

Legen wir nun ein Chorbuch oder die Stimmhefte, in denen uns die alte Komposition erhalten ist, neben die moderne Partitur eines Vokalwerkes, so zeigt sich sogleich die Nothwendigkeit, die Stimmen nicht mehr neben einander, sondern unter einander beisammen zu haben. Bekanntlich kannte ja das 16. Jahrhundert ein unserer Partitur sehr ähnliches übersichtliches Arrangement mehrstimmiger Instrumentalstücke in seinen Tabulaturen; bei Vokalstücken dagegen war eine solche vertikale Anordnung sehr selten***). Bei den mit Sopran, Alt, Tenor und Bass bezeichneten Stimmen ergiebt sich nun die Einreihung naturgemäss von selbst. Wie aber steht es mit Quintus, Sexta vox etc.? Bekanntlich knüpft sich an diese Bezeichnung keinerlei Stimmcharakter. Wird nun z. B. der einen Tenor enthaltende »Quintus« in der Partitur oberhalb oder unterhalb des »Tenor« einzureihen sein? Unsere moderne Musik kennt da nur einen ersten höheren und zweiten tieferen Tenor. Die Alten dagegen schreiben weit logischer zwei im Prinzip gleicherweise den ganzen Umfang der Stimme ausnutzende Tenöre, die sich wechselseitig durchkreuzen und übersteigen, eine Stimm-Behandlung, die auch in die Instrumentalkomposition überging und sich noch über die beiden Violinen der Corelli'schen Trios hinaus findet.

In ähnlichen Fällen hält der Unterfertigte, vorausgesetzt, dass das Verhältnis der Schlüssel unter einander (s. S. IX ff.) nicht gefährdet wird, an einer bestimmten Reihenfolge nicht fest, sondern

*) Bellermann, H., Der Kontrapunkt. Berlin, Julius Springer. 1. Aufl. 1862, 2. Aufl. 1877, 3. Aufl. 1887.

**) Leipzig, Breitkopf und Härtel.

***) Natürlich koncipirten die alten Komponisten ihre Werke in partiturähnlicher Übereinanderstellung der Noten, doch sind uns solche Originalniederschriften nur äusserst selten erhalten, ein Beweis, dass sie nur als erster Nothbehelf galten und als nicht zum eigentlichen musikalischen Material zählend, bald wohl von den Tonsetzern selbst vernichtet wurden. Der Unterfertigte konnte bislang nur ein einziges grösseres derartiges Dokument auffinden, das für ein Autograph Lasso's gelten könnte, möchte sich aber genauere Mittheilungen für eine andere Gelegenheit versparen.

stellt in einem Werk, natürlich mit jeweiliger Angabe der Abänderung, in diesem Stück den Tenor über, in jenem unter den Quintus und dergl., je nachdem gerade zufällig die eine oder die andere Stimme die abschätzungsmässig grössere Anzahl höherer bzw. tieferer Noten hat, eventuell auch je nach der vereinzelt höchsten oder tiefsten Note des Gesammtumfangs beider Stimmen, um dem partiturlesenden Auge hierbei die thunlichste Erleichterung zu verschaffen.

Schon die Isolirung der einzelnen Stimme bei der zur Mittheilung bestimmten Niederschrift ist kein äusserliches Moment der Notation sondern Ausdruck innerer Eigenthümlichkeit, nämlich der Selbständigkeit und Freiheit der Stimme. Diese zu Anfang unserer Untersuchung sich aufdrängende Beobachtung muss uns gemahnen, jedes alte Notationszeichen (besonders aber, wenn es sich noch heute im Gebrauch befindet) darauf hin zu prüfen, ob es etwa nicht auch ein Charakteristikon solcher tief begründeter Eigenthümlichkeiten ist.

Das Übereinanderschreiben mehrerer Stimmen bedingt nun gewisse Grenzlinien für das Auge, innerhalb deren das letztere die Vielheit der einzelnen Bewegungen zu einem Ganzen zusammenfassen kann. Diese Linien sind für die moderne Partitur die Taktstriche. »Die alte mensurierte Gesangsmusik bedient sich derselben theils überhaupt nicht, theils (namentlich im 17. Jahrhundert) in anderer Weise als wir.« »Der freiere Rhythmus der älteren Melodik, welcher im Anschluss an den altkirchlichen Choralgesang sich durch die Redebetonungen leiten lässt, widerstrebt dem Zwange des Taktstrichs und der mechanischen Hervorhebung des guten und schlechten Takttheiles. Am empfindlichsten macht sich dieser Zwang bei der sogenannten Synkope fühlbar; die Accentuirung des guten Takttheils in derselben ist dem Wesen jener alten Melodien durchaus zuwider und zerstört die im Wechsel der Betonung gelegene Schönheit. Die Folge dieser Erkenntnis müsste nun sein, dass man den modernen Gebrauch der Taktstriche sowohl in Partitur als in Stimmen unterliesse.« So Spitta in der bereits erwähnten Einleitung seiner Schützausgabe. Nachdem wir aber der Übersicht halber die Taktstriche als unerlässlich erkennen, möchte der Unterfertigte die obigen Worte als ideelles Bindemittel bei den weitaus meisten Werken Lasso's empfehlen gegenüber den Lücken, die der Keil des Taktstriches in die alte Melodik treibt. Vieles hätte für sich die Markirung der Abschnitte durch lediglich punktirte Linien; allein es giebt eine kleine Anzahl von Kompositionen Orlando's, die unseren modernen Taktstrich vollauf, und solche, die ihn »einigermaßen« ertragen. Ich meine die Villanellen, die ihre rhythmische Struktur nicht dem altkirchlichen Choralgesang verdanken, sondern dem weltlichen italienischen Volkslied, dann die Madrigale in ihren homophonen Partien. Es ginge schliesslich wohl an, Taktpunkte und Taktstriche neben einander, sogar in demselben Stück, anzuwenden; allein die Unterscheidung beider Arten wäre doch bereits einer jener subjektiven Eingriffe, die, wie wir auch bei einem andern Punkt, der Frage der Tonhöhe, sehen werden, durchaus vermieden werden sollen; andererseits scheinen Taktpunkte zu sehr der allgemeinen Gewohnheit widerstrebend und dürften unser übriges unentbehrliches Werkzeug, dessen Benutzung so manchen Musiker und Musikfreund überhaupt abschreckt, die alten Meister zu studiren, noch bereichern. Es sind also vom Unterzeichneten entsprechend dem tempus imperfectum und perfectum Taktstriche eingesetzt; bei Synkopen ist nicht der übergreifende Vergrößerungspunkt, sondern der in der heutigen musikalischen Welt bevorzugte Bindebogen angewendet.

Die Fortsetzung unserer Übertragungsarbeit, fangen wir endlich an zu schreiben, führt uns nun zunächst zu den alten Schlüsseln. Das Wesen der von den Alten gebrauchten Schlüssel und die Frage der Anwendung oder Nichtanwendung aller oder eines Theiles derselben bei Neu-drucken sind besonders in den siebziger Jahren Gegenstand wiederholter Abhandlungen gewesen. Schon 1862 hatte Fr. Beller mann in der ersten Auflage seines obenerwähnten Buches ausgesprochen,

man scheine am besten bei Herausgabe älterer Musikwerke die Schlüssel unverändert zu belassen, und diese Ansicht aus dem übereinstimmenden Verhältniß der drei Schlüsselfamilien (Sopran zu Alt und Tenor zu Bass = Quinte, Alt zu Tenor = Terz):



sowie aus der dadurch gewährleisteten Möglichkeit, mit Zusätzen geeigneter Vorzeichen die beiden letzten Familien in der Weise der ersten lesen, also bequem transponiren zu können, begründet. Hingegen vertrat 1871*) Witt die bei verschiedenen Neudrucken leider zur That gemachte Ansicht, man solle die Werke ediren in der zukömmlichen Tonhöhe, mit modernen Schlüsseln; höchstens

sollten zur Anwendung gelangen; merkwürdigerweise: denn derselbe Witt hat über das Wesen der Schlüssel im gleichen Jahre**) so Vorzügliches vorgetragen, dass man sich erstaunt fragt, wie er aus den ausgezeichneten Prämissen zu solcher Schlussfolgerung kommen konnte. Letztere wurde denn auch bald darauf von R. Schlecht***) rektificirt. Aus Witt's Ausführungen ging hervor, dass die Abgrenzung der alten Tonart innerhalb der diatonischen Reihe (bestimmt durch die ihr eigenthümliche Lage der Halbtöne) und das Verhältniß der menschlichen Stimmen unter einander es mit sich bringen, dass ein dorisches, ein hypodorisch-transponirtes, ein hypophrygisches (und hypolydisches) Stück am besten, d. h. ohne Überschreitung der Linien nach oben oder unten mit den Schlüsseln notirt wird, ein dorisch transponirtes und mixolydisches Stück mit

oder auch . Phrygisch, (lydisch) und hypomixolydisch können beliebig die eine oder andere Familie benutzen, falls nicht eine zu Grunde liegende Choralmelodie für die Wahl massgebend ist.

Diese Erkenntnis hat gewisslich die Alten vielfach zur Wahl der jeweiligen Schlüssel geführt — auch Rücksicht auf die Stimmenzahl war natürlich massgebend — und in so fern leisten die Schlüssel da und dort helfende Dienste bei der Bestimmung der alten Tonart. Freilich finden sich auch bei Lasso's Kompositionen hin und wieder jene Fälle, deren Beobachtung Eitner†) veranlasste, das in den Schlüsseln liegende Tonart-Charakteristikon zu leugnen: das Vorkommen derselben Komposition unter wechselnder Schlüsselwahl. Doch sind diese Fälle, gegenüber der grossen Anzahl für Witt's Beobachtung ins Treffen zu führender Beispiele kaum von Belang, auch wurde die Vertauschung der Schlüssel wohl thatsächlich öfter aus Unverstand vorgenommen.

Der Unterfertigte belässt demnach die alten Schlüssel als Kennzeichen innerer Eigenthümlichkeiten, nämlich als Beihilfe zur Bestimmung der Tonart und wegen der in Folge ihrer Konstellation bequem ausführbaren Versetzungen. Letzterer Vortheil hängt, wie die ganze Schlüsselfrage, aufs engste mit der Frage der graphischen Festlegung der Tonhöhe zusammen. Bevor wir auf diesen Punkt eingehen, mag kurz erinnert werden, wie leicht die dem modernen Musiker ungeläufigen unter den alten Schlüsseln als transponirende Orchesterinstrumente gelesen werden als *f*-Horn oder englisch Horn, ähnlich einem *es*-Horn in der Oktave, wobei man nur an die Tonalität der Stücke zu denken braucht.

Bekanntlich müssen wir die Werke der Alten vielfach anders intoniren, als dies im 16. Jahr-

*) Monatshefte für Musikgeschichte 1871, S. 45 ff.

**) Der Gebrauch der Schlüssel im 16. Jahrhundert. *Musica sacra* 1871, S. 17 ff.

***) Monatshefte für Musikgeschichte 1871, S. 117 ff.

†) Über den Gebrauch der alten Schlüssel. Monatshefte für Musikgeschichte 1876, S. 77.

hundert der Fall war*). Eine bestimmte Tonhöhe aber graphisch zu fixiren scheint seitens des Bearbeiters durchaus übel gethan. Denn die durch das Verhältniß der alten Schlüssel unter einander ausführbaren Intonationen, bei denen man sich mit leichter Mühe Schlüssel und Vorzeichen nach Bedürfnis in Gedanken vorsetzt, reichen für fast alle Fälle aus**). Eine Umschreibung ist also überflüssig; ausgeführt würde dieselbe dagegen einmal durch die festgelegten $\sharp\sharp$ und $\flat\flat$ den Charakter der alten Tonart verschleiern, und unwillkürlich moderne Empfindungen eines *D*dur und *B*dur etc. hervorrufen; sie wäre dann aber schliesslich doch wieder illusorisch gegenüber der so unterschiedlichen Art des ausführenden Materials; denn leicht begreift sich, man müsse an demselben Ort an zwei auf einander folgenden Tagen dieselbe Komposition einmal höher, das andere Mal tiefer intoniren, wenn man das zweite Mal vielleicht über so viel weniger Soprane und dafür über eine grössere Zahl Unterstimmen als Tags zuvor gebietet.

Aus diesen Gründen hat der Unterfertigte überall die Originaltonhöhe belassen.

Das Taktzeichen, dem wir nunmehr hinter dem Schlüssel bei unserer Übertragungsarbeit begegnen, bietet keine Schwierigkeiten; wir setzen ihm entsprechend wie oben ausgeführt die Taktstriche, bei $\bigcirc$ (tempus perfectum) nach drei, bei C und C (tempus imperfectum) nach zwei Breven und einer Brevis, beziehungsweise den gleichwerthigen Abschnitten.

Eben so wenig mehr macht bei Drucken von Lasso's Werken die Note an sich dem Arbeitenden Ungelegenheiten. Völlig verschwunden sind die difficilen und geheimnisvollen Kanons der älteren Niederländer, leichtflüssig gesellt sich in der Partitur Note zur Note, höchstens die durch Schwärzung imperficirten und die Schlussnoten mögen sammt einfachen Ligaturen wie  dem Neuling***) einen Augenblick Schwierigkeiten bereiten. In den handschriftlich überlieferten Kompositionen unseres Meisters dagegen finden sich zuweilen andere Ableger der alten Notationsweise, deren ihres Orts Erwähnung geschehen soll, so weit sie Interesse bieten. — Die Ligaturen des Originals hat der Herausgeber durch Bindebogen über den Noten, welche die Ligatur angeht, in der Übertragung kenntlich gemacht.

Stünde mit Tonart und den Noten an sich, bei letzteren mit Beobachtung der angegebenen Accidentien, die musikalische Lesung einer Komposition des 16. Jahrhunderts bereits fest, so wäre der erste Theil unserer Darlegung, der das Musikalische betrifft, nunmehr erledigt. Allein bekanntlich haben die Alten die Versetzungszeichen in einer ganzen Reihe von Fällen angewendet, ihre Vorzeichnung aber nicht nur häufig unterlassen, sondern theilweise sogar verpönt, da die Kunstbildung des ausführenden Sängers ihm über Thun und Lassen in diesem Punkt genügende Anweisung geben müsse. Diese also seinerzeit selbstverständlichen Versetzungszeichen nun heute sachgemäss nachzutragen bildet eine der schwierigsten, wie Ambros sagt, vielleicht »die allerschwierigste« Aufgabe†) eines Neuherausgebers alter Musik. Bei der Wichtigkeit der Frage ist es wirklich merkwürdig, dass eine thunlichst erschöpfende Norm für ihre Lösung bis heute von den Gelehrten noch nicht so zu sagen konferenzmässig festgestellt wurde. Ganz im Gegentheil herrschen sowohl in grossangelegten Neuausgaben in diesem Punkte die ungleichartigsten Gepflogenheiten als suchen wir vergebens in den modernen Lehrbüchern des alten Kontrapunkts, wie in Abhandlungen über die Versetzungszeichen

*) Witt schlägt im Allgemeinen vor: Hypophrygisch (hypolydisch) und hypomixolydisch einen Ton höher, dorisch transponirt und mixolydisch einen Ton tiefer, die anderen Tonarten in der Tonhöhe zu intoniren, in der sie uns nach der heutigen Stimmung erscheinen.

**) Vergl. Bellermann a. a. O.

***). Selbstverständlich sollten ernstliche Studien in der Geschichte der Notenschrift von Jedem gemacht werden, der sich mit ähnlichen Arbeiten befasst. Besitzen wir ja gerade hier treffliche einschlägige Werke.

†) Geschichte der Musik. 3. Aufl. S. 109, Anm. 2. Leipzig, Leuckart, 1893.

nach befriedigender Erörterung und Klarlegung*) der Sache. Eine einzige Arbeit behandelt nach des Verfassers Überzeugung das Problem annähernd erschöpfend, G. v. Tucher's hochverdienstliche Aufsätze über *Accidentien* und *musica ficta***), der fünfte Theil längerer Untersuchungen über die gesammte Wesenheit der altklassischen Musik***).

Der Unterfertigte bekennt aus diesen Arbeiten das Meiste gelernt zu haben und ist einer Anzahl der dort entwickelten Grundsätze bei Beisetzung der *Accidentien* gefolgt, die demgemäss erfolgt ist:

1. Zur Ergänzung der Hexachorde†).
2. Zur Vermeidung verbotener Fortschritte.
3. Bei Ausführung der Kadenzen.
4. Zur Erzeugung besseren Wohlklangs und fliessenderer Stimmführung.

Freilich theilt der Herausgeber nach Beobachtungen, die er in der Praxis und bei den alten Theoretikern gemacht zu haben glaubt, keineswegs durchaus Tucher's Anschauungen; nähere Ausführungen hierüber sollen an anderem Orte erfolgen, doch muss wohl hier gesagt werden, dass sich der Meinungsunterschied hauptsächlich bezieht auf Tucher's Vorschriften bezüglich des Tritonus und der falschen Quinte in verschiedenen Stimmen, der Zulässigkeit von Abänderungen in der Imitation, der Angabe dreier sich folgender Halbtöne bei der Kadenz, des Fortschritts von einer unvollkommenen zur vollkommenen Konsonanz, der Massregeln gegenüber in der Kadenz auftretenden schlechten Sprüngen, bezüglich der Abgrenzung der Kompetenz bei den Regeln über die Kadenzen gegenüber jenen über die unvollkommenen Konsonanzen.

Die vom Unterfertigten beigeetzten Versetzungszeichen stehen in kleinerer Schrift über den Noten; mit Einführung des Taktstriches ist die moderne Geltung des *Accidenz* für den ganzen Takt, aber lediglich für diesen, angenommen. Bei meinen Zusätzen das *B cancellatum* (§) als Aufhebungszeichen für das *Bro-tundum* (b) zu gebrauchen, wie es die Logik der alten Tonarten erforderte††), konnte ich mich nicht entschliessen, sondern habe dem Bedürfnis der modernen Partitur die Konzession gemacht, das *B quadratum* (q) in seiner heutigen Bedeutung als Aufhebung sowohl des b, als § zu gebrauchen. Als nothwendige Folge hieraus musste dann freilich auch das im System niedergeschriebene *Bcancellatum* durch die mehrfach anderweitig geübte Einschliessung in Klammern im modernen Sinn verdeutlicht und durch q, in kleinerer Schrift über das System gesetzt, kommentirt werden. Es sollen ja die Zusätze des Bearbeiters gerade das Mittel bilden, die ältere Musik der heutigen Generation wieder nahe zu bringen, und, wie die Dinge liegen, scheint jede nicht unumgänglich nothwendige weitere Erschwerung des Studiums den Hauptzweck zu gefährden.

Der musikalische Theil unserer Arbeit ist somit erörtert. Letztere führt uns nun zur Unterlegung der Worte unter die Noten.

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts wurde der Textunterlage von den Tonsetzern allgemein besondere Beachtung geschenkt. An dieser vortheilhaften Bewegung participirt Lasso, ja er ragt in derselben sogar hervor, so dass Fr. Bellermann†††) bei Definition der Grundsätze, welche die

*) Witt glaubte solche zu geben in seinem Aufsatz »Die Harmonik der alten Musiker« *Musica sacra* 1874 S. 57. Eitner lieferte Material in den Monatsheften für Musikgeschichte, 1876, S. 83 ff., bei der Besprechung von Palestrina's Motetten, vierter Band (herausgegeben von Fr. Espagne) 1878, S. 39 ff., in den Auszügen aus Prätorius' *Syntagma* 3. Theil; endlich gab Eitner eine Zusammenstellung praktischer Beobachtungen, Monatshefte 1888, S. 7 ff.

**) Allgemeine musikalische Zeitung 1873, S. 1, 17, 33, 49, 65, 81, 129, 161, 177, 193, 209.

***). Gleichfalls in der Allg. musik. Zeitung: I. Über Aufführungen älterer Tonwerke (1870). II. Die tonischen Elemente und die Temperatur (1871). III. Die rhythmischen Elemente (1871). IV. Der Kontrapunkt (1873). V. Die Tonarten (1873).

†) Es ist unverständlich, wie die Regel *una nota super la u. s. f.* so vielfach Veranlassung wurde die *nota super la* anzunehmen, wo das angrenzende Hexachord gar nicht in Frage kam.

††) Vergl. über diese Frage: Spitta a. a. O., S. IX.

†††) Kontrapunkt, 2. Aufl., S. 417 ff.

Komponisten des 16. Jahrhunderts bei der Wortunterlage leiteten, gerade auf unseren Meister sich berufen konnte. Diese Grundsätze enthalten die Hauptregel, dass, wenn mehrere Noten auf einer Silbe standen »nur nach den grösseren Notengattungen (ganzen und halben Noten), **niemals** aber nach einer Viertelnote« neu ausgesprochen werden solle*).

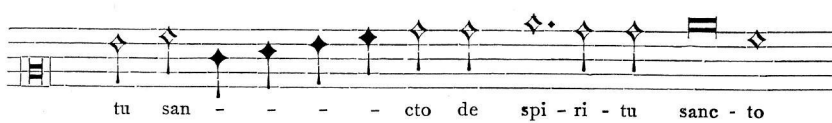
Dass Lasso im Allgemeinen nach dieser Vorschrift unterlegte, darüber kann kein Zweifel herrschen; die absolute Gültigkeit der Regel aber stellt der Unterfertigte in Frage.

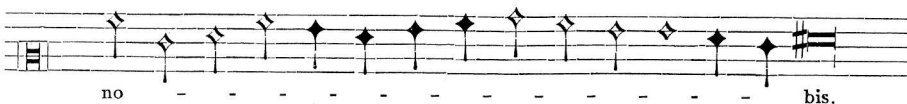
Denn gerade in sonst unverkennbar sorgfältig behandelten Lassodruckten finden sich Stellen, in denen der Regel entgegen unterlegt ist und zwar — wie hervorgeht, nicht etwa aus typographischen Willkürlichkeiten und Zufälligkeiten, sondern aus der Wahl der Textworte, aus dem Bau der Komposition, dem Melos und dergl. — mit bewusster Absicht, die nur die des Komponisten gewesen sein kann. Ich stelle die im ersten und zweiten Buch der (in unserem Bande publicirten) fünfstimmigen Madrigale enthaltenen Fälle am Schlusse dieses Vorworts zusammen, bei denen sich fast nirgends ohne gewaltsamen Eingriff (Vertauschung der durch jene zahllosen Stellen, in denen sich ein Wort mit einer Silbe deckt, sanktionirten Worte) die alte Unterlage ändern lässt. Aus anderen Druckten könnten solche Beispiele beliebig vermehrt werden. Sollen wir hier korrekter sein als der alte Meister? Dies schiene mir die Kompetenz des Herausgebers zu überschreiten.

Ein zum mindesten nicht weniger zuverlässiges Material als die Drucke bilden aber die Chorbücher, aus denen die alte herzoglich bayerische Hofkapelle unter Leitung des Komponisten die Werke ihres Kapellmeisters sang. Bei Prüfung dieser kostbaren Folianten finden sich zahlreiche weitere Belege für unsere Anschauung, und zwar in Kompositionen, in denen der Text nicht nach älterer Manier beiläufig beigezeichnet, sondern durchweg sorgfältig unterlegt ist.

Von besonderem Interesse ist hierbei zunächst Cod. 14 (Ms. 9), welcher die Messe Domine secundum actum meum**) enthält. Dieselbe weist nämlich mehrfache Abänderungen in der Wortvertheilung von Lasso's eigener Hand auf. In diesem, also vom Komponisten nach dem zur Beurtheilung stehenden Gesichtspunkt nachgeprüften Werke findet sich aber unter Anderem:

1. S. 26: 

2. S. 30: 

3. S. 52: 

Der Druck der Messe (1570 Lovani, Phalese) hat allerdings Beispiel 2 im Sinne der Regel verändert (die beiden anderen Stellen sind durch das Sekundozeichen verschleiert). Doch ist ausgeschlossen, dass diese Korrektur auf Lasso zurückzuführen wäre, da der Text des Drucks durchweg eine von der Handschrift unabhängige Behandlung aufweist.

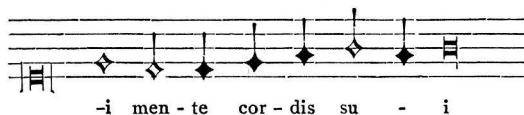
*) A. a. O., S. 419.

**) Vermuthlich die erste Komposition, mit der Lasso in München debütierte. Vergl. meine »Beiträge etc.« S. 57.

Aus anderen Codices wollen sodann folgende Belege, insgesamt Kompositionen Lasso's entnommen, hier Platz finden:

4. Cod. 131 (Mss. 2744) Exaltabo te, Blatt 36: 

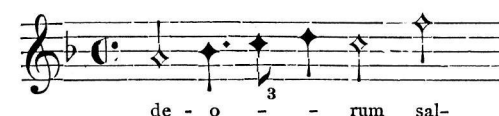
5. Cod. 82 (Mss. 2756) Magnificat (Jubilus 24) S. 49a:



6. Cod. 48 (Mss. 2749) Nr. 4 Marcuspassion, S. 19a:



7. Ebenda, S. 27: 

8. Ebenda, S. 35a: 

9. Cod. 51 (Mss. 14) Nr. 9 Nunc dimittis, S. 58: 

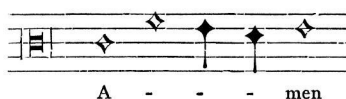
10. Ebenda, Nr. 13 Nunc dimittis, S. 77: 

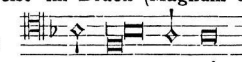
11. Cod. 72 (Mss. 32) Intr.: Suscepimus Dominus misericordiam:



Dass die Münchener Kapelle in diesen und ähnlichen Fällen anders sang als vorgezeichnet, scheint bei den, ich wiederhole, sonst der Regel Rechnung tragenden Vorlagen ausgeschlossen.

Für die stereotypen Schlussformeln sind übrigens bereits anderweitig die Konsequenzen unserer Vorschrift abgelehnt worden. M. Haller, der, wie allein seine Ergänzungen zu Palestrina-Fragmenten beweisen, treffliche Kenner der Alten heisst die Unterlage

 gut**); bei Stellen wie: 

*) Diese Stelle weist im Druck (Magnum opus 115) eine jener nicht seltenen kleinen Abweichungen zwischen den Münchener Codices und den Drucken auf: . Massgebend dürfte wohl die von Franz Flori geschriebene und 1581, die 9. Okt. datirte Version sein.

**) Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang, Regensburg 1891, S. 140. Haller empfiehlt auch den geringeren oder grösseren Wohlklang bei der Wortvertheilung nicht ausser Acht zu lassen und steht hierin nicht allein. Herr Domkapellmeister W. Widmann in Eichstädt schreibt dem Unterzeichneten: »In der Praxis richte ich mich manchmal nach etwas Anderem als dem starren Prinzip: in einem Gange unmittelbar nach einer kurzen Note keine neue Silbe zu bringen. Und dieses Andere ist der Wohlklang, bezw. die Nothwendigkeit in gewissen Höhen gewisse Vokale zu meiden«. — Es ist vielleicht verstattet, hier auch noch eine andere wichtige, die Wiederbelebung der alten Meister be-

haben verschiedene neuere Herausgeber alter Musik*) das $\frac{h}{2}$ ohne Weiteres zum ersten c gezogen. Als geradezu schlecht müsste in diesen beiden Fällen die Abänderung der alten Unterlage im Sinn der Regel bezeichnet werden, wenn bei poetischen Texten dadurch die vom Komponisten gewollte Betonung der vorletzten Vers-Silbe, wie dies z. B. in den im vorliegenden Bande enthaltenen Madrigalen der Fall ist, unmöglich gemacht wird. Aber auch andere Ausnahmen zu machen können wir nach der Ansicht des Unterfertigten nicht umhin. Die in Betracht kommenden Fälle lassen sich, so weit ich sehe, in folgendem Schema unterbringen: Wenn in einer Reihe Semiminimen eine be-

sondere Phrase abgegrenzt ist; bei der Triole, z. B. ; aus Gründen der Imitation

oder wenn sonst der Text konform den anderen Stimmen soll untergebracht werden; aus Gründen des Wohllauts (s. die Anmerkung) ist Lasso (wie in den obenerwähnten Schlussformeln) von der Regel abgegangen. Die einschlägigen Stellen wird also der Herausgeber getreu der Vorlage belassen.

Von den beiden alten Theoretikern, die auf unsere Frage eingehen, Vicentino und Zarlino, schliesst der Erstere, so scharf er sonst die Regel fasst, doch Abweichungen**) »per necessità« und »per bisogno« prinzipiell nicht aus. Bei Zarlino steht die Vorschrift nicht im Vordergrund, sondern findet sich unter einer grösseren Zahl anderer Regole, deren einzelne die absolute Gültigkeit ihrer Genossin wieder aufheben; dem entsprechend formuliert der grösste Tonlehrer der alten Zeit denn auch***): »La Quarta (sc. regola è) che *rare volte* si costuma di porre la sillaba sopra alcuna Semiminima; ne sopra quelle figure, che sono minori di lei, ne alla figura, che la segue immediatamente« . . . »La Sesta, quando si porrà la sillaba sopra la Semiminima, si potrà anco porre vn' altra sillaba sopra la figura seguente« . . . »La Nona, che dopo l'hauere accommodato tutte le sillabe, che si

treffende Frage zu berühren. Ziemlich allgemein wird angenommen, es müsse in Fällen wie:  zwischen den beiden f geathmet werden. Hiegegen wendet sich Widmann (in einer lehrreichen Analyse von Hasler's Messe »Dixit Maria«, Chorwächter 1892 Nr. 3) wie folgt: »Ich muss gestehen, dass ich, je länger desto weniger, mich mit dieser (der fraglichen) Ansicht befreunden kann. Denn fürs Erste ist es unbequem, zwischen zwei sich rasch folgenden Noten zu athmen, da das Athmen immer eine Stockung in dem Tonfluss bewirkt, eine Lücke reisst die um so fühlbarer wird, je kürzer die vor dem Athemholen stehende Note ist. Sodann hat die erste dieser Noten (hier das erste f) melodisch-rhythmische Bedeutung, ist Antizipation, steht also mit der folgenden in kausalem Nexus, und soll deswegen nicht von ihr losgerissen werden. Sie ist dazu von grosser, melodischer Anmuth, die verloren geht (namentlich im grossen Raum), wenn sie durch Athemholen verkürzt wird. Endlich ist es für die folgende Note gefährlich, wenn sie mit frischem Athem angesungen wird; eine betonte Note mit frischem Athem nach einer kurzen unbetonten angesungen, wird leicht zu stark, wird gehackt. Nun darf aber in unserem Falle (und in allen derartigen) die Synkope durchaus nicht stärker werden als die betonte auf den vorhergehenden ersten Taktstrich. Das sind die Gründe, die mich bestimmen, solche Stellen

regelmässig:  singen zu lassen, also d. h. man halte das erste f sein volles Viertel aus, singe das folgende f an

ohne vorher zu athmen, nur stosse man diese zweite Note ein wenig an. Nach der langen Note (hier nach der Synkope) kann unbeschadet des Tonflusses etwas geathmet werden; weil die lange Note — vorab im grossen Raume — so lange fortklingt, dass ein kleiner Athemzug zwischen sie und die folgende Note keinen bemerkbaren Riss macht. Freilich muss auch hier das Athmen rasch geschehen, und darf nicht tief sein, weil die Phrase noch nicht zu Ende, zu einer Cäsur also keine Veranlassung gegeben ist.« Diesen Ausführungen sekundiert die Theorie vorzüglich. Mit dem des gleichmässigen Tonflusses halber erlassenen Verbot, eine neue Silbe gerade in diesem Fall auf der repetitrenden Note anzusprechen, ist die Forderung, zwischen den beiden Noten zu athmen, hinfällig. — Seit Niederschrift dieser Zeilen hatte der Unterfertigte Gelegenheit eine andere sehr gewichtige Stimme einzuholen, Franz Wüllner, der bekanntlich das Athemholen in unserem Falle vorschreibt. Wüllner hält die Widmann'sche Praxis mit einem grossen Chor für undurchführbar, will aber nur mit »halbem Athem« (er setzt in diesen Fällen das entsprechende Zeichen) gesungen wissen.

*) z. B. Peter Wagner in seiner Ausgabe von Rore-Petrarca's Vergini. Leipzig 1893. Breitkopf und Härtel.

**) L'antica musica ridotta alla moderna prattica. In Roma, appresso Antonio Barre 1555, S. 87. Die erste Ausnahme ist nicht recht verständlich: »se qualche uolta per necessità appresso le pause, ò appresso il fine, che l'occorresse sotto due minime, (?) pronuntiare una sillaba sotto la seconda minima (per bisogno) non sarà grande errore, ne anchora doppò una minima con un punto, se si proferirà una sillaba sotto una nera seguente (non sarà gran fallo) ma per regola generale si terrà l'ordine sopradetto, di pronuntiare cantando la sillaba sopra la seconda bianca doppò le nere ascendenti et descendenti«.

***) Le institutione harmoniche. In Venetia 1558, S. 340.

trouano in un Periodo, ouero in una parte della oratione, alle figure cantabili; quando resterà solamente la penultima sillaba, et ultima; tale penultima potrà hauere alquante delle figure minori sotto di se; come sono due, o tre, et altra quantità; pur che la detta penultima sillaba sia longa et non breue« . .

Die letztere Vorschrift dürfte Lasso's fragliche Behandlung der Schlussformel, die vorhergehende in vielen Fällen die Ausnahme bezüglich der zwischen Semiminimen abgegrenzten Phrase aus der alten Theorie rechtfertigen.

Ein weiterer Punkt bei der Textunterlage ist die Auflösung des secundo-Zeichens ij. In gewissen Messtheilen lässt letztere die verschiedenste Behandlung zu, es muss also die Unterlage des Bearbeiters kenntlich gemacht werden, was durch Kursivschrift leicht zu erzielen ist. Fast in allen anderen Fällen ergibt sich bei Lasso die Auflösung des ij von selbst. Doch ist der Einheitlichkeit halber von dem Unterzeichneten auch hier die Kursivschrift verwendet.

Wichtiges für das Verständnis des Textes sodann kann unsere heute im Gegensatz zur alten Zeit regelrecht funktionierende Interpunktion wirken. Es war mein Bestreben dieselbe in solchem Sinn überall einzusetzen.

Zum Schluss einige Bemerkungen bezüglich der Orthographie des Textes. — Gerade auf Leute, bei denen Handschriften und Drucke des 16. Jahrhunderts nicht zum täglichen Brot gehören, übt die alte Orthographie einen eigenthümlichen Zauber, sie ist sogar vielfach das Erste, was interessirt. Ich erachte das Festhalten derselben für einen wesentlichen Faktor, soll es uns gelingen das kulturhistorische Milieu heraufzubeschwören, den Leser der Partitur — und auch der Hörer liest den Text auf dem Programm —, in die eigenartige Stimmung zu versetzen, in der er den Odem einer entschwundenen Zeit aus den Madrigalen, Villanellen, Liedern, Chansons wehen fühlt. Etwas anders liegt die Sache bei den Texten religiösen Inhalts, besonders wenn sie uns in einer todtten Sprache überliefert, vielleicht der heiligen Schrift entnommen sind, bei den Worten der Messe u. s. f. Hier deckt sich moderner und alter Gefühlsinhalt, die Orthographie kann getrost modernisirt werden. Dem entsprechend wird auch vom Unterfertigten vorgegangen werden; in den obengenannten Gattungen aber wird getreu das Original mit all' den Willkürlichkeiten und Wunderlichkeiten, die mit zu seiner Charakteristik gehören, nachgebildet. Näheres hierüber noch an den einschlägigen Stellen.

Schon Fielitz hatte in seiner kleinen, aber vielfach die Erfahrung langjähriger Arbeit in kurzen Worten sammelnden Schrift »Über einige Interessen der ältern Kirchenmusik«^{*)} ausgesprochen, dass das Madrigal für Lasso's musikalische Entwicklung von höchster Bedeutung gewesen sei. Diese Ansicht bestätigt sich vollauf. Wir haben also einen gewichtigen Grund, innerhalb der oben bezeichneten Gruppen Lasso'scher Werke mit der Neuherausgabe der Madrigale den Anfang zu machen. Indes kann es Wunder nehmen, dass nicht diesen italienischen weltlichen Vokalwerken die nachweislich ältesten Stücke^{**)} der Gattung vorangeschickt wurden, die Villanellen, zumal dieselben wiederum gerade für Lasso's Madrigal die Wege bereitet haben. Allein zu der Sammlung von 1581^{***)},

^{*)} München, Christian Kaiser, 1853, S. 24.

^{**)} Siehe des Herausgebers »Beiträge etc.« S. 94. Einige der in Frage kommenden Texte erweisen sich auch als neapolitanische Dialektdichtungen.

^{***)} Eitner, 1581b; Vogel I, 356.