

oder *diminutio simplex* genannt, wird gewöhnlich folgendermaßen bezeichnet: C ; $\text{C}2$; $\text{C}3$; $\text{O}2$, während für die *proportio tripla* die Zeichen $\text{C}3$; $\text{O}3$ üblich sind. In einigen der frühesten Quellen (um 1400) wird der ‚Diminutionsstrich‘ der *proportio dupla* nicht senkrecht, sondern schräg oder waagrecht gezogen: C ; O .¹

Proportio dupla und *tripla* sind nicht nur die am häufigsten vorkommenden Proportionen, sondern auch in gewisser Weise die schwierigsten. Da sie viele Züge gemeinsam haben, ist es ratsam, ihre Grundprinzipien im Zusammenhang zu erklären.

2. Proportio dupla und tripla im allgemeinen

Sowohl *proportio dupla* wie *tripla* können entweder im *tempus imperfectum* oder im *tempus perfectum* angewendet werden gemäß den folgenden Gleichungen:

$$\begin{array}{ll} 1. \text{C}2 \diamond \diamond = \text{C} \diamond & 3. \text{C}3 \diamond \diamond \diamond = \text{C} \diamond \\ 2. \text{O}2 \diamond \diamond = \text{O} \diamond & 4. \text{O}3 \diamond \diamond \diamond = \text{O} \diamond \end{array}$$

Das folgende Schema zeigt, wie eine längere Reihe von *S* unter jedem dieser vier Proportionszeichen zu übertragen ist, wobei zum Zwecke des Vergleiches die beiden *integer-valor*-Reihen hinzugefügt sind:

$$\begin{array}{l} \text{C} \diamond \diamond \diamond \dots = | \overset{t}{\text{J}} \quad \overset{t}{\text{J}} \quad \overset{t}{\text{J}} \quad \dots \\ \text{O} \diamond \diamond \diamond \dots = | \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad | \dots \\ 1. \text{C}2 \diamond \diamond \diamond \dots = | \text{J} \text{J} \quad \text{J} \text{J} \quad | \dots \\ 2. \text{O}2 \diamond \diamond \diamond \dots = | \text{J} \text{J} \quad \text{J} \text{J} \quad \text{J} \text{J} \quad | \dots \\ 3. \text{C}3 \diamond \diamond \diamond \dots = | \text{J} \text{J} \text{J} \quad \text{J} \text{J} \text{J} \quad | \dots \\ 4. \text{O}3 \diamond \diamond \diamond \dots = | \text{J} \text{J} \text{J} \quad \text{J} \text{J} \text{J} \quad \text{J} \text{J} \text{J} \quad | \dots \end{array}$$

Während in den zwei *integer-valor*-Mensuren der *tactus* auf die *S* fällt, fällt er in den Proportionen auf eine Gruppe von zwei oder drei *S*, also auf eine (imperfekte oder perfekte) *B*. Dies war der Grund, warum italienische Theoretiker des 16. Jahrhunderts den *integer valor* als *alla semibreve* bezeichneten, die Proportionen (besonders die *dupla*) hingegen als *alla breve*. Dieser Name wie auch das Zeichen C ist noch heute im Gebrauch als letzter Überrest der Proportionslehre.

Man bemerke, daß in den Fällen (2) und (3) ein gewisser Widerspruch zu bestehen scheint, indem nämlich das einfache Mensurzeichen eine andere Gruppierung der *S*

¹ Vgl. die Faksimiles 39, 71 und 88.

geschwärtzten Noten die Bedeutung einer Akzentverschiebung, von $\overset{\text{B}}{\underset{\text{B}}{\text{S}}} \overset{\text{S}}{\underset{\text{S}}{\text{B}}}$ auf $\overset{\text{B}}{\underset{\text{S}}{\text{S}}} \overset{\text{S}}{\underset{\text{B}}{\text{B}}}$, haben. Vgl. die Übertragung im Anhang Nr. 24.

Im Alt, Ende des 2. Systems, ist $\text{C}2$ (nicht $\text{C}3$) zu lesen.

Zwei Kompositionen aus dem Canonici-Manuskript mögen dazu dienen, die Verwendung der Proportionen im frühen 15. Jahrhundert zu illustrieren. Die Notationspraxis dieser Periode unterscheidet sich in verschiedener Hinsicht von der der späteren Quellen, steht aber dafür in unmittelbarer Beziehung zu jener Epoche der schwarzen Notation, welche wir wegen ihres hochkomplizierten Charakters als manierierte Notation bezeichnet haben. In der Tat wäre das diesem Notationssystem gewidmete Kapitel (S. 452 ff.) der geeignetste Platz für die Betrachtung der in Frage stehenden Kompositionen. Da sie aber in weißer Notation geschrieben (möglicherweise umgeschrieben) sind, so mögen sie hier angeschlossen werden, als passender Höhepunkt und Abschluß unserer Studien auf dem Gebiete der Proportionen.

5. Baude Cordier

mang i mes se cre te mes se longue met volent amer i
Encor. un mes. d.
entzwer. un mes.

5. Baude Cordiers *Amans ames secretement* (Canonici Ms., S. 123) ist besonders interessant, weil es trotz seiner Kürze fast alle Mensurzeichen, sowohl die einfachen (*integer valor*) wie auch die proportionalen, aufweist. Wie es in dieser frühen Periode gewöhnlich der Fall ist, muß die genaue Bedeutung der verschiedenen Zeichen auf experimentellem Wege ermittelt werden. Das Resultat ist in der folgenden Tabelle zusammengestellt unter Benutzung einer durch den Buchstaben *e* bezeichneten Zeiteinheit, die der *M* des *integer valor* oder, anders ausgedrückt, der Achtelnote der Übertragung entspricht:

	C	C	O	$\text{O}3$	C	C	$\text{O}2$	$\text{O}3$		
$M =$	e	e	e	e	e	e	e	e		
$S =$	$3e$	$\frac{3}{2}e$	$2e$	e	$2e$	e	$3e$	$\frac{3}{2}e$	e	
$B =$	$6e$	$3e$	$6e$	$3e$	$2e$	$4e$	$2e$	$9e$	$\frac{3}{2}e$	$3e$

Wie man aus dieser Tabelle ersieht, beruht die Beziehung zwischen den vier Grundmensuren auf der Gleichheit der *M*, nicht (wie es in der späteren Praxis üblich ist)

der *S*. Insbesondere haben die Zeichen der *prolatio perfecta* keine augmentierende Bedeutung.

Wiederum liegt ein Rondeau vor mit dem folgenden Text:

Amans ames secretement
Se longuement voles amer
 Recepués cest ensaînement
Amans etc
 Car quiconques fait aultrement
 D'amour il fait le doulx amer
Amans etc.

Eine Übertragung des Stückes findet sich im Anhang Nr. 25.¹

6. Unser letztes Beispiel, ein Chanson *Je suy exent* von Hugho de Lantins (Faksimile 39, S. 192) ist sicher nicht leicht zu übertragen, aber noch schwieriger ist eine angemessene Erklärung gewisser Einzelheiten der Notation, die man hier antrifft. Das Stück beginnt in allen Stimmen im *tempus perfectum diminutum*, \emptyset , welches genau wie in den früher erörterten Fällen die perfekte Messung der *B* erfordert. Man ersieht dies sofort aus dem *punctus divisionis* nach der ersten *S* des Tenors wie auch aus den zwei *S*-Pausen in der ersten Zeile des Diskants, gleich nach der Wiedereinführung des Zeichens. Im späteren Verlauf der Komposition wird gleichzeitig in allen Stimmen das normale *tempus perfectum* eingeführt (Diskant: kurz nach Beginn der dritten Zeile; Tenor: Anfang der zweiten Zeile; Contra: vor der Mitte der zweiten Zeile). Vom Standpunkt der Notation beginnt hier ein neuer Abschnitt, den wir zunächst betrachten wollen, weil hier die verschiedenen Mensurzeichen in ihrer normalen Bedeutung und in verhältnismäßig einfachen Konfigurationen auftreten. Man wird natürlich mit dem Tenor beginnen, der sich durchweg in $[3, 2]$, also im $\frac{3}{4}$ -Takt, bewegt. Im Contra tritt eine mit 2 bezeichnete Stelle auf, die als *proportio dupla* der *M* (oder *S*) zu deuten ist: die in ihr enthaltenen zwölf *M* werden dem Wert nach auf sechs *M*, also auf einen vollen Takt des *tempus perfectum*, reduziert. Eine andere Bedeutung liegt aber bei der am Schluß auftretenden Stelle in \supset vor. Hier bezieht sich die Proportion auf die *B*, wodurch ein wesentlich anderer Rhythmus eingeführt wird: zwei *B* der Proportion sind gleich einer *B* des *tempus perfectum*, so daß in der Übertragung der $\frac{3}{4}$ -Takt in einen gleich langen $\frac{2}{4}$ -Takt übergeht:



Ganz ähnliche Verhältnisse liegen im Diskant bei der Stelle in *proportio quadrupla* \supset vor (zum Text [*sou*]lus), nur mit dem Unterschied, daß hier zwei *L* der Proportion gleich einer *B* des *tempus perfectum* sind. Gegen Ende des dritten Systems tritt

¹ Eine falsche Übertragung des Anfangs dieses Stückes findet sich in E. Dannemann, *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays* (1936), S. 106.

geben würde, und zwar jede Stimme für sich (Diskant: erste B der zweiten Zeile; Tenor: letzte zwei Noten der ersten *ligatura quaternaria*; Contra: Einsatz von \emptyset nach 3):

Diskant

Tenor

Contra

Man sieht, daß die fragliche Stelle (in jeder Stimme zwischen Doppelstrichen eingeschlossen) im Diskant aus zehn, im Tenor aus acht und im Contra aus vier Takten besteht, wobei zu beachten ist, daß die $\frac{3}{8}$ - und $\frac{2}{4}$ -Takte gleiche Zeitdauer haben. Unter Zugrundelegung des Contra ergibt sich zunächst, daß die Werte des Tenors durchweg halbiert werden müssen:

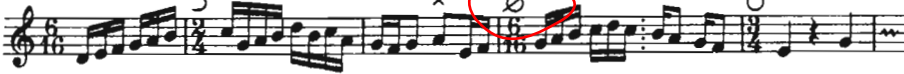
Tenor

Im Diskant ist, wie oben dargelegt wurde, das erste D als *quadrupla*, das C als *dupla* und das zweite D als *octupla* zu deuten, so daß die Stelle folgendermaßen zu übertragen wäre:

Diskant

Wenn sich auch durch die soeben beschriebenen Manipulationen ein befriedigendes Resultat ergibt, so bleibt doch noch die Frage offen, wie man sich die wechselnde Bedeutung der Mensurzeichen erklären soll (wir wollen hoffen, daß der Leser nicht gewillt ist, sich in solchen Fällen gleich von vornherein mit den beliebten Ausreden von ‚Schreibfehler‘ oder ähnlichem zufrieden zu geben). Die plausibelste Annahme ist sicher, daß in dem ersten Abschnitt die Zeichen \supset und C sich auf die am Anfang vorgezeichnete Diminution beziehen, während sie im zweiten Abschnitt, wo sie auf das einfache *tempus perfectum* folgen, auf den *integer valor* zu beziehen sind. Damit ist allerdings noch nicht die *proportio octupla* beim zweiten Auftreten des \supset im Diskant erklärt. Möglicherweise ist aber der Diskant anders zu übertragen als oben angegeben, nämlich so, daß die zusätzliche Halbierung der Werte nicht beim zweiten \supset , sondern bei dem darauf folgenden \emptyset eintritt, womit sich das folgende Resultat ergeben würde:

Diskant



Diese Version ist zwar vom Standpunkt des Stimmenkomplexes etwas weniger gut als die frühere (bei der Stelle x ergibt sich eine Dissonanz g-a), ist aber rhythmisch glatter und überdies notationsmäßig plausibler: \supset bedeutet wie vorher *quadrupla*, und das Zeichen \emptyset ist der vorangehenden Diminution \supset unterworfen und wird somit auf die Hälfte seines normalen Wertes reduziert. Allerdings leidet diese Erklärung daran, daß die Zeichen \supset und \emptyset auch im Tenor hintereinander auftreten, ohne daß hier das zweite durch das erste beeinflusst wird.

9. Kanons

In der Musik des 14. bis 16. Jahrhunderts hat das Wort Kanon (wörtlich: Regel) einen weit umfassenderen Sinn als es heute der Fall ist. Es bedeutet irgendeine Vorschrift (die übrigens manchmal auch fehlen kann und nur aus dem Zusammenhang zu eruieren ist), welche den Schlüssel zur richtigen Lesung einer absichtlich falsch (oder unvollständig) notierten Stimme enthält, und läßt sich also in gewisser Weise dem Schlüsselwort einer chiffrierten Botschaft vergleichen. Tinctoris gibt in seinem *Diffinitorium* (ca. 1475; vgl. *Couss* S IV, 179) die folgende Erklärung: *Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens* (Ein Kanon ist eine Regel, die die Absicht des Komponisten irgendwie verdunkelt anzeigt).

Kein Zweifel, die Kompositionen besonders des 15. Jahrhunderts erweisen die Richtigkeit dieser Definition in vollem Umfang. Die flämischen Meister verwendeten einen nicht geringen Teil ihrer Geistesarbeit darauf, die eine oder die andere Stimme einer Komposition in Form eines Rätsels niederzuschreiben und dessen Lösung durch eine Vorschrift anzudeuten, welche „angeblich dazu bestimmt war, dem Studierenden