
KLEINE BEITRÄGE

Die Bedeutung der Proportionsangaben von deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts

von Roland Eberlein, Köln

Die Ausführung des Wechsels vom geraden Takt in dreizeitige Metren, wie er in Motetten von Michael Praetorius, Johann Hermann Schein oder Heinrich Schütz häufig vorkommt, ist bei den heutigen Musikern sehr umstritten. Die neuere Literatur gibt zwar dafür eine klare Anweisung, beruht aber auf unzureichender Theoretikerlektüre: An Theoretikern aus dem 17. Jahrhundert wurden nahezu ausschließlich Praetorius und einige italienische Autoren zu Rate gezogen. Daher wurde nicht bemerkt, daß die deutschen Komponisten sich um 1600 eine eigene, von Praetorius nicht beschriebene Handhabung der Proportionen angewöhnten.

Harald Heckmann¹ meinte noch, die Taktangaben der Komponisten des 17. Jahrhunderts seien bereits als moderne Taktangaben zu verstehen, das heißt, der Takt konstituiere sich aus der Summe aller in ihm enthaltenen Notenwerte; die Dauer dieser Notenwerte sei weitgehend unabhängig von der Taktangabe, die Dauer des Taktes variere daher je nach seinem Inhalt. Carl Dahlhaus² kritisierte Heckmanns Deutung der Aussagen von Michael Praetorius, Marin Mersenne und Wolfgang Caspar Printz und ging seinerseits nun davon aus, daß bis Ende des 17. Jahrhunderts die Taktangaben als Proportionsangaben verstanden wurden, das heißt als Angabe über die Verkürzung der nachfolgenden Notenwerte. Die obere Zahl gibt an, wieviele Semibreven oder Minimen nach der Proportion zusammen die gleiche Dauer besitzen wie die untere Zahl an Semibreven oder Minimen vor der Proportion. Bei der Proportion $\frac{3}{2}$ haben z. B. zwei Minimen vor der Proportion die gleiche Gesamtdauer wie drei Minimen nach der Proportion. Damit legt die Proportion zugleich fest, ob die Tactuseinheit in zwei oder drei gleiche Teile geteilt wird und welche Tactusform (*tactus aequalis* oder *inaequalis*) zu schlagen ist. Bei diesem Verständnis der Proportionsangabe bleibt die Länge des Taktes also stets konstant, dafür variiert die mit den Notenzeichen verbundene Tondauer. Die Ansicht von Dahlhaus basiert im wesentlichen auf den Äußerungen von Praetorius, Giacomo Carissimi und Giovanni Maria Bononcini.

Willi Apel³ vermutete aufgrund von einzelnen Beobachtungen an Musikstücken aus dem 17. Jahrhundert (Georg Muffat, Girolamo Frescobaldi und Johann Rosenmüller), daß die Taktzeichen im 17. Jahrhundert oft noch den Charakter einer Proportion haben. Eine Diskussion der Theoretikerausgangspunkte fehlt.

Für Antoine Auda⁴ gilt bis etwa 1650, daß die Taktangaben als traditionelle Proportionsangaben zu lesen sind. Auda zitierte an Theoretikern aus dem 17. Jahrhundert Praetorius, Bonaventura Cavalieri und Paolo Agostini da Vallerano.

Nur auf Praetorius stützte sich Wolf Frobenius⁵ bei seinen Aussagen über das 17. Jahrhundert. Auch er sieht deshalb in den Taktangaben aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts traditionelle Proportionsangaben. Joannes A. Bank⁶ diskutierte die Bedeutung der Proportionszeichen vom 14. bis

¹ H. Heckmann, *Der Takt in der Musiklehre des 17. Jahrhunderts*, in: *AfMw* 10 (1953), S. 116–139.

² C. Dahlhaus, *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, in: *AfMw* 18 (1961), S. 223–240.

³ W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Leipzig 1970, S. 210f.

⁴ A. Auda, *Théorie et pratique du tactus. Transcription et exécution de la musique aux environs de 1650*, Brüssel 1965.

⁵ W. Frobenius, *Tactus*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1971.

⁶ J. A. Bank, *Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century*, Amsterdam 1972.

zum Übergang ins 17. Jahrhundert. Aus den von ihm zu Rate gezogenen Theoretikern des 17. Jahrhunderts (Praetorius, Adriano Banchieri und Antonio Brunelli) entnahm er in erster Linie die Bedeutung der Proportionszeichen bezüglich der Tactusgeschwindigkeit im gesamten Stück. Die Ausführung von Tripla-Einschüben unterscheidet sich in Banks Sicht nicht von der im 15. und 16. Jahrhundert: „Differentiations from the basic tempo, chosen for a given composition, are realized in the parts only by strictly mathematical ratios“⁷. Proportionszeichen haben demnach zumindest Anfang des 17. Jahrhunderts noch die traditionelle Bedeutung.

Im wesentlichen beruht also die gesamte Diskussion der Notation im 17. Jahrhundert auf Praetorius und einer Reihe von italienischen Autoren. Liest man jedoch die zahlreichen deutschen Einführungen in die Notationslehre aus dem 17. Jahrhundert, muß man erstens erkennen, daß die deutschen Komponisten in der Handhabung der Proportionen ab etwa 1600 eigene Wege gehen und zweitens, daß Praetorius' Handhabung untypisch ist für die deutschen Schreibgewohnheiten. Es zeigt sich, daß die Proportionsangaben von deutschen Komponisten zwar noch insofern als Proportionen gemeint sind, als der Tactus eine konstante Zeiteinheit ist, die je nach vorstehendem Proportionszeichen zwei- oder dreigeteilt werden kann, andererseits wird aber die Unterscheidung von $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ sowie von c und ϕ völlig vernachlässigt, weshalb Angaben wie $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$ oder ϕ oft nicht mehr wörtlich genommen werden dürfen. Vielen deutschen Musikern des 17. Jahrhunderts war offenbar nicht einmal mehr klar, was diese Zahlenkombinationen und Zeichen eigentlich zu bedeuten haben.

Kommen wir zuerst zur Bedeutung der Zeichen ϕ und c : Burmeister⁸, Daubenrock⁹, Gesius¹⁰, Gengenbach¹¹, Friderici¹², Feyertag¹³ und Speer¹⁴ verzichten auf jede Unterscheidung zwischen c und ϕ oder verwenden überhaupt nur noch eines der beiden Zeichen. Tactuseinheit ist für sie stets die Semibrevis. Für Calvisius¹⁵, Demantius¹⁶, Harnisch¹⁷, Crappius¹⁸, Lippius¹⁹, Praetorius²⁰ und Printz²¹ ist ebenfalls die Semibrevis die Tactuseinheit, und zwar sowohl bei c - wie bei ϕ -Vorzeichnung, jedoch soll ϕ etwas schneller geschlagen werden als c . Von den Proportionen schreibt nun Friderici:

„Eine Proportio ist eine Art zu singen, nach einem geschwindern Tactu, da man von gemeinem und gebräuchlichen Tactu etwas abtritt, und da insgemein drey Semibreves oder drey Minimae auff einen Tact gehen [. . .]. Was ist Tripla? Da drey Semibreves, oder andere, die so viel in Rechnung machen als diese, auff einen Schlag gehen.“

Wie wird Tripla erkannt? Wann ein c oder ein ϕ mit einem Striche, oder ein rund Circkel mit einem Strich ϕ neben der Ziffer $\frac{3}{2}$ oder nur 3 gefunden wird. Bißweilen wird auch nur die Ziffer gefunden und das c außgelassen [. . .].

Was ist Sesquialtera? Da die drey Minimae [. . .] auff einen Schlag gehen. Was ist das Kennezeichen Sesquialtera? Bißweilen wird eine 3 vorgezeichnet, entweder mit dem c , oder ohne c . Bißweilen wird das c neben der Ziffer $\frac{3}{2}$ gefunden. Bißweilen wird die Ziffer gantz außgelassen.“²²

Unmittelbar auffallend an diesem Text ist, daß sowohl die Tripla, also die Verkürzung entsprechend der Proportion $\frac{3}{1}$, als auch die Sesquialtera, also die Verkürzung entsprechend der Proportion $\frac{3}{2}$, durch

⁷ Bank, a. a. O., S. 259.

⁸ Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, S. 5ff.

⁹ Georg Daubenrock, *Epitomes musices pro tyronibus scholarum*, Nürnberg 1613, *Fünftes Stück und Sechstes Stück*.

¹⁰ Bartholomäus Gesius, *Synopsis musicae practicae*, Frankfurt 1615, *Caput IV und Caput V*.

¹¹ Nicolaus Gengenbach, *Musica nova, neue Singekunst*, Leipzig 1626, S. 55.

¹² Daniel Friderici, *Musica figuralis oder Neue, Klärliche, Richtige und Verständliche Unterweisung der Singekunst*, Rostock 1649, S. 12f.

¹³ Moritz Feyertag, *Syntaxis minor zur Sing-Kunst*, Duderstadt 1695, S. 76f. und 105–109.

¹⁴ Daniel Speer, *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt*, Ulm 1697, S. 7f.

¹⁵ Seth Calvisius, *Compendium musicae pro incientibus*, Leipzig 1602, *Caput sextum*.

¹⁶ Christoph Demantius, *Isagoge artis musicae*, Nürnberg 1607, *V De figuris notarum*.

¹⁷ Otto Siegfried Harnisch, *Artis musicae delineatio*, Frankfurt 1608, S. 11f.

¹⁸ Andreas Crappius, *Musicae artis elementa*, Leipzig 1608, *De nois*.

¹⁹ Johannes Lippius, *Synopsis musicae novae*, Straßburg 1612, *De signis soni*.

²⁰ Michael Praetorius, *Syntagma musicum III Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, S. 49.

²¹ Wolfgang Caspar Printz, *Compendium musicae signatariae et modulatariae vocalis*, Dresden 1689, S. 21.

²² Friderici, a. a. O., S. 30, 32, 34.

die Ziffern $\frac{3}{2}$ oder 3 angekündigt werden. Offenbar verstand Friderici den Sinn der Ziffern nicht mehr. Aus der Vorzeichnung ist also das Verkürzungsverhältnis der Noten nicht erschließbar. Aus Fridericis Notenbeispielen für Tripla nigra, Sesquialtera und Sesquialtera nigra läßt sich folgern, daß die Proportion $\frac{3}{1}$ immer dann anzuwenden ist, wenn die Musik nach der Proportion in Breven und Semibreven weiterläuft, die Proportion $\frac{3}{2}$ dagegen immer dann, wenn sich die Musik anschließend in Semibreven, Miniminen und Semiminiminen bewegt. Bei der Realisation der Musik wird daher die musikalische Bewegung in beiden Fällen um ein Drittel schneller als im *tactus aequalis*.

Diese Regel wird durch einen Blick in Gengenbachs *Musica nova*²³ bestätigt: Auch Gengenbach benutzt nur die Ziffern 3 und $\frac{3}{2}$, wobei er die Zuordnung zu Tripla und Sesquialtera offen läßt. Gengenbach gibt dann Notenbeispiele für Tripla und Sesquialtera, wobei die Tripla-Beispiele Breven, Semibreven und Miniminen verwenden, die Sesquialtera-Beispiele dagegen Semibreven, Miniminen und Semiminiminen. Dazu gibt Gengenbach eine Transkription der Notenbeispiele in ϕ -Mensur, so daß eindeutig wird, daß die Notenwerte der Tripla-Beispiele entsprechend $\frac{3}{1}$, die der Sesquialtera-Beispiele entsprechend $\frac{3}{2}$ zu verkürzen sind. Sowohl Friderici als auch Gengenbach geben als weitere Notationsmöglichkeit für Tripla und Sesquialtera den Gebrauch schwarz ausgefüllter Noten an; die Proportionsangabe entfällt dann. Welches Verkürzungsverhältnis auf die schwarzen Noten anzuwenden ist, kann nur aus den Notenwerten ersehen werden. Aus den Notenbeispielen ist wiederum abzulesen, daß bei einer Bewegung in Breven, Semibreven und Miniminen eine Tripla, bei Bewegung in Semibreven, Miniminen und Semiminiminen eine *proportio sesquialtera* vorliegt.

Inhaltlich weitgehend übereinstimmend, aber weniger ausführlich sind die Abhandlungen von Burmeister²⁴, Demantius²⁵, Daubenrock²⁶ und Gesius²⁷. Weder Friderici noch einer dieser Autoren gibt eine exakte Deutung der Ziffern einer Proportion. Gebraucht werden nur die Ziffern 3 und $\frac{3}{2}$ in beliebiger Kombination mit e , ϕ oder ϕ ; das Zeichen $\frac{3}{1}$ fehlt. Diese Vorzeichnungen werden als allgemeine Ankündigung eines *tactus proportionatus* verstanden, bei dem entweder drei Semibreven oder drei Miniminen auf einen Tactus fallen. Die Art der Verkürzung der Notenwerte geht aus der Vorzeichnung nicht hervor: Die Proportion $\frac{3}{1}$ kann durch die Ziffern $\frac{3}{2}$ angekündigt werden. Welche Proportion anzuwenden ist, kann nur aus den nachfolgenden Notenwerten erschlossen werden, wobei, den Notenbeispielen zufolge, die Proportion $\frac{3}{1}$ bei Bewegung in Semibreven und Breven, die Proportion $\frac{3}{2}$ bei Bewegung in Miniminen und Semibreven anzuwenden ist. Nur Crappius²⁸ benutzt die Ziffern $\frac{3}{1}$ neben $\frac{3}{2}$, aber auch er vermeidet jede Zuordnung zur anzuwendenden Verkürzung und gibt auch keine Deutung der Ziffern.

Während Gesius immerhin noch Tripla und Sesquialtera namentlich unterscheidet, fehlt der Name Sesquialtera bei Daubenrock und Crappius völlig, bei Demantius finden sich die Namen Tripla Brevium und Sesquialtera, werden aber fälschlich auf das Gleiche bezogen, nämlich auf die Verkürzung entsprechend $\frac{3}{1}$. Die Verkürzung entsprechend $\frac{3}{2}$ nennt Demantius „Tripla Prolationis“. Offenbar durchschaut auch er den Sinn der Proportionszahlen nicht mehr.

Das musikalische Ergebnis einer Tripla ist, nach Friderici und Gengenbach, genau das Gleiche wie das einer Sesquialtera, nämlich eine Beschleunigung der musikalischen Bewegung gegenüber dem geraden Tactus um ein Drittel. Friderici meint allerdings über das Tempo von Stücken im Tripel-Takt und solchen im Sesquialtera-Takt:

„Es sollte billich der Unterschied gehalten werden, daß ein Author dasjenige, welches er langsam wollte gesungen haben, zu einem Tripel machte, [. .] und was er geschwind gesungen haben wollte, zur Sesquialtera machte [. .]: Aber die Vermischung der Zeichen geben zu verstehen, daß etliche Authores solchen Unterschied nicht groß in acht nehmen: Ists derwegen an der discretion eines

²³ Gengenbach, a. a. O., S. 57–59.

²⁴ Burmeister, a. a. O., S. 8–10.

²⁵ Demantius, a. a. O., V *De figuris notarum*.

²⁶ Daubenrock, a. a. O., *Sechstes Stück*.

²⁷ Gesius, a. a. O., *Caput V*.

²⁸ Crappius, a. a. O., *De signis*.

Directoris gelegen, daß er, nach dem die Worte des Textus es mit bringen, den Tact so wol in Tripla, als in Sesquialtera, langsam oder geschwinde schlage.“²⁹

Einen Tempounterschied zwischen Tripla und Sesquialtera sehen auch Praetorius³⁰ und Printz³¹. Gengenbach gehört dagegen zu jenen Autoren, die keinen Unterschied machen zwischen Tripla und Sesquialtera, denn er schreibt:

„Nota. Von den mancherley Proportionibus schreibet S. Calvisius also: Haec sunt argutae Melopoeorum, qui hac diversitate incientibus negotium facessunt; unica forma tantum scribi debebat, quam primam posui, & Tripla proportio appellatur. Exercit.3, pag.156.“³²

Gengenbach meint also wie schon sein Lehrer Calvisius, daß die unterschiedlichen Proportionen $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ etc. musikalisch auf das Gleiche hinauslaufen und daher durch eine einzige Schreibweise ersetzt werden sollten.

Gengenbach ist sich im übrigen offenbar nicht ganz sicher bei der Deutung der Proportionsziffern: So deutet er die Proportion $\frac{6}{1}$ mit den Worten: „[...] also wird hier die Ziffer $\frac{6}{1}$ vorn oder unter die Noten gesetzt/ anzuzeigen/ daß sechs Seminimae [sic] oder Minimae denigratae, und derer aequivalentes auff einen Tact gehören/ inmassen auch die Ziffer 1. darunter gezeichnet ist.“³³ Die untere Ziffer würde demnach die Taktzahl angeben, die obere Zahl die Zahl der Noten in dieser Anzahl von Takten angeben. Der nächste Satz lautet bei Gengenbach jedoch: „Item, daß Signum $\frac{6}{4}$ wird vorgesetzt/ anzuzeigen/ daß sechs Semiminimae oder Viertelschläge so viel gelten müssen/ als sonst 4 Seminimae.“ Dies ist die traditionelle Deutung der Proportion. Durch die originelle Art der Deutung von $\frac{6}{1}$ werden $\frac{6}{1}$ und $\frac{6}{4}$ gleichbedeutend.

Nicht alle deutschen Autoren verballhornen derart die Proportionslehre. Harnisch³⁴ und Praetorius³⁵ deuten die Proportion so, daß die untere Zahl die Taktzahl, die obere Zahl die Anzahl der Semibreven in dieser Zahl von Takten angibt. Wenn man davon ausgeht, daß der Tactus sowohl in c wie in ϕ eine Semibrevis währt, gelangt man zum gleichen Ergebnis wie bei der traditionellen Deutung der Proportion. Noch Printz und Feyertag³⁶ überliefern diese traditionelle Art der Proportionsdeutung. Bei Printz heißt es:

„§16. Der Noten Währung wird auch verändert in der Proportion, welche alsdann genennet wird Valor Notarum secundae impositionis.

§ 17. Es ist aber hier eine Proportion, wenn die Währung einer Note primae impositionis verglichen oder entgegenghalten wird der Währung eben derselben Noten secundae impositionis. [...]’

§ 19. Die Zeichen/ so eine Proportion andeuten/ seyn zween Numeri oder Zahlen/ so denen Notis secundae impositionis vorgesetzt werden/ deren oberste ist die Zahl der Noten secundae impositionis, die in einem Tact sollen gesungen werden / die untere aber die Zahl der Noten primae impositionis, welche in gemeiner Zeit-Maaß-Art auff einen Tact gesungen werden.“³⁷

Diese Autoren sehen zwar einen theoretischen Unterschied in der Ausführung der Vorschriften $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{2}$, in der Praxis läuft es aber wieder auf die gleiche Beschleunigung der musikalischen Bewegung um ein Drittel hinaus: Praetorius verwendet als Beispielnote für die Tripla $\frac{3}{1}$ Breven und Semibreven, für die Sesquialtera $\frac{3}{2}$ aber Semibreven und Minimen, so daß der musikalische Effekt der gleiche ist. Diese Koppelung von Proportion und Notenwert war offenbar so selbstverständlich, daß die allgemeine Ankündigung eines *tactus proportionatus*, sei es durch schwarze Notation oder durch die Ziffer 3, dem ausführenden Musiker genügte. Das anzuwendende Verkürzungsverhältnis mußte nicht angegeben werden, denn es konnte aus den Notenwerten erschlossen werden. Selbst bei falscher Proportionsangabe konnte so die richtige Ausführung erraten werden – weshalb der in den Notationslehren zu beobachtende Schlendrian sich ausbreiten konnte.

²⁹ Friderici, a. a. O., S. 36.

³⁰ Praetorius, a. a. O., S. 49.

³¹ Printz, a. a. O., S. 21

³² Gengenbach, a. a. O., S. 57

³³ Gengenbach, a. a. O., S. 60.

³⁴ Harnisch, a. a. O., S. 12.

³⁵ Praetorius, a. a. O., S. 52.

³⁶ Feyertag, a. a. O., S. 113.

³⁷ Printz, a. a. O., S. 24–25.

Die praktische Bedeutung dieser Erkenntnisse sei an einem Beispiel demonstriert. In dem *Magnificat* SWV 426 aus den *Zwölf geistlichen Gesängen* von 1657 notiert Heinrich Schütz die Proportion $\frac{3}{1}$, fährt aber mit einer Bewegung in Minimen fort:

An-fang jetzt und im-mer-dar und von E-wigkeit zu E-wigkeit

Aus der Bewegung in Minimen ist zu schließen, daß in diesem Fall nicht die Proportion $\frac{3}{1}$, sondern die Proportion $\frac{3}{2}$ auszuführen ist. Zwei Minimen vor der Proportion entsprechen also drei Minimen nach der Proportion. Die Ziffer 1 könnte ebenso wie das Mensurzeichen *c* als Forderung nach einem relativ langsamen Tactusschlag verstanden werden.

Ein bisher unberücksichtigter Notendruck mit deutscher Cembalomusik um 1710

(Georg Böhm, Johann Adam Reincken, Johann Pachelbel et alii)

von Harry Joelson-Strohbach, Zürich

Unter den vielen Schätzen der Fitzwilliam Library in Cambridge befindet sich ein anonymer Druck, den Estienne Roger spätestens im Frühjahr 1710 herausgegeben hat: *VI Suites / Divers Airs avec Leurs Variations & / Fugues / Pour le Clavessin / De Divers Excellents Maîtres / Choisis & Mises en ordre par / Estienne Roger. / A Amsterdam / Chez Estienne Roger Marchand Libraire*¹. Am 22. Mai 1710 wurde die Veröffentlichung im *Amsterdamsche Courant* angezeigt: „Ses Suiten meenigen Airen met variatien en verscheide Fuguen voor't Clavier, uyt uytleesen Musik door Roger uytgesogt 4 gl.“². Rogers Verlagskatalog von 1716 bringt die Ausgabe mit der Verlagsnummer 322 als „Suites Airs & Fugues pour le Clavecin choisies des plus excellentes pièces Manuscrites de divers habiles Maîtres, par Estienne Roger“³. Dieser abweichende Titel ist insofern von Bedeutung, weil somit der Beweis erbracht wird, daß der Inhalt auf handschriftliche Quellen zurückgeht: Es handelt sich also nicht um einen Raubdruck. Die sauber gestochene Ausgabe wurde kürzlich in der Zürcher Ausstellung „Fitzwilliam: a Cambridge Collection of Music“ gezeigt⁴ und zwar dergestalt, daß die schöne Doppelseite mit dem Anfang von Böhms Variationen über *Jesu du bist allzu schöne* aufgeschlagen war⁵. Sechs Werke im Band konnten nun identifiziert werden. Die anderen Werke seien hier in der Folge mit ihren Incipits⁶ bekanntgemacht. Eine Faksimileausgabe des Druckes mit Kommentar ist geplant.

¹ *RISM B II*, S. 377, weist ein zweites Exemplar in der Pariser Bibliothèque Nationale nach.

² Zitiert nach François Lesure. *Bibliographie des Éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène* (Amsterdam, 1696-1743), Paris 1969, S. 48.

³ *Ibid.*, S. 87.

⁴ Vgl. den Ausstellungskatalog *Fitzwilliam: a Cambridge Collection of Music*, hrsg. v. d. Präsidialabteilung der Stadt Zürich, Zürich 1986. Die wissenschaftliche Bearbeitung besorgte Dr. Günter Birkner.

⁵ Der Fund konnte noch rechtzeitig für: Georg Böhm, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. v. Klaus Beckmann, Wiesbaden 1986, genutzt werden.

⁶ By permission of the Syndics of the Fitzwilliam Museum.