WERKEN

VAN

JAN PIETERSZN. SWEELINCK

UITGEGEVEN DOOR

DE VEREENIGING VOOR NOORD-NEDERLANDS

MUZIEKGESCHIEDENIS.

DEEL X.

DE «COMPOSITIONS-REGELN»

UITGEGEVEN MET INLEIDING DOOR

DR. H. GEHRMANN.

'S-GRAVENHAGE
MARTINUS NIJHOFF.

LEIPZIG
BREITKOPF & HÄRTEL.

1901.

„Composition Regeln

HERRN

M. JOHAN PETERSSEN SWELING".

NAAR DE DRIE DUITSCHE BRONNEN BEWERKT EN VOOR HET EERST UITGEGEVEN
MET INLEIDING EN AANTEEKENINGEN

DOOR

DR. H. GEHRMANN.

Uitgave van de Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis.

'S-GRAVENHAGE
MARTINUS NIJHOFF.

LEIPZIG
BREITKOPF & HÄRTEL.

1901.

Einleitung.

Die theoretischen Spekulationen Sweelinck's sind nicht in einem Drucke oder Autograph auf uns gekommen, sondern in verschiedenen Handschriften, die einst innerhalb des Kreises seiner deutschen Schüler entstanden sind. Um aus solchen Quellen ein übersichtliches Bild von Sweelinck's Bedeutung als Theoretiker zu gewinnen, bedarf es einer genauen Untersuchung der äußeren wie inneren Beschaffenheit aller Vorlagen.

Das bei weitem wichtigste Dokument befindet sich auf der Hamburger Stadtbibliothek. Dieses Manuskript, das wir mit **Ms. A** kurz bezeichnen wollen, ist ein starker brauner Quartband, der auf dem Lederrücken die goldgepreßte Inschrift trägt: „P. Sweelinck's Kompositionsregeln". Auf der Rückseite des vorderen Einbanddeckels steht die Signatur der Hamburger Bibliothek: Realcat. N. D. VI.
No. 5383.
Auf pag. 1 findet sich die auf Seite 1 mitgeteilte Überschrift. Das Manuskript umfaßt 371 Seiten. Es besteht aus zwei Hauptteilen und einem Auszug aus dem 2. Hauptteil, der von Reincken geschrieben ist. Die Niederschrift der beiden Hauptteile selbst rührt von einer anderen Hand her.

Der 1. Hauptteil reicht von pag. 1—275 und gliedert sich in drei Abschnitte. Der erste handelt vom einfachen Kontrapunkt (p. 2—114) und zweistimmigen (p. 2—86), dreistimmigen (p. 87—90), vier- und mehrstimmigen Satze (p. 91—114). Doch werden schon beim zweistimmigen Satze auch vierstimmige Fortschreitungsregeln und umgekehrt bei dem vierstimmigen Satze oft auch zweistimmige Tonverbindungen gezeigt, wodurch viele Wiederholungen stattfinden.

Der 2. Abschnitt (p. 115—176) enthält die Lehre von den Modi, wobei die acht Kirchentöne zweimal besonders beschrieben werden (p. 116—123 und p. 124—159) und in der Darstellung aller zwölf Modi (p. 160—176) zum dritten Male vorkommen.

Der 3. Abschnitt (p. 177—275) handelt von Fuge und doppeltem Kontrapunkt für den zweistimmigen (p. 177—216), dreistimmigen (p. 217—246), vier- und fünfstimmigen Satz (p. 247—275).

Der 2. Hauptteil umfaßt pag. 280—351, ist also vom 1. Hauptteil durch mehrere Seiten getrennt, die leer gelassen sind. Die Anordnung ist sehr verworren. Zunächst wird der neuere doppelte Kontrapunkt zweistimmig (p. 280—318) gelehrt und zwar gleich in drei Wiederholungen der doppelte Kontrapunkt alla Octava, in zwei Wiederholungen jener in der Duodecima und einmal jener in der Decima. Dann folgt sein Gebrauch für den dreistimmigen Satz (p. 313—317) und für den vier- und mehrstimmigen Satz (p. 318—326). Auf pag. 326 wird an die Ausführungen von pag. 313 wieder angeknüpft und bis pag. 340 der neuere doppelte Kontrapunkt im zweistimmigen Satze behandelt, wobei zum vierten Male auf den doppelten Kontrapunkt alla Octava eingegangen wird. Zum Schluß folgen auf p. 341 bis 351 noch besondere Fälle des doppelten Kontrapunktes für mehr als zweistimmigen Satz.

Aus diesem 2. Hauptteile machte sich der junge Reincken, der Besitzer dieses Manuskripts, einen kurzen Auszug, der wieder nach mehreren leeren Seiten mit einer besonderen Überschrift (S. 104) beginnt und von pag. 354—371 reicht. Aus dieser Überschrift ergiebt sich, daß Reincken der Besitzer dieses Buches gewesen sein muß.[1])

Noch eine andere Handschrift findet sich auf der Hamburger Bibliothek. Dieser ebenfalls starke Quartband hat einen etwas kleineren Umfang wie Ms. A. Die Seiten sind nicht numeriert. Auf der Rückseite des vorderen Einbanddeckels finden sich die Signaturen:
Realcatalog N. D. VI
No. 5384.

Der ursprüngliche Besitzer hat sich mit den Worten verewigt: „Johann Adam Reincken | gehört das Buch zu, unt hact Es mit Eigener hant geschrieben | so geschehen 1670: — — —"

Auf der Rückseite des dritten Blattes findet sich die Überschrift des Ganzen.[2])

Dieses Manuskript, das wir **Ms. B** nennen, steht dem Ms. A frei und selbständig gegenüber. Wie schon aus der Überschrift hervorgeht, ist es eine neue Überarbeitung des 1. Hauptteils von Ms. A. Es gliedert sich in zwei getrennte Traktate. Der erste Traktat hat die Überschrift: „Erste Unterrichtung zur Composition" und handelt 1. von den Kon- und Dissonanzen, 2. von den Modi, 3. von der Fuge und dem doppelten Kontrapunkt, 4. vom Takt und 5. vom Text. Mit einem Nachwort schließt dieser Traktat und mit einem Vorwort wird der zweite Traktat eingeleitet (S. 58, Anm. 1). Dieser ist eine Kopie des letzten Abschnitts vom 1. Hauptteil in Ms. A (pag. 177—275); jedoch fehlt der Inhalt der letzten Seiten aus Ms. A. Die Kopie geht nur bis pag. 268 in Ms. A. Die Differenzen zu Ms. A betreffen im zweiten Traktat die Schreibweise, Anordnung der Beispiele, Hinzufügung anderer Beispiele und dergleichen. Sie sind unwesentlicher Natur. Groß sind die Differenzen zwischen Ms. A und dem ersten Traktat in Ms. B.

---

[1]) Seiffert: „J. S. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler", in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII, 1891, Seite 178 ff.

Gehrmann: „J. Gottf. Walther als Theoretiker", Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VII, S. 485—486.

[2]) Auf beide Manuskripte ging ausführlich zum ersten Male Seiffert in der eben citierten Arbeit ein. Vorher waren die Manuskripte so gut wie unbekannt, nur R. Eitner: Monatshefte für Musikgeschichte III teilt aus dem 1. Manuskript alle Beispiele für die Modi mit. Später folgte meine eben citierte Arbeit, die den Manuskripten einen besonderen Abschnitt widmete.

Völlig neu ist hier Ms. A gegenüber alles das hinzugekommen, was über Fuge, Takt und Text gesagt ist. Auch der größte Teil der Betrachtung über die Modi ist neu.

Die Art und Weise, wie Reincken der Weitschweifigkeit seiner Vorlage da, wo er sie benutzt, gegenübertrat, verdient Beachtung. Da der erste Traktat in Ms. B nur für die „Erste Unterrichtung" bestimmt ist, so faßt Reincken nur den zweistimmigen Satz ins Auge; dem drei- und vierstimmigen Satze sind Sonderbetrachtungen, wie in Ms. A, überhaupt nicht gewidmet. Die Kon- und Dissonanzen, um die es sich ja in einer Lehre vom Kontrapunkt allein handelt, umfaßt in Ms. A den Raum von pag. 2—114, wo die Regeln für den zweistimmigen Satz bis pag. 86, für den dreistimmigen von pag. 87—90 und für den vierstimmigen von pag. 91—114 reichen.

Für die „Überarbeitung" Reincken's kommt daher aus Ms. A nur der Abschnitt für den zweistimmigen Satz in Frage, also pag. 2—86. Reincken lehrt hier nicht den „einfachen" und „gebrochenen" Kontrapunkt, sondern eben nur die Verbindungen der Kon- und Dissonanzen. Dadurch gewann er die Möglichkeit, nur einmal, ohne Wiederholungen, die Fortschreitungsregeln darzustellen.

Mit 18 kurzgefaßten Regeln über den Gebrauch der Konsonanzen beginnt der Traktat, in weiteren 8 prägnanten Regeln ist der Gebrauch der Dissonanzen gezeigt. Auf diese 26 Regeln mit wenigen Beispielen also, die auch über Kadenzen und Melodiebildung wichtige Bestimmungen enthalten, ist der Kern des ganzen weitläufigen Abschnitts von Ms. A pag. 2—86 hier zusammengeschmolzen.

Neben diesen Regeln sind aber auch die wichtigsten Fortschreitungen gezeigt, die nur im mehr als zweistimmigen Satze gestattet sind. Damit ist zugleich schon auf den drei- und vierstimmigen Satz Rücksicht genommen, so daß in diesen 26 Regeln und den beigefügten Bemerkungen das Wesentlichste, was in Ms. A auf 114 Seiten gesagt ist, in knappster Form sich findet.

Die Regeln sind numeriert, stets wird dem Alten das Neue gegenübergestellt; in ganz wenigen Beispielen wird das Gesagte erläutert, so daß Reincken durch diesen Abschnitt als ein ausgezeichneter Pädagoge erkannt wird. Doch muß ausdrücklich betont werden, daß dieser Traktat nur für einen ersten Unterricht und nicht für eine vollständige Ausbildung im Kontrapunkt berechnet ist, und daß aus diesem Grunde der Text von Ms. A eine bei weitem größere Bedeutung für die Urform Sweelinck's hat, als die Überarbeitung in Ms. B.

Das Vorhandensein noch einer dritten Quelle wies Dr. Seiffert in der „Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft" 1891, S. 679/680 nach. Dieses Manuskript, das wir **Ms. C** bezeichnen, befindet sich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin. Es ist ein in Querformat mit schwarzem Lederüberzug gebundenes Album, auf dessen Vorderdeckel in Gold gepreßt steht:

Burchardus Gramman
[Vignette]
Anno 1657.

Auf dem zweiten Blatte vorn findet sich die Überschrift des Ganzen von pag. 1 in Ms. A (S. 1). Auf der Rückseite des vierten Blattes beginnen die Regeln selbst.

Wer dieser Gramman war, darüber hat sich keine Klarheit schaffen lassen. Eine Stelle, welche eine ausdrücklich „für Organisten" in deutscher Tabulatur mitgeteilte Moditabelle enthält, dürfte nur den Gedanken nahe legen, daß er ein Organist war.

Wiewohl dieses Manuskript zeitlich früher als Ms. B fällt, so haben wir doch Ms. B im Anschluß an die Beschreibung von Ms. A charakterisiert, da beide sachlich zusammengehören resp. sich ergänzen. In ihnen ist das gesamte Lehrgebäude der Sweelinck'schen Schule enthalten.

Anders ist es bei Ms. C, das von weit geringerer Bedeutung wie Ms. B ist und außer der eben erwähnten Moditabelle weiter nichts enthält, als eine ganz getreue Kopie von dem 1. Hauptteil in Ms. A pag. 1—275. Daß der 2. Hauptteil von Ms. A hier nicht mitkopiert ist, darf als ein überaus wertvoller Fingerzeig gelten für die Grenze, bis wie weit Sweelinck's Unterricht reichte.

Diese drei Handschriften bilden die Grundlage für eine kritische Rekonstruktion der Sweelinck'schen Urform seiner theoretischen Unterweisungen. Aber das Ziel dürfte kaum erreicht werden, wollte man der einen Quelle so viel Autorität beimessen, wie der anderen und gedankenlos die Abweichungen und gegenseitigen Ergänzungen der Manuskripte mit einander verschmelzen. Welche Stellung wir den einzelnen Quellen gegenüber einzunehmen haben, hat uns jene oben gegebene Beschreibung der drei Handschriften gezeigt, aus deren Vergleich sich folgendes Resultat ergiebt: Die Quelle für Ms. B und C ist Ms. A, und zwar, was wichtig ist, immer der 1. Hauptteil von A (pag. 2 bis 275). Ms. C ist vollständig und von Ms. B der größere zweite Traktat wörtlich aus Ms. A entlehnt. Nur der erste Traktat aus Ms. B ist eine selbständige Arbeit des zum Manne gereiften Reincken, obwohl auch hier Beziehungen zu Ms. A zu erkennen sind. — Ms. A hat demnach von den drei Handschriften die bei weitem größte Bedeutung. Rührt dasselbe nun von Sweelinck selbst her oder von einem direkten Schüler desselben? Das ist die Frage, die sich zunächst uns aufdrängt. Daß Ms. A in Reincken's Besitz war, sahen wir schon. Aber von seiner Hand rührt nur der kleine Anhang am Schluß des 2. Hauptteils von Ms. A her. Wichtig ist jedoch zu wissen, von wem die beiden Hauptteile, die von ein und derselben Hand geschrieben sind, herrühren. Am Ende der pag. 43 in Ms. A findet sich nun eine Anmerkung, die mit M. W. unterzeichnet ist. Dieselbe Hand hat aber, abgesehen von dem Reincken'schen Anhang, das ganze Buch geschrieben.

Dieses M. W. kehrt wieder in einem Lüneburger Manuskript, dessen Signatur K. N. 206 ist. Hierin sind mehrstimmige Gesangsstücke mit oder ohne Instrumentalbegleitung verschiedener Autoren enthalten. Am Ende des Ganzen befindet sich ein Schnörkel, aus dem die Anfangsbuchstaben mehrerer berühmter Musiknamen sich leicht entziffern lassen; Heinrich Scheidemann, J. A. Reincken und M. Weckmann. Die ganze Sammlung aber ist von M. Weckmann geschrieben. Ein Vergleich dieser Schrift mit jener des Hamburger Ms. A zeigt überraschende Übereinstimmung.

In beiden Manuskripten drückt sich, um nur einiges hervorzuheben, die eigentümliche Art aus, wie die Ligaturen, Schlüssel und Noten geschrieben werden. Die Ahnlichkeit in den Schriftzügen ist auch sehr groß, charakteristische Abkürzungen und das Schnörkelzeichen „$\mathcal{S}^{u}$" treten unzählige Male in gleicher Weise in beiden Manuskripten auf. Selbstredend stimmen auch Orthographie und Stil in beiden Büchern überein. Ms. A ist sorgfältiger als das Lüneburger Manuskript K. N. 206 geschrieben. Das deutet darauf hin, daß Weckmann bei der Abfassung von Ms. A jünger war, als bei der Niederschrift der Lüneburger Sammlung, eine Beobachtung, die aus Weckmann's Biographie ihre Bestätigung erhält: Matthias Weckmann, der 1621 zu Oppershausen in Thüringen geboren war, wurde frühe dem Heinrich Schütz anvertraut. Nach gründlicher Ausbildung im Gesange trat er als Sopranist in die kurfürstliche Kapelle und erhielt Kompositionsunterricht bei Schütz. Später wurde er zu

Jakob Praetorius nach Hamburg geschickt und kehrte nach drei Jahren nach Dresden zurück.[1])

Dr. Seiffert teilt nun in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissensch." VII S. 230 Anm. 2, einen Paßbrief für „Matthes Weckmann, kursächs. Musicus und Organist" nach Hamburg mit. Dieses im Königl. Hauptstaatsarchiv zn Dresden, Loc. 8297. Bl. 19 und 22 befindliche Dokument ist datiert vom 31. Juli 1637. Da nun Weckmann nach Mattheson's „Ehrenpforte" drei Jahre in Hamburg blieb, so hat sein dortiger Studienaufenthalt von 1637 bis 1640 gedauert. Also in dieser Zeit und während des Unterrichtes Weckmann's bei Praetorius ist Ms. A geschrieben. Weckmann überließ dann sein Buch, als er nach Dresden zurückkehrte, dem fast gleichaltrigen Reincken, der es zur Fortsetzung benutzte. Das Datum aber, das den Abschluß der Lüneburger Handschrift anzeigt und am Ende derselben steht, ist der 15. Juni Anno 1647; also sieben Jahre später als Ms. A ist die Lüneburger Sammlung geschrieben. Demnach nehmen unsere drei Quellen chronologisch diese Reihenfolge ein:

Ms. A. 1640
Ms. C. 1647
Ms. B. 1670

Ein Punkt scheint jedoch noch mit dem für Ms. A. gewonnenen Datum in Widerspruch zu stehen. In Joh. Crüger's „Synopsis musica" von 1630 stehen bereits einige wichtige Beispiele, die sich auch in Ms. A finden. Wenn nun auch Crüger nicht aus Ms. A. schöpfen konnte, so ist doch wahrscheinlich, daß er von irgend einem direkten Schüler Sweelinck's diese Beispiele erhalten hat. In der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", B. VII S. 180/181 weist Dr. Seiffert dies überzeugend nach.

Wie man sich nun die Entstehung von Ms. A zu denken hat, dafür giebt das Manuskript selbst einigen Anhalt. Alles in allem ist das Lehrmaterial in Ms. A nur lose aneinandergereiht. Wie wir schon aus der kurzen Beschreibung von Ms. A sahen, finden viele Wiederholungen desselben Stoffes statt; und zwar je schwieriger die Materie ist, desto häufiger treten die Wiederholungen auf, so besonders im 2. Hauptteil bei dem neueren doppelten Kontrapunkt. Außerdem ist das Material nicht verarbeitet, sondern nur zusammengehäuft und im einzelnen ziemlich unvermittelt nebeneinander gestellt. Kurz, der Stempel des Subjektiven ist dem Werke unbedingt aufgedrückt.

Alles das deutet darauf hin, daß das Manuskript genau den Unterrichtsgang wiederspiegelt, den Jakob Praetorius, der direkte Sweelinck'sche Schüler, mit Matthias Weckmann einschlug. Der vortragende Meister suchte immer von neuem die Lücken im Wissen seines Schülers durch Rekapitulationen der Hauptregeln zu beseitigen. So kommen, um nur eins zu erwähnen, beim langsamen Vorwärtsgehen im Unterricht, die wichtigsten Fortschreitungsregeln, gegen die ja von allen Anfängern in der Theorie am meisten gesündigt wird, immer von neuem zum Vorschein. Diese Repetitionen, die Praetorius mit dem jungen Weckmann vornahm, sind ähnlich wie in den Kollegheften eines gewissenhaften Studenten mit aufgezeichnet. Das Buch erhält dadurch einen besonderen pädagogischen Wert,

Praetorius und Weckmann geben aber im 1. Hauptteil von Ms. A thatsächlich die originale Sweelinck'sche Lehre wieder, wenn sie auch durch die subjektive Rücksichtnahme auf die Praxis des Unterrichts etwas getrübt erscheint. Wesentliche Praetorianische Zusätze finden sich jedoch nicht in diesem Teile, denn die wenigen originalen Stellen desselben fallen durchaus nicht aus dem Rahmen des Übrigen heraus und entsprechen durchaus dem Standpunkte, den die theoretische Spekulation zu Sweelinck's Zeiten einnahm. Es ist wichtig, daß nur aus diesem ersten Teile von Ms. A in Ms. B und C geschöpft wird. Ausdrücklich sagt Reincken in Ms. B im Vorwort zum zweiten Traktate (S. 58 Anm. 1), daß diese Regeln und Beispiele von dem „signor Josepho Zarlino Vnd dem zu seiner Zeit unvergleichlichen Mag. Johannis Petri Sweelingk Erfunden" sind.

Der 2. Hauptteil von Ms. A (pag. 280—351) stammt nicht direkt von Sweelinck. Abgesehen von der historischen Unmöglichkeit, beweisen das auch äußere Umstände.

Der 2. Teil, der vom 1. Teile auch äußerlich durch mehrere leere Blätter getrennt ist, weist zu dem 1. Teile nicht die geringsten Beziehungen auf, obgleich hier sowohl, wie im letzten Abschnitt des 1. Teiles vom doppelten Kontrapunkt gehandelt wird. Reincken hat in Ms. B, wie aus dem eben zitierten Satze hervorgeht, darauf hingewiesen, daß die doppelte Kontrapunktslehre im 1. Teile von Zarlino und Sweelinck herrührt und teilt diese allein in seinem zweiten Traktat mit. Es ist dies wohl nicht ohne Absicht geschehen. Reincken, der, wie wir sahen, in jugendlichem Eifer sich einst einen Auszug aus dem 2. Teile von Ms. A machte, der als gereifter Mann im ersten Traktat von Ms. B die größte Rücksicht auf die Neuerungen seiner Zeit nimmt, verzichtet ganz auf die Wiedergabe des 2. Teiles von Ms. A, der doch die 1670 schon üblichen Regeln des modernen doppelten Kontrapunktes lehrte, und zieht die ältere Lehre, da sie von Zarlino und Sweelinck herrührt — was Reincken aus seinem Verkehr mit Sweelinck's Schülern genau wissen konnte — vor. Also nur aus Achtung vor den größeren Autoritäten hat unser sonst so fortschrittlicher Neuerer die ältere unpraktischere Darstellung des doppelten Kontrapunktes jener neueren vorgezogen in Ms. B.

Jener 2. Teil in Ms. A mag wohl, da er von Sweelinck nicht herrühren kann, das geistige Eigentum von Jakob Praetorius sein. Dafür spricht schon der Umstand, daß Praetorius der Lehrer Weckmann's war, der auch diesen Teil niederschrieb. Ganz besonders wichtig ist aber dieser Teil dadurch, daß er, wenn auch selbständig und von Sweelinck unabhängig verfaßt, als Fortsetzung seiner Ideen innerhalb seiner Schule zu betrachten ist; denn er enthält die ersten Anfänge des modernen doppelten Kontrapunktes in einer so gründlichen und umfangreichen Darstellung, wie niemals wieder.

Fassen wir nun die eigentliche Sweelinck'sche Lehre ins Auge, wie sie in dem 1. Hauptteil von Ms. A vorliegt, so hatte schon Reincken, wie wir sahen, auf den Zusammenhang von Sweelinck und Zarlino hingewiesen. In der That stellt sich nun nach einer Vergleichung der große 1. Teil in Ms. A als eine Kopie aus Zarlino's „Istitutioni Harmoniche" von 1558 dar. Das gesamte praktische Lehrmaterial aus dem dritten, sowie der wesentlichste Kern aus dem vierten Teile dieser Institutionen sind treu von Sweelinck, dem direkten Schüler Zarlino's, auf diese Weise dem Norden vermittelt. Trotzdem aber ist die historische und originale Bedeutung dieser Sweelinck'schen Regeln, wenn sie auch aus den Institutionen kopiert sind, nicht gering anzuschlagen.

Zarlino's Regeln sind von Sweelinck erweitert, praktischer angeordnet, moderner gefaßt, kurz dem vorgeschrittenen Standpunkt der Theorie zu Sweelinck's Zeit angepaßt. Diese originalen Zusätze weisen auf die Entwickelung hin, welche die fraglichen Disciplinen im Laufe eines halben Jahrhunderts von dem Erscheinen der Institutionen an, von 1558 bis ca. 1600, dem Hauptwirken Sweelinck's, genommen haben.

[1]) Seiffert: Artikel „Weckmann" i. d. Allgemeinen deutschen Biographie; vergl. auch Seiffert: „Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg." Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft II. Heft 1. Seite 80 u. ff.

Es ist schon darauf hingewiesen, daß Sweelinck bei den Fortschreitungsregeln im zwei- und dreistimmigen Satze eine Menge Beispiele im vierstimmigen Satze giebt. Dies geschieht, wenn dadurch der Gebrauch der betreffenden Regel moderiert wird. All diese Zusätze und Beispiele sind Eigentum Sweelinck's. Aus dieser geschickten Verwendung der zweistimmigen Fortschreitungsregeln im vierstimmigen Satz spricht schon eine große Vertrautheit mit der harmonischen Anschauung, die bald die herrschende werden sollte. Von alledem kann bei Zarlino noch nicht die Rede sein; dieser bringt das kontrapunktische Lehrgebäude, wie es sich in der Mensuralmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts entwickelt hatte, in den Institutionen zum vollendetsten Ausdruck. Die Keime einer harmonischen Anschauung regen sich in den Institutionen allerdings schon, haben aber auf die strenge vokale Satzlehre noch so gut wie gar keinen Einfluß. Im zweistimmigen Satze giebt Zarlino nur zweistimmige Beispiele, die gegenüber jenen mehrstimmigen Beispielen im drei- und vierstimmigen Satze dominieren. Anders ist es bei Sweelinck. Sowohl bei den mehr als zweistimmigen Satzarten, wie auch bei dem zweistimmigen Satze selbst, wird eine viel größere Menge von vierstimmigen Beispielen als bei Zarlino gegeben (S. 31, Anm. 1, S. 34, Anm. 2). Ganz neu gegenüber Zarlino sind die Beispiele für den fünf- und sechsstimmigen Satz (S. 37, Anm. 1). Ein weiterer wichtiger Fortschritt ist bei Sweelinck das Fehlen jeder philosophisch-mathematischen Spekulation, von der die musikpraktische Lehre im dritten und vierten Teil der Institutionen noch reichlich durchsetzt ist.

In dieser Beziehung dürfte unser Ms. A das älteste Werk sein, das so ganz auf derartige Spekulationen verzichtet. So liegt der Anordnung der Intervalle bei Sweelinck der rein musikalische Charakter zugrunde, wonach erst alle Konsonanzen aufgezählt werden und dann erst die Dissonanzen folgen, nicht wie bei Zarlino das arithmetische Prinzip (S. 2, Anm. 3). Auch die Verhältniszahlen der Intervalle, die für den Schüler gar keinen praktischen Nutzen haben, fehlen mit Recht.

Neu sind die Regeln für den Gebrauch der Semiminimen; dies ist ein Beweis für das durch instrumentale Einflüsse hervorgerufene Eindringen lebhafterer Tempi (S. 9, Anm. 1; S. 12, Anm. 3 und S. 24, Anm. 2). Auch bei den Modi sind Fortschritte zu verzeichnen. So ist von Sweelinck die Regel für den Gebrauch der Quarte und Sexte anstatt der Terz und Quint im dritten und vierten Modus zum ersten Male klargestellt (S. 42, Anm. 1). Wiederum fehlt hier die Zarlino'sche philosophisch-mathematische Betrachtungsweise. Selbst die griechischen Namen der Modi sind hier vermieden, wahrscheinlich, um dem Schüler keine Skrupel wegen der heidnischen Namen der Modi, die ja zugleich die Kirchentöne sind und als solche in Ms. A auch gelehrt werden, zu verursachen. Wiederum auf harmonische Einflüsse sind die originalen vierstimmigen Modibeispiele zurückzuführen, die hier an Stelle der zweistimmigen Zarlino'schen Beispiele erscheinen (S. 42, Anm. 2). Außerdem sind für jeden Modus in regulärer und transponierter Lage originale einstimmige Beispiele gegeben (S. 40, Anm. 3). Bei der Lehre vom doppelten Kontrapunkt und Fuge ist neu die Verwandlung der zweistimmigen Beispiele in dreistimmige (S. 62, Anm. 1).

Die Möglichkeiten im doppelten Kontrapunkt und die dazu gehörigen Beispiele sind beträchtlich gegen das Zarlino'sche Material erweitert worden, doch sind diese Weiterbildungen im Zarlino'schen, d. h. im vokalen Sinne gegeben, im Gegensatz also zu jener neueren Lehre vom doppelten Kontrapunkt im 2. Teil von Ms. A. Diese originalen Zusätze sind sehr umfangreich; es gehören dazu Regeln und Beispiele auf S. 66—68, zum Teil die Bearbeitungen des Chorals „Veni creator spiritus", dann der große Kanon über „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß" das letzte Beispiel auf S. 78, der ganze Inhalt von S. 78—80, der „Canon perpetuum" auf S. 81 und schließlich die beiden komplizierten fünfstimmigen Kanons auf S. 83/84, die den äußersten Grad technischer Gewandtheit darstellen, wie sie vom Zarlino'schen Gesichtspunkte, der älteren, vokalen Betrachtungsweise aus überhaupt erreicht werden konnte. Aus all dem ist zu ersehen, dass die eigentliche Sweelinck'sche Lehre auch reich an originaler Arbeit ist und daß ihre Bedeutung darin besteht, nicht nur die Zarlino'sche Lehre nach dem Norden verpflanzt, sondern auch zeitgemäß erweitert und zugleich eine Verquickung des Zarlino'schen und nordischen Kontrapunktes angestrebt zu haben. Für das Letztere sprechen die vielen originalen Beispiele bei Fuge und doppeltem Kontrapunkt, die im Gegensatz zu der Klarheit und größeren Plastik der Zarlino'schen Beispiele mehr auf technische Geschicklichkeit und geistreiches Detail in der Ausführung sehen. Hinsichtlich dieser Erweiterungen und Verquickung übertrifft diese Lehre die „Melopoiia" des Sethus Calvisius von 1592. Auch in diesem Werke handelt es sich um eine Verarbeitung der Zarlino'schen Lehre, jedoch ohne wesentliche Erweiterungen. Mag dieses Werk immerhin das erste sein, durch welches der Zarlino'sche Kontrapunkt nach dem Norden drang, so hat doch demgegenüber unser Ms. A den Vorzug, das erste Werk zu sein, welches in deutscher Sprache Zarlino's Lehre vermittelt. Daß aber Ms. A die Hauptquelle für die Zarlino'sche Lehre in Norddeutschland wurde, geht schon aus den Kopieen, wie sie in Ms. B und C vorliegen, hervor, ferner aus dem, was in meiner Arbeit „Joh. Gottfr. Walther als Theoretiker" in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissensch.", VII, S. 491 gesagt ist. Dort wird auf die Bekanntschaft Werckmeister's und Walther's mit diesem Manuskript hingewiesen, auch Beziehungen der Sweelinck'schen Schule zu Joh. Seb. Bach wahrscheinlich gemacht.

Es sei hier noch erwähnt, daß frühe schon Beziehungen zwischen Zarlino und den Niederländern bestanden. So übersetzte Antonius Hermannus Gogava (Gogavinus)[1]) 1562 die musikalischen Schriften des Aristoxenos, Ptolemaeus, Aristoteles und Nicomachus, „auf Anraten Zarlinos", wie Gerber (A. L.) sagt, ins Lateinische. Doch ist diese Übersetzung kritisch wertlos (vergl. Forkel's „Allgemeine Litteratur der Musik", S. 44 f.).

Im großen Gegensatz zu diesem 1. Teile, der die eigentliche Sweelinck'sche Lehre enthält, steht der 2. Teil, der, unabhängig von Sweelinck verfaßt, seine Ideen innerhalb seiner Schule fortsetzt. Wiederum handelt es sich hier um doppelten Kontrapunkt, der, wie wir schon andeuteten, hier im 2. Teile in neuerer Form als im letzten Abschnitt des 1. Teils beschrieben wird und in dieser Form den erschöpfendsten Ausdruck überhaupt erhält.

Der Unterschied zwischen dieser neueren und jener älteren Lehre im 1. Teil von Ms. A ist groß. Die Menge Arten und Manieren vom doppelten Kontrapunkt, die in der älteren Lehre gezeigt werden, lassen ein bestimmtes System, nach dem verfahren wird, nicht erkennen. Es sind im besagten letzten Abschnitte des 1. Teiles von Ms. A nur die gebräuchlichsten Arten angegeben, denn die Möglichkeiten sind hier unzählig. Zarlino beschreibt in den Institutionen III diesen Kontrapunkt im allgemeinen so: Im doppelten Kontrapunkt können beide Stimmen in der Umkehrung in ein beliebiges Intervall versetzt werden,

[1]) Gogava wurde 1529 in Grave geboren, 1550 in Venedig, 1569 † in Madrid, war Arzt.

doch dürfen keine Fehler gegen die Stimmführungsregeln gemacht werden. Zarlino nennt die Arten des doppelten Kontrapunktes je nach der Beschaffenheit der Umkehrung auch mit Namen, wie Contrapunto doppio alla duodecima — quinta — decima etc. Praetorius vermeidet bei dem Diktat der älteren Sweelinck'schen Lehre diese Namen, um den Schüler im Hinblick auf diese Namen, die in der neueren Darstellung eine veränderte Rolle spielen, nicht zu verwirren. Die häufigste Art in der älteren Lehre ist der Kontrapunkt alla duodecima, die seltenere jener alla Ottava. Dies ändert sich nun: in der neueren Lehre wird der doppelte Kontrapunkt alla ottava die Hauptform und jener alla duodecima tritt zurück. Alle Arten vom doppelten Kontrapunkt schrumpfen in der neuen Lehre auf drei Hauptformen zusammen, auf den Kontrapunkt alla Ottava, Duodecima und Decima, von denen die erste Form die meisten Varianten zuläßt. Immerhin wird der Kontrapunkt alla Duodecima von Praetorius vor den doppelten Kontrapunkt alla Decima gesetzt. Das ist ein Zeichen, daß die harmonischen Einflüsse, die hier bereits stark mitspielten, dem Praetorius doch noch nicht ganz zum Bewußtsein gekommen waren. Sonst hätte er wohl den doppelten Kontrapunkt alla Duodecima erst nach dem doppelten Kontrapunkt alla Decima gesetzt. Auch die drei bekannten Zahlenschemata, die Berardi in seinen „Documenti armonici" von 1687 zum ersten Male aufstellt, fehlen noch [1]). Doch diese Ausstellungen sind geringfügiger Art gegenüber dem großen Verdienst der Zusammenziehung der vielen Arten auf die drei Hauptgattungen.

Um die weitere Ausbildung dieser Lehre hat Joh. Gottfr. Walther in seiner handschriftlichen Kompositionslehre sich verdient gemacht („Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", VII, S. 559—564). Mit der Aufstellung des Zahlenschemas durch Berardi ist die harmonische Betrachtung dieses Kontrapunktes erst zum deutlichen Bewußtsein gebracht. Sie besteht darin, daß man das Augenmerk auf die genaue Umkehrung jedes einzelnen von beiden Stimmen gebildeten Intervalls richtet, nicht auf die Umkehrung der Melodiereihe einer Stimme.

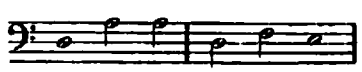
Außerdem sind die meisten Beispiele dieses Teiles in kleineren Notenwerten als jene in der älteren Lehre verfaßt; Achtel- und Sechzehntelbewegung dominiert hier. Dies ist ein Beweis für das Eindringen eines frei instrumentalen Stils, wie er durch das Überhandnehmen des Instrumentenspielens mehr und mehr gebräuchlich wurde. Auch dies ist für den 2. Hauptteil von Ms. A charakteristisch.

Der historische Wert von Ms. B besteht in dem Ms. A gegenüber neu hinzugekommenen Regeln und Beispielen. Die neuen Fortschreitungen der Intervalle sind auf S. 23 und 24 einzusehen. Mehr wie bei den Intervallen wird bei anderen Disciplinen die neue Anschauung der alten gegenübergestellt.

Von größter Bedeutung sind die neuen Regeln über die Transposition der Modi (S. 50). Außer der alten Transposition in die tiefere Quint oder höhere Quart lehrt Reincken die Transposition nach anderen Intervallen hin. Diese neuen Bestrebungen treten zunächst im „Syntagma musicum" des Mich. Praetorius 1618 auf. Doch gestattet dieser nur die Transposition in die höhere oder tiefere Sekunde; Andreas Herbst, der in seiner „Musica poetica" von 1643 auch auf die neuen Transpositionen zu sprechen kommt, verwirft sie. Reincken gestattet nun zum ersten Male die Transposition der Modi in jedes Intervall hin. Ausdrücklich heißt es (S. 50) „Nuhn kan jeder ton nach belieben transponiret werden, wie man wil".

Diese größere Fähigkeit zu transponieren weist auf eine Verbesserung der Temperaturen auf den Instrumenten hin. Werckmeister sagt in seinen „Hypomnemata musica" von 1697 in Kap. 9: „Je besser die Temperatur ist, desto besser kann man transponieren." Hierdurch und durch die zunehmende harmonische Anschauungsweise schwand das Charakteristische der einzelnen Modi mehr und mehr, und so war es gekommen, daß schon vor Reincken von Lippius in seiner „Synopsis musica" von 1612 die Modi in drei mit großer und drei mit kleiner Terz geschieden wurden; die drei ersteren schrumpften bald auf einen einzigen, den jonischen Modus, zusammen, während bei den Modi mit kleiner Terz Dorisch und Aeolisch längere Zeit nebeneinander Geltung behalten (Werckmeister „Harmonologie" von 1702 und „Paradoxal-Discurse", 1707). Von diesen übrig gebliebenen drei Modi, die Walther in seiner handschriftlichen Kompositionslehre von 1708 kennt, war nur noch ein Schritt zu den beiden neuen Tonarten Dur und Moll, der durch Walther's Transponierung der Modi nach allen zwölf Tönen hin und durch Werckmeister's gleichschwebende Temperatur (Musikalische Temperatur von 1691) gethan wurde. Reincken's Transpositionsregeln bilden somit ein Hauptmonument für das historische Verständnis des großen Überganges von den Modi zu den zwei neuen Tonarten des Dur und Moll.

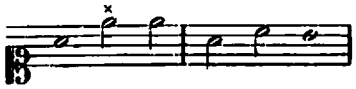
Ein anderer wichtiger Abschnitt in Ms. B ist die Abhandlung über die Fuge im ersten Traktat, besonders S. 51—54 in unserem Text. Zum ersten Male wird hier wiederholt auf ein Gesetz hingewiesen, dessen Bedeutung aus dem Folgenden klar werden wird. Dieses Gesetz heißt: Der Ambitus des Modus darf im Anfang einer Fuge nicht überschritten werden, wohl aber im weiteren Verlaufe derselben. In der älteren Lehre spielte dieses Gesetz keine Rolle, es war einerlei, ob der Ambitus im Anfang einer Fuge überschritten wurde oder nicht. Das lag an den ganz anderen Vorstellungen, die man über die Fuge hatte. Was in der älteren Anschauung unter Fuge verstanden wurde, war weiter nichts als Kanon, der entweder ein ganzes Stück hindurch dauerte (gebunden, Fuga ligata), oder nur eine teilweise Nachahmung der Hauptstimme war (ungebunden, Fuga sciolta, libera). Die Kanons wurden in allen Intervallen angefertigt, hauptsächlich aber im Unisonus oder Octave. Sie mußten vor allem auf eine genaue Nachahmung des Themas bedacht sein, selbst Halbtonschritte mußten mit Halbtonschritten beantwortet werden. Wie wichtig diese Regel den Alten war, geht aus der scharfen Sonderung von Fuge und Imitation hervor. Denn diese unterschied sich von der Fuge nur hinsichtlich der freieren Nachahmung: Halbtonschritt konnte in der Imitation auch mit Ganztonschritt beantwortet werden. Wegen dieser freieren Beantwortung des Themas wurde die Imitation von den Alten nicht so für voll angesehen, wie die Fuge. Also die genaue Nachahmung in der Fuge ging über alles; dieses Thema:



[1])

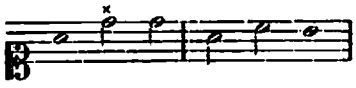
Doppelter Kontrapunkt in der					
Oktave		Decime		Duodecime	
1	8	1	10	1	12
2	7	2	9	2	11
3	6	3	8	3	10
4	5	4	7	4	9
5	4	5	6	5	8
6	3	6	5	6	7
7	2	7	4	7	6
8	1	8	3	8	5
		9	2	9	4
		10	1	10	3
				11	2
				12	1

mußte nach alter Weise unbedingt so beantwortet werden:



Der Ambitus des Modus, der eine Oktave umfaßt d — $\bar{d}$, oder für den Diskant $\bar{d}$—$\bar{\bar{d}}$, wird hier um einen Ton im Diskant überschritten.

Anders ist es nun bei Reincken. Dort lautet die Beantwortung:



Da ist der Ambitus nicht überschritten.

Es ist aber auch sonst noch eine Wandlung vor sich gegangen: Fast sämtliche Fugenbeispiele bei Reincken sind Fugen in der Quinte; also auf diese Art kommt es jetzt hauptsächlich an, die Nachahmung in den anderen Intervallen zieht sich auf das Gebiet des Kanons zurück, und unter „Fuge" im engsten Sinne versteht man zu Reincken's Zeit eigentlich nur noch die Nachahmung in der Quinte. Das sind wieder harmonische Einflüsse, die sich da geltend machen; und will man das Reincken'sche Verbot vom Überschreiten des Ambitus im harmonischen, modernen Sinne aussprechen, so wird die Dominante nicht mehr mit der Dominante, sondern mit der Tonika beantwortet. Was also in der alten Lehre Hauptsache war und bei den Kanons der neueren Lehre blieb, nämlich die Beantwortung der Dominante mit ihrer Quinte, wird jetzt Ausnahme bei Reincken; erst im weiteren Verlauf eines Stückes darf der Ambitus überschritten, also mit anderen Worten, ein Dominantschluß angebracht werden. Somit tritt in diesen neuen Regeln Reincken's leise ein harmonisches Prinzip hervor. Das Eindringen eines solchen Prinzips weist aber bereits auf das Zeitalter der modernen Quintenfuge hin, die durch Joh. Seb. Bach's Wirken zur herrschenden Stellung kam. Diese Periode zeigt zu jener älteren, wie sie Zarlino und Sweelinck vertreten, folgende Gegensätze: An Stelle des früher dominierenden Kanons nimmt die Quintenfuge den ersten Platz ein, bei der nicht, wie beim Kanon, auf eine genaue melodische Nachahmung das Augenmerk gerichtet wird, sondern vom harmonischen Gesichtspunkte aus das Thema beantwortet wird.

Ganz neu bei Reincken sind die Ausführungen über den Takt. Nichts hört man mehr vom Tempus perfectum und imperfectum, vom Modus major und minor. Die Proportionen, die in der alten Lehre noch einen großen Raum einnahmen, sind bis auf wenige Begriffe, wie Tripla, Sesquialtera, Hemiola und Sextupla ganz geschwunden und haben ihre alte Bedeutung längst verloren. Namen wie Maxima, Longa, Brevis und Minima kommen überhaupt nicht mehr vor. Dafür aber wird vom Takt gesprochen und das Verhältnis in Brüchen $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{12}{8}$ etc. angegeben. Zum erstenmal wird hier das Tempo durch die italienischen Ausdrücke Allegro, Andante etc. bezeichnet. Die lebhaften Taktarten, wie $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ etc. sind wieder eine Errungenschaft, die durch die Instrumentalmusik erworben wurde. Diese Lehre vom modernen Takt nimmt von diesen Reincken'schen Ausführungen ihren Ausgang.

Diese kurze Würdigung war nötig, um das historische und sachliche Verhältnis klar zu machen und die Richtschnur zu gewinnen, die uns aus dem verschiedenartigen Inhalt den Kern Sweelinck's und die Fortsetzung seiner Ideen bei Praetorius und Reincken erkennen läßt. Auf Grund dessen bedarf es nur noch weniger Worte, um die kritische Textbehandlung und die Reproduktion zu rechtfertigen.

In der Anordnung und im Text folgen wir genau dem umfangreichsten und bei weitem wichtigsten Ms. A; die sehr zahlreichen Wiederholungen in dieser Handschrift sind jedoch, soweit es anging, vermieden, der mitlaufende Kommentar wird den Leser an den gehörigen Stellen stets davon unterrichten.

Neue Beispiele, die zur Erläuterung wiederholt gegebener gleicher Regeln gesetzt werden, werden in unserem Text beibehalten. Mitunter werden hierbei die betreffenden Regeln selbst wiederholt, wenn es der Zusammenhang erfordert, d. h. wenn nach Unterbrechung durch Abhandlung einer anderen Disziplin die früheren Regeln wieder aufgenommen oder rekapituliert werden. Da solches Verfahren für die Anordnung des Lehrgangs aus pädagogischen Rücksichten wichtig ist, so mußte es aus diesem Grunde beibehalten werden, und die Regeln werden dann wie im Original wiederholt.

Folgt aber ohne Unterbrechung durch eine andere Abhandlung die Wiederholung der Regeln unmittelbar nach der ersten Darstellung derselben, so wird in unserem Text nur eine einmalige Beschreibung der Regeln mitgeteilt und etwaige neue Zusätze, die in der Wiederholung erst hinzukommen, in diese einmalige Beschreibung mit hineingezogen, ein Verfahren, das bei der Modilehre und dem neueren doppelten Kontrapunkt im 2. Teil von Ms. A am charakteristischsten hervortritt.

Der Text von Ms. B und C ist, soweit er von jenem des Ms. A abweicht und Neues bietet, in unserem Text an den entsprechenden Stellen eingefügt. Durch dieses Einschaltungsverfahren ist alles Wesentliche dieser drei Manuskripte, kurz das gesamte bisher bekannte Material der Musiktheorie Sweelinck's und seiner Schüler in **einer einzigen** glatt fortlaufenden, so knapp wie möglich gehaltenen Darstellung wiedergegeben.

Weicht die Darstellung über dieselbe Disziplin in den Manuskripten formell von einander ab, stimmt sie aber inhaltlich überein, so wird dem Urtext von Ms. A gefolgt, so zum Teil bei der Darstellung der Kon- und Dissonanzen, die in Ms. B zum Teil äußerlich verschieden von Ms. A dargestellt sind. In jedem einzelnen Falle werden die Anmerkungen dieses Zusammenziehungs- und Einschaltungsverfahren genau klar stellen und begründen.

Die Orthographie ist in unserem Texte mit größter Treue beibehalten, desgleichen die Aufzeichnung der Beispiele; nur biete ich die Kanons gleich in ihrer Auflösung.

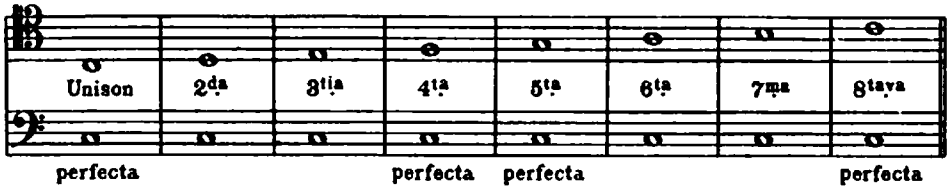
Zum Schluß sei noch die besondere Bedeutung der Sweelinck'schen Musiktheorie im Hinblick auf die Gesamtausgabe seiner Werke betont. In einer solchen Ausgabe durften Sweelinck's Kompositionsregeln um so weniger fehlen, als sie einen tieferen Einblick in die persönlichen Anschauungen des großen Meisters gewähren, als seine Kunstschöpfungen selbst. Hand in Hand aber mit diesen werden die Kompositionsregeln Sweelinck's uns seine Thätigkeit klarlegen bis ins Intimste seines Schaffens.

Dr. **Hermann Gehrmann.**

Composition Regeln[1]

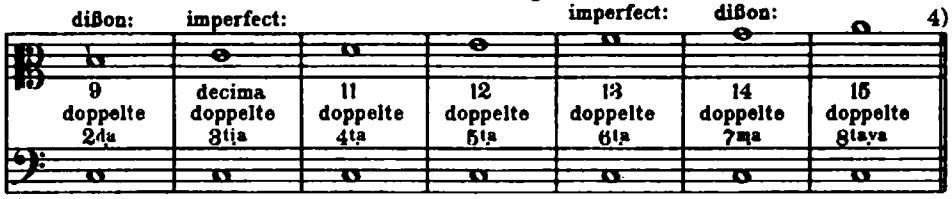
Herrn M. Johann Peterssen Sweling, Gewesenen Vornehmen Organisten in Ambsterdam.

1.[2] Die Simpeln undt einfachen specien[3], darmit man componiret, beydes, Consonantien undt Dißonantien, Perfecten und imperfecten, seindt diese nachfolgende.



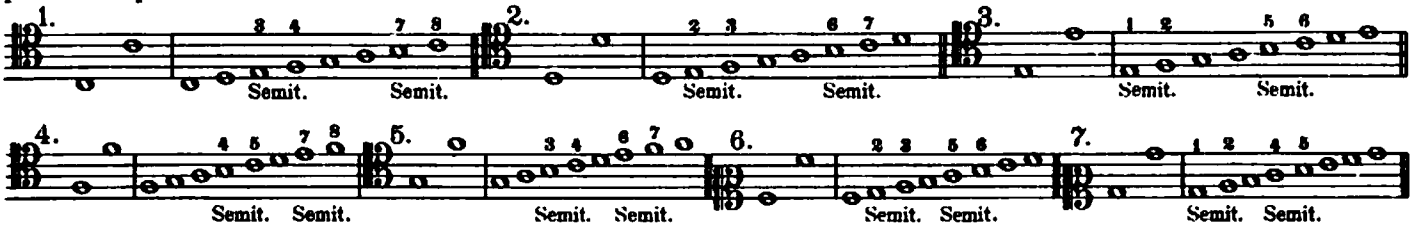
Die perfecte specien seindt der Unisonus, Quinta und Octava. Die imperfecte specien die 3tia und Sexta.

2. Die gedoppelte specien seindt auch diese nachfolgende.

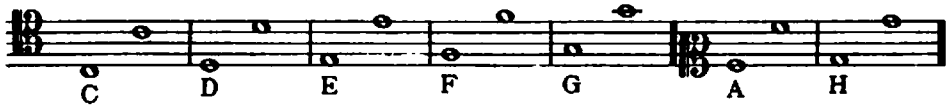


Viel stellen undt setzen die Quart mit under die perfecte specien.[5]

3.[6] Die Octaven seindt Siebenerley undt man erkennet sie durch die unterschiedtliche Örter des Semitonii.



Dieses seindt die obbeschriebenen Sieben Octaven.



1) In Ms. B lautet die Überschrift: „J. N. D. J. C. A.
Erster unt Anderter theil, sehr Nöhtiger, unt Nützlicher lehren unt unterrichtungen Von der Composition, welche anfenglich Von dem Weltberühmten musico Vndt organisten (Johannes Petri Schweelingk, der alten Kirchen zu Amsterdam hoochgeachten organisten) ist heraus gegeben unt an den tach gebracht, hernacher aber Von Etzli Anderen) in Etwas Vermehrt, unt Erweitert Worden Wie folgt."

2) In Ms. B ist die Lehre von den Con- und Dissonanzen vom pädagogischen Gesichtspunkte aus in kurze Regeln, die durch wenige Beispiele erläutert werden, zusammengefaßt. Die Anordnung ist demgemäß von jener in Ms. A verschieden, siehe Einleitung S. II.
In Ms. C sind die Beispiele für die einfachen und doppelten Intervalle nur in deutscher Tabulatur angegeben. Der Satz: „Die imperfecte specien die 3tia und Sexta" fehlt in Ms. C.

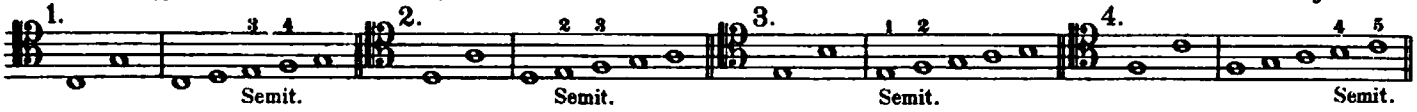
3) Der Ausdruck „species" fehlt in Ms. B, ganz, die doppelten specien bleiben dort überhaupt fort.

4) Alle Ausführungen vom Beginn bis hierher stammen aus Zarlino's Ist. harmon. III. cap. 3 u. 4. Am Schlusse des 3. Kapitels begründet Zarlino die von ihm eingeführte Bezeichnung species dadurch, daß er sagt: „Die einzelnen Arten von Intervallen sind die species zu dem allgemeinen genus Intervall."

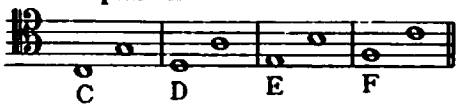
5) Dieser Satz bezieht sich auf Zarlino's Ist. III c. 5, in welchem historisch, mathematisch und praktisch der Beweis geführt wird, daß die Quarte eine vollkommene Consonanz sei, dasselbe sagt Zarlino in c. 7.

6) Die hier beginnende bis Seite 3 reichende Aufzählung der Arten der Intervalle fehlt in Ms. B ganz. Die Beispiele von S. 2–4 sind in Ms. C nicht nur in Noten, sondern auch in deutscher Tabulaturschrift mitgeteilt.
Die 7 Arten der Octave werden hier nach Zarlino's Ist. III. c. 12 aufgezählt. Im Gegensatz zu Ms. A beginnen die Beispiele dort vom tiefsten Ton *a* aus, nicht von *c* also. In den Beispielen für die Arten der anderen Intervalle liegt bei Zarlino in der Regel der dorische Modus zu Grunde. In Ms. A ist das Beginnen der Beispiele von *c* aus ein Fortschritt, der sich allerdings schon in der Melopoiia von Calvisius 1592 bei der Aufzählung der Modi zum ersten Male findet. Ein weiterer Fortschritt ist hier das Fehlen der mathematischen, philosophischen und mystischen Beschreibung der Intervalle, die bei Zarlino so viel Raum einnehmen, daß jede species mit ihren Arten ein ganzes Kapitel füllt.

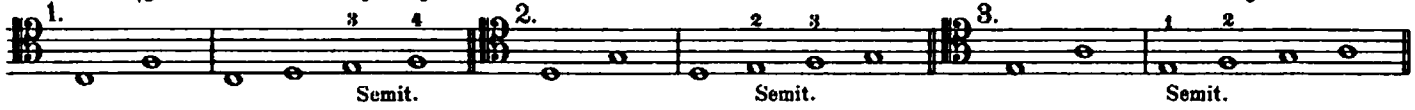
4. Die Quinten seindt viererley, undt man erkennet sie durch die unterschiednen Örter des Semitonij.



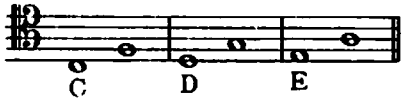
Dieses seindt die jetz beschriebenen 4 quinten.



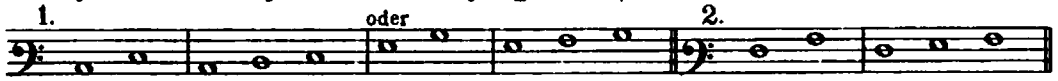
5. Die Quarten seindt dreyerley und werden erkent durch die unterschiedenen Örter des Semitonij.



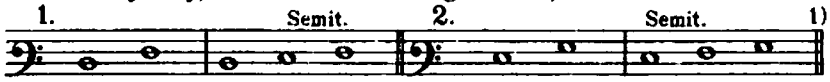
Dieß seindt die drey Quarten.



6. Die Tertia Major ist Zweierley undt wirdt Major genennet, wenn das Semiton nicht darein kömbt.

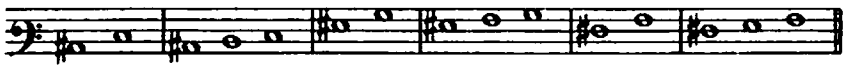


Die Tertia Minor ist auch zweyerley, undt wirdt minor genennet, wenn ein Semitonium darein kömbt.

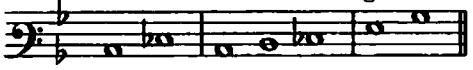


Mit dem ♯, auch mit dem b moll wirdt die tertia Major klein, und die Tertia minor groß gemacht.[2)]

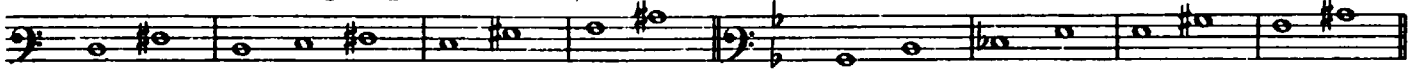
Diese tertia Major wirdt mit dem ♯ klein gemacht.



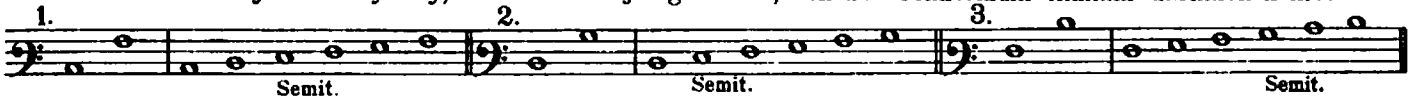
Diese wirdt mit b moll klein gemacht.



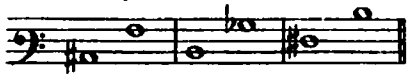
Diese tertia minor wirdt groß gemacht mit dem ♯ und mit b moll.



7.[3)] Die Sexta Major ist dreyerley, undt wirdt Major genennet, weil das Semitonium einmahl darinnen kömbt.



Die 6ta Major kann man also auch klein machen.



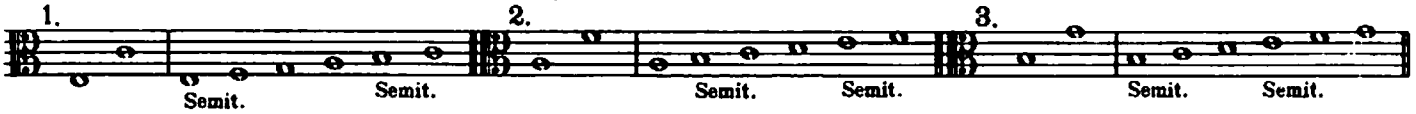
1) Diese Arten von Quinten, Quarten und Terzen stammen je aus cap. 13, 14, 15 u. 16 v. Zarlino's Ist. III.

2) Dieser Satz und die folgenden Beispiele haben keinen direkten Ursprung in den Ist. des Zarlino. In cap. 57 der Ist. III. sind gleichsam Keime dieses Satzes enthalten, wenn darauf hingewiesen wird, daß ♯ erhöhe und b erniedrige. Einen Schritt weiter geht Calvisius in cap. 6 seiner Melopoiia, indem er noch als drittes signum ♮ hinzufügt und sagt, daß dieses erhöhe und erniedrige. Am deutlichsten hierüber äußert sich zum I. Male Henricus Baryphonus i. s. Plejades musicae von 1615. Dieser weist in der 5. Plejade Sectio prima VI darauf hin, daß durch ♯ und b unvollkommene Consonanzen vollkommen, große klein und kleine Intervalle groß werden können.

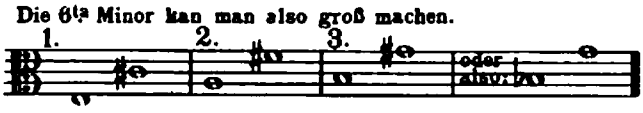
3) Bei Zarlino folgen vor der Beschreibung der Sexten und Septimen erst diejenigen des großen und kleinen Tons und des großen und kleinen Halbtons, die in Ms. A erst nach der Sexte und Septime folgen. Der Grund liegt bei Zarlino in dem arithmetischen Princip der ganzen Anordnung. Es kommen demgemäß bei Zarlino erst alle Intervalle, deren Verhältniszahlen dem Genus superparticulare angehören, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6 und nun weiter 8:9 großer Ton, etc., sodann folgen die Intervalle, die in der proportio superbipartienteterza, 3:5, große Sexte, etc., stehen. Das mathematische Princip der Einteilung ist aber in A längst aufgegeben, es herrscht die seit Calvisius (Melopoiia c. 5) übliche Einteilung, wonach die vollkommenen, dann die unvollkommenen Consonanzen und hierauf erst die Dissonanzen dargestellt werden.

Die Beschreibung der Sexten und Septimen stammt aus Zarlino's Ist. III. c. 20, 21, 22 u. 23. Die Beispiele für die kleine Sexte beginnen aber bei Zarlino vom tiefen *a* an. Die Zusätze der durch die fictilen Zeichen hervorgerufenen Veränderungen bei der großen und kleinen Sexte sind, wie bei den Terzen schon hervorgehoben wurde, durch Zarlino, Calvisius und Baryphonus angeregt, im übrigen aber selbständig in Text und Beispiel ausgeführt.

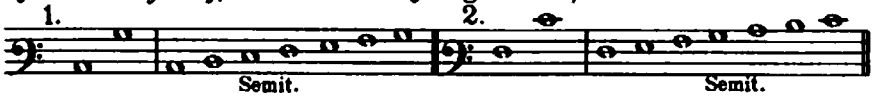
8. Die Sexta Minor ist auch dreyerley, undt wirdt minor genennet, weil das Semitonium zweymahl darinnen kömbt.



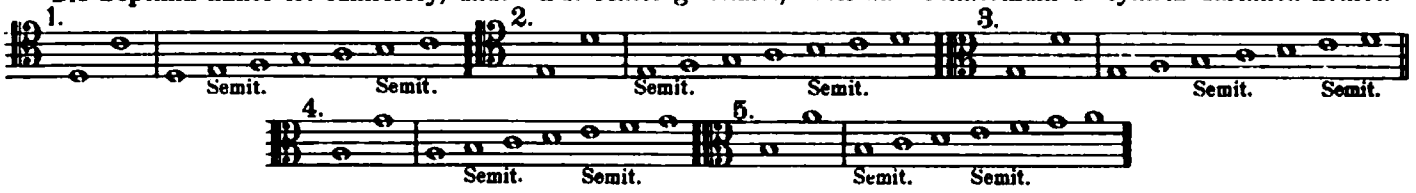
Die 6ta Minor kan man also groß machen.



9. Die Septima Major ist zweyerley, undt wirdt Major genennet, weil sie ein Semiton hat.



Die Septima minor ist fünfferley, undt wirdt Minor genennet, weil das Semitonium zweymahl darinnen kömbt.

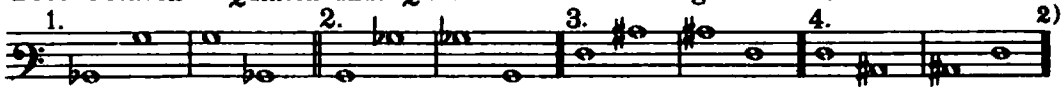


10. Die Secunda ist zweyerley, undt wirdt Major genennet, wenn zwey Noten einen Ton von einander stehen.

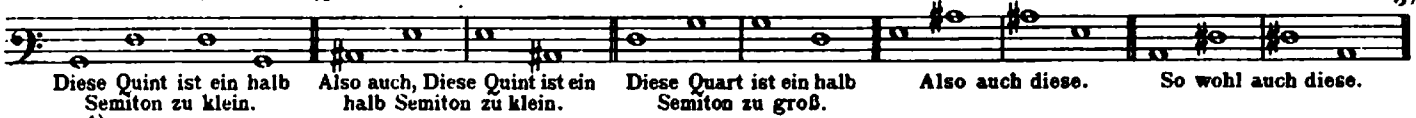
Die Secunda wird Minor genennet, wenn die Noten von der andern stehet ein Semiton, undt ist so viel als Semiton Major.

Das Semiton ist zweyerley Major und Minor. [1]

11. Diese Böse Octaven — Quinten undt Quarten werden nicht gebrauchet. [2]

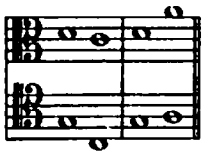


Aber die imperfecte Quint und 4 werden gebraucht zu großen Contentament. [3]

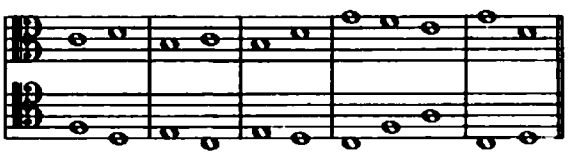


12. [4] Wie man von einer perfecten specien soll zur anderen gehen.

Wenn die Stimmen gleich auf oder niedergehen.

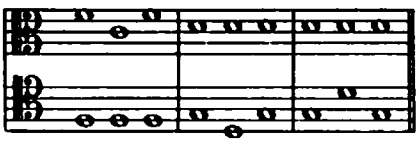


Wenn eine hinauf, die andere herunter gehen.



Dieses ist nicht gut, von der doppelten 5 auf die Octav.

Wenn eine hinauf oder herunter gehet und die andre bleibet stehen.



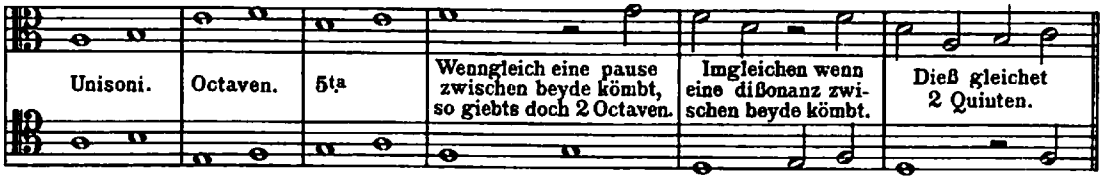
1) Die Ausführungen über die Secunden und Halbtöne stammen aus Zarlino's Ist. III. cap. 18 u. 19. Die Beispiele für die Secunden sind bei Zarlino wieder im dorischen Modus gegeben.

2) Stammt aus Zarlino's Ist. III cap. 24.

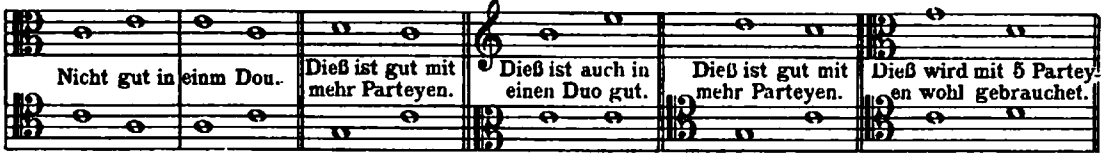
3) Diese Regel ist neu.

4) Die hier beginnenden Regeln stimmen z. T. mit Zarlino's Ist. III c. 33, 34, 35 u. 36 überein, doch sind in diesen Kapiteln vollkommene und unvollkommene Consonanzen zugleich ins Auge gefaßt. Unsere präcisere Darstellung ist original.

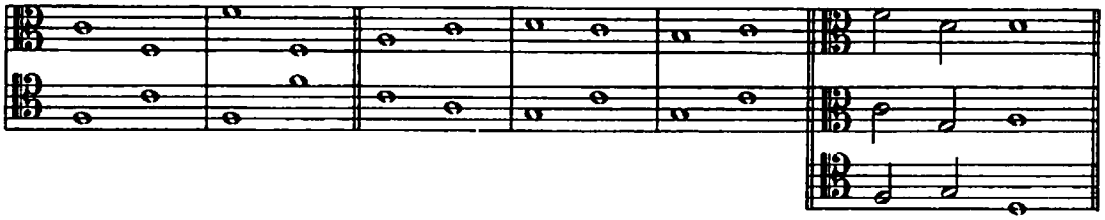
13. Man mag nicht zwey Unison, oder Zwey Octaven und Quinten nacheinander machen.



Es ist auch nicht gut, daß man also von dem Unisono zu der Quint, undt von der Quint zum Unisono | gehet, vornehmblich in einen Duo.



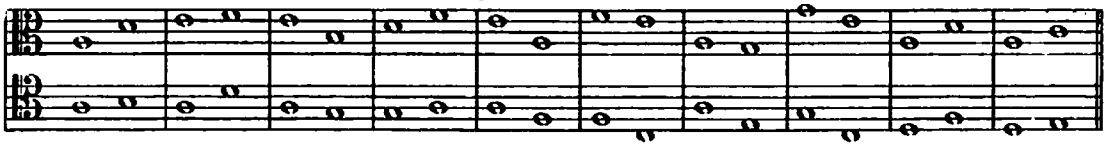
14. Man soll auch Meiden in einem Duo, daß die Parteyen also, eine in der anderen stelle oder Ort gehen.[1)]



Von der Quint also in Unisonum ist auch nicht gut.

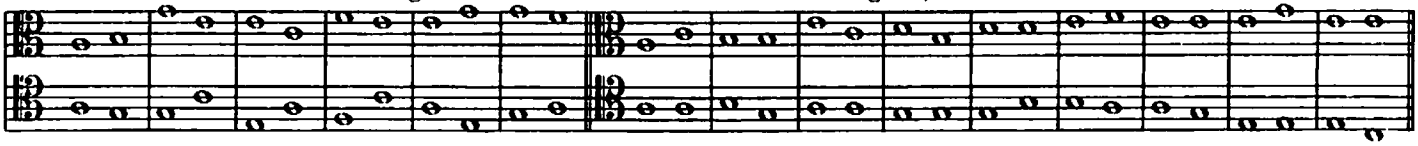
15.[2)] Wie man von den perfecten specien zu den imperfecten gehen soll.

Wenn die Parteyen gleich auf oder niedergehen.

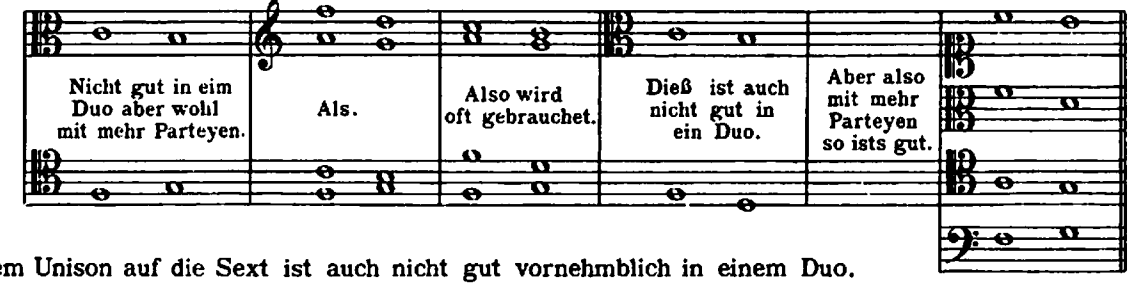


Wen die eine auf die andere niedergehet.

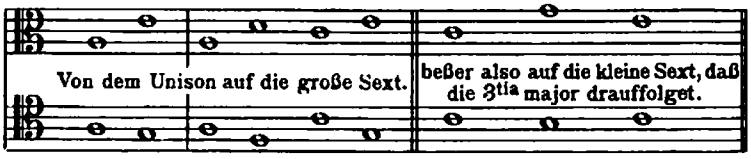
Wen eine auf oder niedergehet, undt die andere stehen bleibt.



16. Es lautet nicht wohl in einem Duo, daß wenn man von der perfecte zu der imperfecte gehet, das mi | vor oder nach dem fa stellet, wegen der dißonantz undt Härtigkeit, so zwischen den Parteyen gehöret wird.



Von dem Unison auf die Sext ist auch nicht gut vornehmblich in einem Duo.



---

1) In Ms C heißt dieser Satz fälschlich: „Wie man von einer perfecten specien soll zur anderen gehen."

In der zugehörigen 2. Beispielgruppe sind im 1. und 3. Beispiele Fortschreitungen von imperfecten zu perfecten specien, obgleich in diesem Teile nur perfecte Specien verbunden werden sollen.

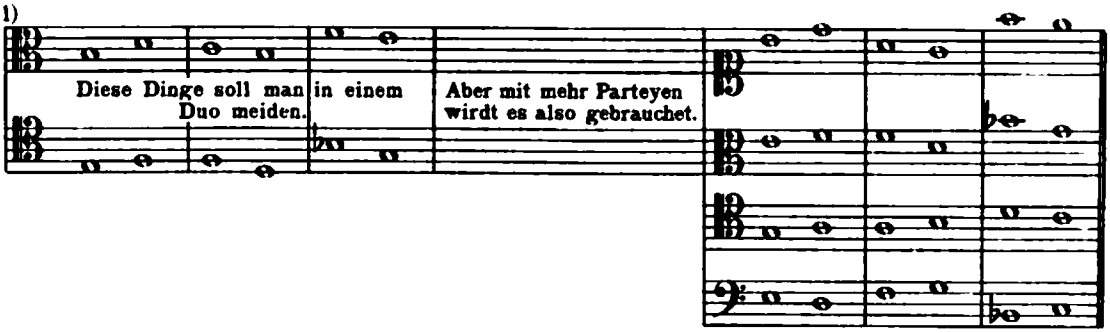
Diese Regeln von „Man mag nicht zwey Unison etc. bis hierher stammen aus Zarlino's Ist. IIIc. 27 und 43. Die Beispiele sind in Ms. A hinzugefügt.

2) Die klare, praktische Sonderung der Fortschreitungen der perfecten Consonanzen zu einander, der perfecten zu den imperfecten und umgekehrt, und der imperfecten zu einander ist ein Vorzug vor der unübersichtlichen Darstellung Zarlino's. Diese Einteilung ist in der Melopoiia des Calvisius in cap. 9 und 10 angebahnt worden, die dann auch Baryphonus, der ausdrücklich auf Calvisius hinweist, in den Plejaden VI, Sectio VI und VII aufnimmt.

Die Fortschreitungen der perfecten specien zu den imperfecten stammen aus Zarlino Ist. III c. 36.

17. Von der Quint also auf die Sext zu gehen, soll man meiden in einem Duo umb die dißonantz undt Härtigkeit so zwischen den Parteyen gehöret wirdt.

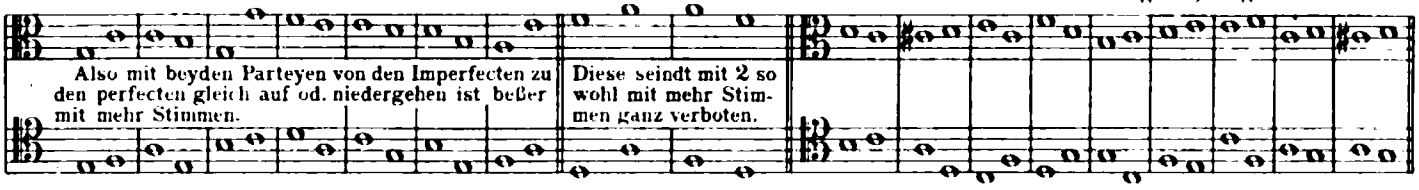
1)



18. Wie man von der imperfecte specie zu der perfecten gehen soll, da muß man vornehmblich Acht auf haben.[2]

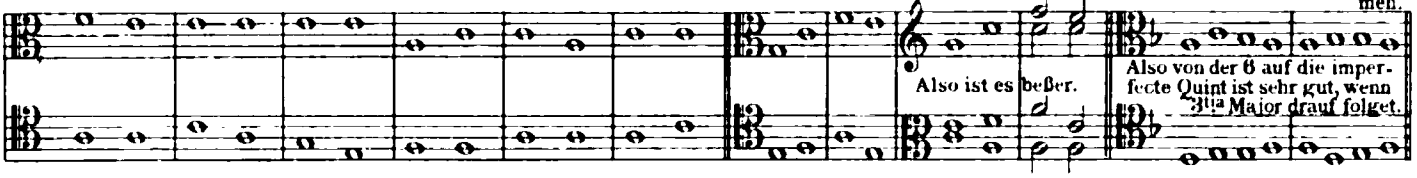
Wenn die Parteyen gleich auf od. niedergehen.

Wenn eine auf die andere niedergehet, ist gut.



Wenn eine Partey auf od. niedergehet undt die andere stehen bleibt, ist gut.

19. Also von der imperfect zur perfect zu gehen ist beßer mit mehr Stimmen.

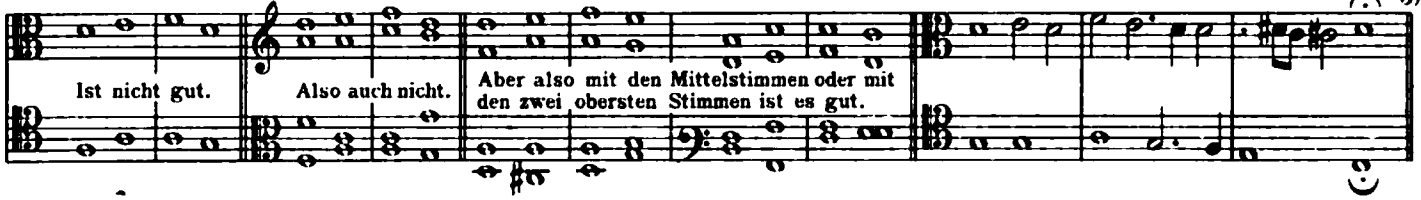


Also von der 6ta auf die 5ta zu gehen in ein Duo, wenn die Parteyen alle beyde gleich auf oder niedergehen, wirdt (in einem Duo sag ich) nicht gestattet.

Nicht gut ist es in einem Duo, auch mit mehr Stimmen, wen der Discant undt Baß solches thun sollten gleich als hier.

Also von der großen Sexta auf die 5ta zu gehen wird zugelaßen.

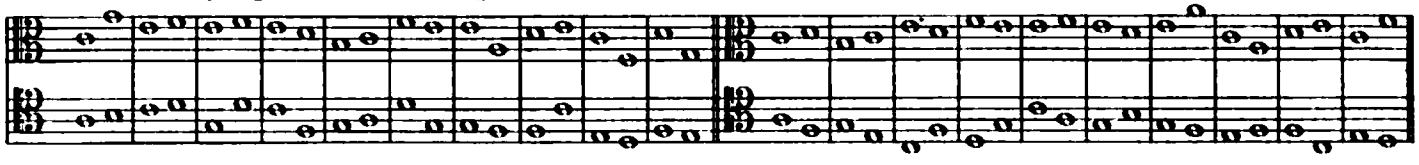
3)



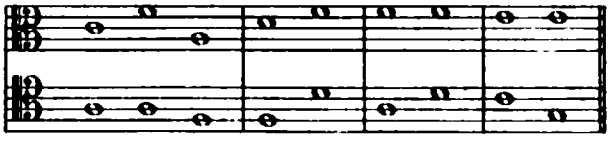
20. Wie man von der einen Imperfecten specien zur andern gehen soll.

Wenn die Parteyen gleich auf oder niedergehen.

Wenn eine auf, die andere niedergehet.



Wenn eine auf oder niedergehet und die andere stehen bleibet.



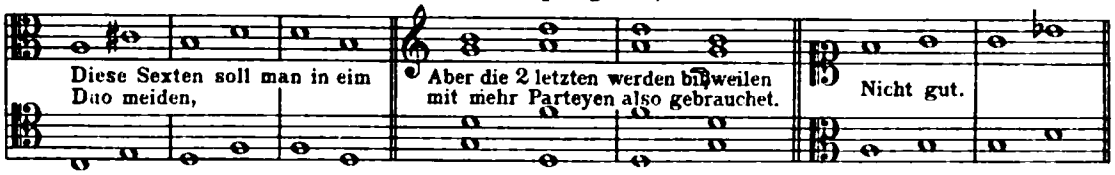
---

1) In Ms. C bleiben in den Beispielen die Tabulaturzeichen von hier — Seite 9 fort.

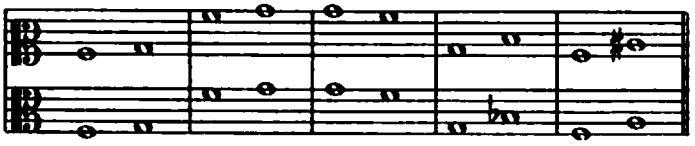
2) Alle Fortschreitungen der imperfecten zu den perfecten specien rühren zum größten Teil aus Ist. III c. 36 u. 38 her, die einzelnen Zusätze bei den Beispielen und der Hinweis auf den Gebrauch mit mehr Stimmen sind neu.

3) Für diese Regeln ist Zarlino's Ist. III c. 36 ebenfalls die Hauptquelle gewesen. Die Hinweise auf den 4stimmigen Satz sind original, desgleichen die Fassung der Regeln, die z. T. strenger als bei Zarlino sind. Zarlino gestattet falsche Parallelen von unvollkommener zu vollkommener Consonanz, wenn die Proportionszahlen der ersteren kleiner, als die der folgenden vollkommenen Consonanz sind, und ferner umgekehrt Parallelen von vollkommener Consonanz zu unvollkommener, wenn die letztere von größerer Proportion, als die erstere ist. Nach Zarlino wäre demnach die 1. Regel unter 19 auch für den zweistimmigen Satz anstandslos zu gestatten. Die Ausführungen über die Fortschreitungen der imperfecten specien zu einander stammen aus Zarlino Ist. III c. 29.

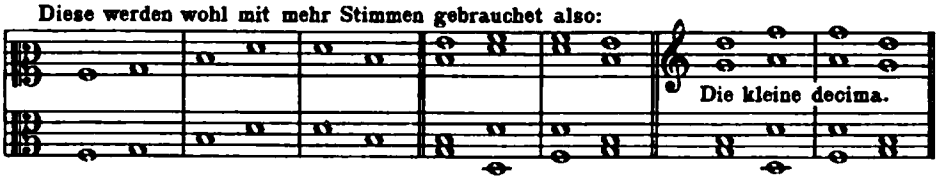
21. Zwei große Sexten, nacheinander auf oder niederspringende, soll man vornehmblich in einem Duo meiden.[1]



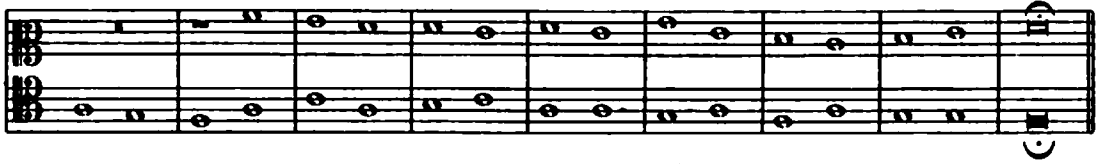
Zwey Tertien major, also auf- oder niedergehende lauten nicht wohl in eim Duo.



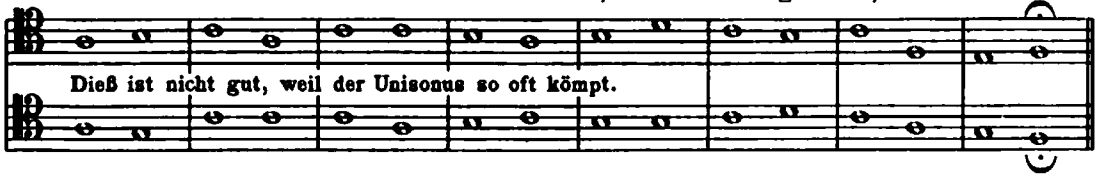
Diese werden wohl mit mehr Stimmen gebrauchet also:



22. Man fängt gemeiniglich das schlechte Contrapunct (genannt Nota Contra Notam od. Nota gegen Nota) mit einer perfecten specien an. Man muß in diesem Contrapunct keine Dißonantien bringen, noch auch die Quart.[2]



Man soll den Unisonum insonderheit undt die Octav meiden, so viel als möglich ist, und also nicht thun.[3]

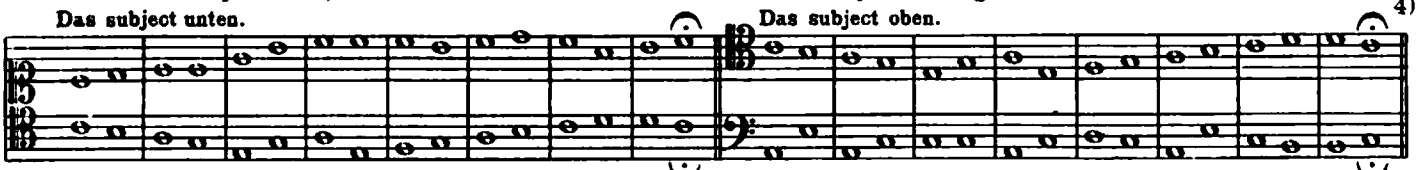


23. Man mag auch das subject bisweilen oben, undt bisweilen unten seyn laßen, als man hier siehet.

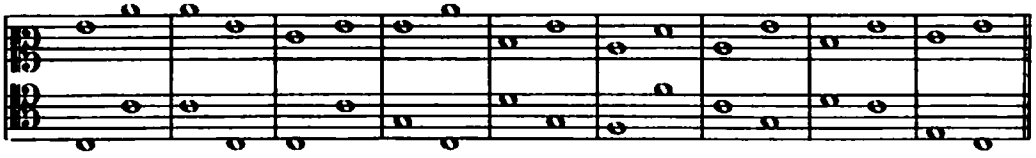
Das subject unten.

Man darf abèr keine Dißonantz oder quart in diesen Contrapunk bringen.

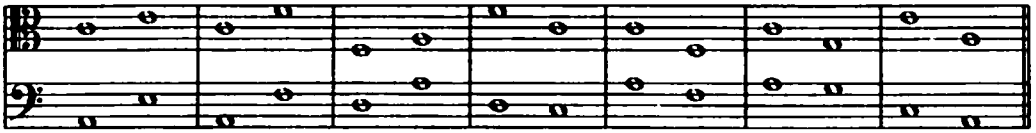
Das subject oben.[4]



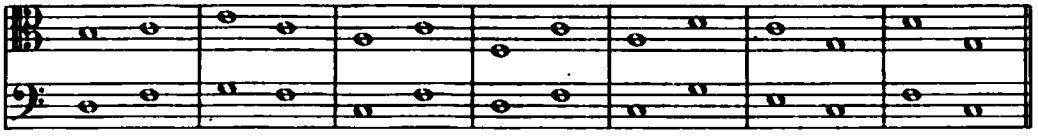
24. Diese unordentliche Sprünge soll man meiden.



Diese gleich auf- oder niedergehende Sprünge soll man meiden.



Dieses ist gut mit mehr Stimmen, undt in den Mittelstimmen als folget.



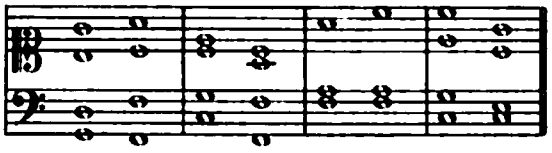
1) Da hier auch Fortschreitungen kleiner Sexten sind, müßte es in der Regel nicht heißen: „Zwei große Sexten", sondern nur: „zwei Sexten".

2) Diese Regel stammt aus Zarlino's Ist. III c. 40. Das Beispiel ist selbständig erfunden.

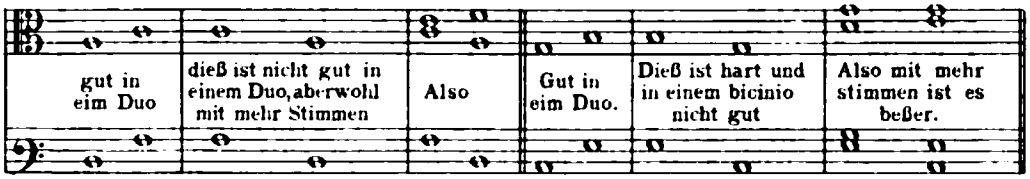
3) Diese Regel stammt aus Zarlino's Ist. III c. 41. Das Beispiel ist selbständig erfunden.

4) Von „Man mag auch das subject" bis an die 4. Regel ist originaler Zusatz.

Also mit mehr Stimmen und in den Mittelparteyen ist es gut.

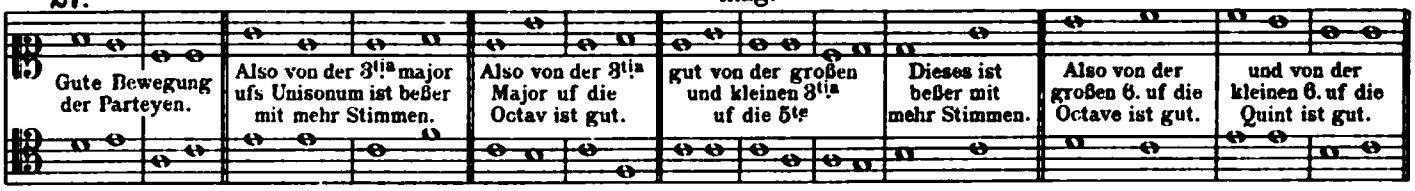


25. 1)

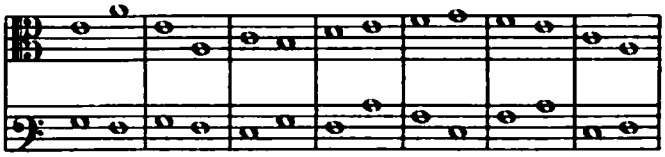


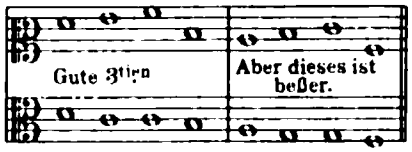
26. Man muß sonderlich sehen auf das gehen von der Imperfect zu der perfecte specien: welche gehört geschieden zu sein mit solchen imperfecten, die der perfect am nechsten ist. Als man in nachfolgenden Exempel sehen mag. 2)

27.



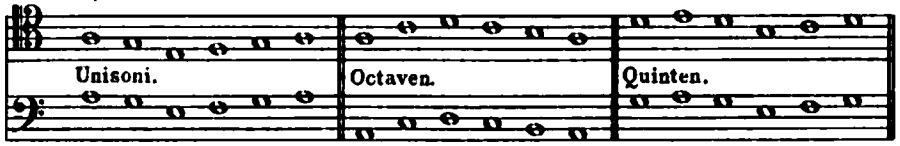
28. Gut bewegungen der Parteyen in welchen man siehet, wie man die mag solviren.



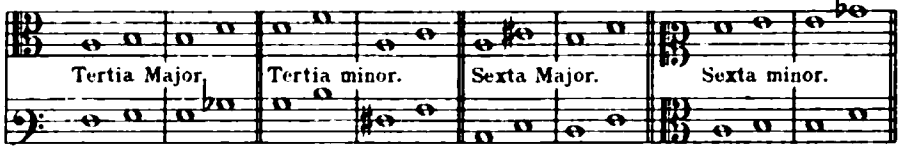


Tertia minor. Tertia major.

29. 3) Man mag also keine 5 nach der anderen, keine Octav nach der anderen, oder einen Unisonum nach dem andern gebrauchen.

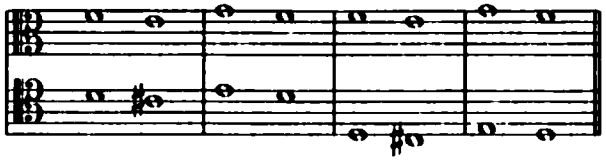


Es gebührt sich auch nicht in eim Duo zwey 3tiae Major: oder zwey 6. Major: auch nicht zwey 6te minor od. kleine Tertien nacheinander zu setzen.



Diese Sachen gebühren sich in einem Duo nicht also zu setzen.

30. Aber 2 tertien minor oder 2 decimen minor werden uf diese Manier zugelaßen.

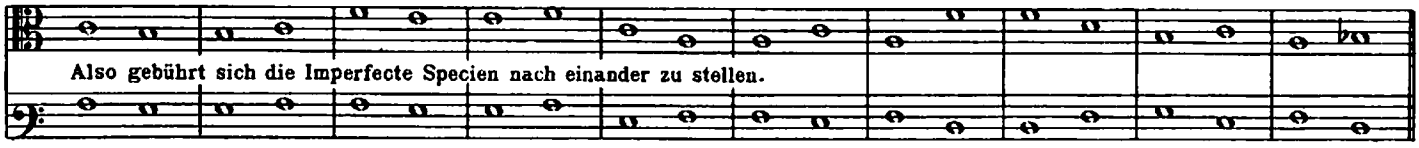


1) Regeln und Beispiele unter 24 und 25 sind wieder frei nach Zarlino's Ist. III cap. 36 zusammengestellt. Die Beispielgruppen für mehr als zweistimmigen Satz sind natürlich wie immer originale Zusätze.

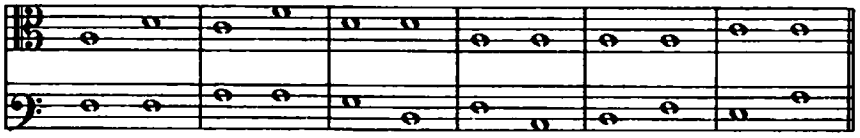
2) Es folgen an dieser Stelle in Ms. A und C 58 Beispiele über die Fortschreitung der Consonanzen, die in Ms. A 4 Seiten einnehmen. Das Wesentliche dieser Beispiele wird aber gleich hinterher in neuen Beispielen gezeigt, die in Ms. A und C mit den Worten eingeleitet werden: „Das lenige, so hiervorgesaget ist von dem gehen der Imperfecten zu den perfecten stehet hier in kurtzen." Wir laßen die 58 Beispiele ausfallen und bringen gleich diese neuen Beispiele, die ja auch nur eine mehr oder weniger genaue Wiederholung der bereits gegebenen Regeln sind.

3) Von Regel 26—28 stammt aus Zarlino's Ist. III c. 38, Regel 29 und 30 sind aus Zarlino's Ist. III cap. 29 genau in Text und Beispielen genommen. Die in dem Beispiele eingeschriebenen Bemerkungen sind originalen Ursprungs und zeigen die strengere Auffassung der von Zarlino anstandslos erlaubten Fortschreitungen.

Das beste ist, wenn eine Imperfecta nach der ander folget, daß eine Major die andere minor sey, wie aus diesem folgenden exempel zu sehen ist.

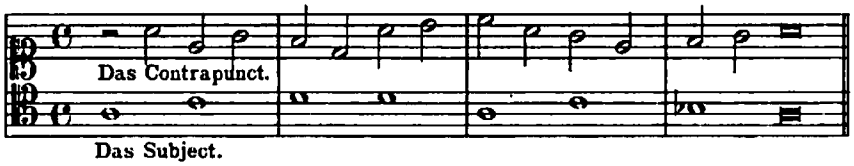


Aber wenn eine von den Parteyen uf einem Platze stehen bleibt, so kann man sie nicht different oder unterschiedlich stellen, Als man hier siehet.

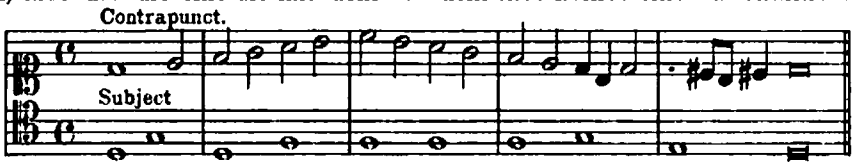


31.[1] Also ist der schlechte Contrapunct als Nota gegen Nota genugsam beschrieben; gehen derowegen fort zu dem gebrochenen Contrapunct, welcher bestehet in unterschiedlichen Sorten der Noten, undt muß man erst Achtung haben uf das Subject, da man eine Partey will gegen machen, ob derselbe besteht von Choralgesang, von lautern semibreven, oder von unterschiedlichen Sorten von noten. bestehet nun das Subject in eim schlechten Choralgesang, so soll man machen, daß gegen iegliche Semibreve so viel kleinere Noten kommen, als die Valeur der Semibrev ist undt mit sich bringet, und solches in dieser Manier.

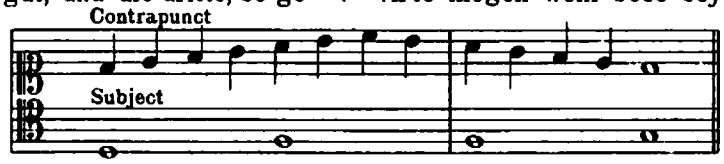
Als wenn man gegen eine Semibreve (: das ist eine solche note 𝅝) zwey minimen oder halbe Schläge machen will, so soll man die minimen beyde Consonantien machen, und uf unterschiedene Örter, auf daß also jegliche eine diverse oder absonderliche species sey: Als dieses:



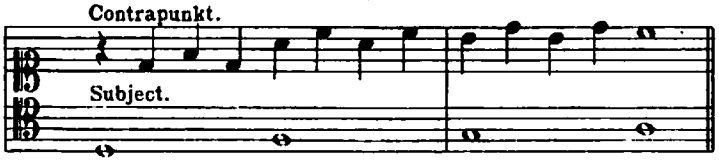
32. Man setzt auch etliche minimen nach einander, auf oder niedergehend, also daß die eine die mit dem tact kömbt eine Consonantie, und die andere, so gegen dem tact kömbt eine dißonantie sey, gleich wie folget.



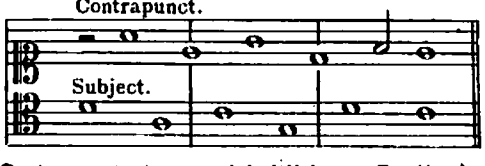
Die semiminimen werden gesetzet, daß die Erste, die mit dem tacte kömbt, gut, und die dritte, so gegen dem Tact kömbt, auch gut ist, aber die andre und virte mögen wohl böse seyn.



Aber die Springende semiminimen müßen alle gut seyn, als man hier siehet.

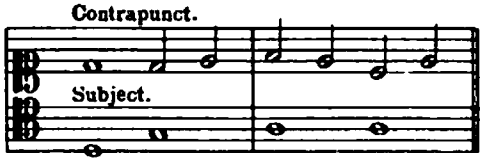


33. Die semibrevis muß im Contrapunct gegen den tact kommen (: verstehe in eim Duo, undt wenn der Choral oder das Subject von lauter gantzen Noten ist, als dieses exempel ausweiset:) wenn aber das Subject von unterschietlichen Sorten Noten ist, so mag die Semibrevis auch wohl mit dem Tact kommen, und die Semibrevis mit dem Punct mag auch dann überall gebrauchet werden, auch mag die Minima mit dem Punct alsdann mit dem tacte kommen.

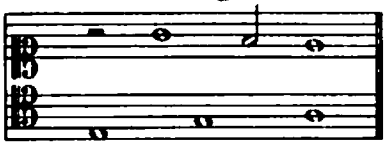


1) Die Ausführungen über den gebrochenen Contrapunct stammen inhaltlich aus Zarlino's Ist. III cap. 42. Das Beispiel ist neu.

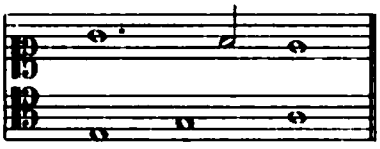
Auch mag die Semibrevis mit dem tacte kommen, aber allein im anfang, Als dieses, in eim Duo.



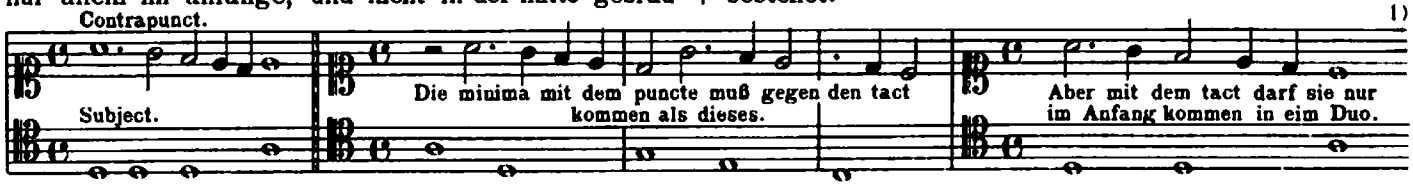
Also nach dieser Semibrev klingt die dißonantz nicht wohl.



Aber wohl nach der Semibreve mit dem Punct.



34. Die Semibreven mit dem Punct darf man auch nur allein im anfange, und nicht in der mitte gebrauchen, in eim Duo, wenn das Subject von Semibreven bestehet.



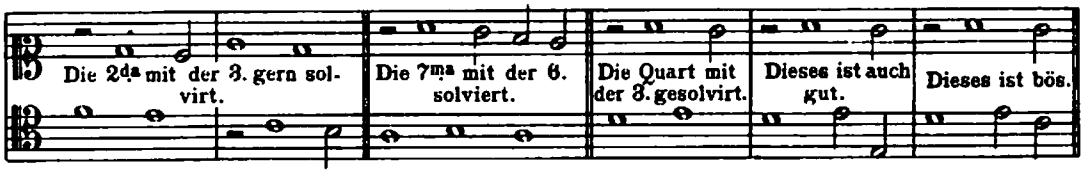
1)

Angehende dißonantien müßen alle Zeit kommen uf die letzte Helfte der Semibrevis, welche im aufgang des tacts kömbt, alsdann muß die minima die darnach folget, alle Zeit eine Consonantia sein, und niedergehen, aber immer mehr auf, gleich wie man hier siehet.

Hier werden die 7$^{\text{tim}}$ mit der Sexta und die Quart mit der tertia solviret.

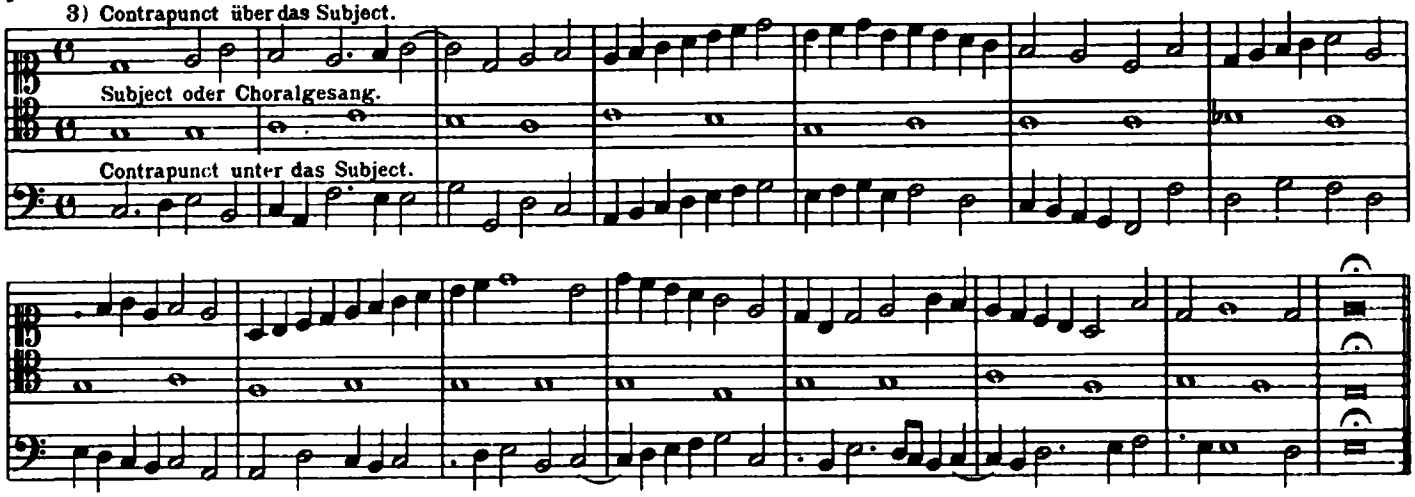
35. Die Secunda wirdt solvirt, das ist gut gemacht, mit der Tertia, die Septima wird solviret oder gut gemacht mit der Sexta.

2)



36. Folgen unterschiedliche Exempel von Contrapunct mit zweien, also daß man die oberste Stim, oder die unterste zum Subject gebrauchen kan.

3) Contrapunct über das Subject.

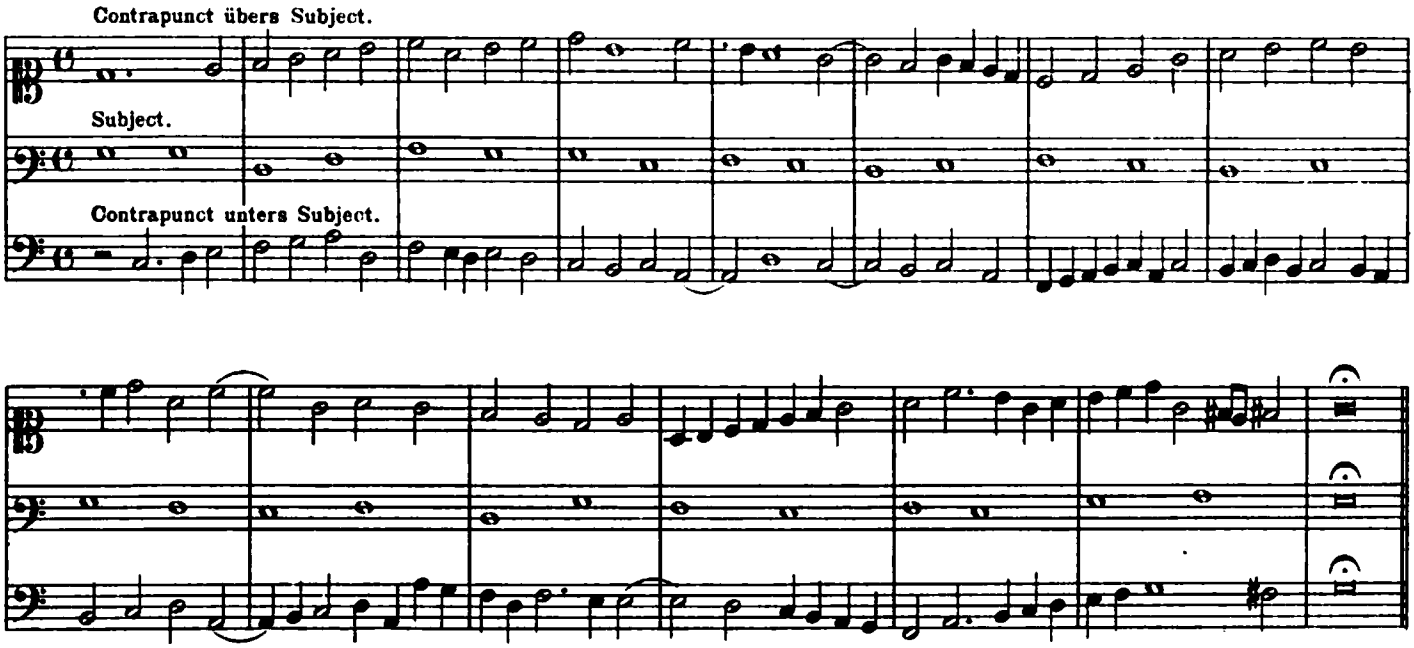


1) Auch diese Regeln stammen inhaltlich aus Zarlino's Ist. III cap. 42, neu sind die Beispiele und die Regel „Aber die Springende semiminimen müßen alle gut sein."

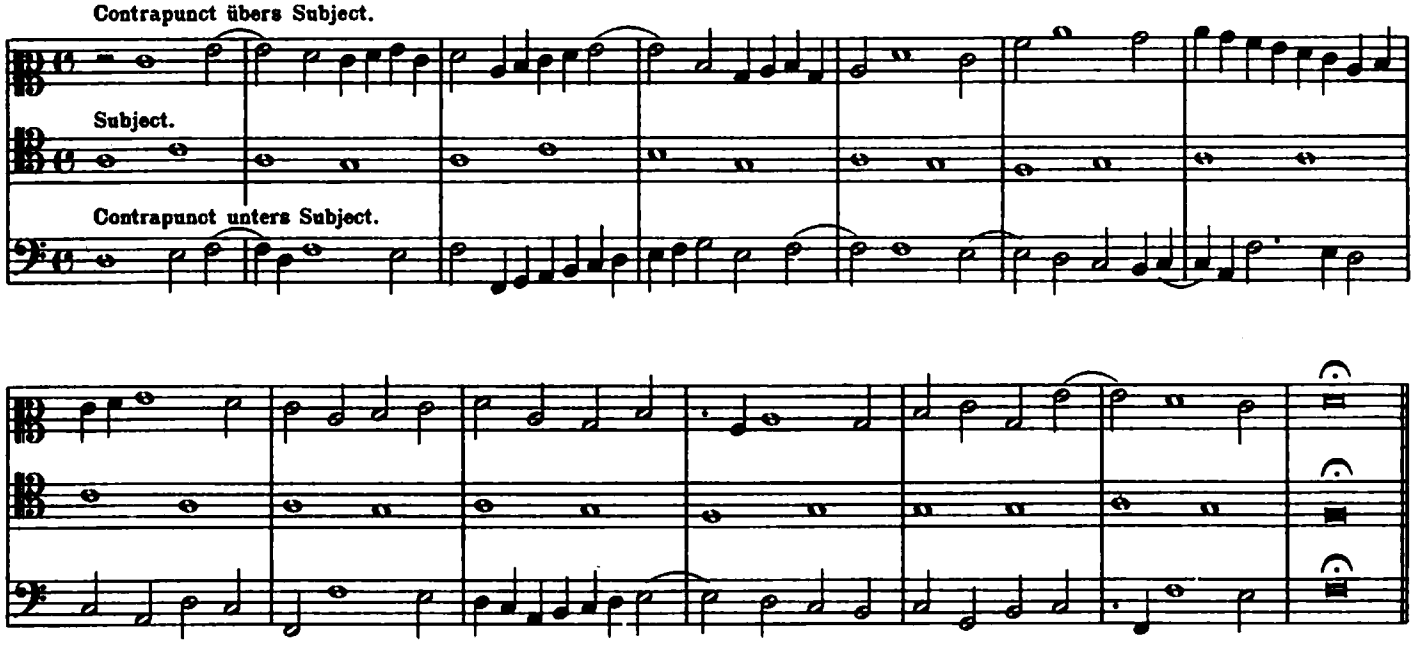
2) Von „Angehende dissonantien" an bis Regel 35 stammt inhaltlich aus Zarlino's Ist. III cap. 42. Die unter 36 37 u. 38 mitgeteilten Beispiele sind genau aus cap. 42 entlehnt. Doch sind, wie das meistens geschieht bei Zarlino, die Stimmen nicht in Partitur gesetzt, sondern einzeln geschrieben, und zwar, was ebenfalls Regel bei Zarlino ist, erst der Soggetto, dann darunter der höhere und zuletzt der tiefere Contrapunct.

3) In Ms. C sind die Beispiele von hier an bis Seite 18 wieder in Tabulatur und Noten aufgezeichnet.

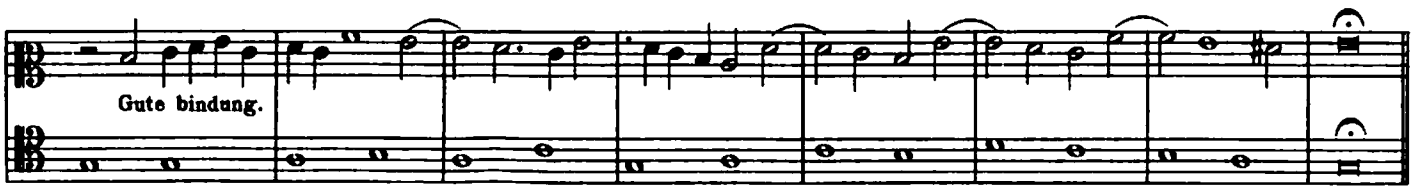
37. Ein ander Exempel à 2.



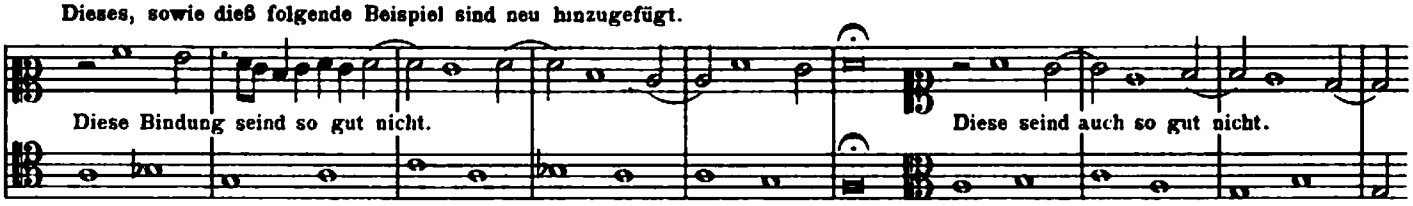
38. Ein ander Exempel.



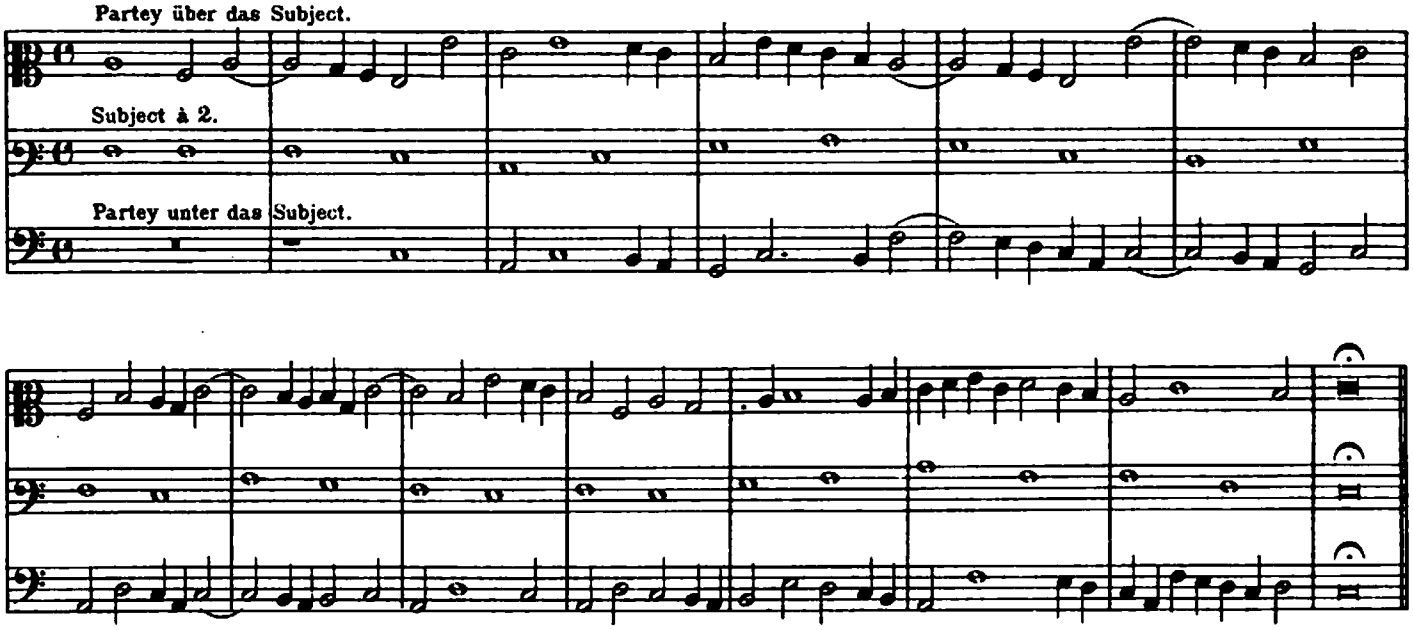
39. Wenn man eine bindung machen wfll da dißonantie specien einkommen, so muß man die also mit der dißonantie vollenden, undt nicht machen, daß die dißonantie bindung an eine andere bindung feste ist, da keine dißonantie in kömpt, wie man hier siehet.



Dieses, sowie dieß folgende Beispiel sind neu hinzugefügt.

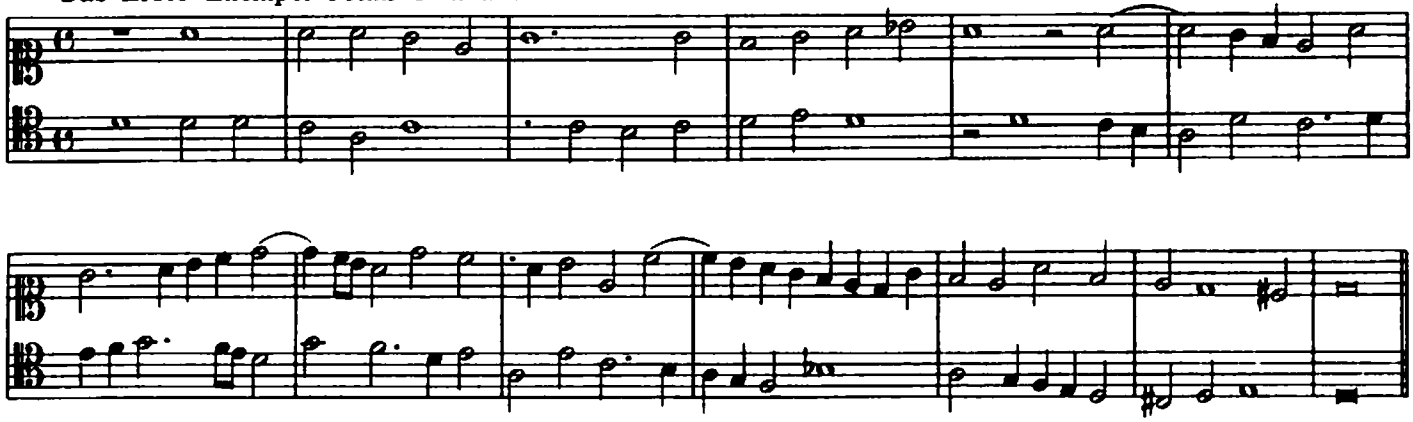


40. Man gebrauchet auch bißweilen nach der Semibreve, die gegen den tact kömbt, oder nach der minima, die mit dem tact kömbt, zwey Semiminimen in solcher Manier, daß bißweilen die erste gut kömbt, bißweilen auch die andere, als man im nachfolgenden Exempel sehen mag.[1]



41. Ferner, Wenn man eine Partey will machen gegen das Subject, das gebrochen, undt kein Choralgesang ist von Noten, So mag man die Semibrev gebrauchen mit dem tact oder gegen den tact, alles wie es dem Componisten mag belieben, auch mag man die Semibrev mit dem punct überall gebrauchen, gleich man in dem nachfolgenden Exempel mag sehen.[2]

Das Erste Exempel Primi Toni à 2.

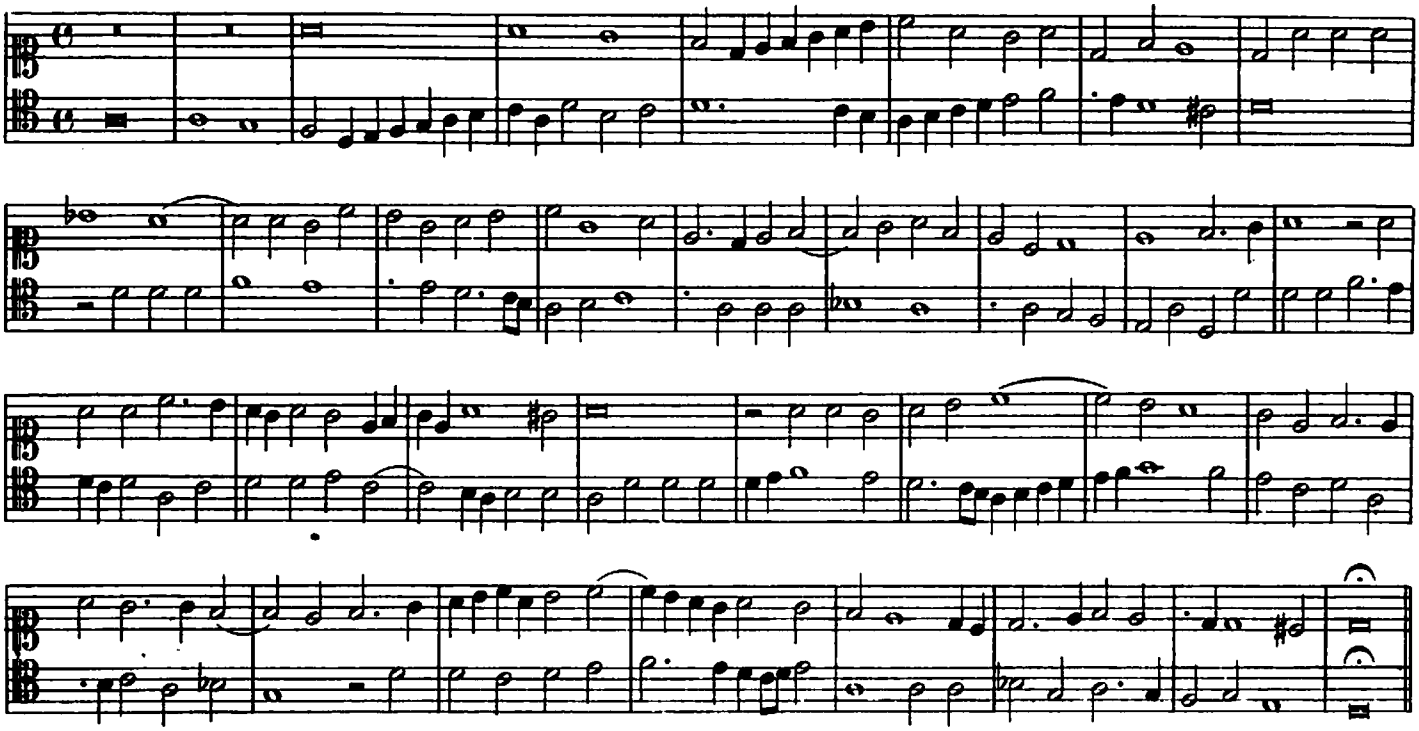


NB. Alhierher gehört die Regel, daß sich alle halbe tacte was bewegen soll, und in derselben steckt dieses alles M.W.

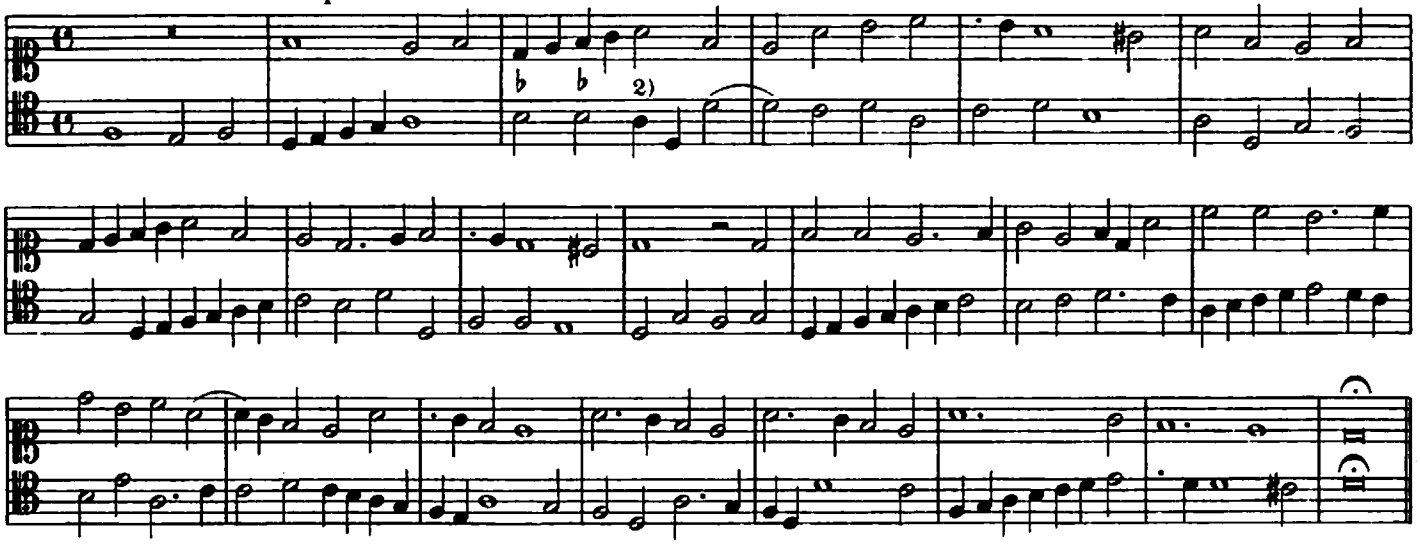
1) Auch diese Regel rührt noch aus Zarlino's Ist. III cap. 42 her. Das folgende Beispiel ist neu.

2) Diese Regel deckt sich inhaltlich mit c. 43 in den Ist III. Zwar wird dort textlich nur von der Bildung eines gebrochenen Subjects gesprochen, doch bestätigen die dortigen Beispiele die hier in Worte gefaßten Regeln. Das folgende Beispiel rührt nicht von Zarlino her. Das NB. ist ein selbständiger Zusatz vom Schreiber dieser Handschrift, von M. Weckmann. Durch das beigefügte M.W. gelang es, den Verfasser dieses Manuskripts festzustellen.

42. Ein ander Exempel Primi Toni â 2.[1]

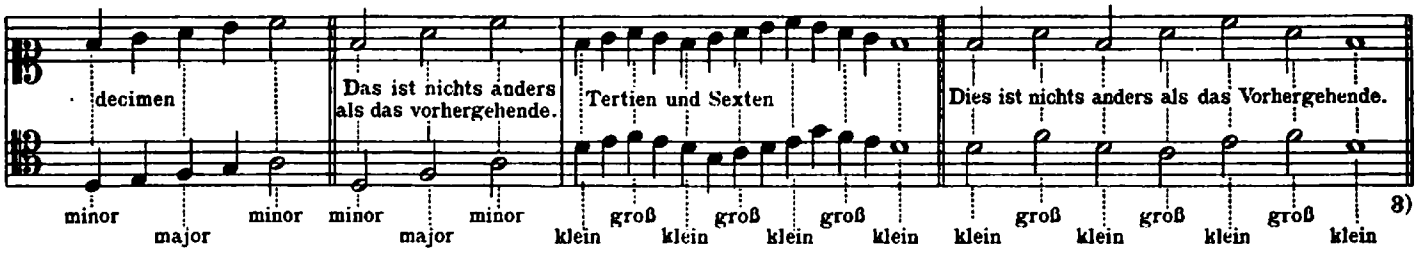


43. Ein ander Exempel Primi Toni â 2.



44. Wenn man in eim Duo viel semiminimen nach einander will machen in beyden Parteyen, so daß dieselben semiminimen seindt von imperfecten specien, so soll man diejenigen, so ins niedergehen und aufgehen des tacts kommen, unterschiedlich setzen, also nemblich, daß eine klein die andere groß sey.

Als alhier stehet.

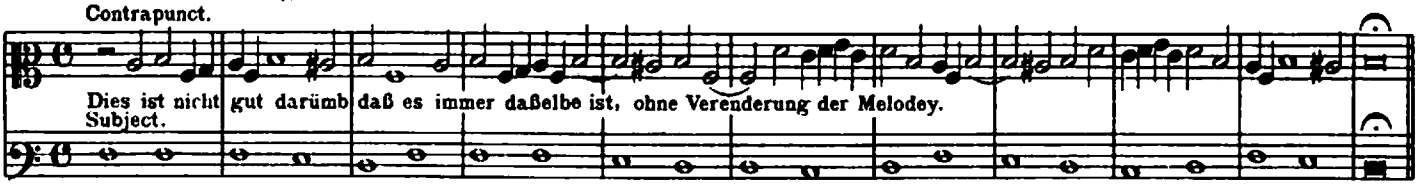


1) Die übergeschriebenen signen rühren stets von mir her. Nach altem Brauch verstand es sich von selbst, daß b und nicht etwa h hier gesungen wird. Um Mißverständnissen vorzubeugen, setzen wir die Zeichen darüber.

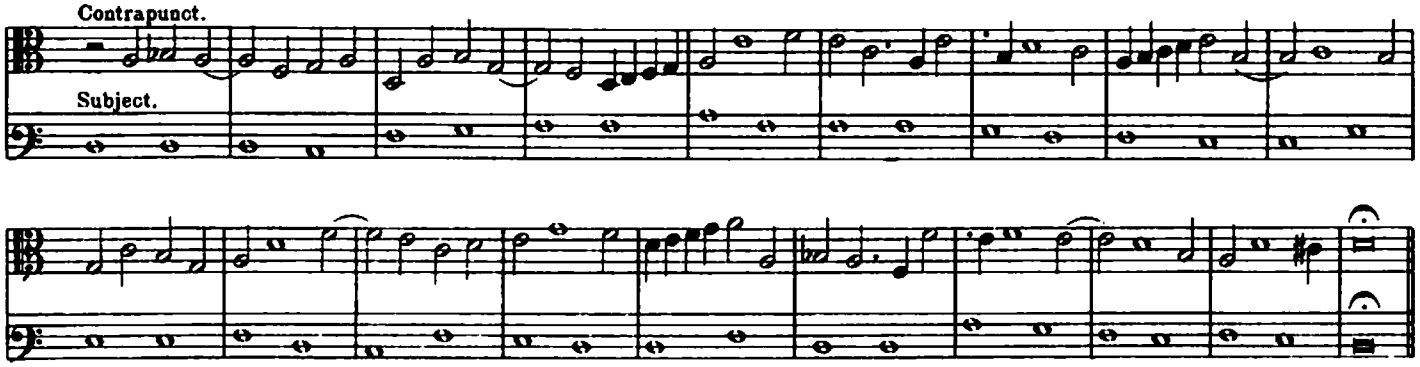
2) Das erste Beispiel stammt aus Zarlino's Ist. III cap. 43, das zweite Beispiel aus cap. 55 der Ist. III.

3) Regeln und Beispiele für den Gebrauch der Semiminimen sind neu hinzugekommen. Es ist hier ein großer Fortschritt gegen die Regel, daß zwei oder mehrere unvollkommene Consonanzen nicht unmittelbar folgen dürfen, Zarlino's Ist. III c. 29.

45.[1] Es gebühret sich auch nicht eine Paßage oder Clausel oft zu gebrauchen auf einander, in solcher Manier als dieses.

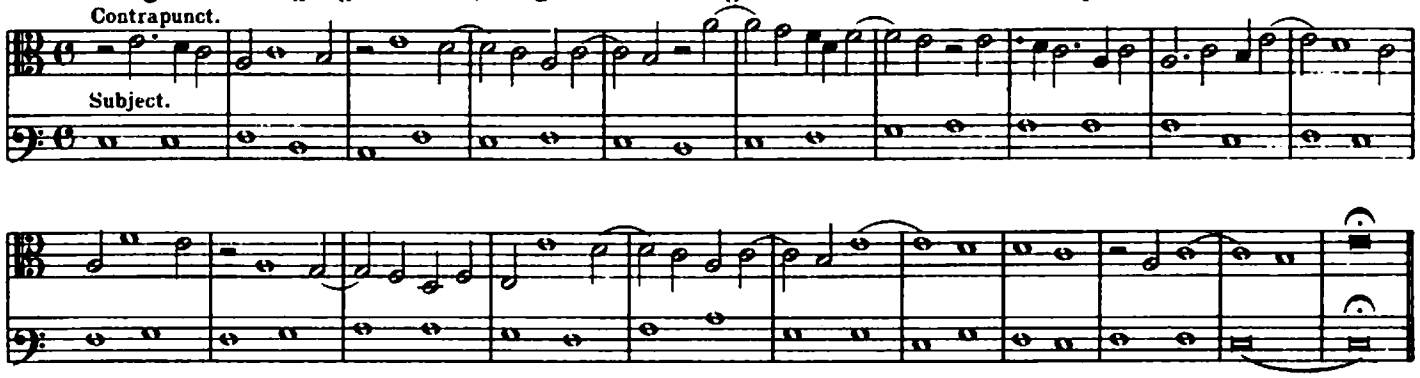


46. Aber man mag eine Paßagie wohl ofte gebrauchen, wenn es geschieht mit Verenderung, gleich als hier folget.

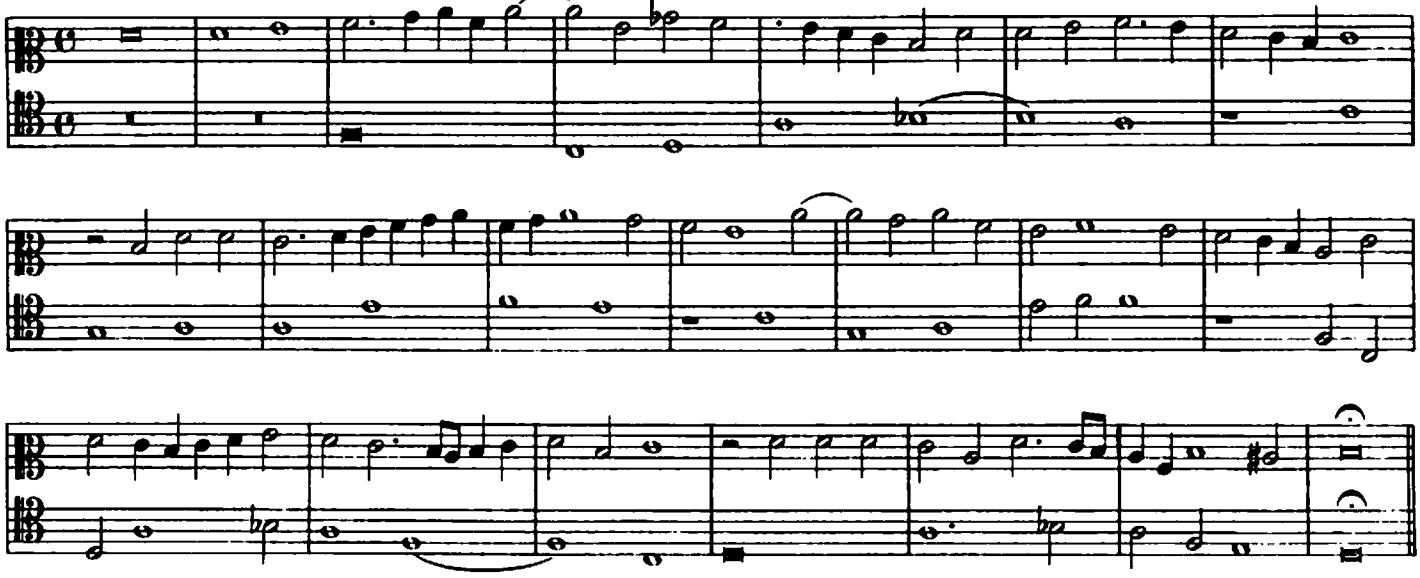


Hierher besiehe das Exempel primi Toni a 2 unter 43.

47. Man mag auch bißweilen im Contrapunct wohl eine Paßagie oder Fuge gebrauchen, mit gantzen und halben noten, als es dem Componisten mag belieben, gleich man in diesem Exempel siehet.

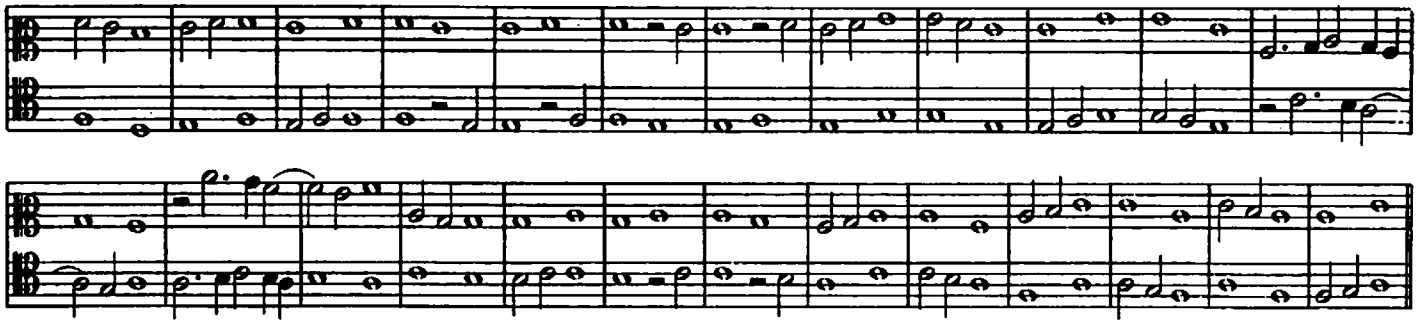


48. Ein ander Exempel Primi Toni.

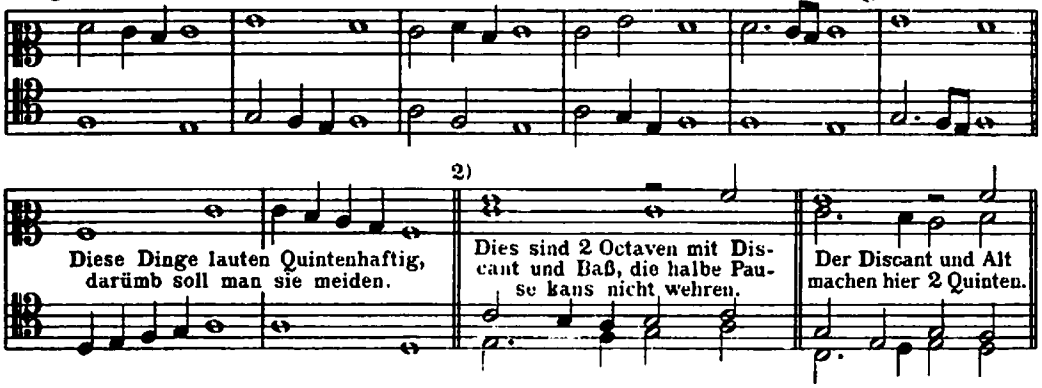


1) Von hier bis zu Ende der Seite stammen Text und Beispiele genau aus Zarlino's Ist. III c. 55, die Beispiele sind bei Zarlino natürlich nicht ausgesetzt.

49.[1] Diese nachfolgenden Dinge mag man nicht gebrauchen, darümb daß es als Octaven — Quinten undt Unisonen scheinen zu seyn.

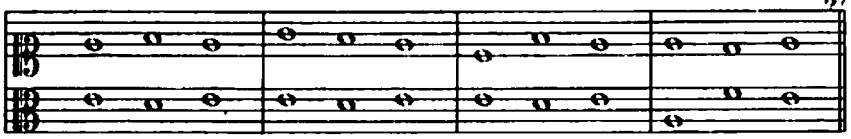


50. Diese Dinge soll man nicht viel gebrauchen, darümb daß es Octavenhaftig lautet.

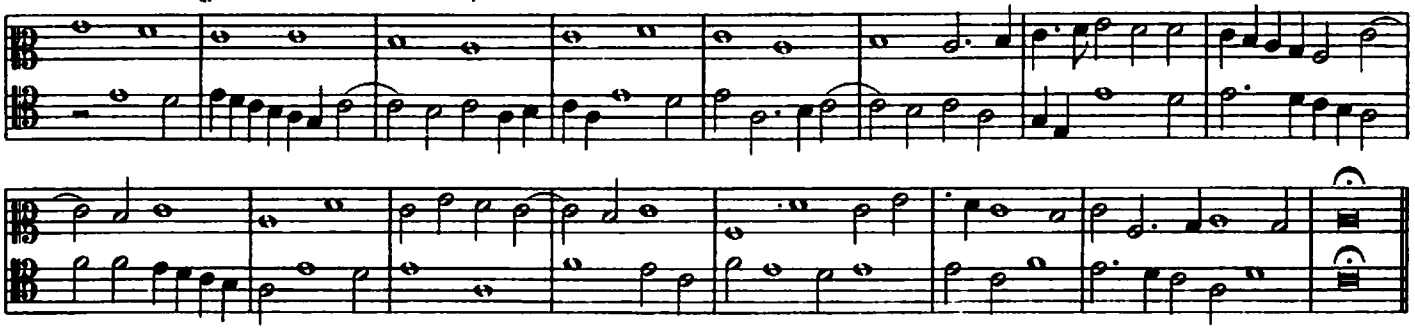


Von den Cadentien.

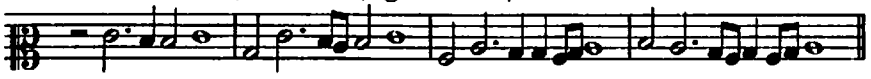
51. Schlechte Cadentien im Unisono schließen und sind dieses Perfecte Cadentien. 3)



4) Perfecte gebrochene Cadentien, die im Unisono schließen.



52. Bißweilen werden die Cadentien, als diese, gebrochen, umb die worte beßer zu accomodirn.

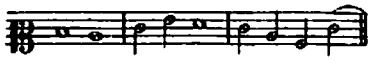


1) Hier beginnt eine neue Wiederholung der wichtigsten Fortschreitungsregeln.

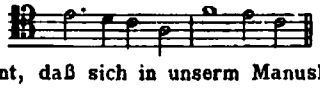
2) Text und Beispiele unter 49 und 50 rühren aus Zarlino's Ist. III cap. 47 her, die folgenden vierstimmigen Beispiele sind neu.

3) Die Cadenzen sind aus Zarlino's Ist. III c. 53.

4) Der Inhalt unter 51 und 52 rührt aus Zarlino's Ist. III cap. 53 her. Im ersten Beispiele lautet die Oberstimme vom 6.-8. Abschnitt bei Zarlino.



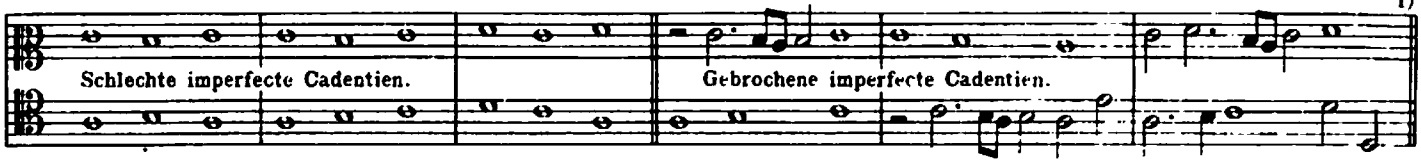
und der 8. u. 9. Abschnitt desselben Beispiels in der tieferen Stimme.



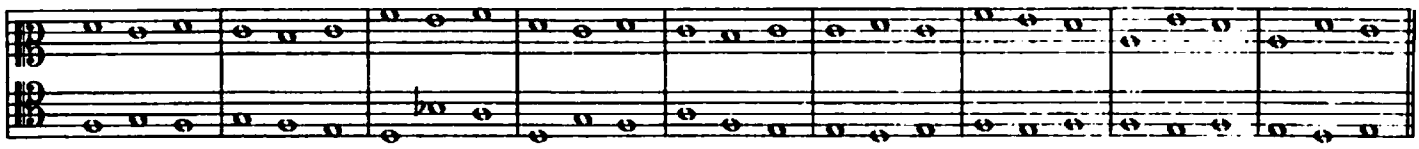
Es ist interessant, daß sich in unserm Manuskript A hier Semiminimen eingeschlichen haben, wodurch indirekt instrumentaler Einfluß sich geltend macht.

Am Schlusse des 1. Beispiels ist die Takteinteilung verschieden; der hier auftretende 3teilige Takt rührt aus Zarlino her, der diese Beispiele im 3teiligen Takt, wo also 3 Semibreves auf 1 Abschnitt kommen, gesetzt hat. Die mitgeteilten Varianten in dem Zarlino'schen Satz dieses Beispiels haben wir mit Rücksicht auf das Vorherrschen des 2teiligen Takts in unserm Satz zweiteilig wiedergegeben.

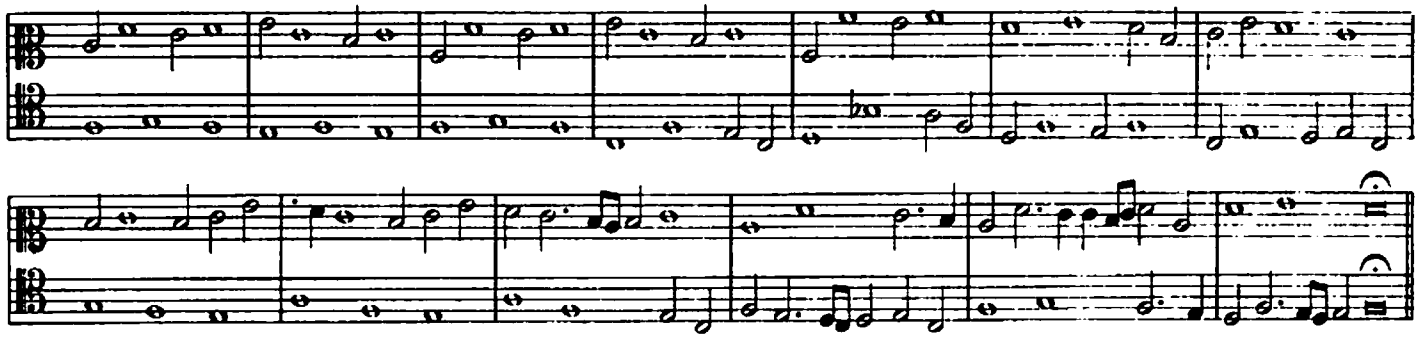
Cadentien, die in der quint, tertie und Sext sich endigen, werden imperfect genennet als diese folgende. 1)



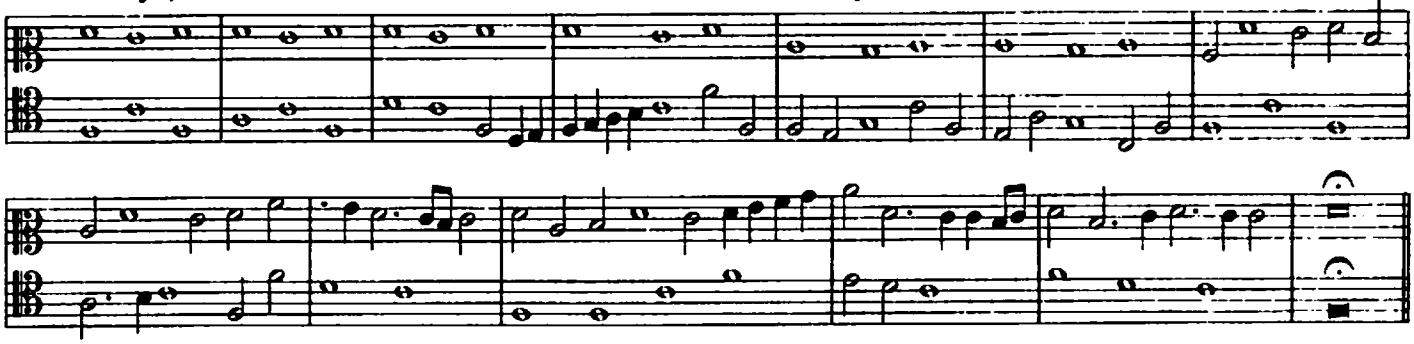
Folgen schlechte, iedoch perfecte Cadentien.



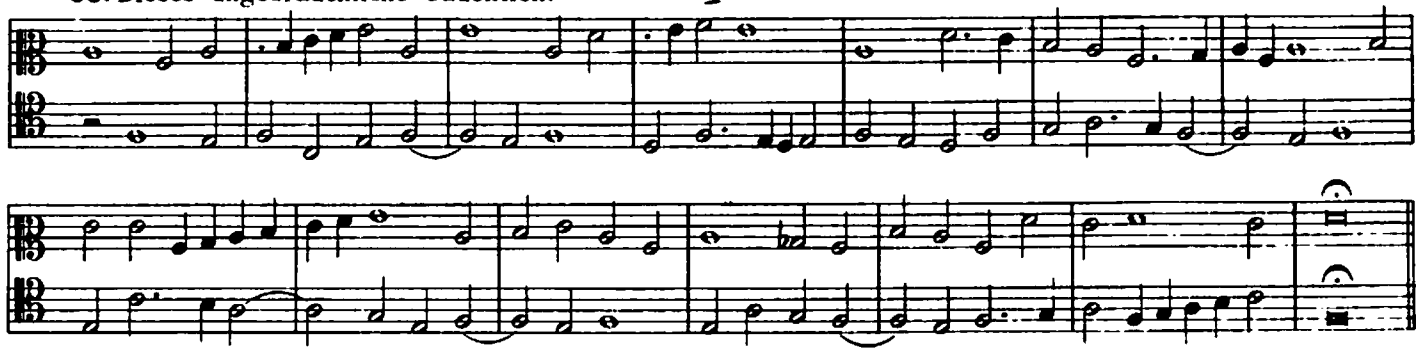
53. Perfecte Cadentien, die in der Octave schließen undt sind gebrochene perfecte Cadentien.



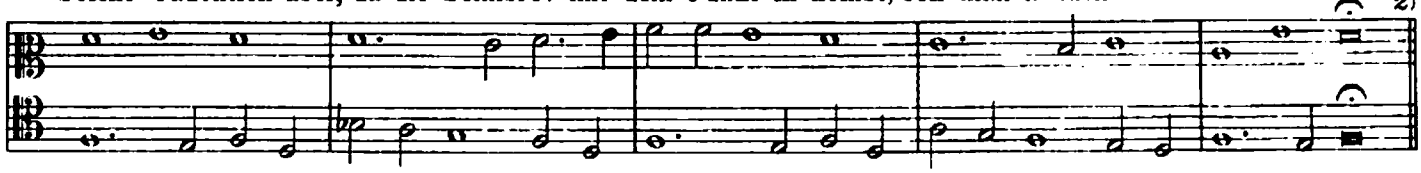
54. Diese nachfolgenden Cadentien wollen gebraucht seyn, mit mehr Stimmen undt nicht viel in eim Duo wegen des Fallen oder Springen der untersten Partey.



55. Dieses ungebräuchliche Cadentien.



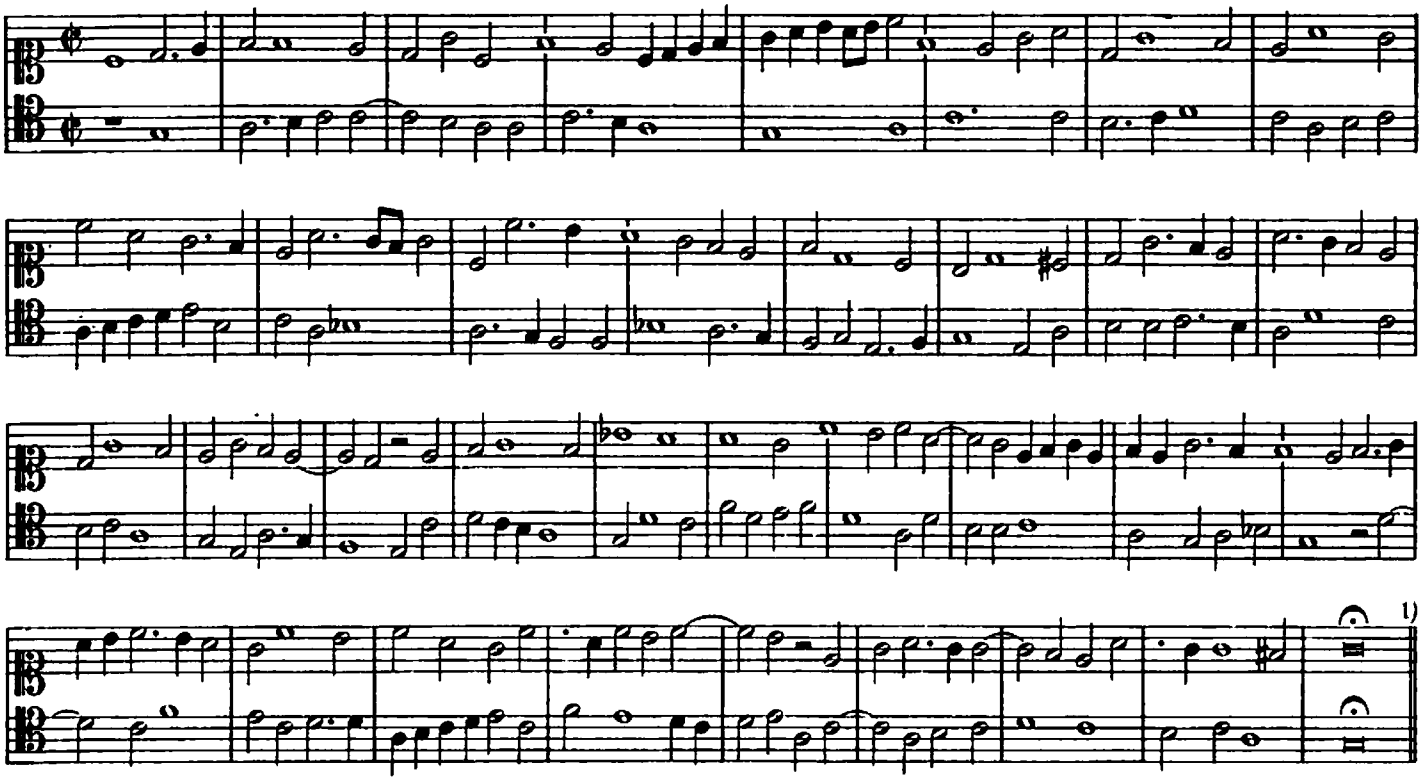
Solche Cadentien aber, da die Semibrev mit dem Punkt in kömbt, soll man meiden. 2)



1) In Ms. A und C hat die obere Stimme hier fälschlich den Discantschlüssel.

2) Auch der Inhalt dieser Seite stammt aus Zarlino's Ist. III cap. 53, doch sind die weitschweifigen textlichen Ausführungen des Zarlino hier auf das Notwendigste beschränkt worden, wie dies in Ms. A meistens zu geschehen pflegt.

56. *Exempel:* darin zu sehen wie man kan thun als wenn man eine Cadentz machen wolte, undt dieselbe doch gleichwohl umbgehen kan.

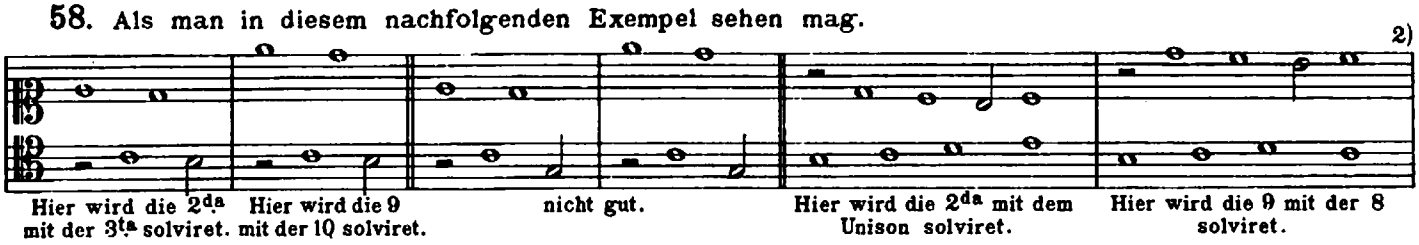


57. Alhier folget die Manier, Wie man die Di - ßonantien (als nemblich die Secunda und Septima) solviren soll, nebenst den doppelten specien derselbigen, und solches auf unterschiedliche Manieren.

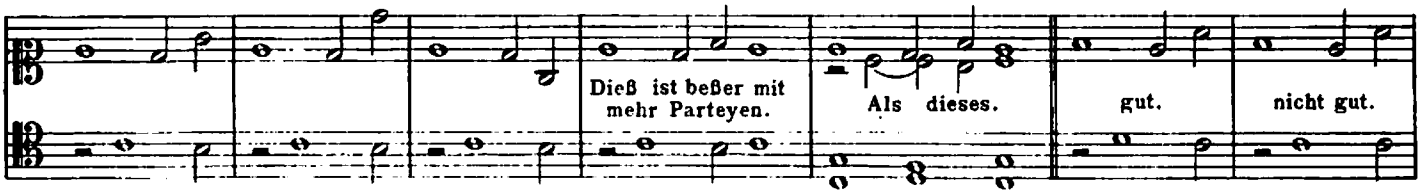
Wie die Secunde zu solviren.

Die dißonantz von der Secunda, kommende in das niedergehen des tacts, wirdt gemeiniglich solvirt mit der tertia, wenn die oberste Partey die dißonantie giebet, undt die untere Partey die di - ßonantie empfänget: Aber alsdann muß die untere Partey, nachdehm sie die dißonantz empfangen hat, also baldt recht niedergehen in eine Consonantie, undt nimmermehr aufgehen oder springen. Auch ist dieß alles zu verstehen von der doppelten Secunda, welches ist die Nona.

58. Als man in diesem nachfolgenden Exempel sehen mag.



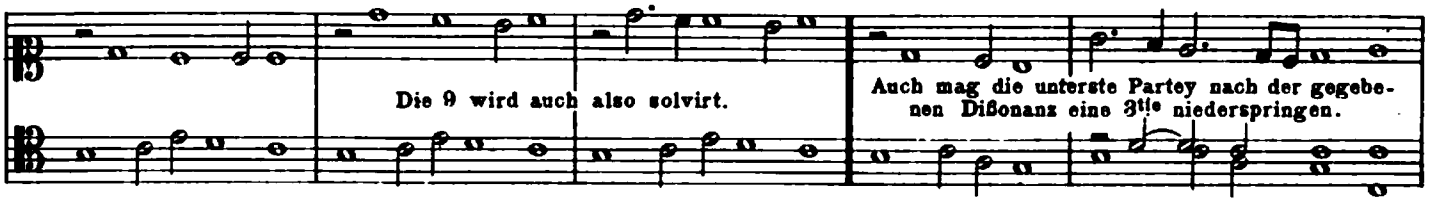
59. Die Secunda wirdt auch gern solvirt in solcher Manier, daß die öbere Partey, die die di - ßonantie gegeben hat, also baldt darnach eine tertia, quart oder octav kömbt aufzuspringen, auch eine quint niederwerts als man hier siehet.

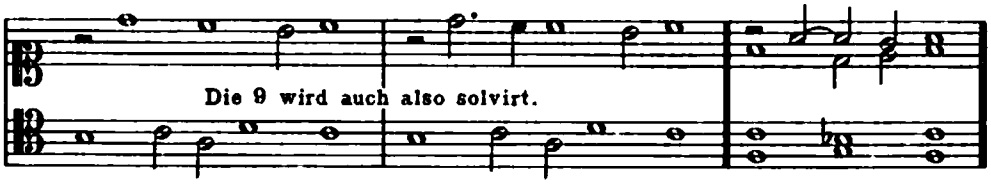


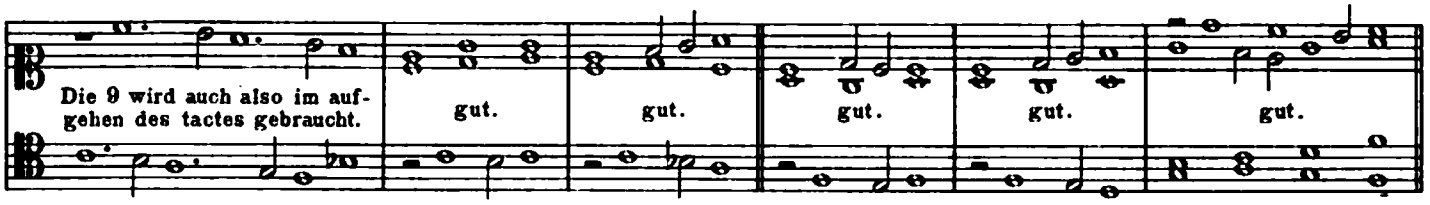
1) Dieses Beispiel rührt aus Zarlinos Ist. Ist. III c. 54 her. Die folgenden Dissonanzregeln enthalten unter anderm die schon unter 34 gezeigten Auflösungen noch einmal. Wurden sie aber dort einfach nach Zarlino mitgeteilt, so werden hier noch viele neue Auflösungsarten gezeigt, die zu Zarlinos Zeiten noch ganz undenkbar waren. Die älteren Auflösungen wurden gleichsam als Hauptregeln der neueren vorangestellt, um so das Zusammengehörige in umfassender Ausführlichkeit noch einmal darzustellen.

2) Die Ausführungen von der Sekunde decken sich inhaltlich mit den in Zarlinos Ist. III cap. 42 gegebenen Regeln. Die Beispiele sind neu. Alle Auflösungen der Sekunde und None, die hier noch nichts anderes als eine Sekunde in der Octave ist, von Regel 59 an sind originale Zusätze Sweelinckscher Schule.

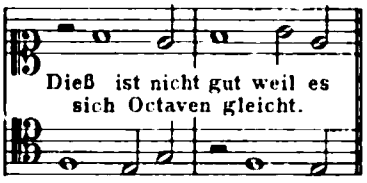
Als die unterste Stimme die dißonantie gibt, so mag sie eine tertie aufspringen, also



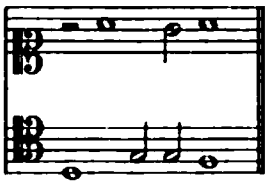




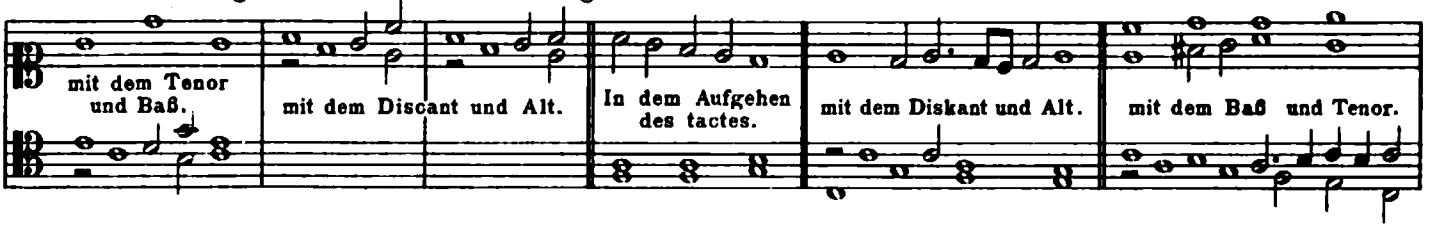
Dieß ist nicht gut, weil die unterste Partey von der Octav in die Nona gehet, wird es zwei Octaven geglei - chet.

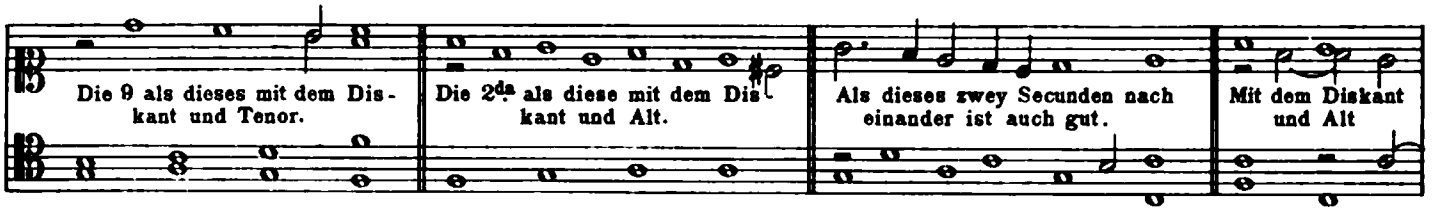


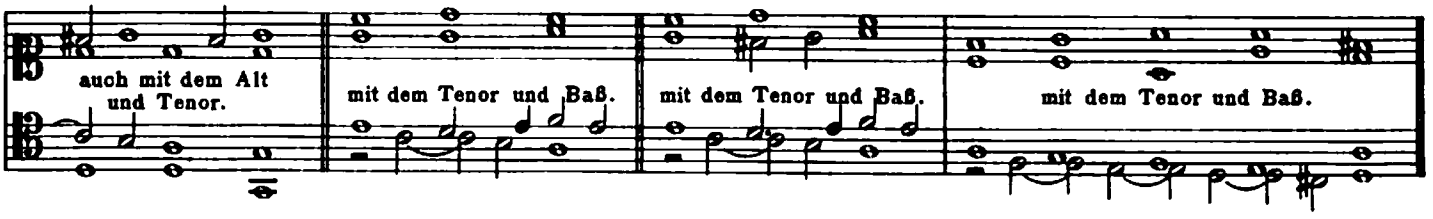
Dieß soll man auch meiden, darümb daß die obere Partey einer Cadentzen gleichet und möchte die andere Nota gesungen werden, als wenn ein ♯ dabey stünde.



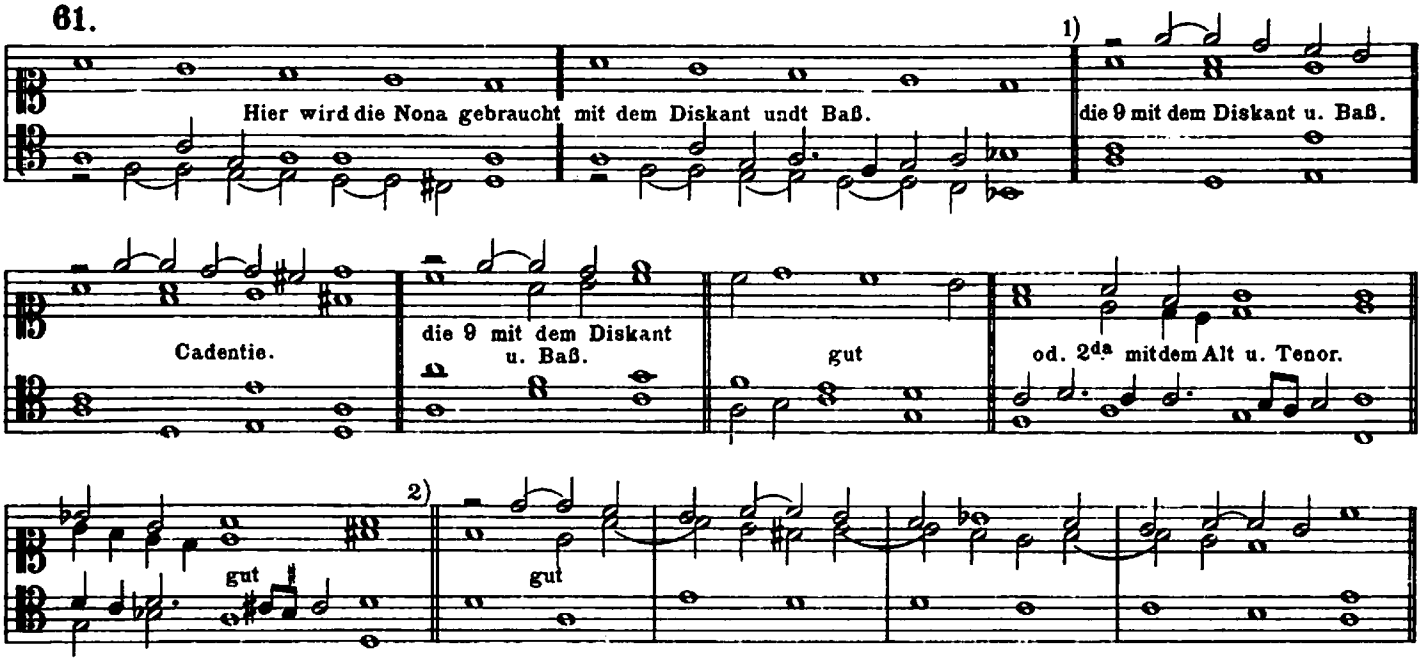
60. Also mag man die Secunda auch gebrauchen mit mehr Stimmen.



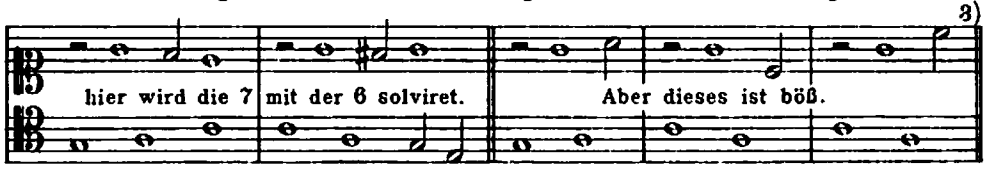




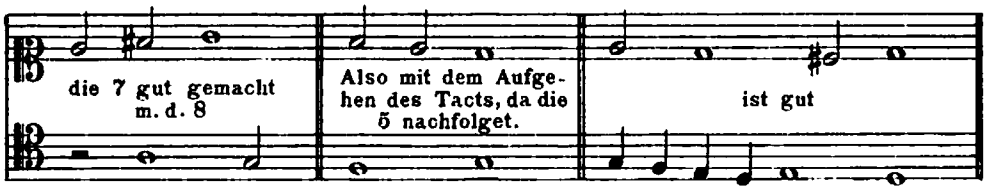
61.



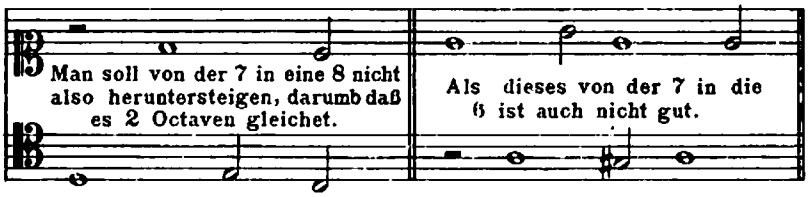
62. Die Dißonantie von der Septima kommende ins niedergehen des tacts, wirdt gemeiniglich solviret (das ist gut gemacht) mit der Sext, als die unterste Partey, die dißonantie giebt, undt die öberste Partey, nachdem sie die Dißonantie empfangen hat, alle Zeit flugs recht niedergehet in eine Consonantie, undt nimmermehr aufgeht oder springet, gleich man im nachfolgenden Exempel siehet.



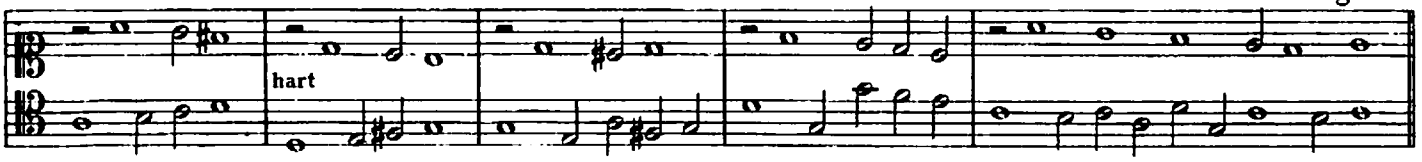
Die Septima wird auch bißweilen solviret, oder gut gemacht mit der Octav: als die öberste Partey die Dißonantie giebt und die unterste Partey die Dissonantie empfanget, als hier folget.



63. Diese Dinge soll man meiden.



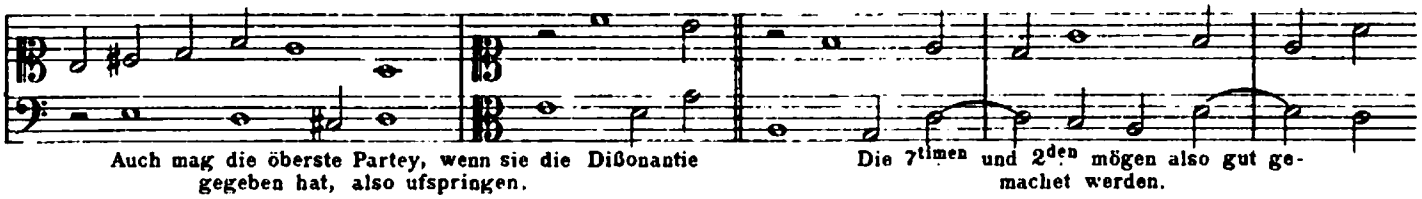
Die Septima wirdt auch auf solche Weise solvirt, daß die unterste Partey, die die Dißonantie gibt alsobald darnach kömpt aufzuspringen eine quart od. Octav u. man mag nach der Dißonantie flugs recht ufgehen.



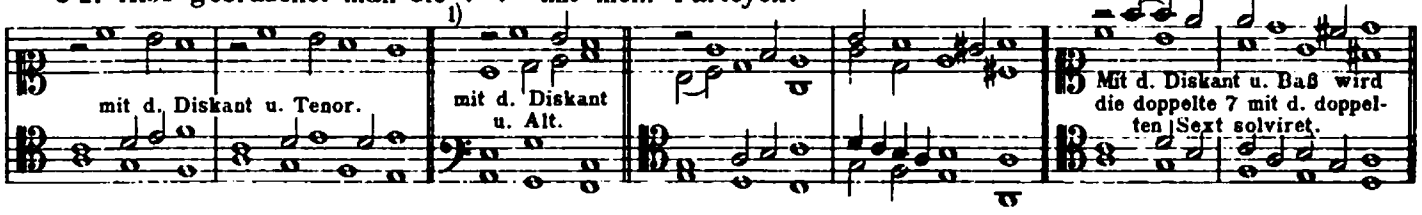
1) Von diesem Beispiele – Schluß der Beispielgruppe fehlen in Ms. C die Tabulaturzeichen wieder.

2) Das übergeshriebene b cancellatum ist von uns gesetzt.

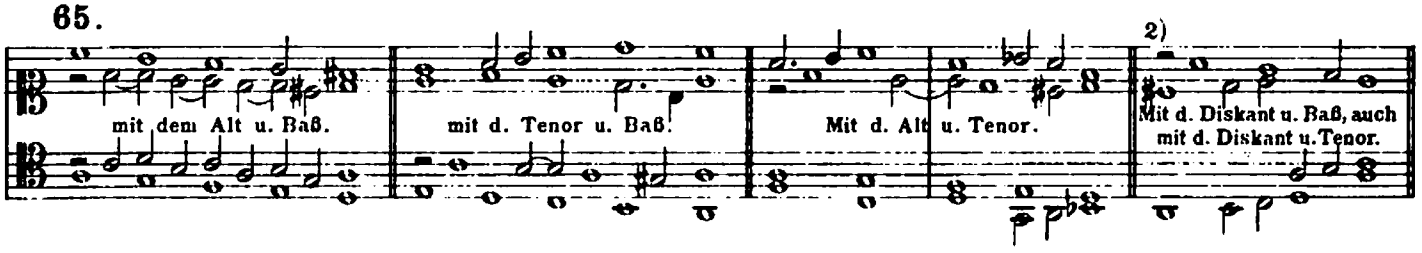
3) Diese Resolutionen der Septime finden sich in Zarlinos Ist. III. cap. 42. Alle folgenden Auflösungen der Septime sind originale Zusätze.

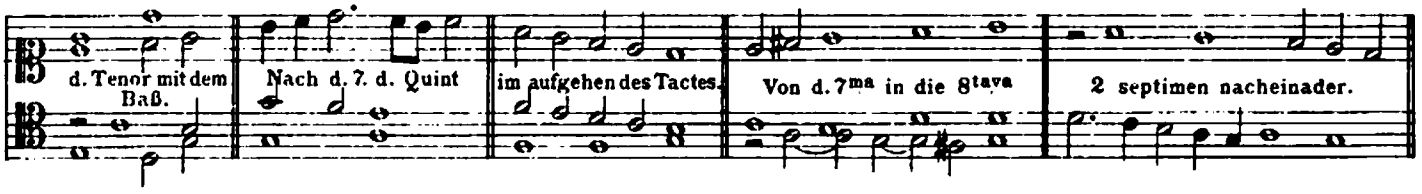


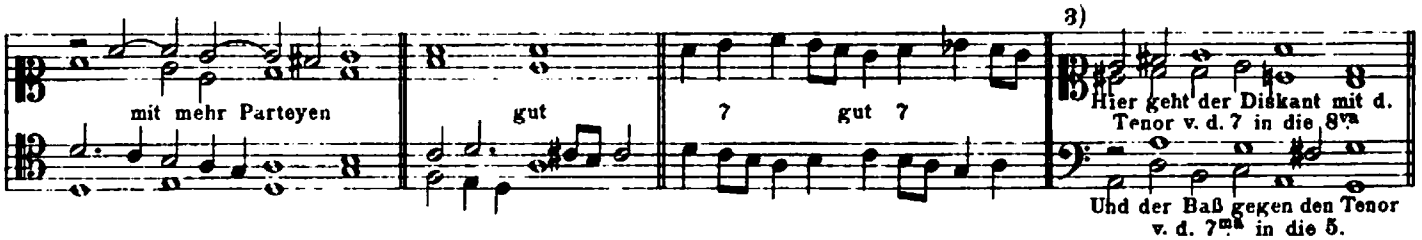
64. Also gebrauchet man die 7tima mit mehr Parteyen.

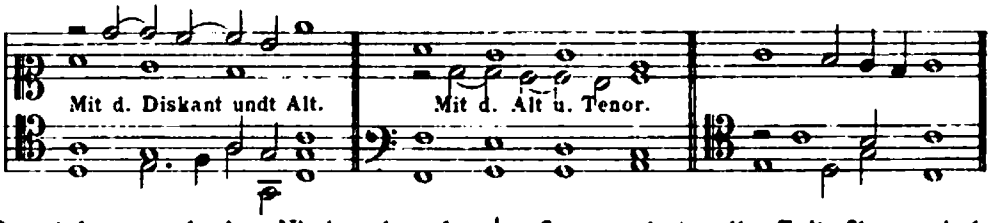


65.



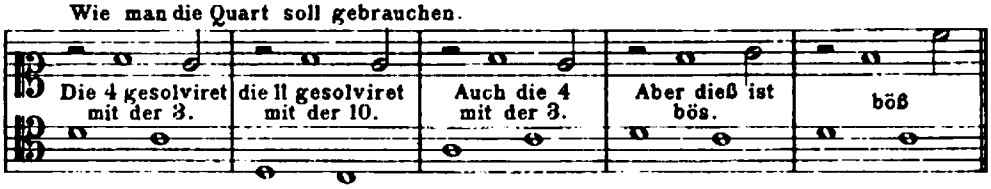




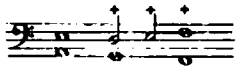


66.[4] Die Quart kommende ins Niedergehen des Tacts, wirdt gemeiniglich solviret mit der Tertia, als die unterste Partey die Quart gibt, undt die öberste Partey dieselbige empfanget: Aber alsdann muß die oberste Partey, nachdem sie die Quart empfangen hat, alle Zeit flugs niedergehen, in eine Consonantie, undt nimmermehr ufgehen oder springen: gleich als man hier mag sehen, auch ist dieß alles zu verstehen, von der doppelten Quart, das ist die Undecime.

Wie man die Quart soll gebrauchen.



1) In diesem Beispiele heißt das untere System in Ms. A fälschlich



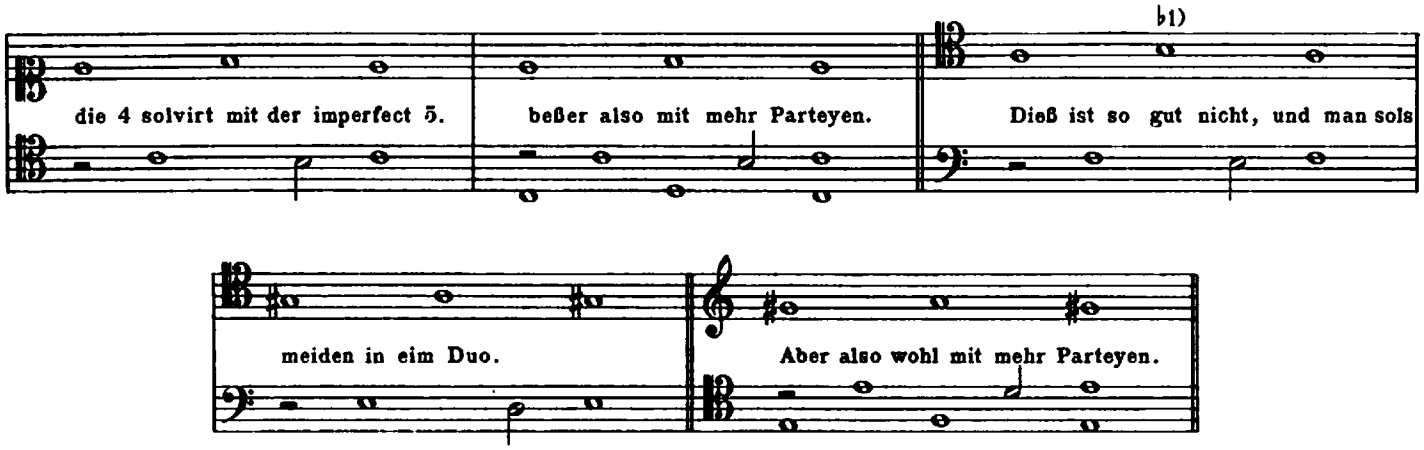
wodurch viele verbotene Parallelen mit den anderen Stimmen entsehen. Gramman hat hier einmal aufgepaßt und die Sache korrigiert in Ms. C, doch gleich nachher zeigt er sich als flüchtiger Kopist, denn im letzten Beispiele dieser Reihe fehlt in Ms. C der Baß und Tenor gänzlich.

2) Von diesem Beispiele an hören die Tabulaturzeichen in Ms. C mit einer Ausnahme, die weit hinten kommt, ganz auf.

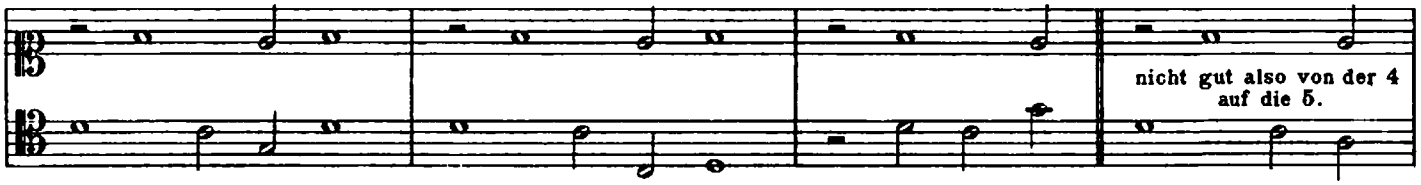
3) Das b quadratum vor dem *c* im Alt ist von uns zugesetzt, um Mißverständnisse zu vermeiden.

4) Die Ausführungen über die Quarte unter 66 u. 67 sind frei nach Zarlinos Ist. III c. 42, 60 u. 61 gebildet.

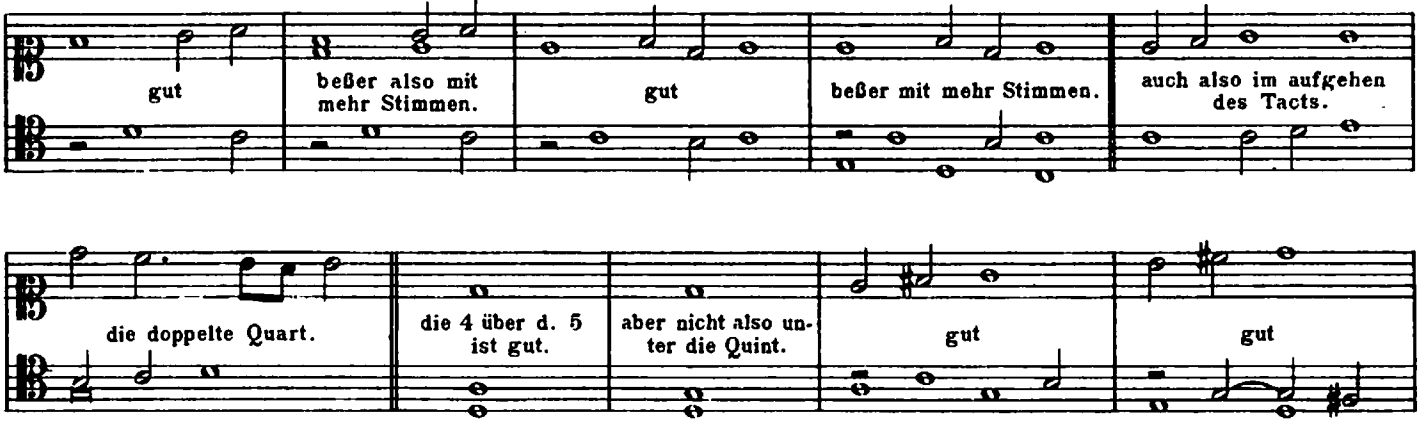
Die Quarta wird auch bißweilen gesolviret mit der Imperfecten Quint daß die große Tertie darnach kömbt: als die Partey, die die Quart gibt, oben ist. Als man hier siehet.



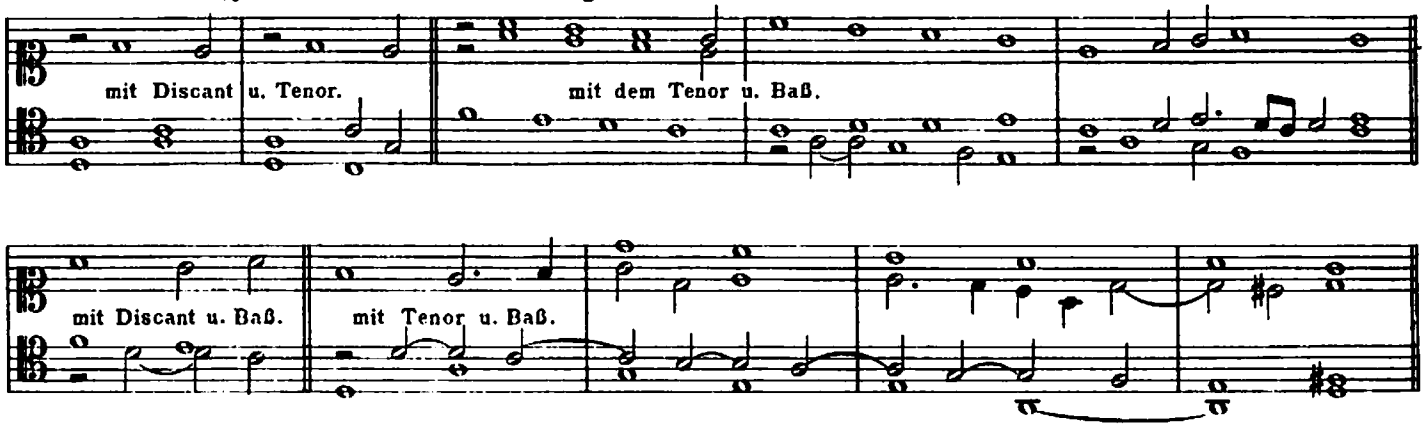
67. Die 4 wird auch solviret in solcher Manier, daß die unterste Partey, so bald darnach kombt niederzuspringen, eine Quart auch eine Octave auch eine Quint ufwärts, als man hier siehet.



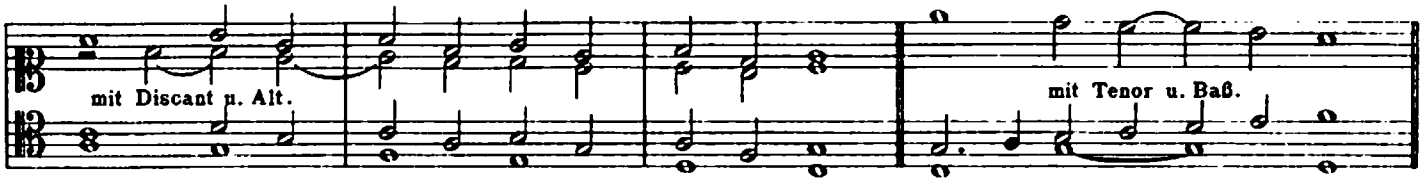
Als der Diskant die Quart gibt, so mag sie darnach recht aufgehen, auch eine Tertia niederspringen.



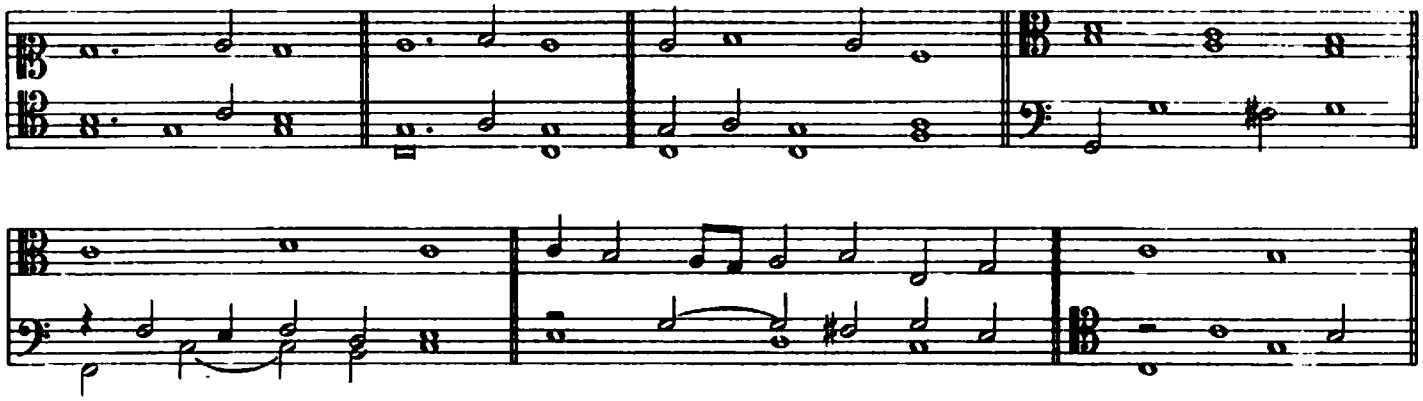
68.[2] Unterschiedliche Exempel, worinn man siehet, wie die Quart mit mehr Stimmen gebrauchet werde.



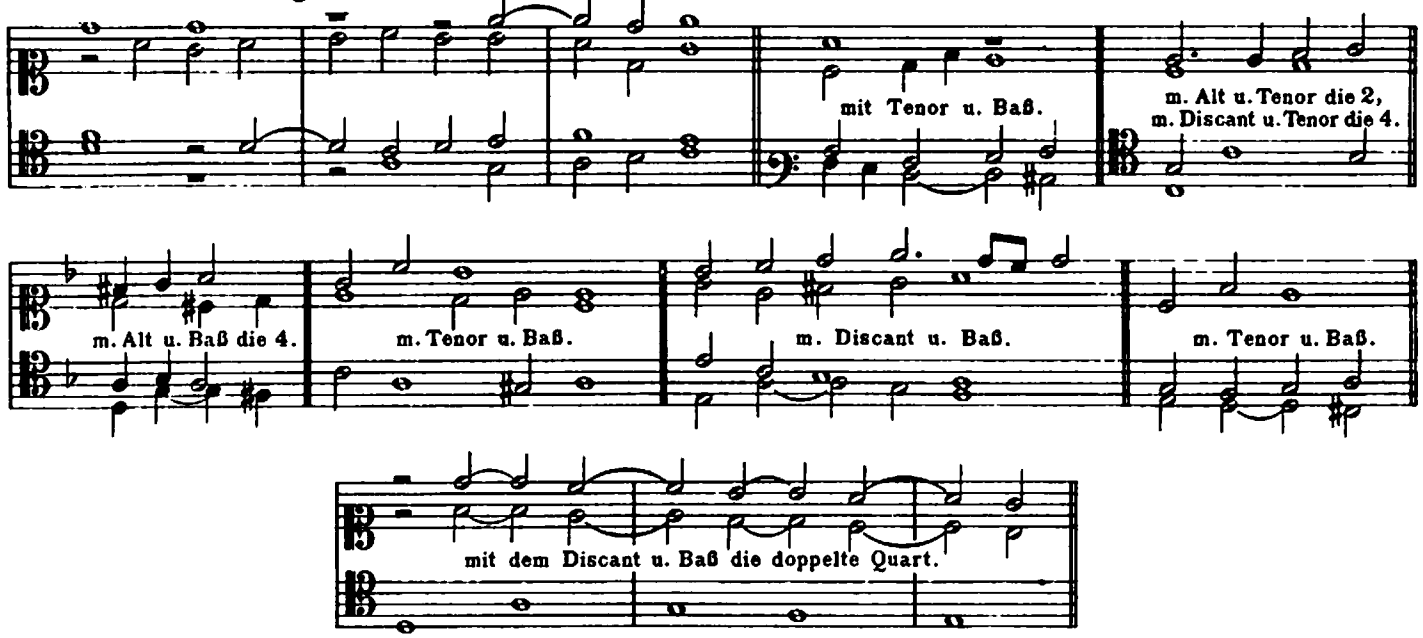
1) Das b rotundum rührt von uns her.
2) Alle folgenden Beispiele für den Gebrauch der Quarte sind neu hinzugefügt.



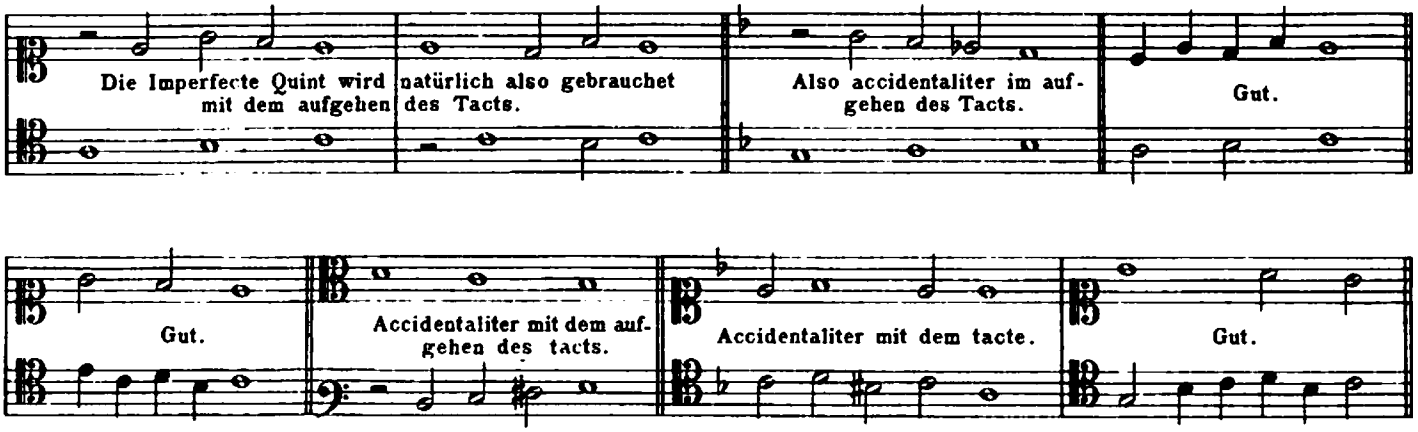
Exempel wie man die Secund und Quart soll gebrauchen mit dreyen.



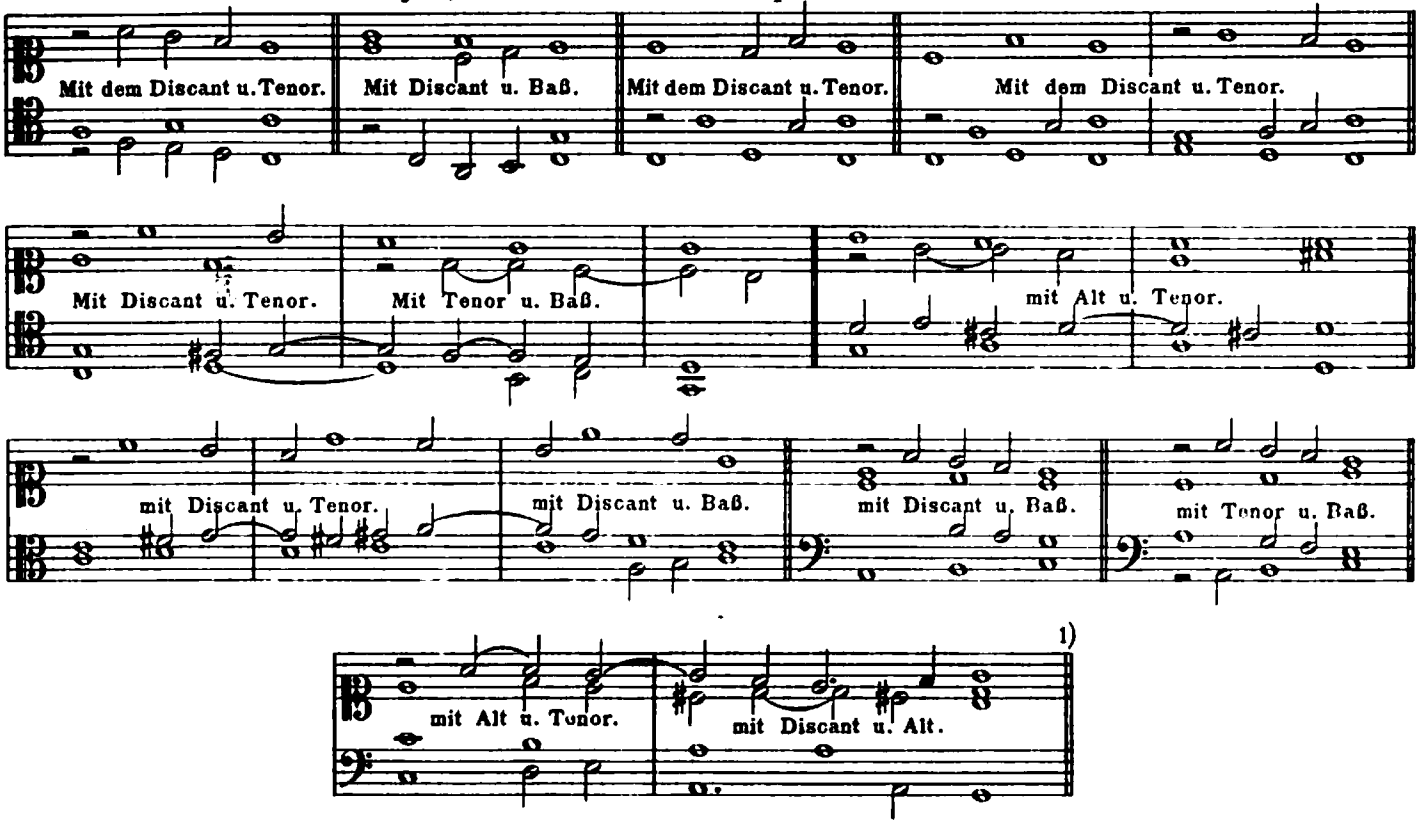
69. Schön Paßagie oder Clausul.



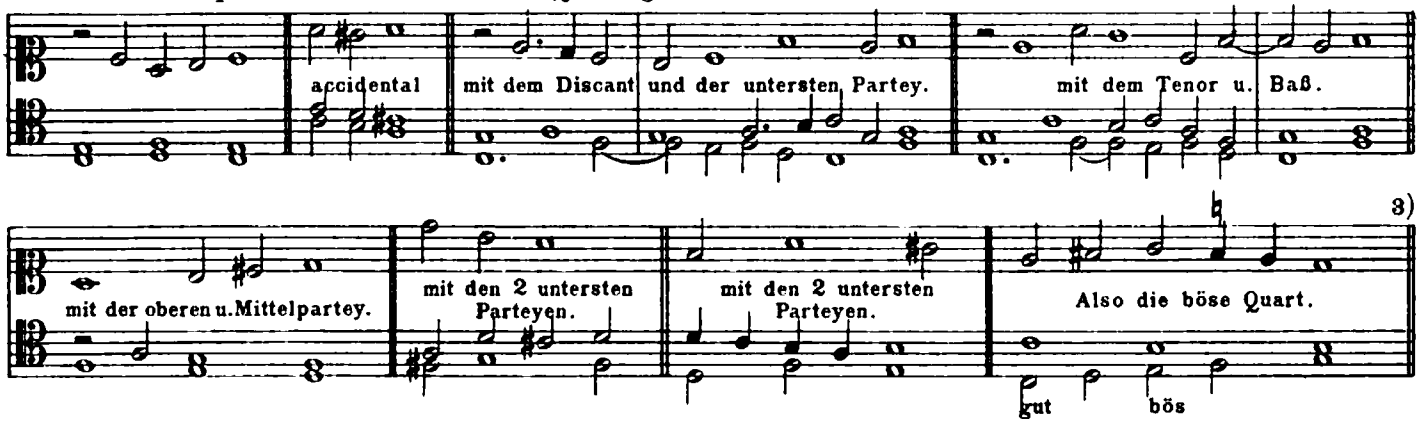
70. Wie man die Imperfecte Quint gebrauchen soll, wenn die Partey die selbe gibt, oben ist.



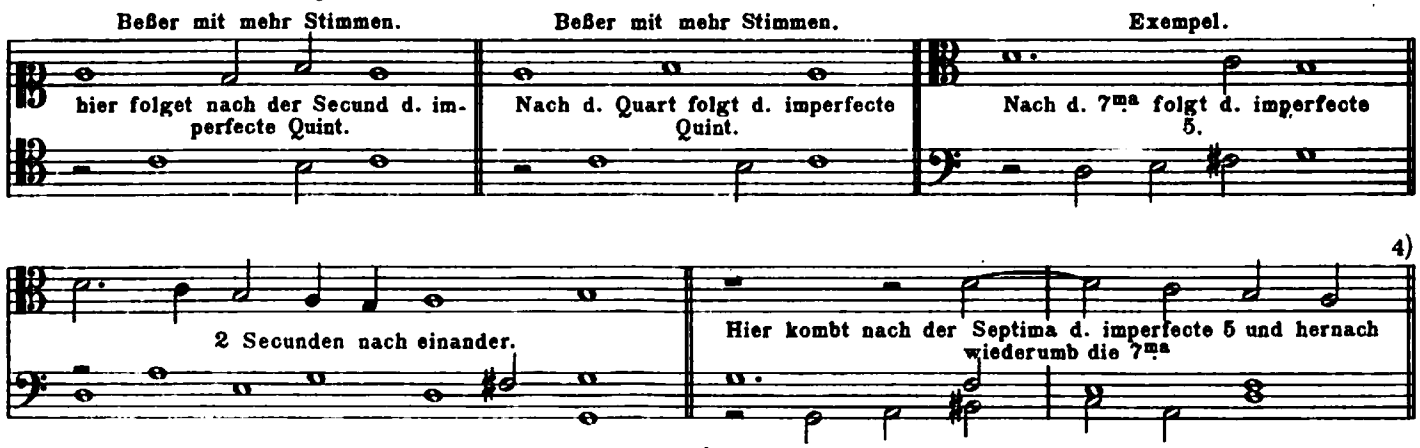
71. Also mit mehr Parteyen, Unterschiedliche Exempel.



72. Exempel wie man eine böse Quart gebrauchen soll.[2]



73. Wie man Zwey Dißonantien nach einander machen soll.



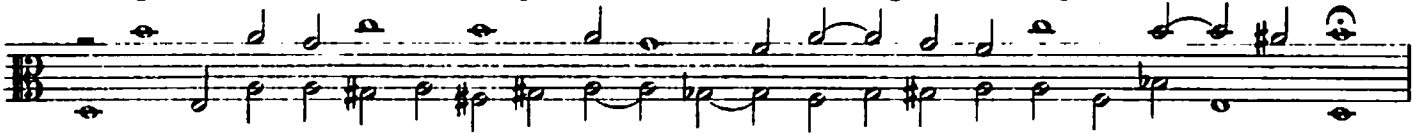
1) Diese Beispiele sind frei nach Zarlino's Ist. III cap. 61 gebildet, ganz neu sind die Beispiele mit mehr als 2 Parteyen.

2) Die Beispiele für die „böse Quart" sind aus Zarlino's Ist. III cap. 61, ausgenommen ist das 2. Beispiel u. d. drittletzte Beispiel, die die neue Auflösung des Tritonus in die Sexte zeigen.

3) Das b quadratum ist von uns gesetzt.

4) Diese Beispiele stammen aus Zarlino's Ist. III cap. 61.

1) Heutiges tages werden solche dißonantien noch anders aufgelöst, welches den alten Componisten nicht alles und Insgemein bekandt, oder im gebrauch gewesen, und geschicht dergestalt:

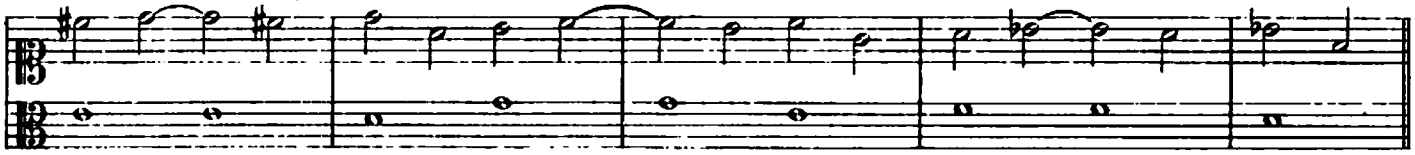


Hierbey hat man zu folgen den besten Compositionen, die es am lieblichsten wißen anzubringen, auf daß man gleichwol diese Regel nicht mißbrauche und Eine wilde oder gar zu harde Composition nehbenst gar zu große unfreundlichkeid herauskome. _ _

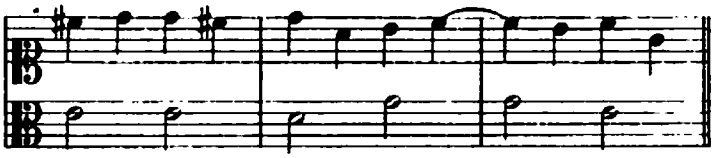
Man findet heutiges tages, daß man die Auflösung der 5ta deficiens Etwas länger verziehet, als

Hier sol man gute Composition ansehen und derselben mit discretion folgen. _

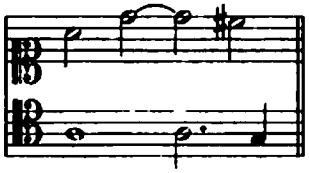
2) Die dißonantien werden ordinari mit den Niederschlach des Tacts gegehben und mit den aufschlach deßelben aufgelöset, jedoch wen die Alten Cadentien oder Cadentzahrten gemacht, haben sie die dißonanten auch zu Zeiten mit dem auftackt gegehben Und folgenden Niedertackt behalten und folgenden Auftackt Erst aufgelöst.



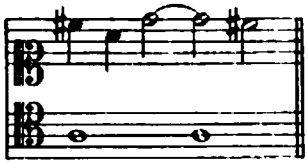
Als besonders in mehrstimmigen Sachen als bicinijs, und Etwan in geschwinden Noten, als



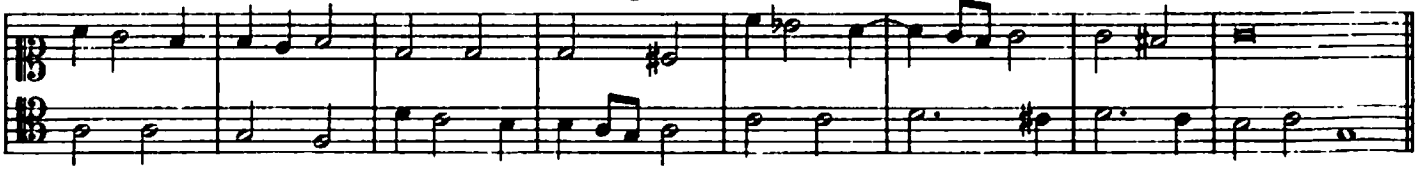
Aber doch muß man per gradus auf die dißonantien oder ligaturen gehen, den dieses folgende ist bei den Alten nicht vor gut gehalten:



Aber wol folgendes, und dieses ist bei den Alten auch gut



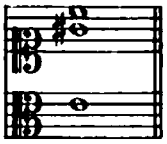
Auch findet man dieses besonders in Madrigalien ahrt als



NB. de quarta deficiente und die quinta exedente, diese dißonantien müßen Ein gut fundament unter sich haben, so man sie brauchen wil.

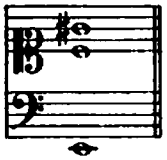
quarta deficiens

fundament



quinta exedens

fundament

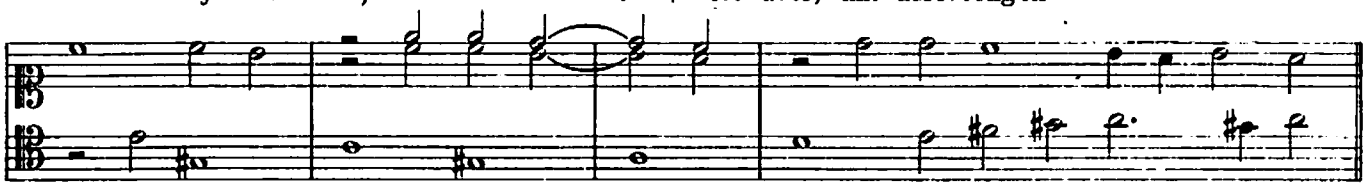


1) Hier folgen am Schluß der Dissonanzendarstellung in Ms A und C jene neuen Ausführungen über die Dissonanzen aus Manuskript B. Zwar stehen dieselben in B an verschiedenen Stellen, doch haben wir sie in glatter Folge gebracht, um eine deutlichere Übersicht des der älteren Lehre gegenüber neu hinzugekommenen Materials zu geben. Auch die Orthographie Reincken's, die von jener in Ms. A und C häufig abweicht, ist getreu beibehalten.

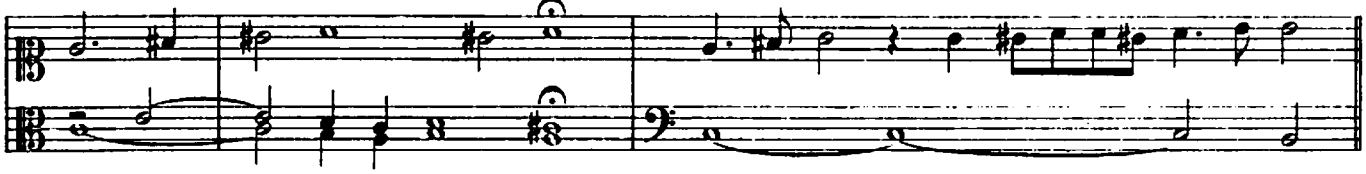
Diese neuen Intervallregeln sind ganz originales Eigentum Reincken's. Von besonderem Interesse ist das Sechsliniensystem im ersten Reincke'schen Beispiele.

2) Diese Regeln über die Dissonanzen stehen erst am Ende der in Ms. B auf die Intervalllehre folgenden Abhandlung über die Modi; wir haben sie jedoch hierher gesetzt, damit Zusammengehöriges im Zusammenhang dargestellt ist. Die Neuerungen in der Modilehre aus Ms. B sind in unserem Texte erst nach den entsprechenden Ausführungen von Ms. A beschrieben, da die Darstellung nach Ms. A. für die Anordnung maßgebend ist, der sich jene aus Ms. B. unterzuordnen hat.

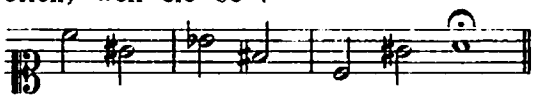
Vnd bei den Alten findet man sie anders Nicht als nehmlich beym orlando, Palestino[1] und dergleichen, die Neyen Componisten brauchen sie auch, also aber, mit auflösungen



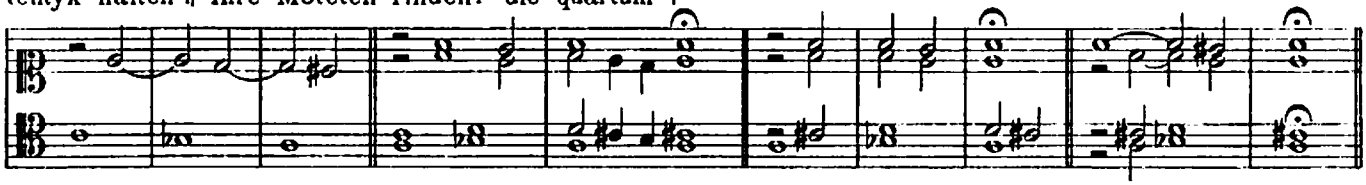
quinta Exedens wird bey den Neyen Comp. mit auflösung gefunden besonders in stylo Recitativo als:



Die Alten haben auch die bloße Intervallen verbohten und diese nicht dulden wollen, weil sie so schwehr Im singen zu treffen Ihnen vorkommen, als:

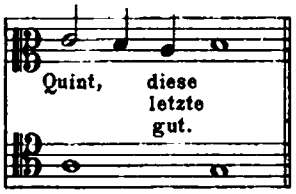


Man wird sie auch In keiner orlandischen oder Palestinischen ı: so die Italiener vor Autentyk halten :ı Ihre Moteten finden: die quartum exedentem findet man auch nuhr bey den neyen Componisten auf folgende Ahrt.

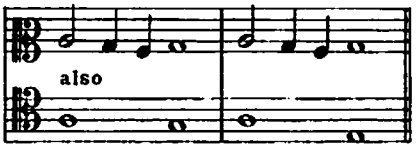


74. Wie man die Semiminimen gebrauchen soll.

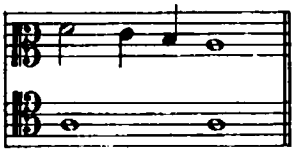
Wenn die Minima eine 5ta ist mit dem Choralgesang und recht niedergehet so muß die zweite Semiminima gut seyn.



Wenn die Minima eine 3^{tia} ist gegen den Choralgesang u. d. Choralgesang recht niedergehet, oder eine 4 niederspringt, so muß auch die andere Semiminima gut sein.



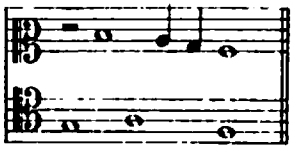
Wenn die Minima eine 6ta ist gegen den Choralgesang, und daß der Choralgesang uf einem Orte stehen bleibt, so muß die erste Semiminima gut seyn, als hier.



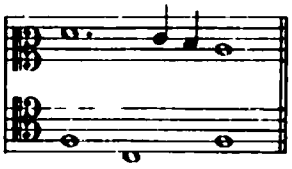
1) Orlando Lasso, Palestrina.

2) Die detaillierte Ausführung über den Gebrauch der Semiminima ist ganz neu und beweist einen durch instrumentale Einflüsse hervorgerufenen Fortschritt insofern, als die Semiminimen bereits eine größere Rolle spielen. Das in der Vokalmusik herrschende Verhältnis von Semibrevis und Minima, den beiden bisher dominierenden Notenwerten, verschiebt sich nun in ein solches von Minima und Semiminima. Diese genaueren Regeln bilden eine Ergänzung zu den unter 32 mitgeteilten Regeln, die im Anschluß an die allgemeinen Bemerkungen des Zarlino in cap. 42 Ist. III über diesen Gegenstand aufgestellt sind.

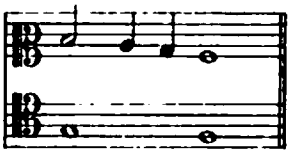
Wenn die letzte Helfte von der Semibreve gegen den Tact eine 4^{ta} ist mit dem Choralgesang und der Choralgesang eine 3^{tia} niederspringet, so muß die erst Semiminima gut seyn.



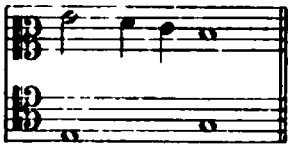
Wenn die Minima oder der Punkt vor der Semibreve eine Undecima gegen den Choralgesang ist und daß der Choralgesang eine Quart aufspringet, so muß die erste Semiminima auch gut seyn, als hier zu sehen.



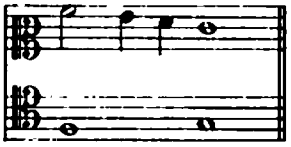
Wenn die Minima eine 5^{ta} ist gegen den Choralgesang und daß der Choralgesang recht niedergehet, so muß die andere Semiminima gut seyn.



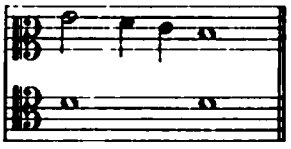
Wenn die Minima eine decima ist gegen den Choralgesang, und daß der Choralgesang eine 3^{tia} aufspringet, so muß die zweyte Semiminima auch gut seyn.



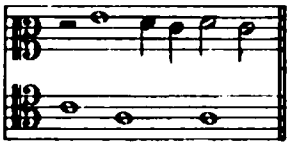
Wenn die Minima eine decima ist und daß der Choralgesang recht ufgeht, so muß die andere Semiminima auch gut seyn.



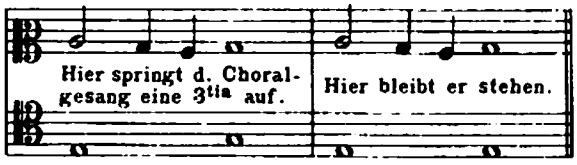
Wenn die Minima oder Semibreve gegen den tact eine Quart ist gegen den Choralgesang, und daß der Choralgesang stehen bleibt uf der stelle, so muß die eine Semiminima gut seyn.



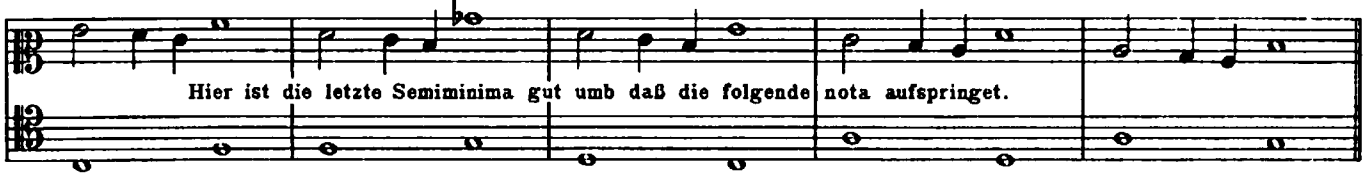
Wenn die Minima od. Semibrev gegen den tact eine 7^{ma} ist gegen den Choralgesang, und daß der Choralgesang stehen bleibt: so muß die erste Semiminima auch gut seyn.



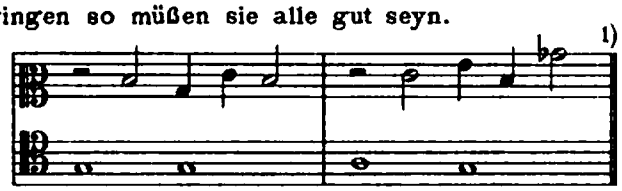
Wenn die Minima eine Sext ist mit dem Choralgesange und daß der Choralgesang eine 3^{tia} aufspringet oder stehen bleibt so muß die erste Semiminima gut seyn.



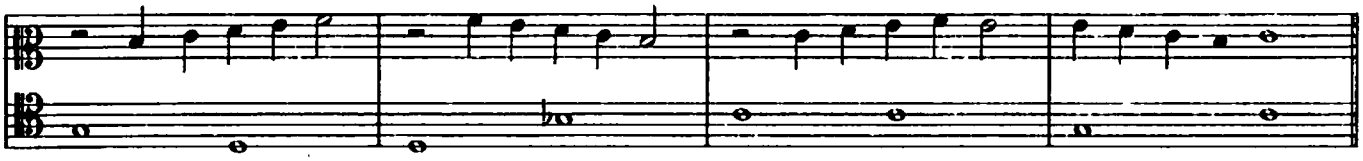
75. Die zweite Semiminima muß auch gut seyn, wenn folgende Nota aufspringet, also wie hier folget.



Wenn die Semiminimi springen so müßen sie alle gut seyn.



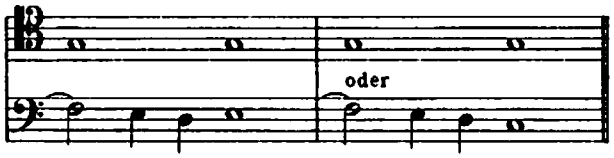
Wenn die Semiminimen recht auf u. niedergehen so muß die eine gut, die andere böse sein.

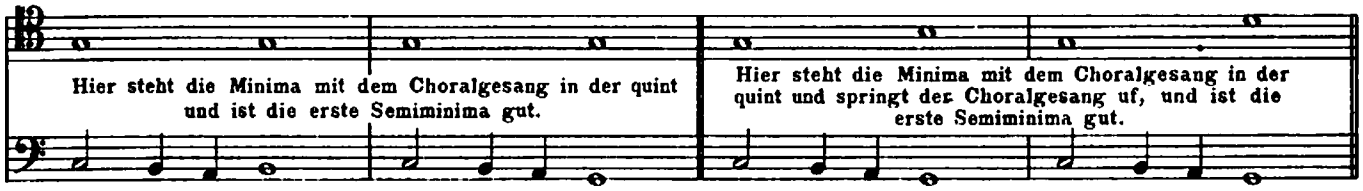


Nota. Wenn die Semiminimen uf diese Weise kommen so soll billich die öberst u. unterste Partey gut seyn.

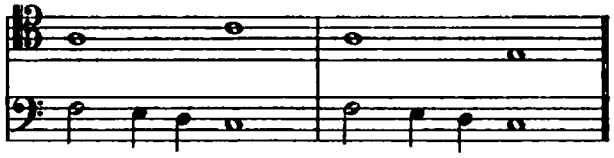
76. Wie man die erste Semiminima gebrauchen soll, wenn der Choralgesang oben ist.

Wenn die Minima eine Secunda ist mit dem Choralgesang, und daß der Choralgesang stehen bleibt, so muß die erste Semiminima gut seyn, aber alsdann muß die note, die nach der Semiminima folget recht nieder- oder ufgehen.

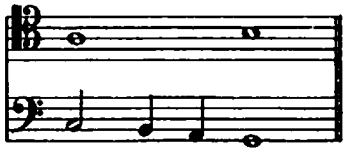




77. Wenn die Minima eine Tertia ist und daß der Choralgesang eine 3^{tia} auf, od. eine 4 niederspringet, so muß die 2. Semiminima gut seyn, aber alsdann muß die folgende nota niedergehen.

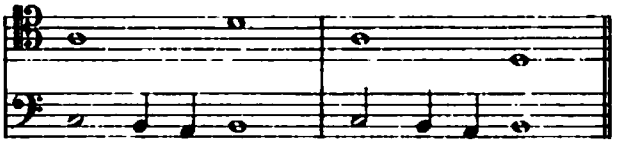


Wenn die Minima eine 6ta ist gegen den Choralgesang und daß der Choralgesang ufgeht, so muß die 2. Semiminima gut seyn. Aber alsdann muß die folgende nota niedergehen.

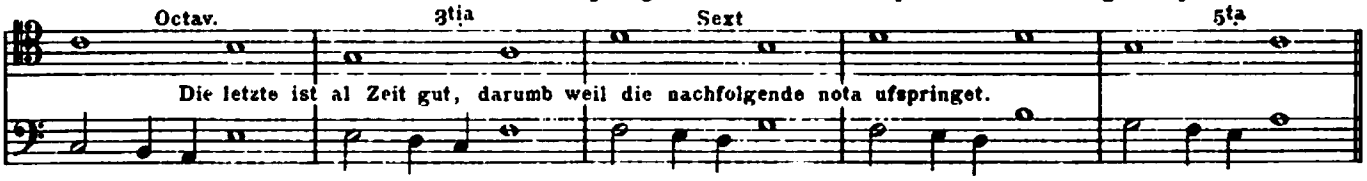


1) Diese beiden Regeln finden sich schon unter 32.

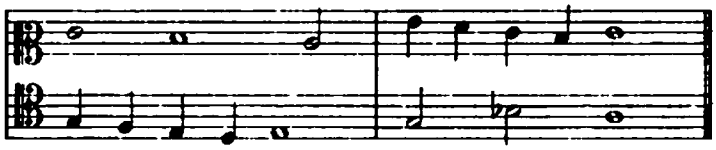
Wenn die Minima mit dem Choralgesang eine 6ta ist, und daß der Choralgesang eine 4ta auf oder eine 5ta niederspringet, so muß die zweyte Semiminima gut seyn, aber alsdann muß die folgende nota aufgehen.



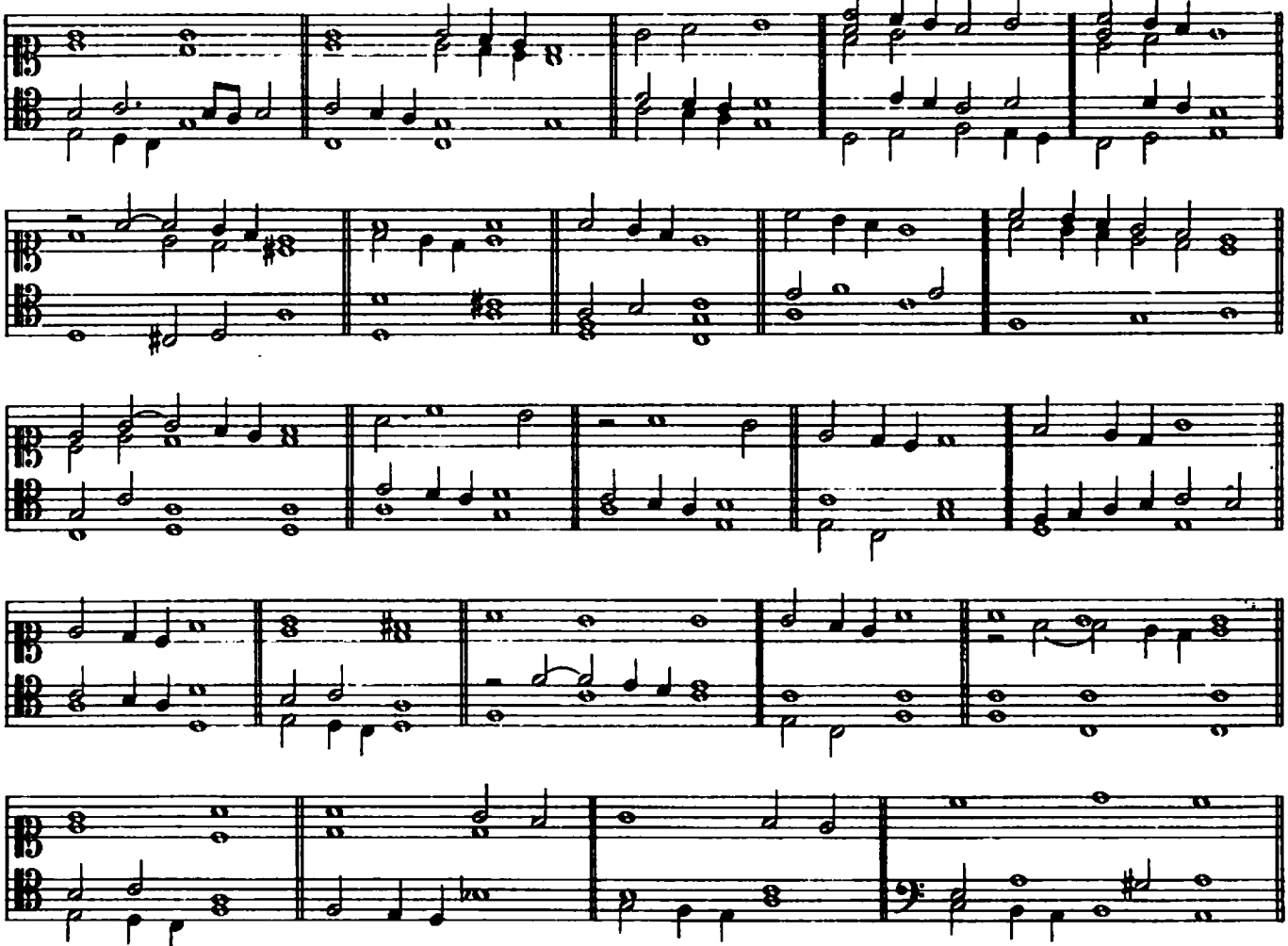
Wenn die nota nach der 2. Semiminima ufspringet, so muß die zweyte Semiminima gut seyn.



Also mag man die 2 mittelsten Semiminimen beyde bös machen, aber die erste u. letzte muß gut seyn. Als hier

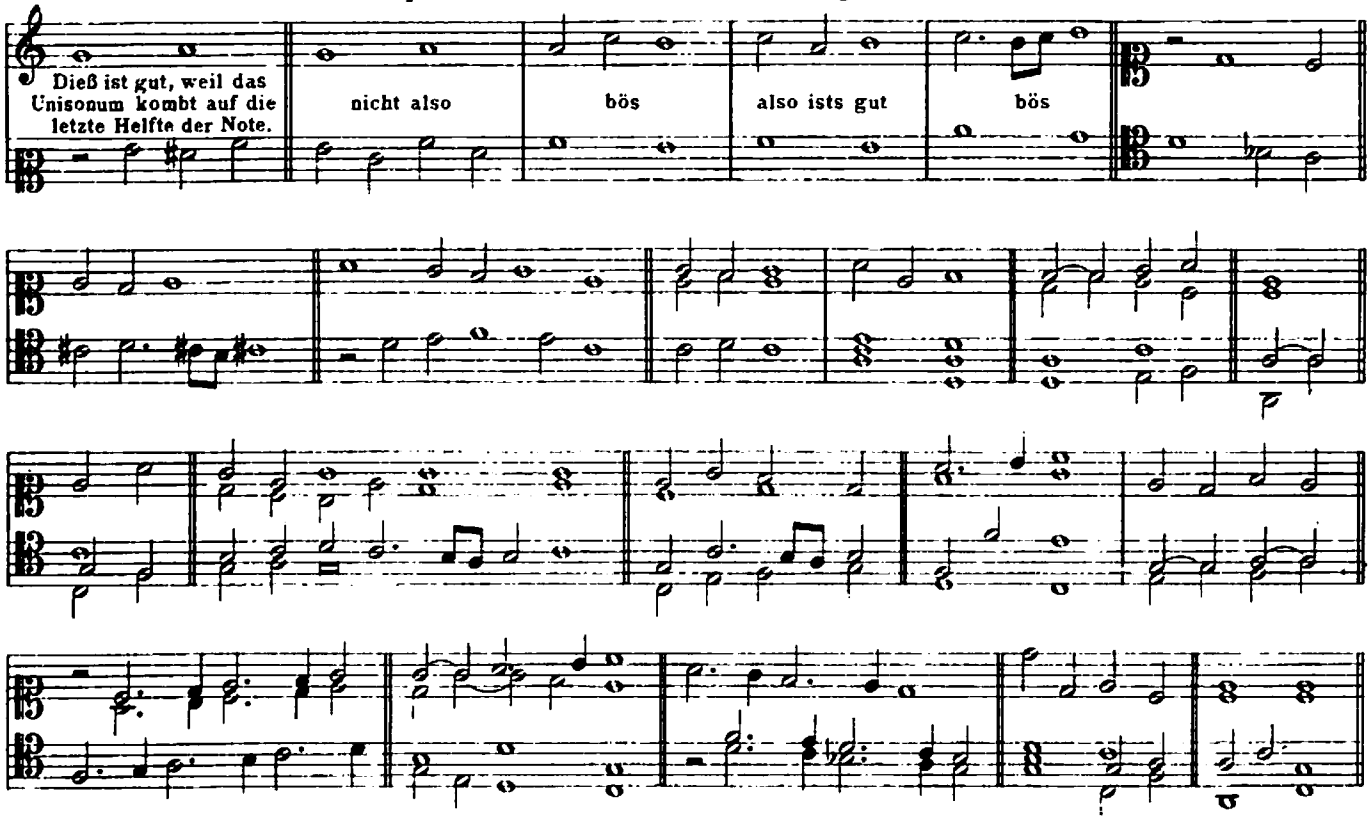


78. Folgen alhier unterschiedliche Exempel, wie die Semiminimen mit mehr Parteyen gebrauchet werden.[1)]

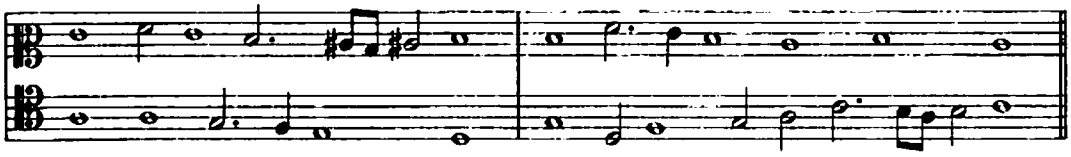


1) Diese mehrstimmigen Beispiele für den Gebrauch der Semiminimen, sowie die folgenden unter 79 - 81 sind ebenfalls neu. Die Fortschreitungsregeln unter 80 und 81 sind allerdings schon auf Seite 5 nach Zarlino's Ist. III cap. 36 u. 38 mitgeteilt, doch sind die Beispiele neu.

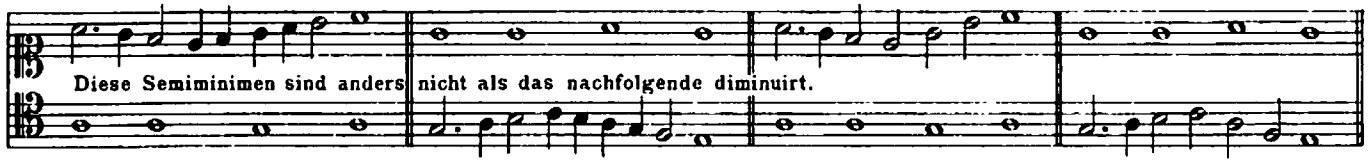
79. Unterschiedliche Exempel, wie man das Unisonum soll gebrauchen.



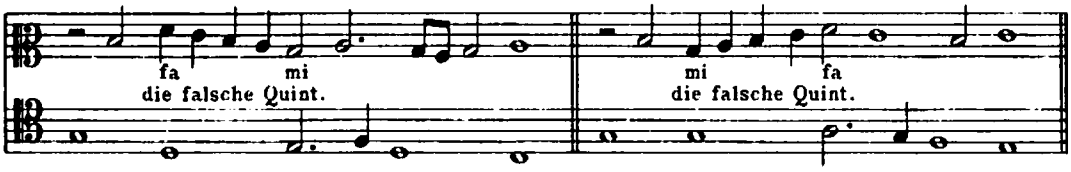
80. Man mag auch bißweilen also von der groß 6^ta^ zu der Quint gehen.



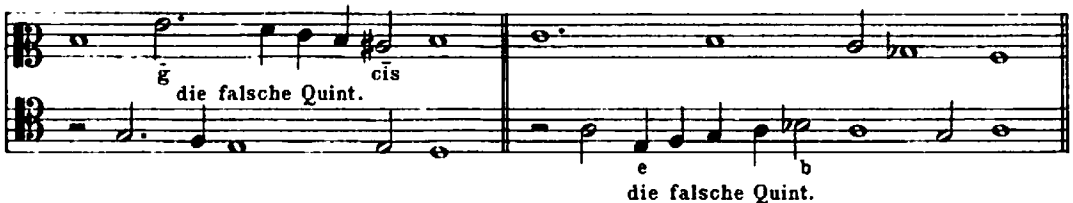
Man mag auch bißweilen von der kl. Sext zu der Octave gehen.



81. Man mag diese Dinge bißweilen, aber nicht viel gebrauchen wegen der Paßagie oder Clausel der falschen Quint so darinnen kömbt.

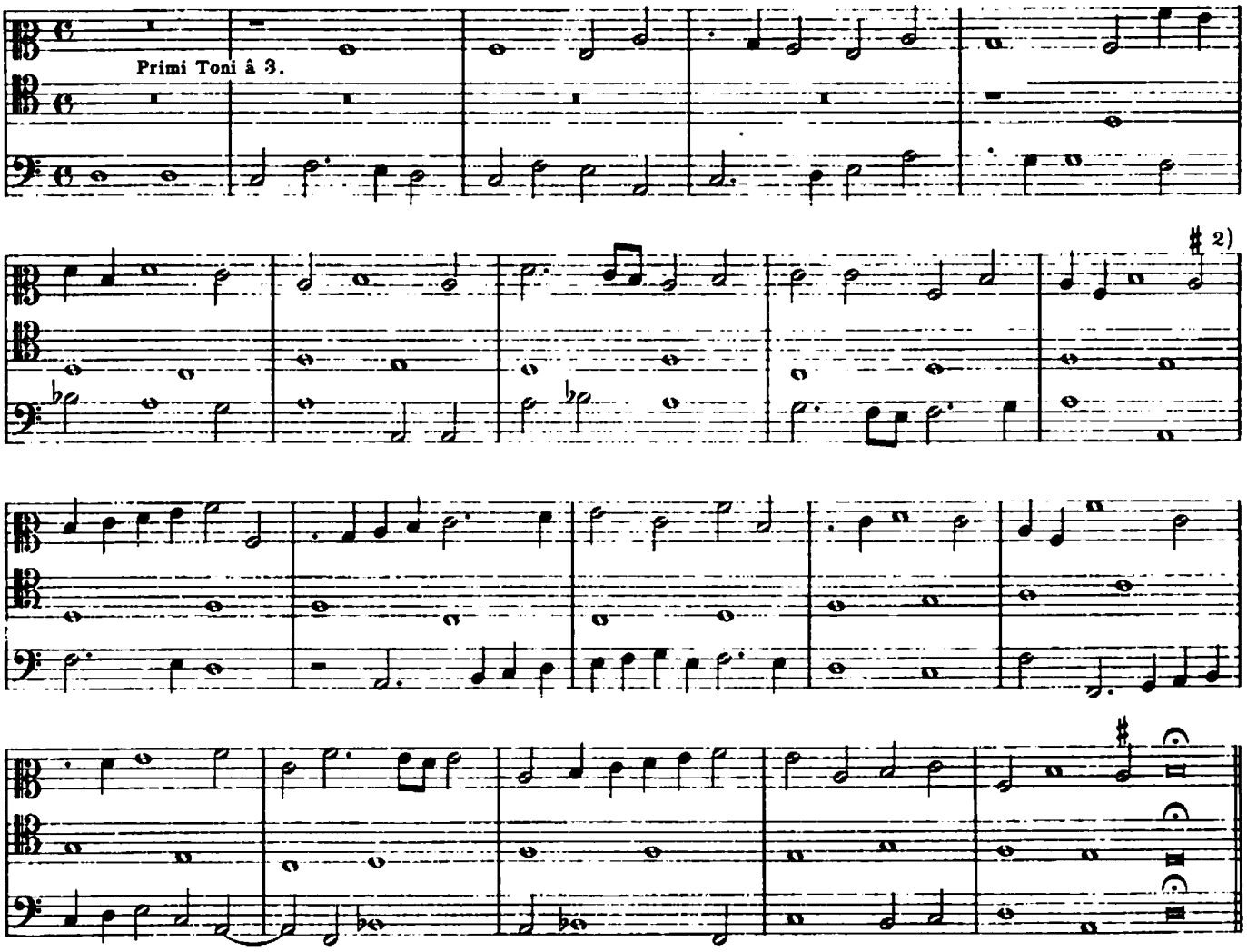


Aber diese Dinge soll man schewen, darümb daß die Paßagie der Imperfecten Quint nicht in Ihrem natürlichen Ton kömbt, als hier oben,[1] sondern mit dem # od. ♭ gemacht wird.

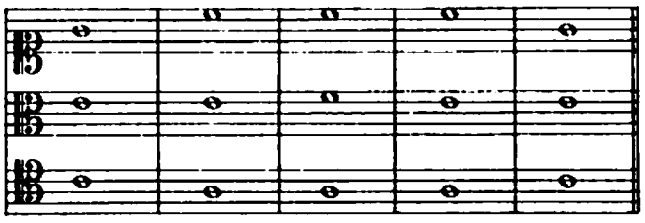


1) In den vorhergehenden Beispielen.

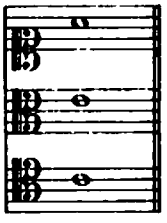
82. *Exempel:* Wie man mit dreyen Componiren soll gegen den Choralgesang.



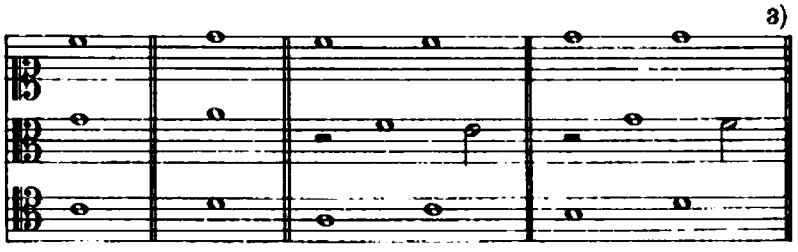
83. Wenn man mit dreyen will componiren, so soll man so viel möglich ist die Quint u. Tertia gebrauchen, darumb daß sie mehr Veränderung geben als die Octav in dieser Manier: oder die doppelte Spezien von derselben.



An Statt der Quint bißweilen auch die Sext.



Die Quart wird über d. Quint also gebrauchet.

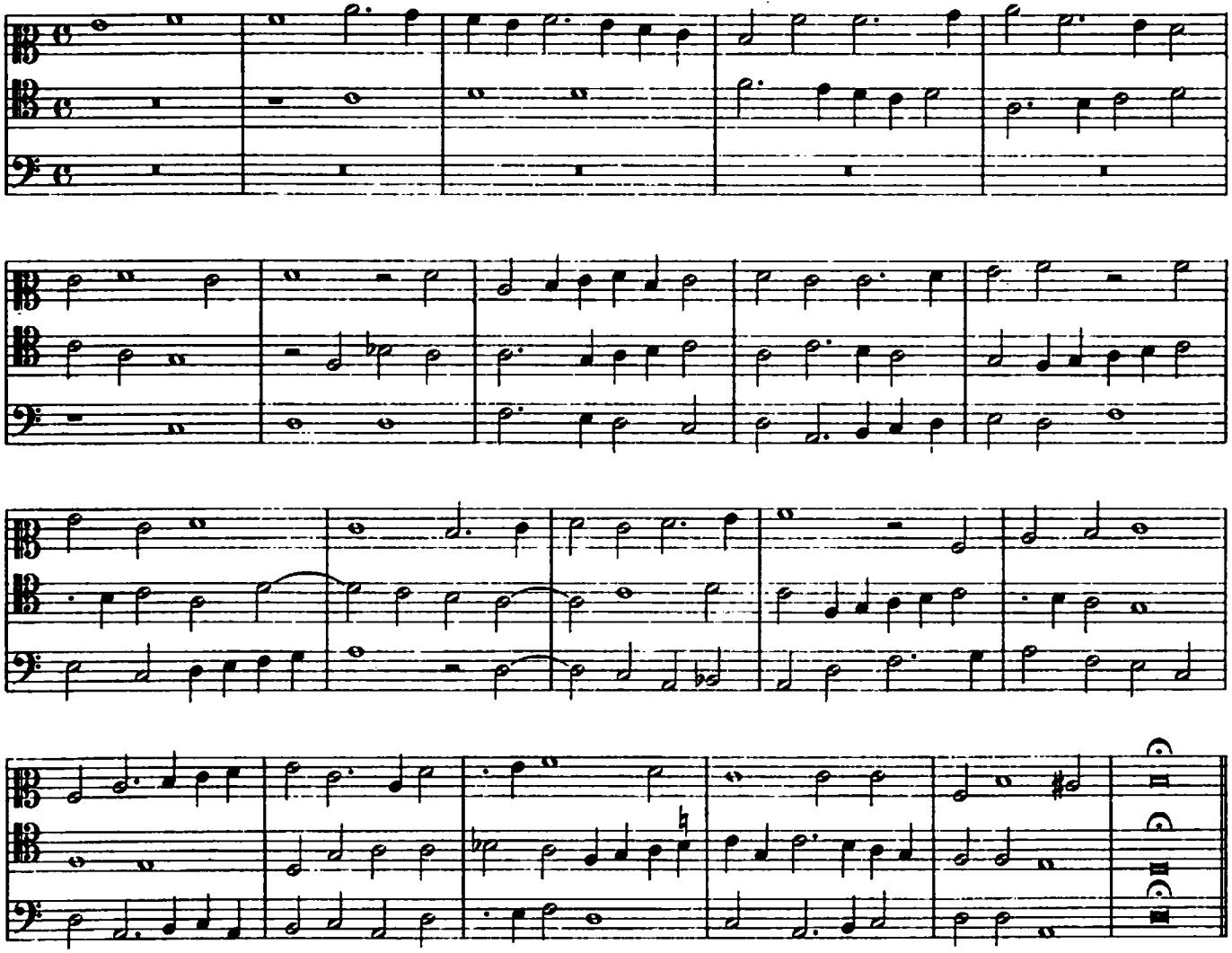


1) Dieses Beispiel stammt aus Zarlino's Ist. III cap. 59, doch bei Zarlino nicht in Partitur gesetzt, sondern die Stimmen einzeln aufgezeichnet.

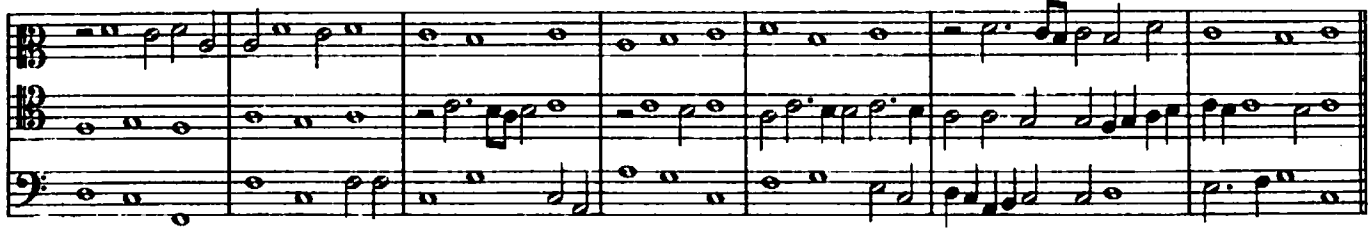
2) Dieses ♯ und das am Schluß des Beispiels übergesetzte ♯ sind von uns hinzugefügt.

3) Regeln und Beispiele stammen aus Zarlino's Ist. III. cap. 60.

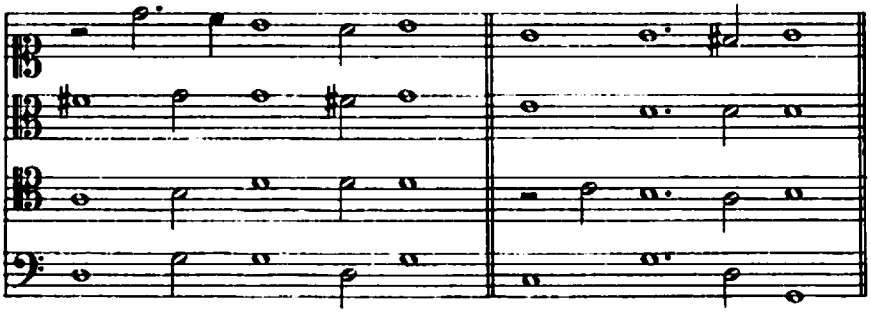
84. Ein ander Exempel â 3.



85. Cadentien mit Dreyen.

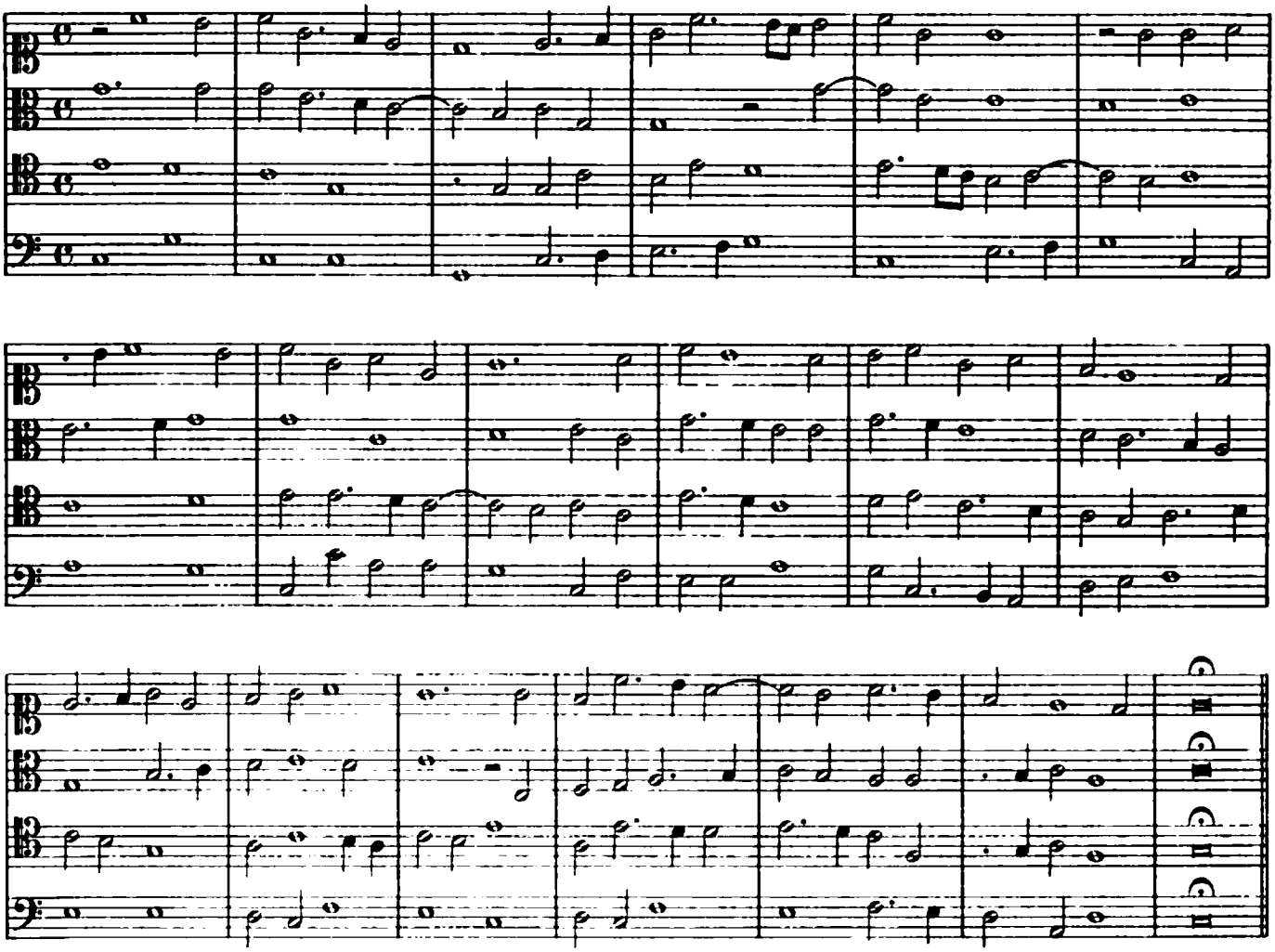


Diese nachfolgenden Cadentien haben keine gratia, darumb daß da keine dißonantz innen kömbt.

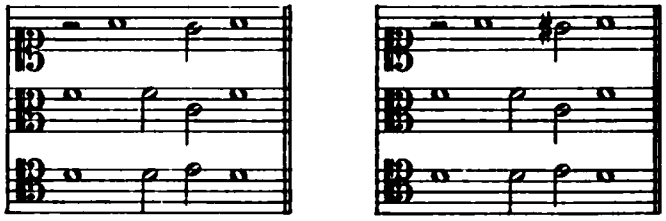


1) Das Beispiel stammt aus Zarlino's Ist. III cap. 59. Die folgenden Kadenzbeispiele stammen mit Ausnahme des drittletzten Beispiels der ersten Gruppe vollständig aus Zarlino's Ist. III cap. 61.

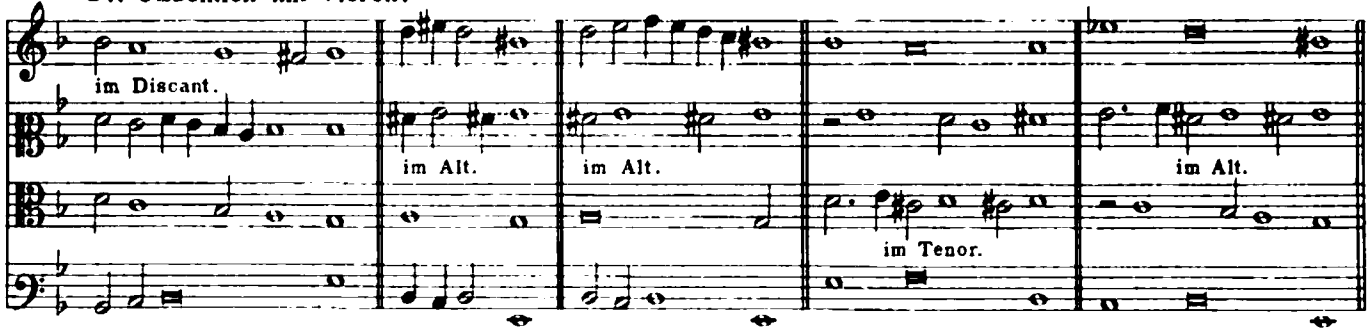
86. Unterschiedliche Cadentien mit Vieren.



Dieses soll man meiden, darümb daß die öberste Partey sich einer Cadenze gleichet, so möchte es gesungen werden, als wenn vor der zweyten Note ein ♯ stünde. Als dieses, welches eine imperfecte Quint machen würde.

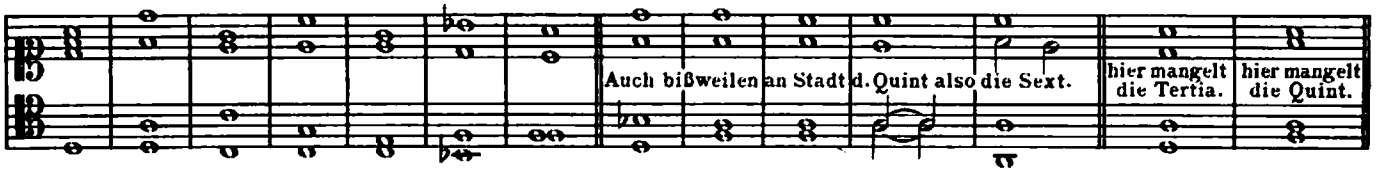


87. Cadentien mit Vieren.



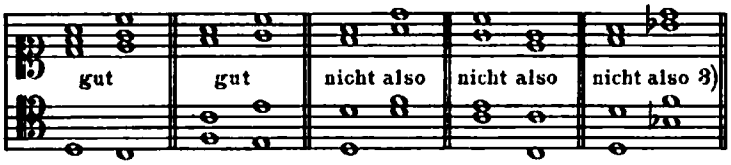
1) Diese 4stimmigen Kadenzen sind neu hinzugefügt. Die in der Oberstimme des 2. Beispiels originalen b cancellata vor e und h bedeuten weiter nichts, als daß diese Töne recht rein gesungen werden sollen, da sonst, wenn sie fehlen würden, nach altem Brauche es und b gesungen wäre.

88.[1] Damit wir fortkommen Zu der Composition mit Vieren: so muß man wißen, daß darinnen die zwey specien, oder accorden, die die principal Verenderung machen, nicht mangeln müßen, als nemblich die tertia undt die Quint, oder die doppelten specien von denselben. Nun ist nötig, daß eine von den Vier Parteyen eine Octave oder ein Unisonum seyn muß, mit einer von den anderen Parteyen. Aber beßer ists, daß man nehme die Octave als das Unisonum. Als im folgenden exempel zu sehen ist.

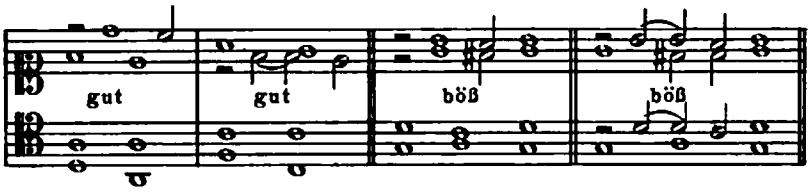


2) Undt alle music mit Vieren, mag gehn ohngefer 20 Tonen, nemblich daß das Höchste vom Discant undt daß niedrigste vom Baß so weit von einander sey.

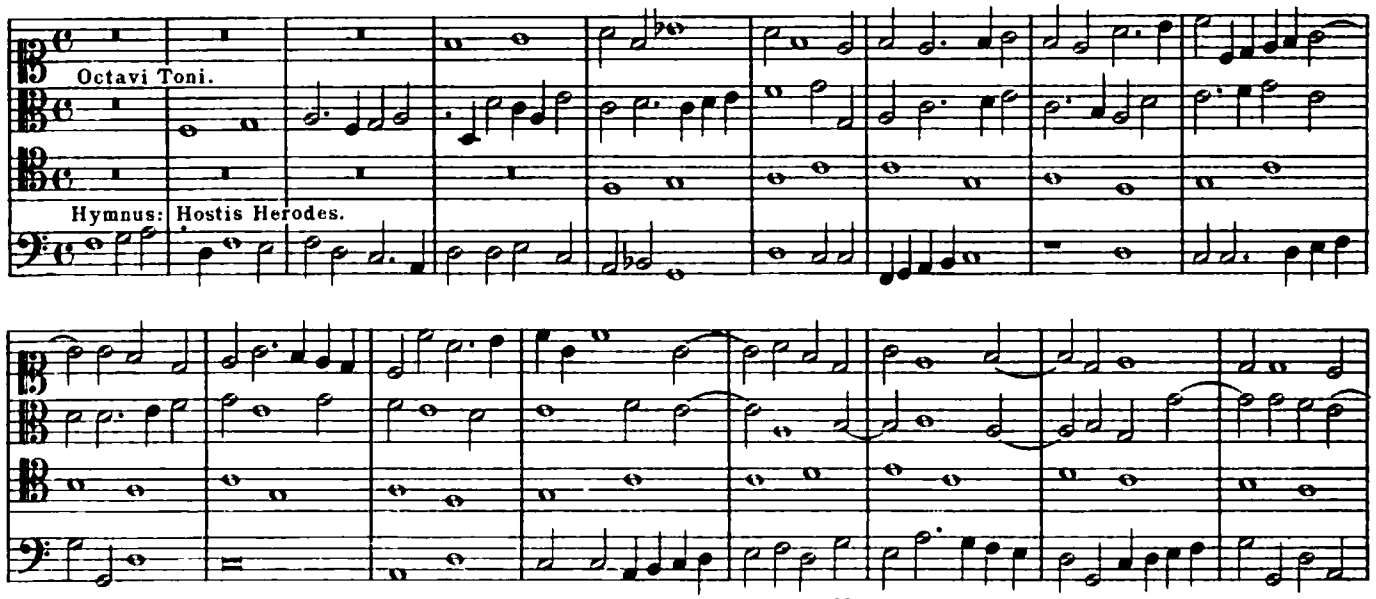
89. Auch soll man meiden, daß nicht allein 4 Parteyen, gleich auf oder niedergehen, so viel möglich ist, Sondern daß zum wenigsten eine Von den vier Parteyen Contrari gehe, gleich als hier.



Wenn man uf der letzten Helfte von der gebundenen Semibrev gegen dem tact kommendt eine Dißonanz will bringen, So soll man machen, daß die andere Partey unter demselben accord u. gut sey, sonst würde die Dißonantz alzu hart seyn; als hier folget.

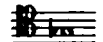


90.[4] Exempel Zu Componieren mit Vier Parteyen uf einen Choralgesang.

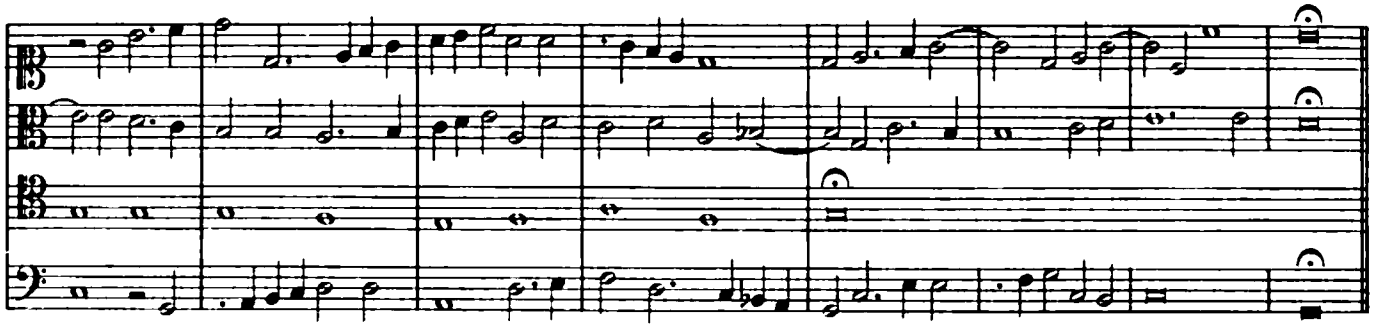


1) In diesen Bemerkungen ist das Wesentlichste von Zarlino's Ist. III cap. 58 in knappster Form enthalten. Die folgenden Beispiele sind original.

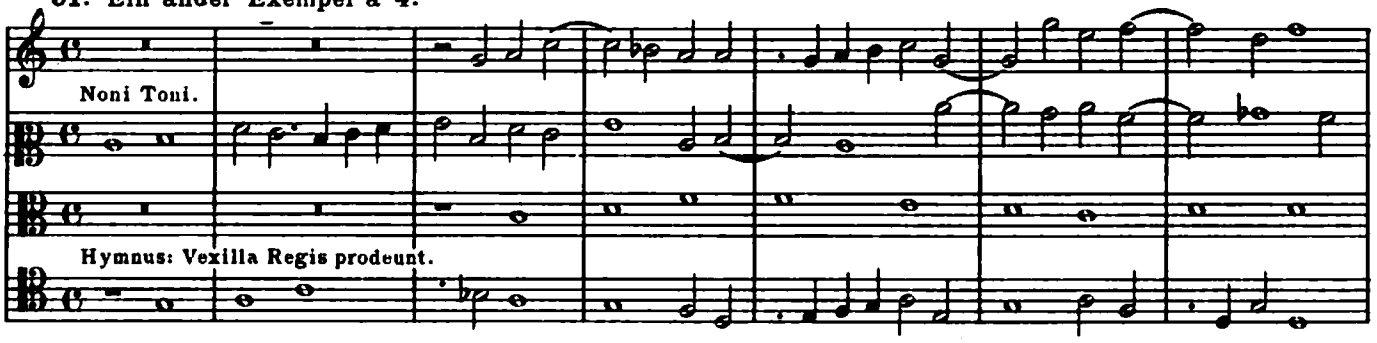
2) Diese Regeln und Beispiele sind selbständig verfaßt.

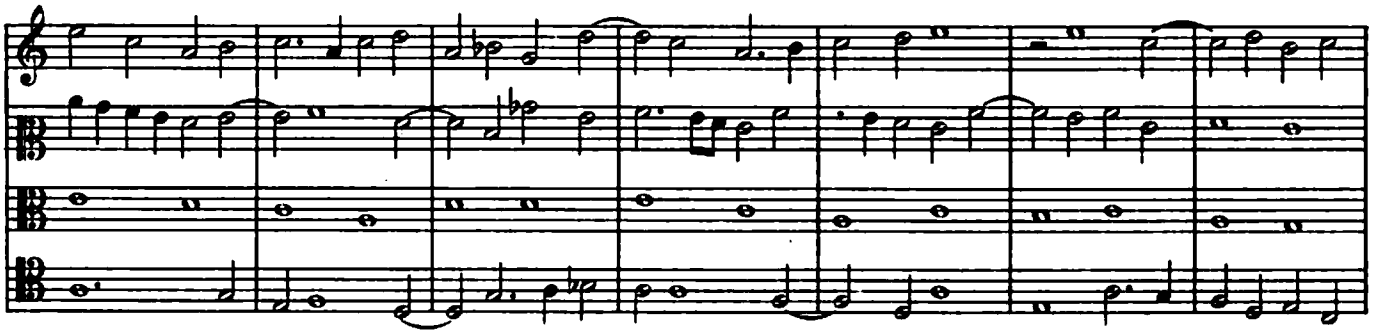
3) Die Schlußnote in der untersten Stimme ist in Ms. C fälschlich 

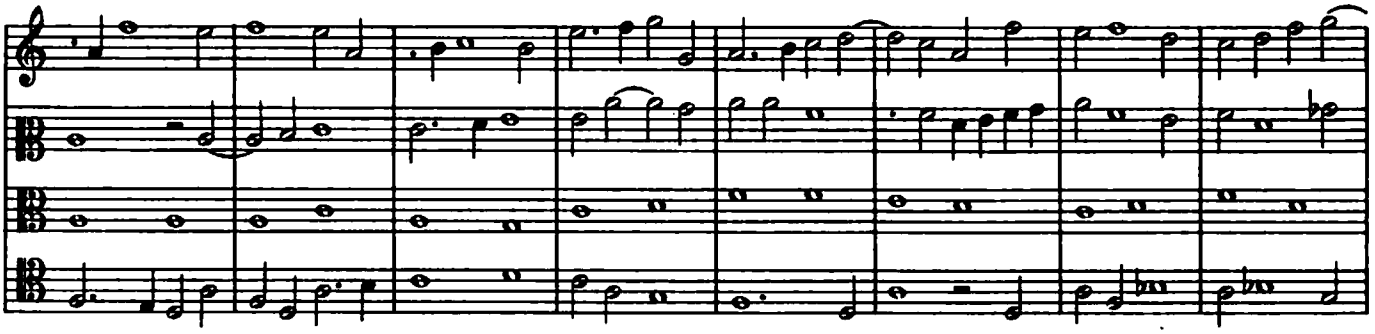
4) Die beiden folgenden 4 stimmigen Beispiele stammen aus Zarlino's Ist. III c. 65, doch wie meistens sind sie dort nur einzeln in Stimmen aufgezeichnet. Außerdem steht die Tenorstimme des I. Beispiels bei Zarlino im Altschlüssel.

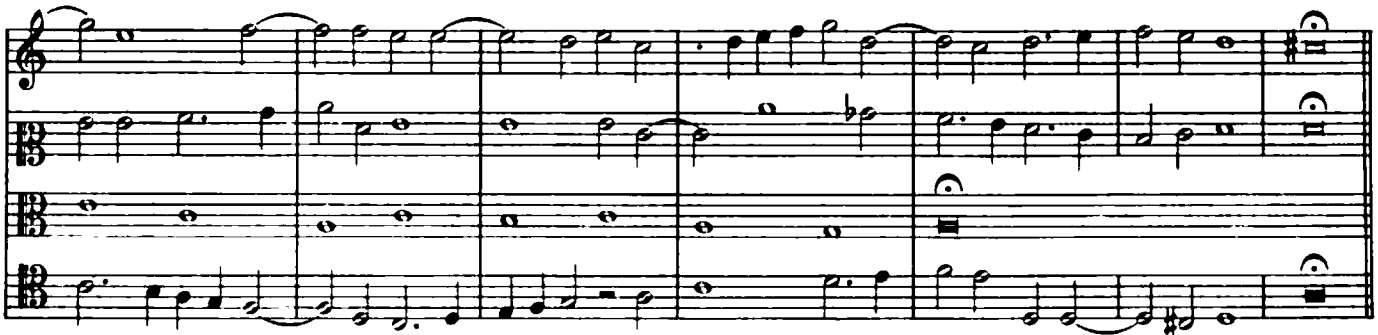


91. Ein ander Exempel â 4.





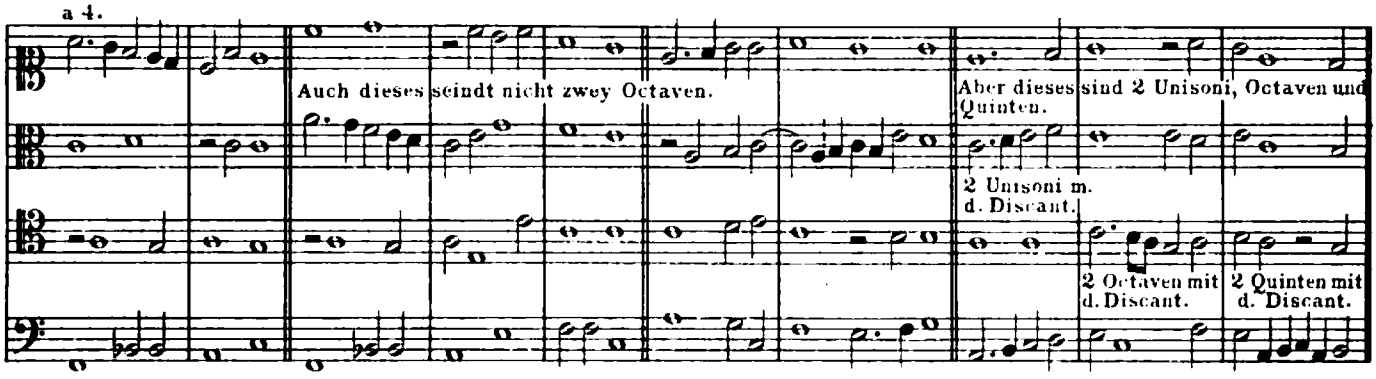




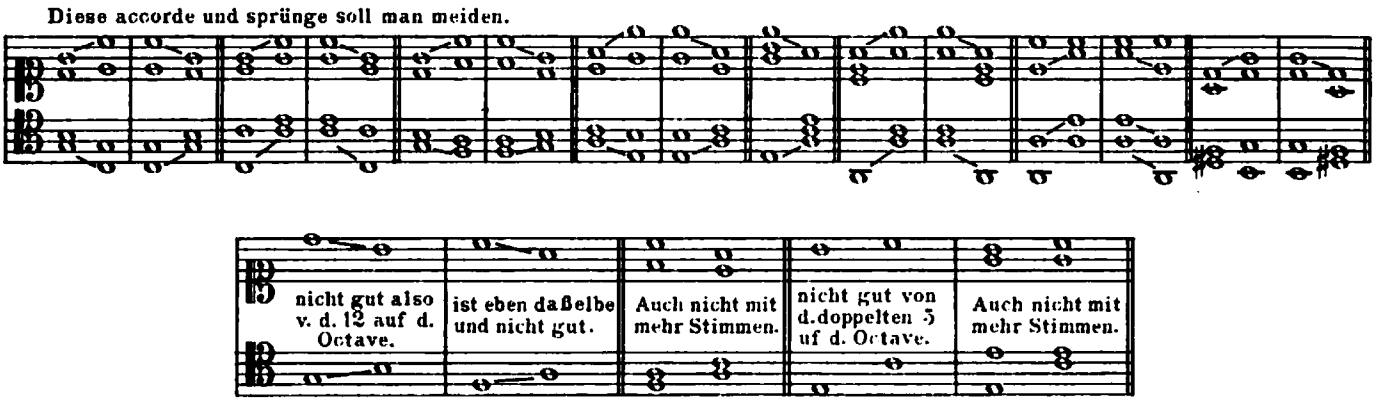
Dieß ist nicht gut weil es eine gantze nona herunter springt. 1)

1) Diese Anmerkung über die None ist original.

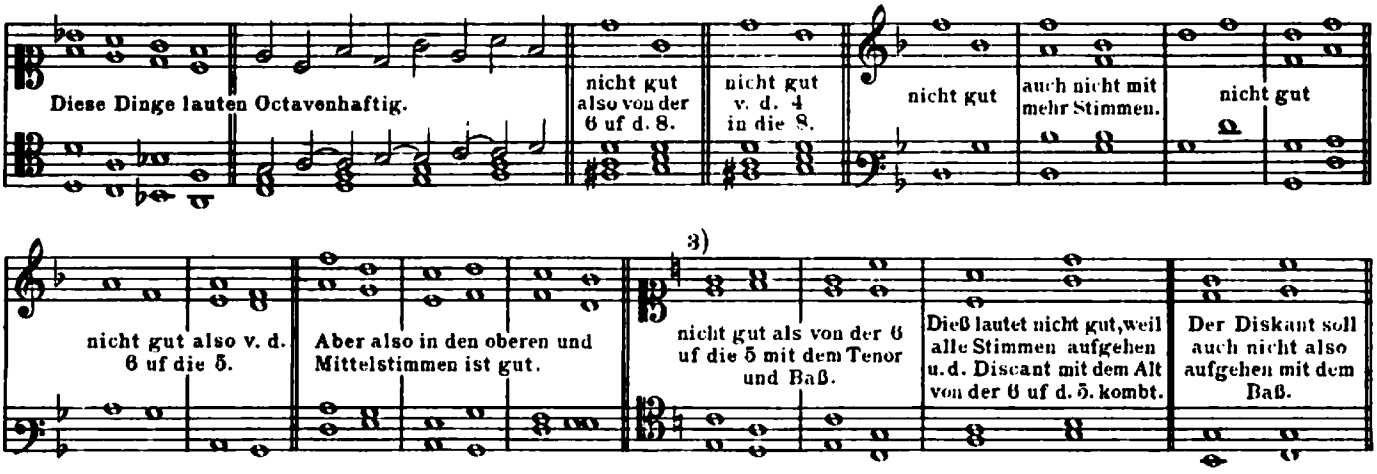
92.[1] Man mag nicht sagen, daß der Discant mit dem Alt zwey Unisonen mache, darumb daß der Discant, nachdem er in des Alts stelle kömbt, alsobaldt aufspringet.



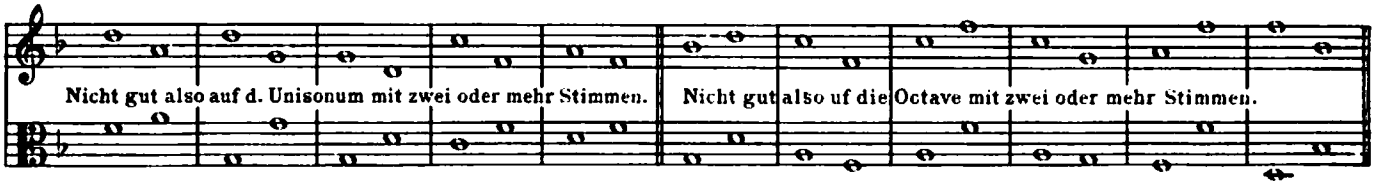
93.[2] Unterschiedliche accorde, die man meiden und mit Vieren nicht gebrauchen soll.



94. Diese accorde mag man mit Vieren auch nicht gebrauchen, und man soll sie meiden.



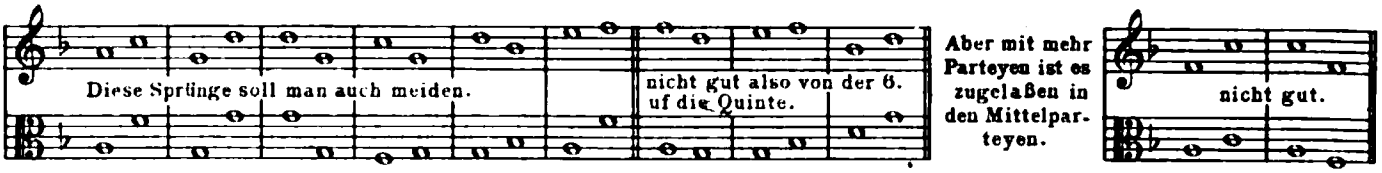
95. Diese nachfolgenden unordentlichen Sprünge soll man nicht gebrauchen.



1) Die Regel und die beiden ersten Beispiele sind aus Zarlino's Ist. III cap. 66 genommen, die beiden letzten Beispiele sind neu.

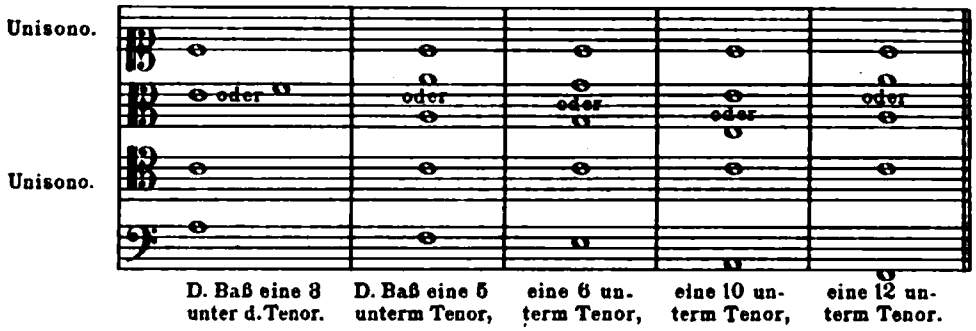
2) Die unterschiedlichen Akkorde unter 93-95 sind original.

3) Die ♭ quadrata sind nur der Deutlichkeit wegen vorgesetzt, da sonst die vorgesetzten Zeichen so lange für die ganze Notenreihe gelten sollen, bis sie geändert werden.



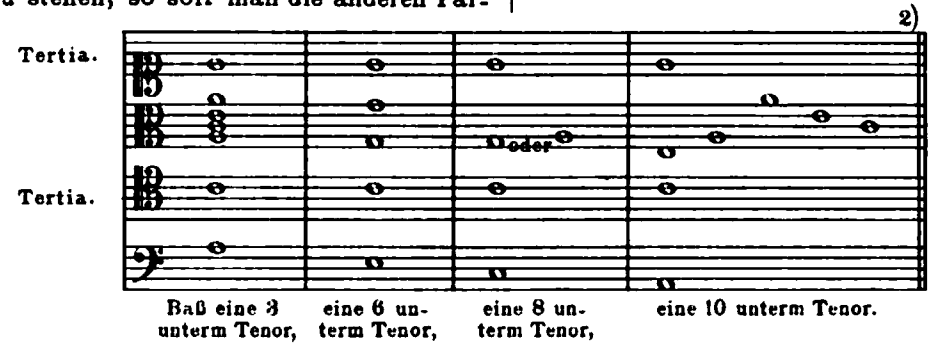
96.[1] Hier folgen die Accorde, die die Parteyen zusammen mögen machen, und wollen wir den anfang machen von dem Unisono.

Wenn der Discant mit dem Tenor in dem Unisono stehet, so soll man die anderen Parteyen setzen, gleich wie man in diesem nachfolgenden Exempel sehen mag.



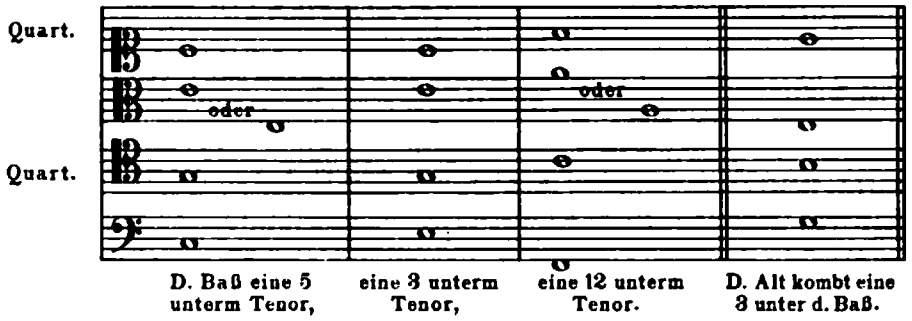
Von der Tertia.

97. Wenn d. Diskant mit dem Tenor kombt in eine Tertia zu stehen, so soll man die anderen Parteyen setzen als folget.

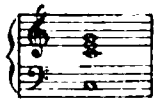


Von der Quart.

98. Wenn d. Diskant mit dem Tenor kömbt in eine Quart zu stehen, so soll man die andern Partheyen fügen als folget.



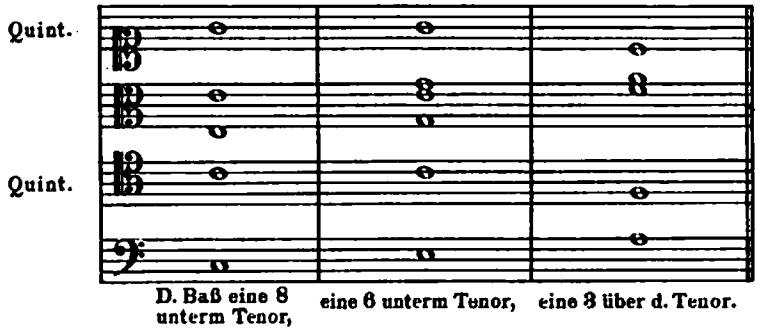
---

1) Von 96-101 stammt der Inhalt mit einigen Ausnahmen aus Zarlino Ist. III c. 58. Die Beispiele sind von Zarlino aber nicht in Noten, sondern nur in Worten auf einer übersichtlichen Tabelle angedeutet. In Ms. A und C fehlen folgende zwei Fälle Zarlinos für den Unisonus 1) „Wenn der Baß eine Octave unter dem Tenor sein wird, so können die anderen Stimmen eine 3, 5, 6, 10 u. 12 über den Baß sein;“ z. B.  2) „Wenn der Baß eine Quintadecime unter d. Tenor ist, so können d. anderen Stimmen eine 3, 5, 6, 10, 12 u. 13 über den Baß sein.“ (Dies ist im Grunde genommen dasselbe, wie das vorhergehende Beispiel.) Der erste hier angeführte Fall dürfte in Ms. A und C allerdings nicht fehlen. Neu hinzugekommen gegen Zarlinos Arten sind: 1. das zweite Beispiel für die Quart, wo der Baß eine 3 unter dem Tenor ist, 2. das letzte Beispiel der Quint, wo der Baß eine 3 über dem Tenor kommt und 3. das letzte Beispiel für die Sexte, wo ebenfalls der Baß eine 3 über dem Tenor ist.

2) Wenn mehrere Noten in einer Stimme statt einer Note angegeben sind, so ist dies geschehen, um eine von den vielen beliebig auszuwählen; wenn zwischen den einzelnen Noten das „oder“ fehlt, so fehlt es in den alten Manuskripten eben aus Platzmangel.

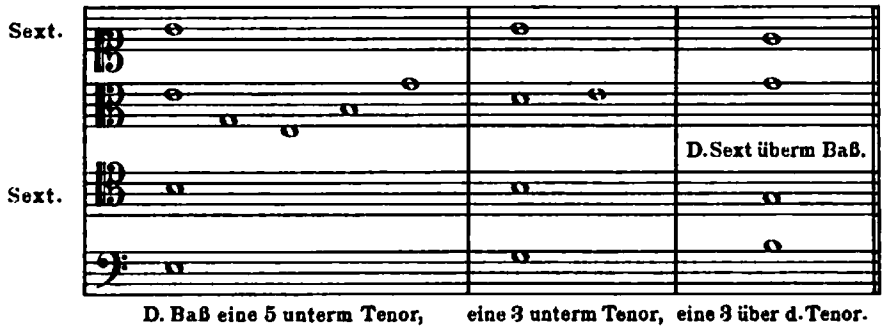
Von der Quint.

99. Wenn der Diskant mit dem Tenor kömbt in der Quint zu stehen, so soll man die anderen Stimmen fügen als folget



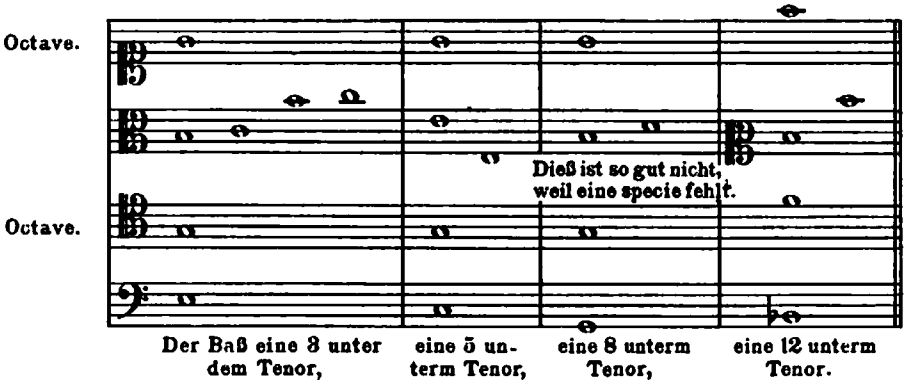
Von der Sext.

100. Wenn der Discant mit dem Tenor kömbt in einer Sext zu stehen, so soll man die andern Parteyen fügen als folget.

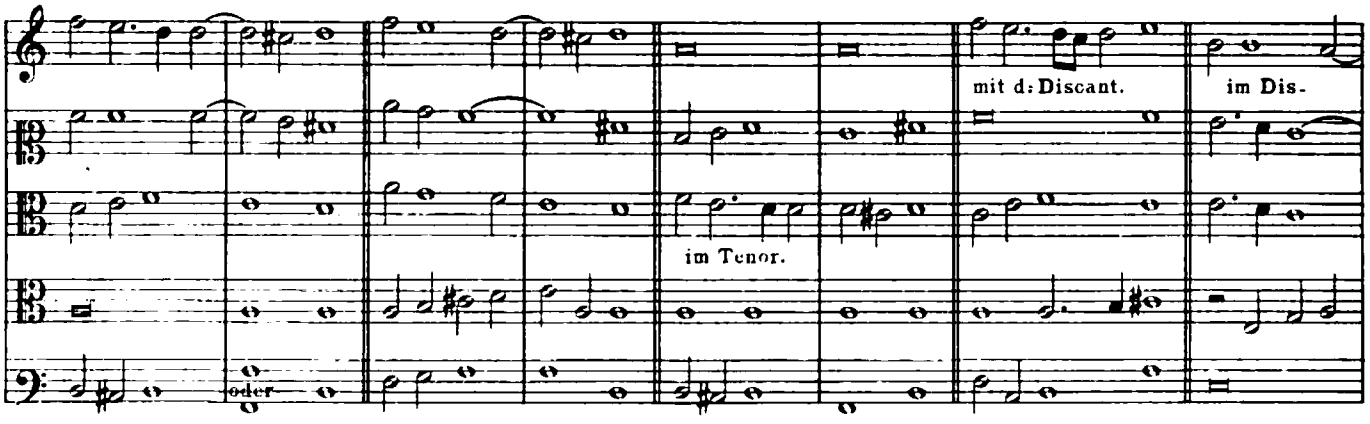


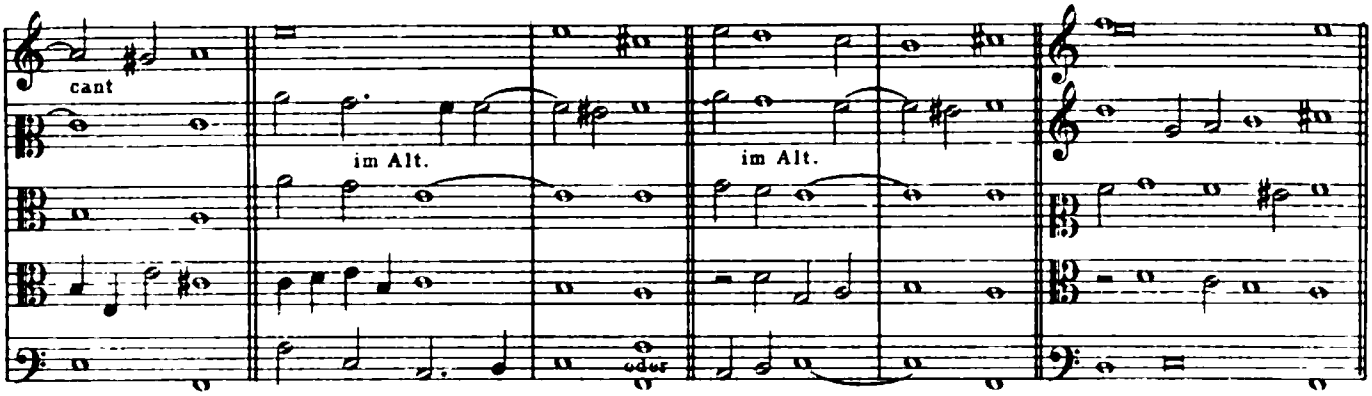
Von der Octave.

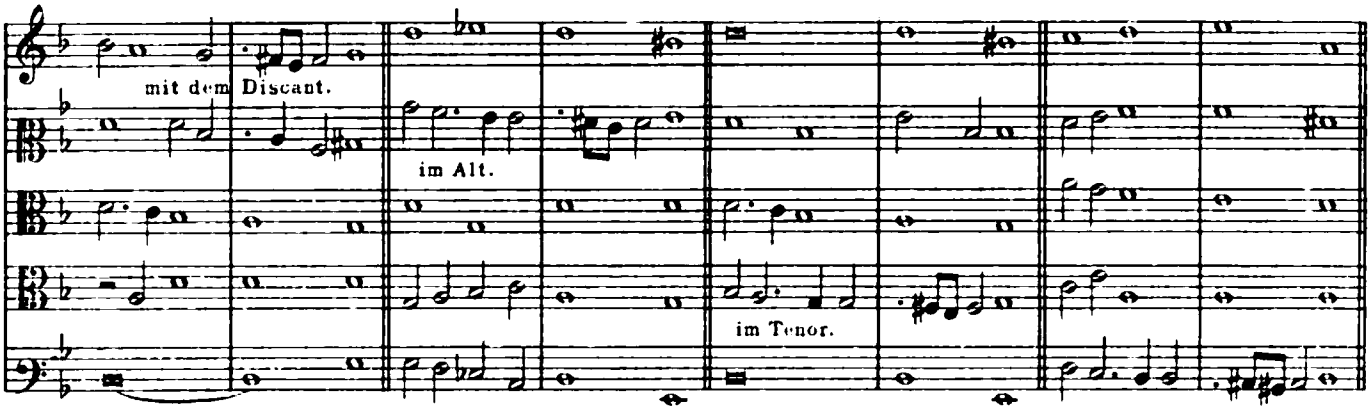
101. Wenn d. Discant mit dem Tenor kömbt in eine Octave zu stehen, so soll man die andern Parteyen setzen oder fügen als folget.

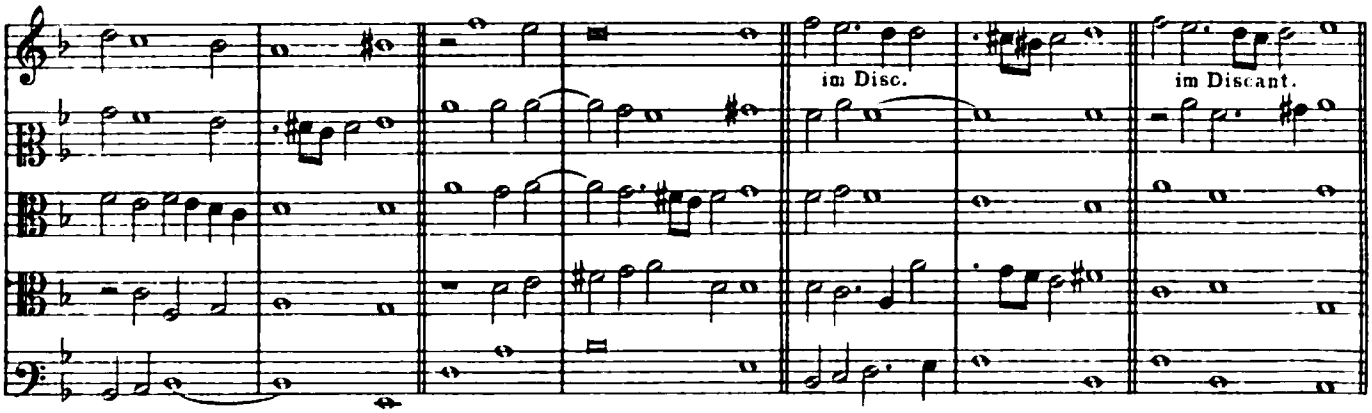


102. Unterschiedliche Cadentien mit fünfen.

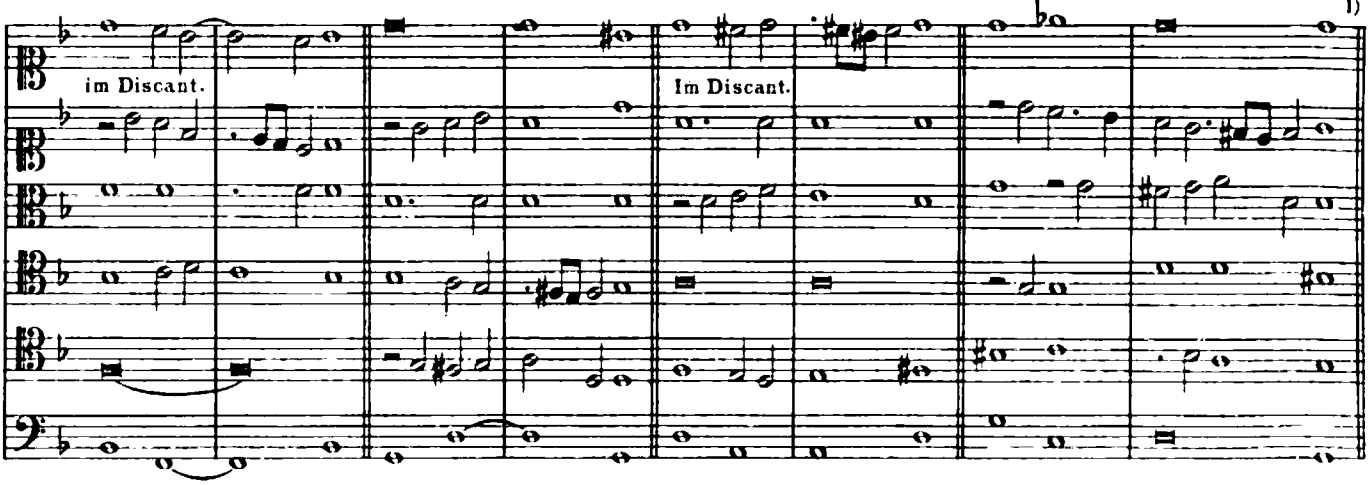








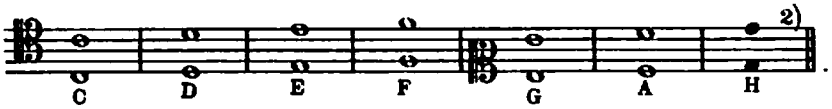
103. Unterschiedliche Cadentien mit Sechsen.



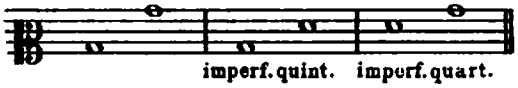
1) Die Kadenzen für 5 u. 6 Stimmen unter 102 und 103 sind originale Zusätze.

104.[1] Folget die Beschreibung der zwölf Tonen.

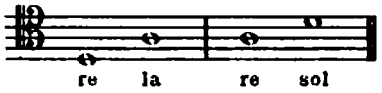
Unterrichtung von den zwölf Tonen, die Ihren Ursprung haben aus diesen nachfolgenden Octaven.



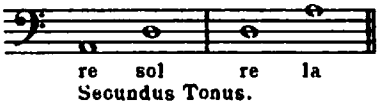
Nota: Aus der Octave H-mi kommen keine Tonen, darümb, daß die Octave keine perfecte Quint oder 4 zwischen beyden hat, alß hier zu sehen ist.



Primus Tonus hat seinen Ursprung aus der Octav D la sol re u. hat A la mi re zwischen beyden, also daß die 5. re la unten und die 4 re sol oben kömbt, also:



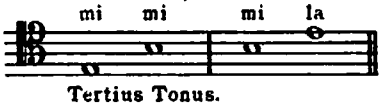
Diesen Ton mag man auch gebrauchen eine Quart höher aus G sol re ut b moll. 3) Dieselbe Quart unten u. die 5 oben giebt Secundum Tonum, der begriffen ist in der Octave A la mi re. Also:



Secundus Tonus.

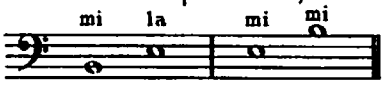
Diesen Ton mag man auch gebrauchen eine Quint niedriger aus G sol re ut b mollariter.

Tertius Tonus hat seinen Ursprung aus der Octave E la mi und hat ♮ mi zwischen beyden, also daß die quint mi mi unten und die Quart mi la oben kömbt, also:



Tertius Tonus.

Diesen Ton mag man auch gebrauchen eine quart höher aus A la mi re b mollariter. Dieselbe quart unter die quint gestellet, giebt 4. Tonum, der begriffen ist in der Octave ♮ mi. Also



Quartus Tonus.

Diesen Ton man auch gebrauchen eine 4 höher aus dem A la mi re b mollariter.

---

1) In den Manuskripten heißt die Überschrift „Folget die Beschreibung der acht Tonen:" Da wir aber die Darstellung der 12 Modi mit hineinziehen, haben wir die Überschrift demgemäß geändert.

Bei dieser Beschreibung der Töne haben wir mehrere Zusammenziehungen vornehmen müssen. Die Lehre der Modi reicht in Ms. A von pag. 115-176. In drei getrennten Abschnitten wird sie dargestellt, die beiden ersten Beschreibungen, welche jedesmal nur die 8 Kirchentöne berücksichtigen, reichen von pag. 116-123 und pag. 124-159 (incl.), die 3. Beschreibung, die allein von den 12 Modi handelt, reicht von pag. 160-176.

Um nun eine dreifache Wiederholung zu vermeiden, haben wir unserer Darstellung nur eine Beschreibung, und zwar die dritte zu Grunde gelegt, weil sie alle 12 Modi umfaßt. An den entsprechenden Stellen sind originale Zusätze in den beiden ersten Beschreibungen, die in der dritten sich nicht finden, eingefügt. Von solchen Ausführungen größeren Umfangs ist in der ersten Beschreibung jene auf pag. 118 gegebene wichtige Erklärung über die Vermeidung des h mi beim Kadenzieren des 3. und 4. Tones zu nennen (109) in der 2. Beschreibung die vierstimmige Beispielsammlung der 8 Töne in Dur und Moll (von 110 - 125)

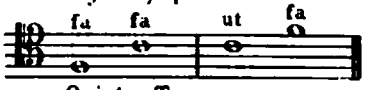
Wir beschreiben nun zunächst die 12 Töne (104 - 108) nach der 3. Beschreibung in Ms. A, dann folgen von (109 - 125) die beiden genannten Nachträge aus den beiden ersten Beschreibungen, während unter Regel 126 mit den letzten Anmerkungen aus Ms. A auf pag. 176 diese ganze, aus Ms. A geschöpfte Darstellung geschlossen wird. Über die dann folgenden Zusätze aus Ms. B siehe dort auf S. 49 die Anmerkungen.

Das Wesentliche dieser Beschreibung der 12 Modi deckt sich im allgemeinen mit dem Inhalt von Zarlino's Ist. IV, wo dieser Gegenstand mit größter Ausführlichkeit behandelt wird.

2) Wiewohl diese Oktavenreihe von C aus beginnt, so wird doch der I. Ton in alter herkömmlicher Weise in Ms. A von D la sol re aus angezeigt und nicht wie es später geschah, von C sol fa ut. Daß diese neue Auffassung schon sich Bahn brach, geht auch aus dem Hinweis, daß einige den 5. Ton für den I. nehmen Seite 49 hervor. Zarlino hat in der I. Ausgabe der Istitutioni von 1558 ebenfalls von C aus die Modi angeordnet, desgleichen Calvisius in der Melopoiia; in einer späteren Ausgabe 1561 ändert Zarlino wieder seinen Standpunkt und beginnt die Modi von D an aufzuzählen; Neuerungen, wie sie Zarlino hinsichtlich des Dur- und Mollcharakters der Modi und ihrer größeren Transpositionsfähigkeit leise schon andeutet, fehlen hier ganz. Auch die griechischen Namen werden wohl absichtlich weggelassen. Bei der Beschreibung der einzelnen Modi giebt Zarlino jedesmal ausführliche zweistimmige Beispiele; diese fehlen hier. Der Stimmungsgehalt der einzelnen Modi, der bei Zarlino in der textlichen Beschreibung gleich angegeben wird, findet sich in Ms. A und C bei den Beispielen.

3) Die Angaben der regelmäßigen Transposition stammen aus der 2. Beschreibung und sind hier eingefügt, um alles wesentliche textliche Material zusammen zu haben.

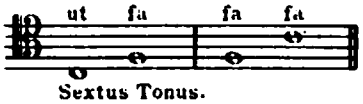
Quintus Tonus hat seinen Ursprung aus der Octav F fa ut und hat C sol fa ut zwischen beyden, also daß die Quint fa fa unten und die Quart ut fa oben zu stehen kömbt. Also



Quintus Tonus.

Dieser Ton wird meist mollariter gebrauchet, man mag ihn aber auch gebrauchen eine quart niedriger aus C sol fa ut ♮ duraliter.

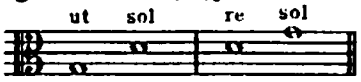
Dieselbe Quart unter die Quint gestellet, giebt Sextum Tonum, welcher begriffen ist in der Octave C sol fa ut also.



Sextus Tonus.

Diesen Ton mag man auch gebrauchen eine Quint höher aus C sol fa ut, H duraliter.

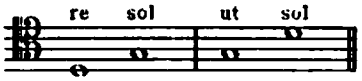
Septimus Tonus hat seinen Ursprung aus der Octave G sol re ut, u. hat D la sol re zwischen beiden, also, daß die Quint ut sol unten und die Quart re sol oben kömbt. Also:



Septimus Tonus.

Diesen Ton mag man auch gebrauchen eine Quint niedriger aus C sol ut fa ut b mollariter.

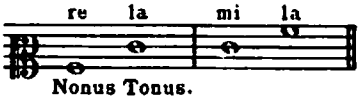
Dieselbe Quart unter die Quint gestellt, gibt Octavum Tonum, welcher begriffen ist in der Octav D la sol re. Also:



Octavus Tonus.

Diesen Ton mag man eine Quart höher gebrauchen aus C sol fa ut b mollariter.

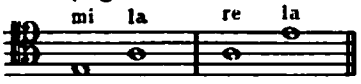
Nonus Tonus hat seinen Ursprung aus der Octave A la mi re und hat E la mi zwischen beyden, also daß die Quint re la unten, und die Quart mi la oben zustehen kömbt, also:



Nonus Tonus.

Diesen Ton mag man gebrauchen eine Quint niedriger aus D la sol re b mollariter.

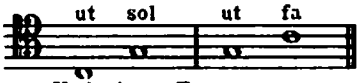
Dieselbe Quart unter die Quint gestellet, gibt Decimum Tonum, welcher begriffen ist in der Octave E la mi also



Decimus Tonus.

Diesen Ton mag man gebrauchen eine Quart höher aus D la sol re b mollariter.

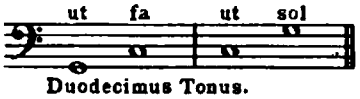
Undecimus Tonus hat seinen Ursprung aus der Octav C sol fa ut und hat G sol re ut zwischen beyden. Also daß die Ouint ut sol unten, und die Quart ut fa oben zu stehen kömbt. Also:



Undecimus Tonus.

Diesen Ton mag man gebrauchen eine Quint höher aus F fa ut b mollariter.

Dieselbe Quart unten gestellet, gibt Duodecimum Tonum, welcher begriffen ist in der Octav G sol re ut, also:

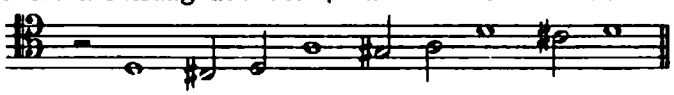


Duodecimus Tonus.

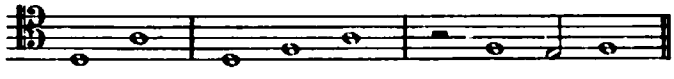
Diesen Ton mag man gebrauchen eine Quint niedriger aus F fa ut b mollariter.

105. Alle Fugen nehmen ihren Anfang aus der Quint und Quart des Tons, daraus sie gehen, die Principal Cadentien werden auch aldar gemacht, wie man hier in diesem Exemple Primi Toni sehen mag.

Cadentie Primi toni.

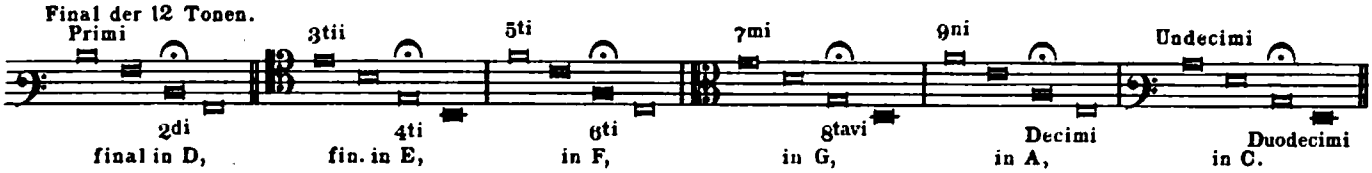


Auch werden die Cadentien gemachet in der mitten der Quint, nehmblich an dem Orth da die Quint getheilet kan werden, nemblich in zwey tertien. Also:

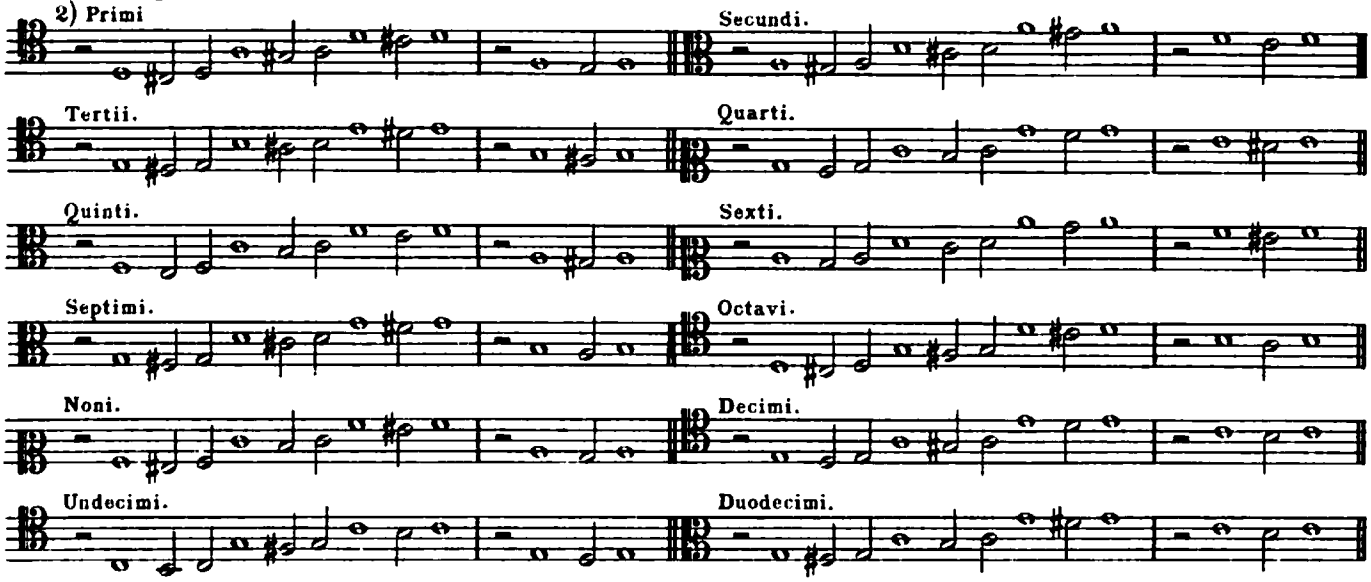


Und also forthan in allen den Anderen Tonen.

106. Alle zwölf Toni finiren oder endigen sich in dem Untersten ihrer Quint, nemblich also: Primus u. Secundus machen beyde Ihr final in D la sol re: als in dem untersten Ihrer Quint. Tertius u. Quartus machen beyde Ihr final in E la mi, ist auch das unterste Ihrer Quint. Quintus u. Sextus machen beyde Ihr final in f fa ut. Septimus u. Octavus machen beide ihr final in G sol re ut.[1] Nonus u. Decimus im A la mi re. Undecimus u. Duodecimus machen beyde Ihr final in C sol fa ut.



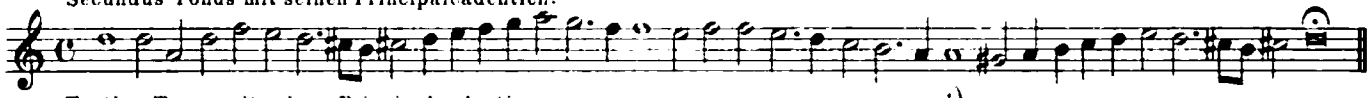
Hier folgen die Principal cadentien von allen Zwölffen.



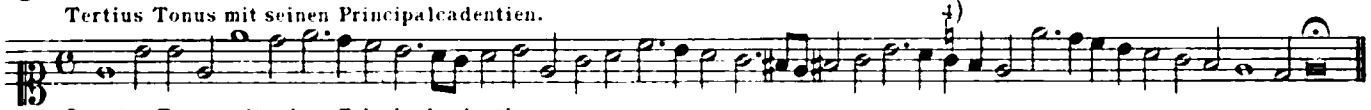
107. Exempel auf die zwölf Tonen ♮ duraliter. 3)

Primus Tonus mit seinen Principalcadentien.

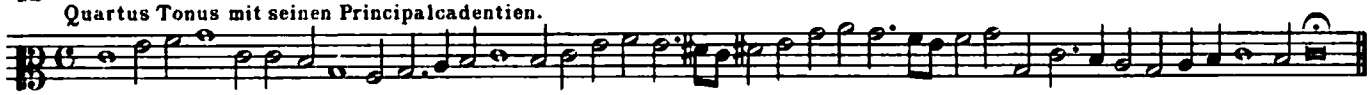
Secundus Tonus mit seinen Principalcadentien.



Tertius Tonus mit seinen Principalcadentien.

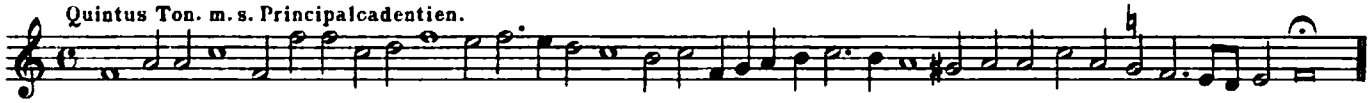


Quartus Tonus mit seinen Principalcadentien.



5) Diese zween nachfolgenden Tonen sind bis nuhero gar wenig gebraucht worden.

Quintus Ton. m. s. Principalcadentien.



Dieser 5. Tonus ist von Natur modest, genüglich und fröhlich, darumb bequem zu materia, die etwan eine Victoria andeutet.

---

1) In Ms. A fehlt dieser Satz, in Ms. C ist er richtig eingefügt.

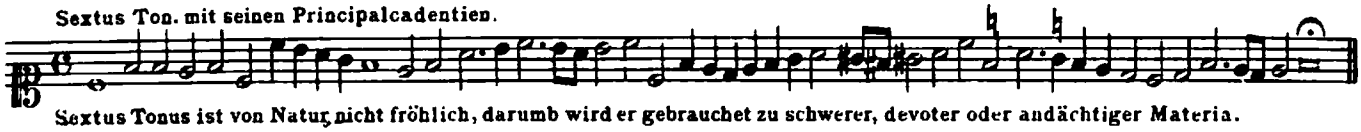
2) Diese Beispiele sind neu gegenüber Zarlino.

3) Die Beispiele unter 107 und 108 sind originale und bilden gleichsam einen Ersatz für die fehlenden zweistimmigen Beispiele Zarlinos. Beim 5., 6., 9. und 10. Ton wird der Charakter derselben angegeben, bei den anderen acht Modi erfolgt diese Charakterisierung bei den weiter unten folgenden vierstimmigen Beispielen.

4) Die verschiedenen ♭ quadrata und rotunda, welche in diesen Beispielen über die Noten gesetzt sind, rühren stets von uns her und sind, wie es früher und auch später geschieht, nur um Mißverständnisse zu vermeiden, hingeschrieben.

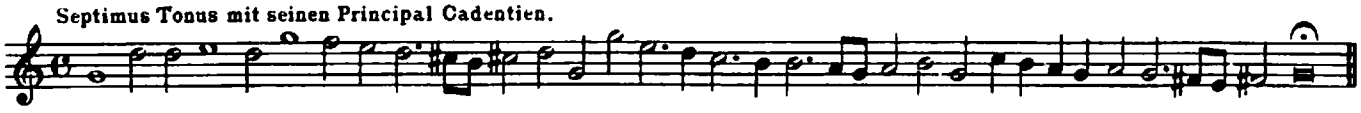
5) Aus dieser Bemerkung ergiebt sich, daß man es hier mit einer strengen, alten Fassung der Modilehre zu thun hat.

Sextus Ton. mit seinen Principalcadentien.

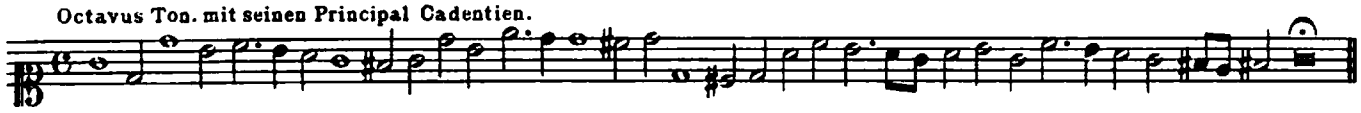


Sextus Tonus ist von Natur nicht fröhlich, darumb wird er gebrauchet zu schwerer, devoter oder andächtiger Materia.

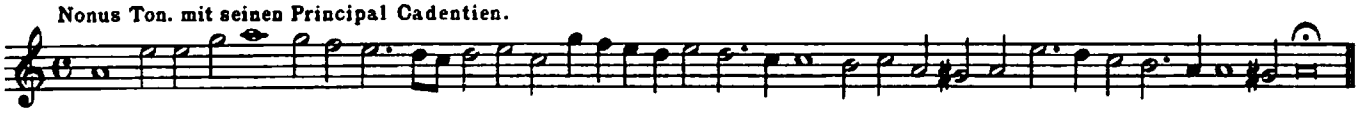
Septimus Tonus mit seinen Principal Cadentien.



Octavus Ton. mit seinen Principal Cadentien.

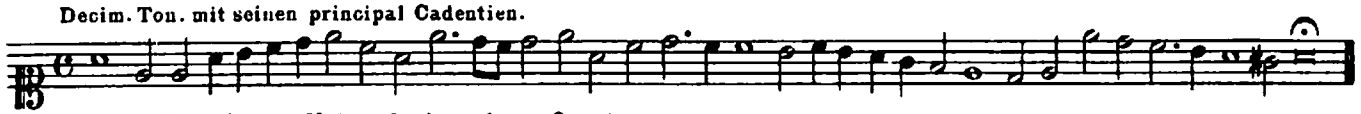


Nonus Ton. mit seinen Principal Cadentien.



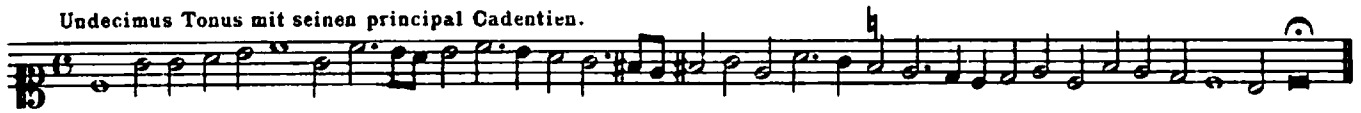
Nonus Tonus ist von Natur süße frölich u. bequem zu solcher Materia.

Decim. Ton. mit seinen principal Cadentien.

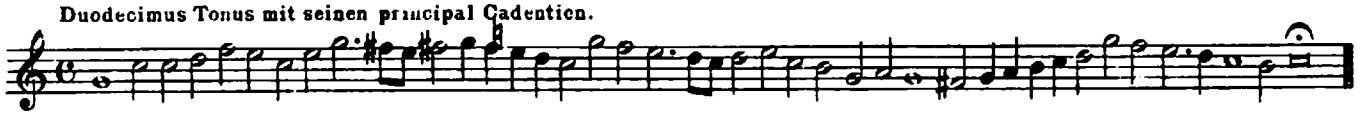


Decimus Tonus ist von Natur als Secundus u. Quartus.

Undecimus Tonus mit seinen principal Cadentien.



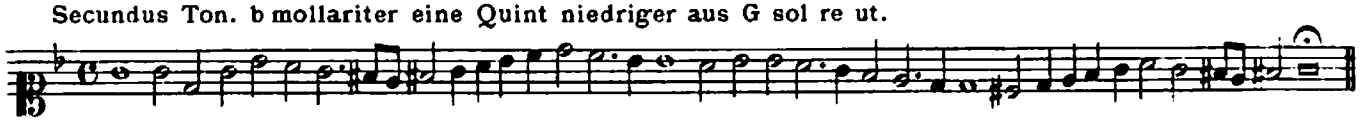
Duodecimus Tonus mit seinen principal Cadentien.



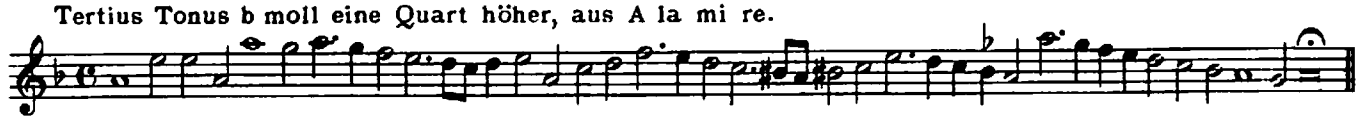
108. Exempel auf die zwölf Tonen b mollariter.

Primus Tonus b mollariter eine Quart höher aus G sol re ut.

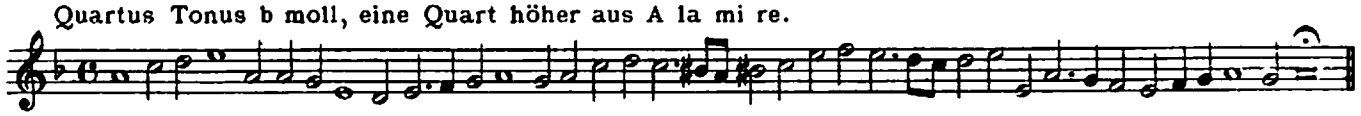
Secundus Ton. b mollariter eine Quint niedriger aus G sol re ut.



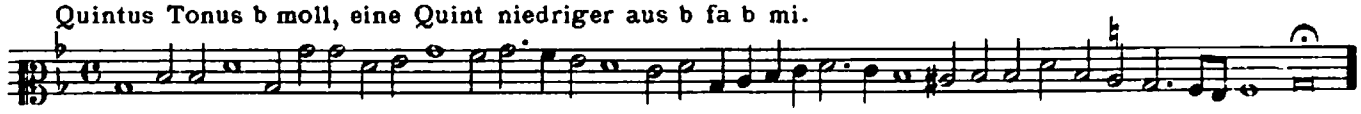
Tertius Tonus b moll eine Quart höher, aus A la mi re.



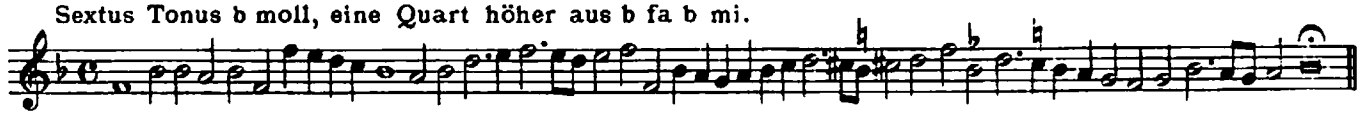
Quartus Tonus b moll, eine Quart höher aus A la mi re.



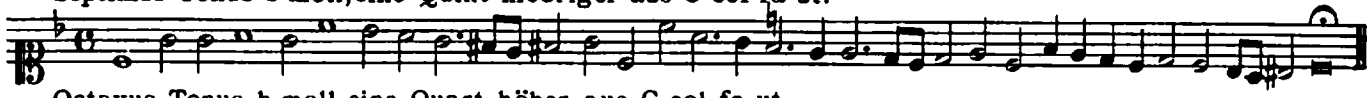
Quintus Tonus b moll, eine Quint niedriger aus b fa b mi.



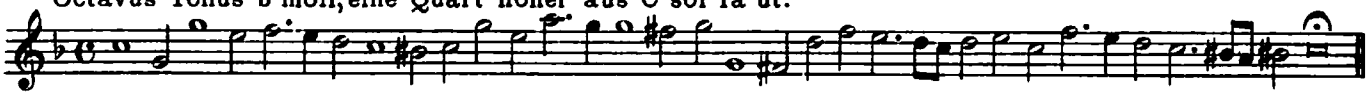
Sextus Tonus b moll, eine Quart höher aus b fa b mi.



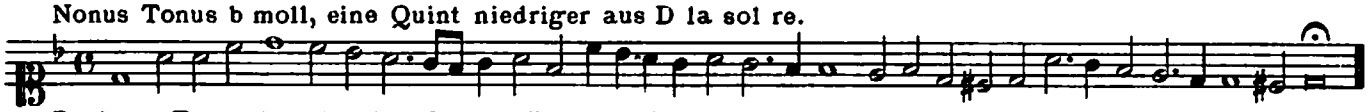
Septimus Tonus b moll, eine Quint niedriger aus C sol fa ut.



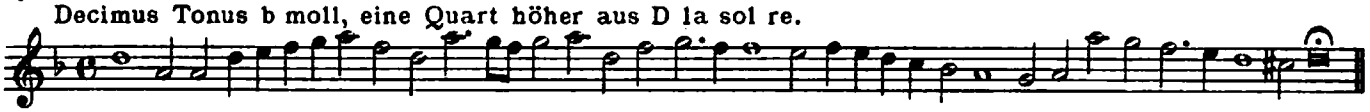
Octavus Tonus b moll, eine Quart höher aus C sol fa ut.



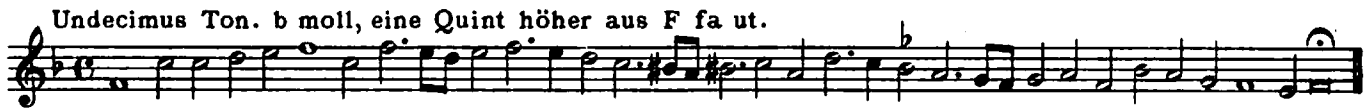
Nonus Tonus b moll, eine Quint niedriger aus D la sol re.



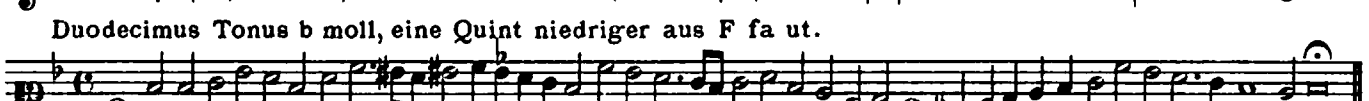
Decimus Tonus b moll, eine Quart höher aus D la sol re.



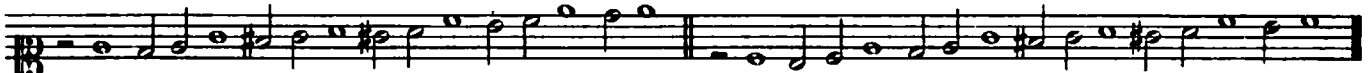
Undecimus Ton. b moll, eine Quint höher aus F fa ut.



Duodecimus Tonus b moll, eine Quint niedriger aus F fa ut.



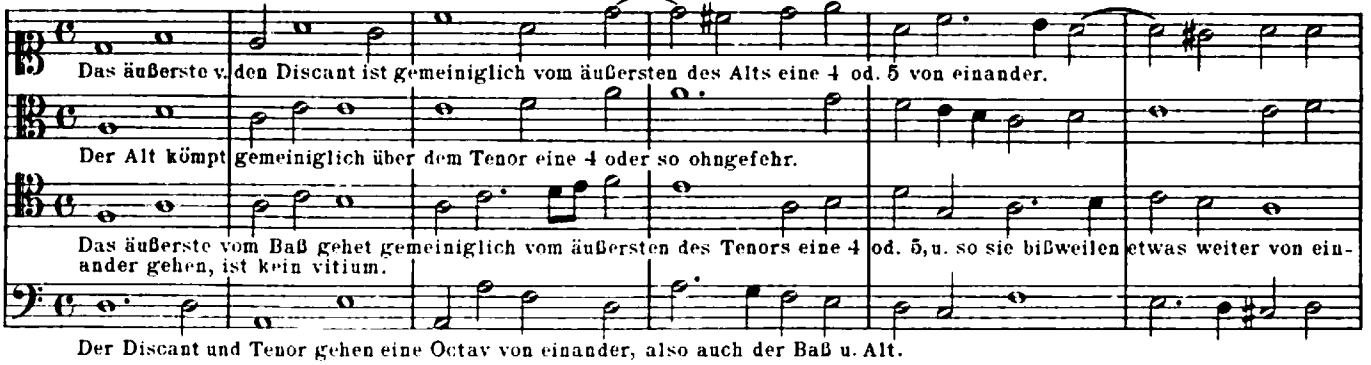
109.[1] Tertius und Quartus Toni sollen Ihren anfang, Fugen und Cadentzen in der quint und quart machen. Aber dennoch siehet man in aller Music, daß die Cadentien, die in der quint ♮ mi gebühret, gemacht zu werden, (: gleichwie alle andre Toni Ihre Cadantien principaliter machen in Ihrer quint :) im A la mi re, auch wohl in C sol fa ut gemachet werden, Auch daß viel Fugen daraus Ihren Ursprung nehmen. Die Ursache warumb die Cadentien im ♮ mi so wenig gebraucht werden, ist diese, daß sie uf solche manier, mit den ander Parteyen nicht mögen fallen, gleich wie sie thun, in der quint von allen andern Tonen, darumb daß das ♮ mi nicht accordiret mit F fa ut, welches nothwendig darinnen kommen müße. Auch werden viel Cadentien, in der mitte der Quint, nemblich in G sol re ut gemacht. Die Fugen mögen auch daraus Ihren Ursprung nehmen.



Heutigen tages werden die Cadentien meist im A la mi re und auch in C sol fa ut gebraucht in Tertio Tono, dagegen wenig im ♮ mi.

Heutigen tages werden die Cadentien in quarto Tono meist also gebrauchet.

110.[2] Exempel Primi Toni H duraliter, worin man auch sehen mag, wie hoch und tief jegliche Partey insbesondere gehen mag und wie man die Schlüßel von jeglicher Partey muß zeichnen, und so fortan Von allen anderen Tonen.

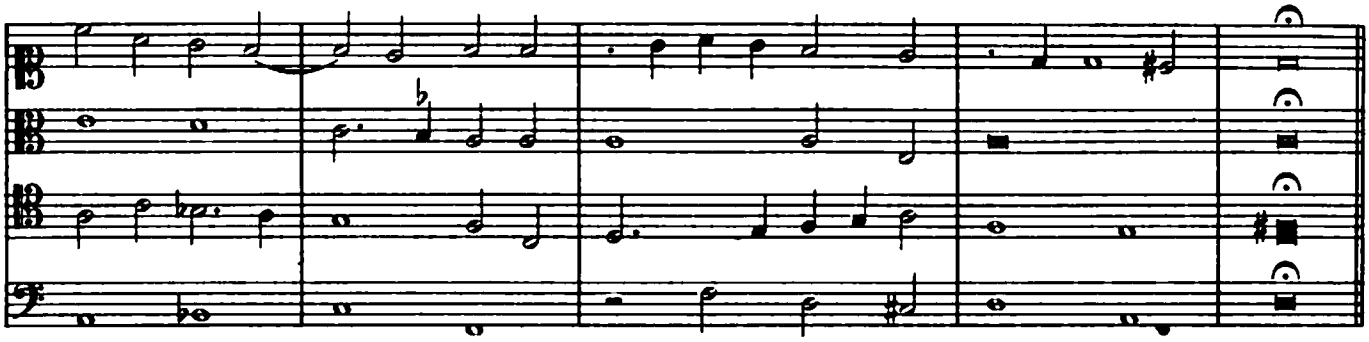


Der Discant und Tenor gehen eine Octav von einander, also auch der Baß u. Alt.

1) Hier beginnt der Nachtrag aus der 1. Beschreibung der Modi im Ms. A, denen sich als Nachtrag aus der 2. Beschreibung in Ms. A die 8 stimmigen Beispiele für die 8 Kirchentöne in Dur und Moll anschließen. In dem I. Nachtrag wird zum 1. Male die wichtige Regel für die Cadenzen des 3. und 4. Modus klar gestellt. Calvisius deutet dies in seiner Melopoiia cap. XIV in folgender, etwas verschleierter Weise zum 1. Male überhaupt an: Phrygius in E. G et ♮ suas clausulas format, durus est et austerus, nisi frequenter clausulam Aeolii, cum quo diatessaron commune habet, et Jonici etiam adsciscat: Von einer Anwendung der Kadenz in C für das Hypophrygische spricht Calvisius noch nicht.

2) Die hier beginnenden 4 stimmigen Beispiele sind alle original. Johannes Crüger hat sie zum Teil in seiner „Synopsis Musica von 1630 und 1654 ebenfalls mitgeteilt; daß Crüger aus der Sweelinckschen Schule schöpft, hat Dr. Max Seiffert nachgewiesen in „J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler;" Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. 1891 S. 180/81. Doch fehlt in der 2. Ausgabe von Crügers Synopsis das Mollbeispiel für Dorisch und das Durbeispiel für Hypodorisch, da sie zu jener Zeit nicht mehr gebräuchlich waren; in der 1. Ausgabe sind sie noch enthalten.

Die in den Beispielen übergeschriebenen signen sind von uns hinzugesetzt.

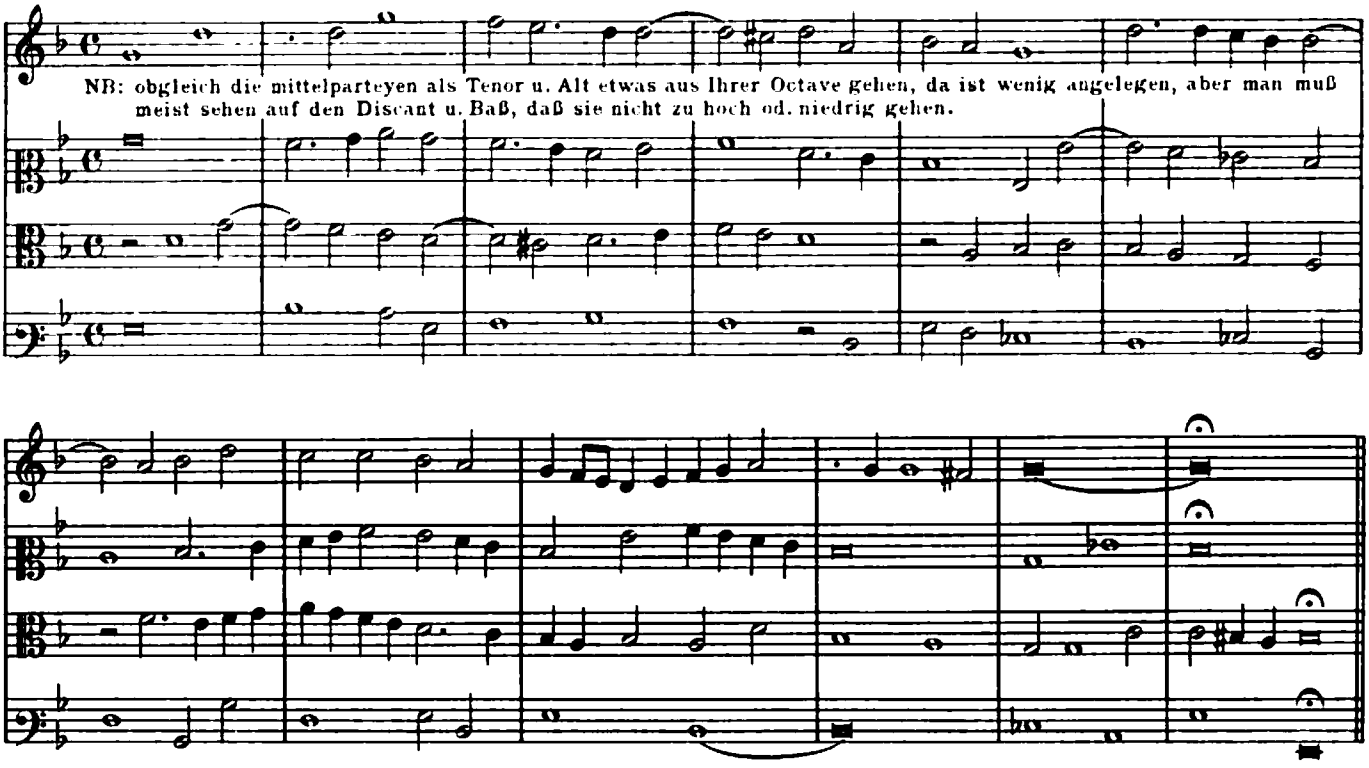


Nota, daß die tiefste vom Baß und die höchste vom Discant mag weit von einander gehen, ohngefähr 19 od. 20 Tonen, wie man in diesem und nachfolgenden Exempel sehen mag.

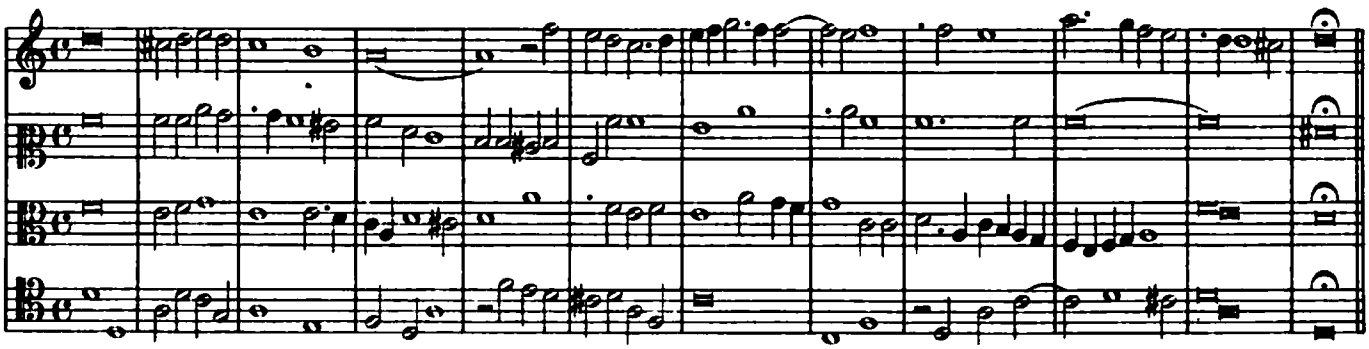
Der Tenor ist die Partey, die den Ton hält, darauf der Gesang Componiret wirdt.

111. Exempel Primi Toni b mol aus G sol re ut.

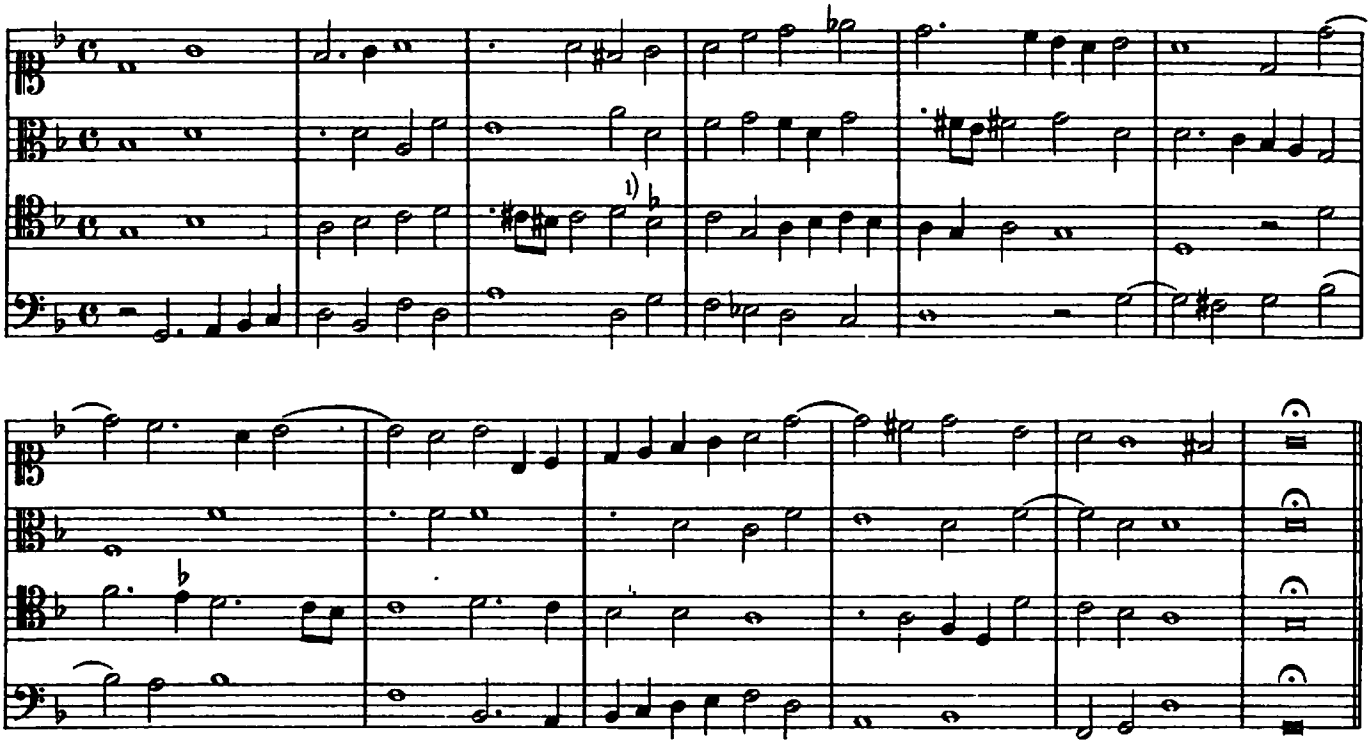
Notabene: Primus Tonus ist von Natur nicht ernsthaftig, noch traurig, noch fröhlich, sondern lieblich und gehört zu solcher Materia, die da ist gravis et sententiosa.



112. Exempel Secundi Toni H duraliter aus D la sol re mit seinen Principal Cadentien.

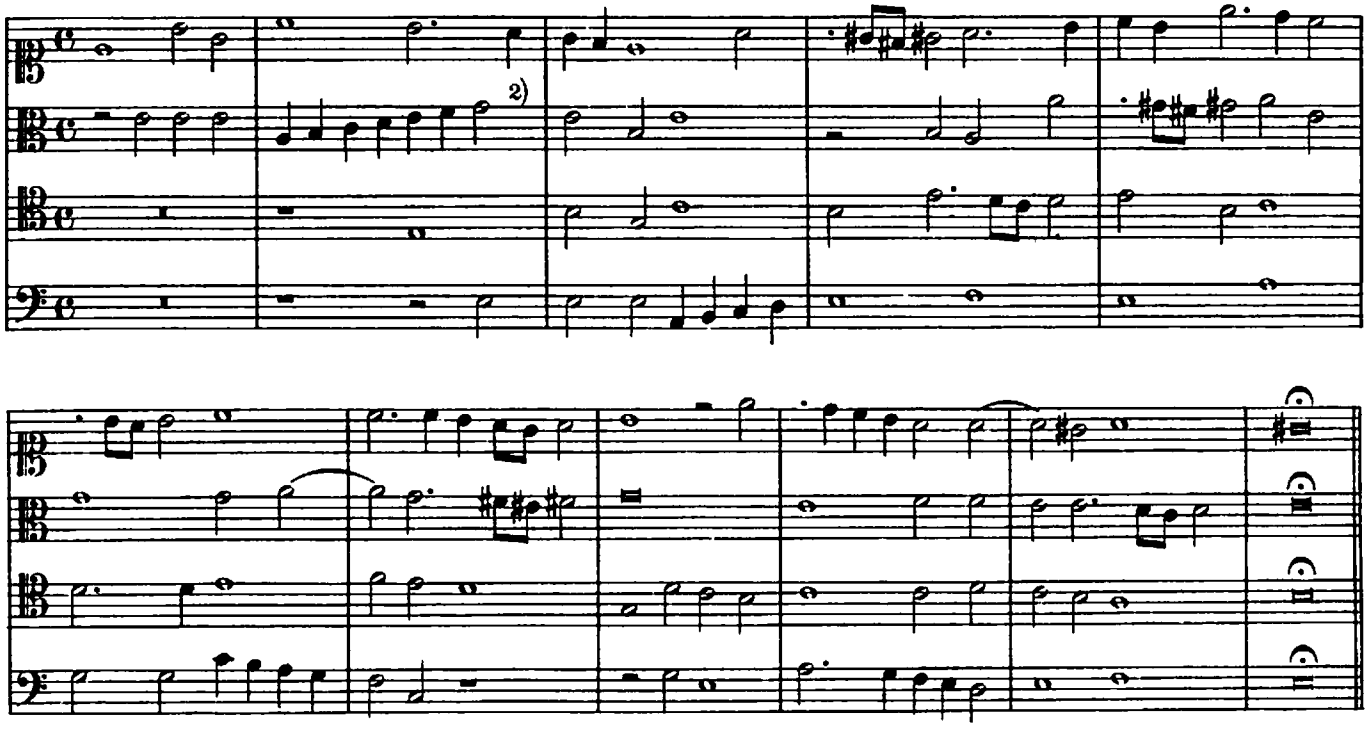


113. Exempel Secundi Toni b mollariter aus G sol re ut mit seinen Principal Cadentien.



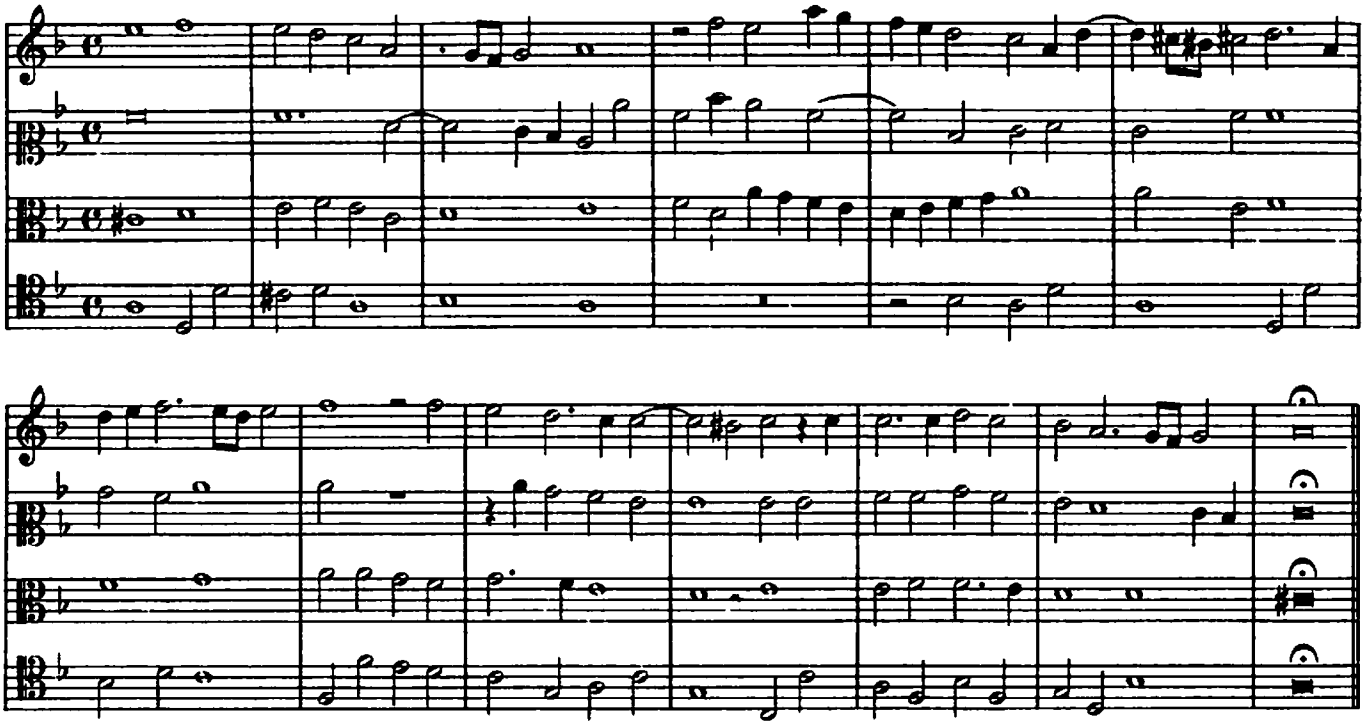
Secundus Tonus ist von Natur trawrig, und kan bequemlich gebrauchet werden, Zu trawriger, kläglicher, und einsamiger Materia, die alle Elendigkeit zu erkennen gibt.

114. Exempel Tertii Toni H duraliter aus dem E la mi mit s. principal Cadentien, worin man siehet, daß die Cadentien, an Stadt ♮ mi meist in A la mi re fallen, auch viel in C sol fa ut, gleich wie meist in aller Music gebräuchlich ist.



1) Die vorletzte Note im Tenor, 3. Abschnitt fehlt in Ms. A, sie steht richtig in Ms. C.
2) Hier fehlt im Alt 2. Abschnitt die vorletzte Note f in Ms. C.

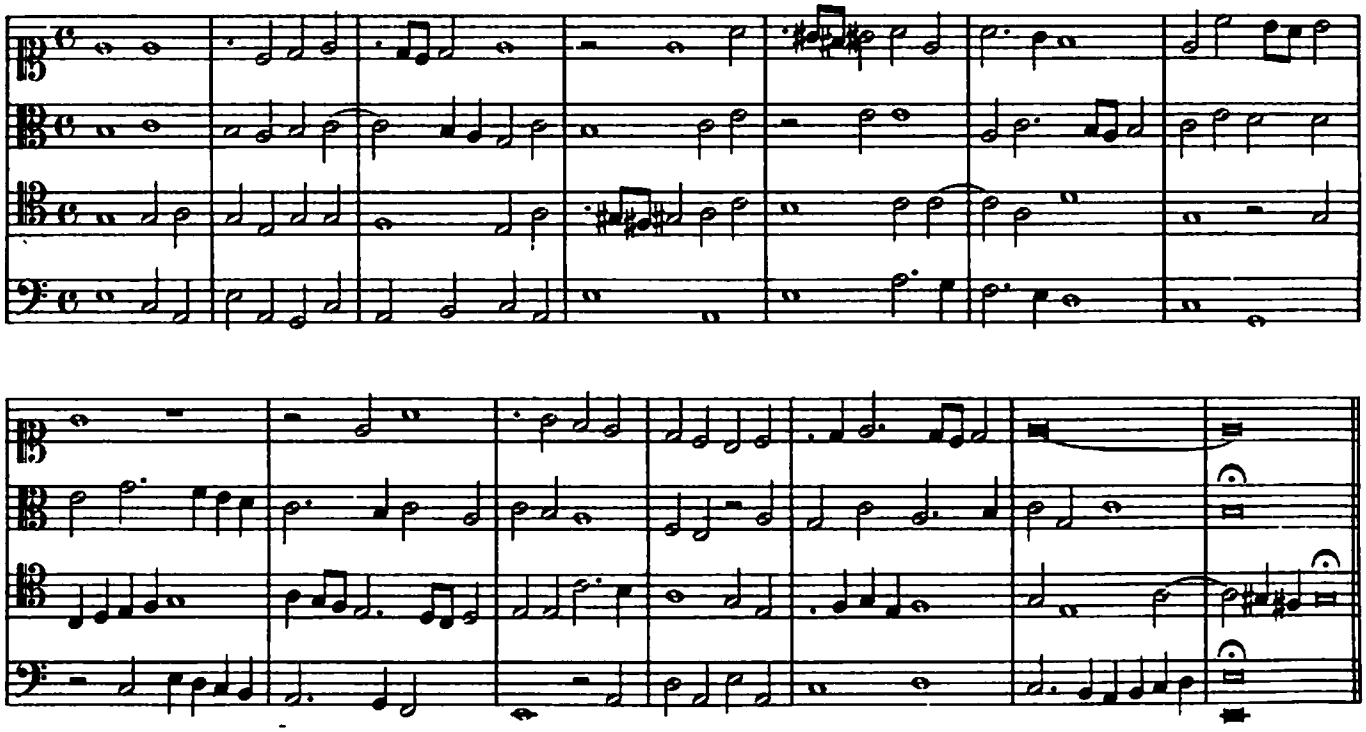
115. Exempel Tertii Toni b mollariter, aus A la mi re mit s. principal Cadentien. 1)



Tertius Tonus ist von Natur geeignet zu Lamentationen und beweget sehr zu weinen und zu klagen: derhalben zu solcher Materia sehr bequemlich.

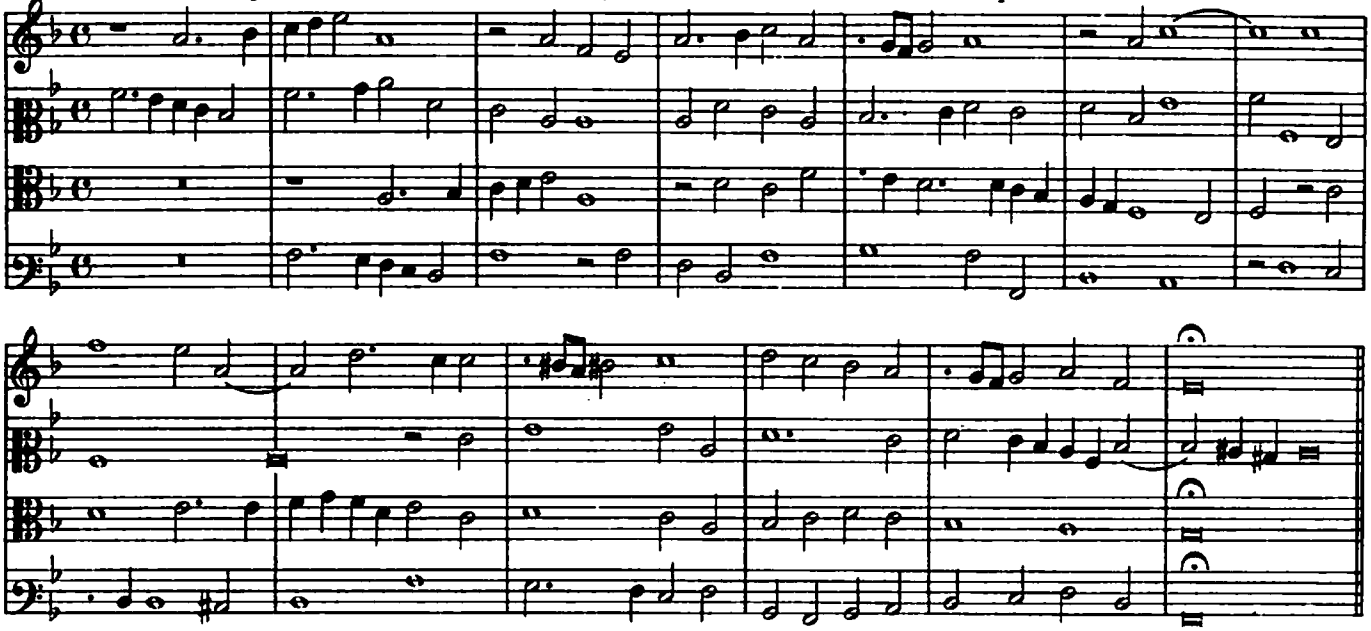
116. Exempel Quarti Toni H Duraliter, aus dem E la mi mit seinen Principal Cadentien.

Man siehet, daß die Cadentien im ♮ mi heutiges tages wenig gebraucht werden, u. daß sie meist in A la mi re u. in C sol fa ut gebraucht werden als in diesem Exempel zu sehen.



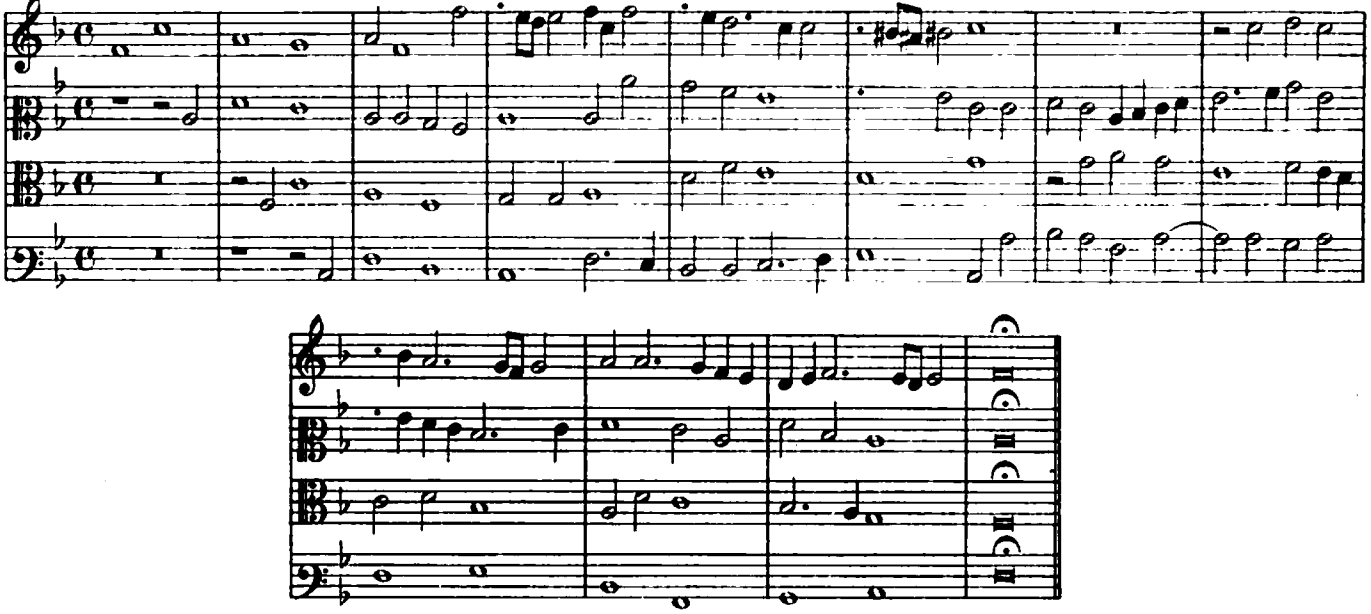
1) Dieses Beispiel fehlt aus gleichem Grunde, wie schon bei dem Dorischen Modus (vide Anm. 2 S. 42) in der 2. Ausgabe v. Crügers Synopsis.

117. Exempel Quarti Toni b mollariter, Aus A la mi re und seine Principal Cadentien.

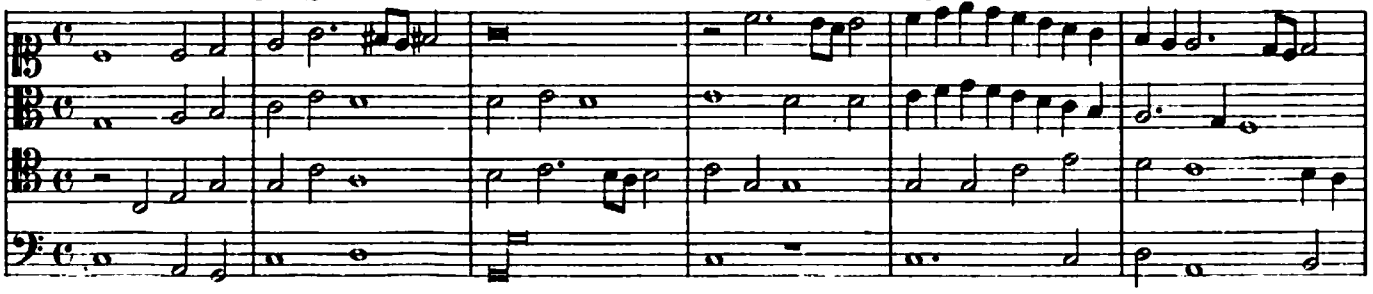


Quartus Tonus ist von Natur betrübt, bequem zu ruhe, Item Schmeicheley betrug und Armoreusigkeit.
Materia, die mit Ihr bringet trawrigkeit, stilligkeit,

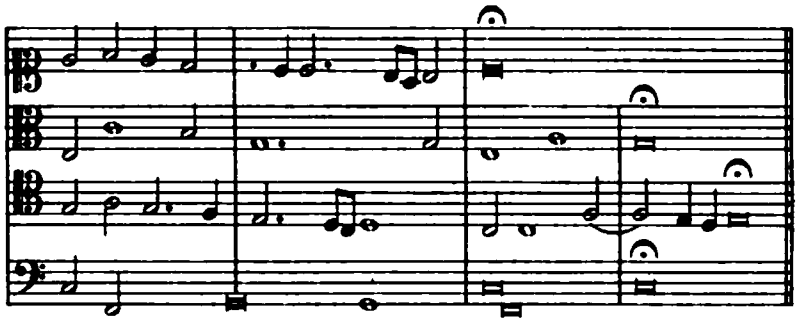
118.[1] Exempel Quinti Toni aus F fa ut b moll mit s. Principal Cadentien.



119. Exempel Quinti Toni H duraliter aus C sol fa ut mit s. Principal Cadentien.

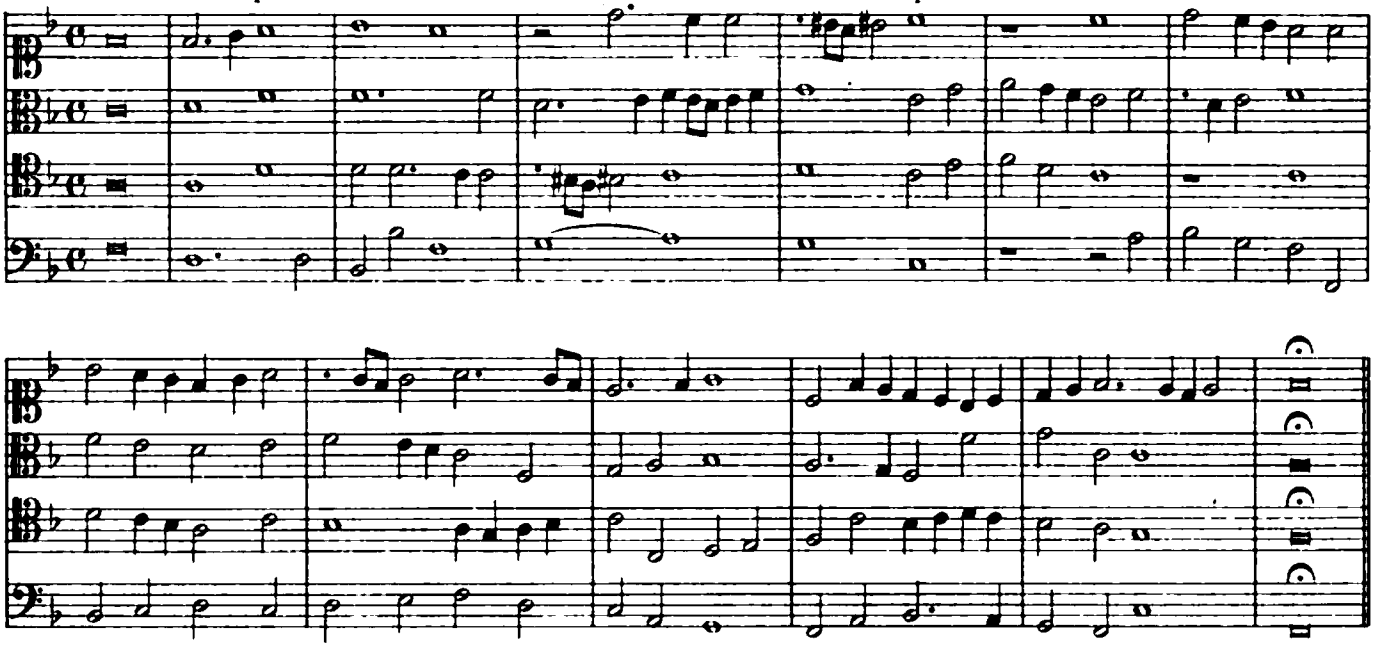


1) Diese Beispiele für den 5.u.6. Ton sind in Crüger's Synopsis durch andere Beispiele ersetzt. Das Beispiel für den 5. Ton in dur ist als Beispiel für den Jonischen Modus bei Crüger gegeben. Denn im Gegensatz zur Sweelinck'schen Lehre hat Crüger auch je ein Beispiel für den Äolischen und Hypoäolischen, den Jonischen und Hypojonischen Modus gegeben.

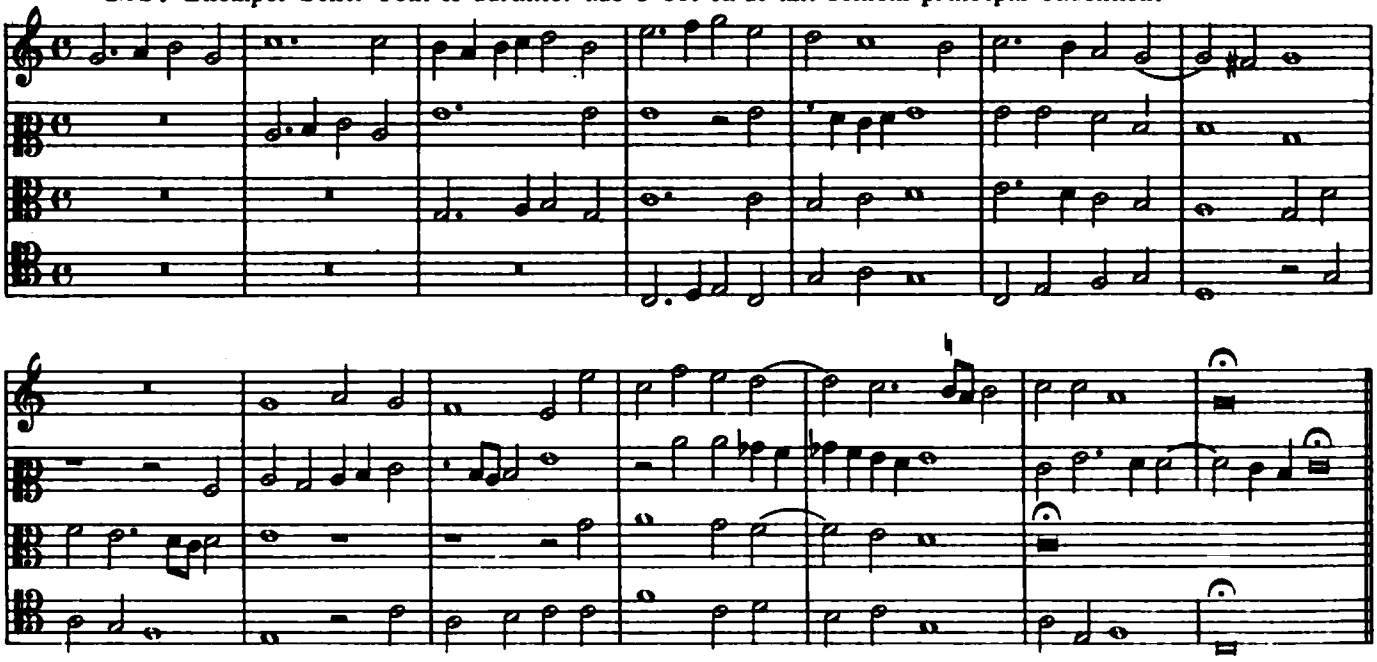


Quintus Tonus ist von Natur bequem zu Dantzereyen und sonderlich geartet lustig zu seyn.

120. Exempel Sexti Toni b mollariter aus f fa ut mit den Principalcadentien.

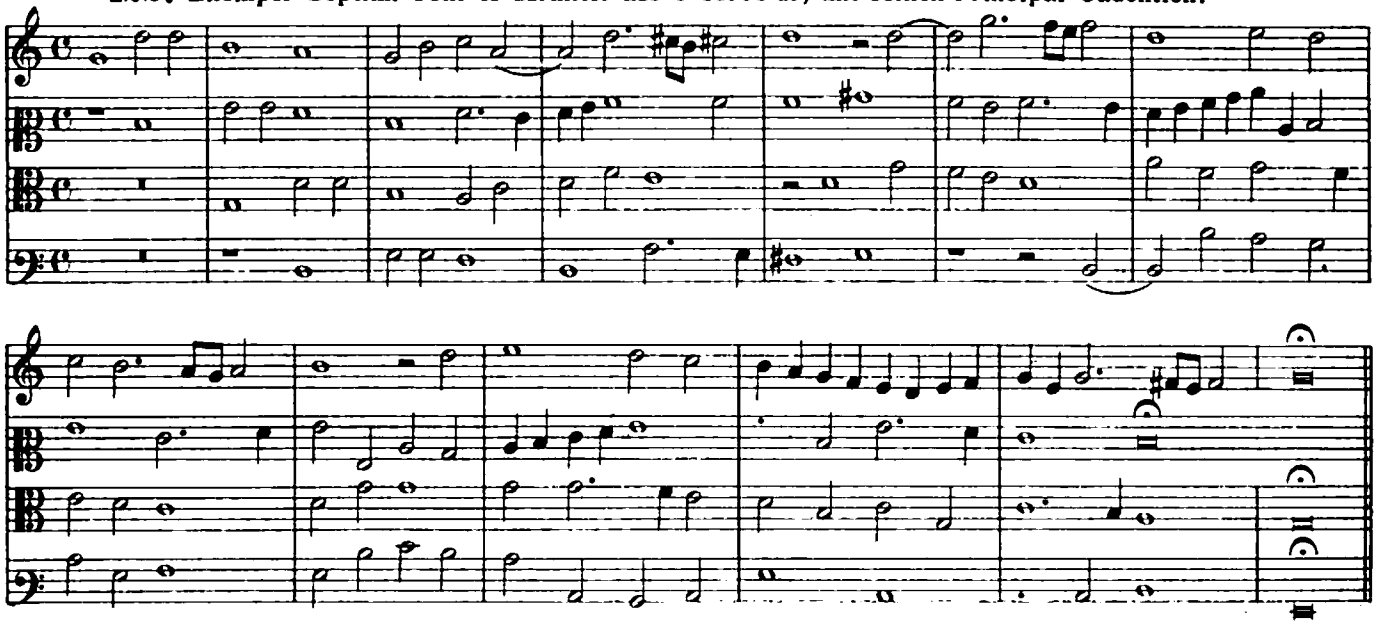


121. Exempel Sexti Toni H duraliter aus C sol fa ut mit seinem principal Cadentien.

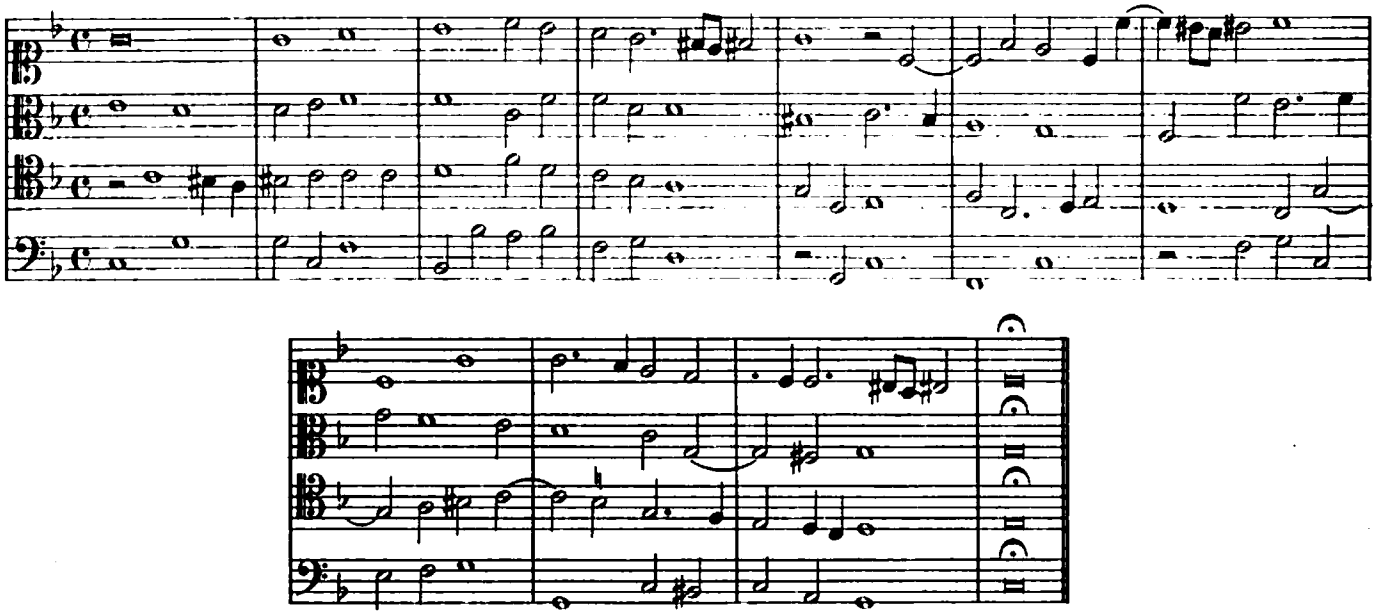


Sextus Tonus ist von Natur fröhlich, derhalben zu solcher Materia bequemlich.

122. Exempel Septimi Toni H duraliter aus G sol re ut, mit seinen Principal Cadentien.

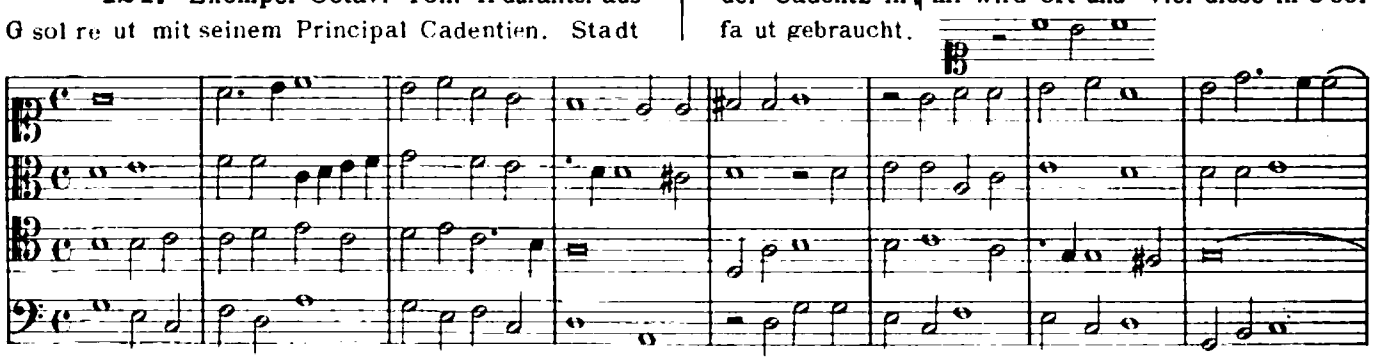


123. [1] Exempel Septimi Toni b mollariter aus C sol fa ut mit s. Principal Cadentien.

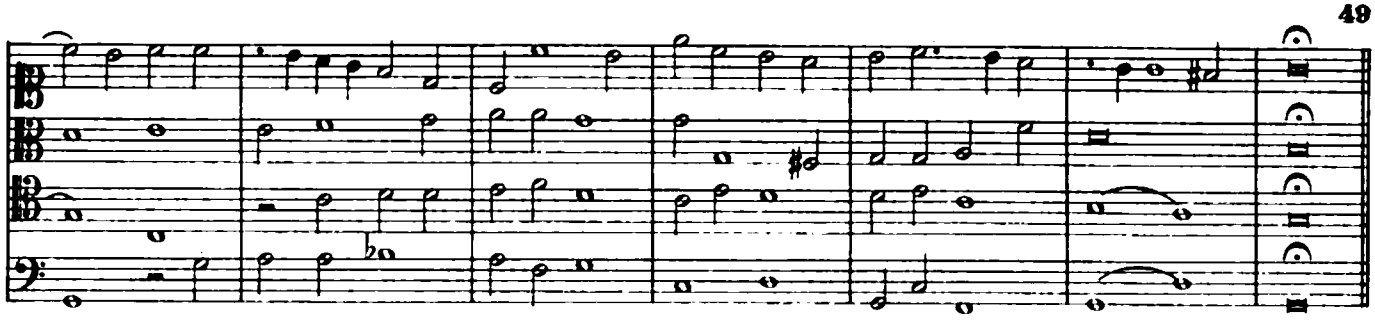


Septimus Tonus ist bequem Zu Materia die frölichkeit zu erkennen gibt, und auch zu Materia die perturbation und wiederwärtigkeit zu erkennen gibt.

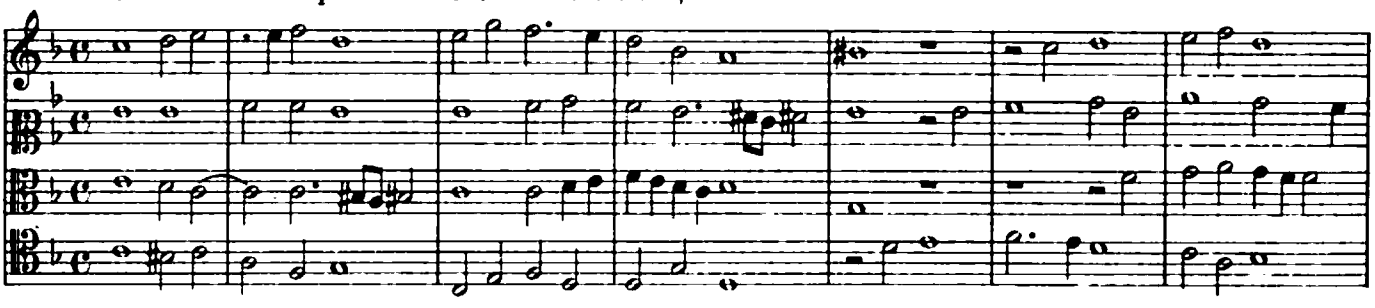
124. Exempel Octavi Toni H duraliter aus G sol re ut mit seinem Principal Cadentien. Stadt der Cadentz in ♮ mi wird oft und viel diese in C sol fa ut gebraucht.

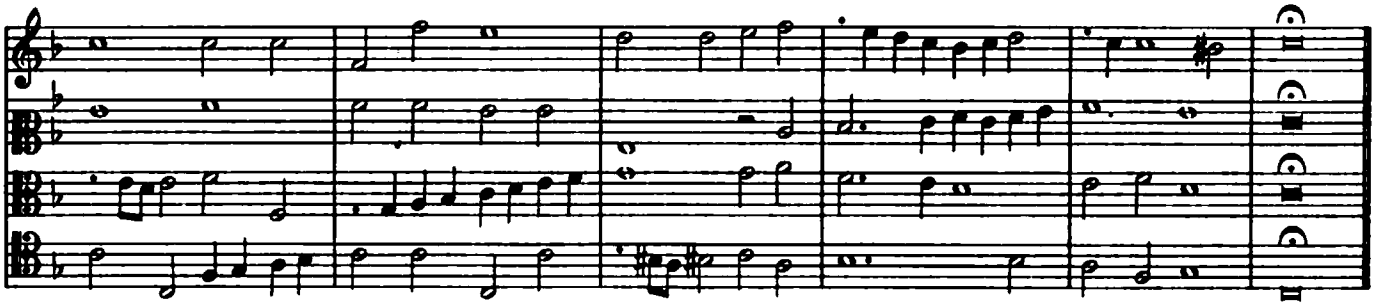


1) Die Beispiele für den 7. und 8. Ton in Moll fehlen bei Crüger.



125. Exempel Octavi Toni b mollariter aus C sol fa ut mit seinen Principal Cadentien. Statt der Cadenz in E la mi wird meist die in F gebraucht.

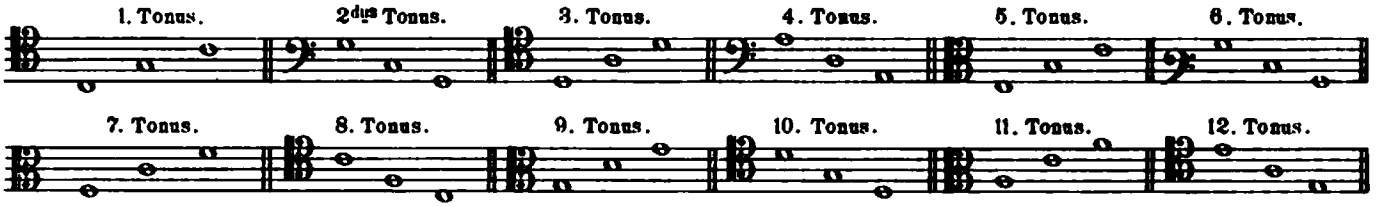




Octavus Tonus ist von Natur stätig Gut Zu andächtiger u. tiefsinniger Materia, u. geistliche Sachen tractirend.

126. Etliche nehmen Quintum Tonum vor den ersten Ton, und Sextum vor den Anderen, darümb daß Quintus herkömt aus der ersten Octav: welche ist die Octave von C sol fa ut. Primus Tonus wird angenommen vor den dritten, Secundus vor den Virten und so fort an wie sie folgen alle nacheinander, wie man hier siehet.

Auch wird Quintus vor den ersten genommen, darümb daß er in der ersten nota ut seinen Ursprung hat und daraus herkompt. 1)



127. Im tenor, wenn Ein Stück a 4 vel 5. Voc. ist, kan man den Modum oder tonum am besten erkennen, daher Er auch sol den Nahmen haben Tenor, von tenere halten, daß Er nehmlich den toon helt. Primus dorius, Secundus hypodorius, tertius phrygius, quartus hypophrygius, 5tus Lydius, 6tus hypolydius, 7 Mixolydius, 8 hypomixolydius, 9nus Aeolius, 10 hypoaeolius, 11 Jonicus, 12 hypojnicus.

NB. die griechischen Nahmen kommen von den unterschiedlichen landschaften her, darin jedweder toon üblich gewesen. 2)

1) Diese Bemerkung und Anordnung der Modi von C aus deckt sich mit den diesbezüglichen Ausführungen in der ersten Ausgabe von Zarlinos Istitut. von 1550 und in der Melopoeia des Calvisius cap. 14.

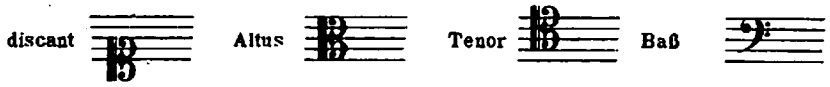
Mit dieser Bemerkung, die in Ms. A am Schlusse der dritten Beschreibung der Modi steht, schließen wir die aus Ms. A genommene Darstellung der Modilehre. Es folgen von 127-136 die hierher gehörigen Ergänzungen aus der entsprechenden Darstellung von Ms. B.

2) Diese Ausführungen Reinckens über den Tenor und die Namen der Modi entsprechen dem, was in der Isagoge musices von Cyriacus Snegassius 1591 liber II cap. 5 gesagt ist, sowie in der Melopoiia des Calvisius cap. 2.

Die folgenden Ausführungen von den Schlüsseln der Stimmen, den Transpositionen der Modi sind Originalsätze Reinckens und besonders dadurch historisch wichtig, als sie eine bedeutsame Stufe des Übergangs von den älteren Modi zu der modernen Auffassung von Dur und Moll darstellen.

128. Von den Schlüßeln der Stimmen.

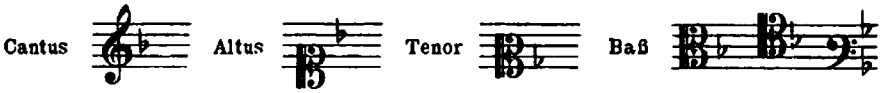
Wen der Tenor also stehet und das Stück ist mit 4 Stimmen so werden die anderen Stimmen gewöhnlich also gezeichnet wie folget:



Stehet der Tenor aber also so müßen die anderen Stimmen sich daar Nach Richten midt Ihren Claves: Vndt werden gewöhnlich also gezeichnet:

Stehet der Tenor also wie Ein hoher Bass, so können die anderen Stimmen also gezeichnet werden, wie folgt

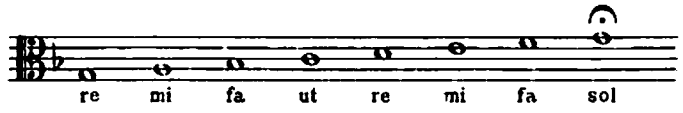
Dieses ist gesagt wenn die 12 Toni naturlich, das ist ♮dur, seint. Wen der Tenor bei regulärer Transposition also stehet so können die anderen Stimmen also stehen:



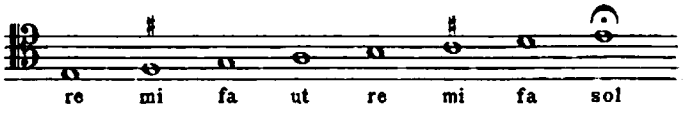
Folgen Regeln de Modis seu Tonis fictis:

Nuhn kan über diese beide ahrt als Naturaliter oder ♮dur und b mollariter, jeder ton nach belieben transponiret werden, wie man wil, Eine secunde oder tertie oder aber semitonium höher oder niedriger wie Es Einem Componisten beliebet, und bleibt ein jeder Ton, was er ist man transponire Ihn gleich wie man wolle, und wirdt Primus tonus so sonsten aus dem D gehet, darumb Nicht tertius, ob Man ihn schon Ins E transponiret, sie seindt aber soden zu erkennen an den ficta semitoniorum, daß dieselben an den gehörigen örtern kommen, da sie transponirter natürlicher ahrt nach, des Tons oder Modo zu Stehen gehören— Item an der Solmisation: als wen Ich die octave des transponirten Tons Eben midt gleicher solmisation singen kan♮ wen die Melodei betrifft♮ daß Es selbige ahrt intervallen giebt, ob Es gleich andere Claves sein, als

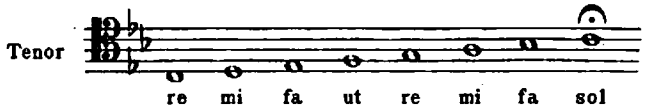
Primus Tonus b molle und regulariter transponiret also:



Ficta transponirt, Eine 2da höher durch die diesis oder ♯ bleibt doch Primus Tonus als



Ist zwar nicht Eigentlich dise Solmisation, gibt aber solcher Solmisation Melodey, also auch primus tonus Eine 2da Nidriger aus dem C moll durch die ficte transponiert also:



bleibet primus Tonus seu Modus oder fictus und also könte man primum tonum ficte durch alle Claves, Toni und semitonij, oder schwartze und weiße Clavier transponiren, so bleibet Es doch Primus und wirdt kein Ander. Vnd eben auf solche Weise ist Es auch zu verstehen, von den übrigen 11 Tonis seu Modis, man transponire sie so wunderlich als man wolle so bleiben sie doch der Natur nach, was sie seyn, Jedoch giebt Es eine Fremdigkeit ins gehör.[1]

129. Folget weiter von den Fugen.[2]

---

1) Hier folgen in Ms. B jene Ausführungen über die Dissonanzen, welche schon vorn unter 73 wiedergegeben sind. Der übrige Inhalt des 1. Traktats in Ms. B. ist hier ohne jede Änderung wiedergegeben. Auch Orthographie und Interpunktion Reinckens ist beibehalten.

2) Alle Ausführungen über die Fuge sind von Reincken selbst verfaßt. Sie besitzen deshalb hohen historischen Wert, weil sich in ihnen ein bedeutsamer Fortschritt zeigt von der auf kontrapunktischer Basis beruhenden Fugenlehre zu einer auf harmonischem Prinzip beruhenden neueren Lehre der Fuge. Namentlich wichtig sind die ersten Regeln über die Fuge.

1.

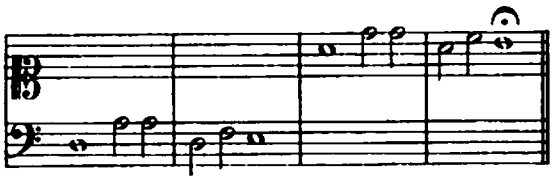
Es wirdt billich Jede fuga, auf Eine der 12 töne (: oder ut quidam Nominant der 12 Modorum :) accomodiret.

2.

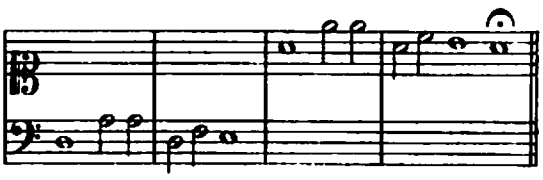
Weil Ein Jeder von den 12 Modis (seu tonis Musicis) seinen gewißen Ambitum haet, so sol man Im anfangung der fugen solchen Ambitum nicht fluchs anfänglich unformlich uberschreiten.

Der Ambitus aber ist und wirdt genennet die Jenige octava = darinnen der Tonus oder Modus vor Nehmlich gehet, und entlich beruhet und finiret ordinarie.

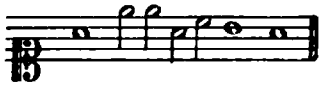
Auch sol Wie gesagt zu anfang solchen Ambitum wohl observiren und denselben Nicht unförmlich überschreiten Als fuga Primi Toni, deßen octava od. Ambitus ist zwischen D und D, oder $\bar{D}$ und $\bar{\bar{D}}$ Im discant, und wirdt also recht angefangen:



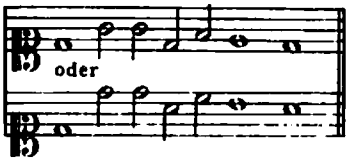
folgender gestaldt aber unrecht und mit überschreitung der 8tav oder des Ambitus des Tons:



Wen aber Etwas (: nachdem der Ton Erst recht formiret :) und mehr In das Stück hinein gearbeitet ist, kan Man dises auch anbringen:



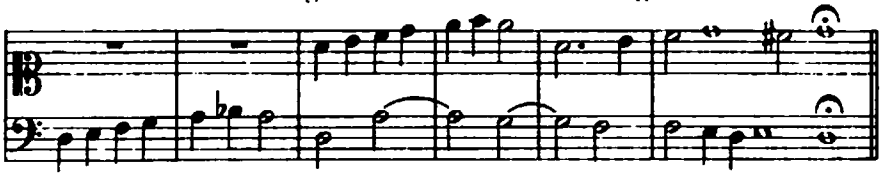
Wie andere Ahrten mehr als dise Nachfolgende:



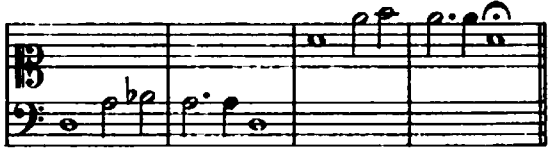
Und dergleichen mehr, aber wo man so von dem Ton abgehen wil, sol solches fein algemach geschehen und Midt guter Manier, und Man sol sich auch Nicht zulang darin aufhalten, sondern baldt und mit guter gratia wider In den rechten Tonum oder Ambitum gehen.

3.

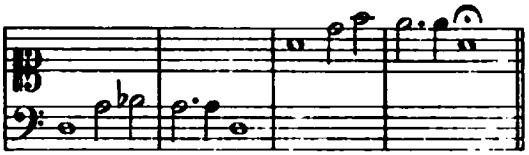
Wen Es aber Fugen seindt, die gradatim In Ihre quinta gehen, kan man Es Nicht Enderen Und gehet man so dan anfangs wohl Etwas aus dem Ambitum. Als dieses folgende ist recht.



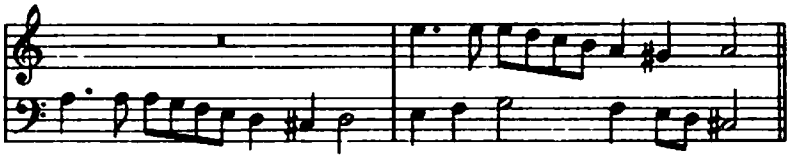
Aber dieses folgende wehre nicht recht angefangen:



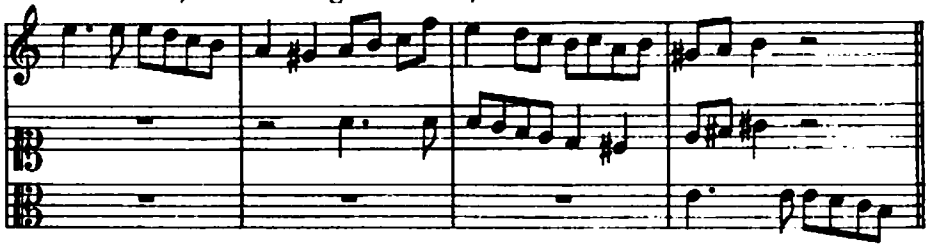
Aber Also ist Es beßer undt recht.



Und wo Man Ja Etwan (: weil sie gradatim In Ihre quint gehen :) die quint oder octava des Tons anfangs überschreiten müßte, Kan Man Es doch also verdecken, daß Es alsobalt Im beginnen das gehör Nicht möge beschwehren Midt unfreuntlicher Melodey so daraus Entstehen kan. Als dieses folgende wehre nicht so gar unrecht, ist aber doch dem gehör unannehmlich:

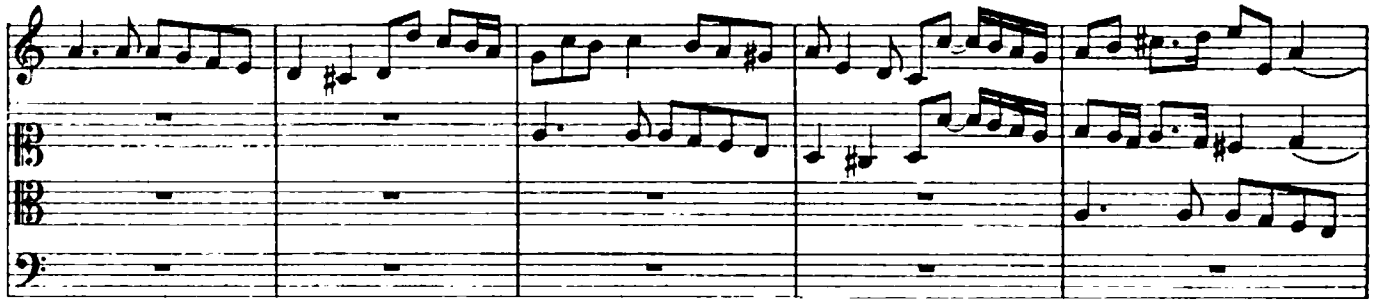


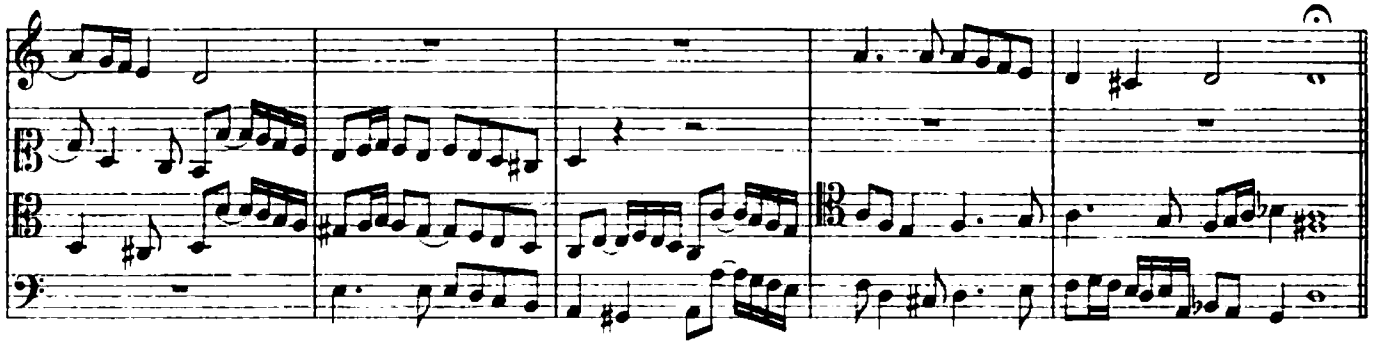
NB. Es schickt sich aber Eine fuga oft beßer zu einem als zum anderen Ton, als diese folgende kehme beßer ad 9. Tonum.



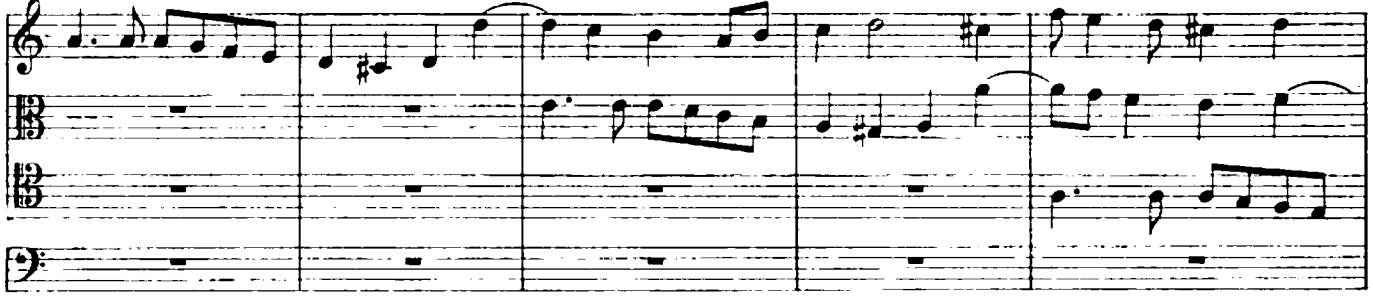
52

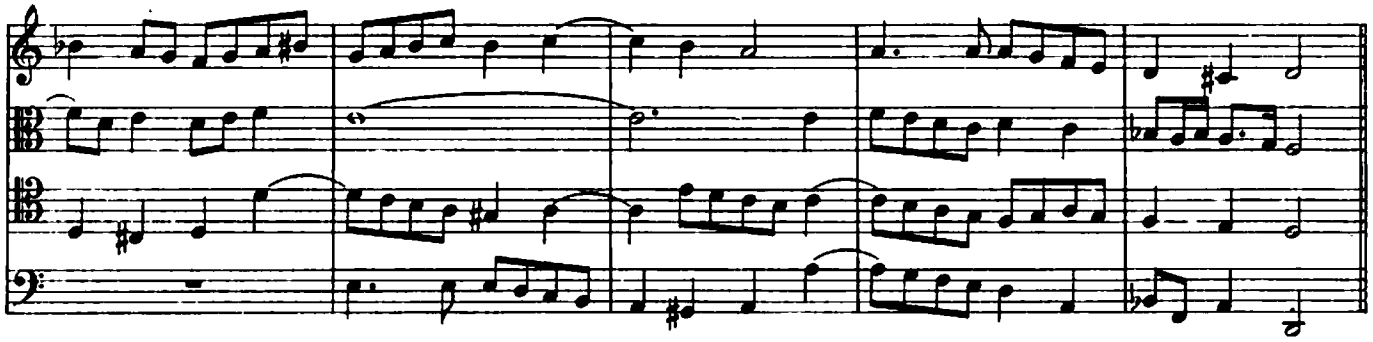
Aber folgendes thut dem gehör Nicht so wehe, und klingt viel freuntlicher als Voriges.



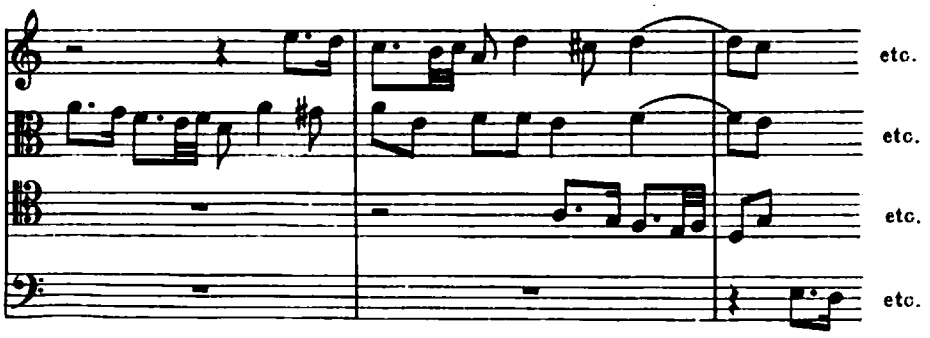


oder auf diese folgende ahrt ist auch nicht so unfreuntlich Als:

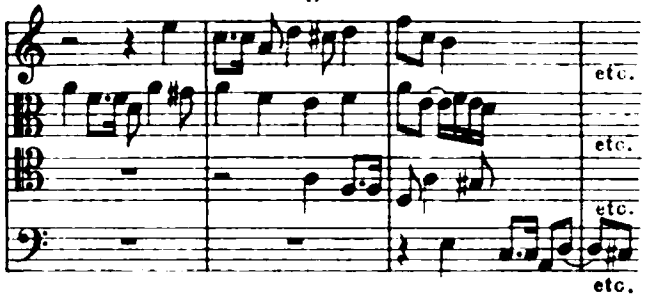




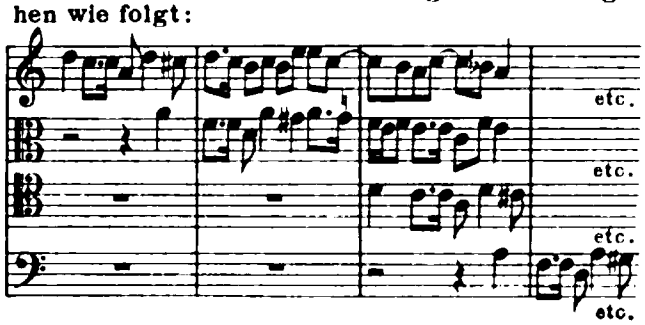
Nota pro Memoria: In dem heutigen Neuen stylo der Componisten aber befindet man, daß sie Ihre fugen gerne ungehindert behalten, ob Es gleich wider den Ton in Etwas scheinet zu laufen, als:



Wirdt doch bei den besten Musicis gemieten, Wie auch dises Nachfolgende.



und Müßen sie nach den Alten Regeln billich so gehen wie folgt:



NB. Es scheinet aber unter allen den 12 Modis keiner so Eigensinnich hier Innen zu sein, als Primus und Secundus absonderlich, wen die fuga die quint der Mediation des Ambitus Erreichet oder das b moll In sich haet:

4.

In solchen fugen die Erste Cadentz so Man schlieset (: besonders so sie volkommen, wo Nicht Midt alle Stimmen, doch midt den meisten schleuset:) pfleget Man die Jenige zu Nehmen, die den Principalsitz des Tons haet als In Primo Tono die aus dem d-d, welches die Principal-Cadentz des Primi Toni ♮ dur ist: _ hernach kan man die Minus Principalen, oder die Negeste Nach der Principal Cadentz gebrauchen, welche die aus dem a ist, Nechst diser die aus dem f, welche man doch weiniger (: und nicht so oft als Vorige :) gebrauchen muß, Nach disen seindt auch Cadentzen In anderen Clavibus zugelaßen, besonders, wo sie Nicht volkommen und In anderen Stimmen schließen, jedoch wie gesagt gehen die Eigentliche und zum ton gehörige vor und dieselbe sol Man am meisten gebrauchen. NB. Es schadet gleichwohl nichts, ob Man die Erste volkommene Cadentz ließe Minus Principalem sein, welches Man auch bey guten Musicis findet.

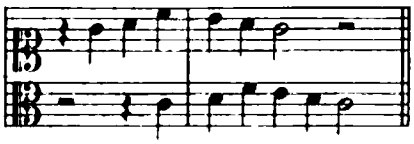
Nota pro Memoria. In solchen sachen oder Composition (: als In Contrapuncten oder sonsten über oder gegen Einen Choral auch gewöhnlich:) Nimbt Man gern die Nehgesten Parteyen zusammen, Als in einem bicinio Alt und discant, Tenore und Alt, Baß und Tenor; aber nicht so wohl Alt und Baß, Jedoch lieber als Baß und discant; discant undt Tenor aber braucht man gerne zusammen:

NB. Dises ist Eigentlich zu verstehen, so Es aufs Clavier oder derrgleichen Instrumenta gemeinet, oder Aber Im singen Alter Moteten stylus ist: wo es aber Concerten oder auf andern Instrumenta gerichtet ist, kann Man Baß und discant Im singen Als auch In instrumental Music _ Ein Cornettyn und Chormeßiges dulciaen oder fagott und dergleichen zusammen setzen.

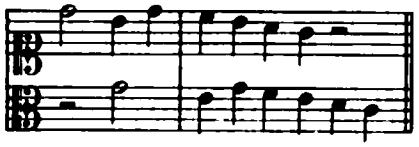
130. Folget weiter von der Imitation der Fugen directo modo, wie auch von Fuga mixta und Inversa.

5.

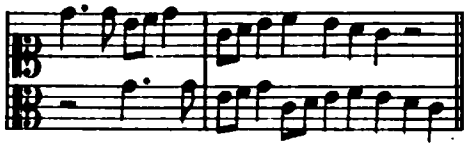
Man pfleget die Lernenden der Compositionen Nachdehme sie Etwas Perfect worden, anzuführen In setzung Eines Contrapuncts gegen Einen Choral à 2: Item wen sie etwa Ein oder 2 oblighen, wie Es die Italiäner Nennen dagegen führen können, weiter anzuführen zu den Fugen, und besonders, daß sie solche Ins kurtze Imitiren oder kurtz hinter Einander herbringen Können: _ Es ist hier aber Nicht alle Zeit Nöhtich, daß die Nachfolgende Stimme der Ersten Ihre intervallen so directe und gäntzlich Nachfolge, wie sie sein solte. Als dise ist directe und Eigentlich mit allen intervallen, der vorhergehenden imitiret als:



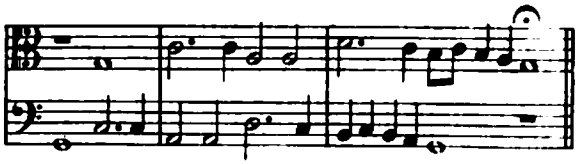
Welches zwar guht ist, wo sich die Fugae so schicken wil: _ wie auch dise folgende seindt directe imitiret:



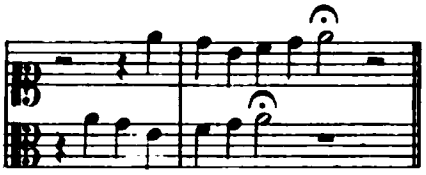
Item:



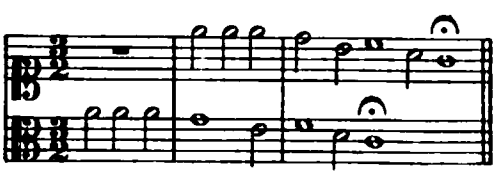
Dise Ebenmaßig:



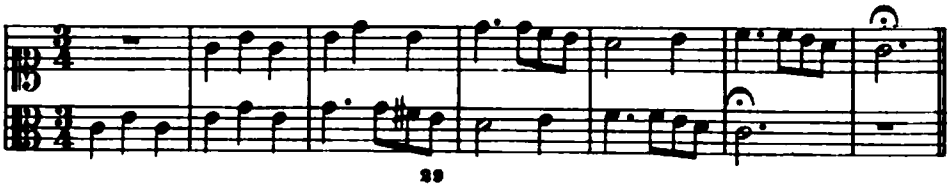
Diß Imgleichen:



Noch vom selbigen:



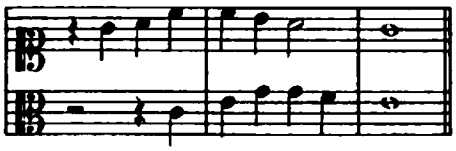
Auch diser:



Vnd dergleichen Mehr:

6.

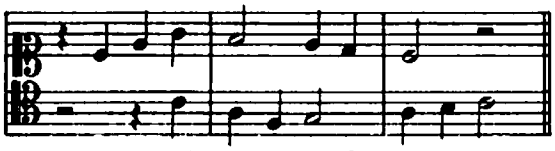
Weil Es aber selten angehet, daß sie In allen Stimmen Modo directo, und so Eigentlich, wie sie ist, folgen kan, so macht man fugam mixtam daraus: Als.



Hier springt die andere Stimme Anstadt Einer 2^{da}: Eine 3^{tie}: wiewohl ohne daß solches oft wegen Eigenschaft des Modi geschehen muß, ob sich Es sunst wohl Eigentlicher schicken könte: dises heißt nuhn fuga mixta, und Accommodiret man die fugen unter Einander ob Man je bisweilen vor Eine 2^{da} Eine 3^{tiae}, und vor Eine 5^{ta} Eine 8^{tava} oder sunst Contra springet. Auch Etwa vor Ein 4^{teil} tact Einen $\frac{1}{2}$ben tact, Vnd dergleichen vor 2 halbe Einen halben Midt Einem Punct, und Ein Virteil Nimbt, vnd Es also zusammen Accommodiret auf allerley Ahrt, das heisen die Musici fugam Mixtam.

7.

131. Folget weiter von der Fuga Inversa oder umbgekehrte Fuga. Als wen Man Nehmlich Etwa In allen Stimmen Eine Weile die Fuga umbwendet, oder wen sie In etzlichen Stimmen Recht, In etzlichen andern dagegen umbgewendet ist. Als:



Die oberste ist recht, die vnterste aber Inserva oder umbgewandt:

Hier ist auch zu merken, daß die umbgekehrte Partey Nicht so directe der Rechten Eben allezeit folgen muß, sondern auch wohl Mixte, wie oben ist Erwehnet, da Eine intervalla bisweilen vor die andere genohmen wirdt, Item die fuga: sie sey Recht Mixta oder Vmbgewandt, darf nicht Eben In Allen Stimmen alle Zeidt gantz aus und zu Ende gehen, welches nützlich zu merken ist und dises ist also das Vornehmste so Ein lernender bey den Fugen zu observiren quo ad fundamentum oder was das fundament betrift:

quo ad ornamentum aber würde Es allhier zu lang fallen alles zu beschreiben was das Vornehmste zu observiren sey, Es giebt der usus solches am bèsten, und daß Man gute Autores haet und Imitiret und studiret dieselbige fleißig, umb dadurch sich in übung zu bringen und also bekandt zu machen:

132. Nuhn folget weiter von 2 fugen zusammen, die man Insgemein Contrafugen nennet. NB. In dise ist die wißenschaft des doppelten Contrapuncts gantz Nohtwendig, und ser Nützlich, den durch welchen sonst schwere Arbeidt merklich Erleichtert werden kan.

8.

Man pfleget auch 2 oder Mehr Fugen zusammen zu führen und zwar Nicht continuirlich sondern auch wol Einzelen, auch wohl Eins umbs andere und den auch Etzliche Mahl zusammen und gegen Einander, welches so viel künstlicher, Item Ein jede absondurlich und per se in imitatione hinter Einander her so kurtz als sichs schicken und thun wil laßen, wo nicht gantz directe doch accommodabel:

9.

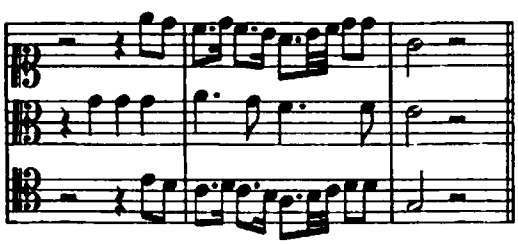
Nuhn pfleget man solche zusammen zu accommodiren, wie sichs am besten schicken wil, also daß Eine Stimme oder partey, der anderen zu Hülfe kömpt, quarten und dergleichen verhüten und vergüten hilft, und Endert Man auch etwa Eine oder andere Nota der Fuga, oder Punct, oder verlengert sie sunst oder verkürtzet sie etc.: daß sichs zusammen Entlich fügen oder schicken muß:

Weil Es aber dem gehör anmuhtig ist, wenn die Fugen fein ungezwungen, und wie sie an sich selbst fein zusammen gehen, als ist die wißenschaft desdoppelten Contrapuncts hierzu Noht und Nützlich = wie wohl Man sich Im setzen so gar Nicht zu genau bindet, sondern dabenehben auf allerley ahrt als müglich und geschicklich sich zusammen Reimet und Einer guten Melodey oder Harmonie Nachgehet:

10.

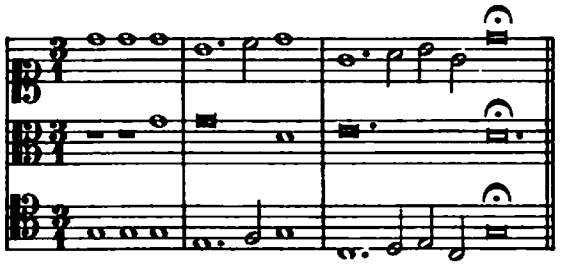
133. Vom doppelten Contrapunct Latinis duplex Contrapunctus, Italis Contrapunto doppio.

Wen Man in disen Contrap. meidet die quinta so klingt Er und schickts sich unten und auch oben und zwar Eben in demselben Clave et Contra. Als:



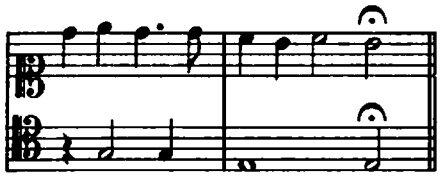
11.

Wen Man oben meidet die Sexta, so schickts sich unten auch, aber auf Eine ander ahrt, und Nicht Im selbigen sondern Einem anderen Clave et Contra.

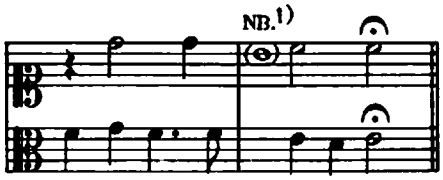


12.

Wen aber oben beydes, als quinta und sexta ist, so schickt Es sich unten gar Nicht, es wehre den In Mittelparteyen, und daß Noch Ein Fundament daerunter wehre. Im Baß oder unterste Stimme ist gar nicht guhtt, sie ginge den Etwa über den Tenor. Als:



umbgekehrt schickt sichs gantz nicht, es würde den durch umbwenden, oder sunst die fuga accommodirt Als Ich könte dises zwar also machen wie folget, ist aber etwas fremd und Nicht zum besten. Als:

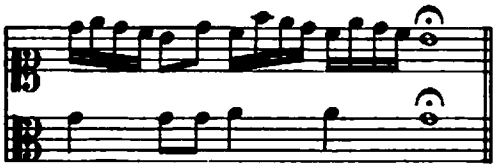


NB. Sie pflegen sich aber bisweilen Etwas früher oder auch spähter anzugehben, wie solches die Exempla gehben, wen man die Handt anlegt:

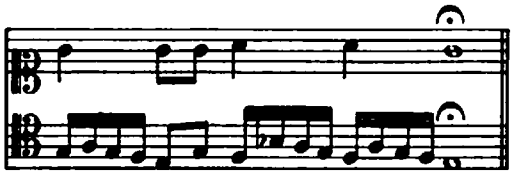
Nota pro Memoria:

Was itzo wegen der Contra fuga wie sie solche Nennen oder des doppelten Contrapuncts von der quint und sexta gesaget ist, ist von den Noten geredt, die Eigentlich die harmonie machen, oder Respectu harmoniae angesehen werden, die anderen durchgehenden Noten gehben und Nehmen hierinnen Nichts:—

Als:

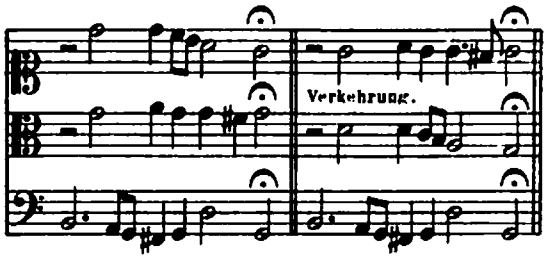


obgleich sexten und 5ten, beide hierinnen seindt, so schickts sich doch unten auch: — aber Nicht zum besten. Als:



Nota: Tertien und Sexten aber schicken sich oben und unten gar wohl und bequehm und mehr als auf Einerley ahrt: —

Weiter so muß man vor Allen meiden 2 quarten, den Es kommen In der Verkehrung 2 quinten heraus, wie folget: — Als:



Es kan aber leichtlich auf Eine oder ander ahrt accommodiret und die quarten gemieden werden. NB. Man sol sich aber (: als schon erinnert :) Nicht so genau an dise Regulen des doppelten Contrapuncts binden, sondern daneben die Fugen durch Einander und die Contrafugen gegen Einand auf allerley ahrt zusammen suchen Und accommodiren, Jedoch wirdt dise Wißenschaft des doppelten Contrapuncts die Arbeidt sehr Erleichtern: weilen auch die Componisten die Fugen pflegen umbzuwenden, als ist hierzu sonderlich auch behülflich die Regula Inversionis wen man nehmlich die Ligaturen oder durezzen midt dißonantien Zu den Fugen und Contrafugen meidet so laßen sie sich leichtlicher und bequehmer umbwenden welches aber, wo Man dises Nicht in acht nimbt schwerlich angehen will.

1) Nach der genauen Umkehrung müßte hier das eingeklammerte h stehen; wegen der durch die verdeckten Quintenparallelen verursachten Härte ist aber c gesetzt. Das NB. Reinckens deutet diesen Grund an.

134. Von den Trippelen dehrer Ihre [1] Proportionibus Musicalibus.

1.

Weil die Musici ihre Canzonen Capprizen etc. midt triplen und dergleichen Progortionibus pflegen zu zyhren, umb solche so Wohl lieblich Ins auge, als dem gehör zu machen, als wirdt es vor Nöhtich Erachtet, hier davon in Etwas zu gedenken. Vnd zwar Erstlich von dem Tripla Major, da 3 gantze Noten auf Einen tact gehen, und wirdt also gezeichnet $\frac{3}{1}$:

NB. Dieser Tripla Major Erfodert Einen längsamen, gravitetischen tact oder Battuta seiner ahrt und Natur nach, wiewohl Er aber nebest anderen auch etwa gar geschwinde gebraucht wirdt, und den Etwa wider längsam, dan wider geschwinde und oft In Einem Stück; Es pfleget aber solches durch die Italianischen Wörter, die hier folgen, angedeutet zu werden: als:

grave *Largo* *adagio* *Lento*	Diese alle zeigen Eine längsame Ahrt des tacts an.

Diese folgende aber Eine geschwindere ahrt des tactes als:

presto	—	geschwinde
Allegro	—	lustich oder frölich
Allegra	—	" " "
prestissimo	—	gar geschwinde.

Durch dise vorgedachte Wörter werden die ahrten der tacten Entweder langsam oder langsamer oder aber geschwinde oder geschwinder Insgemein bey verstendigen Musicis angedeutet oder abgebildet.

NB. Dise tripel allein wil haben, daß Man ihn nur halb Pausir.

2.

Hier Negst folget tripla Minor (: ut vocant :) oder sesquialtera, da 3 halbe Nohten auf Einem tact gehen. Diser ist seiner Natur nach Etwas lustiger und erfodert auch Nicht zu Eine geschwinde battuta.

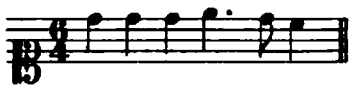
NB. Jedoch ist Vorgedachtes wegen Verenderung des Tempo oder battuta auch allhier, wie auch sunsten in aller Music zu observieren, pro Memoria Vorgedachte beyde tripel und sesquialtera pflegen auch bisweilen mit lauter schwartzen Noten gesetzet zu werden und das von forn gantz durch hin, auch bisweilen ohne vorn angesetzte gewöhnliche Ziffern, so die ahrten des tripels oder sesquialters anzuzeigen pflegen, als nehmlich in tripla Major $\frac{3}{1}$ und in Sesquialtera $\frac{3}{2}$, sie pflegen auch wohl Haemiola Major et Minor genannt zu werden.

3.

Dieser kleine tripel, davon wir itzo handeln wollen, ist so In sein Eigenschaft, daß 3 Viertheil auf Einen tact gehen und wirdt gewöhnlich also gezeichnet $\frac{3}{4}$, diser Erfodert Nach seiner ahrt und Natur, Einen ziemlichen, geschwinden und fröhlichen tact oder battuta, Ist heutiges tages den Italienischen singern gar gemein.

4.

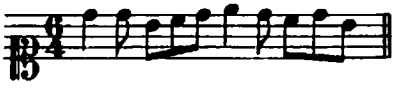
So folget Nuhn von den sexdupla, darin 6 Viertheil auf Einen tact gehen, als 3 Im nieder und 3 Im aufschlage, und wirdt die battuta gleich auf und Nieder gegehben wider die Natur anderer tripeln — dieser wird Insgemein also gezeichnet wie folgt als:



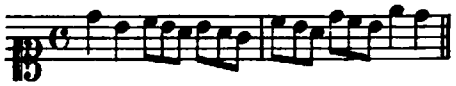
Vnd diß seindt die lang schon bekannte und gewöhnliche proportionen, so die alten Im gebrauch gehabt.

5.

Es brauchen aber die Neoterici oder Neuen Componisten die Sexdupla auch aber noch auf Eine andere ahrt: als $\frac{6}{4}$ oder $\frac{12}{8}$ gezeichnet, seine Ahrt ist hier Nehben zu sehen



wirdt auch eine gleiche battuta Im Nider und Auftact gegehben, weiter so braucht man auch die Sextupla mit unterzeichneten Dreien wie hier folgt, als:



6.

Noch eine andere ahrt brauchen die Neuen Componisten, und da 18 achteihl auf Einen tact gehen, und wirdt insgemein also gezeichnet als $\frac{9}{4}$ [2] und wird sunst fast Nirgends gesehen als In Sonaten und dergleichen Instrumental Music: —

NB solte aber Ebenermaßen In singender Manier wohl gebraucht und angebracht können werden. Er wirdt so gezeichnet und geschrieben als folgt:

---

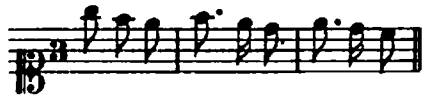
1) Die Regeln über den Takt sind ebenfalls original. Zum 1. Male wird hier auf moderne Taktlehre ausführlich eingegangen.

2) Statt $\frac{9}{4}$ steht in Ms. B. fälschlich $\frac{9}{12}$, derselbe Fehler wiederholt sich im folgenden Notenbeispiel; desgleichen steht im letzten Beispiel auf Seite 57, 1. Spalte in MsB fälschlich $\frac{6}{4}$ statt $\frac{6}{8}$.

Er ist sehr anmuhtich dem gehör und sollte auch füglich wo nicht billiger als auf vorige ahrt)gezeich net werden als $\frac{18}{8}$: — wie ich Ihn den auch gesehen und angetroffen, den Es können Ja 18 achtheil auf Einen tact Nehmlich 9 In dem Nider und 9 In dem auftact genommen werden.

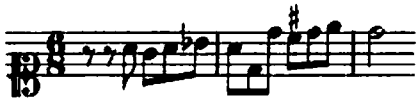
7.

Die italiänischen singer brauchen Noch Einen anderen ahrt von tact, In der Neueren singahrt, da 3 achtheil In Einem tact kommen und dazu gehben sie Einen gar geschwinden tact, Etwa diser gestaldt:



Er wird in Instrumentalsachen auch Ehbenmeßich gefunden. Vnd dises wehre also von den Vornehmsten trippellen gereht. Es werden zwar Etwa auch andere ahrten gefunden als die Sesquialtera,so Midt lauter weißen Noten geschrieben Als: —

Und Noch Etwa Ein oder Anderen Mehr:—Als.—



Weil sie aber Im grunde Midt den Vorigen über Ein kommen und Einerley seindt, als ist Es unnöhtich, alhier mehr dafon zu gedencken: —

135. Weiter wirdt Es Nöhtich sein von dem text der Composition In Etwas weitläufiger zu Rehden oder zu handeln wie folgendes zu sehen ist.

8.

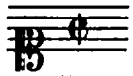
So sol und Muß Ein Jeder der ein Stück zum text componiren wil, wohl vorher betrachten den Inhalt deßelben und seine Eigenschaften ob Er frölich oder traurich, sitzam oder frech als auch, ob Er Ernsthaftig, oder schertze Einführet, welches Ein Verständiger wirdt beobachten, Eh Er sich Einen Ton Erwehlet darauf Er das Stück setzen wil, den Es muß zu jeder materi Ein bequemer Modus Erwehlet werden: Nuhn seindt Primus und Secundus Modus zu gravitetischer Materi bequehm, Tertius und quartus traurich, quintus und sextus Mittelmeßich, Nicht zu traurich und nicht zu fröhlich. Septimus und octavus, frölich und fast leichtsinnich: — Nonus und decimus lieblich zu Hochzeiten und brautliedern gar bequem: — undecimus und duodecimus prächtig zu Kriges Materien, Sieges und triumhfs liederen geschickt und bequehmlich - absonderlich den trommeten Zugehörich.[1]

136. Weiter von den tripeln und deßen signa: —

Die Alten Componisten haben In den Proportionen viel weitläufigkeit gehabt, so aber meist heutiges tages ist abgekommen: — Insonderheit aber ist Nicht zu vergeßen, daß sie zu den tripelen das signum perfectionis der Proportion voransetzen, Nehmlich den Cirkel ⊙ $\frac{3}{1}$, Das Signum Midt den Punct in Centrada, den ist in acht zu nehmen, daß die Breves wen sie auf einander folgen Vnd gesungen werden wie hier folgendes zu sehen Ist in den wenigen Noten

gesungen werden als wen bey Ein Jede Note Ein Punct wehre gesetzet, welches Nuhmehro taliter qualiter observiret und bey den Meisten fast gar vorbey gegangen wird, und also gar, daß Man Es gleichsam Errahten muß.

Marcus Schacchius aber der observiret Es Noch fleißich. Insonderheit aber ist zu merken In Aequael tact, und das Nichttripel ist Noch tripel ahrt, so gehöret vor unseren Concerten und dergleichen Music von geschwinden Noten Als heutiges tages gar gebräuchlich, Nicht das durchgeschnittene tact Zeichen



Wie die meisten aus unwißenheidt thuen, den dises tact Zeichen das deutet an, daß 2: tact durch das gantze stück durch auf Einem tact gesungen mußen werden, welches Auch die uhrsache ist, daß Noch heutiges tages, Man In den großen tripelen die Pausen Nuhr halb pausiret Und also 2 tact vor Einen helt und Noch anitzo wen sie in Kaiserlichen - Königlichen Chor und fürstliche Cappellen die alten Praenestijnischen oder orlandischen und dergleichen Messen oder Moteten vor Volk (: wie gebreuchlich :) singen, so singen sie 2 tact auf Einen tact Entweder oder aber auch so gehben sie den tact so geschwinde, als ob sie Noch Einmahl so geschwinde gesetzet wehren, und kan man fast wohl Einen Musicum dabey Erkennen, ob Er seine Musica in dehnen Cappelen gelernt und alda Erzogen ist, oder sonsten woher haet: —

---

1) Diese Bemerkungen sind zwar von Reincken selbständig verfaßt, sie decken sich aber inhaltlich mit Zarlinos Inst. IV c 31 u. 32 u. Calvisius Molopoiia cap. 18.

Die weiteren Bemerkungen über den Takt sind wiederum originale Zusätze Reinckens.

Den die anderen pflegen sunst gerne vor alle Æquaeltact das durchschnittene Zeichen Als dieses zu setzen: —

Aber das ist Nicht recht und gehben sie damit an den tach daß sie unwißent sein In denen, da hier vor von ist gereht worden als Nehmlich von den tripelen und ihre observationes, wie auch Ein verständiger Mit den tact umbgehen sol: — Es wehre Noch viel diesen vorgesetzten Regulen der Composition beyzuthuen, weil aber in anderen Ihre beschreibung solches satzam ist abgehandelt, als wirdt Es vor unnöhtich Eracht hier weiter davon Etwas zu handelen, und Machen Also hiermit disem Werk In Gottes Nahmen Ein Ende: — [1]

---

1) Unmittelbar an das Ende dieses 1. Traktats in Ms. B schließt sich folgender Epilog und Überleitung zum zweiten Teil von Ms. B an, die wir als nicht zum Lehrmaterial selbst gehörig in unseren Haupttext nicht mit eingeschaltet haben:

Dises vorgeschriebene tractägen von der Music ist vor den Jenigen Nützlich, so da einen guten anfang zur Composition begehren zu Machen, so sie dan hierinnen was fort gebracht haben, werden sie leicht sehen können was Ihnen noch föhlt, so sie dan das gelück haben können, daß Ihnen das zuhanden kömpt, was man sonderliche: Arcana geheimnise oder Hantgriffe der wahren wisenschaft der Composition nennen mach wie dises Buch In nachfolgendem Tractaet guten theils, benachrichtigen kan, so Es anders Jemant fuhr Augen kömpt, der die Application oder „die Schlüselen" zu allen und Jeden Cappittelen Recht weiß zu gebrauchen wer dises haet, der kan viele thuen, midt weinich Mühe, daer sich andere über verwundern Müßen und wen Manniger die zeit seines lehbens sich zerarbeitete und zerplagte, so wirdt Er doch Nichtes gewises treffen, den dises Rührt aus Einen gewisen grundt her, und was Nicht aus disen Brunnen fliest, das ist Irrich ungewis Stoppeln und Spreu, die der geringste windt kan verwehen, Ich sage zwaar Nicht der dises Nachfolgende haet daß Er alles haet, aber das kan Ich sagen, daß Er fiel haet, und daß Ihm schon Ein groß licht ist aufgegangen, das Ihn führen wirdt zur Curiositet, umb alles gaer genau zu probiren, so Er dis Nuhn alles Erreichet, so wirt Ihm midt dise Wissenschaft zugleich bekannt werden daß In disen buch Nicht alles Enthalten, so er dan Nicht Nach lest In Erforschung, wo und bey wehm solcher sachen anzutreffen, so waerlich hierauf Respondiren, und Er solche gewis und unverfälscht bekömpt, so Meine Ich daß Er genuch haet, was zu diser Edlen wißenschaft Erfodert werden mach, und daß Ein solcher thuen kan, was Er wil, so Ihm Gott Midt seiner genade und Geist anders beystehen wil, oder aber, so Er selbst durch träeg und faulheit, solchen köstlichen schatz Nicht verwaerloset, und bey sich versterben und verderben lest hiermit wirdt der discours geEndigt, Godt gehbe Einen Jechlichen was uns Nutz und sehlich mach sein, hier zeitlich und dort Ehwich Amen; —

* * *

Nachdem 5 Seiten leer geblieben sind, steht auf der 6. Seite gleichsam die Überschrift für den folgenden Traktat also. Hier volget Ein tractaet worin

Vielerley ahrten seindt zu finden
so zur Composition
seer Nützlich und Nöhtich —

Auf der nächsten Seite beginnt die Einleitung zum neuen Traktat, die folgendermaßen lautet:

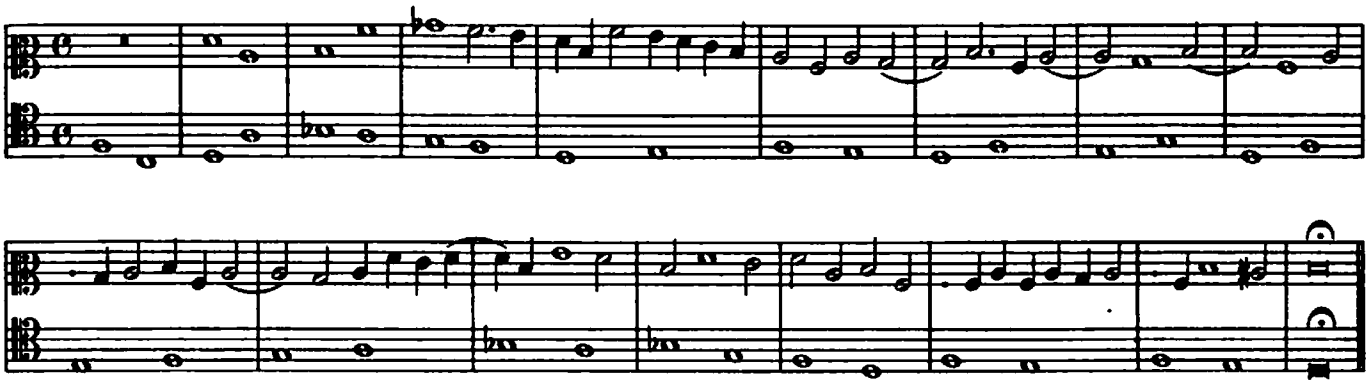
Als da seint von vielerley ahrt fugen — so gebunden als auch ungebunden, so wohl In unisono, als In der quart, quint und octava, als auch von den Consequentzen, oder auch Imitationen, als auch von dehnen Contrapuncten, so wohl Einfache als die so Man sonst pfleget gedoppelte Contrapuncten zu Nennen, so wol In Motu Recto als In Motu Contrario, so wol Midt 2 als Midt 3: und 4 stimmen. Auch nicht allein auf Einerley, sondern auf zwey, drey, und Mehrerley ahrten vor gestellet umb den begierigen lerlinck zu veranlaesen. Ein Mehres Vnd Neyes dahinzu zu suchen und zu Erfinden. solches alles ist Erfunden von dehnen zwey vortrefelichen Künstlern als Erstlich von den gaer großen und Ruhmwürdigen signor Josepho Zarlino Vnd den zu seiner Zeit unvergleichlichen Mag. Johannis Petri Swelingk, organist zu Amsterdam von der alten Kirchen, disem beiden treflich Männeren haet die Nachweldt Es billich zu dancken, was von der Composition und dehrer sonderlichen hantgriffen, In disen volgenden Regulen ist abgefaßet, und dehnen so Es zu händen kommen mach, zu großen Nutz und vortheil ist hinterlaßen worden, Nicht mus Einer meinen, daß In disem Werck alles ist begriffen und abgefast, den Es seindt freilich Noch ander Knöten aufzulösen, die hier Nicht seint voorgestelt, dahin Jemant trachten Muß — solche zu bekommen, der da wil den Nahmen führen, daß Er alles, was zu diser Edlen, Ja fast Götlichen und Ewigen Konst Erfordert mach werden, satzamer rehdens und gründe daer thuen und beweisen Vnd anführen kan, hierinnez genuch Von diser Materie. — Godt gehbe alzeit fleißige Arbeiter und treye Erkenner undt belohner Amen. —

Finis.

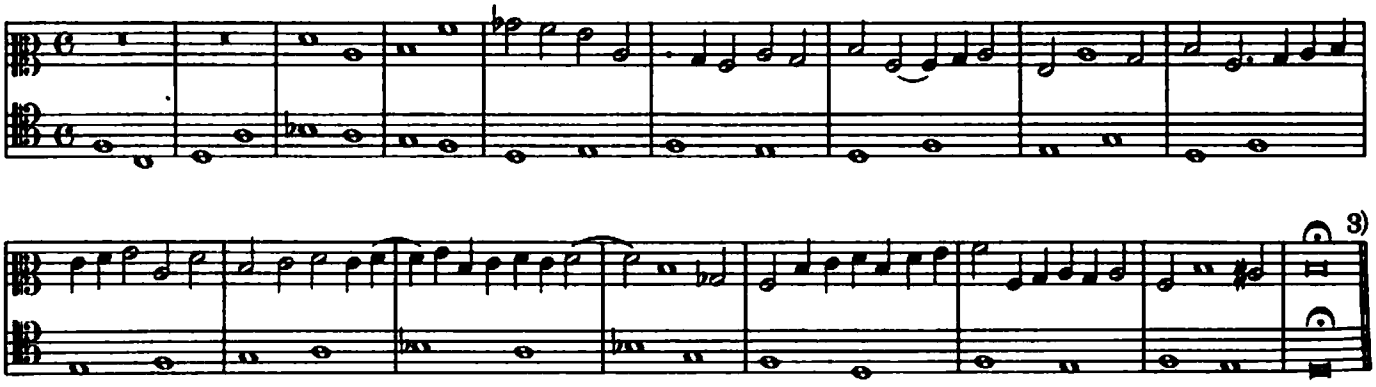
Nach 2 leeren Seiten folgt dann die aus Ms. A herübergenommene und in unserem Texte hier unmittelbar folgende Sammlung von Kontrapunkt- und Fugenbeispielen. In Ms. B ist dieselbe aber nicht vollständig entlehnt, sie entspricht jenen Beispielen, die in Ms. A von pag. 177-268 enthalten sind. In Ms. C dagegen ist der ganze Teil aus Ms. A von pag. 177-275 (incl.) in getreuester Wiedergabe herübergenommen. Mit einer originalen Moditabelle, die unmittelbar darauf folgt, schließt dann Ms. C.

1) Hier folgen Vnterschiedliche Maniren von Fugen, vnd Erstlich von Vngebundenen Fugen.

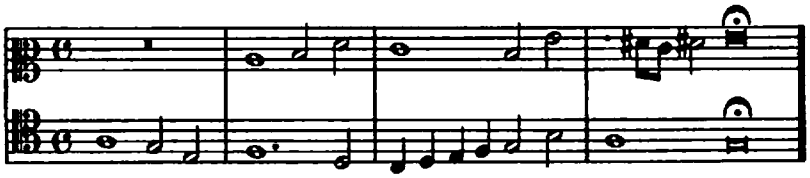
Exempel von Vngebundenen Fugen, das ist, daß die folgende Partey nicht eben alles daßelbe nachsinget bis zum Ende, Sondern nur ein theil: vnd solches mit solchen Valor der Noten, als es sich am besten schicken will, wie im nachfolgenden Exempel zu sehen.



2) NOTA. Die Fugen werden gemeiniglich gemacht in dem Unisono od. in der Quart, oder in der Quint, oder Octav, vnd gehen mit eben demselben intervallen, die die anfahende Stimme hat. Das andere Exempel von Vngebundenen Fugen.



Die Fugen mögen auch Contrari kommen, in dieser Mannir als folget.

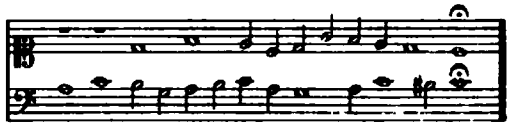


1) In den Manuskripten sind viele Beispiele nicht nur in Partitur, sondern auch in einem Systeme mit Transpositionsschlüsseln aufgezeichnet. Um Raum zu gewinnen, sind von uns nur die Beispiele in Partitur wiedergegeben.

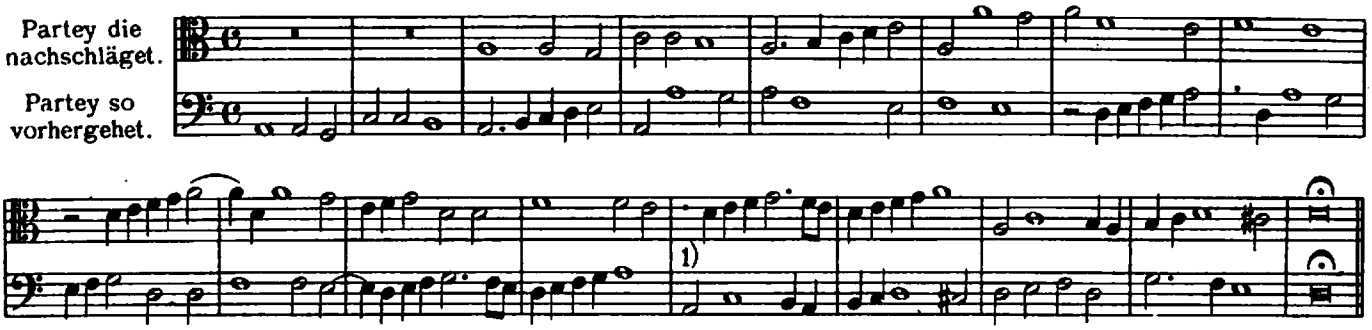
In dem ganzen v. S. 59-84 reichenden Abschnitte sind viele Differenzen zwischen Ms. A u. B. Unwesentliche Abweichungen werden im einzelnen nicht weiter hervorgehoben; wir summieren sie daher an dieser Stelle kurz: Die Fassung des Textes in Ms. B ist oft im Wortlaut verschieden, oft ist sie ausführlicher, oft knapper als in Ms. A gehalten. Die Beispiele folgen oft in anderer Ordnung aufeinander. Statt des C als Taktzeichen steht in Ms. B fast stets ¢. Oft sind auch in den Beispielen andere Schlüssel vorgezeichnet, wodurch dann die Lage der Noten verändert wird. Auf inhaltlich bedeutende Abweichungen wird im einzelnen hingewiesen. Der ganze Inhalt v. S. 59, 1. Beispiel ausgenommen, stammt aus Zarlinos Ist. IIIc. 51.

2) Diese Bemerkung fehlt in Ms. B.

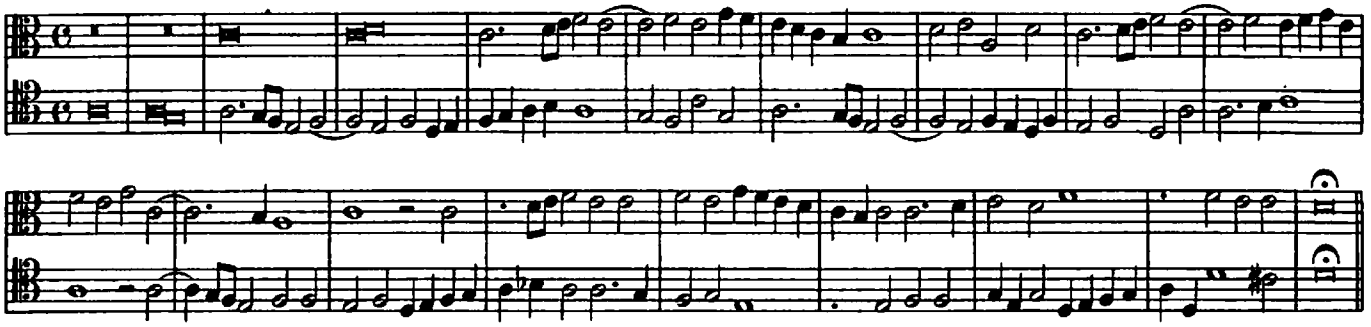
3) Das folgende Beispiel ist neu hinzugefügt. In Ms. B findet sich noch ein Beispiel an dieser Stelle: Auch auf solch Art u. Weise, daß kein Subject vorhanden ist, wie folgt



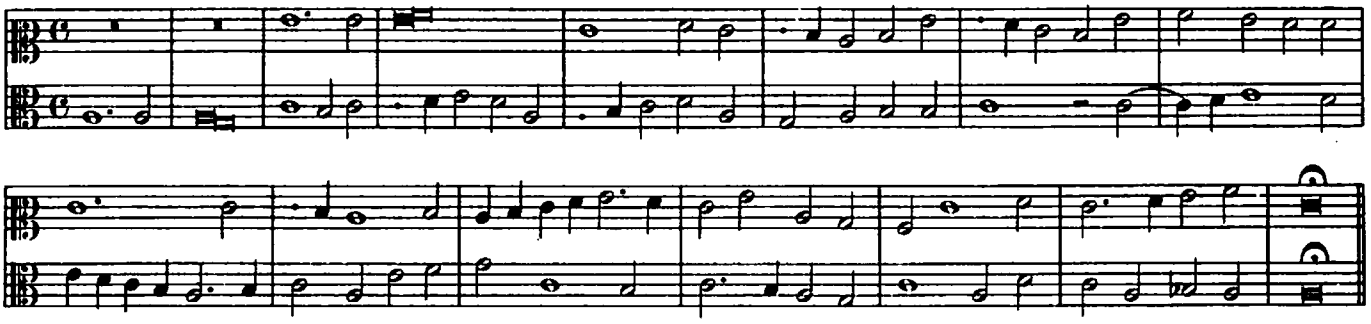
Exempel von gebundenen Fugen, das ist, da die Partey, so da folget, gebunden ist, eben daßelbe nachzusingen mit eben dem Valor der Noten vnd Pausen, auch mit denselben Intervallen, alles wie es in der Vorgehenden Partey zu befinden. Vnd diese manier von Fugen, bis zum Ende zu wird gemeiniglich Canon genennet. Canon (od. Fuga:) nach 4 Pausen in der Octave oben.



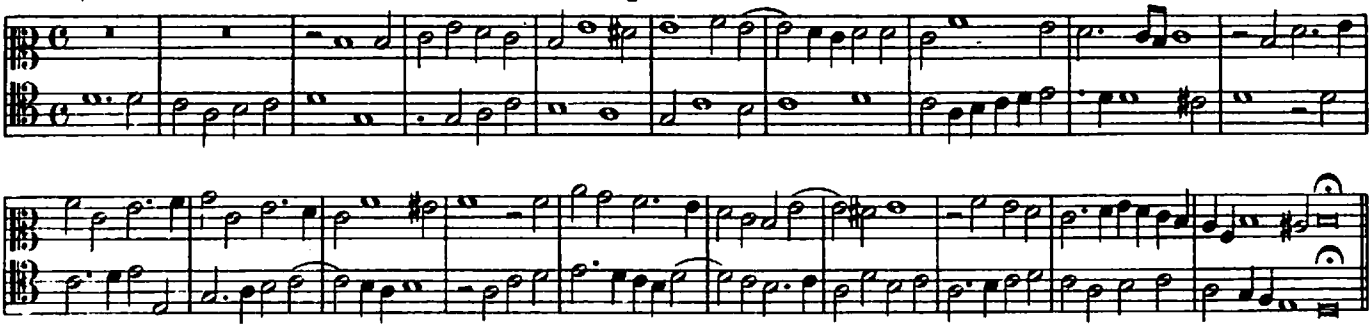
Ander Exempel, da die folgende Partey eben daßelbe (das die Vorhergehende Partey hat) singet, durch Contrarie bewegunge in der tertia minor oben.



Ander Exempel von gebundenen Fugen, darin die Andere Partey folget, nach 4 Pausen, in der Septima oben durch Contrarie bewegung. 2)



Imitation ist eine Manier von Fugen, die nicht so eben nachgehet mit eben denselben Noten vnd Intervallen, sondern behält nur die Manier der Vorhergehenden stim in etwas, wie man im folgenden Exempell sehen mag.

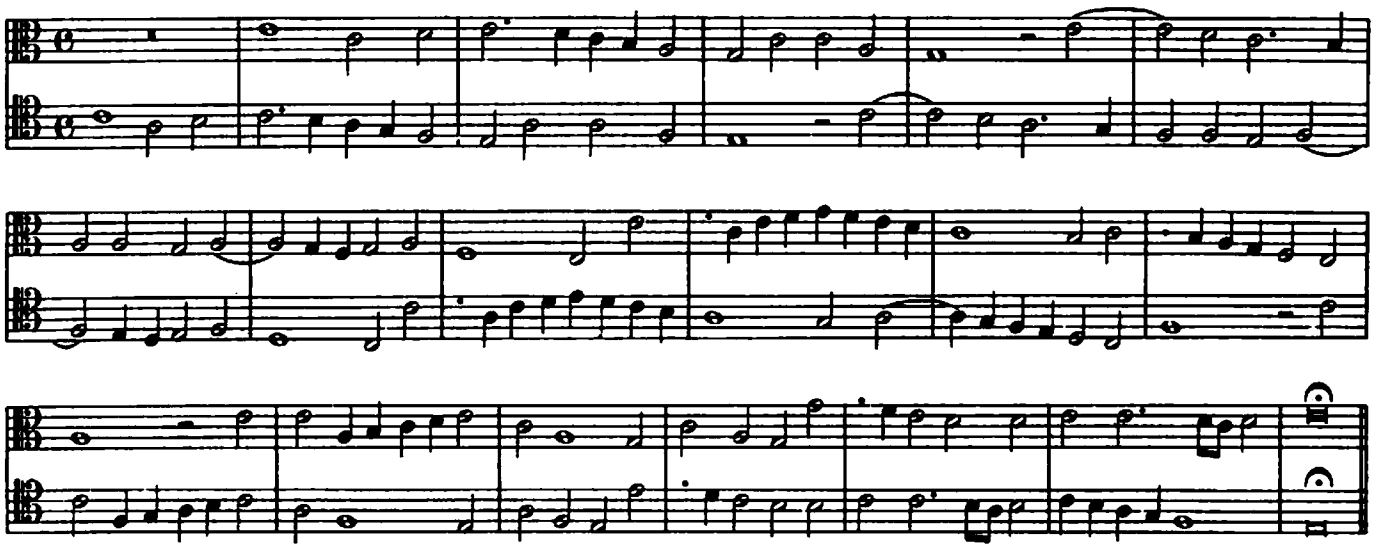


NB. Dieß vorhergehende Exempel ist vngebundene Imitation vnd mag gemacht werden in der Secund, Tertia, Sext, Septima vnd dergleichen, aber nicht bis zum Ende zu. (Wie im Canon oder in der gebundenen Fuga oder Imitation zu geschehen pflegt.) Sondern nur ein theil, vnd nur uf dieselbe Manier. Aber mit der gebundenen Imitation ist es ein Anderes. Als folget.

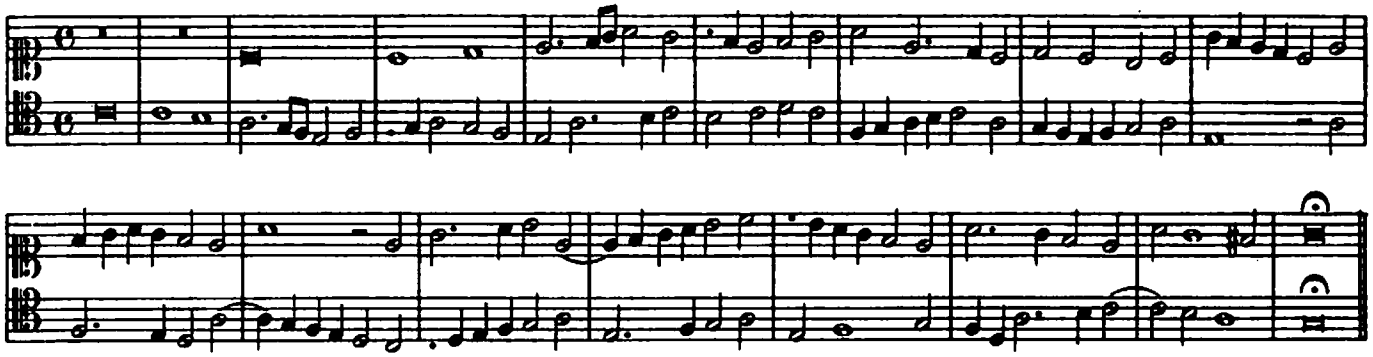
1) In Ms. C steht als 1. Note dieses Abschnitts im Baß fälschlich H statt A.

2) Diese 8 Fugenbeispiele stammen aus Zarlinos Inst. III. cap 51.

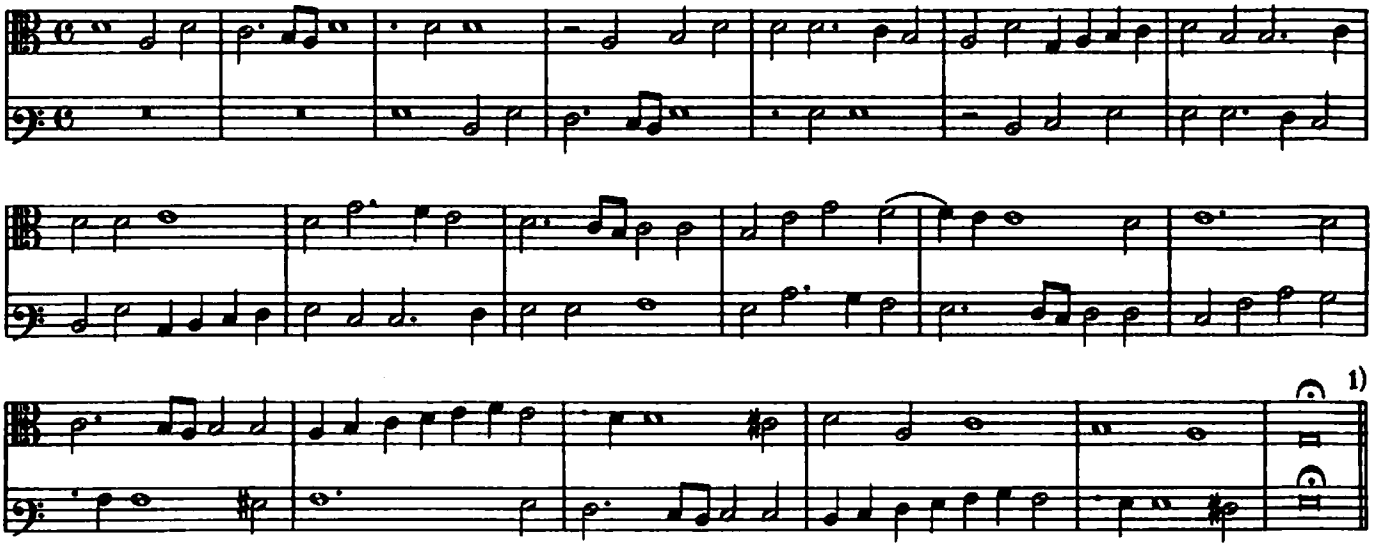
Exempel von Gebundener Imitation, da die oberste Partey nach 2 Pausen nachfolget in einer Tertia bis zum Ende.



Exempel von gebundener Imitation die Contrarie gehet Im unisono. â 2 durch Contrarie bewegung.

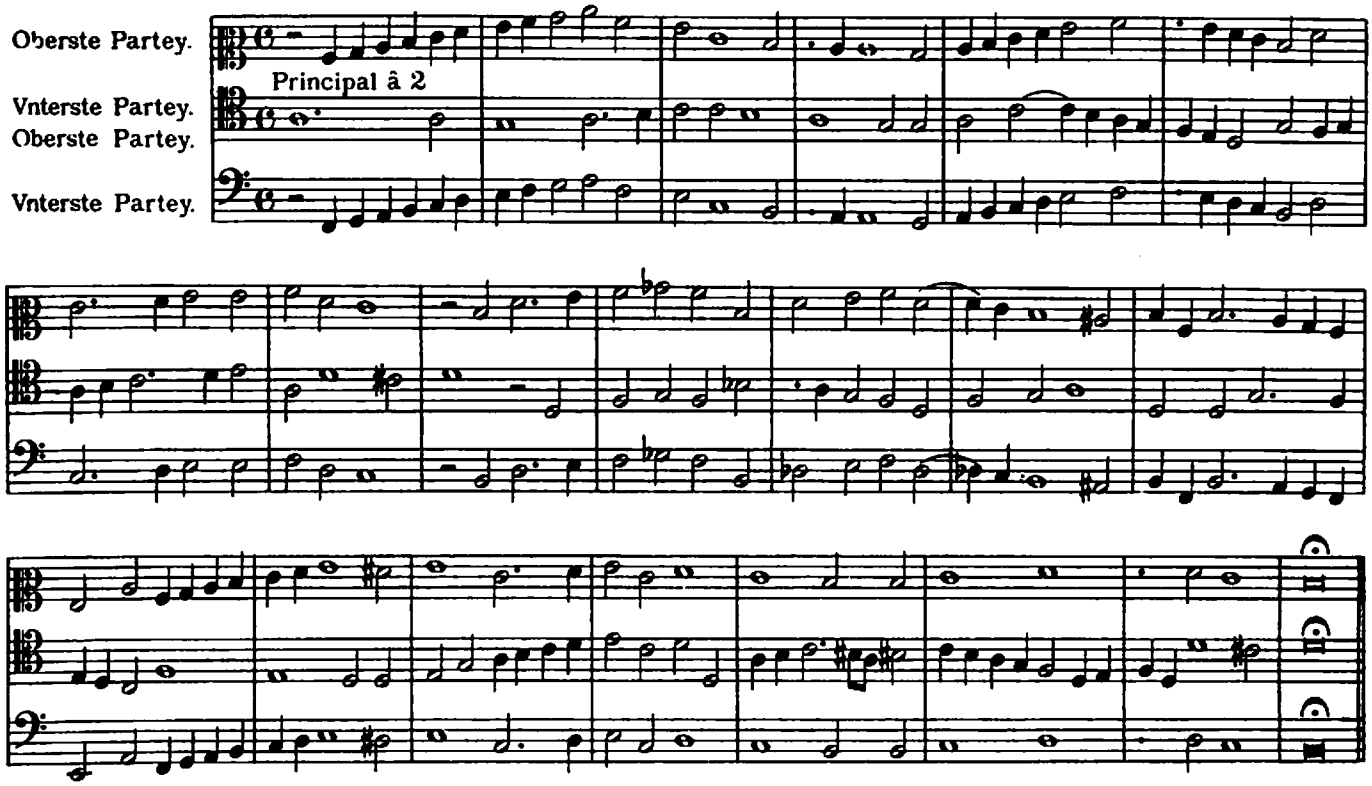


Exempel, welches halb Fuge vnd halb Imitation ist â 2.

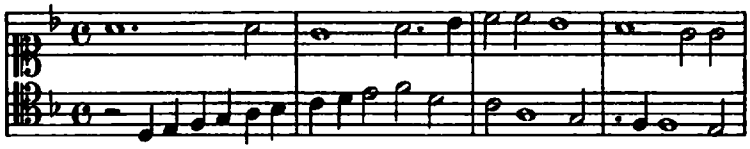


1) Der Inhalt von: „Imitation ist eine Manier auf S.60 bis zum Ende dieser Seite stammt aus Zarlinos Inst.III. cap.52. Der weitläufige Text Zarlinos ist hier knapper gefaßt. Bei Zarlino sind übrigens die meisten Beispiele in diesem ganzen Abschnitt nur einzeln aufgezeichnet, wobei gewöhnlich diejenige Stimme, welche ohne Pause beginnt, die Guida der Consequente (2. Stimme) vorangeht.

1) Erste Manier von Doppelt Contrapunct mit 2 Stimmen, Worin man siehet, daß die oberste Partey zum andernmahl eine Duodecima niedriger kan Gesungen werden. Als hier zu sehen.

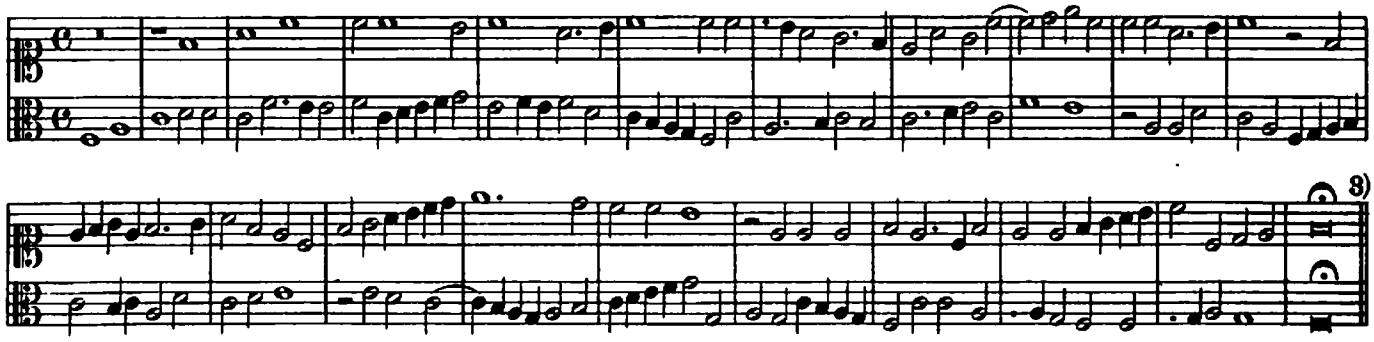


2) In diesen doppelten Contrapunct mag keine Sext kommen, die Parteyen mögen nicht niedriger gehen, als eine duodecima. Die Parteyen mögen eine in der andern stelle nicht kommen, die bindung der Sexte muß nicht gebraucht werden, aber wohl die bindung der Secund Item der Quart. Man soll auch nicht ins principal die kleine Decima, da die Octave nachfolget, setzen. Auch nicht die Duodecima nach der kleinen Tertia. Aber von dem Unisono uf die Quint können die Parteyen wohl gehen. Nota diesen doppelten Contrapunct wohl zu Componiren, so soll man das principal mit dem Umbgekehrten zugleiche Componiren, damit man desto beßer sehen kan, was man zu thun oder zu laßen hat. Man mag auch die öberste Partey (: als das principal :) eine Quint niedriger stellen, und die Unterste Partey eine Octave höher. In dieser nachfolgenden Manier.



etc:
Vnd also fortan
bis zum Ende.

Die andre Manier von doppeltem Contrapunct â 2.
NOTA. Wenn man über die Vnterste Stimme noch eine setzt in der Tertia, zugleich mit Ihr anfahend, so kans mit dreyen seyn.

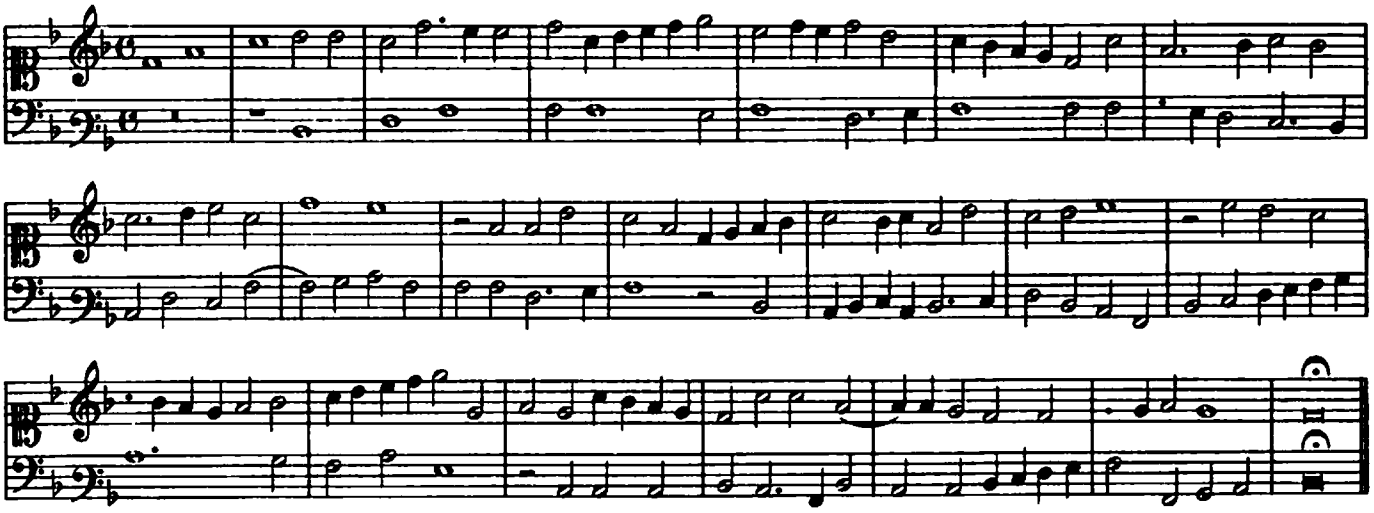


1) Die hier beginnende Lehre von doppelten Kontrapunkt stammt bis Seite 65 mit einigen Ausnahmen aus Zarlinos Inst. III. cap. 56. Alle Zusätze, die auf eine Umwandlung der 2stimmigen Beispiele in 3stimmige Bezug nehmen, sind Zarlino gegenüber neu hinzugekommen.

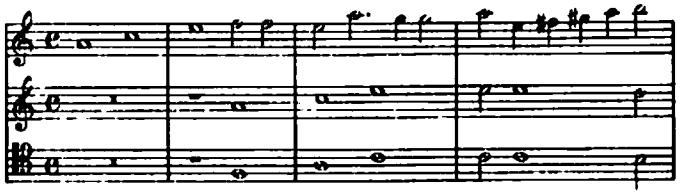
2) In Ms. C fehlt diese Bemerkung von dem Verbot der gebundenen Sexte.

3) Dieses Beispiel ist in Ms. B nur einzeln in den Stimmen aufgezeichnet, die noch dazu durch Text von einander getrennt sind. Die erste Hälfte des unmittelbar auf der nächsten Seite folgenden Textes „In dieser Manier- nicht viel springen" steht in Ms. B vor der Diskantstimme des Beispiels. Nachdem diese Stimme niedergeschrieben ist, folgt der mit NB. versehene Text „diese Manier- ins Principal schreiben soll;" daran schließt sich die 2. Stimme des Beispiels. Dies kommt öfter in Ms. B vor, so z. B. gleich bei dem nächsten Beispiele, wo die einzeln aufgezeichneten Stimmen wieder durch Text getrennt sind, der bei uns dem Beispiele vorausgeht.

In dieser Manier von doppelt Contrapunct mag man nicht 2 tertien oder 2 Sexten nach einander gebrauchen, aber eine Sext wohl allein. Die bindungen müßen auch ohne Dißonants seyn, die Parteyen mögen wohl eine in der andern stelle kommen, aber müßen nicht mehr als eine Tertia alsdenn Von einander seyn, Wenn sie aber uf Ihrer stelle bleiben so mögen sie wohl eine Duodecima von einander seyn, die Parteyen müßen nicht viel springen. NB. Diese Manier von doppelt Contrapunct wohl zu Componiren, ist nötig, daß man das Principal mit dem Umbgekehrten Contrapunct zugleiche Componire[1], so kan man desto beßer sehen was man ins Principal schreiben soll. Dieß ist die Vmbgekehrte von den Vorhergehenden, worinnen man siehet, daß die öberste Partey (:vom Principal:) eine Decima niedriger, Vnd die unterste Stimme eine Octave höher kompt. NOTA: Wenn man nach Anweisung dieser Vorangestelten Schlüßel eine Partey will singen eine tertia über den Baß mit eben denselben intervallen, bis zum Ende zu, so kans mit dreyen seyn.



Noch eine Veränderung kan man haben, so man die öberste Partey (:das Principal:) eine Octava niedriger, Vnd die Vnterste Partey eine Decima höher singet. Vnd wen man als gegen die öberste Partey (:nemblich das Principal wie es recht gestanden:) eine Stim in der tertia singen will, eben so ists mit dreyen Also



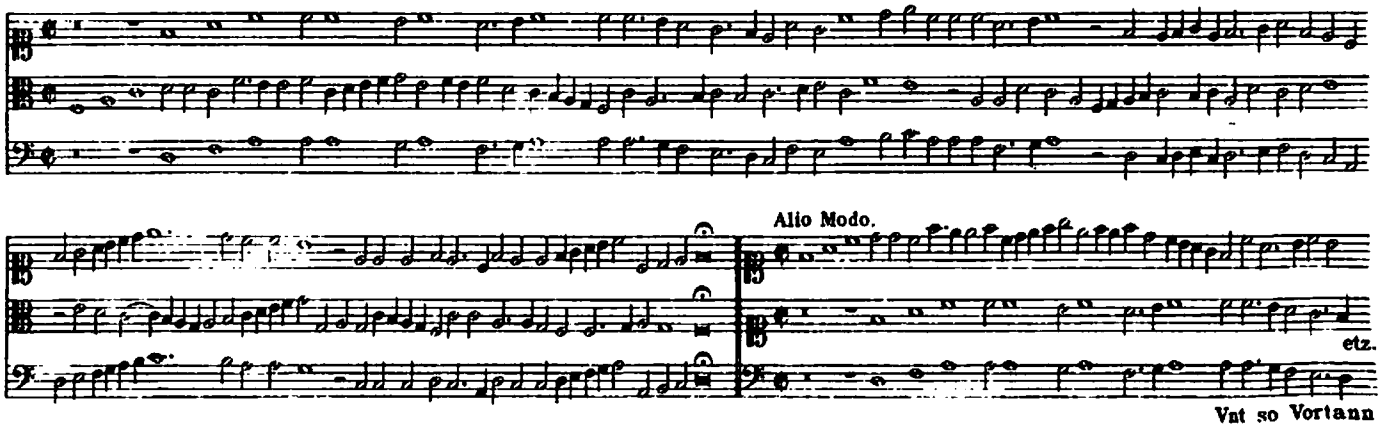
2)

1) Dieser Satz „daß man das Principal- zugleiche Componire" fehlt in Ms. C.

2) Dieses Beispiel fehlt in den Institutionen, der dazugehörende Text aber steht in Inst. III cap. 56, die Bemerkung für den 8stimmigen Satz natürlich nicht. Überhaupt sind fast alle Bemerkungen u. Beispiele, die auf eine Umwandlung eines 2stimmigen Beispiels in ein 8stimmiges abzielen, original gegenüber Zarlino.

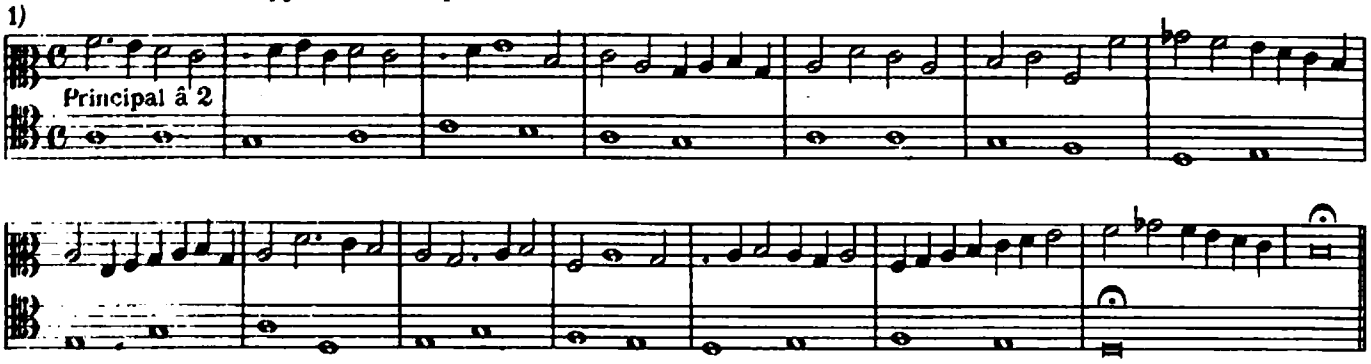
Bei Zarlino u. Calvisius, der in cap. 20 seiner Melopoiia diese Lehre ebenfalls nach Zarlinos Institutionen wiedergiebt, wird diese Art nicht „Veränderung," sondern „Manier" („modus") genannt, so daß die in unserem Text auf S. 64 folgende 8. Manier vom dopp. Contrap. in Wirlichkeit die 4. Manier ist u. als solche auch von Zarlino und Calvisius angeführt wird.

Auch in Ms. B fehlt dieses Beispiel, dafür findet sich folgendes Notenbeispiel mit 2 Umkehrungen, das wieder in Ms. A u. C fehlt. Die 2. Umkehrung entspricht unserem Beispiele.



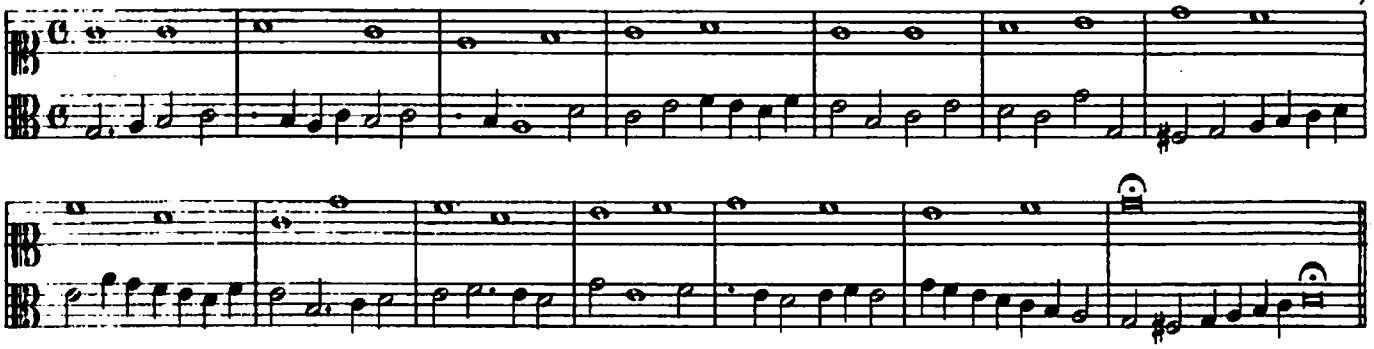
Die 3. Manier Von Doppelten Contrapunct â 2.

1)

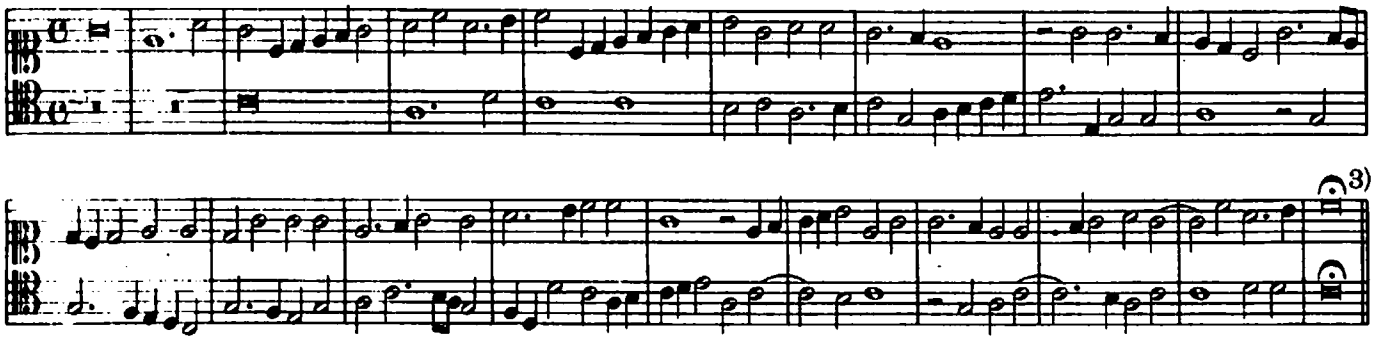


Diesen doppelten Contrapunct kan man Vmbkehren, daß die öberste Partey vnten vnd die vnterste Partey oben kömpt durch Contraribewegung, aber alsdenn muß man im Principal die Decimam, da die Octave auffolget, nicht gebrauchen: noch die tertia vor das Unisonum, wen die Parteyen gleich aufgehen, wenn man bindung gebrauchen will, muß in denselben keine Dißonants kommen, die Sext mag man woll gebrauchen. Dieß ist die Vmbgekehrte vom Vorhergehenden Principal, darinnen man siehet, daß die oberste Partey vnten gesetzt ist eine Nona niedriger, vnd die Vnterste partey ist oben gesetzt, eine Septima höher und gehen beide Contrari.

2)



Doppelt Contrapunct welchen man kan umbkehren, daß die öberste Partey eine Quint niedriger kömbt, vnd die Vnterste Partey eine Octave höher, wie uf der nachfolgenden Seiten gesehen wird. In diesem Contrapunct mögen keine Sexten kommen.



3)

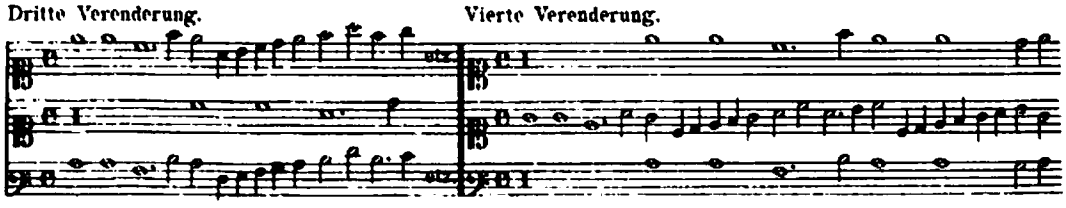
Wenn man eine Partey will Singen über diese Vnterste Partey eine Decima, so kans mit Dreyen seyn.

1) Dieses Beispiel ist in Ms. B einzeln in den Stimmen vollständig mitgeteilt, sodann ist auch der Anfang in Partitur gesetzt vorhanden. Dieses Verfahren kehrt in Ms. B häufig wieder; da es aber nebensächlicher Art ist, so gehen wir nicht weiter darauf ein.

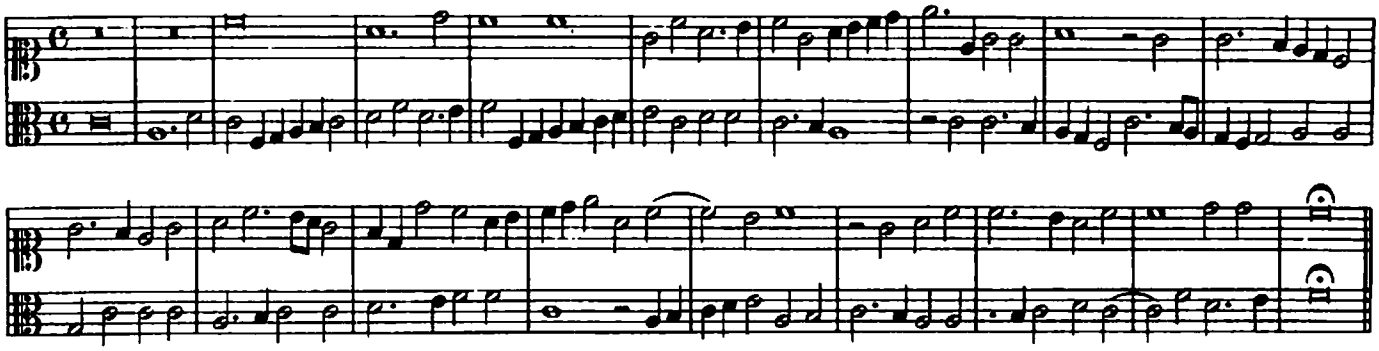
2) Eine Transposition dieses Beispiels um 1 Secunde höher findet sich in Ms. B als 2. Umkehrung bezeichnet.

3) Dieses Beispiel ist in Ms. B als „1. Verenderung" bezeichnet. Das 1. Beispiel auf S. 65, das thatsächlich die 1. „Verenderung" des vorhergehenden Beispiels ist, ist demnach in Ms. B d. 2. Veränderung. Das Stammbeispiel unten auf S. 64 mit hinzugefügter 8. Stimme, u. das 2. Beispiel (unsere 1. Veränderung) mit 8. Stimme finden sich noch in Ms. B als 4. u. 3. Verenderung. Sie lauten dort also:

Dritte Verenderung. Vierte Verenderung.



Dieß ist das Umbgekehrte vom Vorhergehenden Principal, vnd die Erste Verenderung, worin man siehet, daß die oberste Partey des Principals unten kömbt eine Quint niedriger, vnd die Vnterste Partey eine Octav höher.



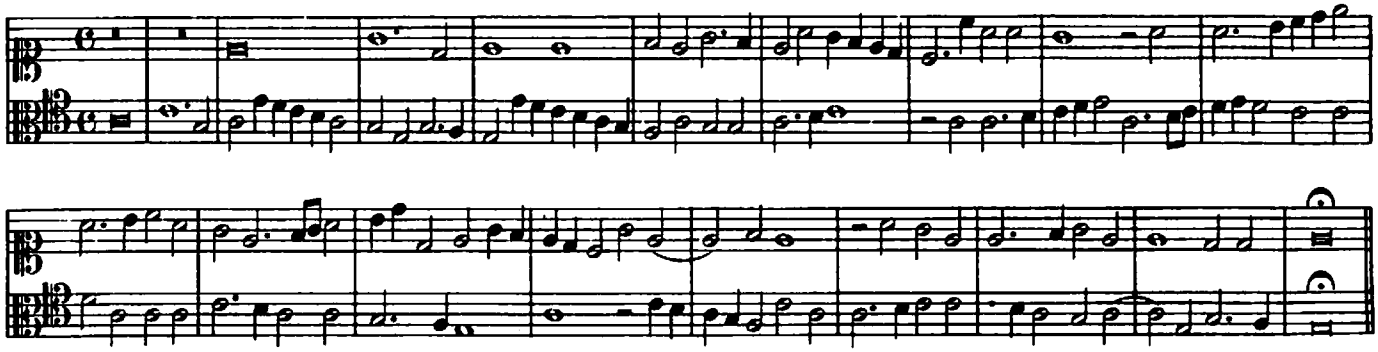
So man über diese Vnterste Partey noch eine Singen will in der Decima, so kans mit dreyen seyn.

Die andere Verenderung 1), worinnen man siehet, daß die öberste Partey vom Principal nun Vnten kömpt, eine Decima niedriger Vnd die Vnterste Partey eine Octave höher.

Wenn man gegen diese höchste Partey noch eine andre will singen eine Decima niedriger, vnd die Vnterste Partey eine Octave höher, so kans mit dreyen seyn.

2)

Die 3. Verenderung, welche gantz mit Contraribewegung gehet, vnd die unterste Partey vom Principal kömpt nun oben vnd fängt eine tertia höher an vnd die oberste Partey kömpt hierunten u. fängt an eine Septima niedriger â 2



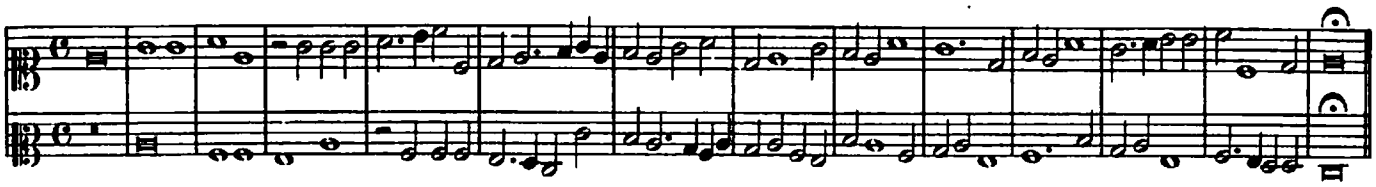
Wen man gegen diese Vnterste Partey eine andere will Singen, eine tertia oder Decima, drüber, so kan man ein trium machen.

3) Exempel vom doppelten Contrapunct, worin die Partey, so da folget, nach 2 Pausen Singen muß in C sol fa ut, welches ist eine tertia vnter die Partey, die Vorhergehet, mit Contrariebewegung.

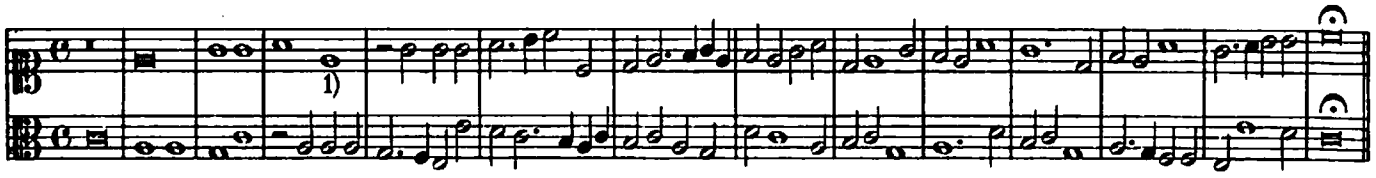
1) In Ms. B heißt es nicht mehr Veränderung, sondern „Manier," desgleichen auch bei der 3. Veränderung „dritte Manier." Es wird somit in Ms. B ein Unterschied zwischen „Veränderung" u. „Manier" gemacht, der nicht haltbar ist. Hätte Reincken einheitlich verfahren, so hätte er nur diejenigen Beispiele, denen die 3. Stimme zugefügt ist, zum Unterschied von den „Manieren" „Verenderungen" genannt. Das ist nicht geschehen (s. Anm. 3 auf S. 64) u. mithin ist d. Unterscheidung von „Manier" und „Verenderung" in Ms. B verworren. Wir haben daher die einheitliche Bezeichnung in Ms. A „Verenderung" beibehalten.

2) Alle Beispiele auf dieser Seite sind in Ms. B einzeln in Stimmen aufgezeichnet u. die Anfänge des 1. u. letzten Beispiels auf dieser Seite in Partitur wiedergegeben.

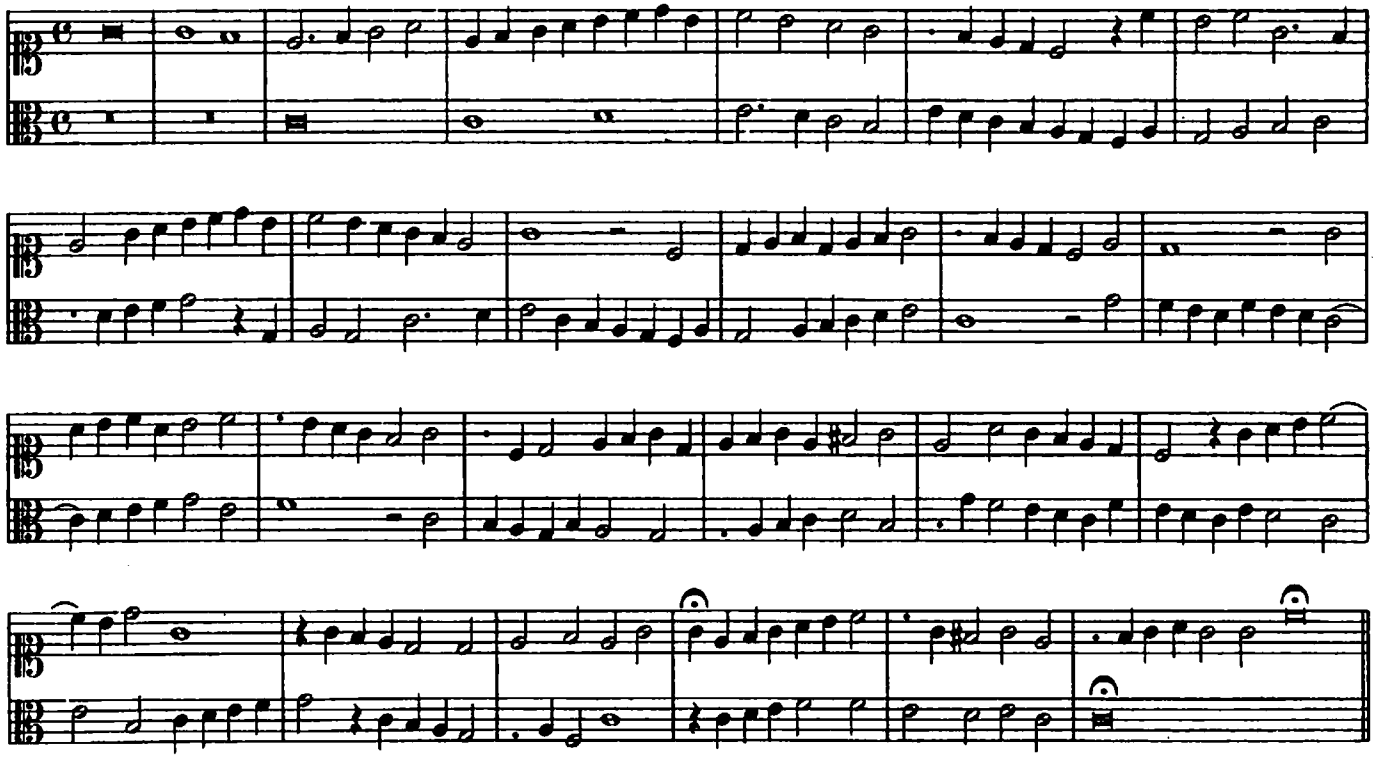
3) Von hier an incl. die beiden ersten Beispiele auf S. 66 findet sich der Inhalt in Calvisius Melopoiia cap. 20 u. wird diese Art im Anschluß an die vorhergehenden quintus modus genannt.



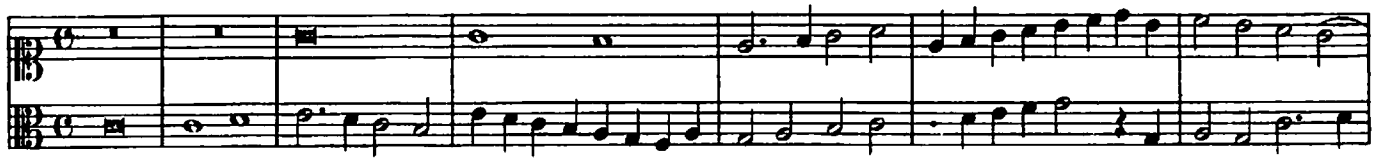
Dieses ist das Vmbgekehrte vom Vorhergehenden, wo rinnen man siehet, daß die Partey die im Principal vnten gesungen wird Contrari: nun erst anfängt, vnd daß die Partey, die im Principal oben kam und erst anfing, nun folget durch Contrari bewegung.



2) Exempel von Doppelt Contrapunct ä 2. Da die Andere Partey folget nach 4 Pausen, in der Quint vnten durch Contraribewegung, welche man kan Verkehren alle beyde, Also daß die Partey, die jetzt anfenget, alsdenn hernach folget, vnd die jetzt folget, Alsdenn erst anfenget durch Contraribewegung.

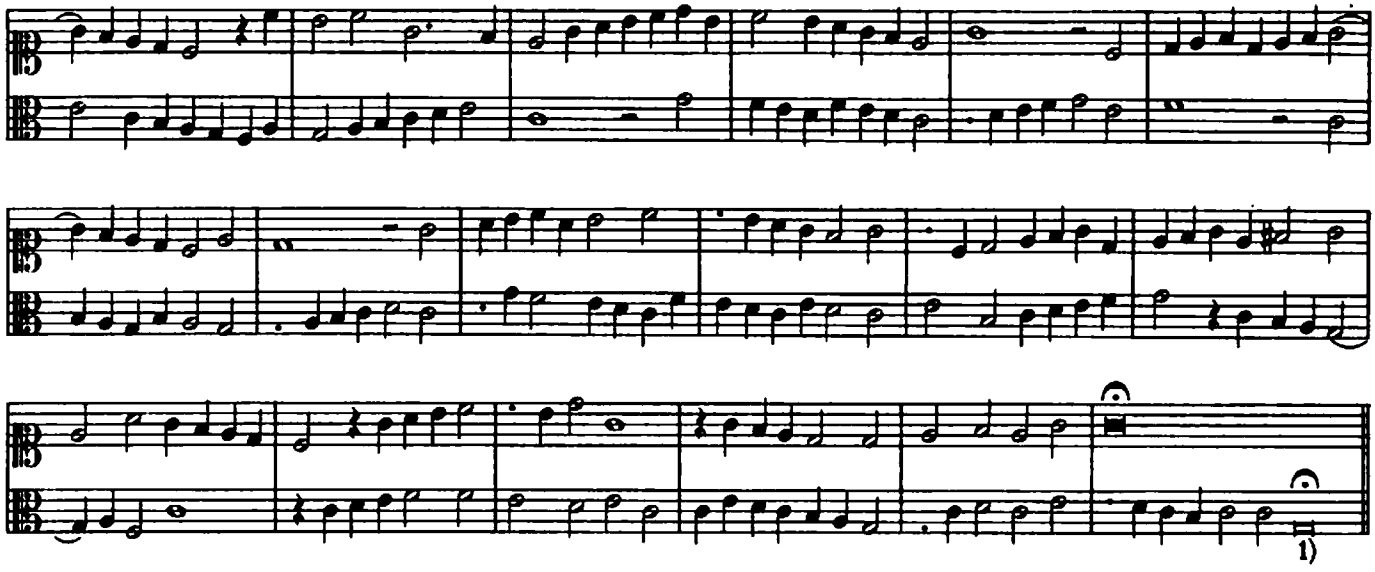


Das vmbgekehrte vom Vorhergehenden, da die Andere Partey des Principals nun erst anfenget vnd die Oberste Partey, die im Principal erst anfing, die folget nun in der quint oben mit Contraribewegung.



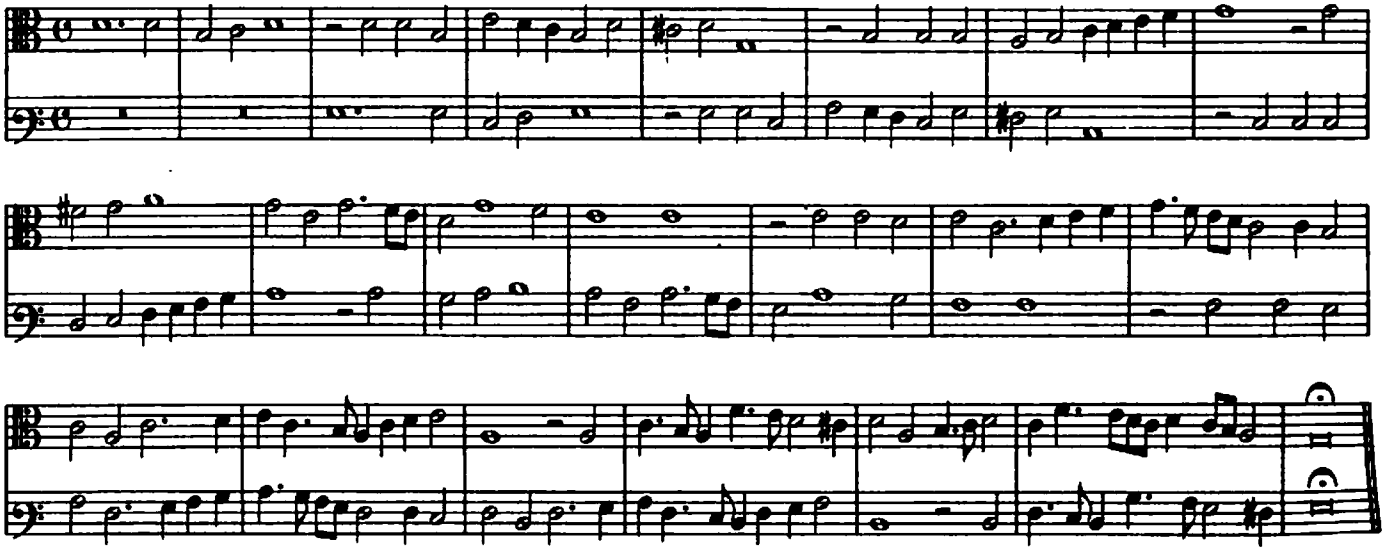
1) Diese Note heißt in Ms. C fälschlich g statt e.

2 Von hier an - Seite 68 incl. ist der ganze Inhalt neu hinzugefügt. Die Zarlinosche Lehre v. dopp. Kontrap. wird hier durch neue Formen desselben, wie sie sich zu Sweelincks Zeiten fortentwickelt hatten, ergänzt.

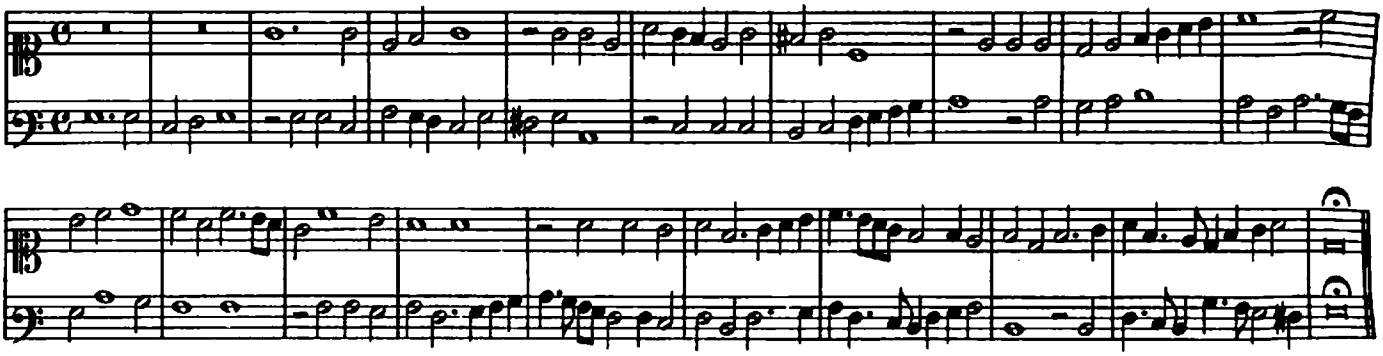


Exempel von Fuge vnd ein theil Imitation, welche man auch kan Verändern in solcher Manier, daß die Partey, die folget, hernach wieder anfenget, vnd die jetzt erst anfenget, alsdann nach 4 Pausen nachkömbt, aber sie muß denn folgen in der Octav oben.

In dieser Manier von doppelt Contrapunct mag vf keine Manier die Sext gebraucht werden noch die Diß-onants der Septima.



Das vmbgekehrte vom Principal. 2)

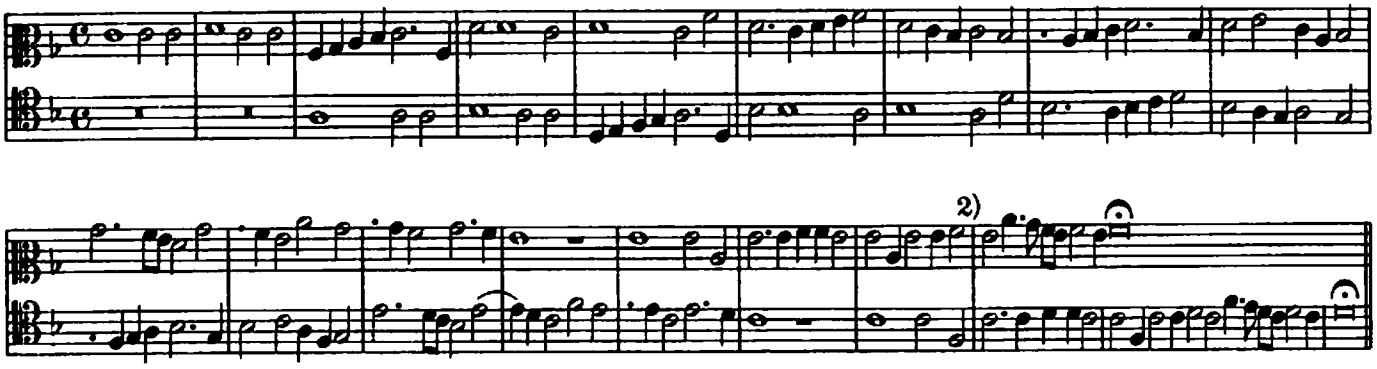


1) Diese Schlußnote heißt in Ms. C fälschlich a statt g.

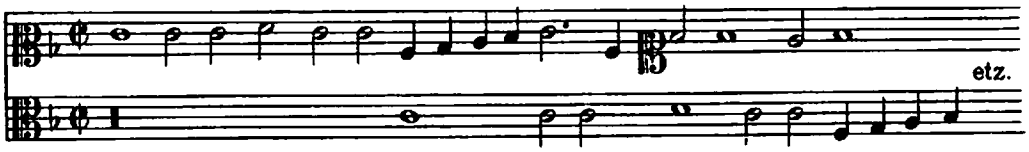
2) Dieses Beispiel steht in Ms. B vor dem auf dieser Seite unmittelbar vorhergehenden Beispiele.

Dieses Folgende kan man Singen Erstlich mit Zweyen, daß die unterste Partey nachfolget nach 4 Pausen in der Quint, zum anderen in Ein tertz unten. Wenn man aber über die nachfolgende Stimme noch eine Singen wil in der tertia so ist es mit dreyen. (Man muß aber for allen In Acht Nehmen, daß man in diesem Exempel Meide die sprünge von der quart und der quint, den dieses exempel lest nicht zu, daß selbige viel gebraucht werden.

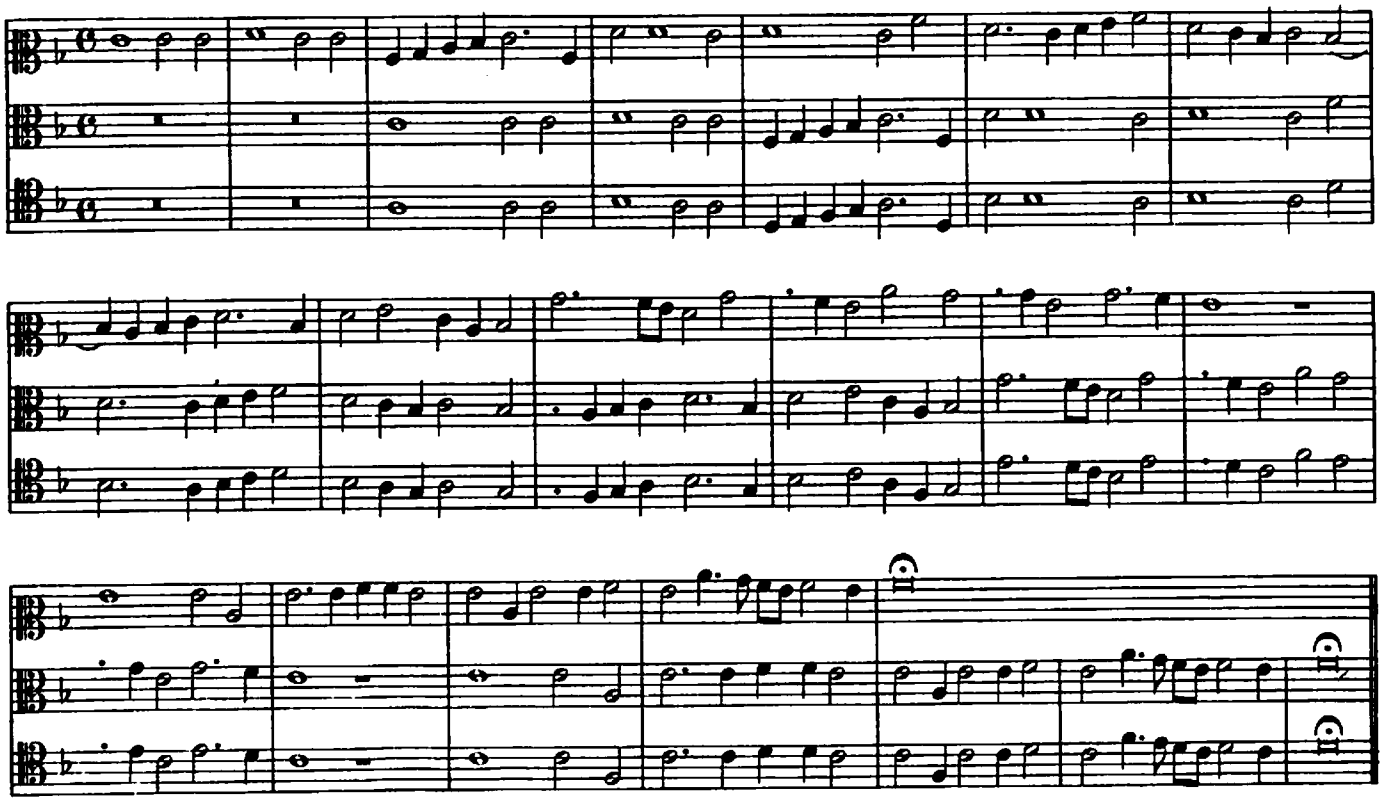
1) Die erste Manier. Die unterste Partey eine Quint tiefer als die höhere.



Die unterste Partey eine Terz unter der höchsten Partey.



3) Die andere Manier mit Dreyen.



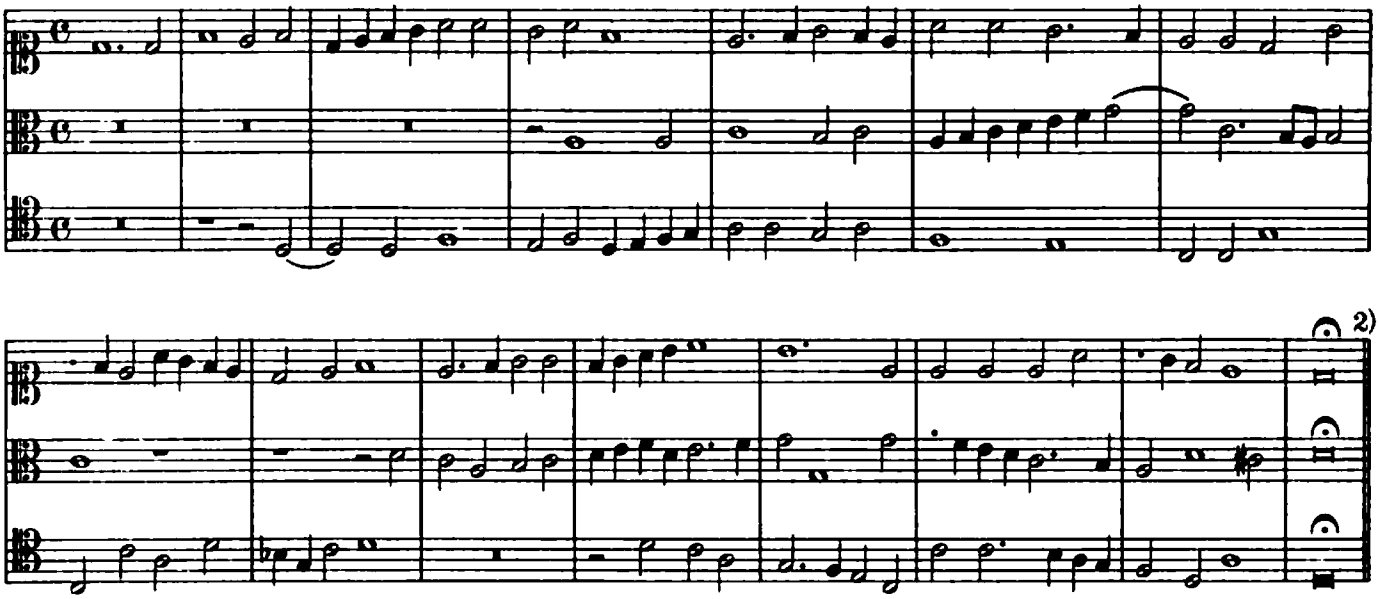
1) Dieses Beispiel steht in Ms. B als 2. Manier nach dem folgenden Beispiele, das aus Ms. B herübergenommen ist u. dort als 1. Manier steht.

2) Diese Note heißt in Ms. C fälschlich $\bar{g}$ statt $\bar{a}$.

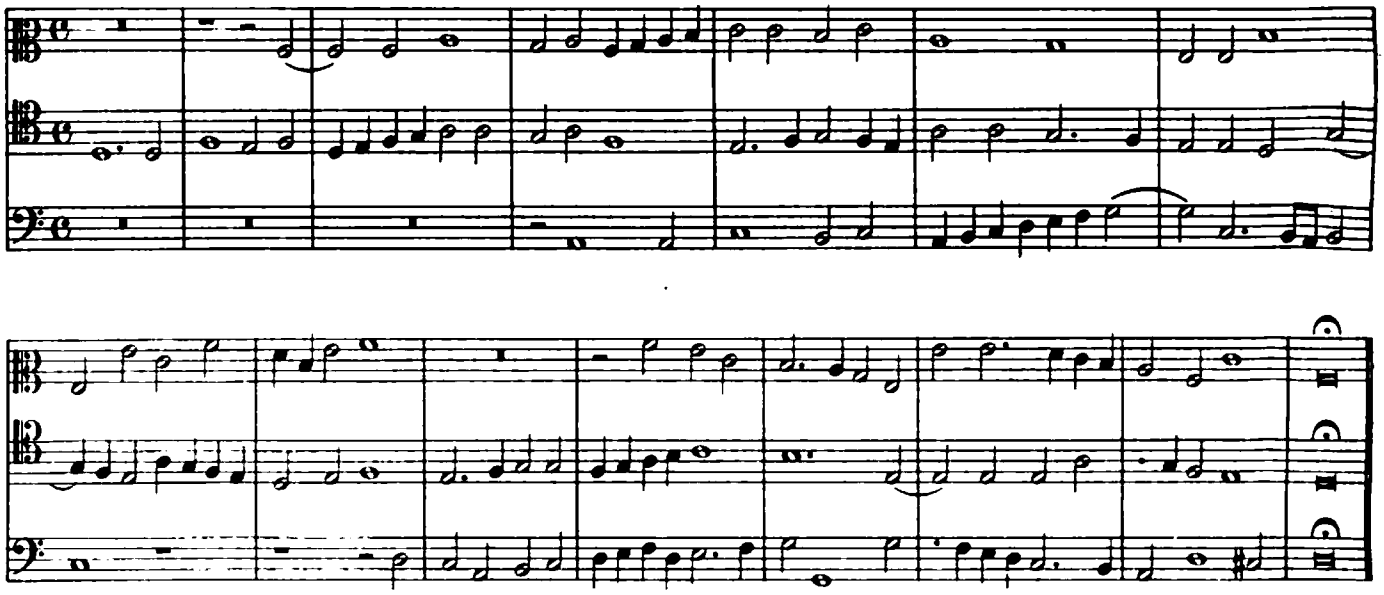
3) Dieses Beispiel ist in Ms. B als „3. Manier" bezeichnet u. nur bis zur Hälfte des 5. Abschnitts mitgeteilt.

1) Exempel von Doppelt Contrapunct mit Dreyen, welcher zum andernmahl so kan gesungen vnd umbgekehret werden, daß der Baß kompt anstatt des Discants eine quint höher, vnd der Discant kömpt an statt des Tenors, vnd der Tenor an statt des Baßes, beyde eine Octav niedriger, wie im nachfolgenden zu sehen.

NB. in solchen Contrapunct muß der Baß mit keiner der andern Parteyen, in eine Sext stehen, aber die andern Parteyen mögens vnter sich selbst wohl thun. Auch mögen die 2 obersten Parteyen in keiner quart stehen, der Baß mag mit dem Tenor in keiner tertia kommen, da die quint nachfolget; noch der Baß mit dem Discant in einer decima, da die duodecima nachfolget, wen die parteyen gleich niedergehen; Auch mag man die Dißonants von der 7tima nicht gebrauchen, darumb daß sie mit der Sext nicht kan solviret werden, aber damit man alles beßer wißen vnd sehen könne, was man zu thun oder zu laßen hat, so ist es beßer, daß man das Principal mit dem Vmgekehrten zugleich Componire.



Dieß ist das vmbgekehrte vom Vorhergehenden, in welchem man siehet, daß der Baß vom Principal hier der Discant ist: vnd der Tenor vom Principal hier der Baß: vnd der Discant von Principal hier der Tenor ist. Der Baß vom Principal ist hier eine quint höher vnd die andern zwey Stimmen sind hier eine Octave niedriger.

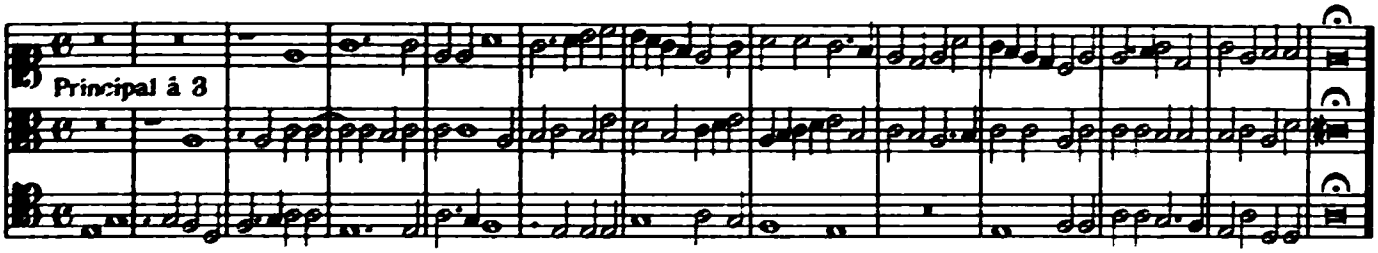


1) Sämmtliche Ausführungen über den doppelten Kontrapunkt mit dreien - Seite 71 Ende stammen getreu in Text u. Beispeilen aus Zarlinos Institutionen III cap. 62. Die Beispiele sind bei Zarlino stets nur in den Stimmen einzeln aufgezeichnet.

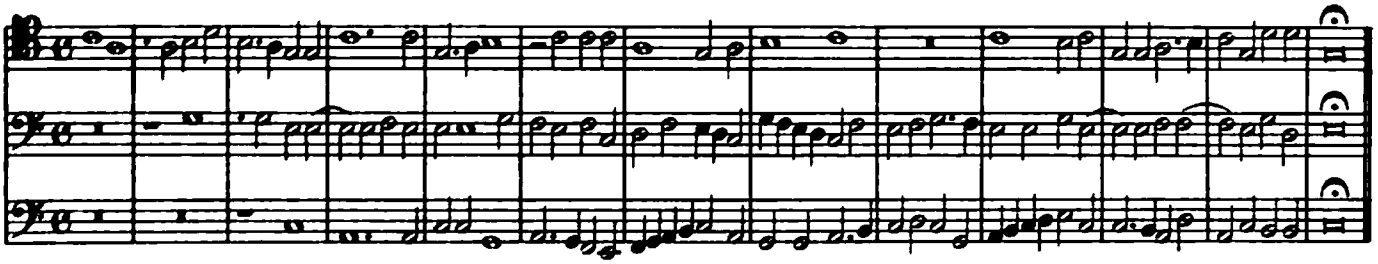
2) In diesem Beispiele fehlen die letzten 4 Abschnitte in Ms. C aus Flüchtigkeit. Das ganze Beispiel ist in Ms. B auch einzeln in Stimmen aufgezeichnet.

Das Ander Exempel vnd andere Manier von doppelt Contrapunct mit dreyen, welches das andermahl so gesungen vnd vmbgekehrt kan werden, daß der Baß kömbt an Stadt des Discants eine Sext höher, vnd der Discant anstatt des Baßes eine Decima niedriger, vnd der Tenor einen Ton niedriger, alles mit Contrarie bewegung, gleich man weiter unten sehen mag.

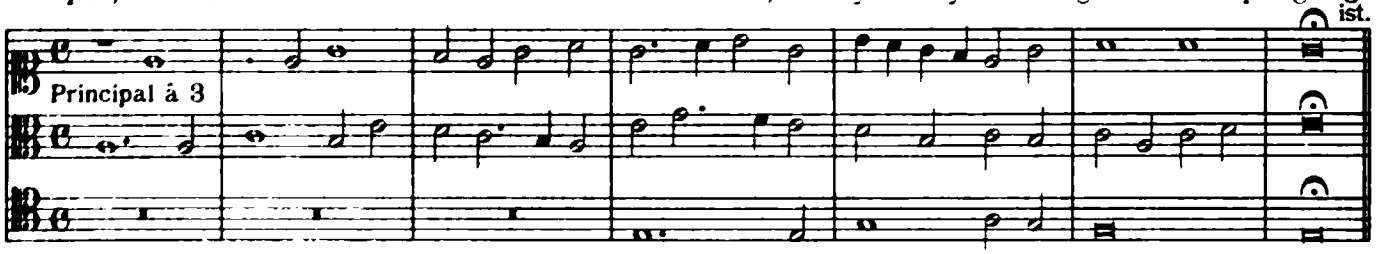
NOTA. In dieser Manier von Contrapunct müßen die bindungen mit allen Parteyen gut seyn, ohne Dißonants, vnd der Tenor mag mit dem Discant in keiner quart stehen, man mag die Sext gebrauchen, der Tenor mag die stelle des Baßes nehmen: vnd der Discant die stelle des Tenors vnd Baßes, vnd man mag die Parteyen so weit von einander setzen, als man will. Aber am besten ist, daß man das Principal mit dem Vmbgekehrten zugleich Componire, so kan man beßer sehen, was man thun oder laßen soll.



Dieß ist das vmbgekehrte von dem Vorhergehenden Principal, vnd kombt der Discant vom Vorhergehenden eine Decima niedriger vnd nimbt die Stelle des Baßes, vnd der Baß kömbt eine Sexta höher vnd nimbt die stelle des Discants vnd der Tenor kömbt einen Ton niedriger, vnd gehen alle drey Stimmen mit Contrarie bewegung. 1)

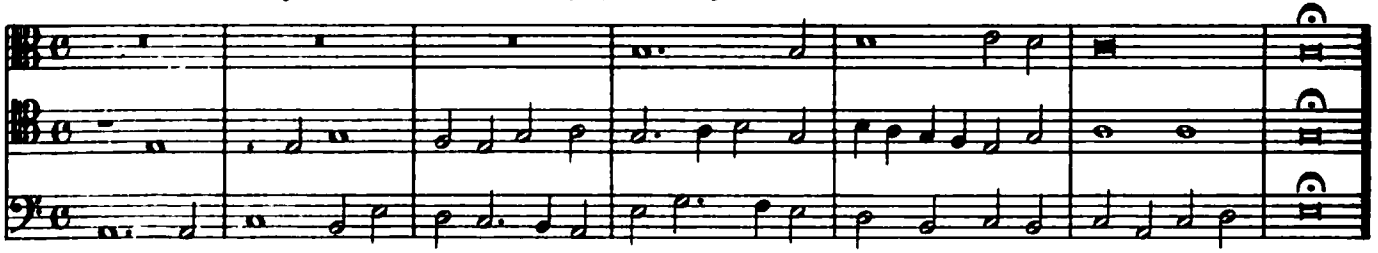


Das 3. Exempel vnd 3. Manier von doppelt Contrapunct mit dreyen, welches eines theils uf die Manier des Ersten Exempels, vnd eines theils uf die Manier des anderen Exempels ist, vnd kan also uf zweierley Manier umbgekehrt werden. NOTA. In diesem Contrapunct muß man alles observiren, das bey den beyden vorhergehenden Exempeln gesagt ist.



Folget das vmbgekehrte vnd kömbt der Baß vom Principal hier anstatt des Discants eine quint höher, vnd der Discant anstatt des Tenors, vnd der Tenor anstatt des Baßes, beyde eine Octave niedriger, Vnd kömpt uf die Manier des Ersten Vmbgekehrten Exempels.

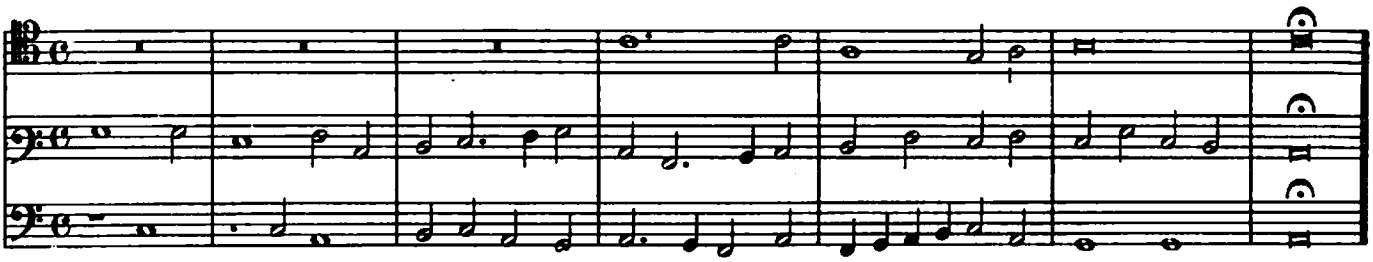
2) Evolutio oder das Vmbgekehrte von voriges Exempel.



1) In Ms. C fehlen das letzte Beispiel auf Seite 69 und der Inhalt dieser Seite von oben bis zu 1), ein Zeichen sehr großer Flüchtigkeit. In Ms. B sind sämmtliche Beispiele auf Seite 70 u. 71 einzeln u. in Partitur mitgetheilt.

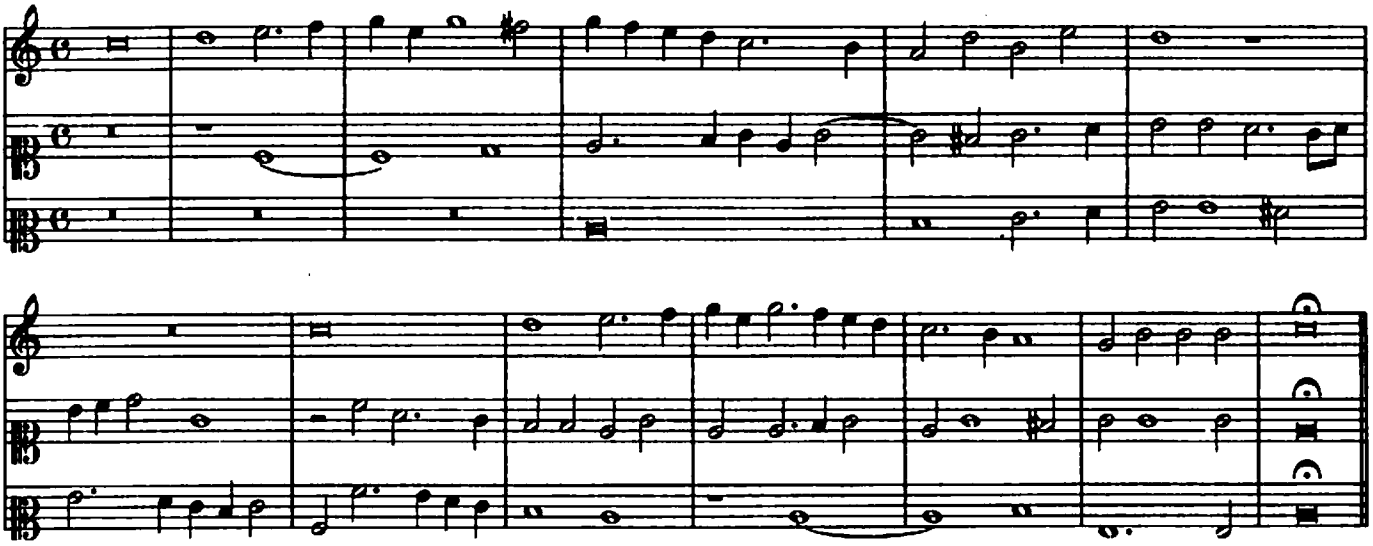
2) Diese Worte sind von Reinckens junger Hand, die den Anhang in Ms. A verfaßt hat, geschrieben.

Folget die andere Verenderung, vnd ist hier der Baß vom Principal in des Discants stelle, eine Sext höher, vnd der Discant in des Baßes stelle eine Decima niedriger vnd der Tenor einen Ton niedriger, alle 3 Stimmen gehen Contrari gegen das Principal.

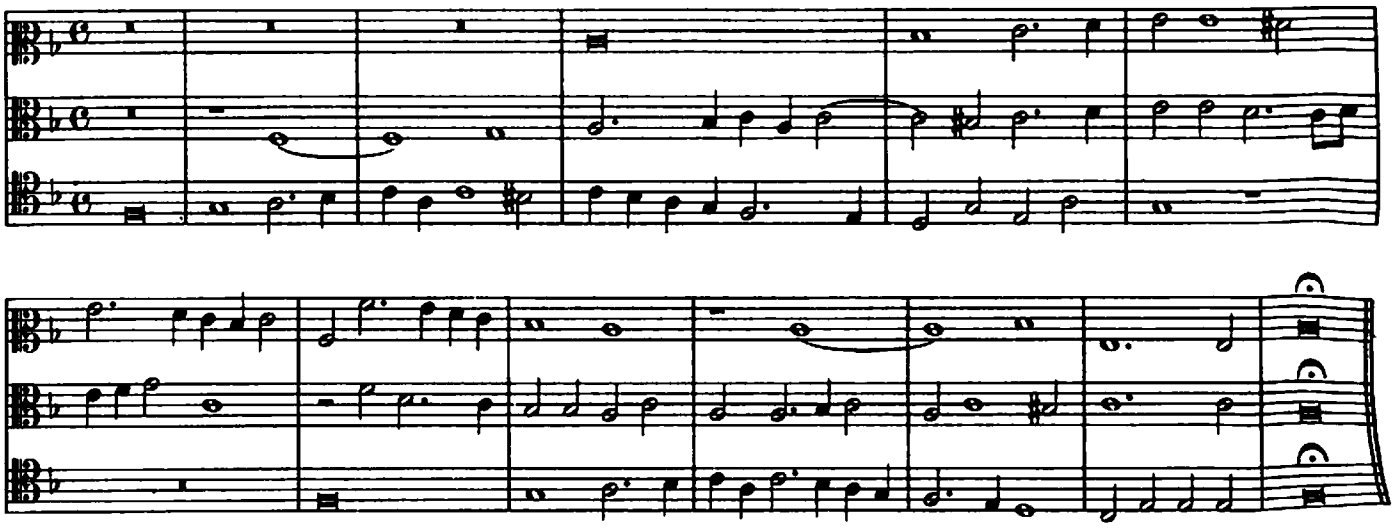


Das 4. Exempel vnd 4. Manier von doppelt Contrapunct mit dreyen, welches also kan verendert werden, daß zum andernmahl der Discant kombt in der Stadt des Baßes, eine Duodecima niedriger: vnd der Baß in der Stadt des Discants: vnd der Tenor eine Quint niedriger. 1)

NOTA. In diesem Contrapunct ist viel zu observiren, welches man am besten kan gewahr werden, wenn man das principal mit dem Vmbgekehrten zugleich Componiret.



Dieß ist das Vmbgekehrte vom Vorhergehenden, darin man siehet, daß der Baß vom Principal alhier des Discants stelle einnimbt, vnd bleibt im selben Ton, der Discant vom Principal wird hier der Baß, eine Duodecima niedriger, vnd der Tenor vom Principal kompt hier eine Quint niedriger.



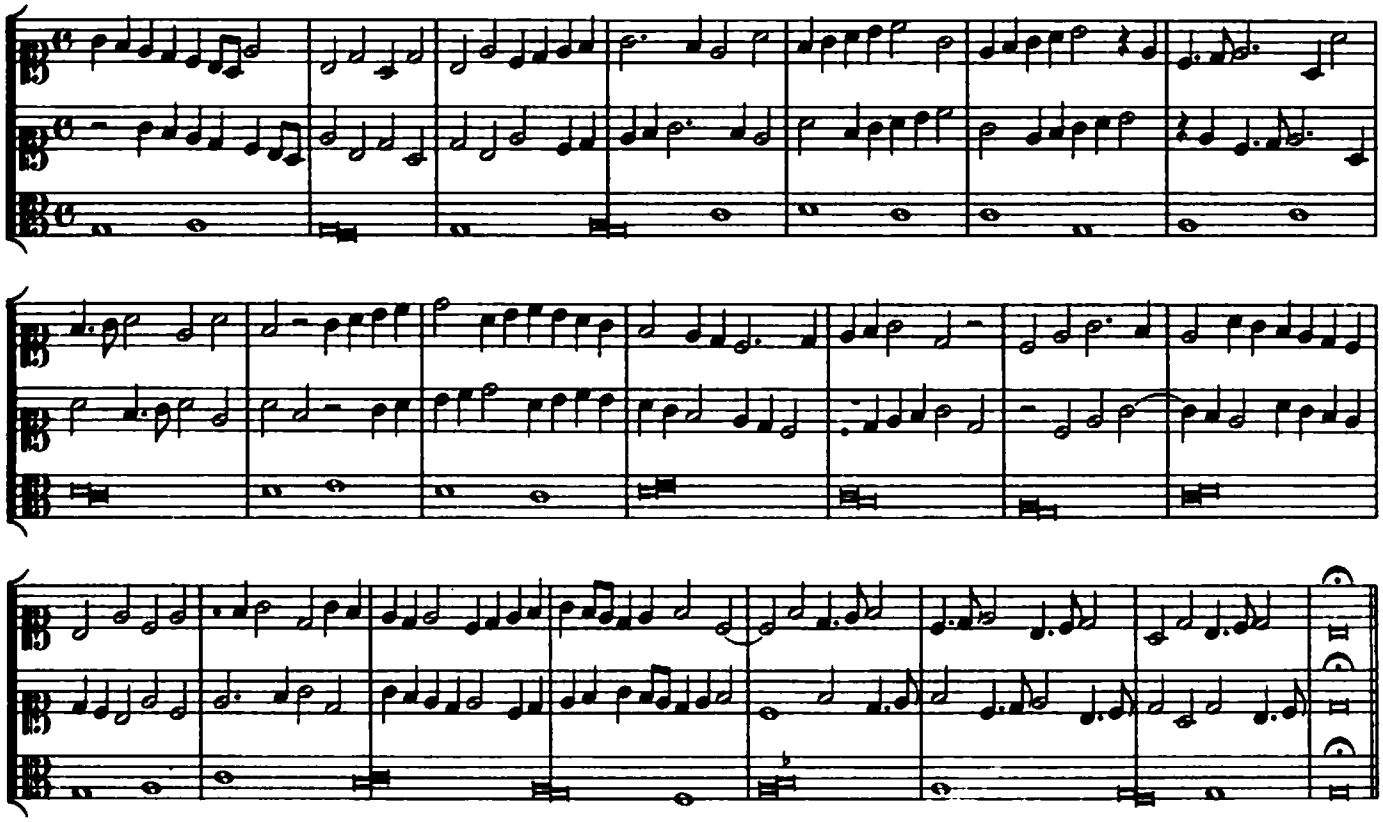
1) Aus Flüchtigkeit fehlt in Ms. C der Text von „in der Stadt des Baßes – in der Stadt des Discants."

1) Vnterschiedliche Exempel von Contrapunct über den Hymen „Veni Creator Spiritus“ à 3.

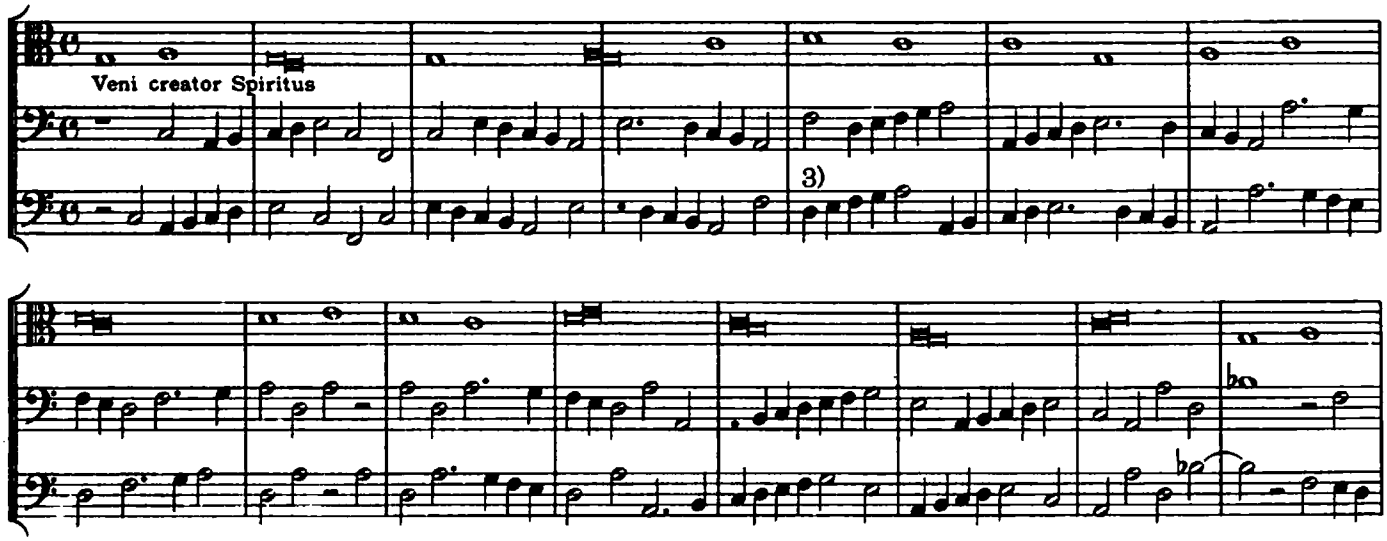
Erste Manier, da die andere Partey folget in dem unisono, nach einer halben Pause oben über dem Choralgesang.

NOTA. Die Partey, die vorhergehet in diesem Contrapunct mag niedergehen eine tertia, quart, quint, vnd aufgehen eine tertia, quarta, sexta, octava.

2)



Die andere Manier, darin die andere Partey folget nach einer halben Pause, auch in dem Unisono, vnter dem Chorgesang.

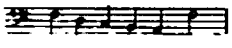


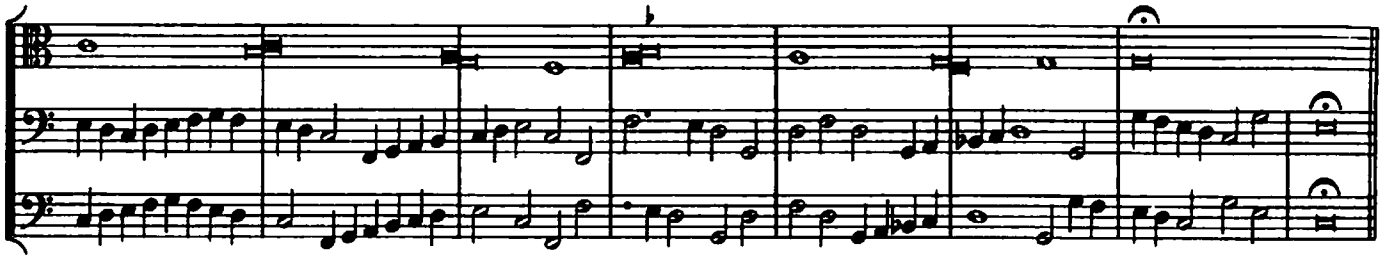
1) Die Bearbeitungen des Chorals „Veni Creator Spiritus“ v. S. 72-75 sind durch Zarlinos Inst. III cap. 63 angeregt und somit doch in gewissem Sinne Original. Denn bei Zarlino sind andere Beispiele als in unserem Manuskripten, der Sogetto ist dort ein frei erfundener, nicht wie hier ein Choral. Außerdem sind bei Zarlino nur 2 Hauptarten mit je 1 Umkehrung dieser Bearbeitungen möglich, denen von den 8 Sweelinckschen Arten die 1. 2. 6. u. 5. Manier entsprechen, die 4 anderen Manieren sind also erst nach Zarlino hinzugekommen. Calvisius hat in seiner Melopoiia cap. 21 zehn verschiedene Manieren, wobei der Choral stets im Baß liegt und der Canon sich über demselben befindet, doch sind diese Beispiele andere als in unseren Manuskripten.

2) Der Choral wird vor jedem Beispiele besonders aufgezeichnet, die Beispiele selbst erst einzeln in Stimmen, dann in Partitur. Der Kürze halber haben wir dies weggelassen.

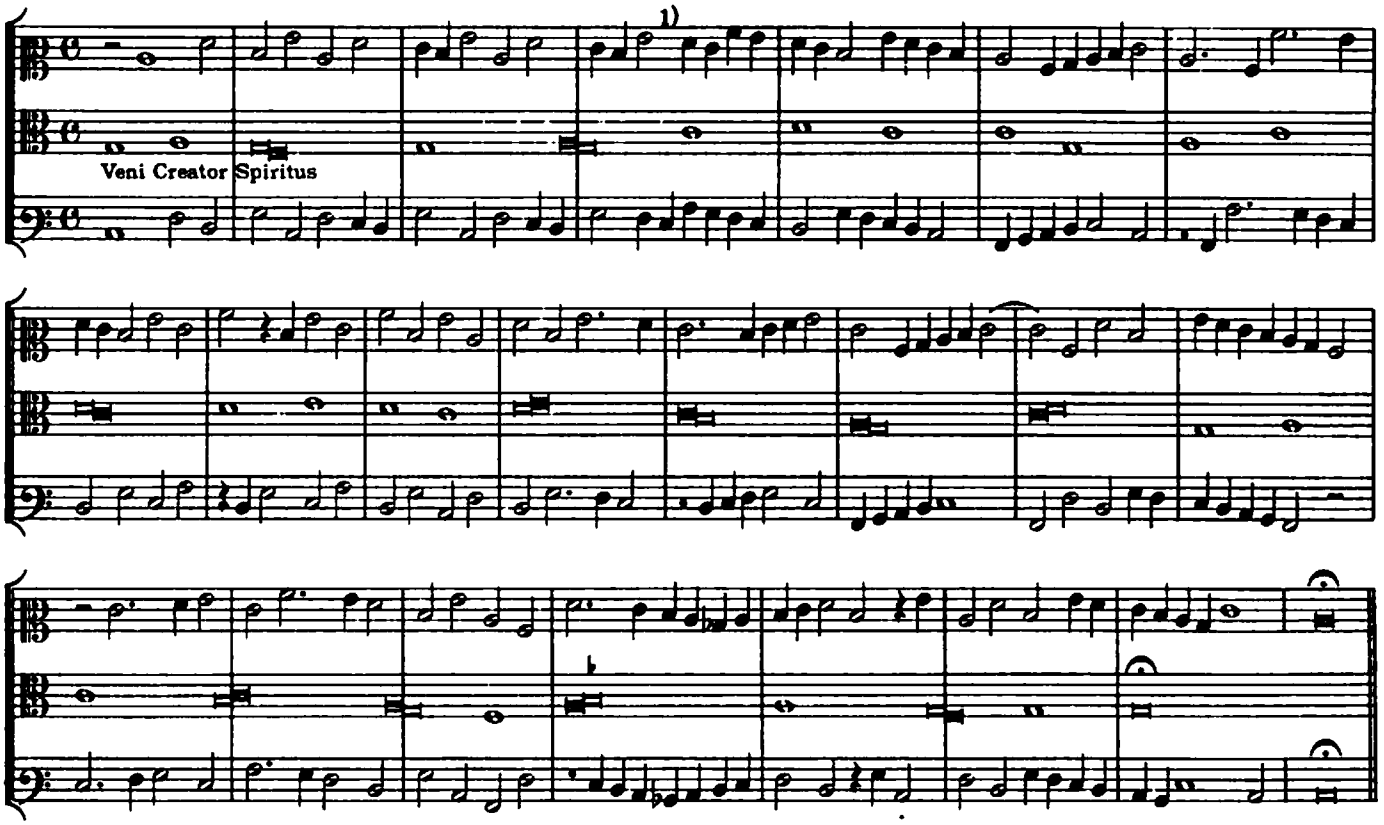
Die beiden ersten Beispiele sind in Ms. B nicht in Partitur gesetzt.

3) Dieser Abschnitt der tiefsten Stimme lautet in Ms. C fälschlich

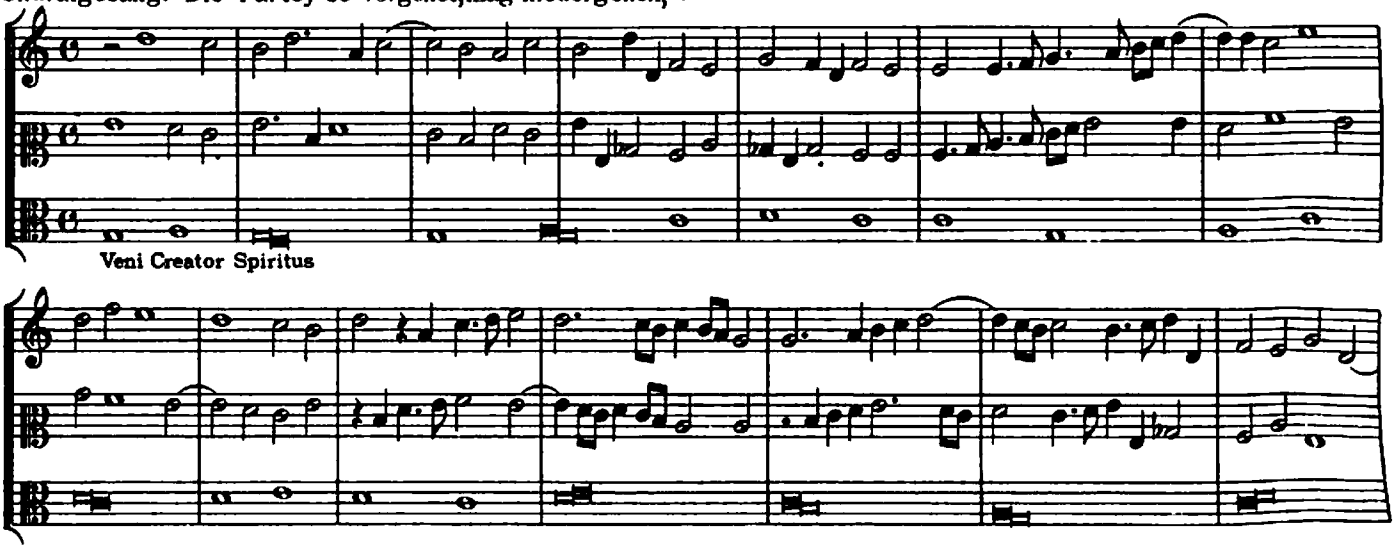




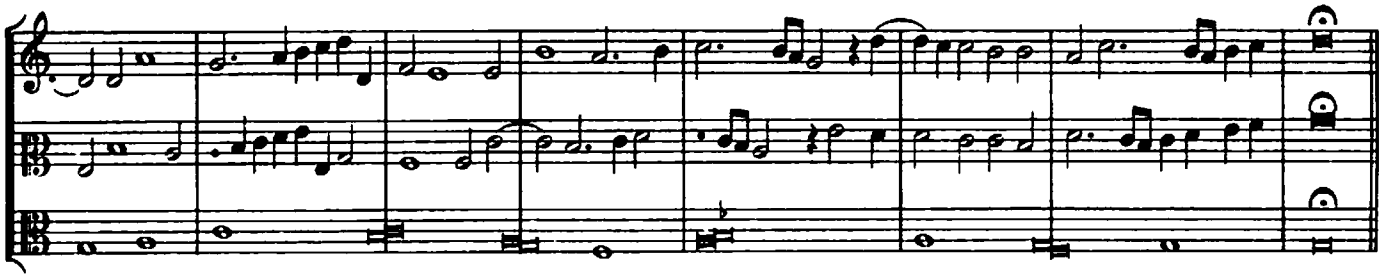
Die dritte Manier, da die andere Partey folget in der Octave oben, nach einer halben Pause.



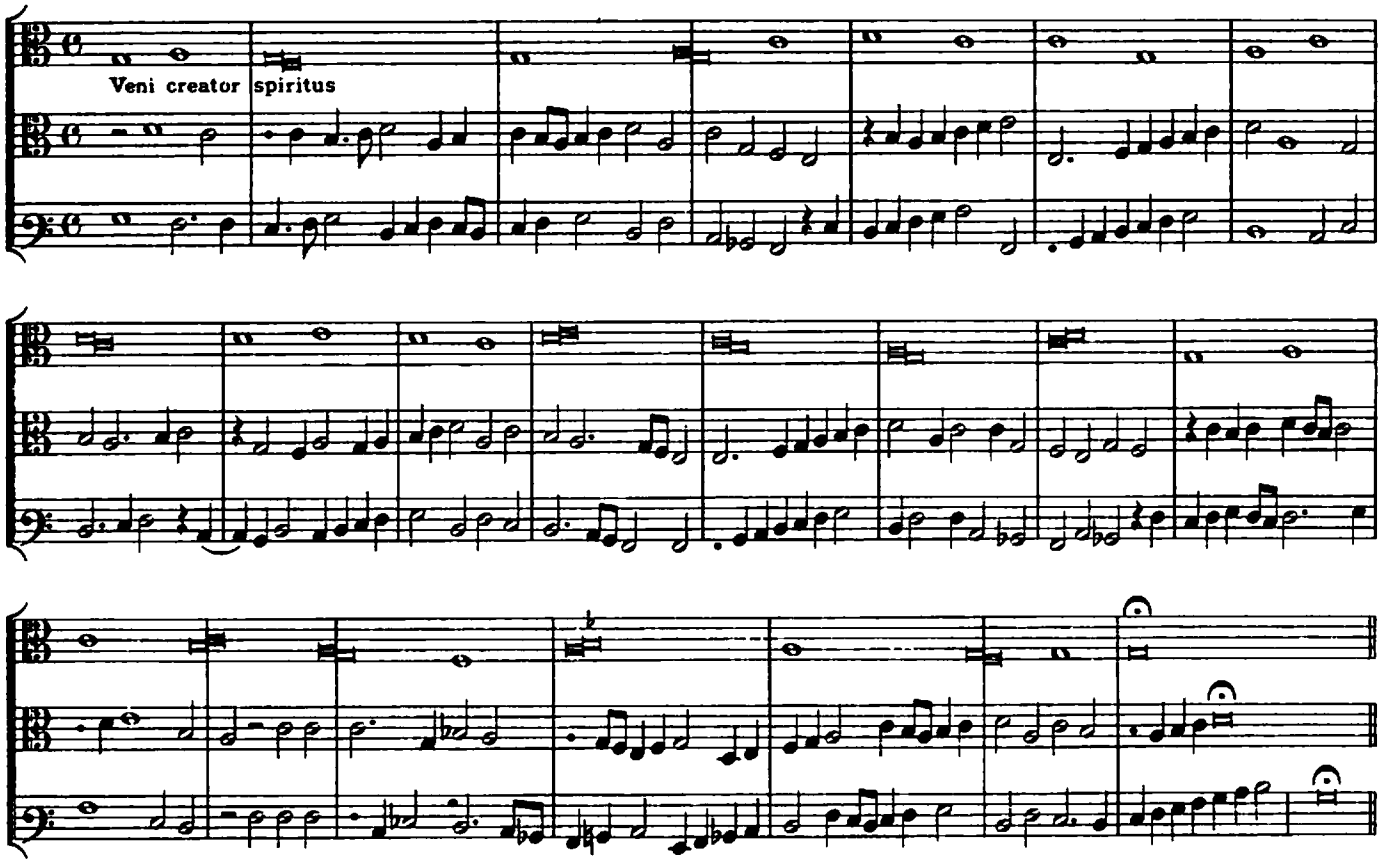
Die vierte Manier, in welcher die andere Partey folget in der quint oben nach einer halben Pause über den Choralgesang. Die Partey so vorgehet, mag niedergehen, eine Octav Sext vnd recht niedergehen, auf mag sie gehen eine tertia oder quint.



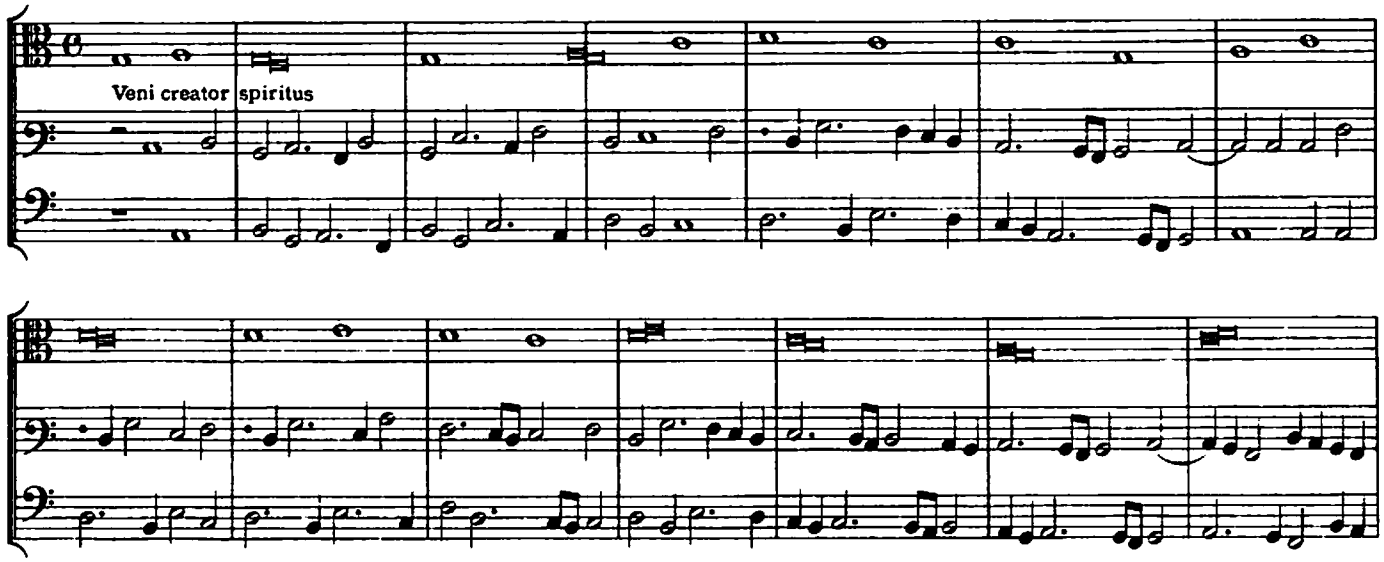
1) In Ms. A heißt der 4. Abschnitt in der obersten Stimme fälschlich:
In Ms. B u. C ist die Stelle aber richtig geschrieben.



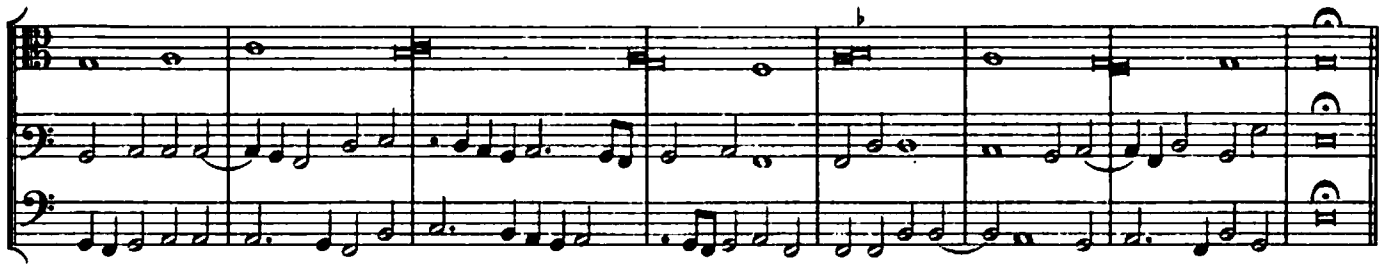
Die fünfte Manier, da die andere Partey folget nach einer halben Pause, in der Quint oben, Vnter dem Choralgesang.



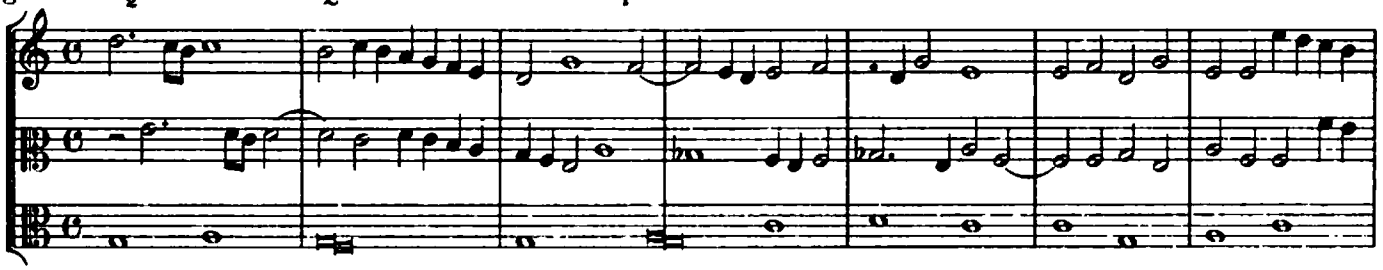
1) Die sechste Manier, da die andere Partey folget in der Quint vnten. Der Contrapunct gehet vnter den Choralgesang.

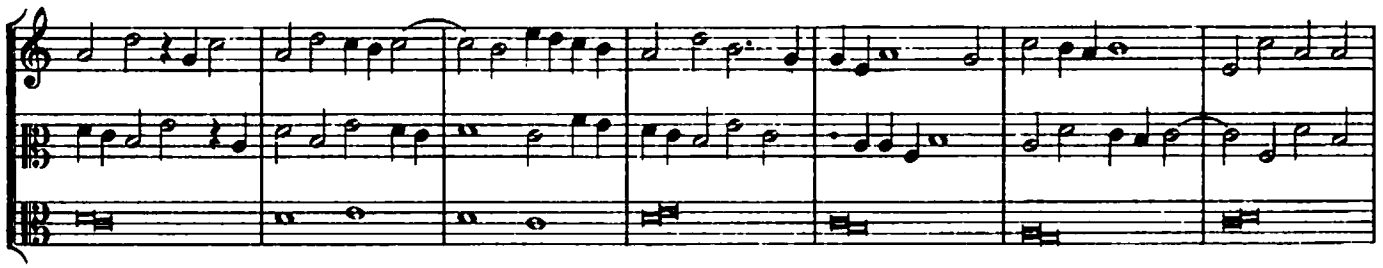


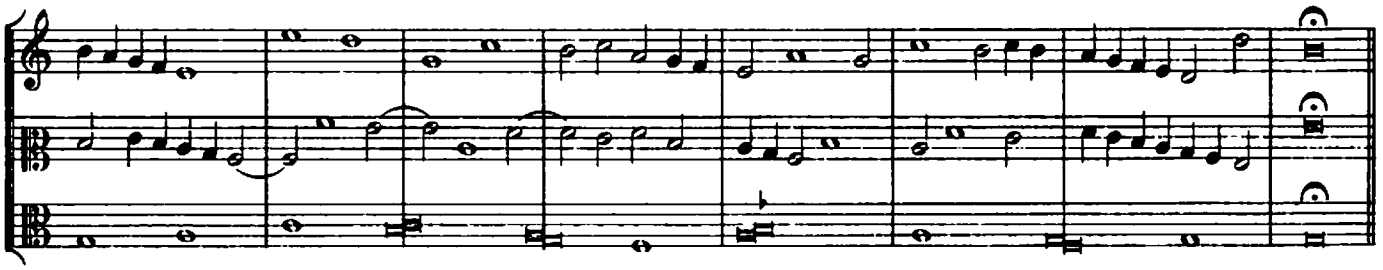
1) In Ms. B ist unsere 6. Manier die 7. Manier und unsere 7. Manier die sechste Manier.



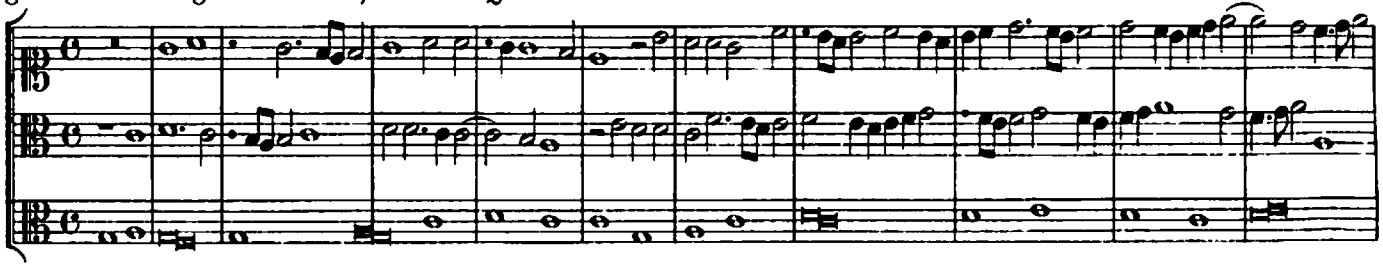
Die Siebende Manier, in welcher die andere Partey folget nach $\frac{1}{2}$ Pause in der Quint vnten. Der Contrapunct | gehet übern Choralgesag.

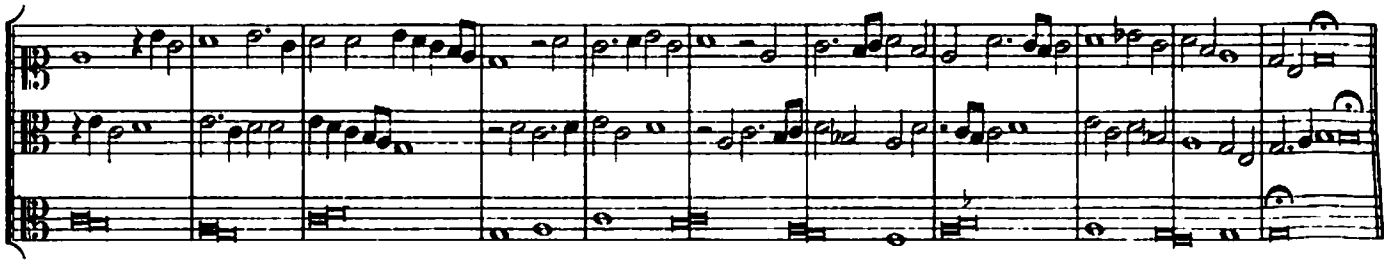






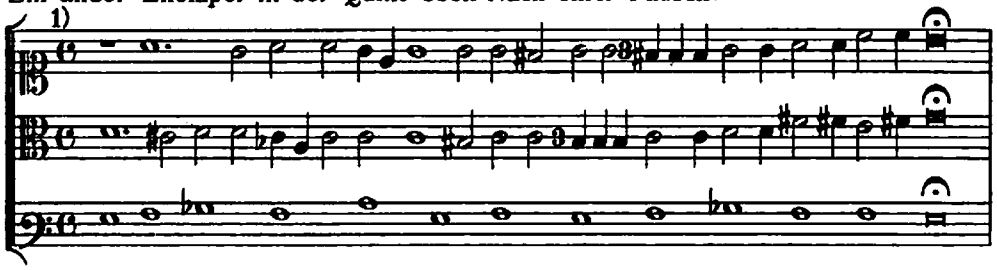
Die achte Manier, in welcher die andere Partey folget nach einer gantzen Pause, in der Quint oben. Der | Contrapunct über den Choralgesang.



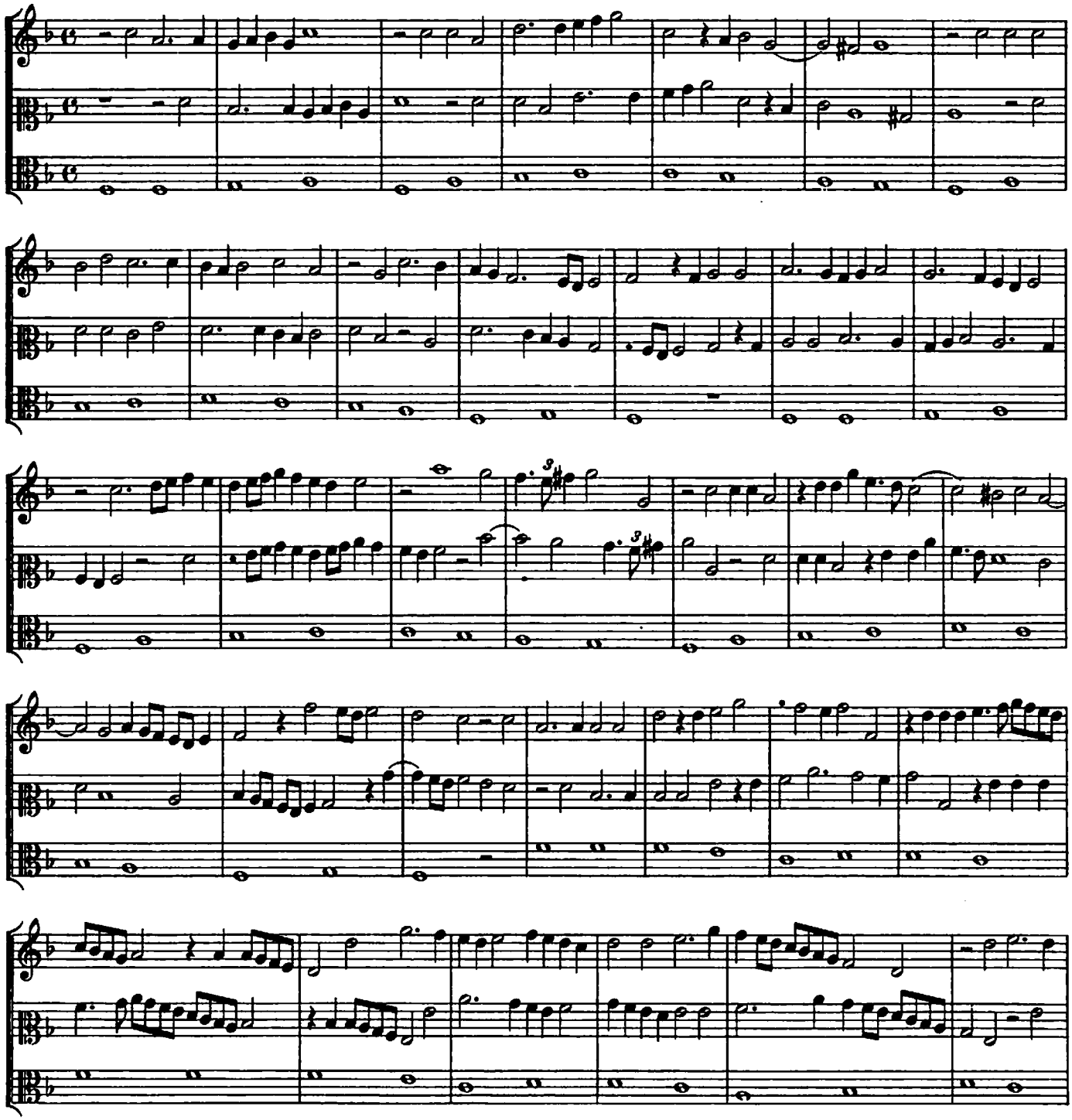


Ende der Canonen Über diesen Hymen.

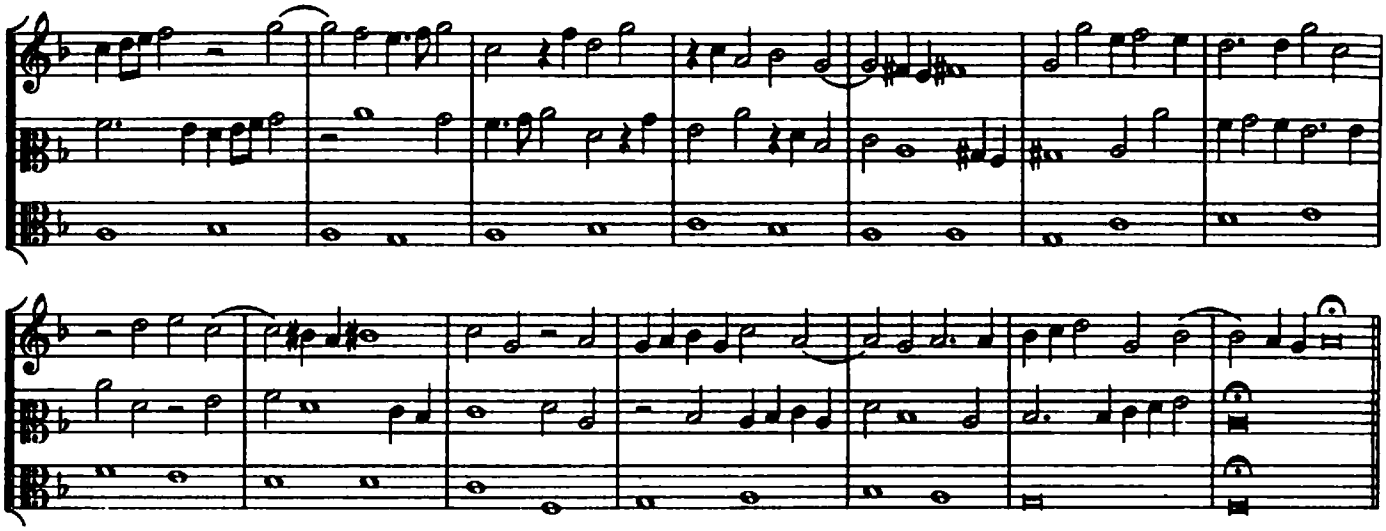
Ein ander Exempel in der Quint oben Nach einer Pausen:



CANON über „O Mensch, bewein' dein Sünde groß", in der Quint oben, nach einem gantzen Tact.



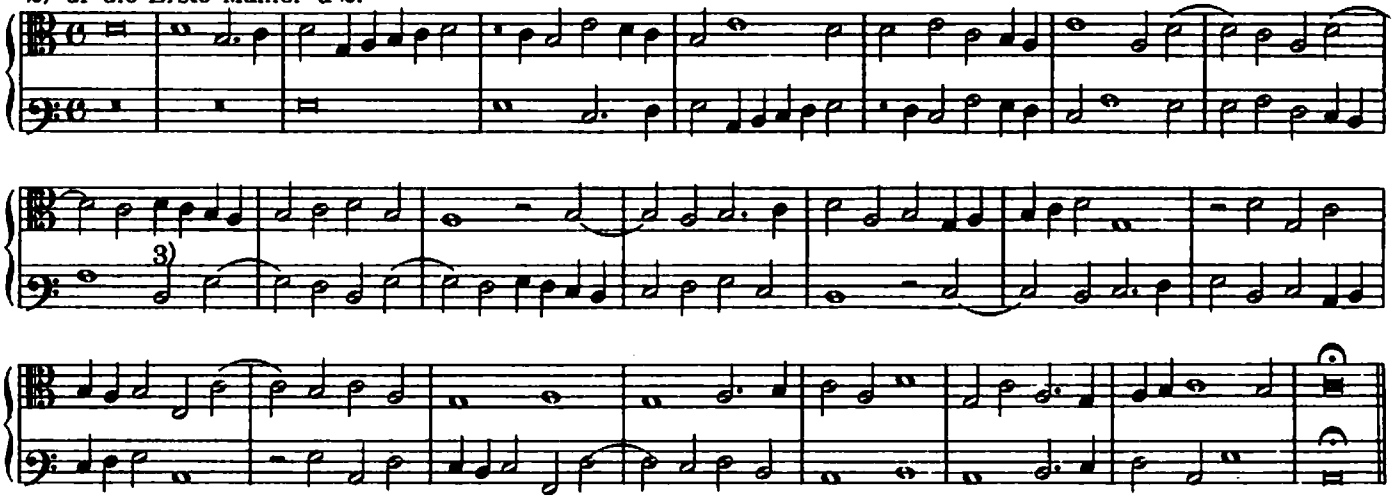
1) Dieses Beispiel, sowie der Canon über „O Mensch, bewein' dein Sünde groß" sind original, das erste rührt von Reincken her, der Canon, der in Ms. B. fehlt, stammt von Sweelinck selbst.



1) Dieses nachfolgende Canon kan man Singen uf dreyerley Manier, Erstlich mit zwey Parteyen, in solcher Manier, daß die andere Partey folget in der Quint vnten nach 4 Pausen, zu Andern mahl so kan die andere Partey erst anfangen, vnd die forthin die erste war, folget alsdenn in der Octav. Zum drittenmahl so mag mans mit dreyen singen eine Partey mag folgen in der Quint, vnd die andere in der Octav.

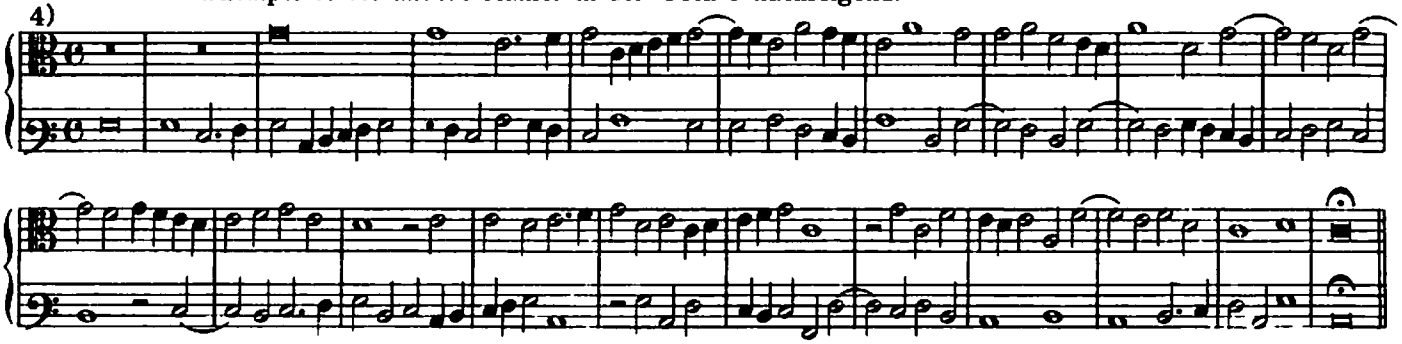
In solcher Manier von Canon mag man im Componiren keine Sext gebrauchen, die Partey, die vorhergehet muß nicht kommen vnter der andern, auch muß man keine Tertia stellen, da die Quint nachfolget zugleich niedergehend, auch nicht von der Octav in die Quint kommen durch Contraribewegung.

2) uf die Erste Manier à 2.



Eben daßelbe Exempel uf die andere Manier in der Octave nachfolgend.

4)



1) Die Regeln stammen aus Calvisius Melopoiia cap. 19 auch das folgende Beispiel ist in einem System gesetzt und mit Transpositionsschlüsseln versehen dort zu finden. Der Partitursatz der beiden letzten Beispiele auf S. 77 ist selbständig nach diesen Regeln angefertigt.

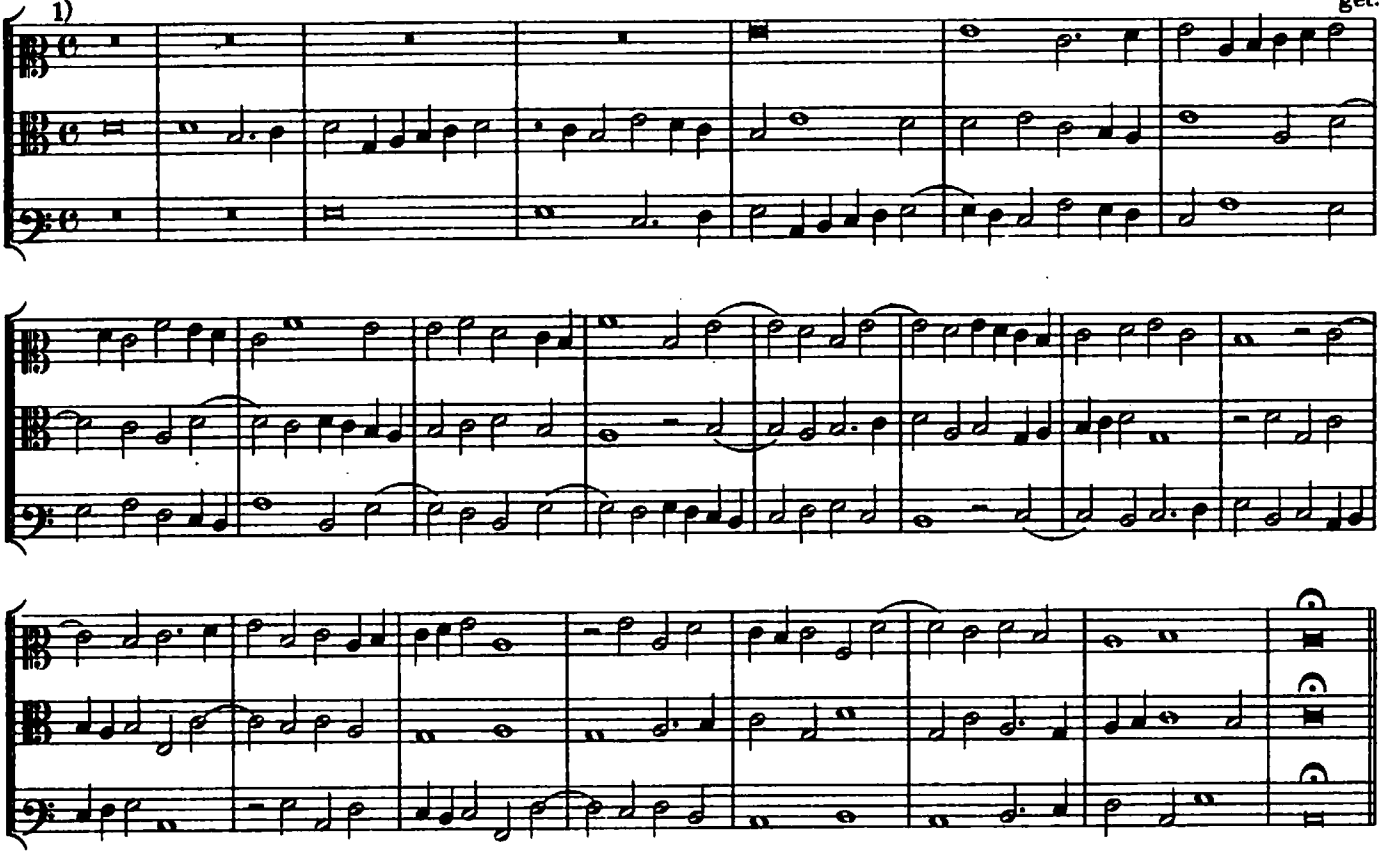
2) Dieses und das folgende Beispiel sind in Ms. B. nur bis zum 5. Abschnitt ausgesetzt.

3) Diese Note ist in Ms. C ein *f* statt *d*. Der Baß des 16. und 17. Abschnitts in diesem Beispiele fehlt ganz in Ms. C.

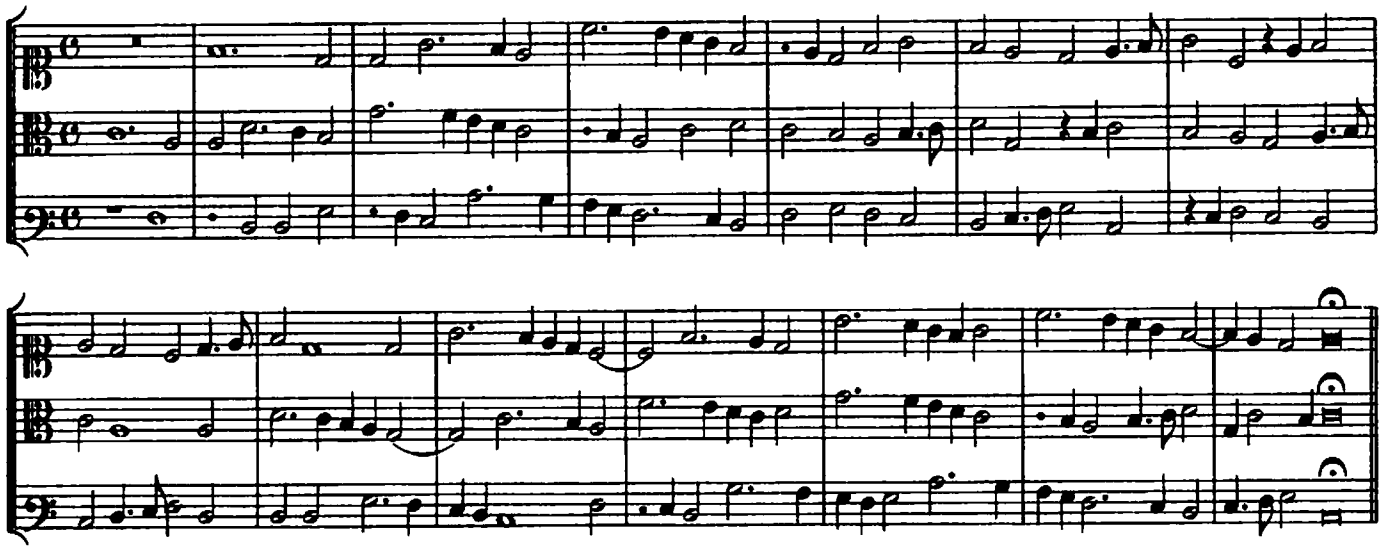
4) In Ms. B sind für die Stimmen dieses Beispiels Discant- und Altschlüssel vorgezeichnet, während die Noten unverändert beibehalten sind wie in Ms. A. Das Beispiel steht demnach in Ms. B eine Quinte höher, als in Ms. A.

Folget die 3. Verenderung von ebendemselben Exempel, da eine Stimme in der Quint vnten, vnd die andere in der Octave oben folget.

1)

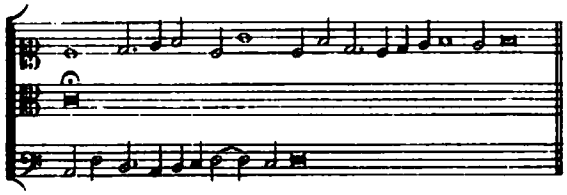


Doppelte Fuga od. Canon in der Quint vnten, Vnd in der Octave oben nach einer gantzen Pause à 3.



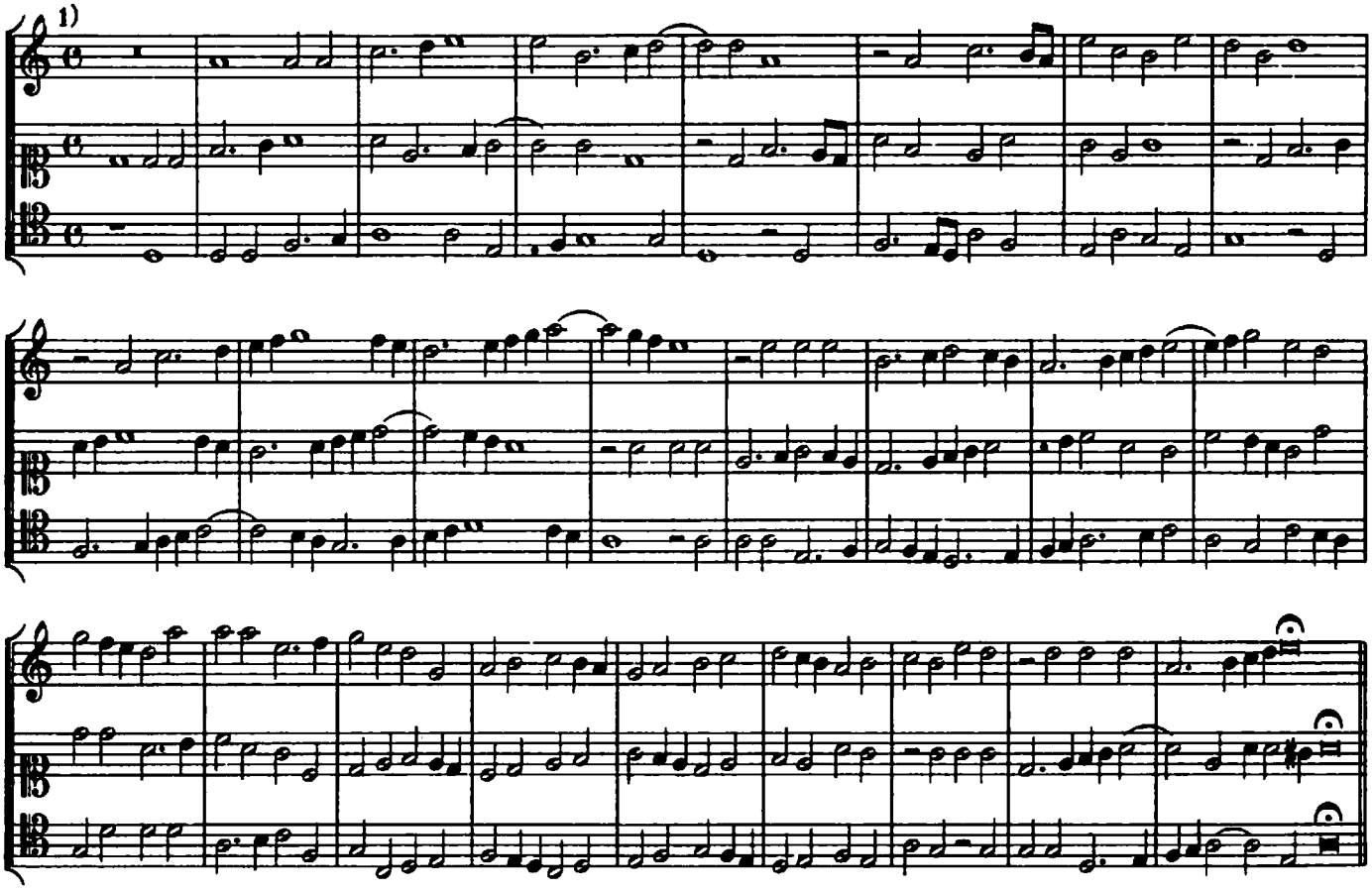
1) Diese Veränderung findet sich nicht mehr bei Calvisius, sie ist original. Auch alles Folgende bis Seite 80 ist originaler Herkunft.

In Ms. B hat das erste Beispiel auf S. 78 für die oberste Stimme den Discantschlüssel und die Noten sind dementsprechend eine Terz tiefer, als in Ms. A gesetzt. Der Schluß in Ms. B ist also:



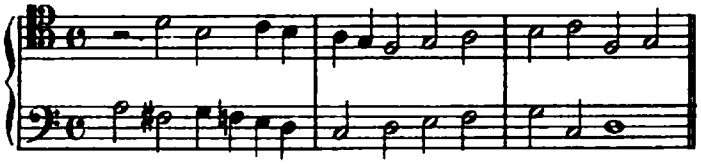
Doppelte Fuga oder Canon in der Octave Vnten, und in der Quint oben, Nach einer gantzen Pause à 3.

1)

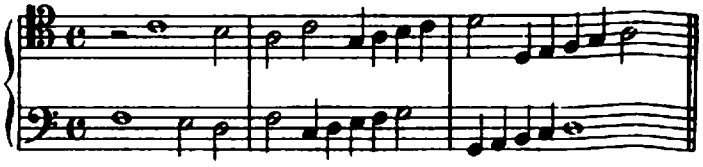


2) Folgen alhier etzliche kurtze Exempel vnd nachrichtung von Fugen oder Canonen nach einer halben Paus uf die Quart, Quint vnd Octav oben à 2.

Vnd erstlich Fuga in der Quart oben, nach einer halben Pause, mag niederspringen eine Tertia vnd eine Quint ufgehn recht auf vnd eine Octave ufspringen.

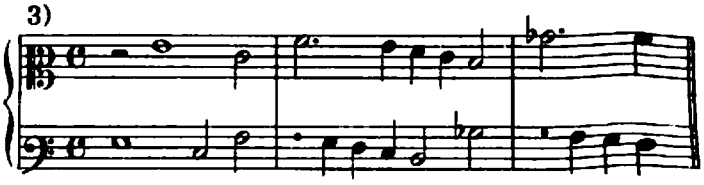


Fuga in der Quint oben nach einer halben Pause, mag recht niedergehen vnd eine Quart, Sext, Octav niederspringen, aufgehn eine Tertia vnd Quint.



Fuga in der Octav oben nach einer halben Pause, vnd mag niedergehen mit einer Tertia vnd Quint, vfgehen mit einer Quart vnd Sext.

3)

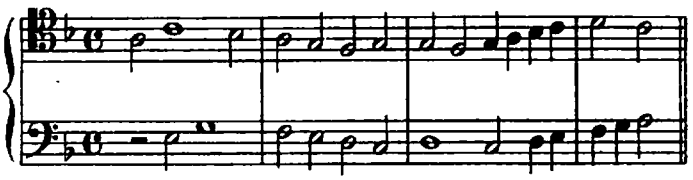


1) Dieser Canon ist in Ms. B. nicht in Partitur gesetzt, sondern nur einzeln in Stimmen.

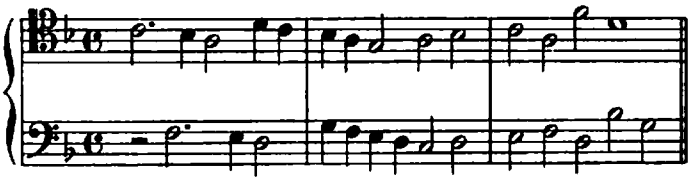
2) Alle folgenden Beispiele auf Seite 79 und 80 fehlen in Ms. B ganz.

3) In Ms. A steht hier fälschlich der Tenorschlüssel.

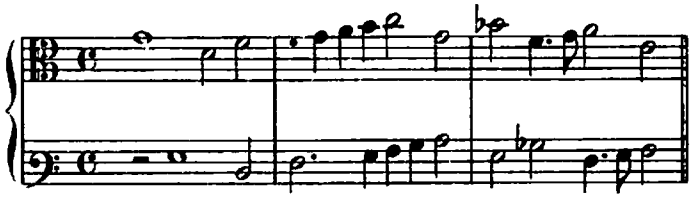
Folgen etzliche kurtze Exempel vnd nachrichtung von Fugen oder Canonen nach einer halben paus, mit 2 Stimmen uf die Quart, Quint vnd Octav vnten. Vnd Erstlich Fuga in der Quart vnten nach einer halben pause, vnd mag die Partey, die Vorgehet, Vfgehen mit einer Tertia, Quint, vnd recht uf die nechste note, Niedergehen recht, vnd mit der Octave.



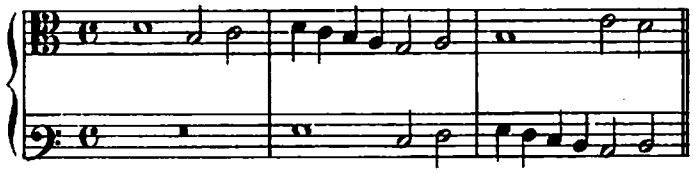
Fuga in der Quint vnten nach einer halben Pause vnd mag aufgehen mit einer Quart, Sext vnd reeht auf, niedergehn mit der Tertia vnd Octave.



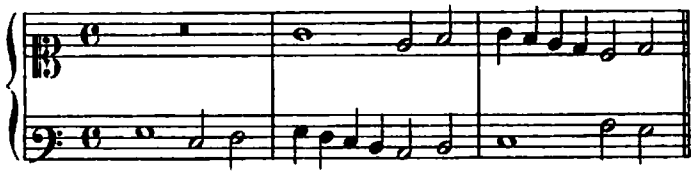
Fuga in der Octav vnten, nach einer halben Pause, vnd mag aufgehn mit der Quint, Tertia, Niedergehn mit einer Quart vnd anderen Intervallen.



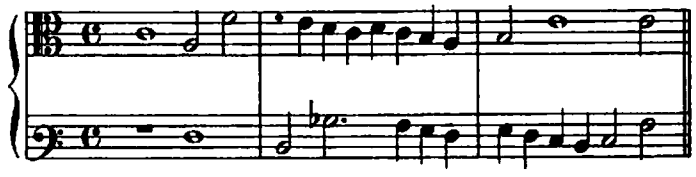
Folgen etzliche kurtze Exempel von doppelt Contrapunct à 2, wovon man die öberste Partey zum andernmahl kan Singen eine Quint niedriger: vnd die Vnterste Partey eine Octav höher, als man hier mag sehen, aber man muß im Principal keine Sext gebrauchen.
NOTA. Diese Exempel seind Canons.



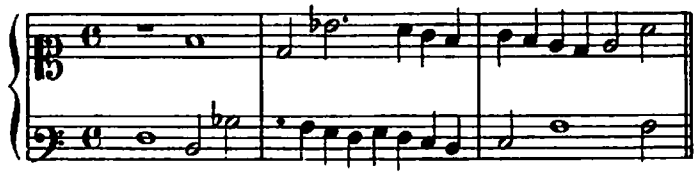
Dieses ist das vmbgekehrte vom Principal, vnd kömpt die Vnterste Partey vom Principal eine Octave höher vnd die öberste Partey eine Quint niedriger.



Ein ander Exempel nach Einer Pause. Man mag im Principal niedergehn mit einer Tertia, Quart, auch recht nieder: Aufgehn mit einer Sext, Quint, Quart vnd einen Ton:

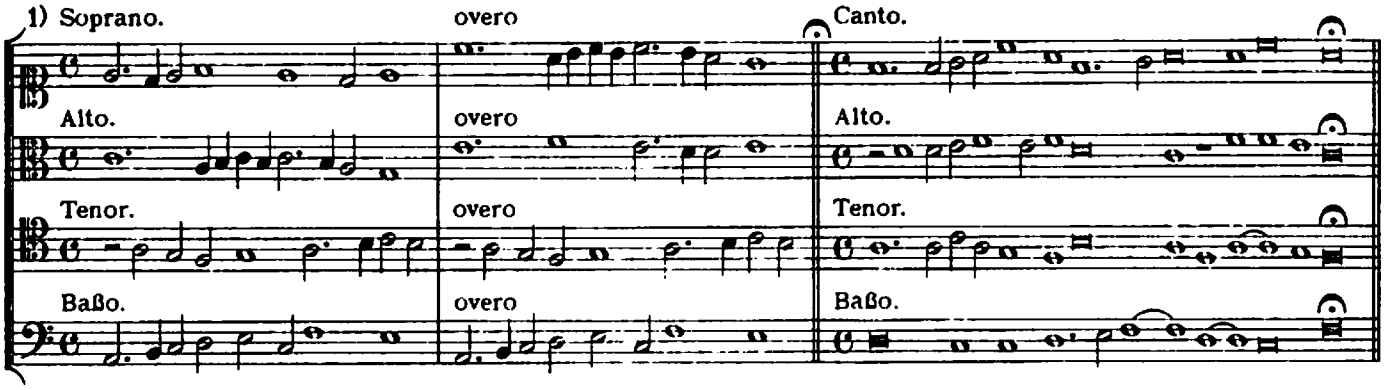


Dieses ist das Vmbgekehrte, vnd kömpt auch die Vnterste Partey vom Principal eine Octav höher, vnd die öberste Partey eine Quint niedriger.



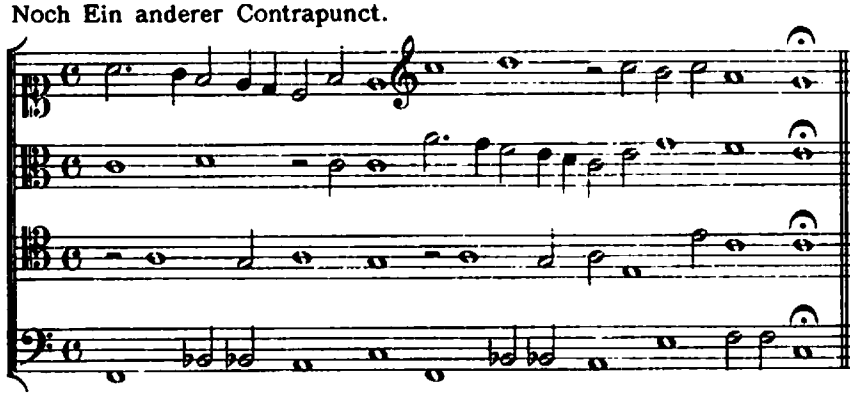
Ende dieser Exempel mit Zweyen.

Exempel Eines Contrapuncts mit Vieren.

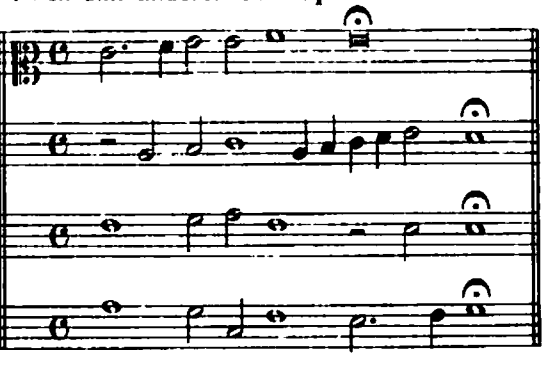


Ein anderer Contrapunct.

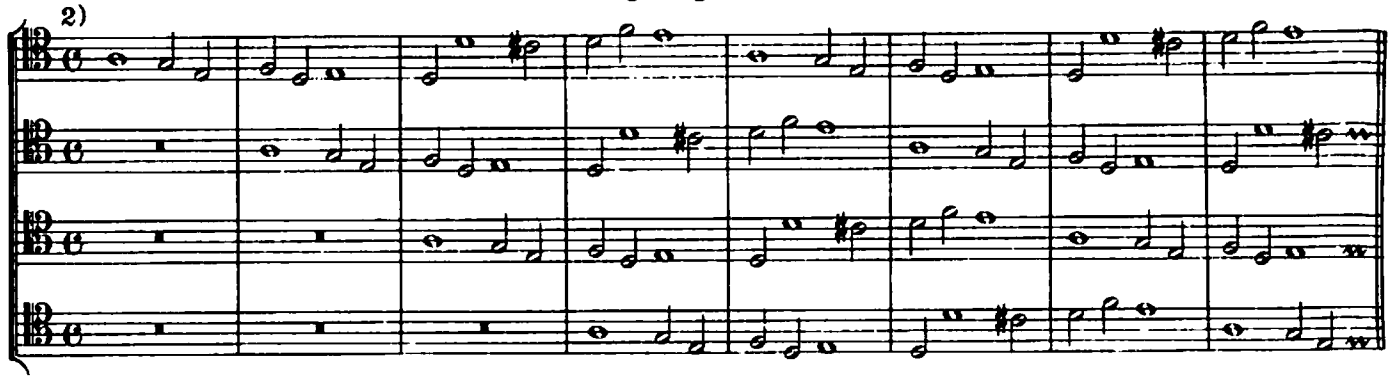
Noch Ein anderer Contrapunct.



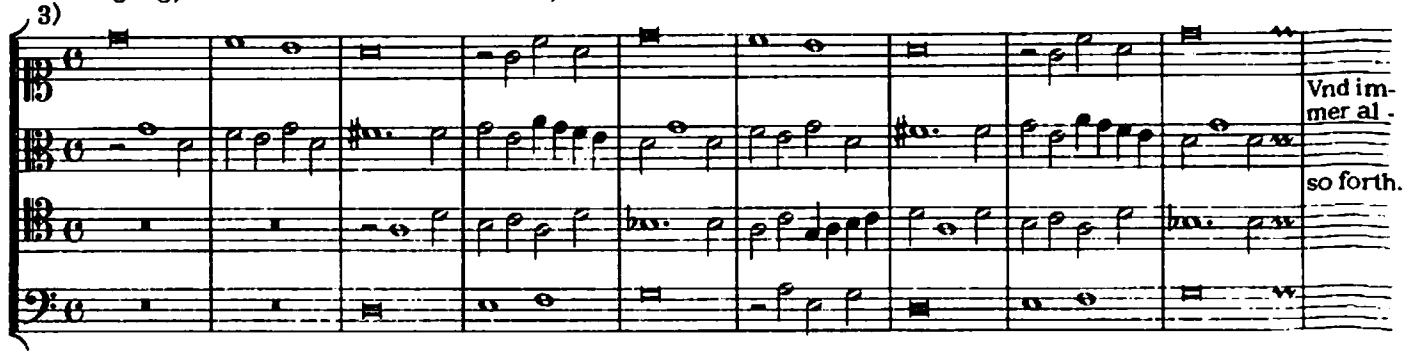
Noch Ein anderer Contrapunct.



Canon à 4 in Unisono welches ohn aufhören kan gesungen werden.



Canon à 4, der Discant vnd Baß gehen mit Contraribewegung, vnd der Alt vnd Tenor auch, vnd kan ohne aufhören gesungen werden. Autheur A. WILLAN.

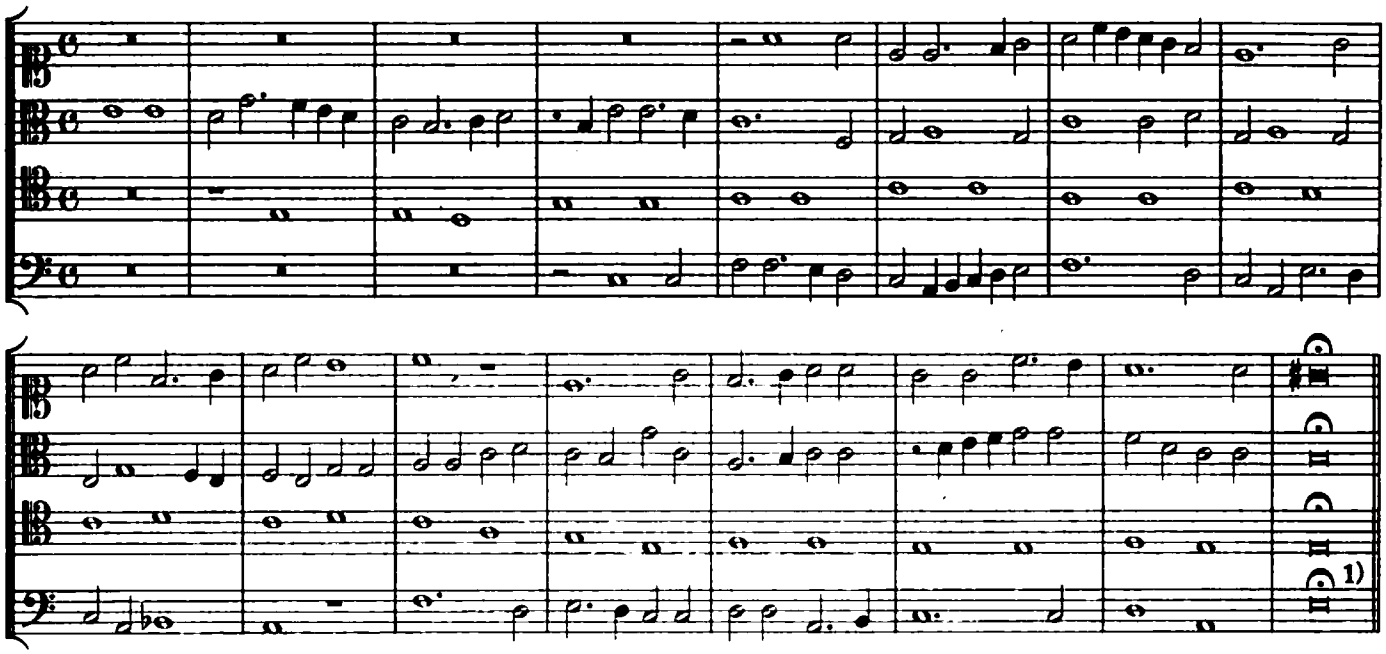


1) Diese 4 Beispiele finden sich nur in Ms. B und stammen aus Zarlinos Inst. III cap. 66.

2) Der Canon ist original.

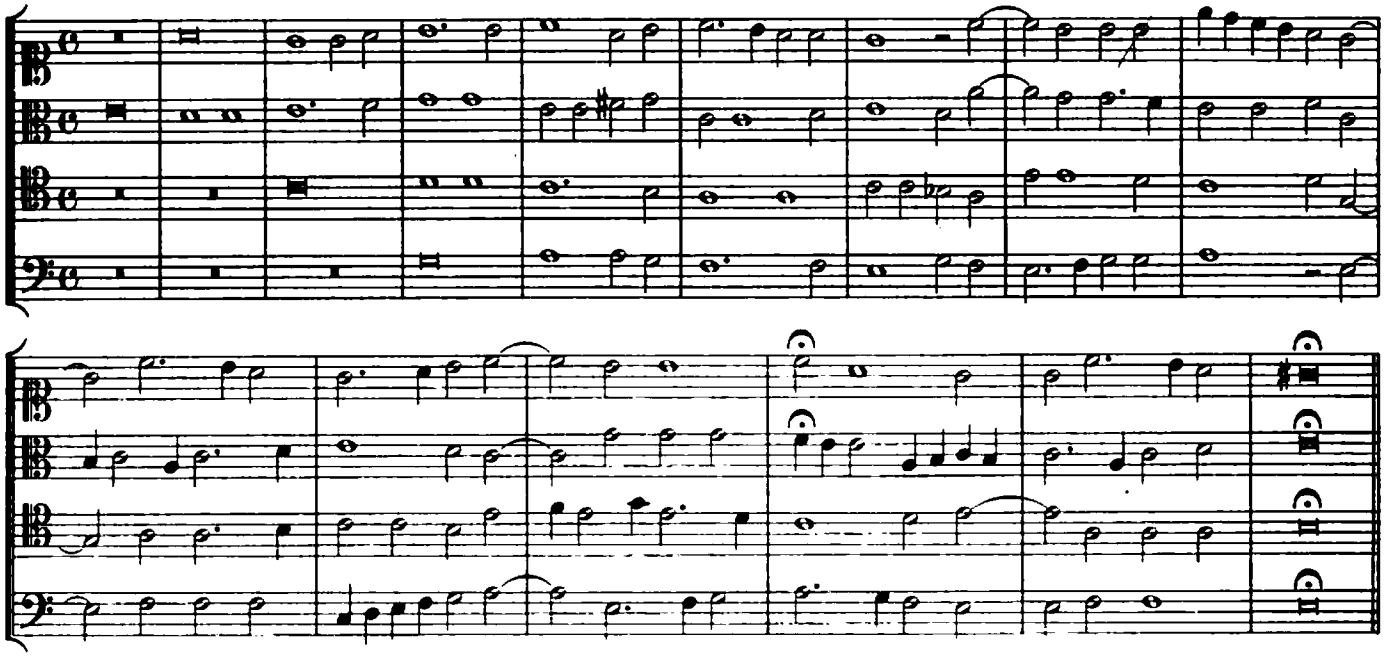
3) Alle Beispiele bis an 2) auf Seite 82 stammen aus Zarlinos Institution III cap. 66, wo auch der Willaertsche Canon sich findet. In Ms. B folgt dieser Canon erst nach den beiden nächsten Beispielen, welche in Ms. B auch einzeln in Stimmen aufgezeichnet sind.

Der Discant folget dem Baß mit Contraribewegung, aber der Alt ist nicht Canon. Der Tenor führet den Choral.



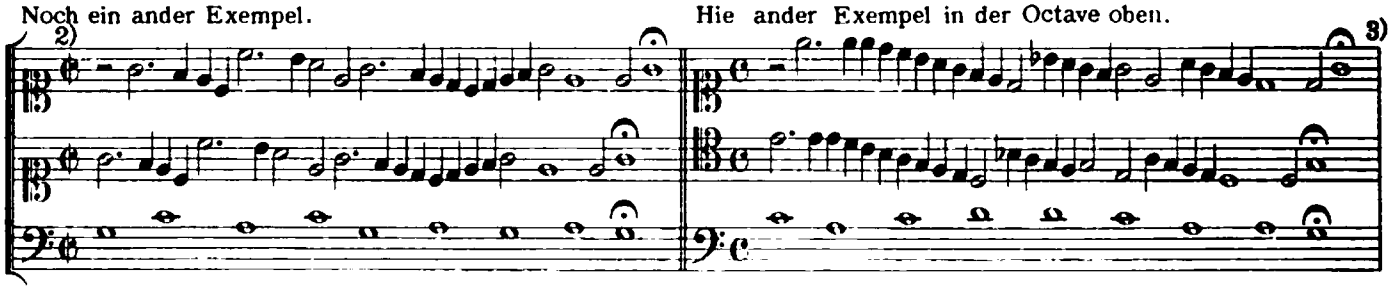
À 4. Dieses ist eine Composition, da der Discant vnd der Baß zusammen fugiren, durch Contraribewegung, vnd auch der Alt mit dem Tenor, alhier zu sehen.

In solcher Manier von Composition mag der Discant mit dem Alt in keiner Quart stehen.



Noch ein ander Exempel.

Hie ander Exempel in der Octave oben.

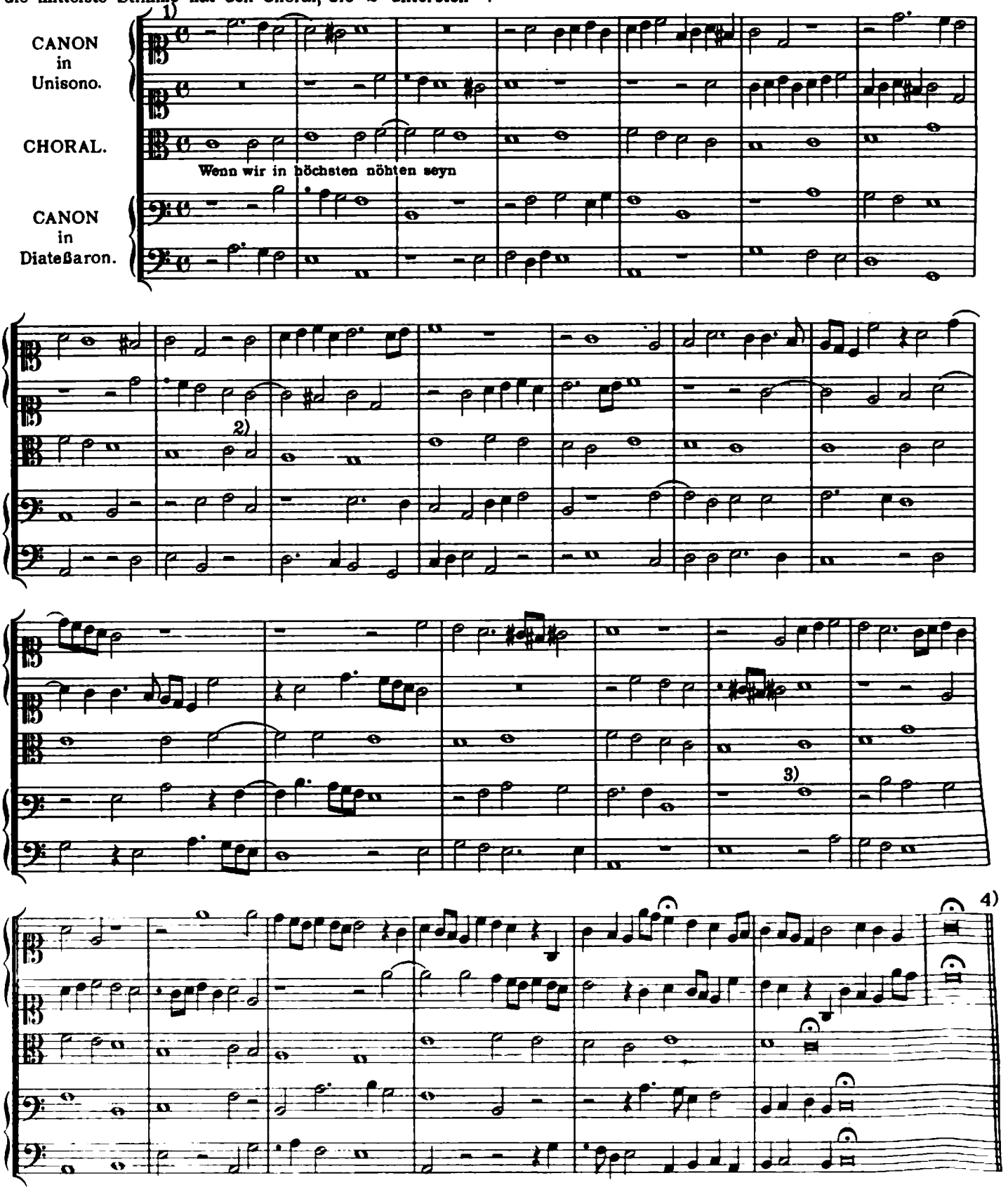


1) Diese Schlußnote heißt in Ms. A u. C fälschlich *d*, in Ms. B richtig *e*.

2) Von hier an sind alle folgenden Beispiele und Regeln nicht mehr aus Zarlinos Institutionen entlehnt, sie sind sämmtlich originaler, nordischer Herkunft und bilden eine Erweiterung des Zarlinoschen Inhalts, wodurch die Fortschritte dieses wichtigsten Gebietes der Theorielehre im Laufe eines halben Jahrhunderts, 1550-1600, gekennzeichnet wird.

3) Mit diesem beiden Beispielen schließt Ms. B.

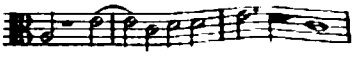
À 5. Die 2 oberste Stimmen haben Canon in Unisono, die mittelste Stimme hat den Choral, die 2 untersten Stimmen haben Canon in der Octave.



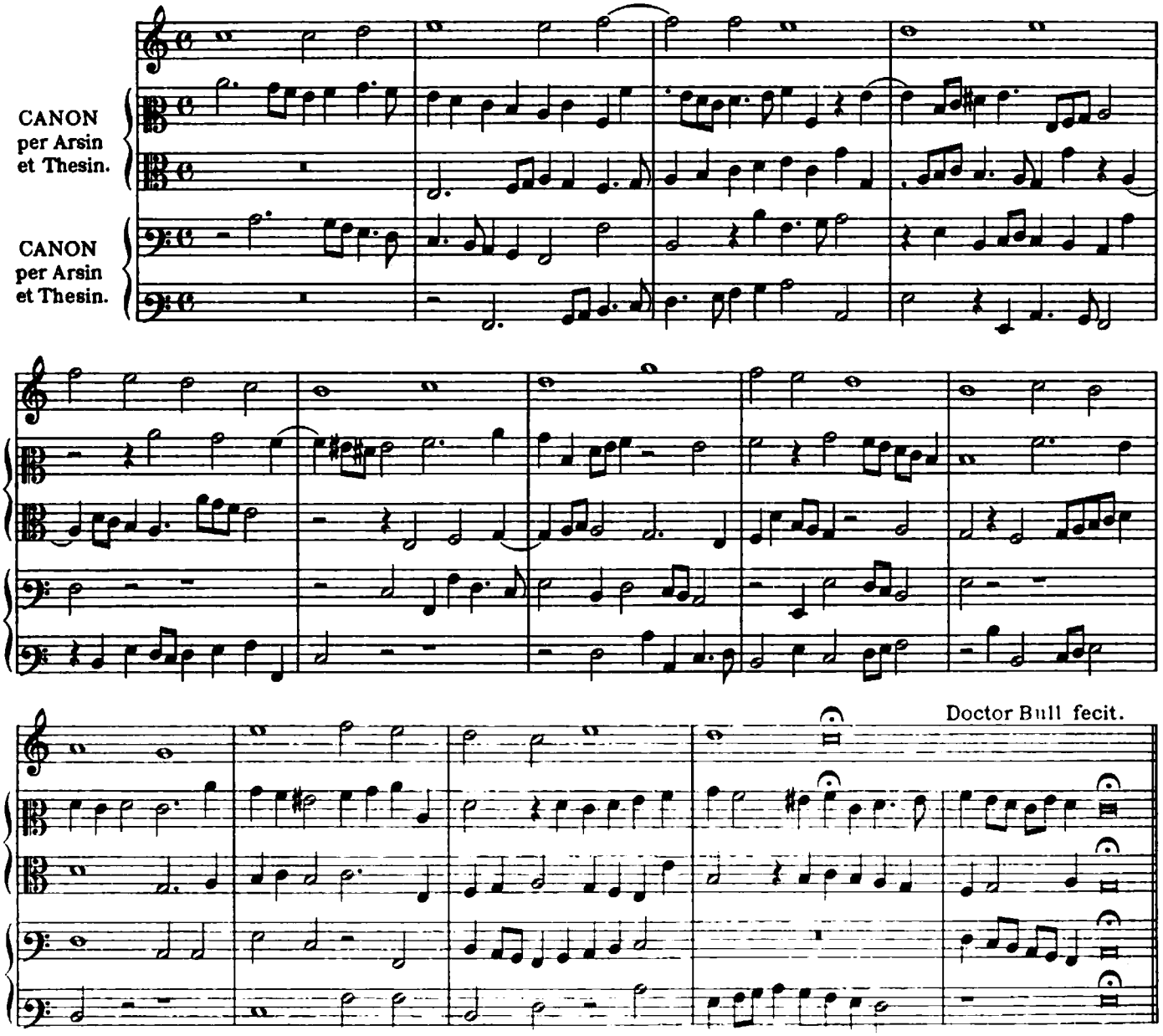
1) In dieser Bearbeitung wird der Choral wiederholt im Gegensatz zu dem Bullschen Beispiele, wo der Choral nur einmal gesungen wird.

2) Diese Note heißt im Ms. C fälschlich *a* statt *A*.

3) In diesem und den beiden folgenden Abschnitten lautet die Choralstimme im Ms. C fälschlich:



4) In Ms. A bleibt pag. 272 leer.



De Fugarum quibusdam appellationibus.

Wie man etzliche Fugen oder Canons zu nennen oder zu Tituliren pflegt.

1) Fuga in Unisono. Wenn die folgende Parteyen in Unisono der Vorhergehenden folgen.

2) Fuga in Epidiateßaron oder Hyperdiateßaron oben in der Quart.

3) Fuga in subdiateßaron oder Hypodiateßaron Vnten in der Quart.

4) Fuga (:oder Canon:) in Epidiapente oben in der Quint

5) Fuga in subdiapente. Vnten in der Quint.

6) Fuga (vel Canon) in Epidiapason oben in der Octav.

7) Fuga (oder Canon welches eben das) in supdiapason. Vnten in der Octav. FINIS. 1)

1) Diese originale Aufzählung der Fugenarten zeigt gegen jene des Zarlino und Calvisius eine Beschränkung insofern, als Fugentitel in der Terz, Sext und Septime fehlen. In Ms. C folgt nach einer leeren Seite die auf S. 85. in unserem Text mitgeteilte originale Tabelle für die Modi, die den Schluß des ganzen Manuskriptes C bildet. Alles Übrige, was nun nachfolgt, ist allein in Ms. A enthalten. Nach 4 leeren Seiten (pag. 276-279) beginnt (pag. 280) die neuere Lehre vom doppelten Kontrapunkt, bei uns auf Seite 86. Vielfach haben wir den Text von Ms. A zusammengezogen, wodurch unsere Anordnung von jener in Ms. A verschieden wurde. Zunächst stellen wir alle Regeln des doppelten Contrapunkt's alla Octava zusammenhängend dar, so daß sich auf Seite 92 an den Inhalt von pag. 305 in Ms. A sogleich die in Ms. A erst auf pag. 328 beginnende Fortsetzung dieses Kontrapunkt's anschließt. Nach der Darstellung des doppelten Contrapunkts der Octave folgt auf Seite 96-101 die in Ms. A schon auf pag. 305-326 enthaltene Abhandlung vom doppelten Contrapunkt alla duodecima u. decima und vom drei- und vierfachen Contrapunkt. Daran schließt sich auf Seite 102-104 der Schluß dieses Teil's in Ms. A von pag. 341-351. Die auf Seite 86 von uns mitgeteilten Regeln sind aus den drei ersten Darstellungen dieses doppelten Contrapunkts in Ms. A zusammengestellt. Die folgenden einfachen Beispiele auf Seite 86 sind den beiden ersten Darstellungen entlehnt in Ms. A aus p. 280-281 und 287-289. Die entsprechenden Beispiele aus der dritten Darstellung im Ms. A auf pag. 301-302 haben wir fortgelassen.

1)

Vor einem Organisten, der zur Teutschen Tabulatur gewohnet, vnd sich in die Noten vielleicht so gar nicht richten könte: deuchtet mich nicht verboten, die Modos auf diese Art zu Vnterscheiden.

Modi Authentici seu Regulares in Cantu duro.

1	3	5	7	9	11
C. d̿ ā d̄ A. T. a d B. A	C. ē̿ h̄ ē A. T. h e B. H	C. f̿ c̿ f̄ A. T. c̄ f B. c	C. ḡ̿ d̿ ḡ̄ A. T. d̄ g B. d	C. ā̿ ē̿ ā A. T. ē a B. e	C. c̿ ḡ̿ c̄ A. T. ḡ c B. G
2	4	6	8	10	12
C. ā̿ d̿ ā̄ A. T. d̄ a B. d	C. h̄ ē h A. T. e H B. E	C. c̿ f̿ c̄ A. T. f c B. F	C. d̿ ḡ̿ d̄ A. T. ḡ d B. G	C. ē̿ ā ē A. T. a e B. A	C. ḡ̿ ē̿ ḡ̄ A. T. ē̄ ḡ B. e

Modi Plagales seu Transpositi in Cantu b molli.

2)

1	3	5	7	9	11
C. ḡ̿ d̿ ḡ̄ A. T. d̄ g B. d	C. ā̿ā̄ ē̿ē̄ āa A. T. ēe aA B. eE	C. b̄ f̄ b A. T. f B B. F	C. c̿ ḡ̿ c̄ A. T. ḡ c B. G	C. d̿ ā d̄ A. T. a d B. A 10b)	C. f̿ c̿ f̄ A. T. c̄ f B. c
2	4	6	8	10	12
C. d̿ ḡ̿ d̄ A. T. ḡ d B. G	C. ē̿ ā ē A. T. a e B. A	C. f̿ b̄ f̄ A. T. b f B. B	C. ḡ̿ c̿ ḡ̄ A. T. c̄ g B. c	C. ā̿ā̄ d̿d̄ āa A. T. d̄d aA B. dD	C. c̿ f̿ c̄ A. T. f c B. F

1) Diese in Grammans Manuscript befindliche Moditabelle ist original verfaßt.

Durch die Buchstaben C. A. T. B und die beigefügten Klammern wird jedes Mal der Umfang des Cantus, Alt, Tenor u. Baß im betreffenden Modus angegeben.

2) Die doppelten Tabulaturzeichen bedeuten, daß sowohl die tiefere, wie die höhere Octave für die Lage des Modus Gültigkeit hat.

Kurtze doch deutliche Regulen von denen doppelten Contrapuncten. 1)

Der Erste Contrapunct wird genennet alla Octava. Solchen zu verfertigen muß man

1. keine 5ta gebrauchen (es sey den daß die 8. 3. und 6. Vorginge, und die 6 wiederumb darauf folget) dieses aber dabey woll in Acht zu nehmen, daß wen die 8 und 3 vor 5 hergehet, der Baß oder die Vnterste stimme still stehen muß, gehet aber die 6 vor der 5 her, so muß die höchste Stimme still stehen.

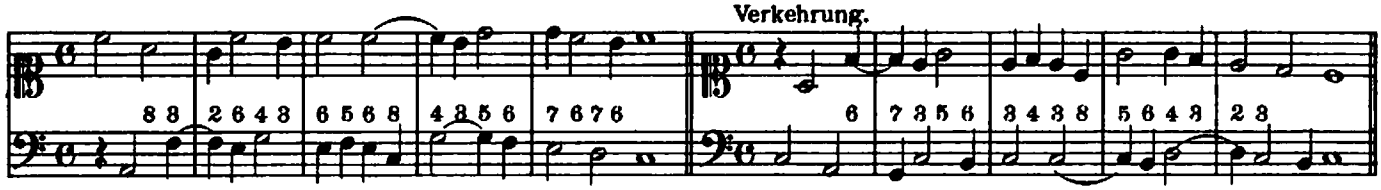
2. Alle Dißonantzen (ausgenommen die 9) können künstlich und woll angebracht werden.

3. Muß woll in Acht genommen werden, daß beyde stimmen gegen einander gehen müßen, alsdan kan die höchste stimme zur tiefsten, vnd die tiefste zur höchsten verwechselt werden.

4. Es ist absonderlich zu meiden von der Octav zur 6ta und von der 6ta zur Octava zu gehen.

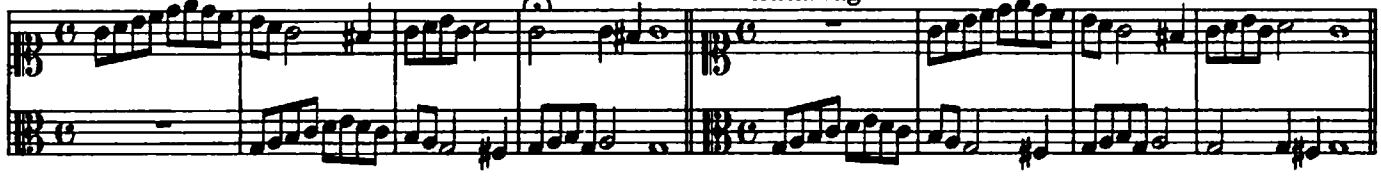
5. Auch kan der Gang (welcher zwar sonst gutgeheißen wird) von der Octava zur Tertia oder von der 3tia zur Octava auch nicht angehen, welcher in der Verkehrung solche setze, die in der vierten observation Verbohten, darstellen würde.

Verkehrung.

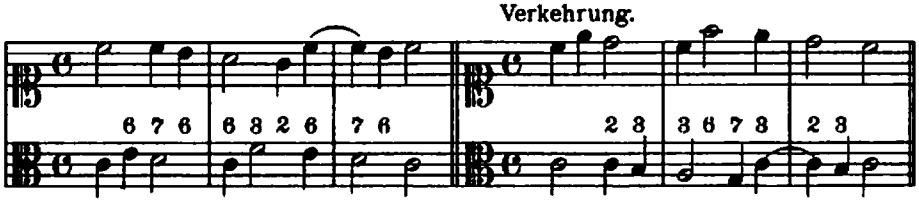


Ein ander Exempel da die andre stimme nachfolget.

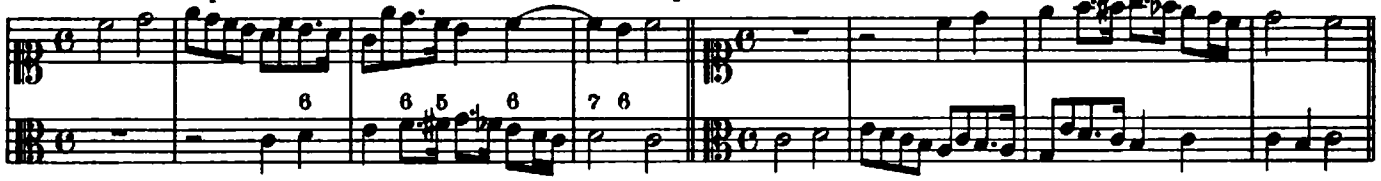
Verkehrung.



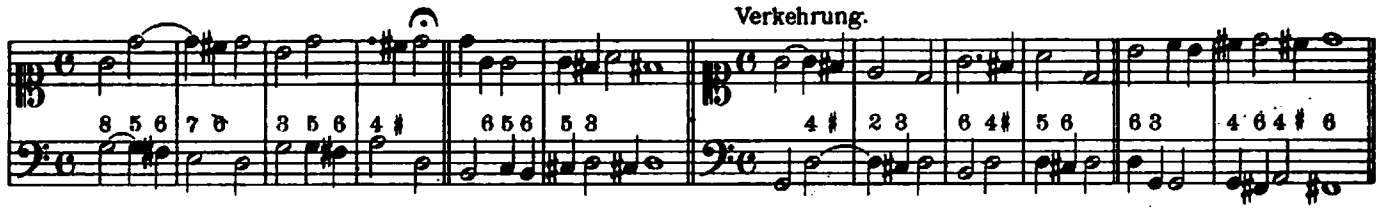
Verkehrung.



Ein ander Exempel da die ander Stimme eine Weile pausiret.



Verkehrung.

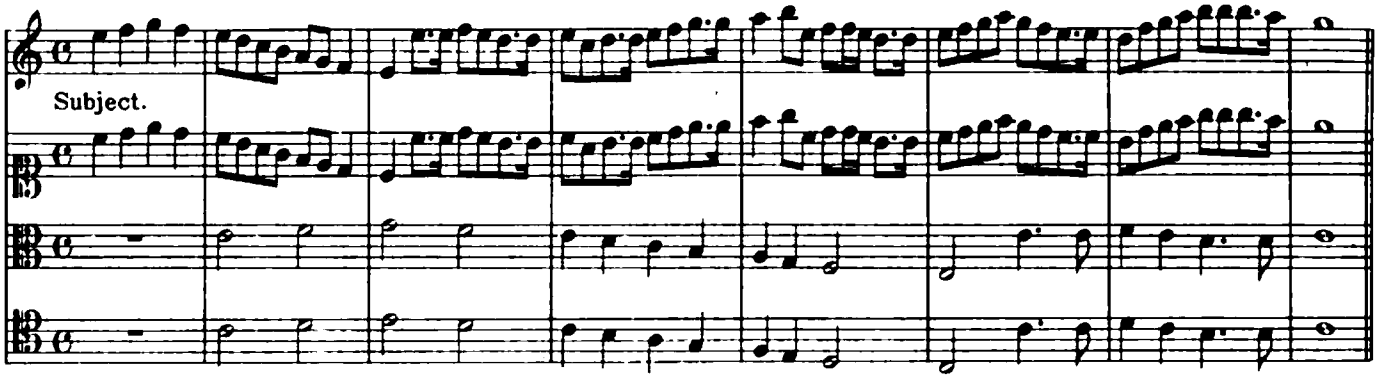


1) Alle Ausführungen von Seite 86-106 (Schluß) sind ganz originales Eigentum der Sweelinck'schen Schule. Es ist in ihnen die Lehre vom neueren Gebrauch des doppelten Contrapunct's enthalten, welche durch eine große Menge Beispiele im Tokkatenstile erläutert wird, der wiederum auf instrumentale Einflüsse hinweist. Über die historische Bedeutung dieser Abschnitte siehe die Einleitung.

Von Seite 86-104 reicht der 2. Hauptteil in Ms. A, die dort pag. 280-351 umfaßt. Die hierin geschilderte neuere Lehre vom doppelten Contrapunct steht im Gegensatz zu der älteren Zarlinoschen im 1. Hauptteile von Ms. A. Der doppelte Contrapunct in der Octave wird 4 Mal in Ms. A beschrieben 1) auf pag. 280-286, 2) pag. 287-300, 3) pag. 300-305 und setzt sich fort auf pag. 328-332 und 4) von pag. 333-340. Aus pädagogischen Rücksichten erklärt sich die Unterbrechung von pag. 305-328, denn nachdem auf diesen Seiten der doppelte Contrapunct alla duodecima (pag. 305-311), decima (pag. 312-314) und der drei- und vierfache Contrapunct (pag. 315-326) gezeigt sind, werden noch einmal in der bedeutungsvollsten Form dieser Contrapuncte, im doppelten Contrapunct alla Octava die Übungen wieder aufgenommen. Nachträge zu den bisher gegeben Regeln und Beispielen auf pag. 341-351 bilden den Schluß des 2. Hauptteils von Ms. A.

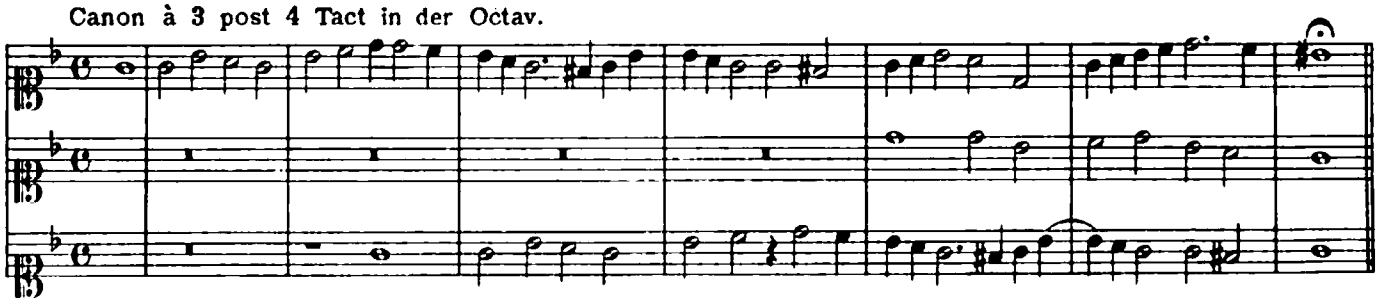
1) Das Canon per augmentationem wird in Acht genommen daß keine quint darin muß gebraucht werden, auch zwei tertien und keine zwei Sexten auf einander. Sie werden Canones per augmentationem genennet, weil die andere stimme der Ersten alles langsahm nachmachet, was die Erste stimme halb so geschwinde vorhergemachet als zum Exempel.

Canon Duplex à 4 per augmentationem.

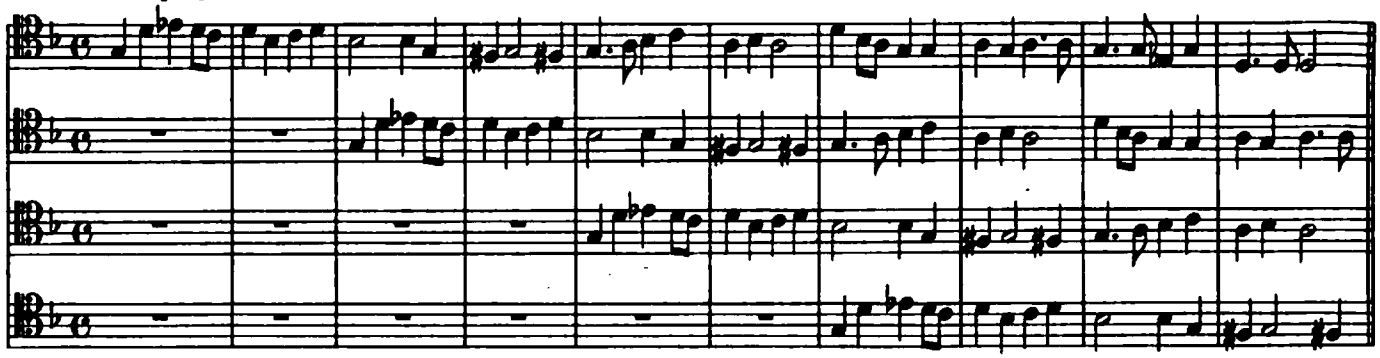


Folgendes Canon, worinnen die dritte Stimme Verborgen vnd versteckt, welches die umbgekehrt noten von den ersten 4 tacten seyn und schließt im Final, wird folgender gestalt eingerichtet.

Canon à 3 post 4 Tact in der Octav.

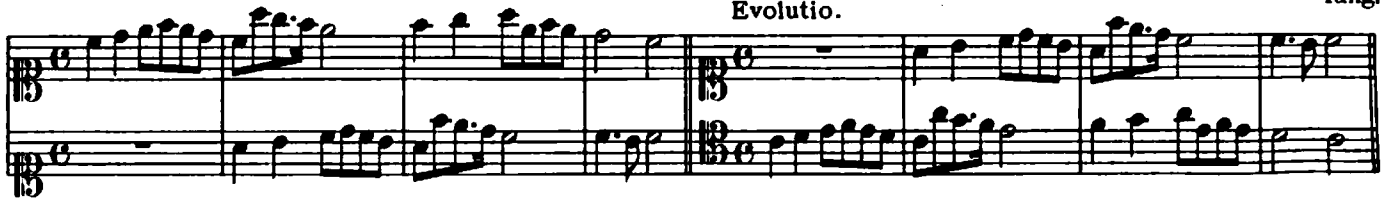


Canon perpetuum in Unisono nach 2 Tacten.



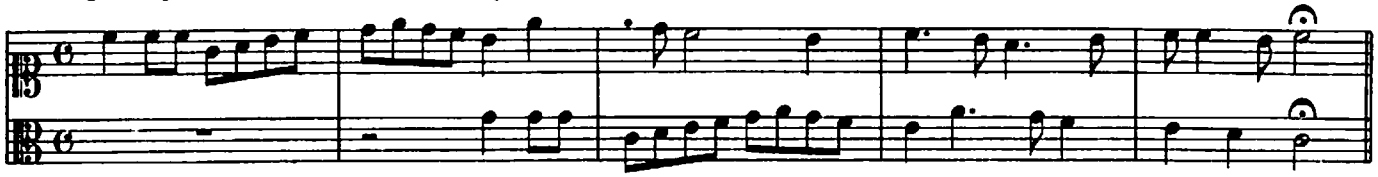
Fuga Duplex in ditono oder Terz: diese Fuge kan in der Mitte eines Stücks angebracht werden, aber nicht im Anfang.

Evolutio.

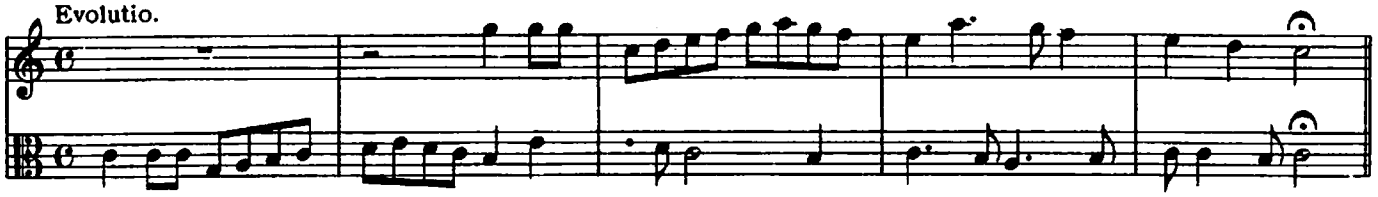


1) Nach den einfachen Beispielen aus der 2. Darstellung auf pag. 287-289 in Ms. A, kehren wir auf Seite 87 zu der 1. Darstellung in Ms. A auf pag. 281 zurück und stellen die Canons und Doppelfugen, welche in Ms. A auf pag. 281-287 stehen, auf Seite 87 und 88 ohne Unterbrechung dar.

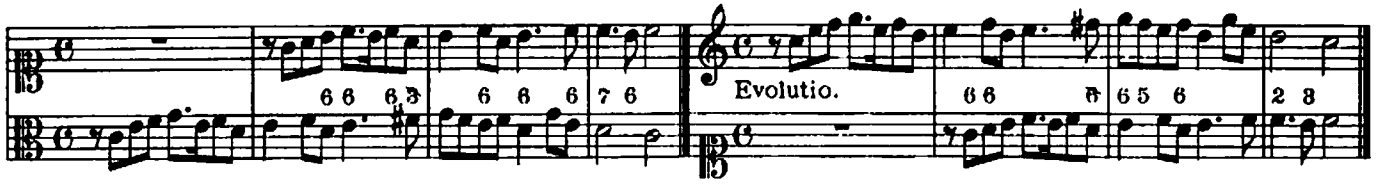
Fuga Duplex in diateßaron oder Quart. Diese Fugen müßen in ihrem ambitu bleiben.



Evolutio.

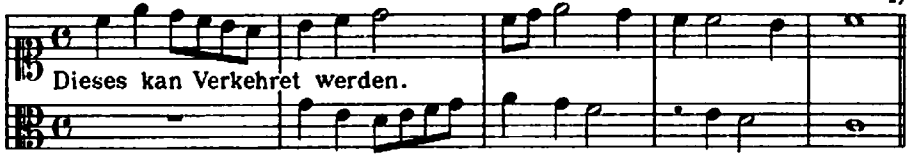


Fuga duplex in diapente oder Quint. Diese muß im gleichen im ambitu bleiben.

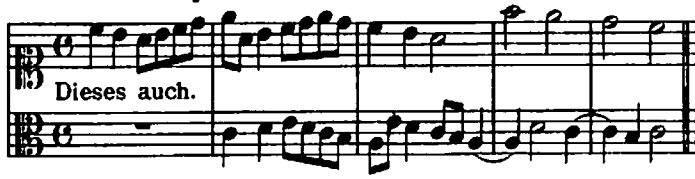


Fuga duplex syncopata per Contrarium Motum. Hier wird die Quint in gemieden, es sey den in diateßaron, daß die 6te vorher und nachfolget.

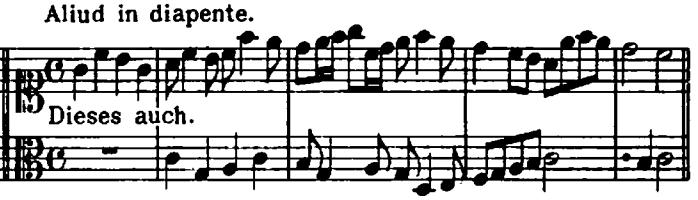
1)



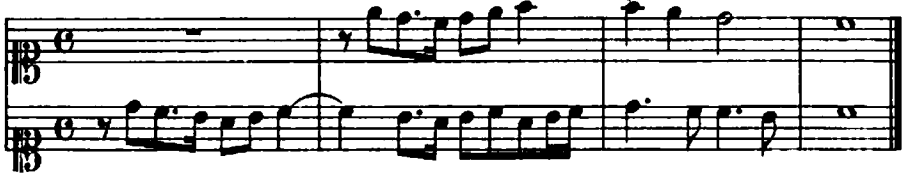
Aliud in diapason.



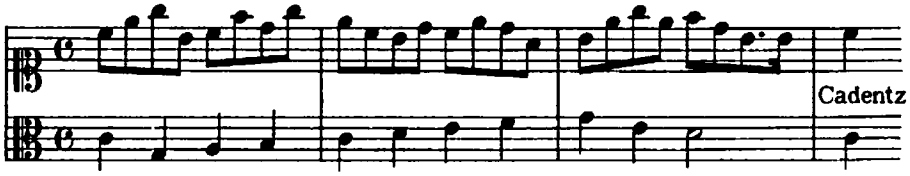
Aliud in diapente.



Fuga duplex aus der Secunda vnd können mitten im Stück gebrauchet werden, aber nicht im anfang, weil es aus den thon kömpt.



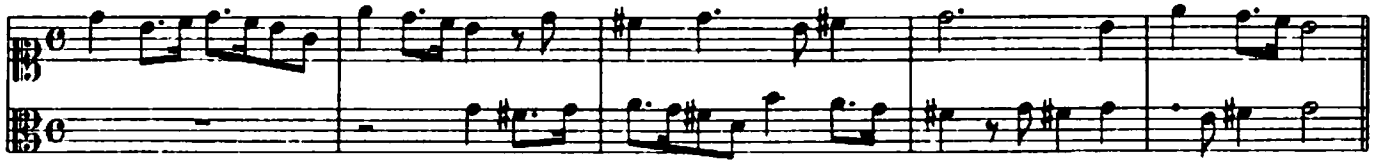
Folgende Fuge kan 6 Mahl vmbgekehret werden, es müßen aber alle Noten und setze rein stehen. 2)



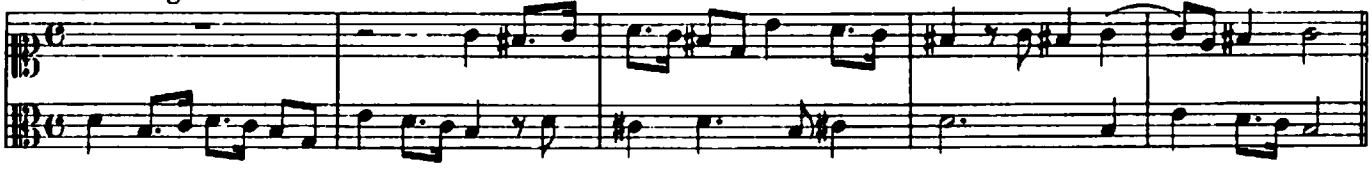
1) Für dieses und die nächsten Beispiele sind die Umkehrungen, die leicht selbst auszuführen sind, in Ms. A nicht mehr hingesetzt.

2) Hier folgen Regeln und Beispiele in Ms. A auf pag. 287-289, die wir bereits auf Seite 86 mitgeteilt haben. Auf pag. 288 werden weitläufig die von uns schon auf Seite 86 als erste Regel gekennzeichneten Bemerkungen über den Gebrauch der Quinte in diesem Kontrapunkt mit anderen Worten wiederholt; sie fehlen daher hier. Unsere Darstellung nimmt an dieser Stelle den Text von Ms. A unmittelbar nach den aus pag. 289 schon auf unserer Seite 86 angeführten Beispielen auf und stellt den Inhalt von pag. 289, zweite Hälfte - 297 aus Ms. A von hier an bis Seite 92 ohne Unterbrechung dar. (vide Anmerkung 1 von Seite 84 am Schluß.)

Exempel einer rechten Fuge aus der 5ta.

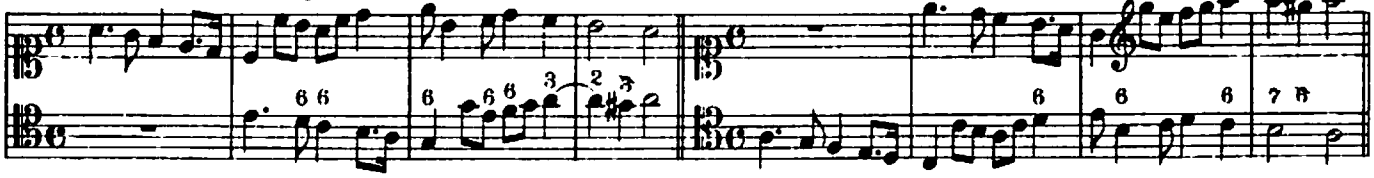


Verkehrung.



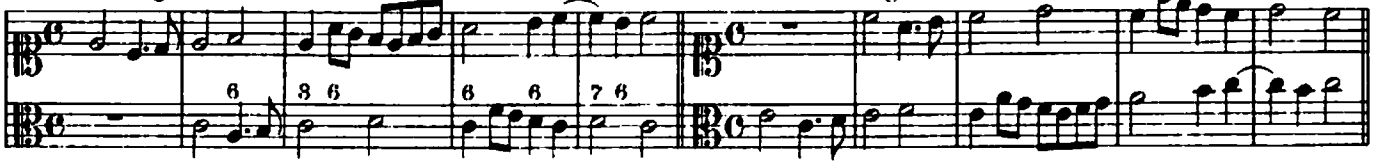
Eine Fuga aus der Quarta.

Die Verkehrung.

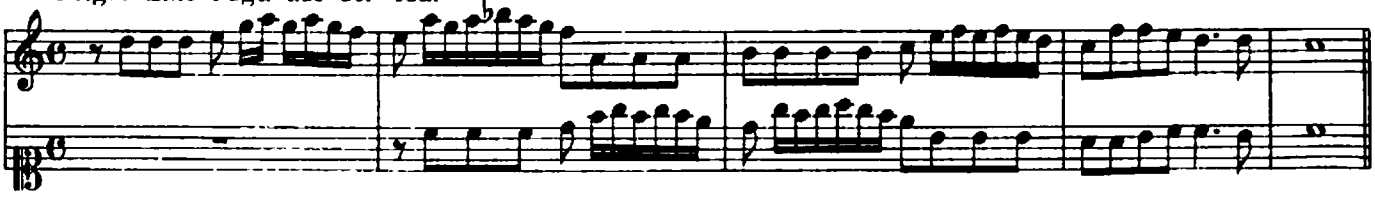


Eine Fuga aus der 3tia.

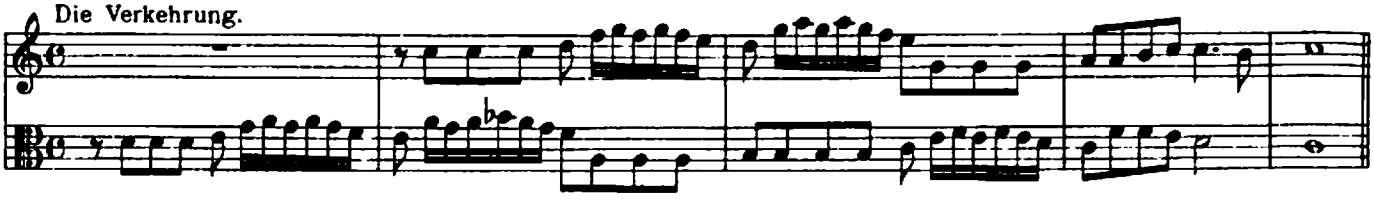
Die Verkehrung.



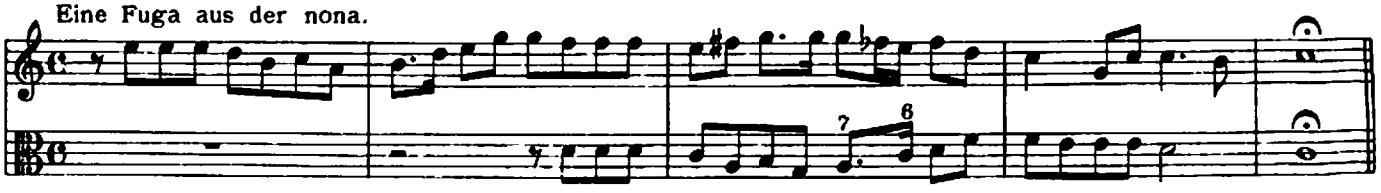
Folget Eine Fuga aus der 2da.



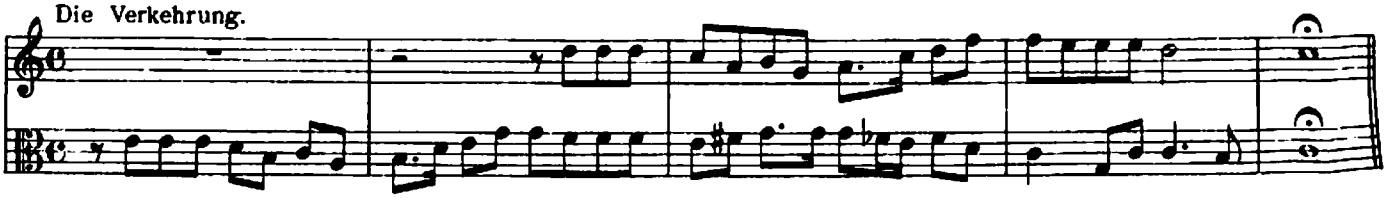
Die Verkehrung.



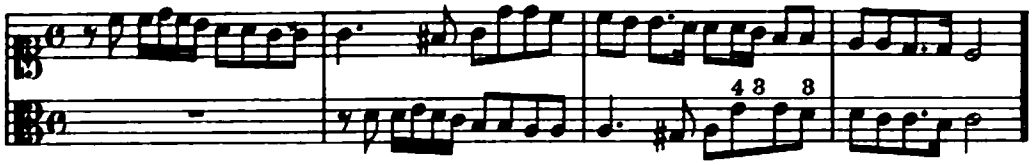
Eine Fuga aus der nona.



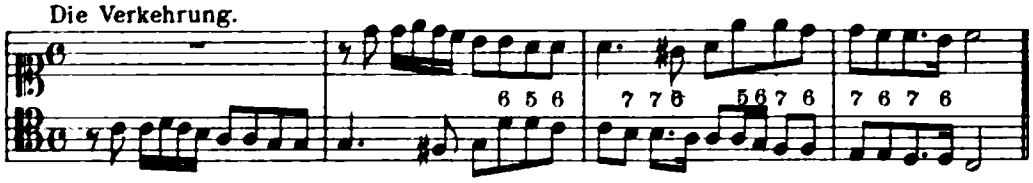
Die Verkehrung.



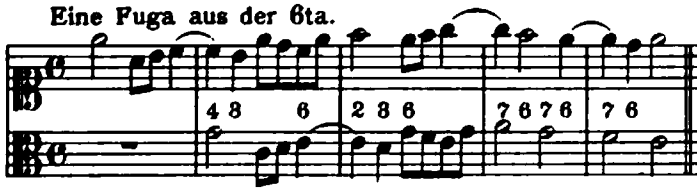
Eine Fuga aus der 7tima.



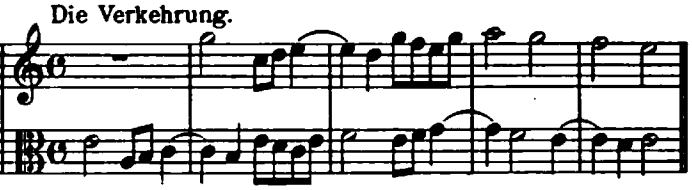
Die Verkehrung.



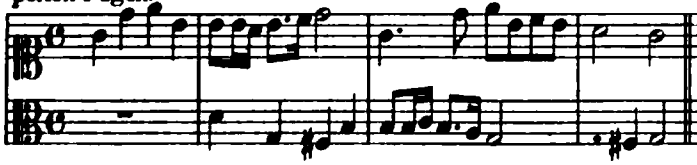
Eine Fuga aus der 6ta.



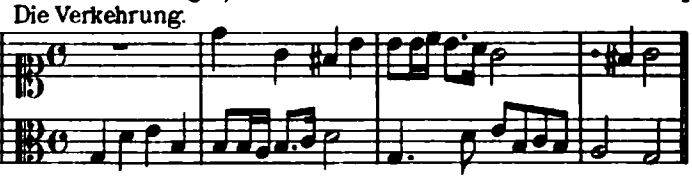
Die Verkehrung.



Ein Exempel, da die andere Partey der Ersten per Contrarium motum nachfolget, ist fast die allerkünstlichste Ahrt der doppelten Fugen.



Die Verkehrung.

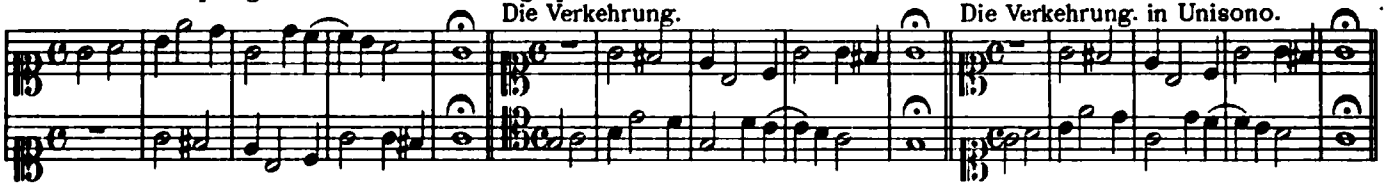


NB. Die Contrarie bewegung, muß also verrichtet werden, als die Erste stimme in der Octave des thons anfähet muß die andere in der 5ta anfahen, wen aber die Erste Stimme in der 5ta anfähet, muß die andere in der 8tava anfahen vnd kan die nachfolgende Stimme entweder einen halben oder mehr tacte pausiren, nachdehm die Fuga lange oder kurtz beliebet wird zu verfertigen.

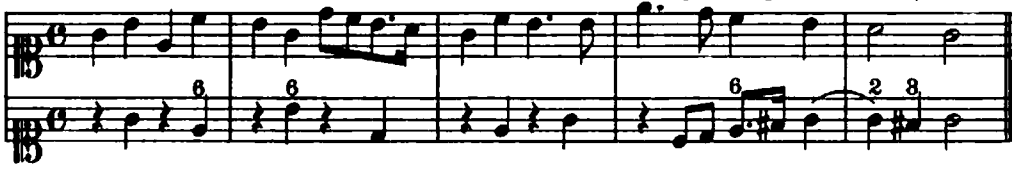
In diesem Exempel geschieht die andere Fuga p. Contrarium Motum in Unisono oder in der Octava.

Die Verkehrung.

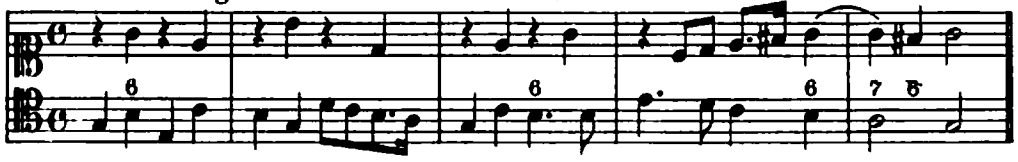
Die Verkehrung. in Unisono.



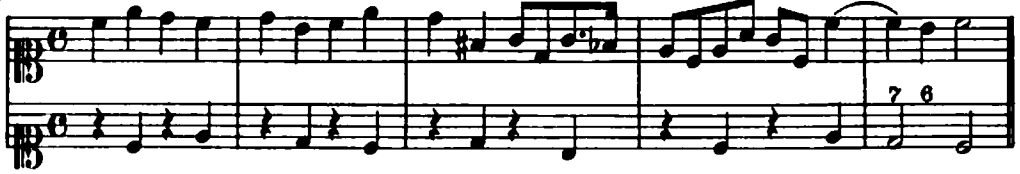
Ein ander Exempel, da die andere Stimme in Unisono p: Contrarium Motum der Ersten Stimme alles nachmachet, nachdehm sie vorhero bey jedweder Nota eine kleine pausa pausiret hat, als:



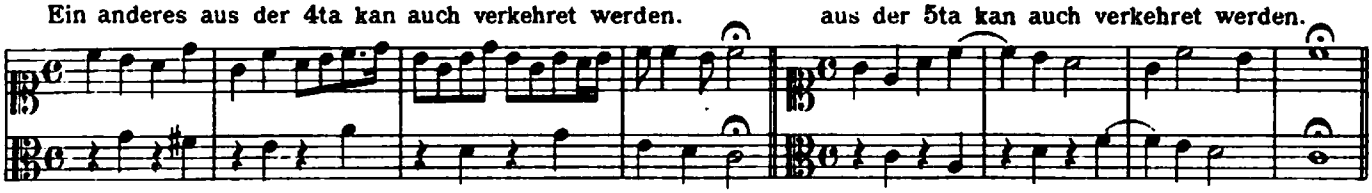
Die Verkehrung aus der Octav oder Unisono.



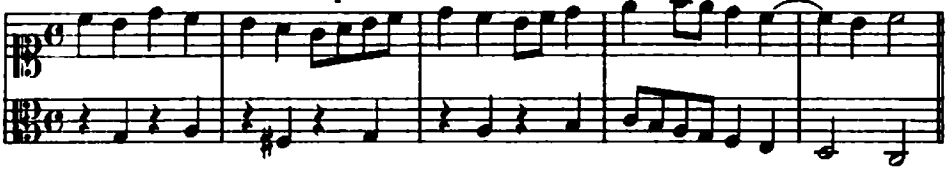
Einer doppelte Fugen Arth da die andere stimme nach pausirung eines Virteltactes der Ersten Stimmen alles nachsinget, kan auch verkehret werden.



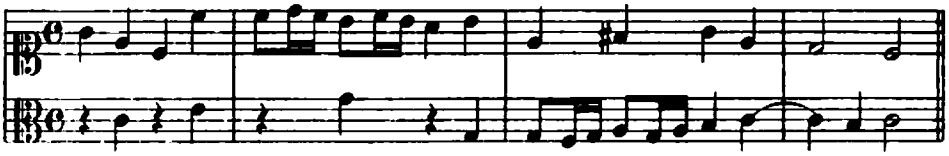
Ein anderes aus der 4ta kan auch verkehret werden. aus der 5ta kan auch verkehret werden.



Ein anderes, da die andere stimme in der 4ta vnd 5ta p: Contrarium motum nach einer Viertelpause alles | nachmachet kan auch verkehret werden.

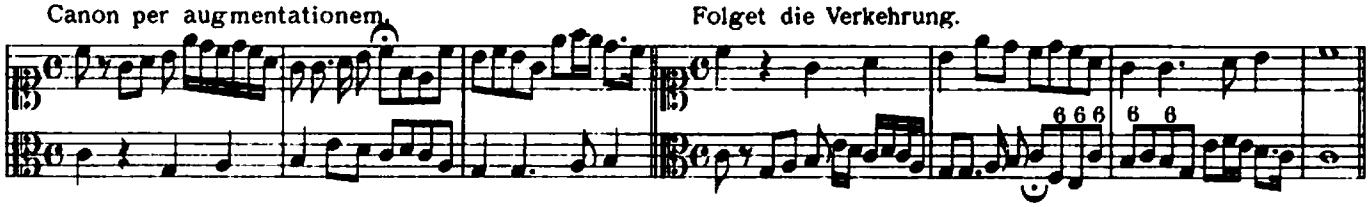


Aus der 5ta kan auch verkehret werden als nachfolget.



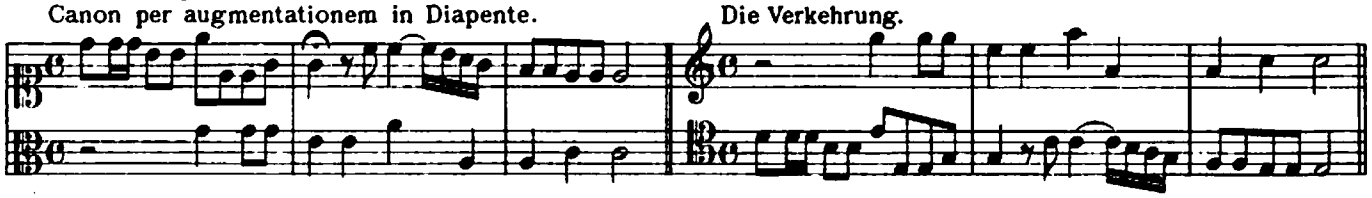
NB. Wan keine Dißonantien gebraucht werden kan man diese auch per Contrarium motum verkehren. 1)

Canon per augmentationem. Folget die Verkehrung.

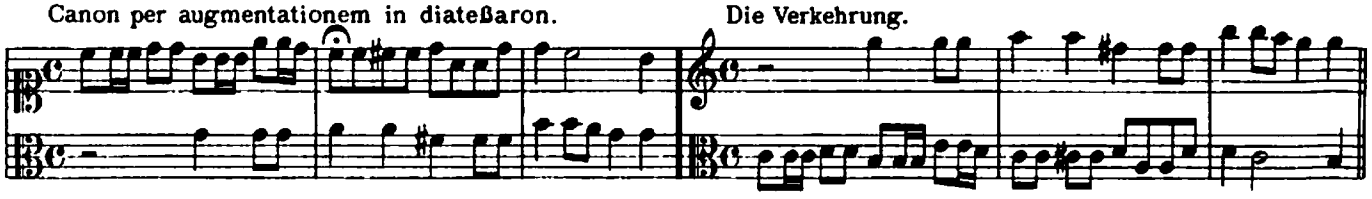


Im folgenden pausiret die andere Stimme eine kleine Pause.

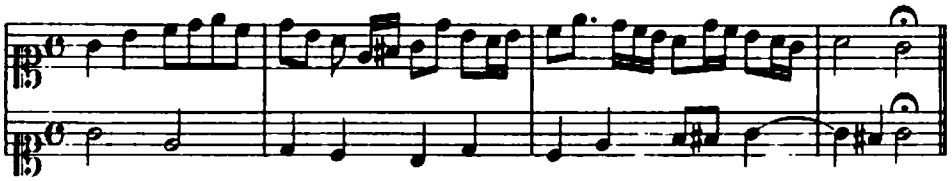
Canon per augmentationem in Diapente. Die Verkehrung.



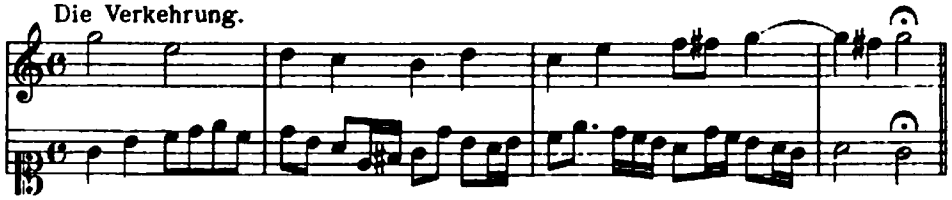
Canon per augmentationem in diateßaron. Die Verkehrung.



Folget eine Dubbelte Fuga per augment. in Contrario Motu. ist gar was sonderliches.

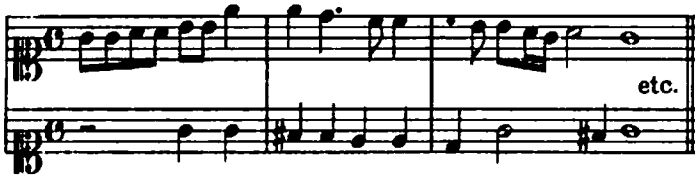


Die Verkehrung.

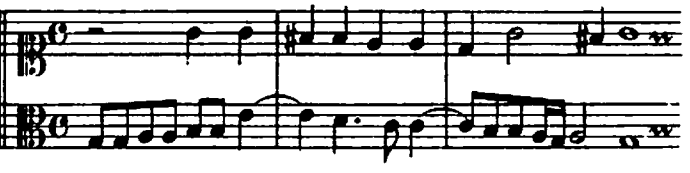


1) Es folgt hier in Ms. A eine Erklärung vom Canon per augmentationem, die wir weggelassen haben, da sie sich mit jener auf Seite 87 oben (pag. 281 in Ms. A) enthaltenen völlig deckt.

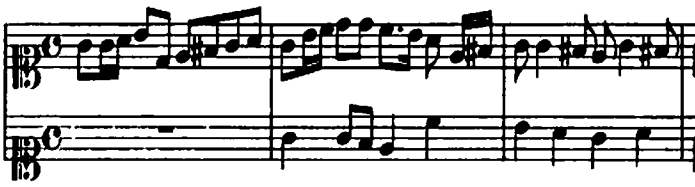
Oder also die andere eine Weile pausiret.



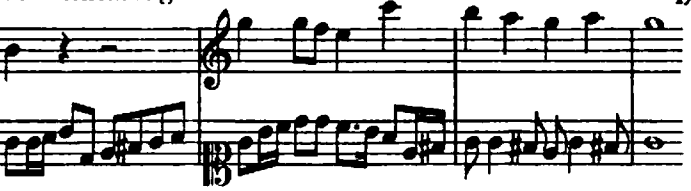
Die Verkehrung.



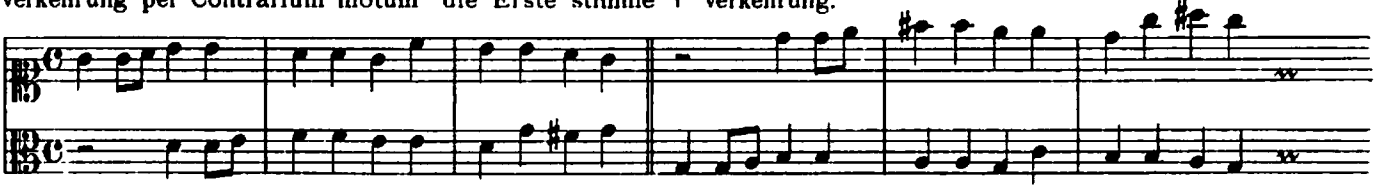
Ein anderes in Canone.



Die Verkehrung. 1)

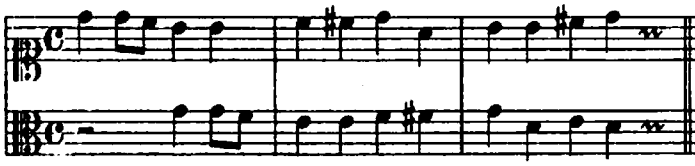


Wen die andere stimme der Ersten in der 4ta nachfolget, nach ahrt einer rechten Fuga so muß in der Verkehrung per Contrarium motum die Erste stimme die 5ta höher vnd die andere die 4ta höher oder die 5ta tiefer transponiret werden, dieß ist die rechte Verkehrung.

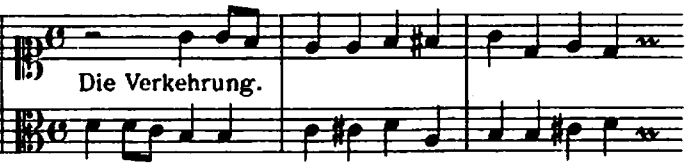


Per Contrarium Motum.

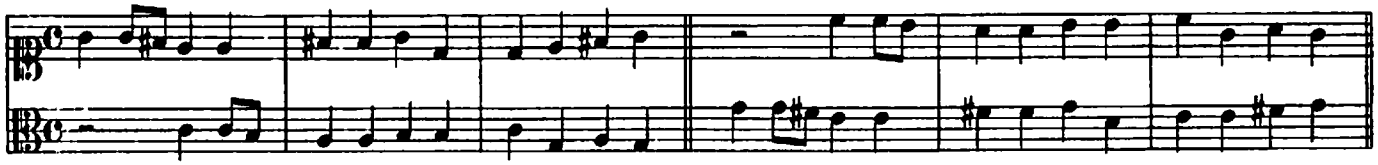
NB. Die Semitonia können nach der reinen Composition entweder verworfen oder angenommen werden.



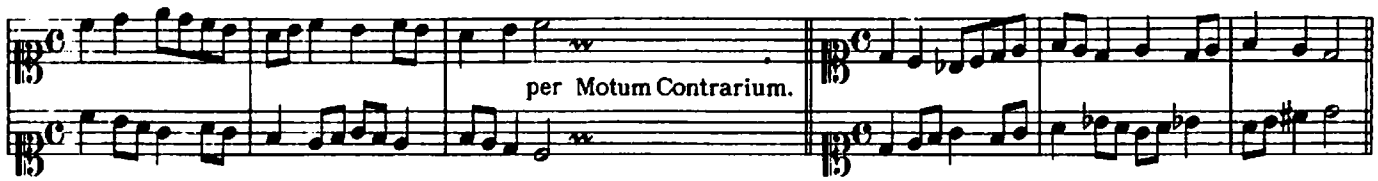
Die Verkehrung.



NB. Wen aber die Erste stimme in ihrem richtigen tono bleibet, so muß die andere stimme die 2da tiefer oder die 4ta höher transponiret werden.



Ingleichen kan dieser Contrapunct auch folgendergestalt Componiret werden, nemblich wen beide stimmen in einem Clave Signatu_ als in 2 discenten 2 Alten 2 Tenören vnd 2 Baßen: der Anfang muß aber in Unisono oder in der Octava angefangen werden – stehen. Alsdan bleibt die Contrariebewegung an Ihm selbst im gleichen anfange, vnd können gantz arietten vnd Cantiones also erfunden werden, als zum Exempel.

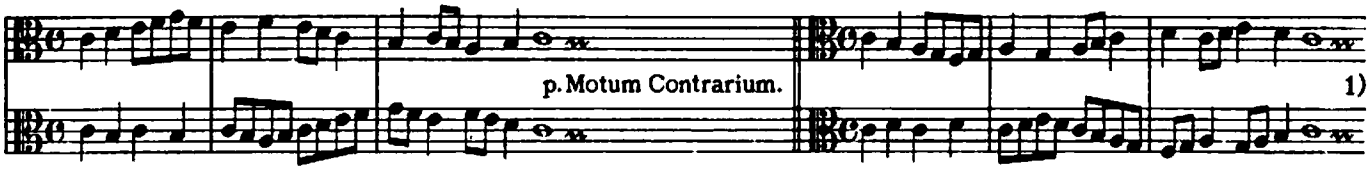


NB. Die Semitonia werden nach geheisch des gesanges entweder dazugesetzt oder davon gelaßen.

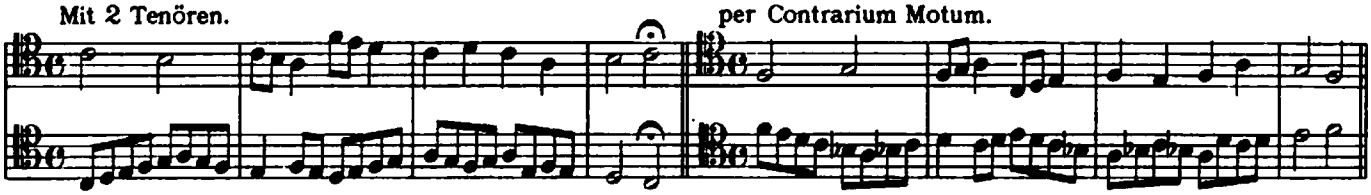
---

1) Hier folgt in A die dritte Darstellung des doppelten Contrapunkt's in der Octave da die meisten Regeln und Beispiele auf pag. 300-302 in Ms. A sich inhaltlich mit denen auf Seite 86 decken, so sind sie ausgelassen.

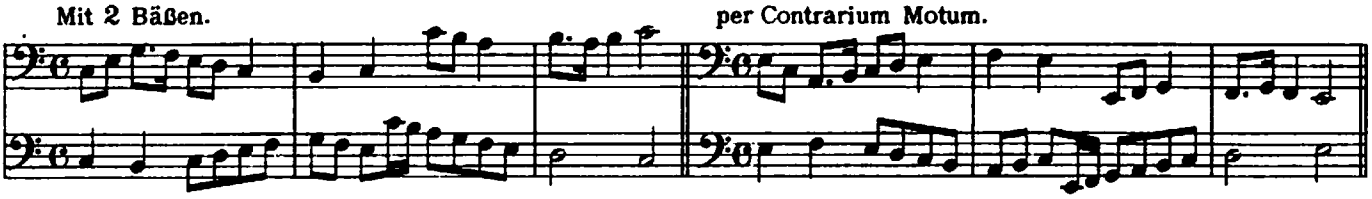
Mit 2 Alten.



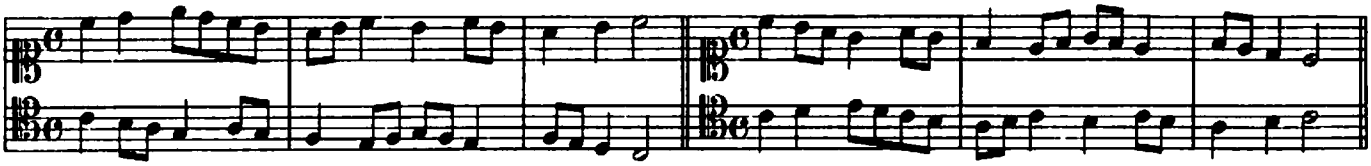
Mit 2 Tenören. per Contrarium Motum.



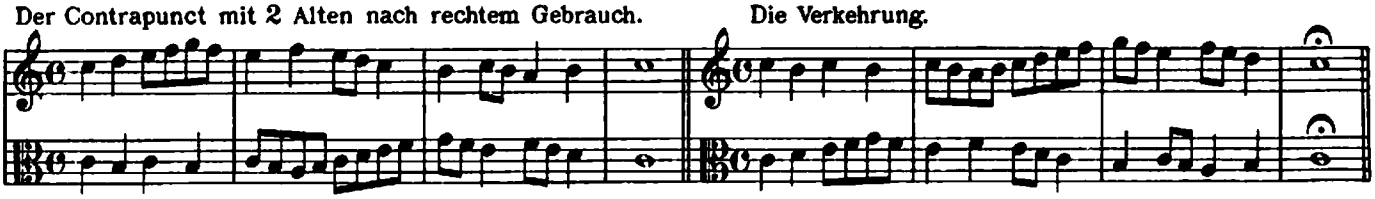
Mit 2 Bäßen. per Contrarium Motum.



Der Contrapunct mit 2 Discenten nach rechtem Gebrauch. Die Verkehrung.

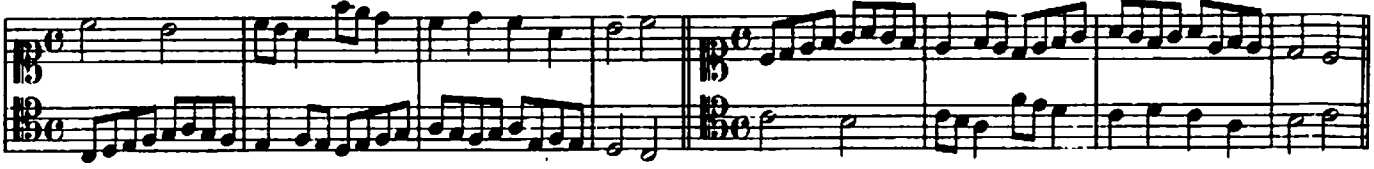


Der Contrapunct mit 2 Alten nach rechtem Gebrauch. Die Verkehrung.

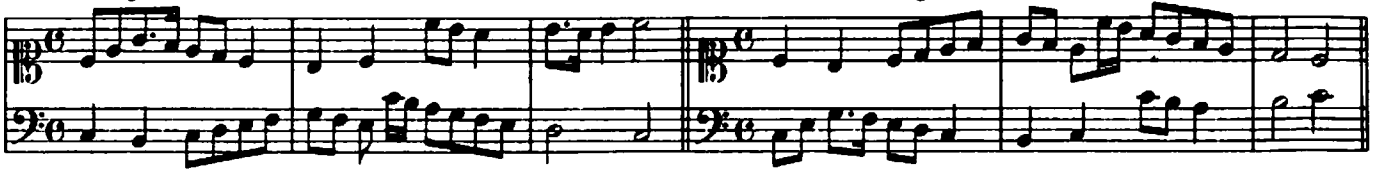


Ebenfals gehet es an per Contrarium Motum beyde stimmen zu verkehren.

Der Contrapunct mit 2 Tenören nach rechtem Gebrauch. Die Verkehrung.



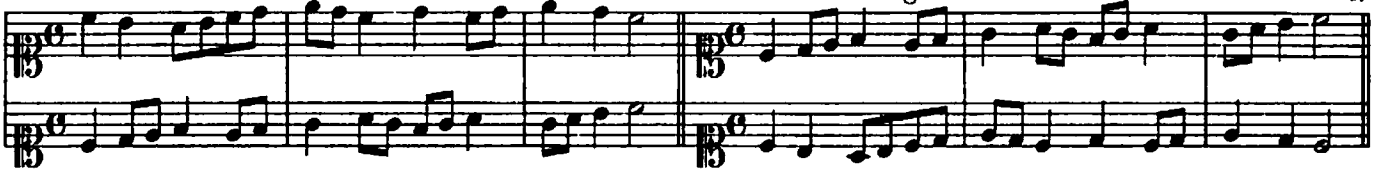
De Contrapunct mit 2 Bäßen nach rechtem Gebrauch. Die Verkehrung.



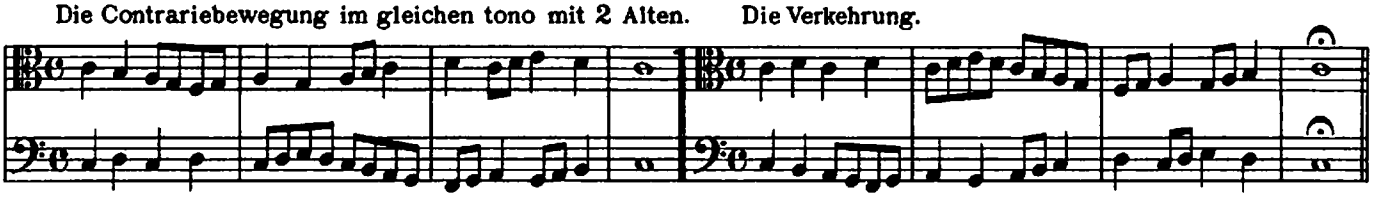
1) In Ms. A auf pag. 305 heißt es an dieser Stelle: „Suche die weiteren folgenden Exempel am blade: von diesem an zu rechnen". Damit ist pag. 328 gemeint, denn die dortigen Beispiele bilden die Fortsetzung der hier in Ms A unterbrochenen Arten. In Ms. A wird auf pag. 328 auf den Zusammenhang mit pag. 305 hingewiesen: „Diese Exempel folgen als eine weitere Fortsetzung des einen blades |: gezeichnet :| mit 2 Tenören". In Wirklichkeit ist das besagte Blatt aber nicht gezeichnet. Des Zusammenhangs wegen lassen wir diese Fortsetzung sofort folgen, so daß also von Seite 93-96 der Inhalt von pag. 328-340 in Ms. A glatt wiedergegeben ist.

Nun folget die Contrariebewegung aller vorigen Exempel mit 2 Discenten im gleichen tono.

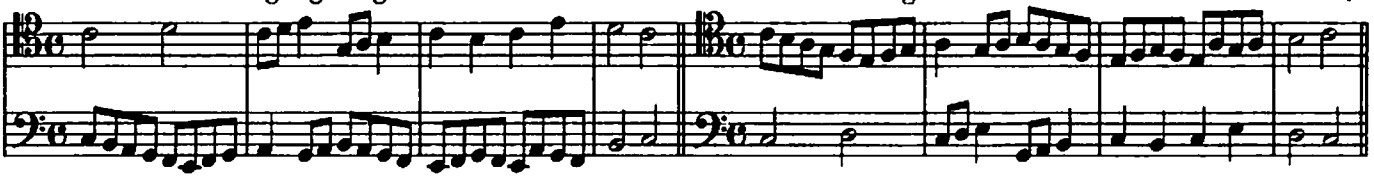
Die Verkehrung. 1)



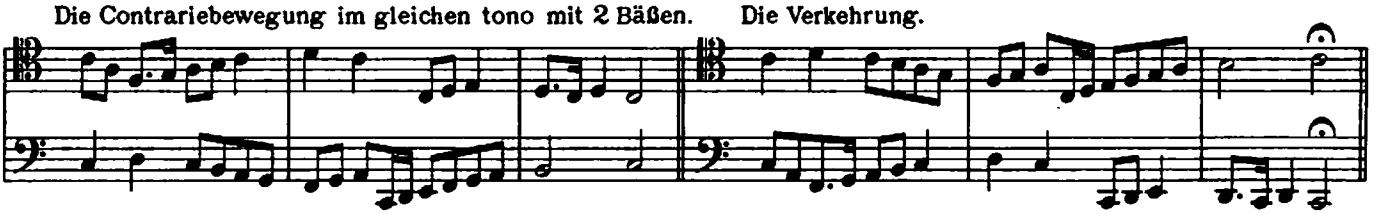
Die Contrariebewegung im gleichen tono mit 2 Alten. Die Verkehrung.



Die Contrariebewegung im gleichen tono mit 2 Tenören. Die Verkehrung.

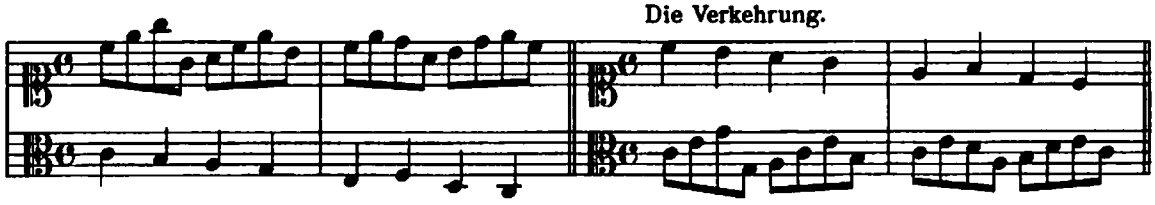


Die Contrariebewegung im gleichen tono mit 2 Bäßen. Die Verkehrung.

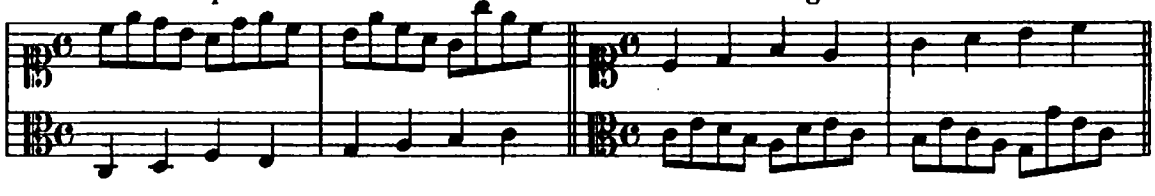


Die letzte vnd allerkünstlichste Arth so aus dem Contrapunct alla Octava seinen Uhrsprung nimbt, ist folgende Regel: Erstlich muß die 5ta abermahls gäntzlich gemieten werden, zum andern müßen ebenfals keine Sincopations aus dißonantien bestehen, zum dritten muß auch gantz keine einige Nota im durchgehen dißoniren, Alsden kan man den Contrapunct viermahl verkehren, wie auch vorwärts und rückwärts per Motum Contrarium, als zum Exempel.

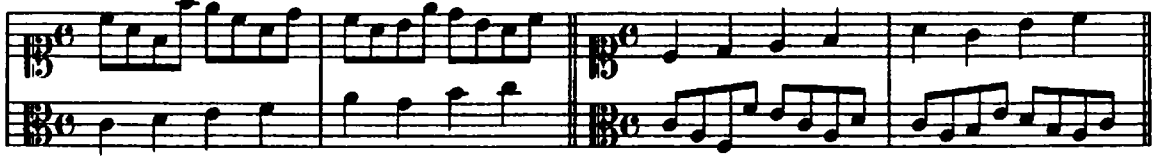
Die Verkehrung.



Der Contrapunct Rückwärts. Die Verkehrung.



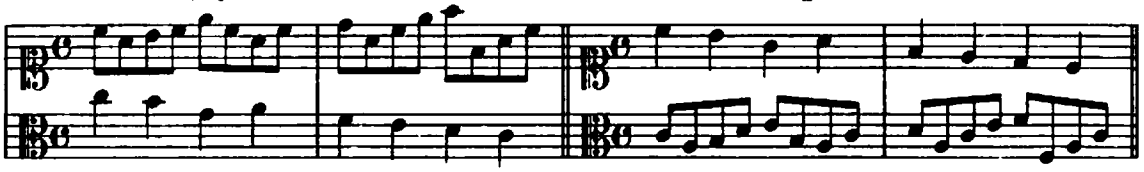
Der Contrap. per Cont: Motum Vorwärts. Die Verkehrung.



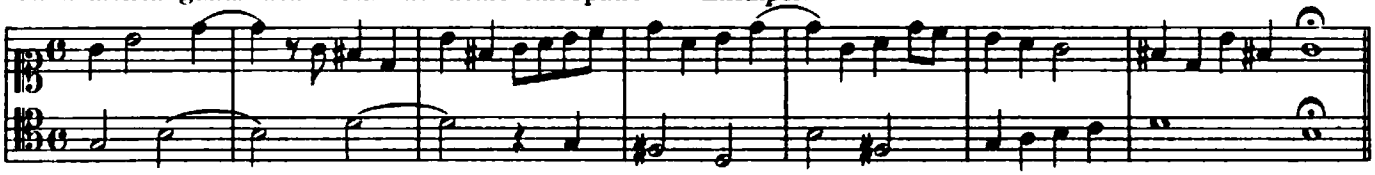
1) Die Umkehrung, die sich an dieser Stelle in Ms. A findet, ist falsch, wir haben daher eine andere setzen müssen.

2) Diese 4. Darstellung des doppelten Contrapunct's alla Octava in A haben wir beibehalten bis zum Schluß auf Seite 96, weil hier neue Formen, die vorher noch nicht geschildert waren, gezeigt werden.

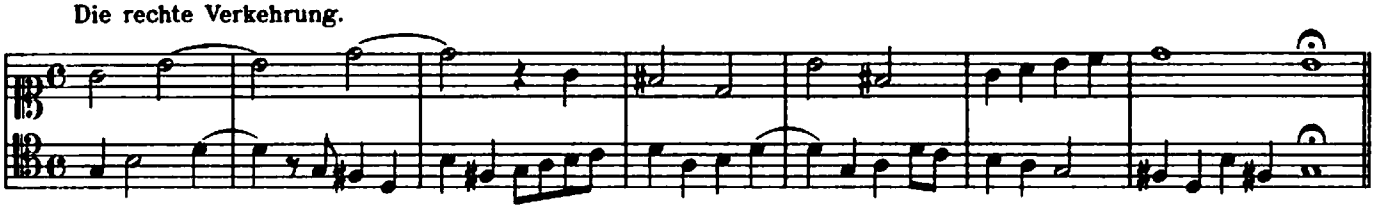
Der Contrap. per Cont. Motum Rückwarts. Die Verkehrung.



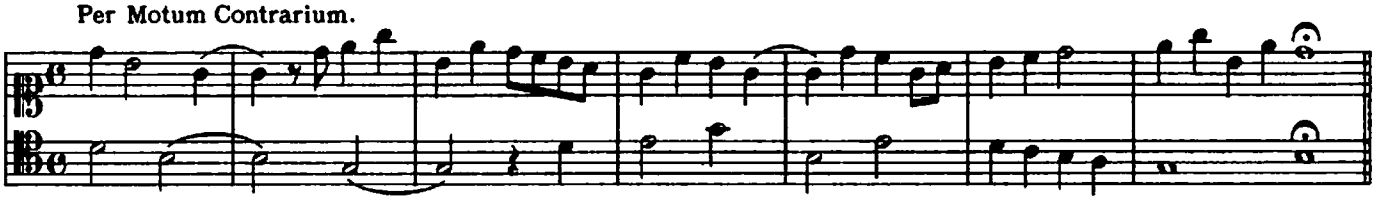
Ebenfals kan man den doppelten Contrapunct per augmentationem per Contrarium Motum gebrauchen, wan nemblich gantz keine 5ta vnd keine sincopationes gebrauchet werden, auch muß gemieten werden, vor der 6ta oder 3tia zur Octava zu gehen. Als zum Exempel.



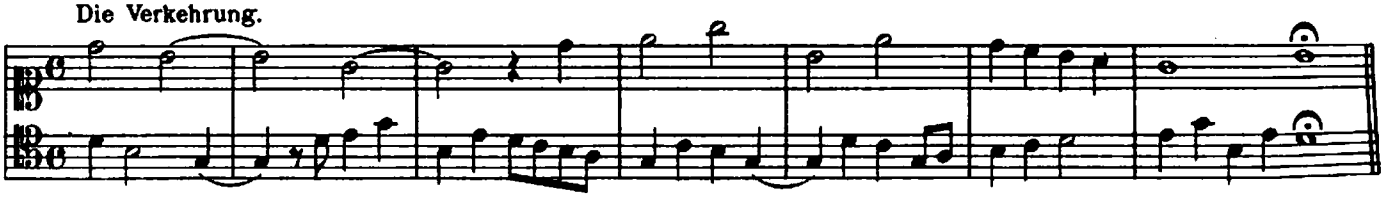
Die rechte Verkehrung.



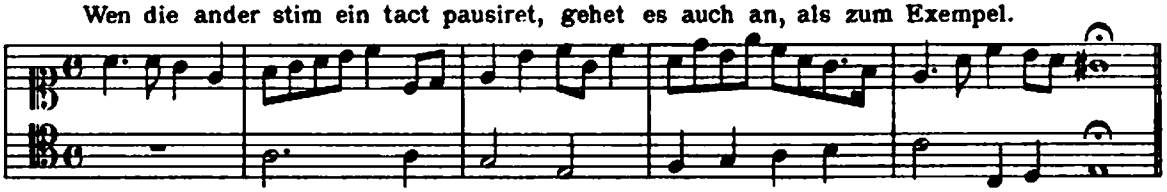
Per Motum Contrarium.



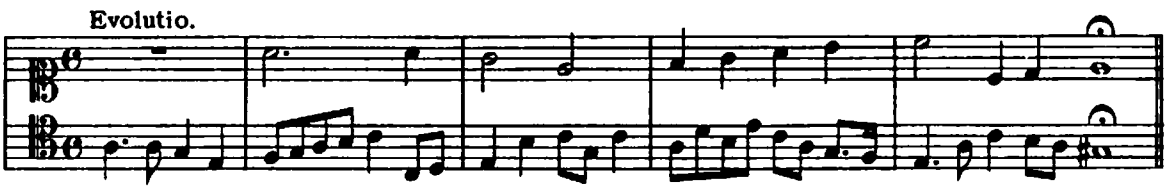
Die Verkehrung.



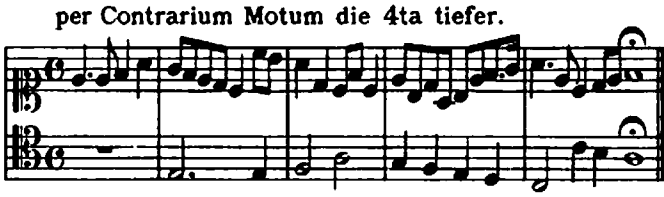
Wen die ander stim ein tact pausiret, gehet es auch an, als zum Exempel.



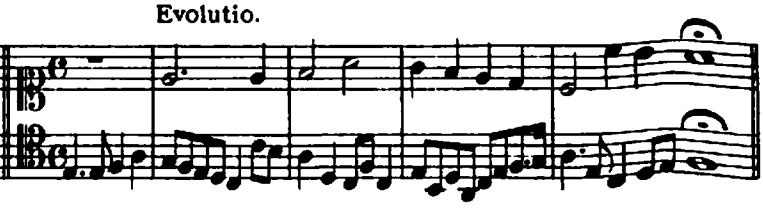
Evolutio.



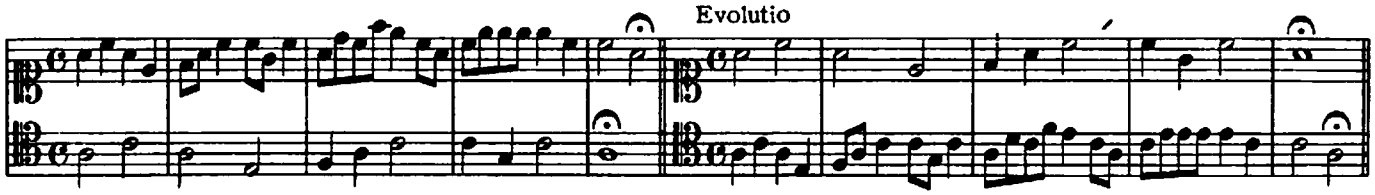
per Contrarium Motum die 4ta tiefer.



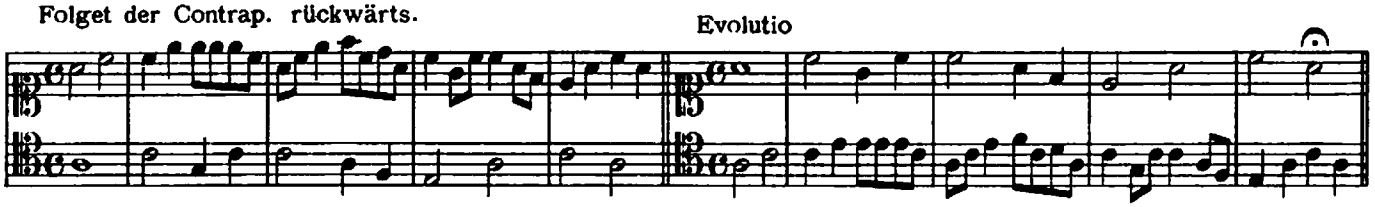
Evolutio.



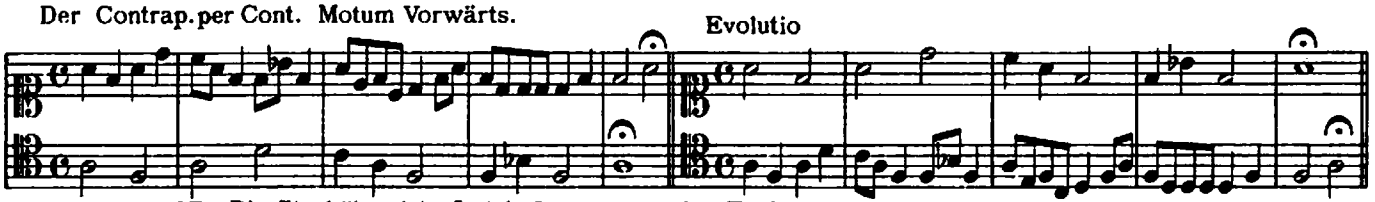
Ein Verständiger wird woll zusehen, daß Er mit der Music oder mi, fa, behutsahm umbgehe, auch gehet der Contrapunct per augmentationem rückwärts, wie auch per Contrarinm Motum rückwerts vnd Vorwerts zu verkehren an: muß aber ebenfalls keine 5ta vnd auch keine eintzige dißonantz gebraucht werden. Zum Exempel.



Folget der Contrap. rückwärts.

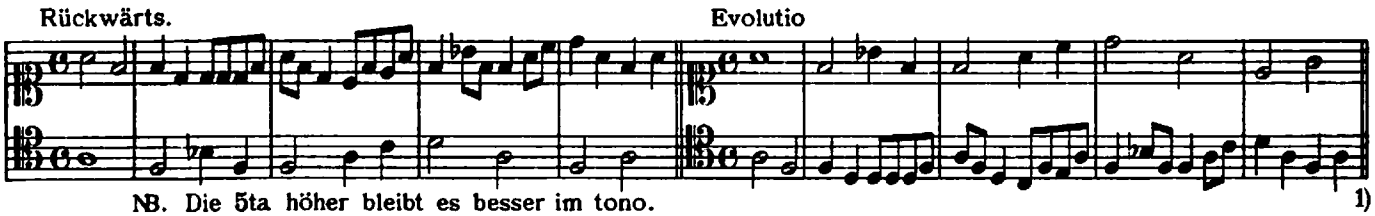


Der Contrap. per Cont. Motum Vorwärts.



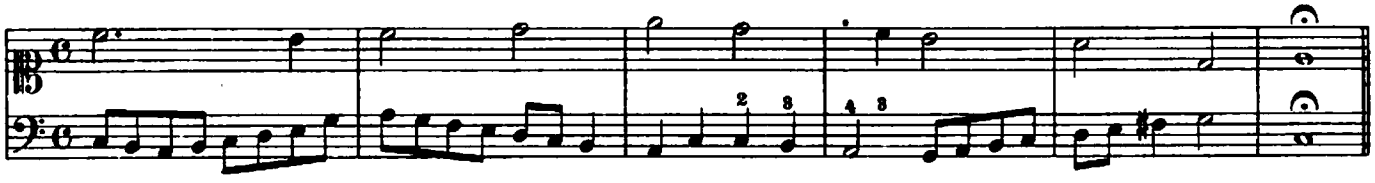
NB. Die 5ta höher ists fast beßer wegen des Toni.

Rückwärts.

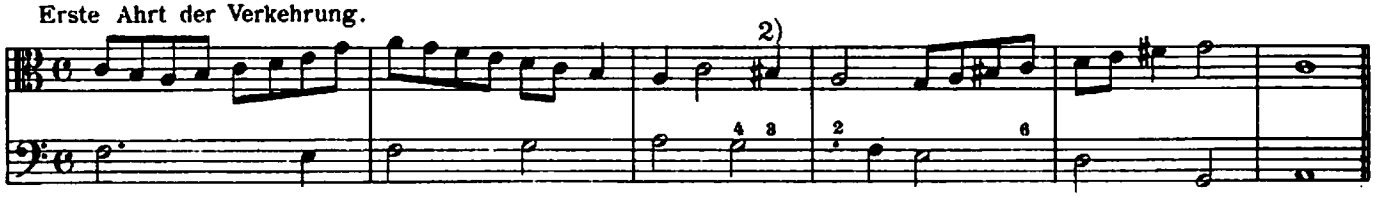


NB. Die 5ta höher bleibt es besser im tono. 1)

Der Contrapunct alla Duodecima wird daher also genannt, weil in der Verkehrung die Unterste Stimme eine Octave höher zur Ersten stimme, vnd die Erste Stimme zur untersten Stimme eine Quinta oder Duodecima tiefer transponiret wird. solchen zu verfertigen muß man erstens die 6ta gantz und gar meiden, auch die Quinta falsa, die 7 imgleichen muß in sincopirten Sachen nicht angebracht werden, die 2 und 4 gehet recht vnd woll an. Zum andern soll man die 3tia Minor vor dem Unisono oder vor der Octave oder vor der 5ta nicht gebrauchen, ferner soll die höchste Stimme nimmer unter der tiefsten, vnd die tiefeste über der höchsten stehen.



Erste Ahrt der Verkehrung.

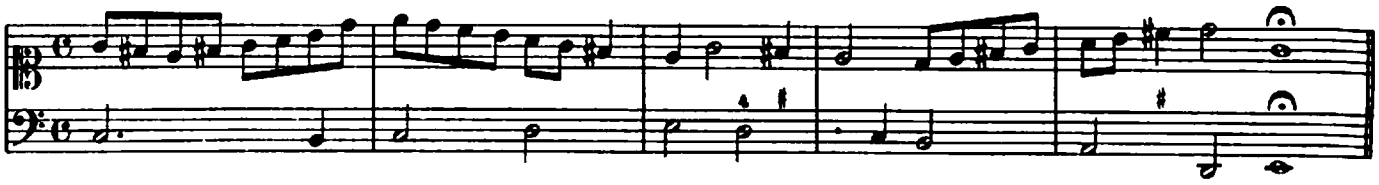


1) Nachdem hier die Lehre v. doppelten Contrap. in der Octave zum Abschluß gebracht ist, stellen wir jenen in die Lehre des doppelten Contrapuncts eingeschobenen Teil in Ms. A von pag. 305-326 dar in derselben Reihenfolge, wie in Ms. A.
Der doppelte Contrap. alla duodecima wird in Ms. A 2 Mal dargestellt auf p. 305-308 u. pag. 308-311. Wir ziehen die Regeln auf p. 305-308 hier auf Seite 96 in eine Darstellung zusammen.

2) Das *b* cancellatum vor *h* soll nur andeuten, daß *h* und nicht etwa *b* gelesen wird, was nach alten Brauch ohne das signum fictum möglich wäre.

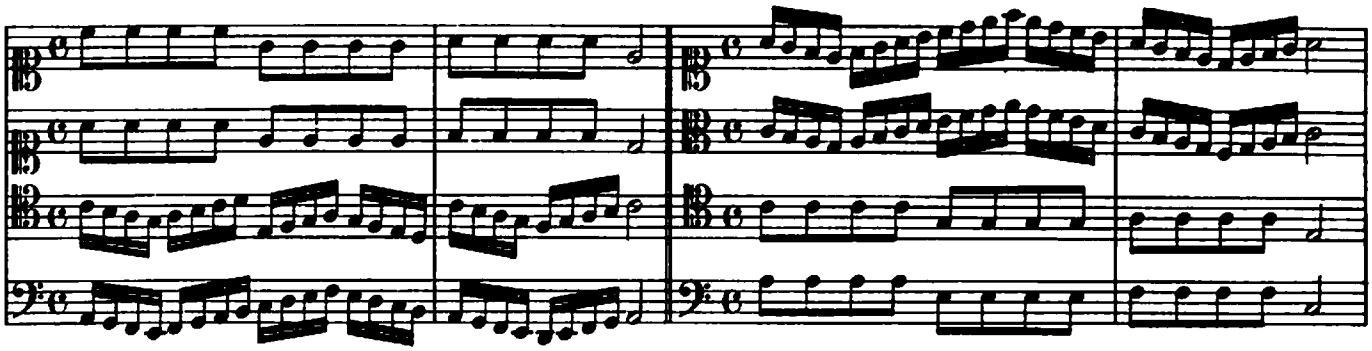
In der andern Ahrt Verkehrung wird die höchste Stimme die tiefste in der Octava: vnd die tiefste stimme zur höchsten in der 5ta verwandelt.

NB. Diese Verkehrung fällt etwas aus dem thon, ist vorhergehende beßer.

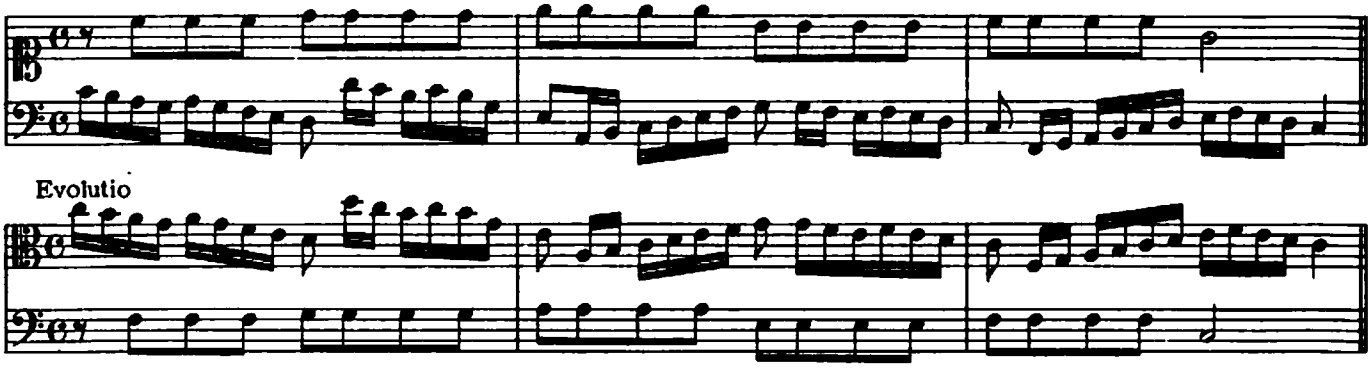


Wen man 2 Tertien nicht nacheinander setzet, vnd alle die dißonantien meidet, kan man aus diesen Contrapunct ein 4 tuor machen, nemblich vnter die höchste stimme eine 3tia vnd über die tiefste stimme eine 3tia setzen.

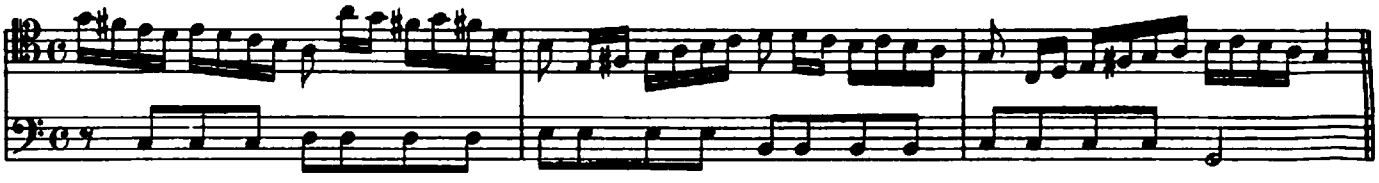
In der Verkehrung wird der Baß der Discant, der Discant der Baß durch eine Transposition 1) Als zum Exempel.



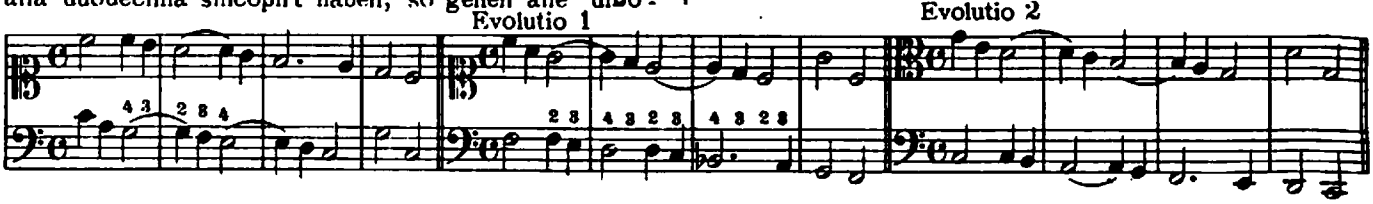
Der Contrapunct alla Duodecima will Ariose Composition haben, als zum Exempel.



Auch kan die Verkehrung auf folgende Arth geschehen, Wen die tiefste stimme die 5ta höher vnd die höchste Stimme die 8tava tiefer transponiret wird als



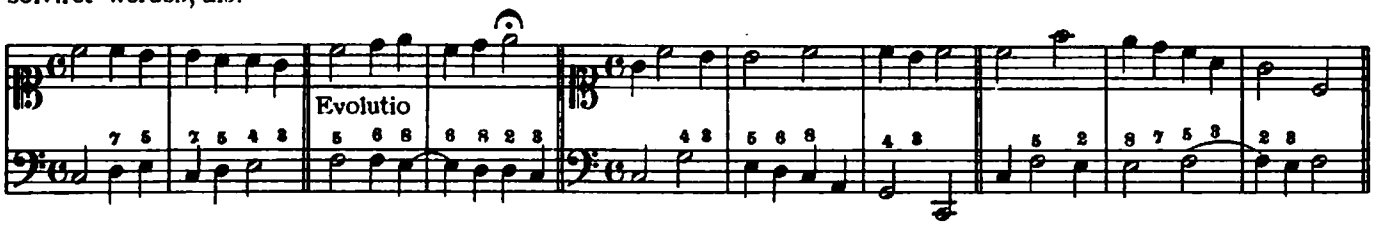
Vnter diesen beiden Verkehrungen, kan man Eine erwehlen, welche man beliebet, will man diesen Contrap. alla duodecima sincopirt haben, so gehen alle dißonantien an (ausgenommen die 7ma durch die 6ta vnd 9na müßen gemieden werden, als zum Exempel.



1) Mit „Transposition" ist gemeint, daß die Terzstimme, welche vorher unter dem Discant gesetzt war, auch in der Umkehrung unterhalb der früheren Discantstimme bleibt, so daß genau genommen der Discant Tenor geworden ist und die eine Terz tiefere Stimme Baß. Anders ist es bei den anderen Stimmen. Da ist thatsächlich die unterste von den 4 Stimmen des ersten Beispiels Discant geworden und die frühere Tenorstimme Alt.

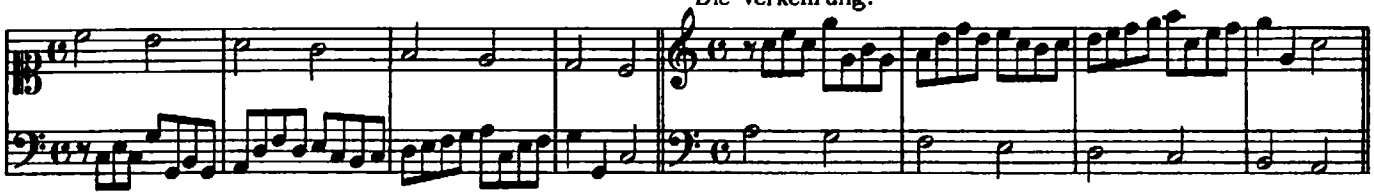
Verständige Componisten können aber die 7tima gar woll gebrauchen, wen nemblich die 8tava oder 5ta vorhergehet, vnd eine Stimme still stehet, aber die 7ma muß durch die 5ta resolviret werden, als:

Wen die 5ta oder 8tava vorhergehet, vnd eine Stimme still stehet, gehet die 6ta auch sehr wohlan, wen sie durch die 8tava resolviret wird, als:

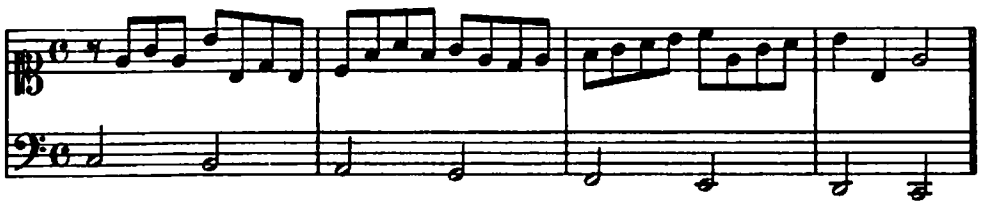


1) Der Contrapunct alla decima wird also verfertiget: 1. müßen 2 tertien vnd 2 Sexten nicht nach einander gesetzet werden 2. müßen keine dißonantien gebraucht werden. in der Verwehselung wird die tiefste Stimme eine Octave höher und die hohe stimme eine decima oder eine tertia tiefer gesetzet, als zum Exempel.

Die Verkehrung.

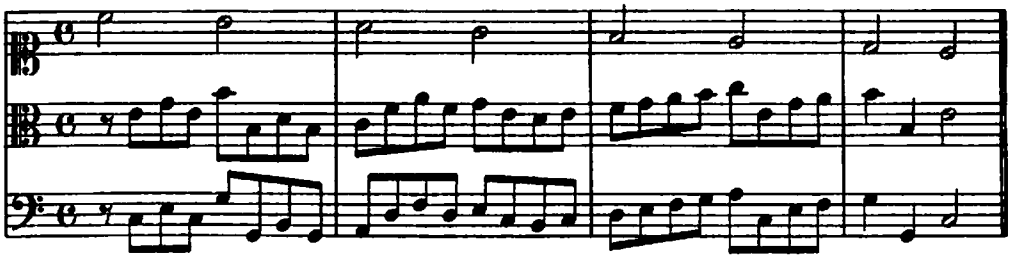


Auch kan die Verwechselung auch also verendert werden, nemblich es kan die tiefste stimme eine decima höher zur höchsten, vnd die höchste stimme eine 8tava zur tiefsten versetzet werden, als zum Exempel:

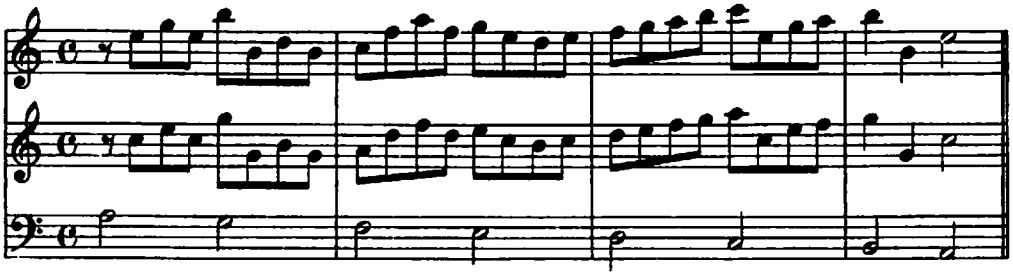


Von diesen beiden Verwechselungen kan man eine wehlen, welche sich am füglichsten schicken will.

Auch kan man diesen Contrapunct mit 3 Stimmen gebrauchen 1. kan über die tiefste Stimme eine 8tia oder decima gesetzet werden als zum Exempel.



2. kan die hohe stimme eine Decima tiefer in die tiefe stimme, vnd über die hohe stimme eine 8tia gesetzet werden zum Exempel.



1) Der doppelte Contrap. alla decima wird in Ms. A nur einmal dargestellt v. p. 312-314. Eine Zusammenziehung des Inhalts für unsere Darstellung kam daher nicht in Frage.

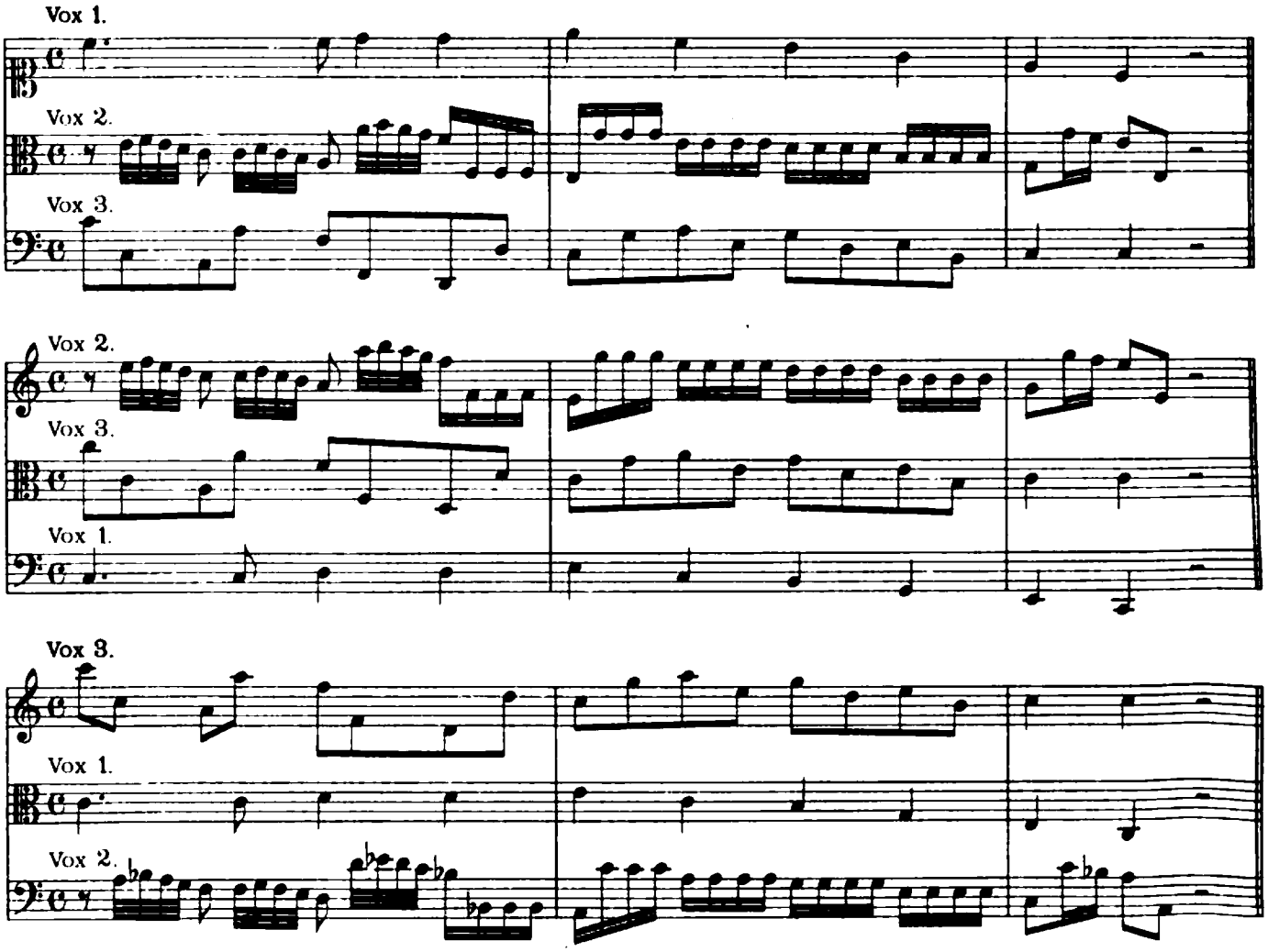
1) Regula wie man 3 subjecta Verfertigen soll

1. wird die 5ta gantz und gar gemieten,
2. muß kein dißonatz gebraucht werden,
3. können 2 tertien und 2 sexten nicht auf einander folgen.

Diese Regel aber ist zu verstehen von der Höchsten vnd tiefsten stimme: die dritte stimme wird die 3tia über die tiefste stimme, auch woll ein tact umb den andern über die höchste stimme gesetzet, doch daß dieselbe muß variirt werden, entweder mit springen oder andern geschwinden Noten.

Der Verwechselung ist zweyerley.

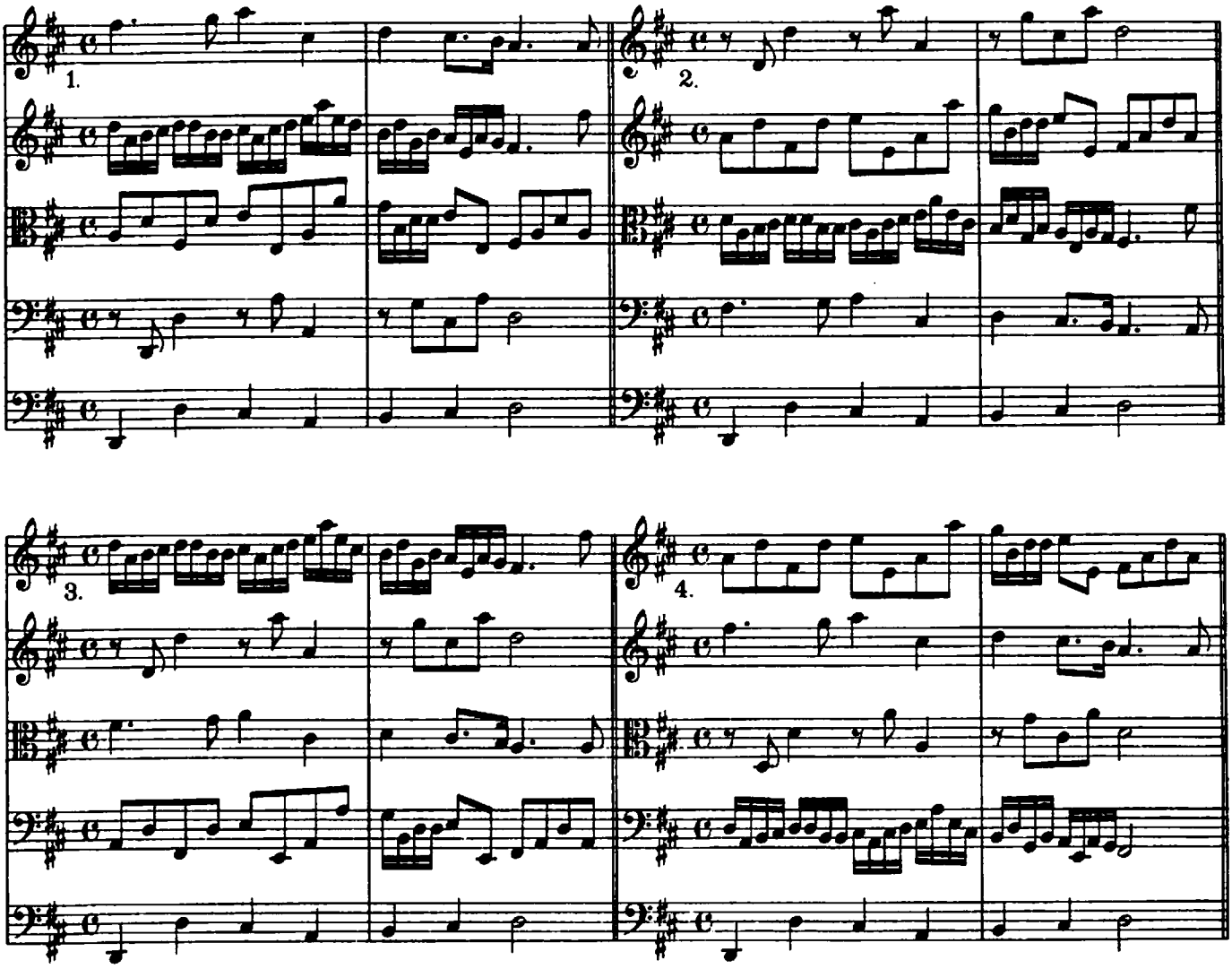
1. Die Erste stimme wird die dritte, die ander die Erste.
2. die 3. stimme wird die Erste, die Erste die Andere, die andere die dritte stimme. NB. Darbey folgendes in Acht zu nehmen, daß die andere stimme, wen sie die dritte als tiefste stimme Verwechselt wird, die 5ta tiefer transponirt wird.



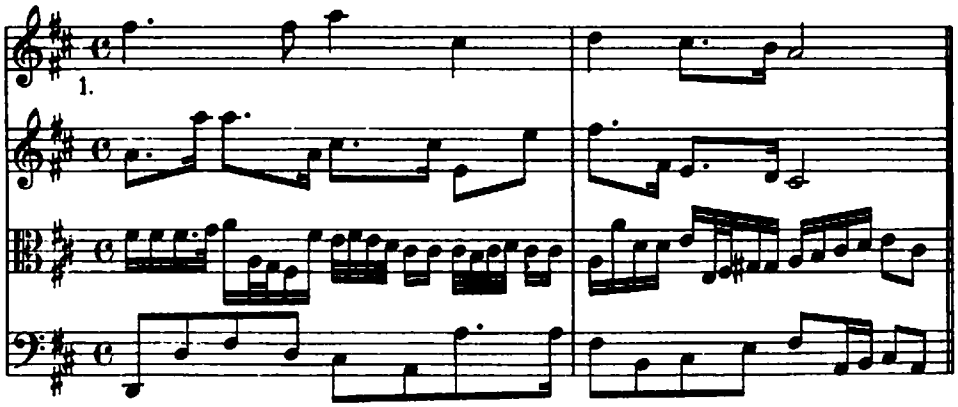
Wie man Vier subjecta Componiren und Verkehren kan,

1. Die Erste stimme soll man langsahmb und Ariös etzliche tact lang hersetzen vnd hernach alsbald einen Generalbaß darzusetzen.
2. Die Andere Stimme kan mit 16theilen vnd 32 auf einen tact gegen die obgedachten beyden Parteyen Arbeiten.
3. Die Dritte stimme kan mit sprüngen nach der Ersten stimme vnd Baß eingerichtet werden.
4. Die Vierte Stimme kan mit kleinen Pausen oder mit der andern stimme mit Contrarien sprüngen gegen die andern stimmen sich hören laßen vnd kan man alsdan alle stimmen durch Octaven Verwechseln vnd Verkehren, der Generalbaß kan entweder nach Ciacconen Arth bleiben, oder nach beliebung verändert werden, Als zum Exempel.

1) Der dreifache Contrapunct umfaßt in Ms. A pag. 815-817 und der vierfache Contrap. ebenda pag. 818-826, bei uns Seite 99-101.

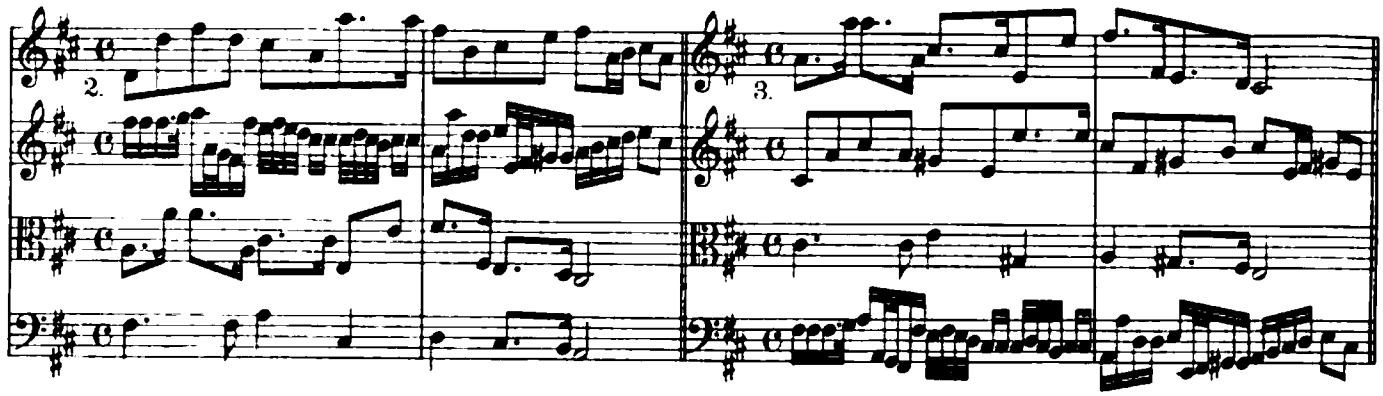


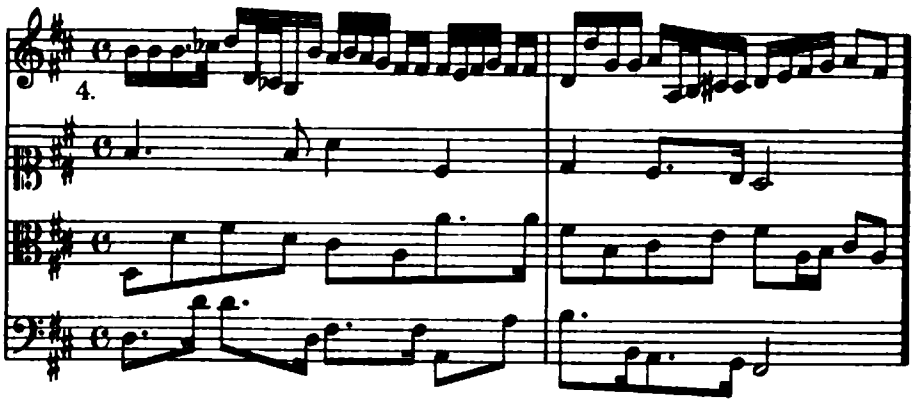
Eine andere Arth mit 4 stimmen darinnen die anderen stimmen müßen transponiret werden, als zum Exempel.



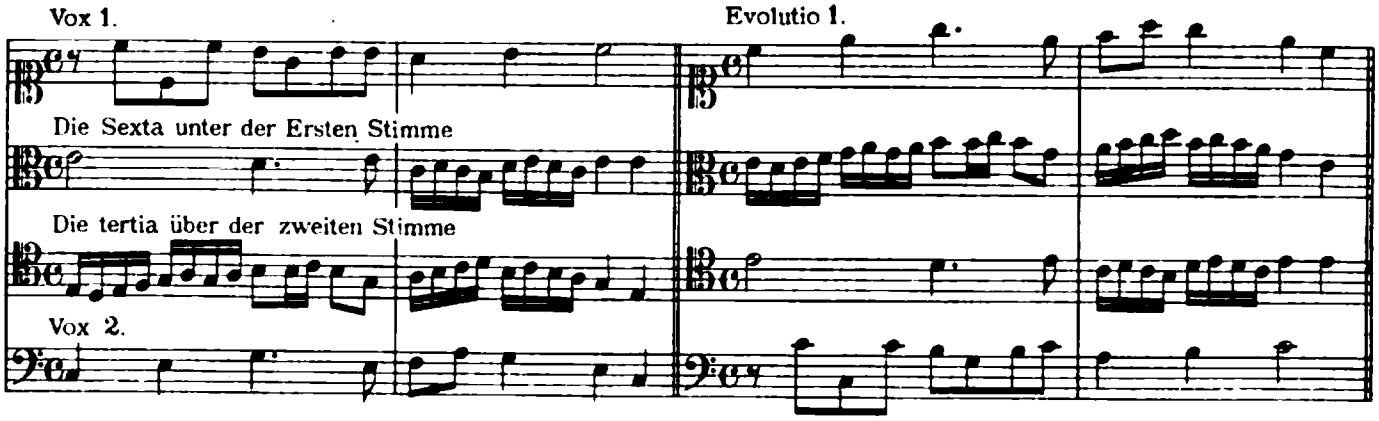
Hier müßen keine 5ta vnd keine zwei 3tien vnd zwey 6ten, auch keine Sincopation gebraucht werden.

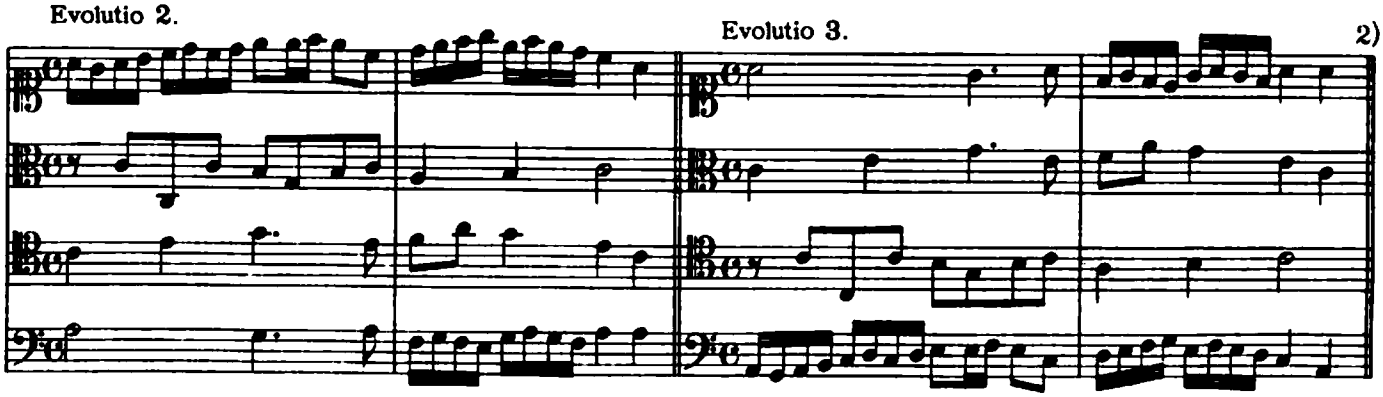
Dieses ist von der ersten und tiefsten stimme zu verstehen, die andre stimme wird über die Erste eine 3tia gesetzet, doch daß sie variirt wird, auch also die dritte über die virte.





1)
Zu 4doppelte Fugen muß auch in Acht genommen werden vorige Regel: Die beyden stimmen, welche über die unterste eine 8tia höher geschrieben u. unter der höchsten eine 6ta tiefer geschrieben ist, müßen variirt werden. Ferner ist zu observieren, daß die beyde variirte stimme (Wen sie in die tiefste stimme kommen sollen) die 5ta tiefer müßen transponiret werden. Exempel.



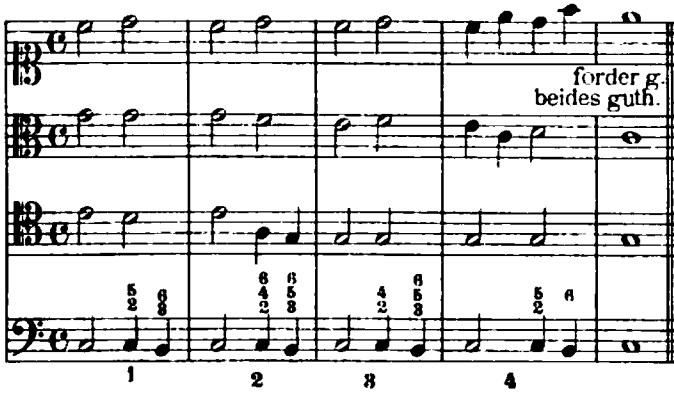


2)

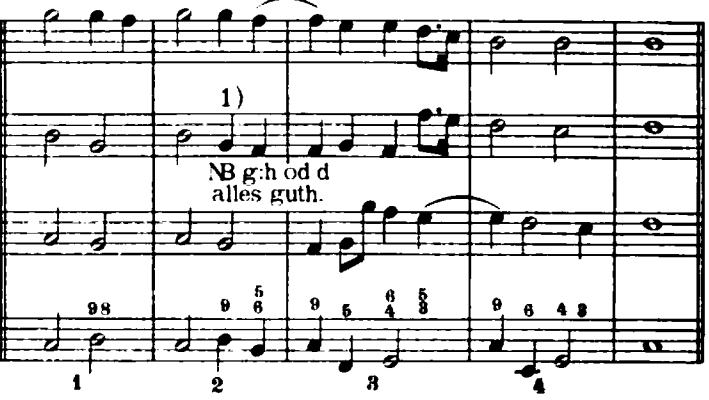
1) Der an dieser Stelle befindliche Text in Ms. A ist falsch, wir haben ihn nach dem im zugehörigen Beispiele gezeigten Verfahren korrekt gefaßt.

2) Hier bleibt in Ms. A eine Seite (p. 827) leer. Da der Inhalt v. p. 828-840 aus Ms. A in unserer Darstellung bereits auf Seite 93-96 dargestellt ist, so folgt von hier an bis Seite 104 der Schluß dieses Teils in Ms. A p. 841-851.

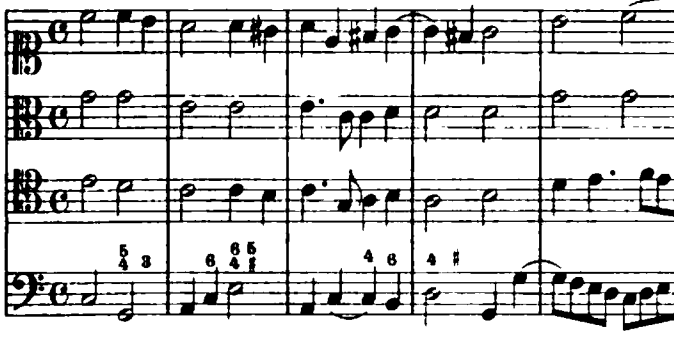
Die Secunda zu Syncopiren.



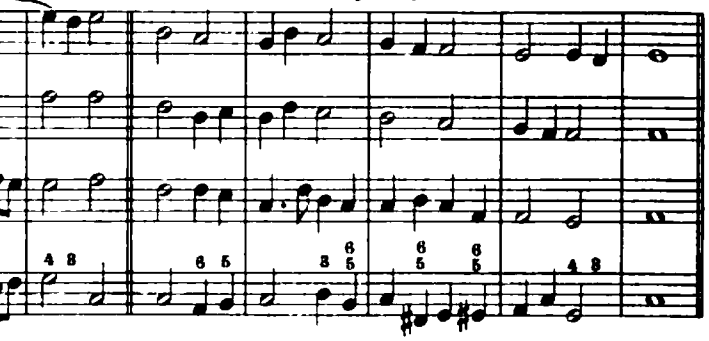
Die Nona zu Syncopiren.



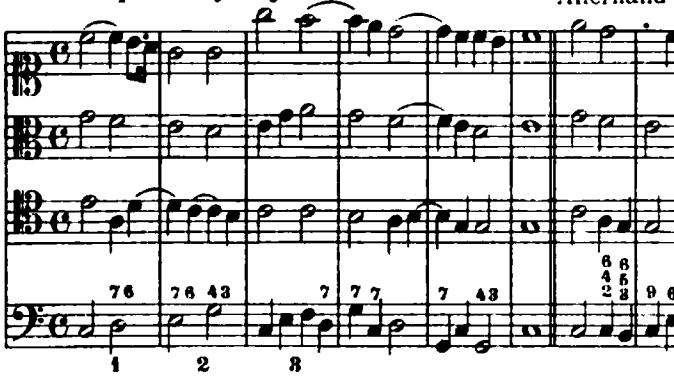
Die Quarta zu Syncopiren.



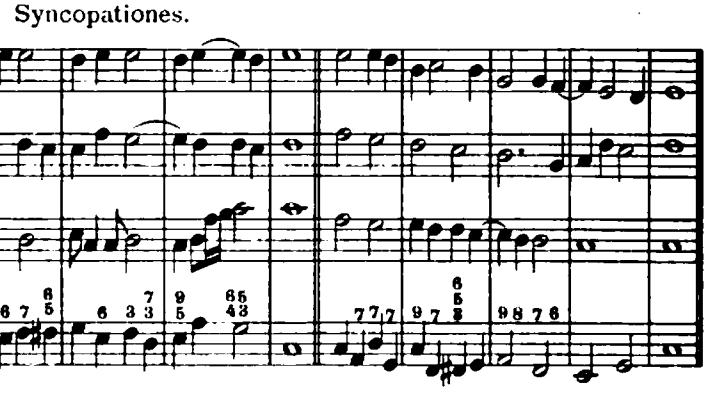
Die Quinta falsa Syncopiren.



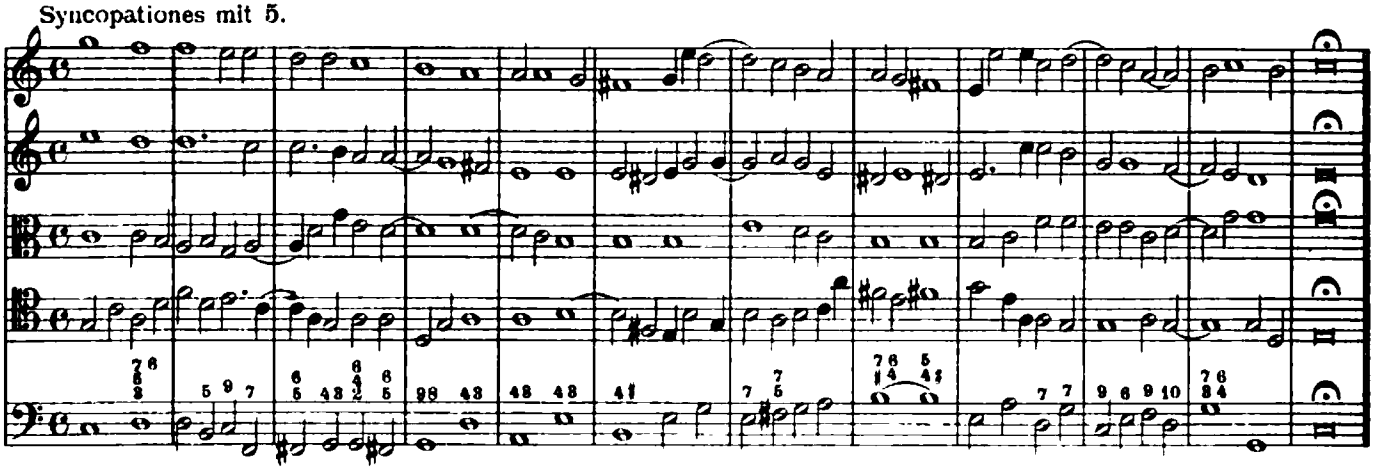
Die Septima Syncopirt.



Allerhand Syncopationes.

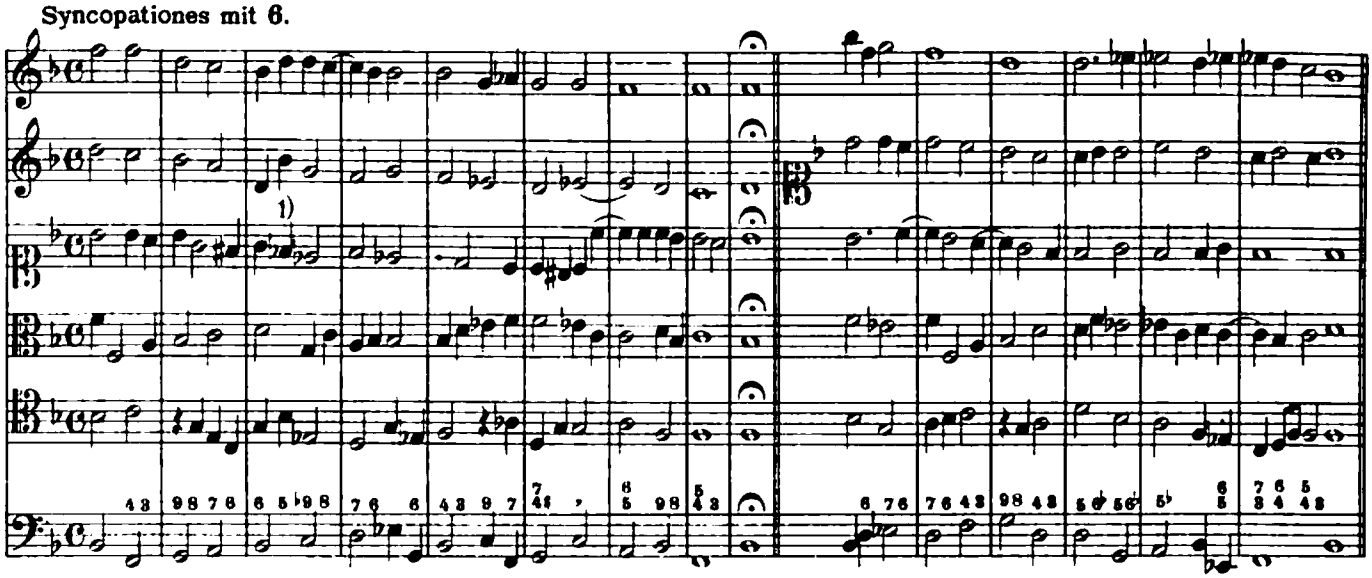


Syncopationes mit 5.

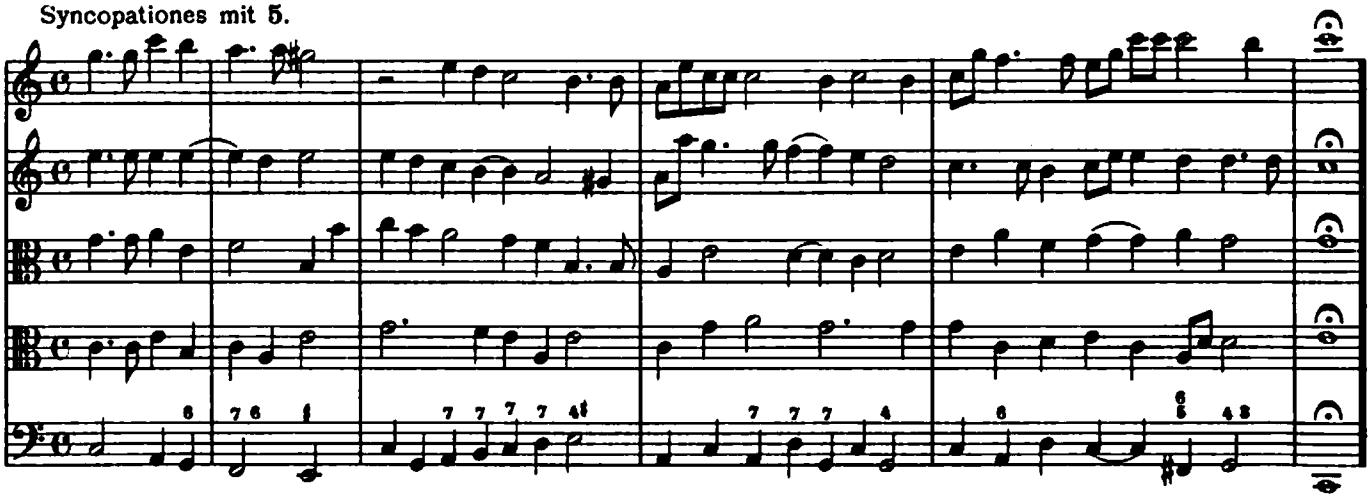


1) Die beiden letzten Noten im Sopran u. Alt in diesem Abschnitt bilden Quintenparallele, die aber dadurch gemildert ist, daß die 1. Note im Sopran, *e*, eine melodische Wechselnote ist u. statt *d* steht. Die im NB. für die letzte Note im Alt gegebene Möglichkeit, statt des g ein h oder d zu nehmen, würde die Quintenparallele mit dem Sopran sofort beseitigen. Übrigens würde h auch nicht besonders klingen wegen der Terz- u. Leitetonverdoppelung.

Syncopationes mit 6.



Syncopationes mit 5.



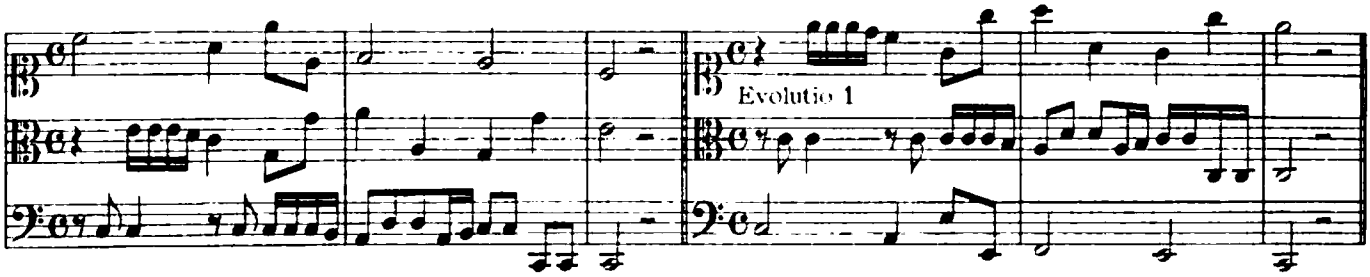
Eine Regel, wie man aus 2 Stimmen 3 vnd 4 stimmen machen kan, solches muß also verrichtet werden.

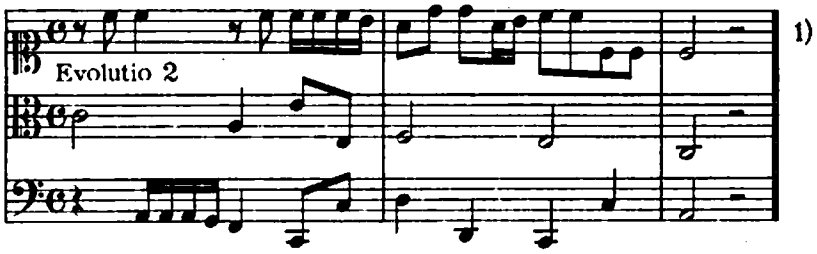
1. Muß gantz keine 5ta gebraucht werden,
2. Müßen gantz keine Sincopationes angebracht werden.
3. Müßen 2 tertien vnd 2 Sexten nicht nach einander gesetzt werden, alsdan kan man über die Höchste vnd tiefste stimme, eine tertie drüber schreiben, auch kan man unter die höchste stimme eine 6ta drunter schreiben, die 3tie über die höchste Stimme (nehmlich so eine beßere harmonie dadurch entstehen würde: sunsten bleibt es bey den tertien, wie untenstehendes Exempel zur Genüge anzeiget) 2)

1) Während das ♭ rotundum vor *f* nur die Auflösung des früheren *fis* anzeigt, erniedrigt das ♭ vor *e* dasselbe zu *es*.

2) Die eingeklammerten Worte rühren vom jungen Reincken her, desgleichen auf der Seite 104 oben die eingeklammerte Stelle (umb mehrerer fremdigkeit.)

Folgendergestalt kan man 3 Stimmen zugleich verkehren Erstlich wen man über die Erste Stimme eine 3tie höher oder unter ihr Sexta tiefer schreibet, man kan auch selbige woll etwas Variren (umb mehrerer fremdigkeit) mit der Stimme: in der Verkehrung muß die mitlere Stimme eine Quint tiefer in Baß gesetzet werden, als zum Exempel. Drei Fugen, die andere stimme die 6ta unter der Ersten Stimme variret.





I: N: D: I: C: A: 2)

Jean Adam Reincken.

M U S I C A:
A M I C U S:

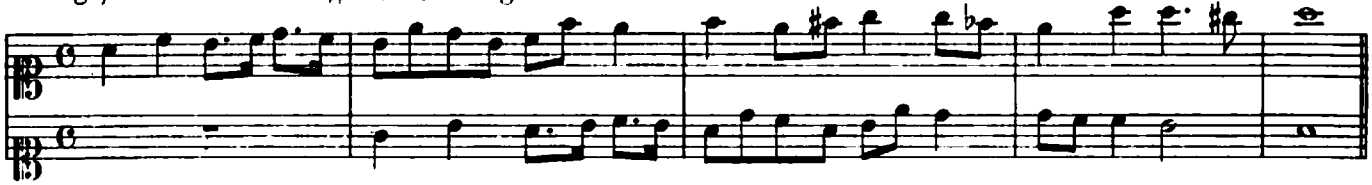
ob schon die weldt vergehet
Musica doch bestehet.

Folge derer Contrapunct ahrten da hie forn von gedacht, doch mehrentheils durch andere exempelen forgesteldt. Dem aber beigefüget ist die wahre beschaffenheidt der Reinen und unreinen sätze, so alles aus dehnen bewehrtesten autoribus satzam vnd zur genüge erweislich; Es wird auch eines und anders folgen, das nicht leichtlich einem Jeden vor Augen kommen wird. Godt verleihe genade und die liebe gesuntheid umb Christi willen Amen.

Erstlich so wollen wir den anfang Machen vom Contrapunct alla octava, als der fürnehmste, weil durch denselben das wundersamste in der Composition zu verrichten stehet. 3)

[Es folgen nun mit Auslaßungen von pag. 855-861 (incl erstes Beispiel) Beispiele u. Text, die aus pag. 288-295, bei uns Seite 86, 89-91, herübergenommen sind. Dann folgt pag. 861 mitte:]

Exempel einer fuga mit 2 subjecta so in der 2da anfängt, vnd kan auch füglich Einfach gebraucht werden, so mans beliebt.



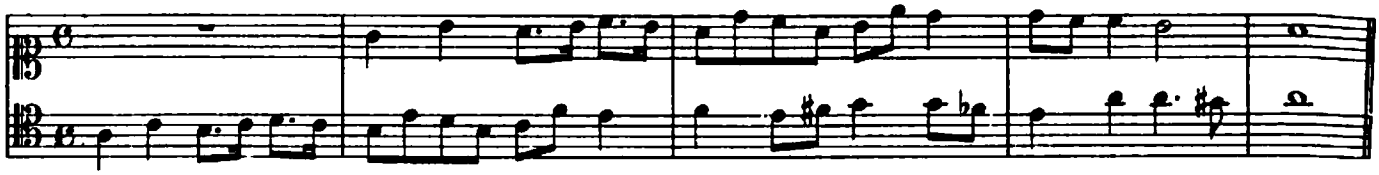
Anlangend den Proceßum und was bey diser ahrt fugen zu observiren, so ists, daß eine doppelte fuga muß also gemachet werden Nehmlich, daß die andere Stimme der ersten stimme entwehder einen halben oder gantzen tact nachfolge, da sich dan die erste stimme in einer tertie oder sexta, wen die andere stimme anfangen soll, endigen muß wie voriges ausweiset.

1) Hier schließt der 2. Hauptteil in Ms. A. Nach 2 leeren Seiten folgt dort v. p. 854-871 ein kurzer Auszug aus dem eben beendigten Teil, der überhaupt das ganze Manuskript A abschließt. Die Schrift rührt von Reinckens junger Hand her, wie aus dem Vergleich mit dem von Reincken geschriebenen Ms. B sich ergiebt. Sie unterscheidet sich auch von der Schrift des vorhergehenden Inhalts von A; da es sich um 1 Wiederholung der eben geschilderten Regeln handelt, so haben wir in unserem Texte nur die neuen, originalen Beispiele v. Reincken hinzugesetzt.

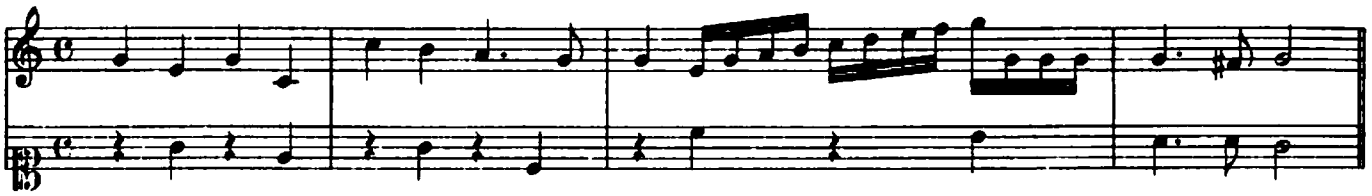
2) Die Buchstaben bedeuten: In Nomine Domini Jesu Christi Amen.

3) Der Inhalt von pag. 855-861 fehlt hier, da er schon auf pag. 288-295. in Ms. A, bei uns Seite 88, 91-98 steht.

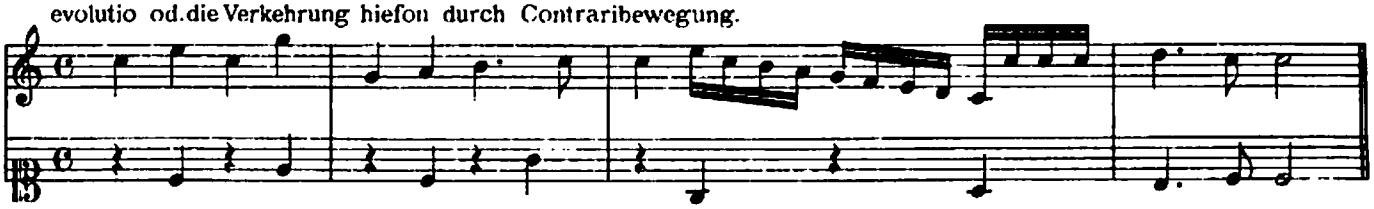
Hier folgt die Verkehrung des vorigen exempels einer fuga mit 2 subjecta so in der secunda anfängt.



Ein ander figur der schon vorgedachten fuga, so mit zwischenstehenden Pausen doch der ersten Stimme alles nachmacht.

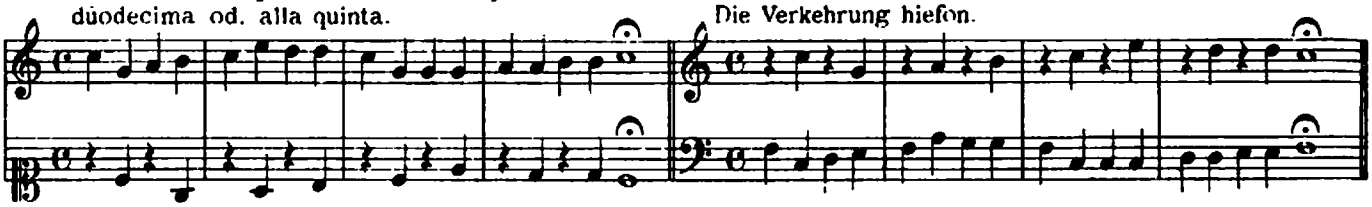


evolutio od. die Verkehrung hiefon durch Contraribewegung.

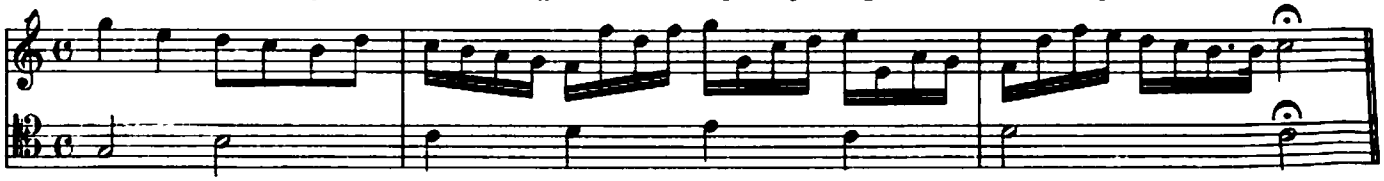


Ein ander exempel aus dem Contrapunct alla düodecima od. alla quinta.

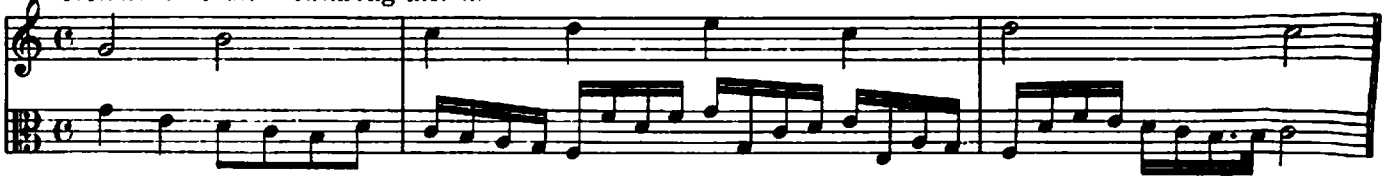
Die Verkehrung hiefon.



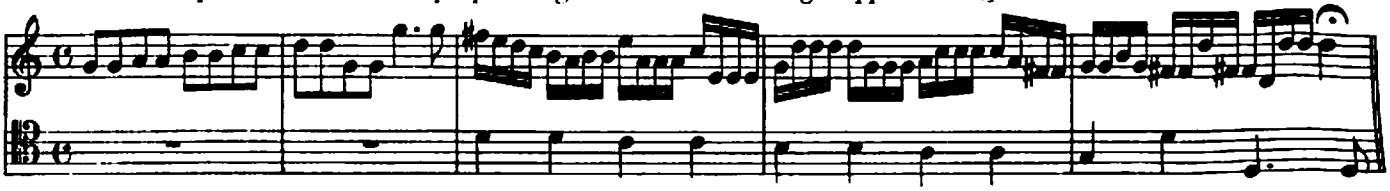
Nuhn folgen etzliche exempelen aus dem so genanten Contrapunct per Augmentationem. Exempel aus demselben 1)



evolutio oder die Verkehrung hiefon.



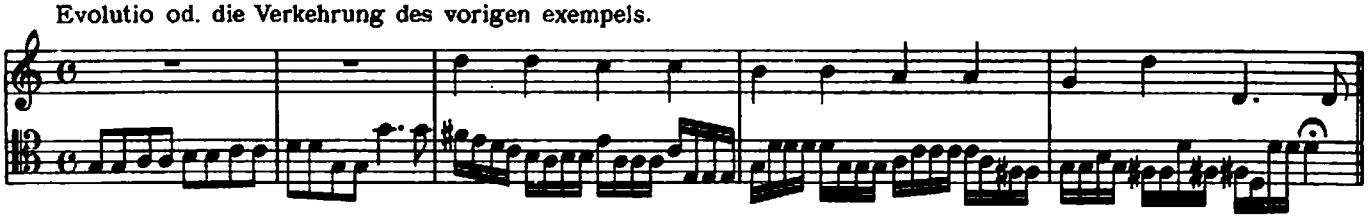
Ein ander Exempel aus dem Contrap. per Augmentationem einer gedoppelten Fuga.



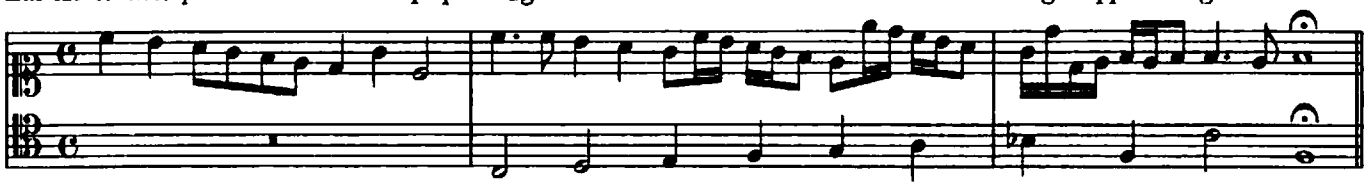
1) Hier haben wir ein Beispiel ausgelassen, da es schon auf Seite 91 aufgezeichnet ist.

02.769 0034

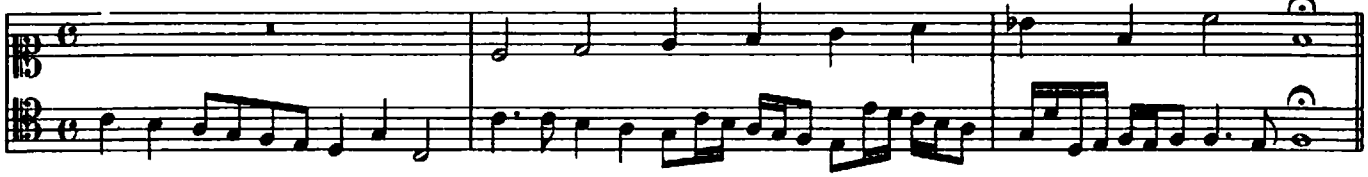
Evolutio od. die Verkehrung des vorigen exempels.



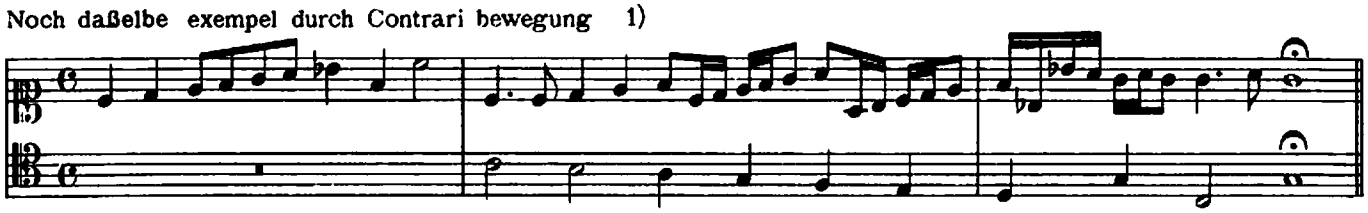
Ein ander exempel aus dem Contrap. per Augment. in motu contrario ist ebenfalls eine gedoppelte fuga.



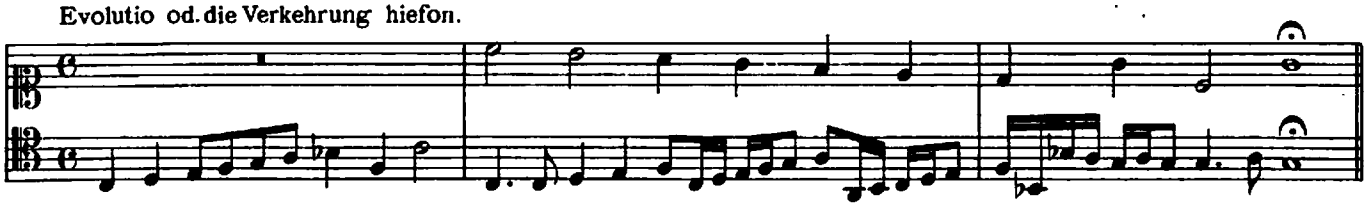
Evolutio oder die Verkehrung hiefon.



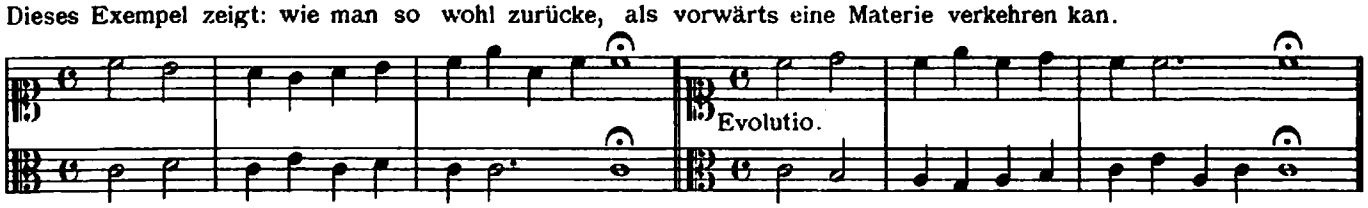
Noch daßelbe exempel durch Contrari bewegung 1)



Evolutio od. die Verkehrung hiefon.



Dieses Exempel zeigt: wie man so wohl zurücke, als vorwärts eine Materie verkehren kan.



Der Contrapunct alla duodecima (von pag. 369-371) bildet den Schluß des Manuskripts A; er hat an dieser Stelle den genauen Wortlaut u. dieselben Beispiele wie von pag. 308 u. 309, bei uns Seite 96 u. 97. Wir laßen ihn daher hier fort. Zum Schluß heißt es dann:

NB: weilen von dem Contrapunct alla decima vorher genugsame Nachricht ertheilet, also wird es unnöthig sein, denselben hier weiter zu berühren.

1) Diese Umkehrung ist in Ms. A auszuführen vergessen worden.