

kittet, allerdings nicht ohne daß sie eventuell modifizierend in die Sinnggebung eingreift, wie z. B. bei Frage und Antwort, beim Hinweisen auf gewisse Wortbedeutungen im Tonfall usw.

Die Aufgabe der Ausbildung des Systems von Lautelementen, welche in der Sprache der Artikulation zufiel, erfüllt hingegen in der Musik die Intonation durch die Schaffung der Tonsysteme. Es ist weiterhin die kontinuierliche melodische Linie, welche als Produkt der Intonation zur Grundlage der musikalischen Sinnbildung wird. Hier tritt die Artikulation als gliedernde Kraft ein und wirkt allerdings vor allem durch die musikalische Phrasierung modifizierend in den musikalischen Sinn ein.

Aus dieser reziproken Funktion der Artikulation und Intonation in der Sprache einerseits und in der Musik andererseits ergeben sich bemerkenswerte Folgen wie für den Aufbau des Sinsträgers, so auch der Sinnbildung. Nur auf zwei dieser Konsequenzen möchte ich kurz eingehen.

Erstens leitet die sprachliche Artikulation im phonologischen System, die musikalische Intonation im Tonsystem zur Entwicklung von einer sehr fein differenzierten, diskret auseinandergehaltenen, jedoch verschiedentlich durchorganisierten und gereihten Elementenmannigfaltigkeit, wobei Intonation in Sprache und Artikulation in Musik auf wenige im Vergleich zum vorigen ganz grob unterschiedene Mittel sich beschränkt. Das ist meines Erachtens von großer Bedeutung für die Verbindung von Wort und Ton im Gesang, worin sprachliche Intonation der musikalischen und musikalische Artikulation der sprachlichen einen breiten Spielraum zu freier Entwicklung zuläßt.

Zweitens führt Besagtes zu ganz grundsätzlichen Unterschieden des Aufbaues der Sinnbildung im zeitlichen Ablauf. Während für die Sprache von der Artikulation her das Aneinanderreihen von einzelnen Bedeutungseinheiten im Vordergrund steht, erhält in der Musik die Formung des Ganzen, welches im intonierten Zeitverlauf zustande kommt, für die Sinnbildung eine Belastung, welche die musikalische Form in den Vordergrund rückt. Es resultiert daraus, daß für das verstehende Bewußtsein in der Sprache die Bedeutungsstatik, in der Musik hingegen die Bedeutungsdynamik vordringlich ist.

LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT / FRANKFURT/MAIN

Die Rostocker Praetorius-Handschrift (1566)

Zusammenfassung¹

Die Rostocker Universitätsbibliothek besitzt unter der Signatur *Mus. Saec. XVI—49¹⁻⁶* eine sechsbändige Musikhandschrift in Stimmbüchern, die den Titel *Opus musicum, excellens et novum* trägt. Diese Quelle ist der Musikforschung bisher fast unbekannt geblieben, obwohl sie zu den umfangreichsten Sammlungen der Reformationszeit gehört. Im Format schließt sie sich jenem Typus der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts an, der die Grenzen zwischen Chorbuch und Stimmbuch weitgehend verwischt, also Foliogröße aufweist. Ihre vorzügliche Erhaltung läßt den Schluß zu, daß sie nie dem praktischen Musizieren gedient hat. Sie wurde von dem Hamburger Organisten Jacob Praetorius im Jahre 1566 angelegt und dem kunstliebenden Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg — Schwerin gewidmet. Die Quelle enthält 204 mehrstimmige, zum Teil sehr umfangreiche geistliche Kompositionen in lateinischer Sprache, von einem deutschsprachigen *Herr Gott, dich loben wir* abgesehen. Nur 48 Werke sind signiert. Nach Vergleichen mit den entsprechenden Drucken und Handschriften der Reforma-

¹ Eine ausführliche Beschreibung der Handschrift nebst einem Katalog erschien in meiner Studie *Das Opus musicum des Jacob Praetorius von 1566*, in: *Acta Musicologica* XXVIII, 1956, S. 96—121.

tionszeit konnten für 44 Stücke vorerst keine Konkordanzen ermittelt werden. Es ist anzunehmen, daß ein Teil davon als Unica anzusprechen ist.

Der Inhalt des *Opus musicum* ist übersichtlich nach liturgischen Gesichtspunkten gegliedert. Die vier getrennten Teile enthalten, jeweils in Ordnung des Kirchenjahres mit der Festbezeichnung versehen, Kompositionen zum *Ordinarium Missae*, *Proprium Missae* und zum *Vespertinesdienst*. Der erste Teil umfaßt 36 *Responsorien*, von denen 32 von Balthasar Resinari stammen und offensichtlich dem Rhau-Druck aus dem Jahre 1543 entnommen wurden, 8 teilweise hier singular überlieferte *Te deum laudamus*-Kompositionen und 19 *Introiten*. Von ihnen sind etwa die Hälfte aus den entsprechenden Rhau-Drucken kopiert, 3 in Isaacs *Choralis Constantinus* zu finden, während für 6 Werke keine anderen Quellen nachzuweisen waren. Der zweite Teil der Handschrift enthält 25 Messen, nach Stimmenzahl in 12 vierstimmige, 11 fünfstimmige und 2 sechsstimmige Vertonungen des *Ordinarium Missae* geordnet. Unter den zahlreichen Unica sind die *Missa super Forseulement* von Nicolas Gombert, eine anonyme, nicht mit den gleichnamigen Werken von Leonhard Paminger und Johannes Baston identische Messe über das protestantische Kirchenlied *Bewahr mich Herr* und zwei Transkriptionsmessen von Jachet besonders hervorzuheben. Im dritten Teil stehen 15 *Alleluia* mit Sequenzen, meist von Meistern der Reformationszeit geschrieben, abgesehen von drei wahrscheinlich singular überlieferten Stücken, 4 winzige Responsionen und 7 überwiegend unbekannt *Benedicamus*-Kompositionen. Der vierte Teil des *Opus musicum* gehört zu den wichtigsten der ganzen Quelle. Neben 23 im Fauxbourdonsatz komponierten Psalmen, fast alle aus Rhau's *Vespertinum precum officia* von 1540 kopiert, enthält er nicht weniger als 43 Hymnen, darunter 15 anderweitig nicht nachweisbare Stücke. 24 *Magnificat*-Kompositionen beschließen die Sammlung. Unter den 3 anonymen Werken scheint das im siebenten Ton von Josquin des Prés zu stammen. Es war bisher nur in der Tenorstimme des zuverlässigen Budapester Manuskriptes *Bártfa* 22 bekannt und ist nicht identisch mit den drei anderen *Magnificat* dieses Meisters².

HELMUT HUCKE / FREIBURG IM BREISGAU

Die beiden Fassungen der Oper „Didone abbandonata“ von Domenico Sarri

Im Februar 1724 wurde als erste Oper Metastasio's in Neapel seine *Didone abbandonata* mit der Musik von Domenico Sarri aufgeführt. Sarri ist bei der Betrachtung der „napolitanschen Schule“ bisher merkwürdig wenig beachtet worden. Er war 1679 geboren, war von 1704 bis 1707 und wieder seit 1725 Vizekapellmeister der königlichen Kapelle, von 1737 bis zu seinem Tode 1744 war er erster Kapellmeister¹. Seit etwa 1706 ist er ziemlich regelmäßig im napolitanischen Opernspielplan vertreten, und bemerkenswerterweise ist er der einzige Komponist der älteren Generation, der seinen Platz auch behauptet, als um 1725 die Generation der Leo und Vinci, die sich ihre ersten Sporen in der musikalischen Dialektkomödie verdient hat, den Opernspielplan in Neapel erobert.

Sarri hat seine *Didone* von 1724² für eine Wiederaufführung 1730 bearbeitet³. Derartige Bearbeitungen bestehen in der Regel im Austausch von Arien und in der Einrichtung für die jeweils zur Verfügung stehenden Sänger mit Rücksicht auf „l'abilità di chi l'ha da cantare“,

² Das *Deutsche Musikgeschichtliche Archiv* in Kassel besitzt die gesamte Handschrift auf Mikrofilm.

¹ U. Prota-Giurleo, *Breve Storia del Teatro di Corte e della Musica a Napoli nel sec. XVII—XVIII*, in: *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1952, S. 75 ff.

² Partitur in Neapel, Bibliothek des Konservatoriums.

³ Partitur ebda. Die Jahreszahl 1730 wird vom Schreiber der Partitur auf dem Titel angegeben. Der gleiche Schreiber hat eine ganze Reihe von Opernpartituren aus der Zeit um 1730, die heute in der