis ergeben, wird die erste Semibrevis-Einheit zu der ihr vorangehenden Brevis gezogen, um sie zu imperfizieren, und

3. wenn ihr eine einzelne Semibrevis oder das Äquivalent in kleineren Werten vorangeht, die nicht zu einer ihr selbst vorangehenden Brevis zu rechnen ist.

Sehen wir uns das nochmals anhand von *Rompeltier* an.

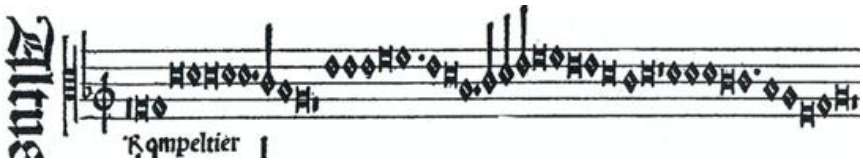


Die erste Stimme beginnt nach c1-Schlüssel, einem „b“ und dem Mensurzeichen Φ mit einer Brevis, die von einer Semibrevis gefolgt ist; diese Figur wird zweimal wiederholt. Jede der drei Breven wird a parte post imperfiziert, zählt also nur zwei Semibreven, und ergibt so mit der auf sie folgenden Semibrevis zusammen eine Mensur, also eine (auf einen Schlag fallende) dreizeitige Brevis. Die folgende Figur zeigt eine punktierte Semibrevis, gefolgt von einer Minima und danach einer Semibrevis. Die Punktierung („Punctum additionis“, „Hinzufügungspunkt“) verlängert die Semibrevis um den Wert des nächstfolgenden kleineren Notenwertes, also um den einer Minima; das entspricht genau unserer modernen Praxis. Die Sequenz punktierte Semibrevis, Minima und Semibrevis ergibt also wiederum genau eine Brevis. Es schließt sich eine Brevis an, gefolgt von einer Semibrevis-Pause. Beide zusammen ergeben wieder eine (wie vorgeschrieben dreizeitige) Brevis, weil die Pause die davorstehende Brevis a parte post imperfiziert und so zweizeitig macht. Darauf folgt zweimal je eine punktierte Semibrevis mit drei anschließenden Minimen. Da Prolatio minor (kein Punkt innerhalb des Mensurkreises, s.o.) vorgegeben ist, also auf die Semibrevis zwei Minimen fallen, ergibt sich beide Male wieder eine vollständige dreizeitige Brevis und damit die auf einen Schlag fallende Einheit. Alle folgenden Mensuren sind mit diesen Regeln bereits erklärt, aber Vorsicht: Im weiteren Verlauf findet sich nach einer Brevis ein Pausenstrich, der über einen ganzen Zwischenraum geht und damit einer Brevis entspricht. Auf diese Pause fallen ebenso wie auf die unmittelbar davor stehende Brevis jeweils drei Semibreven, denn die Semibrevis vor der der Pause vorausgehenden Brevis gehört schon zu der Brevis, die wiederum vor ihr selbst steht, und hat diese bereits imperfiziert. Praktischer Tipp: Besonders im nicht diminuierten Tempus perfectum, wo ruhigere Semibreven gezählt werden und sich der Verlauf in den Passagen mit Semibreven und kleineren Noten kaum vom Verlauf im Tempus imperfectum unterscheidet, sind diese längeren Noten- und Pausenwerte ein beliebter Fallstrick, weil sie oft intuitiv fälschlich nur mit zwei Semibreven pro Brevis bzw. Brevispause belegt werden.

2. Punctum divisionis => zurück

Sehen wir uns nun die zweite Stimme von *Rompeltier* an. Sie beginnt nach dem c3-Schlüssel, einem „b“ und dem Mensurzeichen mit einer Brevis, also drei Semibreven, Pause. Es folgt kanonisch versetzt die gleiche Figur wie in der ersten Stimme bis zur ersten Semibrevis Pause. Das für die erste Stimme Gesagte gilt hier in gleicher Weise. Es schließen sich drei

Semibreven an, gefolgt von einer Brevis, zwei Semibreven und einer weiteren Brevis. Zwischen den beiden letztgenannten Semibreven, dem f und dem folgenden e, steht ein Punkt:



Das ist zunächst nicht ungewöhnlich. Jede Note kann auch synkopisch stehen, und ein Punctum additionis (s.o.) nach einer Semibrevis kann diese verlängern und, wenn weitere unpunktierte Semibreven folgen, zur Einleitung einer Kette von synkopierten Semibreven dienen. Irgendwann muss diese Synkopierung aber durch den Wert, der dem Punctum additionis entspricht, hier also durch eine Minima, aufgelöst und der Rhythmus „auf den Schlag“ wiederhergestellt werden. Eine solche Minima ist hier aber nirgends ersichtlich, weil die erste der folgenden ganz offensichtlich der unmittelbar davorstehenden punktierten Semibrevis zugehört. Trotz gleicher Gestalt hat der Punkt zwischen den zwei Semibreven also eine andere Funktion: Er dient der Trennung zwischen zwei Breven, ist ein „Punctum divisionis“, ein „Unterteilungspunkt“. Im Grunde übt er exakt die gleiche Funktion aus wie unser moderner Taktstrich: Er trennt die Einheiten und ordnet die Noten zu. Mit unserem Punctum divisionis zwischen der Semibrevis auf f und der auf e ordnet er die erstere der ihr vorausgehenden Brevis zu, die zweite der ihr folgenden; die erste imperfiziert ihre vorausgehende Brevis a parte post, die zweite ebenso die ihr folgende a parte ante. Die vier Noten sind also zu lesen: zweizeitige Brevis auf f, Semibrevis auf f, Semibrevis auf e, zweizeitige Brevis auf d. Im weiteren Verlauf der ersten Zeile der Altstimme tritt das Punctum divisionis noch zwei weitere Male auf, desgleichen drei Mal in der dritten und drei Mal in der vierten Stimme.

3. Alteration

=> zurück

Wenn wir uns nun aber den zweiten Fall von Punctum divisionis in der zweiten Stimme ansehen, gegen Ende des Ausschnittes zwischen der Semibrevis c und der Semibrevis b, ergibt sich eine neue Schwierigkeit: Es stehen nur zwei Semibreven vor der nächstfolgenden Brevis auf f, und diese ist schon von der ihr folgenden auf g imperfiziert, weil, s.o., die imperfectio a parte post den Vorrang hat. Wie löst sich dies auf? Die Lösung liegt in einer Operation, die

den Namen „Alteratio“, „Veränderung“, trägt und die da lautet: Stehen zwei Semibreven zwischen zwei Breven oder noch längeren Notenwerten, so wird die zweite Semibrevis im Wert verdoppelt, zählt also allein zwei Semibreven, so dass die beiden zusammen nun wieder eine volle dreizeitige Brevis ergeben. Würde also das erste Punctum divisionis in der Altstimme zwischen dem f und dem e fehlen und stattdessen eine Note früher stehen, hinter der Brevis auf f, so würde dort diese Regel in Kraft treten; die vorausgehende Brevis auf f wäre dann drei Semibreven wert und somit perfekt, ebenso die folgende Brevis auf d. Wir hätten mit der anderen Position des Punctum divisionis drei Semibreven und damit eine volle perfekte Brevis in der Altstimme hinzugefügt, sie gegenüber den anderen Stimmen um eine Mensur verschoben und unseren Aufführungsversuch zu Fall gebracht. Alteration tritt außer an der genannten Stelle in diesem Stück noch je drei Mal in der dritten und vierten Stimme auf.

Allgemein ist hinsichtlich der Alteration zu beachten: Ein Punctum divisionis zeigt das Ende einer Mensur, einer vollständigen Brevis an, so dass Alteration auch dann eintreten kann, wenn zwei Semibreven nicht direkt zwischen zwei dreizeitigen perfekten Breven liegen, sondern an eine Semibrevis anschließen, der das Punctum divisionis folgt. Genau das ist ja bei unserem Beispiel der Fall.

Welchen Sinn aber hat die Alterationsregel? Warum schreibt man nicht zwischen zwei Breven statt zwei Semibreven, deren zweite durch Alteration die Länge einer imperfekten zweizeitigen Brevis erhält, zuerst eine Semibrevis und dahinter eine Brevis, die dann von der vor ihr stehenden Semibrevis imperfiziert würde? Ganz einfach: Weil damit die erste Regel der Perfektion (s.o.) verletzt werden würde: „Eine Brevis ist perfekt, 1. wenn auf sie eine weitere Brevis folgt: „Similis-Regel““. Die statt der zweiten Semibrevis vor der folgenden Brevis eingefügte Brevis müsste mit dieser Regel perfekt sein. Deshalb gilt die Alterationsregel.

Eine Alteration zwischen zwei Breven ist davon abhängig, dass vor den beiden Semibreven, deren zweite alteriert wird, eine perfekte Brevis oder eine zweizeitige Brevis mit einer ihr folgenden, sie imperfizierenden Semibrevis steht. In beiden Fällen wird die Gewißheit darüber durch das Punctum divisionis hergestellt.

Es gibt jedoch eine Ausnahme, nämlich dann, wenn zwischen zwei perfekten Breven zwei Semibreven stehen, die in Form einer Ligatur cum opposita proprietate (s.u.) geschrieben sind. In diesem Fall tritt für die zweite Semibrevis Alteration ein, die beiden Semibreven werden zu einer vollständigen Mensur ergänzt, ohne dass vor der ersten ein Punctum divisionis steht. Dies gilt unabhängig davon, ob die folgende Brevis entweder nächste Note

der Ligatur ist oder nach deren Ende gesondert steht. Ich komme bei der Besprechung der Ligaturen darauf zurück. Und, um die Sache noch komplizierter zu machen: Auch der Zeilenwechsel kann in Einzelfällen das Ende einer perfekten Brevis anzeigen.[42]

Übung

- Sie sind nun problemlos in der Lage, das Stück *Rompeltier* aus der Abbildung des originalen Stimmbuchs zu musizieren. Spielen Sie nacheinander die Diskantstimme auf einem Diskantinstrument in c und dann die Altstimme auf einem Altinstrument in f.
- Zählen Sie zuerst Semibreven, dann (dreizeitige) Breven.
- Spielen Sie sodann hintereinander die Tenorstimme auf einem Tenorinstrument in c und die Baßstimme auf einem Baßinstrument in f ebenfalls aus den originalen Noten.
- Zählen Sie ebenfalls zuerst Semibreven, dann (dreizeitige) Breven.

4. Die Notenschlüssel für den Holzbläser: Weitere praktische Tipps => zurück

Sie werden sogleich bemerkt haben, dass das, was oben von Diskant- und Altschlüssel gesagt wurde, in gleicher Weise für Tenor- und Baßschlüssel zutrifft: Wenn Sie mit dem f4-Baßschlüssel auf einem Holzblasinstrument in f vertraut sind, dann beherrschen Sie auch den c4-Tenorschlüssel auf einem Tenorinstrument in c: Es fallen die gleichen Griffe auf die gleichen Linien und Zwischenräume. Natürlich müssen Sie dabei die Tonart beachten: Während bei einem vorgeschriebenen „b“ das f-Baßinstrument seine natürliche Skala spielt, muss auf dem c-Tenorinstrument das „b“ bewusst gegriffen werden. Aber das ist ja trivial.

5. Kolorierung 1: Im Tempus perfectum => Hemiole => zurück

Sehen wir uns nun das bereits erwähnte Stück *Ich hett mir ein Endlein fürgenommen* von Ludwig Senfl aus dem zitierten Druck von Johannes Ott im Stimmbuchset an.[43] Zu Beginn jeder Stimme finden wir den Schlüssel, als Vorzeichen ein b, das in der ersten Zeile der ersten Stimme im Druck vergessen und über dem Liniensystem handschriftlich nachgetragen ist, und das Mensurzeichen 𝄾3. Angezeigt ist damit, dass Breven gezählt werden, und dass

[42] Guido Heidloff Herzig: *Die Musik der Renaissance*, Darmstadt 2019, S. 51 am Beispiel des „Kyrie II“ von Ockeghems *Missa Mi mi* im Chigi-Codex. Leider kann ich eine durchgehende Regel des Sinnes „kein Zeilenwechsel innerhalb einer Mensur“ in den von mir konsultierten Handschriften nicht erkennen.

[43] Johann Ott (Hrsg.): *Hundertundfünfftzehen Guter Newer Liedlein […]*, Nürnberg 1544, Nr. 22. Übertragung: Arnold Geering, Wilhelm Altwegg (Hrsg.): *Ludwig Senfl. Sämtliche Werke Band V. Deutsche Lieder zu vier bis sechs Stimmen*,Wolfenbüttel 1949, S. 39f.

auf jede davon drei Semibreven fallen. Alle Stimmen beginnen mit je zwei Semibreven Pause, die jeweils erste Note ist somit ein Auftakt auf die folgende. Es fällt zunächst auf, dass keine perfekten Breven vorkommen; alle werden imperfiziert. An noch nicht besprochenen Zeichen finden sich lediglich in der zweiten und vierten Stimme geschwärzte, man sagt synonym auch „kolorierte“ Noten und jeweils eine Ligatur (s.u.).

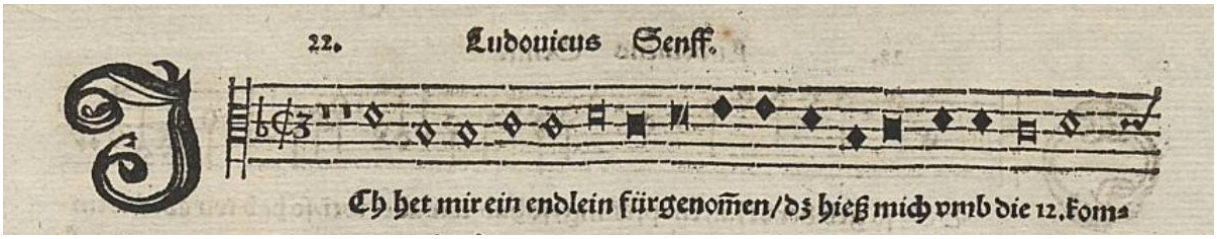


Abb.: Ludwig Senfl: *Ich hett mir ein Endlein* fürgenommen, Beginn der zweiten Stimme

Eine kolorierte Note ist prinzipiell um ein Drittel ihres ursprünglichen Wertes vermindert.[44] Dies trifft hier jedoch nur für die kolorierte Brevis zu; die kolorierte Semibrevis behält demgegenüber hier ihren Wert, so dass (hier!) jede kolorierte Brevis zwei, jede kolorierte Semibrevis einer unkolorierten Semibrevis entspricht. Drei kolorierte Breven entsprechen somit zwei unkolorierten Breven oder sechs unkolorierten und hier ebenso kolorierten Semibreven. Die Kolorierungen in der ersten Zeile der zweiten Stimme entsprechen somit zwei hintereinandergeschalteten Hemiolen. Tatsächlich werden Kolorierungen im Dreiertakt häufig zur Kennzeichnung von Hemiolen eingesetzt. Als Grund für die Kolorierungen in der zweiten Zeile der vierten Stimme kann die „Similis-Regel“ (s.o.) angesehen werden, nach der eine vor einer Brevis stehende Brevis perfekt ist, was mit der Kolorierung aufgehoben wird. Freilich werden nicht alle Hemiolen geschwärzt: Alle Stimmen vor der Schlusslonga münden ganz offensichtlich in eine Hemiole, die aber nirgends durch Kolorierung angezeigt ist. Es bleibt hinzuzufügen, dass eine geschwärzte und damit bereits ihres vollen Wertes beraubte Note nicht mehr imperfiziert werden kann.

Es fehlt noch ein Wort zur Zuverlässigkeit der Originalnoten. In der ersten Stimme wechselt der Schlüssel beim Umbruch von der ersten auf die zweite Zeile von c1 auf c2 und beim folgenden Zeilenumbruch wieder auf c1. Der Custos am Ende der ersten Zeile gibt diesen Schlüsselwechsel nicht an, ebenso wenig die Position des „b“, der Custos am Ende der zweiten Zeile gibt die Position der ersten Note der dritten Zeile bezogen auf den c2-Schlüssel

[44] Guido Heidloff Herzig: *Die Musik der Renaissance*, Darmstadt 2019, S. 49.

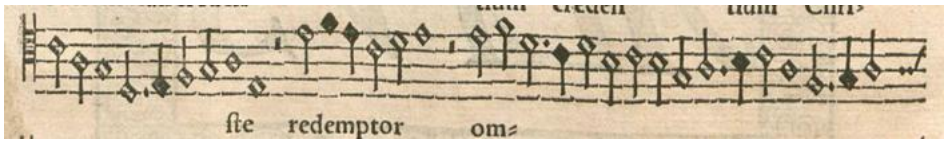
falsch, bezogen auf den c1-Schlüssel richtig an. Der c2-Schlüssel in der zweiten Zeile ist damit ein Druckfehler, es muss auch hier c1-Schlüssel gelesen werden. In der vierten Stimme steht das „b“ in der ersten Zeile auf der ersten statt, wie bei f4-Schlüssel korrekt, auf der zweiten Linie. Diese Position ist in der zweiten Zeile nach Wechsel auf f3-Schlüssel richtig. Der Custos am Ende der ersten Zeile gibt die Position der folgenden Note nach Schlüsselwechsel richtig an (wenn man davon absieht, dass er ein „b“ meint, das in der ersten Zeile falsch steht). Der Druckfehler in dieser Stimme beschränkt sich damit auf das fälschlich in die Position des „g“ gesetzte „b“.

Während Handschriften und hier besonders Chorbücher, da oft von professionellen Musikern und Schreibern für den unmittelbaren Gebrauch oder als plakatives Kunstwerk angefertigt, zumeist höchst zuverlässig sind – hier liegen die Schwierigkeiten eher in den Beschränkungen von uns, den zuweilen vielleicht noch nicht so ganz geschickten Holzbläsern und sonstigen Musikern – gibt es vereinzelt Quellen, besonders Drucke, die fast gar nicht zu gebrauchen sind.

6. Kolorierung 2: Punktierung der nächstkleineren Einheit einerseits, Triole andererseits

=> zurück

Mit diesem Verfahren der Schwärzung bzw. Kolorierung hat es bei Notenwerten bis herunter zur Semibrevis keine Schwierigkeiten: Die Zeichen bleiben eindeutig. Anders ist dies natürlich, wenn das Verfahren auf die Minimen ausgeweitet wird; in diesem Fall gäbe es für die Zeichen der Gestalt ♦ zwei Interpretationsmöglichkeiten: Zum einen könnte es sich um geschwärzte Minimen handeln, die jeweils ein Drittel ihres Wertes verloren haben, so dass drei von ihnen auf eine Semibrevis fallen; zum anderen könnte es sich um Semiminimen handeln, von denen vier auf eine Semibrevis zu zählen sind. Ein Beispiel: In der dritten Zeile der Altstimme von Thomas Stolzers *Conditor alme siderum* (s.o. und Notenanhang) finden wir über „redemptor“ eine geschwärzte Semibrevis:



Nach der Theorie wird ihr damit ein Drittel ihres Wertes entzogen.[45] In der Praxis gilt jedoch die geschwärzte Semibrevis als gleichwertiges Äquivalent der punktierten Minima, hat also

[45] Guido Heidloff Herzig: *Die Musik der Renaissance*, Darmstadt 2019, S. 49. Diese Note ergäbe zusammen mit einer direkt folgenden Semiminima, die ja genau genommen ein Viertel einer Semibrevis zählt, 2/3+1/4 =

den Wert von drei Vierteln einer unkolorierten Semibrevis. Die jeweils folgende geschwärzte Note wird als Semiminima behandelt; dadurch ist die Zweideutigkeit des Zeichens ♦ an dieser und an entsprechenden Stellen beseitigt.[46] Es ist nun freilich unklar, aus welchem Grund die eine oder die andere der synonymen Figuren, also einmal eine geschwärzte Brevis, einmal eine punktierte Minima, verwendet wird; wie auch im gezeigten Ausschnitt zu sehen ist, kommen häufig beide Formulierungen nebeneinander vor. In Analogie dazu entspricht im Tempus imperfectum eine geschwärzte Brevis einer punktierten Semibrevis und, selten vorkommend, eine geschwärzte Longa einer punktierten Brevis.

Näher an der Theorie lassen sich mit dem Abzug eines Drittels des jeweiligen Notenwertes durch Kolorierung auch Triolen im Tempus imperfectum notieren: Auf eine imperfekte Brevis kommen zwei ungeschwärzte oder, triolisch, drei geschwärzte Semibreven.[47] Ein Beispiel ist das Stück *Porquoy je ne puis dire* von Johannes Stockem im Anhang.[48]

Hier findet sich, wie der Ausschnitt aus der ersten Stimme zeigt, bei Tempus imperfectum diminutum in allen Stimmen außer der zweiten in den vier Breven vor der Schlußlonga Schwärzung und damit triolischer Rhythmus. Man könnte ebensogut sagen, dass unter Beibehaltung des Schlages auf Semibreven in diesen Takten auf einen gegenüber den vorhergehenden Passagen um das Anderthalbfache schnelleren Dreiertakt übergegangen wird im Sinne einer Proportion 3/2 oder Proportio sesquialtera (s.o. Anm. 37). Die Tenorstimme geht nur mit einer Brevis als letzter Note vor der Pause in diesen Dreiertakt ein und pausiert während der weiteren drei Takte vor der Schlusslonga.

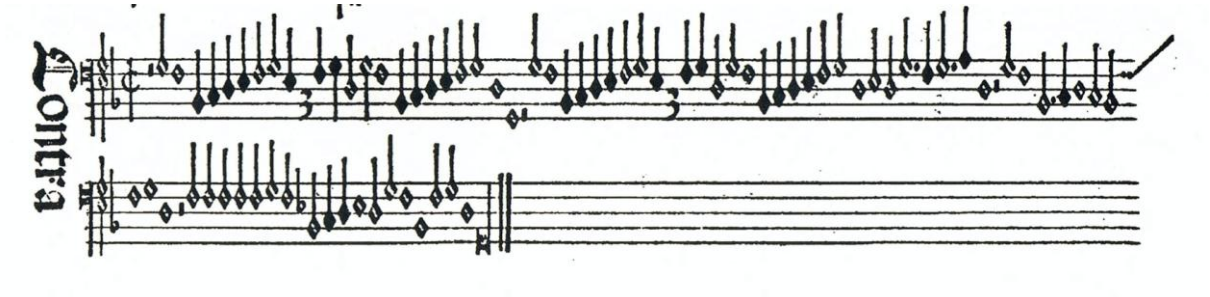
8/12+3/12 = 11/12 einer Semibrevis. Tatsächlich handelt es sich bei dieser zweiten Note aber offenbar nicht um eine Semiminima, sondern um eine von dieser optisch nicht zu unterscheidende geschwärzte und damit um ein Drittel ihres Wertes verminderte Minima, die somit zusammen mit der vorausgehenden geschwärzten Zweidrittel-Brevis wieder eine rechnerisch vollständige Semibrevis ergibt.

[46] Diese Auflösung der geschwärzten Semibrevis als gleichwertiges Analogon der punktierten Minima wird auch von zeitgenössischen Theoretikern gefordert, cf. Johannes Wolf: *Handbuch der Notationskunde* I. Teil, Leipzig 1913/ Hildesheim 2004, S. 394.

[47] Dies gilt analog auch für das Verhältnis von Longen und Breven, cf. Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik*, [2]Wiesbaden 1981 ([1]Leipzig 1962), S. 135: „Eine Gruppe von drei geschwärzte B[reven] wird *color temporis* genannt, von drei geschwärzten S[emibreven] *color prolationis*. [...] Der *color prolationis* findet sich am häufigsten."

[48] Ottaviano Petrucci (Hrsg.): *Harmonice Musices Odhecaton A*, Venedig 1501, fol. 18v–19r: die beiden original nebeneinander liegenden Chorbuchseiten sind hier untereinander wiedergegeben. http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP267487-PMLP75514-odhecaton_1501.pdf (24.03.2020).

Sollen durch Schwärzung Triolen von Minimen dargestellt werden, so sind diese wieder nicht von Semiminimen zu unterscheiden. Daher wird diese Schreibweise entweder vermieden oder durch Zusatz der Zahl „3“ verdeutlicht. Ein Beispiel hierfür findet sich im Contratenor des Heinrich VIII. zugeschriebenen Stückes „Gentil prince“:[49]



Die hier beigefügte „3“ markiert die danebenstehenden Noten als kolorierte Minimen und gibt an, dass davon drei auf die Semibrevis fallen. Diese Schreibweise entspricht abgesehen von der Schwärzung exakt unserer modernen Triolenmarkierung.

Was die praktische Ausführung der Triole angeht, so erschließt sich dieser Aufwand allerdings kaum. Melchior Vulpius (1560–1616) führt in seinem Lehrwerk folgendes aus: „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 einen halben Schlag gelte.“[50] Was hier als Triole von drei verkürzten Minimen angegeben ist, soll also zumindest im gegen Ende des 16. Jahrhunderts in der Praxis als zwei Semiminimen, gefolgt von einer Minima, ausgeführt werden.

7. Kolorierung 3: Teilkolorierung

=> zurück

Größere Noten wie etwa die Brevis können, wie das folgende Beispiel zeigt, auch zur Hälfte koloriert werden. Damit verliert im Tempus imperfectum die zweite Hälfte der Brevis ein Drittel ihres Wertes. Um die Breviseinheit zu vervollständigen, schließen sich komplementär eine geschwärzte Minima bzw. eine von ihr nicht zu unterscheidende Semiminima (s.o.) an. De facto wird die zweite Hälfte der teilgeschwärzten Brevis auf die Dauer einer punktierten Minima herabgestuft, der sich eine Semiminima anschließt:

---

[49] Ottaviano Petrucci (Hrsg.): *Harmonice Musices Odhecaton A*, Venedig 1501, fol. 95. http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP267487-PMLP75514-odhecaton_1501.pdf (24.03.2020).

[50] Melchior Vulpius: *Musicae Compendium Latino Germanicum M. H. Fabri*, Erfurt 1661, S. 57f, zit. n. Heinrich Bellermann: *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin [2]1906 ([1]1858), S. 16; https://books.google.de/books/about/Die_Mensuralnoten_und_Taktzeichen_des_XV.html?id=w-AsAAAAYAAJ&redir_esc=y (09.01.2020).

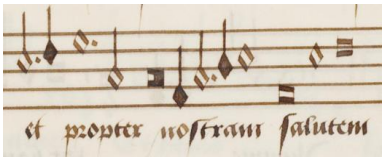


Abb.: Ausschnitt aus der Baßstimme des „Credo“ der *Missa Mi-mi* von Ockeghem, Chigi-Codex fol. 10r. Es gilt f5-Schlüssel, der unterste Zwischenraum signalisiert damit f.[51]

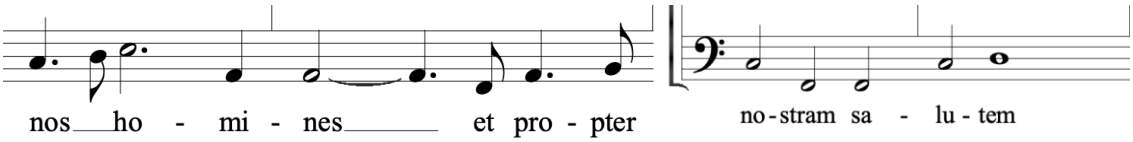


Abb.: Transkription des oben gezeigten Ausschnittes.

Der Zeilenumbruch der Übertragung fällt in die gezeigte Passage. Semibreven werden als Halbe wiedergegeben, die originale Brevis auf f über „salutem“ (f5-Schlüssel im Original, f4-Schlüssel in der Transkription!) ist wegen der Textunterlegung auf zwei Semibreven bzw. dann in der Übertragung auf zwei Halbe geteilt worden. [52]

Das folgende, recht abgehobene und vor allem der Kuriosität halber hier angeführte Beispiel reiht dagegen fünf halbgeschwärzte Breven aneinander:

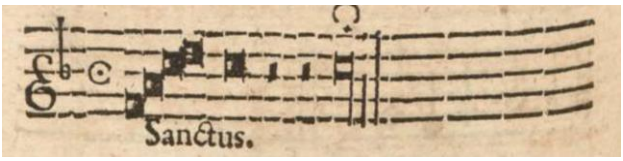


Abb.: Oberstimme des „Sanctus“ aus der *Missa paschalis* von Heinrich Isaac. Aus: Ambrosius Wilphlingseder: *Erotemata Musices Practicae [...]*, Nürnberg 1563, S. 228.[53]

Das Mensurzeichen ist hinsichtlich des Tempus **C**, Tempus imperfectum, also fallen auf eine Brevis zwei Semibreven. Gleichzeitig ist durch den Punkt im Mensurzeichen jedoch Prolatio maior vorgeschrieben, also drei Minimen auf eine Semibrevis. Nun gilt Prolatio maior aber nur in dieser Stimme, in allen anderen Stimmen ist mit ⦶ Tempus perfectum diminutum vorgeschrieben. Damit tritt für die gezeigte Oberstimme Augmentation (s.o.) ein: Auf den

[51] http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/16/IMSLP326966-PMLP529264-chigi_codex_parte1.pdf (08.02.2020); den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich folge Guido Heidloff Herzig: *Die Musik der Renaissance*, Darmstadt 2019, S. 50.
[52] Für die Transkription http://www1.cpdl.org/wiki/images/9/9e/Ws-ock-mimi.pdf (08.02.2020).
[53] https://nbn-resolving.org/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb00103653-7 (11.02.2020).

Schlag muss nun nicht mehr eine Semibrevis gezählt werden, sondern eine Minima. In den anderen Stimmen ist dagegen eine Brevis auf den Schlag zu zählen.[54]

Durch die Teilkolorierung der Breven in der Oberstimme verliert der zweite Teil jeder Brevis ein Drittel seines Wertes, die ganze Brevis ein Sechstel. Auf jede teilkolorierte Brevis sind damit fünf Minimen und wegen Alteration fünf Schläge zu zählen. Das macht zusammen mit den beiden Minimen Pause vor der Schlusslonga insgesamt 27 Schläge.

Der bereits oben erwähnte praktische Tipp aus diesem abgehobenen Beispiel besagt, dass beim Auftreten der Prolatio maior zu prüfen ist, ob diese in allen Stimmen Gültigkeit hat, und dass, ist dies nicht der Fall, in der betreffenden Stimme Augmentation anzuwenden ist.

8. Kolorierung 4: „Augenmusik“ => zurück

Mit alledem ist die Kolorierung noch nicht erschöpft. Die Schwärzung der Noten kann auch die Bedeutung des unterlegten Textes hervorheben; man spricht in diesem Fall von „Augenmusik“, da in den Noten etwas niedergelegt ist, was in der Musik allenfalls mittelbar hörbar wird, sich aber beim Lesen des Notentextes direkt erschließt.[55] So können Totenklagen in schwarzen Noten niedergeschrieben oder gedruckt sein; aber auch dort, wo sinngemäß z.B. die Nacht oder die Farbe „schwarz“ im Text genannt wird, können schwarze Noten stehen, im letzteren Fall nicht selten in geschwärzter Triolennotierung, was dann natürlich als Übergang in einen Dreierrhythmus hörbar wird und somit nicht mehr als reine Augenmusik gelten kann. Ich füge zunächst im Anhang als berühmtes Beispiel einer Trauermotette *Nymphes de bois* an, die Totenklage von Josquin des Prez auf seinen Lehrer Johannes Ockeghem. Es entstammt einem Druck, der eine ganze Reihe solcher Trauermotetten einschließt, davon auch gleich mehrere auf Josquin selbst; schwarz gedruckt ist aber nur dieses eine Stück.[56]

Keine der Originalstimmen trägt einen Schlüssel oder ein Mensurzeichen. Wie in der Übertragung realisiert, wird vom Tempus imperfectum (cum prolatione imperfecta)

---

[54] Das Beispiel verdanke ich Johannes Wolf: *Handbuch der Notationskunde* I. Teil, Leipzig 1913/ Hildesheim 2004, S. 420f. Tatsächlich wird, wie Wolf herausarbeitet, die Sache dadurch noch zusätzlich erschwert, dass im Mensurzeichen der hier gezeigten Oberstimme die Angabe der Diminution vergessen worden ist. Die Ausführungen zu Teilkolorierung und Augmentation bleiben davon jedoch unberührt.

[55] https://de.wikipedia.org/wiki/Augenmusik .

[56] Tylman Susato (Hrsg.): *Le Septiesme Livre Contenant Vingt & Quatre Chansons a Cincq et a Six Parties […]*, Antwerpen 1545; https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/15804037206869bsb00078697.pdf , für die Übertragung: http://www1.cpdl.org/wiki/images/b/bd/26-josquin--nymphes_de_bois-la_deploration_de_la_mort_de_johannes_ockeghem---0-score.pdf (30.01.2020). Ein weiteres, ebenfalls Josquin zugeschriebenes Stück in schwarzer Notation, vermutlich auf den Tod von Kaiser Maximilian I. komponiert, findet sich unter dem Titel „Proch dolor“, „Oh Schmerz“, im Album de Marguerite d'Autriche : Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 228 , fol. 33v–35r. Für die Übertragung cf. https://imslp.org/wiki/Proch_dolor_(Anonymous) (01.02.2020)

ausgegangen; ungeachtet der Kolorierung werden also zweizeitige Breven mit zweizeitigen Semibreven gezählt. In allen Stimmen sind die einzigen nicht geschwärzten Noten die Brevis vor dem Ende des ersten Teils auf die Endsilbe „-re“ von „coeuvre“, „bedeckt“, und die Schlusslonga; im Tenor, dem der liturgische Text „Requiem aeternam [...]“ unterlegt ist, fällt die ungeschwärzte Brevis auf die Schlußsilbe von „eis“. Die Position der Noten innerhalb des Systems ergibt sich jeweils aus dem vorgezeichneten „b“. Damit verlangt die erste Stimme (Superius) den g2-Violinschlüssel, die zweite (Contratenor) den c2-Mezzosopranschlüssel, die dritte (Tenor) den c3-Altschlüssel, die vierte (Bassus) in den ersten vier Zeilen den f4-Baßschlüssel, im letzten Abschnitt der vierten und in der letzten Zeile den f3-Baritonschlüssel (Schlüsselwechsel bzw. hier nur Wechsel der Position des „b“ in der vierten Zeile vor dem Zeilenumbruch), und die fünfte (Quinta Pars) den c3-Altschlüssel. Wir werden auf dieses wunderbare Stück nach der Behandlung der Ligaturen zurückkommen. Es stellt sich auch die Frage, ob durch die Kombination der Schlüssel angezeigt ist, dass das Stück um eine Quart nach unten vom Modus Phrygisch aus a nach original Phrygisch transponiert werden soll (s.u. unter „Transposition“).

In *Nymphes de Bois* sind zum Ausdruck der in Europa mit der Farbe „schwarz“ konnotierten Trauer fast alle Noten geschwärzt. Es folgt im Anhang ein Beispiel, bei dem nur die Noten zu einem Ausschnitt des Textes geschwärzt ist. Es handelt sich um die Hoheliedmotette *Audi dulcis amica mea* von Orlando di Lasso.[57] Das Stück zeigt über den Textpassagen „nigra es sed formosa“, „du bist schwarz, aber schön“, Triolenschwärzung, die in der Übertragung als 3/2-Takt wiedergegeben ist:

Abb.: Orlando di Lasso: *Audi dulcis amica* mea, zweite Stimme (Ausschnitt)

Die Notenschlüssel zeigen mit g2, c2, c3, c4 auf den ersten Blick insgesamt eine sehr hohe Lage an; wir werden im Zusammenhang mit den Transpositionsregeln ebenso wie für *Nymphes de bois* auf das Stück zurückkommen.

[57] Tylman Susato (Hrsg.): *Le Quatoirsiesme Livre a quatre parties[…]*, Antwerpen 1555, fol. XVv–XVIr; https://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5QacgQxjIVatoxwb5tprPmn-8WfzUyXkYYvUzLRV1NU9pd2TrTYEVwTvaB1KiD1W2bHwPniUAQ9MjXYjl3vunWuZNTAIIwIL-yGPwn1SqCdoNqduDzz4zhGQ39baT8mraX_eqnqX_xEHxXbBLgg2DEadjWH5WDE5FD3y1pJPRcziBMv0KHMjIeUgRYD8Bi4vTdR1cgUXf-tK64Xc14Ia-1qYgcW2o1ofh3c5usZWVgS5QQzORWZopI1emznANzEKLs2ymet8eG0u6o175o4wvR-5WZh1yLK-LxSCBnEmVb9O1_ZdpkMk (08.02.2020). Für die Übertragung: http://www2.cpdl.org/wiki/images/f/f6/Lassus-Audi_dulcis_amica.pdf (08.02.2020)

Lektion 3 – Die Ligaturen => zurück

Zusammenfassung der dritten Lektion

- Bis ins 17. Jahrhundert hinein werden in der Weißen Mensuralnotation Ligaturen verwendet, die historisch auf die Neumen der gregorianischen Notationssysteme zurückgehen.
- Die von Franco von Köln bereits im 13. Jahrhundert formulierten Regeln für Ligaturen bewirken, dass alle möglichen Kombinationen von langen und kurzen Noten bis herunter zur Semibrevis in Ligaturen geschrieben werden können. Für Semibreven gilt die Einschränkung, dass sie nur paarweise in zweiteiligen Ligaturen oder am Anfang einer mehrteiligen Ligatur darstellbar sind.
- Die in Ligaturen geschriebenen Noten unterliegen wie Einzelnoten den Regeln der Imperfizierung und der Alterierung. Sie können synkopisch stehen, und sie können durch Punktierung vergrößert oder durch Schwärzung vermindert werden.
- Steht im Tempus perfectum eine Ligatur *cum opposita proprietate* zwischen zwei Breven, so tritt auch ohne Punctum divisionis Alteratio ein, d.h. die zweite Semibrevis erhält zwei Schläge, so dass die Ligatur einer perfekten dreizeitigen Brevis entspricht.

Die Regeln für die Auflösung der Ligaturen im Tempus imperfectum und, schwieriger, im Tempus perfectum müssen verinnerlicht, müssen auswendig beherrscht und im Spiel, idealerweise im Zusammenspiel, geübt werden.

a. Ligaturen: Regeln L = Longa, B = Brevis, S = Semibrevis => zurück

Als Regeln für die Auflösung der Ligaturen, die geläufig beherrscht werden müssen, gelten:[58]

1. Eine Note mit Abwärtsstrich an der rechten Seite ist L. = LL
   (Ein Strich innerhalb oder am Ende einer Ligatur bezieht sich stets auf die Note links von ihm)
2. Eine Anfangsnote mit Abwärtsstrich an der linken Seite ist B. = BL, = BB
3. Ein Aufwärtsstrich an der linken Seite einer Anfangsnote macht diese erste und die zweite Note zu S. = = SS

[58] Ich folge Guido Heidloff Herzig: *Die Musik der Renaissance*, Darmstadt 2019, S. 44, und Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik*, [2]Wiesbaden 1981 ([1]Leipzig 1962), S. 98.

Für alle Noten, die nicht unter die Regeln 1–3 fallen, gilt:

4. Alle Mittelnoten sind B (es sei denn, sie tragen gemäß 1. einen Abwärtsstrich an der rechten Seite).
5. Eine Anfangsnote, der eine tiefere folgt, und eine Endnote, der eine höhere vorausgeht (absteigende Bewegung) sind L. = LL
6. Eine Anfangsnote, der eine höhere folgt, und eine Endnote, der eine tiefere vorausgeht (aufsteigende Bewegung) sind B. = BB
7. Eine Endnote in obliqua-Form ist B. = LB = BB
8. Eine nach links gewendete, über der vorletzten stehende Note ist L. = = BL

In der Weißen Mensuralnotation tritt, eine wesentliche Schwierigkeit, eine Reihe von für uns ungewohnten Zeichen auf, in denen mehrere Noten miteinander verbunden sind, die Ligaturen (lat. ligatura „Bindung“, „Verbundenes“). Sie gehen letztlich auf die Notation der Melodien des gregorianischen Chorals durch Neumen (griech. νεῦμα [Neûma]) = „Nicken“, „Wink“, „Zeichen“ seit dem ausgehenden 8. Jahrhundert zurück.

=> zurück

b. Exkursion: Von der Gregorianik zur Mehrstimmigkeit (500 Jahre in drei Seiten)

Das gemeinsame einstimmige Singen kommt durchaus ohne die Niederschrift der Melodie aus, wenn einer der Sänger diese beherrscht und sie ebenso wie den gemeinsamen Rhythmus in geeigneter Weise an die Mitsänger weitergibt. Eine Methode zur Mitteilung der Melodie wurde von dem Benediktinermönch Guido von Arezzo (ca. 990–1050) entwickelt. Danach war jedem Fingerglied der (linken) Hand eine der 20 Noten, „claves“, des gesamten Tonraumes, des „Gamut“, zugeordnet. Der vor seinen Mitsängern stehende Gesangsmeister konnte mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf das jeweilige Fingerglied deuten und so die Tonhöhe angeben. Es gibt verschiedene Versionen dieser „Guidonischen Hand“; die hier gezeigte entstammt dem Lehrwerk von Adam Gumpelzhaimer.[59] Sie hat den Vorzug, dass alle Noten, die mit Schlüsseln, „claves signatae“, verbunden sind, auf der Spitze eines der fünf Finger erscheinen: der Gamma Ut-Schlüssel am Daumen, der F-Baßschlüssel am Zeigefinger, der c- Schlüssel am Mittelfinger, der g-Schlüssel am Ringfinger und schließlich der so gut wie niemals gebrauchte d-Schlüssel am kleinen Finger.

[59] Adam Gumpelzhaimer: *Compendium Musicae Latino-Germanicum*, Augsburg 1591, fol. 5v; https://books.google.de/books/about/Compendium_musicae_latino_germanicum.html?id=hupCAAAAcAAJ&redir_esc=y (11.02.2020).

Abb.: *Die Guidonische Hand*

Abb.: Benozzo Gozzoli: *Anbetende Engel* 1461 (Detail) Florenz, Capella dei Magi[60]

[60] https://www.akg-images.de/archive/Anbetende-Engel-2UMDHUNBYSIP.html (03.02.2020).

Man darf sich das Musizieren unter Zuhilfenahme der „Guidonischen Hand“ wohl ähnlich vorstellen wie auf dem Ausschnitt aus dem Fresko von Benozzo Gozzoli, der einen Engel zeigt, welcher mit seinem rechten Zeigefinger auf einen Finger der offengehaltenen linken Hand seines Nachbarn deutet und ihm so ein „Zeichen“, einen „Wink“ (ein „Neuma“) gibt.[61]

Nun war die Liturgie über das Kirchenjahr hinweg von einem großen Reichtum an den unterschiedlichsten Gesängen erfüllt. Es war keine Kleinigkeit, sie sich einzuprägen, es war also höchst sinnvoll, die Melodien niederzuschreiben, um so bei Bedarf auf eine Erinnerungshilfe zurückgreifen zu können. Dafür wurden besonders seit der „Karolingischen Renaissance“ die für die jeweiligen Bedürfnisse geeigneten Notationsverfahren entwickelt.

1. Adiastematische Neumen

=> zurück

Zunächst ging es nur um die Niederschrift des einstimmigen gregorianischen Chorals. Die Melodie wurde gemeinsam vorgetragen, man verständigte sich über das Fortschreiten durch Zeichen, weshalb ein Rhythmus, der feste Zeitverhältnisse vorgibt, nicht notiert werden musste. So genügte es, den Verlauf der Melodie festzuhalten. Dazu wurde die Neumenschrift entwickelt. Es folgt ein Beispiel aus einer in St. Gallen aufbewahrten Handschrift.

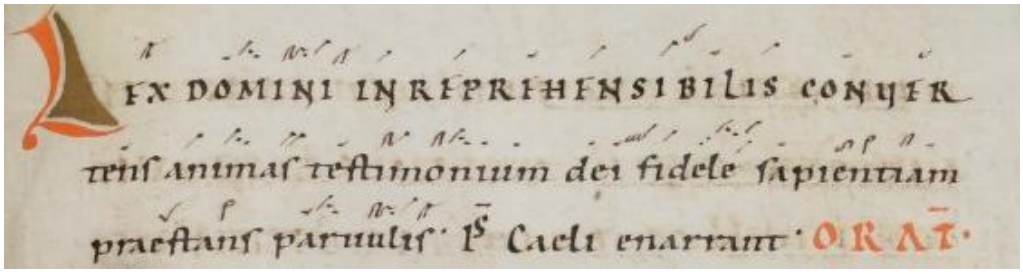


Abb.: Cod. Sang. 338, p. 550[62]

In dem um 1050 entstandenen Manuskript sind über den Vokalen der einzelnen Silben Zeichen angebracht, die zwar einzelne Töne oder, nach ihrer komplexen Form, eher Tonfolgen und damit einen Melodieverlauf – nach oben, nach unten – angeben, aber keine definierten Intervalle zwischen den Tönen; diese Neumen sind „adiastematisch“, „ohne (Angaben zum) Abstand (zwischen den Tönen)“. Sie mögen zwar eine Gedächtnisstütze für die Kleriker gewesen sein, sind aber ohne weitere Kenntnisse über die Melodien kaum hilfreich. Dies ist vermutlich der Grund, warum sie weiterentwickelt wurden.

[61] Diesen Hinweis verdanke ich Manfred Hermann Schmid: *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel 2012, S. 38.

[62] http://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0338/550/0/Sequence-485 (03.02.2020).

2. Diastematische Neumen/ Quadratnotation => zurück

Die fehlende Information über Intervalle in einem Melodieverlauf wurde offenbar bereits im 11. Jahrhundert als Mangel empfunden. Daher wurden zwei Neuerungen eingeführt: zum einen ein System von vier Linien, in welches Noten in diatonischen Intervallen eingetragen werden konnten, und zum anderen der Notenschlüssel, der die (relativ...) absolute Tonhöhe ebenso festlegt wie Position der Halb- und Ganztonschritte. Erfinder von beidem war wiederum Guido von Arezzo. An dieser wegen der ursprünglich durch das Schreibmaterial (Federkiel) bedingten Formen der Zeichen auch als „Quadratnotation“ benannten Notationsform wurde über Jahrhunderte für den gregorianischen Choral festgehalten, im 19. Jahrhundert wurde eine Standardisierung eingeführt. Es folgt ein Beispiel.

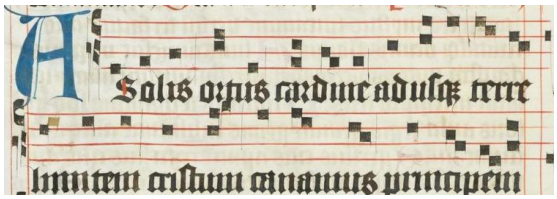


Abb.: Hymnus *A solis ortus cardine* aus einem Antiphonar des späten 15. Jahrhunderts[63]

In dieser Abbildung wird das Vier-Linien-System sogar von zwei Schlüsseln begleitet, einem auf der zweiten Linie stehenden f- und einem auf der vierten Linie stehenden c-Schlüssel. Dies ist bei der Quadratnotation keine Seltenheit. Wiederum stehen über dem Vokal jeder Silbe eine oder mehrere Notenzeichen, häufig zu Ligaturen verbunden. Tohöhe und Intervalle sind problemlos lesbar, Angaben zur Dauer der Noten und damit zum Rhythmus finden sich nicht. Dies ist, wie bereits gesagt, bei einstimmigem Vortrag auch völlig unproblematisch, da sich die Gruppe der Sänger durch Zeichen über den Fortgang verständigen kann.

Es sei noch angemerkt, dass die Gregorianik auch in der polyphonen Musik des 15. bis 17. Jahrhunderts und darüber hinaus durchaus eine bedeutende Rolle spielt: Viele liturgische Kompositionen wie Meßsätze und Magnificats werden „alternatim“, „abwechselnd“, aufgeführt, d.h., es werden abwechselnd Sätze im gregorianischen Choral und im mehrstimmigen Satz ausgeführt, also z.B. in einem Messordinarium 1. „Kyrie“ mehrstimmig, 2. „Kyrie“ gregorianisch, 3. „Kyrie“ mehrstimmig, denn in der Folge „Kyrie“, „Christe“, „Kyrie“ ist ja jeder Satz dreimal aufzuführen. Es schadet also nicht, wenn der in der Weißen

[63] Schweiz, Wil, Dominikanerinnenkloster St. Katharina, Ms. M III. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_solis_ortus_cardine_E-codices_kaw-M-III_195v-lowres.jpg?uselang=de (03.02.2020).

Mensuralnotation geschickte Holzbläser auch über Grundkenntnisse der Gregorianik verfügt, die an dieser Stelle jedoch nicht weiter ausgeführt werden sollen.

3. Notre Dame-Schule/ Ars antiqua => zurück

Virulent wird das Problem der unterschiedlichen, aber definierten Dauer der Einzelnoten erst mit dem Aufkommen der frühen Mehrstimmigkeit im Paris des 12. Jahrhunderts: Nachweislich mehrstimmig musiziert wurde erstmals in der Notre-Dame-Schule (ca. 1160–1250). Notwendigerweise wurden deshalb den Notenzeichen im Gegensatz zur vorhergehenden Praxis auch metrische Eigenschaften unterlegt, d.h. es wurden den einzelnen Noten der traditionellen Neumen die Eigenschaft „lang“ oder „kurz“ und feste Verhältnisse dieser Zeitmaße zugeschrieben. Der Rhythymus wurde, vereinfacht gesagt, auf Longen und Breven verteilt. Auf diese Weise war die Voraussetzung für die Notation polyphoner Stücke und damit für reproduzierbares mehrstimmiges Musizieren geschaffen. Allerdings waren die möglichen Rhythmen auf insgesamt sechs (Rhythmus-)Modi eingeschränkt, auf die hier nicht im einzelnen eingegangen werden soll.

Unter den zur Notation für diese Musik verwendeten Zeichen finden sich als Einzelnoten und ; das erstere Zeichen hat den zwei- oder dreifachen Wert des letzteren. Als Ligatur findet sich z.B. mit den Notenwerten Brevis – Longa. Diese Zeichen sind somit einerseits Entsprechungen von Neumen, andererseits stimmen sie in ihrer Form teilweise mit Einzelnoten und Ligaturen überein, wie wir sie in der Weißen Mensuralnotation wiederfinden.

Damit soll die Exkursion über die Vorgeschichte der Ligaturen ein Ende haben. Tatsächlich ist das „Ärgernis“ der Existenz von Ligaturen in der Notation des 15. bis 17. Jahrhunderts zumindest für mich leichter zu ertragen, wenn ich mir ihre historische Bedingtheit vor Augen führe.

4. Franco von Köln => zurück

Da im Notationssystem der Notre Dame-Schule nicht alle möglichen Kombinationen von langen und kurzen Noten darstellbar waren (nur sechs rhythmische Modi waren von Interesse, s.o.), wurde es um 1270 durch den Musiktheoretiker Franco von Köln mit seinem Traktat *Ars cantus mensurabilis*, *Kunst des abgemessenen Gesangs*, modifiziert und in eine Form gebracht,

die bis ins 17. Jahrhundert hinein Geltung behalten sollte.[64] Die gültigen Regeln stehen bereits am Beginn dieser Lektion; in der Folge will ich versuchen, die Sinnfälligkeit der Franconischen Weiterentwicklung und die innere Logik des Systems der Ligaturen darzulegen.

Zunächst einmal: Von Bedeutung ist, ob die Notenzeichen 1. auf- oder absteigen, 2. an welcher Stelle innerhalb einer Ligatur sie stehen (Anfang, Mitte oder Ende), ob sie 3. von Strichen begleitet sind oder nicht, und 4. welche Form sie innerhalb der Ligatur haben.

c. Ligaturen: Erklärungen => zurück

In Ligaturen können prinzipiell beliebig viele Einzelnoten verbunden sein. Ausgangspunkt sind aber sowohl historisch als auch im Hinblick auf das System der Regeln Ligaturen mit nur zwei Noten; sie sollen deshalb am Beginn stehen. Die folgende Erläuterung muß man sich nicht merken, sie ist aber zur Erklärung hilfreich, wenn man etwa auf den Terminus „Proprietas“ und insbesondere „cum opposita proprietate“ trifft.[65]

Die Grundform der Ligatur ist für Franco von Köln ⚑ mit dem Wert Brevis – Longa. Er schreibt nun jeder der beiden in einer beliebigen Ligatur verbundenen Noten eine Eigenschaft zu, die sie jeweils haben oder nicht haben kann. Die Eigenschaft der ersten Note heißt nach Franco „Proprietas“, „Eigenheit“, die der zweiten „Perfectio“, „Vollendung“. In der Ligatur ⚑ hat jede der beiden Noten diese ihre Eigenschaft; es ist eine Ligatur „cum proprietate et cum perfectione“. Wird die erste Note (durch geeignete Abwandlung der Schreibweise, s.o.) zur Longa, so verliert sie ihre Proprietas; es ergibt sich eine Ligatur „sine proprietate“. Ebenso verliert die zweite Note ihre Eigenschaft der Perfectio, wenn sie zur Brevis wird; es ergibt sich eine Ligatur „sine perfectione“. Eine Ligatur mit den Werten Longa – Brevis ist also eine „sine proprietate et sine perfectione“, eine „ohne Eigenheit und ohne Vollendung“. Werden gar die (ersten) beiden Noten einer Ligatur zur Semibrevis, so wird gewissermaßen das System in sein genaues Gegenteil verkehrt; eine solche Ligatur ist eine „cum opposita proprietate“, eine „mit entgegengesetzter Eigenheit“. Wir werden darauf zurückkommen, jetzt aber erst einmal genug davon. Zurück zu den Ligaturen in der Weißen Mensuralnotation.

Die beiden Grundformen der Ligatur in der Weißen Mensuralnotation sind ⧉ und ⧈. Solche Ligaturen heißen ihrer Form wegen „Ligatura quadrata“, „viereckige Ligatur“, oder

[64] Cf. Manfred Hermann Schmid: *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel 2012, S.41–51 (Neumen), 88–114 (Notre-Dame-Schule) und 121–128 (Franconische Regeln der Ligaturen).
[65] Cf. dazu auch Heinrich Bellermann: *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin ^{2}1906 (^{1}1858), S. 12f.

„Ligatura recta“, „gerade Ligatur“ im Gegensatz zur schrägen Ligatura obliqua und . Die erstere der beiden gezeigten ist LL, die zweite BB (bergauf gehend nimmt man kurze, bergab lange Schritte). Diese Gewichtung bleibt auch dann erhalten, wenn in der Ligatur weitere Noten zwischen die erste und die letzte treten: Wenn einer Anfangsnote eine tiefere nachfolgt, ist sie Longa, wenn eine höhere folgt, Brevis. Wenn eine Endnote tiefer ist als die vorletzte, ist sie Longa, wenn höher, ist sie Brevis.

Nun muss aber, will man denn alles in Ligaturen darstellbar machen, und das wollte Franco, nun muss aber zuerst einmal auch umgekehrt eine aufsteigende Ligatur mit den Werten LL und eine absteigende mit den Werten BB darstellbar sein. Zu diesem Zweck ist graphisch anzuzeigen, dass etwas geändert wird, dass das genaue Gegenteil vom Üblichen der Fall ist. Dazu dient im Fall der Anfangsnote oder von Mittelnoten ein Strich, im Fall der Endnote ebenfalls ein Strich oder die Form der Ligatur.

Die Anfangsnote vor einer folgenden tieferen Note wird, unabhängig von der Form der Ligatur, durch Anfügung eines links von ihr (der ersten) nach unten gehenden Strichs zur Brevis, die Anfangsnote einer aufsteigenden Ligatur durch Anfügung eines Strichs rechts von ihr zur Longa. Das ist nicht so kompliziert, wie es auf den ersten Blick aussieht, denn es gilt die Regel: Ein Strich innerhalb einer Ligatur bezieht sich immer (!) auf die links von ihm stehende Note und macht sie zur Longa. Nur: Steht ein Strich ganz am Anfang einer Ligatur, dann kann er sich nur auf die rechts von ihm stehende Note beziehen, weil es ganz einfach links von ihm keine Note gibt.

Eine Endnote, die tiefer ist als die ihr vorausgehende, wird dann zur Brevis, wenn die Ligatur in Form einer schrägen „ligatura obliqua“, vulgo auch „Wurstligatur“, geschrieben ist. Achtung: Diese Ligatur gibt kein Glissando an; es sind nur die jeweils durch den senkrechten Strich am Anfang und am Ende der Ligatur gekennzeichneten Töne zu musizieren. Also: ist BL, und ist BL; ist LL, und ist LB. Wohlgemerkt: In der Ligatura obliqua wird nur die absteigende Schlussnote, die in einer Ligatura quadrata eine Longa wäre, zur Brevis; die Anfangsnote bleibt, wenn ihr eine tiefere folgt, Longa. Soll sie zur Brevis werden, ist in der Form der Ligatura obliqua ebenso wie bereits gezeigt in der Ligatura recta ein Abwärtsstrich links an die erste Note anzufügen: = BB. Eine aufsteigende Ligatura obliqua ist wie die entsprechende quadrata BB.

Wir können nun also auf- und absteigend LL und BB schreiben, und wir können auf- und absteigend LB und BL schreiben: LL, LL, oder BB, BB, LB, LB, BL, BL.

Was wir noch nicht können, ist, Semibreven einzufügen. Offenbar wurde die Möglichkeit der Einfügung von Semibreven aber nur am Anfang einer Ligatur als wichtig erachtet. Es ergibt sich aber nun eine Schwierigkeit dabei: Bis hierher ist jede Ligatur vollständig in Breven auflösbar. Fügt man eine einzelne Semibrevis ein, so wird die Ligatur hinsichtlich der Breven „ungerade“ (der Einfachheit halber gehe ich hier erst einmal vom Tempus imperfectum aus; auf die Ligaturen im Tempus perfectum werde ich später noch genauer eingehen). Die Lösung ist: Man fügt nicht eine einzelne, sondern jeweils zwei Semibreven ein, so dass die Ligatur wieder in kompletten Breven „aufgeht“. Und es ist für den Beginn einer Ligatur noch genau ein noch nicht benütztes Zeichen übrig, nämlich der Strich links am Anfang der ersten Note nach oben: , für die Ligatura quadrata oder, bei gleicher Bedeutung, ein Strich links nach oben bei einer auf- oder absteigenden Ligatura obliqua: und . Ein solcher Strich nach oben links an der ersten Note einer Ligatur macht stets diese Note und die unmittelbar folgende zur Semibrevis („Ligatura cum opposita proprietate“, s.o.).

Nun bleibt nur noch eine Ligatur zu erklären, die sich gelegentlich am Ende eines Notentextes findet, nämlich die vom Pes , einem Zeichen der Quadratnotation, abgeleitete Form einer Ligatur mit zwei übereinanderstehenden Noten: . Auch in der Weißen Mensuralnotation kommt die untere zuerst und ist Brevis, die darüberstehende ist, da sie einen Abwärtsstrich an der rechten Seite trägt, Longa, hier konkret die Schlußlonga.

Es bleibt noch hinzuzufügen, dass die Noten einer Ligatur keineswegs „auf den Schlag“ fallen müssen; eine ganze Ligatur kann synkopiert sein. Weiterhin können einzelne Noten einer Ligatur durch Punktierung verlängert oder durch Kolorierung (Schwärzung oder Teilschwärzung) verkürzt werden. Es folgen einige Beispiele.

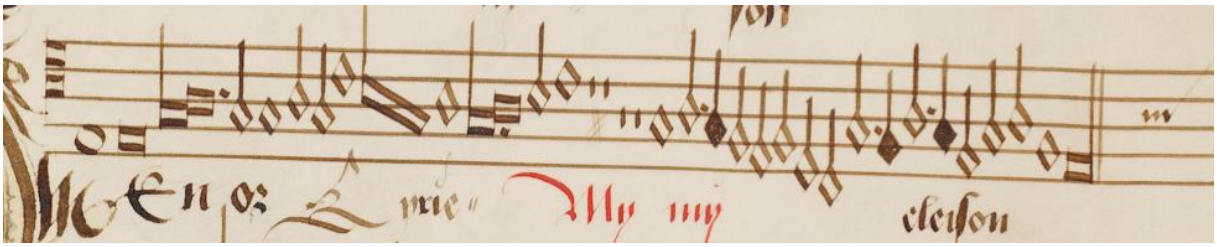


Abb.: Tenorstimme des ersten „Kyrie“ der *Missa Mi-mi* von Ockeghem, Chigi-Codex fol. 3v.

Der ersten Brevis folgt eine *Ligatura cum opposita proprietate* in Quadratform, deren zweite Semibrevis punktiert und von einer Minima gefolgt ist, wodurch die anschließende Semibrevis wieder auf den Schlag fällt. Vor der Pause steht ebenfalls eine solche Ligatur, bei

der nun jedoch die erste Semibrevis punktiert ist, wodurch die zweite synkopisch wird; weil ihr eine Minima folgt, fällt die anschließende Semibrevis wieder auf den Schlag.

Von Interesse ist auch die Position der folgenden Pausenzeichen: Es ist Tempus perfectum vorgeschrieben, also drei Semibreven auf die Brevis. Die direkt nach der abschließenden Semibrevis stehenden beiden Semibrevis-Pausen sind in deren Nachbarschaft gerückt, wodurch signalisiert wird, dass sie zusammen mit ihr eine perfekte Brevis ergeben. Es folgen zwei weitere Semibrevis-Pausen, die wiederum in die Nähe der anschließenden Semibrevis gerückt sind und mit ihr zusammen eine dreizeitige Brevis ergeben. Die Zeilenversetzung der Pausenzeichen entspricht also einem Punctum divisionis (s.o.).

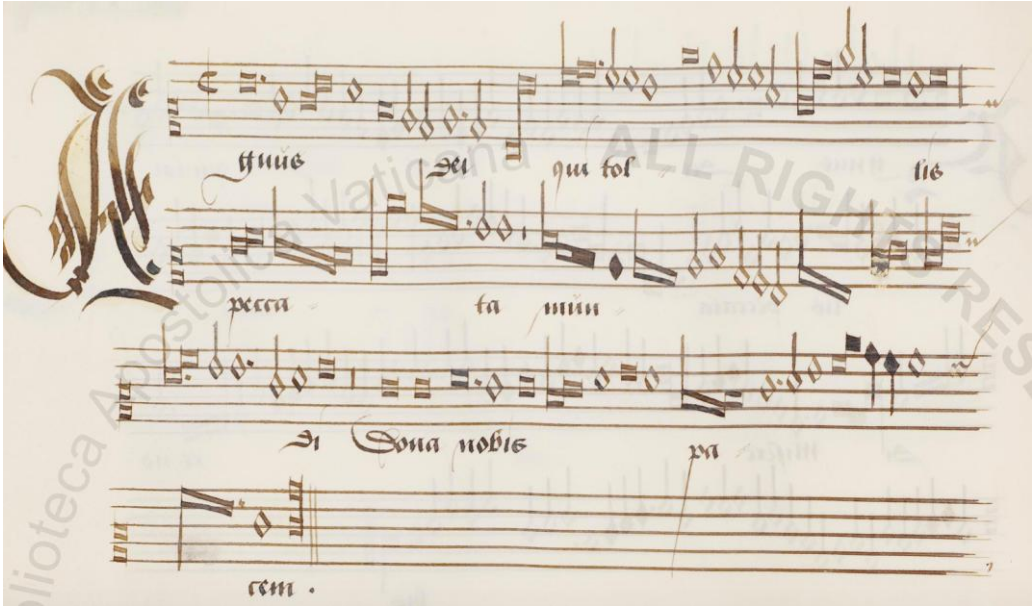


Abb.: Oberstimme des „Agnus III“ aus der *Missa Mi-mi* von Ockeghem, Chigi-Codex fol. XVIIv.

In der Oberstimme des „Agnus III“ aus der *Missa Mi-mi* von Ockeghem finden sich zwei geschwärzte Ligaturen. Die erste Schwärzung in der zweiten Zeile betrifft den letzten Teil einer Ligatur, die ungeschwärzt mit SSB aufzulösen wäre; die Brevis am Ende der Ligatur wird durch Schwärzung zur punktierten Semibrevis, die durch die anschließende geschwärzte Semibrevis als Äquivalent einer Minima komplettiert wird. Wohlgemerkt handelt es sich bei dieser Schwärzung nicht um eine Teilkolorierung (s.o.), wie die Form der Ligatura obliqua suggerieren könnte; vielmehr wird die gesamte letzte Note der Ligatur geschwärzt.

Die zweite, in der dritten Zeile stehende Kolorierung betrifft die Endnote einer aufsteigenden Ligatur in Quadratform, eine Brevis, die damit zu punktierten Semibrevis wird

und zusammen mit den ihr folgenden beiden Semiminimen wieder eine zweizeitige (imperfekte) Brevis ergibt.

Ergänzend sei zum Thema der Ligaturen noch darauf hingewiesen, dass es alte Merkverse für die Regeln sowohl in lateinischen Hexametern als auch in deutschen gereimten Vierzeilern gibt.[66] Sie sind leider von höchst begrenztem Wert, da in allen Regeln die gleichen Worte vorkommen, die ohne Verfälschung von Versmaß oder Reim frei permutiert werden können und so leicht dazu führen, dass man sich genau die falschen Regeln einprägt.

Übung

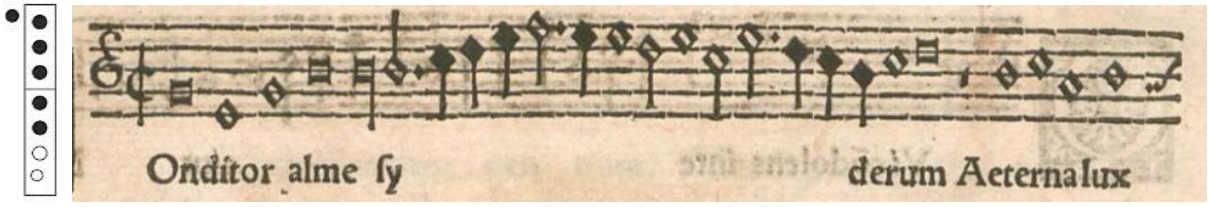
- Spielen Sie nun die Stimmen des Adventshymnus *Conditor alme siderum* von Thomas Stoltzer im Anhang aus den Originalnoten.
- Beginnen Sie mit der Oberstimme auf einem c-Sopraninstrument. Beachten Sie den Schlüssel (g3 = c1)!
- Schließen Sie die zweite Stimme auf einem Tenorinstrument in c an; beginnen Sie mit der dritten Zeile. Erinnern Sie sich daran, dass Baßschlüssel auf einem f-Baßinstrument die gleichen Griffe verlangt wie Tenorschlüssel auf einem c-Tenorinstrument. Erst wenn sie die letzten drei Zeilen der zweiten Stimme auf diese Art beherrschen, gehen Sie an den Anfang. Beachten Sie, dass zwischen der zweiten und der dritten Zeile vom Altschlüssel in den Tenorschlüssel gewechselt wird. Hilfsweise können sie damit beginnen, dass Sie die ersten beiden Zeilen dieser Stimme auf einem f-Altinstrument und die letzten drei Zeilen auf einem c-Tenorinstrument spielen, dass Sie also mit dem Schlüsselwechsel auch das Instrument wechseln. Das definitive Ziel ist jedoch das Spielen der ganzen Stimme auf dem c-Tenorinstrument.
- Vertiefen Sie Ihr Spiel des Tenorschlüssels, indem Sie die dritte Stimme auf dem c-Tenorinstrument spielen.
- Spielen Sie abschließend die Unterstimme auf einem f-Baßinstrument.
- Überprüfen Sie die Stimmigkeit ihrer Ausführung anhand der Transkription.

Ich schließe wie oben für *I[nn]sbruck ich muss dich lassen* die Abbildung der ersten Griffe neben der Eingangszeile des Stückes und für die zweite Stimme nach dem Schlüsselwechsel an.

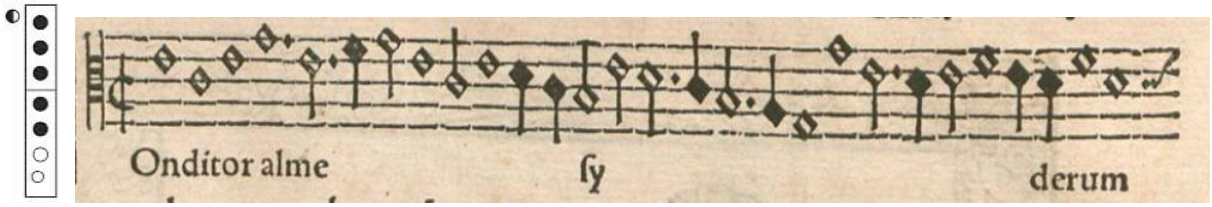
---

[66] Heinrich Bellermann: *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin [2]1906 ([1]1858), S. 10f.

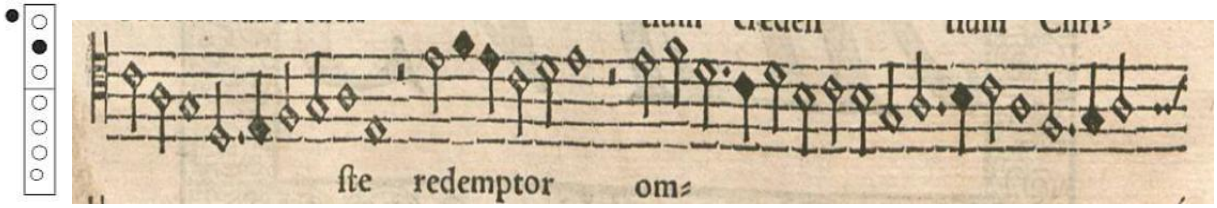
1. Diskantstimme, Sopraninstrument in c, erster Ton (tiefes) e:



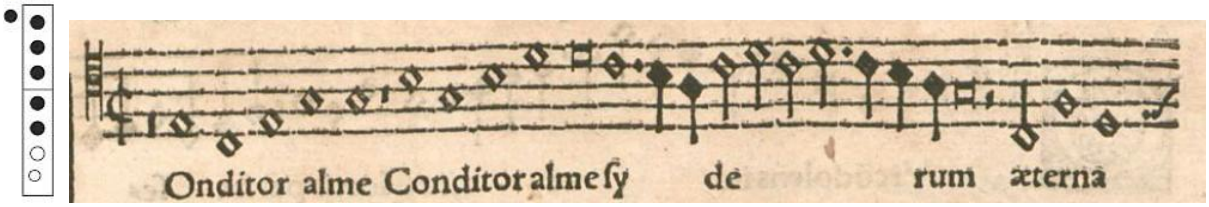
2. Altstimme, Tenorinstrument in c, erster Ton (hohes) e:



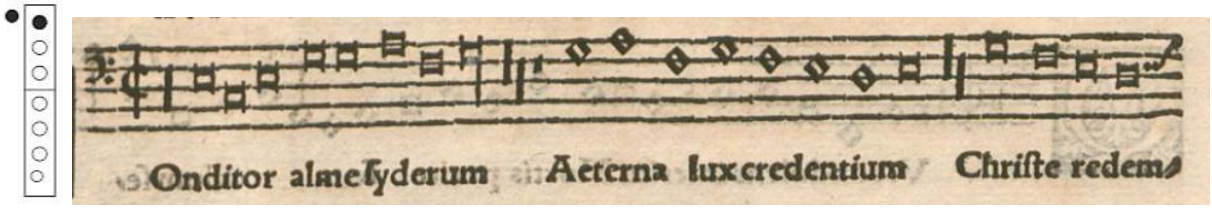
2a. Altstimme, dritte Zeile nach Schlüsselwechsel, Tenorinstrument in c, erster Ton (mittleres) c:



3. Tenorstimme, Tenorinstrument in c, erster Ton (tiefes) e:



4. Baßstimme, Baßinstrument in f, erster Ton (mittleres) e:



d. Ligaturen im Tempus imperfectum und im Tempus perfectum (= Tempus perfectum 2) => zurück

Die oben angegebenen Regeln für die Auflösung von Ligaturen gelten uneingeschränkt für das Tempus perfectum ebenso wie für das Tempus imperfectum. Dabei ist jedoch wie stets zu beachten, dass die Brevis im Tempus perfectum drei Semibreven zählt. Wie verhält es sich nun aber in Ligaturen mit weiteren Regeln des Tempus perfectum wie Imperfektion und Alteration?

Sehen wir uns als Beispiel beiden ersten Zeilen der Tenorstimme aus dem „Sanctus“ von Johannes Ockeghems *Missa Mi mi* an.

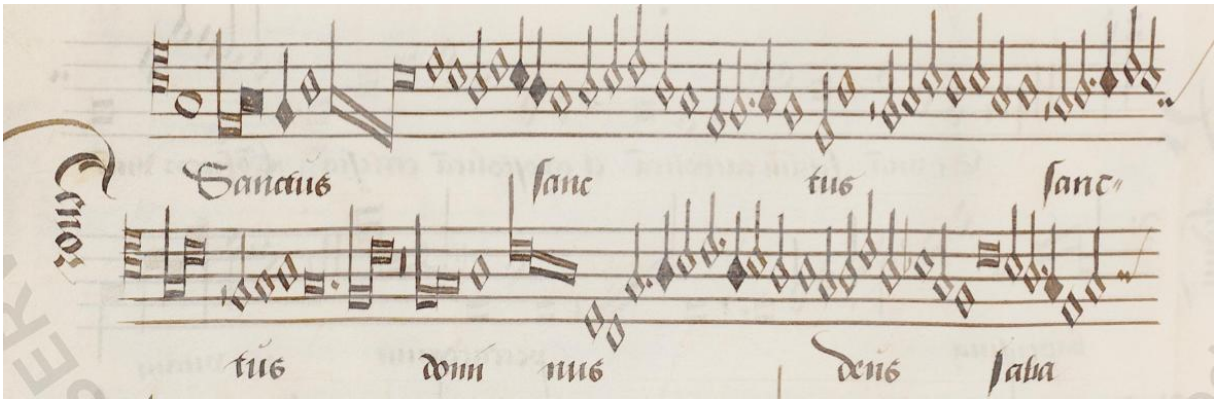
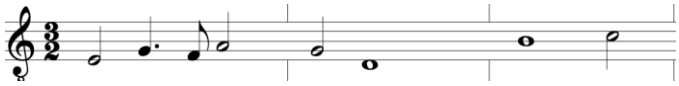


Abb.: Johannes Ockeghem: *Missa Mi mi*, „Sanctus“, Tenorstimme (Ausschnitt)[67]

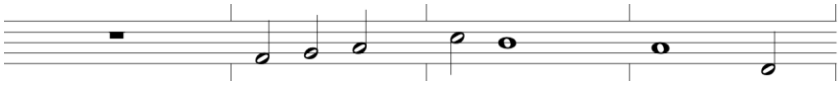
Vorgeschrieben ist Tempus perfectum. Die Stimme beginnt mit einer Ligatur cum opposita proprietate, deren zweite Note geschwärzt ist, also einer punktierten Minima entspricht, und der eine Semiminima folgt. Damit ist die erste Mensur im Wert einer perfekten Brevis abgeschlossen. Es folgt eine dreiteilige Ligatur, die mit der Gruppierung cum opposita proprietate beginnt und (aufsteigend) mit einer Brevis endet. Der Beginn der Ligatur, der zwei Semibreven entspricht, steht damit zwischen zwei Breven. Damit tritt Alteration ein, die zweite Note der Ligatur ist also zu verdoppeln, so dass die beiden ersten Noten der Ligatur zusammen wieder den Wert einer perfekten Brevis ergeben: Alteratio ohne Punctum divisionis (s.o.). Dass die Brevis, welche die Ligatur abschließt, von der ihr folgenden Semibrevis imperfiziert wird, ist dabei unerheblich. Aufzulösen ist damit (bei verkürzten Notenwerten Semibrevis = Halbe) wie folgt:

[67] Bibliotheca Apostolica Vaticana, Chigiana, C. VIII. 234, fol. 11v; https://imslp.org/wiki/Chigi_Codex_(Various) Für die Übertragung http://www1.cpdl.org/wiki/images/9/9e/Ws-ock-mimi.pdf (21.03.2020).



In der zweiten Zeile beginnt mit der ersten Minima Pause eine neue Mensur (der Zeilenwechsel fällt auch hier nicht mit dem Beginn einer neuen Mensur zusammen). Das Punctum divisionis nach der ersten Brevis zeigt an, dass diese nicht von der innerhalb der Ligatur folgenden Semibrevis imperfiziert wird, also perfekt bleibt. Dieser Ligatur folgt eine Brevis Pause. Sie steht also zwischen zwei vollständigen Mensuren im Wert von perfekten Breven. Damit tritt wiederum Alteratio ein, die zweite Semibrevis der Ligatur (auf c) wird verdoppelt, die Ligatur füllt eine perfekte Brevis aus.

Nach der Brevispause folgt wiederum eine zweiteilige Ligatur, die zusammen mit der ihr folgenden Semibrevis eine Mensur füllt. Die anschließende dreiteilige Ligatur, die erneut cum opposita proprietate beginnt, schließt mit einer Brevis ab (absteigende Bewegung, aber als Ligatura obliqua geschrieben). Damit ist die zweite Note dieser Ligatur, die sonst einer Semibrevis entspräche, nach der Alterationsregel zu verdoppeln, so dass die ersten beiden Noten der Ligatur zusammen wieder dem Wert einer perfekten Brevis entsprechen; die die Ligatur abschließende Brevis auf a wird von der ihr folgenden Semibrevis auf d imperfiziert:



Ein weiteres Beispiel aus dem Chigi-Codex:

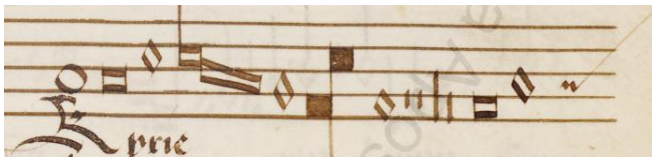
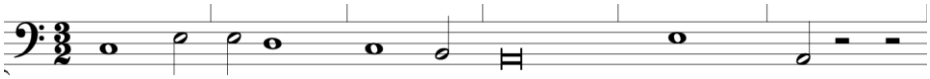


Abb.: Beginn der Baßstimme des letzten „Kyrie“ der *Missa Mi-mi* von Johannes Ockeghem[68]

Vorgeschrieben ist Tempus perfectum. Die Passage beginnt mit einer Brevis, die von der nachfolgenden Semibrevis imperfiziert wird. Es folgen eine dreiteilige Ligatur, danach eine Semibrevis, eine geschwärzte zweiteilige Ligatur und eine Semibrevis, neben die zwei Semibrevis-Pausen gerückt sind. Dies signalisiert, dass die letzte Semibrevis zusammen mit den beiden Pausen eine perfekte Brevis ergibt. Die geschwärzte Ligatur Longa-Brevis, die ungeschwärzt 6+3=9 Semibreven-Schläge lang wäre, ist, eben weil geschwärzt, mit 4+2=6

[68] Das Beispiel nach Guido Heidloff Herzig: *Die Musik der Renaissance*, Darmstadt 2019, S. 51.

Schlägen zu zählen. Sie entspricht damit zwei perfekten Breven. Ihr Beginn fällt also mit dem Beginn einer Mensur zusammen. Die vorausgehende ungeschwärzte Ligatur (unalteriert SSB) ergäbe nun aber zusammen mit der ihr folgenden Semibrevis nur fünf Schläge, es „ginge nicht auf“, wenn nicht für die zweite Note der Ligatur Alteration einträte, so dass die Ligatur, deren letzte Brevis von der nachfolgenden Semibrevis imperfiziert wird, mit dieser zusammen 1+2+2+1=6 Schläge ergibt.



Diese Materie wurde bereits im 16. Jahrhundert offenbar nicht nur kontrovers diskutiert, sondern auch durchaus für komplex gehalten. Ich füge als Beispiel eine Seite aus einem zeitgenössischen Musiktraktat an, in dem eine Reihe von Ligaturen dargestellt ist. Die Anzahl der im Tempus perfectum zu zählenden Semibreven ist jeweils über und der im Tempus imperfectum zu zählenden Semibreven unter dem System notiert.[69]

Offenbar geht Coclico, wie aus dieser Aufstellung erhellt, im Tempus perfectum bei drei- und mehrteiligen Ligaturen, die „cum opposita proprietate“ beginnen, durchweg von Alteration der zweiten Semibrevis aus. Der Text über der Aufstellung lautet auf Deutsch, im Hinblick auf die notwendige Praxis durchaus beherzigenswert (Coclico hatte sich im vorausgegangenen Teil mit den Notationszeichen befasst):

„Andere Zeichen verwenden wir selten, wir wissen ja, dass die Prolation auf die Semibreven wirkt, das Tempus auf die Breven, der Modus auf Longen und Maximen. Proportion, Augmentation, Diminution haben in gleicher Weise auf alle Auswirkung. Aber das begreift man mehr im Musizieren durch die Praxis als durch Beispiele; wegen der Anfänger füge ich trotzdem einige an.“

Es gilt also, zu üben, insbesondere auch immer wieder die Auflösung der Ligaturen. Zu diesem Zweck füge ich im Anhang ein Stück mit mehreren Ligaturen in allen Stimmen an, nämlich den Eingangssatz „Kyrie“ – „Christe“ – „Kyrie“ aus der *Missa Mi-mi* von Johannes Ockeghem in der Fassung des Chigi-Codex[70].

---

[69] Adrian Petit Coclicus: *Compendium Musices […]*, Nürnberg 1552, unpaginiert; http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5e/IMSLP115556-PMLP235625-coclico_compendium2.pdf . Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Heinrich Bellermann: *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin [2]1906 ([1]1858), S. 32f.

[70] Bibliotheca Apostolica Vaticana, Chigiana, C. VIII. 234, fol. 3v–4r; https://imslp.org/wiki/Chigi_Codex_(Various) (11.02.2020).

Wie die Zusammenstellung von Coclico zeigt, gab es im 16. Jahrhundert offenbar keine Vorbehalte dagegen, einen Notentext durch Eintragung von Zahlen etwa für die Auflösung der Ligaturen leichter lesbar zu machen. Dies sei auch u.a. dem geschickten Holzbläser empfohlen, ggf. durchaus unter Heranziehung der Transkription zur Klärung von Zweifelsfällen.

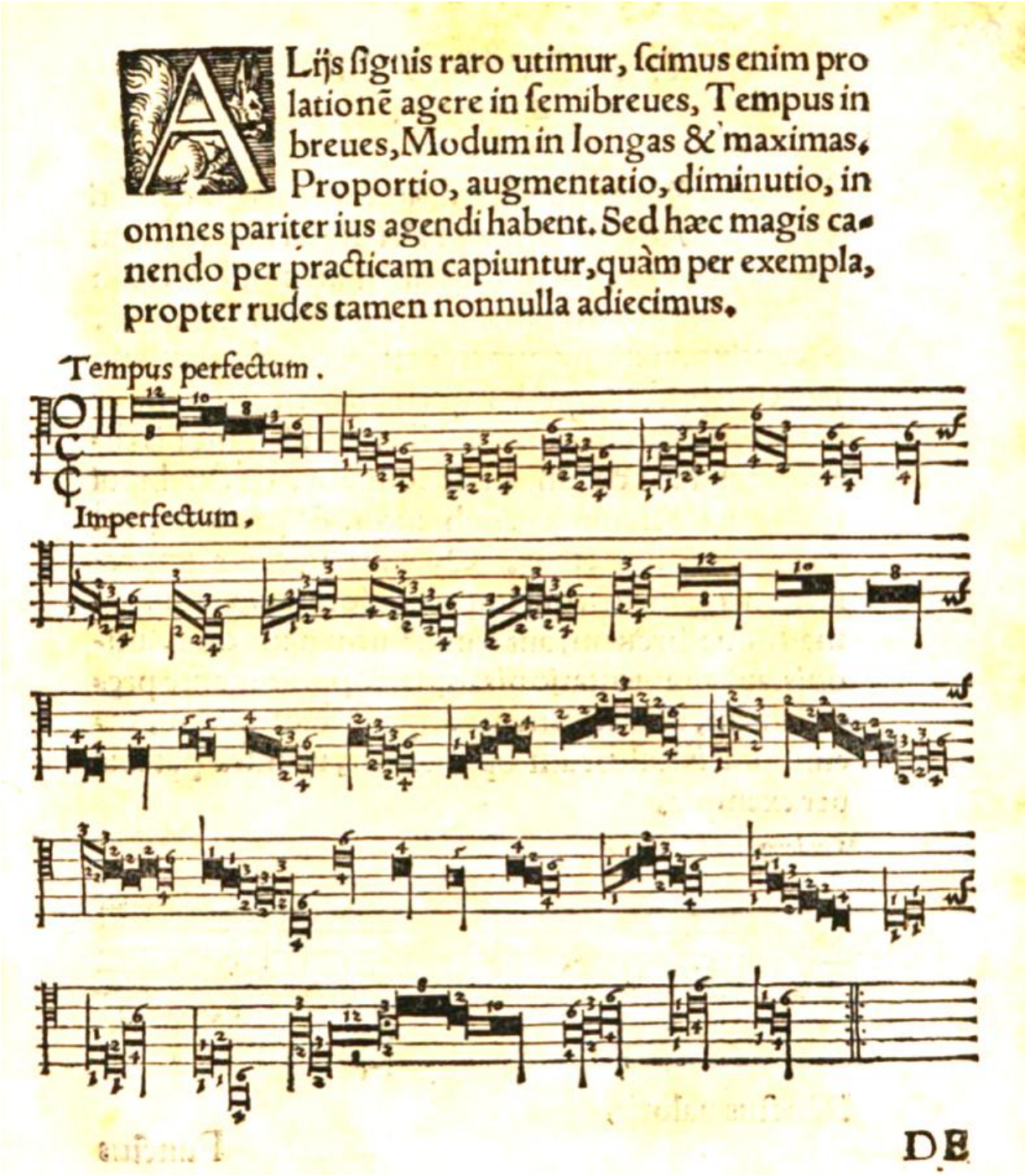


Abb.: Adrian Petit Coclicus: *Compendium Musices […]*, Nürnberg 1552, Ligaturen mit der jeweiligen Auflösung in Anzahl der Semibreven, oben für Tempus perfectum, unten für Tempus imperfectum

Das Beispiel im Anhang, der Eingangssatz „Kyrie“ – „Christe“ – „Kyrie“ aus der *Missa Mi-mi* von Johannes Ockeghem in der Fassung des Chigi-Codex, schreibt für „Kyrie“ jeweils Tempus perfectum, für „Christe“ Tempus imperfectum diminutum (in allen Stimmen, s.o.) vor. Der Satz ist insgesamt eher tief, es findet sich in der Oberstimme c2-Mezzosopranschlüssel, in den beiden Mittelstimmen c4-Tenorschlüssel und in der Unterstimme f4-Baßschlüssel. Für die instrumentale Ausführung der Oberstimme empfiehlt sich, da das c um bis zu einer Terz unterschritten wird, ein Altinstrument. Da das (hohe) a nicht überschritten wird, ist die Stimme auf einem Altinstrument in f bequem spielbar; das auf der zweiten Linie liegende c entspricht dem Drei-Finger-Griff[71], ebenso wie das auf der zweiten Linie liegende g des Violinschlüssels auf einem c-Sopraninstrument dem Drei-Finger-Griff entspricht. Man kann den c2-Mezzosopranschlüssel also auf einem f-Alt spielen, indem man sich vorstellt, man spiele Violinschlüssel auf einem c-Sopran.

Häufig gehen mit dem c2-Schlüssel bezeichnete Stimmen deutlich höher als hier. Dann empfiehlt sich die Benutzung eines g-Altinstruments. Der Drei-Finger-Griff (d) fällt hier auf den zweiten Zwischenraum ebenso wie beim Spiel des f4-Baßschlüssels auf einem f-Baßinstrument. Auf diese Weise gibt es „Eselsbrücken“, die das Spiel auch aus weniger geläufigen Schlüsseln erleichtern (s.u.).

Übung

- Tragen Sie in die Originalstimmen des Eingangssatzes von Ockeghems *Missa Mi-mi* die Auflösungen für die Ligaturen in Zahlen oder als „Strichcode“ ein.
- Überprüfen Sie die Richtigkeit Ihrer Auflösungen anhand der Transkription.
- Spielen Sie die Oberstimme in der oben beschriebenen Weise auf einem Altinstrument in f und/oder in g aus den Originalnoten. Zählen Sie dabei Semibreven.
- Spielen Sie die beiden Mittelstimmen auf einem c-Tenorinstrument aus den Originalnoten. Erinnern Sie sich dabei an die oben bereits dargestellten Analogien Tenorschlüssel auf c-Tenorinstrument – Baßschlüssel auf f-Baßinstrument.
- Spielen Sie die Unterstimme auf einem f-Baßinstrument aus den Originalnoten.
- Spielen Sie dieses und andere Stücke aus dieser Anleitung zusammen mit Gleichgesinnten mehrstimmig aus den Originalnoten, im Idealfall den vollständigen vierstimmigen Satz.

[71] Dass nur die vorderständigen Grifflöcher gezählt werden, nicht das Daumenloch der Blockflöte, ist oben bereits angemerkt worden.

Lektion 4 – Die Transposition => zurück

Zusammenfassung der vierten Lektion

- Nach Michael Praetorius sollen Stücke, die in Chiavetten (bei vier Stimmen in den Schlüsseln g2, c2, c3, c4 bzw. f3 oder ähnlich) notiert sind, nach unten transponiert werden.
- Dabei sollen unnötige Vorzeichen vermieden werden. Zu diesem Zweck empfiehlt sich bei Stücken, die im Original ein oder mehrere „b“ vorgezeichnet haben, die Quarttransposition. Bei Stücken ohne Vorzeichen oder mit Kreuzen ist dagegen die Quinttransposition von Vorteil.
- Die Transposition soll ohne explizite Umschrift aus den Originalnoten vorgenommen werden. Zu diesem Zweck können die für die Transposition passenden, vom Original abweichenden Notenschlüssel eingeklebt oder, besser, imaginiert werden.

a. Chiavetten als Transpositionsanweisung nach Michael Praetorius => zurück

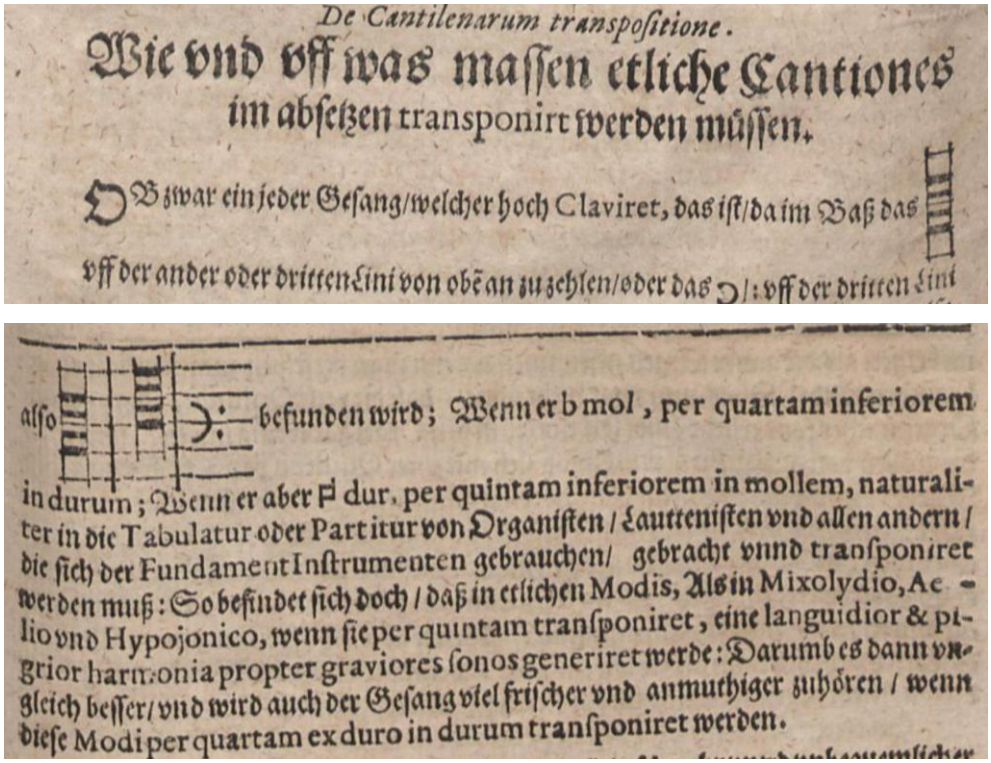
Das Stück *Audi dulcis amica mea*, *Höre, meine süße Freundin* von Orlando di Lasso (s. Anhang) ist mit den vorgeschriebenen Schlüsseln g2, c2, c3, c4 auf den ersten Blick für hohe Stimmen geschrieben. Von Modus bzw. der Tonart her handelt es sich mit der Finalis, dem tiefsten Schlusston g und generell vorgeschriebenem „b“ um Dorisch, das eine Quart nach oben transponiert ist, und da der Umfang sich eher um die Finalis g herum als über ihr bewegt (Repercussa f), insgesamt um nach oben quarttransponiertes plagales Dorisch. Dies alles soll gleich genauer dargelegt werden.

Der Satz ist in der notierten Tonhöhe durch entsprechende Sänger oder durch ein Instrumentalensemble mit der Besetzung c-Sopran, f- oder g-Alt, f-Alt und c-Tenor problemlos darstellbar. Bedeutet dies nun aber, dass diese Besetzung obligatorisch ist, oder kann der Satz, wenn etwa nur tiefere Stimmen oder Instrumente zur Verfügung stehen, auch in einer anderen, tieferen Lage ausgeführt werden? Die Antwort lautet: ja, und mehr noch: Die Transposition nach unten ist grundsätzlich sogar vorgeschrieben, wie ein zeitgenössischer Vermerk in Michael Praetorius‘ *Syntagma musicum* zeigt.[72] In der unten als Abbildung eingefügten Passage legt Praetorius dar, dass eine Konstellation von Schlüsseln, die seit dem 16.

[72] *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii Tomus Tertius [...]* Wolfenbüttel 1619, S. 80ff; https://archive.org/details/SyntagmaMusicumBd.31619/mode/2up (13.02.2020).

Jahrhundert im Gegensatz zu den „chiavi naturali“, den „natürlichen Schlüsseln“ c1, c3, c4, f4 als „chiavette“, „Schlüsselchen“ bezeichnete Konstellation g2, c2, c3, c4 oder f3 die Transposition des Stückes um eine Quart oder Quint nach unten erfordere; ich bringe seine Worte in modernes Deutsch:

„Über die Transposition der Melodien. Wie und auf welche Weise einige Kompositionen bei der Wiedergabe zu transponieren sind. Obwohl jedes Musikstück, das in hohen Schlüsseln notiert ist, z.B. im Baß mit c4 oder c3 oder mit f3, wenn es in einer b-Tonart steht, um eine Quart nach unten in eine Kreuztonart, wenn aber in einer Kreuztonart, durch Quinttransposition nach unten in eine b-Tonart, natürlich in die Tabulatur oder Partitur von Organisten, Lautenisten und allen anderen, die Generalbaßinstrumente spielen, gebracht und transponiert werden muss, so zeigt sich doch, dass bei manchen Tonarten, z.B. in der mixolydischen, aeolischen und hypojonischen, wenn man sie quinttransponiert, eine trägere und faulere Harmonie wegen der schwereren Töne erzeugt wird; deshalb ist es bei weitem besser, und ist auch der Gesang viel frischer und anmutiger anzuhören, wenn diese Tonarten um eine Quart von einer Kreuztonart in eine Kreuztonart transponiert werden.“


De Cantilenarum transpositione.

Wie vnd vff was massen etliche Cantiones im absetzen transponirt werden müssen.

DBzwar ein jeder Gesang/welcher hoch Claviret, das ist/da im Baß das vff der ander oder dritten Lini von obẽ an zu zehlen/oder das D/: vff der dritten Lini

also befunden wird; Wenn er b mol, per quartam inferiorem in durum; Wenn er aber ♮ dur. per quintam inferiorem in mollem, naturaliter in die Tabulatur oder Partitur von Organisten / Lauttenisten vnd allen andern / die sich der Fundament Instrumenten gebrauchen/ gebracht vnnd transponiret werden muß: So befindet sich doch / daß in etlichen Modis, Als in Mixolydio, Aeolio vnd Hypojonico, wenn sie per quintam transponiret, eine languidior & pigrior harmonia propter graviores sonos generiret werde: Darumb es dann vngleich besser/ vnd wird auch der Gesang viel frischer vnd anmuthiger zuhören / wenn diese Modi per quartam ex duro in durum transponiret werden.

Das bedarf einiger Erläuterung. Zunächst einmal sind einige Begriffe durch die „Modernisierung“ verfälscht worden. So ist der „Modus“ keineswegs mit unserer „Tonart“ gleichzusetzen; der Begriff entstammt dem gregorianischen Choral und nähert sich erst im Lauf des späteren 16. und 17. Jahrhunderts dem an, was wir unter „Tonart“ verstehen; dazu gleich mehr.

Sodann bezieht sich „b mol“ und „ ♮ dur“ auf die Hexachordlehre, auch dazu gleich mehr; „b-Tonart“ und „Kreuztonart" sind dafür schon mehr als freie Übersetzungen, treffen aber recht gut, was wir mit unserer modernen Betrachtung empfinden. Festzuhalten ist aber schon einmal, dass ein Stück bei Verschlüsselung in Chiavetten (s.o.), Praetorius nennt hier nur die Verschlüsselung des Basses, nach unten transponiert werden muss. Ich würde dies nicht als unabdingbare Voraussetzung für die Aufführung betrachten wollen, aber nach Praetorius‘ Worten ist diese Transposition zumindest schon ernsthaft in Erwägung zu ziehen. Bei dieser Transposition gibt es aber gewisse Freiheitsgrade, und eine beliebig große Zahl von Vorzeichen soll offenbar nicht erzeugt werden.

Sehen wir uns unser Stück *Audi dulcis amica mea* unter diesem Gesichtspunkt noch einmal an. Offenkundig steht es in einer b-Tonart. Damit wäre das Stück um eine Quart nach unten zu transponieren; die Finalis wäre damit nicht mehr g, sondern d. Während es so, wie es notiert ist, in Dorisch aus g steht, wird es durch die Transposition direkt dorisch. Vorzeichen fallen damit weg. Gewissermaßen wird die für die Notation unternommene Transposition von d nach g rückgängig gemacht. Würden wir es dagegen um eine Quint nach unten transponieren, so würde die Finalis zu c, und es müssten zwei „b“ vorgezeichnet werden.

Das Interesse von Praetorius, die Zahl der Vorzeichen zu begrenzen, geht auf die feste Stimmung von Generalbaßinstrumenten und insbesondere von Orgeln zurück. Die zeitgenössisch übliche mitteltönige Stimmung erlaubt reine Terzen nur für eine recht eng begrenzte Anzahl von Tonarten. Deshalb empfiehlt Praetorius in dem Absatz, der dem oben wiedergegebenen folgt, die ggf. entstehenden Unsauberkeiten besonders der großen Terzen zu „verbergen“, indem der Organist entweder im Akkord auf die Terz ganz verzichtet, indem er statt der großen die kleine Terz anschlägt oder aber indem er Verzierungen anbringt, „damit die Dissonantz so eigentlich nicht observieret und gehöret werde.“[73] Nun, die Begrenzung der Anzahl von Vorzeichen liegt ja durchaus auch im Interesse des geschickten Holzbläsers. Aber wie komme ich auf die richtige Berechnung der Vorzeichen nach der Transposition? Um dies genauer zu beleuchten, sei eine kurze Betrachtung der Modi eingeschaltet.

b. Grundlagen der Moduslehre: „Tonarten“ im 16. Jahrhundert => zurück

Es gibt ursprünglich insgesamt acht Modi, nämlich dorisch mit der Finalis (dem Schlusston) d, phrygisch mit der Finalis e, lydisch mit der Finalis f (und meist einem generell vorgezeichne-

[73] *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii Tomus Tertius [...]* Wolfenbüttel 1619, S. 81.

ten „b“) und mixolydisch mit der Finalis g. Später kommen noch ionisch mit der Finalis c und äolisch mit der Finalis a dazu. Jeder dieser Modi kann authentisch sein, d.h. die Stimmen bewegen sich in ihrem Umfang eher über der Finalis, oder plagal, d.h. sie bewegen sich eher um die Finalis herum. Die plagalen Modi sollen hier nicht weiter berücksichtigt werden, da der Ambitus, der Umfang der Stimmen, auf die Berechnung der Vorzeichen keinen Einfluss hat.

Und nun tue ich etwas historisch völlig Abwegiges: Ich setze die Modi mit den modernen Tonarten in Beziehung. Zunächst: Wie bestimme ich bei einem Stück die Tonart bzw. den Modus? Der erste Blick gilt der Finalis, also der abschließenden Baßnote. Aber Vorsicht: Es geht nicht um die letzte Note in der Baßstimme, sondern um die tiefste letzte Note. Die kann sehr wohl in einer anderen Stimme als im Baß liegen. Im 15. Jahrhundert z.B. ist, besonders in der spanischen Musik, die Oktavklausel im Baß nicht selten, die bewirkt, dass die Baßstimme von der vorletzten auf die letzte Note in die Oberoktave springt, so dass eine andere Stimme, meist der Tenor, unter dem Baß liegt. Bei der Bestimmung der Finalis sind demnach alle Stimmen zu betrachten.

Habe ich nun die Finalis d festgestellt, betrachte ich die Generalvorzeichen. D ohne Vorzeichen bedeutet dorisch, d mit einem b bedeutet d-Moll. Gegenüber D-Dur, das ja im modernen Tonartensystem zwei Kreuze hat, „fehlen“ dem Dorischen diese beiden Kreuze. Transponiere ich nun um eine Quinte nach unten, so wird g zur Finalis; G-Dur hat ein Kreuz, um „Gleichstand“ mit dorisch zu erreichen, muss also dieses eine Kreuz gestrichen und noch ein „b“ vorgezeichnet werden. Transponiere ich dorisch um eine Quart nach unten, so wird a Finalis; A-Dur hat drei Kreuze, davon müssen für die Äquivalenz mit dorisch zwei weggestrichen werden. „Dorisch aus g“ hat damit ein „b“, „dorisch aus a“ ein Kreuz. So wird evident, dass der Vorschlag von Praetorius höchst angemessen ist, grundsätzlich, also bei erlaubten Ausnahmen, aus Kreuztonarten um eine Quint, aus b-Tonarten um eine Quart nach unten zu transponieren.

Sehen wir uns nun den phrygischen Modus an. Gegenüber e-Dur „fehlen“ phrygisch vier Kreuze. Transponiere ich um eine Quint nach unten, so wird a Finalis; A-Dur hat drei Kreuze, die somit zu streichen und durch ein „b“ zu ergänzen sind. Phrygisch aus a hat somit ein „b“ vorgezeichnet, für den geschickten Holzbläser doch recht bequem zu spielen. Transponiere ich dagegen nur um eine Quart nach unten, so wird h Finalis; H-Dur hat fünf Kreuze, von denen vier zu streichen sind, eines verbleibt, so dass phrygisch aus h ein Kreuz hat, vielleicht nicht so bequem; auch hier hat also Praetorius‘ Rat Bestand.

Der lydische Modus ist ein Sonderfall. Finalis ist f, und zumeist ist „b“ als Generalvorzeichen vorgegeben; Lydisch entspricht also bis zu einem gewissen Grad unserem modernen F-Dur. Mit Quarttransposition nach unten wird es gewissermaßen zu C-Dur ohne Vorzeichen, mit Quinttransposition zu B-Dur mit zwei „b“.

Mixolydisch hat als Finalis g, es „fehlt“ ihm also gegenüber G-Dur ein Kreuz. Mit Quinttransposition nach unten wird c zur Finalis, und zur Ergänzung ist ein „b“ vorzuschreiben. Quarttransposition macht d zur Finalis, es ist nur ein Kreuz vorzuschreiben. Die korrekten Vorzeichen bei Transposition bewirken, wie wir sehen, dass die Halbtonschritte im Verhältnis zur Finalis an der richtigen Stelle der Skala zu liegen kommen. Mit der Beschränkung auf Quart- und Quinttransposition bleibt die Anzahl der Vorzeichen in eng beschränkten Grenzen, was durchaus im Sinne sowohl des nicht nur als Theoretiker, sondern auch als Praktiker in hohem Grade ausgewiesenen Michael Praetorius als auch des geschickten Holzbläsers ist.

Um Praetorius‘ Worte vom „durum“ und „mollem“ [hexachordum] wenigstens im Ansatz etwas zu illustrieren, folgen nun zwei Darstellungen des Gamut, des Vorrates von 20 Tönen, aufgeteilt in Hexachorde.[74]

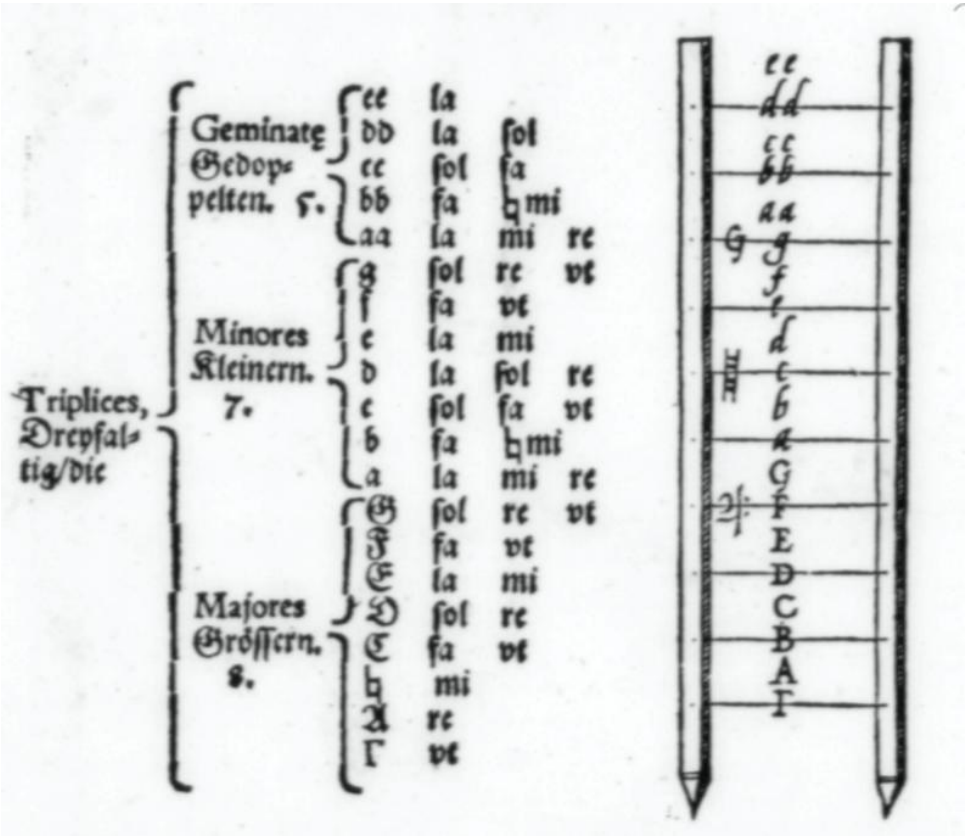


Abb.: Tonvorrat, „Gamut“, aus Gumpelzhaimer, *Compendium musices*, fortlaufend

[74] Adam Gumpelzhaimer: *Compendium Musicae Latino-Germanicum*, Augsburg 1591, fol. 5r und 6r; Link s.o.

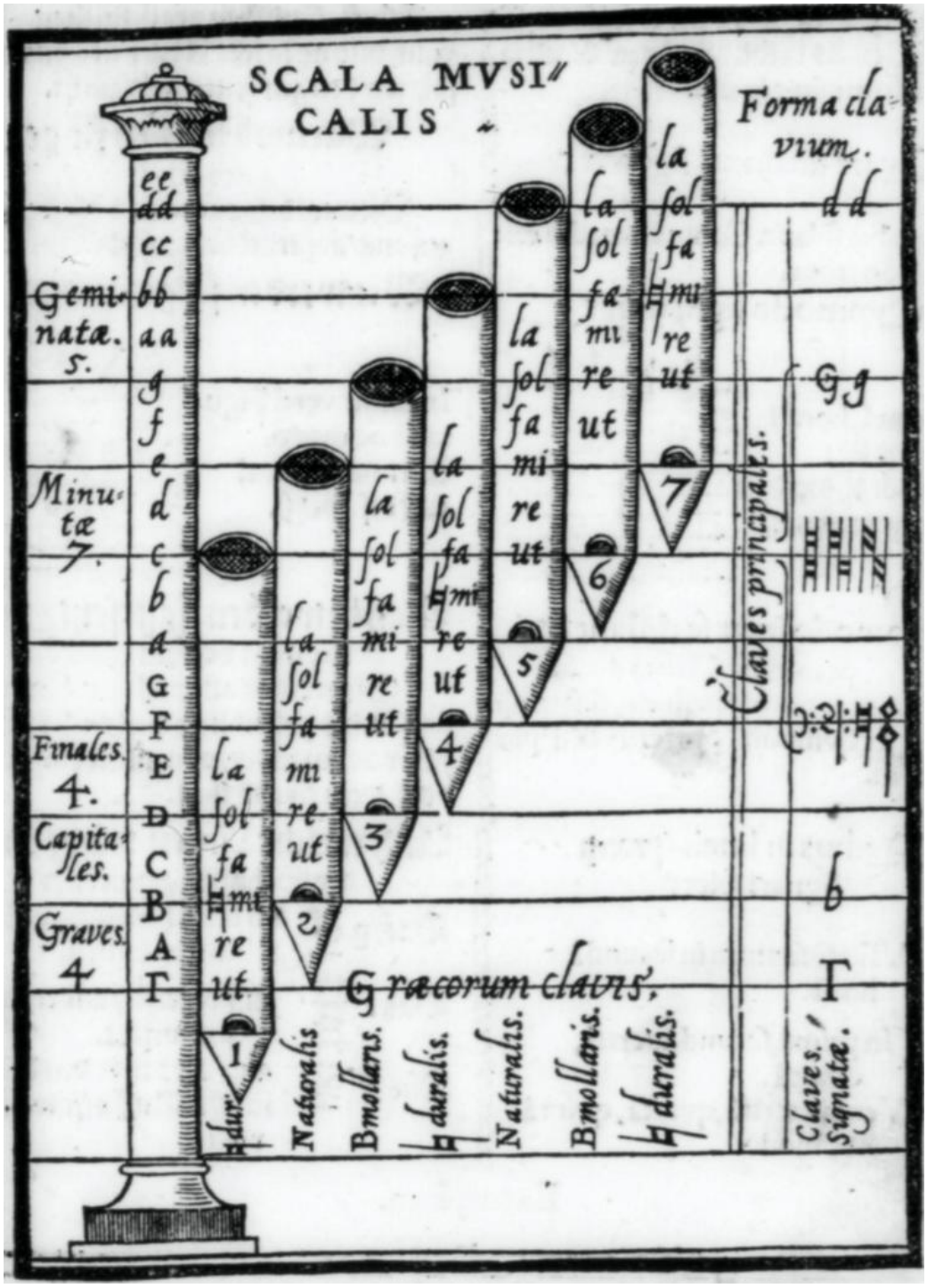


Abb.: Tonvorrat, „Gamut“, aus Gumpelzhaimer, *Compendium musices* mit Hexachorden

Die Säule auf der linken Seite der zweiten Darstellung trägt die 20 Noten, „claves“, des Gamut, von unten beginnend mit dem Gamma ut. Nach rechts schließen sich sieben Hexachorde an, die stets von unten mit den „voces“ „ut – re – mi – fa – sol – la“ bezeichnet sind. Ein Hexachord kann auf die Noten c, f oder g beginnen. In jedem Hexachord gibt es nur einen Halbtonschritt, der genau in der Mitte zwischen „mi“ und „fa“ liegt. Allgemein werden

mit „mi“ Ganztonschritte, mit „fa“ Halbtonschritte bezeichnet. Das erste, links liegende tiefste Hexachord beginnt mit dem Gamma ut und reicht bis zum E la mi. Diese zusammengesetzten Bezeichnungen ergeben sich daraus, dass die einzelnen Hexachorde sich teilweise überlappen, so dass eine Note in mehreren Hexachorden zugleich stehen kann und die einzelnen Bezeichnungen kombiniert werden; so hat jede Note im Gamut ihren eindeutigen Namen. Das vom Gamma ut ausgehende Hexachord muss, da der Halbtonschritt in der Mitte liegt, mit B mi ein „b quadratum“ haben, wir würden sagen, ein „h“; das nur einmal gezählte „b“ kann aber in zwei verschiedenen Gestalten, es kann auch als „b mollare“, als „b“ in unserem heutigen Sinn auftreten, wenn es auf „fa“ fällt. Das rechts anschließende zweite Hexachord beginnt mit C fa ut, geht also vom c aus und hat mit dem Schritt E la mi => F fa ut den Halbtonschritt natürlicherweise in der Mitte, es heißt deshalb „Hexachordum naturale“ oder hier „Naturalis“. Das dritte Hexachord beginnt nun mit F fa ut; da der Halbtonschritt mi – fa in der Mitte zwischen a la mi re und b fa mi fällt, muss das b fa mi in diesem Hexachord erniedrigt sein, ein „richtiges b“, ein „b mollare“, weshalb dieses Hexachord in der Abbildung „Bmollaris“ heißt. Nun beginnt eine Note höher, auf g sol re ut, ein neues Hexachord, in welchem der gleiche Ton b fa mi, der im hexachordum mollare ein „b“ ist, hier ein „h“ sein muss, um als Halbton unter dem c sol fa ut fungieren zu können. Dieses letztere, von g ausgehende Hexachord heißt deshalb ebenso wie das vom Gamma ut ausgehende „Hexachordum durum“ oder hier „duralis“, und so geht es bei den anschließenden Hexachorden weiter. Natürlich ist, das sei abschließend angemerkt, der Umfang einer Stimme keineswegs auf ein Hexachord eingeschränkt; wird der Ambitus eines Hexachords über- oder unterschritten, so ist in ein anderes zu wechseln, zu „mutieren“, was hier nicht näher beleuchtet werden soll. Was die Transposition angeht, ist es eigentlich ganz trivial, dass, wenn man vom Hexachordum naturale ausgeht, bei Quarttransposition nach unten ins Hexachordum durum, bei Quinttransposition ins Hexachordum molle gewechselt wird, genauso wie es Praetorius angibt.

c. Praktisches Vorgehen bei Transposition

=> zurück

Wie werden wir aber nun praktisch vorgehen, wenn wir, und vielleicht auch noch „vom Blatt“, eine solche Transposition vornehmen? Sollen wir das ganze Stück umschreiben? Das wäre doch recht aufwändig. Auch hier aber hat Praetorius einen Vorschlag parat. Er schreibt: „Es ist aber nicht allzeit von nöthen, daß man in der Noten Partitur [...] ein jeden

Gesang in quintam oder quartam transponire, sondern nur, wie es in den Noten an ihm selbsten gefunden wird, dahin setze und schreibe: [...] dieweil man sich gar leichtlich einen anderen clavem signatam fornen an imaginieren, und sich darnach richten kann. Ob aber einer oder der andere dessen noch ungewohnet, sich anfangs nicht so bald darin finden möcht, derselbe kann den rechten Clavem signatam uff ein klein papirlein schreiben, und forn mit Wachs an die Linien kleben, so hat er es vor sich, wie ers haben will."[75]

„Clavis signata" ist, wie bereits erwähnt, ein Notenschlüssel. Mit anderen Worten: Wir spielen aus den unveränderten Originalnoten, stellen uns aber einen anderen Schlüssel als den tatsächlich vorgeschriebenen vor oder kleben ihn an die Stelle des ursprünglichen Schlüssels; dann wählen wir das passende Instrument für unsere Transposition aus. Das sei zunächst anhand des Stückes *Audi dulcis amica mea* demonstriert. Das Stück steht im Originaldruck im Modus dorisch aus g, also mit einem b, und wir wollen es, wie oben bereits dargelegt, eine Quart nach unten transponieren. Im Original stehen die Schlüssel g2, c2, c3, c4. Die Transposition bewirkt im Einzelnen Folgendes:

- Erste Stimme: g2-Schlüssel, das g wird (untransponiert) nicht über-, das f nicht unterschritten. Die zweite Linie wird in der Transposition zu d. Das entspricht dem Sechs-Finger-Griff auf einem Sopraninstrument in c; mit dem gleichen Griff wird das g auf dem Altinstrument in f gespielt. Wir benützen also ein Sopraninstrument in c und stellen uns vor, wir spielten Violinschlüssel auf einem f-Altinstrument.
- Zweite Stimme: c2-Schlüssel, das c wird (untransponiert) nicht über-, das b (erhöht als h) nicht unterschritten. Die zweite Linie wird in der Transposition zu g (= Violinschlüssel). Das entspricht einem Sechs-Finger-Griff auf einem f-Altinstrument; mit dem gleichen Griff wird ein g auf einem f-Altinstrument gespielt. Wir benützen also ein Altinstrument in f und stellen uns vor, wir spielten Violinschlüssel auf einem Altinstrument in f.
- Dritte Stimme: c3-Schlüssel, das a wird (untransponiert) nicht über-, das g nicht unterschritten. Die dritte Linie wird in der Transposition zu g. Das entspricht dem Drei-Finger-Griff auf einem Tenorinstrument in c; mit dem gleichen Griff wird ein c auf einem Altinstrument in f gespielt. Wir benützen also ein c-Tenorinstrument und stellen uns vor, wir spielten c3-Altschlüssel auf einem f-Altinstrument.

[75] *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii Tomus Tertius [...]* Wolfenbüttel 1619, S. 83.

- Vierte Stimme: c4-Schlüssel, das e wird (im Original) nicht über-, das c nicht unterschritten. Die vierte Linie wird in der Transposition zu g. Das entspricht dem überblasenen Sechs-Finger-Griff auf einem Baßdulcian oder dem Ein-Finger-Griff auf einer Baßflöte in f. Wir benützen ein solches Baßinstrument in f und stellen uns vor, wir spielten Violinschlüssel auf einem Sopran- oder Tenorinstrument in c.

Das klingt, wenn man es nicht gewöhnt ist, erst einmal kompliziert. Die Vorteile liegen aber auf der Hand. Besonders für Spieler von Rohrblattinstrumenten liegen die in Chiavetten notierten Stimmen oft so hoch, dass sie nur schwer darzustellen sind und in der Praxis nicht selten beiseitegelegt werden. Das ist schade, denn oft handelt es sich um sehr gute Stücke. Mit der Möglichkeit zur Transposition können die Stücke aber häufig in eine passendere Lage gebracht und bequem gespielt werden. Man gewinnt gewissermaßen eine ganze Reihe von vorher kaum spielbaren Stücken dazu; es ist daher von allergrößer Wichtigkeit, sich mit der Transposition zu befassen. Im Anhang ist mit *Inclina domine aurem tuam* (*Herr, neige dein Ohr zu mir*) ein weiteres Stück angefügt, welches sich im gleichen Druck[76] findet wie *Audi dulcis amica mea* und sich, da es kein „b“ vorgezeichnet hat, für die Transposition um eine Quint nach unten eignet, was hier etwas kürzer als oben erklärt sei.

- Erste Stimme: g2- wird zu c2-Schlüssel; c-Sopraninstrument (c wird nur einmal unterschritten), Schlüsselanalogien gibt es hier nicht. Eine bessere Alternative ist: g-Altinstrument wie Baßschlüssel auf f-Baßinstrument.
- Zweite Stimme: c2- wird zu f2- = c4-Schlüssel; c4-Tenorschlüssel auf c-Tenorinstrument = f4-Baßschlüssel auf f-Baßinstrument.
- Dritte Stimme: c3- wird zu f3-Schlüssel; f3-Baritonschlüssel auf f-Baßinstrument. Das muss der Baßspieler ohnehin üben. Eine schlechtere Alternative ist f3-Baritonschlüssel auf c-Tenorinstrument (wie g2-Violinschlüssel auf f-Altinstrument), die beste natürlich f3-Baritonschlüssel auf Posaune.
- Vierte Stimme: c4- wird zu f4-Schlüssel; f4-Baßschlüssel auf f-Baßinstrument.

Zu beachten ist natürlich der Tonartwechsel. Im Original ist tiefster Ton a, es gibt kein Vorzeichen; es „fehlen“ gegenüber A-Dur drei Kreuze. Quinttransponiert ist tiefster Ton d; damit sind nur zwei „fehlende“ Kreuze „abgegolten“, es muss zusätzlich ein „b“ vorgezeichnet werden. Anders könnte man auch sagen, dass wir von a-Moll nach d-Moll transponiert haben.

[76] Tylman Susato (Hrsg.): *Le Quatoirsiesme Livre a quatre parties[…]*, Antwerpen 1555, fol. XVIIv–XVIIIr; Link s.o.; für die Übertragung cf. http://www3.cpdl.org/wiki/images/b/b9/Lassus-Inclina_domine.pdf (15.02.2020).

Ich füge im Anhang noch ein sechsstimmiges Stück zur Übung der Transposition an, nämlich *O salutaris hostia*[77] von Adrian Willaert, und zwar als Kopien aus den originalen Stimmbüchern und als Transkription in der originalen Lage sowie als Transkription in der eine Quarte tiefer transponierten Version.

Folgende Schlüssel sind im Original vorgezeichnet: g2, c2, c2, c3, c3, f3. Damit ist nach Praetorius klar die Anweisung zur Transposition verbunden. Tiefster Schlusston in der notierten Version ist f, ein „b“ ist Generalvorzeichen, das Stück steht also im Lydischen Modus bzw. entspricht unserem modernen F-Dur. Es empfiehlt sich also die Transposition um eine Quart nach unten. Der Modus wird zu „Lydisch aus c“ bzw. ganz einfach zu C-Dur, kein Vorzeichen. Beim transponierenden Spiel aus den Originalnoten ist zu spielen/ zu denken:

1. Diskant: C-Diskantinstrument/ Violinschlüssel auf Altblockflöte in f
2. Alt: f-Altinstrument/ Violinschlüssel auf f-Altinstrument oder g-Altinstrument (tiefster Ton g, kein „b“)/ Violinschlüssel auf Altpommer in g
3. Sesto: c-Tenorinstrument/ Violinschlüssel auf c-Tenorinstrument
4. Tenor: c-Tenorinstrument/ Diskantschlüssel auf c-Diskantinstrument
5. Quinto: c-Tenorinstrument/ Diskantschlüssel auf c-Diskantinstrument
6. Baß: f-Baßinstrument/ Diskantschlüssel auf c-Diskantinstrument

Alle Stimmen bewegen sich bei dieser Transposition und Instrumentierung bequem im Umfang einer None.

Übung

- Gibt es Zeichen, die auf eine notwendige Transposition des Stückes *Nymhes de bois* von Josquin Desprez verweisen?
- Wenn ja, welche?
- In welcher Weise, d.h. um welches Intervall muss ggf. transponiert werden?
- Geben Sie Anleitungen, mit welchen Instrumenten und unter welcher Vorstellung die einzelnen Stimmen in der originalen und in der transponierten Fassung zu realisieren sind.

[77] Adrian Willaert: *Musicorum sex vocum, que vulga motecta dicuntur […], liber*, Venedig 1542; https://epub.ub.uni-muenchen.de/11842/1/Cim._44g-4.pdf ; für die Trankription der untransponierten Version http://www2.cpdl.org/wiki/images/0/09/Willaert-O_Salutaris_Hostia.pdf , für die Transkription der transponierten Version copyright *Capella de la Torre*.

Lektion 5 – praktische Tipps zusammengefasst => zurück

Vorbemerkung

Zugegeben, es ist nicht einfach, sich all das einzuprägen, was notwendig ist, um erfolgreich aus Originalnoten zu spielen. Die Mühe ist aber durchaus lohnend, s.o. in der Einleitung. Entscheidend ist zweifellos, dass man sich durch Üben eine gute Routine erwirbt und aufrechterhält. Das ist viel einfacher, wenn man eine Gruppe von Gleichgesinnten findet und mit ihnen zusammen regelmäßig die polyphone Musik des 15. bis 17. Jahrhunderts aus den Originalnoten spielt. Das befreit freilich niemand vom eigenen täglichen Üben, das übrigens auch sehr viel zum technischen Fortschritt auf dem Instrument beiträgt. Wenn man den f3- oder gar den c4- Schlüssel, ja, das ist durchaus möglich, auf einem Baßinstrument übt, dann übt man die hohe Lage; f4- oder Gamma ut- Schlüssel auf dem gleichen Instrument machen dagegen gut mit der tiefen Lage vertraut, auf einem Baßdulcian mit dem Spiel auf der Baßröhre. Dabei ist es gut, wenn man beides in einer Übungssitzung kombiniert. Nicht ganz einfach zu haben, aber unbedingt notwendig sind Rohrblätter, die sowohl die hohe als auch die tiefe Lage erlauben; ein Orchestermusiker würde nicht auf die Idee kommen, für die verschiedenen Lagen die Rohre zu wechseln. Ja, die modernen Orchestermusiker sollten uns Vorbild sein. Und nun ist mit einem weit verbreiteten Vorurteil aufzuräumen: Nein, die „alten Instrumente“ sind keineswegs alles alte Krücken, die ein sauberes Spielen nicht erlauben. Es gibt inzwischen sehr gute Instrumente, die ideal für die Musik dieser Zeit geeignet sind, sogar weit besser als die modernen Instrumente, und es liegt an uns, den Spielern, wenn wir die Sache nicht so gut hinkriegen. Ich weiß, wovon ich rede, denn das passiert mir selber oft. Und nein, die „Alten“, die Menschen der frühen Neuzeit, haben natürlich nicht schlechter gehört als wir, denen war ein schräger Akkord mindestens ein ebenso großer Graus wie uns. Natürlich gab so gut wie gar keine Musik, die bedeutungslos nebenher lief so wie in unseren Supermärkten, weil es keine Musik „aus der Konserve“ gab, wenn man von den höchst seltenen Spieluhren einmal absieht. Musik musste immer „frisch“ gemacht werden, sie war etwas Besonderes und voll von Bedeutung. Die Gelegenheit, wo die meisten Menschen Musik machen und hören konnten, war abseits der wenigen privilegierten Adeligen und Fürstenhöfe zweifellos der Gottesdienst. Das ging von der bis ins 17. Jahrhundert und weit darüber hinaus allgegenwärtigen Gregorianik bis zur Polyphonie und zur reinen Instrumentalmusik. Die überwiegende Mehrheit der überlieferten Musik des 16./ 17. Jahrhunderts ist ohne Zweifel Sakralmusik. Mit der (dringend notwendigen!) Verminderung des kirchlichen Einflusses in

der europäischen Aufklärung ging allmählich auch der Gottesdienstbesuch zurück, der „natürliche“ Rahmen für die polyphone Sakralmusik verschwand aus dem Alltagsleben. Diese Musik, zweifellos ein Höhepunkt in der Musikgeschichte überhaupt, ist nun bedauerlicher Weise Spezialfestivals und Tonaufnahmen vorbehalten. Ich meine, dass die polyphone Musik einen umfassenderen Rahmen verdient hat. Das Spiel aus den originalen Noten soll dazu beitragen, einen solchen Rahmen zu finden. Doch genug nun der theoretischen Überlegungen; kommen wir zu den praktischen Tipps.

a. Vorbereitung der Proben

1. Beschaffung der Transkription => zurück

Für jedes Beispiel von Originalnoten ist in der vorliegenden Anleitung die Transkription in die moderne Notation beigefügt. Das ist kein Zufall. Für jeden Aufführungsversuch sollte man sich vorher die Transkription beschaffen. Wichtige Adressen dafür sind:[78]

http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/Main_Page und

https://imslp.org/wiki/Main_Page ,

unter der letzteren Adresse sind auch viele Originalnoten abrufbar. Es sei auch an öffentliche Bibliotheken erinnert.

2. Eintragung von Zeichen zum Wiederanfangen in Transkription und Original

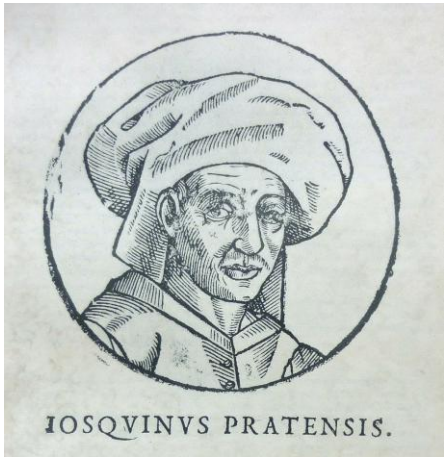
Mit dem Beschaffen der Transkription ist es aber nicht getan. Erfahrungsgemäß verlieren die in dieser Sache weniger Geübten, und natürlich muss jeder einmal anfangen, während des Spiels leicht den Faden, der Aufführungsversuch ist damit erst einmal gescheitert. Wenn man dann stets wieder von vorn beginnen muss, führt das leicht zu Frustration. Aus diesem Grund müssen in die Noten Zeichen eingetragen werden, die den Neubeginn abseits des Anfangs erlauben. Das kann im Prinzip während des Spiels geschehen: An einer geeigneten Stelle wird durch das akustische Zeichen eines Spielers – Ruf, Klopfen oder Aufstampfen mit dem Fuß – das Spiel unterbrochen, und es werden in jede Stimme der Originalnoten Zeichen eingetragen. Vorzuziehen sind Ziffern (1, 2, 3...), da Buchstaben (A, B, C...) von Musikanten, welche die Noten vielleicht später benützen, für Korrekturen der zu spielenden Töne gehalten

[78] Gesehen am 22.02.2020.

werden können, weil die Bezeichnungen der Töne mit den ersten Buchstaben des Alphabets zusammenfallen.

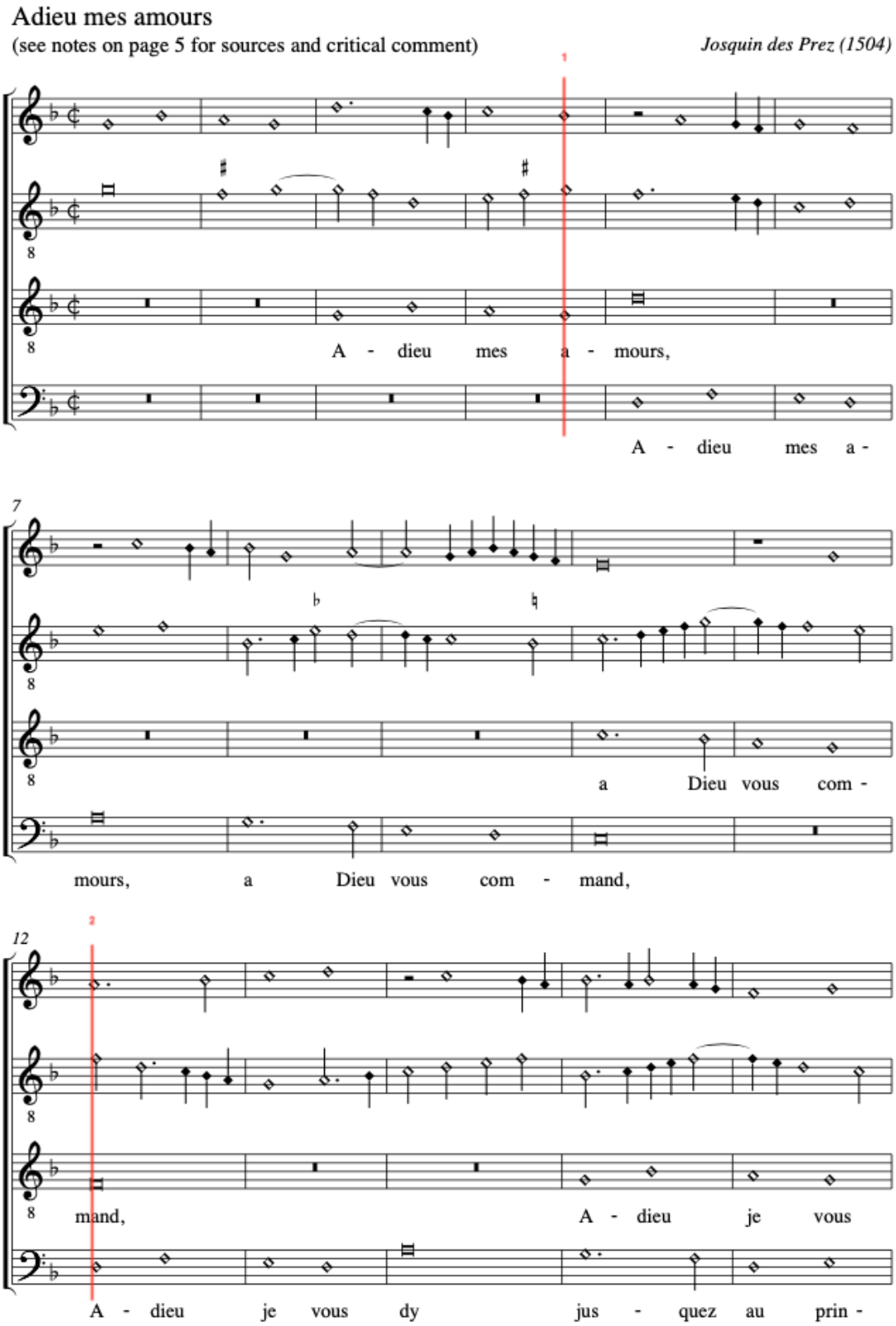
Bei diesem Verfahren fallen die Zeichen meist sehr harmonisch auf eine Kadenz, aber eben auf diejenige, die sich in der Stimme des „Rufers“ findet. Gerade in der polyphonen Musik aber liegen die Kadenzen keineswegs in allen Stimmen an der gleichen Stelle, sondern sind versetzt. Damit fallen diese „spontanen“ Zeichen in manchen Stimmen mitten in lange Notenwerte, in Pausen oder auf Synkopen. Die passende und übereinstimmende Eintragung des Zeichens wird beim ersten Versuch nur selten erzielt.

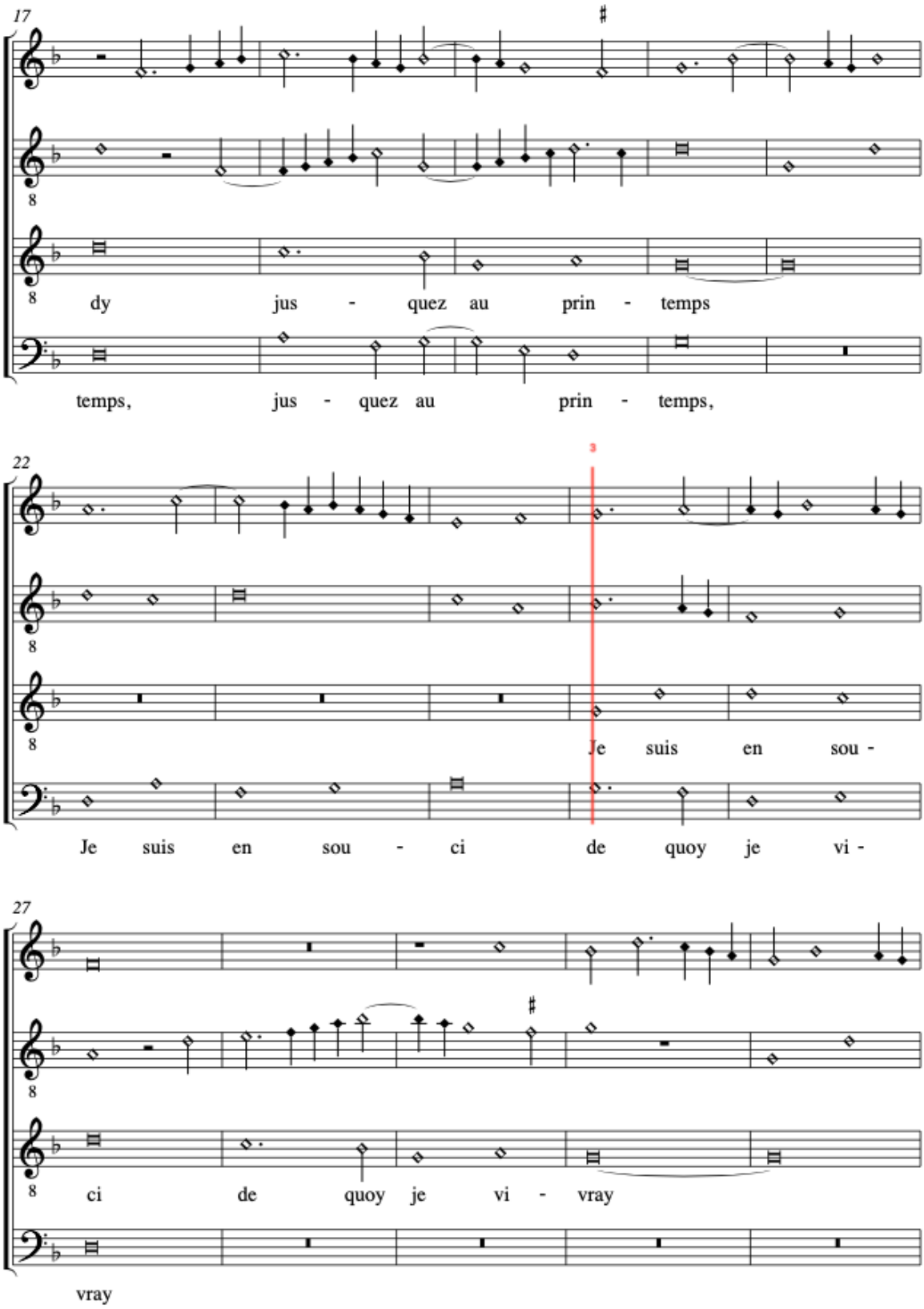
Vorzuziehen ist deshalb, die Zeichen vorab einzutragen. Man sucht in der Transkription, am besten in der Partitur, Stellen aus, die in allen Stimmen den leichten Wiederbeginn erlauben, man zieht also in der Partitur Striche, nummeriert sie und trägt diese Ziffern dann in die Originalnoten ein. Das erfordert ein wenig Mühe, ist aber für die Aufführungsversuche höchst lohnend. Aber Vorsicht: Sehr häufig werden Floskeln in den Stimmen wiederholt, und man muss sicherstellen, dass man richtig übertragen hat. Praktischer Tipp: Es empfiehlt sich, Pausen vor oder nach der ausgewählten Stelle als Orientierungspunkt zu nutzen, eventuell auch, so vorhanden, die Textierung. Der Nachteil dieses Verfahrens ist, dass die Ziffern meist nicht organisch auf Kadenzen fallen, sondern höchst unmusikalisch ganz einfach auf Stellen, wo z.B. alle Stimmen mit einem Ton neu anfangen. In der Praxis ist dieses Verfahren der „spontanen“ Markierung durch Zuruf aber überlegen. Dabei können übrigens auch Vorzeichen als Ergebnis von „Musica ficta“ eingetragen werden.[79] Es folgt ein Beispiel.[80]

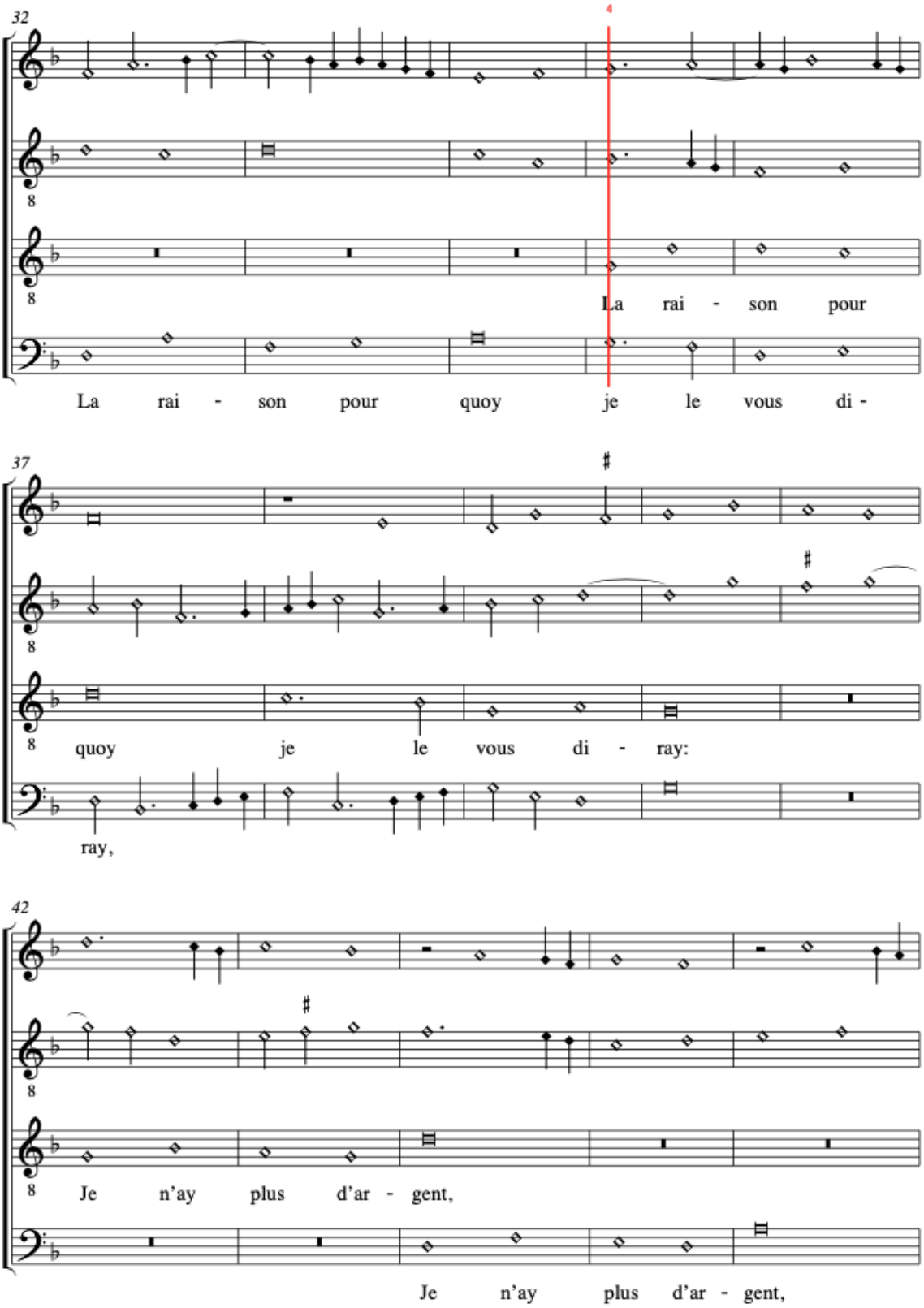


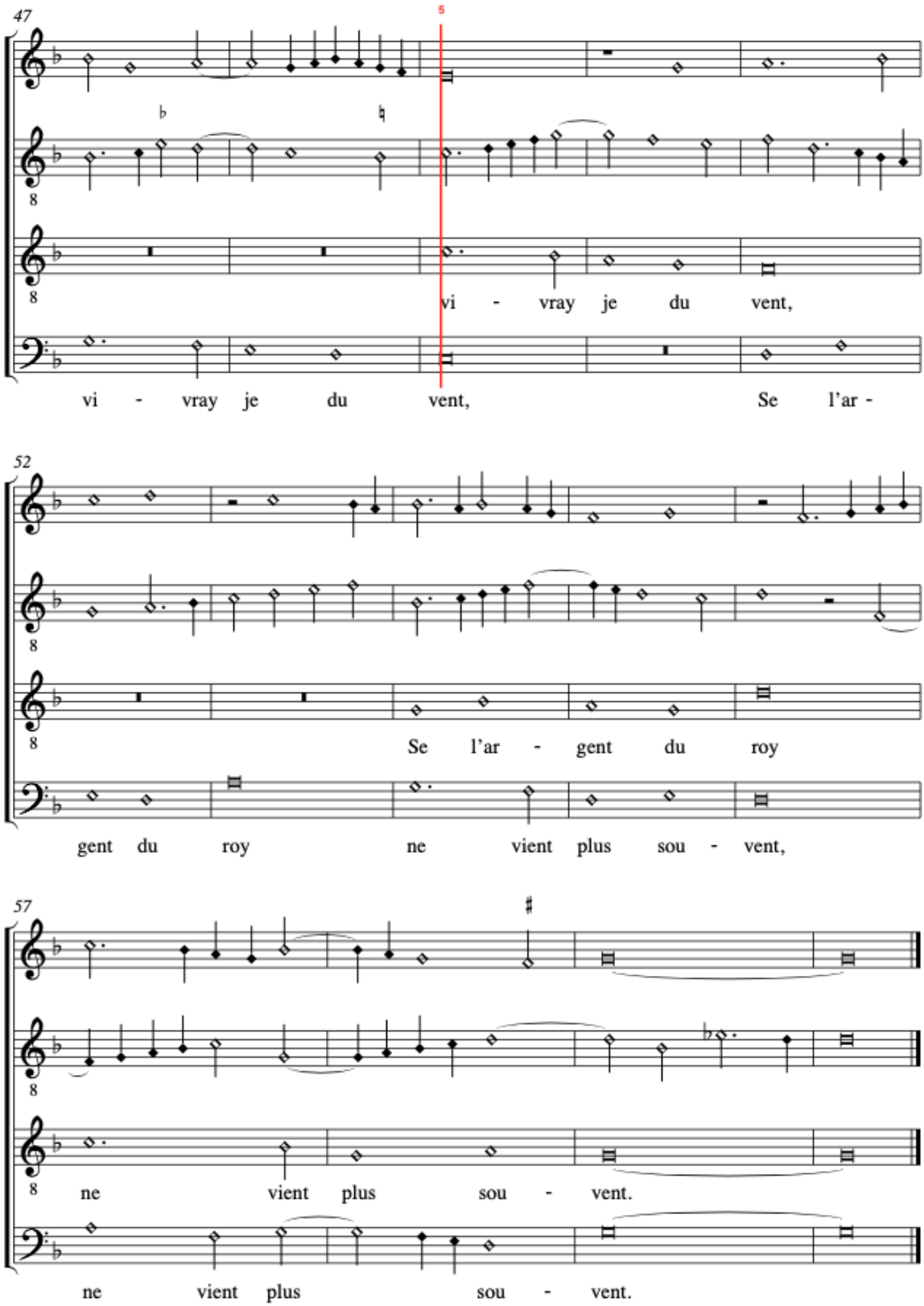
[79] Cf. hierzu Guido Heidloff Herzig: *Die Musik der Renaissance*, Darmstadt 2019, S. 91ff.
[80] Ottaviano Petrucci (Hrsg.): *Harmonice Musices Odhecaton A*, Venedig 1501, fol. 16v–17r: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP267487-PMLP75514-odhecaton_1501.pdf ; für die Transkription http://music.dalitio.de/choir/josquin/adieu-mes-amours/adieumesamours.pdf (22.02.2020).

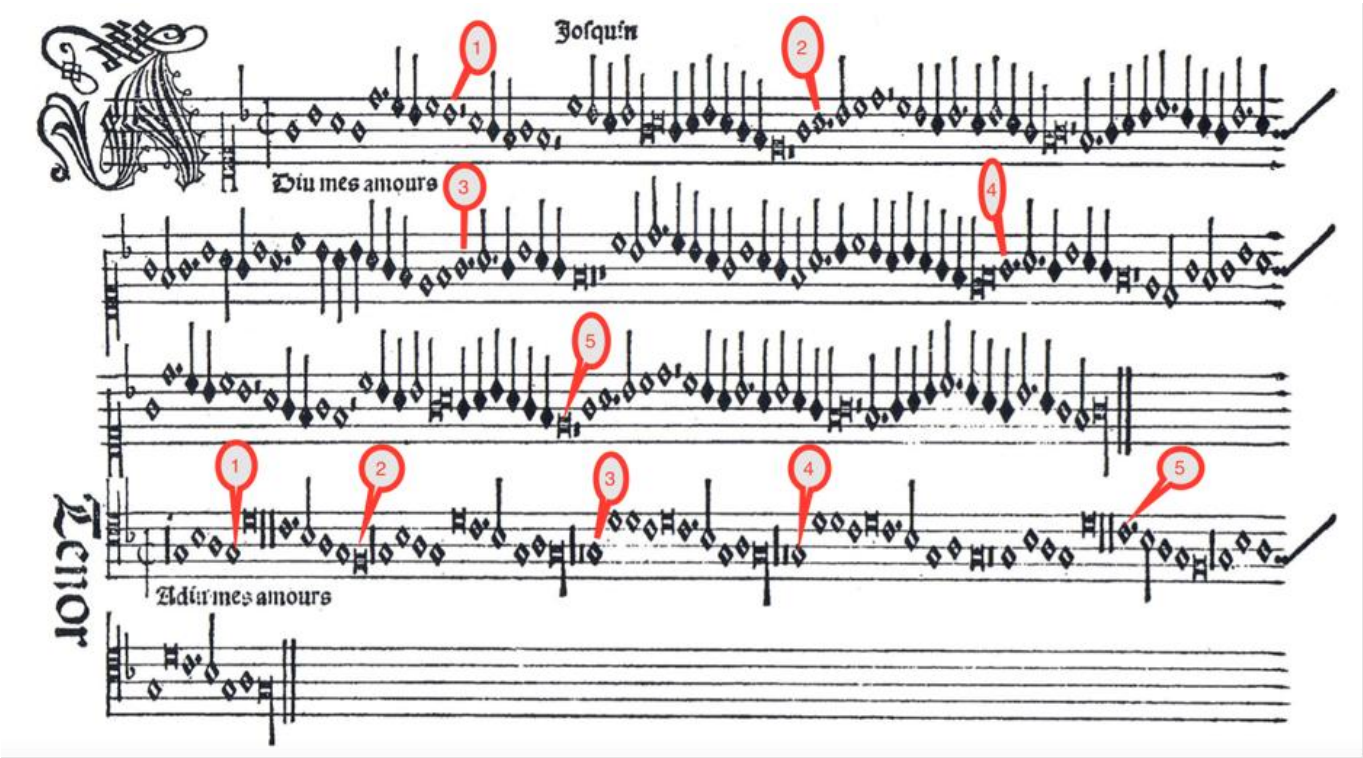
Josquin Desprez: *Adieu mes amours* => zurück

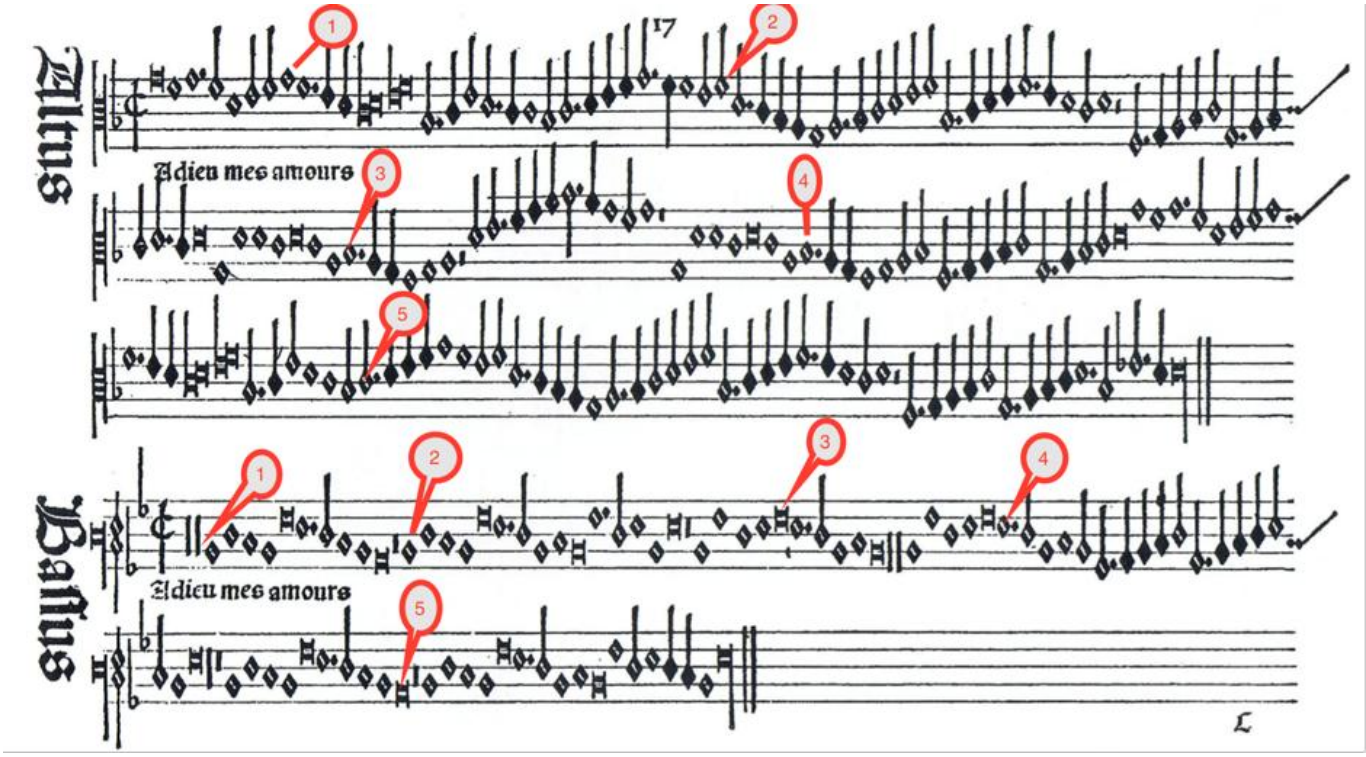



17
dy jus - quez au prin - temps
temps, jus - quez au prin - temps,
22
Je suis en sou -
Je suis en sou - ci de quoy je vi -
27
ci de quoy je vi - vray
vray


32
La rai - son pour
La rai - son pour quoy je le vous di -
37
quoy je le vous di - ray:
ray,
42
Je n'ay plus d'ar - gent,
Je n'ay plus d'ar - gent,


47
vi - vray je du vent,
vi - vray je du vent, Se l'ar -
52
Se l'ar - gent du roy
gent du roy ne vient plus sou - vent,
57
ne vient plus sou - vent.
ne vient plus sou - vent.


Josquin
Diu mes amours
Tenor
Adiu mes amours


Altus
Adieu mes amours
Bassus
Adieu mes amours

Übung

- Bestimmen Sie den Modus/ die Tonart des Stückes.
- Welche Merkmale sprechen für eine Transposition, welche dagegen?
- Um welches Intervall müsste ggf. nach unten transponiert werden?
- Welche Instrumente eignen sich für die Aufführung in der originalen und welche in der transponierten Form?
- Was muss ich mir als geschickter Holzbläser in beiden Fällen hinsichtlich des tatsächlichen und des transponierten Schlüssels vorstellen?

3. Inspektion meiner Stimme bzw. aller Stimmen => zurück

Sehen Sie Ihre ganze Stimme vor Beginn des Spielens aufmerksam durch, also bei Stücken, die über mehrere Seiten gehen (in diesem Fall sollten Sie besonders beim Stimmbuchformat Kopien zur Vermeidung von Schwierigkeiten beim Umblättern bereithalten, s.o.), alle Seiten:

a. Welcher Schlüssel ist vorgeschrieben?
b. Welche Schlüssel sind in den anderen Stimmen vorgeschrieben?
c. Welche Vorzeichen gibt es generell und an einzelnen Stellen?
d. Gibt es Schlüsselwechsel bei einem Zeilenumbruch oder mitten in einer Zeile?
e. Gibt es offenkundige Schreib- oder Druckfehler: Inkonsistenzen von Custos und erster Note der nächsten Zeile, Generalvorzeichen im Verhältnis zum Schlüssel auf der falschen Position?
f. Welche Mensurzeichen sind in meiner Stimme und in den anderen Stimmen vorgeschrieben? In welchen Notenwerten ist damit jeweils zu zählen?
g. Gibt es Mensur- bzw. Taktwechsel? Wenn ja, wie ist der Übergang von dem einen Takt zum anderen zu gestalten?
h. Gibt es Ligaturen? Wenn ja, wie sind sie aufzulösen? Tragen Sie ggf. die Auflösung als arabische Ziffer oder als Strich pro Schlag (meist Semibrevis) über jeder einzelnen Note der Ligatur ein. Beachten Sie dabei die für die jeweilige Ligatur relevante Mensur, besonders, ob Tempus imperfectum oder Tempus perfectum vorgeschrieben ist.
i. In welchem Modus bzw. welcher Tonart steht das Stück (tiefster Ton am Ende, Vorzeichen)?
j. Empfiehlt sich eine Transposition (z.B. nach Praetorius bei Notation in Chiavetten)?

k. Um welches Intervall muss ggf. (nach unten) transponiert werden: Quart oder Quinte?
l. Welchen Modus bzw. welche Tonart und damit welche Vorzeichen muss das Stück in der Transposition haben, damit die Halbtonschritte auf die korrekte Position fallen?

Ich gehe diese Liste anhand des Stückes *Adieu mes amours* von Josquin und der oben angeregten *Übung* beispielhaft durch.

a. Die Schlüssel sind c1, c3, c4, f3.
b. Siehe a.
c. Generalvorzeichen in allen Stimmen ist ein „b“, die drittletzte Note des Altus trägt ein zusätzliches „b“ => „es“ („nota super la“).
d. Schlüsselwechsel kommen nicht vor.
e. Custodes und Generalvorzeichen im Verhältnis zu den Schlüsseln sind in korrekter Position.
f. Die Mensur ist in allen Stimmen Tempus imperfectum diminutum => Es wird in nicht zu langsamen Semibreven gezählt.
g. Es gibt keine Taktwechsel.
h. Es gibt im Diskant und im Altus Ligaturen, aber ausschließlich zweiteilige „cum opposita proprietate“, also mit einem Strich links nach oben, so dass jede Ligatur Semibrevis + Semibrevis, also je einen Schlag pro Note der Ligatur bzw. zwei Schläge auf die Ligatur insgesamt zu zählen sind.
i. Tiefster Ton am Ende ist in Tenor und Baß identisch g. Zusammen mit dem generellen „b“ ist der Modus damit Dorisch aus g.
j. Die einzige Abweichung von der „normalen“ Verschlüsselung besteht im f3- statt f4-Schlüssel im Baß. Das bedeutet, dass der Baß eher hoch liegt und nahe beim Tenor (s. identische Schlußnote). Eine Transpositionsanweisung lässt sich somit nicht ableiten. Soll dennoch transponiert werden, z.B. weil nur tiefe Instrumente zur Verfügung stehen, so müsste das Stück um eine Quart nach unten gelegt werden.
k. Der resultierende Modus wäre Dorisch, d.h. tiefster Schlusston wäre d, und es gäbe keine Vorzeichen.

4. Auswahl der Instrumente

=> zurück

Gehen Sie Ihre Stimme von Anfang bis Ende durch und bestimmen Sie den Umfang. Wählen Sie dann ein Instrument bzw. zusammen mit den anderen Spielern eine Instrumentenkombination aus, welche die Wiedergabe des Stückes gut ermöglicht.

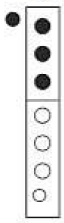
Nicht immer kann bei der Wahl eines bestimmten Instruments vermieden werden, dass der Umfang unter- oder überschritten wird. Gerade deshalb ist es wichtig, die Stimme vorher angesehen zu haben und so auf diese Stellen vorbereitet zu sein. In der Oberstimme ist es zwar nicht gerade musikalisch, aber doch von den Harmonien her meist unproblematisch, eine Passage bei Unterschreitung des Umfangs um eine Oktave nach oben zu legen. Das Gleiche gilt für das Verlegen einer Passage um eine Oktave nach unten in der Unterstimme, was aber nur sehr selten erforderlich ist. Auf jeden Fall sollte aber bei dergleichen Operationen darauf geachtet werden, dass die Harmonien erhalten bleiben, d.h., dass die Akkorde durch Oktavversetzung nicht „umgedreht“ werden, was allerdings im Klang sofort auffällt. Deshalb ist es in den Mittelstimmen besser, problematische Passagen nicht zu verlegen, sondern in der originalen Lage zu belassen und sie stattdessen zwischen den Instrumenten zu tauschen: Das Altinstrument kann eine (zu) tiefe Passage dem Tenorinstrument überlassen und dafür eine (zu) hohe des Tenorinstruments übernehmen.

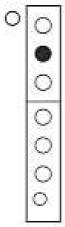
Unser letztes Beispiel *Adieu mes amours* in der originalen Lage ist, wenn wir von Holzblasinstrumenten ausgehen, problemlos auf c-Diskant-, f-Alt-, c-Tenor und f-Baßinstrument zu realisieren. Sowohl für die Tenor- als auch für die Baßstimme eignet sich natürlich auch sehr gut eine Tenorposaune (zugegeben, auch für die Altstimme, das ist dann aber schon ein wenig anspruchsvoller).

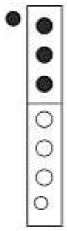
Würde man die Quarttransposition nach unten machen wollen, so wäre (wieder für Holzbläser gedacht) die erste Stimme auf einem g-Altinstrument (Griffe wie c1-Schlüssel auf c-Diskantinstrument: Quartransposition nach unten, und das g-Instrument steht eine Quart unter dem c-Instrument) oder auf einem f-Altinstrument (Griffe wie f4-Baßschlüssel auf einem f-Baßinstrument) zu spielen. Der Altus wäre auf einem c-Tenorinstrument (Griffe wie c1-Schlüssel auf c-Diskantinstrument), der Tenor auf einem c-Tenorinstrument (c auf der zweiten Linie wird nicht unterschritten, aber eine „analoge Spielanleitung“ gibt es nicht) oder auf einem f-Baßinstrument (Griffe wie Violinschlüssel auf einem c-Diskant- bzw. Tenorinstrument) gut zu spielen. Der Baß ginge auf einem f-Baßinstrument (Griffe wie c-Diskantschlüssel auf einem c-Diskantinstrument). Bei alledem ist natürlich die richtige Tonart zu berücksichtigen,

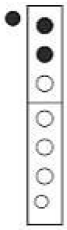
d.h., falls die natürliche Skala eines Instruments von der des Stückes abweicht (beachten Sie dabei die Änderungen an den Vorzeichen, die sich durch eine etwaige Transposition ergeben haben!), sind die notwendigen Halbtöne anzubringen. Aber das ist ja, wie bereits angemerkt, selbstverständlich.

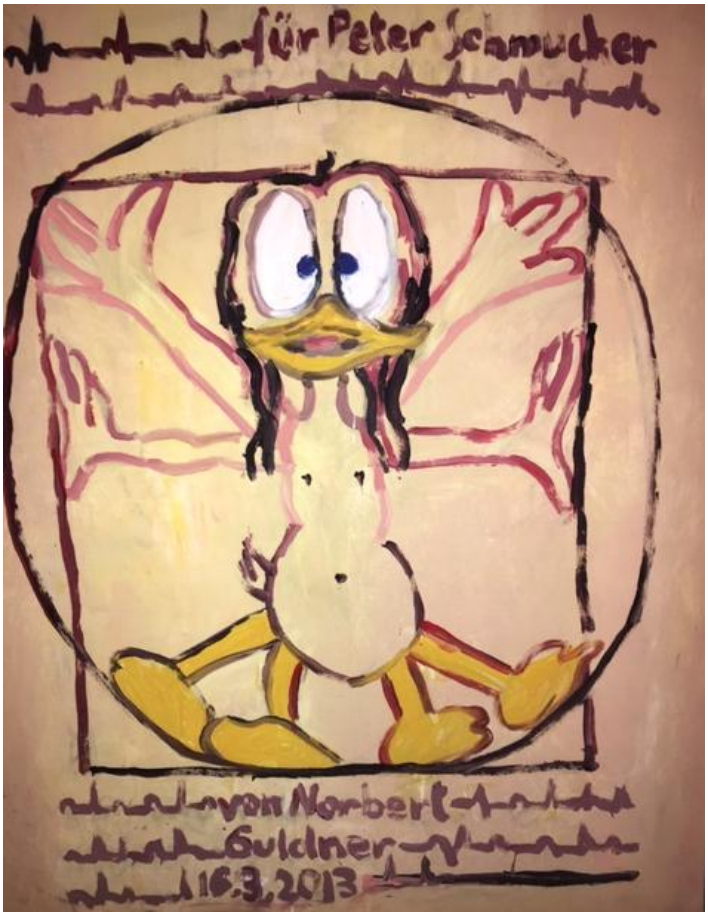
Machen Sie sich sodann die Griffweise auf dem von Ihnen gewählten Instrument klar. Zeichnen Sie sich ggf. den ersten Griff (ich gehe wieder von Holzblasinstrumenten, konkret hier von Blockflöten aus) in die Noten ein. Für *Adieu mes amours* wären die Griffe in der originalen Lage:

Diskant: 

Alt: 

Tenor: 

Baß: 



b. „Eselsbrücken“ für Holzbläser, nochmals zusammengefasst => zurück

Ich gehe davon aus, dass g2-Violinschlüssel auf c-Diskant- und auf c-Tenorinstrument sowie auf f-Altinstrument ebenso geläufig beherrscht werden wie f4-Baßschlüssel auf f-Baßinstrument.

- c1-Schlüssel auf c-Diskantinstrument greift sich wie c3-Schlüssel auf f-Altinstrument.
- c4-Schlüssel auf c-Tenorinstrument greift sich wie f4-Baßschlüssel auf f-Baßinstrument.
- c3-Schlüssel auf c-Tenorinstrument greift sich wie f3-Schlüssel auf f-Baßinstrument.
- c2-Schlüssel auf f-Altinstrument greift sich wie g2-Violinschlüssel auf c-Diskantinstrument.
- c2-Schlüssel auf g-Altinstrument greift sich wie f4-Baßschlüssel auf f-Baßinstrument.
- c3-Schlüssel auf g-Altinstrument greift sich wie g2-Violinschlüssel auf f-Altinstrument.
- f5-Schlüssel auf f-Baßinstrument greift sich wie g2-Violinschlüssel auf f-Altinstrument.
- c5-Schlüssel ergibt die gleichen Tonhöhen wie f3-Baritonschlüssel.
- f2-Schlüssel ergibt die gleichen Tonhöhen wie c4-Tenorschlüssel.

All diesen Analogien ist natürlich die Fähigkeit weit überlegen, für jede Note unter jedem Schlüssel sogleich den richtigen zu Ton benennen und auf dem Instrument umzusetzen. Ich gestehe, dass ich persönlich über diese Fähigkeit nicht verfüge und deshalb auf die genannten Analogien angewiesen bin.

Literatur- und Linkverzeichnis => zurück

Das folgende Literatur- und Linkverzeichnis ist insofern redundant, als viele der Zitate auch in den Anmerkungen genannt sind, zum Teil sogar mehrfach. Ich habe jedoch darauf verzichtet, die Zitate auf jeweils eine Stelle zu konzentrieren, um schon während der Lektüre dieses Textes den unmittelbaren Zugriff auf die Quellen zu erleichtern.

Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik*, [2]Wiesbaden 1981 ([1]Leipzig 1962)

Heinrich Bellermann: *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin [2]1906 ([1]1858):
https://books.google.de/books/about/Die_Mensuralnoten_und_Taktzeichen_des_XV.html?id=w-AsAAAAYAAJ&redir_esc=y

Adrian Petit Coclicus: *Compendium Musices […]*, Nürnberg 1552:
http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5e/IMSLP115556-PMLP235625-coclico_compendium2.pdf

Gregor Faber: *Musices practicae erotematum libri II*, Basel 1553:
https://reader.digitale-sammlungen.de//resolve/display/bsb10187568.html

Ludwig Finscher (Hrsg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd.3/1, *Die Musik des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts*, Lilienthal 1990

Franchino Gafurio: *Theorica musicae*, Mailand 1492:
https://imslp.org/wiki/Theorica_musicae_(Gaffurius%2C_Franchinus)

Franchino Gafurio: *Practica musicae*, Mailand 1496:
https://imslp.org/wiki/Practica_musicae_(Gaffurius%2C_Franchinus)

Heinrich Glareanus: *Dodekachordon [...]*, Basel 1547:
https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10148097_00001.html

Adam Gumpelzhaimer: *Compendium Musicae Latino-Germanicum*, Augsburg 1591:
https://books.google.de/books/about/Compendium_musicae_latino_germanicum.html?id=hupCAAAAcAAJ&redir_esc=y

Guido Heidloff Herzig: *Die Musik der Renaissance*, Darmstadt 2019

Michael Praetorius: *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii Tomus III*, Wolfenbüttel 1619:
https://archive.org/details/SyntagmaMusicumBd.31619/mode/2up

Manfred Hermann Schmid: *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel 2012

Johannes Wolf: *Handbuch der Notationskunde* I. Teil, Leipzig 1913/ Hildesheim 2004:
https://imslp.org/wiki/Handbuch_der_Notationskunde_(Wolf%2C_Johannes)

Von größter Wichtigkeit sind die bereits genannten Quellen für Originalnoten und Transkriptionen CPDL: http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/Main_Page und

IMSLP: https://imslp.org/wiki/Main_Page

Notenanhang

=> zurück zum Inhaltsverzeichnis

Die Nachweise finden sich im Text bzw. in den jeweiligen Anmerkungen. Auch die im Original querformatigen Stimmbuch- und Chorbuchauszüge erscheinen zur unmittelbaren Lesbarkeit im Hochformat. Sie können zum Musizieren bei Bedarf problemlos kopiert und in einer Worddatei auf Querformat übertragen werden. Der Link „zurück“ führt bei den im Text eingefügten Stücken zum Verzeichnis der Musikbeispiele hier, bei den Stücken im Notenanhang zur jeweils ersten Erwähnung eines Stückes im Text.

1. Stücke im Text

Heinrich Isaak: *I[nn]sbruck ich muß dich lassen*

Jacob Obrecht: *Rompeltier*

Josquin Desprez: *Adieu mes amours*

2. Stücke im Anhang

Thomas Stoltzer: *Conditor alme siderum*

Pierre de la Rue: *Missa pro fidelibus defunctis*, Introitus

Pierre Moulu: *Fiere atropos*

Alessandro Striggio: *I dolci colli* und *Anchor Ch'io possa dire*

Ludwig Senfl: *Ich hett mir ein Endlein fürgenommen*

Johannes Stockem: *Pourquoy je ne puis dire*

Josquin Desprez: *Nymphes des bois*

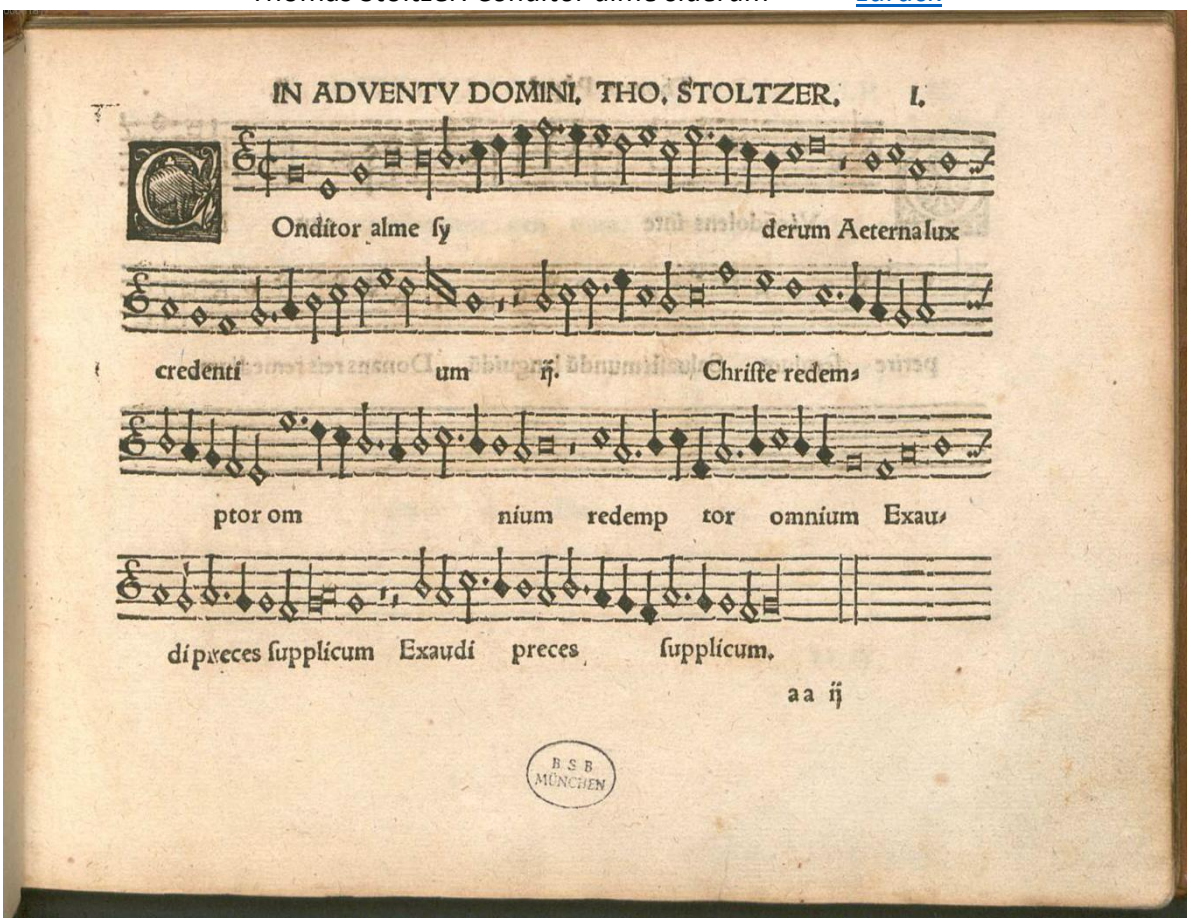
Orlando di Lasso: *Audi dulcis amica mea*

Johannes Ockeghem: *Missa Mi mi*, Kyrie – Christe – Kyrie

Orlando di Lasso: *Inclina domine aurem tuam*

Adrian Willaert: *O salutaris hostia*

Thomas Stoltzer: *Conditor alme siderum* => zurück



IN ADVENTV DOMINI. THO. STOLTZER. I.

Onditor alme ſy derum Aeterna lux

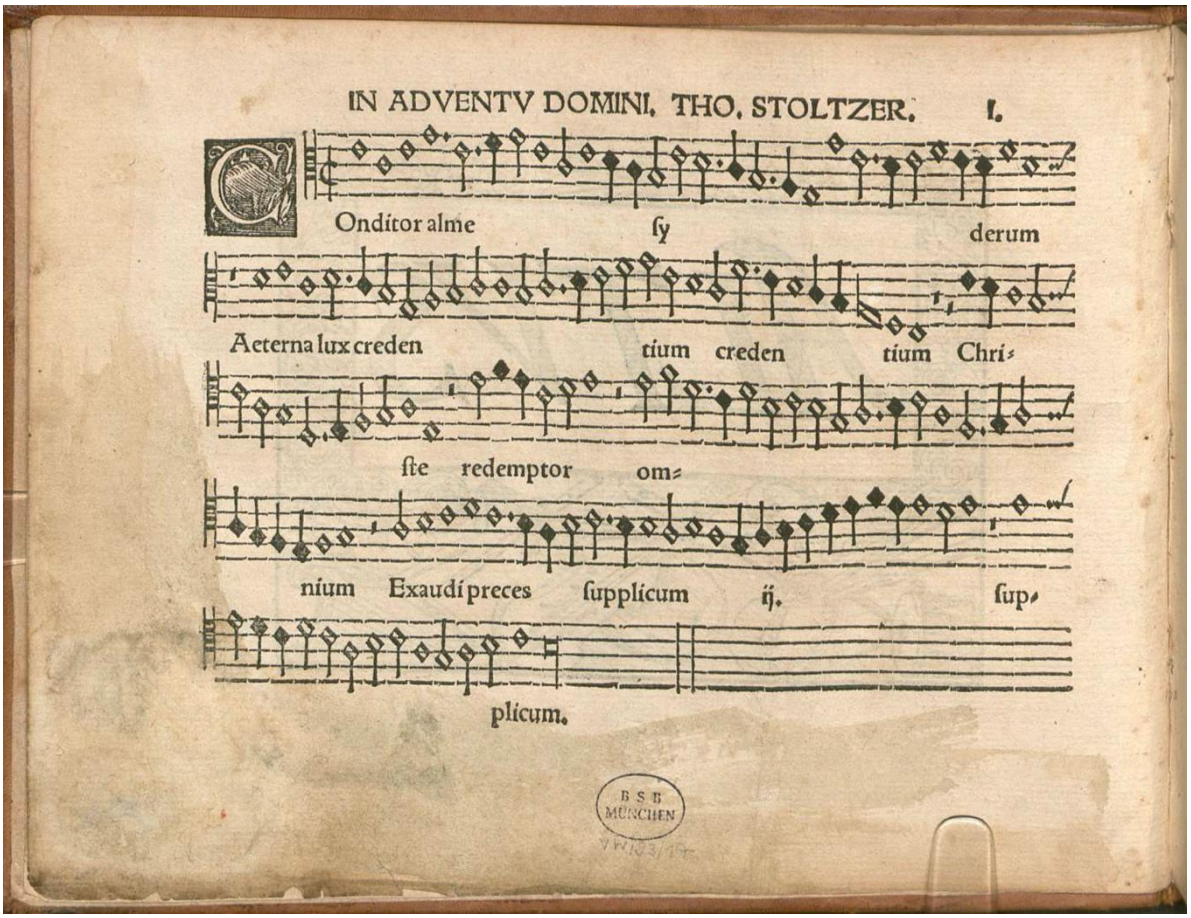
credenti um ij. Chriſte redem-

ptor om nium redemp tor omnium Exau-

di preces ſupplicum Exaudi preces ſupplicum.

aa ij

B S B MÜNCHEN



IN ADVENTV DOMINI. THO. STOLTZER. I.

Onditor alme ſy derum

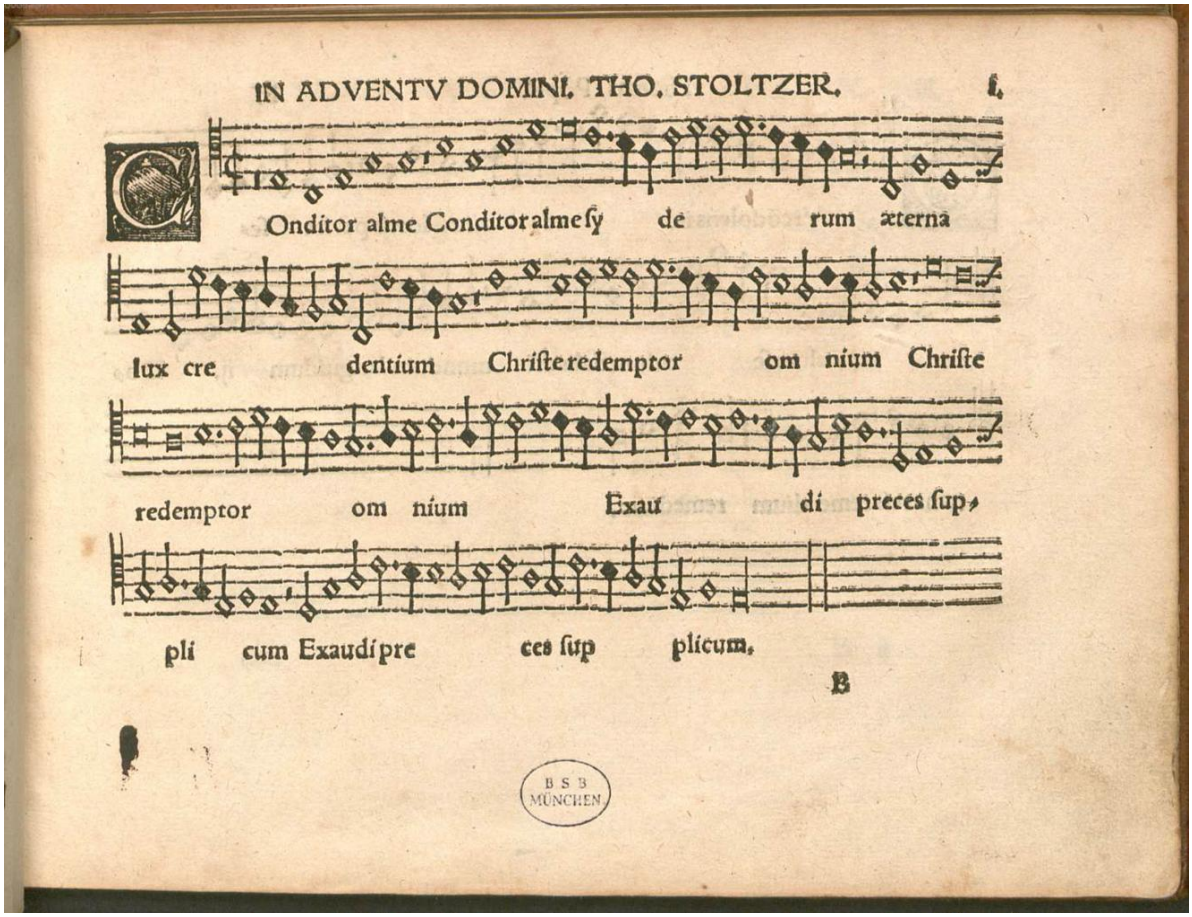
Aeterna lux creden tium creden tium Chri-

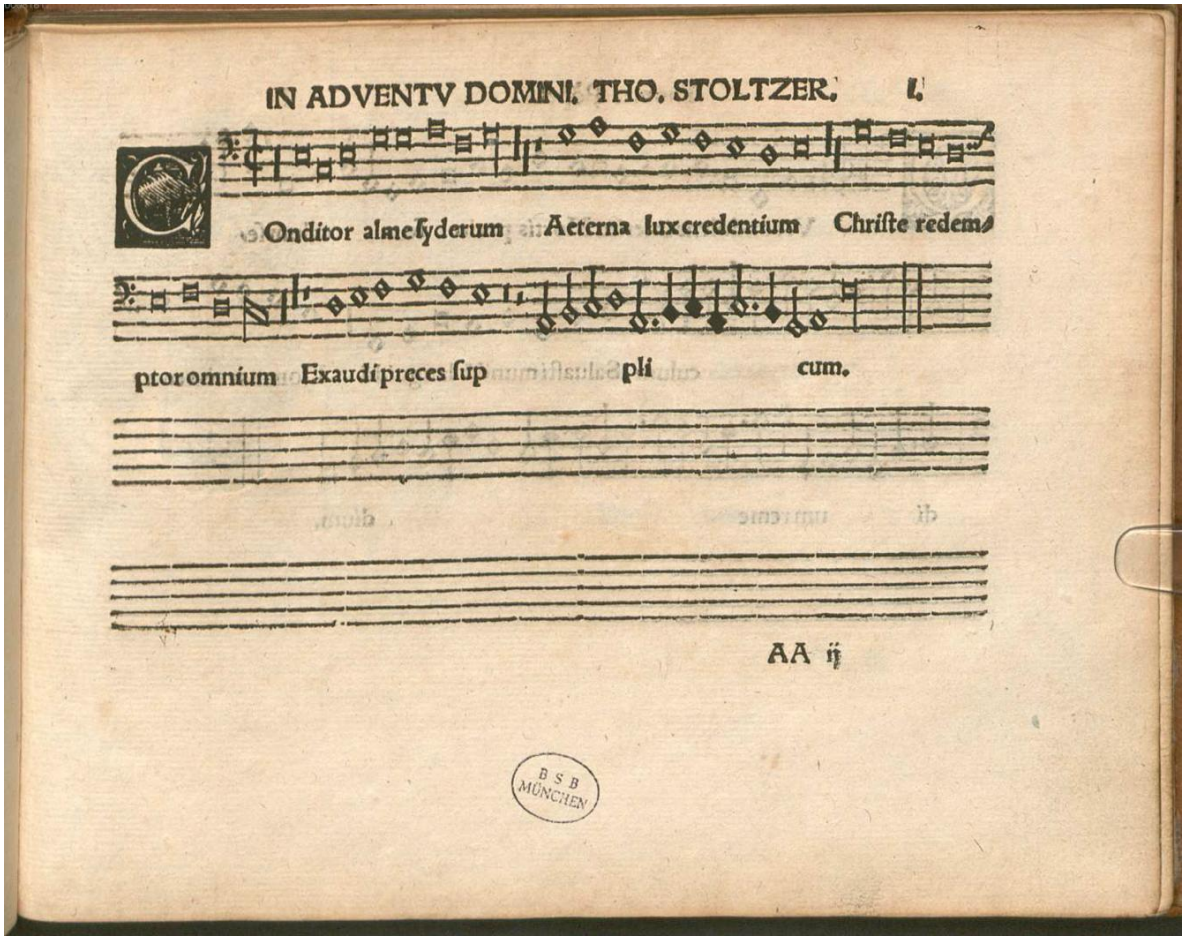
ſte redemptor om-

nium Exaudi preces ſupplicum ij. ſup-

plicum.

B S B MÜNCHEN

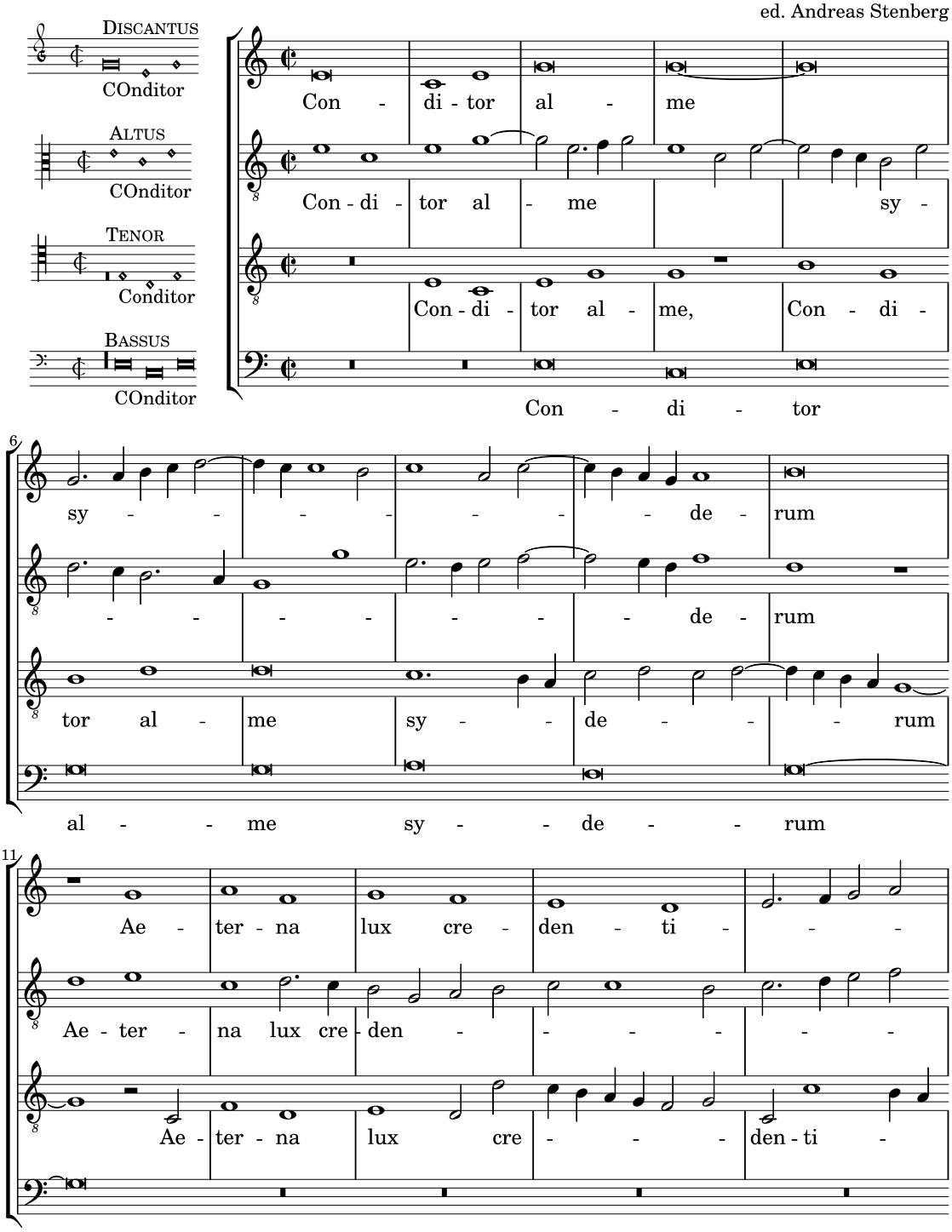

IN ADVENTV DOMINI. THO. STOLTZER. i.
Onditor alme Conditor alme ſy de rum æterna
lux cre dentium Chriſte redemptor om nium Chriſte
redemptor om nium Exau di preces ſup,
pli cum Exaudi pre ces ſup plicum.
B
B S B MÜNCHEN


IN ADVENTV DOMINI. THO. STOLTZER. i.
Onditor alme ſyderum Æterna lux credentium Chriſte redem,
ptor omnium Exaudi preces ſup pli cum.
AA ij
B S B MÜNCHEN

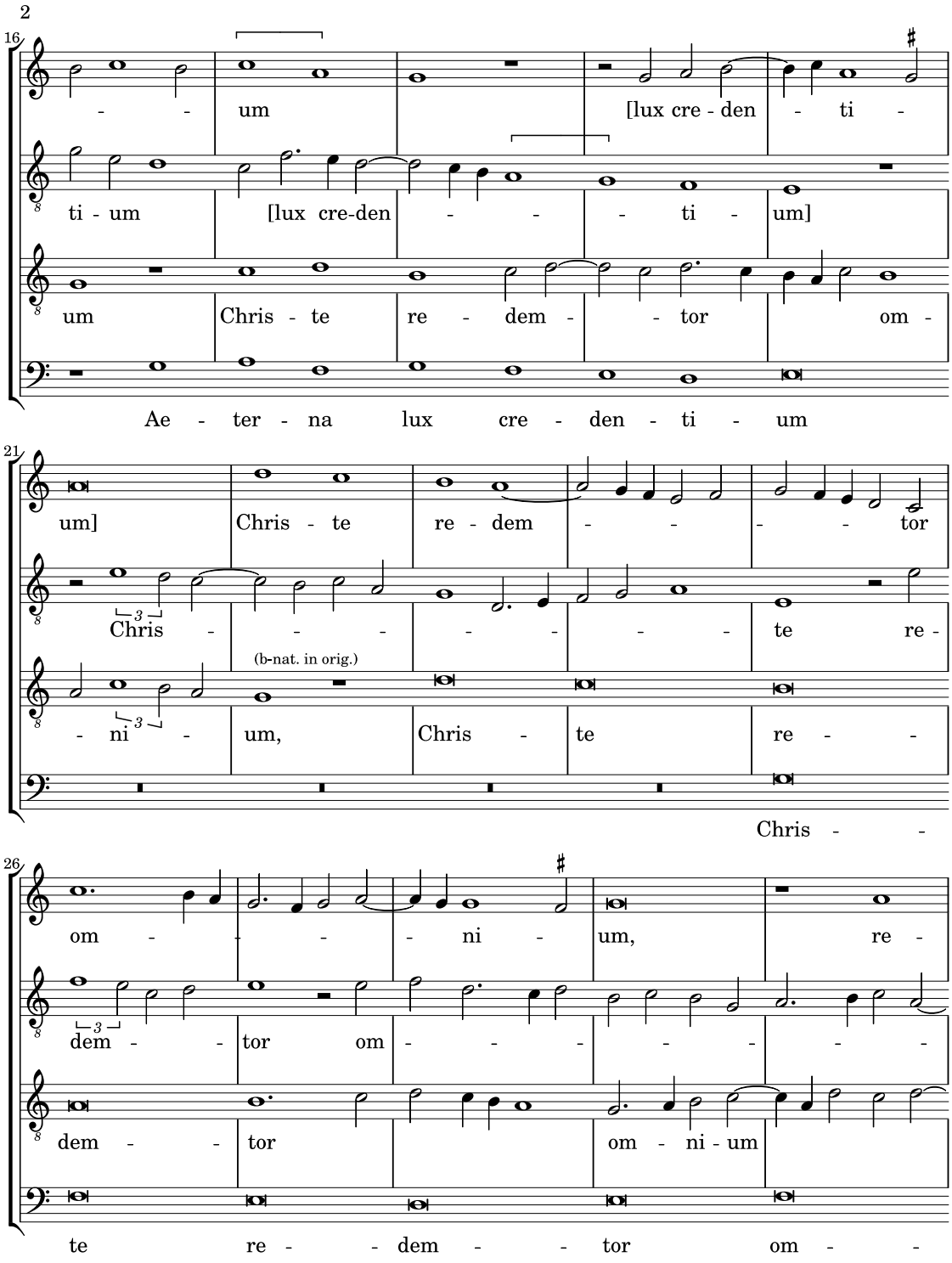
In Adventu Domini
No.I. Conditor alme siderum
from Thomas Stolzer: SACRORVM HYMNORVM LIBER PRIMUS ... 1542

Thomas Stoltzer

ed. Andreas Stenberg



Copyright © 2019 by Andreas Stenberg


2
16
- - um [lux cre - den - ti -
ti - um [lux cre-den - - - ti - um]
um Chris - te re - dem - - tor om -
Ae - ter - na lux cre - den - ti - um
21
um] Chris - te re - dem - - - - tor
Chris - - - - - - te re -
(b-nat. in orig.)
- ni - um, Chris - te re - -
Chris - -
26
om - - - - ni - um, re -
dem - - tor om - - - - - - -
dem - - tor om - ni - um
te re - - dem - - tor om - -

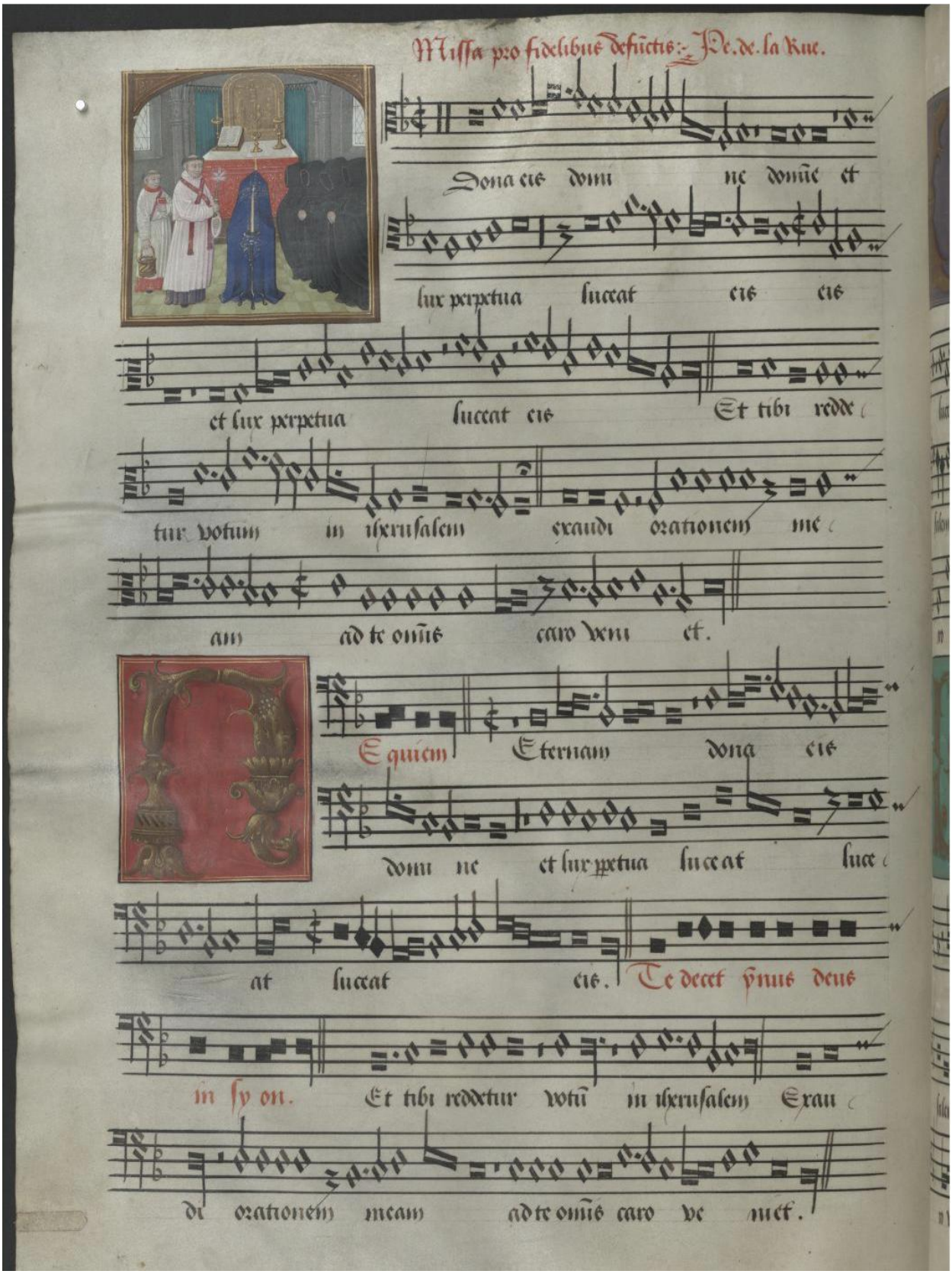
31
dem - tor om - ni - um Ex - au - -
- - - - ni - um, Ex - au - di pre - ces
Ex - au - - - - - di pre - ces sup -
ni - - um,

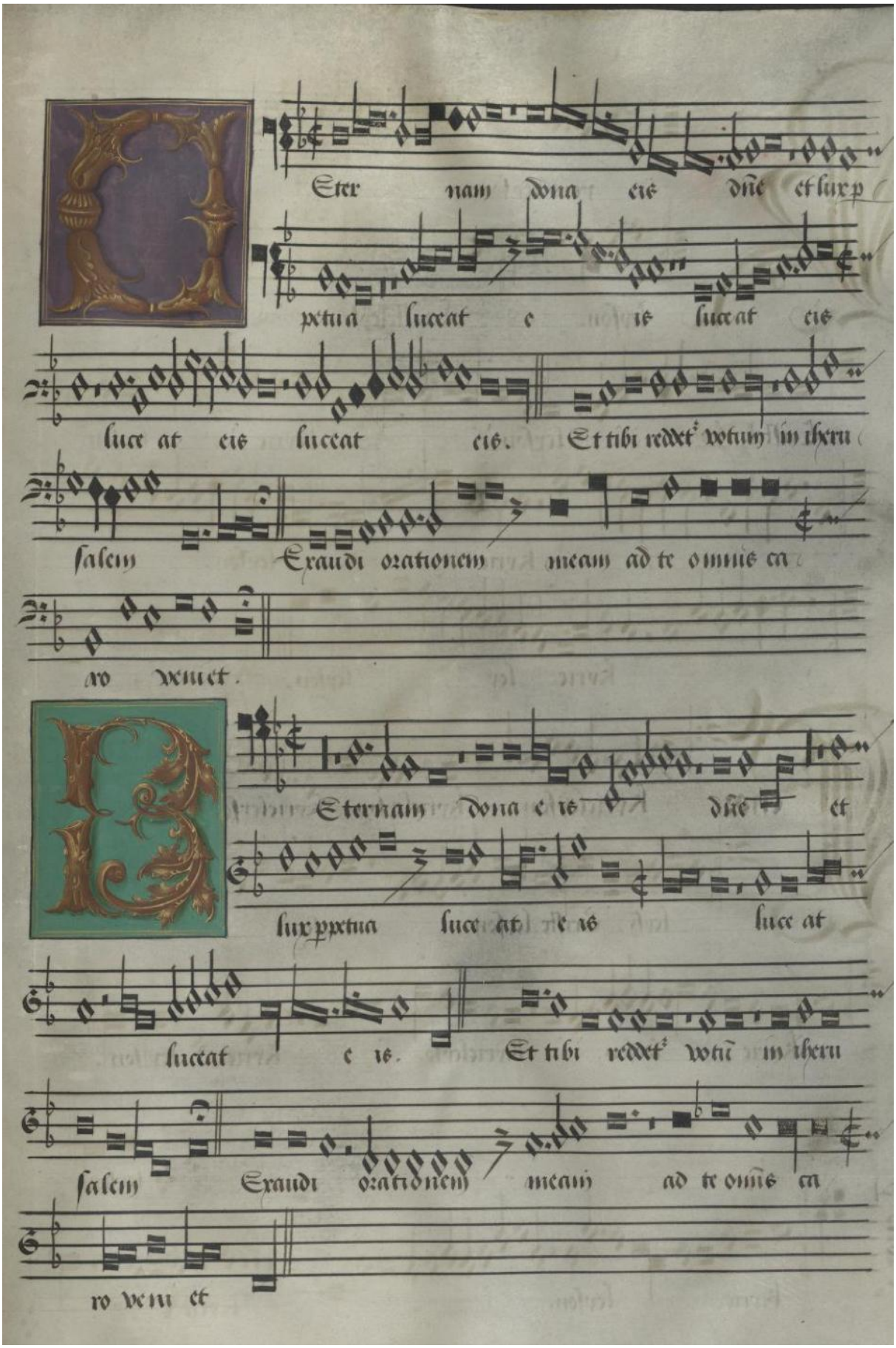
36
di pre - ces sup - pli - cum Ex - au - di
sup - pli - cum [Ex - au - - di pre -
- - pli - - cum Ex - au - di pre - -
Ex - au - di pre - ces

41
pre - ces sup - pli - cum.
ces] sup - - - - - - - pli -
- ces sup - - pli - cum.
sup - - - - - - pli - - - -

46
cum.
cum.

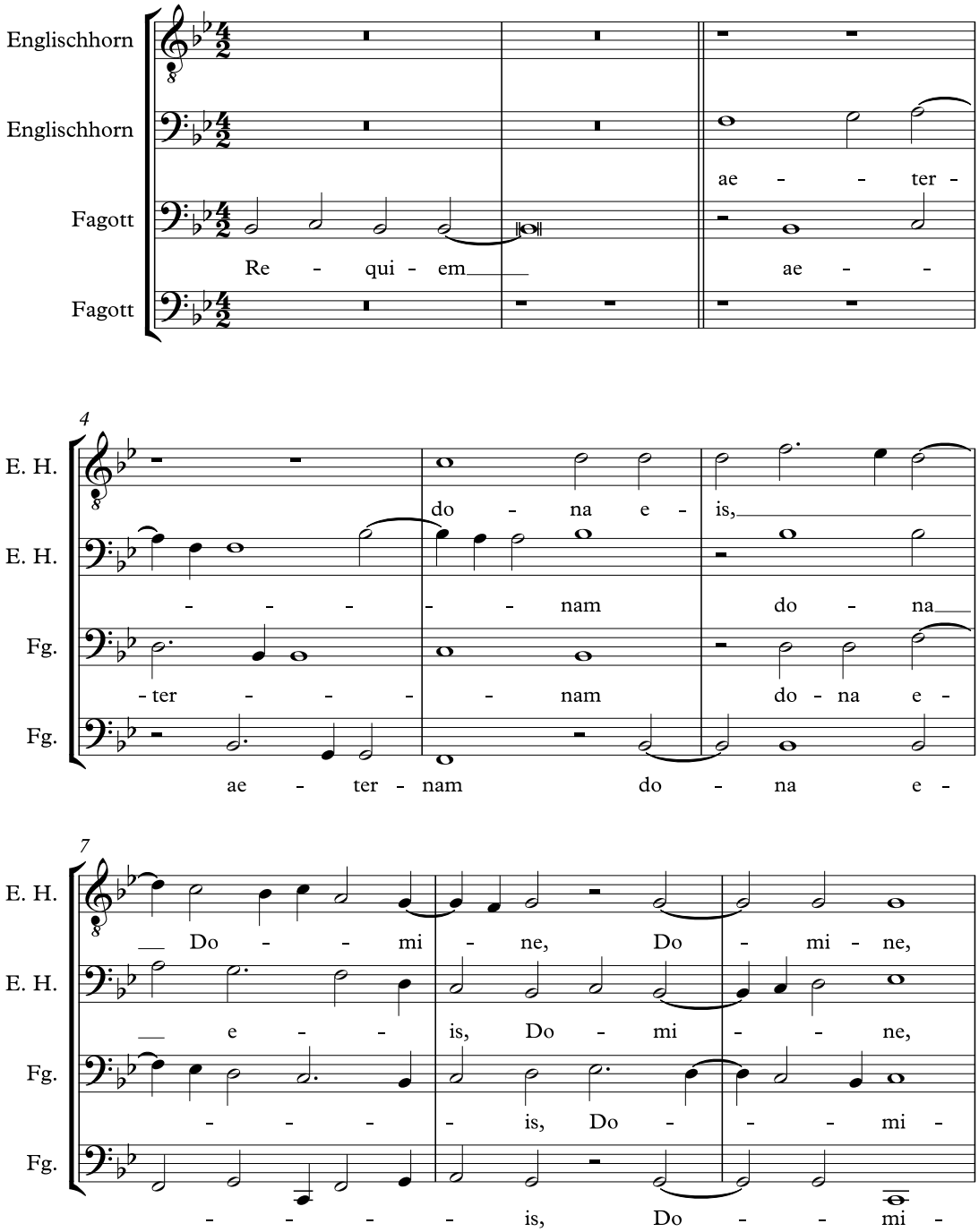
Pierre de la Rue: *Missa pro fidelibus defunctis*, Introitus => zurück




Eter nam dona eis dñe et lux p
petua lucceat e is lucceat eis
luce at eis lucceat eis. Et tibi reddet votum in ihern
salem Exaudi orationem meam ad te omnis ca
ro venet.
Eternam dona eis dñe et
lux petua luce at eis luce at
lucceat eis. Et tibi reddet voti in ihern
salem Exaudi orationem meam ad te omis ca
ro venet

Missa pro fidelibus defunctis - Introitus

Pierre de la Rue



Copyright © capella de la torre 2015

2

10

E. H. et lux per - pe - tu - a

E. H. et lux per - pe - tu - a lu -

Fg. ne, et lux per - pe - tu -

Fg. ne, et lux per - pe - tu -

13

E. H. lu - ce - at e - - - - - - - is,

E. H. - ce - at e - - - - is, lu - ce-

Fg. a lu - ce - at e - is,

Fg. a lu ce - at, lu - ce - at e - is,

16

E. H. lu - ce - at e - is,

E. H. at e - is, lu - ce - at e -

Fg. e - - is, lu - - ce - - at e -

Fg. lu - ce - at e - - -

19

E. H. lu - ce-at, lu - ce-at e - - - is.

E. H. -is, lu - ce - at e - - - is.

Fg. is, e - is.

Fg. -is, e - - - - is.

23

E. H. Et ti - bi

E. H. Et ti - bi

Fg. Te de - cet hym-nus, De - us in Si - on Et ti -

Fg. et ti -

27

E. H. red - de - tur vo - - - - tum

E. H. red - de - tur vo - tum in

Fg. bi red - de - tur vo - tum

Fg. bi red - de - tur vo - tum in

30

E. H. — in Je - ru - sa - lem: Ex - au -

E. H. — Je - - ru - sa - lem: Ex - au -

Fg. — in Je - - ru - sa - lem: Ex - au -

Fg. — Je - ru - sa - lem: Ex - au -

34

E. H. — di o - ra - ti - o - nem me - - - -

E. H. — di, De - us, o - ra - ti - o - nem

Fg. — di o - ra - ti - o - nem me - - -

Fg. — di o - ra - ti - o - nem me - am, ad

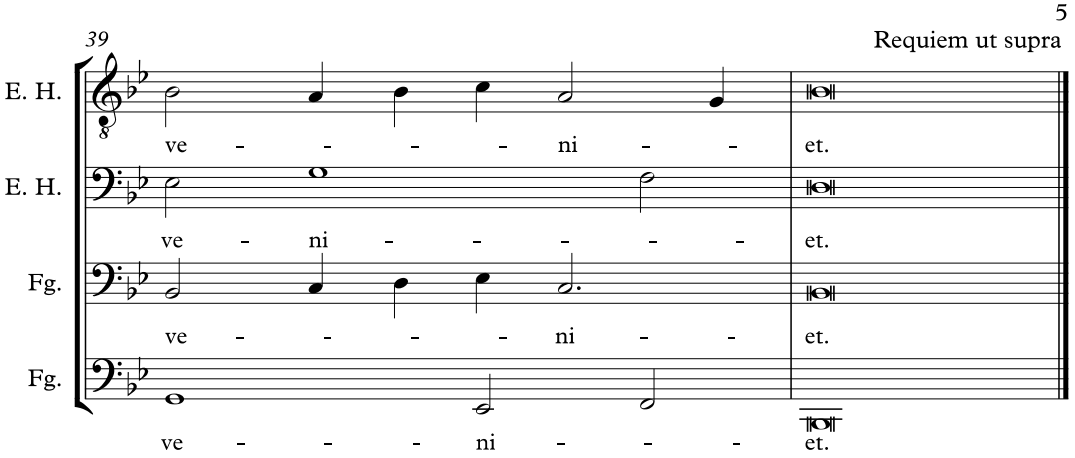
37

E. H. — am, ad te o - mnis ca - ro

E. H. — me - am, ad te o - mnis ca - ro

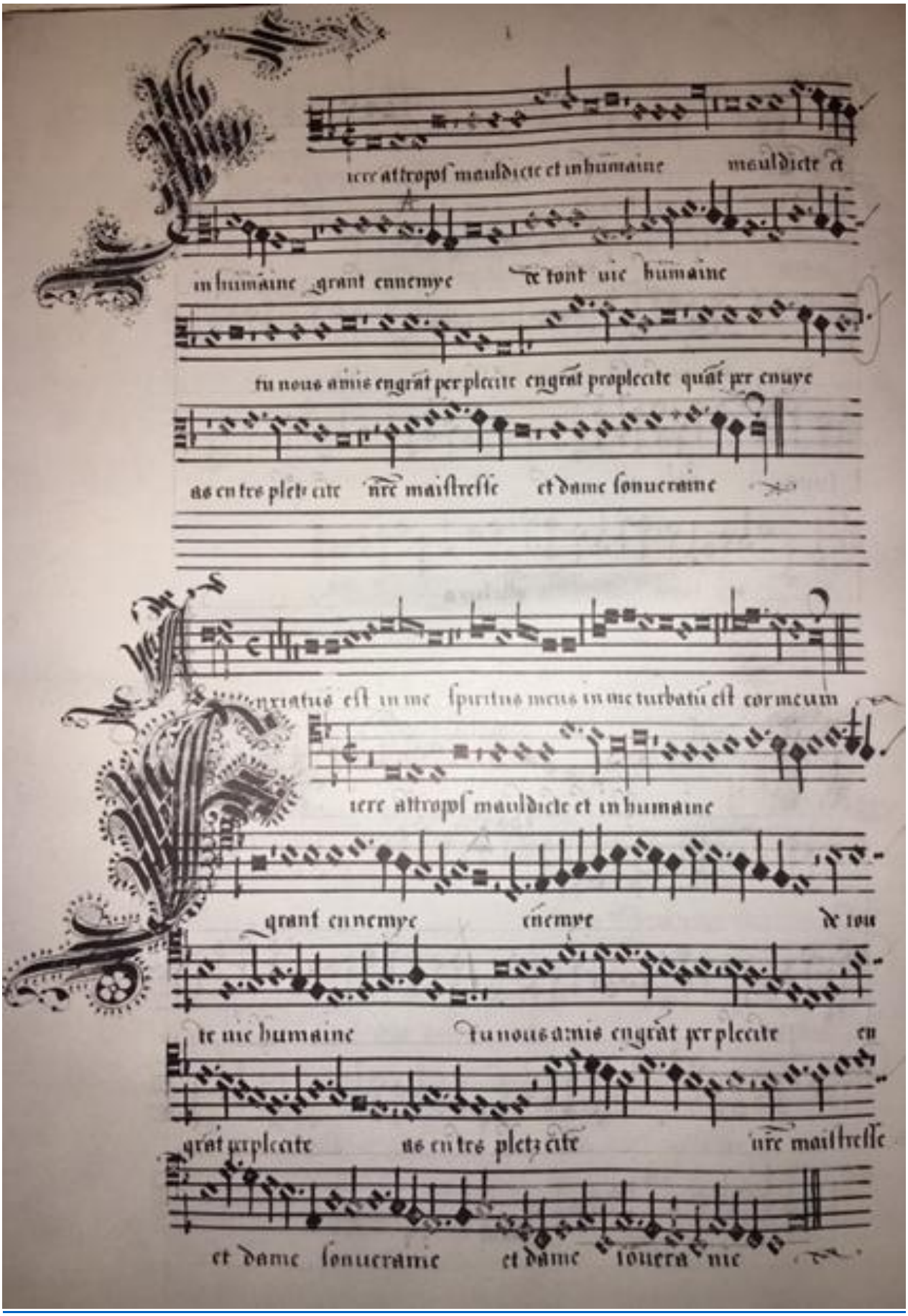
Fg. — am, ad te o - mnis ca - ro

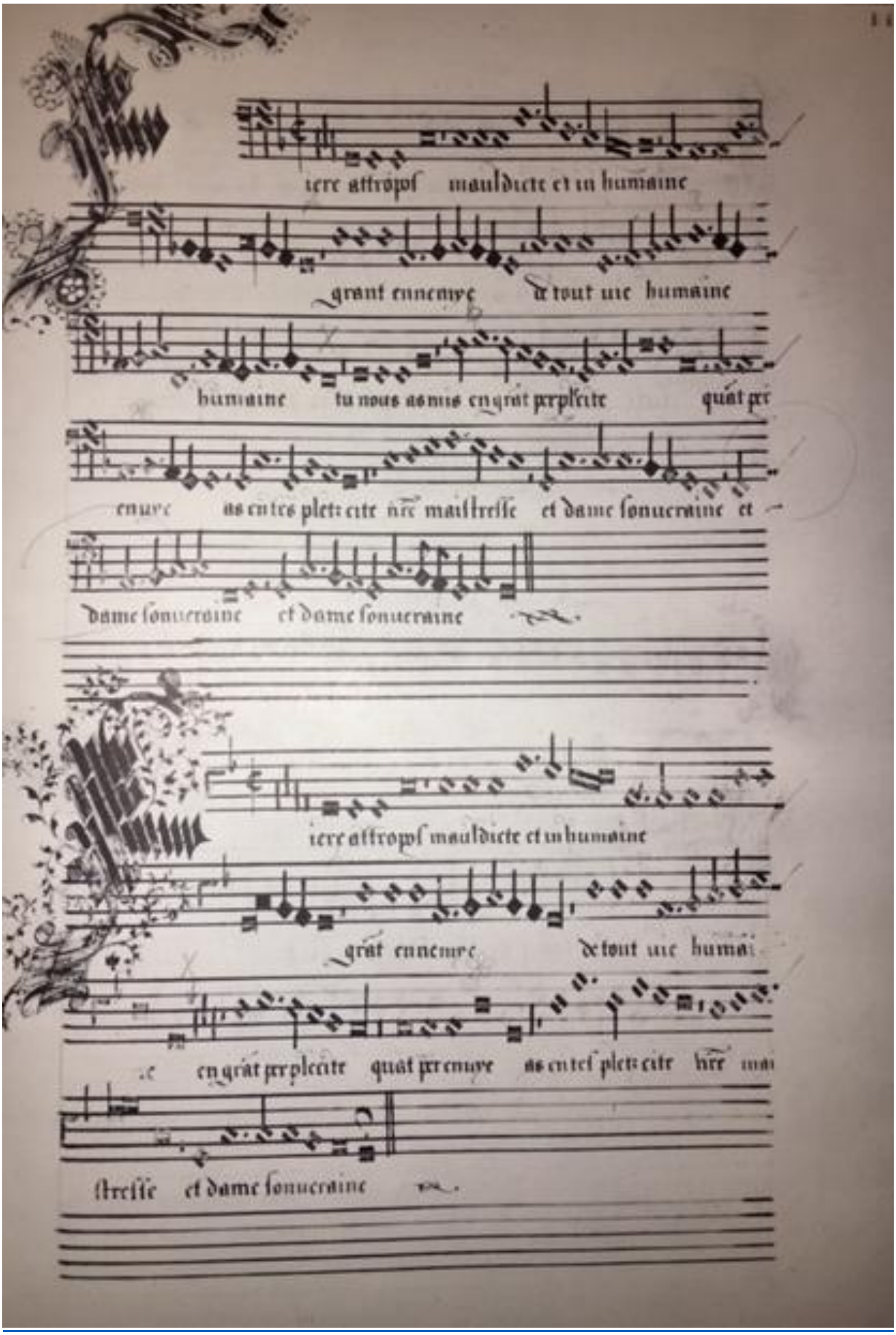
Fg. — te o - mnis ca - - ro

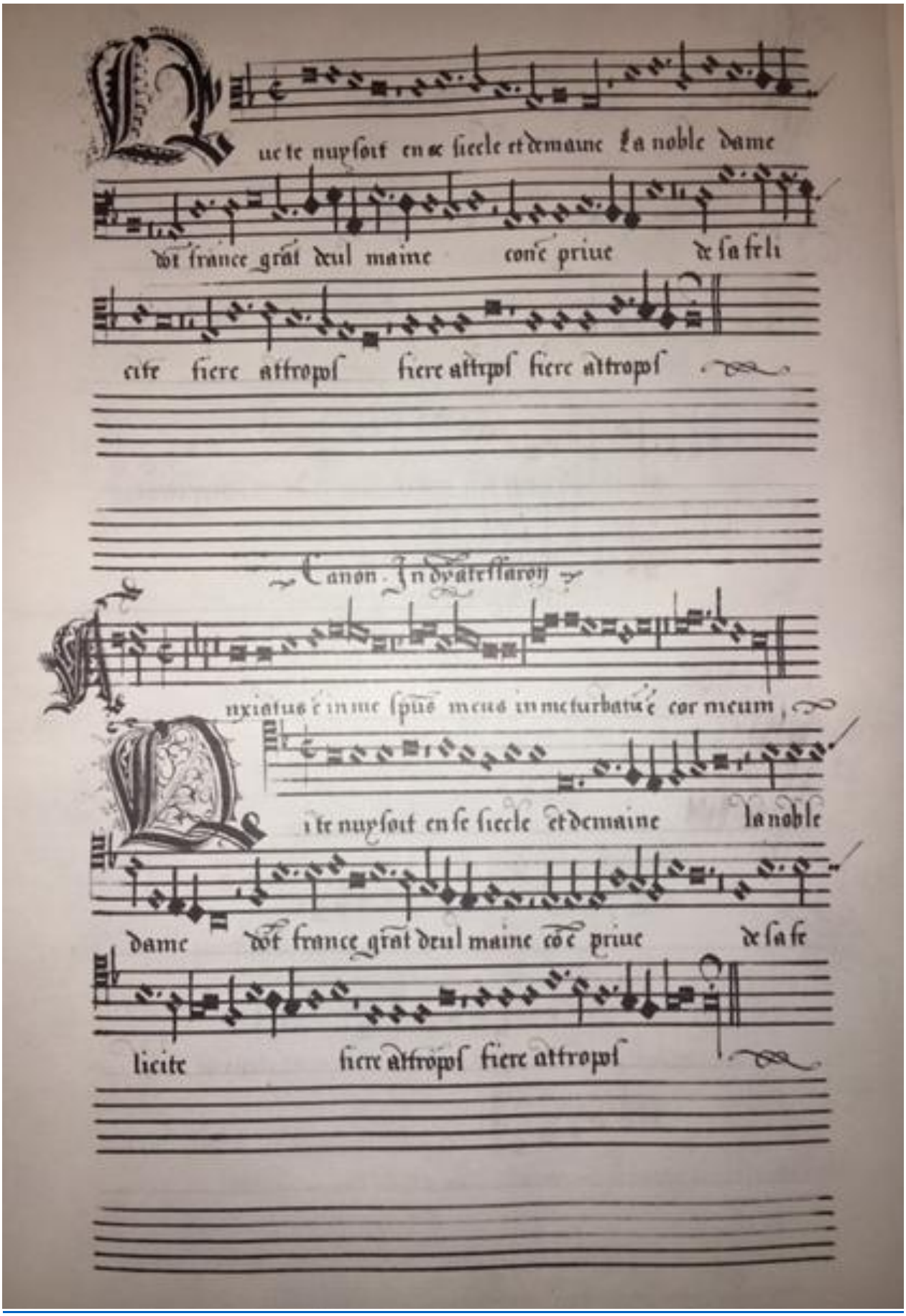

5
Requiem ut supra
39
E. H.
ve - - - - ni - - et.
E. H.
ve - ni - - - - - et.
Fg.
ve - - - - ni - - et.
Fg.
ve - - - ni - - - et.

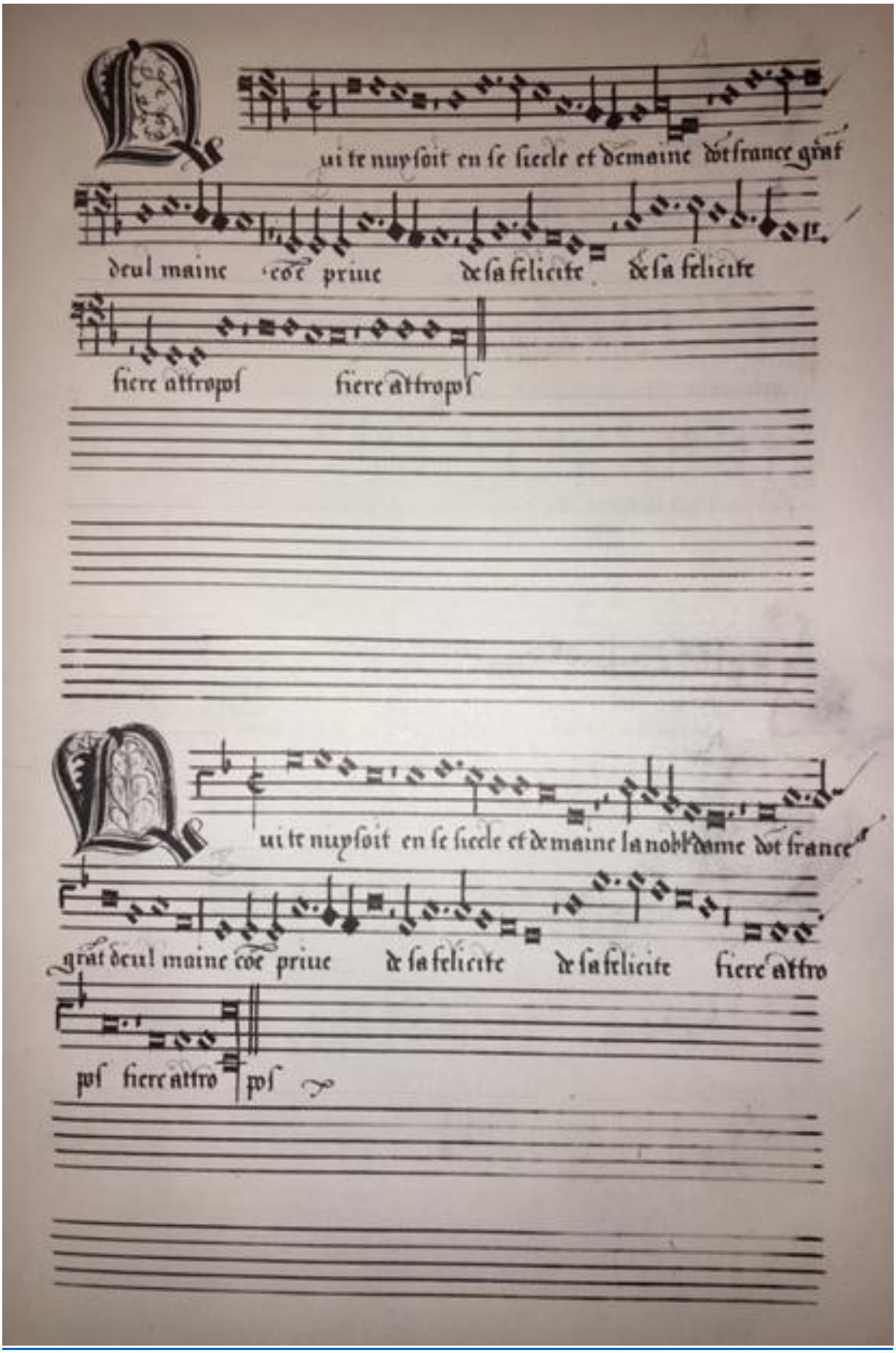
MASSIMILIANO I·IMP·

Pierre Moulu: *Fiere atropos* => zurück




icere attropos mauldicte et in humaine
grant ennemye de tout me humaine
humaine tu nous as mis en grat perplexite quat per
enuye as entes plet: cite ñre maistresse et dame souueraine et
dame souueraine et dame souueraine
icere attropos mauldicte et in humaine
grat ennemye de tout me humai
ne en grat perplexite quat per enuye as entes plet: cite ñre mai
stresse et dame souueraine


Que te nuysoit en ce siecle et demaine la noble dame
dot france grat deul maine conte priue de sa fe li
cite fiere attropos fiere attropos fiere attropos
Canon. In dyatessaron
Anxiatus est in me spus meus in me turbatus est cor meum
Que te nuysoit en se siecle et demaine la noble
dame dot france grat deul maine cote priue de sa fe
licite fiere attropos fiere attropos


Qui te nuy soit en se siecle et demaine dot france grat
deul maine coe priue de sa felicite de sa felicite
fiere attropos fiere attropos
Qui te nuy soit en se siecle et de maine la nobl dame dot france
grat deul maine coe priue de sa felicite de sa felicite fiere attro
pos fiere attro pos

(43.) I (Moulu)

fol. 116v —117

Superius

Tenor

First Bass

Second Bass

Third Bass

Fie - re at - tro - pos maul - di - cte et

Fie - re at - tro - pos

in - hu - mai - ne fie - re at - tro - pos

- di - cte et in - hu - mai - - - ne

Fie - - re at - tro - pos maul - di - cte et

Fie - - re at - tro - pos maul -

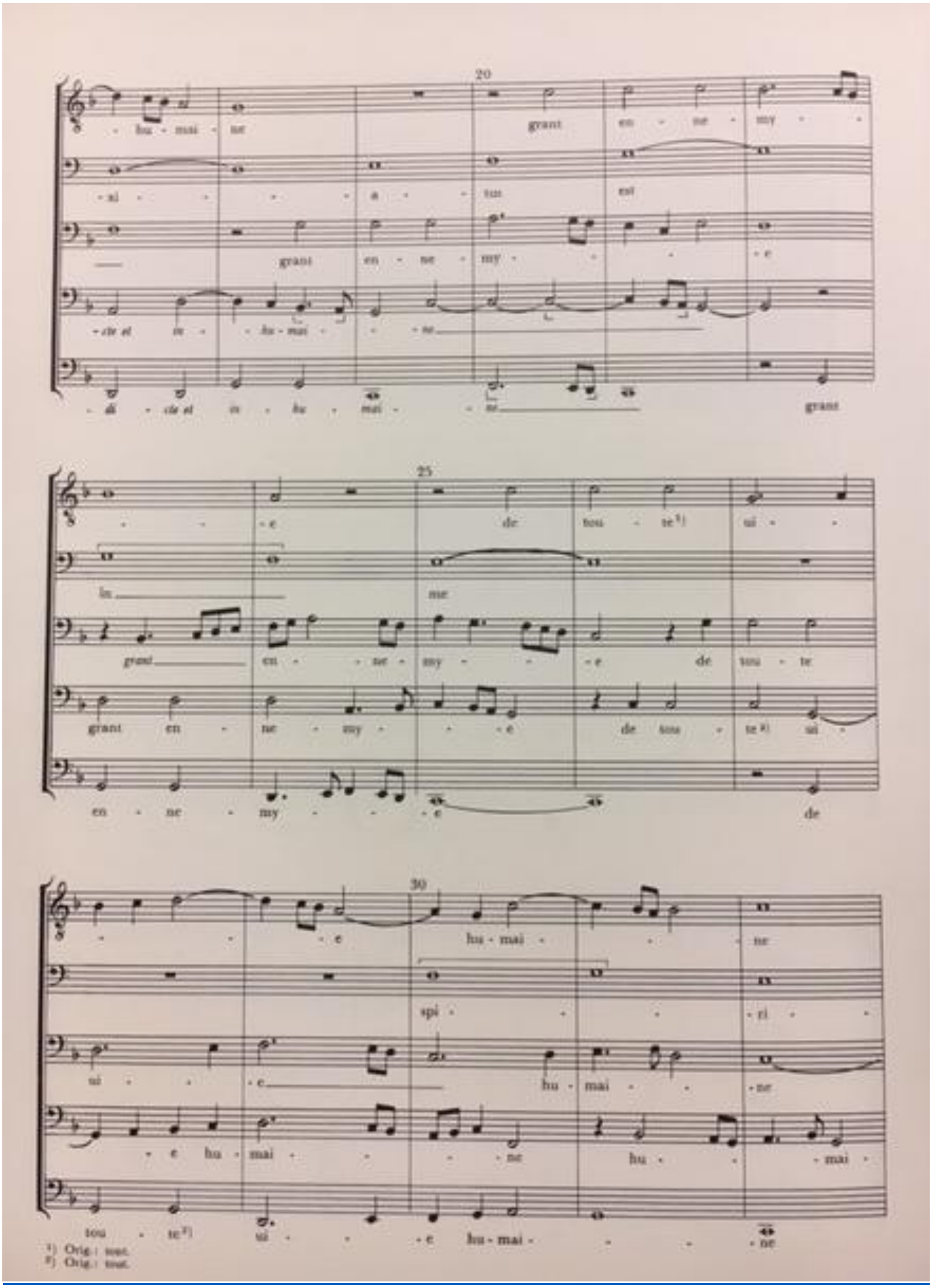
maul - di - cte et in - - -

An - - -

maul - di - cte et in - hu - - mai - ne

in - hu - mai - - - - ne maul - di -

- di - cte et in - hu - mai - - - - ne maul -


20
25
30
grant en - ne - my - e de tou - te[1] ui - e hu - mai - ne
spi - ri - tu - e hu - mai - ne
[1]) Orig.: tout.
[2]) Orig.: tout.

35

tu nous as mis en grant per - ple - ci -

- tus me - - - - - tus

tu nous as mis en grant per - ple - ci -

- ne tu nous as mis en

40

- te en grant per - ple - ci -

in

- te en grant per - ple - ci - te en grant per - ple - ci - te

grant per - ple - ci - te en grant per - ple - - - ci - te

en grant per - ple - ci - te

45 50

- te[3] quant per en - uy - - e

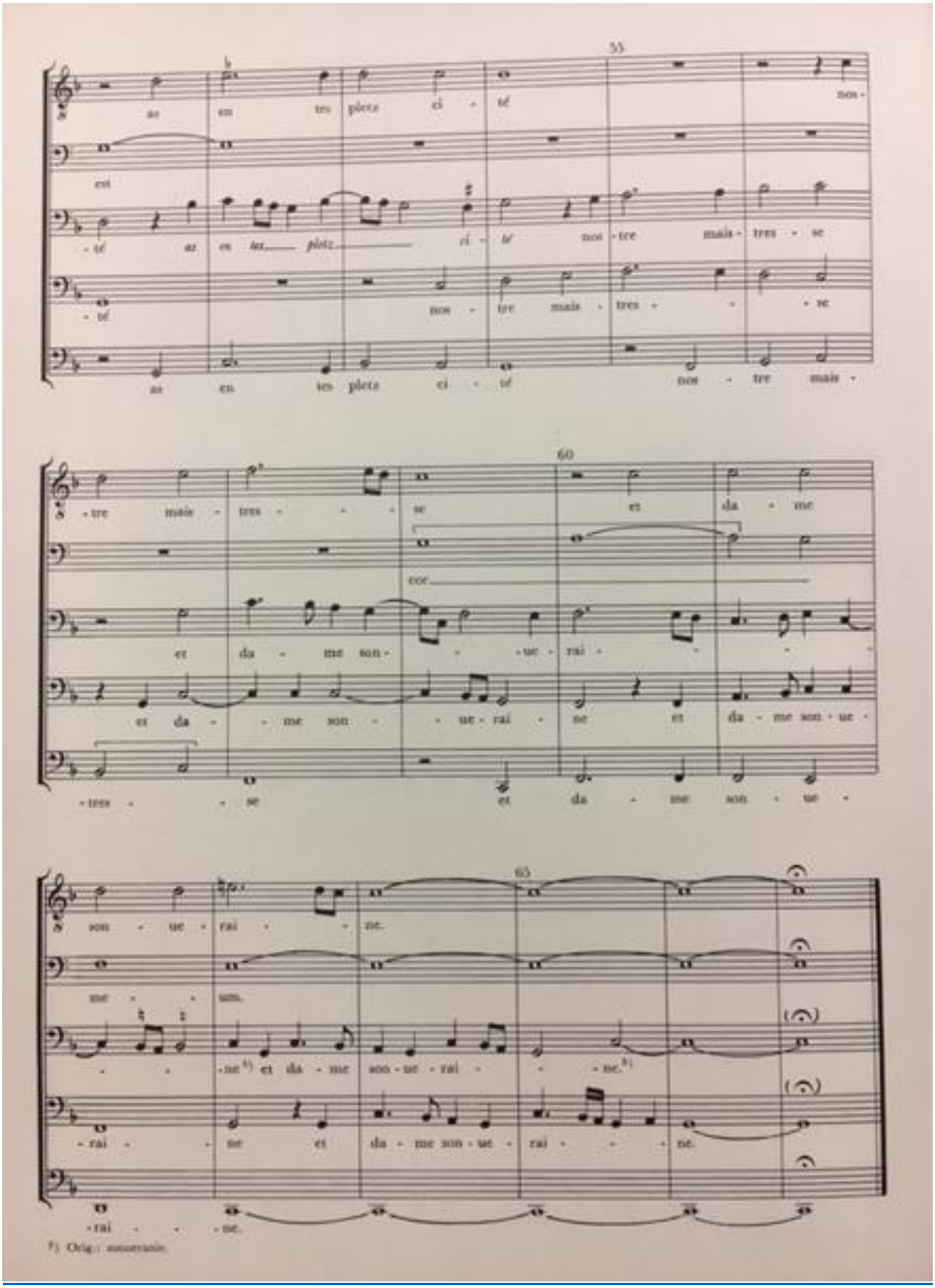
me tur - - ba - - - - tum

- te quant per en - uy - - e as en tes pletz ci -

quant per en - uy - - e as en tes pletz ci -

quant[4] per en - uy - - - e

[3] Orig.: proplecias.
[4] Orig.: quan.


55
60
65
cor
f) Orig.: sonuerrainin

(SECUNDA PARS)

fol. 117v —118

Que te nuy - soit en

Canon In dyatessaron *)

Que †) te nuy - soit en

Que †) te nuy -

Que †) te nuy - soit en

5

ce sie - cle et de - mai - - - ne

An - - - xi - -

se sie - cle et de - - mai - - - - ne

- soit en se sie - cle et de - - - mai -

se sie - cle et de - mai - - - ne la

10

La no - - ble da - me

- a - tus est in me

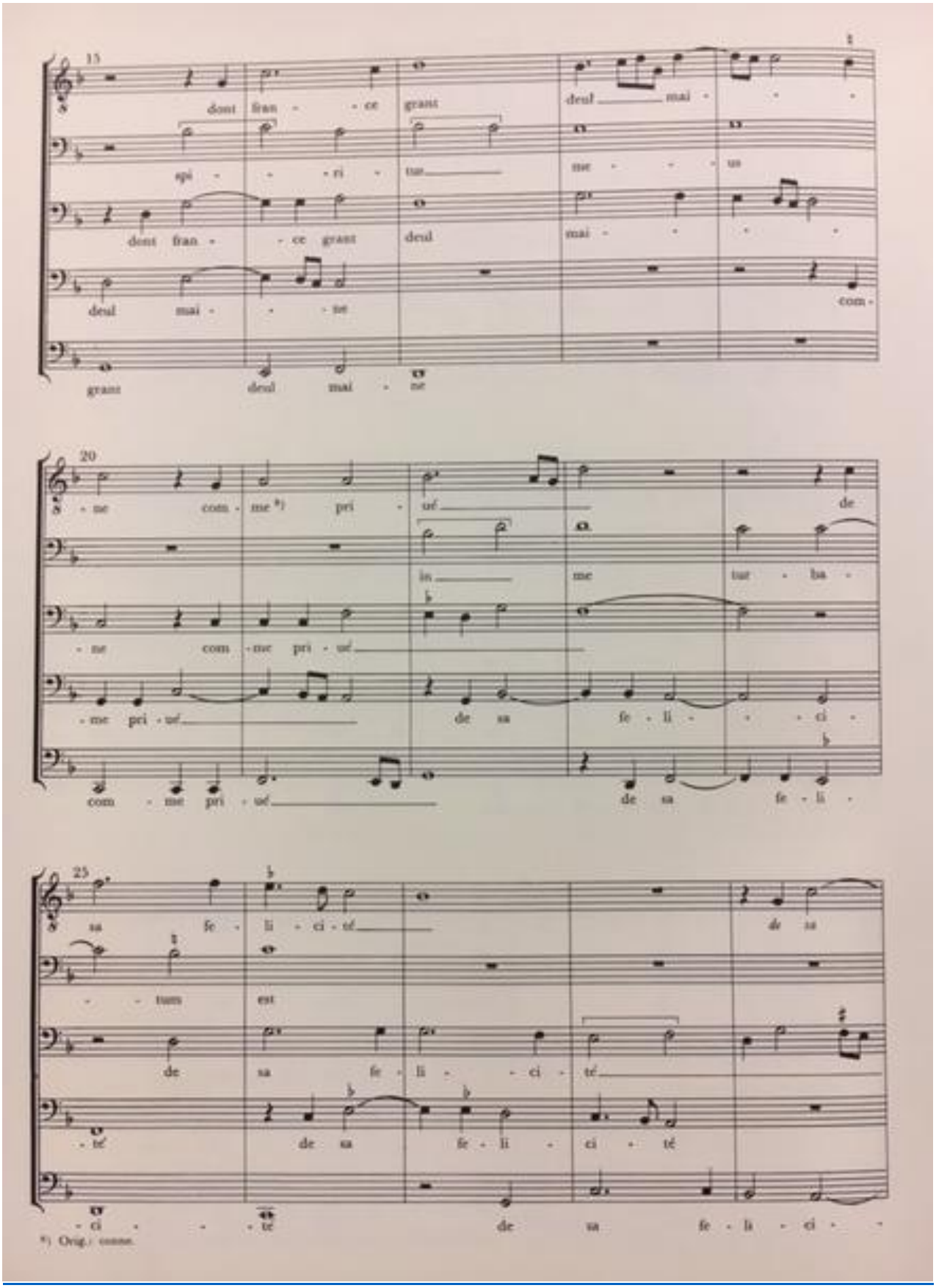
la no - ble da - me

- ne dont fran - ce grant

no - ble da - me dont fran - ce

*) The term "canon" has here its original meaning of "law," "rule." The part is written exactly as in the *prima pars*, but must be read a fourth higher. (See commentary to no. 43)

†) Orig.: Qui.


15
dont fran - - ce grant deul mai - - -
spi - - - ri - tur me - - - us
dont fran - - ce grant deul mai - - - -
deul mai - - - te com -
grant deul mai - te
20
- te com - me *) pri - té de
in me tur - ba -
- te com - me pri - té
- me pri - té de sa fe - li - - - ci -
com - me pri - té de sa fe - li -
25
sa fe - li - ci - té de sa
- - tum est
de sa fe - li - - ci - té
- té de sa fe - li - ci - té
- ci - - - té de sa fe - li - ci -
*) Orig.: comme.

30

fie - ri - ri*) fie - re at - tro -

cor me - um.

fie - re at - tro - pos fie -

fie - re at - tro - pos fie - re at - tro -

- ri fie - re at - tro - pos

35 40

- pos fie - re at - tro - pos.

- re at - tro - pos.

- pos fie - re at - tro - pos.

fie - re at - tro - pos.

*) Orig.: fiere attropos.

Prima parte. 2

I Dolci colli ou'io lasciai me stes so partendo on-
de partir giamai nõ posso Mi vano'innan zi & emmi'ogn'hor adosso quel ca-
ro pe so ch'amor m'ha commes so Meco di me meco di me mi merauiglio
spesso mi merauiglio spesso ch'i pur vo sempr'e nõ son ancor mosso dal bel giogo piu vol-
t'indarno scos so Ma com'piu me n'allun go Et piu m'appresso
ma com'piu me ne n'allũgo & piu m'appresso & piu m'appresso & piu m'appresso.

2. parte.

E T qual ceruo ferito di saetta ferito di saetta Col ferr'auelle-
nato dentr'al fian co fug ge Et piu duol si Et piu duolsi
quanto piu s'affretta Tal' io cõ quello stral dal la to man co Che mi

consuma & parte mi diletta & parte mi diletta Di duol mi struggo &

di fuggir mi stan co & di fuggir mi stanco & di fuggir mi stanco.

A Ncor ch'io possa dire che d'hauer vita'il cor sol tanto sen te Quan-

t'a voi son presente quãt'a voi son presente Poi che non m'è concess so

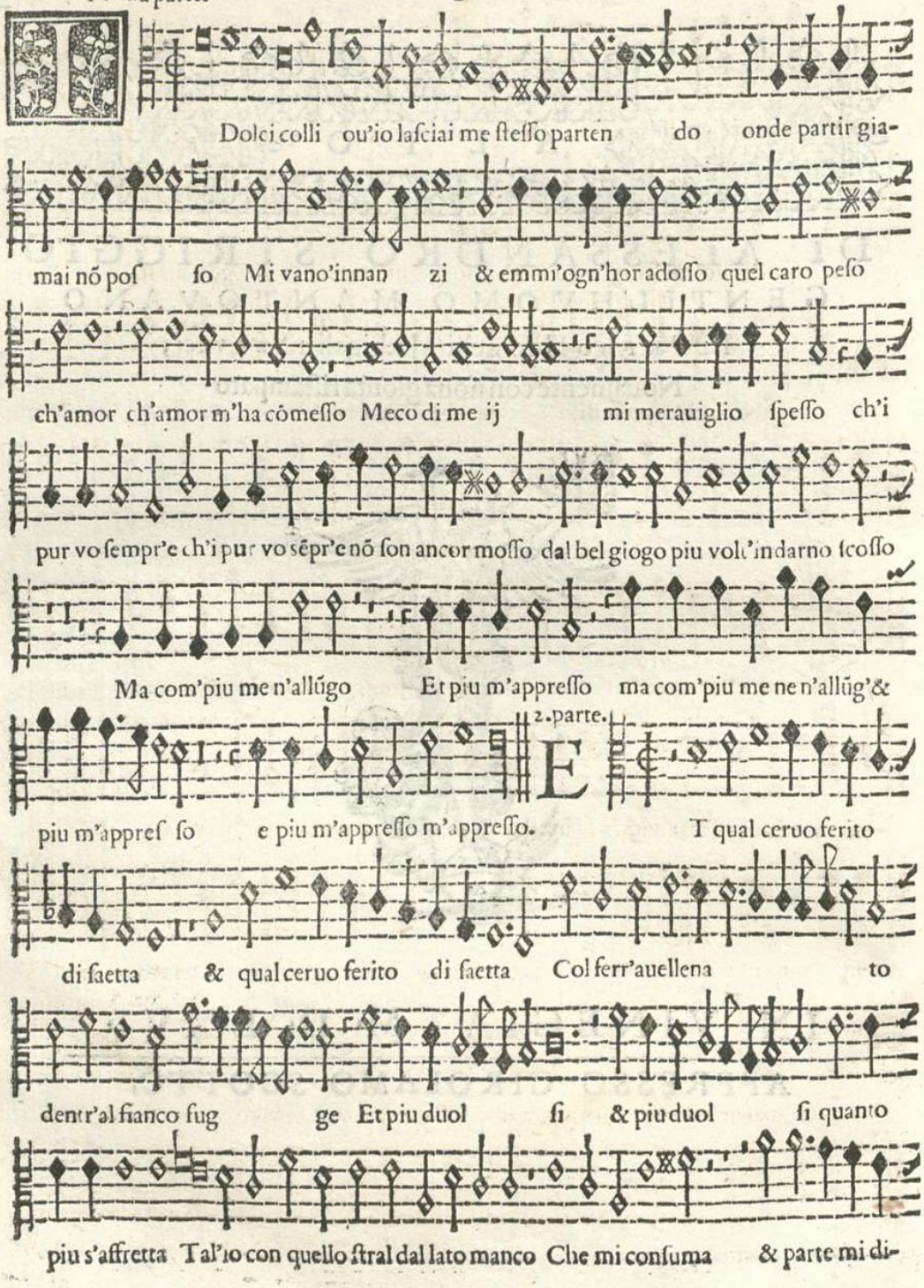
Esserui ogn'hor appresso mai nõ vorrei venire mai nõ vorrei venire

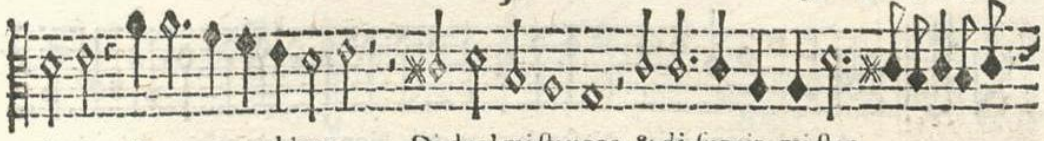
Mia vit'innanzi a voi Tãt'ho dolor ij de la partita poi

de la partita poi de la partita po i mai non vorrei venire

mai nõ vorrei venire mia vit'innanzi a voi Tãt'ho dolor ij

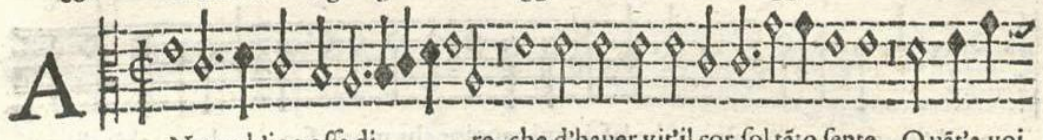
de la partita poi de la partita poi de la partita po i.


Dolci colli ou'io lasciai me stesso parten do onde partir gia-
mai nõ pos so Mi vano'innan zi & emmi'ogn'hor adosso quel caro peso
ch'amor ch'amor m'ha cõmesso Meco di me ij mi merauiglio spesso ch'i
pur vo sempr'e ch'i pur vo sẽpr'e nõ son ancor mosso dal bel giogo piu volt'indarno scosso
Ma com'piu me n'allũgo Et piu m'appresso ma com'piu me ne n'allũg'&
2.parte.
E
piu m'appres so e piu m'appresso m'appresso. T qual ceruo ferito
di saetta & qual ceruo ferito di saetta Col ferr'auellena to
dentr'al fianco fug ge Et piu duol si & piu duol si quanto
piu s'affretta Tal'io con quello stral dal lato manco Che mi consuma & parte mi di-

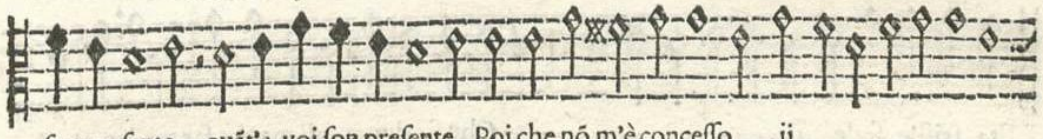


letta & parte mi diletta Di duol mi ſtruggo & di fuggir mi ſtan-

co di duol mi ſtrug go & di fuggir mi ſtanco & di fuggir mi ſtãco mi ſtãco.

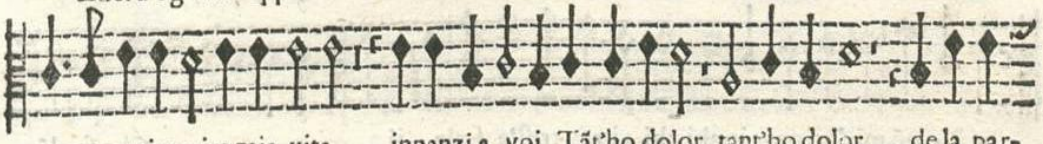


A Ncor ch'io poſſa di re che d'hauer vit'il cor ſol tãto ſente Quãt'a voi



ſon preſente quãt'a voi ſon preſente Poi che nõ m'è conceſſo ij

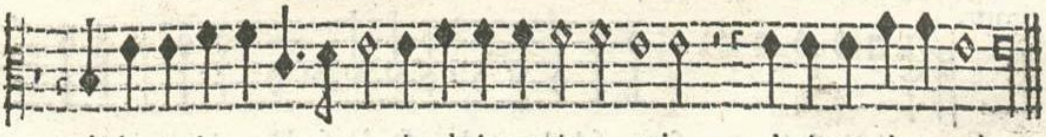
Eſſeru'ogn'hor appreſſo mai nõ vorrei venire mai nõ vorrei venire mai



non vorrei venire mia vita innanzi a voi Tãt'ho dolor tant'ho dolor de la par-

tita po i ij de la partita poi mai nõ vorrei venire ij

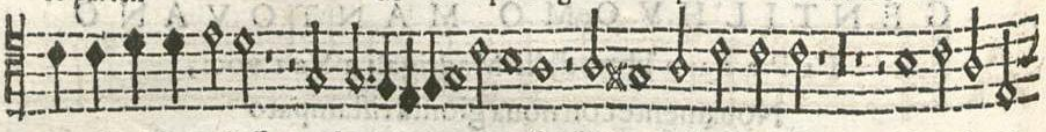
mai nõ vorrei venire mia vita innanzi a voi Tãt'ho dolor tãt'ho dolor



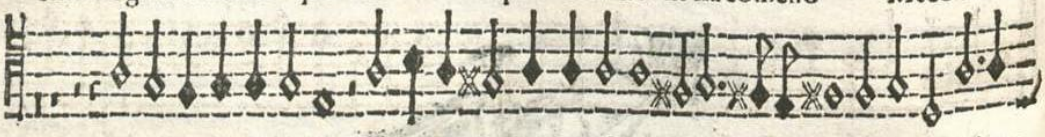
de la partita po i de la partita poi de la partita poi.

I Dolci colli ou'io lasciai me stes so partendo ou'io lasciai me stes-

so parten do onde partir giamai nõ posso Mi vano'innanzi &

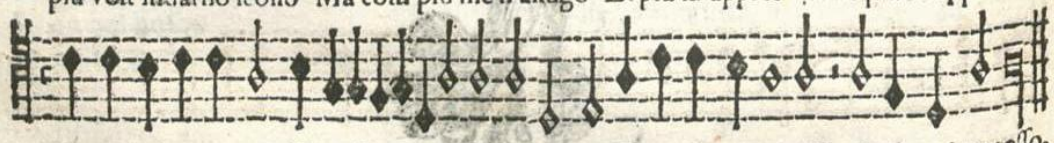


emmi'ogn'hor adosso quel ca ro peso ch'amor m'ha cõmesso Meco di me



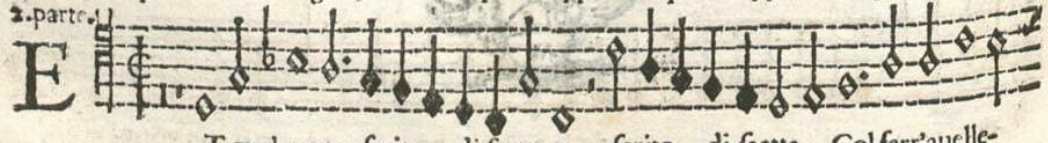
mi merauiglio spesso ch'i pur vo sempr'e nõ son ancor mos so dal bel giogo

piu volt'indarno scosso Ma com'piu me n'allũgo Et piu m'apres so & piu m'appresso

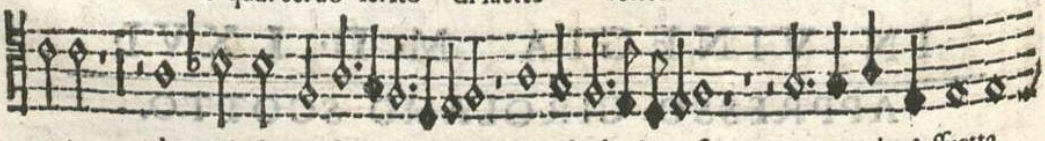


ma com'piu me ne n'allũgo ij & piu m'appresso e piu m'appresso & piu m'appresso.

2.parte.

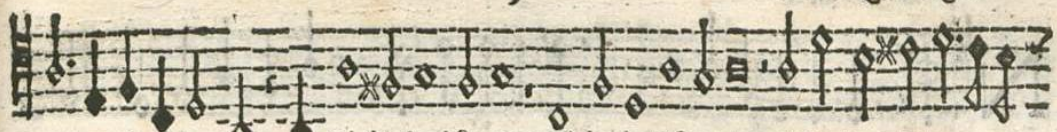


E T qual ceruo ferito di saetta ferito di saetta Col ferr'auelle-

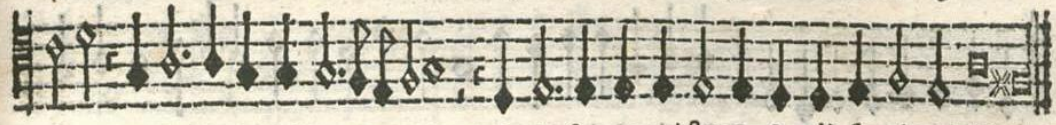


nato dentr'al fianco fug ge Et piu duol si quanto piu s'affretta

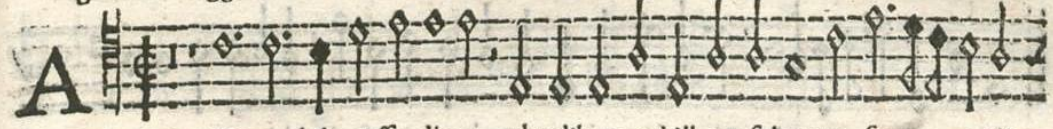
Tal'io cõ quello stral dal lato manco Che mi consuma & parte mi dilet ta &



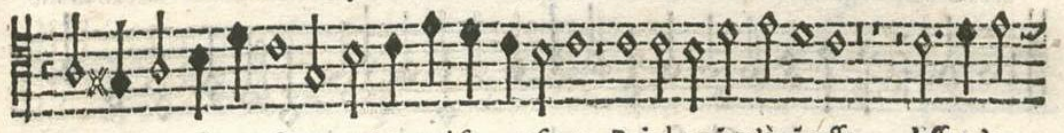
parte mi diletta Di duol mi ſtruggo di duol mi ſtruggo di duol mi ſtrug-



go & di fuggir mi ſtan co & di fuggir mi ſtanco & di fuggir mi ſtã o.



ANcor ch'io poſſa dire che d'hauer vit'il cor ſol tanto ſen te

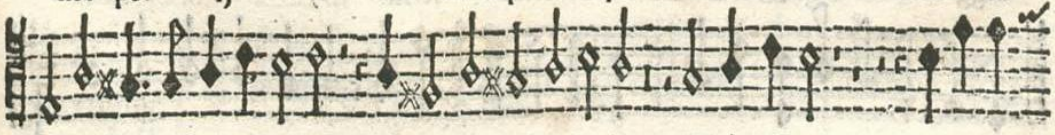


Quãt'a voi ſon preſente quãt'a voi ſon preſente Poi che nõ m'è cõceſſo Eſſeru'o-

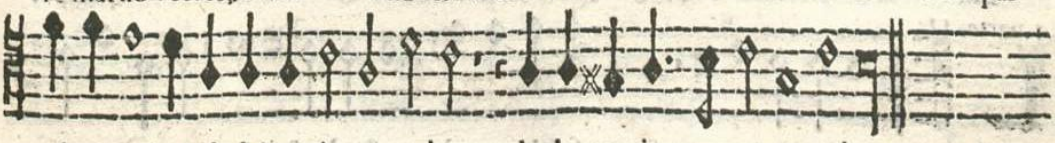
gn'hor appreſſo ij mai nõ vorrei venire mai nõ vorrei venire Mia

vita innanzi a voi Tãt'ho dolor de la partita poi de la par-

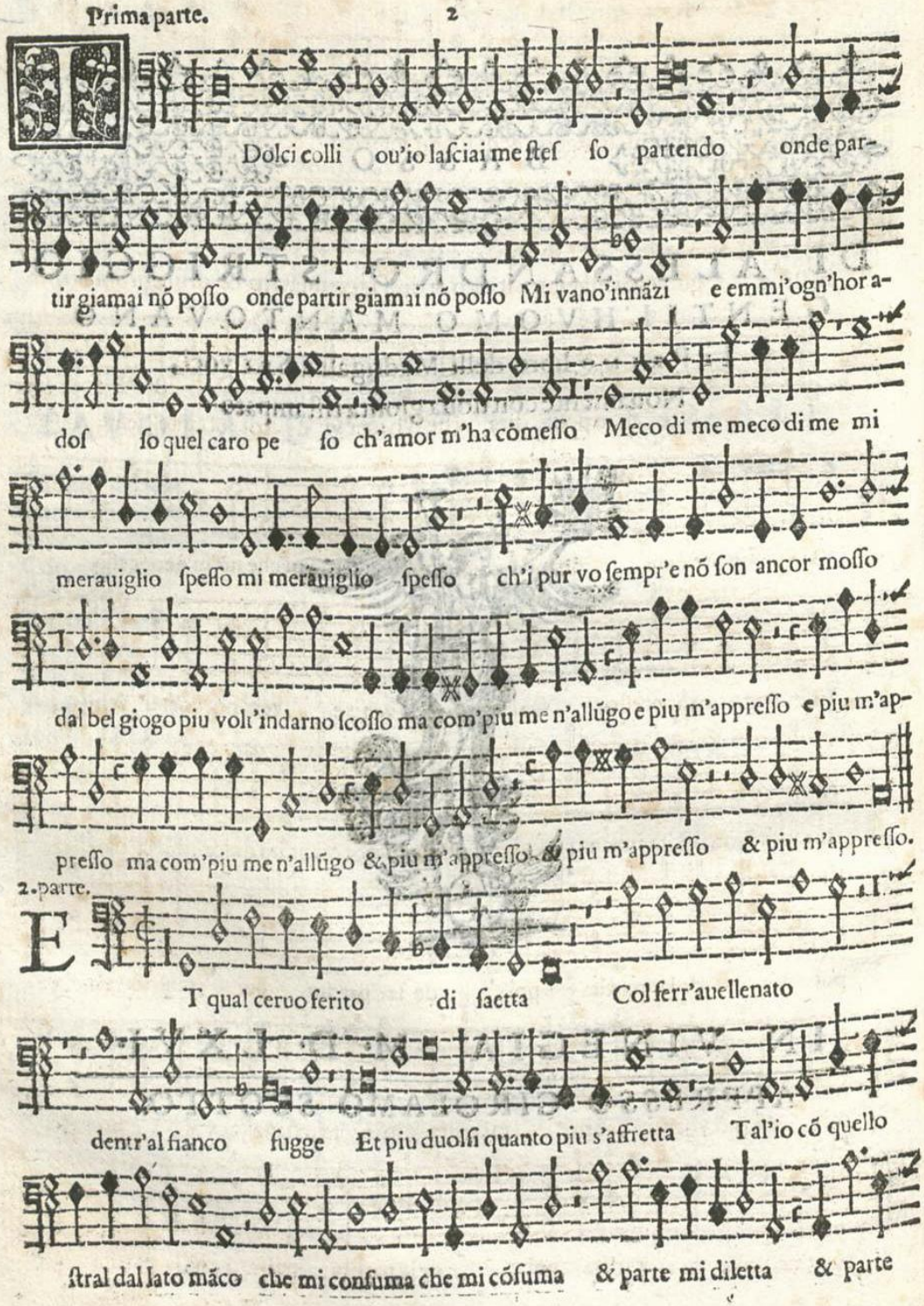
tita poi ij de la partita po i i mai non vorrei veni-



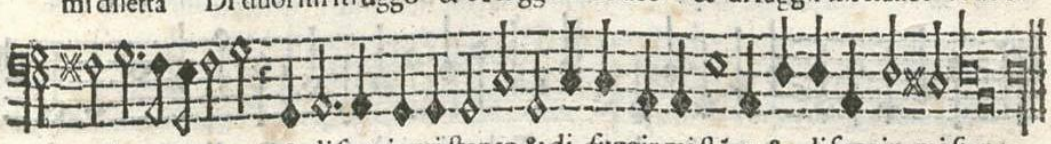
re mai nõ vorrei venire mia vit'innanzi a voi Tãt'ho dolor de la par-



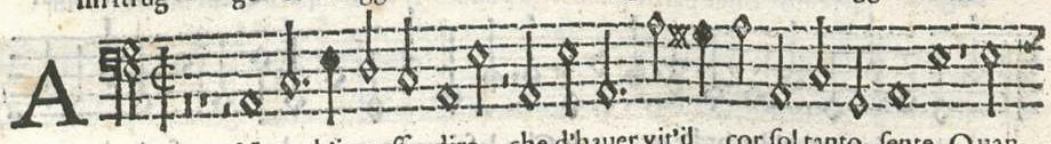
tita poi de la partita poi de la parti ta poi


I Dolci colli ou'io lasciai me stes so partendo onde par-
tir giamai nõ posso onde partir giamai nõ posso Mi vano'innãzi e emmi'ogn'hor a-
dos so quel caro pe so ch'amor m'ha cõmesso Meco di me meco di me mi
merauiglio spesso mi merauiglio spesso ch'i pur vo sempr'e nõ son ancor mosso
dal bel giogo piu volt'indarno scosso ma com'piu me n'allũgo e piu m'appresso e piu m'ap-
presso ma com'piu me n'allũgo & piu m'appresso & piu m'appresso & piu m'appresso.
2. parte.
E T qual ceruo ferito di saetta Col ferr'auellenato
dentr'al fianco fugge Et piu duolsi quanto piu s'affretta Tal'io cõ quello
stral dal lato mãco che mi consuma che mi cõsuma & parte mi diletta & parte

mi diletta Di duol mi ſtruggo & di fuggir mi ſtãco & di fuggir mi ſtanco di duol



mi ſtrug go & di fuggir mi ſtanco & di fuggir mi ſtãco & di fuggir mi ſtanco.

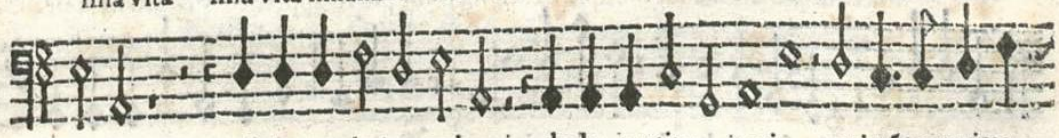


A Ncor ch'io poſſa dire che d'hauer vit'il cor ſol tanto ſente Quan-

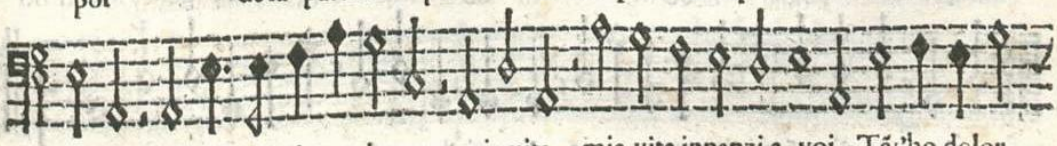
t'a voi ſon preſente quant'a voi ſon preſente Poi che nõ m'è conceſſo

Eſſeru'ogn'hor appreſſo mai nõ vorrei venire mai nõ vorrei venire

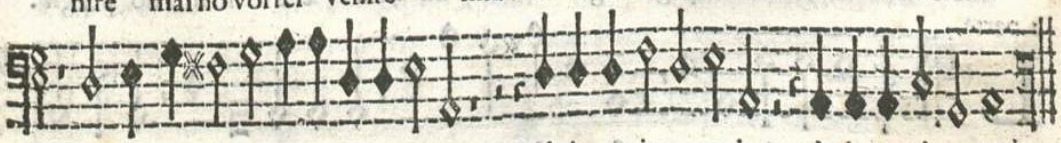
mia vita mia vita innanzi a voi Tãt'ho dolor tant'ho dolor de la partita



poi de la partita poi de la partita poi mai nõ vorrei ve-

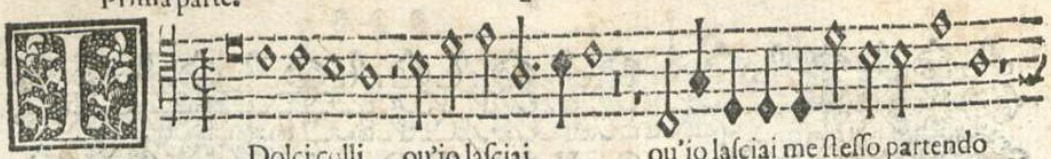


nire mai nõ vorrei venire mia vita mia vita innanzi a voi Tãt'ho dolor

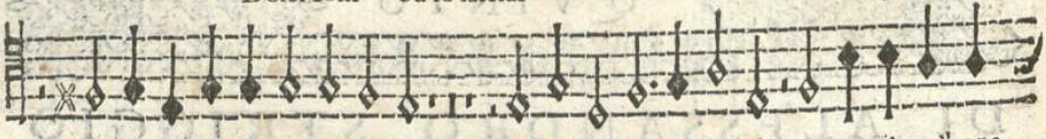


tant'ho dolor de la partita poi de la partita poi de la partita poi.

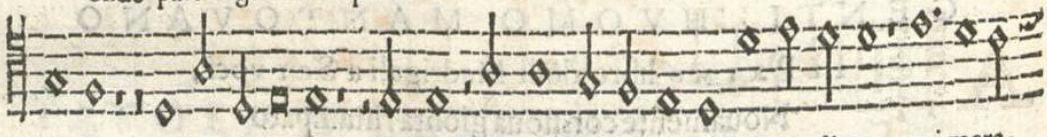
Prima parte. 2



Dolci colli ou'io lasciai ou'io lasciai me stesso partendo

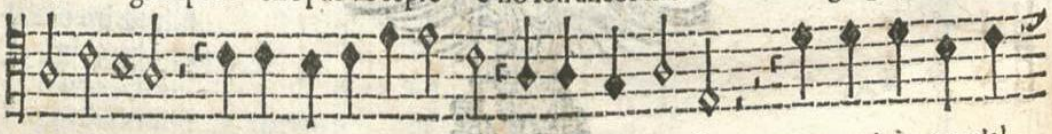


onde partir giamai nõ posso Mi vano'innan zi & emmi'ogn'hor a-

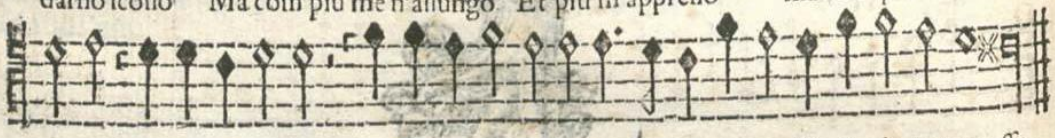


dosso quel caro peso ch'amor ch'amor m'ha cõmesso Meco di me mi mera-

ui glio spesso ch'i pur vo sẽpre e nõ son ancor mosso dal bel giogo piu volt'in-

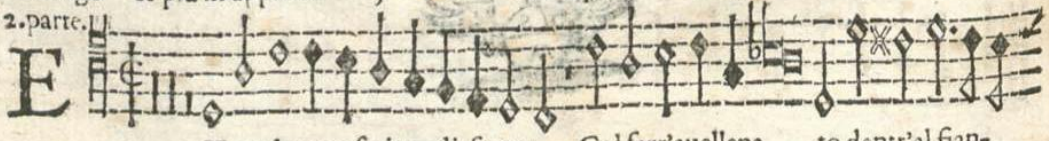


darno scosso Ma com'piu me n'allungo Et piu m'appresso ma com'piu me n'al-



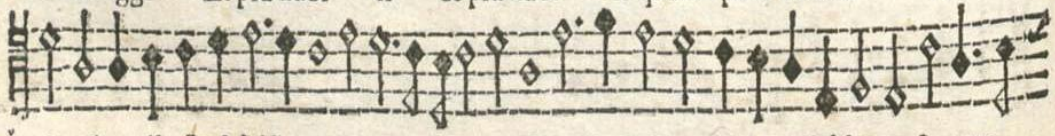
lungo & piu m'appresso ij & piu m'appresso & piu m'appresso.

2. parte.



T qual ceruo ferito di saetta Col ferr'auellena to dentr'al fian-

co fugge Et piu duol si & piu duol si quanto piu s'affretta Tal'



io cõ quello stral dal la to man co che mi consum'& parte mi diletta & par-

te mi diletta Di duol mi ſtruggo & di fuggir mi ſtãco di duol mi ſtruggo

& di fuggir mi ſtanco & di fuggir mi ſtan co & di fuggir mi ſtãco.

A Ncor ch'io poſſa dire che d'hauer vit'il cor ſol tanto ſente Quãt'a

voi ſon preſente Poi che nõ m'è conceſ ſo nõ m'è cõceſſo Eſſer-

u'ogn'hor appreſſo mai nõ vorrei venire mai nõ vorrei venire mia vita

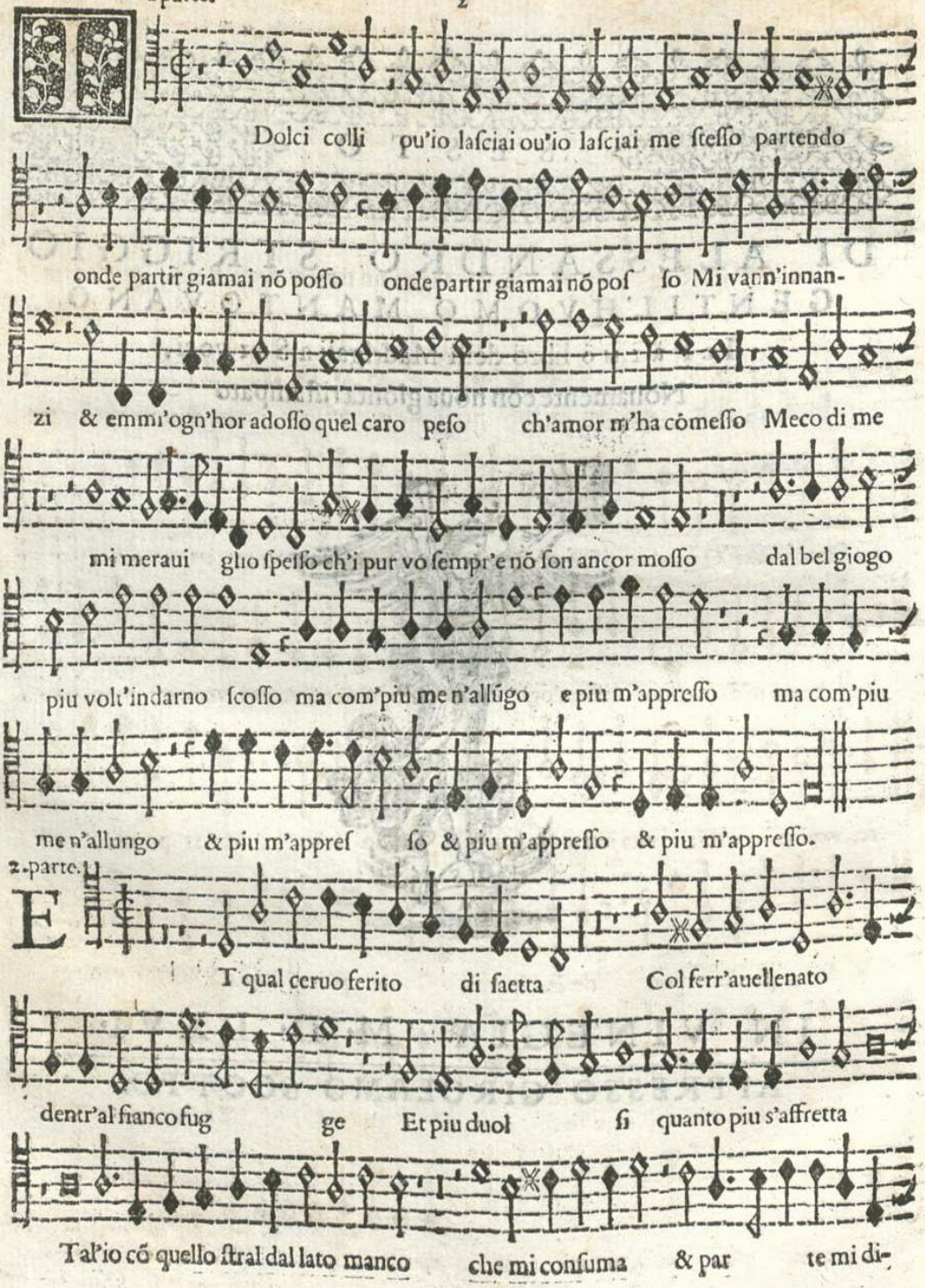
mia vita innanzi a vo i Tãt'ho dolor de la partita poi de

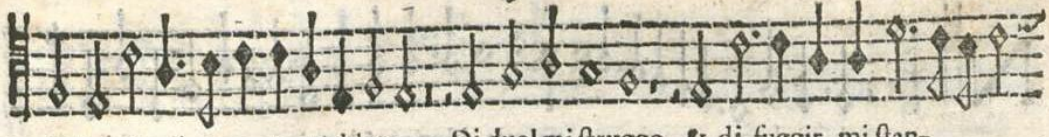
la partita po i de la partita poi mai nõ vorrei venire mai nõ vor-

rei venire mia vita mia vita innanzi a vo i Tãt'ho dolor de

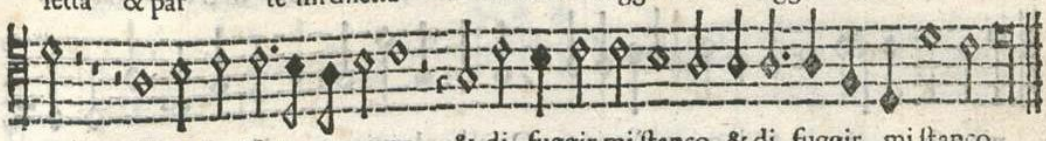
la partita poi de la partita po i de la partita poi.

Prima parte. 2



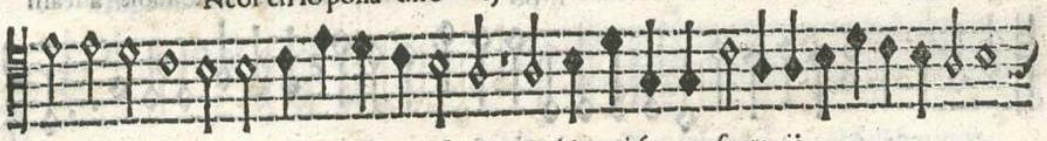


letta & par te mi diletta Di duol mi ſtruggo & di fuggir mi ſtan-

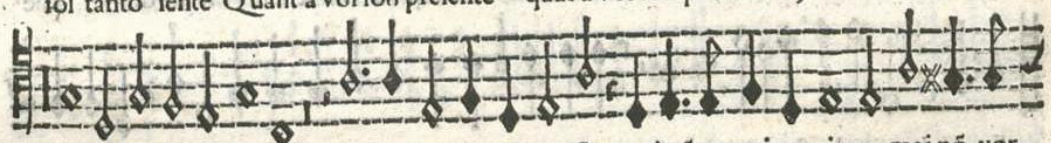


co di duol mi ſtrug go & di fuggir mi ſtanco & di fuggir mi ſtanco.

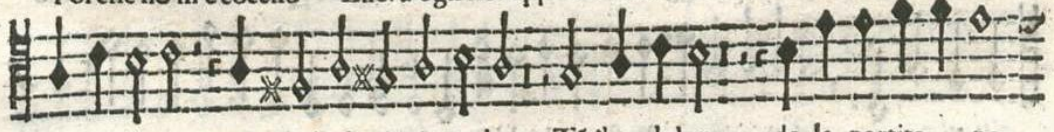
ANcor ch'io poſſa dire ij che d'hauer vit'il cor



ſol tanto ſente Quant'a voi ſon preſente quãt'a voi ſon preſente ij

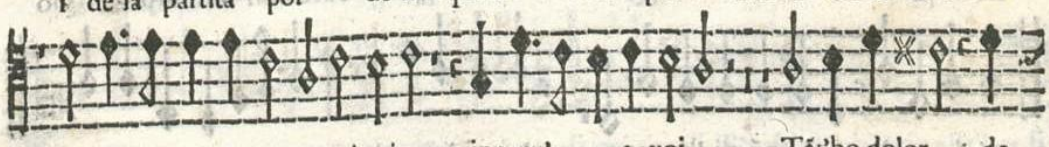


Poi che nõ m'è cõceſſo Eſſeru'ogn'hor appreſſo mai nõ vorrei venire mai nõ vor-

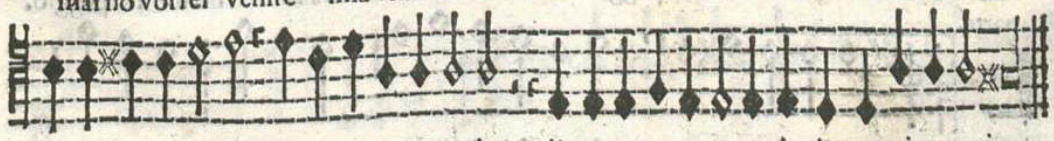


rei venire mia vita innanzi a voi Tãt'ho dolor de la partita po-

i de la partita poi de la parti ta poi mai nõ vorrei venire



mai nõ vorrei venire mia vita innanz' a voi Tãt'ho dolor de



la partita poi de la partita poi ij de la partita poi.

I dolci colli

Petrarca, *Canzoniere* CCIX (209)

Alessandro Striggio (c.1536-1592)

Il primo libro de madrigali a sei voci (Gardano press, Venice, 1565)

Prima parte

Canto: I dol - ci col - li o - ve io la - sciai

Alto: I dol - ci col - li

Tenore: I dol - ci col - li o - ve io la - sciai me stes - so,

Sesto: I dol - ci col - li o - ve io la - sciai, o - ve io

Quinto: I dol - ci col - li o - ve io la - sciai,

Basso: I dol - ci col - li o - ve io la -

me stes - so, Par - ten - do

o - ve io la - sciai me stes - so, Par - ten - do

Par - ten - do o - ve io la - sciai me stes - so, par - ten - do,

la - sciai me stes - so, Par - ten - do on -

o - ve io la - sciai me stes - so, Par - ten - do on -

sciai me stes - so, Par - ten - do on -

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-14) CC BY-NC 3.0

2

on - de par - tir già - mai non pos - so, Mi van -

on - de par - tir già - mai non pos - - - so,

on - de par - tir già - mai non pos - so,

de par - tir già - mai non pos - so, on - de par - tir già - mai non pos - so,

de par - tir già - mai non pos - so, Mi

de par - tir già - mai non pos - so, on - de par - tir già - mai non pos - so,

15

no in - nan - - zi et em - mi o - gnor a -

Mi van - no in - nan - - zi

Mi van - no in - nan - zi et em - mi o - gnor a - dos - so

Mi van - no in - nan - - zi et em - mi o - gnor a - dos - so Quel

van - no in - nan - - zi et em - mi o - gnor a - dos - - so

Mi van - no in - nan - zi et em - mi o -

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-14) CC BY-NC 3.0

20

dos - so Quel ca - ro pe - - - so ch'A - mor m'à

et em - mi o - gnor a - dos - so Quel ca - ro pe - so ch'A - mor, ch'A -

Quel ca - - - ro pe - so ch'A - mor m'à com -

ca - ro pe - so ch'A - mor m'à com - mes - so.

Quel ca - ro pe - - so ch'A - mor,

gnor a - dos - - so Quel ca - ro pe - - so ch'A - mor m'à

25

com - mes - so. Me - co di me, Me - co di me mi me - ra - vi - glio

mor m'à com - mes - so. Me - co di me, *Me - co di me* mi

mes - so. Me - co di me

Me - co di me mi

ch'A - mor m'à com - mes - so. Me - co di me mi me - ra -

com - mes - so. Me - co di me, Me - co di me mi me - ra -

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-14) CC BY-NC 3.0

I dolci colli (score)

30

spes - so, mi me - ra-vi-glio spes - so, Ch'i' pur vo sem - pre et non son an - cor mos-

_ me - ra - vi-glio spes - so, Ch'i' pur vo sem - pre, Ch'i' pur vo sem - pre et non son an - cor mos-

mi_ me - ra - vi-glio spes - so, Ch'i' pur vo sem - pre et non son

_ me - ra - vi - glio spes - so, Ch'i' pur vo sem - pre et non son an - cor mos-

vi - glio spes - so, Ch'i' pur vo sem - pre

vi-glio spes - so, mi me - ra-vi-glio spes - so, Ch'i' pur vo sem-

35

- so Dal bel gio - go più vol - te in - dar - no scos -

- so Dal bel gio - go più vol - te in - dar - no scos - so,

an - cor mos - - so Dal bel gio - go più vol - te in - dar - no scos -

- so Dal_ bel gio - go più

et non son an-cor mos - so Dal_ bel gio - go più vol - te in -

- pre et non son an-cor mos - so Dal bel gio - go più vol - te in -

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-14) CC BY-NC 3.0

40

- - so, Ma com più me n'al - lun - go, et più m'ap-pres -

Ma com più me n'al-lun - go, et

so, Ma com più me n'al-lun - go, et più m'ap - pres - so, et più m'ap-

vol - te in-dar-no scos - so, Ma com più me n'al - lun - go, et più m'ap-

dar - no scos - so, Ma com più me n'al-lun - go, et più m'ap-pres - so,

dar - no scos - so, Ma com più me n'al-lun - go, et più m'ap-pres - so, et più m'ap-

45

- so, Ma com più me n'al - lun - go, et più m'ap - pres -

più m'ap - pres - so, Ma com più me n'al - lun - go et più m'ap - pres - - so,

pres - - so, Ma com più me ne n'al - lun - go, *più ne n'al - lun - go,* et

pres - so, Ma com più me n'al - lun - go, et

Ma com più me n'al - lun - go, et più m'ap - pres - so, *et*

pres - so, Ma com più me n'al - lun - go, et più m'ap - pres - so,

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-14) CC BY-NC 3.0

I dolci colli (score)

so, et più m'ap-pres - so, et più m'ap - pres - - so.

et più m'ap-pres - so, m'ap - pres - - so.

più m'ap - pres - so, et più m'ap-pres - - so, et più m'ap-pres - so.

più m'ap - pres - so, et più m'ap-pres - so, et più m'ap-pres - so.

più m'ap-pres - so, et più m'ap-pres - so, et più m'ap - pres - - so.

et più m'ap-pres - so, et più m'ap - pres - - so.

Seconda parte

Canto: E qual cer - vo fe-ri-to di sa - et - ta, fe - ri-to di sa-et -

Alto: E qual cer - vo fe-ri-to di sa-et - ta,

Tenore: E qual cer - vo fe-ri-to di sa-et -

Sesto: E

Quinto:

Basso: E qual cer - vo fe-ri-to di sa-et -

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-14) CC BY-NC 3.0

5

ta, Col fer-ro a - ve - le - na - to den-tr'al fian - co, fug -

E qual cer - vo fe - ri - to di sa - et - - ta, Col fer-ro a - ve -

ta, fe - ri - to di sa - et - ta, Col fer - ro a - ve - le - na - to

qual cer - vo fe - ri - to di sa - et - ta,

E qual cer - vo fe - ri - to di sa - et - ta, Col fer-ro a - ve - le -

ta, Col fer-ro a - ve - le - na - to

10

- - - ge, E più duol -

- le - na - - - to den-tr'al fian - co, fug - - - ge, E più duol -

den - tr'al fian - co, fug - - ge,

Col fer-ro a - ve - le - na - to den-tr'al fian - co, fug - - ge,

na - - - to den-tr'al fian - co, fug - ge, E più duol -

den - tr'al fian - co, fug - - ge,

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-14) CC BY-NC 3.0

I dolci colli (score)

15 20

- si, E più duol - - si quan - to più s'af-fret - ta; Tal

- si, E più duol - - si quan - to più s'af-fret - ta; Tal

E più duol - si quan - to più s'af-fret - ta; Tal

E più duol - si quan - to più s'af-fret - - ta;

- si, E più duol - si quan - to più s'af-fret - ta;

E più duol - - si quan - to più s'af-fret - ta;

io, con quel-lo stral dal la - - - to man - - co,

io, con quel - lo stral dal la - to man - co, Che

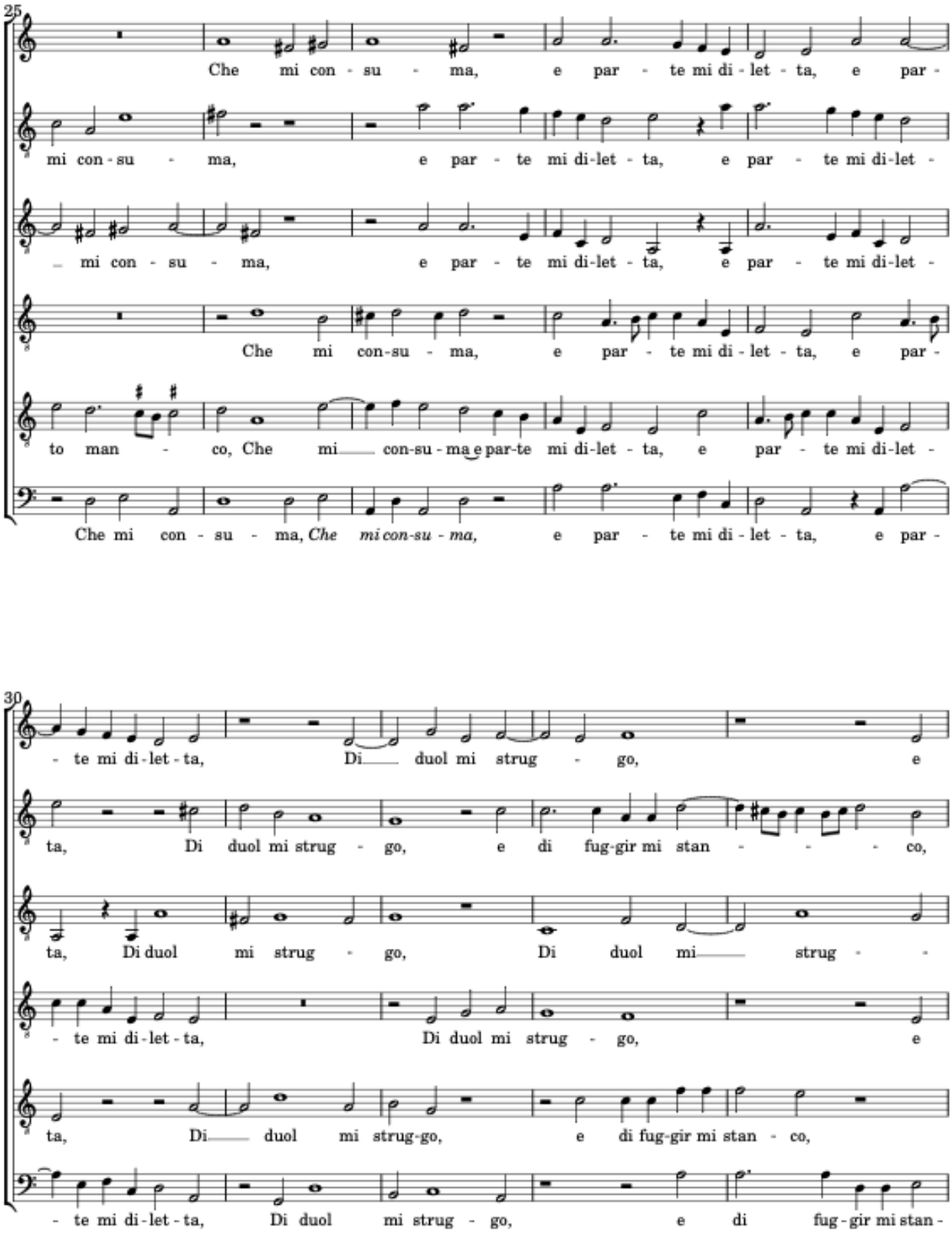
io, con quel-lo stral dal la - to man - co, Che

Tal io, con quel-lo stral dal la - to man - co,

Tal io, con quel-lo stral dal la - - -

Tal io, con quel-lo stral dal la - to man - co,

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-14) CC BY-NC 3.0



Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-14) CC BY-NC 3.0

35

di fug-gir mi stan - co, e di fug-gir mi stan - co,

Di duol mi strug-

go, Di duol mi strug - - go, e di fug-gir mi stan - -

di fug-gir mi stan - co, Di duol mi strug - go,

Di duol mi strug - go, e

co, e di fug-gir mi stan - co, Di duol mi strug - go, e di fug -

40

e di fug-gir mi stan - - co.

- - go, e di fug-gir mi stan - co, e di fug-gir mi stan - co, mi stan - co.

co, e di fug-gir mi stan - co, e di fug-gir mi stan - - - co.

e di fug-gir mi stan - co, e di fug-gir mi stan - - co.

di fug-gir mi stan - co, e di fug - gir mi stan - co, *e di fug-gir mi stan - co.*

gir mi stan - co, *e di fug-gir mi stan - co,* e di fug-gir mi stan - - co.

Prima parte *Translation*

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-14) CC BY-NC 3.0

Anchor ch'io possa dire

Girolamo Parabosco, *Rime*

Alessandro Striggio (c.1536-1592)

Il primo libro de madrigali a sei voci (Gardane press, Venice, 1565)

Canto: An - chor ch'io pos - sa di - re,

Alto: An - chor ch'io pos - sa di - - - re,

Tenore: An - chor ch'io pos - sa di - re,

Sesto: An - chor ch'io pos - sa di - re, *An-chor ch'io pos-sa di -*

Quinto: An - chor

Basso: An - chor ch'io pos - sa di - re,

5

che d'ha - ver vi - ta il cor sol - tan - to sen - - te

che d'ha - ver vi - ta il cor sol - tan - to sen - te

che d'ha - ver vi - ta il cor sol - tan - to sen - - te Quant'

re, che d'ha-ver vi - ta il cor sol - tan - to sen - te Quant' a voi son pre -

ch'io pos - sa di - re, che d'ha-ver vi-ta il cor sol-tan-to sen - te Quant'

che d'ha - ver vi - ta il cor sol - tan - to sen - te

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2015-01-06) CC BY-NC 3.0

10

Quant' a voi son pre - sen - - te, Quant' a voi

Quant' a voi son pre - sen - - te, Quant' a voi son pre -

a voi son pre - sen - - te, Quant' a voi son pre - sen - te,

sen - te, Quant' a voi son pre - sen - te, *Quant' a voi son pre - sen -*

a voi son pre - sen - te,

Quant' a voi son pre - sen - te, Quant' a voi son pre - sen - te,

15

son pre - sen - te, Poi che non m'è con - ces - - so

sen - te, Poi che non m'è con - ces - so, Poi che non m'è con - ces - so

Poi che non m'è con - ces - so Es -

te, Poi che non m'è con - ces - so

Poi che non m'è con - ces - - so, non m'è con - ces - so Es-

Poi che non m'è con - ces - so Es -

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2015-01-06) CC BY-NC 3.0

Es - ser - vi o - gn'hor ap - pres - so,

Es - ser - vi o - gn'hor ap - pres - so, Mai non vor - rei ve -

- ser - vi o - gn'hor ap - pres - so, *Es - ser - vi o - gn'hor ap - pres - so,*

Es - ser - vi o - gn'hor ap - pres - so, Mai

- ser - vi o - gn'hor ap - pres - so, Mai non vor - rei ve -

- ser - vi o - gn'hor ap - pres - so, Mai

20

Mai non vor - rei ve - ni - re, Mai non vor - rei ve - ni - -

ni - re, Mai non vor - rei ve - ni - re, Mai non vor - rei ve -

Mai non vor - rei ve - ni - re, Mai non vor - rei ve - ni -

non vor - rei ve - ni - - re, Mai non vor - rei ve - ni - re, Mia

ni - re, Mai non vor - rei ve - ni - re, Mia vi - ta,

non vor - rei ve - ni - re, Mai non vor - rei ve - ni - re, Mia

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2015-01-06) CC BY-NC 3.0

25

re, Mia vi - ta in-nan - zi a vo - i, Tant' ho do-

ni - re, Mia vi - ta in-nan-zi a vo - i, Tant' ho do-lor

re, Mia vi - ta, Mia vi - ta in-nan-zi a vo - i,

vi-ta in - nan-zi a vo - i, Tant' ho do-lor

Mia... vi - ta in - nan - zi a vo - - i, Tant' ho do-

vi - ta Mia vi - ta in - nan - zi a vo - - i, Tant' ho do-lor

30

lor *Tant' ho do-lor* de la par-ti - ta po - i, de la par-ti-ta

Tant' ho do-lor de la par - ti - ta po - i, de la par-ti - ta po -

Tant' ho do - lor de la par-ti-ta po - i, de la par - ti-ta po - i,

de la par-ti-ta po - i, de la par - ti - ta po - i,

lor de la par-ti-ta po - i, de la par-

Tant' ho do-lor de la par-ti-ta po - i, de la par-ti - ta po -

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2015-01-06) CC BY-NC 3.0

po - i, de la par - ti - ta po - i. Mai non vor-rei ve-

- i, de la par-ti-ta po - i. Mai non vor-rei ve - ni - re, Mai

de la par-ti-ta po - i, de la par-ti-ta po - - i. Mai non vor-rei ve-ni -

de la par-ti - ta po - - i. Mai non vor-rei ve-

ti-ta po - i, de la par-ti-ta po - i. Mai non vor-rei ve - ni - re, Mai

i, de la par - ti - ta po - i. Mai non vor-rei ve-ni - re,

35

ni - re, Mai non vor-rei ve - ni - - re, Mia vi - ta in-nan - zi a vo -

non vor-rei ve-ni - re, Mai non vor-rei ve - ni - re, Mia vi - ta

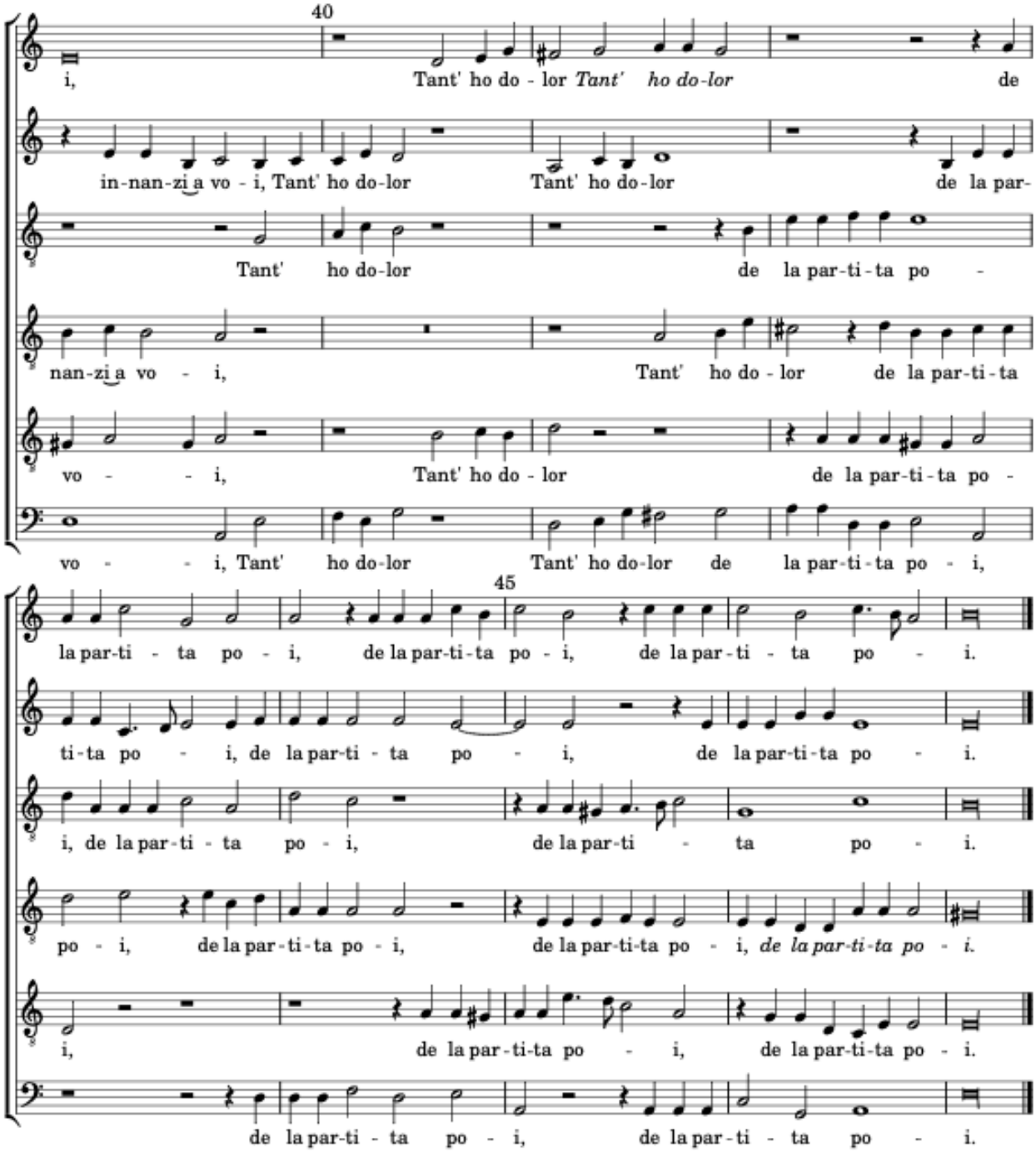
re, Mai non vor-rei ve - ni - re, Mia vi-ta in - nan-zi a vo - i,

ni - re, Mai non vor-rei ve - ni - re, Mia vi - ta, Mia vi-ta in-

non vor-rei ve-ni - re, Mia vi - ta, Mia vi - ta in-nan - zi a

Mai non vor-rei ve - ni - re, Mia vi - ta Mia vi - ta in - nan - zi a

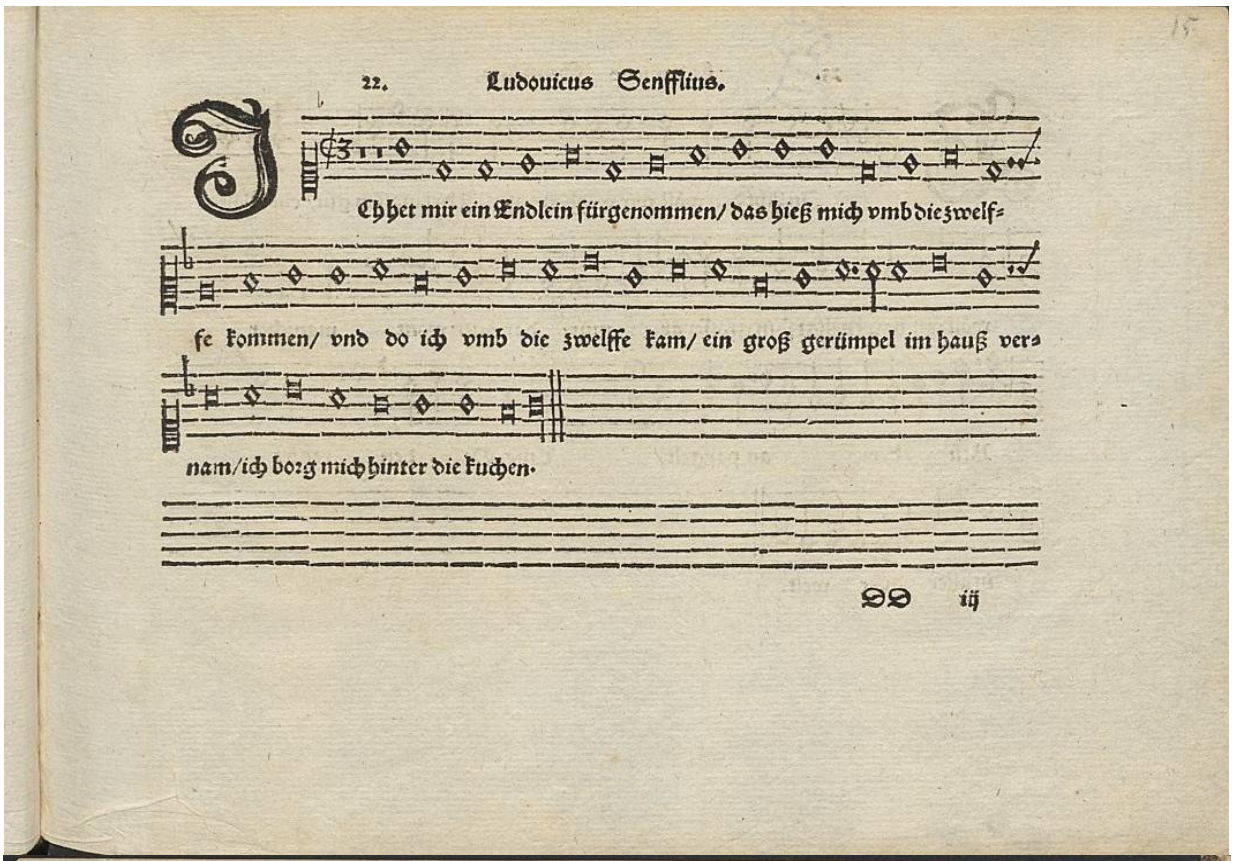
Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2015-01-06) CC BY-NC 3.0

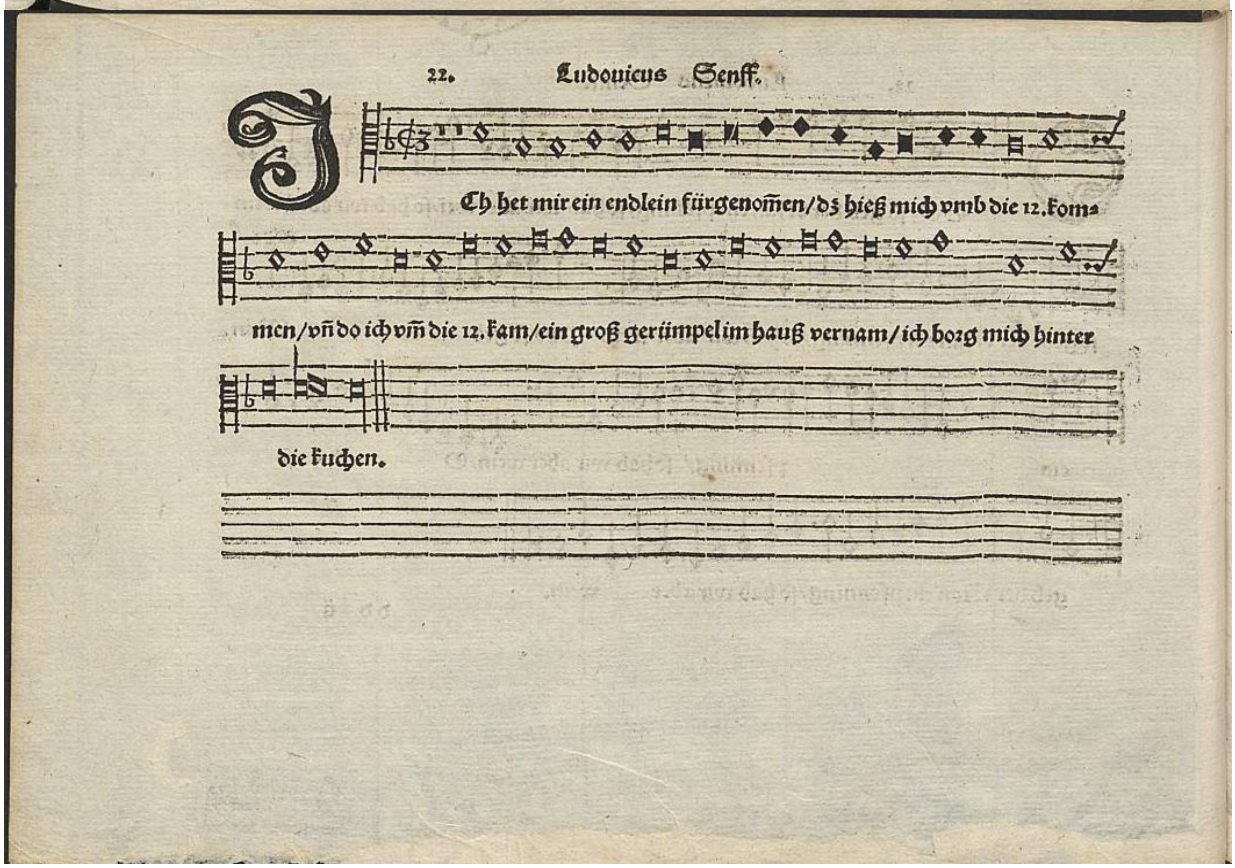


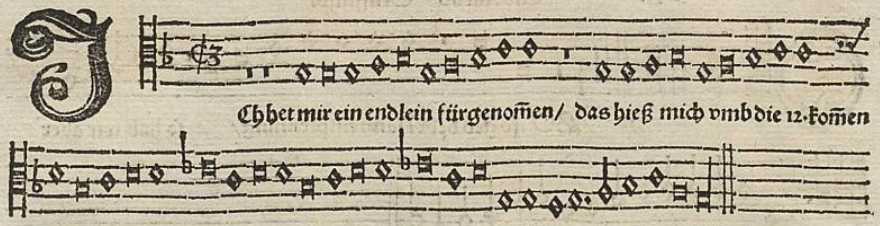
Anchor ch'io possa dire,
Che d'haver vita il cor soltanto sente
Quant' a voi son presente;
Poi che non m'è concesso
Esservi ogn'hor appresso,
Mai non vorrei venire,
Mia vita, innanzi a voi,
Tant' ho dolor de la partita poi.

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2015-01-06) CC BY-NC 3.0

Ludwig Senfl: *Ich hett mir ein Endlein fürgenommen* => zurück

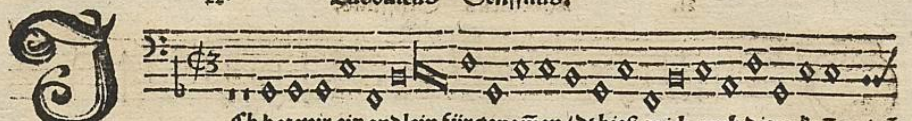




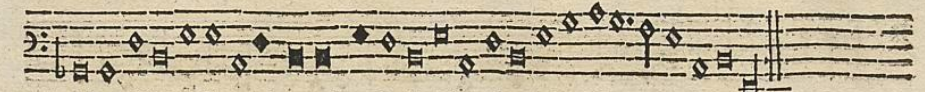


Ch het mir ein endlein fürgenom̃en/ das hieß mich vmb die 12. kom̃en

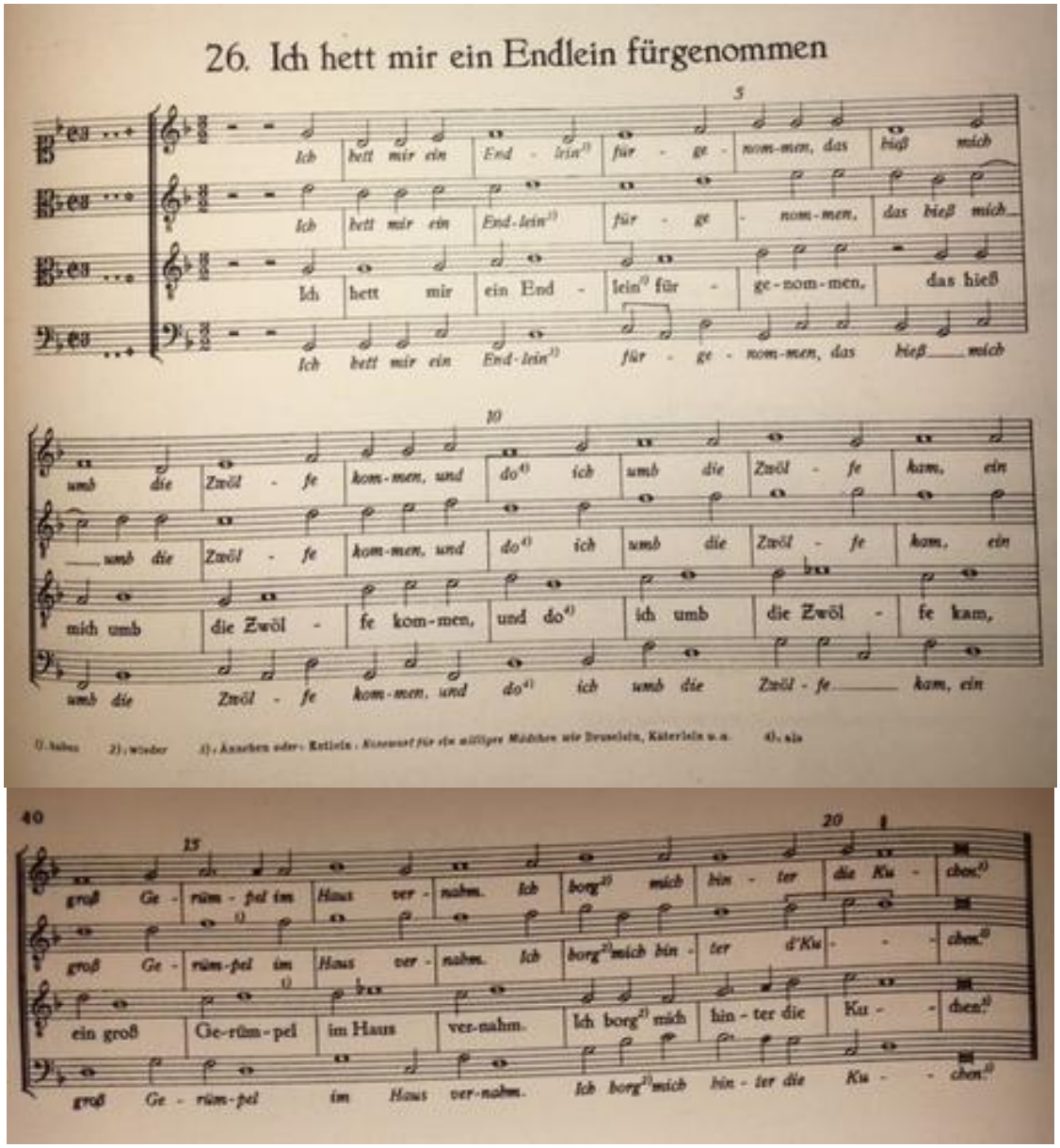
vñ do ich vm̃ die 12. kam/ ein groß g. im hauß vernã/ ich borg mich hĩter die kuchen.



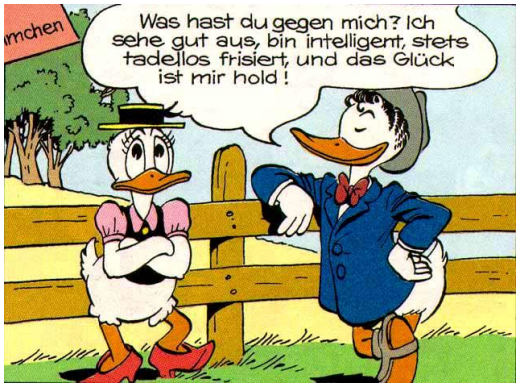
Ch het mir ein endlein fürgenom̃en/ dz hieß mich vmb die 12. kom̃en/ vñ



do ich vmb die 12. kam/ ein groß gerũpel im hauß vernã/ ich borg mich hinter die kuchen.

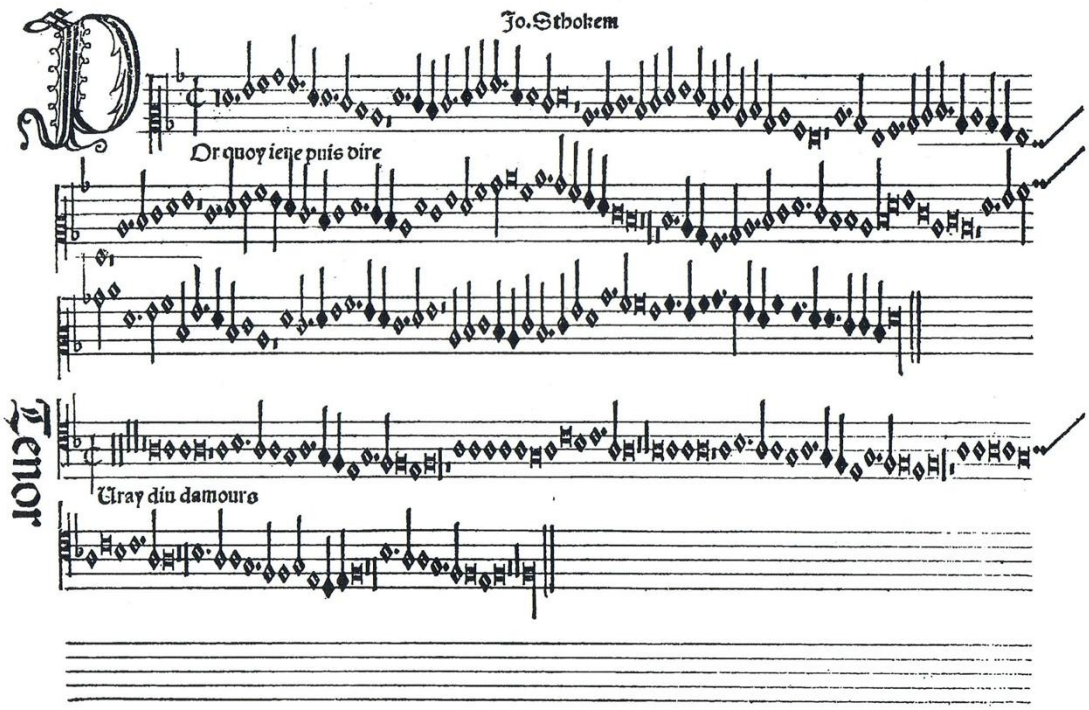


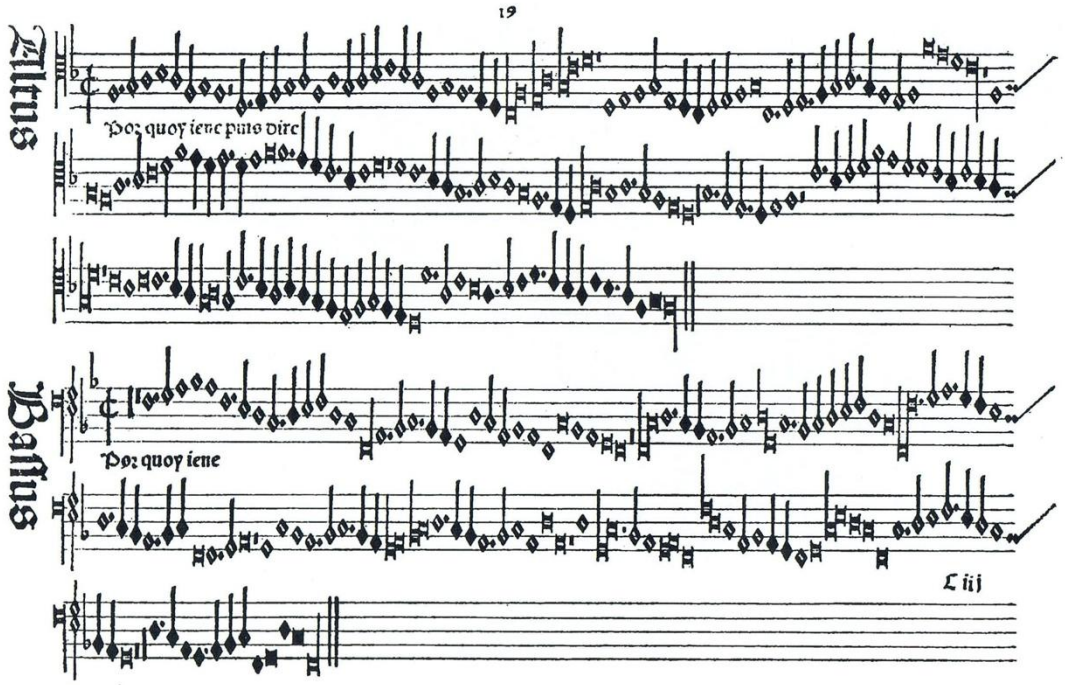
Gustav Gans hat sich ein Entlein vorgenommen...[81]



[81] „Quid me dedignaris? Pulchrá specie sum, mentis compos, semper sine vitio capillos comptus, et Fortuna mihi favet." Gustavus „Fortunatus" Anser frustra quidem, satis autem audacter anatulam comprimere conatur. Quod nefas est, Fata enim imperaverunt eum Donaldumque Anatem caelebem vivere. Gustav „der Glückliche" Gans versucht, zwar vergeblich, doch mit frecher Hand, sich ein Entlein gefügig zu machen. Was eine Ruchlosigkeit ist, da das Schicksal bestimmt hat, dass er und Donald Duck zölibatär leben müssen.

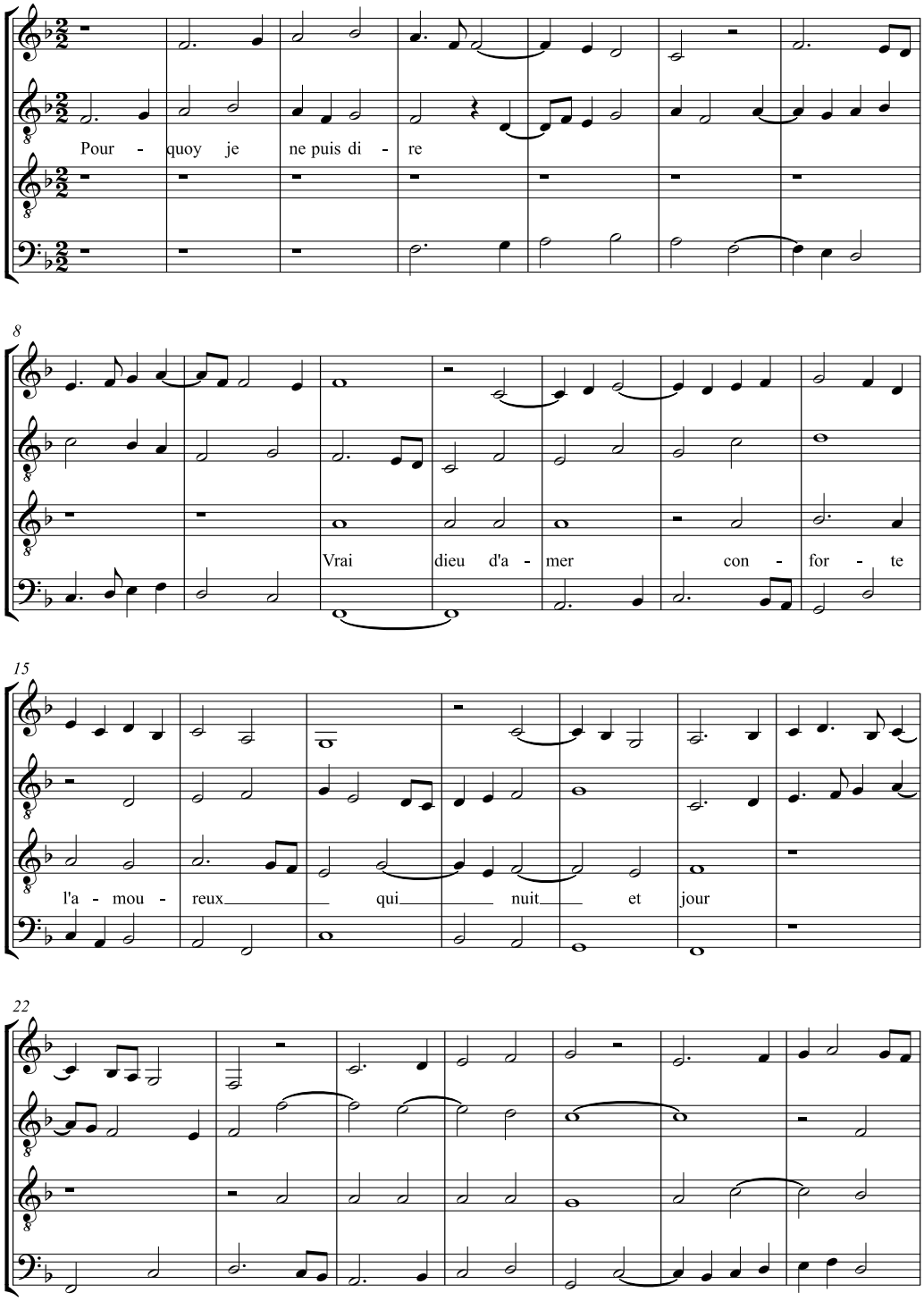
Johannes Stockem: *Pourquoy je ne puis dire* => zurück



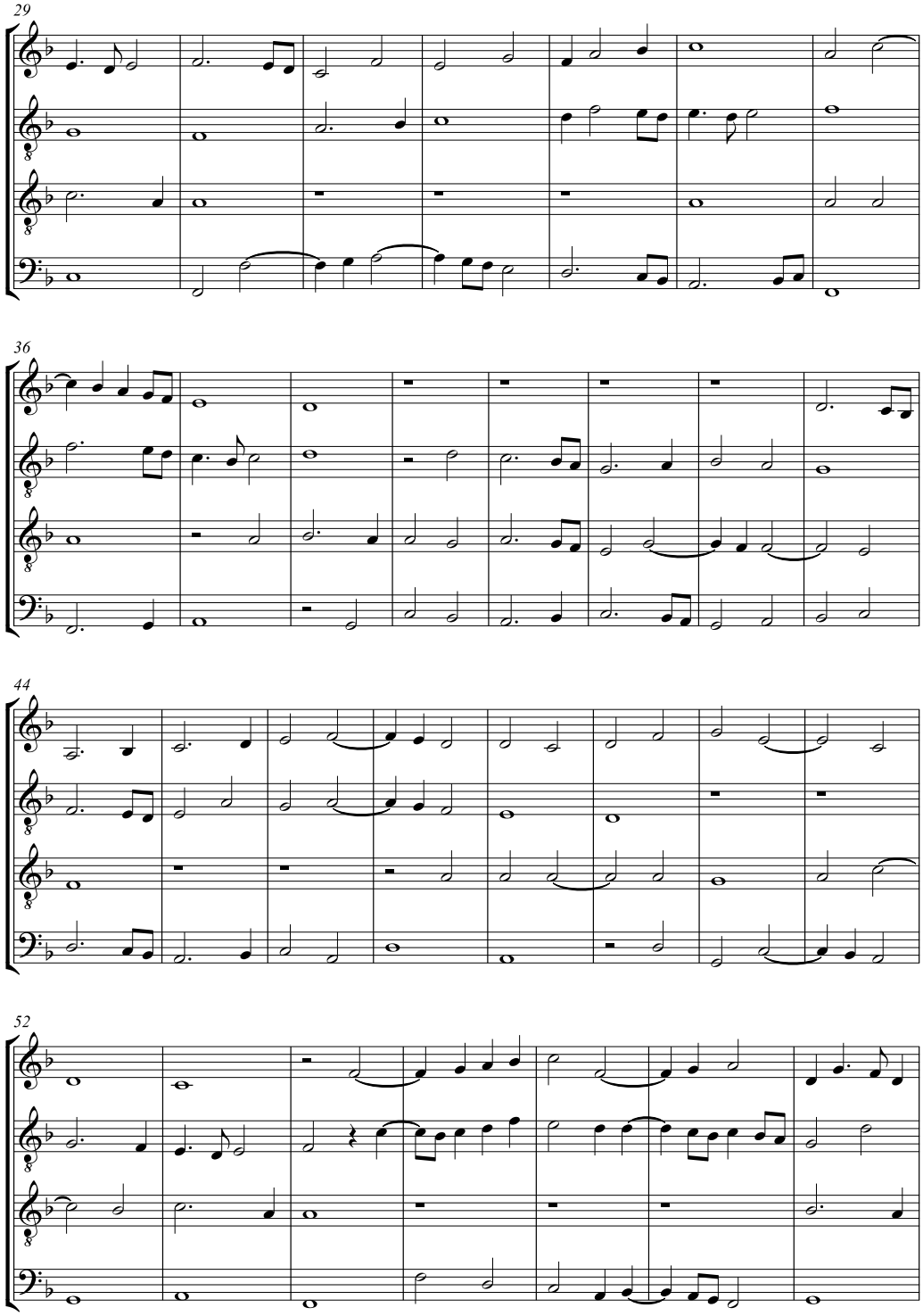


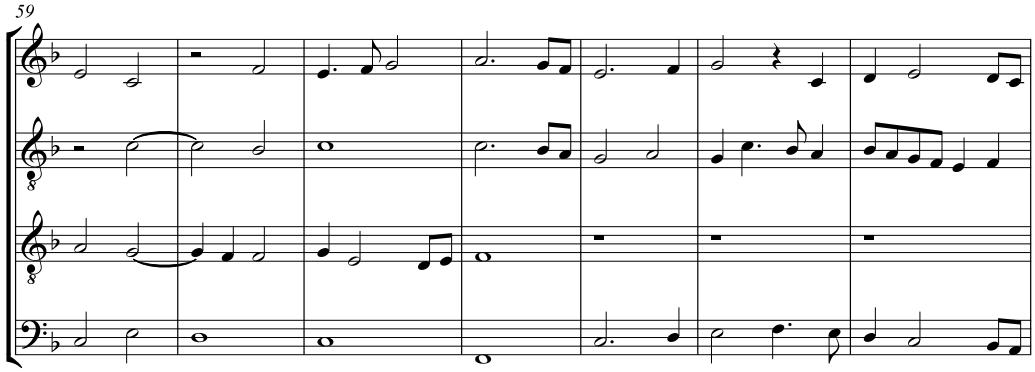
Pourquoy je ne puis dire

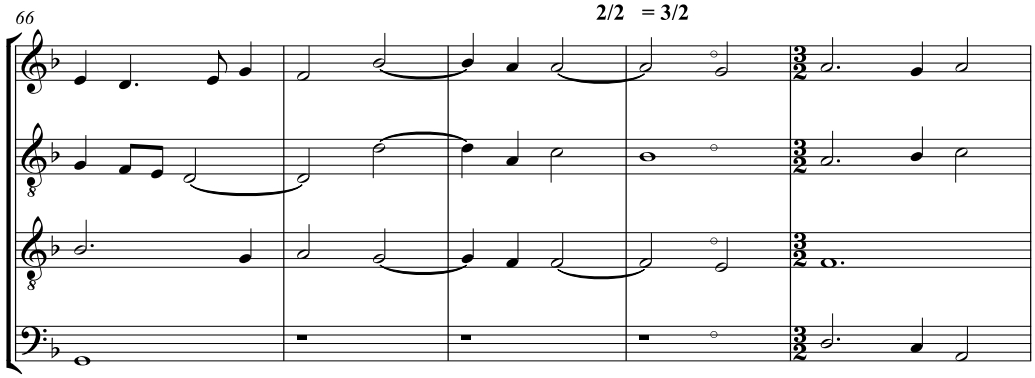
Jo. Stokem

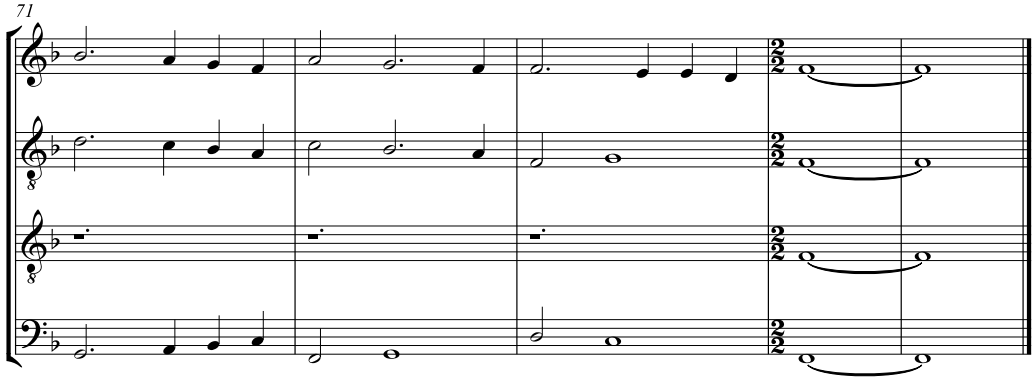


Copyright © capella de la torre 2011


29
36
44
52


59


66
2/2 = 3/2


71

LE SEPTIESME LIVRE
contenant Vingt & quatre chan:
SONS A CINCQ ET A SIX PARTIES,
Composees par feu de bonne memoire & tresex-
CELLENT EN MVSICQVE IOSQVIN
des pres, auecq troix Epitaphes dudict Iosquin, Com-
POSEZ PAR DIVERS AVCTEVRS.
Nouuellement Imprime en Anuers lan de
Grace Mille Cincq Cent .xlv.

SVPERIVS.

Imprime En Anuers Par Tylman Susato. Imprimeur
& Correcteur de Musicque. Demeurant audict Anuers
au pretz de la Nouuelle Bourse. En la Rue
des Douze Moys

Auecq Grace & Preuilege De Limpe-
riale Maieste.

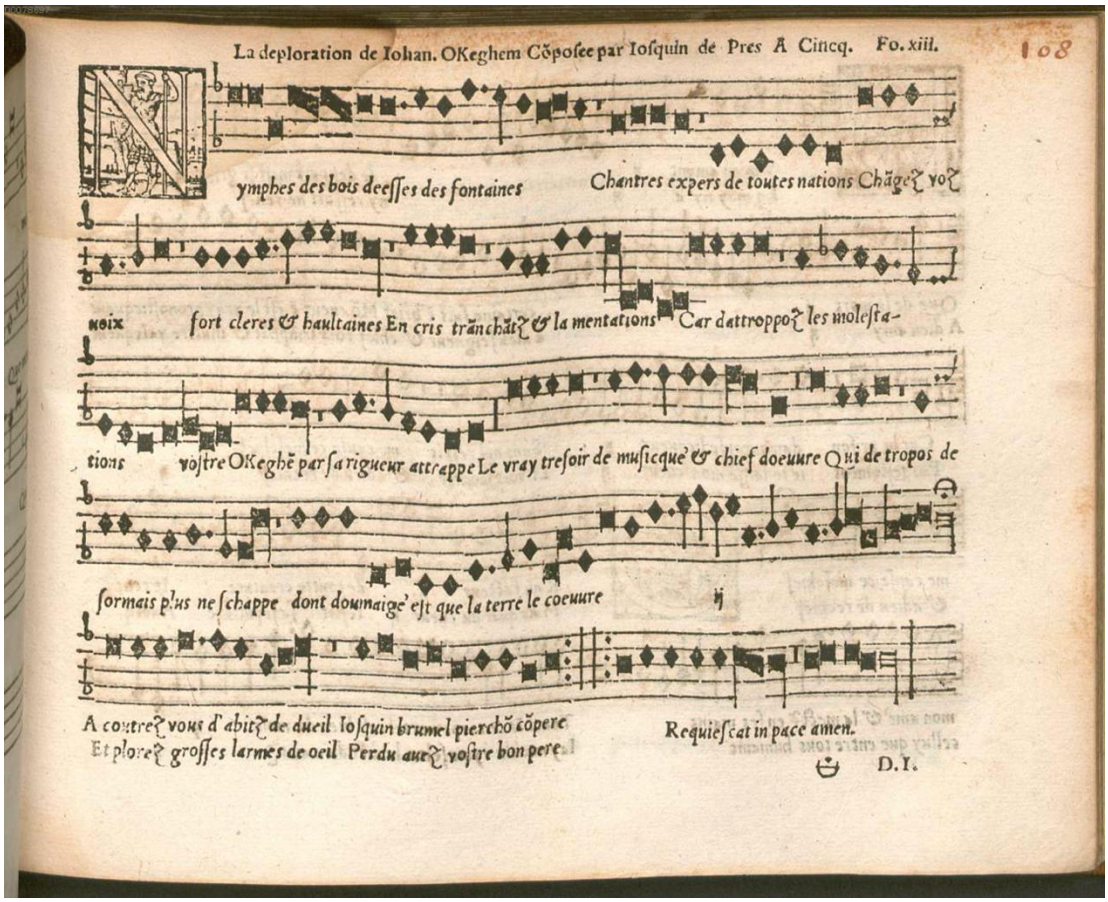
La table du contenu en ce preset Liure.

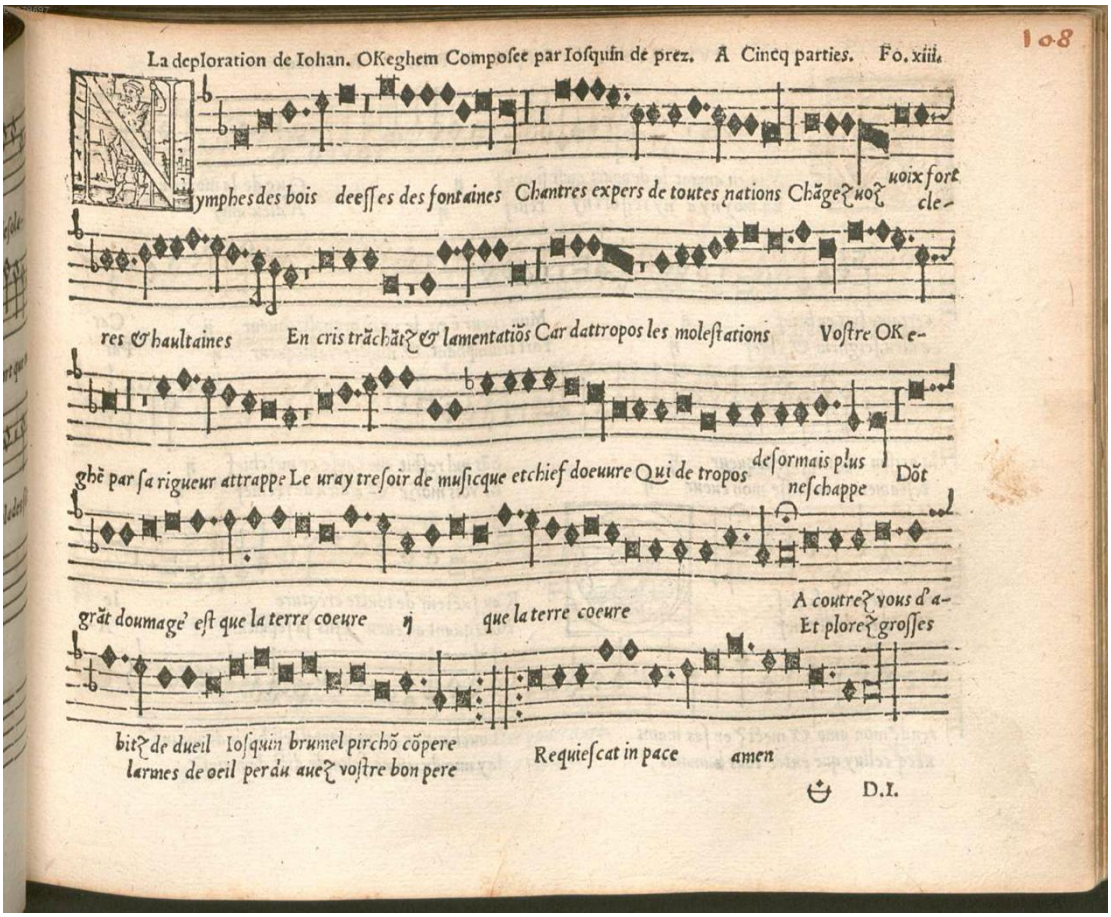
Allegez moy	a six	folio	ix
Baise moy	a six		xii
Cueur langoureulx			ii
Douleur me bat			xi
Du mien amant			xiiii
En non faischant			vi
Faulte dargent			x
Incessament			iiii
Ie me complains		Folio	vii
Ma bouche rit	a six		xii
Residuum ma bouche			xii
Musæ iouis	a iiii		xv
Secunda pars			xv
Musæ iouis	a six		xvi
Nesse pas vng grãt desplai.		Folio	v
Nymphes nappes	a six		xiii
Nymphes des bois			xiii
O mors ineuitabilis	a sept		xiiii
Parfons regretz			iii
Plaine de dueil			iii
Plusieurs regretz			v
Pour souhaitter	a six		vii
Petite camusette	a six		xi
Regretz sans fin	a six	Folio	iiii
Si vous nauez	a six		vi
Se congie prens	a six		viii
Tenez moy en voz	a six		ix
Vous ne larez	a six		iii
Vous larez sil vous	a six		x

IOSQVIN DES PRES.

Abb: Titelblatt und Index des Diskantstimmbuchs der Sammlung, welcher das folgende Beispiel (N° xiii) entstammt.

Josquin Desprez: *Nymphes des bois* => zurück





La deploration de Iohan. OKeghem, Composee par Iosquin de prez. Fo. xiii.

CANON vng demi ton plus bas. A Cincq parties.

R Equiem eternam dona eis do-
Nymphes

mine & lux perpetua luceat

eis Requiescat in pace amen.

& D.i.

La deploration de Ioan. OKeghem, Cõposee par Iosquin de Pres. A Cincq. Fo. xiii

N ymphes de sbois deesses des fontaines Chantres expers de toutes nations Chãgez vos voix

fort cleres & haultaines En cris trãchãtz & lamentations Car dattroppoz les molestatiõs Vostre OKe-

ghẽ par sa rigueur attrappe Le vray tresoir de musicque' & chief doeuure Qui de tropos desormais plus ne schappe

dont doumaige' est que la terre le coeuure que la terre le coeuure ij A contrez vous d'a-
Et plorez grosses

bitz de dueil Iosquin brumel pierchõ cõpere
larmes de oeil Perdu auez vostre bon pere Requiescat in pace Amen.

& D.I.

Epitaphium A Cincq. Iosquin de Pres.

Nymphes des bois deesses des fontaines Chantres expers de toutes nations

Chãgez vos voix fort cleres & haultaines En cris trãchãtz et lamẽtatiõs Car dattropoz les molestati-

ons Vostre OKeghem par sa rigueur attrappe Le vray tresoir de musicque et chief d'oeu-

ure Qui de tropos desormais plus neschappe ij Dõt doumage' est que la terre le coeuure ij

Acoutrez vous d'abitz de dueil Iosquin brumel pirchõ cõpere
Et plorez grosses larmes de oeil perdu auez vostre bon pere Requiescat in pace amen.

Nymphes de bois

La déploration de la mort de Johannes Ockeghem

Jean Molinet (1435-1507)

Josquin des Prez (c.1450-1521)

Le septisme livre contenant 24 chansons (Susato press, Antwerp, 1545)

Superius: Nym - phes des bois, dé - es - ses des fon - tai - - nes, Chan - tres ex - pers de tou - tes na - - ti - ons, Chan - gés vos voix fort

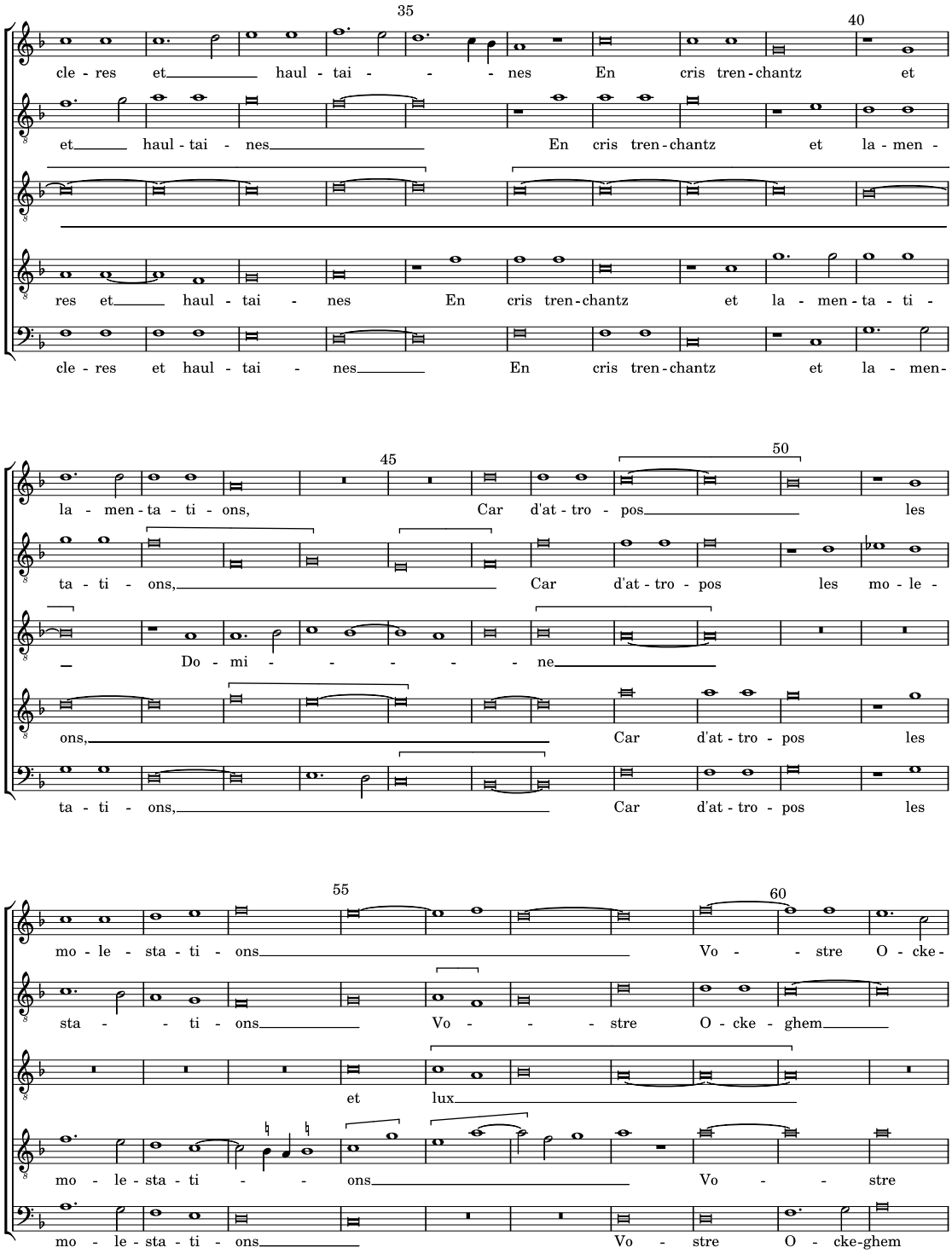
Contratenor: Nym - phes des bois, dé - es - - ses des fon - - tai - - - nes, Chan - tres ex - pers de tou - tes na - ti - ons, Chan - gés vos voix fort cle - res

Tenor: Re - - - qui - em æ - - - ter - - nam do - - - - na _ e - is

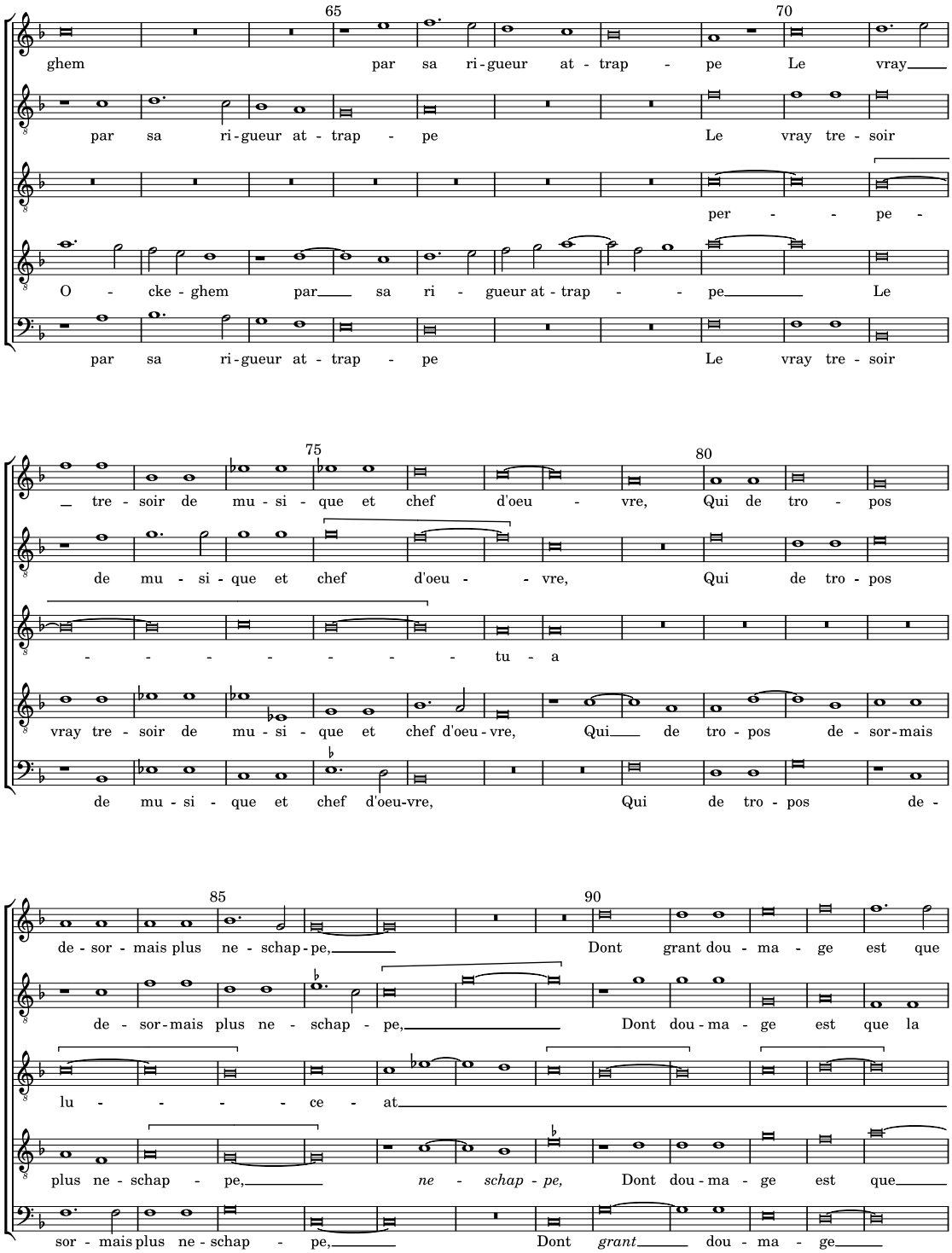
Quinta: Nym - phes des bois, dé - es - ses des fon - tai - - - nes, Chan - tres ex - pers de tou - tes na - ti - ons, Chan - gés vos voix fort cle -

Bassus: Nym - phes des bois, dé - es - ses des fon - tai - - - nes, Chan - tres ex - pers de tou - tes na - ti - ons, Chan - gés vos voix fort

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-11) CC BY-NC 2.5



Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-11) CC BY-NC 2.5



Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-11) CC BY-NC 2.5

95 100

la ter - re coeu - vre, *dont grant dou - ma - - ge est*

ter - re coeu - vre, *dont grant dou - ma - - ge est que la ter -*

e - - - - - - - - - -

la ter - re coeu - vre, *dont dou - - ma - ge est que la*

est que la ter - re coeu - vre, que la ter - re,

105 110 115

que la ter - re coeu - vre. A - cou - trez vous d'a - bitz de dueil:
et plo - rez gros - ses lar - - mes d'oeuil

re coeu - - vre. A - cou - trez vous d'a - bitz de dueil:
et plo - rez gros - ses lar - mes d'oeuil

is.

ter - - re coeu - vre. A - cou - trez vous d'a - bitz de dueil:
et plo - rez gros - ses lar - - mes d'oeuil

que la ter - re coeu - vre. A - cou - trez vous d'a - bitz de dueil:
et plo - rez gros - ses lar - - mes d'oeuil

120 125

Jos - quin, Bru - mel, Pir - chon, Com - pe - re. Re - qui - e -
per - du a - vez vo - stre bon pe - re.

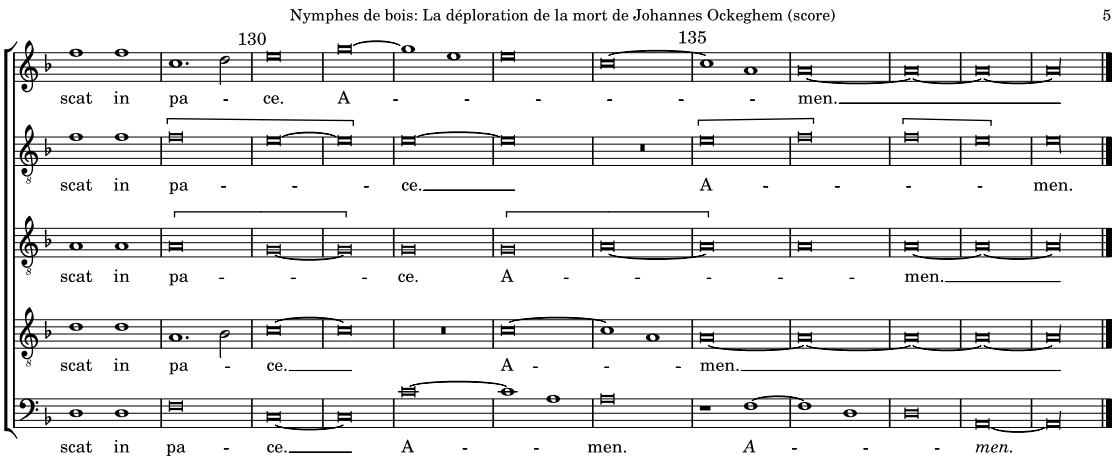
Jos - quin, Bru - mel, Pir - chon, Com - pe - re. Re - qui - e -
per - du a - vez vo - stre bon pe - re.

Re - qui - e -

Jos - quin, Bru - mel, Pir - chon, Com - pe - re. Re - qui - e -
per - du a - vez vo - stre bon pe - re.

Jos - quin, Bru - mel, Pir - chon, Com - pe - re. Re - qui - e -
per - du a - vez vo - stre bon pe - re.

Typeset by Allen Garvin (aurvondel@gmail.com) (ver. 2018-11-11) CC BY-NC 2.5



Nymphes des bois, déesses des fontaines,
Chantres expers de toutes nations,
Changés vos voix fort cleres et haultaines
En cris trenchantz et lamentations,
Car d'attropos les molestations
Vostre Ockeghem par sa rigueur attrappe
Le vray tresoir de musique et chef d'oeuvre,
Qui de tropos desormais plus neschappe,
Dont grant doumage est que la terre coeuvre.

Acoutrez vous d'abitz de dueil:
Josquin, Brumel, Pirchon, Compere.
et plorez grosses larmes de oeuil
perdu avez vostre bon pere.

Requiescat in pace.
Amen.

Tenor:
Requiem aeternam dona eis Domine
et lux perpetua luceat eis.

Wood-nymphs, goddesses of the fountains,
Skilled singers of every nation,
Turn your voices, so clear and lofty,
To piercing cries and lamentation
Because Atropos*, terrible satrap,
Has caught your Ockeghem in her trap,
The true treasurer of music and master,
Learned, handsome and by no means stout.
It is a source of great sorrow that the earth must cover him.

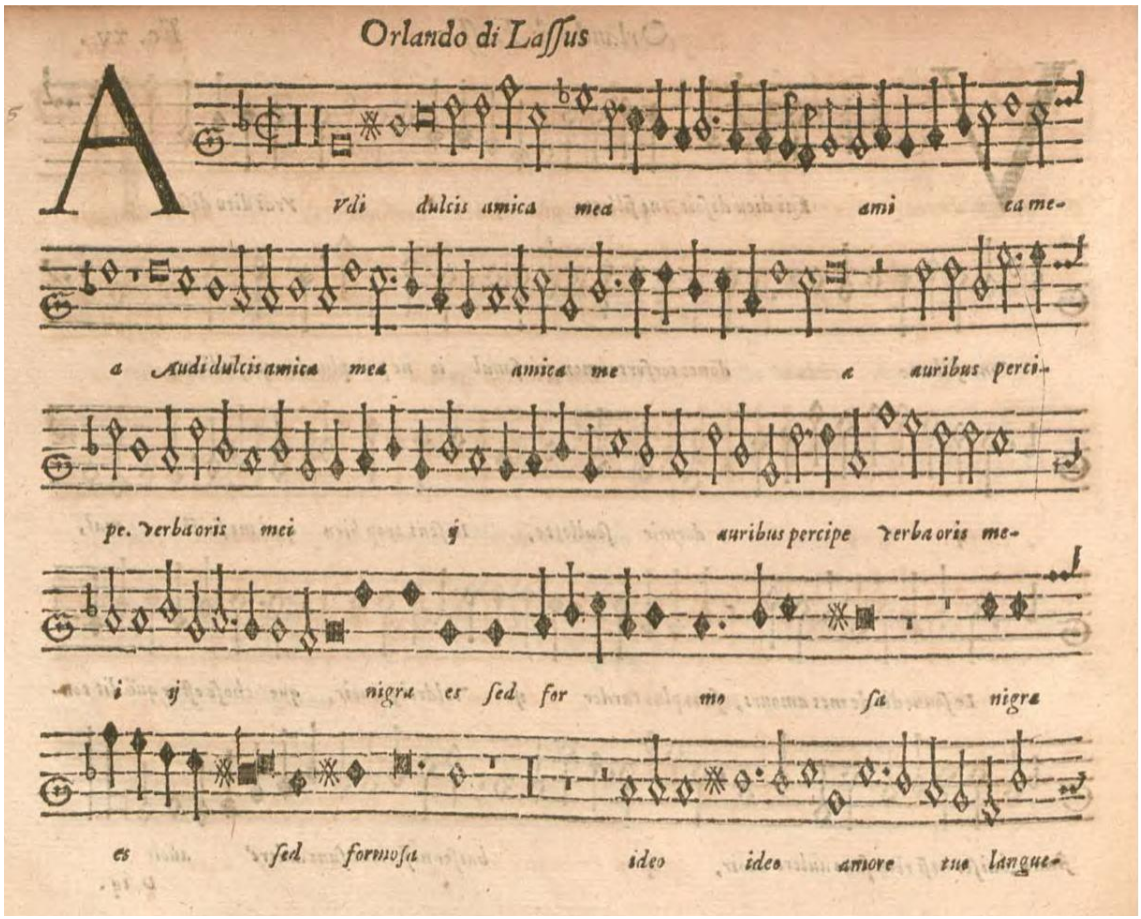
Put on the clothes of mourning,
Josquin, Pierre de la Rue, Brumel, Compère,
And weep great tears from your eyes,
For you have lost your good father.

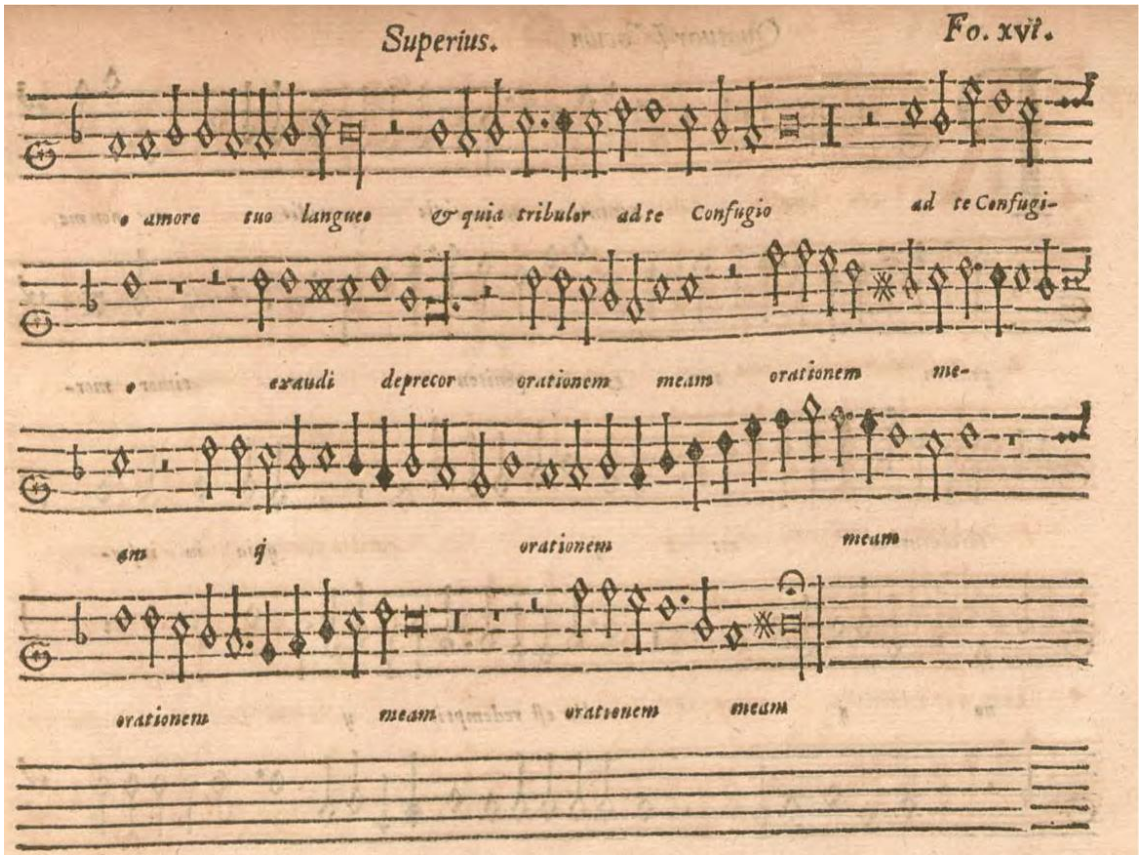
May he rest in peace.
Amen.

Tenor:
Eternal rest grant unto them, O Lord,
and let perpetual light shine upon them.
Translation from CPDL

Abb.: *Lamentatio*

Orlando di Lasso: *Audi dulcis amica mea* => zurück





Orlando di Lassus

A udi dulcis amica me a Audi dulcis amica

mea Audi dulcis amica mea auribus percipe. ij

verba oris mei verba oris me i ij

verba oris me i nigra es sed for mosa nigra es ij sed formosa &

macula non est in te ideo amore tuo langueo amore tuo langueo tu-

Tenor Fo. xvi.

o langueo, & quia tribulor ad te confugio ij ad te confugio,

exaudi depre cor ij orationem meam ij

orationem meam orationem ij meam orati-

onem me am orationem meam

Orlando di Lassus

A vdi dulcis amica me a amica me- a ij

amica mea Audi dulcis ami ca amica mea ami-

ca me a auribus percipe. ij verba oris mei ij

nigra es sed formosa nigra es sed formosa ij

& macula non est in te ideo amore tu e langue-

Tenor Fo. xvi.

o amore tuo ij langueo & quia tribulor ad te confugio ij

ad te confugio, exaudi deprecor ij o-

rationem me am orationem me- am orati-

onem oratio nem meam ij oratio-

nem me am orati.

Orlando di Lassus

A Vdi dulcis amica me a amica mea Audi dulcis

amica mea ij amica mea auribus percipe

i au ribus percipe verba oris me i ij

nigra es sed formosa nigra es ij sed formo sa & macu-

la non est in te ide o amore tuo langueo ideo a-

Bassus Fo. xvi.

more tuo lan gueo, & quia tribulor ad te confugio exaudi deprecor

ij oratio nem meam ij o-

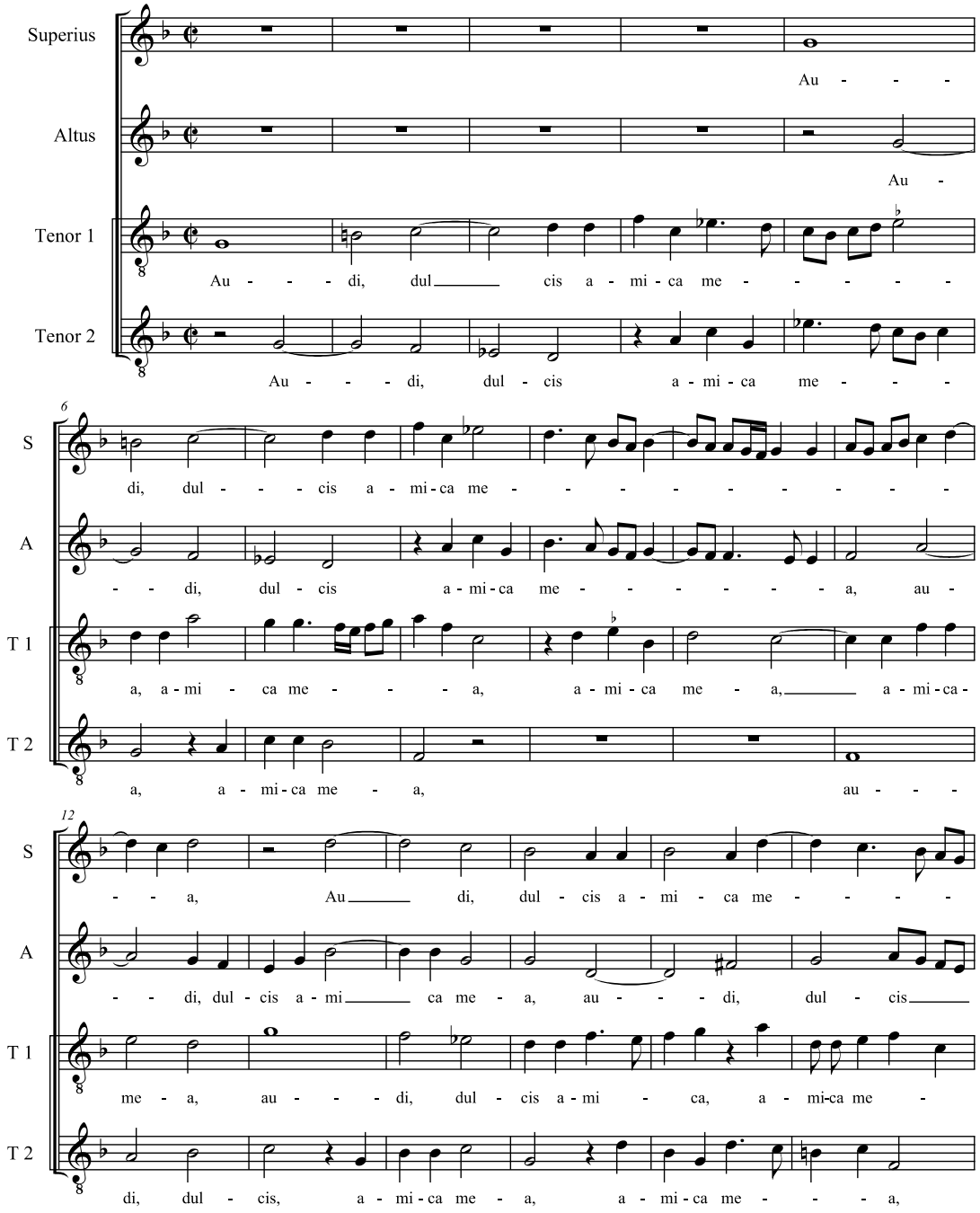
rationem orationem me am ij o-

ratio nem meam.

Audi dulcis amica

Orlande de Lassus

Source: Le XIVième livre ...de Chansons (R.de Lassus)---Anvers---T.Susato---1555.
Editor: André Vierendeels (09/08/13).



Audi dulcis amica

18

S: a, a-mi-ca me - - - - - - a, au-ri-bus per-ci-pe ver-

A: a-mi-ca me - a, au-ri-bus per-ce-pe, au-ri-bus per-ce-

T 1: - - - - a, a-mi-ca me - - - - a,

T 2: a-mi-ca-me - - - a, au-ri-bus per-ci-pe,

24

S: - ba o-ris me - - - - i, ver-ba o-ris me-i, au-ri-bus per-ci-

A: pe ver - - - ba o-ris me-i, ver-ba o-ris me-

T 1: au-ri-bus per-ci-pe, au-ri-bus per-ci-pe ver-ba o-ris

T 2: au-ri-bus per-ci-pe, au-ri-bus per-ci-pe

30

S: pe ver-ba o-ris me-i, ver-ba o-ris-me - - - - i, ni-

A: - - i, ver-ba o-ris me - - - - - - i,

T 1: me-i, ver-ba o-ris me - - - - - i, ni-gra

T 2: ver-ba o-ris me - - - a, ver-ba o-ris me-i,

36

S: gra es sed for - - - mo - - - sa, ni - gra es

A: ni - gra es sed for - - - mo - sa, ni - gra es sed

T 1: es sed for - mo - sa, ni - gra es sed for - mo - sa, ni -

T 2: ni - gra es sed for - mo - sa, ni - gra es for - mo - sa, ni -

42

S: sed for - mo - - - sa, i -

A: for - mo - - - - sa, et ma - cu-la non est in

T 1: gra es sed for - mo - sa, et ma - cu - la non est in

T 2: gra es sed for - mo - sa, et ma - cu - la non est in

48

S: - de - o, i - de - o a - mo - re tu - o lan - gue - o, a -

A: te, i - de - o a - mo - re tu - o lan - gue-o, a -

T 1: te, i - de - o a - mo - re tu - o lan - gue - o, a - mo - re

T 2: te, i - de - o a - mo - re tu - o lan - gue - o, i - de - o a -

54

S: mo - re tu - o lan - gue - o, et qui - a tri - bu-lor ad te

A: mo - re tuo lan - gue - o, tu - o lan - gue - o, et qui - a tri - bu-lor ad

T 1: tu - o, a - mo - re tu - o lan - gue - o, et qui - a tri - bu-lor ad

T 2: mo - re tu - o lan - - - - - ge - o,

Audi dulcis amica

60

S: con - fu - gi - o, ad te con - fu - gi -

A: te con - fu - gi - o, et qui - a tri - bu - lor ad te con - fu - gi - o, ad te con - fu - gi -

T 1: te con - fu - gi - o, et qui - a tri - bu - lor ad te con - fu - gi - o, ad te con - fu - gi -

T 2: et qui - a tri - bu - lor ad te con - fu - gi - o,

66

S: o ex - au - di de - pre - cor,

A: o, ex - au - di de - pre - - - - cor ex - au - di de - pre - cor, o -

T 1: o, ex - au - di de - pre - cor, ex - au - - - di de - pre - - - -

T 2: ex - au - di de - pre - cor, ex - au - di de - pre - - - cor, o -

72

S: o - ra - ti - o - nem me - am, o - ra - ti - o - nem me - - - -

A: ra - ti - o - nem me - am, o - ra - ti - o - - - nem me - am, o -

T 1: cor, o - ra - ti - o - nem me - am, o - ra - ti - o -

T 2: ra - ti - o - nem me - am, o - ra - ti - o - nem me - - - am,

78

S: am, - o - ra - ti - o - - - nem me - am, o - ra - ti - o - - - nem me -

A: ra - ti - o - nem _____ me - - - am, o - ra - ti - o-nem, o - ra - ti -

T 1: nem me - - - - - - am, o - ra - ti - o - nem, o - ra - ti - o -

T 2: o - ra - ti - o - nem, o - ra - ti - o - nem me -

84

S: - - - am, o - ra - ti - o - - - - nem me - am, _____

A: o - nem me - am, o - ra - ti - o - - - - - - nem __

T 1: - nem me - am, o - ra - ti - o - nem me - - - - - am, o -

T 2: - - am, o - ra - ti - o - nem me - am,

89

S: __ o - ra - ti - o - nem me - am. _____

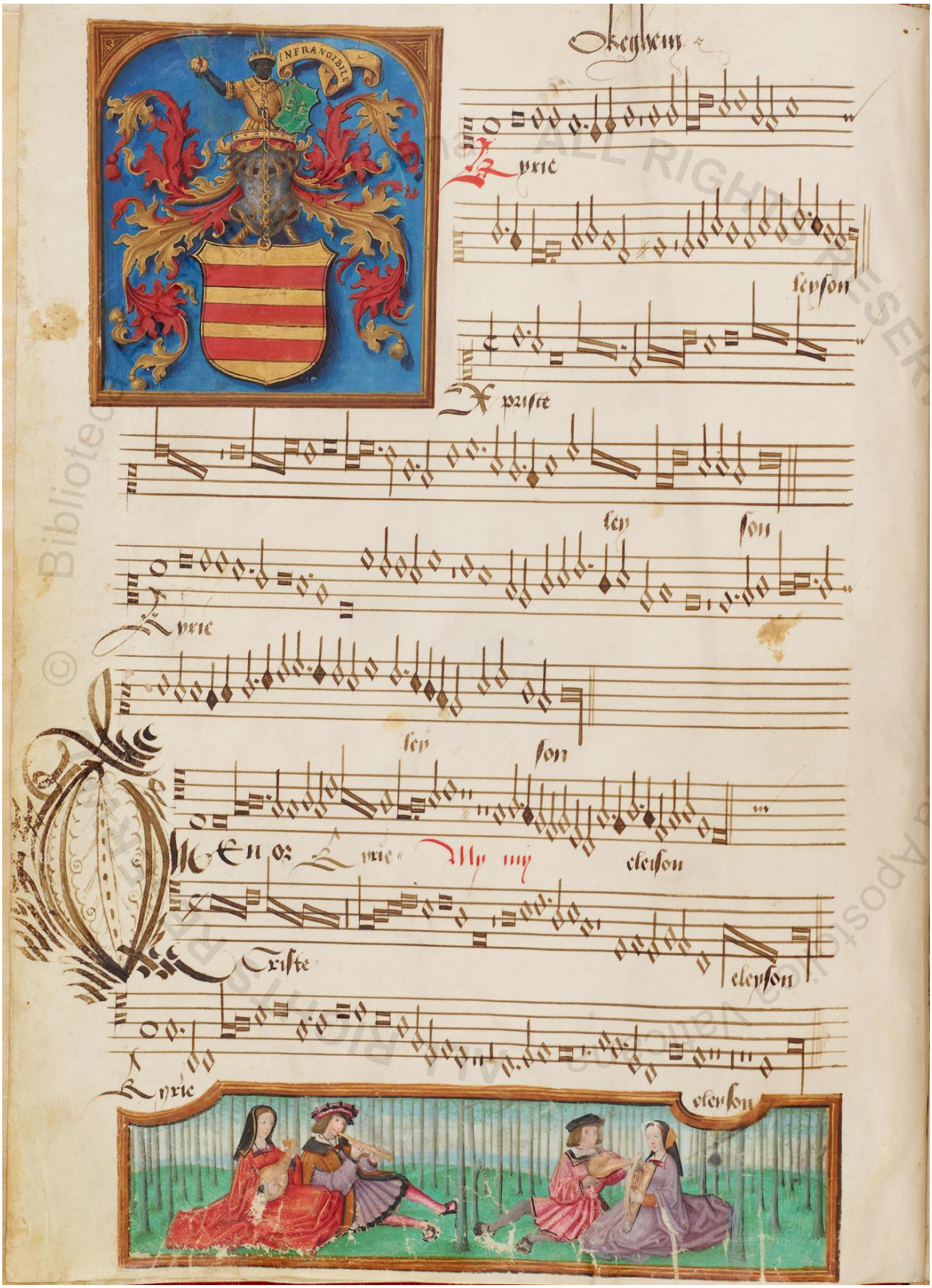
A: me - - - am, o - ra - ti - o - nem me - - - - am. _____

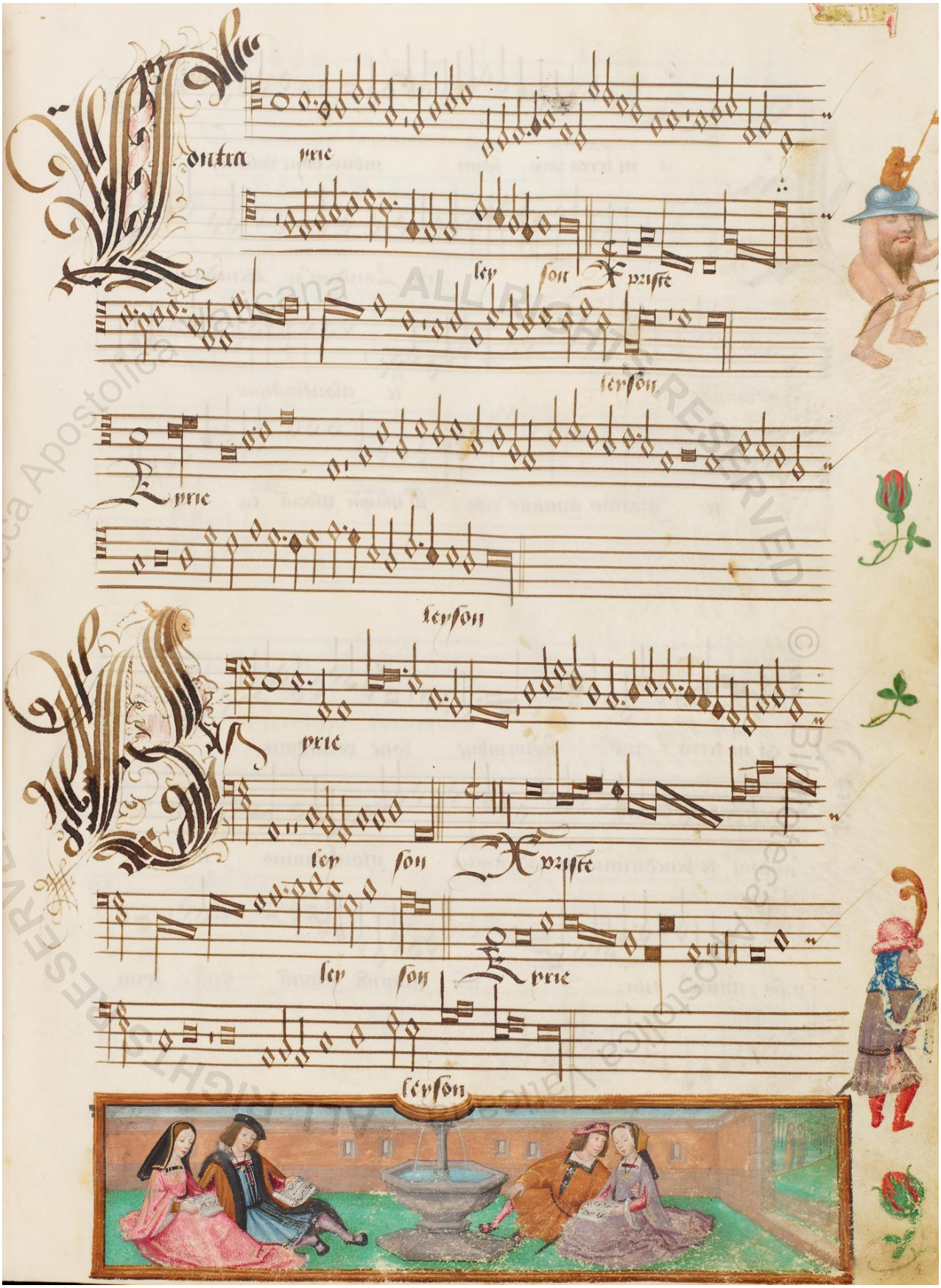
T 1: ra - ti - o - nem me - - - am, o - ra - ti - o - nem me - am. _____

T 2: o - ra - ti - o - - - - - - - nem me - am. _____

Notes: Original clefs : G2, C2, C3, C4
Original note values have been halved
Editorial accidentals above the staff
Square brackets indicate ligatures
from m35 to m43, music noted in black notes

Johannes Ockeghem: *Missa Mi mi*, Kyrie – Christe – Kyrie => zurück

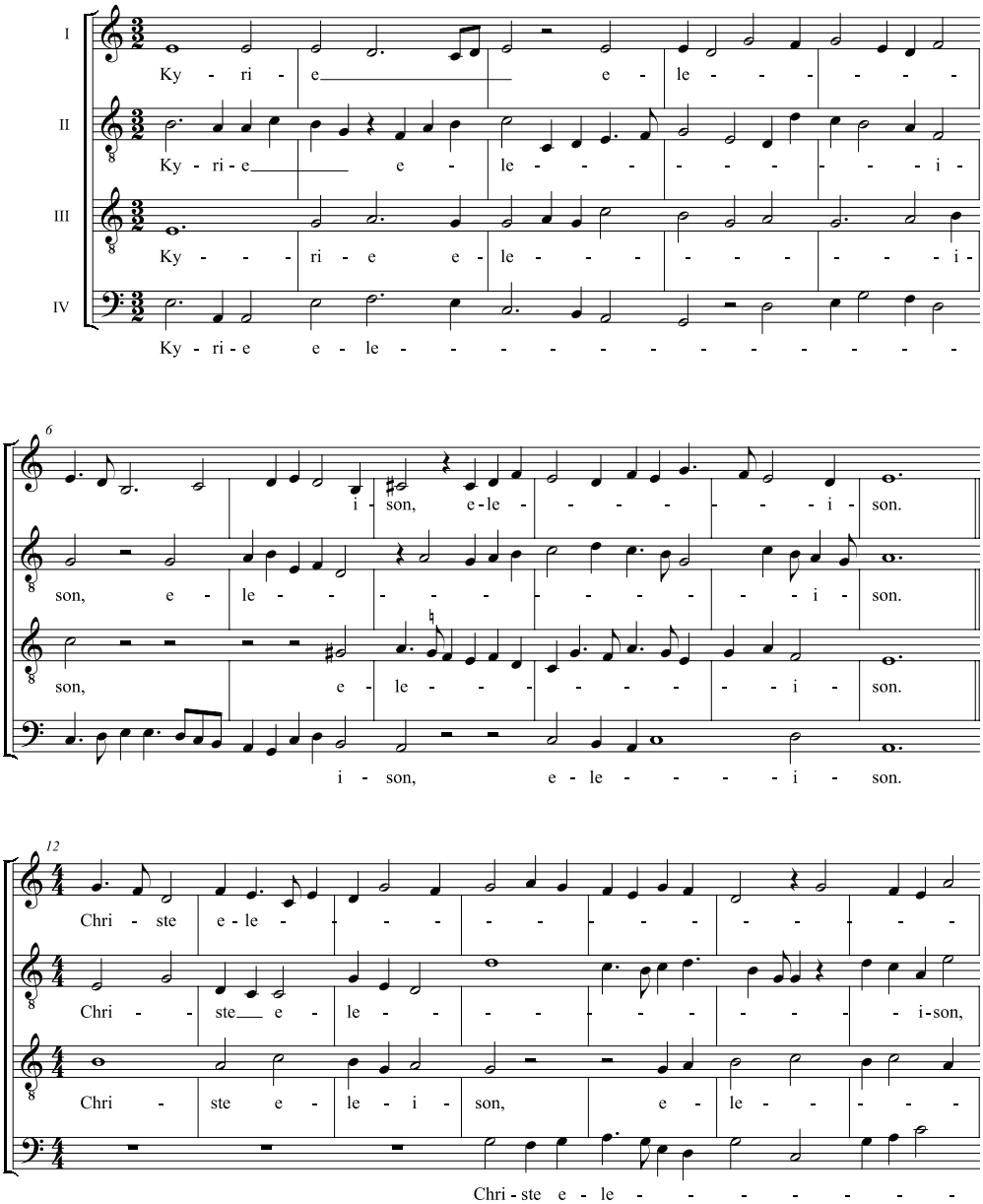




Biblioteca Apostolica Vaticana ALL RIGHTS RESERVED

Kyrie

Johannes Ockeghem



Copyright © 2002 by the Choral Public Domain Library (http://www.cpdl.org)
Edition may be freely distributed, duplicated, performed, or recorded.

19

i - son.

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

i - son.

i - son.

25

Ky - ri - e e - le - - - - - - - - - - - i -

Ky - - - ri - e e - le - - - - - - - - - - -

Ky - ri - e e - le - - - - - - - - - i - son,

Ky - ri - e e - le - - - - - - i - son,

33

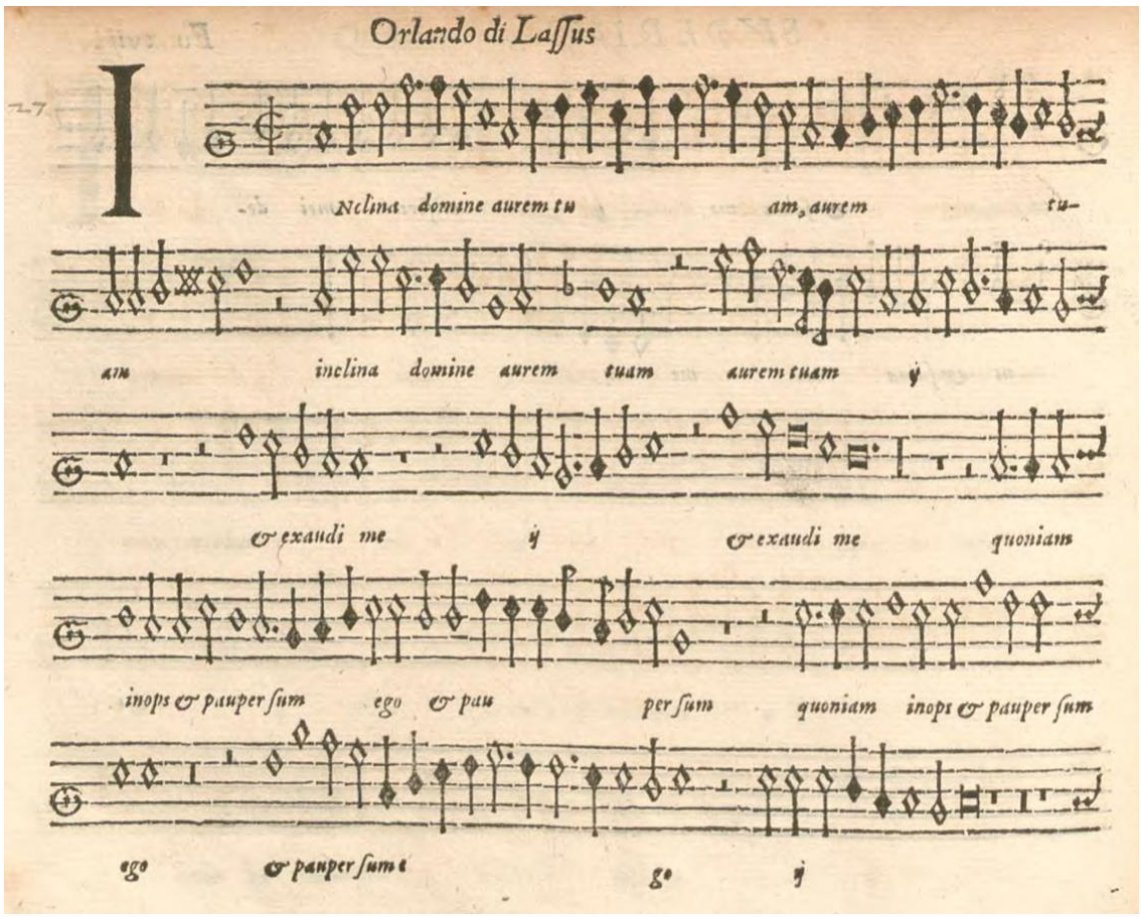
son, Ky - ri - e e - le - - - - - - - - - i - son.

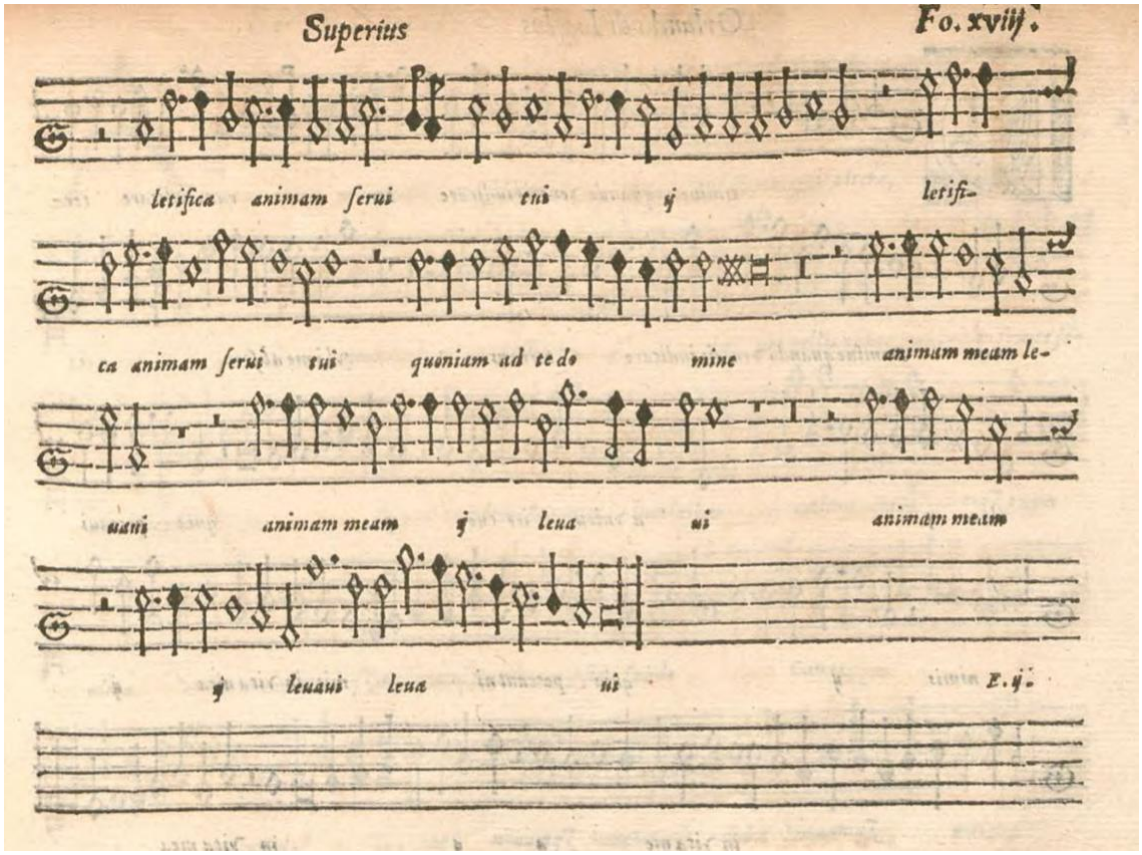
i - son, e - le - - - - - - - - - - - i - son.

Ky - ri - e e - le - - - - - - - - - - i - son.

Ky - ri - e___ e - le - - - - - - - - - i - son.

Orlando di Lasso: *Inclina domine aurem tuam* => zurück





Orlando di Lassus

Inclina domine aurem tuam aurem tu am, inclina domine aurem tu-

am, aurem tuam ij & exaudi me & exaudi me ij

& exau di me quoniam inops & pauper sum ego & pauper sum e go

quoniam inops & pau per sum ego, & pauper sum ego ij letifi-

ca animam serui tui ij letifica animam serui tui

Contra Tenor Fo. xviij.

letifica animam serui tui quoniam ad te do mine animam meam le-

uaui animam meam ij leua ui animam meam ij

leuaui leuaui animam meam leua ui

E.ij.

Orlando di Lassus

INclina domine aurem tuam, ij in-

clina domine aurem tu am, & exaudi me & exaudi me

ij & exaudi me quoniam inops & pauper sum e-

go quoni. & pauper sum e go quoniam inops & pauper sum ego &

pauper sum ego ij letifica animam serui tui i ij

Tenor Fo. xviij.

letifica animam serui tui ij ij

quoniam ad te domine animam meam leua ui animam meam leuaui

animam meam ij leuaui leuaui ani-

mam meam leuaui leuaui

P. ij.

Orlando di Lassus

Inclina domine aurem tuam inclina domine ij aurem tuam aurem tuam, & exaudi me & exaudi me ij & exaudi me quoniam inops & pauper sum ego quoniam inops & pauper sum ego, & pauper sum ego ij letifica animam serui tui ij letifica animam serui tui quoni-

Bassus Fo. xviij.

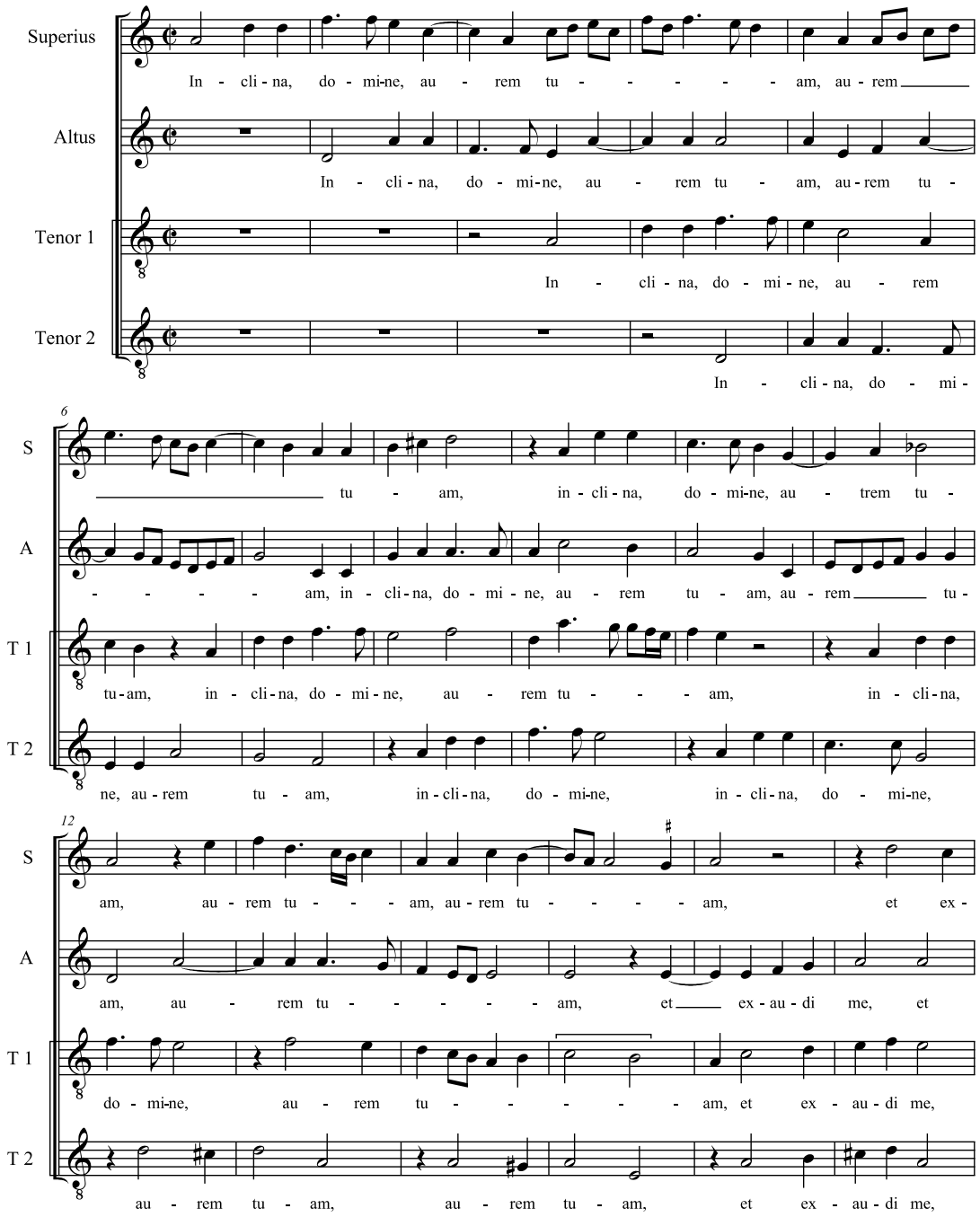
am ad te domine animam meam leuaui animam meam leuaui ij animam meam leuaui leua ni

B. ij.

Inclina domine

Orlande de Lassus

Source: Le XIVième livre ...des Chansons (R.de Lassus)---Anvers---T.Susato---1555.
Editor: André Vierendeels (10/08/13).



2

18

S: au - di me, et ex - au - di me, et ex - au - - -

A: ex - au - - - di me, et ex - au - di me, et ex - au -

T 1: et ex - au - di me, et ex - au - di - me, et ex - au - di

T 2: et ex - au - di me, et ex - au - di me, et ex -

24

S: di me, quo - ni - am in -

A: - - di me, quo -

T 1: me, quo - ni-am in - ops et pau - per sum e - - - - - go,

T 2: au - di - me, quo - ni-am in - ops et pau - per sum e - - - go,

30

S: ops et pau - per sum e - go, et pau - per sum, quo - ni-am

A: - ni-am in - ops et pau - per sum e - go, et pau - per sum e - go,

T 1: quo - ni-am in - ops et pau - per sum e -

T 2: quo - ni-am in - ops, et

36

S: in - ops et pau - per sum e - go, et pau - per sum e -

A: quo - ni-am in - ops et pau - - - per sum e - go,

T 1: - - go, quo - ni-am in-ops et pau-per sum e - go, et

T 2: per sum e - go, et pau - per sum e - go,

42

S: - - - - - - go, et pau-per sum e - - go,

A: et pau - per sum e - go, et pau - per sum e - - - go, lae - ti - fi-

T 1: pau - per sum e - go, et pau-per sum e - - - go, lae - ti - fi-ca a -

T 2: et pau - per sum e - go, lae - ti - fi-ca a -

48

S: lae - ti - fi-ca a - ni-mam ser - vi tu - i, lae-ti -

A: ca a - ni-mam ser - vi tu - i, lae - ti - fi - ca a - ni-mam ser-vi tu - i, lae -

T 1: - ni-mam ser - vi tu - - - i, lae - ti - fi - ca a - ni-mam ser-vi tu - i, lae - ti - fi-

T 2: - ni-mam ser - vi - tu - i, lae - ti - fi-

Inclina domine

4

54

S: - fi-ca a - ni - mam ser - vi tu - i, lae - ti - fi-ca a - ni-mam ser - vi tu -

A: ti - fi - ca a - ni-mam ser - vi tu - i, lae - ti - fi - ca a - ni - mam ser - vi tu - i,

T 1: ca a - ni - mam ser - vi tu - i, lae - ti - fi - ca a - ni-mam ser - - - vi tu -

T 2: ca a - ni-mam ser - vi tu - i, lae - ti - fi - ca a - ni-mam ser - vi tu -

60

S: i, quo - ni-am ad te do - mi - ne a - ni-mam

A: quo - ni - am ad te do - - - - mi - ne, a - ni - mam me - am le - va - -

T 1: i, quo - ni - am ad te do - mi - ne, a - ni-mam me - am le - va -

T 2: i, quo - ni - am ad te do - - - mi - ne,

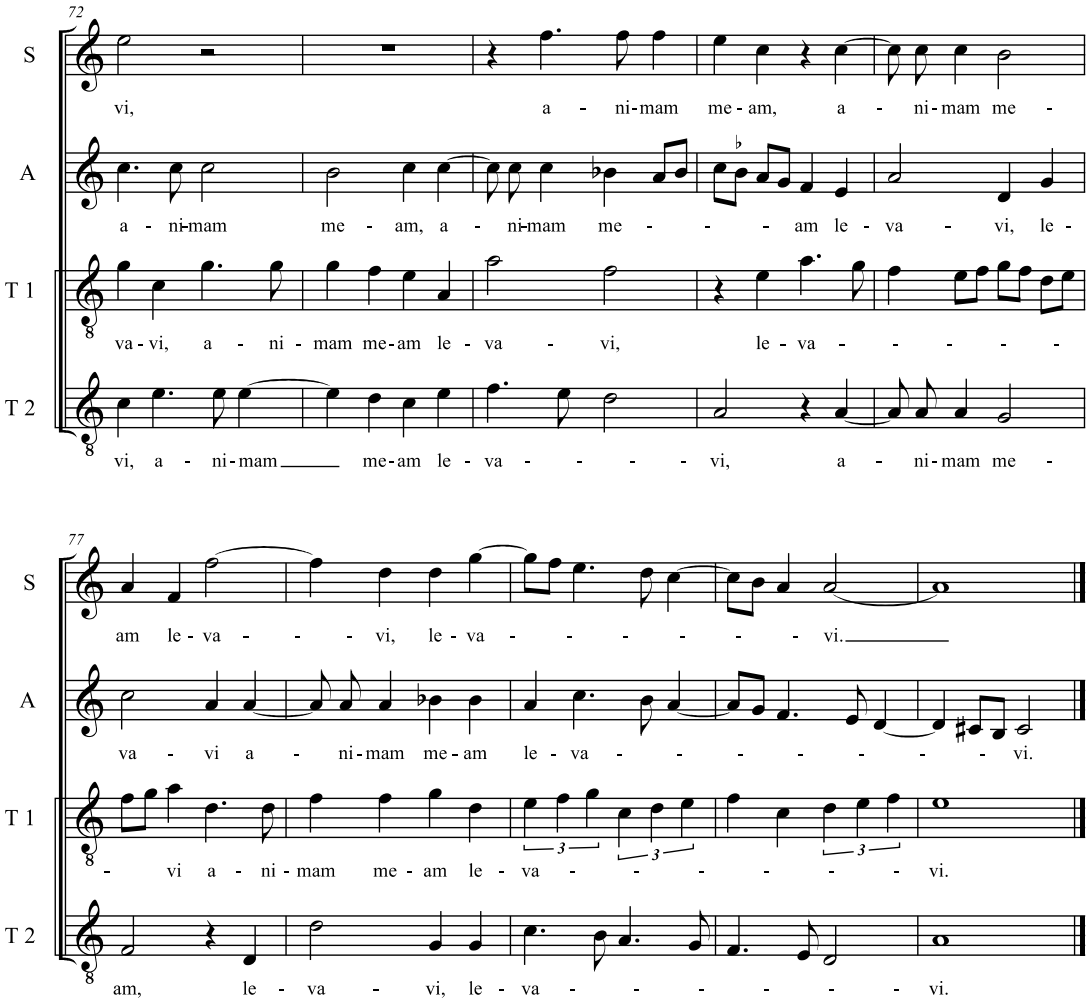
66

S: me - am le - va - vi, a - ni-mam me - am, a - ni-mam me-am le - va -

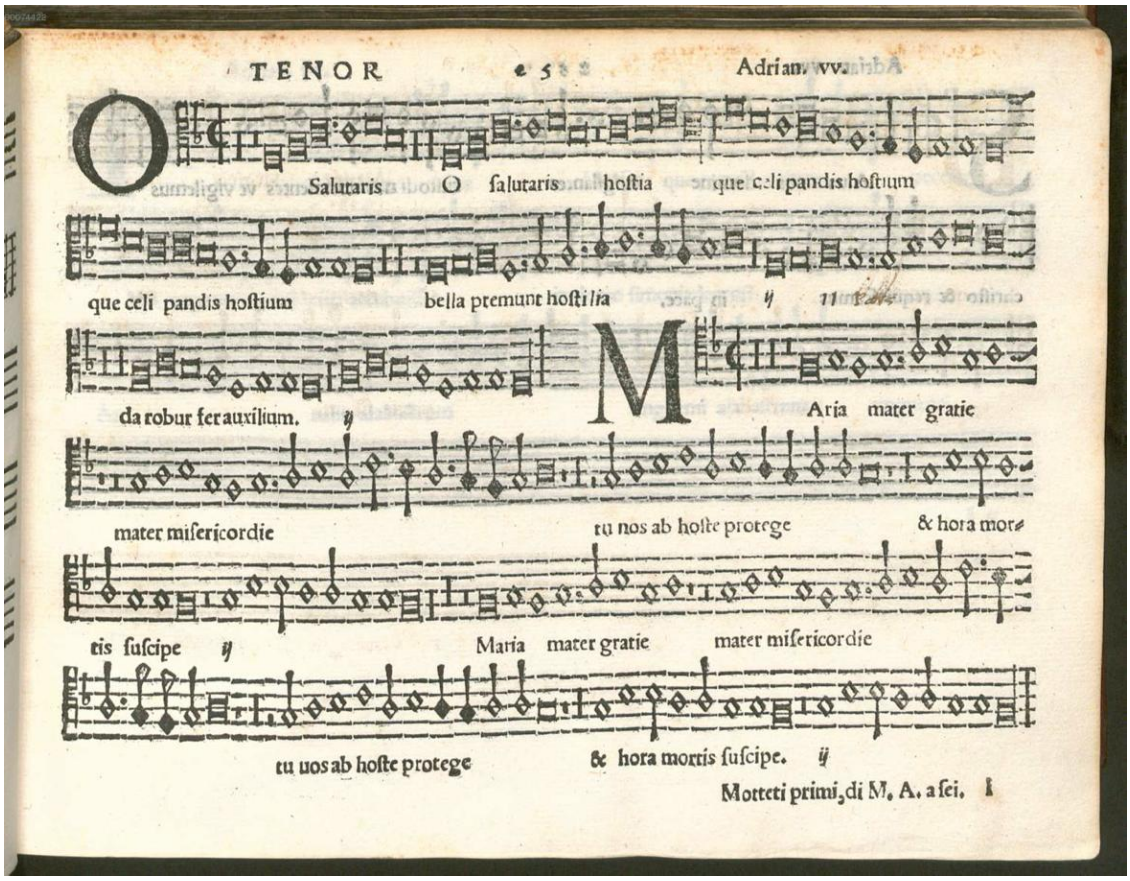
A: vi a - ni-mam me - am, a - ni-mam me - am le - va - - - vi

T 1: - - vi a - ni-mam me - am le - va - - - - vi a - ni-mam me-am le-

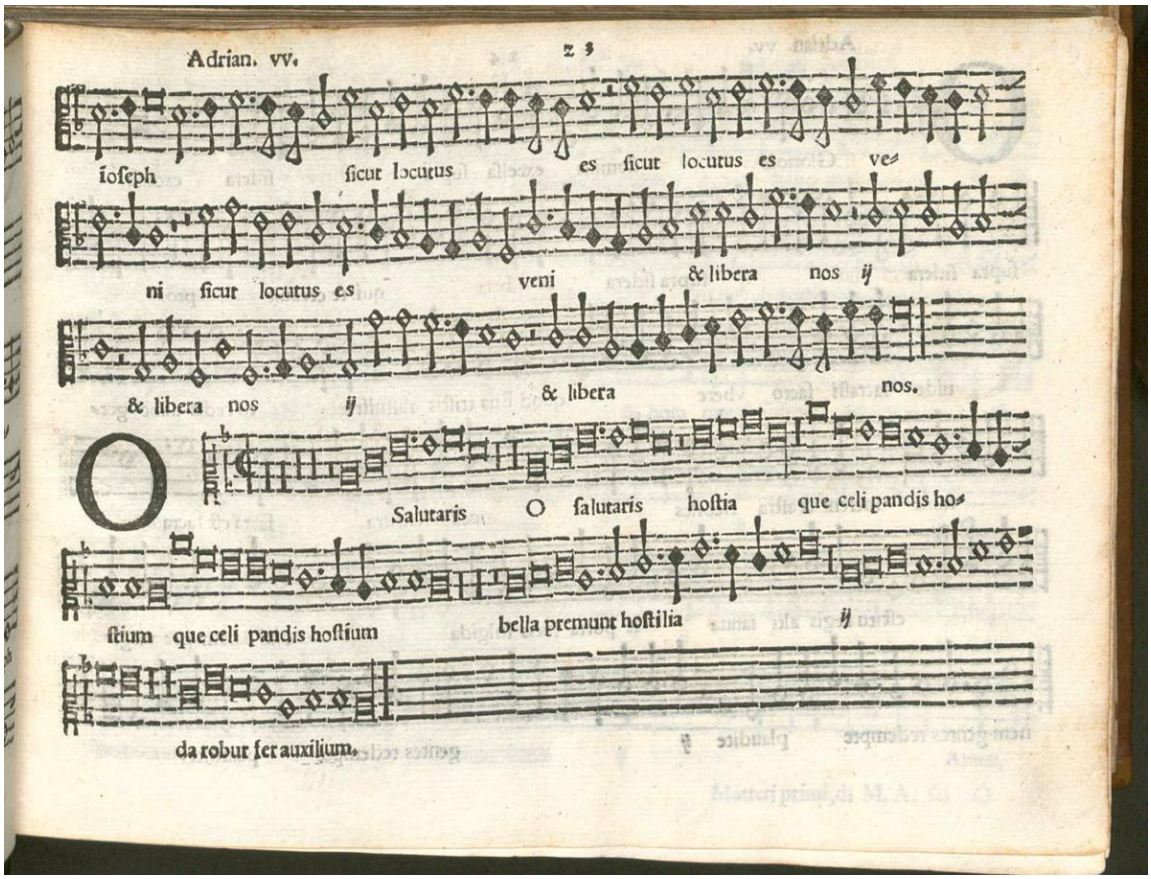
T 2: a - ni-mam me - am le - va - vi, a - ni-mam me - am le - va -


72
S
vi, a - ni-mam me-am, a - ni-mam me -
A
a - ni-mam me - am, a - ni-mam me - - - am le - va - vi, le -
T 1
va-vi, a - ni - mam me-am le - va - vi, le - va - - - - -
T 2
vi, a - ni-mam me-am le - va - - - - vi, a - ni-mam me -
77
S
am le - va - - - vi, le - va - - - - - - vi.
A
va - vi a - ni-mam me-am le - va - - - - - - - vi.
T 1
- vi a - ni - mam me - am le - va - - - - - - vi.
T 2
am, le - va - vi, le - va - - - - - - vi.

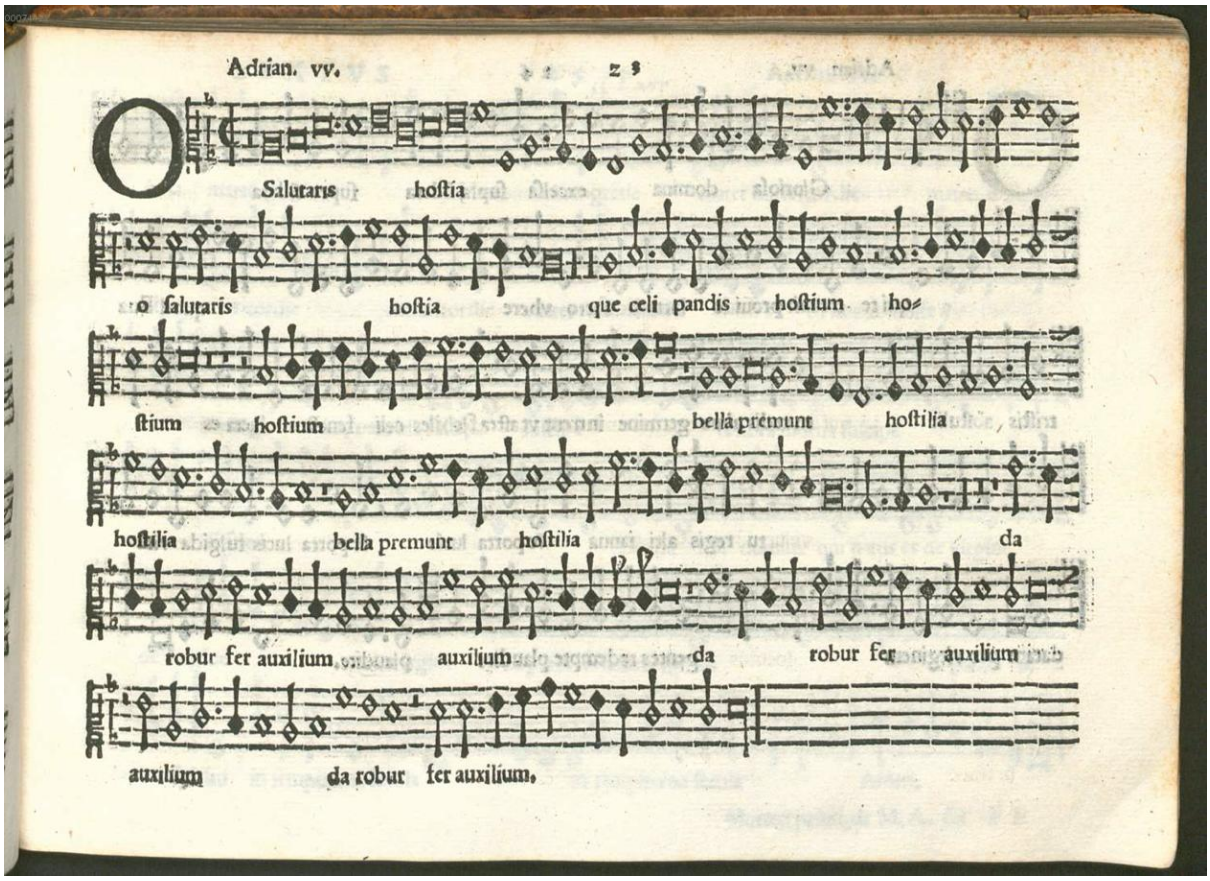
Adrian Willaert: *O salutaris hostia*, Diskant => zurück



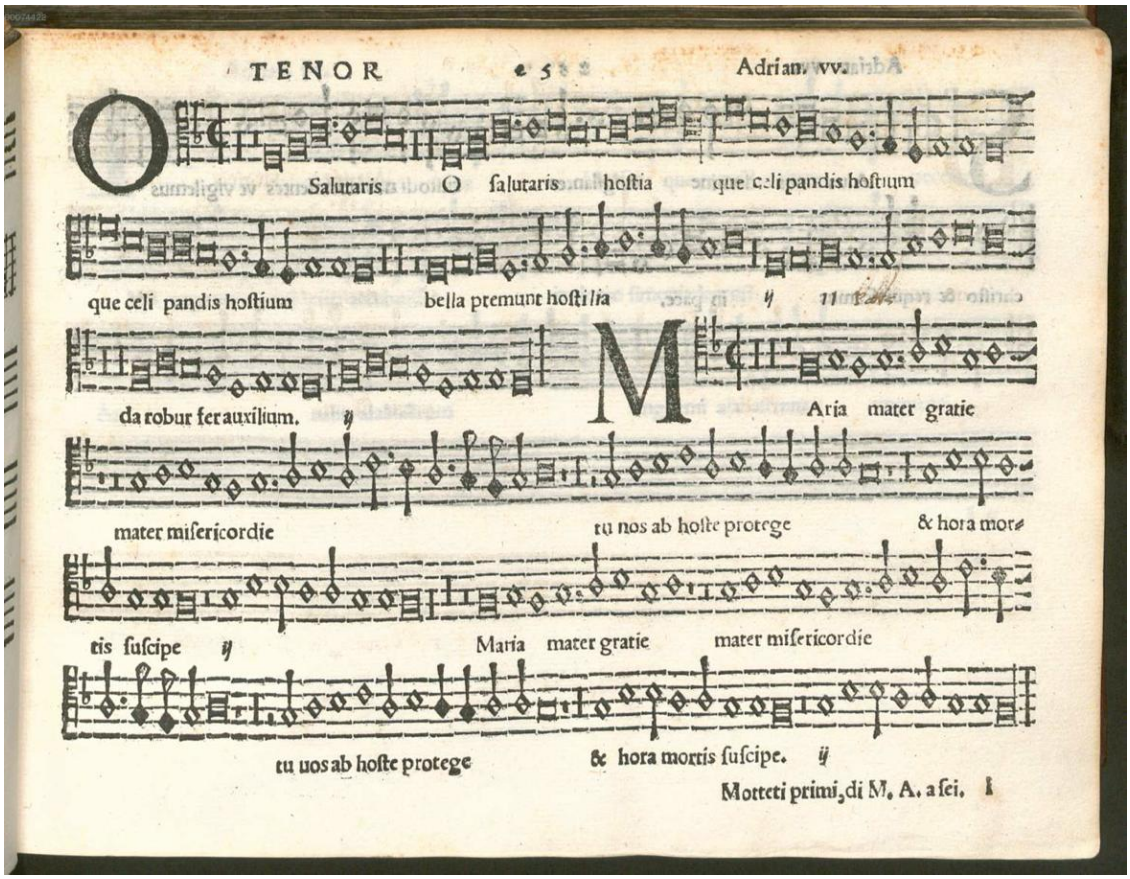
Adrian Willaert: *O salutaris hostia*, Alt



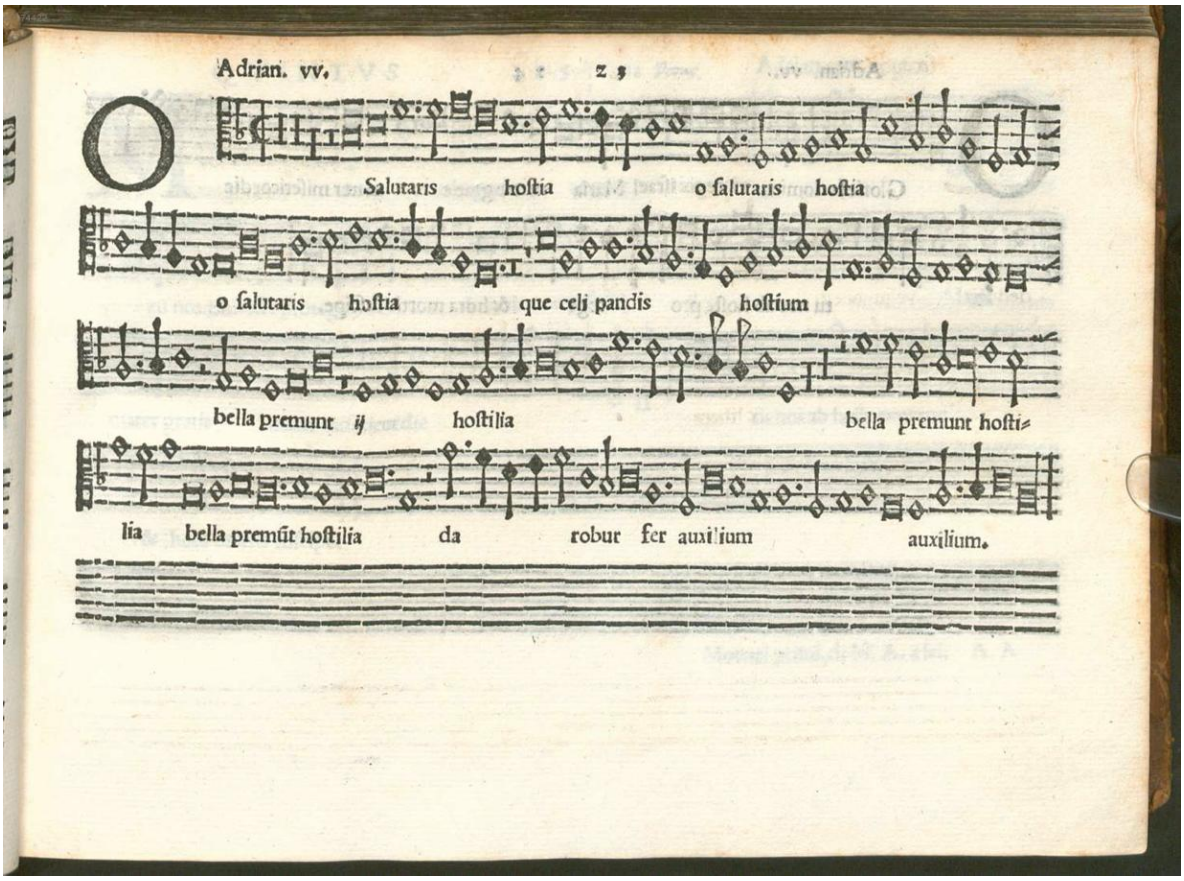
Adrian Willaert: *O salutaris hostia*, Sesto



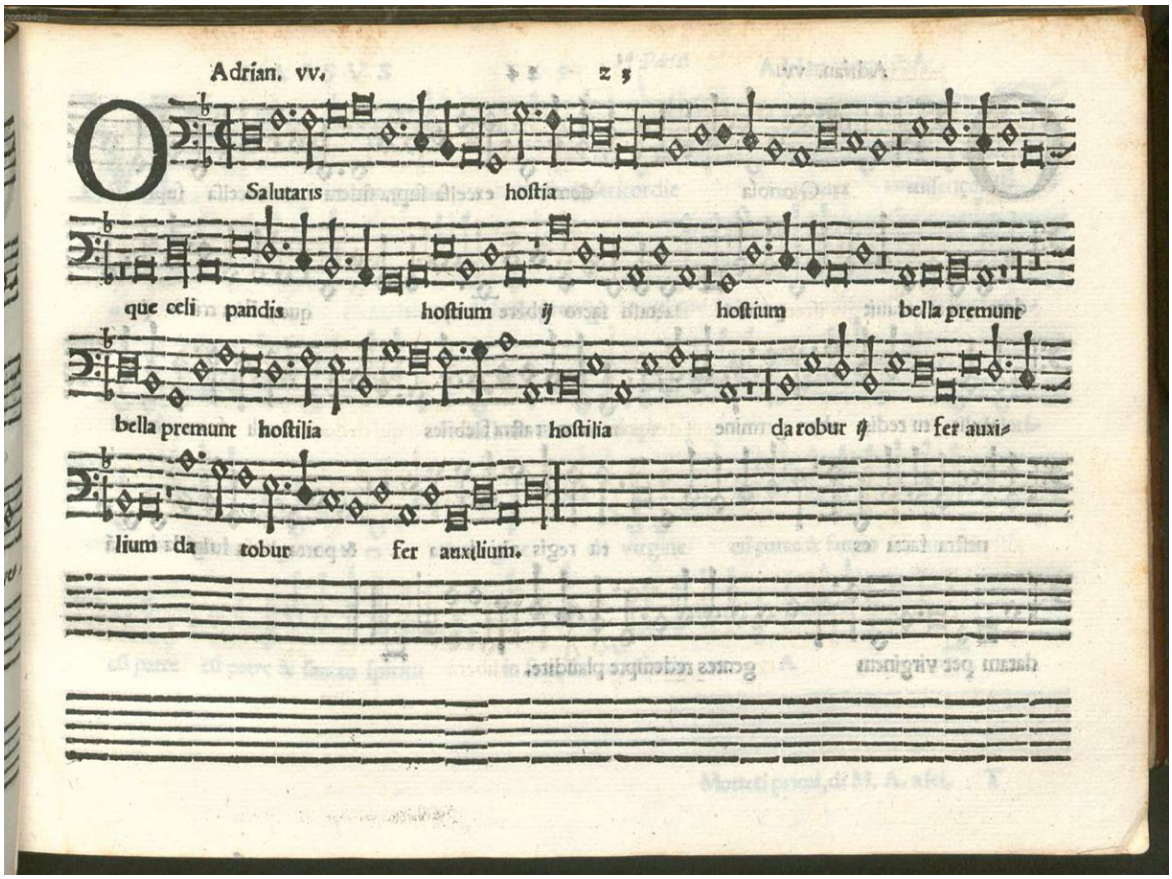
Adrian Willaert: *O salutaris hostia*, Tenor



Adrian Willaert: *O salutaris hostia*, Quinto



Adrian Willaert: *O salutaris hostia*, Baß



Adrian Willaert: *O salutaris hostia*, Transkription in Originallage

O salutaris hostia a 6 **Adrian Willaert 1480/90, Brugge -1562, Venezia**

O sa - lu - ta - - - - - - ris ho -

O sa - - - lu - ta - - - - - - - - -

O

O sa - - - - lu - ta - - -

O sa - lu - ta - - - - - - - - - - - - - - ris ho -

9

sti - a, o sa - lu - ta - - - - - - - - -

O sa - - - lu - ta - - - ris,

ris ho - - - - - - - - - - - - - - - - - -

sa - lu - ta - ris ho - - - - - sti - - - a, o sa -

ris, o sa - - -

sti - a, ho - - - - -

17

ris ho - - - - - - sti - a,

o sa - - - - lu -

sti - a, o sa - lu - ta - - - - - - ris ho - - - sti - a,

lu - ta - ris ho - - - - - - - - - - sti - a, o sa -

lu - ta - - - ris ho - - - - - - sti -

sti - a, ho - - - sti - a, quae

24

quae coe - li pan - - - - dis o - - - - - - -

ta - - ris ho - - - - - - sti - - - a,

quae coe - - - li pan - dis o - sti -

lu - - - ta - - - ris ho - - - sti - a,

a, quae coe - - - li pan -

coe - - - - - li pan - - - - - - - - - dis

31

sti - um, o - - - - - - - sti -

quae coe - - - li pan -

um, o - - - - - - - sti - um, o -

quae coe - li pan - - - dis o - - - -

dis o - - - - - sti - um, quae coe - - -

o - - - sti - - - um, o - - - - - - - -

37

um, quae coe - li pan - dis o -

dis o - - - - - sti - um, quae coe - - -

sti - um: Bel - la pre -

sti - - - - um, Bel - la pre -

li pan - - - dis o - - - - - sti - um:

sti - - - - um, o - - - - - - sti - - - um:

33

43

sti - - - um: Bel-la pre - - - - -

li pan - - - dis o - - - - - sti - um:

munt ho-sti - li - a, ho - sti - - - - - li - a,

munt, bel - la pre - munt ho - sti - - - - -

Bel - - la

Bel - la pre - - munt,

50

munt, bel - la pre - - - munt ho - sti - - -

Bel - - - la pre - - -

bel - la pre - munt ho - sti - - - - - - - -

li - a,

pre - munt ho - sti - - - - li - a,

bel - - la pre - munt ho - - - sti - - - - - - - -

57

li - a, ho - - - sti - - - - - - - - - - li -

munt ho - sti - - - - - li - a,

li - a, da

bel - la pre - - - - - - - munt ho - sti - li - a, bel -

bel - - - - la pre - - - munt ho - sti - - - li - - -

li - - - - a, ho - - - - sti - - - - - - li - - -

63

a, ho - sti - li - a, da ro - - - - - bur, fer au -

bel - - - la pre - - - munt ho - sti - li - - - a,

ro - bur, fer au - xi - - - - - - li - um,

la pre - - - munt ho - sti - - - - li - - -

a, da

a, da ro - bur, da ro - bur,

69

xi - - - - li - um, da ro - bur, fer au - xi -

da ro - - -

da ro - bur, fer au-xi - li - um, au-xi - - - - li -

a, da ro - bur, fer au - - - - - - - -

ro - - - bur, fer au - xi - li - um,

fer au - - - xi - li - um, da ro - - -

76

li - um, da ro - bur, fer au - - - - xi - li - um.

bur, fer au - xi - li - um.

um, da ro - bur, fer au - - - - - - xi - - li - um.

xi - - - - li - - - um, au - xi - li - - - um.

da ro - - - bur, fer au - xi - li - um.

bur, fer au - - - xi - - - - - - - li - - - um.

Adrian Willaert: *O salutaris hostia*, Transkription eine Quarte nach unten transponiert

O salutaris hostia

Adrian Willaert

O sa - lu - ta - - - - - ris ho - - sti -

O sa - - lu - ta - - - - - - - - -

O sa - - - lu - ta - - ris,

O sa - lu - ta - - - - - - - - - - - ris ho - - -

10

-a o sa - lu ta - - - - - - - -

O sa - - - lu - ta - - ris,

-ris, sa - lu - - ta - - - ris ho - - - - -

sa - lu - - - ta - ris ho - - - - sti - - a o sa -

o sa - -

- - - - - - - - - - - - sti - a, ho - - - - -

17

- - - - - - - - - ris ho - - - - - - sti - a,

o sa - - - lu -

sti - a, o sa - lu - ta - - - - - ris ho - - sti - a,

- lu - ta - ris ho - - - - - - - - - - sti - a, o sa -

- lu - ta - - ris ho - - - - - sti -

- sti - a, ho - - sti - a, quae

24

quae coe - li pan - - dis o - - - - - - - - -

ta - ris ho - - - - sti - - - - - - -

quae coe - li pan - dis o - sti - um, o -

- lu - ta - - ris ho - sti - a, quae

a quae coe - - li pan - dis

coe - - - li pan - - - - - - dis o - -

Katharina Bäuerl 2016

2

32

sti - um, o - - - - - - sti - um,

- - - - - - quae coe - - - li pan - - dis

- - - - - - sti - um, o - - - -

coe - li pan - - dis o - - - - - - - -

o - - - - sti - um, quae coe - - li

sti um, o - - - - - - - sti - -

38

quae coe - li pan - dis o - - - sti - -

o - - - sti - um, quae coe - - li pan - -

- - - - sti - um: Bel - la pre - - munt ho -

- - - - sti - - - - um Bel - la pre - - - munt,

pan - - dis o - - - sti - um:

um, o - - - - - sti - - um: Bel - la

45

um: Bel - la pre - - - - - munt

dis o - - - - sti - um:

- sti - li - a, ho - sti - - - - - li - a, bel - la pre -

bel - la pre - munt ho - sti - - - - - - - - - -

Bel - - la pre - munt ho -

pre - - munt bel - - la pre -

52

bel - la pre - - - munt ho - sti - - - - - li -

Bel - - - la pre - - munt ho -

- munt ho - sti - - - - - - - - - - - li -

- li - a, bel - la

sti - - - - li - a, bel - -

munt ho - - sti - - - - - - - - - - - - li -

58

a, ho - - sti - - - - - - - - - li - a, ho - sti - li -
sti - - - li - a, bel - - la
- a, da ro - bur, fer
pre - - - - - - - munt ho - sti - li - a, bel - - la pre - -
la pre - - munt ho - sti - - li - - a
a, ho - - sti - - - - li - - a,

65

a, da ro - - - bur, fer au - xi - - - li - um,
pre - munt ho - sti - - li - - a,
au - xi - - - - li - um, da ro - bur, fer
munt ho - sti - - li - - - a, da ro - bur,
da ro - - bur fer au -
da ro - bur, da ro - bur, fer au - - xi - li -

72

da ro - bur, fer au - xi - li - um
da ro - - - bur,
au - xi - li - um, au - xi - - - - li - um, da
fer au - - - - - - - - - - - - - xi - - -
xi - li - um, da
um, da ro - - - bur fer

77

da ro - bur, fer au - - - - xi - - li - um.
fer au - xi - li - um
ro - bur, fer au - - - - - - xi - - - li - um.
-li - - - um, au - xi - - li - - - - um.
ro - - - bur, fer au - - xi - li - - um.
au - - - xi - - - - - - - - - li - - - - um.