Werk

Titel: Sethus Calvisius als Musiktheoretiker

Autor: Benndorf, Kurt

Ort: Leipzig

Jahr: 1894

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?479007071_0010|log73

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Sethus Calvisius als Musiktheoretiker.

Von

Kurt Benndorf.

Wie man um die Wende unseres Jahrhunderts in Deutschland litterarische Schätze vergangener Zeiten zu heben begann, so macht man heute auch musikalische Schätze weiteren Kreisen wieder zugänglich. Der Historiker aber hat sein Interesse nicht allein den Werken der praktischen Kunstthätigkeit zuzuwenden, sondern auch denen der Kunstwissenschaft, welche die für die Gestaltung jener maßgebenden Gesetze zu erkennen und in Zusammenhang zu bringen suchen. Von jeher hat die Musik, mehr als jede andere Kunst, zu wissenschaftlicher Forschung und zum Aufstellen von Lehrmethoden angeregt, weil ihr System von der Natur in meßbaren Verhältnissen vorgebildet ist. Es hat sich eine reiche Litteratur entwickelt, deren Studium allein das moderne Tonsystem und unsere technischen Begriffe zu erklären vermag, die also noch für uns aktuelle Bedeutung hat. Freilich machte sich die Theorie lange Zeit hindurch der Überhebung schuldig, indem sie sich gleichsam als die Amme der Praxis aufspielte, während doch diese ihr die Nahrung zuführt. Der Genius des Künstlers erweitert instinktiv die Gesetze der Theorie, und diese muß sich zur nachträglichen Sanktion bequemen.

Will man die Geschichte der musikalischen Theorie periodisiren, so muß man mit dem Ende des 16. Jahrhunderts einen Hauptabschnitt schließen. Denn in dieser Zeit bereiten sich große Wandlungen in der Praxis vor, die eine neue Epoche der Tonkunst heraufführen und die sich alsbald in der Theorie wiederspiegeln, indem sie die bis dahin alleingiltige Lehre vom Kontrapunkt zurückdrängen und zu einem Kompromiß mit der Harmonielehre zwingen.

In dieser Übergangsperiode verfaßte Sethus Calvisius seine musiktheoretischen Schriften. Wohl ist in ihnen vom Hauche der »*musica nova*« manches zu spüren; aber ihre Hauptbedeutung liegt

darin, daß sie noch einmal die alte Lehre vom Kontrapunkt auf Grundlage der Werke Zarlino's in selbständiger und gediegener Bearbeitung darstellen, daß sie ferner die Ergebnisse der Forschungen Zarlino's den Deutschen überhaupt zum ersten Male vorführen, und daß sie endlich die Musikgeschichte vom Gesichtspunkte der Entwickelung aus betrachten und zum ersten Male einen Abriß derselben geben.

Weil nun die durch ihre zeitliche Stellung sowohl wie durch ihren bedeutenden Inhalt ausgezeichnete Lehre des Calvisius für die Musikwissenschaft große Wichtigkeit besitzt und, außer einer kurzen Behandlung der Kompositionslehre in der Abhandlung über Gottfried Walther von Hermann Gehrmann (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1891, S. 473f.), eine ausführliche Würdigung noch nicht erfahren hat, so soll die vorliegende Arbeit diese Lücke auszufüllen versuchen. Auch mag der äußere Umstand, daß am 19. Mai 1894 dreihundert Jahre verflossen waren, seit Calvisius in das Thomaskantorat zu Leipzig eingeführt wurde, ein Amt, das in ihm seinen ersten grossen Verweser vor Sebastian Bach fand, die Beleuchtung seiner Verdienste rechtfertigen. Bevor wir jedoch an unsere Aufgabe herantreten, erscheint es angebracht, über sein Leben und Schaffen einige vervollständigende und berichtigende Mittheilungen zu machen.

Als Quellen hierfür kommen die vom Pfarrer Vincentius Schmuck und vom Rektor der Universität Leipzig gehaltenen Leichensermone in Betracht, ferner das *Chronicon Portense* von Justinus Pertuch (Leipzig 1612), die *Orationes a Friderico Fischero Rectore elaboratae*[1], die Aufzeichnungen von Grenser[2] und die Collektaneen des Magisters Hübsch in Schulpforta[3].

Sethus Calvisius (eigentlich Seth Kalwitz) lebte vom 21. Februar 1556[4] bis zum 24. November 1615. Von seinem Geburtsort Gorsleben

---

[1] Handschriftlich in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig. Die Kenntniß dieser Reden sowie des weiter unten erwähnten Dokuments verdanke ich der Güte des Herrn B. Fr. Richter in Leipzig.

[2] Geschichte der Musik, hauptsächlich aber des großen Koncert- und Theaterorchesters in Leipzig, von Karl August Grenser, 1840 (hdschr. in der Bibl. des Vereins für Leipziger Geschichte).

[3] Sie stammen aus dem 18. Jahrhundert und befinden sich handschriftlich in der Pforte. Ihre Kenntniß habe ich Herrn Rektor Dr. Volkmann daselbst zu verdanken.

[4] Die Monatshefte für Musikgeschichte von R. Eitner, Jahrgang 1871 No. 12, bringen die Notiz von einem Bildniß des Calvisius mit dem Geburtsjahr 1555. Ein ebensolches kennt auch Hübsch. Nach einer alten im Pfarrarchive von Gorsleben befindlichen Chronik (die Kirchenbücher sind leider im dreißigjährigen Kriege verbrannt) ist jedoch 1556 unzweifelhaft das richtige Jahr.

in Thüringen kam er »als ein armer Knab anno 1572 gen Magdeburg«; 1579 ging er nach Helmstedt auf die Universität und 1580 nach Leipzig, wo er Repetent beim Chore der Paulinerkirche wurde. Infolge seines außergewöhnlichen Wissens berief man ihn im Jahre 1582 an die Fürstenschule zu Pforta, wo er musikalischen und wissenschaftlichen Unterricht gab.

Im Mai 1594 wählte ihn der Rath der Stadt Leipzig zum Kantor an der Thomaskirche. Als solcher ist er im Alter von 59 Jahren gestorben.

Welch guten Klang sein Name in der Folgezeit hatte, beweisen die Worte von Wolfgang Kaspar Printz (»Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst«, 1690, Kap. XII., § 10): »Um das Jahr Christi 1612 hat Sethus Calvisius floriret. Er war ein sehr gelahrter Mann, ein guter Chronologus und fürtrefflicher Musicus, so wohl Theoreticus als Poeticus und Modulatorius, wie aus seinen *Exercitationibus Musicis*, der *Melopoeia* und wohlkomponirten Moteten zu sehen. Weil er gelebet, ist er nicht eben sonderlich aestimiret: allein nach seinem Tode ist er sehr hoch geachtet worden; und wird gewißlich seiner gedacht werden, weil die Welt wird stehen.«

Die Werke dieses fleißigen und vielseitigen Mannes zerfallen in chronologische[1], philologische und musikalische. Für uns kommen nur die letzteren in Betracht.

1) Komposisitionen:

a) *Hymni sacri latini et germanici, 4 voc.* (»*Harmoniae generibus Carminum apud Horatium et Buchananum usurpatis accomodatae*« und »etzliche Deutsche Gesenge, welche nach gelegenheit der Zeit in der Churfürstl. Schuel zur Pforta nach Essens gesungen werden«), Erfurt 1594[2].

b) *Harmoniae Canticorum Ecclesiasticorum* oder Kirchengesänge und geistliche Lieder Luthers mit vier Stimmen contrapunktweise gesetzt, Leipzig 1597.

Neue vermehrte Auflagen: 1598, 1603 (als *Cantiones Sacrae*), 1612, 1622.

c) *Biciniorum libri duo*, Leipzig 1602 und 1612[3].

---

[1] Sein Lebenswerk, das *Opus chronologicum*, trug ihm »vocationes zu Professionen bey Universiteten« ein, die er jedoch ausschlug.

[2] Hübsch giebt das Jahr 1590 an. Da aber Calvisius seine Melopöie (1592) als »*primitiae meae*« bezeichnet und außerdem ein im Hauptstaatsarchiv zu Dresden befindliches Gesuch von ihm, die Hymnen drucken lassen zu dürfen, vom 26. März 1594 datirt, kann nur letztere Jahreszahl richtig sein.

[3] Dieses Werk ist, einer freundlichen Mittheilung des Herrn R. Eitner zufolge, bis jetzt nur in der kgl. Bibliothek in Kopenhagen vertreten.

d) *Tricinia*, auserlesene Teutsche Lieder, Leipzig 1603.
e) Der Psalter Davids gesangweis, vom Herrn Cornelio Beckern verfertiget, (4 voc.) Leipzig 1615.
f) Der 150. Psalm mit 12 Stimmen auf 3 Chören, Leipzig 1615[1].
g) Calvisii Schwanengesang, 8 voc. (Worte des 90. Psalms), Leipzig 1616.
h) Motetten in folgenden Sammelwerken: *Cantionale Sacrum*, Gotha 1651, und *Florilegium Portense* von Bodenschatz (I., 6, 54, 85, 87, 88 und II., 62, 64, 86, 89).

2) Musiktheoretische Schriften:

a) *Melopoeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis explicata*, Erfurt 1592[2]. Zweite Aufl. 1630.
b) *Compendium Musicae pro incipientibus conscriptum*, Leipzig 1594 (1595?), 2. Aufl. 1602, 3. Aufl. Jena 1612 unter dem Titel: *Musicae artis praecepta nova et facillima per septem voces musicales.*
c) *Exercitationes Musicae duae, quarum prior est de Modis musicis recte cognoscendis, posterior de initio et progressu Musices aliisque rebus eo spectantibus*, Leipzig 1600.
d) *Exercitatio Musica tertia de praecipuis quibusdam in arte Musica quaestionibus ad Hippolytum Hubmeierum*, Leipzig 1611.

Schon die Titel dieser Schriften lassen erkennen, daß der Verfasser die Praxis im Auge hatte. Der Stoff der Elementarlehre, der Kompositions- und Moduslehre, der Musikgeschichte wird in klarer Anordnung und ausgezeichnetem Latein dargelegt. Daß auch die unter d) genannte Streitschrift gegen den Geraer Rektor Hubmeier, welcher in seinen »*Disputationes quaestionum illustrium*«, Jena 1609, ohne genügende Kenntnisse auch musikalische Dinge behandelte, lehrhaften Zwecken dienen soll, geht aus ihrer Vorrede hervor, wo es heißt: Disputationen über Kunstfragen nützen nicht nur der

[1] Diese Komposition wird zuerst in Walther's Musikalischem Lexikon (1732) erwähnt. Ich habe sie bis jetzt nirgends auffinden können.

[2] Gerber (Tonkünstlerlexikon), Fétis (*Biographie universelle*) und andere geben als Jahr der ersten Ausgabe 1582 an. Im Leichensermon steht: »schrieb hier (in Pforta) auch ein Büchlein, *Melopoeia* genannt, von vielen mit begierde auffgenommen«, und bei Hübsch: »und hat er dieses Buch noch in der Pforte geschrieben«. Da nun Calvisius erst im November 1582 zum Kantor in Schulpforte berufen wurde, kann nur 1592 das richtige Jahr sein.

Wissenschaft, sondern auch der Jugend; jene fördern sie in Einzeldisciplinen, diese lehren sie bescheiden und richtig urtheilen. Die Gattung der musikalischen Streitschriften war übrigens nicht neu, schon Nicolo Burzio (1487), Giovanni Spataro (1491) und Franchinus Gafurius (1520) verfaßten solche. Calvisius geht mit Humor und scharfsinniger Kritik zu Werke, und mit Recht sagt Fétis (*Biographie nniverselle*) von dieser Schrift, sie offenbare »*une puissance de raisonnement, qui détruit facilement les arguments de son adversaire*«. Da der Inhalt der von einander unabhängigen »*quaestiones*« auch in den übrigen Schriften Berücksichtigung findet, so können wir sie als Anmerkungen zu diesen betrachten und werden sie am entsprechenden Orte heranziehen. Zuvor ist es aber nothwendig, daß wir die Entwickelung untersuchen, welche die musikalische Theorie im 16. Jahrhundert bis auf die Zeit des Calvisius genommen hat.

I.

Überblick über die Entwickelung der Theorie im 16. Jahrhundert bis auf die Zeit des Calvisius.

Wie in der politischen Geschichte des Mittelalters, so befanden sich auch in der Geschichte der musikalischen Theorie die geistlichen und weltlichen Mächte in Widerstreit. Boetius hatte das mißverstandene griechische Tonsystem gelehrigen Mönchen überliefert, die seine Darstellung zum Dogma, ihn selbst zum »*doctor magnificus*« erhoben. Die eigentliche Kunst blühte verborgen im Volke dahin. Ihr lag eine durch byzantinische Vermittlung im Abendlande eingebürgerte Dur-Skala zu Grunde. Das auf das *σύστημα τέλειον* der Griechen zurückgehende geistliche *A*-System wurde mit bewundernswerther Energie festgehalten und erst im Anfang des 17. Jahrhunderts von dem weltlichen *C*-System besiegt. Die Oktavengattungen der Kirche fanden in der praktischen Musik wenig Anerkennung, sodaß zwischen dieser und der traditionellen Theorie starke Diskrepanzen entstanden, welche Glarean im 16. Jahrhundert veranlaßten, die Durskala als erste Oktavengattung festzusetzen. Die Anfangstöne der sechs authentischen Tonarten Glarean's sind identisch mit der Stimmung der sechs Saiten der alten abendländischen Harfe: in diesem zufälligen Zusammentreffen liegt eine Huldigung, welche dem Dur-Hexachord der weltlichen Musik dargebracht wird.

In der Mensur zeigt sich derselbe Kampf. Während in der weltlichen Musik die zweitheilige Messung stets vorherrschte, hielten vom 12. Jahrhundert ab tiefsinnige Mönche diese mit der Trinitätsmystik nicht vereinbar und erhoben die dreitheilige Messung zum Gesetz. Im Anfange des 14. Jahrhunderts weist Marchettus von Padua auf den scharfen Gegensatz von drei- und zweitheiliger Mensur hin; aber erst in der Zeit des Palestrina und Orlandus Lassus triumphirt diese wieder über jene. So wird im 16. Jahrhundert der Kampf der geistlichen und weltlichen Theorie zu Gunsten der letzteren entschieden.

Den größten Einfluß für die Entwickelung der Theorie des 16. Jahrhunderts hatten die Werke des Franchinus Gafurius, *Practica musicae*, Mailand 1496; des Henricus Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547; des Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche*, Venedig 1558. Die Lehre der beiden erstgenannten Theoretiker hat Calvisius genau gekannt, die des Zarlino hat er zu der seinen gemacht.

Gafurius sucht die Musikwissenschaft seiner Zeit mit derjenigen der Griechen wieder in Einklang zu bringen. Im 1. Buche seines Werkes behandelt er die Tonarten, verwechselt indessen, wie schon Boetius, die antike Transpositionsskala[1] mit der Oktavengattung. Im 2. Buche abstrahirt er aus den Werken gleichzeitiger Meister die Gesetze der Mensur, im 3. Buche die des Kontrapunkts, wobei er zum ersten Male das Verbot der Fortschreitung vollkommener Konsonanzen in Parallelen als Regel fordert (Kap. 3). Auch finden wir hier angedeutet, daß die temperirte Stimmung, welche gleichzeitig in der spanisch-bolognesischen Schule lebhafte theoretische Vertheidigung fand, schon damals in Gebrauch war. In Kap. 5 entscheidet er die alte Streitfrage über die Quarte: gegen den Baß ist sie Dissonanz und bedarf der Vorbereitung, sonst ist sie Konsonanz. Im 4. und letzten Buche giebt er eine ausführliche Darstellung der Proportionen, d. h. derjenigen mehrstimmigen Satzweise, in welcher die einzelnen Stimmen nicht nur melodisch, sondern auch rhythmisch verschieden sind. Diese Setzart führte im 15. Jahrhundert namentlich bei den Niederländern zur Künstelei. Als Komponist räumte Orlando di Lasso, als Theoretiker Glarean und Calvisius mit den Proportionen gründlich auf.

[1] Die Griechen hatten innerhalb der 2 Oktaven umfassenden Amoll-Skala 3 Oktavengattungen: *e-e'* (dorisch), *d-d'* (phrygisch), *c-c'* (lydisch), welche auch auf andere Stufen übertragen wurden. Boetius unterscheidet sie aber nicht nach ihrer inneren Tonreihe, sondern nach ihrer Tonhöhe und erhält so nur transponierte Mollskalen. Vgl. »*De institutione musica*«, lib. IV., cap. 15.

Mit dem Schweizer Glarean treten wir mitten in die humanistisch-reformatorische Bewegung hinein, deren Einfluß sich für die Musiktheorie darin ausspricht, daß man das überkommene System nicht mehr als absolute Autorität anerkennt, sondern die Kunstpraxis vorurtheilsfrei prüft und mit den gewonnenen Erfahrungen jenes modificirt. So führt Glarean den Bruch mit der mittelalterlichen Theorie herbei, der in der Praxis schon längst stattgefunden hatte. Er findet, daß in der figurirten geistlichen Musik die Reinheit der Oktavengattungen verwischt ist und daß in der weltlichen Musik die *C*-Skala üblich ist. Daher sucht er nach einem neuen Princip für die Bildung der Tonarten, indem er die 24 verschiedenen Verbindungen der drei Quarten- und vier Quintengattungen herstellt (*Dodek.* lib. II., cap. 3). Davon sind nur 12 brauchbar, und diese belegt er wieder mit griechischen Namen, die sich bis heute erhalten haben. Allerdings stimmen auch diese Skalen nicht mit dem Alterthum überein; dazu hätte es vor allem der Feststellung des Unterschiedes zwischen Oktavengattung und Transpositionsskala bedurft.

Andere begabte Humanisten, die mit Lehrbüchern an die Öffentlichkeit traten, sind Andreas Ornitoparchus und Ottomar Luscinius. Vor allem aber ist eine Reihe protestantischer Kantoren zu erwähnen, die damals noch alle eine universale Bildung besaßen und die sich um die Förderung des musikalischen Lehrwesens sehr verdient machten. In ihrer Produktion liegt eine gewisse Naivetät, insofern sie nichts Neues auf den Markt zu bringen beabsichtigen, sondern nur ihre individuelle Methode in der Behandlung des vorliegenden Stoffes darlegen wollen. Wir nennen: Martin Agricola, der sich meist der deutschen Sprache bediente; Sebaldus Heyden, dessen »*Ars canendi*« zu den besten Lehrbüchern des Jahrhunderts gehört; ferner Georg Rhau, Heinrich Faber, Petit Coclicus, Nicolaus Listenius, Hermann Fink, Eucharius Hoffmann, Adam Gumpelzhaimer, deren Compendien vielfach in katechetischer Form abgefaßt sind, und den hervorragendsten dieser Kantoren, unseren Sethus Calvisius.

Bevor wir nun zu Zarlino übergehen, müssen wir einen Blick auf die Theoretiker werfen, welche ihm die Wege ebneten, nämlich Bartolomeo Ramos de Pareja (*De Musica tractatus*, 1482), Ludovico Fogliani (*Musica theorica*, 1529) und Pietro Aaron (*Il Toscanello in musica*, 1523). Diese Männer griffen auf die in der Renaissancezeit neu erschlossenen griechischen Quellen zurück. Ramos suchte das ditonische Komma (80 : 81), um welches die Terz des Pythagoras zu groß war, auszugleichen, indem er den Ganzton in einen großen (8 : 9) und kleinen (9 : 10) schied. Ihre Summe

ergab die reine große Terz (4 : 5). Durch Subtraktion derselben von der reinen Quarte erhielt er den diatonischen Halbton (15 : 16) und kam so auf das schon von Didymus aufgestellte diatonisch-syntonische Geschlecht, welches er mit diesem folgendermaßen anordnete: $H \frac{16}{15} C \frac{10}{9} D \frac{9}{8} E$. Die Anordnung des Ptolemaeus aber: $H \frac{16}{15} C \frac{9}{8} D \frac{10}{9} E$ machte sich Fogliani zu eigen und nach ihm Zarlino. Auch Aaron machte Versuche in der Temperatur, doch liegt seine Hauptbedeutung in der Lehre vom Kontrapunkt, die durch ihn ihre beste Darstellung vor Zarlino fand.

So war in allen Gebieten der Musiktheorie Material genug aufgehäuft. Es bedurfte nun eines Geistes, der alles das, was kluge Mönche in einsamen Klöstern ersonnen, was vielseitige Humanisten hinzugefügt hatten, zusammenfaßte, der das Überflüssige mit kritischem Sinne ausschied, dem Untergeordneten seinen Platz anwies, und der Methode in die einzelnen Disciplinen brachte, um eine lebensvolle Weiterentwicklung zu ermöglichen. Ein solcher erschien in Zarlino. Dieser große Theoretiker bildet die Brücke von Mittelalter zur Neuzeit, wie Boetius vom Alterthum zum Mittelalter. Bei aller Verehrung für diesen wagt er doch das »*iurare in verba magistri*« aufzugeben. Er verlangt die empirische Fassung der Theorie, wie einst Aristoxenos gegenüber der doktrinären des Pythagoras und Euklid. Wenn Boetius im letzten Kapitel des ersten Buches seiner *Institutio musica* ausrief: »*quanto praeclarior est scientia Musicae in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu*«, so sagt jetzt Zarlino erweiternd (Ist. III., cap. 65): »*se la Speculativa Musica senza la Prattica vual poco, atteso che la Musica non consiste solamente nella Speculativa, cosi questa senza la prima è veramente imperfetta*«.

Im Jahre 1558, über ein Jahrtausend nach den Institutionen des Boetius, erschienen zu Venedig Zarlino's »*Istitutioni Harmoniche*«, die uns eine Encyklopädie der mittelalterlichen Lehre in formvollendeter und gedankenreicher Darstellung geben und die zugleich auf die neue Epoche der Theorie präludiren.

Wir fassen im folgenden ihren Inhalt kurz zusammen, auf das Einzelne kommen wir bei Besprechung der Lehre des Calvisius zurück.

Die *Istitutioni Harmoniche* zerfallen in vier Theile. Die beiden ersten behandeln die *musica contemplativa*, die beiden letzten die *musica prattica*. Im 1. Buche ist zunächst vom Ursprung, Zweck und Nutzen der Musik die Rede, sodann von ihren verschiedenen Arten und vom Verhältniß des theoretischen Musikers zum praktischen (Kap. 1—11). Es folgen Betrachtungen über die Beziehung der Zahl zur Musik (Kap. 12—20) und über die geometrische,

harmonische und arithmetische Proportionalität (Kap. 21—44). Das 2. Buch ist der neuen syntonischen Skala gewidmet und läßt sich in zwei Abschnitte gliedern. Im ersten (Kap. 1—26) kritisirt Zarlino die Intervallbestimmungen der antiken Musik und zählt die Ptolemäischen Tetrachorde des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechts auf; im zweiten (Kap. 27—51) veranschaulicht er durch das Monochord die Anwendung dieser Tetrachorde und ihrer Unterarten auf die Doppeloktave der Alten und kommt zu dem Schlusse, daß nur das *Genere diatonico-sintono*, welches der Natur der harmonischen Zahlen folgt, brauchbar ist. Außerdem giebt er eine neue Methode der Temperatur an, indem er nur die Oktave (wie heute) als rein gelten läßt, jeder Quinte aber $^2/_7$ des ditonischen Kommas nimmt und jeder Quarte ebensoviel zulegt, sodaß die durch die vierte Quinte erzeugte große Terz um $^1/_7$ Komma zu klein wird.

Im 3. Buch stellt er die Lehre vom Kontrapunkt dar, die noch in unserer Zeit Grundlage für den vokalen Satz ist. Er beginnt mit den Regeln für den zweistimmigen »*Contrapunto semplice*« (Kap. 1—39), geht dann zu dem zweistimmigen »*Contrapunto diminuito*« und zum doppelten Kontrapunkt über (Kap. 40—57) und schließt mit den Gesetzen für die mehrstimmige Komposition sowie mit Bemerkungen über Tempus, Prolatio, Perfektion und Imperfektion.

Das 4. Buch tritt für die 12 Modi Glarean's ein, ohne jedoch die griechischen Namen beizubehalten (Kap. 1—30); sodann handelt es von der Choralmusik, der Psalmodie, von der Form mehrstimmiger Kompositionen, von der Übereinstimmung zwischen Wort und Ton und von der geschmackvollen Unterlegung des Textes (Kap. 31—34). Endlich wird noch das Ideal eines »*Musico perfetto*« aufgestellt, der ein wahrer Polyhistor sein muß, um den Ansprüchen Zarlino's zu genügen (Kap. 35—36).

Diesem großen Werke ließ Zarlino noch zwei andere folgen, die *Dimostrationi Harmoniche* (Venedig 1571) und die *Sopplimenti Musicali* (Venedig 1588). Ersteres behandelt in Form des Dialogs mathematische Fragen aus dem Gebiete der Musikwissenschaft, letzteres enthält ergänzende Erklärungen zu den ersten beiden Büchern der *Istitutioni*.

Fassen wir die Hauptergebnisse der Forschungen Zarlino's kurz zusammen.

a) Um ein für den künstlerischen Gebrauch geeignetes Tonsystem zu gewinnen, ist das diatonisch-syntonische Geschlecht des Ptolemaeus der Oktave zu Grunde zu legen. Die Richtigkeit der Rationen desselben wird durch die harmonische Theilung der Intervalle

bewiesen. Demnach regeln sich die Verhältnisse der Oktave folgendermaßen: $C\ \frac{9}{8}\ D\ \frac{10}{9}\ E\ \frac{16}{15}\ F\ \frac{9}{8}\ G\ \frac{10}{9}\ A\ \frac{9}{8}\ H\ \frac{16}{15}\ \overline{C}$.[1]

b) Die aus den Zahlen 1 bis 6 und deren Vervielfachungen bestehenden Verhältnisse sind Konsonanzen[2]. Die Quelle der Konsonanzen ist die Oktave. Je näher die übrigen Intervalle dieser stehen, um so vollkommener sind sie.

c) Die Modi zerfallen nach der harmonischen oder arithmetischen Theilung ihrer Quinte oder nach der darauf beruhenden Stellung der großen und kleinen Terz in solche von lebhaften und trüben Charakter[3].

d) Systematische Erklärung des einfachen und doppelten Kontrapunkts sowie des Kanons mit entlehntem oder frei erfundenem Subjekt.

e) Die Übereinstimmung zwischen Wort und Ton sowie die Unterlegung des Textes nach bestimmten Regeln sind ein ästhetisches Erforderniß.

f) Das Proportionenwesen ist nicht das Erzeugniß der wahren Kunst, sondern des kalkulirenden Verstandes der »*Musici Sofisti*«.

Die Periode der Alleinherrschaft des Kontrapunkts endigte in der Theorie mit Zarlino, in der Praxis mit Palestrina. Die Elemente des gegensätzlichen harmonischen Princips kamen gegen Ende des 16. Jahrhunderts darin zur Erscheinung, daß die Hauptmelodie mehrstimmiger Kompositionen, welche bis dahin meist im Tenor lag, in die oberste Stimme gedrängt wurde und daß man sie durch einen Grundbaß stützte. Machte man nun diese Stimme selbständig und versah sie mit einer harmonischen Instrumentalbegleitung, so gelangte man zur Monodie und zum koncertirenden Styl, der sich denn im 17. Jahrhundert rasch entwickelte. In dieser Neuerung fand die Betonung der Individualität, deren Berücksichtigung der Humanismus und die Reformation forderten, ihren künstlerischen Ausdruck. Vincenzo Galilei, Jacopo Peri, Ludovico Viadana und Claudio

---

[1] Calvisius, *Exercitatio tertia, quaest.* 18: *Tandem Josephus Zarlinus secutus ducem naturam et artem veras consonantiarum atque adeo omnium intervallorum formas in suis legitimis proportionibus, secundum certissima rerum Musicarum Κριτήρια, auditum scilicet et rationem, nobis monstravit.*

Eine ausführliche Darlegung des Gegenstandes giebt H. Gehrmann in der oben erwähnten Abhandlung, S. 470 f.

[2] Ist. I., cap. 13: *Senario è il Numero harmonico, nel qual Numero sono contenute tutte le forme delle semplici consonanze.*

[3] Ist. III., cap. 31: *Quando si pone la Terza maggiore nella parte grave, l'Harmonia si fà allegra, e quando si pone nell' acuto, si fà mesta, e da questa varietà dipende tutta la diversità e la perfettione dell' Harmonia.*

Monteverde sind die ersten, die wir nach dieser Richtung hin thätig sehen.

Für die Theorie war der Hinweis auf die Bedeutung des Basses nichts Neues; schon im 14. Jahrhundert that es der englische Theoretiker Simon Tunstede. Zarlino und nach ihm Calvisius nennen zwar den Baß das Fundament des Gesanges, aber doch nur bezüglich der sich mit ihm melodisch bewegenden übrigen Stimmen. Es mußte die harmonische Beziehung desselben zu den darüberliegenden Tönen erkannt werden.

Die Herolde dieser neuen Anschauung waren Johannes Lippius und Michael Praetorius. In seiner gelehrten »*Synopsis musicae novae*« (Straßburg 1612) geht Lippius nicht mehr vom Tenor, sondern nur noch vom Baß aus und zu den Gesichtspunkten, nach denen eine Kantilene analysirt werden muß, rechnet er die »*Trias harmonica*«. Praetorius widmet in seinem »*Syntagma musicum*« (1. Tomus Wittenberg 1614, 2. und 3. Tomus Wolfenbüttel 1618) der Instrumentalmusik zum ersten Male eine eingehende Darstellung und handelt (im 6. Abschnitt des 3. Tomus) vom Generalbaß oder *Basso continuo* unter Benutzung der Anweisungen von Viadana und Agostino Agazzario.

In diese Zeit, welche dem direkten Einflusse des griechischen Tonsystems ein Ende zu machen begann, fällt nun zum großen Theil das Leben des Sethus Calvisius. Den neuen Anschauungen gegenüber verhält er sich nur insofern entgegenkommend, als er die Instrumentalmusik in engere Beziehung zur Theorie bringt[1]. Im übrigen aber ist er konservativ. Wenn wir auch nicht wissen, ob er Kompositionen der oben genannten Italiener gekannt hat, so ist doch sicher, daß er mit der Schrift des Lippius vertraut war und daß er mit Praetorius in persönlichem und brieflichem Verkehre gestanden hat. Das *Syntagma musicum* des letzteren beruft sich oft auf das Urtheil des Calvisius und enthält Briefe von ihm über gelehrte Fragen. Lippius war sein direkter Schüler[2], und dessen

[1] Dies und die Vertheidigung der neuen belgischen Silben kann nur gemeint sein, wenn Montagne, Apparatus II., Sect. 51, von ihm sagt, daß er allzu neuerungssüchtig gewesen sei.

[2] Dedikation des *Syntagma musicum* (Ausgabe 1619): »mit allen ehren wird gedacht deß hocherfahrenen Herrn Sethi Calvisii gedechtnüß, welcher nicht allein in Chronologicis und Musicis ihm einen unsterblichen Namen erlanget, besondern auch den trefflichen Mann Johannem Lippium dermaßen Instituiret, daß er in Musicis weit kommen« etc.

Aus derselben Dedikationsschrift sowie aus einer Empfehlung, welche den »*Plejades musicae*« (Halberstadt 1615) von Henricus Baryphonus vorgedruckt ist, folgt, daß auch dieser ein Schüler des Calvisius war.

Synopsis fand seinen Beifall, wie aus dem lateinischen Lobgedicht hervorgeht, das er ihr mitgab. Er handelte damit durchaus konsequent; denn Lippius ging ebenso wie er selbst von Zarlino aus, nur daß er das Phänomen des harmonischen Zusammenklangs der Töne, welches dieser nur beiläufig erwähnte, in die Mitte seiner Lehre rückte. Auch konnte Calvisius nicht ahnen, daß diese Theorie so entwickelungsfähig sei, wie es sich thatsächlich in der »*seconda Prattica*« zeigte.

Steht er also theoretisch noch im Banne der alten Anschauungen, so deuten doch interessante Einzelheiten in seinen Kompositionen darauf hin, daß er unbewußt die Scheidegrenze überschreitet. Er betitelt nämlich seine 1597 erschienenen Choralsätze mit »*Harmoniae*«, ein Name, für den sonst »*Symphoniae*« üblich war. Es giebt keine charakteristischeren Schlagworte für die alte und neue Zeit. Und wenn er hinzusetzt: »mit vier Stimmen kontrapunktweise gesetzt«, so geht er damit den Weg weiter, den schon Lucas Osiander in seinem Gesangbuche (Nürnberg 1586) betreten hatte und den bald darauf Hans Leo Haßler und andere verfolgten; das heißt, er verlegt die Choralmelodie in Rücksicht auf das Mitsingen der Gemeinde in die Oberstimme und setzt dazu in den übrigen Stimmen Note gegen Note, sodaß einfache Akkorde entstehen. Daß diese in einem Verwandtschaftsverhältnisse zu einander stehen, wußte er freilich noch nicht.

Wir sagten oben, daß die Lehre des Calvisius in der Hauptsache auf Zarlino fußt. Man wird bei einem Manne von seiner Bedeutung nicht an ein Ausschreiben denken. Er hat dabei stets auch die Urquellen berücksicht; seine eignen Worte beweisen es: »*perscrutatus ego sum veterum scripta*«. So bezieht er sich in seinen Schriften noch auf folgende Autoren: Plato, Aristoteles, Aristoxenos, Euclid, Plutarch, Lucianus, Pausanias, Censerinus, Vitruvius, Aventinus, Asconius, Boetius, Guido Aretinus und Faber Stapulensis.

Wie er nun das ihm zu Gebote stehende Material systemisirte und was er durch eigene Forschung und unter dem Einfluß der neuen Zeit hinzufügte, wollen wir im zweiten Theile unserer Arbeit untersuchen.

II.

Die Lehre des Calvisius.

1.

Die wissenschaftlich-spekulative Theorie der Musik.

Der Musik hat man lange Zeit das Bürgerrecht unter den eigentlichen Künsten verweigert. Bis in das 18. Jahrhundert wird sie von den Theoretikern mehr als eine mathematisch-philosophische Wissenschaft betrachtet. Der Umstand, daß den Tonverhältnissen Zahlenverhältnisse entsprechen, lockte früh zu ausgedehnter mathematischer Spekulation an, welche dann dem inneren Wesen der Musik gleichgesetzt wurde. Wer eine gewisse Fertigkeit im Tonsetzen durch Übung hatte, nannte sich Komponist. Ja Guido von Arezzo gab mechanische Anweisungen zum Komponiren[1] wie später Gottsched Recepte zur Anfertigung von Gedichten gab. Theoretische Kenntnisse sollten schon dazu befähigen. Man übersah, daß der, welcher nur die Theorie des Schwimmens kennt, noch nicht schwimmen kann. Psychologische Vorgänge gab es für die Musik-Scholastiker des Mittelalters nicht. Die Griechen fühlten, daß man mit der mathematischen Spekulation allein der Sache nicht gerecht werde, und schlossen aus den wunderbaren Wirkungen auf einen geheimnißvollen Ursprung der Musik. Sie riefen die Philosophie zu Hilfe und kamen auf jene seltsamen, phantastischen Vorstellungen von der Harmonie der Sphären, den Beziehungen der Töne zu den Elementen und Sternbildern. Von Pythagoras bis auf Athanasius Kircher und Mersenne im 17. Jahrhundert trieben diese Vorstellungen ihr Wesen. Das Gebiet der Ästhetik aber wird nur in vereinzelten Bemerkungen gestreift, so in der Charakteristik der Oktavengattungen, der Konsonanzen und Dissonanzen. Ein Theoretiker des 15. Jahrhunderts, Prosdokimus de Beldomandis, macht darauf aufmerksam, daß in der individuellen Verwendung der Kunstmittel etwas Unbeschreibliches liege. Und Zarlino sieht die Kon- und Dissonanzen nicht nur als sinnlich angenehm und unangenehm wirkende Tonverbindungen an, sondern auch als Ausdrucksmittel für Gemüthsbewegungen. Auch sonst hat Zarlino höhere Anschauungen über

[1] Vgl. *Micrologus*, cap. 17; Gerbert, *Scriptores ecclesiastici* II.

das Wesen der Musik. Er tadelt diejenigen, welche sie nur zur Ausbildung des Gehörsinnes und Verstandes benutzt wissen wollen, und sagt von ihr, sie habe die Macht, auf den Charakter zu wirken und die verschiedensten Gefühle in der Seele zu erwecken (Ist. I., cap. 3). Trotzdem er damit der Praxis ein Zugeständniß macht, kann er sich doch in Bezug auf deren Verhältniß zur Theorie von der Überlieferung noch nicht ganz befreien, wenn er auch gegenüber früheren Theoretikern eine richtigere Auffassung hat[1]. Denn er sagt, der theoretische Musiker verhalte sich zum praktischen wie dieser zu seinem Instrument (Ist. I., cap. 11). Hier weht uns die Klosterluft des Mittelalters an.

In den Ansichten des Calvisius begrüßen wir einen Fortschritt. Obwohl er philosophischen Betrachtungen keinen großen Raum gönnt, nicht nur weil sie über den Rahmen eines Lehrbuches hinausgehen, sondern auch weil seine Natur subjektiven Reflexionen abgeneigt war, so finden wir doch in der »*Exercitatio tertia*« cap. 1, 2, 3, 8—11, 20—21, in der Melopöie cap. 1 und dem Vor- und Nachwort zu den »*Exercitationes duae*« Bemerkungen genug, um seinen Standpunkt zu erkennen.

Er sagt, die Musik sei mehr Kunst als Wissenschaft. Vorsichtig trifft er die Unterscheidung: *bonae artes* und *ars Musica*, weil eben in dieser die Theorie selbständiger hervortritt als in jenen. Man könne Musik, Malerei und Poesie vergleichen, weil diese Künste sich in fast gleicher Weise geschmackvoller Fiktionen bedienten, um dem Geiste, den Augen und Ohren etwas mit allen Einzelheiten zu vermitteln (»*omnes eodem fere modo elegantibus fictionibus, quae rem menti, oculis, auribus cum omnibus circumstantiis subjiciunt, utuntur*«)[2]. Daß er die Vokalmusik über die Instrumentalmusik stellt, mit der Begründung, daß die Vereinigung von Wort und Ton einen doppelten Genuß gewähre, ist für jene Zeit begreiflich. Heute nicht mehr haltbar ist die Hypothese von der Priorität der Vokalmusik (*Exercitatio altera* II.).

---

[1] Übrigens bemerkt schon Adrian Petit Coclicus (*Compendium musices* 1552): die vorzüglichsten Musiker und gleichsam die Könige der übrigen sind die, welche nicht bei der Kunstlehre hängen bleiben, sondern Theorie und Praxis einsichtig verbinden.

[2] Unter *fictiones* versteht Calvisius das Material der betreffenden Künste, unter *res* hinsichtlich der Musik offenbar den Text (*sententia*). Demnach sollen die Töne nur das sein, was für den Maler die Farbe ist, ein Vergleich, den auch Gluck in seiner berühmten Vorrede zur Oper »*Alceste*« aufstellt und der die Tonkunst degradirt. Einen Fortschritt sehen wir jedoch darin, daß er durch diesen Gedanken eine ästhetische Einsicht zu gewinnen sucht.

Was Zarlino so gewissenhaft registrirt, das Lob und den Nutzen der Musik, übergeht Calvisius: die Musik ist durch sich selbst genug gelobt, sagt er, und den »Geheimnissen der Philosophen« steht er mißtrauisch gegnüber. Daher finden wir nichts über die Etymologie des Namens Musik, nichts von jener sinnigen musikalischen Belebung des Weltalls; als protestantischer Kantor verhält er sich der heidnischen Spekulation gegenüber ablehnend, und es steht ihm besser an, wenn er ausruft: Gott hat den Keim der Kunst in unsere Seele gesenkt; und wenn er die Musik als ein Vorspiel jener vollkommensten Musik betrachtet, die im himmlischen Leben von dem großen Chore der triumphirenden Kirche und der glückseligen Engel angestimmt wird und durch alle Ewigkeit fortdauert.

Man erkennt, daß in dieser Zeit die Ästhetik noch in den Kinderschuhen steckt. Der Einfluß der Tonkunst auf das Gemüth wird wohl empfunden, aber als den Ausfluß einer Gemüthsbewegung sieht man sie noch nicht an. Das eigentlich Schöne sind die durch Töne gleichsam illustrirten Zahlenproportionen, also gerade das, was später ein Gegenstand der Abneigung wurde. Erst seit Kant ist das intellektuelle Vermögen der Einbildungskraft Hauptbedingung des künstlerischen Schaffens und im Kunstwerk selbst ist Ideales und Reales unauflöslich verwoben.

Was die Eintheilung der Musik betrifft, so nahm Zarlino von den älteren, oft gekünstelten Unterscheidungen ausführlich Notiz, ließ aber nur die Eintheilung in »*musica theorica*« und »*prattica*« (Ist. I., cap. 11) oder »*musica methodica*« und »*historica*« (Soppl. lib. I., cap. 2) gelten. Calvisius schließt sich Zarlino an, nur daß er die letztere auch »*musica poetica*« nennt.

Eine eingehendere Berücksichtigung läßt er der mathematischen Spekulation zu Theil werden, namentlich in der *Exercitatio tertia* (*quaest.* 1, 12, 15, 18).

Er unterscheidet wie Zarlino (Ist. II., cap. 10) Geräusch (*soni qui nulla fiunt extensione*) und Klang von bestimmter Höhe (*φθόγγος*, *vox discreta cantui idonea*). Zur Veranschaulichung der Tonverhältnisse ist ein mit einer Saite bespanntes Instrument nöthig. Der Vergleich der ganzen Saite mit einem Theil derselben ergiebt die Proportio (*proportiones sunt formae intervallorum atque ita eorundem causae*). Daher ist die Grundlage der Musik »*sonus numero aestimabilis in corpore sonoro*«. Zarlino meint dasselbe, wenn er sagt: *soggetto della Musica è il Numero sonoro* (Ist. I., cap. 18).

Wie in der Geometrie der Punkt zur Größe, so verhält sich in der Musik der Unisonus zu den Intervallen (vgl. Ist. III., cap. 11 und 24).

Die kleinste aber irrationale Proportion ist das Schisma[1]. Es folgt das Komma[2]) und die Diese (= 2 Kommata). Da aus etwas Unsicherem nichts Sicheres entstehen kann, so können auch die größeren Intervalle nicht aus dem kleinsten hervorwachsen. Vielmehr ist die Oktave die Quelle der Intervalle. Sie wird auf dem Monochord in der Weise hervorgebracht, daß man die eine Saite in ihrer ganzen Länge, von der andern nur die Hälfte erklingen läßt[3].

Das Intervall des Komma giebt Calvisius Anlaß, sich gegen Boetius zu wenden. Dieser setzt (de instit. mus. lib. III., cap. 16) dem großen Ganzton neun Kommata gleich[4]. Calvisius beweist in zweifacher Art, daß die Rechnung des Boetius falsch ist und daß der große Ganzton größer als neun und kleiner als zehn Kommata ist. Einer dieser Beweise findet sich auch bei Zarlino, der ebenfalls auf den Fehler des Boetius aufmerksam macht (Dimostr. II., Propos. 21 f.). Da nun Calvisius sagt, daß er diesen Fehler zuerst entdeckt habe, ist die Übereinstimmung mit Zarlino eine zufällige und er hat dessen Dimostrationi nicht gekannt. Interessant ist es, wenn er weiter sagt, daß man bei starken Affekten bisweilen die Terz, Quarte, Quinte und Sexte um dieses Komma schärfe oder vermindere, ein Gebrauch, der den Tonsetzern freilich wenig bekannt sei[5].

Die Einleitung zur Melopöie stellt das neue Tonsystem nach dem 2. Theil der Institutionen Zarlino's dar. Wie dieser geht Calvisius von den Griechen aus: die antike Musik ist reicher an Intervallen, die moderne reicher an Konsonanzen. Pythagoras leitet die

---

[1] Heute nennt man den Unterschied der reinen Quinte und der Quinte der gleichschwebenden Temperatur Schisma.

[2] Das Komma ist der Unterschied a) zwischen dem großen und kleinen Ganzton, b) zwischen sechs großen Ganztönen und der Oktave, c) zwischen dem großen Halbton der Griechen (λεῖμμα) und demjenigen der modernen Skala.

[3] Trotz seines Namens hat man das Monochord also auch mit zwei Saiten bespannt, um Zusammenklänge zu ermöglichen.

[4] Noch Eucharius Hoffmann (*Musicae artis praecepta* 1584) sagt, der Ganzton enthalte 9 Kommata, der große Halbton 5, der kleine 4 Kommata. Das Zeichen für den letzteren: 𝄪 hat daher, wie Zarlino Ist. II., cap. 46 sinnreich bemerkt, seine 4 »*virgolette incrociate*«. (In Wirklichkeit ist das *b cancellatum* aus dem *b quadratum* hervorgegangen.)

[5] Es ist offenbar dasselbe, was Marchettus von Padua (»*Lucidarium in arte musicae planae*«, Ende des 13. Jahrhdts.) unter »*fictitius color*« versteht. Marchettus theilt den Ganzton in 5 Vierteltöne (Diesen), von denen 2 das *semitonium minus* oder *enharmonicum*, 3 das *semit. maius* oder *diatonicum*, 4 das *semit. chromaticum* ergeben. Dieses sei nur eine Schärfung des Tones und diene zu seiner Färbung auch abwärts steigend. Das letztere widerstrebt unserer Anschauung, während das erstere noch heute beim Leiteton unwillkürlich gethan wird. Calvisius hat es eben auch der Praxis abgelauscht.

Gestalt der perfekten Konsonanzen aus den Zahlen 1 . 2 . 3 . 4 ab, Zarlino fügt die Zahlen 5 . 6 . 7 . 8 hinzu und findet, daß die Siebenzahl den musikalischen Proportionen fern steht und daß die Verhältnisse der perfekten und imperfekten Konsonanzen innerhalb des Senarius liegen. Aus den primären harmonischen Zahlen 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 8 entstehen die sekundären 9 . 10 . 12 . 15 . 16 . 18 . 20 . 24 etc. Die Vergleichung beider ergiebt die Verhältnisse der übrigen Intervalle.

Von den Tongeschlechtern der Alten ist für die moderne Musik nur das diatonische brauchbar, denn das chromatische ist für die Instrumente, das enharmonische zur Bildung von Konsonanzen ungeeignet. Die Intervalle, welche für die menschliche Stimme und für die Instrumente gut ausführbar sind, müssen grundlegend sein; doch können dabei »*prohibita intervalla*« eingemischt werden, welche die Kunst schon von selbst korrigirt[1]. Durch die harmonische Theilung der Intervalle innerhalb einer Oktave gewinnt man die natürlichen Rationen des diatonisch-syntonischen Geschlechts (s. o.)[2].

Die faßliche und logische Entwickelung dieses Gegenstandes, den Calvisius zum ersten Male in der von Zarlino geprägten Form den Deutschen vermittelte, mag viel dazu beigetragen haben, daß sich seine Schriften einer so hohen Werthschätzung erfreuten.

2.

Die Elementarlehre und Bocedisation.

Calvisius zerlegt den musikalischen Lehrstoff in Elemente und Cantus. Diesen behandelt er in der *Melopoeia*, jene im *Compendium musicae*, in den *Musicae praecepta* und anhangsweise in der *Exercitatio tertia*, *quaest.* 19. Daß er Elementar- und Kompositionslehre nicht zusammen erscheinen ließ, ist wohl daraus zu erklären, daß man die Elemente der musikalischen Theorie dem Schüler in die Feder zu diktiren pflegte. Die gegebenen Notizen arbeitete man

[1] Vgl. Ist. II., cap. 41: »*tuttavia credo veramente, che tal Temperamento sia stato introdotto à caso e non studiosamente*«.

[2] Als Beweis dafür, daß Calvisius die musikalischen Instrumente mehr als Zarlino u. a. heranzieht, mag für diese Stelle die Besprechung des Halbtons dienen. Er sagt zunächst mit Zarlino, daß die Differenz zwischen $\frac{4}{3}$ und $\frac{5}{4}$ den gr. Halbton $\frac{16}{15}$, diejenige zwischen $\frac{6}{5}$ und $\frac{5}{4}$ den kl. Halbton $\frac{25}{24}$ ergiebt. Um die Richtigkeit der Unterscheidung zweier Halbtöne vor Augen zu führen, verweist er nun auf das Clavichord, wo bisweilen drei *claves* mit ihren »*pectines*« nur eine Saite berühren. Hier könne man sehen, daß die *pectines* bei einem gr. Halbton weiter von einander entfernt sind als bei einem kleinen.

dann gelegentlich in katechetischer Form aus und übergab sie dem Drucke. So entstanden im 16. Jahrhundert jene zahlreichen kleinen Compendien, die sich von Martin Agricola bis zu Adam Gumpelzhaimer sehr ähnlich sind; erst Calvisius verlieh den seinen ein eigenes Gepräge. Sein Fortschritt besteht darin, daß er die Grenze zwischen Elementar- und Kompositionslehre streng einhält, daß er die Praxis in höherem Grade berücksichtigt und daß er zum ersten Male energisch für eine siebensilbige Solmisation eintritt. So verweist er die Intervalle und die aus ihnen gebildeten Modi als nicht ursprüngliche Elemente in die Kompositionslehre; die Pausen und die Synkope bespricht er dagegen hier wie dort: in der Elementarlehre müssen sie unter der Rubrik Noten resp. Takt einen Platz finden, in der Kompositionslehre muß ihre Behandlung in der Kantilene auseinandergesetzt werden. So scheidet er ferner die veralteten Ligaturen und Proportionen aus, welche von Eucharius Hoffmann, Nicolaus Roggius, Adam Gumpelzhaimer und anderen gleichzeitigen Theoretikern im Widerspruche mit der Praxis aufrecht erhalten werden. Eine Anzahl Singregeln, die er seiner Elementarlehre hinzufügt, bilden keine nothwendige, gewiß aber willkommene Beigabe derselben.

Der oben genannte Abschnitt in der *Exercitatio tertia* stimmt inhaltlich mit den *Musicae praecepta* vom Jahre 1612 überein, welche ihrerseits eine Vereinfachung und Modernisirung des *Compendium musicae* vom Jahre 1594 sind.

Alle damaligen Elementarlehren beginnen mit der Frage: *quid est Musica?* und die typische Antwort lautet: *Musica est ars bene canendi*[1]. Nach Calvisius hat es die Elementarlehre nur mit der Notation zu thun. Grundlage ist das System der fünf parallelen Linien. Die Töne sind nach ihrer Qualität (Höhe) und Quantität (Zeitdauer) zu unterscheiden und werden durch bestimmte Symbole, die *claves* oder Tonbuchstaben, bezeichnet. Es giebt *notulae eiusdem valoris* (Choralnoten) und *notulae diversi valoris* (Figuralnoten). Diese zerfallen in acht Werthe, von denen jeder folgende im vorhergehenden zweimal enthalten ist, sodaß die Maxima 8 Takte gilt und 16 Semifusen auf einen Takt gehen[2]. Ein zur Note gesetzter Punkt vermehrt dieselbe um die Hälfte ihres Werthes. Während Philipp von Vitry, Johannes Tinctoris und Zarlino[3] vier Arten von

[1] Ebenso Zarlino, Ist. III., cap. 46.

[2] Zarlino (Ist. III., cap. 2) braucht für Fusa und Semifusa die Namen Chroma und Semichroma.

[3] Ist. III., cap. 70: *Punto di perfettione, d'accrescimento, di divisione, d'alteratione.*

Punkten lehren, behält Calvisius nur den Perfektionspunkt bei, welcher noch heute im Gebrauche ist. Von sonstigen Zeichen ist noch das mit den Punkten in Zusammenhang stehende »*signum quietis*« und »*repetitionis*« sowie der »*Custos*« angeführt. Letzterer steht am Ende eines Systems und deutet die Lage der ersten Note des folgenden Systems an.

Das »*signum quietis*« wird entweder in der Gestalt unserer Fermate geschrieben und in solcher ist es identisch mit dem »*punctum morae generalis*« bei Tinctoris (*Terminorum musicae diffinitorium* 1475), oder es besteht in einer »*linea transversa totalis, quae neuma appellatur*« und als solche ist es identisch mit der Generalpause (vgl. Melop., cap. 16)[1]. Dieses bedeutet ein Aufhören der Harmonie und fordert alle Sänger auf, Athem zu schöpfen (*πνεύω*); jenes zeigt einen Stillstand in der Bewegung der Stimmen an. Das »*signum repetitionis*« ist aus der Vereinigung von Longapausen mit dem »*punctum repetitionis*« entstanden. Jene sind heute auf einfache Striche modificirt.

Johannes de Muris (14. Jahrhdt.) sagt einmal, der Gebrauch der Ligaturen habe bei den »*moderni*« abgenommen; die »*moderni*« am Anfange des 17. Jahrhdts. lassen nur noch eine Ligatur gelten, nämlich die der beiden Semibreven (Haßler, Lippius, Praetorius). Die Theoretiker von Zarlino (vgl. Ist. IV., cap. 34) bis Gumpelzhaimer lehren noch die alten Regeln über die *Ligaturae rectae* und *obliquae*, und erst Calvisius beschränkt sich auf zwei: die ligirten Noten sind Semibreven, wenn die erste einen Strich an der linken Seite nach oben hat, und Breven, wenn sie keinen Strich haben.

Mit den größeren Notenwerthen verschwanden allmählig auch die entsprechenden Pausen. Trotzdem werden diese noch in den Lehrbüchern des 17. Jahrhunderts aufgezählt. Am Anfange dieses Jahrhunderts ist Calvisius der einzige Theoretiker, welcher die Maxima-Pause nicht mehr erwähnt. Er lehrt 6 Pausen, von der Longa bis zur Fusa[2]. Da das Pausezeichen der Semiminima ein Häkchen hatte, gab man dem der Fusa zwei Häkchen, obwohl die Fusa selbst nur eines besitzt. Um nun die Korrespondenz wieder herzustellen, versahen Zarlino (Ist. III., cap. 53) und Calvisius auch die Pausa fusa nur mit einem Häkchen, aber in entgegengesetzter Richtung[3]. Hier ist der Ursprung unserer Achtel-Pause.

[1] Dieselbe Gestalt hat auch der Taktstrich, der sich in dieser Zeit in den Tabulaturen einzubürgern begann und dessen Benutzung für die Mensuralnotation zuerst Praetorius vorschlug.

[2] Bei Lippius finden sich 8 Pausen, von der Maxima bis zur Semifusa.

[3] Vgl. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, S. 275.

Unter *Tactus* versteht Calvisius die Zeitdauer von Niederschlag und Aufschlag (der Hand)[1]. Er zerlegt ihn in *tactus Spondaicus sive simplex* und *Trochaicus*, von denen jener aus zwei, dieser aus drei gleichen Theilen besteht. Hierin stimmt er mit Zarlino (Ist. III., cap. 49) überein, welcher auf die *Battuta Spondaica* und *Trochaica* alle übrigen Maße zurückführt. Es ist sehr bezeichnend, daß das *tempus perfectum* und *imperfectum* in dieser Weise umgetauft wurde: der ungerechten Verherrlichung der dreitheiligen Mensur war damit ein Ende bereitet. Das Zeichen für den Spondaicus ist je nach der langsameren oder schnelleren Bewegung der Halbkreis mit dem Punkt[2] oder der durchstrichene Halbkreis; dasjenige für den Trochaicus ist der durchstrichene Halbkreis mit einer danebenstehenden 3, die anzeigt, daß der *tactus* 3 Semibreves enthalten soll. Die Noten stehen hier in der *Proportio tripla*, welche Calvisius in den »*Praecepta*« allein noch gelten läßt, während in dem älteren »*Compendium*« auch die *Proportio sesquialtera*[3] gelehrt wird. Alle übrigen Proportionen gehören zu den Spitzfindigkeiten (»*argutiae Melopoeorum*«). Die Synkope entsteht im *Tactus trochaicus* dadurch, daß eine geschwärzte Brevis[4] oder Semibrevis zu verschiedenen Takttheilen gezogen wird.

Wir stehen hier vor wichtigen Neuerungen. Von der *Prolatio*, vom *Modus maior* und *minor*, von der Alteration und Imperficirung, die bei Zarlino noch eine Rolle spielen (Ist. III., cap. 68, 69), finden wir bei Calvisius nichts mehr. Die zahlreichen Proportionen des Tinctoris, von denen Glarean nur vier beibehielt, schrumpfen bei ihm auf eine zusammen. Und diese hat wiederum eine andere Bedeutung als früher. Die *Proportio tripla* bezeichnet jetzt einen Tripeltakt mit Noten zweizeitiger Mensur, also dasselbe, was man vorher unter der *Proportio hemiola* verstand, welche durch Schwärzung der Noten im *tempus imperfectum* ausgedrückt wurde. Indem nun Calvisius betont, daß die Brevis in der *Proportio tripla* nur dreizeitig werden könne, wenn sie mit dem »*punctum perfectionis*« versehen sei[5],

[1] Genauer definirt Sebaldus Heyden (*De arte canendi* 1540, I., cap. 5): *Tactus est digiti motus aut nutus ad temporis tractum, in vices aequales divisum, omnium notularum ac pausarum quantitates coaptans.*

[2] Der Punkt deutet an, daß statt der Brevis die Semibrevis an Stelle des ganzen Taktes steht (*punctum prolationis*).

[3] Hier kommen anderthalb Semibreves auf einen Takt.

[4] Die Schwärzung bezweckt hierbei nur die bessere Erkennung des Taktes.

[5] Praetorius, *Syntagma Musicum* III., S. 30: *Recentiores plerique, quibus etiam Sethus Calvisius calculum suum adjecit, semper punctum ad semibrevem licet perfectam in Sesquialtera et ad brevem in tripla adscribunt hacque ratione perfectionem ut rem non adeo necessariam tollunt.*

macht er die Imperficirung durch Schwärzung überflüssig und stellt damit zugleich die zweitheilige Mensur als das Normale hin, zu der sich die dreitheilige Messung verhält etwa wie der Nachtanz zum Haupttanz. Dementsprechend wendet er auch als Taktzeichen nur das *signum imperfectionis* an, das heute noch für den Allabreve-Takt üblich ist. Die *Proportio tripla* wurde später allein durch die Proportionszahl angedeutet, was übrigens schon im 16. Jahrhundert bisweilen vorkam (vgl. Zarlino, Ist. III., cap. 49).

In den zwölf »*canones de canendi ratione*«, die seiner Elementarlehre angehängt sind, giebt Calvisius zum ersten Male methodische und prägnant gefaßte Anweisungen für den Sängerchor und seinen Leiter. Die Anregung dazu hat er jedenfalls von Zarlino empfangen, der Ist. III., cap. 46 beiläufig einige Regeln für den Sänger aufstellt[1]. Von den übrigen damaligen Theoretikern behandelten diesen Gegenstand Ludovico Zacconi (*Prattica di Musica* 1592, cap. 59f.), der Spanier Pedro Cerone (*El Melopeo* lib. 21, cap. 26) und Daniel Friderici (Singekunst 1618), dessen feinsinnige und originelle 22 Regeln die des Calvisius noch übertreffen.

Forkel hat in seiner Musikgeschichte (Bd. II., pag. 65) die zwölf Regeln des Calvisius wieder abgedruckt.

Wir besprechen die Claves oder Tonbuchstaben erst an letzter Stelle, weil sie in engem Zusammenhange mit der Solmisation stehen und Calvisius dieser sein besonderes Interesse gewidmet hat. Wir fassen im folgenden alles zusammen, was sich darüber in der Elementarlehre, den *Exercitationes duae* (II.) und in der *Exercitatio tertia* (*quaest.* 5, 13, 19) findet:

Das *Compendium musicae* unterscheidet sieben »*Claves intellectae*« von *A* bis *G*, die sich in jeder Oktave wiederholen, und vier »*Claves signatae*«: *c*, *f*, *g* und *b rotundum*, die dem Systeme am Anfange vorgezeichnet werden. Die Kantilene bewegt sich im regulären System (*cantus durus*), wenn der *c*-, *f*- oder *g*-Schlüssel allein vorgezeichnet ist; kommt das *b rotundum* hinzu, so steht sie in dem eine Quarte höher liegenden transponirten Systeme (*cantus mollis*)[2]. Die

[1] Eine von diesen hat Calvisius fast wörtlich übernommen. Zarlino: *nelle Chiese si canta à piena voce con discretione, nelle private Camere si canta con voce più sommessa e soave.* Calvisius (9. Regel): *aliter canendum in templis, aliter in privatis aedibus; illic plena voce, hic discretione quadam submisse et suaviter.*

[2] *Exerc. tert. quaest.* 7: »*Quod Melopoei cantilenam interdum in regulari systemate scribunt, quae debebat esse in transposito, ut choro conveniret, et contra, id fit ex abundantia scientiae Melopoeorum, ut cantorem fatigent in sono recte concipiendo et musicos instrumentales exerceant in eo transponendo, ut choro Musico conveniat, quamquam interim non nego, graviores sonos magis ad tristiores affectus concitandos aptos esse et acutiores sonos ad laetiores affectus, quod ideo fit, quia in gravioribus sonis tertiae et sextae proprio suo loco excidunt.*« Vgl. Zarlino, Ist. III., cap. 77, 78.

gleichzeitigen Elementarlehren zählen fünf Schlüssel auf, außer den obigen noch *F* und *dd*, die aber beide in der Praxis ungebräuchlich waren.

Hieran schließt sich nun die Lehre von den sechs »Guidonischen« Tonsilben (*voces musicales*) und der Mutation, die durch Überschreitung des Umfangs dieser Silben bedingt ist und in einem Wechsel der Tonbezeichnung vor *mi-fa* (Halbton) besteht. Schon längst wurde die Mutation als eine »*Tortura discentium*« betrachtet. Als daher Calvisius die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgekommene und angeblich von dem Belgier Hubert Waelrant stammende siebensilbige Bocedisation kennen lernte, nahm er sich dieser Neuerung mit Lebhaftigkeit an[1]. Zunächst vertheidigt er sie als einen Fortschritt der Wissenschaft, später tritt er auch für ihre praktische Benutzung in den Schulen ein. Dadurch fühlte sich der doktrinäre Rektor Hubmeier in Gera veranlaßt, ihm den Vorwurf einer unbesonnenen Verwirrung der Kunstlehre zu machen, worauf denn Calvisius in seiner *Exercitatio tertia* die passende Antwort giebt und zugleich der sechssilbigen Solmisation ein Epitaphium setzt. Hundert Jahre später erhob sich der Streit noch einmal, doch handelte es sich dabei um die Existenzberechtigung der Solmisation überhaupt, die Johann Mattheson leugnete und sein Gegner Heinrich Buttstedt verfocht.

In seiner Elementarlehre vom Jahre 1612 identificirt nun Calvisius die *Claves* mit den *Voces musicales* und verwendet als Tonbenennung die belgischen Silben: *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*, welche die Oktave ausfüllen und die Mutation unnöthig machen. Die erste dieser Silben soll mit dem Buchstaben *b* dem musikalischen Systeme vorgezeichnet werden und zwar in hoher Lage als ♭♭, in mittlerer als ♭ und in tiefer als *B*. Statt der früheren vier *Claves signatae* ist also jetzt nur einer nothwendig, von dem aus die übrigen *Voces* nach den Linien und Zwischenräumen gezählt werden. Begegnet einem das *b rotundum* bei der Silbe *ni*, so ist statt ihrer die Silbe *pa* zu singen[2], kommt das *b cancellatum* vor, so sind die Schüler daran zu erinnern, daß sie den Ton etwas höher nehmen (»*ut syllabam*

[1] Fétis (*Biographie universelle*) stellt es als nicht unwahrscheinlich hin, daß Calvisius selbst der Erfinder der Bocedisation ist, weil er den Namen Waelrant nirgends erwähne und sich sehr allgemein ausdrücke. Jenes spricht aber höchstens dafür, daß Waelrant eben nicht der Erfinder ist, und dieses wird widerlegt durch die *Exercitationes duae* (II.), wo es heißt: »*nuper in Belgio novas voces musicales excogitarunt*«.

[2] In der *Exerc. tert. quaest.* 19 ist für *pa* fälschlich *ma* gedruckt.

aliquo modo elevent et durius paululum pronunciando intendant«. Alle Gesänge können leicht nach der »*nova forma Musices*« gesungen werden, wenn man für das *C* des regulären und das *F* des transponirten Systems die Silbe *Bo* substituirt[1].

Er begründet die Vortheile dieser Neuerung ausführlich und zieht auch hierbei die Instrumente heran (»*septem soni in instrumentis musicis artificialibus per claves exprimuntur*«). Indem er ferner die Geschichte der Solmisation untersucht, vermuthet er, daß Guido (11. Jahrhundert), vom Tetrachord der Griechen ausgehend, gefunden habe, daß der Halbton nicht nur wie bei diesem unten sondern auch oben und in der Mitte liegen könne, und zwar habe er das aus den festliegenden Tönen der Instrumente erkannt. Demnach seien für die Verbindung von drei Quartengattungen nicht nur vier sondern sechs »*voces musicales*« erforderlich gewesen[2]. Als Namen für diese habe Guido die Anfangssilben der ersten Strophe eines Hymnus auf Johannes den Täufer verwandt: *ut re mi fa sol la*

c d e f g a

Calvisius thut dem Guido mit dieser Vermuthung zu viel Ehre an. Denn Guido hat weder das Hexachord noch die zugehörigen Silben erfunden. Jenes hängt, wie schon Calvisius scharfsinnig erkannt hat, mit den Instrumenten zusammen. Die sechs Saiten der abendländischen Lyren waren in demselben Dur-Hexachord gestimmt, welches seinerseits wiederum von der byzantinisch-mittelgriechischen Skala berührt. Die Bezeichnung der Töne durch Silben ist uralt, und schon lange bevor man im 16. Jahrhundert auf eine siebente Silbe sann, war das Silben-Heptachord im Orient vorhanden.

Wir lassen eine Tabelle der verschiedenen Tonsilben folgen:

a) Indisch: *sa ri ga ma pa dha ni.*
b) Persisch: *mim fin fad lam sin dal re.*
c) Arabisch: *da re mi fa sa la.*
d) Griechisch: *τὰ τη τω τε.*

---

[1] Sein Schüler Johannes Lippius tritt auch für die neuen Silben ein, geht aber noch weiter, indem er außerdem ihre Anfangsbuchstaben: *b c d g l m n* als Tonbuchstaben eingeführt wissen will.

Die Bocedisation selbst hat sich nicht verbreitet, dagegen das ihr zu Grunde liegende Princip.

[2] Die Begründung, daß es sechs Silben gäbe, weil im Hexachord *C-A* die drei Quartengattungen vorkommen, findet sich auch bei Johannes de Muris (14. Jahrhundert) im »*Speculum Musicae*«, lib. VI., cap. 62. (S. Coussemaker, Scriptores II., III.)

e) Byzantinisch: *πα βου γα δι κε ζω νη*[1].
f) Solmisation: *ut re mi fa sol la* (*si*).
g) Bocedisation (Hubert Waelrant?): *bo ce di ga lo ma ni* (*pa*).
h) Bebisation (Daniel Hitzler): *la be ce de me fe ge.*
i) Damenisation (Heinrich Graun): *da me ni po tu la be.*

Jedenfalls besteht ein Zusammenhang zwischen den arabischen Silben und denen der Solmisation. Um nun diese sich besser einprägen zu können, wurde der oben genannte Hymnus verfaßt[2]. Es wäre möglich, daß Hubert Waelrant, falls er die Silben der Bocedisation aufgebracht hat, sie aus den byzantinischen Silben ableitete. Man vergleiche: *πα βου γα δι κε ζω νη*
pa bo ga di ce lo[3] *ni*
(*ma*)

Die Anfangskonsonanten ordnete er nach dem Alphabet und erhielt so seine Reihenfolge. Da er eine Zeit lang in Venedig weilte, wo nach der Eroberung Konstantinopels zahlreiche Griechen eingewandert waren, so könnte er sehr wohl die mittelgriechische Musiklehre und damit die obigen Tonsilben kennen gelernt haben[4].

Gleichzeitig mit der Bocedisation traten auch Vorschläge auf, das Hexachord *ut-la* zum Heptachord zu ergänzen. Zacconi erzählt, er habe von Orlandus erfahren, daß der bairische Tonkünstler Anselmo Fianmengo die 7. Note mit »*ho*« bezeichnete. Henricus Puteanus hat dafür »*bi*« und der Spanier Urenna »*ni*« vorgeschlagen: Für die noch heute übliche Silbe »*si*« hat sich der Urheber bisher nicht mit Sicherheit ermitteln lassen. Jedenfalls war sie um das Jahr 1600 vorhanden. Wir wissen nun, daß Calvisius sich mit diesem Gegenstande beschäftigt hat, schon bevor er die belgischen Silben

---

[1] S. Philipp. Spitta, die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890, S. 299.

Übrigens sagt Zarlino (Soppl. II., 17), daß die »*Latini*« sich zur Hervorbringung des Tones der 5 Vokale bedient hätten »*forse al modo che facevano i Sacerdoti d'Egitto, che usavano il suono delle lor sette lettere vocali α ε η ι ο υ ω, quando volevano imitare il suono della Tibia ò della Cetera, che usavan l'altre genti*«.

[2] Vgl. Walter Odington (12. Jahrhdt.) (Coussemaker, Scriptores I., S. 214): *quasdàm syllabas pro nominibus tribuunt, quas in hymno illo assumunt: ut queant laxis resonare fibris etc.*

[3] Daß hier die Anfangskonsonanten nicht übereinstimmen, läßt sich dadurch erklären, daß Waelrant die Affricata *z* als anlautender Konsonant einer Tonsilbe nicht geeignet erschien.

[4] Diese werden von Manuel Bryennius (14. Jahrh.) zwar nicht erwähnt, doch deutet das, was Chrysanthos (»*Θεωρητικὸν μέγα τῆς Μουσικῆς*«, Tergesta 1832, pag. 7 f.) sagt, darauf hin, daß sie schon lange in Gebrauch waren.

kennen lernte. Denn gegenüber der Behauptung Hubmeier's, daß die Mutation keine großen Schwierigkeiten bereite, ruft er aus (*Exerc. tert.* 1611, *quaest.* 5): »*ego hisce triginta annis, quibus hoc saxum volvo, experientia longe aliter edoctus sum, te manum ad stivam hanc vix admovisse puto*«. Man kann daher vermuthen, daß er beim Unterrichte Versuche mit einer siebenten Silbe angestellt hat[1]. Nun sagt Heinricus Orgosinus[2] in seiner »*Musica nova*«, Leipzig (!) 1603, daß man jetzt den 7. Ton der Skala mit »*si*« bezeichne. Daß diese Silbe aber nicht verbreitet gewesen sein kann, beweisen die Schriften der gleichzeitigen Theoretiker, von denen Nicolaus Roggius in Hamburg (*Musicae practicae elementa* 1596) beklagt, daß man zu den 7 Tönen nicht auch 7 Silben verwende.

Es ist nun auffällig, daß Calvisius in der 5. Quaestio der *Exercitatio tertia* (1611) zum ersten Male und nur an dieser Stelle auf die Silbe *si* zu sprechen kommt, und zwar in einer Weise, als ob dieselbe schon etwas Bekanntes wäre. In den übrigen *Quaestiones* aber und bereits vorher in den *Exercitationes duae* tritt er ausschließlich für die Bocedisation ein. Hubmeier greift ihn nun schon im Jahre 1609 wegen Hinzufügung der Silbe *si* an. Es läßt sich aus diesen Umständen schließen, daß Calvisius in der That diese Silbe gebildet und vielleicht auch seinen Schülern gelehrt hat, ohne sie zunächst öffentlich zu vertheidigen, sodaß sie nur zu lokaler Bedeutung gelangte (Leipzig!). Hubmeier, der in der Nähe von Leipzig wohnte, hat davon gehört und Calvisius angegriffen. Dieser weist die Angriffe in der obigen *Quaestio* zurück, in den übrigen hierher gehörigen Abschnitten aber behandelt er objektiv die Bocedisation, die er für praktischer hielt, weil »*bo*« sich besser als »*ut*« zum *clavis signata* eigne und weil bei schnellem Gesange die Solmisationssilben schwerer auszusprechen seien.

3.

Die Melopöie.

Die Grundzüge einer Kompositionslehre sind zum ersten Male von Zarlino im dritten Theile seiner Institutionen gegeben worden. Diese gelehrte Darstellung für den Unterricht brauchbar gemacht zu

[1] Er könnte darin von dem Astronomen Johann Kepler bestärkt worden sein, mit dem er in brieflichem Verkehre stand und der einmal von der Solmisation schreibt (*Harmonices mundi*, lib. III., 10), man solle sie doch aufgeben und sich auf die 7 Tonbuchstaben beschränken.

[2] Vgl. Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrgang IV., No. 2.

haben, ist das Verdienst des Calvisius. Der Inhalt seiner Melopöie vom Jahre 1592 stimmt in der Hauptsache mit dem der Institutionen überein, die Form des Werkes aber ist neu und zeigt, dass er den Stoff selbständig behandelt und die ganze Lehre gleichsam nachgeschaffen hat. Wir sahen schon, dass pädagogische Gründe ihn bestimmten, die Elementarlehre und Kompositionslehre, die Zarlino verquickt, scharf zu trennen; mit diesem aber sondert er wiederum Kompositions- und Moduslehre, obwohl er die Elemente der letzteren auch in jener bei der Besprechung der Kadenzen darstellt. Da die Moduslehre vieles enthält, was die musikalischen Formen sowie die Organisten und Sänger berührt, würde ihre ausführliche Behandlung die Einheitlichkeit einer Kompositionslehre stören.

Calvisius theilt nur das mit, was der Anfänger nothwendig wissen muss, um einen guten Vokalsatz zu schreiben. Er legt daher das Hauptgewicht auf den zweistimmigen Satz. Die Intervalle zählt er nicht wie Zarlino nach der Ordnung ihrer Verhältnisse auf, sondern in Rücksicht auf ihren grösseren oder geringeren Wohlklang; für ihre Fortschreitungen giebt er nicht wie dieser Rathschläge sondern Vorschriften. Die subtile Unterscheidung von Fuge und Imitation verwirft er und lässt allein den Begriff Fuge gelten. Den doppelten Kontrapunkt stellt er gedrängter und für den Schüler faßlicher dar als Zarlino. Das Subjektum soll kein selbsterfundenes sondern ein entlehntes sein. Endlich gesellt er zu den elementaren auch ästhetische Anforderungen bezüglich des Ausdrucks und Textes in theilweise originalen Bemerkungen. Alle wissenschaftlichen Deduktionen aber fehlen, abgesehen von der Einleitung, wo er die neue syntonische Skala erklärt. Wenn auch die Behandlung des zweistimmigen Kontrapunkts für jene Zeit genügt, so hätte man doch gewünscht, etwas mehr von den Erörterungen Zarlino's über die mehrstimmige Komposition (Ist. III., cap. 58 f.) herübergenommen zu sehen.

Zarlino stellt sechs Forderungen an den Komponisten: a) Erfindung von Kontrapunkten zu einem entlehnten oder frei erfundenen Soggetto (Melop., cap. 17); b) richtige Mischung von Kon- und Dissonanzen (Melop., cap. 4—7); c) naturgemässe Fortschreitung der Intervalle (Melop., cap. 8—12); d) Mannigfaltigkeit in der Melodiebildung (Melop., cap. 17); e) Unterordnung der Kantilene unter eine bestimmte Tonart (Melop., cap. 17); f) Anpassung der Harmonie an die Worte (Melop., cap. 18).

Man kann die Melopöie in einen allgemeinen (cap. 1—16) und speciellen Theil (cap. 17—21) zerlegen, was im Umrisse der Eintheilung Zarlino's in »*Contrapunto semplice*« und »*diminuito*« entspricht. Im ersten Kapitel wird das Wort Melopoeia erklärt, das Calvisius

dem Worte *Contrapunctus* vorzieht, wie Zarlino den Ausdruck *Contrasuono* dem Ausdrucke *Contrapunto* (Ist. III, cap. 1). »*Est autem Melopoeia ars recte coniungendi et inflectendi intervalla harmonica in diversis sonis concentum efficientia ac orationi propositae accomodata*«. Daran schließt sich Kap. 2 die Beschreibung der vier Stimmen Bassus (von $\beta\alpha\vartheta\acute{\upsilon}\varsigma$), Tenor, Altus oder Contratenor und Cantus, die er mit den griechischen Saiten $\dot{\upsilon}\pi\acute{\alpha}\tau\eta$, $\mu\acute{\varepsilon}\sigma\eta$, $\pi\alpha\varrho\alpha\mu\acute{\varepsilon}\sigma\eta$ und $\nu\acute{\eta}\tau\eta$ in Verbindung bringt, während Zarlino sie mit den vier Elementen vergleicht. Der Diskant muss besonders schön und geschmeidig sein, weil er am leichtesten in das Ohr dringt; der Tenor ist Träger der Hauptmelodie, der Bass das »*fundamentum Harmoniae*«; der Alt ergänzt die übrigen Stimmen (Ist. III., cap. 57, 58)[1]. Man sieht, wie Bass und Diskant schon hervorgehoben werden; von ersterem sagt Zarlino: *quando l'Basso mancasse, tutta la cantilena si empirebbe di confusione*[2].

Nachdem er Kap. 3 noch den Ton definirt hat [»*sonus est modulatae vocis casus una intensione productus*« (Dimostr. Ragion. I)], bespricht er Kap. 4—7 die Konsonanzen und Dissonanzen mit ihren Proportionen. Was über denselben Gegenstand in der *Exercitatio tertia quaest.* 12 und 18 gesagt wird, flechten wir im folgenden mit ein.

Unter einer Konsonanz versteht man nach Calvisius die wohlklingende Verbindung eines hohen und tiefen Tons (Ist. II., cap. 12). Die Konsonanzen entspringen aus dem Unisonus, der eigentlich weder Intervall noch Konsonanz ist, aber doch zu diesen gerechnet wird, weil nichts konsonirender sein kann, als was in Rücksicht auf sich eins ist. Die Oktave (2 : 1) besteht aus sieben, die Quinte (3 : 2) aus vier und die Quarte (4 : 3) aus drei Arten, die sich durch die Stellung des Halbtons unterscheiden. Zarlino macht in seiner feinen und genau auf die damalige Vokalmusik passenden Abstufung der Intervalle noch den Unterschied zwischen »*Consonanze più piene*« und »*più vaghe*« (Ist. III., cap. 8). Zu den ersteren gehört die Quinte, zu den letzteren die Oktave, die weniger befriedigend ist, weil ihre Töne zu sehr verschmelzen. Der Lehrzweck und die Übersichtlichkeit verlangten es, dass Calvisius im Gegensatze zu Zarlino zugleich mit den einfachen auch die zusammengesetzten Intervalle darstellte. Er fügt deßhalb

[1] Stimmen die Ausführungen des Calvisius wörtlich oder dem Sinne nach mit denen Zarlino's überein, so ist die betreffende Stelle in dessen Werken kurz in Klammern angegeben.

[2] An die Besprechung der Stimmen schließt Zarlino Ist. III., cap. 58 eine Art Akkordlehre (*Tavola de gli accordi*), indem er Sopran und Tenor in allen möglichen Intervallen aufstellt und Baß und Alt in ebensolchen hinzufügt.

zu den einfachen vollkommenen Konsonanzen hier die Decime, Undecime, Doppeloktave etc. und erhält im Ganzen elf perfekte Konsonanzen. Die Oktave ist mehr aequison als konson und geht von Natur allen übrigen Intervallen voran[1] (Ist. II., cap. 48). »Denn wer sonst als die Natur zeigte es den Menschen, in der Kirche beim Choralgesang in Oktaven zu singen und nicht in anderen Intervallen?« Gafurius und Zarlino hatten die alte Streitfrage über die Quarte im heutigen Sinne dahin geregelt, dass sie ihr eine Mittelstellung zwischen Konsonanz und Dissonanz einräumten. Calvisius neigt jedoch dazu, sie als absolute Konsonanz zu betrachten. Seine Gründe sind folgende: a) ihr Verhältniß liegt innerhalb des Senarius; b) nichts kann dissoniren, was in Verbindung mit andern Intervallen konsonirt; c) zieht man ein konsonantes Intervall von der Oktave ab, so bleibt ein ebensolches übrig, was bei der Quarte der Fall ist; d) die tieferen Saiten der Laute sind in Quarten gestimmt; e) die Griechen rechneten sie zu den Konsonanzen[2].

In der Theorie der Alten wurden die Terzen und Sexten als Dissonanzen angesehen, weil ihre Proportionen nicht im »*Genere moltiplice*« oder »*superparticolare*«, sondern im »*Genere superpartiente*« lagen (vgl. Ist. II., cap. 31). Philipp von Vitry (*Ars Contrapuncti* S. 27) hat es zuerst bestimmt ausgesprochen, daß sie zu den imperfekten Konsonanzen gehören, und Zarlino hat es zuerst begründet (Ist. II., cap. 39). Ist. III., cap. 10 scheidet er sie in *minori* (kleine Terz und Sexte) und *maggiori* (grosse Terz und Sexte); jene suchen sich zusammenzuziehen, um eine vollkommene Konsonanz zu erreichen, und haben daher etwas Sehnsüchtiges; diese suchen sich auszudehnen und haben etwas Lebhaftes. Calvisius charakterisirt sie sehr hübsch, wenn er sagt, daß sie Emblemen vergleichbar seien, die den Wänden eines Gebäudes zwar keine Grundlage, aber dennoch in allen Theilen Zierde und Schmuck verleihen.

Die Einteilung der Dissonanzen in solche »*per se*« und »*per accidens*« ist aus Ist. III., cap. 24 und 27 geschöpft. Das Wesen der

---

[1] Durch das Phänomen der Obertöne wurde das 100 Jahre später bewiesen (Josef Sauveur).

[2] Daß die Quarte in der neugriechischen Musik auch gegen den Baß konsonirte, beweist die folgende Stelle in Ist. III., cap. 5: »*se fusse dissonante, i moderni Greci non la porrebbono ne i lor Canti à più voci, i quali si odono qui in Vinegia ogni giorno solenne nella lor Chiesa, ne i lor Canti ecclesiastici, ne i quali cantano essa Diatessaron nella parte grave, senza porre per sua base alcun' altra Consonanza*«. Wahrscheinlich besteht hier ein Zusammenhang mit dem Quartenorganum, dessen Erfindung kaum auf das Konto mittelalterlicher Mönche zu setzen ist.

Dissonanz konnte damals nur sehr äußerlich erklärt werden: Dissonanz ist eine dem Ohre unangenehm klingende Verbindung hoher und tiefer Töne (vgl. Ist. II., cap. 12 und Dimostr. Ragion. II). Die Dissonanzen *per se*, Halbton, Ganzton und Septime, dürfen nur benutzt werden, um von Intervall zu Intervall bequemer fortschreiten zu können und wenn der Sinn des Textes es fordert. Die Konsonanzen treten durch sie um so wirkungsvoller hervor. Die Unterscheidung des *semitonium maius* (16 : 15) und *minus* (25 : 24) ist seit Zarlino oder genauer seit Ramos und Fogliani unsere heutige des diatonischen und chromatischen Halbtons. Calvisius nennt jenen das »*condimentum totius Musicae*«, und dieser werde im diatonischen Geschlechte nur gebraucht, um den grossen Halbton zum Ganzton zu ergänzen. Er macht hier den originalen und den Schüler orientirenden Zusatz, daß man den diatonischen Halbton im System daran erkenne, daß seine beiden Töne sich auf Linie und Zwischenraum befinden, während sie beim chromatischen Halbton in einer Linie oder in einem Zwischenraum stehen.

Die Abwandlung der Intervalle durch die drei Accidentien: *b rotundum*, *b quadratum* und *b cancellatum* bedeutet bei Zarlino (Ist. III., cap. 25) entweder daß dem großen Halbton der kleine hinzugefügt wird (*ef* + *ffis*, *ab* + *bh*) oder daß der kleine Halbton vom Ganzton abgezogen wird (*bc* — *bh*, *cd* — *ccis*). Wird nun *mi* in *fa* verwandelt, so will er das *b quadratum* gesetzt wissen. Dies widerspricht aber der Praxis seiner Zeit, welche hier das *b cancellatum* anwendete und das *b quadratum* nur dann setzte, wenn die Quinte subintendirt wurde. Zarlino hat recht, wenn er den reinen Halbton und nicht, wie die damaligen Musiker, den geschärften Leiteton meint. Calvisius stellt die Sache anders dar. Das *b quadratum* soll nur beim Clavis *f* des regulären und *b* des transponirten Systems stehen, wenn die Quinte zu Grunde liegt[1]. Es ist diatonischer Natur, während das *b rotundum* nur beim Clavis *b* diatonischer, sonst aber fictiler Natur ist. Das *b cancellatum* kann zu jedem Clavis gesetzt werden, wenn nur die Terz oder Sexte als Grundlage dient. Demnach beträgt die chromatische Veränderung der verminderten Quinte zur reinen einen vollen Halbton, nicht aber die Veränderung der kleinen Terz und Sexte in die große. Hier findet nur eine gelinde Hebung des Tones statt und der Raum zwischen kleiner und großer Terz und Sexte konsonirt im allgemeinen, während die Quinte und

[1] Bei *b* des regulären Systems findet man daher in jener Zeit oft das Kreuz als Auflösungszeichen, bei *f* desselben Systems das Quadrat als Erhöhungszeichen gebraucht. Vgl. Praetorius, Synt. mus. III., S. 30.

Oktave schon bei der Erhöhung oder Erniedrigung um ein Viertel Komma dissoniren. Der geschärfte Leiteton ist nur beim heftigsten Affekte zu verwenden und gilt als poetische Freiheit (vgl. Ist. III., cap. 77—79).

Nachdem er die grosse Septime (15 : 8) mit ihren beiden Species und die kleine (9 : 5) mit fünf Species sowie deren Verbindungen mit der Oktave kurz besprochen hat, gelangt er zu den Dissonanzen *per accidens*, die er in übermäßige (*superfluae*) und verminderte (*diminutae*) theilt. Es werden die Proportionen, die verschiedenen Gattungen und eine Anzahl Transpositionen der übermässigen und verminderten Quarte, Quinte und Oktave angegeben. Das ganze Kapitel ist ein Auszug aus Ist. III., cap. 24.

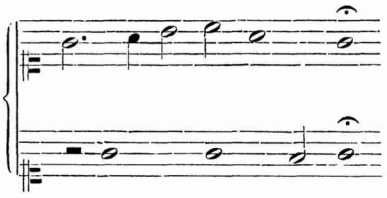
Damit ist die Materie der Komposition festgestellt. Es folgt ein allgemeines Kapitel (cap. 8) über Melodie und Tempus. Die Melodie verweilt entweder auf demselben Tone (*ἀγωγὴ τοναῖα*) oder steigt schrittweise auf- und abwärts (*ἀγωγὴ εὐθεῖα* und *ἀνακάμπτουσα*) oder sie bewegt sich in Sprüngen. Die stufenweise Melodieführung ist die naturgemäße (Ist. III., cap. 37).

Tempus nennt man den Zeitwerth eines Tones, den eine Brevis umfaßt (Ist. III., cap. 67). Calvisius lehrt nur noch das Tempus als Maß der Brevis, welches von dem »*χρόνος*« der Alten abgenommen ist und außer den Prolationen die damals am häufigsten vorkommende Mensur war. Wie die Prolation so läßt er auch die Tempobezeichnungen *Modus maior* und *minor* fallen. Die letzte Note in den einzelnen Theilen und am Ende der Gesänge soll stets der Anfang eines Tempus sein, eine Regel, die auch für die Hauptkadenzen gilt.

In Kap. 9 und 10 wird nun die Fortschreitung der Konsonanzen, in Kap. 11 und 12 die der Dissonanzen behandelt. Während Zarlino die Intervallfortschreitungen für jede Art des Kontrapunkts einzeln lehrt, ordnet sie Calvisius nach gemeinsamen Gesichtspunkten, sodaß der Schüler für alle Fälle weiß, welche Verbindung der perfekten und imperfekten Konsonanzen und welche Auflösung der Dissonanzen erlaubt und verboten ist.

Über die vollkommenen Konsonanzen werden fünf Regeln gegeben: a) solche von derselben Gattung dürfen sich weder »*per se*« noch »*per saltus*« folgen; b) solche von verschiedener Gattung können sich folgen, wenn die eine schrittweise, die andere sprungweise fortschreitet; c) bei wenigen Stimmen muß man es vermeiden, zu gleicher Zeit in den Unisonus oder die Oktave zu kommen, weil dadurch die Harmonie dürftig wird; d) chromatische Zeichen dürfen nur verwendet werden, wenn ein Tritonus oder eine Semidiapente zu einer vollkommenen Konsonanz werden soll; e) die Quarte kann bisweilen

auf dem leichten Takttheil stehen, wenn sie stufenweise erreicht wird, auf dem guten aber nur, wenn sie synkopirt ist. Diese letzte Regel nimmt sich in Noten so aus:



Das Beispiel entspricht der Auffassung des Calvisius, daß die Quarte eine absolute Konsonanz ist. Später wurde dieser Gebrauch der Quarte mit Recht für unrichtig erklärt.

Ihrem dissonirenden Charakter ist übrigens im zweiten Theile dieser fünften Regel dennoch eine Koncession gemacht.

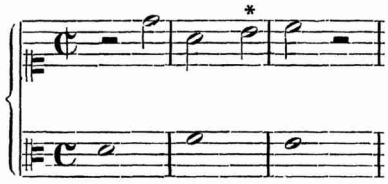
Das Verbot der Parallelen vollkommener Konsonanzen ist zuerst im 14. Jahrhundert von Philipp von Vitry (S. Coussemaker, Scriptores III., S. 27 und 37), entschieden aber erst von Gafurius (s. o.) und Zarlino (Ist. III., cap. 29 und 48) ausgesprochen worden. Letzterer sagt zur Begründung: »*'l Harmonia non può nascere, se non da cose tra loro diverse, discordanti e contrarie, e non da quelle, ch' in ogni cosa convengono*«. Auch kleinere Pausen und dazwischenkommende Dissonanzen heben die Parallelen nicht auf. Abwärtssteigende verdeckte Parallelen sind besser als aufwärtssteigende, weil die Bewegung gewichtiger ist und die Verschiedenheit der Intervallgattung sich leichter ausdrückt.

Über die Fortschreitung der perfekten zu den imperfekten Konsonanzen giebt Calvisius drei, über diejenige der imperfekten zu den perfekten und imperfekten Konsonanzen fünf präcise und klare Regeln, die sämmtlich aus dem Werke Zarlino's geschöpft sind (Ist. III., cap. 29—38). Die Beispiele beobachten nur theilweise die Anordnung nach dem *motus rectus* und *contrarius*. Hierin ist sein Schüler Baryphonus (*Plejades musicae*) konsequenter. Zarlino verbietet auch die Parallelen unvollkommener Konsonanzen, weil dadurch die Selbständigkeit der Stimmenführung beeinträchtigt werde (Ist. III., cap. 29). Er ist darin strenger als frühere Theoretiker und strenger auch als Calvisius, der sie duldet. Den Querstand oder die »*Relatio non harmonica*« (»*mi contra fa in obliqua σχέσει*«) verbieten Calvisius wie Zarlino für den zweistimmigen Satz (Ist. III., cap. 30: »*genera alle purgate orecchie alquanto di fastidio*«), für den mehrstimmigen lassen sie ihn zu, wenn er nicht zu vermeiden ist. Man war darin weniger empfindlich als heute, weil man melodisch und nicht harmonisch dachte. Zur Fortschreitung der großen Sexte in die Oktave bemerken Gafurius (Practica musices lib. III., cap. 3 reg. 7) und Zarlino (Ist. III., cap. 38), daß sie besonders bei den Kadenzen Anwendung

finde und von den in der Musik Unerfahrenen oft gemacht werde[1]. Die Fortschreitung von Sexten mit der Terz an unterer Stelle oder den Falso Bordone[2] verbietet Calvisius dem Schüler: a) weil Quartenparallelen entstehen, b) weil oft ein Querstand unterläuft, c) weil Quintenparallelen erscheinen, wenn die Terzen an ihren natürlichen Ort, d. h. eine Oktave höher gelegt werden[3] (Ist. III., cap. 61).

Die Hauptfiguren der Dissonanzenfortschreitungen im strengen vokalen Satz sind die Celeritas (Durchgang) und die Synkope.

Mit Gafurius (Pract. mus., lib. III., cap. 3) stellt Calvisius die Regel auf, daß die durchgehende Note keine Semibrevis oder größere Note sein darf und daß sie stufenweise von einer Konsonanz kommen und zu einer solchen gehen muß. Für den Fall, daß zwei Minimae gegen eine Semibrevis stehen, darf die zweite durchgehende Minima dissoniren, während sie nach Zarlino (Ist. III., cap. 42) konsoniren muß, weil beide Minimae durch die Battuta (=Taktschlag) betont seien:



Die Synkope wird einfacher definirt als bei Heyden, Glarean und Zarlino: sie ist die durch eine vorhergehende kleinere Note hervorgerufene unregelmäßige Beziehung einer Note zum Takt. Glarean (Dodec. S. 213) und die früheren Theoretiker verstehen unter Synkope die Beziehung einer Note über eine oder mehrere größere Noten hinweg auf eine solche ihresgleichen (daher das *punctum demonstrationis*). Zarlino faßt sie zum ersten Male nicht mehr als Vortragsmanier sondern als rhythmische Figur auf, indem er sagt, daß sie auf dem leichten Takttheile beginnt und auf dem schweren endigt, also ein Wechsel der Betonung stattfindet (Ist. III., cap. 50). Calvisius schließt sich Zarlino an und giebt zehn Regeln über die verschiedenen Auflösungen der synkopirten Sekunde, Quarte, Septime und None. Werden mehrere Stimmen mit einer dissonirenden Synkope verbunden, so müssen sie unter sich konsoniren (Ist. III., cap. 66).

---

[1] Die spätere Kontrapunktslehre abstrahirte daraus die Theorie des auf- und abwärtssteigenden Leitetons. Vgl. H. Bellermann, Der Kontrapunkt S. 100 und 121.

[2] Der Ausdruck Faux Bourdon (falscher Baß) kommt zuerst bei dem am Ausgange des 14. Jahrhunderts lebenden Theoretiker Guilelmus Monachus vor.

[3] Über die Lage der Terzen in der Höhe und Tiefe vgl. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, 4. Aufl., S. 316.

Den Nutzen der Synkope findet er darin, daß sie viel zur Mannigfaltigkeit der Harmonie und zur Verdeutlichung des Textes beiträgt. Da diese Figur in der Kadenz eine große Rolle spielt, läßt er deren Lehre sogleich in Kap. 13 und 14 folgen. Die Kadenz ist durch einen Textabschnitt bedingt und besteht in einem Ruhigerwerden und endlichen Aufhören der Stimmenbewegung. Jede Kadenz besteht aus drei Noten, von denen die vorletzte abwärts, die letzte aufwärts steigt und zwar stets in einem großen Halbton, denn die Natur verlangt hier dieses Intervall, weßhalb ein chromatisches Zeichen oft nicht dazugeschrieben wird[1]. Das *subsemitonium modi*, welches später wegen seiner Beziehung zur Tonika eine noch höhere Bedeutung erlangte, ist theoretisch allerdings der große Halbton, in Wirklichkeit wurde jedoch stets an dieser Stelle der $^4/_5$-Ton des Marchettus (s. o.) genommen.

Der Unterscheidung von »*Cadenze semplici*« (Note gegen Note) und »*diminuite*« (mehrere Noten gegen eine) bei Zarlino (Ist. III., cap. 51) entspricht die Eintheilung in »*Clausula simplex*« und »*formalis*« bei Calvisius. Ebenfalls von Zarlino stammt die Untertheilung in »*Clausula perfecta*« und »*imperfecta*« (»*Cadenza propria*« und »*non propria*«): Diese findet in beliebigen Konsonanzen, jene im Einklang oder in der Oktave statt (vgl. Gafurius, Pract. mus. lib. III., cap. 3). Die *Clausulae imperfectae* sind identisch mit unsern Trugschlüssen, welche die erwartete Harmonie gleichsam suspendiren und nach einer Weiterbewegung der Stimmen verlangen. Calvisius veranschaulicht die Kadenzen durch eine Reihe zwei- und vierstimmiger Beispiele.

Es folgt eine kurze Darstellung der zwölf Modi, die wie bei Glarean und Zarlino in der Reihenfolge Jonisch-Äolisch[2] und mit ihren Hauptkadenzen aufgezählt werden. Die erste Kadenz steht auf dem untersten oder Finalton, die zweite auf dem höchsten und die dritte auf dem mittleren Ton der jedem Modus zu Grunde liegenden Quintengattung, z. B. für Jonisch auf den Tönen *C*, *E*, *G*, für Phrygisch auf *E*, *G*, *H* (!) etc. (Ist. III., cap. 18). Bei dieser Gelegenheit wird auch die übliche Charakteristik der Modi gegeben, die

[1] Ist. III., cap. 51: *Anco i Contadini, che cantano senz' alcuna arte, procedono cantando à questo modo per l'intervallo del Semituono.*

[2] Calvisius sagt, daß eigentlich dem Dorischen die erste Stelle gebühre; aber die *Analysis Harmonica*, die 6 Solmisationssilben und die Instrumente (»*Organa in templis, Clavichordia et alia, quae omnia ex Clave C in gravibus principium ducunt*«) rechtfertigten diese Anordnung. Einige Theoretiker wie Eucharius Hoffmann, Nicolaus Roggius u. a. lehren übrigens die Modi Glarean's in der Reihenfolge Dorisch-Jonisch; sie hielten den Vorrang der alten dorischen Oktavengattung für unantastbar.

fast wörtlich mit derjenigen Zarlino's übereinstimmt, nur daß dieser sich für ihre Richtigkeit nicht verbürgt und stets ein »*volevano alcuni*« voransetzt.

Das 15. Kapitel ist überschrieben *De Fugis*. »Unter Fuge versteht man die bestimmte Wiederholung einer Melodie« (Ist. III., cap. 54). Fuge und Kanon bedeuten in jener Zeit dasselbe; die moderne Fugenform konnte erst aus einer harmonischen Anschauung hervorwachsen. Der Terminus *Fuga* findet sich schon bei Johannes de Muris (14. Jahrh.), aber erst Johannes Tinctoris (15. Jahrh.) hat ihn klar definirt. Zarlino (Ist. III., cap. 54) kennt dafür auch die Namen Echo, Risposta, Reditta, hält jedoch den Ausdruck Consequenza für den passendsten. Eine Unterart derselben ist die Imitatione, in welcher sich der Gefährte zwar in denselben Fortschritten und Figuren, aber nicht genau in denselben Intervallen wie der Führer bewegt. Calvisius verwirft diese subtile und den Anfänger verwirrende Unterscheidung von Fuge und Imitation, lehrt jedoch wie Zarlino eine *Fuga sciolta* und *legata*. Diese dauert ein ganzes Stück hindurch, jene ahmt das Thema nur durch einen Theil der Cantilene nach und kommt besonders in Motetten häufig vor. Die vorangehende Stimme heißt Dux, die nachfolgende Comes. Diese tritt meist nach einer Minima- oder Semibrevispause ein; damit jedoch mehr Veränderung in der Harmonie möglich ist, soll sie es öfters auch nach größeren Pausen thun. Nähere Regeln werden erst im specielleren Theile der Melopöie gegeben. Wieviel Werth Calvisius auf die Ausarbeitung von Fugen legt, zeigt ein Brief an Baryphonus, wo es heißt: ich bin überzeugt, daß niemand ein guter Komponist wird, der sich nicht in jeder Art von Fugen häufig geübt hat.

Nachdem mit Kap. 16, welches von den Pausen handelt und deren Eintheilung in *Silentium generale* und *partiale* aus Ist. III., cap. 53 herübernimmt, der allgemeine Theil der Melopöie abgeschlossen ist, werden in dem mit Kap. 17 beginnenden speciellen Theil dem Komponisten zunächst einige formelle Regeln gegeben.

Er soll zuerst ohne Text arbeiten, später aber ein dem Choralgesange entlehntes Thema benutzen, dessen Modus vor allem genau festzustellen ist, um richtige Kadenzen bilden zu können (Ist. III., cap. 40). Beginnen Subjekt und Kontrapunkt gleichzeitig, so müssen ihre Anfangsnoten im Einklang oder in der Oktave stehen; setzen sie nacheinander ein, so können ihre Anfangsnoten auch im Verhältniß von unvollkommenen Konsonanzen zu einander stehen (Ist. III., cap. 28). Die Bewegung der Stimmen soll am Anfange der Cantilene langsam sein und in der Mitte lieber stufenweise als sprungweise, gegen Ende aber kann sie erregter werden (Ist. III., cap. 45).

Die Schluß-Kadenz, die gewöhnlich durch einen kurzen Appendix verlängert wird, muß vollkommen sein und den Modus unzweifelhaft lassen (Ist. III, cap. 51). Es ist ferner auf Mannigfaltigkeit in der Melodiebildung zu halten (Ist. III., cap. 44: »*non si debbe usar molte volte un passagio*«). Was Calvisius über die Wahl der Oktavengattung für einen bestimmten Text sagt (Kap. 18), ist zum Theil neu und wird ergänzt durch Exercit. tert. quaest. 13. Man müsse zunächst den Gehalt des Textes prüfen und daraufhin dieser oder jener Oktavengattung den Vorzug geben. An sich seien zwar alle Modi z. B. für trübe Affekte geeignet — wie die Bußspalmen des Orlandus, Utendalius und Andrea Gabrieli beweisen — und es komme nur auf ihre individuelle Behandlung in der Cantilene an, aber dennoch erleichtere der eine oder der andere das Hervorbringen einer bestimmten Wirkung. Und nun macht er mit Zarlino (Ist. III., cap. 10) jene bedeutungsvolle Unterscheidung zwischen *Modi laetiores* (Jonisch, Lydisch, Mixolydisch), deren Quinte harmonisch getheilt ist, und *Modi tristiores* (Dorisch, Phrygisch, Äolisch) mit arithmetisch getheilter Quinte. Aus diesen beiden Gruppen entwickelte sich im Laufe des 17. Jahrhunderts die moderne Dur- und Mollskala.

Auch auf die Intervalle müsse man seine Aufmerksamkeit richten: etwas Ernstes und Trauervolles sei durch Ganztöne, große Terzen und Sexten in tiefer Lage und in gewichtigen synkopirten Noten auszudrücken; Mitleid, Liebe und Seufzer aber durch Halbtöne, kleine Terzen und Sexten (Ist. IV., cap. 32).

Was die Textunterlage anbetrifft, so wurde diese ebenso wie die Textaussprache den Sängern meist vollständig anheimgegeben; nur Adrian Petit Coclicus (*Compendium musices* 1552) erzählt, daß Josquin seine Schüler darin unterwiesen habe. Näheres hat er uns nicht überliefert. Zarlino ist der erste Theoretiker, der über die Unterlegung der Textworte Regeln formuliert hat (Ist. IV., cap. 33)[1].

[1] Wir theilen sie ihrer Wichtigkeit wegen im folgenden mit.

La prima Regola sarà di por sempre sotto la sillaba longa ò breve una figura conveniente.

Erste Regel: Zu jeder langen oder kurzen Silbe ist die ihrem Werth entsprechende Note zu setzen.

La seconda Regola è, che ad ogni Legatura di più figure ò note, sia posta nel canto figurato ò nel piano, non se le accommoda più d'una sillaba nel principio.

Zweite Regel: Zu jeder Ligatur von mehreren Noten im *Cantus figuratus* oder *planus* gehört nur eine Silbe, die am Anfang auszusprechen ist.

La Terza, ch'al Punto, il qual si pone vicino alle figure nel canto figurato, ancora che sia cantabile, non se gli accommoda sillaba alcuna.

Dritte Regel: Zu dem Punkt hinter einer Note im figurirten Gesang darf keine Silbe ausgesprochen werden.

Einige derselben faßt Calvisius in der allgemeinen Regel zusammen, daß die Gliederung der Cantilene durch Kadenzen und Pausen der des Textes durch Cola und Commata entsprechen soll und daß der Accent der Silben in den Noten berücksichtigt werden

---

La Quarta, che rare volte si costuma di por la sillaba sopra alcuna Semiminima, ne sopra quelle figure, che sono minori di lei; ne alla figura, che la segue immediatamente.

La Quinta, che alle figure, che seguono immediatamente i Punti della Semibreve e della Minima, le quali non sono di tanto valore, quanto sono cotali Punti, non si costuma d'accompagnarle alcuna Sillaba; e cosi à quelle, che seguono immediatamente tali figure.

La Sesta, quando si porrà la sillaba sopra la Semiminima, essendo bisogno, si potrà anco porre un' altra sillaba sopra la figura seguente.

La Settima, che qualunque figura, che sia posta nel principio della cantilena ò sia nel mezo dopo alcuna pausa, di necessità porta seco la pronuntia d'una sillaba.

La Ottava, che nel canto piano non si replica mai parola ò sillaba, ma nel figurato tali repliche alle fiate si comportano, non dico già d' una sillaba, ne d' una parola, ma d' alcuna parte dell' Oratione, quando 'l sentimento è perfetto.

La Nona, che dopo l'haver' accommodato tutte le sillabe alle figure cantabili, quando resterà solamente la penultima sillaba e l'ultima, tale penultima havrà questo privilegio, che potrà haver' alquante delle figure minori sotto di se, pur che sia longa e non breve (che molti chiamano Neuma).

La decima e ultima Regola è, che la sillaba ultima dell' Oratione dè terminare nella figura ultima della cantilena.

Vierte Regel: Zu einer Semiminima oder kleineren Note pflegt man selten eine Silbe auszusprechen; ebenso zu einer Note, die ihr unmittelbar folgt.

Fünfte Regel: Noten, die auf punktirte Semibreven und Minimen folgen und einen kleineren Werth haben, als der Punkt ausdrückt, dürfen keine Silben haben; ebensowenig die Noten, welche diesen unmittelbar folgen.

Sechste Regel: Wenn man, durch die Noth gezwungen, zur Semiminima eine Silbe setzt, kann man auch der folgenden Note eine andere Silbe unterlegen.

Siebente Regel: Zu jeder Note, die am Anfang eines Stückes oder in der Mitte nach einer Pause steht, gehört nothwendigerweise eine Silbe.

Achte Regel: Im *Cantus planus* wiederholt man niemals ein Wort oder eine Silbe, im *Cantus figuratus* jedoch sind solche Wiederholungen zulässig, zwar nicht einer Silbe oder eines Wortes, aber doch eines Satztheils, wenn ein selbständiger Sinn darin ist.

Neunte Regel: Wenn alle Silben auf die Noten vertheilt sind und allein die vorletzte und letzte Silbe übrig bleibt, so hat jene das Vorrecht, mit mehreren Noten von kleineren Werthen ausgestattet zu werden, wenn sie lang ist (was viele »*Neuma*« nennen).

Zehnte Regel: Die letzte Silbe des Textes muß auf der letzten Note der Cantilene stehen.

muß. Außerdem giebt er sechs Regeln über den Tractus[1], worunter er die Art und Weise versteht, in der eine Silbe mehreren kleineren und nicht in Ligatur verbundenen Noten untergelegt wird. Sie ergänzen zum Theil die Regeln Zarlino's.

Die letzten drei Kapitel der Melopöie sind für vorgeschrittene Schüler bestimmt und handeln von der *Fuga ligata*, der *Harmonia gemina* und *tergemina* sowie von der *Harmonia αὐτοσχεδιαστική*. Inhaltlich stimmen sie mit Ist. III., cap. 54, 56, 63 überein. Die meisten Beispiele zu Kap. 19 und 20 stammen von Zarlino, während die Beispiele zu Kap. 21 über das Subjekt »Heilig ist Gott der Herre Zebaoth« von Calvisius selbst herrühren.

Die *Fuga ligata* entwickelt sich aus einem einzigen hingeschriebenen Thema, welches durch das ganze Stück streng nachgeahmt wird. Sie wird mit einem Kanon versehen, d. h. mit einem Motto, aus dem die Auflösung des Themas abzuleiten ist[2]. Folgt der Comes dem Dux in umgekehrten Intervallen, so entsteht die *Fuga per contrarium motum* (Ist. III., cap. 54: *Consequenza detta per ἄρσιν* et *θέσιν*). Eine Fuge *»in orbem canere«* heißt, die imitirende Stimme mit der letzten Note des Themas beginnen und dieses rückwärts singen zu lassen (der spätere Krebskanon). Durch Vermischung dieser Fugenarten und Hinzufügung mehrerer Comites lassen sich zahlreiche Variationen anbringen.

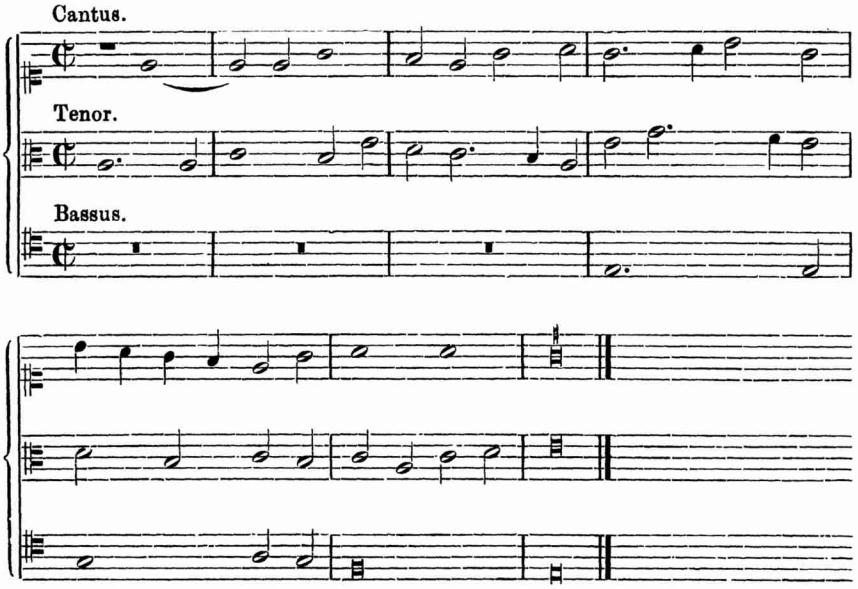
»Die *Harmonia gemina* oder *tergemina* besteht darin, daß ein Stück durch Versetzung der Stimmen in zwei- oder dreifachem Wechsel gesungen werden kann« (Ist. III., cap. 56). Den doppelten Kontrapunkt hat zum ersten Male Zarlino behandelt. Seine Darstellung behielten alle Theoretiker des 17. Jahrhunderts bei bis auf Angelo Berardi (*Documenti armonici* 1687), der sie in die moderne Form kleidete. Calvisius zählt wie Zarlino die fünf gebräuchlichsten Arten des doppelten Kontrapunkts auf, doch mit dem Unterschiede, daß er nicht von dem Kontrapunkt in der Duodecime spricht, sondern — was dasselbe ist — von dem in der Quinte, und daß er den Kontrapunkt in der Oktave besonders anführt. Jener nimmt wie bei Zarlino die erste Stelle ein, welche man später dem Kontrapunkt *»alla octava«* zusprach. Außerdem werden der doppelte Kontrapunkt *»alla decima«* und zwei Arten des Kontrapunkts *»per motum contrarium«*

[1] Der Theoretiker Philipp von Caserta (Ende des 14. Jahrhunderts) nennt Tractus (*trayn*) die Erscheinung, daß vier Minimae gesungen werden, wo nach der Mensur nur drei Platz haben, so daß eine Verkürzung eintreten muß (vgl. Coussemaker, Scriptores III., S. 123).

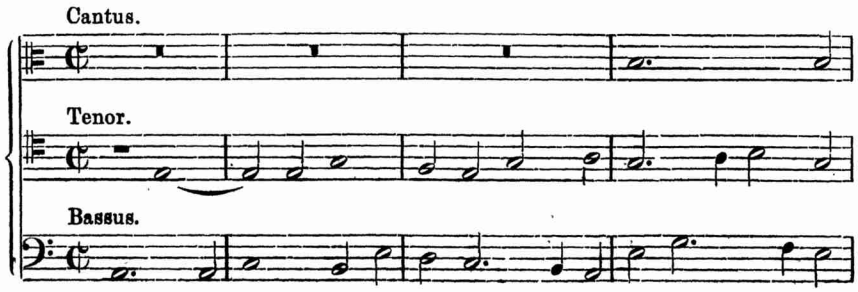
[2] Daß man schon damals den Namen Kanon auf die ganze Setzart übertrug, sagt Zarlino Ist. III., cap. 54.

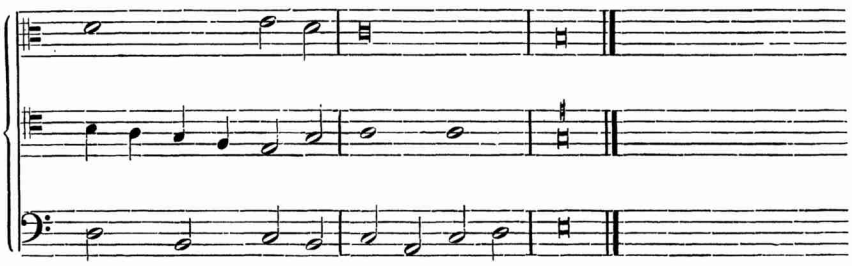
genannt. Calvisius giebt dem Schüler den Rath, sich bei solchen Cantilenen immer gleich die »*Resolutio*« beizufügen, um Verstöße gegen die Stimmenführung zu vermeiden; im übrigen verlangt er wie Zarlino eine möglichst genaue Nachahmung der in einer Stimme sich folgenden Intervalle in der Umkehrung.

Im dreifachen Kontrapunkt (*Harmonia tergemina*) können drei Stimmen in der Umkehrung in ein beliebiges Intervall versetzt werden. Zur Veranschaulichung der Sache wollen wir ein Beispiel in Partitur bringen:



Wir begnügen uns mit der *Resolutio prima* dieses Beispiels, wo der Cantus die höhere Quinte des Bassus, der Tenor die tiefere Oktave des Discantus und der Bassus die tiefere Oktave des Tenor ist:





Wie geübt man damals in den kontrapunktischen Künsten war, beweist das letzte Kapitel der Melopöie, wo gesagt wird, daß erfahrene Künstler (besonders an Fürstenhöfen) zu einem von den Zuhörern gegebenen und von einer Baßstimme vorgetragenen Thema *ex tempore* Kontrapunkte und sogar Fugen zu singen pflegen (Ist. III., cap. 63, 64: »*Contrapunti à mente*« und »*Consequenze che si fanno di fantasia*«). Calvisius empfiehlt diese von ihm »*Harmonia αὐτοσχεδιασική*« genannte Art als nützliche Übung. Übrigens war diese improvisirende Kunst schon lange Zeit vorher im Schwange. Man ließ ehedem bei einem unmensurirten Organum die discantisirende Stimme frei phantasiren. Im 15. Jahrh. sprach man geradezu von »*Contrapunctus vocalis*« und »*scriptus*« (*Prosdokimus de Beldomandis*), eine Unterscheidung, die sich bis in das 18. Jahrh. erhielt.

Die vier- und mehrstimmige sowie die mehrchörige Komposition (Ist. III., cap. 59—62, 64—66) behandelt Calvisius nicht. Die Regeln des zwei- und dreistimmigen Kontrapunkts bilden auch für sie die Grundlage und das Übrige muß man aus den Kunstwerken selbst lernen. Man wird nicht, wie Zarlino einmal sagt, durch das Studium des Hippocrates zum Arzt, sondern durch praktische Thätigkeit und Erfahrung.

4.

Die Moduslehre.

Die Modi oder Tonarten behandelt Calvisius im ersten Theile der *Exercitationes duae* (1600), seiner wichtigsten Schrift. Form und Inhalt derselben bieten früheren Theoretikern gegenüber Neues. Zunächst wird vom Modus im allgemeinen und im speciellen mit Angabe der zugehörigen Kirchenmelodien gehandelt. Wir sehen in diesem Abschnitt die geläutertste Darstellung der Kirchentonarten, wie sie sich im Laufe 16. Jahrhunderts entwickelt hatten. In der

Folgezeit, als die neuen harmonischen Mächte erstarkten, wurde ihr Bau ins Wanken gebracht und ihre Darstellung mußte von anderen Gesichtspunkten ausgehen. Der zweite Abschnitt befaßt sich mit der Verbindung des authentischen und plagalen Modus in der mehrstimmigen Komposition und der dritte mit der Transposition der Oktavengattungen beim Zusammenwirken von Chor und Orgel. Dieser letzte Abschnitt ist durchaus original und gewährt uns einen Einblick in die Kunstpraxis jener Zeit.

Was Calvisius über den Modus im allgemeinen sagt, stimmt im wesentlichen mit der Lehre Zarlino's überein. Dieser konstruirt wie Glarean auf den sechs Stufen der diatonischen Leiter je zwei Tonarten, unterschieden durch die harmonische (Quinte + Quarte) und arithmetische (Quarte + Quinte) Theilung (Ist. IV., cap. 9 f.). Er erkennt sehr richtig, daß die Unterscheidung von authentischer und plagaler Tonart nur für die einstimmige Choralmusik von Bedeutung ist; denn in der mehrstimmigen Musik haben beide dieselben Kadenzen und außerdem jede Stimme ihre besondere Lage. Das Synemmenon (unser *B*) ist entweder »*naturale*«, d. h. dem System vorgezeichnet, und transponirt dann die Tonart in die Unterquinte, oder es ist »*accidentale*« und als solches gleichberechtigt mit *H* (Ist. IV., cap. 16).

Die Moduslehre in der von Glarean und Zarlino beschriebenen Form verbreitete sich nur langsam[1]. Die Tonarten ließen sich in der figurirten Musik nicht rein durchführen; ihre Erkennung bereitete daher nach wie vor Schwierigkeiten. Das letztere war der Grund, daß sich auch spätere Theoretiker so eingehend mit der Sache beschäftigten. Eucharius Hoffmann (*Doctrina de tonis sive modis musicis* 1582) stellt sechs Punkte für die Beurtheilung des Modus auf. Er betont besonders die Repercussionstöne[2], von denen jedoch Calvisius nicht viel hält: sie seien zu allgemein und unbestimmt und nur für den Choralgesang ausreichend (*Exerc. tert. quaest.* 16).

Wie viel mehr Calvisius den Stoff durchdrungen hat, erkennt man, wenn man vergleicht, was gleichzeitige Compendien über die Modi lehren. So läßt Adam Gumpelzhaimer diese mit Dorisch be-

[1] Noch Calvisius sagt: *Jonicus vulgo quintus tonus, Dorius vulgo primus tonus* etc.

[2] Der Repercussionston war nächst dem Grundton der wichtigste und am häufigsten angeschlagene Ton des Modus; für Dorisch war es die Quinte, für Hypodorisch die Terz, für Phrygisch die Sexte, für Hypophrygisch die Quarte, für Lydisch die Quinte, für Hypolydisch die Terz, für Mixolydisch die Quinte, für Hypomixolydisch die Quarte.

ginnen und bedingungsweise einen 13. und 14. Modus gelten, was Zarlino und Calvisius mit Recht für absurd erklären.

Es ist bezeichnend, daß in den *Exercitationes duae* die Zarlino'sche Unterscheidung von Modi mit harmonisch und arithmetisch getheilter Quinte nicht erwähnt wird: Calvisius legte ihr offenbar nur ästhetische Bedeutung bei. In der Definition des Wortes Modus schließt er sich weder an Glarean noch an Zarlino an: unter Modus versteht man eine Melodie von bestimmtem Umfang, Kadenzen und Schlußton (*Modus est modulatio certo ambitu, clausulis et fine conclusa*). Die doppelte Gestalt der Tonarten bezeichnet er mit *contentus* und *authentus* oder *remissus* und *plagalis*; ihre griechischen Namen behält er im Gegensatze zu Zarlino bei. Die Besprechung der Modi im einzelnen macht uns mit ihrem Umfange, Hauptkadenzen, Intervallgattungen, Charakter und mit ihrer verschiedenen Lage im regulären und transponirten Systeme bekannt.

Schon Glarean fand, daß der ionische Modus der gebräuchlichste von allen sei, und Calvisius sagt, er komme namentlich in den Tänzen (*saltationes*) vor: ein Beweis für den Durcharakter der Volksmusik[1]. Er setzt hinzu, daß auch die Tuben (*vulgo Taratantarae*) in diesem Modus geblasen würden, um die Soldaten im Kampfe zur Tapferkeit anzufeuern. Der Hypoionicus ist nach Glarean bei den Tageliedern des Minnesangs angewandt worden, Zarlino (Ist. IV., cap. 19) nennt ihn »*Modo allegro*«, wenn er im regulären System steht, während Calvisius ihn für andachtweckend hält. Es ist ein Widerspruch, daß Calvisius die Kadenzen des phrygischen Modus hier auf *e*, *a* und *c* lehrt, während er sie in der Melopöie (cap. 14) nur auf *e*, *g* und *h* gelten ließ. Zarlino erlaubt die Kadenz auf *h* in der mehrstimmigen Komposition, nennt sie aber »*alquanto dura*« (Ist. IV., cap. 22). Das Lydische war bei den Alten sehr gebräuchlich (vgl. Ist. IV., cap. 24), wurde jedoch später wegen des Tritonus vermieden oder wenigstens durch Herstellung der reinen Quarte zum ionischen Modus gestempelt[2]. Es ist interessant, was Calvisius über die Anwendung dieser Tonart bei den im Choralton gesungenen Recitationen der Passion sagt: »wie die Worte des heiligen Abendmahls so pflegt auch die Leidensgeschichte des Herrn in diesem Modus recitirt zu werden. Denn wer die Person des

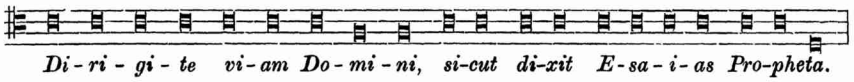
---

[1] Daß die dem Jonischen nahe stehende mixolydische Tonart bei den Spielleuten (*mimi, scurrae*) üblich war, berichtet Johannes Cotto (11. Jahrh.). S. Gerbert, Scriptores II., S. 251.

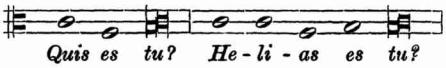
[2] Eucharius Hoffmann sagt vom Lydischen: »*nostra aetate rarissime a Symphonetis usurpatur, quia delicatis auribus iucundior videtur Jonica illa mollicies*«.

Evangelisten darstellt, beobachtet bei der Bildung von Kadenzen die vierte Quintengattung; wer die Worte des Petrus, Caiphas, Pilatus und anderer singt, bewegt sich in der darüberliegenden ersten Quartengattung; damit ist der authentische lydische Modus ausgefüllt. Wer aber die Person Christi vertritt, singt ebenfalls in der ersten Quartengattung, jedoch eine Oktave tiefer, wodurch sich, in Verbindung mit dem Evangelisten, das Hypolydische ergiebt«. In diesem Modus wurden auch beliebige andere biblische Texte im Lectionston gesungen[1], wobei die Kadenzen durch Regeln bestimmt waren, die uns Calvisius mittheilt: die Lectio beginnt, verweilt und schließt im höchsten Tone der vierten Quintengattung. Gegen den Schluß erhebt sie sich um eine Terz, z. B.:

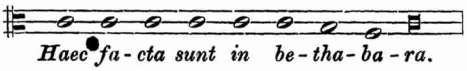
Bei kürzeren Abschnitten (Commata) findet die Kadenz im Unisonus statt, bei längeren (Cola) in absteigenden Intervallen. Punkte werden durch die Quinte ausgedrückt, z. B.:



Fragen werden folgendermaßen gesungen:



Bei Fremdwörten wird die dritte Silbe vor dem Ende nicht sprungweise sondern stufenweise in die Terz gebeugt:



Daß man die äolische Tonart »*tonus peregrinus*« nannte, hängt nach Glarean (Dodecachordon pag. 109) mit ihrem ungewöhnlichen Charakter zusammen. Zarlino (Ist. IV., cap. 28) sagt, dieser Modus sei mit Dorisch nahe verwandt wegen der gemeinsamen zweiten Qnintengattung und von jeher in der figurirten Musik — wenn auch namenlos — gebraucht worden. Calvisius erklärt seine Benennung

[1] Die Provenienz dieser den Tonfall des Sprechens musikalisch nachahmenden Recitationen haben wir theils in den althebräischen Synagogengesängen, theils in den altitalischen Lustrationen zu suchen. Diese retteten sich als Litaneien, jene als Lamentationen in die Liturgie der christlichen Kirche hinüber. Man wird durch diese Erscheinung an die Sagengeschichte erinnert, wo uralte Stoffe bei späteren Völkern in neuer Form wieder auftauchen.

etwas gesucht aus Psalm 69, Vers 9: »*extraneus factus sum fratribus meis et filiis matris meae peregrinus*«. Dieser Vers sei einst unter die Intonation dieses Modus geschrieben worden.

Nach einem beiläufigen Hinweis auf die acht »*Toni sive Tropi*« (d. h. Melodieformeln zur Erkennung der Tonart im Gregorianischen Gesang) wird im zweiten Abschnitt zunächst die Beurtheilung des Modus in der mehrstimmigen Musik besprochen. Zarlino (Ist. IV., cap. 30) legt dabei das Hauptgewicht auf die Form der ganzen Cantilene (Kadenzen, Confinaltöne), Calvisius jedoch auf den untersten Schlußton, den er »*omnium clavium fundamentum*« nennt. Man sieht, wie sich hier die Anschauung, daß verschiedene Tonreihen der deutlichen Beziehung zu einer »*Tonica*« bedürfen, in höherem Grade geltend macht.

Die Verbindung der authentischen und plagalen Form des Modus in einer mehrstimmigen Komposition heißt *Tonus connexus*. Zarlino (Ist. IV., cap. 14) bezeichnet dasselbe mit »*Modo commune*«, während er unter »*Modo misto*« — wie schon vor ihm Marchettus von Padua (*Modus commixtus*) — die Vermischung zweier verschiedener Oktavengattungen versteht. Der authentische resp. plagale Tenor ist für die Bezeichnung der Form der Tonart eines Stückes stets maßgebend. Steht eine Cantilene im Umfange einer Doppeloktave, so sind die äußeren Stimmen authentisch, die inneren plagal, was man »*ad Aequales*« nennt[1]. Wird die Doppeloktave um eine Quarte oder Quinte überschritten, so sind Baß und Alt plagal, wenn Tenor und Discant authentisch sind und umgekehrt. Werden drei Oktaven ausgefüllt, so ist die Komposition meist mehrchörig und die Tenöre sind authentisch und plagal, weßhalb es nicht möglich ist, eine einzige Form des Modus festzuhalten.

Calvisius verweist wiederum als Beleg hierfür auf eine Reihe von Kompositionen. Wie die Beispielsammlung zum ersten Abschnitt so ist auch diese eine Fundgrube für die Musiklitteratur jener Zeit.

Im dritten Abschnitt handelt es sich um die Transposition der Modi auf der Orgel. Die Komponisten des 16. Jahrhunderts notirten nur die Transposition in die Unterquinte (*cantus mollis*). Die Praxis forderte jedoch auch die Möglichkeit anderer Versetzungen, um dem vorhandenen Stimmenmaterial gerecht werden zu können. Sang der Chor *a capella*, so hatte das keine Schwierigkeiten. Anders war es, wenn ihn Instrumente begleiteten. Hierzu sagt Calvisius:

[1] Zarlino (Ist. IV., cap. 31) versteht unter Kompositionen »*à voci pari*« solche, die nur aus Tenören und Bässen bestehen, während er ein dreistimmiges Stück dem der Sopran fehlt, »*à voci mutate*« nennt.

in der Kirche, wo man zwischen Orgelspiel und Chorgesang abwechselt, liegt die Wahl des Anfangstones nicht mehr im Belieben des Kantors. Dieser ist vielmehr an den Ton gebunden, den die Orgel auf jedem Clavis hergiebt. Dennoch wird es Pflicht des Kantors sein, vom Organisten den Clavis zu fordern, den er seinem Stücke für angemessen erachtet. Der Organist aber soll denselben, wie es naturgemäß ist, im diatonischen Geschlecht angeben und nicht durch chromatische Töne die Quinten- und Quartengattungen in immer andere Formen zwängen (*in templo, ubi alternatim et in organo pneumatico et in choro musico canendum est, incipiendi modus iam non amplius in arbitrio Cantoris situs est, sed ipsi sonus, quem in qualibet clave organum praebet, praescribitur. Cantoris tamen erit clavem in organo, quam suae cantilenae convenire putabit, ab organico poscere. Organici vero eam recte in diatonico genere, ut natura fert, exhibere, nec per chromaticas claves species διὰ πέντε et διὰ τεσσάρων in alias atque alias formas detorquere*). In der Kirche mußte sich also der Chor in der Wahl der Tonlage nach der Orgel richten, welche damals wegen der mangelhaften Temperatur die Ausübung der Oktavengattungen nur auf gewissen Tonhöhen zuließ. Schon im 15. Jahrh. bemerken wir Versuche in der ungleichschwebenden Temperatur. Gafurius sagt, die Organisten hielten das Tieferschweben der Quinten um ein kleines Quantum für nothwendig. Arnold Schlick (»Spiegel der Orgelmacher und Organisten« 1511) erhält durch Verminderung der Quinten eine Anzahl reiner Terzen, jedoch auf Kosten anderer Intervalle, die ganz unrein wurden und die man »Orgelwölfe« nannte. Die spanisch-bolognesische Schule setzt diese Bestrebungen fort. Zarlino aber ist der erste, der eine richtige Theilung der Oktave in zwölf gleiche Halbtöne feststellt (Sopplim. lib. IV., cap. 30—32). Unter den Vorschlägen, welche in der Folgezeit für die Temperatur der Orgeln gemacht wurden, findet sich ein solcher des Calvisius bei Praetorius, Synt. mus. II, 4, cap. 3.

Mit der Verbesserung der Tonausgleichung auf den Tasteninstrumenten erhöhte sich auch die Transpositionsfähigkeit. Zarlino (Ist. III., cap. 77 und Ist. IV., cap. 17) lehrt bereits außer der regulären Versetzung in die Oberquarte die irregulären in die Unterqnarte, tiefere und höhere Sekunde »*per musica finta*«[1]. Calvisius

[1] Unter »*Musica ficta*« verstand man die durch Einführung chromatischer Töne künstlich erzeugte Musik, von der schon Philipp von Vitry sagt, daß sie »*specialiter in organis*« gebraucht werde. Lippius ergänzt dies: »*claves nigrae in organo cum albis progrediuntur in scala chromatica, unde fictae scilicet in Syntona appellantur*«.

geht über diese Transpositionen nicht hinaus; erst Lippius und Praetorius fügen solche in andere Intervalle hinzu, und zu Bach's Zeit, als der Sieg der gleichschwebenden Temperatur entschieden war, finden sie auf allen Tönen der Skala statt. Der Fortschritt des Calvisius besteht vielmehr darin, daß er die bisher in der Praxis unsystematisch angewendeten Transpositionen unter bestimmte Gesichtspunkte ordnet. Bevor wir hierauf näher eingehen, müssen wir den Sinn der ersten Worte des obigen Citats untersuchen: »*in templo, ubi alternatim et in organo et in choro musico canendum est*«. Entweder handelt es sich hierbei um ein Alterniren zwischen Orgelspiel und Kunstgesang in ein und demselben Stücke, wobei die Orgel die Rolle eines Vokalchors übernimmt[1], oder — und das wird gemeint sein — um die einfache kontrapunktische und zwischen Orgel und Chor abwechselnde Begleitung der Strophen der protestantischen Gemeindelieder[2]. Denn es kann sich hier nur um ein Zusammenwirken von Chor und Orgel handeln, nicht aber um gesonderte Aufgaben derselben. Es wäre sonst gar kein Grund für den Kantor vorhanden, auf die Transpositionsfähigkeit der Orgel Rücksicht zu nehmen, da doch die Wahl der Tonica beim *a capella*-Gesang ganz in seinem Belieben steht.

Die geeignetste Stimmung (*intensio*) haben nach Calvisius die Orgeln, die man in den fürstlichen Kapellen und in den Seestädten hat. Wie Praetorius uns belehrt (Synt. mus. II, 2, cap. 2), gab es damals einen bestimmten »Kammerton« für die Instrumente, der einen ganzen Ton höher war als der »Chorton«. Dieser sei nur in der Kirche üblich »umb der Vocalisten willen, damit dieselbige nicht so bald wegen der Höhe heischer werden mügen«, und es wäre das beste, wenn auch die Orgeln einen Ton tiefer gestimmt würden. Es ergiebt sich also einerseits die Nothwendigkeit der Transpositionen auf der Orgel in Rücksicht auf das vorhandene Stimmenmaterial, den Systemumfang der Cantilene und die Differenz zwischen Chor- und Kammerton, andererseits die Beschränkung derselben infolge der ungleichschwebenden Temperatur.

Calvisius giebt nun für solche Gesangsstücke, die im ganzen

---

[1] Calvisius theilt Praetorius einmal die Ansicht mit (s. Synt. mus. II., 3, cap. 2), daß man bei der Zunahme des Kirchengesangs zwei alternirende Chöre aufgestellt habe, um die Sänger nicht zu ermüden. An Stelle des einen Chors sei dann oft die Orgel getreten. — Daß außerdem Orgel und andere Instrumente beim Kunstgesange als Ripienstimmen dienten, ist bekannt.

[2] Bartholomaeus Gesius sagt in der Vorrede seiner geistlichen deutschen Lieder (1601), »daß solche Lieder bei der christlichen Gemeinde sonderlich angenehm anzuhören seien, wenn sie *alternatim in choro et organo* gebraucht würden«.

Umfange ihres Systems eine Doppeloktave + Quinte nicht überschreiten, den Ton auf der Orgel an, zu dem jeder Modus derselben im regulären oder transponirten System am besten gesungen werden kann. So ist es für *Jonicus contentus* das *C* des regulären, für Hypoionisch das *F* des transponirten Systems; für Phrygisch und Hypophrygisch ist es *E* etc. Gehen die Cantilenen zu tieferen Tönen herab, so muß der Kantor oft zu andern Tönen seine Zuflucht nehmen, wobei die Quarten- und Quintengattungen zwar nicht die natürlichen bleiben, aber doch »*per chromaticam clavem, quam Fis vocant*«, regulirt werden können. Dieses *Fis* läßt jedoch keine perfekte diatonische Konsonanz zu außer der Quinte und muß daher sehr vorsichtig gebraucht werden, weil sonst die melodische Reinheit auf den Orgeln zerstört wird. Nur beim ionischen, hypoionischen, hypodorischen, mixolydischen und äolischen Modus ist die »*Fictio*« des *Fis* möglich, bei den übrigen sieben Oktavengattungen aber nicht. Jonisch wird dann von *D*, Äolisch von *E* aus gesungen etc. Umfaßt die Cantilene drei Oktaven oder mehr, so wird sie gesungen wie sie geschrieben steht oder höchstens nach den nächstliegenden Tönen versetzt, z. B. das mit Hypoionisch verbundene Jonisch nach *B*, wodurch *Dis* (*Es*) bedingt ist etc. Calvisius will mit diesen Bemerkungen nur Anhaltepunkte geben und überläßt die Entscheidung im einzelnen Falle der Einsicht des Kantors. »*Non enim omnia praeceptis possunt comprehendi*«, — ein Satz, der jeder Kunstlehre als Motto dienen kann.

5.

Die musikgeschichtliche Lehre.

Den zweiten Theil der *Exercitationes duae* können wir als eine Darstellung der äußeren und inneren Geschichte der musikalischen Theorie bezeichnen. Jene giebt uns Aufschluß über den Ursprung und die älteste Pflege der Musik, sowie eine Übersicht über die Theoretiker bis auf Zarlino; diese enthält die Entwicklung der Tongeschlechter, Modi, Claves, Voces musicales, Noten und der figurirten Musik. Daß Calvisius die Kunsterscheinungen der praktischen Musik und die hinter ihnen stehenden Individualitäten nur wenig berücksichtigt, läßt sich leicht aus der Anschauung seiner Zeit erklären, daß die praktische Musik nur Ausfluß oder Anwendung der theoretischen sei. Man erfährt bei allen Musikschriftstellern bis in das 17. Jahrhundert hinein verhältnißmäßig wenig über die jeweiligen Komponisten, ihre Werke und deren Formen. Nichtsdestoweniger

ist die Schrift des Calvisius ein werthvolles Vermächtniß jener Zeit, um so mehr, als hier überhaupt zum ersten Male versucht worden ist, eine pragmatische Geschichte der Musik zu geben, soweit es der damalige Stand der Wissenschaft zuließ. Während frühere Theoretiker historische Dinge nur gelegentlich erwähnen, geht Calvisius planvoll zu Werke und sucht den Zusammenhang der Thatsachen aufzuspüren. Durch das letztere unterscheidet er sich auch von Wolfgang Caspar Printz, der fast 100 Jahre später die erste Musikgeschichte in deutscher Sprache schrieb, aber nur eine interessante und theilweise kuriose Chronologie giebt[1]. Musikgeschichten in unserem Sinne brachte erst die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hervor. Zarlino hat in seinen Werken historisches Material in Menge aufgehäuft, besonders in den Anfangskapiteln des 1., 2., 4. Theils der Institutionen und in den Supplimenten. In Soppl. lib. I, cap. 3 spricht er geradezu von der »*Musica historica*« und legt seine Ansichten über den Ursprung der Musik dar. Hierbei stützt er sich auf dieselben Quellen wie Calvisius, welche dieser jedoch selbständig verwerthet hat. Lodovico Zacconi's »*Prattica di Musica*« (1. Theil 1592) enthält einen geschichtlichen Excurs, welcher die musikalische Vergangenheit in eine fast mythische Sphäre zieht und folgende naive Eintheilung der Musikgeschichte giebt: von den Griechen bis Boetius (Theorie) und von Josquin bis Senfel (Praxis)[2].

Calvisius ist hinsichtlich der überlieferten Wunderdinge, Sagen und Anekdoten viel wählerischer als Zarlino; er hält sich an das, was ihm den besten Aufschluß über die antike Musik und ihren Zusammenhang mit der modernen zu gewähren scheint, an die Instrumente. Diese bilden die reelle Grundlage seiner Combinationen und den Mittelpunkt seiner Lehre überhaupt.

Wir heben im Folgenden das Wesentliche aus der Darstellung der äußeren Geschichte der Musiktheorie hervor.

Nicht nur die Schriften der Bibel, sondern auch die der heidnischen Philosophen und Dichter bezeugen, daß die Menschen wie alle Künste so auch die Musik von Gott empfangen haben. Zunächst

[1] Printz theilt die Musikgeschichte in folgende Perioden: a) vor der Sündfluth, b) nach der Sündfluth bis David, c) von Salomo bis Pythagoras, d) von Pythagoras bis zu Christi Geburt, e) die christliche Musik bis auf Gregor I., f) von diesem bis zu Dunstan, g) von Dunstan bis in das 17. Jahrhundert. Printz will uns unter anderem glauben machen, daß zu David's Zeiten eine ebensolche Figuralmusik bestanden habe wie zu seiner Zeit. Als einen Vorzug seiner Geschichte müssen wir es ansehen, daß sie auch über die Kompositionsthätigkeit des Alterthums und der späteren Zeiten berichtet.

[2] S. die Abhandlung über Zacconi von Fr. Chrysander, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1893, S. 252 f.

war ihnen aber nur die Gabe des Gesanges verliehen. Erst dem Jubal war es beschieden, die Saiten- und Blasinstrumente zu erfinden, deren Hauptvertreter Chinor (Cithara) und Hugab (Organum) sind[1]. Zu diesen gehören außerdem Tuba, Cornu, Buccina, Tibia, Syrinx etc., zu jenen Psalterium, Testudo, Clavichordia, Pandura, Sambuca und die Rotula, deren sich die Bettler zu bedienen pflegen[2]. Von der Musikübung des mit der großen Fluth endigenden goldenen Zeitalters erhielten sich nur geringe Reste in der Familie des Patriarchen Sem. Erst als das Leben wieder erträglicher wurde, widmete man sich ihr in höherem Maße oder ersann eine neue Musik. Daher kommt es, daß die Alten so viele Erfinder der Musik nennen. »Ohne Zweifel haben wir die Anfänge der Musik im Gebrauch der menschlichen Stimme zu suchen. Denn als die Menschen die Wälder verlassen und durch gemeinsames Zusammenleben die Sprache ausgebildet hatten, veränderten sie den Sprechton ein wenig und kamen auf Melodien, welche sie dem Gesange der Vögel nachgeahmt zu haben scheinen«[3]. Die Landleute versammelten sich an Festtagen, um Gott Opfer darzubringen. Um diese Opfer bildeten sie einen Chor und ließen ihre Lobgesänge in schlichten Melodien erklingen. Später wurde einer ausgewählt, der vorblies, und zwar auf einer einfachen Hirtenflöte, wie sie sich heutzutage die Knaben zu machen pflegen, aus Weidenrinde oder Rohr[4].

Zu den ersten heidnischen Erfindern der Musik gehören Mercurius, von dem die viersaitige Lyra, und Apollo, von dem die Cithara herrührt[5]. Zu derselben Zeit verband Hyagnis aus Phrygien zwei Flöten und brachte damit zuerst einen musikalischen Zusammenklang hervor, indem die Öffnungen auf der rechten und linken Seite

[1] Dasselbe erzählen Zarlino (Soppl. lib. VIII., cap. 3) und viele andere Schriftsteller.

[2] Praetorius nennt den Namen Rotula in seiner Organographie nicht, sondern spricht nur von der »Bauren- und umblaufenden Weiber-Leyer«.

[3] Die zuerst von Lucretius aufgestellte Hypothese, daß der menschliche Gesang dem Vogelgesange abgelauscht sei, erscheint ebensowenig glaubhaft wie die, daß die Instrumentalmusik später zur Vokalmusik hinzugekommen ist. Es ist wahrscheinlicher, daß der in der Natur vorhandene unorganische Schall zunächst durch primitive Instrumente nachgeahmt wurde.

[4] Die Sitte eines Wechselgesangs zwischen Vorsänger und Chor hat in der altitalischen Musik bestanden. Diese Wechselgesänge wurden noch in der Zeit des Augustus als Muster für Kompositionen benutzt. Auch die Griechen kannten Opferlieder am Altar mit Flötenbegleitung (*σπονδεῖα μέλη*).

[5] Die viersaitige Lyra ist jedenfalls das Urinstrument der Griechen und vielleicht von den uralten, im Norden wohnenden Thrakern zu ihnen gekommen. Sollen doch auch Orpheus und die Musen daher stammen. Die größer gebaute Cithara ist viel jüngeren Ursprungs (Kepion). Vgl. Ist. I., cap. 1.

hohe und tiefe Töne erzeugten[1]. Indessen ist dies alles unsicher. Die Griechen suchten sich die Erfindung aller Künste zuzuschreiben und verlegten deßhalb (Herodot) das Leben des Cadmus in die Zeit nach der Fluth, während dieser doch erst nach dem Falle Trojas lebte[2]. Überhaupt ist die Musik der Griechen nicht so alt, wie die Autoren meinen; die der Juden ist viel älter und vollkommener[3].

Die vier Saiten der Lyra waren so geordnet, daß die höchste von der tiefsten eine Oktave, die mittleren eine Quarte resp. Quinte von ihr entfernt waren (*Harmonia maxima*)[4]. Allmählich kam man auf die siebensaitige Lyra, deren Erfindung nicht dem Terpander, sondern Homer zuzuschreiben ist[5]. Zu dieser Zeit hing man bezüglich der Beurtheilung der Tonunterschiede nur vom Gehöre ab, bis Pythagoras auf theoretischem Wege die richtigen Proportionen der konsonanten Intervalle festsetzte[6]. Gegen die Ansicht des Pythagoras, daß superpartiente Verhältnisse Konsonanzen nicht entsprechen können, trat etwa 330 v. Chr. Aristoxenus auf mit der Forderung, die Intervalle nach dem Gehör, nicht nach den Proportionen zu beurtheilen. So bildeten sich zwei Parteien: »*Canonici*« und »*Harmonici*«. Erst 500 Jahre später erstand ein Schiedsrichter in Claudius Ptolemäus. Dieser ausgezeichnete Gelehrte schlug einen Mittelweg ein, indem er dem Verstande ebensoviel einräumte wie dem Gehör: nichts sprach er diesem zu, wenn jener anders

---

[1] Dagegen sagt Zarlino (Soppl. lib. I., cap. 3): »*è da credere, che nel principio, quando si ritrovò la Musica, ella non fusse in tal modo perfetta, che si usasse il concento di più parti*«.

[2] Calvisius zieht hier seine chronologischen Studien ausführlich heran.

[3] Die griechische Musik ist theils thrakischen theils phrygischen Ursprungs und ebenso wie die jüdische und arabische von der ägyptischen Musik beeinflußt. Diese mag wiederum mit der indischen in Zusammenhang stehen. Außerdem ist unter sämmtlichen alten Völkern die Tonkunst der Hellenen die vollkommenste. Wir können in den Lobpreis auf die jüdische Musik schon deßwegen nicht mehr einstimmen, weil wir wissen, daß sich ihre Klangwerkzeuge in einem sehr primitiven Zustande befunden haben. Übrigens ist Giovanni Bontempi (*Historia Musica* 1695) weit vorsichtiger als Calvisius, Praetorius und Printz, wenn er sagt: »*della Musica degli Hebrei e d' altri Orientali non se ne ha cognitione alcuna*«.

[4] Daß die Saiten in zwei getrennten Quarten gestimmt waren, ist nicht unwahrscheinlich.

[5] An dieser Stelle hätte Calvisius nach Aristoteles, Plutarch, Pollux und andern Quellen wenigstens die Haupt-Kompositionsformen (Nomos und Dithyrambos) und die bedeutendsten Komponisten der Griechen nennen sollen (Olympos, Klonas, Arion, Archilochos, Stesichoros, Simonides, Pindar, Äschylos).

[6] Es folgt die bekannte Sage von Pythagoras und der Schmiede, die Boetius (Inst. mus. lib. I., cap. 10) falsch überliefert und die erst Vincenzo Galilei (*Dialogo della Musica antica e moderna* 1581) richtiggestellt hat.

urtheilte und umgekehrt. Was bei den griechischen Schriftstellern über Musik zu finden war, sammelte um 520 n. Chr. Severinus Boetius und stellte es in einem Werke dar[1], welches viel dazu beigetragen hat, daß dieses Wissen in unsrer Zeit neu aufblühen konnte. Im Proportionenwesen wurde in der Folgezeit nichts geändert. Nur das ist zu erwähnen, daß vor etwa 200 Jahren die Terzen und Sexten unter die Konsonanzen aufgenommen wurden[2]. Endlich in unserem Zeitalter erkannte Josephus Zarlinus durch die harmonische Theilung der Intervalle ihre wahren Verhältnisse.

Damit schließt Calvisius. Der Ursprung der Musik, die ältesten Instrumente und die Männer, welche in der Entwicklung des diatonsyntonischen Tonsystems die treibenden Kräfte waren, bilden die Hauptgegenstände seiner Darstellung. Es wird dem Schüler vor Augen geführt, daß der kontinuirliche Zusammenhang zwischen alter und neuer Zeit in der Musiktheorie auf das deutlichste zum Ausdruck kommt, eine Thatsache, die auch heute, wo man dem griechischen Musiksystem vielfach nur den Anspruch auf philologisches Interesse zuerkennt, wieder betont zu werden verdient.

Nach diesem allgemeinen Theile seiner Schrift spricht Calvisius im speciellen Theile zunächst von den Tongeschlechtern und Modi. Unter Tongeschlecht versteht man eine bestimmte Anordnung kleinerer Intervalle innerhalb einer Quarte (Dimostr. Rag. IV). Nach der verschiedenen Theilung des Tetrachords unterschieden die Griechen drei Haupt-Melodiegeschlechter: das diatonische (*h*, *c*, *d*, *e*), chromatische (*h*, *c*, *cis*, *e*) und enharmonische (*h*, $h + \frac{1}{4}$, *c*, *e*) (Ist. II, cap. 16)[3]. Der Erfinder des diatonischen Geschlechts ist unbekannt (nach Zarlino, Ist. II, cap. 28, ist es Terpander), der des chromatischen ist Timotheus aus Milet (Ist. II, cap. 9, 32). Olympus soll das Enharmonische eingeführt haben (Ist. II, cap. 35, 36). Da das Chromatische vor dem Enharmonischen existirte und in der Zeit nach dem trojanischen Kriege erfunden wurde, Olympus aber ein Schüler des Marsyas war, der vor diesem Kriege lebte, so muß es in der Zeit nach Timotheus einen anderen Olympus gegeben haben[4].

[1] Freilich unter verhängnißvollen Mißverständnissen.

[2] Durch Philipp von Vitry.

[3] Wahrscheinlich hatten sie wie andere Völker ursprünglich eine fünfstufige Skala: *e*, *f*, *a*, *h*, *c*, *e*. Um die Mitte zwischen *f* und *a* zu finden, konstruirte man dann *e*-*f* von *f* aus, während die Spaltung dieses *e*-*f* in zwei Vierteltöne viel später erfolgte.

[4] Olympus, der Schüler des Marsyas, hat die als das ältere Enharmonische bezeichnete Skala *e*, *f*, *a*, *h*, *c*, *e* aufgebracht, sodaß ein zweiter Musiker dieses Namens nur für die Erfindung der jüngeren Viertelston-Enharmonik in Betracht kommen könnte.

Noch ungewisser sind die Namen der Erfinder der antiken Oktavengattungen. Ebensowenig ist über die Beschaffenheit der letzteren etwas Sicheres überliefert. Weder aus Ptolemäus noch aus Boetius ist die Stellung der Halbtöne in den Modi deutlich zu erkennen. Erst Gafurius und Glarean versuchten die Lehre vom Modus klarzustellen.

Daß Calvisius und die folgende Zeit bis zum Anfange unseres Jahrhunderts über die griechischen Modi im Unklaren blieb, ist dem Umstande zuzuschreiben, daß man sich bei Boetius zu viel Raths holte, der die antiken Oktavengattungen (*ἁρμονίαι*) mit den transponirten Molltonleitern (*τόνοι*) verwechselte. In dieser Hinsicht ist es begreiflich, wenn auch Zarlino von den Schriftstellern der Alten sagt, bezüglich ihrer Moduslehre seien sie unklar und verwirrt (Ist. IV, cap. 3)[1]. Übrigens hat schon er scharfsinnig erkannt, daß das mittelalterliche Tonartensystem mit dem des Boetius gar nicht übereinstimmt; daß nach diesem z. B. Dorisch auf *C* stehen müßte und die Tonabstände in jedem Modus dieselben sind. Er scheut sich daher nicht, zu sagen, daß Boetius wohl ein gelehrter Theoretiker, aber ein wenig einsichtiger Praktiker gewesen sei (»*non credo che sarebbe grande inconveniente, quando alcuno volesse dire, che se ben Boetio sia stato dottissimo delle cose speculative della Musica, che potcva essere, che delle cose della prattica non fusse cosi bene intelligente*«, Ist. IV, cap. 8). In der *Exercitatio tertia, quaest. 14*, schreibt auch Calvisius: »*turbat in hisce etiam Boetius*«. Er fügt die Vermuthung hinzu, daß der jonische Modus bei den Griechen der phrygische gewesen sei, weil sie diesen als kriegerisch kennzeichneten, was man zu seiner Zeit vom Jonischen sage. Dies ist hinfällig, da Phrygisch bei den Griechen auf *D* stand. Erst unserer Zeit war es vorbehalten, in die antike Moduslehre wieder Licht zu bringen[2].

Für die Geschichte der Tonbuchstaben kommen nach der Darstellung des Calvisius hauptsächlich die Griechen, Johannes Damascenus und Guido Aretinus in Betracht. Zur Bezeichnung der 15 Töne ihres Systems benutzten die Griechen bestimmte Figuren, die den Buchstaben ihres Alphabets ähnlich sind. Da dieselben aber

[1] Martin Agricola (»Ein kurtz Deudsche Musica« 1528) lehrt folgendes: »Die Kriechen haben nur vier Tonos gehabt, wie man lieset, als Protum den ersten, Deuterum den andern, Tritum den Dritten und Tetardum den Vierden, welche hoch und herlich, auch gewaltiglich gelautet haben. Diese Tonos der Kriechen haben die Latinischen angesehen und haben einen yglichen ynn zwey teyl geteylet«. (!)

[2] S. die anschauliche Darstellung derselben von Rudolf Westphal: »Die Musik des griechischen Alterthums«, Leipzig 1883.

in jedem Modus wechselten, stellte ihre Zahl große Anforderungen an das Gedächtniß, wozu noch die Schwierigkeit der Mensurzeichen kam, die nicht nur eine verschiedene Bedeutung für die Tondauer, sondern auch einen perficirenden und imperficirenden Einfluß gehabt zu haben scheinen; denn von ihnen sind wahrscheinlich jene Zeichen abgeleitet worden, welche sich bei unsern alten Komponisten in der Figuralmusik finden, nämlich die Zeichen der Perfektion und Imperfektion, des *Modus maior* und *minor*, der Prolation; ebenso die Divisions- und Alterationspunkte etc.

Da Calvisius das Princip der griechischen Notirungsweise nicht kannte, ist es begreiflich, daß er von der großen Anzahl der Zeichen spricht. Es ist eine jüngere und ältere Art der antiken Notenschrift zu unterscheiden. Diese gilt für die Instrumentalmusik und ging später immer neben der jüngeren her, welche erst um 400 v. Chr. nach der Einführung des ionischen Alphabets entstand und für die Vokalmusik gebraucht wurde. Für jeden Ton der *A moll*-Doppelskala gab es ein Hauptzeichen und zwei Umstellungen desselben für den diatonischen resp. chromatischen Halbton. Daß man als Mensurzeichen den Halbkreis (Kürze, χρόνος: ⏑) und den Strich (Länge, δίσημος: —, τρίσημος: ⌊— etc.) sowie als Betonungszeichen den Punkt hatte, brachte Calvisius offenbar auf die kühne Vermuthung von dem Zusammenhange zwischen diesen und den Mensurzeichen seiner Zeit. Man sieht, wie wenig damals die geschichtliche Herkunft kunsttechnischer Begriffe bekannt war.

Calvisius nimmt nun an, daß infolge des häufigen Gebrauchs der Musik in der christlichen Kirche bald Versuche zur Vereinfachung der Notenschrift gemacht worden seien. Als erster, der neue Zeichen zu verwenden gewagt habe, sei der Mönch Johannes aus Damascus (um 725 n. Chr.) zu nennen, der durch wenige Zeichen die Intervalle beim Steigen und Fallen der Stimme ausgedrückt habe[1]. Diese Art, die Kantilenen zu notiren, sei nicht unähnlich derjenigen, welcher sich heute die Orgel- und Clavichordspieler bedienten. Die Unvollkommenheit dieser Tonschrift werde jedoch dadurch bewiesen, daß zur Zeit Karls des Großen die Kirchengesänge öfters verbessert und nach dem römischen Gesange wieder eingerichtet worden seien. So habe noch im Jahre 790 der Papst Hadrian durch den Kleriker Romanus Adrianus dem Kaiser Karl das gregorianische Antiphonar zur Verbesserung des Gesanges überbringen lassen. Johannes aber sei zu solchem Ansehen gelangt, daß er den Auftrag erhielt, die für

[1] Vgl. Zarlino Ist. IV., cap. 8 und Burney, History of Music II., 47.

die christliche Kirche festgesetzten Gesänge selbst mit Melodien zu versehen, aufzuschreiben und zu verbreiten.

Aus dieser Darstellung geht hervor, daß Calvisius unter den Zeichen des Johannes Damascenus die Neumen versteht. Dafür spricht sowohl das angegebene Princip als auch die Erwähnung des gregorianischen Antiphonars, das in Neumen notirt war. Stammt das letztere von Gregor I., so können die Zeichen des Johannes mit den Neumen nicht identisch sein, weil Johannes erst ein Jahrhundert nach Gregor lebte. Da besonders im Orient die Sitte bestand, mit der Hand Linien in der Luft anzugeben, welche dem Chore die Richtung und Größe der Intervalle versinnbildlichen sollten, so könnte man bei den Zeichen des Johannes an eine schriftliche Fixirung dieser Cheironomie denken. Wenn dagegen, wie es neuerdings wahrscheinlich gemacht worden ist[1], erst Gregor II. oder III. († 741) eine Sammlung der Kirchengesänge veranstaltet hat, so wäre es leicht möglich, daß Johannes Damascenus die Neumen in der That erfunden hat und von einem dieser beiden Päpste beauftragt wurde, die Melodien des Antiphonars mit denselben zu versehen. Mit dieser Hypothese würde die Darstellung des Calvisius in Einklang zu bringen sein.

Der Vergleich der Neumenschrift mit der Orgel-Tabulatur bezieht sich nur auf äußerliche Ähnlichkeiten. Denn die neumenartigen Zeichen über den Buchstaben der Tabulatur geben doch nur den rhythmischen Werth der Noten an und die Claves bezeichnen zwar auch das Steigen und Fallen der Melodie, aber doch in bestimmten Intervallen und Tonhöhen. Calvisius scheint einen Zusammenhang zwischen den Neumen und der griechischen Semeiographie anzunehmen, der jedoch nicht besteht. Die Neumen sind vielmehr aus den Accenten der Griechen gebildet (die *Virga iacens* aus dem Acut, die *Virga ascendens* aus dem Gravis, die *Virga clinis* aus dem Circumflex). Wie groß ihre Entwickelungsfähigkeit war, zeigt die moderne Notenschrift, deren Keime in den Neumen verborgen liegen.

Die Erfindung unserer Tonbuchstaben schreibt Calvisius dem Guido von Arezzo zu: Guido (um 1030) wurde zweifellos durch die musikalischen Instrumente, welche Töne von bestimmter Höhe hervorbringen, vor allem durch die Orgeln darauf geführt. Er fand, daß bei diesen nach dem siebenten Tone der Anfangston wiedererscheint, und wählte als Benennung der Töne der Oktave nicht die weitschweifigen Namen der Griechen, sondern die ersten Buchstaben

[1] S. Gevaert: »*Les origines du chant liturgique*«, 1890.

des Alphabets. Außerdem vermehrte er die 15 Claves der Alten um Γ, $\overline{\overline{\natural}}\ \overline{\overline{c\,d\,e}}$, denen in unserem Zeitalter noch sieben hinzugefügt wurden ($C\ D\ E\ F$, $\overline{\overline{f\,g\,a}}$)[1].

Mit Recht weist Calvisius auf die Orgel hin. Das Verhältniß ist aber so, daß die Notation mit den lateinischen Buchstaben A-G für die Durtonleiter bereits vor Guido's Zeit als Orgelnotation bestand. Gelehrte Mönche (zuerst Odo von Clugny, † 943) setzten später an Stelle des C-Systems das A-System, welches erst im 16. Jahrh. von jenem wieder verdrängt wurde. Die Buchstabennotation blieb Instrumentalnotenschrift und hat sich in der Orgeltabulatur bis auf Bach's Zeit erhalten. Guido's Fortschritt bestand nun darin, daß er Tonbuchstaben und Neumen auf Linien und Zwischenräume setzte, also unsern heutigen Gebrauch der Notenlinien erfand[2].

Bei der Erwähnung der Orgel findet Calvisius Gelegenheit, auf deren Geschichte und Struktur kurz einzugehen[3]. Ihre Erfindung übergeht er und kommt sogleich auf das zu sprechen, was Platina (»*Vitae Pontificum*«) und Beda Presbyter berichten: daß nämlich bereits 300 Jahre vor Pipin die Orgeln vom Papst Vicalianus in die Kirchen aufgenommen worden seien und die Gesänge in Konsonanzen begleitet hätten[4]. Beide erzählen von einem »*instrumentum musicum hydraulicum*« und von einem unförmlich gebauten Instrument, das sich zu Jerusalem befunden habe und dessen fünfzehn Pfeifen von zwölf Blasebälgen mit Wind versehen worden seien. Sein Schall sei wie Donnergeroll bis auf den Ölberg gedrungen.

Es ist die Wasser- und Windorgel gemeint. Diese war nach Calvisius aus Holz und hatte mehrere Reihen von Pfeifen, jene aber aus Erz und besaß nur eine Pfeifenreihe (vgl. Prätorius, Synt. I, S. 144 und Zarlino, Soppl. VIII, cap. 3: »*il nostro organo è quasi figliuolo dell' Hidraulico*«). Nach Aventin schenkte der byzantinische Kaiser Konstantin Kopronymus dem Pipin ein riesenhaftes aus Zinnpfeifen und

---

[1] Wie schon in der Melopöie, cap. 14, so läßt Calvisius auch hier die Oktavenunterschiede mit C beginnen und spricht davon als von etwas allgemein Bekanntem. Bezüglich der Zahl der Claves paßt er sich in höherem Maße der Praxis an, als die zeitgenössischen Theoretiker, welche starr an der Überlieferung festhalten. Nur Nicolaus Roggius (*Musicae elementa* 1596) beklagt es »*quod vicenarius numerus clavium iuxta formam scalae Guidonicae tam religiose servatur puerisque inculcatur cum tamen longe alia nunc sit Musica atque Guidonis seculo fuit*«.

[2] S. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, 1878.

[3] Praetorius hat diese Skizze im Syntagma mus. Tom. II ausgearbeitet.

[4] Es ist sehr unwahrscheinlich, daß die Orgeln des 5. Jahrhunderts schon Mixturorgeln mit Quinten und Oktaven als Füllstimmen gewesen sind. Vgl. Zarlino, Ist. III., cap. 79.

Blasebälgen bestehendes Instrument, das mit den Fingern und Füßen behandelt und Organon genannt wurde.

Daß schon damals ein Tastenmechanismus für die Füße vorhanden gewesen sei, hält Calvisius mit Recht für unglaubhaft. Indessen ist auch Bernhard der Deutsche (um 1470) nicht der Erfinder des Pedals, da dieses bereits im 14. Jahrh. in Aufnahme kam. Alles, was Calvisius über die Einrichtung der Orgeln seiner Zeit sagt, findet sich in dem genannten Werke von Prätorius wieder und ist von diesem weit ausführlicher und lehrreicher dargestellt worden.

Außer den Tonbuchstaben (Claves) setzt Calvisius auch die Tonsilben (*Voces musicales*) zu den Instrumenten in Beziehung. Wir haben darüber schon in dem Abschnitte über die Elementarlehre gesprochen und gehen daher sogleich zum letzten Kapitel der *Exercitationes duae* über mit der Überschrift: »*de Musica figurata et notulis*«. Calvisius weist zunächst nach, daß die Musik der Griechen nicht figurirt gewesen sein kann, und theilt seine eigenen Vermuthungen über die Beschaffenheit derselben mit.

Von Figuralmusik wird weder in den Schriften der Alten gesprochen noch ist ein Denkmal derselben erhalten. Die Autoren berichten vielmehr, daß die Künstler allein auftraten und zu einem Instrumente sangen. Diese verhinderten durch ihre geringe Saitenzahl eine mannigfaltige Tonbewegung, wozu noch der Umstand kam, daß man von den Terzen und Sexten keinen praktischen Gebrauch machte. Daher wird die Musik eine andere gewesen sein: »*cecinerunt veteres in sive cum Harmonia*«.

Die Erklärung dieses letzteren Satzes hat Calvisius später in der *Ecercitatio tertia, quaest. 18* gegeben. Die interessante Stelle lautet: Die Alten sangen in oder zu der Harmonie, so zwar, daß einer allein seine Stimme zu den harmonischen Tönen seines Instrumentes erklingen ließ und so seine selbstverfaßten Oden und Lieder vortrug, ohne daß noch andere Stimmen sich betheiligt hätten. Daraus geht hervor, daß die Alten ihrer Melodie eine aus den Konsonanzen Oktave, Quinte, Quarte, Duodecime etc. bestehende Harmonie zu Grunde legten und dann jene in einfacher Weise entweder auf dem Instrument allein oder in Verbindung mit der menschlichen Stimme hinzufügten (»*cecinerunt veteres in vel ad Harmoniam ita ut aliquis solus, qui instrumentum perite tractare posset, vocem suam ad instrumenti sui sonos Harmonice institutos explicaret et applicaret, atque ita odas suas et carmina, quorum ipse autor erat, modularetur, nec erant, qui simul in concentu accinerent atque ita Poetam adiuvarent, unde apparet, veteres Melodiae suae fundamentum fecisse Harmoniam ex consonantiis octava, quinta, quarta, duodecima etc. constitutam, et postea cantilenae cuiusdam*

deductionem simplicem addidisse, sive id fieret instrumento tantum sive insuper in voce humana coniuncta«). Aus Asconius und Petronius geht unmittelbar hervor, daß die Alten sich beim Spielen der Cithara beider Hände bedienten, so zwar, daß die Rechte mit dem Plectrum die erhöhten Saiten berührte (*foris canere*), die Linke aber mit den Fingern die tiefer liegenden Saiten in Oktave und Quinte dazu anriß (*intus canere*). Diese übernahm also die Harmonie, jene die Melodie, welche ihrerseits im Einklange mit der Stimme des Künstlers ging. Hieraus folgt, daß die Musik der Alten nicht untergegangen ist, sondern sich noch bei uns in deutlichen Spuren vorfindet (»*unde patet, veterem musicam, non ut plerique putant, prorsus in tam brevi tempore abolitam esse, sed plurima apud nos eaque non exigua eius vestigia reperiri*«). Die Bettler üben heute auf der Rotula dieselbe einfache Form der Musik aus, nur daß sie das, was die Alten der linken Hand zuwiesen, mit der rechten thun.

Die Anschauung des Calvisius, daß auch in der praktischen Musik des Mittelalters die Antike nachwirkt, ist sehr wohl zu beachten. Er weist auf die Volksmusik hin und spricht von harmonischer Begleitung. Wir dürfen dabei nicht an Akkorde denken, aber doch an das Anreißen bestimmter Baßsaiten, die unserer Tonica, Unter- und Oberdominante entsprochen haben werden. Sollte das Gefühl für eine derartige Unterlage den Spielleuten des Alterthums nicht ebenso angeboren gewesen sein, wie denen des Mittelalters und unserer Zeit? Für die Volksmusik bleibt das Hypothese, aber in der Kunstmusik ist der Zusammenhang zwischen Alterthum und Mittelalter beinahe sicher. Wir wissen, daß diese bei den Griechen in absoluter Instrumentalmusik und in homophonem Gesang mit unisoner oder heterophoner Begleitung[1] bestand. Letzterer klingt höchst wahrscheinlich im Organum und im improvisatorischen Gesange des Mittelalters nach. Daß die Alten Zusammenklänge und Mehrstimmigkeit kannten, ist sicher, denn das Material dazu war vorhanden und Zeugnisse beweisen es[2]. Die Instrumentalstimme figurirte frei um die Gesangsmelodie herum, welche unten lag (wie im Mittelalter der Tenor!). Das Bestehen einer Vokalpolyphonie aber stellt Calvisius mit vollem Recht in Abrede.

Zarlino, von dem Calvisius in diesem Falle unabhängig ist, spricht an verschiedenen Stellen seiner Werke Vermuthungen über die antike Musik aus (Ist. II, cap. 4; III, cap. 79; IV, cap. 6; Soppl. VIII,

[1] Die technischen Ausdrücke waren: πρὸς χόρδα und ὑπο την ὠδὴν κρουειν.
[2] Pindar, Olympion. 1, 3; Aristoteles, Probl. 19; Plato, Leges 7, 812; Plutarch de Mus. 19, 21, 29.

cap. 2, 3). Er sagt unter anderem, es sei unmöglich, anzunehmen, daß die Alten, da sie doch vielsaitige Instrumente besaßen, nicht auch in Konsonanzen gespielt hätten (»*era impossibile, se gli Antichi usavano alcuna sorte d'Istrumenti fatti con molte chorde, che non usassero l'Harmonia perfetta, cioè che non sonassero in Consonanza*«)[1]. Daß er die Wirkung der alten Musik überschätzt, kommt auf Rechnung der Renaissancezeit, in der er lebte. Er sagt, sie müsse wegen ihrer Verbindung mit der erhabenen Poesie und wegen der verschiedenen Tongeschlechter einen ganz andern Effekt hervorgebracht haben als die Musik seiner Zeit (»*credo per certo, che quando i Musici moderni fussero tali, quali erano gli Antichi, e la Musica si esercitasse come già si faceva, che molto più effetti l'udirebbono à i nostri tempi*«, Ist. II, cap. 9).

Den Ursprung der Figuralmusik sucht Calvisius wiederum in den Instrumenten. Man habe auf der Orgel außer den üblichen Konsonanzen (Oktave, Quinte, Quarte) mit der Zeit auch eine andere selbständige Stimme zum Choralgesang gespielt. Beda Presbyter (um 865) berichte, daß zu seiner Zeit die Kirchenmusik in dreifacher Weise geübt worden sei: »*Concentu, Discantu atque Organis*«. Diese Art der Musik habe jedoch Guido verworfen, weil ihr verschiedene Quantität der Noten, Kadenzen und Takt fehlten[2]).

In der Auslegung der Worte Beda's ist Calvisius ebenso wenig glücklich wie Zarlino, der Soppl. I, cap. 3 sagt, daß unter Concentus zu verstehen sei: »*col Canto diverso e con gli Organi*« und unter Discantus: »*molteplicità di parti*«. Die Unterscheidung des Ausdrucks *Organum* als Name für die Orgel und für eine bestimmte Kompositionsart ist beiden fremd. Nur in diesem letzteren Sinne aber können wir das Organum als den Ursprung der Figuralmusik auffassen. Unter den Begriff *Organum* als Kompositionsweise fällt nicht nur die Parallelbewegung von Stimmen in Konsonanzen — was den Sinn einer Verstärkung der Grundmelodie hat — sondern auch die Vereinigung einer Singstimme mit einer frei figurirenden Instrumentalstimme, — worin wir eben die Fortsetzung der griechischen Heterophonie erblicken können. Sobald an die Stelle der Instrumentalstimme noch eine Singstimme trat, nannte man das Ganze nicht mehr *Organum*, sondern *Discantus* (Diaphonie)[3]. Später

[1] Man wird in der Praxis auch die natürliche große Terz gebraucht haben, die theoretische wurde bekanntlich nicht gefunden.

[2] Calvisius führt in einem Briefe an Praetorius (Synt. mus. II., 3, cap. 7) diese Ansichten näher aus.

[3] S. Philipp Spitta, Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter, Vierteljahrsschrift f. Musikw. 1890, pag. 305.

bedingte die Niederschrift der beiden Stimmen die Messung der Zeitdauer der Töne. Damit tritt die Mensuralmusik in die Erscheinung. Calvisius scheint anzunehmen, daß deren Anfänge in die Zeit Guido's zurückreichen. Die ältesten Mensuralisten, die wir kennen, leben jedoch erst um das Jahr 1200. Von der Entstehung und Ausbildung des neuen Notirungsprincips erfahren wir bei Calvisius sehr wenig[1]. Er sagt nur, daß die Brevis die Mutter aller Noten sei (Ist. III, cap. 67) und daß es bei jener Anarchie unter den Musikern viel Mühe gekostet habe, Einigkeit in der Schreibweise und Benennung der Noten zu erreichen.

An dem übertriebenen Proportionenwesen war nach seiner Ansicht nicht nur das Neue und Ungewohnte der Mensur schuld, sondern auch der Umstand, daß man die mathematische Proportionenlehre fälschlicherweise auf die Takte statt auf die Töne übertrug. Jeder wollte den Schülern in den Taktverhältnissen Neues bieten, wodurch so viel Streit unter den Musikern entbrannte und die musikalische Lehre mit so viel unnützen Dingen beschwert wurde[2]. »Als aber die Zeit kam, da Kunst und Wissenschaft wieder aufblühten, erhoben sich viele Männer, welche dieses Unkraut aus dem musikalischen Acker entfernten und durch regelrechte Behandlung der Konsonanzen in den Fugen und Kadenzen die natürliche Schönheit wieder erreichten«. Unter ihnen glänzte vor allem Josquinus, in dessen Kompositionen jedoch das Verhältniß von Ton und Wort leider nicht so harmonisch ist wie später bei Orlandus Lassus und anderen.

Der extemporirte Gesang, auf den Calvisius endlich noch zu sprechen kommt, wurde auch in der Zeit der Mensuralmusik weiter gepflegt, und diese selbst hat in der Praxis — wenn auch unter Anpassung an die Mensur — Gebrauch von ihm gemacht. Wir können seine Reste in den improvisirten Verzierungen sehen (*Colores*, *Gorgia*, *Accenti*), die man noch im 16. Jahrh. in den mehrstimmigen Kantilenen anbrachte[3]. Seine Blüthe aber mag in das 10. Jahrh. fallen, in dem die weltliche Tonkunst sich vermuthlich

---

[1] Die Brevis ist aus dem Punctum, die Longa aus der Virga der Neumenschrift entstanden (s. Walther Odington, Coussemaker I., 235). In der Entwickelung der Mensuralnoten ist eine Periode der schwarzen (12.—14. Jahrhundert) und der weißen Noten (14.—16. Jahrhundert) zu unterscheiden.

[2] Vgl. Glarean, Dodec. S. 127, 174, 239, und Zarlino, Ist. III., cap. 71. Letzterer tadelt die Musiker, die immer nur im »*Genere quantitativo*« und mit »*Colori, Cifre, Segni*« arbeiten, wodurch die Musik zu einer »*Arte sofistica*« werde.

[3] S. Zarlino, Ist. II., cap. 45; Zacconi, Pratt. di Mus. I., cap. 12, 25, 63; Praetorius, Synt. mus. III., cap. 3.

reich entfaltet hatte. Diese wird ihn vom Alterthum durch Vermittlung der Spielleute empfangen haben. Allmählich drang auch er wie so manches weltliche Kunstelement in die Kirche ein, wo er aber bald ausartete. Aus einem Dekret des Papstes Johannes XXII. (1320), welches dagegen opponirt, citirt Calvisius folgendes: »*nonnulli novellae scholae discipuli temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt. Melodias hoquetis intersecant, triplis et motetis vulgaribus nonnumquam inculcant, adeo ut interdum Antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciant. Tonos nesciunt. Multitudo notarum: currunt, non quiescunt; aures inebriant, et non medentur; gestibus simulant*«[1]. Calvisius schließt hieraus, daß die Musik bis um das Jahr 1300 vollständig anders als zu seiner Zeit gewesen sein müsse und nur in einem »*Contrapunctus extemporaneus*« bestanden habe. Wir müssen heute dem entgegenhalten, daß die Polyphonie (namentlich die Kanonform) in England bereits im 13. Jahrhundert eine Vollendung erreicht hatte, die eine längere Entwicklung voraussetzt. Wie ja überhaupt England die Mutter der kontrapunktischen Kunst zu sein scheint. —

Wir stehen damit am Ende unserer Darstellung der Lehre des Calvisius. Blicken wir noch einmal zurück, so erkennen wir, dass von der musiktheoretischen Litteratur, auf der Calvisius fußt, vor allem die Werke Zarlino's in Betracht kamen. In vollem Umfange galt dies von der Kompositionslehre. Hier wurde das im dritten Theile der Institutionen zusammengetragene Material in einer dem Lehrzwecke dienenden Form verarbeitet und weiteren Kreisen zum ersten Male vermittelt. Mehr als in der Melopöie fiel uns in der Moduslehre und in dem Abriß der Musikgeschichte die Berücksichtigung des Instrumentenwesens auf. Dadurch wurden theils einzelne Disciplinen veranschaulicht, theils neue Einsichten gewonnen. Zarlino richtete auf das Vokalwesen, Prätorius auf das Instrumentalwesen sein Hauptaugenmerk. Calvisius reichte beiden Theoretikern die Hand. Er war ein Mann der Übergangszeit und erschien uns als solcher besonders in seiner letzten und unscheinbarsten Schrift, der Elementarlehre vom Jahre 1612. Wir sahen, wie hier mittelalterlicher Zierrath und veraltetes Rüstzeug über Bord geworfen wurden. In der Lehre von der Mensur und Ligatur, von den Punkten und Proportionen konnten wir einen Koncentrirungsproceß feststellen. Endlich sei noch an die ästhetischen Betrachtungen über die Musik

[1] Noch Zarlino rügt die affektirten Gesticulationen: »*debba osservare, di non cantar con movimenti del corpo ne con atti ò gesti, che induchino al riso, chi lo vedono*« (Ist. III., cap. 46).

erinnert, denen gegenüber Calvisius einen anderen Standpunkt einnahm, als der ihm sonst so verwandte Zarlino.

Indem wir die Bedeutung, die Calvisius für die Musikwissenschaft hat, in ein helleres Licht rückten, haben wir an ihm das zu erfüllen versucht, was er selbst am Schlusse seiner *Exercitationes duae* fordert: »*quod nobis veterum labore et industria in arte Musica partum est, grato animo accipiamus, recte collocemus, diligenter excolamus*«.