

Der Notentext des vorliegenden Bandes folgt in den Schreibkonventionen getreu den Quellen des 16. Jahrhunderts. Schlüssel und Notenwerte sind beibehalten.<sup>1</sup> Bei den Zeichenformen sind die runden Varianten  $\downarrow$  in Übereinstimmung mit einem Wechsel, der sich der einfacheren Aufzeichnung wegen schon in Handschriften des 15. Jahrhunderts abzeichnet, gegenüber den eckigen  $\downarrow$  bevorzugt worden.

Ganz ohne Veränderungen ließ sich der Quellenbefund aber nicht wiederholen. Die synoptische Anordnung der Stimmen in Partiturform fordert Eingriffe. Thrasybulos G. Georgiades (1956) und Edward E. Lowinsky (1960) haben dafür plädiert, die hier nötigen Entscheidungen nach dem vermuteten Bild der Kompositionsniederschrift zu treffen.<sup>2</sup> Ihr Appell ist in einer Zeit normativ ausformulierter Editionsrichtlinien, die sorgfältig auf Verlegerwünsche und wissenschaftspolitische Fördermaßnahmen abgestimmt waren, ungehört verhallt. Allerdings war damals auch noch strittig, inwieweit es Partituren überhaupt gegeben hatte und wie sie ausgesehen haben könnten. Die Existenz eines Taktstriches schien vielen Forschern schlechthin unvorstellbar.<sup>3</sup> Der »Bourdeney-Codex« blieb als Einzelfall weitgehend außer Betracht.<sup>4</sup> Und ein so wichtiges Dokument wie der »Tarasconi-Codex«, der die Thesen Lowinskys im wesentlichen bestätigen konnte, wurde überhaupt erst 1974 bekannt und 1987 allgemein zugänglich.<sup>5</sup>

Der heutige Forschungsstand und ein grundlegender Wandel in Herstellungstechniken beim Notensatz, der die verschiedensten Anpassungen erlaubt, ließen neue Überlegungen zur Editionstechnik angebracht erscheinen.

## Komponier- und Aufführungsschrift

Die Zeugnisse für Partituren aus dem 16. Jahrhundert sind, gemessen an der überwältigenden Fülle von Stimmen und stimmenbezogenen Chorbüchern, spärlich. Das hat äußer-

liche Gründe. Da die synoptische Aufzeichnungsform für Aufführungen ungeeignet war, bestand kein Anlaß, Kompositionsniederschriften in Gebrauchssammlungen von Musikalien aufzunehmen. Als »Handwerkszeug« des Komponisten standen Partituren zudem im Banne eines Zunftdenkens, dem es auf Öffentlichkeit nicht ankam. Sie blieben Sache von wenigen Kennern.

Die eingeschränkte Funktion förderte, begleitet von immer aktuellen Einsparungen an Schreibmaterial, eine »transitorische« Notierung: Komponisten des 16. Jahrhunderts entwarfen ihre Werke vorzugsweise auf abwischbaren Holz- oder Schiefertafeln, die nach dem Herausschreiben der Stimmen für die Aufführung wieder gelöscht werden konnten. Wenn ein Werk das Stadium der Aufführungsschrift erreicht hatte, war die Kompositionsschrift entbehrlich geworden.

Am Stuttgarter Hof bedienten sich die Kapellmeister zu dem *Componirn* einer großen Schiefertafel. Aktenkundig wird sie 1568, als die Kantorei sie von der Witwe des 1566 verstorbenen Hofkapellmeisters Sigmund Hemmel erwirbt (vgl. Abb. 01)<sup>6</sup>:

*Aussgeben Gelt / Vff die Cantorei vnd Hoff / Capell in gemain*

*den vij Januarij Sigmund Hemmels nachgelassner Wittib umb ain grossen Palierten schiffer stein zu dem Componirn laut Zedels*  
j gld xxx kr.

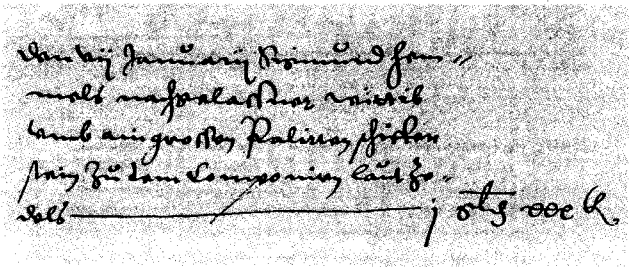


Abb. 01: Erwähnung eines polierten Schiefersteins als Kompositionstafel in den Stuttgarter Rechnungsbüchern 1567/68 am 7. 1. 1568 (Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Die »verschlossene« Registratur des altwürttembergischen Kirchenrats, A 282, Bd. 1303).

Nach dem Ankauf war der abwischbare *grosse* Schieferstein vermutlich beim Amtsnachfolger Ludwig Daser in Benutzung, von dem er auf dessen Schwiegersohn und Nachfolger Balduin Hoyoul übergegangen sein dürfte. Eine vergleichbare *tavola di pietra da comporre musica* ist

<sup>6</sup> Erstmals erwähnt bei Gustav Bossert, Die Hofkantorei unter Herzog Christoph, in: Württembergische Jahreshefte für Landesgeschichte, Neue Folge, 7, 1898, S. 134 (mit falschem Datum 1565; vgl. auch MGG VI, Sp. 139), wörtlich zitiert dann bei Siegfried Hermelink, Die Tabula compositoria, in: Festschrift für Heinrich Besseler zum 60. Geb., Leipzig 1961, S. 221-230, hier S. 229. Bossert vermutete, der Stein wäre in einen Tisch eingelassen gewesen.

<sup>1</sup> Zu den Grundentscheidungen s. meinen Beitrag Schrift der Moderne und Musik der Vergangenheit, in: Musik als Text, Kgr.-Ber. Freiburg 1993, Kassel 1998, Bd. 1, S. 78-81.

<sup>2</sup> Thrasybulos G. Georgiades, Zur Lasso-Gesamtausgabe, in: Kgr.-Ber. Wien 1956, Graz und Köln 1958, S. 216-219. Edward E. Lowinsky, Early Scores in Manuscript, in: JAMS 13, 1960, S. 126-173.

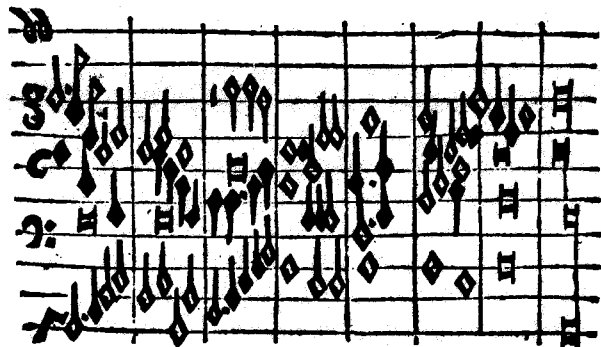
<sup>3</sup> So noch 1997 Clytus Gottwald in einer Rezension von Band 3 der Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg (in: Musik in Baden-Württemberg, Jahrbuch 4, 1997, S. 287f). Ganz auf dem Stand der 50er Jahre sprach Gottwald mit Hinweis auf die Taktstriche und ihre Notierungskonsequenzen von einem »höchst modernen Druckbild«.

<sup>4</sup> Nanie Bridgman und François Lesure, Une anthologie »historique« de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle: le Manuscrit Bourdeney, in: Miscelánea en homenaje a Moñsenor Higinio Anglés, vol. 1, Barcelona 1958-61, S. 161 bis 174.

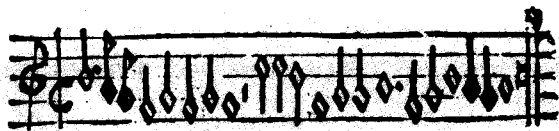
<sup>5</sup> Guglielmo Barblan und Agostina Zecca Laterza, The Tarasconi Codex in the Library of the Milan Conservatory, in: MQ 60, 1974, S. 195-211. Faksimileausgabe durch Jessie Ann Owens, New York und London 1987 (Renaissance music in facsimile, 11).

1571 im Nachlaß des Florentiner Komponisten Francesco Corteccia erwähnt.<sup>7</sup>

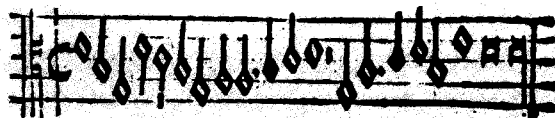
Welche Vorlinierungen und Einrichtungen die Stuttgarter Komponiertafel besessen hat, wissen wir nicht. Die Zeugnisse aus theoretischen Schriften und erhaltenen einzelnen Partituren bis hin zum Druck der Madrigale Gesualdos von 1613 erlauben aber doch ein ungefähres Bild.<sup>8</sup>



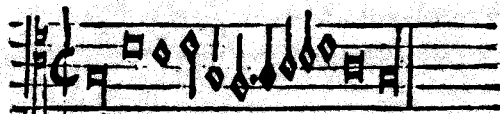
Sequitur Resolutio.



DISCAN.



ALTVS.



TENOR.



BAS.

Abb. 02: *Scala decemlinealis* samt Auflösung (*resolutio*) in Einzelstimmen bei Lampadius, *Compendium musices*, Bern 1537, 1541, f. Fvii, nach dem Exemplar der UB Tübingen aus dem Besitz von Martin Crusius.

<sup>7</sup> Jessie Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York und Oxford 1997, S. 105.

<sup>8</sup> Siehe dazu: Rudolf Schwartz, *Zur Partitur im 16. Jahrhundert*, in: *AFMw* 2, 1919/20, S. 73-78; Edward E. Lowinsky, *On the Use of Scores by 16th-Century Musicians*, in: *JAMS* 1, 1948, S. 17-23; ders. 1960 (s. Anm. 2); Siegfried Hermelink, *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1960 (speziell S. 35-52: »Niederschrift und Satzkonstruktion«); ders. 1961 (s. Anm. 6); Jessie Ann Owens 1997 (s. Anm. 7).

Zur Koordinierung der Stimmen benutzten Musiker zwei Darstellungsformen, einerseits die eines Großsystems von zehn Linien (*scala decemlinealis*, vgl. Abb. 02), andererseits die bis heute übliche Kombination mehrerer Fünflinien-Systeme (Abb. 03).

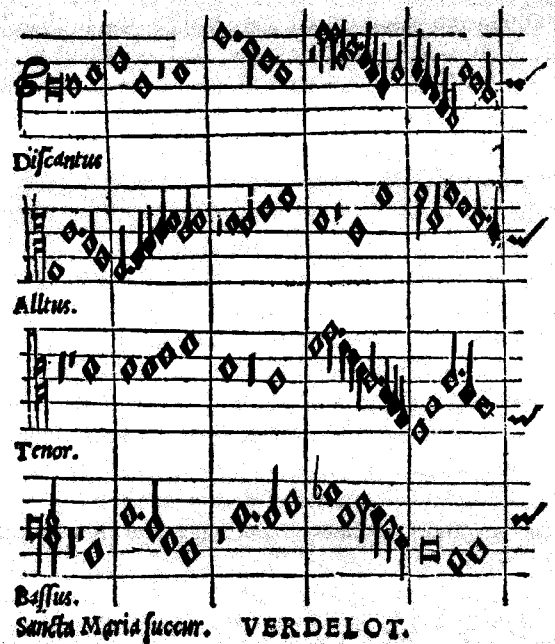


Abb. 03: Erstes Beispiel einer nach Stimmen geordneten Partitur bei Lampadius, *Compendium musices*, Bern 1537, 1541, f. Gvi, vgl. Abb. 01.

Das große Zehnersystem hatte den Vorzug, alle Zusammenklänge klar vor Augen zu führen.<sup>9</sup> Der Preis war eine Undeutlichkeit im Verlauf der einzelnen Stimmen. Dem ließ sich durch Benutzung verschiedener Farben (in Abb. 02 ist der Altus durchgehend mit schwarzen Noten wiedergegeben), mit unterschiedlichen Notenformen oder auch kleinen Verbindungsstrichen abhelfen.<sup>10</sup> Solche Maßnahmen hatten aber wohl eher didaktische Funktion, wie überhaupt die *scala decemlinealis* in ihrer Analogie zur Guidonischen Hand ein Hilfsmittel für Anfänger gewesen sein mag.<sup>11</sup> Lippius weist das Zehnersystem jedenfalls

<sup>9</sup> Ältester Beleg für das Großsystem ist das Beispiel in einem anonymen Kompositionstraktat einer Regensburger Handschrift um 1476 (Farb-Faks. in *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil 7, Sp. 1429); hier genügen 9 Linien, weil *c*<sup>2</sup> nicht überschritten wird.

<sup>10</sup> Farben, die Calvisius 1589 erwähnt (Zitat bei Hermelink 1961, S. 226), benutzt neben der Regensburger auch die Berliner Handschrift *Mus. theor.* 1175, f. 107 (Faks. bei Heinrich Bellermand, *Der Contrapunct*, Berlin 1862, und Hermelink 1960, S. 34). Unterschiedliche Notenformen erwähnt Gallus Dreßler 1563 (*quadratas notulas ... triangulares ... rotundas*, Zitat bei Hermelink 1961 S. 225). Für Verbindungsstriche, als Zusatzhilfe auch in der Regensburger Handschrift anzutreffen, entschied sich Venceslaus Philomathes 1512 (Faks. bei Owens 1997, S. 18).

<sup>11</sup> Jessie Ann Owens hat den didaktischen Aspekt pauschal auf alle Arten von Partituraufzeichnung ausdehnen wollen. Tendenz dieser Interpretation ist es, als Hauptpraxis das Komponieren in Stimmen plausibel zu machen. Die vorgelegten Beweise scheinen mir aber nicht ausreichend. Unterschätzt ist möglicherweise die Phase zwischen erster synoptischer Aufzeichnung und endgültiger Stimmversion, eine Phase, in der Korrekturen möglich werden, aus denen man nicht notwendig auf eine erste Niederschrift schließen muß.