

andere Gefälligkeit baten, erhielten das Gewünschte in kürzester Zeit mit der stereotypen Bemerkung „*Ein Mann, ein Wort*“: dieser Ausspruch war seine Lebensdevise. Eine hohe Auffassung von echtem Mannestum und wahren Kameradschaftsgeist ließ ihn zeitlebens zu seinen Kommilitonen aus der Schul- und Studienzeit sowie zu seinen Kampfgefährten aus den beiden Weltkriegen engste freundschaftliche Verbindung halten.

Der Heimgang Willi Kahls bedeutet für die Musikwissenschaft einen schmerzlichen, unersetzlichen Verlust. Wie bei seinen Freunden und Schülern, so wird er auch in der Wissenschaft, für die er gelebt und gearbeitet hat, in ehrenvollem Gedächtnis bleiben.

Semibrevis minima und Prolatio temporis

*Zur Entstehung der Mensuraltheorie der Ars nova **

VON RUDOLF BOCKHOLDT, MÜNCHEN

Für den Werdegang des musikalischen Satzes während des 14., 15., ja noch des 16. Jahrhunderts war die Entwicklung jenes um 1300 entstandenen neuen Notenwertes, der Minima, von grundlegender Bedeutung. Anfänglich nur eine rational nicht faßbare Nebenform der Semibrevis, ohne ein eigenes verbindliches Symbol in der Notenschrift, wird dieses neue rhythmische Element bald zu einem festen Baustein des Satzes; es erhält ein eigenes Notenzeichen, es wird fähig, als Träger einer Textsilbe zu fungieren, und schon sehr bald ist es gar nicht mehr der „kleinste“ Baustein, sondern darf weiter unterteilt werden. Dennoch behält die Minima während des ganzen 14. Jahrhunderts musikalisch den Charakter einer Ziernote, eines Teilwertes: sie bleibt noch auf lange Zeit nur ein unselbständiger Bestandteil jener charakteristischen starren, aus Minimen und Semibreven gebauten Floskeln, die besonders die französische Musik bis zu den frühen Werken von Dufay kennzeichnen. Die Minima ist jetzt zwar im engeren Sinne rhythmisch (nämlich in ihrer Dauer, in der zeitlichen Abfolge der einzelnen Stimme — und somit auch in der Mensuraltheorie) ein rational eindeutig erfaßter Wert geworden, nicht jedoch in klanglicher Hinsicht, in der Gleichzeitigkeit der miteinander erklingenden Stimmen. Anders gesagt: das Konsonieren und Dissonieren der Minima ist, noch im Anfang des 15. Jahrhunderts, weitgehend vom Zufall, d. h. von der melodischen Bewegung der Einzelstimme, abhängig. Die rhythmische Entwicklung ist der klanglichen also sozusagen weit voraus, sie hat sich selbständig gemacht — man denke auch an die ins Uferlose wuchernden rhythmischen Raffinessen der Musik der „französischen Spätzeit“, etwa in der Handschrift Chantilly. Erst im Werk Dufays wird der entscheidende Schritt getan, der zur Aufhebung dieses Vorsprunges führt. Hier läßt sich beobachten, wie die Minima sich auch klanglich dem Satz einzufügen anfängt; die ornamentalen Floskeln lösen sich jetzt auf, die Minima isoliert sich melodisch

*) Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen eines Forschungsauftrags der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Vorsitzender Professor Dr. Thrasybulos G. Georgiades). Ich möchte bei dieser Gelegenheit der Akademie dafür danken, daß sie mir diese Forschungen ermöglicht hat.

und rhythmisch und muß sich nun den jeweiligen klanglichen Verhältnissen des Satzganzen anpassen¹. Aber erst in der Musik Palestrinas und Lassos findet dieser Ausgleichsvorgang seinen endgültigen Abschluß, erst hier ist die Minima, jetzt als „Halbe“ und Zählzeit, rhythmisch, melodisch, klanglich und in ihrem Verhältnis zum Text wirklich restlos erfaßt, „durchsichtig“ geworden².

Diesen Prozeß in der Musik der französischen *Ars nova* und der Niederländer in seinen einzelnen Stadien zu verfolgen und jeweils an den musikalischen Zeugnissen selbst sichtbar zu machen, wäre eine sehr lohnende Aufgabe. Es läge nahe, bei einem solchen Versuch an der Stelle anzusetzen, wo der Anfang der gekennzeichneten Entwicklung liegt, also bei den frühesten Werken der *Ars nova*. In den jüngeren Musikeinlagen des Roman de Fauvel zum Beispiel stoßen wir bekanntlich auf den Versuch, bei Teilungen der Brevis in vier und mehr Semibreven eine verschiedene Dauer der Teilwerte graphisch zum Ausdruck zu bringen (längere Werte, häufig, durch einen Abwärtsstrich, kürzere, sehr selten, durch einen Aufwärtsstrich, das spätere endgültige Kennzeichen der Minima). Allerdings stammen diese Unterscheidungsmittel wahrscheinlich von einer späteren Hand und stellen also eine nachträgliche Deutung der rhythmischen Verhältnisse dar³. Daß die Notenschrift hier noch keinen eindeutigen Aufschluß über den Rhythmus der Einzelstimme gibt, rührt eben daher, daß dieser noch eine im Verhältnis zum Satzganzen relativ unabhängige Komponente ist und deshalb mehrere verschiedene Deutungen, das heißt Ausführungen, ermöglicht (vgl. unten S. 14).

Wie in der Notenschrift spiegelt sich dieses Anfangsstadium der rationalen Fixierung der Minima auch in der gleichzeitigen Musiktheorie. Mit ihr beschäftigt sich die vorliegende Studie. Es soll dabei nicht um die im 14. Jahrhundert, aber auch in der modernen Musikwissenschaft (zum Beispiel von Hugo Riemann) häufig gestellte Frage gehen, wann die Minima „zuerst“ verwendet wurde, oder gar, wer sie „erfunden“ habe, ja in erster Linie überhaupt nicht um die von den Theoretikern beschriebenen musikalischen Verhältnisse, sondern um die Frage, wie sich die musikalische Übergangssituation sprachlich niederschlägt. Nicht nur durch den konkreten Inhalt der Aussagen, sondern vor allem auch durch die Art und Weise, wie die Theoretiker von der Musik sprechen, können wir über diese etwas erfahren, nämlich daraus, welche Ausdrücke sie verwenden, ob sie diese dem allgemeinen Sprachgebrauch oder einem Vokabular von bereits erstarrten Termini entnehmen, von welcher Seite her sie überhaupt die musikalischen Phänomene zu erfassen versuchen, und wie nicht nur je nach dem Zeitpunkt der Abfassung, sondern auch nach dem jeweiligen Blickwinkel des Verfassers bei scheinbar gleichem Inhalt doch die Akzente ganz verschieden gesetzt sind.

¹ Vgl. hierüber auch R. Bockholdt, *Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 5, Tutzing 1960, besonders S. 102 ff.

² Es handelt sich also bei diesem Prozeß keineswegs bloß um eine allmähliche Temperverschiebung, bei der die Minima und später die Semiminima einfach an die Stelle der früheren Semibrevis getreten wären. So sieht im 14. Jhd. schon Jacobus von Lüttich die Entwicklung, der aber polemisch eingestellt ist und nachweisen möchte, daß die „Modernen“ im Grunde gar nichts Neues gebracht haben (vgl. Coussemaker, *Scriptorium de musica medii aevi nova series* — im folgenden abgekürzt: CS —, Band II, S. 400 f.; 419). Auch wenn die Brevis in der Notre-Dame-Schule, die Semibrevis bei Petrus de Cruce, die Minima bei Machaut und das Viertel bei Palestrina wirklich ungefähr die gleiche Zeitdauer beanspruchten (vgl. etwa die Zusammenstellung von W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900—1600*, 4/1949, S. 343), so ist doch das Satzgefüge und damit die Funktion der genannten Werte auf jeder neuen Stufe jeweils von Grund auf verwandelt.

³ Vgl. W. Apel, a. a. O. S. 324 ff.

Ausgangs- und Endpunkt des fraglichen Zeitraums lassen sich im Hinblick auf unser Thema stichwortartig angeben durch zwei (willkürlich gewählte) Zitate. In Francos *Ars cantus mensurabilis* (um 1260 oder etwas später) heißt es an einer Stelle: „*nota semibrevium plures quam tres pro recta brevi non posse accipi, quarum quaelibet minor semibrevis dicitur, eo quod minima pars est ipsius rectae brevis*“⁴, während es bei Johannes de Muris (*Libellus cantus mensurabilis*, um 1340/50) so lautet: „*Brevis in tempore perfecto valet tres semibreves, in imperfecto duas . . . Semibrevis in majori prolatione valet tres minimas, in minori duas*“⁵. Bei Franco: die Semibrevis als „*minima pars*“ (ein Drittel) des Tempus; bei Johannes de Muris, unter Verwendung der neuen Termini technici „*prolatio major*“ und „*minor*“, die „*minima*“ als kleinster Teil von Semibrevis (die Hälfte oder ein Drittel) bzw. Brevis (Viertel, Sechstel oder Neuntel). — Zwischen diesen beiden Zeugnissen (etwa 1320) liegt der Traktat *Ars Nova* von Philippe de Vitry, mit dem wir uns eingehender beschäftigen wollen⁶.

Philippe de Vitry, vor Machaut und dann neben diesem der größte Musiker seiner Zeit, ist zugleich der Verfasser derjenigen Schrift, die dann der gesamten Musik des 14. Jahrhunderts den Namen gegeben hat⁷. Hugo Riemann hat in seiner *Geschichte der Musiktheorie* die Bedeutung Vitrys als Theoretiker angezweifelt, indem er zu zeigen versuchte, daß seine angeblichen Neuerungen von anderen schon früher und „klarer“ formuliert worden seien⁸. Im Hintergrund sieht man hier Riemanns (vom Denken des 19. Jahrhunderts bestimmte) Neigung, die Musikgeschichte als einen geradlinigen, „eingleisigen“ Prozeß aufzufassen und diesen folgerichtig nur nach den jeweiligen Neuerungen oder „Erfindungen“ zu beurteilen. Eine solche Einstel-

⁴ CS I, 122a. Die Entstehungszeit wird z. B. von Besseler, MGG IV, 692, mit „*vermutungsweise um 1260*“, von Reese, *Music in the Middle Ages*, 289, dagegen mit „*kurz nach 1280*“ angegeben. — Bei Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (im folgenden abgekürzt: GS), Band III, S. 5 lautet die gleiche Stelle anders, nämlich so, als könne die Brevis bis zu neun Teilwerte enthalten. Ernst Kurth, *Kritische Bemerkungen zum V. Kapitel der „Ars cantus mensurabilis“ des Franco von Köln* (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 21, 1908, 39 ff.), hat wie mir scheint völlig zu Recht angenommen (s. S. 44), daß diese Version auf einem Mißverständnis des fraglichen Kopisten beruht, der zu einer wesentlich späteren Zeit schrieb und den Zusammenhang nicht mehr verstand. (Die Gerbertsche Lesart findet sich tatsächlich in einer Mailänder Hs.; vgl. das Faksimile in F. Gennrichs Ausgabe, Heft 15/16 seiner Musikwissenschaftlichen Studienbibliothek, Darmstadt 1957.) Kurths Ausführungen wäre noch hinzuzufügen, daß die fragliche Stelle bei Gerbert schon in sich selbst widersprüchlich ist: was soll heißen „*. . . semibrevium pauciores quam tres (vel plures quam novem) non posse accipi*“, zumal einige Zeilen später dann doch, wie bei Coussemaker, folgt: „*nec minus quam duas*“? — Ein Problem bilden in den Traktaten die Notenbeispiele. Sie weichen in den verschiedenen Hs. Fassungen ein und desselben Traktates oft stark voneinander ab. Vor allem aber: wo die Beispiele einen Text erläutern sollen, der Fragen der Notenschrift behandelt, die Niederschrift des Traktats jedoch (wie meistens) einer viel späteren Zeit angehört als seine Abfassung, entsteht die Frage, inwiefern die Beispiele das im Text Gesagte wirklich noch angemessen illustrieren. Auf der anderen Seite aber ist es bei der Edition der älteren Theoretiker unerlässlich (damit wenigstens die Intentionen des Kopisten nicht verfälscht werden), die Niederschrift der Musikbeispiele ganz genau zu nehmen. Im Grunde lassen sie sich gar nicht abdrucken, auch wenn dies sorgfältiger geschieht als vielfach bei Gerbert und Coussemaker, sondern nur nachzeichnen bzw. faksimilieren. Sogar das nach der Handschrift korrigierte Beispiel in dem Aufsatz von Kurth (S. 39) stimmt nicht völlig mit dem Original überein (vgl. das Faksimile bei Gennrich, a. a. O.)!

⁵ CS III, 46b und 47a.

⁶ Außer Betracht bleiben die italienischen Theoretiker, da diese, wie z. B. Marchettus von Padua, eigene Wege gehen oder, wie die späteren, die französische Entwicklung doch jedenfalls sehr aus der Entfernung sehen. (Zu Marchettus vgl. neuerdings Marie Louise Martinez, *Die Musik des frühen Trecento*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 9, Tutzing 1963 [im Druck].)

⁷ Außer Vitry gibt es mit einer einzigen Ausnahme eigentlich niemanden, der als Komponist und als Theoretiker zu gleich großer Berühmtheit gekommen ist. Der einzige Name, der einem bei der Suche nach etwas Ähnlichem noch einfällt, ist der Jean-Philippe Rameau.

⁸ *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*, 2/1921, insbesondere Kap. 10, z. B. S. 225 in bezug auf die „4 Prolationen“ bei Marchettus von Padua und dem Anonymus VI in CS III. Daß der Anonymus VI früher sei als die *Ars Nova*, schließt Riemann bezeichnenderweise daraus, daß er im Gegensatz zu dieser die Semiminima „noch“ nicht erwähnt.

lung führt aus verschiedenen Gründen zu einem verzerrten Bild (schon deshalb, weil es nicht nur einen, sondern viele Traditionsbereiche nebeneinander gibt, die sich nicht zu berühren brauchen). Ich möchte darauf aber nicht eingehen, sondern an Hand meiner Fragestellung zu zeigen versuchen, wodurch Vitry auch als Theoretiker aus seiner Umgebung herausragt.

Im XV. Kapitel der *Ars Nova*⁹ wird das „*tempus imperfectum*“ behandelt, und erklärt, welche Zeitdauer bei Teilung desselben in 2, 3, 4, 5 oder 6 (oder auch mehr) Noten jeder von diesen jeweils zukommt. Bei Teilung in 2 Semibreven, so heißt es, dauert jede der beiden 3 Minimen (XV²). Bei Dreiteilung dauert die erste Semibrevis 3 Minimen, die zweite 2, die dritte eine Minima (XV³), „*ut hic: ♠ ♠ ♠*“¹⁰, usw.

Schließlich: „*Quando sex* (nämlich 6 Semibreven) *ponuntur, omnes erunt aequales minimae, ut hic: ♠♠♠ ♠♠♠*“ (XV⁶). Mit anderen Worten: der als Minima

bekannte Notenwert ist selber für Vitry noch eine Semibrevis: „*Illa* (semibrevis) *quae valet solam* (minimam), *minima appellatur*“ (XV¹³), ja sogar: „*quae vero minimae medietatem, semiminima nominatur*“ (ebd.), wengleich er daneben den isolierten Begriff „*minima*“ ebenfalls benutzt (das Kapitel XV fängt an mit dem Satz: „*Sex minimae possunt poni pro tempore imperfecto*“). Die Begriffe „*semibrevis*“ (allgemein jeder Teilwert des „*tempus*“), „*semibrevis minima*“¹¹ (der „kleinste“ dieser Werte) und „*minima*“ (neuer Terminus für den kleinsten Teilwert, der, schon in Vitrys Theorie, sogar halbiert werden darf) stehen der Logik zum Trotz nebeneinander und sind austauschbar. Die Verwendung des Wortes „*minima*“ im wörtlichen Sinne eines kleinsten Teilwertes verbindet Vitry mit der älteren Theorie (vgl. den oben zitierten Satz Francos von Köln¹²), wogegen der neue Fachausdruck „*minima*“ in die Zukunft weist (die obige Stelle bei Johannes de Muris).

Schon an diesem Fall zeigt sich, daß Vitrys Traktat nicht den Charakter einer terminologisch durchgearbeiteten, sprachlich eindeutigen systematischen Darstellung

⁹ Im folgenden wird nicht die Coussemakersche, sondern die neue Ausgabe von G. Reaney, A. Gilles und J. Maillard zugrunde gelegt: *The „Ars Nova“ of Philippe de Vitry*, Musica Disciplina X, 1956, S. 5 ff. Es wird auch zitiert nach der dort verwendeten Zählung der Kapitel (römische Ziffern) und der Sätze bzw. Abschnitte (kleine hochgestellte arabische Ziffern).

¹⁰ Zu den Beispielen vgl. oben Anm. 4. Die Hs. stammt aus dem 15. Jahrhundert. Da Vitry von unbezeichneten Semibreven spricht (XV²), ist es möglich, daß ursprünglich auch in seinen Beispielen die Semibreven äußerlich nicht voneinander verschieden waren; vgl. die Einleitung von G. Reaney, Musica Disciplina X, S. 7.

¹¹ Diese Wortzusammensetzung in der *Ars Nova* nirgends, aber es heißt: eine so und so beschaffene Semibrevis wird „*maior*“ (= „die größere Semibrevis“, XV¹⁰), die und die dagegen „*minor*“ („die kleinere Semibrevis“, XV¹³), und eine weitere „*minima*“ („die kleinste Semibrevis“, XV¹³) genannt. Und an zwei inhaltlich völlig parallelen Stellen (XXII³ und XXIV³) heißt es das eine Mal „*quando plures quam sex ponuntur semibreves*“, das andere Mal „*quando nos videmus . . . plures quam quatuor minimae*“. In dem mit der *Ars Nova* aufs engste verwandten Traktat der Hs. Paris 7378 A (vgl. Musica Disciplina X, 1956, 35 ff.) findet sich an einer Stelle auch „*semibreves minimae*“ (a. a. O., S. 52, Zeile 37).

¹² Lediglich der Inhalt hat sich gewandelt. Francos „*semibrevis minor*“ (= „*minima pars*“) entspricht, der relativen (!) Dauer nach, die „*semibrevis recta*“ Vitrys und der späteren Theorie, und Francos „*semibrevis maior*“ (CS I, 122b) ist die spätere „*semibrevis altera*“ (*Ars Nova*, XV¹⁷), obwohl sogar Vitry diese gleichsam aus Versehen auch einmal „*maior*“ nennt (XV¹⁰). Umgekehrt ist in der neuen Redeweise eine „*semibrevis minor*“, eine „kleinere“ Semibrevis, jetzt eine solche, die 2 statt 3 Minimen dauert (XV⁴, XV⁵, XV¹³). — Auf Einzelheiten, wie die, daß bei Vitry im sogenannten „*minimum tempus*“, das sehr schnell verläuft und nur 3 Semibreven enthält, kleinere Werte jetzt „*semiminima*“ statt „*minima*“ heißen (vgl. XX⁵, XX⁶), kann hier nicht eingegangen werden. Solche Stellen werden sofort verständlich, wenn man davon ausgeht, daß Vitry die rhythmischen Verhältnisse weitgehend nicht mit Fachtermini, sondern mit den Worten des allgemeinen Sprachgebrauches beschreibt. — Musikalisch ist als Vorstufe der besprochenen Vitry-Stellen natürlich die durch Jacobus von Lüttich (CS II, 401) Petrus de Cruce zugeschriebene, aber auch von anderen Theoretikern erwähnte und in der Musik selbst zu beobachtende Teilung der Brevis in mehr als drei (rhythmisch aber noch nicht so eindeutig wie bei Vitry fixierte) Semibreven anzusehen.

hat (was Riemann wahrscheinlich störte). Vielmehr beschreibt er, von der Praxis ausgehend, die musikalisch-rhythmischen Erscheinungen mit den Mitteln der ihm zur Verfügung stehenden Sprache — die eben noch nicht über die später aus solchen Beschreibungen hervorgehenden Fachtermini verfügte.

Wenn man nun andere theoretische Schriften der Zeit danach befragt, ob sie geistig und zeitlich in die Nähe von Vitrys *Ars Nova* gehören, so genügt es nicht, dabei allein auf den Inhalt der in ihnen vorgetragenen Lehre zu achten. So gehören z. B. die beiden Traktate *Ars perfecta in musica Magistri Philippi de Vitriaco* (CS III, 28 ff.) und *Philippi de Vitriaco Liber musicalium* (CS III, 35 ff.) zwar, wenn man so will, „der Schule Vitrys“ an¹³, das heißt sie widersprechen der Lehre der *Ars Nova* nicht und scheinen auch nicht von einer anderen Seite beeinflusst zu sein. Aber beide zeigen terminologisch und damit indirekt auch inhaltlich eine Erstarrung zu einem bloßen Lehrsystem, zu einer trockenen Regelsammlung, wie es dann für viele Schriften des späteren 14. Jahrhunderts typisch wird. Hier sind Semibrevis und Minima überall zwei von vornherein klar getrennte Größen geworden: „*Semibrevis . . . valet tres minimas in majori prolotione, duas autem in minori prolotione*“ (*Ars perfecta*, CS III, 31b); „*prima figuratio vocatur duplex longa, (alia longa,) alia brevis, alia semibrevis, alia minima, alia semiminima*“ (*Liber musicalium*, CS III, 41a). In der *Ars perfecta* ist auch, wie es sich jetzt allgemein einbürgert, von Imperfizierung der Semibrevis durch die Minima die Rede (32a). In der *Ars Nova* dagegen sind z. B. in der Konstellation $\blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow$ die erste und dritte Note je eine „*semibrevis minor*“, die zweite und vierte eine „*semibrevis minima*“ (XV⁴).

Wirkliche Nähe zur *Ars Nova* dagegen zeigen die Schriften der Anonymi I, II, III, IV und VII in CS III, die *Ars novae musicae* des Johannes de Muris (GS III), sowie ein von Johannes Wolf herausgegebener anonymer Traktat¹⁴. Dies zeigt sich nicht nur an der Frage Semibrevis-Minima, die uns im Augenblick allein beschäftigt, sondern zum Teil auch in anderer Hinsicht, wovon unten die Rede sein wird. Der Traktat¹⁵ des Anonymus I ist eine selbständige Verarbeitung verschiedener deutlich erkennbarer Vorbilder (Franco, Vitry, de Muris), wohl aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in der die älteren Bestandteile zwar weitgehend wörtlich übernommen, an entscheidenden, für die neue Musik nicht mehr zutreffenden Punkten jedoch umformuliert werden¹⁶. Auch hier werden Semibrevis und Minima durchweg unterschieden¹⁷. Aber gegen Schluß ist die Rede von den drei

¹³ L. Schrade in Riemanns Musiklexikon 12. Auflage, Band II, S. 860. Daß die *Ars perfecta* nicht von Vitry selber stammt, geht aus einer Stelle CS III, 29a, hervor. Riemann, *Musiktheorie* 230 bzw. 233, nahm mit Recht an, daß beide Traktate nicht von Vitry seien.

¹⁴ Johannes Wolf, *Ein anonymer Musiktraktat aus der ersten Zeit der „Ars nova“*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 21, 1908, 33 ff.

¹⁵ CS III, 334 ff. Es ist eine etwas knapper gehaltene, aber weitgehend gleichlautende Fassung des vierten der *Quatuor Principalia* (CS IV, 200 ff.; das vierte Principale 254 ff.); zu deren Datierung und Verfasserschaft (nämlich englisch, aber nicht, wie Coussemaker angibt, von Simon Tunstede) vgl. G. Reaney in *Musica Disciplina* VIII, 1954, S. 73 Anm. 51.

¹⁶ Vgl. z. B.: „*. . . (figurarum) simplicium vero sunt quatuor species videlicet longa, brevis et semibrevis ac minima quae est primum (CS IV: principium) cantus mensurabilis*“ (CS III, 336b) mit der gleichlautenden Stelle bei Franco (CS I, 119a), die aber natürlich nur drei „species“ (ohne Minima) nennt. Über eine ähnliche Umdeutung am Begriff des Modus vgl. unten S. 17.

¹⁷ Der Verfasser hat (ähnlich wie Jacobus von Lüttich im *Speculum musicae*, aber nicht konservativ-polemisch) ein deutliches Gefühl für das Neue, für den Unterschied zwischen den Lehren Francos und Vitrys, die er beide zitiert; er hat eine Art von „historischem Gefühl“ und versucht zwischen dem Vergangenen und seiner Gegenwart zu vermitteln.

minor et altera minima, si in tres, tunc sunt minimae et sunt aequales“ (365 a). Das eine Mal die Minima als eine Form der Semibrevis, das andere Mal die Unterteilung der Semibrevis in Minimen²⁰.

Auch die Anonymi III und IV zeigen Verwandtschaft mit der *Ars Nova* — weniger auf Grund solch auffallender Übereinstimmung in der Beschreibungsweise wie beim Anonymus II, als wegen einer typischen Art von rhythmischen Schemata, auf die ich nachher zu sprechen komme²¹. Das Gleiche gilt für den Anonymus Wolf (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 21). Der Anonymus VII (CS III, 404 ff.), der mit seiner im Norden sonst nicht üblichen komplizierten Beschreibungsweise der Mensuren (*duodenaria*, *novenaria*) stark italienisch bestimmt ist, zitiert zweimal Vitry und verwendet an dieser Stelle dann auch dessen Ausdrücke („*semibrevis major*“, „*minor*“ und „*minima*“; 405 a/b²²).

Dieses Stadium der Musiktheorie, in dem die Minima als eine Form der Semibrevis gesehen wird, erinnert an die Situation 80 oder 100 Jahre früher, als man die *Semibrevis* als eine besondere Art von *Brevis* auffaßte. So unterscheidet z. B. der ältere Johannes de Garlandia drei Arten von *Longa* („*recta*“, „*superabundans sive duplex*“ und „*plica*“) und analog dazu drei Arten von *Brevis*: neben „*brevis recta*“ und „*plica*“ die „*semibrevis, obliqua posita*“ (CS I, 98b/99a; ähnlich 178a)²³. Aber die Situation, in der dies geschah, war doch eine andere. Es ist sehr aufschlußreich, sich an den Namen der Notenwerte ihr gegenseitiges Verhältnis zu vergegenwärtigen: Am Anfang des 13. Jahrhunderts stehen einander gegenüber *Longa* und *Brevis*, ein „langer“ und ein „kurzer“ Wert, d. h. zwei Gegensätze, zwei a priori verschiedene Größen. An das gegenseitige Verhältnis dieser beiden Größen, 1:2 oder in den „*modi ultra mensuram*“ 1:3, wird erst — die Sprache beweist es — in zweiter Linie gedacht. Ganz anders schon auf der nächsten Stufe: *Brevis* und *Semibrevis*. Die musikalische Situation ist eine andere; danach richtet sich die Sprache und reflektiert hier von vornherein auf das Verhältnis, indem sie den kleineren Wert eine „halbe“ *Brevis* nennt²⁴. Wieder anders auf der nächsten Stufe: der neue Teilwert ist überhaupt nichts grundsätzlich Neues, sondern selber bloß eine Art von *Semibrevis* neben anderen Arten, und zwar die kleinste: „*semibrevis minima*“. In diesem

²⁰ Die Beziehung zu Vitry muß eine ganz unmittelbare gewesen sein. Jedenfalls ist Riemanns Datierung um 1300, sogar noch vor der *Ars Nova* (*Musiktheorie*, 227), zutreffender als die von Coussemaker (um 1400) und Wolf (nach 1350). Auch zu Johannes de Muris scheinen Fäden zu laufen.

²¹ Anonymus III CS III, 370 ff., Neuausgabe von A. Gilles in *Musica Disciplina* XV, 1961, 27 ff., Anonymus IV CS III, 376 ff. Die Abhängigkeit beider Schriften von der *Ars Nova* ist bekannt; vgl. etwa *Musica Disciplina* X, 1956, S. 5.

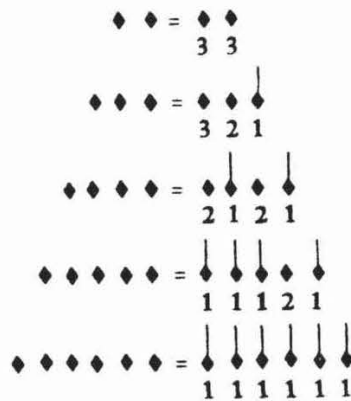
²² Riemann (*Musiktheorie*), der den Traktat im Register „ca. 1350“ datiert, wird in seiner Darstellung im Buch selbst von seiner Betrachtungsweise dazu verleitet, ihn in die gleiche Zeit wie die *Ars Nova* zu versetzen, da „er anscheinend nicht einmal die *Semiminima*“ kenne (S. 231). Ähnlich ist es beim Anonymus V CS III (S. 231: etwa zur Zeit der *Ars Nova*, da hier wie dort die Mensur der *Semibrevis* „noch nicht“ ausdrücklich angezeigt werde; im Register — sicher richtiger —: ca. 1375).

²³ Ähnlich der sehr frühe Anonymus VII CS I („*De brevibus triplex est differentia*“, 380a). Franco behandelt die *Semibrevis* schon als eigenständigen Wert. Im Sowa-Traktat und beim Anonymus IV CS I dagegen, beide wohl etwas später als Franco, aber stärker nach rückwärts gerichtet, wird sie als eine Note beschrieben, die durch Teilung aus der *Brevis* entsteht, aber nur unter gewissen Bedingungen, nämlich bei Ausführungen durch die „*vox cassa*“, d. h. mit Instrumenten. „*Illud . . . tempus per vocem quassam . . . divisibile est et imperfectum quoad semibreves . . . quasi imperfectae breves*“ (H. Sowa, Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat, 1930, S. 23). „*. . . si quatuor currentes (= Semibreven) pro una brevi ordinentur, sed hoc raro solebat contingere; ultimj vero non in voce humana, sed in instrumentis cordarum possunt ordinari*“ (CS I, 341b). (Über „*vox cassa*“ s. auch Pseudo-Aristoteles, CS I, 278a). Nach solchen Zeugnissen muß man wohl als sicher annehmen, daß an der Entstehung kleinerer Notenwerte (auch der *Minima*?) die Ausführung durch Instrumente mitbeteiligt gewesen ist; das vermutete schon Riemann (vgl. *Musiktheorie*, 170 und 219).

²⁴ Entsprechendes gilt für den Begriff „*duplex longa*“.

Augenblick geschieht die grundsätzliche Umwendung: das ganze Aggregat von Werten wird als ein System von Verhältnissen verstanden, in dem jede Note nach ihrer Relation zur nächstkleineren und -größeren und damit als prinzipiell jeder anderen gleichberechtigt gesehen wird (Johannes de Muris)²⁵. Die jetzt noch kommenden weiteren Teilungen erfolgen daher gleichsam mechanisch, sie sind keine wirklichen Ereignisse mehr wie die Entstehung von Semibrevis und Minima, und die Sprache spiegelt dies in ihrem unverbindlichen terminologischen Durcheinander von semiminima, fusa, dragma, croma, semifusa, brevissima usw. „*Ab aliis aliter nominantur, eadem sententia manente*“²⁶.

Kehren wir jetzt zurück zur *Ars Nova* von Philippe de Vitry. Wir haben oben gesehen, wie Vitry im XV. Kapitel die Teilung des „*tempus imperfectum*“ in 2 bis 6 Semibreven behandelt, welche je nach ihrer Anzahl 3 verschiedene Zeitwerte annehmen, semibrevis „*recta et vera*“ (XV¹²), „*minor*“ und „*minima*“. (Es handelt sich um eine Mensur, die man später „*tempus imperfectum prolationis majoris*“ nennen würde.) Vitry geht davon aus, daß die Semibreven alle mit ein und demselben Zeichen (♦) notiert sind²⁷, und schreibt jetzt für jede der fünf Teilungsarten die relative Dauer jeder einzelnen Semibrevis vor. Schematisch zusammengefaßt lauten seine Regeln²⁸:



Das Eigenartige an diesem Verfahren ist, daß für jede Teilung ein bestimmter Rhythmus vorgeschrieben wird, neben dem andere mögliche Anordnungen mit keinem Wort auch nur erwähnt werden. (Zum Beispiel wären bei der Teilung des Tempus in vier Noten ja auch noch die folgenden Fälle theoretisch möglich:



²⁵ Erst seit dem Ende des 14. Jahrhunderts, allgemein erst im 15., wird die alte, früher nur auf die Konsonanzverhältnisse angewandte Proportionslehre auch auf die Notenwerte bezogen (*Proportionis diffinitio*, CS III 95 ff.; Anonymus XI, CS III 416 ff.; Guilelmus Monachus, CS III 273 ff.; Nicasius Weyts, CS III 262 ff.). Auch die „Diminution“ im Sinne des 15. Jahrhunderts ist erst auf Grund dieser Proportionsvorstellung möglich geworden.

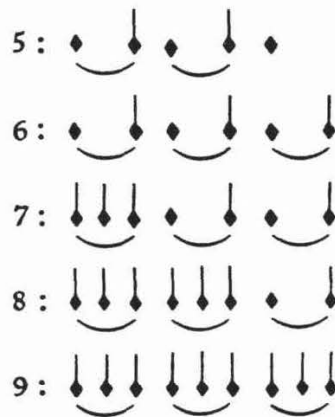
²⁶ Ähnlich aufschlußreich wie die Bedeutung der Notenwertnamen ist die der Begriffe „*modus*“, „*tempus*“ und „*prolatio*“; vgl. unten S. 17 f.

²⁷ Vgl. Anm. 10. Er kennt aber auch schon die Praxis der graphischen Unterscheidung (↓), auf die er in der für ihn bezeichnenden undogmatisch-empirischen Art bloß hinweist: (das vorher Gesagte gelte nur „*quando non signantur, quia, si sunt signatae, secundum quod signatae sunt debent proferri*“ (XV⁷, ähnlich XXI⁷).

²⁸ Links die von Vitry gemeinten unbezeichneten Noten des wirklichen Notenbildes, rechts ihre wirkliche Dauer.

sind — was man freilich durch eine eingehende satztechnische Untersuchung zeigen müßte. Auf jeden Fall bezeichnend aber ist das Fehlen des Rhythmus $\downarrow \bullet$, in der *Ars Nova* wie in der Musik. Erst um die Mitte des Jahrhunderts scheint dieser Rhythmus sich langsam durchzusetzen (er kommt zum Beispiel manchmal bei Machaut vor). Es leuchtet ein, daß die Voraussetzung für diesen wuchtigen, stockenden Rhythmus ein „Erstarken“ der Minima mit der Folge ihrer klanglichen Isolierung ist, ein Prozeß, der erst bei Dufay zum Abschluß kommt, in dessen „*prolatio major*“-Mensur der Rhythmus $\downarrow \bullet$ den älteren, $\bullet \downarrow$, vollständig verdrängt hat³⁰.

Ähnliche schematische Angaben der Wertverhältnisse bei Unterteilung des Tempus finden wir auch in anderen Traktaten, darunter die oben anläßlich der „*semibrevis minima*“ schon als mit der *Ars Nova* eng verwandt bezeichneten. In erster Linie sind hier die Anonymi III und IV in Coussemakers Band III zu nennen³¹. Der Anonymus III unterscheidet zwar in der ersten Hälfte seiner Schrift „*semibrevis*“ und „*minima*“, bringt aber dann Regeln, die genau denen von Vitry entsprechen, das heißt er setzt ebenfalls eine Notationspraxis voraus, bei der diese Werte äußerlich nicht unterschieden wurden (CS III, 373 ff.: „*Tandem de pronuntiatione minimarum et semibrevium dicendum est*“). Er behandelt nicht nur, wie Vitry, die Unterteilung des „*tempus imperfectum*“³², wobei seine rhythmischen Anordnungen genau mit denen von Vitry übereinstimmen (374b ff.), sondern auch das „*tempus perfectum*“ (373b–374b). Für die Unterteilung in 5 bis 9 „*semibreves*“ (!) stellt er hier folgende Schemata auf:

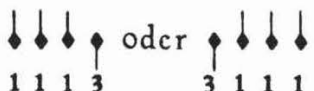

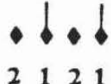


Soll der Rhythmus aber ein anderer sein, so sagt er, dann wird das Zeichen \uparrow verwendet, das eine längere Semibrevis bezeichnet (statt der kürzeren \downarrow); z. B.


³⁰ Vgl. die in Anm. 1 genannte Arbeit, S. 165 ff. Ein Stück, in dem Dufay auf die bereits „historisch“ gewordene Form $\bullet \downarrow$ zurückgreift, ist seine Chanson „*Belle veuilles moy retenir*“ (Φ ; Hs. Oxford, Bodl. Canon. misc. 213, fol. 50v).



³¹ Vgl. Anm. 21.

³² Vitry behandelt lediglich noch die Unterteilung des „*medium tempus perfectum*“ (d. i. in der späteren Terminologie ein *Tempus perfectum* mit „*prolatio minor*“), wenn auch summarischer als beim *Tempus imperfectum* (Kap. XXI). (Die Behauptung von G. de Van, *La prolation mineure chez Guillaume de Machaut*, Sources, 1e série, 1er fascicule, Paris 1943, S. 26. Vitry kenne noch nicht die Zweiteilung der Semibrevis, und die Interpretation der betreffenden Stellen von Kap. XXI der *Ars Nova* treffen nicht zu.)

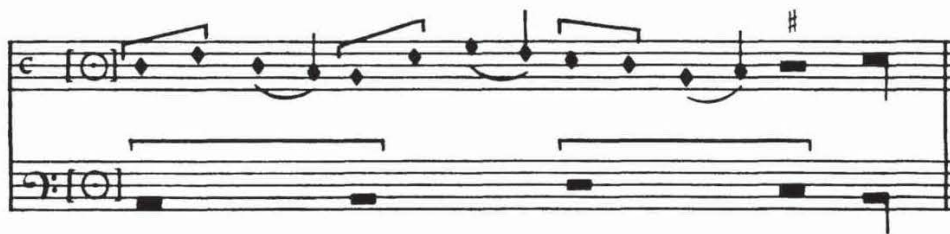
bei Vierteilung des „tempus imperfectum“  oder  statt des normalen  (375b).
2 1 2 1

Anonymus IV behandelt ebenfalls „tempus imperfectum“ und „perfectum“. Daß mehr als drei unbezeichnete Semibreven für ein Tempus gesetzt werden, ist für ihn schon etwas Überholtes („in vetere autem arte“, 378b). Trotzdem stellt er dann seine rhythmischen Regeln auf, die wiederum denen Vitrys und des Anonymus III entsprechen³³.

Der Anonymus Wolf³⁴ bespricht nur die Unterteilung des „tempus perfectum“, wobei er diese Praxis ebenfalls als nicht mehr gebräuchlich hinstellt („antiqui posuerunt sic de tempore perfecto“); folgerichtig verwenden die Beispiele hierzu nur unbezeichnete Semibreven, und es wird nicht gesagt, welche Note eine „minima“ oder „minor“ ist, sondern nur, wieviele Noten zusammen jeweils eine Semibrevis (in der neuen Bedeutung) dauern. Z. B.: „Quando quinque, tunc primae duae valent semibreve et alterae duae similiter et ultima sola valet semibreve, ut hic: “ (S. 35). Das stimmt aber mit Vitry überein, denn es ist sicher

gemeint  und nicht .

Eigenartig und ein wenig abweichend wird die Tempus-Unterteilung in der *Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris* behandelt³⁵. Diese Kontrapunktlehre, die sonst keine Mensuralfragen bespricht, enthält einen Abschnitt „De diminutione contrapuncti“ (62b ff.), in dem Beispiele gegeben werden für die „diminutio“ oder „divisio“, die Verzierung, des Kontrapunktes. So z. B. im „tempus perfectum majoris“ (=⊙) „... contrapunctus . . . potest dividi in tribus semibrevis et una minima“ (63a/b):



Für jede Unterteilungsart des Tempus (2–6 bzw. 2–9 Teilwerte) wird ein Beispiel gegeben, und zwar für jede der vier Mensuren „tempus perfectum majoris“ und „minoris“ (⊙ und ○, mit den späteren Symbolen ausgedrückt) und „tempus imperfectum majoris“ und „minoris“ (⊕ und ⊖). Diese Beispiele stimmen, soweit vergleichbar, rhythmisch mit denen bei Vitry und den Anonymi III und IV vielfach überein, aber verschiedentlich weichen sie auch ab (so z. B. im obigen Beispiel

³³ 378b–379a. Bei der Vierteilung des Tempus imperfectum (378b) muß es heißen „prima minor“ statt „major“, bei der Vierteilung des Tempus perfectum (379a) „pares minime, impares minores“, statt umgekehrt wie bei Coussemaker.

³⁴ Vgl. Anm. 14.

³⁵ CS III, 59 ff. Der Traktat hat mit den Schriften des Johannes de Muris inhaltlich kaum etwas zu tun, auch wenn er wirklich eine „Schulschrift“ ist (vgl. MGG VII, 110).

statt bei Anonymus IV, ferner statt , usw.). Seiner ganzen Darstellungsweise nach spiegelt dieser Traktat eine andere (wohl auch spätere) Praxis als die vorher genannten.

Ansätze zu ähnlichen Beschreibungen finden sich schließlich bei englischen Theoretikern: bei Walter Odington (CS I, 236a), in den *Quatuor Principalia* (CS IV, 276), und sogar noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bei Joh. Hanboys (CS I, 427/428), der aber bei jeder „*figuratio*“ jeweils mehrere Möglichkeiten nebeneinander gelten läßt.

So sehr solche Regeln für die rhythmische Form von Verzierungen bei Vitry und anderen mit der musikalischen Praxis, wie wir oben feststellten, übereinstimmen mögen, so bezeichnend für die Situation im frühen 14. Jahrhundert ist es doch, daß die Theorie überhaupt derartige Regeln aufstellt. Wie schon anfangs gesagt, ist der Rhythmus der Einzelstimme (in concreto vor allem der Oberstimmen) zu dieser Zeit noch eine relativ autonome Komponente des Satzes, d. h. ein bloßes Ordnungsschema, das (im Prinzip ähnlich wie die rhythmischen „*Modi*“ im 13. Jahrhundert) die Verzierungen, die sich in der musikalischen Praxis ergeben, gleichsam von außen kommend zusammenhält, gliedert, ordnet. Man darf in diesen Versuchen der Musiktheorie wohl auch ein Charakteristikum des französischen Geistes sehen, der sich in einem rationalistischen Zugriff der realen Erscheinungen — hier der musikalischen Erscheinungen — bemächtigen will. Es ist ein außermusikalisches, mathematisch-rationalistisches Prinzip, das hier angewendet wird. Es kann nicht verwundern, daß die Praxis eigene Wege ging und die rhythmischen Erscheinungen immer komplizierter wurden und schließlich zu dem „*Manierismus*“ des ausgehenden 14. Jahrhunderts in Frankreich führten. Erst als der musikalische Satz sich genügend weiterentwickelt hatte und der Rhythmus der Einzelstimme eine vom Satzganzen, nämlich von den Klangfortschreitungen abhängige Komponente geworden war, bedurfte es solcher Regeln nicht mehr. 100 Jahre nach Vitrys *Ars Nova* wären sie ebenso unnötig wie unmöglich gewesen³⁶.

Im Vorübergehen habe ich soeben die Ähnlichkeit der besprochenen rhythmischen Schemata mit den alten *Modi* erwähnt. In der Tat wird von einer anderen Theoretikergruppe der Versuch gemacht, die Ordnungsschemata der *Modi*, also die verschiedenen Formen der Abfolge von *Longa* und *Brevis*, auf die übrigen „*gradus*“, wie es jetzt heißt, zu übertragen. An der Spitze steht hierbei, wie nicht anders zu erwarten, Johannes de Muris. Dem Vorbild Francos folgend nimmt er fünf *Modi* an und sagt: „*In quibusvis horum graduum possunt cantandi hae species (d. h. „modi“) assignari: una ex omnibus perfectis, altera ex binario praecedente et unitate sequente, et sicut primus modus consimiles sint in pausis. Secundus unitate praecedente et binario subsequente. Tertius est ex primo et secundo*

³⁶ Demselben Geist wie die genannten Regeln entspringt die Isorhythmik der Motette des 14. Jhdts. — Ein besonderes Problem sind natürlich die rhythmischen Kunststücke der Niederländer. Diese beruhen aber auf der völligen Ausbildung der rhythmischen Proportionslehre, d. h. sie werden an allen Stimmen des Satzes und mit Rücksicht auf deren Verhältnis zueinander, am Satzganzen, vorgenommen, nicht an der um ihr klangliches Verhältnis zu den übrigen Stimmen unbekümmerten Einzelstimme. Bei den Niederländern wird den Forderungen von Konsonanz und Dissonanz gleichsam in jedem Augenblick Genüge getan, im 14. Jahrhundert dagegen nur an den metrischen Schwerpunkten. Vgl. auch Anm. 25.

collectus, videlicet ex perfecto praecedente et unitate duplici subsequente, quarum ultima unitatum signationem binarii repraesentat; quarta species fit e contra; quinta fit ex omnibus unitatibus et fractionibus earundem“ (*Ars novae musicae*, GS III, 296a). Entsprechend in seinen *Quaestiones super partes musicae*³⁷: „Modi cantandi quot sunt? Plures. Quorum primus, si alicui figurae sui tertia pars postponatur“ usw. (GS III, 305a). Mit Notenbeispielen auf allen vier Stufen wird dies illustriert vom Anonymus VI (CS III, 401; vgl. Anm. 19). Das Verfahren von de Muris wird ferner zitiert (und abgelehnt) von Jakob von Lüttich im *Speculum musicae* (CS II, 409b), während der Anonymus II CS III, der eine merkwürdige Mischung aus Elementen bei Philippe de Vitry (vgl. oben S. 8 f.) und bei Johannes de Muris darstellt, es ebenfalls beschreibt („... sunt quinque modi secundum quos totus discantus variatur“ usw., CS III, 366a/b).

Wenn auch im Geist verwandt, so ist diese Verallgemeinerung der Modus-Lehre, insbesondere ihre Anwendung auf das Verhältnis von Semibrevis und Minima, anders als die Regeln in der *Ars Nova* doch eine theoretische Konstruktion, die für die wirkliche Musik nicht von Bedeutung gewesen ist. So sieht zum Beispiel der

„zweite Modus“ hier so aus: $\dot{\blacklozenge} \blacklozenge \dot{\blacklozenge} \blacklozenge \dot{\blacklozenge} \blacklozenge \dots$, aber wir haben oben gesehen, daß dieser Rhythmus erst viel später praktische Bedeutung erhält.

Es lohnt sich jedoch in diesem Zusammenhang, den Bedeutungswandel zu vergegenwärtigen, den der Begriff „modus“ überhaupt um diese Zeit erfährt. Welche Beziehung besteht zwischen der Bedeutung im 13. Jahrhundert (rhythmische Ordnung der beiden Grundwerte Longa und Brevis) und der im 14. und 15. Jahrhundert („modus“ im Sinne des Verhältnisses von Brevis zu Longa und von Longa zu Maxima, als analoger Begriff zu „tempus“ und „prolatio“)?

Der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebende Ugolino von Orvieto stellt im 3. Buch seiner *Declaratio musicae disciplinae*, einem umfangreichen Kommentar zum *Libellus cantus mensurabilis* des Johannes de Muris, die alte und die neue Bedeutung einander gegenüber und schreibt dann: „Ex his quae dicta sunt circa notarum ordinem primae mensurae (der Modus im alten Sinne), scilicet, modi maioris et minoris, possumus notarum ordinem intelligere in aliis mensuris, scilicet, tempore et prolatione“. Dann folgt, ähnlich wie bei den obengenannten Theoretikern, die Anwendung (mit Beispielen), also die Übertragung der Schemata der alten Modi (in Anlehnung an den *Libellus*) auf die kleineren Werte³⁸. „Ordo modi maioris et minoris“: Ugolino vermischt hier de facto nun selber die alte Bedeutung mit der neuen, indem er das Verhältnis Brevis-Longa (modus minor) und Longa-Maxima (modus maior) meint, und dieses zu den anderen Verhältnissen (den „gradus“ der neuen Theorie) „tempus“ und „prolatio“ in Analogie setzt. In der Tat ist der alte Name „modus“ an den Notenwerten Longa und Brevis, auf die er sich ursprünglich bezog (als die einzigen, die für die alte Moduslehre existierten),

³⁷ GS III, 301ff., als *Accidentia musicae* auch bei Coussemaker, Band III, 102ff. Im *Libellus cantus mensurabilis* (CS III, 46ff.), im allgemeinen als ein um 1340/50 von de Muris verfaßtes Werk angesehen (Besseler in MGG VII, 107 und 110), ist von der Übertragung der Modi merkwürdigerweise nicht die Rede. Ist dieser Traktat wirklich von de Muris? Er weicht auch in anderen Zügen von seiner früheren Lehre ab (z. B. sechs statt fünf Modi).

³⁸ Ugolini *Urbevetanis Declaratio musicae disciplinae* Band II, ed. A. Seay in *Corpus Scriptorum de Musica* 7, Rom 1960. Die Gegenüberstellung S. 212, das Zitat 215, die Anwendung 218f.

gleichsam hängengeblieben, wobei sich aber sein Sinn von Grund auf verwandelte. Die alten Modi bedeuteten etwas Konkretes, nämlich konkrete Ordnungen der beiden elementaren Werte Longa und Brevis in der Musik. „*Modus sive maneries est vinculum figurarum*“³⁹, ein „Band“, das kurze und lange Noten zusammenhält; „*modus est variatio soni ex longitudine et brevitate ordinata*“⁴⁰, eine je nach der Ordnung von Länge und Kürze unterschiedliche Art des Erklingsens. Der neue Begriff dagegen bezeichnet etwas Abstraktes, eben das von der konkreten Realisierung unabhängige bloße Verhältnis: „*Modus perfectus maior consistit in* („ist enthalten in“, „besteht in“, statt „ist“) *maximis et fit quando maxima valet* („gilt“) *tres longas . . .*“⁴¹. Zur Vervollständigung des Systems von Proportionen benennt man jetzt auch das Verhältnis von Longa und Maxima, und unterscheidet es von der nächsttieferen Stufe, die man „*minor*“ nennt, durch den Zusatz „*major*“. (Analog zum Begriff „*modus major*“ ist die Bezeichnung „*duplex longa*“, später „*maxima*“, aufzufassen. Für die ältesten Mensuraltheoretiker dagegen ist alles, was nach oben über die — zwei Tempora enthaltende — Longa und nach unten über die Brevis hinausgeht, bekanntlich etwas, das außerhalb der normalen Ordnung liegt, „*ultra mensuram*“⁴².)

Der ursprüngliche Modusbegriff hat sich also im 14. Jahrhundert in zwei verschiedenen Richtungen entwickelt. Auf der einen Seite wird er zwar wie früher auf Longa und Brevis angewendet, aber unter Verwandlung seines Sinnes. Andererseits ist, wie wir sahen, der Versuch gemacht worden, ihn in seiner alten Bedeutung (als „Weise“ von rhythmischer Ordnung) zu bewahren, ihn aber jetzt in allen „*gradus*“ anzuwenden — was freilich auch nur möglich war auf Grund der neuen Auffassung des Notensystems als eines Systems von Verhältnissen. Mit dieser zweiten Richtung, die den alten Modusbegriff bewahren will (aber für die Zukunft nicht von Bedeutung ist), hängen innerlich auch die Ordnungsschemata zusammen, die für die Teilung des Tempus in Semibreven, etwa in Vitrys *Ars Nova*, aufgestellt wurden.

Das Stadium der Verwandlung des alten Begriffs spiegelt sich in der Theorie auf mannigfache Weise. Ugolino von Orvieto versucht, aus großer Distanz, den Unterschied zwischen der alten und der neuen Bedeutung zu erklären. Andere stellen die alte Moduslehre auf, als ob nichts geschehen sei, und sprechen im nächsten Satz, ohne es zu merken, von „*modus perfectus*“ und „*imperfectus*“⁴³. Philippe de Vitry benutzt in der *Ars Nova* den alten Begriff nicht mehr⁴⁴. Die meisten behandeln in

³⁹ Sowa-Traktat S. 73.

⁴⁰ Anon. bei Cousssemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, Paris 1852, S. 281.

⁴¹ CS III, 267b (Christianus Sadze de Flandria).

⁴² So der Anonymus VII, CS I, 378a, Johannes de Garlandia d. Ä., CS I, 175b, und andere. Garlandia nennt die „*duplex longa*“ „*superabundans*“ (CS I, 99a), und Franco sagt, sie werde nur deshalb durch ein einziges Notenzeichen wiedergegeben, damit lang ausgehaltene Töne im Tenor nicht auseinandergerissen werden (CS I, 119b). Vgl. auch oben S. 9 f. — Auf die seit Riemann oft erörterte Frage, wie weit man aus der Bezeichnung des dritten und vierten Modus als „*ultra mensuram*“ bei den Theoretikern auf einen ursprünglichen binären Rhythmus schließen darf, kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. hierzu in dem Aufsatz von J. Handschin *The Summer Canon and its Background* den wichtigen Abschnitt *Musica Disciplina III*, 1949, S. 72–78.

⁴³ Vgl. Anonymus IV CS III, 376a und 376b, Anonymus VII CS III, 404 und 408b, Johannes Hanboys, CS I, 448 und 405b bzw. 413a, *Libellus cantus mensurabilis*, CS III, 55 und 46b/47a. (Die im 13. Jahrhundert gelegentlich vorkommende Unterscheidung von „perfekten“ und „imperfekten“ Modi, je nach der Note, mit welcher ein „*ordo*“ beendet wird — z. B. Garlandia, CS I, 97b —, hat mit der des 14. Jahrhunderts nichts zu tun.)

⁴⁴ Lediglich in einem sonst eng mit der *Ars Nova* verwandten Traktat in einer Londoner Hs. finden wir den alten und den neuen „*modus*“ nebeneinander. Vgl. *Musica Disciplina XII*, 1958, S. 65 bzw. 66.

irgend einer Weise die (von uns aus so gesehene) alte und neue Bedeutung als identisch. So wird zum Beispiel im Breslauer Traktat (wohl Anfang 15. Jahrhundert) zunächst mit den Worten Francos von Köln die alte Erklärung gegeben und dann gesagt: „... sic modi sumunt denominationem a principaliori figura, scilicet a longa duplici vel a longa simplici. Ubi ulterius sciendum: modus est duplex, scilicet perfectus et imperfectus“ usw., wonach das Entsprechende für „tempus“ und „prolatio“ erklärt wird⁴⁵. Der Anonymus Wolf, um 1340, benutzt die alten fünf Modi (im fünften Breven, Semibreven und Minimen) und daneben den neuen „modus perfectus“, den er aber noch im Sinne des 13. Jahrhunderts zu empfinden scheint, denn bei der Erklärung des „punctum divisionis“ sagt er, daß dieses im Falle $\blacksquare \blacksquare \cdot \blacksquare \blacksquare \blacksquare$ „den ersten vom vierten Modus teile“⁴⁶. In den *Quatuor Principalia* (vgl. oben S. 7) wird der bekannte Satz Francos: „nota quod in uno solo discantu omnes modi concurrere possunt, eo quod per perfectiones omnes modi ad unum reducuntur“ (CS I, 127b) folgendermaßen umgemodelt: „Notandum quod omnes hi modi . . . reduci habent in duobus modis videlicet in modo perfecto et in modo imperfecto“⁴⁷. Die 12 „Modi“ schließlich, die Petrus dictus Palma ociosa aufstellt (1336), sind nichts anderes als 12 mögliche Kombinationen aus „modus“, „tempus“ und „prolatio“ in der neuen Bedeutung⁴⁸.

Wir haben uns oben (S. 9 f.) die prinzipielle Verschiedenartigkeit der Bedeutungen von „longa“, „brevis“, „semibrevis“ und „minima“ vergegenwärtigt. So wie dort verhält es sich mit den Namen „modus“, „tempus“, und „prolatio“, die wir seit dem Umschwung zu Anfang des 14. Jahrhunderts wie die Notenwerte ebenfalls als bloß quantitativ verschieden aufzufassen geneigt sind. Die drei Worte haben aber von Haus aus völlig verschiedenen Charakter. „Modus“, das ist die „Art und Weise“, in der die rhythmischen Grundwerte geordnet werden, also ein „Wie“. „Tempus“ dagegen ist eine Quantität, ein „Was“. Franco von Köln sagt: „Unum tempus appellatur illud quod est minimum in plenitudine vocis“ (CS I, 120b); fast wörtlich ebenso schon Garlandia (CS I, 97b). Diejenige Note, die ein „tempus“ enthält, ist die „recta brevis“ (Franco a. a. O.; im Sowa-Traktat, S. 23: „Tempus . . . est morula, ubiconque recta brevis habet fieri“). „Tempus“, „recta brevis“, „vox recta“ und „plenitudo vocis“ sind auswechselbare Begriffe: Man unterscheidet die von der menschlichen Stimme hervorgebrachte „vox recta“, die von Instrumenten erzeugte „vox cassa“ und noch die Pause („recreatio spirituum“), „vox omissa“ (vgl. Anm. 23). Im Sowa-Traktat heißt es, nur die Brevis „per vocem cassam“ sei teilbar: „vox quassa . . . est idem quod vox imperfecta aut etiam semiplena⁴⁹, per sonos varios diminuta“ (S. 23), nicht dagegen die Brevis (das Tempus) „per vocem rectam“ („est indivisibile“); deshalb ist die „brevis recta“, oder das „tempus“, „minimum in plenitudine vocis“.

⁴⁵ Johannes Wolf, *Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts*. AfMw 1, 1919, 329ff. Das Zitat 331b.

⁴⁶ KmJb. 21, S. 38. Ähnlich die *Quaedam notabilia utilia*, welche erklären, daß Alteration stattfindet, „um den Modus zu vervollständigen“ (CS III, 106).

⁴⁷ CS III, 338b; ähnlich 340b.

⁴⁸ J. Wolf, *Ein Beitrag zur Diskanillehre des 14. Jahrhunderts*. SIMG 15, 1914, 504ff.

⁴⁹ Für Pseudo-Aristoteles (CS I, 278a) gehört auch die Knabenstimme mit zur „vox cassa“: „Cassa vero est sonus, non vox, . . . quae fit secundum aliquod instrumentum, et ideo dicitur cassa, quoniam non vera, sed ficta dicitur esse; etiam et vox parva, non mutata, dicitur esse cassa, quia cum recta voce rectam non potest dare concordantiam.“

Die allmähliche Verwandlung des Sinnes läßt sich nun gut verfolgen. Für Pseudo-Aristoteles⁵⁰ ist auch die „*brevis recta*“, und damit das „*tempus*“, teilbar: „*seipsamque in duas diminuit partes non aequales . . . et indivisibiles, quarum prima pars duarum semibrevis minor appellatur, secunda vero major, et e converso*“ (CS I, 272 b); „*tempus . . . est quaedam proportio justa in qua recta brevis habet figuram* („*habet fieri*“?) *in tali videlicet proportione, quod possit dividi in duas partes*“ usw. (278a). Ähnliches sagt Hieronymus de Moravia: „*tempus . . . est distinctus sonus resolubilis in tres instantias. Instans* (also jetzt das Drittel des Tempus!) *. . . est illud minimum et indivisibile, quod in sono auditus clare et distincte potest percipere*“ (CS I, 89 a/b). Nun aber fährt er fort: „*Quod* (das soeben Gesagte) *etiam apud veteres dicebatur esse tempus* (für die ganz „Alten“ traf aber auch schon dies nicht mehr zu!). *Sed modernorum, ut videtur, melior est opinio, qui scilicet in tempore armonico motui subjecto successionem ponunt*“ (ebd.), d. h. die Neueren verbinden mit dem „harmonischen“, dem wirklich erklingenden Tempus, da es der Bewegung unterworfen ist, die Vorstellung der „Sukzession“, des wirklichen zeitlichen Ablaufes, und diese Auffassung hält Hieronymus für die bessere. Von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zu Johannes de Muris, der in der *Ars novae musicae* schreibt⁵¹: „*vox generatur cum motu, cum sit de genere successivorum, ideo quando fit est, sed cum facta est, non est*⁵². . . *Est autem tempus mensura motus. Sed hic tempus est mensura vocis prolatae*⁵³ *cum motu continuo*“ (an anderer Stelle⁵⁴ „*sub uno motu continuo*“). Mit der Fortsetzung sind wir dann schon ganz bei der Beschreibungsweise des 14. Jahrhunderts: „*Tempus aliud maius aliud minus: maius, quod motum prolixiorem, minus, quod breviorum habet*“⁵⁵. Da es von der Bewegung her verstanden wird, verliert das „*tempus*“ seine Festigkeit, es wird dehnbar. Seine reale Dauer wird von Johannes de Muris jetzt gemessen und durch einen relativen Zahlenwert, ein Wertverhältnis, angegeben, und bald versteht man unter „*tempus*“ dieses Wertverhältnis selbst. „*Tempus est quantitas cantus ex certis semibrevis brevem respicientibus constituta*“ heißt es später⁵⁶, und mit Austausch der entsprechenden Notennamen wörtlich genauso für „*modus*“ und „*prolatio*“.

Zum Schluß müssen wir uns nun noch mit der „*prolatio*“ beschäftigen, wobei wir noch einmal auf Philippe de Vitry zurückkommen. — Dem Substantiv „*prolatio*“ liegt ein Verb, „*proferre*“, zugrunde. Es bedeutet im Mittelalter „erklingen lassen“ und wird von den Theoretikern des 13. Jahrhunderts, verbal wie substantivisch, häufig benutzt. Das Wort ist, im Gegensatz zu „*tempus*“, mit „*modus*“ insofern verwandt, als es ein „Wie“ bezeichnet. Aber anders als „*modus*“ gehört es ganz

⁵⁰ Zu seiner Person vgl. Handschin, *Musica Disciplina* V, 1951, S. 107.

⁵¹ GS III, 292a.

⁵² Diese großartig einfache Beschreibung dessen, was die Musik überhaupt ist („*vox quando fit, est, sed cum facta est, non est*“) ist mir sonst noch nirgends begegnet.

⁵³ „*Tempus est mensura vocis prolatae*“ steht schon bei Franco, aber dort ist ganz allgemein die „Zeit“ gemeint, nicht das konkrete Ding „*inim tempus*“, das Franco unabhängig behandelt. Bei de Muris dagegen wird gerade die „*mensura*“, die Messung des in der Zeit erfolgenden Klanges, das Wesentliche.

⁵⁴ In den *Quaestiones*, GS III, 301a.

⁵⁵ Er sagt noch nicht „*tempus perfectum*“ und „*imperfectum*“, sondern spricht nur von „perfekten“ und „imperfekten“ Noten, wie die Theoretiker schon im 13. Jahrhundert taten. Im *Libellus cantus mensurabilis* dagegen auch „*tempus perfectum*“ und „*imperfectum*“; vgl. Anm. 37.

⁵⁶ Im *Diffinitorium* des Tinctoris (CS IV, 185); sinngemäß ebenso schon bei vielen Theoretikern des 14. Jahrhunderts.

und gar der Ebene der musikalischen Ausführung an, es hat verbalen, aktiven Charakter, es bezeichnet das „Wie“ der Ausführung, während „modus“ passiv, statisch, nur eine Ordnung anzeigt. So spricht z. B. Franco von der „vox prolata“ (= „recta“) im Gegensatz zur „vox omissa (amissa)“, der Pause (CS I, 118a), vom „discantus simpliciter prolatus“ im Gegensatz zu „truncatus“ (im Hocketus; 118b). Die Hoketi entstehen „ex obmissione longarum et brevium et etiam prolatione“ (134b). Auch unterscheidet er „in notando“ und „in proferendo“ (es sei nämlich die Copula trotz einer gewissen Ähnlichkeit mit dem zweiten Modus in der einen wie in der anderen Hinsicht von diesem verschieden, 133a/b). Gleichbedeutend sind „procreare“ („Vox recta est vox instrumentis naturalibus procreata“, Sowa-Traktat S. 23) und „pronuntiare“ (zum Beispiel Philippe de Vitry, *Ars Nova* XX⁶: „ . . . cantus . . . secundum minimum tempus pronuntiare debent“), aber „proferre“ und seine Ableitungen kommen am häufigsten vor.

Neben dem dann seit dem 14. Jahrhundert gebräuchlichen blassen Fachterminus „prolatio“ (Verhältnis Semibrevis-Minima) lebt das Wort in dieser ursprünglichen Bedeutung, wenn auch jetzt differenziert und mehrdeutig, weiter. Es erscheint vor allem in der Wendung „partes prolationis“, womit meistens die fünf Notenwerte Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis und Minima gemeint sind⁵⁷. So zum Beispiel (anscheinend zuerst) in den *Quaestiones* von de Muris (GS III, 301a), ferner im *Libellus cantus mensurabilis* (von de Muris?; CS III, 46a), bei Jakob von Lüttich (CS II, 408a) und anderswo. Ugolino von Orvieto ist es wieder, der in seinem Kommentar zum *Libellus cantus mensurabilis*, ähnlich wie bei „modus“, die beiden Bedeutungen des Wortes, in „partes prolationis“ und zum Beispiel in „prolatio major“, gegeneinander abhebt und erklärt (CSM 7, Band II, S. 62). „Partes prolationis“: das sind die fünf Elemente, aus denen sich das Ganze der erklingenden Musik zusammensetzt.

Daneben wird „prolationes“ benutzt im Sinne von „Mensuren“, was ebenfalls noch an die ursprüngliche Bedeutung anklingt (die Messuren im Sinne der konkreten Vielfalt der Formen des Erklingens sind gemeint). Diese Bedeutung hat das Wort zum Beispiel beim Anonymus XII (CS III, 491 f.), der die Messurzeichen „signa prolationum“ nennt. Ferner in dem Namen von Ockeghems *Missa prolationum*, und auch in den „quatre prolacions“, deren Erfindung im 15. Jahrhundert Philippe de Vitry zugeschrieben wurde⁵⁸. Mit diesen vier „prolacions“ sind wohl die vier Messuren \odot , \circ , C und C gemeint. Daß hier immer wieder von der Vierzahl die Rede ist, hat wohl kaum musikalische Gründe (in der *Ars Nova* kommt sie nicht vor), sondern geht auf die Vorliebe des Mittelalters für quaternarische Einteilungen überhaupt zurück: Der Anonymus VI spricht von vier „mensurae“ (CS I, 376), ebenso Philippus de Caserta⁵⁹ (CS III, 119a). In der *Ars discantus secundum Johannem de Muris* erscheinen wieder vier „prolationes“ genannte Messur-Arten, die

⁵⁷ Einiges über die verschiedenen Bedeutungen von „prolatio“ im 14. Jahrhundert auch bei Apel, a. a. O., S. 340.



⁵⁸ In den *Règles de la seconde rhétorique* (*Recueil d'arts de seconde rhétorique*, ed. E. Langlois, Paris 1902, S. 12: „Après vint Philippe de Vitry, qui trouva la manière des motès, et des balades, et des lais, et des simples rondeaux, et en la musique trouva les iij prolacions, et les notes rouges, et la noveleté des proporcion.“)

⁵⁹ Der Traktat stammt in Wirklichkeit wohl von Egidius de Murino (G. Reaney in *Musica Disciplina* VIII, 1954, S. 73; vgl. jedoch auch U. Günther, *Mf* XIV, 1961, S. 212).

aber willkürlich konstruiert sind, so daß der Verfasser, um vollständig zu sein, anschließend noch drei weitere aufstellen muß (CS III, 76b–85 sowie 88a ff.). Ähnlich sieht es beim Anonymus VII aus (CS III, 408b), während schließlich Antonius de Luca an einer Stelle von „*quatuor partes prolationis*“ spricht (CS IV, 429a), damit aber nicht die Notenwerte (s. o.) sondern ebenfalls vier Mensuren meint.

Neben dieser Bedeutung des Wortes, in der der ursprüngliche Sinn von „erklingen lassen“ noch spürbar geblieben ist, finden wir bei den meisten der genannten Theoretiker die selbstverständliche Verwendung des neuen Fachausdrucks „*prolatio*“. Wie ist es zur Entstehung dieses Terminus, der den beiden anderen, „*modus*“ und „*tempus*“, an die Seite tritt, gekommen? Dafür müssen wir uns nun noch einmal an die *Ars Nova* von Philippe de Vitry wenden.

XX² heißt es dort: „*Cum de temporibus et prolatione . . . superius tractavimus competenter*“, „nachdem von den tempora (Plural) und der prolatio (Singular) die Rede war“. An anderer Stelle (XXIV⁴): „*tempus perfectum dividitur . . . in tres prolationis species*“. „*Prolatio*“ wieder im Singular: Vitry meint drei Arten der Ausführung des Tempus (nämlich mit dreiteiliger, zweiteiliger, sowie nicht weiter teilbarer Semibrevis). Dann spricht er⁶⁰ an verschiedenen Stellen von „*figuratio seu prolatio temporis*“ (2, 3, 4), die „*maior, minor et minima*“ (3) ausfallen könne (vgl. die später üblich werdenden Termini „*prolatio maior*“ und „*prolatio minor*“).

Bei einem Vergleich der „*minor prolatio temporis perfecti*“ (= ) mit der „*major prolatio temporis imperfecti*“ (= ) wirft er die Frage auf, ob diese beiden im Grunde nicht ein und dasselbe seien. Das verneint er, denn sie seien zwar gleich „*in valore*“ oder „*in proportione*“, nicht aber „*in divisione et prolatione*“, das heißt in der Art ihrer Aufteilung und damit im wirklichen Erklingen (8–9).

Vitry verwendet somit das Wort, wie aus all diesen Stellen eindeutig hervorgeht, ganz und gar im Sinne des 13. Jahrhunderts, das heißt des allgemeinen Sprachgebrauchs, dessen sich die Musiktheorie dort noch bediente, wenn sie von „*prolatio*“ und „*proferre*“ sprach. „*Et sic debent proferri omnes semibreves . . .*“ heißt es (XV⁷), und an anderer Stelle: „*. . . sub tempore medio perfecto eas (Semibreven) pronuntiare debemus; . . . si signentur, proferri debent secundum quod sunt signatae*“ (XXI⁵, XXI⁷). „*Proferre*“ und „*pronuntiare*“ sind gleichbedeutend (im 13. Jahrhundert auch „*procreare*“, s. o. S. 19). Ebenso sind „*prolatio*“ und „*figuratio*“ gleichbedeutend (s. o.), und an anderer Stelle heißt es: „*sex minimae pro praesenti tempore figurantur*“ (wir würden heute sagen: „figurieren“ in diesem Tempus), und entsprechend auch „*enodantur*“, werden aus dem Tempus „entwickelt“, das heißt erklingen (Satz 5 bzw. 8). Mit all diesen Ausdrücken hat Vitry den jeweiligen konkreten Fall des Erklingens im Auge.

Aber: zugleich geht es ihm immer um das Erklingen des „*tempus*“. Dieses versteht er ebenfalls stets im überkommenen Sinne, nämlich als eine konkrete Größe, als Dauer der Brevis, nicht wie die Späteren als ein bloßes Verhältnis. (Es heißt:

⁶⁰ In der abweichenden Fassung der Kapitel XX–XXIV in einer Pariser Hs., in der neuen Ausgabe in *Musica Disciplina X* unmittelbar nach der „geläufigeren“ Fassung abgedruckt. Im folgenden mit der von den Herausgebern benutzten Perikopenzählung zitiert.

„*sex minimae* — bei anderen Möglichkeiten genauso — *possunt poni pro tempore imperfecto*“, für ein „imperfektes Tempus“, nicht etwa „*in tempore*“.) So kommt es, daß in der *Ars Nova* „*prolatio*“ und „*tempus*“ immer gemeinsam auftreten, denn Vitry spricht immer von der „*prolatio temporis*“. Diese Wortverbindung ist das genaue Pendant zu „*semibrevis minima*“. Bei der musikalischen Realisierung des Tempus: *prolatio temporis*, entstehen verschiedene Arten von *Semibrevis*, größere, kleinere, und auch die kleinste: *semibrevis minima*. (Allerdings handhabt Vitry, wie wir anfangs sahen, nebenbei die „*minima*“ auch schon als selbständige Größe, „die kleinste Note“ — nicht so „*prolatio*“) ⁶¹. Die Frage nach der Entstehung der *Minima* muß so beantwortet werden: sie ist in der Praxis, nämlich bei der „*prolatio*“ des „*tempus*“, entstanden. Ich glaube, wenn man es so formuliert, wird das Besondere, Unverwechselbare dieses Ereignisses am deutlichsten. Auch wird klar, wie wenig dem Begreifen eines historischen Vorgangs mit Vorstellungen wie „fortschreitende Unterteilung der Notenwerte“ oder „allmähliche Tempoverschiebung“ gedient ist.

Es scheint, daß das von Vitry so plastisch verwendete „*prolatio temporis*“ auf die späteren Theoretiker suggestiv gewirkt hat: diese faßten das Wort „*prolatio*“ nämlich als Analogon zu „*tempus*“ auf. Die Worte lösten sich voneinander und wurden nun beide, auf Grund der von anderer Seite aufkommenden „*gradus*“-Vorstellung, als Bezeichnung für Notenwertverhältnisse verstanden, ähnlich wie sich „*minima*“ von „*semibrevis*“ löste und neben diesem als ein besonderer Notenwert genommen wurde. Der Theoretiker Vitry ist aber für diese Entwicklung nicht verantwortlich.

Bei der eingehenden Lektüre der *Ars Nova* kommt man ferner zu der Überzeugung, daß Philippe de Vitry nicht das war, was wir einen „theoretischen Kopf“ nennen würden, wie z. B. Franco oder Johannes de Muris, denen es auf die innere Logik und Eindeutigkeit einer Lehre ankam. Sondern er war ein Musiker, der seine Erfahrungen formulierte. Wenn man seine Darstellung auf ihre „Terminologie“ hin untersucht und damit mißversteht, stößt man auf Widersprüche. Auch macht die *Ars Nova* eigentlich mehr den Eindruck einer „Kollegnachschrift“, einer von anderer Hand ausgeführten Niederschrift dessen, was er vielleicht mündlich vorgetragen hat. (Dies würde auch die Form der Überlieferung, das Bruchstückhafte, die vielen verschiedenen Fassungen seiner „Lehre“ und die im Text vorkommenden Verweise auf Stellen in der *Ars Nova*, die nicht existieren, erklären ⁶².) Nicht weil er ein Lehrsystem aufgestellt, und auch nicht weil er als erster die Merkmale der neuen Musik formuliert hätte, sondern auf Grund der natürlichen Kraft seiner von der Praxis bestimmten Sprache, und weil er als großer Musiker Autorität besaß, hat sich die spätere Musiktheorie immer wieder gerade auf ihn berufen.

⁶¹ Als verwandt mit der *Ars Nova* erweisen sich wegen der Verwendung von „*prolatio*“ auf ähnlich ursprüngliche Weise vor allem wieder der Anonymus Wolf (z. B. S. 37: *Tempus perfectum* und *Tempus imperfectum* seien beide „*duplex*“, nämlich „*de majori prolatione et minori*“; nicht die „*prolatio*“ ist doppelt, sondern das *Tempus*, in bezug auf seine „*prolatio*“!); sowie der Anonymus VI (CS I, 369a: „*minima vox prima est in voce, sive in prolatione*“), während in der *Ars perfecta in musica Magistri Philippi de Vitriaco* das ursprüngliche Sprachgefühl noch ganz schwach hindurchschimmert (CS III, 31b: „*Major prolatio est larga vel lata mensura (l) dans unicuique semibrevis tres minimas vel valorem. Minor prolatio est brevis et modica mensura sub qua duae minimae pro semibrevis tantummodo possunt proferrri.*“)

⁶² Vgl. die Einleitung von G. Reaney in *Musica Disciplina* X, S. 7 ff. Einen Hinweis auf das Unsystematische, von der Praxis Bestimmte der Schrift gab schon H. Bessler, *AfMw* VIII, 1926, S. 206 f.