



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

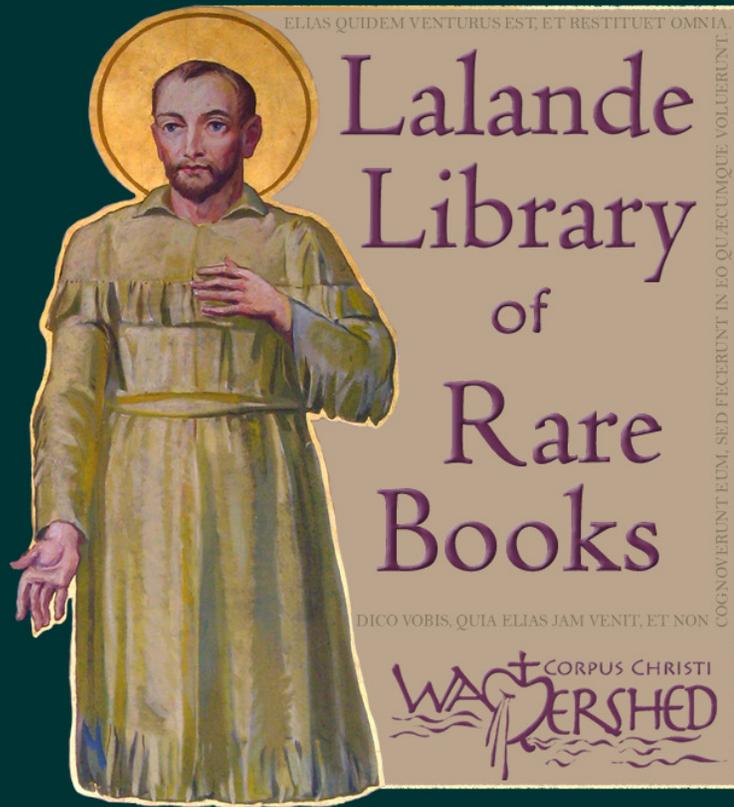
Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON

WAGERSHED ^{CORPUS CHRISTI}

COGNOVERUNT EUM, SED FECERUNT IN EO QUAE CUMQUE VOLLERUNT.

<http://jeandelalande.org>



Choral-Reform zu Rom.

P. Raphael Molitor

1902

If you appreciate this book, please consider making a tax-deductible donation to Corpus Christi Watershed, a 501(c)3 Catholic Artist Institute.

For more information, please visit:

<http://ccwatershed.org/>

Die Nach-Tridentinische
Choral-Reform zu Rom.

Ein Beitrag zur
Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts

von

P. Raphael Molitor,

Benediktiner der Beuroner Kongregation.

Zweiter Band.

Die Choral-Reform unter Klemens VIII. und Paul V.

THE LIBRARY
OF CONGRESS



Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

(Constantin Sander.)

1902.

2 20103
6817

Vorwort.

45

Die geschichtliche Darstellung der römischen Choralreform in ihrer zweiten und dritten Periode stützt sich hauptsächlich auf Dokumente des Archivio di Stato zu Florenz und des Königl. Spanischen Staatsarchives zu Simancas. Letztere Aktenstücke erhielt ich durch gütige Vermittlung des Herrn Legationssekretärs Grafen Salis-Soglio, derzeit in London, wofür ich dem an dieser Stelle nochmals meinen verbindlichsten Dank ausspreche; erstere habe ich im April 1900 an Ort und Stelle kopiert. Das Inhaltsverzeichnis ist die fleissige Arbeit zweier junger Benediktiner von hier.

Beuron, 2. Februar 1902.

Der Verfasser.

26225
'02

Mit Vorbehalt aller Rechte.

Library of Congress MUSIC DIV.
CLASS. ML 3084 .M72
ALL. NO. 1949

THE LIBRARY
OF CONGRESS

Inhaltsverzeichnis des zweiten Bandes.

	Seite
Vorwort	V
Erster Hauptteil: Reformpläne unter Sixtus V. und Klemens VIII.	
1. Johannes Guidetti	1
2. Eine Erfindung	8
3. Ein Opus posthumum	25
4. Der Prozess Pierluigi	41
5. Klemens VIII. und die Choralreform	57
Zweiter Hauptteil: Die Choralreform unter Paul V. 1605—1615.	
1. Wiederaufnahme der Reform. 1605—1612.	62
2. Die ersten Freunde der Reform	82
3. Ausgang der Choralreform	112
4. Raimondis musikalischer Beirat	122
Dritter Hauptteil: Kunstgeschichtliche Stellung der römischen Choralreform.	
1. Die Reform und ihre Zeit	133
2. Die Choralreform und ihr Werk	186
3. Erfolg der Choralreform	204
Anhang. 1. Originaltexte und dokumentarische Belege	211
2. Personenregister	262
3. Sachregister	270

Reformpläne unter Sixtus V. und
Klemens VIII.
1585—1605.

I. Johannes Guidetti.

Seine Choralangaben: Directorium chori 1582. Passionen 1586.
Lamentationen 1586. Karwochenoffizium 1587. Messprästationen 1588.
Guidettis Verhältnis zur Choraltradition.
Seine Beziehung zum Hofe in Mantua und München.

Aus der Zwischenzeit von der ersten zur zweiten Periode der römischen Choralreform wird uns nur wenig berichtet, das für die Geschichte dieser Reform von Bedeutung ist. Es knüpft sich der Hauptsache nach an den Namen Johannes Guidetti und beschränkt sich im wesentlichen auf Entstehung und Verbreitung seiner Choraleditionen.

Das Leben dieses Mannes verlief einfach. Bologna, die Vaterstadt Gregors XIII., war seine Heimat. Von hier kam er nach Rom und erhielt an St. Peter die Stelle eines Beneficiatus perpetuus. Wie der Titel seines Hauptwerkes verrät, war er zugleich Kaplan Gregors XIII. Das Druckprivileg von 1582 nennt ihn „familiarem et continuum commensalem“ des Papstes,¹⁾ das Titelblatt „Gregorii XIII. Capellanus“.

Die Publikationen Guidettis sind keine Gross-Folio, sondern bescheiden sich in Duodez und Quart und mit einem fast ärmlichen typographischen Gewande. Zumal in seinem ersten Werke, im Directorium chori, ist der Satz enge, der Druck un-

¹⁾ Diesen Titel führten die päpstlichen Kapellsänger. Vgl. Dr. Haberl „Die römische Schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“ in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887, S. 205.

sauber, das Notenbild im ganzen unschön. Etwas vorteilhafter präsentieren sich die späteren Ausgaben dieses Buches und die übrigen Werke seines Verfassers. Doch bleiben auch sie, was das Äussere betrifft, hinter vielen venetianischen, französischen und deutschen Drucken zurück.

Was aber diesen an sich unscheinbaren Choralbüchern Guidetti's historischen Wert verleiht, ist mit der Zeit zunächst der Ort ihrer Entstehung. Sind sie doch die ersten Choralbücher, welche in Rom nach dem Tridentinum und den missglückten Reformversuchen Gregors XIII. im Drucke erschienen sind. Dazu kommt ein weiterer Umstand, der sie bemerkenswert macht. Ihr Verfasser unterhielt nicht nur mit Palestrina freundschaftliche Beziehungen, die er für seine Arbeiten nutzbar zu machen wusste, sondern verstand es auch, die Aufmerksamkeit Gregors XIII. und Sixtus V. auf seine Publikationen zu lenken. Darum sind diese Ausgaben vorzüglich geeignet, uns über die Anschauungen aufzuklären, welche man in Rom nach dem unerwartet raschen Ende des ersten Reformversuches über den gregorianischen Choral hegte.

Unter Guidetti's Büchern steht zeitlich an erster Stelle das schon genannte *Directorium chori*. Es erschien 1582.¹⁾ Zunächst für den Chor der vatikanischen Basilika bestimmt, sollte es nach der Absicht des Herausgebers auch anderen Kollegiat- und Kathedralkirchen dienen. Thatsächlich fand es eine weite Verbreitung. Schon 1589 wurde eine zweite Ausgabe veranstaltet.

Nach Art der venetianischen Cantorinus enthält dieses Buch die gewöhnlichen Formeln für den Gesang der Orationen, Ver-

¹⁾ *Directorium chori ad usum Sacrosanctae Basilicae Vaticanae et aliarum Cathedralium et Collegiatarum Ecclesiarum collectum opera J. Guidetti Bononensis, eiusdem Vaticanae Basilicae Clerici Beneficiati. Et Sanctissimi D. N. Gregorii XIII. Capellani. Permissu Superiorum. Romae apud Robertum Granjon Parisiensem. 1582.* Das Buch trägt das Wappen Gregors XIII. mit den päpstlichen Schlüssel. Über Granjon sehe man Faulmann, *Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst*, Leipzig, Hartleben 1882, S. 294. Dr. Riemann, in der *Röderschen Festschrift*, S. 25 und 82, Saltini im *Giornale storico degli Archivi Toscani* 1860, S. 267. — Die Typen, mit denen Guidetti's Editionen hergestellt wurden, waren später Eigentum der vatikanischen Druckerei, in deren Inventar sie im Werte von 25 Scudi verzeichnet stehen. Documenti relativi alla storia della stamperia orientale No. 54 im Archivio generale di stato zu Florenz.

sikel, Benediktionen u. s. w., unterscheidet sich aber von den Cantorinus-Ausgaben dadurch, dass es ausserdem die Intonationen sämtlicher Antiphonen und Hymnen nach dem Breviere Pius V. bietet.

Guidetti bezeichnet sein Buch als eine Sammlung. „Ich glaubte“, so bemerkt er im Vorworte, „ein sehr erwünschtes und nützlich Werk auszuführen, wenn ich alles, was dem Chorpersonele zu singen obliegt, sammelte und in einem Bande der Ordnung des kirchlichen Offiziums gemäss zusammenstellte.“¹⁾ Als blosse Sammlung alter Melodien würde das *Directorium* dem Papste unterbreitet und als solche erhielt das Buch von ihm die erforderliche Druckerlaubnis.²⁾

Nach seinen eigenen Worten hatte Guidetti bei Ausarbeitung des *Directoriums* die handschriftlichen Chorbücher der vatikanischen Basilika benutzt, daneben aber auch neuere Ausgaben herbeigezogen. Palestrina übernahm die Prüfung des Manuskriptes. Er fand das Werk „vorzüglich“. Solches Lob galt dem Verfasser mehr als Übereinstimmung seines Buches mit den alten Codices. Er gesteht dies selbst, wenn er sagt: „Ob schon ich beim Untersetzen, Verbinden, Trennen, Hinzufügen und Kürzen der Noten mich der alten Bücher unserer vatikanischen Basilika und neuerer Antiphonarien bediente, wollte ich doch weder auf jene noch auf mein eigenes Urteil mich verlassen. Ich übergab daher das Werk einem Manne zur Korrektur, der unstreitig als Fürst der Tonkunst gelten darf, nämlich dem Gio. da Palestrina, unserem Kapellmeister. Er hat in angeborener Liebenswürdigkeit die Revision des Buches vorgenommen und mich durch sein Urteil zu der Ansicht gebracht, dass ich das *Directorium* nicht allein für vorzüglich, sondern in seiner Art geradezu für unübertrefflich halte.“

Beachtenswert sind die Aufschlüsse, welche der Herausgeber über seine Vorarbeiten zu diesem *Directorium* giebt. Er

¹⁾ rem me, et Clero nostro Vaticano, et omnibus Cathedralibus et Collegiatis Ecclesiis admodum gratam et utilem facturum existimavi, si omnia huius generis ... hinc inde collecta, in unum opus redigerem etc.

²⁾ Cum ... tu labore, ingenio et industria tuis quoddam opus ... ex diversis in unum recollegeris secundum usum et solum Nostrae Basilicae ... Atque ad publicam et communem omnium utilitatem et commoditatem dictum opus imprimi facere ... cupias etc. Von reformatorischen Tendenzen liest man kein Wort.

befasste sich vorzüglich mit der „Verteilung der Noten“. Denn er hielt dafür, es gehe nach dieser Hinsicht in den alten Büchern gar manches „zu trennen und anderes wiederum zu verbinden“. Sodann seien die herkömmlichen Melodien bald zu lang, bald zu kurz geraten. Sein Studium zielte also auf Trennung und Verbindung der Noten wie auf Kürzung und Erweiterung der Melodien. Welche Normen dabei zu Grunde gelegt wurden, erfahren wir aus seiner Erklärung leider nicht.

1586 liess Guidetti die Passionsgesänge¹⁾ folgen. Sie waren „nach dem Gebrauche der päpstlichen Kapelle und des Chores von St. Peter“ bearbeitet. In demselben Jahre schrieb er die Lamentationen gleichfalls choraliter und widmete sie Sixtus V. 1587 erschien der „Cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadae“; er schloss sich wie die Passionen und das Directorium dem Ritus von St. Peter und jenem der päpstlichen Kapelle an. Der Verfasser nennt sein Werk „parvi ingenii“, hofft jedoch, Sixtus V. werde die Widmung gnädig annehmen. Als letzte Publikation brachte der fleissige Benefiziat 1588 seine Messpräfationen an die Öffentlichkeit.

Die erwähnten Choralbücher erhielten ausnahmslos das päpstliche Druckprivileg in gewöhnlicher Form, alle entbehren jedoch des offiziellen Charakters, und für keines aus ihnen ist ein päpstlicher Auftrag zur Herausgabe nachweisbar. Dürfen wir Baimi glauben, dann hat Gregor XIII. die ihm zugedachte Widmung des Directorium zurückgewiesen.²⁾

In seiner Stellung zur Choraltradition scheint Guidetti nicht ganz konsequent geblieben zu sein. Die Vorrede zu seinem Directorium spendet noch den alten Melodien einig Lob.³⁾

¹⁾ Titel und Daten dieser Bücher siehe man in Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1901. Bd. IV, S. 416f.

²⁾ Memorie, Bd. II, S. 100.

³⁾ Quis non receptis et usitatis ab Ecclesia modulis, inflexionibus, terminationibus utatur? Die konservative Richtung des Buches besingt ein unbekannter Poet. Junge Kleriker hätten, so meint derselbe, beim Eintritt in den Chordienst grosse Schwierigkeiten im Erlernen „der vielen von den Vätern überlieferten Melodien“ (Canenda multa more mandantur patrum), da dieselben nirgendwo zusammengestellt seien u. s. w. Bibl. Vaticana, Reg. lat. 2076, S. 514. In einem weiteren Gedichte heisst es hierüber:

Dennoch findet der Herausgeber an ihnen zu „bessern“, und thatsächlich stellt er nicht auf rein traditionellem Boden. In auffälliger Weise wagt er den Versuch, dem Worte, oder eigentlich nur der Betonung und zeitlichen Dauer der einzelnen Silben mehr als bisher geschah, Einfluss auf die Melodie zu geben. Die Notation erhält infolge davon im Directorium eine fremdartige Umbildung und dies selbst in einfach syllabischen Gesängen.

Von Emendationen redet Guidetti in seinem Offizium für die Karwoche: es soll eine Sammlung und Verbesserung der gebräuchlichen Melodien, ein Cantus collectus et emendatus sein. Und in der Vorrede dazu gedenkt er seiner Lamentationen, die er selbst nach „Stil und Gebrauch“ jener Zeit „wiederhergestellt“ habe.¹⁾ Noch mehr weisen die 1588 gedruckten Messpräfationen auf eine „Reformbedürftigkeit“ früherer Choralbücher hin.²⁾ „Zahlreiche Fehler in der Notation“ haben Guidetti, wie er selbst behauptet, zu dieser Ausgabe veranlasst. Da war vorab „eine ungeschickte Verteilung der Noten, so dass der unterlegte Text nur mit Mühe gesungen werden konnte, selbst wenn der Sänger mit der lateinischen Sprache vertraut und sonst im Singen gewandt war. Zudem waren die Noten ungenau auf Linien und Zwischenräume verteilt.“ Die Melodie wurde darum oft schwer erkennbar, und die Bücher führten selbst tüchtige Leute in die Irre.

Idem liber ad lectorem.

Ipse chori veras leges modulose docebo
Antiqui ritu quo cecinere Patres
Prisca damus, ne spernere tamen, quae prisca fuere
Dissita, iuncta simul facimus esse nova.

Sonach bestand die „Erneuerung“ der Melodien einfach in deren Sammlung.

¹⁾ Ad musicam rationem usumque nostrorum temporum restitueram. Die vatikan. Bibl. besitzt noch das handschriftliche Widmungsexemplar an Sixtus V. (Vatican. cod. 5466). Darin die kurze Vorrede: Cantum Ecclesiasticum Lamentationum Hieremiae Prophetiae, quo ut in Palatino sacello canerentur proxima praeterita Hebdomada Sancta placuit Sanctitati Vestrae, diligenter descripsi, pluribus additis notis ad maius pietatis atque decoris studium, quae in antiquis Musicorum exemplaribus desiderabantur.

²⁾ „Praefationes, quas ad certam rationem redegi instar nostrorum temporum ritus, nunc primum in lucem edo, ob multos errores, qui passim in notis harum Praefationum occurrunt earumque malam dispositionem, ex quo fit, ut verba, quae illis subiiciuntur, difficile sit ita proferre, ut etiam cuique homini Latinae linguae et musicae artis perito multum negotii faessat in his decantandis; praeterea maximus in eis error insitus est, nam notae quae in lineis debent insistere, in spatii sunt, quaeve in spatii in lineis.“

Aber obschon Guidetti in späteren Editionen mehr als im Directorium von Reformen und Korrekturen spricht, steht er in denselben der Tradition näher als in diesem seinem Erstlingswerke, das nur eine Sammlung sein wollte. Vielleicht dürfen wir in diesem etwas auffallenden Umstande eine Nachwirkung jener Vorgänge erkennen, welche unter Gregor XIII. die „Inopportunität“ solcher Reformen dargethan hatten.¹⁾

Unter dem 15. Januar 1583 übersandte Guidetti ein Exemplar seines Directorium an Herzog Wilhelm von Mantua. „Der Eifer des Fürsten um Erhöhung der Majestät und Zier der St. Barbara-Hofkirche“ ermutigte ihn dazu. Das Buch sollte „den Ritus und Stil des Chordienstes“ von St. Peter enthalten.²⁾ Über reformatorische Tendenzen findet sich in dem Begleitschreiben kein Wort. „Römisch“ stand eben damals, wie es scheint, höher im Kurse als „reformiert“.

Im Juni 1587 kam Guidetti in Beziehung zum Hofe von München. Herzog Wilhelm V. hatte schon einmal unter Gregor XIII. römische Priester erbeten, die einige liturgische Reformen in München bewerkstelligen sollten. Damals hatte Karl Borromäus seine Bitte unterstützt. Die Sache zerschlug sich aber, weil die beiden Italiener, welche sich anfangs zur Übernahme dieser Mission bereit erklärt hatten, sich weigerten, in die nordische Residenz zu ziehen.³⁾ Später gewann der Herzog für seine Pläne den Germaniker Dr. Tummler, durch den er zunächst Chorbücher von St. Apollinare⁴⁾ erhielt. Diese Bücher entsprachen jedoch den Wünschen des Regenten nur unvollkommen. Denn 1587 verlangte der Herzog neuerdings ein Graduale und Antiphonar aus Rom. Ein gewisser Mathäus Altomare wurde mit dem Ankaufe betraut. Er wandte sich an Guidetti und liess sich von ihm bestimmen, vom Ankaufe der Bücher vorerst abzusehen. „Denn, so berichtet Guidetti selbst an den Herzog, Bücher dieser Art enthalten besonders

¹⁾ Siehe oben Bd. I, S. 258.

²⁾ Bertolotti: Musica alla corte dei Gonzaga in Mantova, S. 63.

³⁾ Borromäus beklagte sich über diese Weigerung bei Philipp Neri, da er die Priester irrtümlicherweise für Oratorianer hielt. Vgl. Sala, Vita di San Carlo Borromeo, Milano 1858, S. 131, No. 193. Die Antwort Neri's v. 15. Juli 1581 in Capeclatro, La vita di San Filippo Neri, Milano 1884. Bd. I, S. 508f.

⁴⁾ An dieser Kirche besorgten die Germaniker ehemals den Gottesdienst.

infolge der Nachlässigkeit der Buchhändler zahlreiche Fehler. Überdies hoffe er (Guidetti), dass diese Bücher in kurzem neu erscheinen würden, und sollten sie dann unverzüglich dem Herzoge übermittelt werden.“ Zum Schlusse des Schreibens empfahl sich Guidetti für ähnliche Aufträge. „So oft aber Ew. Hoheit derartige Bücher zu erhalten wünschen, möge mir dies immer mitgeteilt werden. Ich werde dann dafür sorgen, dass Sie dieselben in bestmöglicher Fassung erhalten.“¹⁾ Inzwischen liess Guidetti durch Altomare zwei Exemplare seiner Passionsgesänge überreichen und stellte eine genaue Aufzeichnung der Ceremonien nach dem Gebrauche von St. Peter in sichere Aussicht.

Wenn Guidetti 1587 glaubte, es würden in Rom bald ein Graduale und Antiphonar erscheinen, dachte er dabei wahrscheinlich an den Druck jenes Buches, das Palestrina noch immer bei sich verwahrt hielt. Eine Bestätigung erfährt diese Annahme durch die Aussage des Iginio, wonach derselbe sieben oder acht Jahre vor dem Tode seines Vaters, also um 1586—87, das „Manuskript des reformierten Graduale“ gesehen hat.²⁾ Vielleicht war Palestrina damals mit demselben beschäftigt, vielleicht weckte gerade der Wunsch des fremden Fürsten nach römischen Choralbüchern in dem Meister Erinnerungen an frühere Pläne und Hoffnungen. Aus dem Munde eines Zeugen in dem späteren Prozesse hören wir, dass ein Frate di San Marcello einen Bruchteil von Palestrinas Manuskript benutzte, als er für den Herzog von Bayern schrieb.³⁾

¹⁾ Anhang No. 1. Die Brietschaften des Herzogs in den Münchener Archiven enthalten, wie mir von da in liebenswürdigster Weise mitgeteilt wurde, keine weiteren auf Guidetti oder Altomare bezüglichen Nachrichten.

²⁾ Ho visto detti libri di canto fermo corretti da mio padre prima che detto mio padre morisse sette o otto anni prima che lui morisse. Vielleicht sollte damit gesagt sein, Iginio habe seinen Vater um diese Zeit mit dem Manuskripte beschäftigt gesehen. (?)

³⁾ Der Zeuge Fulgentius Valesius am 12. Juli 1596. Io ho inteso dire, ma non so da chi precisamente, che parte delle dette copie delle Messe il Palestrina ne haveva servito ad un frate di san Marcello, che non gli so nome (vielleicht Luccatello. Bd. I, S. 239) il quale gli scrisse alcuni libri fatti al signor Duca di Baviera. Nachforschungen in München nach römischen Choralhandschriften aus dieser Zeit haben bis jetzt zu keinem Resultate geführt.

2. Eine Erfindung.

Sixtus V. Die Kongregation der hl. Riten.
Parasolis Druckproben mit grossen Choralnoten. Schwierigkeiten und erster Erfolg.
Päpstliches Druckprivileg vom 16. September 1593.
Unterhandlungen mit Giovanni Pierluigi da Palestrina.
Pierluigi vor der Ritenkongregation.
Büchlein der beiden Erfinder an den Papst. Ihre Bemühungen bei der Ritenkongregation und bei Kardinal Borromeo.
Verhandlungen mit Palestrinas Sohn Iginio. Kaufvertrag vom 14. März 1594. Neue Schritte bei der Ritenkongregation. Dekret vom 31. März 1594. Kardinal del Monte beruft eine offizielle Prüfungskommission.
Umtriebe Iginios. Zweiter Kaufvertrag vom 18. November 1594.

Als Gregor XIII. 1585 starb, war der Plan einer Reform des Chorals in Rom offiziell aufgegeben. Annibale Zoilo hatte die ewige Stadt verlassen. Pierluigi da Palestrina schrieb seine polyphonen Messen, seine Motetten und Madrigale. Ungestört, aber immer rastlos an der Arbeit, schuf er im Frieden eines sorgenfreien Privatlebens jene Meisterwerke, die seinen Namen mit unauslöschlichen Zeichen in die Annalen der kirchlichen Tonkunst eintragen sollten. Sixtus V., der neue Papst, brachte „drei vornehme Leidenschaften“ mit auf den Thron. „Er liebte Bücher, Künste und Bauten.“¹⁾ Durch Motu proprio vom 1. September 1586 umschrieb er die Jurisdiktionssphäre des Kardinalprotektors seiner Kapelle und setzte die Zahl der Sänger von 24 auf 21 herab.²⁾ Palestrina widmete ihm das erste Buch der Lamentationen (Ges. Ausgabe Bd. XXV) und die Sammlung vierstimmiger Hymnen (Ges. Ausgabe Bd. VIII), Guidetti sein *Officium hebdomadae maioris*. Aber die Dedikationschriften wissen nichts von einer besonderen Vorliebe, welche Sixtus V. etwa für Musik an den Tag gelegt hätte.

¹⁾ Häbner, Sixtus V., Leipzig, Weigel 1871. Bd. I, S. 198.

²⁾ „*la suprema*“. *Magnum Bullarium Romanum, Luxemburgi 1727*, tom. 2 S. 585f. Den Sängern blieb der Titel „*Romani Pontificis veri et indubitati Familiars, continui commensales*“. Über die Einkünfte und Privilegien der Kapelle vgl. § 3–9. Kardinalprotektor wurde damals Decius Azöllini *tit. S. Matthaei in Merula presb. card.*

Guidetti ergicht sich in Lobspriechen über den neu errichteten Obelisken, und Pierluigi klagt über seine schlechte finanzielle Lage. Die reorganisatorischen Pläne des Papstes wiesen auf andere als musikalische Reformen hin, und den selbständigen Mann konnten Künstler für ein Programm, dessen Ausführung nicht evident durch die Bedürfnisse der Zeit gefordert war, nicht erwärmen.

Eine That von weittragenden Folgen war die Einsetzung der Kongregation der heiligen Riten.¹⁾ Ihre Aufgabe sollte nach dem Willen des Papstes vor allem sein: „Erhaltung der alten Riten, Wiedereinführung und Reform etwaiger ausser Acht gelassener oder der ursprünglichen Reinheit entkleideter Ceremonien, sodann Revision des Pontificale, Rituale und Caeremoniale.“²⁾ Die konservative Richtung, welche die Bulle einhält, ist für uns ebenso bemerkenswert wie der Umstand, dass unter den Büchern, deren Herausgabe mit ihr neuerdings angeregt wurde, sowohl Graduale wie Antiphonar fehlen.

Der Vatikan erhielt unter Sixtus V. eine Druckerei. Aus derselben ging 1591 ein *Psalterium iuxta Reformationem Breviarii Romani ex decreto sacri Concilii Tridentini* hervor.³⁾ Obgleich der Papst hohe Geldsummen zu Gunsten dieser Offizin verwendete, blieb sie doch weit hinter den Leistungen der *Stamperia orientale* des Kardinals dei Medici zurück.

Im Auftrage des Papstes richtete der Präfekt der Ritenkongregation, damals Kardinal Gesualdo, 1588 an die Nuntien ein Rundschreiben mit dem Gesuche um Vorschläge zu einer wiederholten Revision von Brevier und Missale. Gesualdo präsiidierte auch der hierzu ernannten Kommission. Gregor XIV. liess die begonnenen Arbeiten fortsetzen, doch gelangten sie erst unter Klemens VIII. zu einem Resultate. Unter dem Ponti-

¹⁾ Es geschah dies durch die Bulle „*Immensa aeterni Dei*“ 1587. Die Ritenkongregation (S. C. R.) wird unter 15 Kongregationen an fünfter Stelle genannt.

²⁾ Bulle „*Immensa*“. § 1. *Quinque item Cardinales delegimus, quibus haec praecipue cum incumbere debeat, ut veteres ritus sacri ubiuis locorum... diligenter observentur, caeremoniae si exoleverint, restituantur, si depravatae fuerint, reformatentur, libros de sacris ritibus et caeremoniis, imprimis Pontificale, Rituale et Caeremoniale prout opus fuerit reforment et emendent.*

³⁾ Vgl. oben Bd. I, S. 288.

Sind für eine Akkommodation an die Zeit allgemeine Grundsätze nur schwer bestimmbar, so drängt ein nachträglicher Vergleich zwischen den traditionellen und reformierten Melodien bei zahlreichen Stellen zu Fragen, auf die der beste Wille die Antwort schuldig bleibt. Sehen wir hier ab von der „Purgation der Barbarismen“, was lag dem „Zeitgeiste“ des 17. Jahrhunderts daran, ob im Introitus „Dominus dixit ad me“ auf dem Wörtlein „ad“ in Zukunft drei anstatt zwei Noten (wie früher) gesungen wurden? Oder was ist gewonnen, wenn fürderhin das Graduale „Tecum principium“ mit einem Torculus anstatt der früheren Doppelnote beginnt? Solche Änderungen machen die Melodie nicht sangbarer und sind kein Opfer, das „den Geist jener Zeit“ beugen und mit dem canto fermo versöhnen konnte. Denn diese Zeit kümmerte sich wenig um das, was im Chore des Presbyteriums gesungen wurde und liess sich durch solche „Detailarbeit“ in ihren Vorurteilen nicht belehren. Wozu ferner die Änderung des kräftigen Quartenschrittes sol-re bei „Tecum“ in die Prime la-la? Vielleicht um den Tonschritt charaktervoller oder „lyrischer“ zu machen? Zu solchen und ähnlichen Beobachtungen geben aber fast alle reformierten Melodien Gelegenheit. Da liegt der Verdacht nahe, dass diese Arbeiten hier wie in hundert anderen Fällen nicht durch prinzipielle Erwägungen und hohe Gedanken geleitet wurden, sondern dass dies weit mehr durch die kleinliche Sucht am Bestehenden herumzukurieren geschah.

In seiner Eigenart ruht der Wert des einzelnen Kunstwerkes. Den Choral an etwas vom Choral Verschiedenes akkomodieren, heisst dem Choral seinen eigentlichsten Kunstwert rauben. Also nichts für den Choral, was nur für die Polyphonie passt, nichts für die Polyphonie, was nur im Choral möglich ist. Anderenfalls wäre in beiden ein organisches Zusammenwachsen ihrer Teile zu einem kunstschnen Ganzen undenkbar, und müste eine der ersten künstlerischen Forderungen unerfüllt bleiben.

Das Verhältnis, dass „der antitraditionelle Zeitgeist“ um 1600 dem traditionellen Choral gegenüber einnahm, gleicht zum Teile jener Stellung, die das 19. Jahrhundert gegenüber der Restauration der älteren Polyphonie oder der sogenannten

„Alten“ mit einer gewissen Hartnäckigkeit behauptete. Es gilt daher auch von jenem früheren Verhältnisse, was W. A. Ambros von diesem sagte:

„Halbverstehen ist schlimmer als Garnichtverstehen. Man weise, wenn man will, den römischen Musikstyl ganz zurück, aber man bedenke, dass die Missa Papae Marcelli, das wohltemperierte Klavier und die Sinfonia eroica drei sehr verschiedene Dinge sind.“

Wem die Kraft fehlt, beides, Polyphonie und Choral in unverfälschter Reinheit zu verstehen, der wende sich dem einen oder anderen zu, mische aber weder Choral mit Polyphonie noch Polyphonie mit Choral.

Leider hat gerade die anscheinend vermittelnde Tendenz der Choralreformen nach 1600 „das Halbverstehen“ in Sachen des Chorals sehr befördert und damit dem Chorale wie der katholischen Kirchenmusik einen schlimmen Dienst erwiesen.

Emendieren und Reformieren —
Wenige Schlagwörter sind mehr missbraucht worden als diese beiden. Wäre Pius V. durch sie eingeschüchtert worden, die Kirche besässe heute ihr Brevier nicht mehr, und selbst die Messliturgie stünde in ganz anderer Gestalt vor uns. Und doch war der Sturm, der gegen Brevier und Missale sich erhob, ungleich mächtiger, imponierender, nachhaltiger als das Kritisieren einiger Theoretiker oder missvergnügter Sänger über den schlechten Choralvortrag ihrer Zeit. Die Kirche schritt mit der Reform ihrer Liturgie über den Widerstand und die Ansprüche der Humanisten hinweg. Eine spätere ruhige prüfende Periode hat ihr darin recht gegeben. Die Stimmen der Unzufriedenen legten sich. Unsere Choralreformatoren hingegen waren von vornherein zu grösseren Opfern bereit. Allein der mangelhafte Vortrag blieb, während Spott und Tadel über den Reformchoral sich mehreten. Die Reform gewann weder Konservative noch Fortschrittler für sich.

Die musikalische Theorie verhielt sich um 1600 dem Choral gegenüber entweder völlig gleichgültig oder behauptete im allgemeinen ihren früheren Standpunkt. Von der Tradition

machte sich mit Entschiedenheit der Minorit Orazio da Caposele los. Seine Aufstellungen zeugen indes von einem verworrenen Kopfe, dessen Hirngespinnste niemand ernst nehmen wird.¹⁾

In Rom hatte Guidetti den Bruch mit der Tradition wenn auch nicht in seinem Programme erklärt, so doch faktisch vorbereitet. Seine Bücher folgen einer eigenartigen Notation. Ursprünglich kannte sie bloss Brevis (quadrata) und Rhombe (mediocris). Die Virga hatte keine Stelle. Die Tondauer der Noten war bestimmt wie folgt:

- ◆ = 1/2 Zeit.
- = 1
- ◌ = 1 1/2
- ◌ = 2

Aus Brevis und Rhombe bildet Guidetti eine eigenartige Dehnungsform, die mit leiser Bebung ausgeführt wird, gleichsam als ob der gesungene Vokal zweimal gesprochen würde (Doominus).

Diese Notation findet sich in der ersten und zweiten Auflage des Directorium chori 1582 und 1589, nicht aber in den übrigen Publikationen Guidettis. So zeigen seine Mess-Prästationen und die Passionen²⁾ einfach Brevis, Rhombe und Virga in gewöhnlicher Form. Ebenso das Officium maioris hebdomadae.³⁾ Nur wird hier die tremulierende Form beibehalten

¹⁾ Auszüge aus Caposele und anderen Schriftstellern von 1600 und später in des Verfassers „Reform-Choral“, Freiburg, Herder 1901, S. 1—41.

²⁾ Vorrede, De Notis. Quoniam nonnullis quantum ad Notas attinet, hic canendi modus fortasse novus videbitur, sciendum quod haec nota (Rhombe) hanc vim habet, ut syllabam brevem esse indicet, ac in pronuntiatione celerius excurrentem.

³⁾ Die Vorrede hebt hervor, wie der Herausgeber besonders darauf gesehen, dass kurze Textsilben kurz gesungen werden könnten. De ordine in universo servatum in hoc opere . . . notasque verbis praecipue in his lamentationibus ita accomodasse, ut verba, quae sunt corripienda corripiantur, quaeve producenda producantur, et ideo reperies hanc notam (Rhombe) in hoc opere, quae hanc vim habet ut syllabam brevem esse indicet ac in pronuntiatione celerius excurrentem. Wenn zwei Virgen unter dem Halbkreise verbunden sind, was aber nur am Schluss der Lektionen und Prophezien der Fall ist, soll die betreffende Silbe „leni quodam spiritus impulsu“ gesungen werden. Bei Trennungsstrichen, welche die Notenlinien ganz durchschneiden, soll man atmen, „neo ob id sensum interrupisse putabitur“.

aber nicht wie oben mit Brevis und Rhombe, sondern durch Doppelvirga unter dem Halbkreise ausgedrückt = 

Von Neumen spricht Guidetti nirgendwo. Reichere Tonfolgen über einer Silbe sind also wohl Verbindungen von Einzelbreven. Meist stehen sie lose nebeneinander. Im Officium maioris hebdomadae hingegen verbindet er sie mit einem Strich.

Über Textbehandlung geben uns die Bemerkungen, welche Guidetti in seinen Vorreden niedergelegt hat, nur wenig Aufschluss. Indessen verraten schon einige Beispiele, mit welcher Willkür Guidetti im Directorium und im Officium mai. heb. Accent und Silbenquantität der Wörter behandelte. Welche Grundsätze haben z. B. in folgenden Fällen die Wahl der Notenformen eingegeben?

■ ■
do-lor.

◌ ◆ ■ ■
i-ni-mi-ci.

¶ ¶ ¶ ¶
Pa-ter nos-ter.

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆
mi-se-ri-cor-di-ae.

Nur im Gebrauch der Rhombe nach einer Brevis mit Halbkreis scheint der Verfasser sich zu einer äusseren Konsequenz zu erschwingen. Wann aber dieser Fall eintritt, und weshalb er selbst am Schlusse längerer Notenreihen über einer Silbe noch zutrifft, ist dem vergleichenden und prüfenden Leser unergründlich. Man sehe z. B.:

■ ◌ ◆ ■ ■
Be-ne-di-ca-mus.

■ ■ ■ ■ ■ ◌ ◆ ■ ■
co-gi- - - -ta-ve-runt.

■ ■ ■ ■ ◌ ◆ ■
La - - - -za-rus.

Wieweit Guidetti mit seiner Notation hinter den ersten Anforderungen einer vernünftigen Regelmässigkeit zurückblieb,

zeigt die Inkonsequenz, mit der er ein und dasselbe Wort hier so, dort anders notirt.

Hier einige Beispiele:

■ ■
 ◌ ◌
 Dom-ne.
 ■ ■ ◌ ◆ ■
 ■ ■ ◌ ◆ ◌
 ◌ ■ ◌ ◆ ■
 be-ne-di-ce-re.

Im allgemeinen dankte die Choralgeschichte Guidetti's Arbeiten wenig Gutes. Zwar hielt er sich von den schlimmsten Ausbrüchen einer krankhaften Besserungssucht ferne.

Alein wirkliche Schäden vermochte seine Notationsweise nicht zu heben und war verglichen mit jenem des alten Choral und der Mensuralmusik unbestimmt und arm. Die melodische Linie hingegen hat Guidetti in den Gesängen wenig verändert, und hierin liegt wohl sein grösstes, wenn nicht einziges Verdienst.

Von den Choraltheoretikern nach 1600 interessiert uns vor allem Cerone¹⁾ wegen seiner Regole più necessarie per introductione del canto fermo²⁾ und vorab seines grossen El Mellopeo wegen.³⁾ Beide Arbeiten waren in Itatien bekannt. Umgekehrt war Cerone mit den Verhältnissen in Italien vertraut. Er spricht von einem Choralgesange alla Romana und berührt auch die Reformfrage, was ihn besonders unserer Beachtung wert macht.

In den kurzen Regole più necessarie unterscheidet Cerone neun Arten von Choralarten.⁴⁾ Es sind

Obliqua in gewöhnlicher Form.

Ligata = Podatus und Clivis.

Ligatura = eine Reihe von Breven verschiedener Tonhöhe.

¹⁾ Über Cerone vergleiche man oben Band I, S. 82 und in „Reform-Choral“ S. 3, 21, 25, 29.

²⁾ Napoli 1609.

³⁾ Napoli 1613.

⁴⁾ cap. 13.

Doppia = zwei Breven auf gleicher Tonhöhe.

Longa = Brevis mit Strich rechts (Virga) oder zu beiden Seiten.

Brevis } in gewöhnlicher Form.
Semibrevis }

Semiobliqua = schräggezogene Fahne mit Strich links nach oben.

Semibrevis ligata = Podatus oder Clivis mit Strich links nach oben.

Diese neun Formen gehen auf drei Urtypen zurück, nämlich auf Quadrata (Brevis), Obliqua (schräggezogene Fahne), Triangolata (Rhombe).

Das 14. Kapitel der Regole erklärt den Wert dieser Figuren. Danach gilt die Quadrata ungefähr 1 Schlag, die Longa mit Doppelstrich $1\frac{1}{2}$, die Doppia 2.

Die Triangolata ist etwas schneller zu singen (als die Quadrata).

Semibrevis quadrata und Semibrevis obliqua kommen im „eigentlichen Chorale“ nicht vor, sondern dienen lediglich „in Sequenzen, Hymnen, im Credo und in anderen Melodien, die man, um sie anmutiger zu machen, je nachdem in zwei- oder dreizeitigem Takte singt“.

Diese Bestimmungen wiederholen sich fast unverändert im Mellopeo (5. Buch, cap. 11, S. 412 ff.). Nur ist an letztgenannter Stelle die spanische Bezeichnung¹⁾ für die Notenformen gebraucht. Die Doppia (punto doblada) steht in Mellopeo als Doppel-Brevis und als Verbindung von Brevis und Virga. Auch hier schliesst Cerone die Semibrevis obliqua und die Semibrevis quadrata vom eigentlichen Chorale aus und gestattet sie nur in den oben erwähnten Melodieklassen.

„Die Alten kannten nur drei Arten von Choralnoten:²⁾ Simplex, Composita und Mediocris.“ Letztere (mediana oder triangolata) tritt in Canto llano ordinario nie allein auf, wohl aber in gewissen Hymnen, Sequenzen und in ähnlichen Melodien. Sie wird etwas rascher als die Quadrata gesungen. Brevis mit Strich zu beiden Seiten gilt $1\frac{1}{2}$ Zeit. „Wer so einen Wertunterschied bezüglich der Choralnoten einhält, folgt

¹⁾ Vergleiche hierzu „Reform-Choral“, S. 6.

²⁾ Cerone beruft sich hierbei auf Gafori, Rosetti u. a.

der Ansicht einiger Modernen. Wer aber die Art der Alten beachten will, nimmt sämtliche Noten als zeitlich gleichwertig. Denn der Choral ist wirklich ein „cantus firmus“, gleichmässig und immensurabel. Darum haben wir an anderer Stelle (cap. 7 über die Eigenheiten der Alten) mit St. Bernhard behauptet, er sei einfach und bestehe aus gleichen Zeitwerten, die weder erhöht noch vermindert werden können.“¹⁾

Im 12. Kapitel des 5. Buches sagt der Verfasser, die Rhombe werde im eigentlichen Chorale nur in abwärts steigenden Tonlinien gebraucht, und mit Ausnahme gewisser Hymnen- und Credomelodien, „die den Regeln des Chorals nicht folgen, sondern in der Art des Canto de Organó (d. h. Mensuralmusik) geschrieben sind“, kommen sie nur in Paaren oder zu 3 oder mehr Noten vor. Beweis dieser Regeln sei jedes gut geschriebene Choralbuch.²⁾

„Eine Erklärung der verschiedenen Pausen und Noten in den Choralbüchern à la Romana“ enthält Kapitel 18 des 4. Buches.³⁾

Es werden da zunächst fünf Notenfiguren aufgezählt. Rhombe, Brevis, Virga als einfache Figuren, dann Doppelbrevis und Brevis mit Virga als zusammengesetzte Formen.

Der Wert dieser Zeichen ist nicht so streng zu bemessen wie in der Mensuralmusik. Die „buena gracia“ und ein gesundes Urteil werden dem Sänger das rechte Mass eingeben.

So⁴⁾ gilt die Rhombe ungefähr $\frac{1}{2}$ Schlag und steht über kurzen Silben. Die Brevis erhält einen Schlag, die Virga $1\frac{1}{2}$. Letztere gebraucht man über Silben, welche einer kurzen unbetonten vorhergehen. Ebenso bei Schlussdehnungen und auf der vorletzten Silbe des Schlusswortes. 2 Schläge treffen auch die Doppelbrevis, deren Ausführung ganz wie bei Guidetti (oben S. 158) angegeben wird. Die Doppelnote Brevis-Virga

¹⁾ Vergleiche hierzu Band I, S. 73—94.

²⁾ l. c. S. 413.

³⁾ l. c. S. 377. Declaracion de las diferentes notas y pausas usadas en los libros à la Romana.

⁴⁾ Das folgende aus cap. 20. De valor de las sopredichas notas. S. 378 f. Cerone hebt, bevor er auf diesen Gesang à la Romana eingeht, gegen Ende des 19. Kapitels ausdrücklich hervor, dass die Regel vom Gleichwert der Choralnoten die richtige sei. (!)

intoniert man mit volltönender Stimme. Dem Werte nach dauert sie etwa 2 Schläge.

Cerone entfernt sich in seinen Angaben über den canto à la Romana nur in untergeordneten Punkten von Guidetti. Die Virga am Satzende findet man in vielen Editionen aus dieser oder einer früheren Zeit, bei Guidetti aber nur im Officium maioris hebdomadae.

Eine Ausnahme von der allgemeinen Regel des Gleichwertes der Choralnoten machen, wie Cerone wiederholt bemerkt, Psalmodie, Lesungen und Hymnodie. Der Choral im weitesten Sinne gefasst, kennt sonach für die drei Klassen seiner Melodien ein dreifaches Zeitmass.

In der Psalmodie muss vor allem der Wortaccent gewahrt werden. Die Dauer der Wortsilben bemisst sich nach der Grammatik. Eine lange Silbe wiegt 2 kurze auf.

Unter den Hymnen sind manche zweizeitig, andere hingegen dreizeitig. Bei ungleichem (dreiteiligem) Zeitmasse fallen 3 Semibreven auf einen Schlag.¹⁾ In zweizeitigen Rhythmen kommen zwei Semibreven oder eine punktierte Semibrevis mit folgender Minima auf einen Schlag.²⁾ Von den Melodien des Credo bewegen sich mehrere in diesem Zeitmaasse, vorab das Credo maior oder Credo Cardinalesco. Sie bilden mit den Hymnen eine Mittelstufe zwischen Choral und Mensuralmusik. Choral im eigentlichen Sinne sind sie nicht.

Die Zeiteinheit im wahren Chorale ist unteilbar und unveränderlich. Jede Note erhält einen Schlag, wobei die Hand niederfällt und sofort wieder erhoben wird, wie wenn ein Rock mit dem Stocke ausgeklopft wird. (!)³⁾

Sämtliche Noten sind sich im Zeitwerte gleich. Wenn aber manche Sänger einen Unterschied machen und sich dabei auf die verschiedene Form der Noten berufen, mögen diese Herren

¹⁾ Zu dieser Klasse rechnet Cerone Hymnen wie Conditor alme, Ad coenam Agni, Aurora lucis, Sacris solemnibus u. a. Die Notation in den Büchern entsprach aber, wie der Verfasser bemerkt, fast nirgendwo dieser Regel.

²⁾ So z. B. die Hymnen Pange lingua, Veni Creator, Ut queant laxis, O nimis felix, Tibi Christe, Christe sanctorum, Sanctorum meritis, Ite confessor, Urbs Jerusalem, Iam Christus astra, Verbum supernum u. a.

³⁾ Es ist hier nicht der Ort, an den Regeln Cerones Kritik zu üben, da sie für uns nur als historische Zeugnisse in Betracht kommen.

bedenken, dass die Choralisten diese Figuren dem Canto de organo entlehnt haben.¹⁾

Einen Ausgleich der Meinungen sucht Cerone wie Rossetti,²⁾ Ornithoparch³⁾ und Andere vor ihm in einer Scheidung der Choralgesänge in zwei grosse Klassen. Älteren Theoretikern entstammt seine Parabel vom Brüderstreit zwischen Accentus und Concentus. Cerones Lösung des Zwistes kommt der Rossetti und Ornithoparchs sehr nahe.

Hymnen, Antiphonen, Responsorien, Versus, Introitus, Alleluja, Offertorium, Communio und alle Melodien dieser Art sind wirklich Gesang und gehören zum Concentus. Dem Accentus hingegen unterstehen Orationen, Lektionen, Prophetien, Epistel, Homilien, Evangelium, Psalmen und ähnliche Gesänge, die nicht nach Noten vorgetragen werden.⁴⁾

Im Concentus hat die Grammatik sich der Musik unterzuordnen. Cerone stimmt hier mit Rosetti für den alten Satz: Grammatica ancilla Musicae. Diese Ansicht scheint ihm „in der That recht gut. Denn giebt es etwas Unerträglicheres als im eigenen Hause nicht Herr zu sein? Wenn also die Musik, wie doch niemand bestreiten wird, im vollen Sinne Wissenschaft und Kunst ist, frei (liberal) wie die Grammatik, warum soll sie ihre Rechte nicht ungeschmälert geniessen? Weshalb soll sie ihre Gesetze preisgeben, um sich an jene der Grammatik zu halten?“

„Im Choral also halte man sich genau an die Accente bei Gesängen, die ohne Noten sind, wie Orationen u. s. w. Melo-

¹⁾ El Compaso verdadero del Canto llano es entero, indivisible y siempre uno, y assi no tiene mas que una parte, que es el herir de un golpe (sin parar digo en la parte alta o baxa) y luego levantar: como quien sacude una ropa con una varra, . . . y todos los puntos son yguales, digo quanto tiempo se perde en cantar un punto quadrado con dos plicas, como otro con una; como el punto alphado ò como triangulado: aunque (como dicho es, y somos para dezir) por ser las figuras diferentes, usan algunos hazer alguna poca diferencia dando mas tiempo à un punto que à otro, y menos à uno que à otro; paraciendoles que las tantas variedades no han sido formadas en balde; no advirtiendos estos Señores, que los Cantollanistas las tomaron prestadas del Canto de Organó, solo para comodidad de sus cantorias etc.

²⁾ Vergl. oben Band I, S. 121—125.

³⁾ Oben Band I, S. 126 f. Vergleiche „Reform-Choral“ S. 21—24 und besonders die Ausführungen des Portugiesen Villa Lobos (Arte de Canto chão. Coimbra 1688) l. c. S. 23.

⁴⁾ Kapitel 19, S. 420.

dien aber, die in Noten geschrieben sind, singe man, wie sie geschrieben stehen, mögen sie nun durch Ligaturen oder Neumen lang oder kurz sein.“¹⁾

Nur einigen „Skrupulanten“ ist diese Regel unbequem. Sie quälen sich und meinen, wenn sie solchen Grundsätzen folgen, immer „einen Fehler und zwar nicht den geringsten zu begehen“. „Sie spielen den Verbesserer der alten Melodien, um vor Anderen als wohlunterrichtet und als Litteraten von feinem Geschmacke zu gelten. Drum singen sie Noten und Text nach eigenem Sinn und richten damit im Gesange nur Verwirrung an.“²⁾

Zu ihrer Beschwichtigung und um schlimmere Korrekturen zu verhüten, giebt Cerone im Anschluss an diese wenig schmeichelhafte Bemerkung einige kurze Winke, wie sie anstössige Stellen ändern könnten.

„Trifft eine kurze Silbe mit einer kurzen oder einfachen Note zusammen, dann genügt eine kleine Dehnung der vorhergehenden Note, so dass ihr Wert ungefähr $1\frac{1}{2}$, jener der kurzen Silbe etwa $\frac{1}{3}$ Zeit beträgt.

Sind aber über einer kurzen Silbe Neumen oder Ligaturen angebracht, so rücke man diese einfach auf die voranstehende Silbe und behalte nur die letzte Note als Semibrevis für die kurze Silbe.“³⁾

¹⁾ l. c. Si bien consideramos, es cosa muy dura de sufrir, quando uno no es señor en su casa. Si la Musica (como sabemos) es Ciencia y Arte liberal tanto como la Grammatica, porque no ha de tener sus derechos cumplidamente? porque ha de derogar à sus leyes y ordenes por mantener à las de la Grammatica? . . . Por dezirlo mas claramente: En Cantollano se ha de guardar la regla de los Acentos en las cosas que se cantan sin punto . . . Pero en las cosas que son cantadas por punto, no se ha de guardar, si no pronunciar se deven las notas como estan apuntadas, breves ò luengas que sean por causa de las ligaduras ò Neumas etc.

²⁾ l. c. S. 421. Mas porque algunos ay tan escrupulosos, que (por dezir assi) tienen a pecado y no pequeño, el pronunciar las syllabas gramaticalmente breves con acento largo, por causa de las ligaduras y neumas . . . y los quales por satisfacer à sus opiniones y mostrarse hombres muy entendidos y por grandes letrados, se ponen à hazer el Corector de las stampas viejas, cantando los puntos y las palabras à su modo dellos: con que à vezes vienen à desconcertar todo el canto etc.

³⁾ Seite 421. Vergleiche hiezu die ähnlich lautenden Anweisungen, die 1666 der Franzose Millet in seinem Directoir du chant grégorien (Lyon), und der Italiener Avella in seinen Regole di Musica (Roma), giebt. „Reform-Choral“ S. 33 ff.