

DANSK
AARBOG
FOR
MUSIK
FORSKNING

1962

UDGIVET AF

DANSK SELSKAB FOR
MUSIKFORSKNING

I SAMARBEJDE MED

DET UNGE
TONEKUNSTNERSELSKAB

UNDER REDAKTION AF NILS SCHIØRRING OG SØREN SØRENSEN

Dansk aarbog for musikforskning 1962

Under redaktion af

NILS SCHIØRRING OG
SØREN SØRENSEN

UDGIVET AF DANSK SELSKAB FOR MUSIKFORSKNING
I SAMARBEJDE MED DET UNGE TONEKUNSTNERSELSKAB
KØBENHAVN 1962

Indhold

HEINRICH HUSMANN, dr. phil., professor ved universitetet i Göttingen	
Studien zur geschichtlichen Stellung der Liturgie Kopen- hagens (unter Zugrundelegung des Missale von 1510) . . .	3
BENGT JOHNSON, mag art., pianist og organist, København	
Hans Mikkelsen Ravn's Heptachordum Danicum 1646 (mit einer deutschen Zusammenfassung)	59
JAN MAEGAARD, mag. art., amanuensis ved Københavns Universitet	
A Study in the Chronology of Op. 23–26 by Arnold Schoen- berg	93
Oversigt over foredrag holdt i Dansk Selskab for Musik- forskning	116

Studien zur geschichtlichen Stellung der Liturgie Kopenhagens

(unter Zugrundelegung des Missale von 1510)

Von HEINRICH HUSMANN

INHALT

- I. Die Introitus der Trinitatissonntage
- II. Die Graduale der Trinitatissonntage
- III. Die Alleluia der Trinitatissonntage
- IV. Die liturgischen und historischen Beziehungen der Kopenhagener dominikalen Alluia-
reihe
 - a) Die Kopenhagener Alleluiareihe der Sonntage 1–25
 - b) Die Alleluiafaszikel
 - 1. Die aus dem Kopenhagener Faszikel herleitbaren Reihen
 - 2. Die nicht aus dem Kopenhagener Faszikel herleitbaren Reihen
 - 3. Die Alleluiafaszikel der älteren Handschriften

Es mag vielleicht rätselhaft erscheinen, wie man von einer »Kopenhagener Liturgie« sprechen kann, – ist es doch eine weitverbreitete Vorstellung, dass der gregorianische Choral bzw. die ganze Messliturgie seit Gregor dem Grossen (oder einer unter seinem Namen erscheinenden Persönlichkeit) endgültig geordnet ist und dass das moderne Graduale Romanum ihre von der bekannten Kommission der Päpstlichen Ritenkongregation vorgenommene wissenschaftliche Rekonstruktion ist. Beides ist nicht richtig. Was zunächst die Editio Vaticana betrifft, so ist sie nichts anderes als die Wiederherstellung der um 1500 in ganz Italien gebräuchlichen Liturgieform, – die wissenschaftliche Arbeit besteht in der Ausmerzung der während des 16., 17. und 18. Jhdts aufgetretenen Änderungen, insbesondere in der Beseitigung der in diesen Jahrhunderten vorgenommenen, z. T. barbarischen Kürzungen (vor allem der Melismen) und in der Wiederbenutzung der verlorengegangenen Liqueszenzen ü. ä. paläographischer Erscheinungen. Diese Arbeit ist eine rein musikalische, – der Text des Missale Romanum war während dieser Jahrhunderte unberührt geblieben. Die Anordnung dieses Missale geht nicht erst auf das 16. Jhd zurück, sondern reicht bis in die 1. Hälfte des 13. Jhd. Diese, wenn man so will, »neurömische« Liturgie löst etwa um 1220 die »altrömische« ab, ein Vorgang, der noch weitgehend ungeklärt ist.

Über die Entstehung dieser neurömischen Liturgie, die mit der des Franziskanerordens identisch ist, arbeitet vor allem Stephen J. P. van Dijk. Eine Zusammenfassung seiner zahlreichen Arbeiten gibt jetzt sein neues Buch (zusammen mit J. Hazelden Walker) *The origins of the modern Roman liturgy – The liturgy of the papal court and the franciscan order in the thirteenth century* (London 1960). Van Dijk stützt sich vor allem auf die Entwicklung der Rubriken, – einen sehr äusserlichen Teil der Liturgischen Bücher, – aber für die Philologie sind gerade die nicht-wesentlichen Teile oft die wichtigsten. Über die ganzen historischen Vorgänge findet man ausgezeichnete Darlegungen bereits in den einschlägigen Bänden von Mario Righetis *Manuale di storia liturgica* (Mailand 1945 u. f., die verschiedenen Bände in verschiedenen Auflagen). Aber trotz aller Anstrengungen ist im Grunde auch heute noch die Entstehung der neuen Form absolut ungeklärt und insbesondere wissen wir nicht, ob sie eine Schöpfung der Franziskaner ist, die die römische Kurie übernahm, oder umgekehrt eine Liturgie der Stadt Rom oder des Laterans oder des Petersdoms, die der Franziskanerorden sich zu eigen machte (so in der Ordensregel vorgeschrieben), – oder ob endlich der ganze Vorgang vielleicht noch sehr viel komplizierter war (wie ich an anderer Stelle gelegentlich darstellen werde).

Die neurömische Liturgie breitete sich zunächst in Italien aus und im 14. Jhdt sind hier bereits alle anderen liturgischen Formen von ihr verdrängt worden. Mit der Residenz der Päpste in Avignon dringt sie dann auch nach Südfrankreich vor, ebenso nach Nordspanien. Aber alle anderen Teile des mittelalterlichen Europa behalten bis ins 16. Jhdt ihre liturgischen Eigenheiten, – erst das Trienter Konzil bereitet ihnen ein Ende.

Was die Uniformierung des gregorianischen Chorals bzw. der westlichen Liturgie betrifft, so ist auch hier festzustellen, dass mit einer einzigen Annahme der ganze Sachverhalt nicht beschrieben werden kann. Was die Orationen betrifft, ist die historische Entwicklung des Sacramentars und die Herausarbeitung ihrer verschiedenen Stufen, leonianisch, gelasianisch, gregorianisch, hadrianisch usf. eine so komplizierte Angelegenheit, dass sie noch Generationen von Theologen und Philologen reichstes Material zur Anwendung alter und Schaffung neuer philologischer Methoden geben wird. Die Teile des Proprium (Introitus, Graduale, Alleluia bzw. Tractus, Offertorium und Communio) sind sehr viel leichter überschaubar. Trotzdem sind hier sogar noch die prinzipiellen Fragen zu lösen. Wie gross die Unklarheiten auch heute noch sind, mögen zwei Beispiele zeigen. Archdale A. King hat eine Reihe bezaubernd aufgemachter Bücher geschrieben, die die verschiedenen christlichen »Riten« behandeln. Da treten mailändisch, römisch, mozarabisch u. a. auf, aber ebenso stehen gleichberechtigt und ohne irgendeine nähere Unterscheidung wahllos zwischen diesen auch die Riten von Lyon, Aquileja, Nidaros (Drontheim). In Wirklichkeit sind die letzteren Riten aber nur Spezialformen der römischen Liturgie. Offenbar liegt es daran, welchen Einteilungsgrundsatz man anwenden will, – wenn Lyon einen eigenen »Ritus« besitzt, haben sämtliche anderen Diözesen, die nicht die neurömisch-franziskanische Form angenommen haben, auch einen eigenen »Ritus«, etwa Paris, Köln, Reims, Utrecht usw. In diesem Sinn gibt es dann eben auch eine Liturgie von Kopenhagen, – so wie es eine von Nidaros gibt. Ein anderes Beispiel für die herrschende Begriffsverwirrung ist die nicht von der Liturgiewissenschaft, sondern von der Musikwissenschaft

geschaffene Modetorheit des »altrömischen« Choral. Seine Propagatoren setzen ihn dem römischen Choral gleichberechtigt an die Seite, ja möchten ihn z. T. als älter und daher noch ehrfurchtgebietender ansehen. Man wundert sich eigentlich, warum entsprechend dem »gregorianischen« Choral hier nach Analogie der Sacramentare nicht auch von »gelasianischem« Choral gesprochen wird, – und man fragt sich, ob man vom »fränkischen« Choral demnächst auch noch zum »altfränkischen« Choral zurückgehen wird. Wiederum liegt der Fehler an der Bewertung: eine Mundart ist noch keine Sprache und ein Choral-»dialekt« und erst recht eine Lokalvariante ist noch kein »Choral«.

Ganz ausgezeichnet ist – neben anderen – die letzte Arbeit, die sich mit dem vieux romain beschäftigt, Dom Frénauds Aufsatz *Les témoins indirects du chant liturgique en usage à Rome aux IXe et Xe siècles* in *Etudes grégoriennes* III 1959. Hier werden konkret die Unterschiede des »Altrömischen« vorgeführt, – aber zur gerechten Beurteilung der Stellung bzw. Sonderstellung des Altrömischen wäre eine entsprechende Paralleluntersuchung an einem anderen Choral, etwa dem Ambrosianischen, und an einer anderen Lokalvariante, etwa dem Sanktgallischen, durchzuführen. Ich will das Resultat dieser nachzuholenden Studien andeuten: das Altrömische zeigt stärkere Abweichungen als andere Lokalvarianten, ist aber nicht im Entferntesten etwa mit dem Ambrosianischen zu vergleichen.

Betrachtet man verschiedene lokale Liturgien innerhalb des Römischen, so stellt sich sofort heraus, dass die Grösse der Varianten bei den verschiedenen Stücken des Propriums sehr ungleich ist: nur geringe Unterschiede zeigen sich bei den antiphonalen Formen Introitus, Offertorium und Communio, bemerkenswerte Abweichungen trifft man bei den Graduale, von einigen Ausnahmen abgesehen sind überall verschieden die Alleluia. Aber auch wenn die Verteilung der Introitus, Graduale, Offertorien und Kommunionen im allgemeinen innerhalb des Römischen gleich ist, so zeigen sich leichte Unterschiede im Text. Das Latein der Liturgie ist älter als das der Vulgata und zeigt daher auch noch nicht die Uniformierung der Vulgata.

Diese Tatsache ist bei der Rekonstruktion der ältesten lateinischen Bibelübersetzung immer berücksichtigt worden. Schon Pierre Sabatier hat in seinem grundlegenden Werk *Bibliorum sacrorum latinae versiones seu Vetus Italica* (Paris 1743) liturgische Handschriften benutzt (Psalterien, Breviere) und die Handschriftenliste der *Vetus latina* (Freiburg 1949) setzt diese gleichberechtigt neben Bibelhandschriften und Kirchenväterzitate.

Es ist daher möglich, nicht nur Verteilung der Propriumstücke als Ergebnis der vielfältigen geschichtlichen Entwicklung der Liturgie zu einer Rekonstruktion der frühesten Fassung einer räumlichen Variante der Liturgie oder gar der römischen Liturgie überhaupt zu benutzen, sondern entsprechende Untersuchungen zur Aufdeckung historischer Beziehungen zwischen den liturgischen Lokalvarianten auch am Text selbst durchzuführen. Wo die Methode des Studiums der Propriumreihen versagt, ist dies dann sogar die einzige Methode.

Indessen ist es nicht so, als ob die Texte der Messgesänge stets ein gegenüber der Vulgata älteres Stadium lateinischer Bibelübersetzung repräsentieren. Nachdem die Vulgata einmal da war, lag es nahe, auch die Messtexte mit ihr

zu vergleichen und ihr anzunähern. Die Vulgata ist, wie die folgenden Untersuchungen zeigen, tatsächlich von Einfluss auf die lateinische Textform der Messgesänge gewesen, wenn sie freilich auch nie die Kraft besass, diese entscheidend unzuformen. Aber jedenfalls darf man sich nicht darauf beschränken, nur die Varianten der verschiedenen Lokaltraditionen zu vergleichen, sondern muss diese in jedem Einzelfall auch mit der Vulgata zusammenhalten.

Endlich ist auch eine Besinnung über den relativen Wert der verschiedenen Lokalvarianten nötig. Gewiss haben diese einen verschiedenen Wert. Die Wissenschaft erstrebt zwar immer möglichste Vollständigkeit und ohne diese kann sie kein definitives Ergebnis erzielen, – unter diesem Gesichtspunkt haben alle Varianten denselben grundlegenden Wert. Aber andererseits besitzen manche Liturgien besondere historische Bedeutung, – an der Spitze selbstredend die römische, die, unter dem richtig reduzierten Blickwinkel einer Lokalvariante betrachtet, unter diesen dann ohne Zweifel den ersten Platz einnimmt. Umgekehrt wird man meinen, dass den geringsten Wert die Liturgien von Diözesen besitzen, die erst im eigentlichen Mittelalter entstanden, – vielleicht überhaupt keinen Wert die von Diözesen, die erst im Spätmittelalter neu geschaffen wurden, und kaum mehr Wert die von Räumen wie dem ostwärts des Rheines, die erst im frühen oder gar zentralen Mittelalter christianisiert wurden. Aber einmal ist auch das spätere Mittelalter interessant, – dem Historiker sind alle Epochen gleich wertvoll und gewiss haben auch »dekadente« Zeiten ihren Reiz. Und zweitens zeigt gerade das Beispiel Kopenhagens, wie derartig vorgeschobene Diözesen besonders konservativ sein können und der Wissenschaft damit Hinweise geben, die sie sonst nicht so leicht erhalten würde: die ostrheinischen Diözesen – und damit immer von Köln abgesehen, das in manchem, wie bei einer Römerstadt zu vermuten, sehr viel ältere Züge bewahrt hat – lassen sich in bestimmten Elementen ihrer Liturgien, wie die folgende Untersuchung zeigt, alle auf ein einziges Urformular zurückführen, – die besondere Bedeutung Kopenhagens besteht darin, dass es dieses Formular explizit erhalten hat.

Wenn man Älteres daher auch nicht als wertvoller und Jüngerer als weniger wertvoll betrachten wird, so muss man andererseits doch stets im Auge behalten, dass die Herausarbeitung von Beziehungen zwischen historischen Erscheinungen nicht nur ein geographisches Mosaik liefern will, sondern dass sich aus dem gleichzeitigen Nebeneinander zugleich eine geschichtliche Nacheinanderordnung ergeben soll. Sind historische Epochen als solche daher gleich wertvoll, so muss man aber stets darauf bestehen, dass sich auch tatsächlich eine Aufeinanderfolge geschichtlicher Vorgänge als Resultat zeigt. In der vorliegenden Untersuchung ergibt sich in dieser Weise die Rekonstruktion des Messpropriums, das den Ausgangspunkt für die Entwicklung der germanischen Liturgien bildet.

Man wird einwenden, dass eine musikwissenschaftliche Untersuchung auch die Musik einbeziehen müsse und sich nicht auf das Studium der Texte beschränken dürfe.

Eine Untersuchung der musikalischen Varianten des gregorianischen Chorals liefern für das Graduale die Benediktiner von Solesmes in ihrer kritischen Ausgabe des *Graduel Romain* in einer nicht mehr zu überbietenden Vollendung. Die in diesem Werk angewandte musikalisch-philologische Methode – wie man mir erklärte, am Vorbild der deutschen klassischen Philologie des 19. Jhdts entwickelt – dürfte für alle weiteren Arbeiten auf diesem Gebiete richtunggebend sein.

Ohne Zweifel ist das Studium der Musik selbst das Endziel jeder solchen Untersuchung. Aber einmal ist die Anordnung der Stücke innerhalb eines grösseren Ganzen – hier innerhalb des in Festkreise gegliederten Kirchenjahres – ein übergeordnetes Problem, das gelöst sein muss, ehe man in die Einzeluntersuchung der Stücke eintritt. Und zweitens ist der bedauerliche Grund dafür, dass die vorliegende Untersuchung nicht bis zur Musik selbst durchdringen kann, der, dass wir nicht genug musikalische Handschriften der germanischen Messliturgien besitzen – von Kopenhagen etwa überhaupt keine –, um eine musikalische Philologie und Stilkritik damit treiben zu können. So ist die Beschränkung auf die Texte schon von der Quellenlage her geboten.

I. DIE INTROITUS DER TRINITATISSONNTAGE

Von wenigen Ausnahmen – vor allem älteren italienischen Handschriften – abgesehen, zeigen die Introitus innerhalb des gesamten römischen Liturgiegebietes dieselbe Anordnung. Eventuelle Verschiedenheiten können also nur als Textvarianten in Erscheinung treten. Um den Variantenapparat nicht zu gross werden zu lassen, beschränke ich den Vergleich auf die Missale von Lübeck 1486 und eine undatierte Ausgabe, die jedenfalls später als 1505 ist, Hamburg 1509, Kopenhagen 1510, Schleswig 1512 und Lund 1514 (Facsimile-Ausgabe von Bengt Strömberg, Malmö 1946). Die Liturgien von Kopenhagen und Lund sind dabei – von einigen Differenzen abgesehen – überhaupt miteinander identisch, – dass benachbarte Diözesen vollständig gleiche Liturgie besitzen, findet sich auch sonst noch mehrmals, etwa Salzburg – Brixen u. a., wobei die historischen Vorgänge, die zu solchen Übereinstimmungen führten, in allen Fällen noch ungeklärt sind.

Exemplare dieser Missale, z. T. Inkunabeln, einige – wie Kopenhagen – Unika, wurden in der Kgl. Bibliothek Kopenhagen benutzt. Das zum Vergleich herangezogene Graduale von Niels Jespersøn, Ausgaben 1573 und 1637 sowie Faksimile-Ausgabe von Erik Abrahamsen 1935 studierte ich in der Bibliothek Carl Claudius. Überall hat man mir meine Arbeiten in der zuvorkommendsten und liebenswürdigsten Weise erleichtert und ich danke allen herzlich.

Da es mir bei den Introitus nur darauf ankommt, das Prinzip der Sache aufzuzeigen, beschränke ich mich weiter auf einen Teil des Kirchenjahres und zwar die Sonntage nach Trinitatis, da diese bei der Behandlung der Alleluia eine Sonderstellung einnehmen. Die Alleluia dieser Sonntage besitzen nämlich auch im Mittelalter noch Verse, deren Texte aus den Psalmen genommen sind, und die daher genau so wie Introitus und Graduale zu der ältesten Schicht der liturgischen Texte gehören.

Die Introitus mit ihren Versen zeigen dann im Kopenhagener Missale von 1510 folgende Textform.

dominica prima post festum sancte trinitatis: Intr. Domine, in tua misericordia speravi: exultavit cor meum in salutari tuo: cantabo domino, qui bona tribuit mihi. Ps. Usquequo, domine, oblivisceris me in finem? usquequo avertis faciem tuam a me?

Intr.: Ps. 12,6; Ps.: Ps. 12,1; – wie häufig in den Introitus, tritt der 1. Vers des für Introitus und Vers benutzten Psalms als Vers (in den liturgischen Büchern bei den antiphonalen Formen wie hier als Ps., bei den responsorialen als V. bezeichnet) auf, während der Introitus selbst einen späteren Vers benutzt. Dieser aus dem Zusammenhang gelöste und an den Anfang gerückte spätere Vers erfährt daher häufig eine Zubereitung, die ihn befähigt, am Anfang eindrucksvoll zu wirken. Im vorliegenden Fall knüpft der originale Psalmvers (in der Vulgata-Version) elegant an das Vorhergehende an: *Ego autem in misericordia tua speravi*, während das Missale ein lapidares *Domine* als markanten Beginn benutzt.

Varianten: Das Kopenhagener Missale verwendet in den Gesangstexten (mit Ausnahme einiger gegliederter besonders langer Stücke, zumeist Offertorien und Kommunionen) keine Interpunktion, – ich habe hier die Interpunktion des modernen Missale Romanum übernommen bzw., wo der Text nicht an der entsprechenden Stelle im Missale vorkommt, eine eigene Interpunktion ergänzt. In der Schreibung der Texte habe ich mittelalterliche Besonderheiten, e statt ae usw., beibehalten. Meine Sigel für die oben genannten Missale: Lk, Lk₂, Hbg, Kphn, Sl, Ld (meist nur gebraucht, wo Ld von Kphn abweicht; in den anderen Fällen ist Ld unter Kphn mitverstanden); statt Vulgata: Vg; statt Missale Romanum: MR, – ich benutze die Pustet-Ausgabe von 1925; die Desclée-Ausgabe (z. B. auch Liber usualis usw.) benutzt eine andere – ebenfalls sehr alte – Tradition und beginnt gleich mit dem 2. Sonntag nach Pfingsten (Introitus: *Factus est*). Eine verschiedene Behandlung zeigt dann nur *exultavit*, das in Kphn, Sl und Hbg steht, während Vg, MR und Lk₂ (in Lk ist im Kopenhagener Exemplar ein Blatt verloren gegangen, sodass ich nichts über die Lesart von Lk aussagen kann; doch zeigt der weitere Vergleich, dass Lk und Lk₂ sehr genau übereinstimmen) *exultabit* haben, – wohl ein deutlicher Beweiss, dass Lk gegenüber allen anderen Fassungen die Vulgatafassung in den Text übernommen hat. Offensichtlich ist *exultavit* an *speravi* angeglichen, aber ebenso zweifellos ist *exultabit* (mit der Parallele *cantabo*) dem Sinn nach richtiger, – das erste entspricht dem hebräischen Text, das zweite der Septuaginta.

dom. II. p. trin.: Intr. Factus est dominus protector meus, et eduxit me in latitudine: salvum me fecit, quoniam voluit me. Ps. Diligam te, domine, virtus mea: dominus firmamentum meum et refugium meum et liberator meus.

Intr.: Ps. 17,19–20; Ps.: Ps. 17,2–3; Vulgata beginnt den Vers 19 an das Vorige anknüpfend: *Et factus est*.

Varianten: *latitudine* Kphn, Lk, Lk₂ und Ld (Druckfehler: *latitudie* mit Weglassung des Kürzungsstriches), *latitudinem* MR, Vg, Hbg; hier hätte also Hbg entgegen den anderen Quellen seinen Text der Vulgata angeglichen; *virtus* alle Missale, auch MR, *fortitudo* Vg; *et liberator meus* fehlt Sl, Lk, Lk₂, Hbg.

dom. III. p. trin.: Intr. Respice in me et miserere mei, domine: quoniam unicus et pauper sum ego: vide humilitatem meam et laborem meum: et dimitte omnia peccata mea, deus, meus. Ps. Ad te, domine levavi [animam meam: deus meus, in te confido, non erubescam.

Intr.: Ps. 24,16 und 18; Ps.: Ps. 24,1.

Varianten: *domine* f. Vg; *quoniam*[*quia* Vg; *omnia peccata*] *universa delicta* Vg; *deus meus* f. Vg; im Ps. schreibt Kphn öfter nur den Textanfang, – die Fortsetzung ist hier

nach dem modernen Missale Romanum ergänzt; das Verfahren, nur den Anfang des Ps. (und die Differenz mit dem abgekürzten Text *Evovae* = [*in*] *seculorum amen*) zu notieren, ist in den mittelalterlichen Gradualien gang und gäbe, während die modernen Bücher den Vers ausschreiben und Anfang und Schluss beim Gloria patri anführen; das abkürzende Verfahren der mittelalterlichen Handschriften hat, insbesondere da, wo Melismen nur mit ihrem Anfang angegeben werden, in modernen Umschriften mehrfach zu falschen Interpretationen geführt, vgl. meine Ausführungen in *Zum Grossaufbau der Ambrosianischen Alleluia* in *Anuario Musical XII* 1957; es scheint, als ob das Kopenhagener Missale also noch diese alte Praxis weiterführt.

dom. IV. p. trin.: Intr. Dominus illuminatio mea et salus mea, quem timebo? Dominus defensor vite mee, a quo trepidabo? Qui tribulant me inimici mei, infirmati sunt et ceciderunt. Ps. Si consistant adversum me castra: non timebit cor meum.

Intr.: Ps. 26,1 und 2, 2. Hälfte; Ps.: Ps. 26,3.

Varianten: *defensor*] *protector* Vg; vor *infirmati* setzt Vg *ipsi*, das ebenso in MR übernommen wurde, sich aber nicht in den Handschriften unseres Bereiches findet.

dom. V. p. trin.: Intr. Exaudi, domine, vocem meam, qua clamavi ad te: adiutor meus esto, ne derelinquas me neque despicias me, deus salutaris meus. Ps. Dominus illuminatio mea et salus [mea, quem timebo.

Intr.: Ps. 26,7, 1. Hälfte und (ab *adiutor*) Ps. 27,9; Ps.: Ps. 27,1, 1. Hälfte.
Varianten: Keine.

dom. VI. p. trin.: Intr. Dominus fortitudo plebis sue, et protector salutarium cristi sui est: salvum fac populum tuum, domine, et benedic hereditati tue, et rege eos usque in seculum. Ps. Ad te, domine, clamabo, deus meus, ne sileas a me, nequando taceas a me, et assimilabor descendentibus in lacum.

Intr.: Ps. 27,8 und 9; Ps.: Ps. 27,1.

Varianten: *salutarium*] *salvationum* Vg; nach *eos* fügt Vg hinzu: *et extolle illos*; im Ps. brechen Lk und Lk₂ hinter *sileas a me* ab, Hbg hinter *taceas a me*.

dom. VII. p. trin.: Intr. Omnes gentes, plaudite manibus: iubilate deo in voce exultationis. Ps. Subiecit populos nobis: et gentes sub pedibus nostris.

Intr.: Ps. 46,2; Ps.: Ps. 46,4;

Varianten: Alle Missale benutzen als Psalmvers den obigen V. 46,4; das Missale Romanum dagegen verwendet Ps. 46,3: *Quoniam dominus excelsus, terribilis: rex magnus super omnem terram*.

dom. VIII. p. trin.: Intr. Suscepimus deus, misericordiam tuam in medio templi tui: secundum nomen tuum, deus, ita et laus tua in fines terrae: iusticia plena est dextera tua. Ps. Magnus dominus, et laudabilis nimis: in civitate dei nostri, in monte sancto eius.

Intr.: Ps. 47,10 und 11; Ps.: Ps. 47,2.

Varianten: *ita*] *sic* Vg.

dom. IX. p. trin.: Intr. Ecce deus adiuuat me, et dominus susceptor est anime mee: averte mala inimicis meis, in veritate tua desperde illos, protector meus, domine. Ps. Deus, in nomine tuo salvum [me fac: et in virtute tua libera me.

Intr.: Ps. 53,6 und 7; Ps.: Ps. 56,2.

Varianten: nach *Ecce* hat Vg *enim*; vor *in veritate* hat Vg *et*; *protector meus domine* fehlt in Vg; *libera me* Kphn, Sl, MR, stattdessen *iudica* Vg, Hbg, Lk, Lk₂, – weiter sind es die Missale von Hamburg und Lübeck diesmal gemeinsam, die eine Lesart der Vulgata in ihren Text eingesetzt haben, wobei freilich zu bedenken ist, dass es sich in all diesen Fällen immer nur um einzelne Varianten handelt, nie jedoch um eine vollständige Revidierung des liturgischen Textes nach der Vulgata.

dom. X. p. trin.: Intr. Cum clamarem ad dominum, exaudivit vocem meam, ab hijs, qui appropinquant mihi: et humiliavit eos, qui est ante secula et manet in aeternum: iacta cogitatum tuum in domino, et ipse te enutriet. Ps. Exaudi, deus, orationem meam, et ne despexeris deprecationem meam: intende mihi et exaudi me.

Intr.: Der Text ist in kunstvoller Weise aus verschiedenen Versen des Ps. 54 zusammengestellt: *Ego autem ad deum clamavi* ist Ps. 54,17, 1. Hälfte, *et exaudiet vocem meam* ebda., V. 18, 2. Hälfte, *ab his, qui appropinquant mihi* Mittelpartie von V. 19, *et humiliabit illos, qui est ante secula*, bildet die Mittelpartie von V. 20, *iacta super dominum curam tuam et ipse te enutriet* ist die 1. Hälfte von V. 23. *Qui est ante secula*, die Lesart der Vulgata, ist dabei die Übersetzung des Septuagintatextes, während das in den Missale hinzugefügte *et permanebit in eternum* die Übersetzung des hebräischen Textes ist, – eine sehr merkwürdige Verquickung verschiedener Fassungen ein und derselben Stelle. Der Psalmvers ist Ps. 54, V. 1 und 2, 1. Hälfte.

Varianten: *Cum* MR, Kphn, Sl, *Dum* Ld, Hbg, Lk, Lk₂, fehlt ganz in Vg; die erheblichen Varianten von Vg ersehe man aus dem eben vollständig zitierten Vulgatatext; der Schluss des Verses ab *intende* fehlt in Hbg, Lk, Lk₂ und Sl.

dom. XI. p. trin.: Intr. Deus in loco sancto suo: deus, qui inhabitare facit unanimes in domo: ipse dabit virtutem et fortitudinem plebi sue. Ps. Exurgat deus, et dissipentur inimici eius: et fugiant, qui oderunt eum, a facie eius.

Intr.: Ps. 67,6, 2. Hälfte, und 7, 1. Hälfte, ab *ipse dabit* V. 36, Mitte; Ps.: Ps. 67,2. Varianten: unanimes alle Missale, unius moris Vg.

dom. XII. p. trin.: Intr. Deus, in adiutorium meum intende: domine, ad adiuvandum me festina: confundantur et revereantur inimici mei, qui querunt animam meam. Ps. Avertantur retrorsum et erubescant: qui volunt michi mala.

Intr.: Ps. 69,2 und 3; Ps.: Ps. 69,4.

Varianten: *inimici mei* fehlt Vg; *volunt* Kphn, *cogitant* Ld, Sl, Hbg, Lk, Lk₂, MR, *dicunt* Vg; *mala*] *euge*, *euge* Vg.

dom. XIII. p. trin.: Intr. Respice, domine, in testamentum tuum, et animas pauperum tuorum ne derelinquas in finem: exurge, domine, et iudica causam tuam, et ne obliviscaris voces querentium te. Ps. Ut quid, deus, repulisti me in finem: iratus est furor tuus super oves pascue tue.

Intr.: Ps. 73, Verse 20, 1. Hälfte, 19, 2. Hälfte, 22, 1. Hälfte und 23, 1. Hälfte; Ps.: Ps. 73,1.

Varianten: *domine* hinter *Respice* f. Vg; *derelinquas*] *obliviscaris* Vg; *domine et*] *deus* Vg; *et* vor *ne* f. Vg; *querentium te*] *inimicorum tuorum* Vg, letzteres die Übersetzung des hebräischen Textes, ersteres die der Septuaginta; *me* nur Kphn, Ld, fehlt Vg, MR, Sl, Hbg, Lk, Lk₂.

dom. XIV. p. trin.: Intr. Protector noster, aspice, deus, et respice in faciem xpisti tui: quia melior est dies una in atriis tuis super milia. Ps. Quam dilecta tabernacula tua, domine virtutum! [concupiscit et deficit anima mea in atria domini.

Intr.: Ps. 83,10 und 11, 1. Hälfte; Ps.: Ps. 83,2 und 3, 1. Hälfte.

Varianten: statt XIV. hat Kphn (aber nicht Ld) den Druckfehler XIII.; *deus*] *dominus* Lk₂ (aber Lk *deus* wie die übrigen); statt *dilecta* hat Ld den bezaubernden Druckfehler *delicta*.

dom. XV. p. trin.: Intr. Inclina, domine, aurem tuam ad me, et exaudi me: salvum fac servum tuum, deus meus, sperantem in te: miserere michi, domine, quoniam ad te clamavi tota die. Ps. Letifica animam servi tui: quoniam ad te, domine, animam meam levavi.

Intr.: Ps. 85,1, 1. Hälfte, 2, 2. Hälfte und 3; Ps.: Ps. 85,4.

Varianten: *ad me* fehlt Vg; *mihi*] *mei* Vg; *quoniam*] *quia* MR.

dom. XVI. p. trin.: Intr. Miserere michi, domine, quoniam ad te clamavi tota die: quia, domine, suavis ac mitis es, et copiosus in misericordia omnibus invocantibus te. Ps. Inclina, domine, aurem tuam, et exaudi me: quoniam inops et pauper sum ego.

Intr.: Ps. 85,3 und 5; Ps.: Ps. 85,1.

Varianten: statt dom. XVI wieder Druckfehler XIII in Kphn (nicht Ld); *mihi*] *mei* Vg; *quia domine* nur Kphn, Ld, *quia tu domine* Sl, Hbg, Lk, Lk₂, MR, *quoniam tu domine* Vg; *ac*] *et* Vg; *copiosus in misericordia*] *multae misericordiae*.

dom. XVII. p. trin.: Intr. Justus es, domine, et rectum iudicium tuum: fac cum servo tuo secundum misericordiam tuam. Ps. Beati immaculati in via: qui ambulant in lege domini:

Intr.: Ps. 118, 137 (Sade-Anfang) und 124, 1. Hälfte (4. Vers von Ain); Ps.: Ps. 118,1.

Varianten: Keine.

dom. XVIII. p. trin.: Intr. Da pacem, domine, sustinentibus te, ut prophete tui fideles iuveniantur: exaudi preces servi tui et plebis tue Israel. Ps. Letatus sum in hijs que dicta [sunt mihi: in domum domini ibimus.

Intr.: Liber eccl. (Jesus Sirach) 36,18 und 19, 1. Hälfte; Ps.: Ps. 121,1.

Varianten: *pacem*] *mercedem* Vg; *domine* nach dem Vorigen fehlt Vg; vor *exaudi* setzt Vg *et*; das darauf Folgende heisst in Vg: *orationes servorum tuorum secundum Aaron de populo tuo*.

dom. XIX. p. trin.: Intr. Salus populi ego sum, dicit dominus: de quacumque tribulatione clamaverint ad me, exaudiam eos: et ero illorum dominus imperpe-

tuum. Ps. Attendite, popule [meus, legem meam: inclinate aurem vestram in verba oris mei.

Intr.: Herkunft des Textes bisher noch nicht festgestellt; Ps.: Ps. 77,1.

Varianten: die in Kphn, Ld, Sl, Lk og Lk₂ stehende Abkürzung *quacūque* ist in Hbg als *quacunq̃ue* aufgelöst; statt *imperpetuum* (so Kphn, Ld, Sl) schreiben Hbg, Lk und Lk₂ (ebenso MR) *in perpetuum*.

dom. XX. p. trin.: Intr. Omnia, que fecisti nobis, domine, in vero iudicio fecisti, quia peccavimus tibi et mandatis tuis non obedivimus: sed da gloriam nomini tuo, et fac nobiscum secundum multitudinem misericordie. Ps. Magnus dominus et laudabilis nimis [: in civitate dei nostri, in monte sancto eius.

Intr.: Der Text ist aus verschiedenen Versen von Daniel 3 zusammengesetzt, bezeichnenderweise aus dem nicht im hebräischen Text stehenden »Gesang Asarjas«, der in der lateinischen Version dem Canticum trium puerorum vorausgeht; V. 31 lautet dort: *Omnia ergo quae induxisti super nos, et universa quae fecisti nobis, in vero iudicio fecisti; quia* steht in V. 28, *peccavimus* ist der Anfang von V. 29, *et praecepta tua non audivimus nec observavimus* bildet die 1. Hälfte von V. 30, *et da gloriam nomini tuo domine* ist V. 43, 2. Hälfte, *sed fac nobiscum iuxta mansuetudinem tuam et secundum multitudinem misericordiae tuae* endlich steht in V. 42.; Ps.: Ps. 47,2.

Varianten: Sl und MR benutzen anstelle des obigen Psalmverses den folgenden, Ps. 118,1: *Beati immaculati in via: qui ambulabunt in lege domini*. Auffällig ist, dass die beiden alternativen Verse nicht, wie oben beim 7. Sonntag nach Trinitatis, aus demselben Psalm stammen. Bekanntlich wurden im früheren Mittelalter in der antiphonalen Messpsalmodie mehrere Verse benutzt (jeweils dieselben Verse für Introitus und Communio, – letztere heute ja überhaupt nicht mehr mit Psalmversen verbunden); so überliefert etwa die (vielleicht noch aus dem 10. Jhd stammende) Handschrift St. Gallen Stiftsbibl. 381 eine Reihe von je zwei Psalmversen für jede Gelegenheit des Kirchenjahres und das Studium der französischen Introitustropen zeigt, dass hier eine noch grössere Anzahl von Versen zu einem und demselben Introitus in Umlauf war, – vgl. meine Studie *Sinn und Wesen der Tropen, veranschaulicht an den Introitustropen des Weihnachtsfestes* in *Archiv für Musikwissenschaft XVI* 1959. Das hier vorliegende Beispiel zeigt, dass aber nicht nur Verse eines einzigen Psalms abwechselten, sondern dass in verschiedenen Gegenden auch verschiedene Psalmen mit einem Introitus verknüpft worden waren. Den Gebrauch des Ps. 118 in Sl wird man dabei vielleicht als Entlehnung aus dem Missale Romanum ansehen dürfen.

dom. XXI. p. trin.: Intr. In voluntate tua, domine, universa sunt posita, et non est, qui possit resistere voluntati tue: tu enim fecisti omnia, celum et terram et universa, que celi ambitu continentur: dominus universorum tu es. Ps. Beati immaculati in via [: qui ambulant in lege domini.

Intr.: Der Text stammt, mit erheblichen Abweichungen, aus Esther 13 (Canticum des Mardochai), wieder einem nicht ursprünglich zum hebräischen Original gehörenden Stück. Die Mittelpartie von V. 9 lautet dort: *In ditione enim tua cuncta sunt posita; non est qui possit tuae resistere voluntati*, V. 10 heisst: *Tu fecisti caelum et terram et quidquid caeli ambitu continetur* und der Anfang von V. 11 bringt: *Dominus omnium es*. Ps.: Ps. 118,1.

Varianten: Keine.

dom. XXII. p. trin.: Intr. Si iniquitates observaveris, domine: domine, quis sustinebit? quia apud te propitiatio est, deus Israhel. Ps. De profundis clamavi ad te, domine [: domine, exaudi vocem meam.

Intr.: Ps. 129,3 und 4, 1. Hälfte; Ps.: Ps. 129,1 und 2, 1. Hälfte.

Varianten: *deus Israhel* fehlt Vg.

Folgen jetzt noch mehr als ein Sonntag nach Trinitatis, so erhält in der Kopenhagener Liturgie erst der letzte Sonntag wieder ein eigenes Formular, – die zwischen ihm und dem 22. Sonntag stehenden beiden Sonntage benutzen die Gesangstücke des 22. Sonntags (dagegen haben sie eigene Orationen, Epistel und Evangelium). Die entsprechende Anweisung lautet in Kphn:

Dominice vero sequentes cum suis feriis inofficiantur per officium Si iniquitates, quando necesse fuerit, quoniam officium Dicit dominus non cantatur [nisi] in proxima dominica ante adventum domini.

Der Wortlaut ist in Ld genau derselbe und selbst das für den Sinn des Ganzen gerade entscheidende *nisi* fehlt.

Das Missale von Schleswig benutzt dieselbe liturgische Praxis, benutzt aber keine generelle Rubrik, sondern wiederholt für den 23. und 24. Sonntag nach Trinitatis jeweils nochmals in extenso die Gesangstücke des 22. Sonntags, um dann mit der kurzen Anweisung zu schliessen:

Item ante adventum, si necesse fuerit, in penultima dominica.

Zwischen den Gebeten und Lesungen werden die Gesangstücke dann mit ihrem Anfang und den Anweisungen *Quere in precedente dominica* oder *ut in priori dominica* zitiert. Darauf folgt der letzte Sonntag, als 25. bezeichnet, während er hier tatsächlich der 26. ist. Verglichen mit dem Kopenhagener Missale besitzt das von Schleswig trotz gleicher Zählung (Kphn nennt den letzten Sonntag zwar *ultima*, er ist aber, da vorher nur der 23. und 24. stehen, genau der 25.) also einen Sonntag mehr, nämlich den als vorletzten bezeichneten. Diese Schwankungen in der Anzahl der vorhandenen Orations- und Lektionsformulare für die letzten Sonntage des Kirchenjahres gehen schon auf die älteren Sakramentare und Missalien zurück.

Das Hamburger Missale hat 26 Sonntage wie das Schleswiger Missale. Es zitiert die Gesangstücke des 22. Sonntages innerhalb des 23. und 24. Sonntags, am 25. Sonntag nur den Introitus. Dem 26. Sonntag fehlt die Überschrift.

Die beiden Lübecker Missale haben wieder nur 25 Sonntage. Sie benutzen vor dem 23. und 24. Sonntag die Generalrubrik:

Si iniquitates obser[vaveris] etc. Per totum ut in precedenti dominica preter ista que sequuntur.

Darauf folgen dann die Gebete und Lesungen dieser Sonntage.

Die allen unseren (und weiteren) Missalien entgegengesetzte Praxis ist es, das Formular des letzten Sonntages für den 23. und alle folgenden Sonntage zu verwenden. Diese offenbar einfachere Übung befolgt auch das Missale Romanum.

dominica ultima: Intr. Dicit dominus: ego cogito cogitationes pacis, et non afflictionis: invocabitis me, et ego exaudiam vos: et reducam captivitatem vestram de cunctis locis. Ps. Benedixisti, domine, terram tuam: avertisti captivitatem plebis tue.

Intr.: Der Text ist aus mehreren Versen von Jeremias 29 zusammengefügt. Der Anfangsanruf *Dicit dominus* ist aus V. 10 genommen. V. 11 lautet mit erheblichen Differenzen in Vg: *Ego enim scio cogitationes, quas ego cogito super vos, ait dominus, cogitationes pacis et non afflictionis, ...* Die im liturgischen Text sich findende Kürzung springt vom ersten *cogitationes* zum zweiten (von der Verschiedenheit von *eos* und *illos*, die aber sekundär sein könnte, abgesehen, steht dasselbe Verfahren im Intr. des 6. Sonntags (s. oben) *rege eos et extolle illos*), eine ganz sinnvolle Methode der Straffung des Textes, – aber freilich auch ein bekannter typischer Fehler unachtsamer Schreiber, der

daher auch hier nicht ausgeschlossen erscheint. V. 12 fährt fort: *Et invocabitis me et ibitis; et orabit me, et ego exaudiam vos*. Auch hier dieselbe Kürzungstechnik! In der 1. Hälfte von V. 14 erscheint die Passage *et reducam captivitatem vestram* und später erst in der 2. Hälfte desselben, sehr langen, Verses begegnen die Worte *de cunctis locis*. Ps.: Ps. 84,2.

Varianten: *plebis tue* ist eine Besonderheit von Kphn (und Ld), Sl, Hbg, Lk und Lk₂ benutzen stattdessen die (auch in MR stehende) Vg-Lesart *Jacob*.

Innerhalb des Freitags nach dem 25. Sonntag, dem letzten Formular des Messproprium, findet sich im Kopenhagener Missale, nicht aber in dem von Lund, eine weitere Rubrik zu den letzten Trinitatissonntagen, die sich indessen nicht mit den Introitus, sondern nur mit Graduale und Alleluia beschäftigt und daher hier noch nicht zu behandeln ist.

Überlickt man die aufgezeigten Varianten im ganzen, so wird sofort deutlich, dass sie ganz verschiedenen Entwicklungsschichten des liturgischen Textes angehören. Fast jeder Introitus zeigt Abweichungen vom Vulgatatext und offensichtlich bedeutet dies, dass die betreffenden (vor allem aus den Psalmen und einigen alttestamentlichen, z. T. apokryphen Büchern genommenen) Stellen schon liturgische Verwendung fanden, ehe der Vulgatatext sich konsolidiert hatte, und dass sie in ihrer sakralen Funktion so geschützt waren, dass sie sich einer Beeinflussung durch die Vulgata entziehen konnten.

Eine sehr interessante Frage, die hier nicht näher untersucht werden soll, ist die sich aus diesem Tatbestand ergebende, ob diese abweichenden Übersetzungen, vornehmlich aber die so charakteristischen, aus verschiedenen Psalmversen ausgewählte Stücke zu neuer Einheit verbindenden Stellen vielleicht nicht erst im christlichen Gottesdienst entstanden, sondern bereits in der jüdischen Liturgie vorhanden waren und von dieser schon derartig zubereitet übernommen wurden.

Eine weitere Frage, die hier ebenfalls nicht zur Diskussion steht, muss dagegen kurz angeschnitten werden, diejenige nach der Einheit der gesamten Introitus-Reihe. Reihen müssen noch keine Zyklen sein, – aber sie sind es häufig. Dann aber haben sie auch einen Sinn. Und sehr häufig wird ihre Einheit mit künstlerischen Form hergestellt. Ist die Introitus-Reihe ebenfalls ein Zyklus und hat sie auch einen Sinn? Zunächst wird man feststellen, dass die einzelnen Festkreise des Kirchenjahres einen – unter sich wieder verschiedenen – Charakter und Stimmungsgehalt besitzen, Geburt Christi, sein Leiden, seine Auferstehung, das Wirken des Hl. Geistes. Demgegenüber zeigen die Sonntage nach Trinitatis aber keine Bezogenheit auf die Trinität, ebenso nicht auf den Hl. Geist. Das *post* in ihrem Titel – die ältere Bezeichnung war *post pentecosten*, die jüngere ist *post festum trinitatis*, nachdem das Trinitatisfest auf den Sonntag nach Pfingsten festgelegt war – ist also eine rein zeitliche Bestimmung. Aber trotzdem besitzen alle ihre Stücke – nicht nur die Introitus, sondern auch Graduale, Alleluia usw. – einen einheitlichen Charakter, – sie sprechen alle von der Hilflosigkeit des Menschen, der schützenden Macht Gottes, dem Vertrauen auf ihn und der Hoffnung auf seine Hilfe. Der Bezugslosigkeit auf Christi Leben entspricht, dass alle Texte aus dem Alten Testament genommen sind, dem Bezug auf das angegebene Verhältnis von Gott und Mensch, dass sie fast alle aus Büchern des Alten Testaments kommen, die von Personen stammen, die sich in bedrängten Situationen befanden, dem ewig verfolgten David, dem im glühenden Ofen stehenden Asarja, dem eingekerkerten Jeremias, dem seiner Tochter beraubten Mardochai. Fragt man infolgedessen mit Recht nach der künstlerischen Einheit der Introitus-Reihe, so sieht man, dass die Introitusverse, die sämtlich aus den Psalmen stammen, in der Reihe der Psalmen numerisch fortschreiten: 12, 17, 24, 26, 27, 46, 47, 56 (aber für 53 eingesetzt), 54, 67, 69, 73, 83, 85, 85, 118, 121, solange auch die Introitus selbst aus den Psalmen genommen sind – zumeist aus denselben wie ihre Verse, dass dieses Prinzip aber aufgegeben wird: 77, 47 (bezw. 118), 118, 129, 84, sobald die Introitus aus anderen alttestamentlichen Büchern

stammen wie an den Sonntagen 19–25, – dabei besonders auffallend die Benutzung von Ps. 47 und Ps. 118 in beiden Teilen der Reihe. Dass ein und derselbe Psalm an zwei aufeinanderfolgenden Sonntagen benutzt wird, könnte man versucht sein dadurch zu erklären, dass in der Zeit, als hier noch ganze Psalmen gesungen wurden, ein besonders langer Psalm auf zwei Sonntage verteilt wurde, – aber die Psalmen 26 und 85 sind gerade nicht allzulang, Ps. 26 hat 14 Verse, Psalm 85 besitzt 17 Verse, während umgekehrt sehr lange Psalmen, Ps. 17 mit 51 Versen, Ps. 67 mit 36 Versen, Ps. 118 mit 176 Versen, nur an einem einzigen Sonntag erscheinen, – die zweite Stelle von Ps. 118, dom. XX (Missale Romanum) und XXI, kann hier ausser Betracht bleiben, da sie ja nicht zur numerisch fortschreitenden Reihe gehört. Wie die Verschiedenartigkeit im Aufbau der beiden Reihenteile zustandegekommen ist, vermag die Liturgie noch nicht zu erklären, – man vgl. neuestens etwa Rietschel-Graffs Lehrbuch der Liturgik (Göttingen 1951) mit Verwertung der Introitusregeln des Durandus. Bemerkt sei übrigens, dass, was den Vers anbetrifft (nicht den auf die Trinität Bezug nehmenden Introitus selbst, der möglicherweise ein späterer Ersatz eines ursprünglichen Psalmverses ist), der Trinitatissonntag – wenn man ihn dieses Sinnes entkleidet und, wie er es ursprünglich war, als 1. Sonntag nach Pfingsten auffasst – die Reihe tatsächlich sinnvoll eröffnet, da sein Vers aus Ps. 8 stammt (auch richtig der 1. Vers des Psalms nach der Überschrift). Umgekehrt gehörten in früher Zeit auch die Adventssonntage als Abschluss zur Trinitatisreihe, – aber in der definitiv gewordenen Form besitzen sie keine nähere Beziehung mehr zu den Trinitatissonntagen.

Eine zweite Schicht Varianten entstammt der Tatsache, dass die Praevulgatexte überhaupt nicht bis in alle Einzelheiten vereinheitlicht waren, und dass derartige Verschiedenheiten offensichtlich auch nicht beseitigt wurden, als die betreffenden Texte liturgisch verwendet wurden. Die Einheit des Glaubens hielt es mit Recht nie für nötig, dass auch äussere Dinge uniformiert wurden. In diesem Punkte enthält gerade die Kopenhagener Tradition Beispiele nur noch hier konservierter Abweichungen, die dem Bild der *Vetus latina* neue Züge einzeichnen.

Es ist nicht zu leugnen, dass die Varianten dieser zweiten Klasse nicht unbedingt alle zum Originalbestand der lateinischen Liturgie gehören müssen, sondern auch erst später im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung entstanden sein können. Immerhin ist bei der Konservativität des zentralen Mittelalters anzunehmen, dass derart spätere Varianten doch zumindest frühmittelalterlich sind.

Die letzte Schicht Varianten bilden die Fälle, in denen Lesarten der Vulgata in den Messtext übernommen wurden. Aber diese Änderungen entstammen nicht immer einer literarischen Revision des liturgischen Textes an Hand der Vulgata, sondern die Varianten zeigen, dass hier häufig Vulgata und Missale Romanum dieselbe Fassung besitzen. Es ist daher plausibler anzunehmen, dass die Änderungen in diesen Fällen im hier betrachteten geographischen Raum nicht direkt auf die Vulgata zurückgehen, sondern dem Einfluss des Missale Romanum entstammen.

Eine sich hieraus wiederum ergebende Frage ist dann die, wie die entsprechenden Lesarten des Missale Romanum denn entstanden sind. Gewiss ist einerseits die Möglichkeit vorhanden, dass hier tatsächlich auch das Missale Romanum ursprünglich eine andere Fassung zeigte, die später zugunsten der Vulgatalesart korrigiert wurde, aber andererseits kann man sich auch vorstellen, dass es sich genau so um eine praevulgata – italienische, vielleicht sogar römische – Variante handelte, die nur eben gerade die war, die in die Vulgata Aufnahme fand.

Diese Einwirkungen des Missale Romanum sind gewiss spätmittelalterlich. Das Missale Romanum, oder, wie sein mittelalterlicher Titel lautet, das Missale secundum consuetudinem romanae curiae, verbreitete sich seit dem 13. Jhdt. handschriftlich durch den Franziskanerorden, dessen Regel ihm die Verwendung dieser Liturgieform vorschrieb. Seit dem Jahre 1474 erschienen dann zahlreiche (vor allem italienische) Drucke (kritische Ausgabe in der Henry Bradshaw-Society, XVII 1899 und XXIII 1907), die dem Missale Romanum in ganz Europa eine weite Verbreitung gaben. Es zeigte sich, dass im hier zur Rede stehenden Gebiet solche Einwirkungen nur in den Missalien von Hamburg und Lübeck auftreten.

II. DIE GRADUALE DER TRINITATISSONNTAGE

Da die Graduale als responsoriale Gesänge einer anderen Schicht des christlichen Kultgesanges entstammen als die antiphonalen Introitus, ist es nicht gesagt, dass sich bei ihrer Untersuchung dieselben Resultate ergeben wie bei der Analyse jener. So ist eine Diskussion jedes einzelnen Stückes daher nicht zu umgehen. Aber ebenso wie bei den Introitus wird es für das prinzipielle Ergebnis genügen, sich auf einen Festkreis zu beschränken. Da bei den Graduale aber nicht nur die Frage ihrer Zyklizität auftritt, sondern auch die weitere, ob die Gesangstücke eines Tages aufeinander Bezug nehmen (da ein Tag ja möglicherweise und oft sicher – Weihnachten, Ostern usw. – einen bestimmten Charakter besitzt, den alle seine Teile gleichmässig auszudrücken hätten), ist es notwendig, dieselbe Auswahl zu treffen wie bei den Introitus, also wiederum die Sonntage nach Trinitatis zu wählen. Der Trinitatissonntag selbst kann nicht mit einbezogen werden, da sowohl Graduale wie Gradualvers nicht aus den Psalmen stammen wie die Stücke der übrigen Sonntagen und daher wohl vermutlich wieder spätere Schöpfungen sind wie der Introitus des Festes.

dominica prima post festum sancte trinitatis: Grad. Ego dixi: domine, miserere mei: sana animam meam, quia peccavi tibi. V. Beatus, qui intelligit super egenum et pauperem: in die mala liberavit eum dominus.

Grad.: Ps. 40,5; V.: Ps. 40,2.

Varianten: statt *quia* hat Hbg *quoniam*; Ld wohl Druckfehler: *pauperum*; statt *liberavit* haben *liberabit* Sl, Hbg, MR und Vg.

dom. II p. trin.: Grad. Ad dominum, dum tribularer, clamavi, et exaudivit me. V. Domine, libera animam meam a labiis iniquis, et a lingua dolosa.

Grad.: Ps. 119,1; V.: Ps. 119,2.

Varianten: statt *dum* (nur Kphn und Ld) haben *cum* Sl, Hbg, Lk, Lk₂, MR, Vg, – vgl. den Introitus von dom. X., wo gerade Kphn mit MR (Vg abweichend) *cum* hat, dagegen Sl, Hbg, Lk, Lk₂ *dum*.

dom. III. p. trin.: Grad. Jacta cogitatum tuum in domino: et ipse te enutriet. V. Dum clamarem ad dominum, exaudivit vocem meam ab hijs, qui appropinquant michi.

Grad.: Ps. 54,23, 1. Hälfte, wobei anstelle von *cogitatum tuum in domino* in der Vulgata *super dominum curam tuam* steht; V.: aus drei verschiedenen Versen des Ps. 54 zusammengesetzt; V. 17, 1. Hälfte lautet in Vg: *Ego autem ad deum clamavi*, V. 18 beginnt mit *Exaudiet deus* und V. 19, 1. Hälfte heisst: (*Redimet in pace animam meam*) *ab his qui appropinquant me*.

Varianten: innerhalb der Missale keine.

dom. IV. p. trin.: Grad. Propicius esto, domine, peccatis nostris: nequando dicant gentes: ubi est deus eorum? V. Aduva nos, deus, salutaris noster: et propter honorem nominis tui, domine, libera nos.

Grad.: Ps. 78,9, 2. Hälfte (der Schluss *propter nomen tuum* fehlt), und Ps. 78,10, 1. Hälfte; V.: Ps. 78,9, 1. Hälfte.

Varianten: Vor *Propitius* hat Vg *et*; *domine* fehlt Vg; *ne quando* in zwei Worten Lk, Lk₂ und MR, stattdessen *ne forte* Vg; statt *gentes* hat Vg *in gentibus*; *domine* vor *libera nos* fehlt in Vg.

dom. V. p. trin.: Grad. Protector noster, apice, deus, et respice super servos tuos. V. Dominus, deus virtutum, exaudi preces servorum tuorum.

Grad.: Ps. 83,10; V.: Ps. 83,9, 1. Hälfte.

Varianten: statt *super servos tuos* hat Vg *in faciem christi tui*; statt *preces servorum tuorum* hat Vg *orationem meam*.

dom. VI. p. trin.: Grad. Convertere, domine, aliquantulum et deprecare super servos tuos. V. Domine, refugium factus es nobis, a generatione et progenie.

Varianten: statt *aliquantulum* hat Vg *usquequo?*; statt *deprecare* Vg: *deprecabilis esto*; *in progeniem* Vg.

dom. VII. p. trin.: Grad. Venite, filii, audite me: timorem domini docebo vos. V. Accedite ad eum, et illuminamini: et facies vestre non confundentur.

Grad.: Ps. 33,12; V.: Ps. 33,6.

Varianten: Keine.

dom. VIII. p. trin.: Grad. Esto mihi in deum protectorem, et in locum refugii, ut salvum me facias. V. Deus, in te speravi: domine, non confundar in eternum.

Grad.: Ps. 30,3, 2. Hälfte; V.: das Missale Romanum gibt als Textquelle Ps. 70,1 an, sodass der Vers aus einem anderen Psalm stammen würde als das Graduale selbst. Ps. 70,1 lautet in Vg: *In te, domine, speravi; non confundar in aeternum*. Ganz genau so lautet aber auch der Anfangsvers von Ps. 30, und da das Graduale aus dem 3. Vers von Ps. 30 besteht, ist es das Plausibelste, dass im Vers der 1. Vers desselben Psalms gemeint ist und nicht der weit entfernte Ps. 70. P. Wagner, Einführung in die greg. Melodien, Bd. 1, 3. Aufl., S. 340, gibt auch für das Grad. Ps. 70 an, – tatsächlich ist Ps. 70, V. 3, mit Ps. 30, V. 3 identisch, wobei freilich statt *refugii* die Variante *munitum* steht.

Varianten: statt *locum* hat Vg *domum*; die Abweichungen des Verses vom Vulgatatext ergeben sich aus dem eben mitgeteilten Text: Vorannahmen von *domine* und Placierung anstelle von *deus* mit den Satzakkzent leicht verändernder Wortumstellung; *in eternum* Kphn, Ld, Hbg, *in eternum* Sl, Lk, Lk₂, MR, Vg.

dom. IX. p. trin.: Grad. Domine, dominus noster, quam admirabile est nomen tuum in universa terra! V. Quoniam elevata est magnificentia tua super celos.

Grad.: Ps. 8,2, 1. Hälfte; V.: Ps. 8,2, 2. Hälfte.
Varianten: Keine.

dom. X. p. trin.: Grad. Custodi me, domine, ut pupillam oculi: sub umbra alarum tuarum protege me. V.: De vultu tuo iudicium meum prodeat: oculi tui videant equitatem.

Grad.: Ps. 16,8, 2. Hälfte; V.: Ps. 16,2.
Varianten: *domine* fehlt Vg; *equitatem* haben Kphn, Ld, Hbg, Lk, Lk₂, MR, dagegen *equitates* Sl und Vg.

dom. XI. p. trin.: Grad. In deo speravit cor meum, et adiutus sum: et re-floruit caro mea, et ex voluntate mea confitebor illi. V. Ad te, domine, clamavi: deus meus, ne sileas, ne discedas a me.

Grad.: Ps. 27,7, 2. Hälfte; V.: Ps. 27,1, 1. Hälfte.
Varianten: statt *deo* hat Vg *ipso*; statt *adiutus* hat Hbg den Druckfehler *auditus*; statt *illi* hat Hbg *tibi*, Vg *ei*; statt *clamavi* hat Vg *clamabo*, nach *sileas* fügt Vg *a me* hinzu, statt *ne discedas* hat Vg *nequando taceas*.

dom. XII. p. trin.: Grad. Benedicam dominum in omni tempore: semper laus eius in ore meo. V. In domino laudabitur anima mea: audiant mansueti, et letentur.

Grad.: Ps. 33,2; V.: Ps. 33,3.
Varianten: Keine.

dom. XIII. p. trin.: Grad. Respice, domine, in testamentum tuum: et animas pauperum tuorum ne obliviscaris in finem. V. Exurge, domine, et iudica causam tuam: memor esto obprobrij servorum tuorum.

Grad.: Ps. 73,20, 1. Hälfte, und 19, 2. Hälfte; V.: Ps. 73,22, 1. Hälfte.
Varianten: *domine* fehlt Vg und Lk₂ (aber nicht Lk); statt *domine, et* hat Vg *deus*; statt *obprobrij servorum* hat Vg *improriorum*.

dom. XIV. p. trin.: Grad. Bonum est confiteri in domino: et psallere nomini tuo, altissime. V. Ad annunciandum mane misericordiam tuam, et veritatem tuam per noctem.

Grad.: Ps. 91,2; V.: Ps. 91,3.
Varianten: Nur Kphn und Ld haben das Grad. *Bonum est confiteri* mit seinem Vers *Ad annunciandum* am 14. Sonntag, Sl, Hbg, Lk, Lk₂ und MR setzen es auf den 15. Sonntag; diese Missale benutzen am 14. Sonntag das Grad. *Bonum est confidere*, das Kphn und Ld am 15. Sonntag verwenden.
in fehlt in Ld, ebenso in Sl, Hbg, Lk, Lk₂, MR, Vg.

dom. XV. p. trin.: Grad. Bonum est confidere in domino, quam confidere in hominem. V. Bonum est sperare in domino, quam sperare in principibus.

Grad.: Ps. 117,8; V.: Ps. 117,9.

Varianten: Sl, Hbg, Lk, Lk₂, MR benutzen hier das Grad. *Bonum est confiteri*, das in Kphn und Ld am vorigen Sonntag steht, – vgl. dort.

Keine Textvarianten.

dom. XVI. p. trin.: Grad. Timebunt gentes nomen tuum, domine, et omnes reges terre gloriam tuam. V. Quoniam edificavit dominus syon, et videbitur in maiestate sua.

Grad.: Ps. 101,16; V.: Ps. 101,17.

Varianten: Vor *Timebunt* hat Vg *Et*; statt *quoniam* benutzt Vg *quia*; statt *maiestate* schreibt Vg *gloria*.

dom. XVII. p. trin.: Grad. Beata gens, cuius est dominus deus eorum: populus, quem elegit dominus in hereditatem sibi. V. Verbo domini celi firmati sunt: et spiritu oris eius omnis virtus eorum.

Grad.: Ps. 32, 12; V.: Ps. 32,6.

Varianten: statt *eorum* hat Vg *eius*; Vg lässt *dominus* das zweite Mal aus.

dom. XVIII. p. trin.: Grad. Letatus sum in hijs, que dicta sunt michi: in domum domini ibimus. V. Fiat pax in virtute tua: et abundantia in turribus tuis.

Grad.: Ps. 121,1; V.: Ps. 121,7.

Varianten: Keine.

dom. XIX. p. trin.: Grad. Dirigatur oratio mea, sicut incensum in conspectu tuo, domine. V. Elevatio manuum mearum sacrificium vespertinum.

Grad.: Ps. 140,2, 1. Hälfte; V.: Ps. 140,2, 2. Hälfte.

Varianten: *domine* fehlt in Hbg und Vg (nicht MR); statt *mearum* hat Hbg *tuarum*.

dom. XX. p. trin.: Grad. Oculi omnium in te sperant, domine: et tu das illis escam in tempore oportuno. V. Aperis tu manum tuam: et imples omne animal benedictione.

Grad.: Ps. 144,15; V.: Ps. 144,16.

Varianten: statt *illis escam* hat Hbg *escam illis*, Vg *escam illorum*.

dom. XXI. p. trin.: Grad. Domine, refugium factus es nobis, a generatione et progenie. V. Priusquam montes fierent aut formaretur terra et orbis: a seculo et in seculum tu es deus.

Grad.: Ps. 89,1; V.: Ps. 89,2.

Varianten: *in progeniem* Vg; *et usque in seculum* Vg und MR.

dom. XXII. p. trin.: Grad. Ecce, quam bonum et quam iocundum, habitare fratres in unum! V. Sicut unguentum in capite, quod descendit in barbam,

barbam Aaron. V. Mandavit dominus benedictionem et vitam usque in seculum.

Grad.: Ps. 132,1; V. 1: Ps. 132,2, 1. Hälfte; V. 2: Ps. 132,4.

Varianten: Statt *unguentum* steht *ungentum* in Sl, Hbg, Lk und Lk₂; V. 2 steht in all unseren Missalien, aber nicht im Missale Romanum, – das nur einige 2. Verse von Gradualien stehen liess und alle 2. Verse der Alleluia strich.

Die zwischen dem 22. und dem letzten Trinitatis-Sonntag stehenden Sonntage verwenden – s. oben – die Gesangstücke des 22. Sonntags nach Trinitatis.

Dabei werden in Kphn keine weiteren Anweisungen gegeben. Im Schleswiger Missale, wo die einzelnen Stücke an diesen Sonntagen genau zitiert werden, wird insbesondere klar, wie mit den beiden Versen des Graduale zu verfahren ist. Denn diese sind nicht nur zum gemeinsamen Vortrag am Sonntag bestimmt, sondern in der Woche alternativ zu verwenden. Im einzelnen schreibt Sl vor

dom. XXII, p. trin.	: Sicut unguentum/Mandavit
feria IV.	: Sicut unguentum
feria VI.	: Mandavit
dom XXIII. p. trin.	: Sicut unguentum/Mandavit
fer. IV.	: Sicut unguentum
fer. VI.	: Mandavit
dom. XXIV. p. trin.	: Sicut unguentum/Mandavit
fer. IV.	: Sicut unguentum
fer. VI.	: Mandavit
penultima dominica.	: »ut in priori dominica«

dominica ultima p. trin.: Grad. Liberasti nos, domine, de affligentibus nos: et eos, qui nos oderunt, confudisti. V. In deo laudabimur tota die, et nomini tuo confitebimur in seculum.

Grad.: Ps. 43,8; V.: Ps. 43,9.

Varianten: *Liberasti* [*Salvasti enim* Vg; *domine* fehlt Vg; statt *de* haben *ex* Sl, Hbg, Lk, Lk₂ und MR, während *de* Kphn und Ld mit der Vulgata gemeinsam ist; statt *eos*, *qui nos oderunt*, hat Vg *odientes nos*; statt *nomini* haben *in nomine* Lk, Lk₂, MR und Vg; statt *seculum*, wie in Kphn, Ld, Sl, Vg, steht *secula* in Hbg, Lk, Lk₂ und MR.

Nach dem letzten Formular der abschliessenden Trinitatiswoche bringt das Kopenhagener Missale eine Reihe von Alleluia, deren Gebrauch freigestellt wird, wenn Bedarf vorhanden ist, wie bei einer grösseren Zahl überzähliger Trinitatis-Sonntage. Am Schluss dieser Alleluia steht ohne eigene Rubrik ein Graduale:

Grad. Exaltent eum in ecclesia plebis et in cathedra seniorum laudent eum. V. Confiteantur domino misericordie eius: et mirabilia eius filiis hominum.

Grad.: Ps. 106,32; V.: Der Vers *confiteantur* fungiert im Ps. 106 als ein Refrain und tritt als solcher in den Versen 8, 15, 21 und 31 auf, – der letzteren Stelle folgt das Graduale als V. 32 unmittelbar.

Varianten: Vg beginnt von *Exaltent* mit einem anknüpfenden *Et*.

Man wird annehmen, dass dieses Graduale ebenso wie die ihm vorangehenden Alleluia für die überzähligen Trinitatis-Sonntage bestimmt ist. Wie der Text des Graduale selbst andeutet, handelt es sich um jemand, den man in der Kirchengemeinde wie im Ältesten-

rat hochpreist, – in dem Original des Psalmtextes um Gott selbst, der sich aller Menschen erbarmt, in der Übernahme in die frühchristliche Denkweise aber auch um jemand, der solch höchstes Lob verdient, – einen Heiligen. Tatsächlich ist das Graduale ein spezielles Stück für den Apostel Petrus, das auch in vielen Gradualien und Missalien anzutreffen ist. Wegen des Wortes *cathedra* wird es insbesondere für das Fest der Cathedra Petri (Feiertage am 18. Januar bzw. 22. Februar) verwendet, – so auch im heutigen Missale Romanum und so ebenfalls im Kopenhagener Missale, wo es an dieser Stelle – im Sanctorale – ein zweites Mal, voll ausgeschrieben, anzutreffen ist. Wenn man es daher im Anhang der Trinitatis-Sonntage nochmals anführt, ist anzunehmen, dass es hier möglicherweise tatsächlich für diese bestimmt ist. Freilich ist das Stück dann falsch gestellt, – logischerweise hätte es vor die Alleluia gehört. Aber da es das einzige Graduale an dieser Stelle ist, lässt sich verstehen, dass man es den sieben Alleluia nicht hat voranstellen wollen, sondern ihnen anhängte. Und dann hätte man seinen Text eben auch wieder im alttestamentlichen Sinn aufzufassen.

Was die Varianten der Gradualien nun im ganzen betrifft, so sind sie zunächst nicht so zahlreich wie bei den Introitus. Aber man muss bedenken, dass die Stücke auch meist kürzer sind (was aber tatsächlich die sehr viel kompliziertere Musik wieder ausgleicht).

Die verschiedenen Typen der Varianten sind dieselben wie bei den Introitus. Insbesondere gibt es wieder den aus Stücken verschiedener Psalmverse zusammensetzenden Typ (vgl. den Vers des Graduale von dom. III.). – Ebenso lässt sich der Einfluss des Missale Romanum feststellen (MR und Vg gemeinsam im Lübecker Missale den Text beeinflussend an der Stelle *in nomine* dom. ultima): ebenso der direkte der Vulgata (etwa bei der Variante *equitates* in Schleswig dom. X., bei der Variante *de* in Kopenhagen an dom. ultima, bei der Variante *domine* in Hamburg dom. XIX., bei der Variante *domine* an dom. XIII in Lübeck, bezeichnenderweise in Lk₂, nicht in Lk, bei der Variante *seculum* an dom. ultima Schleswig und Kopenhagen gemeinsam). Interessant, wie das Kopenhagener Missale auch hier wieder singuläre Varianten aufweist (etwa *dum* an dom. II.).

Von besonderer Bedeutung ist, dass als Resultat der Betrachtung nicht nur Textvarianten auftreten, sondern dass sich ergibt, dass der Aufbau der Reihe selbst nicht mehr stabil ist, – das Kopenhagener Missale vertauscht die Gradualien der Sonntage 14 und 15. Das deutet darauf hin, dass die Reihe wohl von vornherein schon nicht so festgefügt war wie die – zumindest im weitaus grösseren Hauptteil – numerisch fortschreitende Introitusreihe. Tatsächlich zeigen die Zahlen der benutzten Psalmen: 40, 119, 54, 78, 83, 89, 33, 30, 8, 16, 27, 33, 73, 91, 117, 101, 32, 121, 140, 144, 89, 132, 43 kein erkennbares Aufbauprinzip, – das Kopenhagener Missale vertauscht darin 91 und 117.

Wenn die Reihe also in sich selbst keinen Sinn hat, so könnte sie einen solchen in grösserem Zusammenhang haben. So etwa könnte sie sinnvoll werden, wenn sich ihre einzelnen Stücke logisch an die einzelnen Introitus anschliessen. Das würde bedeuten, dass also dem einzelnen Sonntag – mit künstlerisch spezialisierten Mitteln, da der theologische Sinn, Schwäche des Menschen und Hilfe Gottes, ja allen Sonntagen gemeinsam ist – ein typischer, ihn allein kennzeichnender Charakter gegeben sein müsste. Tatsächlich trifft das für viele, freilich nicht alle Sonntage zu. Als verbindendes Mittel werden dabei grössere Phrasen benutzt, aber zum Teil sind überhaupt ganze Verse identisch. Man vergleiche etwa:

- dom. I.: Intr.: Domine in tua misericordia; Grad.: Domine, miserere mei.
 dom. II.: Intr.: Et liberator meus; Grad.: Domine, libera animam.
 dom. V.: Intr.: Exaudi, domine, vocem meam, ... adiutor .; Grad.: Protector ..., exaudi preces ..
 dom. XIII: Intr. (ohne Vers) gleich Grad. (mit Vers) (Ps. 73)
 dom. XVIII: V. des Intr. identisch mit dem Grad. (Ps. 121,1).

Lassen sich solche Wort-, Phrasen- und Versidentitäten also auch nicht innerhalb jedes Sonntags nachweisen, so zeigt ihr häufigeres Vorkommen doch, dass sie beabsichtigt waren und dass damit also auch ein Gefühl nicht nur für die dogmatische Einheit eines liturgischen Formulars, sondern auch für seine künstlerische Form vorhanden war.

III. DIE ALLELUIA DER TRINITATISSONNTAGE

Den interessantesten und ausgebreitetsten Teil einer Untersuchung der Messliturgie bilden in jedem Fall die Alleluia, da hier nicht nur Textvarianten und Differenzen in den Reihen auftreten, sondern die Reihen, von wenigen besonderen Fällen abgesehen, überhaupt ganz verschieden sind. Wir betrachten zuerst wieder die Textvarianten der Kopenhagener Reihe und ihre speziellen Besonderheiten, ehe wir sie in den grösseren Zusammenhang einordnen.

dominica prima post festum sancte trinitatis: All. Domine, deus salutis mee: in die clamavi et nocte coram te.

Text: Ps. 87,2.

Varianten: Auch das Missale von Lund hat dieses All. hier an der ersten Stelle, während es in Sl, Hbg, Lk, Lk₂ und nochmals in Ld am 11. Sonntag steht. Umgekehrt hat Kphn dort das All. *Domine, deus meus, in te speravi: salvum me fac ex omnibus persequentibus me et libera me*, das in Hbg, Sl, Lk₂ (in Lk fehlt hier ein Blatt) hier am 1. Sonntag nach Trinitatis steht. Die Konstellation ist also folgende:

	Kphn	Lund	Sl, Hbg, Lk
dom. I. p. trin. dom. XI. p. trin.	Domine deus salutis Domine deus meus	Domine deus salutis Domine deus salutis	Domine deus meus Domine deus salutis

Da der Text *Domine deus meus* der Beginn von Ps. 7 ist, der Text *Domine deus salutis* der Anfang von Ps. 87, die vorliegende Alleluiareihe – wie man im folgenden sehen wird – aber numerisch fortschreitet und *Domine deus salutis* am 11. Sonntag richtig zwischen Ps. 80 des 10. Sonntags und Ps. 89 des 12. Sonntags steht, kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Reihe in Sl, Hbg, Lk ihre richtige Ordnung besitzt, in Kphn und Ld aber gestört ist. Während die in der Gradualreihe von Kphn und Ld vorgenommene Vertauschung (s. oben, dom. XIV. und dom. XV.) nicht weiter auffiel, da die Reihe nicht numerisch geordnet war, tritt hier also eine empfindliche Störung auf, da die Reihe mit Ps 87 anfängt, um dann mit Ps. 7 die richtig fortschreitende Reihe zu beginnen, in der dann in Kopenhagen zwischen Ps. 80 und Ps. 89 plötzlich Ps. 7 erscheint, während in Lund Ps. 87 doppelt vorhanden ist und das All. *Domine deus meus* ganz fehlt. Aber andererseits ist, wie später auseinandergesetzt werden soll, die numerische Ordnung der Alleluiareihen erst sekundär, sodass im vorliegenden Fall mit der Möglichkeit gerechnet werden muss, dass die ursprünglich ungeordnete Reihe zunächst nur teilweise geordnet wurde, wobei sie die Form von Kphn besass, und dass dann erst durch Vertauschung der Alleluia von dom. XI. und dom. I. die volle Symmetrie hergestellt wurde, – ganz ebenso kann man sich vorstellen, dass auch die Reihe der Introitus zuerst ganz ungeordnet war und dann nur teilweise (für die Sonntage 1–18) numerisch geordnet wurde.

Was Ld betrifft, so würde es dabei ein Zwischenstadium vertreten: es wäre zwischen Ps. 80 und Ps. 89 richtig anstelle von Ps. 7 der Ps. 87 eingeschoben worden, aber unterblieben, ihn an der Spitze der Reihe durch Ps. 7 zu ersetzen, was dann in Kphn geschehen wäre. Man würde eine grössere Sicherheit gewinnen, wenn man ältere liturgische Handschriften zum Vergleich heranziehen könnte, – aber solche besitzen wir nicht mehr, zumindest nicht aus der Kopenhagener Diözese, andere aber nutzen hier nichts. Nimmt man als Vergleich aber das spätere Graduale Jasperssons von 1573 hinzu, so lässt sich auch keine endgültige Entscheidung erreichen: dies zeigt die numerisch richtige Reihenfolge von Sl, Hbg, Lk, – aber das könnte zwar auf ältere Handschriften zurückgehen und würde dann beweisen, dass die Umordnung des Missale von 1510 nur eine Besonderheit dieser einen Ausgabe ist, aber andererseits könnte es auch eine bewusste Korrektur des Missale von 1510 sein. Die Quellen geben also keine Entscheidung über das Alter der Fassung von 1510.

Sieht man den Sinnzusammenhang der beiden ganzen Formulare an, so passt Ps. 7 mit *ex omnibus persequentibus me et libera me* ausgezeichnet zum Vers des Graduale des 1. Sonntags mit dem Ende: *liberavit eum dominus* (man bedenke, dass in der Messliturgie das Alleluia auch unmittelbar auf das Graduale folgt) und ebenso knüpft Ps. 87 mit *in die clamavi* an den Vers des Graduale des 11. Sonntags an, der *Ad te domine clamavi*, beginnt. Dies spricht sehr dafür, dass die numerische richtige Ordnung dieser Reihe das Ursprüngliche ist, dass die Fassung von Kphn also sekundär ist. Ld wird man in jedem Falle als einen Korrekptionsversuch von Kphn ansehen.

Textvarianten: keine.

dom. II p. trin.: All. Deus iudex iustus, fortis et patiens, numquid irascetur per singulos dies?

Text: Ps. 7,12.

Varianten: *nunquid* Ld und Lk₂ (nicht Lk); *irascitur* MR und Vg.

dom. III. p. trin.: All. Diligam te, domine, virtus mea: dominus firmamentum meum et refugium meum et liberator meus.

Text: Ps. 17,2 und 3, 1. Hälfte.

Varianten: statt *virtus* hat Vg *fortitudo*; *et liberator meus* fehlt Sl, Hbg, Lk, Lk₂, ebenso wie an dom. II., wo dieselben Missale den Vers des Introitus mit demselben Text genau so kürzen.

dom. IV. p. trin.: All. Domine in virtute tua letabitur rex: et super salutare tuum exultabit vehementer.

Text: Ps. 20,2.

Varianten: Keine.

dom. V. p. trin.: In te, domine, speravi, non confundar in eternum: in iusticia tua libera me et eripe me: inclina ad me aurem tuam, accelera, ut eripias me.

Text: Ps. 30,2 und 3, 1. Hälfte, vermischt mit dem grösstenteils identischen Ps. 70,1 und 2; nach dem vollständig gleichen Beginn steht *et eripe me* nur in Ps. 70,2; auch in der 2. Hälfte ist nur der Schluss verschieden: es heisst *accelera, ut eripias me* nur in Ps. 30,3, während Ps. 70,2 stattdessen *et salva me* schreibt (man vgl. auch die verschiedene Verszählung).

Varianten: *tua iusticia* statt *iusticia tua* haben Sl, Hbg, Lk, Lk₂; *et eripe me* fehlt Hbg, das den Vers damit genau gleich Ps. 30,3 gemacht hat; statt *eripias* haben die Vulgata-Lesart *eruas* Sl, Lk und Lk₂. P. Wagner, a. a. O., S. 342, gibt wieder Ps. 70 an.

dom. VI. p. trin.: All. Omnes gentes, plaudite manibus: iubilare deo in voce exultationis.

Text: Ps. 46,2.

Varianten: Keine.

dom. VII. p. trin.: All. Eripe me de inimicis meis, deus meus: et ab insurgentibus in me libera me.

Text: Ps. 58,2.

Varianten: *meis* fehlt Lk und Lk₂.

dom. VIII. p. trin.: All. Te decet hymnus, deus, in syon: et tibi reddetur votum in iherusalem. V. [2.] Replebimur in bonis domus tue: sanctum est templum tuum, mirabile iniquitate.

Text: Ps. 64,2; 2. V.: Ps. 64,5, 2. Hälfte, und 6, 1. Drittel.

Varianten: das Missale Romanum lässt in diesem Fall wie in allen Fällen, in denen ein Alleluia zwei Verse besitzt, den 2. Vers, weg.

Varianten: Keine.

dom. IX. p. trin.: All. Attendite, popule meus, in legem meam.

Text: Ps. 77,1, 1. Hälfte.

Varianten: *in* fehlt in Lk, Lk₂, Vg; MR benutzt diesen Vers nicht als All., wohl aber als V. des Intr. von dom. XIX. (s. oben), – und dort fehlt *in* ebenfalls.

dom. X. p. trin.: All. Exultate deo, adiutori nostro, iubilare deo iacob. V. [2.]. Sumite psalmum iocundum in cythara.

Text: Ps. 80,2 und 3: die beiden Verse sind in den meisten, insbesondere älteren Handschriften als ein zusammenhängender Vers geschrieben; infolgedessen ist die 2. Hälfte auch nicht der sonst üblichen Kürzungsmethode des Missale Romanum zum Opfer gefallen.

Varianten: Nach *psalmum* hat die Vulgata (und auch ältere Handschriften): *et date tympanum, psalterium*; statt *in* haben *cum* Sl, Hbg, Lk, Lk₂, MR, Vg.

dom. XI. p. trin.: All. Domine, deus meus, in te speravi: salvum me fac ex omnibus persequentibus me et libera me.

Text: Ps. 7,2 (man überzeugt sich, dass tatsächlich in den Psalmen zwischen Ps. 80 und 89 dieser Vers nicht etwa nochmals auftritt, wie es in anderen Fällen ja tatsächlich vorkommt).

Varianten: dieses All. steht in anderen Handschriften der norddeutschen Diözesen am 1. Sonntag nach Trinitatis, s. dort die eingehende Diskussion; Lund hat dagegen auch hier den richtigen V. *Domine deus salutis*.

Textvarianten: statt *mee* hat Lk *me*.

dom. XII. p. trin.: All. Domine, refugium factus es nobis a generatione et progenie.

Text: Ps. 89,1.

Varianten: statt *et progenie* hat Vg *in progeniem*.

dom. XIII. p. trin.: All. Venite, exultemus domino, iubilemus deo, salutari nostro. V. [2.]. Preoccupemus faciem eius in confessione: et in psalmis iubilemus ei.

Text: Ps. 94,1; V. 2.: Ps. 94,2.

Varianten: V. 2. fehlt im Missale Romanum.

Textvarianten: Keine.

dom. XIV. p. trin.: All. Quoniam deus magnus dominus, et rex magnus super omnem terram.

Text: Ps. 94,3.

Varianten: die Vulgata hat statt *super omnem terram* die Fassung *super omnes deos*, die, als mit dem christlichen Glauben unvereinbar, in der zitierten Weise neutralisiert wurde.

dom. XV. p. trin.: All. Paratum cor meum, deus, paratum cor meum: cantabo et psallam in gloria mea.

Text: Ps. 107,2.

Varianten: statt *in gloria mea* hat MR *tibi, gloria mea*.

dom. XVI. p. trin.: All. In exitu israel de egipto, domus iacob de populo barbaro. V. [2.] Facta est iudea sanctificatio eius, israel potestas eius.

Text: Ps. 113,1; V. 2: Ps. 113,2.

Varianten: das Missale Romanum lässt V. 2 weg.

dom. XVII. p. trin.: All. Dilexi, quoniam exaudiet dominus vocem meam.

Text: Ps. 114,1.

Varianten: statt *exaudiet* haben SI, Lk, Lk₂ *exaudivit*; statt *meam* hat Vg *orationis mee*.

dom. XVIII. p. trin.: All. Laudate dominum, omnes gentes: et collaudate eum, omnes populi.

Text: Ps. 116,1.

Varianten: *et* fehlt Vg; statt *collaudate* hat Vg nur *laudate*.

dom. XIX. p. trin.: All. Dexteram domini fecit virtutem: dexteram domini exaltavit me.

Text: Ps. 117,16.

Varianten: Wie viele mittelalterliche Handschriften hat Hbg statt des ersten *domini* das einen ästhetischen Kontrast zum zweiten bringende *dei*.

dom. XX. p. trin.: All. Qui confidunt in domino, sicut mons syon: non commovebitur in eternum, qui habitat in iherusalem.

Text: Ps. 124,1, 1. Hälfte.

Varianten: Von hier ab verwendet das Hamburger Missale andere Alleluia.

dom. XXI. p. trin.: All. De profundis clamavi ad te, domine: domine, exaudi vocem meam.

Text: Ps. 129,1 und 2, 1. Hälfte.

Varianten: statt *vocem* hat MR, das dieses Alleluia am 23. und allen folgenden Sonntagen verwendet, *orationem* (gegen Vg und alle unsere Missale).

dom. XXII. p. trin.: All. Lauda anima mea dominum: laudabo dominum in vita mea: psallam deo meo, quam diu ero.

Text: Ps. 145,1 ohne die letzte Zeile.

Varianten: statt *quam diu ero* hat Vg *quamdiu fuero*.

Das Alleluia des 22. Sonntages wird in Kopenhagen und den benachbarten Diözesen (s. oben) auch für den 23. und 24. Sonntag nach Trinitatis gebraucht.

dominica ultima p. trin.: All. Qui ponis fines tuos pacem: et adipe frumenti satiat te:

Text: Ps. 147,14.

Varianten: das Hamburger Missale, das an diesem Sonntag wieder mit den anderen übereinstimmt, und die beiden Lübecker Missalien schreiben den V. *Qui posuit* als 2. V. und setzen ihm den folgenden voraus:

V. *Lauda iherusalem dominum; lauda deum tuum syon.*

Dieser Vers ist der Anfangsvers 12 von Ps. 147 (in der Fassung der Vulgata). Die Kombination *Lauda iherusalem / Qui posuit* findet sich schon in vielen handschriftlichen Missalien und Gradualien des zentralen wie auch des frühen Mittelalters.

Textvarianten: statt *ponis*, das sich nur in Kphn findet, hat Ld das ebenfalls singuläre *ponit*, dagegen Hbg, Sl, Lk und Lk₂ in Übereinstimmung mit allen anderen gedruckten und handschriftlichen Missalien (soweit mir bekannt) sowie MR und Vg: *posuit*; statt *frumenti* hat Ld *frumente*.

Auf den letzten Sonntag des Kirchenjahres folgen wie auf alle übrigen in den ausführlichen Missalien, so auch im Kopenhagener Missale, Epistel und Evangelium für den Mittwoch und Freitag der anschliessenden Woche. An diesem letzten Freitage aber hat das Kopenhagener Missale (dagegen nicht auch das von Lund) eine Besonderheit: nach seinem Evangelium ist das Repertoire der liturgischen Stücke noch nicht erschöpft, sondern es folgen einige ad-libitum-Stücke, sieben Alleluia, das oben behandelte Graduale und ein Evangelium (*Egrediente ihesu de templo*). Der ganze Anhang wird mit der folgenden Rubrik eingeleitet:

Item *alleluia*, que sequuntur, dicuntur in dominicis, quando necesse fuerit, ad officium *Dicit dominus*.

Sodann sind folgende Alleluiatexte notiert:

All. Verba mea auribus percipe, domine: intellige clamorem meum.

Text: Ps. 5,2.

Varianten: Keine, – hier nur gegen die Vulgata betrachtet.

All. Domine, exaudi orationem meam: et clamor meus ad te veniat.

Text: Ps. 101,2.

Varianten: Keine.

All. Confitemini domino et invoke nomen eius: annunciate inter gentes opera eius.

Text: Ps. 104,1.

Varianten: Keine.

All. Qui timent dominum, sperent in eum: adiutor et protector eorum est.

Text: Ps. 113, II, 11.

Varianten: statt *sperent* hat Vg *speraverunt*, statt *eum: domino*; nach *adiutor* setzt Vg ein weiteres *eorum*.

All. Confitebor tibi, domine, in toto corde meo: et in conspectu angelorum psallam coram te.

Text: Ps. 137,1 ohne die Mittelzeile.

Varianten: Das einleitende *et* der 2. Vershälfte fehlt in Vg; statt *coram te* hat Vg *tibi*.

All. Qui sanat contritos corde: et alligat contritiones eorum.

Text: P. 146,1.

Varianten: Keine.

All. Lauda iherusalem dominum: lauda deum tuum syon.

Text: Ps. 147,12.

Varianten: Keine.

Dieses Alleluia ist in Hbg und Lk (und Lk₂) vor das All. *Qui posuit* des letzten Trinitatissonntages gesetzt, vgl. dort.

Die Anordnung der Alleluia ist also streng numerisch. Andere Handschriften und gedruckte Missale zeigen aber, dass diese Alleluia nicht alle für die am Schluss des Kirchenjahres in manchen Jahren erscheinenden überzähligen Trinitatissonntage bestimmt sind, sondern dass das All. *Verba mea* (Ps. 5), wenn es vorkommt, das Alleluia des 1. Sonntages nach Trinitatis ist und dass die Alleluia *Domine exaudi* (Ps. 101), *Confitemini domino et invocate* (Ps. 104), *Qui timent* (Ps. 113 II) und *Confitebor tibi* (Ps. 137) genau an den Stellen der posttrinitalen Alleluia-Reihe stehen, wo sie in der numerischen Anordnung auch hingehören. Lediglich die Alleluia *Qui sanat* (Ps. 146) und *Lauda iherusalem* (Ps. 147) sind Fakultativ-Alleluia für die überzähligen Sonntage. Wenn das All. *Lauda iherusalem* in den Hamburger und Lübecker Missalien in den letzten Trinitatissonntag eingegliedert ist, hat auch dies denselben Sinn: keinesfalls sollen an diesem Sonntag beide Alleluia gesungen werden, sondern es ist freigestellt, ein Alleluia für diesen Sonntag zu wählen, das andere für einen überzähligen Sonntag. In manchen Handschriften sind dementsprechend auch drei oder vier Alleluia in diesem Sonntag notiert, – aber stets handelt es sich auch nur um Alleluia, deren Texte aus den letzten Psalmen des Psalmenbuches genommen sind, – Ps. 129 des im Missale Romanum verwendeten All. *De profundis* dürfte der früheste von ihnen sein.

Man könnte denken, dass im Kopenhagener Missale aber ja auch gar nicht von den letzten Sonntagen nach Trinitatis gesprochen wird, sondern dass nur allgemein von Sonntagen – dominicis – die Rede ist; aber das Officium *Dicit dominus* wird eben nur an den letzten Trinitatissonntagen gebraucht. Geht man aber auf ältere Handschriften zurück, so fehlt der in Kphn stehende Zusatz *ad officium »Dicit dominus«* in den Alleluia-Faszikeln, die hier, ähn-

lich wie die Zusatz-Alleluia in Kphn am Ende des Propriums stehen. Aber der entscheidende Unterschied ist der, dass in diesen Faszikeln früh- und zentralmittelalterlicher Handschriften – vor allem des 11., aber auch noch des 12. Jhdts. – dann aber auch alle an sämtlichen Sonntagen nach Trinitatis benutzten Alleluia enthalten sind, während im Haupttext eines solchen Graduale an den Trinitatissonntagen nur Introitus, Graduale, Offertorium und Communio aufgezeichnet sind. Dabei ist immer noch der Titel dieser Alleluia-Faszikel falsch, da sie eben immer nur vor den *alleluia dominicales* sprechen, was so aussieht, als ob von den Sonntagsalleluia des ganzen Kirchenjahres die Rede ist, während de facto nur die Trinitatis-Alleluia in einem solchen Faszikel enthalten sind, die übrigen aber an Ort und Stelle im Proprium de tempore notiert sind. Aber gewiss muss die unzutreffende Überschrift dieser Faszikel, wenn sie schon in diesen Handschriften nicht mehr richtig ist, irgendeinmal einen Sinn gehabt haben. Das würde bedeuten, dass in einem Entwicklungsstadium der gregorianischen Handschriften, das vor dem hier betrachteten liegt und von dem uns keine Zeugen mehr erhalten sind, überhaupt keine Alleluia im Haupttext der Graduale notiert wurden, sondern die Alleluia des ganzen Kirchenjahres in einem auf den Haupttext folgenden eigenen Alleluiafaszikel enthalten waren.

Sehen wir für das Kopenhagener Missale von diesem früheren – nur rekonstruierbaren – Stadium ab und beschränken uns auf die Wiederherstellung des in vielen europäischen Handschriften enthaltenen Alleluiafaszikels für die Trinitatissonntage, so müsste dieser in Kopenhagen also nicht nur die an den einzelnen Sonntagen im Text notierten Alleluia umfasst haben, sondern auch die Alleluia des als Anhang gegebenen Faszikels. Der Kopenhagener Alleluiafaszikel wäre also dann, als man daranging, diese Faszikel aufzulösen und ihre Alleluia in den Haupttext einzuordnen, nicht vollständig auf den Trinitatisteil des Propriums de tempore verteilt worden, sondern eine Anzahl überschüssiger Alleluia wären noch in einem Restfaszikel übrig geblieben. Was die Art der Verteilung der Alleluia auf den Hauptteil anbetrifft, so wäre man nicht so vorgegangen, wie es anderen Handschriften zufolge das allgemeine Verfahren gewesen zu sein scheint, Verteilung der Alleluia des Faszikel der Reihe nach auf die Sonntage und Zuordnung der überzähligen Alleluia an den letzten Sonntag, sondern man hätte aus der Gesamtreihe von Zeit zu Zeit Alleluia herausgepickt und den einzelnen Sonntagen zugeteilt, sodass im Restfaszikel dann nicht die letzten Alleluia, sondern solche aus allen Teilen der Reihe übrig blieben.

Rekonstruiert man dementsprechend den ursprünglichen Alleluia-Faszikel der Kopenhagener Liturgie in der Weise, dass man die Alleluia des Proprium de tempore und die des Anhangs in der numerisch richtigen Reihenfolge zu einer Gesamtreihe zusammenfasst, so würde dieser Alleluia-Faszikel dann folgende Alleluia enthalten haben (wenn man auch noch die Vertauschung von *Domine deus meus* und *Domine deus salutis* rückgängig macht):

	All. Verba mea	Ps. 5
	All. Domine, deus meus, in te speravi	Ps. 7
	All. Deus iudex iustus	Ps. 7
	All. Diligam te, domine	Ps. 17
5	All. Domine in virtute tua	Ps. 17
	All. In te, domine, speravi	Ps. 30
	All. Omnes gentes, plaudite	Ps. 46
	All. Eripe me	Ps. 58
	All. Te decet/Replebimur	Ps. 64
10	All. Attendite, popule meus	Ps. 77
	All. Exultate deo	Ps. 80
	All. Domine, deus salutis mee	Ps. 87
	All. Domine, refugium	Ps. 89
	All. Venite exultemus/Preoccupemus	Ps. 94
15	All. Quoniam deus magnus dominus	Ps. 94
	All. Domine, exaudi orationem meam	Ps. 101
	All. Confitemini domino et invocate	Ps. 104
	All. Paratum cor meum	Ps. 107
	All. In exitu israel/Facta est iudea	Ps. 113
20	All. Qui timent dominum	Ps. 113 II
	All. Dilexi quoniam exaudiet	Ps. 114
	All. Laudate dominum omnes gentes	Ps. 116
	All. Dextera domini facit virtutem	Ps. 117
	All. Qui confidunt in domino	Ps. 124
25	All. De profundis clamavi	Ps. 129
	All. Confitebor tibi, domine	Ps. 137
	All. Lauda anima mea dominum	Ps. 145
	All. Qui sanat corritos	Ps. 146
	All. Lauda iherusalem dominum	Ps. 147
30	All. Qui posuit fines tuos	Ps. 147

Dieser sich aus Haupttext und Anhang des Kopenhagener Missale ergebende Alleluia-Faszikel wird sich im folgenden als ganz grundlegend wichtig erweisen, – es wird sich zeigen, dass er keinesfalls eine Kopenhagener Spezialität darstellt, sondern dass er nichts anderes ist als der alte Alleluiafaszikel Mitteleuropas zur Zeit seiner Christianisierung überhaupt.

Wenn, wie auseinandergesetzt, eine Alleluiareihe also eine Auswahl aus einem umfangreicheren Alleluiafaszikel ist, dann stellt sich hier um so deutlicher die Frage, ob dann diese Auswahl unter Berücksichtigung der anderen, bereits vorhandenen Gesänge des betreffenden Sonntags (oder Textes, da es auch Alleluiafaszikel z. B. für Heilige gab, – über Ostern usf. weiter unten) geschah. Wir haben bereits gesehen, dass die Alleluia der Sonntage 1 und 11 sinnvoll zu Introitus und Graduale dieser Sonntage passten, ein Zusammenhang, der von den Missalien Kopenhagen und Lund durch Vertauschung bzw. Ersatz dieser Alleluia zerstört wurde. Aber nicht nur Übereinstimmungen von Worten und Phrasen finden sich, auch solche von ganzen Versen. Aber im Gegensatz zu dem Verhalten bei den Introitus und Gradualien gehen bei den Alleluia die Beziehungen zum vorigen oder folgenden Sonntag: das Alleluia von dom. VI. nimmt den Introitus von dom. VII. vorweg, ebenso das Alleluia von dom. XXI. den Introitus von dom. XXII., während das Alleluia von dom. III. den Introitus von dom. II. wiederholt.

Man kann sich vorstellen, dass die passende Auswahl zu Stücken aus einem vorhandenen Bestand nicht oft gelingt, insbesondere wenn die Reihenfolge vorgeschrieben ist. Man müsste dann annehmen, dass bereits die Stücke des Auswahlfaszikels sinnvoll ausgewählt sind. Tatsächlich zeigt ein Vergleich der verschiedenen liturgischen Formulare aber, dass bei der Auswahl der Alleluia immer nur einige wenige – mehr oder minder zufällige – Sinnzusammenhänge zustandekommen, während an anderen Stellen die Herstellung solcher dann umso weniger gelungen ist.

Trotz allem hat tatsächlich aber doch ein sehr viel engerer Sinnzusammenhang zwischen Alleluia und Introitus bzw. Graduale bestanden. Dementsprechend waren die Alleluiafaszikel also doch bereits sinnvoll ausgewählt und die einzelnen Alleluia daher doch ursprünglich von vornherein den einzelnen Sonntagen fest zugeordnet. Die Untersuchung zeigt, dass die sehr alten Kathedralen numerisch ungeordnete Alleluiareihen verwenden, die daher auf den liturgischen Zusammenhang besser Rücksicht nehmen können. Man hat also die Alleluia in diesen älteren Diözesen sinnvoll aus den Faszikeln ausgewählt – wobei man nicht davor zurückgeschreckt hat, passende Alleluia auch mehrfach zu verwenden –, während die jüngeren Diözesen den besseren Zusammenhang zugunsten der numerischen Reihenfolge aufgaben, vgl. weiter unten.

IV. DIE LITURGISCHEN UND HISTORISCHEN BEZIEHUNGEN DER KOPENHAGENER DOMINIKALEN ALLELUIAREIHE

a) *Die Kopenhagener Alleluiareihe der Sonntage 1–25*

Versucht man nunmehr, die Alleluiareihe der Kopenhagener Liturgie in ihren liturgiegeschichtlichen Zusammenhang einzuordnen, so hat man demnach zwei verschiedene Dinge sorgfältig zu scheiden: einmal die Reihe der tatsächlich für die Sonntage 1–25 vorgeschriebenen Alleluia, andererseits den aus der Kontamination dieser Reihe und des ihr folgenden Anhangs sich rekonstruktiv ergebenden Alleluiafaszikels.

Was zunächst die Reihe betrifft, so haben wir gesehen, dass die Kopenhagener Reihe die All. *Domine deus salutis* (eigentlich 11. Sonntag) und *Domine deus meus in te speravi* (eigentlich 1. Sonntag) miteinander vertauschte und die Reihe von Lund das All. *Domine deus salutis* richtig am 11. Sonntag einsetzte, am 1. Sonntag aber ausserdem fälschlich beliess. Ohne die Unregelmässigkeiten steht die numerisch richtig geordnete Reihe im Schleswiger Missale. Das Lübecker Missale endlich setzte dem All. *Qui posuit* des 25. Sonntags als 2. Vers das im Kopenhagener Anhang stehende All. *Laude iherusalem* als 1. Vers voraus.

Zieht man zum Vergleich zunächst weitere nordische Liturgien heran, so stellt sich heraus, dass auch Strängnäs (Exemplar Königl. Bibl. Stockholm) dieselbe Reihe – in der wohlgeordneten Form von Schleswig – benutzt. Fragt man

nach den historischen Zusammenhängen, die hinter diesen liturgischen Beziehungen stehen müssen, so wird man das alles nicht sehr verwunderlich finden. Man wird sich erinnern, dass etwa die Diözese Schleswig (zusammen mit Ribe und Aarhus) 948 gegründet, vom selben Bremer Erzbischof Adaldag auch Lübeck konstituiert wurde, – zuerst in Oldenburg/Holstein, 1160 nach Lübeck verlegt. Die Diözese Roskilde wurde 1022 gegründet und unterstand zuerst Hamburg-Bremen, seit 1104 der neugeschaffenen Metropole Lund, – 1536 protestantisch geworden, wurde der evangelische Bischofssitz nach Kopenhagen verlegt, 1922 erhielt Roskilde einen neuen protestantischen Bischof und 1953 wurde in Kopenhagen der katholische Bischofssitz erneuert. Lund wurde um 1060 als Bischofssitz gegründet, 1103 zur nordischen Metropole erhoben, aus der aber schon 1152 die norwegischen Bistümer unter Nidaros-Drontheim und 1164 die schwedischen unter Uppsala austraten. Strängnäs ist erst im 12. Jhdt. entstanden. Diesen historischen Fakten entsprechend wird man sich daher vorstellen, dass die Reihe der 25 Sonntags-alleluia bereits in Schleswig im 10. Jh. da war, dass sie von Roskilde übernommen wurde (und daher selbstredend in dem ihm unterstellten Kopenhagen benutzt wurde, in das der König 1446 seine Residenz von Roskilde verlegt hatte, während der Bischofssitz in Roskilde verblieb), dass sie etwas später von hier nach Lund kam, das ja überhaupt das komplette liturgische Formular Roskildes sich als Ganzes aneignete, und dass endlich von diesem wiederum Strängnäs einige Zeit später den Gebrauch übernahm. Aber diese Hypothese ist schon aus musikalisch-paläographischen Gründen unmöglich: die Handschriften Mitteleuropas zeigen, dass die alten Alleluiafaszikel im 11. Jhdt. noch in Gebrauch waren und dass die Festlegung der Alleluia auf die einzelnen Sonntage erst im 12. Jhdt. vor sich ging, – und dies gewiss nicht überall gleichmässig und wahrscheinlich in vielen Bezirken überhaupt erst später. Man kann daher nur annehmen, dass nicht die Alleluiareihe, sondern der alte Alleluiafaszikel auf dem Wege von Schleswig und Lübeck über Roskilde und Lund bis nach Strängnäs wanderte, dass dann aber auch weiterhin diese Liturgien in so enger Verbindung blieben, dass auch der Zuordnungsvorgang der Alleluia in allen in derselben Weise vorgenommen wurde, wobei freilich Roskilde und Lund die geschilderten Besonderheiten – aus noch nicht durchschaubaren Gründen – entwickelten.

Man könnte geneigt sein anzunehmen, dass die Autorität der Metropolen auch in liturgischen Dingen von Einfluss war und dass daher auch liturgische Formulare von Diözesen unter der Einwirkung ihrer Erzdiözesen standen. Die im nordischen Raum vorliegenden Beziehungen zeigen deutlich, dass dies nicht der Fall ist: Schleswig und Lübeck besitzen dasselbe Formular, obwohl sie zu zwei verschiedenen Metropolen gehören – Lund bezw. Hamburg-Bremen –, während andererseits Strängnäs nicht mit dem ihm vorgesetzten Uppsala übereinstimmt, das ein anderes Formular benutzt, das des Dominikanerordens. Auch das finnische Åbo und weitere schwedische Diözesen wie Linköping und Skara

verwenden wie Uppsala die Dominikanerliturgie, – dieselbe Alleluiaireihe (nicht die ganze Liturgie) wurde auch von den Cisterciensern benutzt. Dass es sich um die Dominikanerliturgie handelt und nicht um die der Cistercienser, sagt z. B. im Fall Åbo das Missale selbst, der Druck des Missale von Åbo 1488 ist überdies identisch mit dem Druck des Dominikanermissale von 1488, in dem nur die auf Åbo bezüglichen Zeilen vor dem schwedischen Anhang fehlen (Exemplare Königl. Bibliothek Stockholm). Damit gewinnt man übrigens ein weiteres Datum für die Ordnung der nordischen Missalien: der Dominikanerorden ist 1216 gegründet und die endgültige Form seiner Liturgie erst auf den nächsten Ordenskapiteln festgelegt worden. Der Orden war schon im 13. Jhdt. in Schweden eifrig tätig – etwa 1244 erfolgte schon die Gründung des berühmten Inselklosters in Västerås. Die Übernahme der Dominikanerliturgie, die von Anfang an fest geordnet war, kann also erst im 13. Jhdt. oder später erfolgt sein, – was freilich nicht besagt, dass die einheimischen Liturgien zum selben Zeitpunkt noch nicht geordnet waren, da man auch mit der Möglichkeit rechnen muss, dass bereits geordnete Liturgien, etwa in Uppsala, erst später durch Teile der Dominikanerliturgie oder durch die ganze Dominikanerliturgie ersetzt wurden, wie solches ebenso auf dem Kontinent durch die römische Franziskanerliturgie (s. oben) und in England durch den Sarum-Ritus geschah.

Die Reihe der 23 Alleluia ist nun keineswegs auf das behandelte Gebiet beschränkt, sondern findet sich ebenfalls in weiteren Teilen Mitteleuropas, in der genauen Form nur in Deutschland.

Untersuchungen dieser Art können keine letzte Vollständigkeit erreichen, da nicht mehr von allen Diözesen gedruckte oder handschriftliche Missale oder Graduale vorhanden sind. Es kann also immer vorkommen, dass sich auch weitere Zeugen für eine bestimmte Überlieferung finden, – aber dadurch wird das Bild immer nur modifiziert werden, wenn man für alle systematisch wichtigen Fälle bereits historische Vertreter gefunden hat.

Die Diözese Hildesheim hat uns zwar kein gedrucktes Missale überliefert, aber eine Reihe von Handschriften dieser Gegend wird im Bistumsarchiv Trier aufbewahrt, u. a. das aus dem 13. Jhdt. stammende Graduale 404, in der älteren musikwissenschaftlichen Literatur (z. B. P. Wagner) unter den alten Signaturen L 61 bzw. 153 F bekannt. Diese, wie nekrologische Einträge und das Kalender beweisen, aus Hildesheim stammende Handschrift weist genau die Schleswiger Alleluiaireihe auf, – wobei am Ende der Reihe genau wie im Kopenhagener, Lunder und Schleswiger Missale das All. *Lauda anima* für die Sonntage 22, 23, 24 verwendet wird. Das Bistum Hildesheim wurde 815 von Ludwig dem Frommen gegründet, unter Überführung von Reliquien aus Aachen, – es war der Metropole Mainz unterstellt.

Nach Hildesheim ist die nächste Diözese, in der wir die Schleswiger Reihe wiederfinden, diejenigen von Bamberg.

Sowohl eine Reihe von Handschriften, in der Staatl. Bibliothek Bamberg aufbewahrt, wie das 1490 z. T. auf Pergament gedruckte und wundervoll ausgestattete Missale sind noch heute Zeugen dieser Liturgie.

Was die letzten Alleluia der Reihe betrifft, so haben die Handschriften mit verteilten Alleluia (die früheste lit. 4 aus der 1. Hälfte des 12. Jhdts.) das letzte Alleluia auf den 23. Sonntag gesetzt, ohne Besonderes über die Verwendung zu sagen, das gedruckte Missale von 1490 hat *Lauda anima* für die Sonntage 22, 23, 24 und *Qui posuit* für 25. Letzteres ist also anscheinend eine spätere Praxis in Bamberg, aber vielleicht auch in anderen, hier behandelten Missalen.

Die Diözese Bamberg wurde 1007 gegründet, – sie fällt damit in dieselbe Zeit wie Roskilde.

Endlich finden wir die Reihe im Bistum Freising wieder, – dieses ist 739 von Bonifazius gegründet worden und unterstand ebenfalls Mainz. Es ist damit das älteste aller Bistümer, die unsere Reihe verwenden.

Das Missale München, Staatsbibl. cod. lat. mon. 23054, aus dem 14. Jhd. stammend, ist ein vollgültiger Zeuge der Tradition von Freising: auf f. 127 v. schreibt die Handschrift: *secundum breuiarium frisingensem* und im Kalendar steht am 20. Nov. die *Translatio Corbinians*.

Weitere aus der Freisinger Diözese stammende Handschriften sind cod. lat. mem. 3311, im Jahr 1455 von Liebhard Meischner, Kaplan in »Castro Veteri« geschrieben und in den Besitz des Klosters Attel übergegangen. Aber zweifellos verkörpert das Manuskript nicht die Tradition des Klosters Attel, da Benediktinerklöster immer eine von der sie umgebenden Diözese abweichende Liturgie besitzen, da weiter das Kalendar Benedikt in keiner Weise bevorzugt, sondern im Gegenteil Augustin hervorhebt. Attel hatte grossen Besitz in der Umgebung, u. a. in Wasserburg am Inn, – und eben wohl auch dieses »Castrum vetus«.

Weiter gehören hierhin die Missale cod. lat. mon. 12203 und 12204 aus Raitenbuch, – cod. 12203 überliefert auch die in 12204 fehlende Reihe der Trinitatisalleluia.

Die Handschriften der Diözese Freising sind in unserem Fall besonders interessant: Einmal wird, von den übrigen Reihen abweichend, das All. *Qui posuit* schon vom 23. Sonntag ab anstelle des All. *Lauda anima* benutzt, andererseits aber – und das bringt diese Reihe in direkte Parallele zu Kopenhagen und Lund – halten die Alleluia nach Trinitatis nicht die numerische Reihenfolge ein, sondern setzen das All. *Diligam te domine*, normalerweise am 3. Sonntag, auf den 2. Sonntag, bringen das dem 2. Sonntag regulär zukommende All. *Deus iudex iustus, fortis* dagegen am 3. Sonntag. Diese Vertauschung ist nicht so schwerwiegend wie die des Kopenhagener Missale, da sie zwei benachbarte Alleluia betrifft, jene aber – 1. und 11. Sonntag – zwei recht weit voneinander abstehende.

Fasst man nochmals zusammen, so haben Schleswig, Strängnäs, Hildesheim und Bamberg genau dieselbe Alleluiareihe, Lübeck dieselbe mit einem Zusatz, Kopenhagen und Freising dieselbe mit einer – jeweils verschiedenen – Vertauschung und Lund die Reihe von Kopenhagen mit einem – nur halb durchgeführten – Besserungsversuch. Damit ist deutlich, dass nicht nur benachbarte Diözesen identische Liturgien oder Teile von Liturgien besitzen können, sondern auch sehr weit entfernte.

Es gibt auch einen Fall, wo weiter entfernte Diözesen nicht nur identische

Teile ihrer Liturgien besitzen, sondern wo ihre ganzen Liturgien vollständig übereinstimmen: Paris und St. Pol de Léon in der Bretagne verwenden dieselbe Liturgie.

Die räumliche Nähe von Diözesen begünstigt also jedenfalls die Ausbildung von gleichen Liturgieteilen oder sogar ganz gleichen Liturgien, aber Bedingung ist sie nicht und die Erscheinung findet sich ebenso bei weiter entfernten Diözesen. Es versteht sich von selbst, dass es sich bei solchen Identitäten nicht um Zufallsprodukte der historischen Entwicklung handelt. Man mag glauben, dass in der Geschichte gleiche Erscheinungen unabhängig von einander mehrfach entstehen können, – ich will die Frage hier nicht ausführlich diskutieren und nur andeuten, dass ich glaube, dass bei näherem Studium sich immer zeigen wird, dass solch angeblich unabhängige Erscheinungen doch immer wieder irgendwo in wirklicher Berührung stehen, sei es auch durch ein – manchmal erst in der wissenschaftlichen Forschung noch zu entdeckendes – gemeinsames Dritte. Etwa die »Erfindung« der gleichschwebenden Temperatur angeblich unabhängig im Mittelalter in China, im Barockzeitalter in Deutschland führt sich bei näherer Untersuchung in beiden Fällen in ununterbrochener Kette zurück auf dieselbe Temperatur in der griechischen Antike bei Aristoxenos. Aber mag man dem nicht generell zustimmen, die Übereinstimmung von ganzen Liturgien, die aus vielleicht zwei und einhalb Millionen Worten (bei rohem Überslag, Missale und vier Teile Brevier zusammengenommen) bestehen, ist ganz unmöglich aus unabhängiger Entstehung zu erklären, sondern setzt eine direkte Übernahme der einen Liturgie von der anderen oder beider von einer uns noch unbekannten dritten voraus. Was eine 23-teilige Alleluiareihe betrifft, die aus einem 30-teiligen Vorrat ausgewählt ist, mag man schon eher glauben, dass hier zweimal unabhängig dieselbe Auswahl getroffen werden könnte, – aber dass das gleich viermal geschieht (Strängnäs, Schleswig, Hildesheim, Bamberg), dürfte ebenfalls absolut ausgeschlossen sein. So müssen hinter diesen liturgischen Identitäten sehr reale historische Beziehungen der Bistümer untereinander bestehen, die zu diesen Identitäten geführt haben. Es wird die Aufgabe der Kirchengeschichte sein, diesen historischen Beziehungen nachzugehen, nachdem die Liturgiewissenschaft ihr Vorhandensein fordert. Freilich wird dies bei der Lückenhaftigkeit des historischen Materials nur in den wenigsten Fällen möglich sein.

Ein Beispiel, wo der Nachweis gelingt, sei auch hier mitgeteilt. Die Benediktinerabtei Sainte-Geneviève in Paris benutzte die Liturgie der Notre-Dame-Kathedrale, obwohl dies in Benediktinerklöstern sonst nie zu finden ist. Dagegen findet sich solche Übernahme sekulärer Formulare bei den Augustinern. Nun entdeckt man, dass tatsächlich das Kloster Sainte-Geneviève, da die Moral der Nonnen sich im Laufe des zentralen Mittelalters bis zum Nicht-mehr-Entschuldbaren verschlechterte, im 12. Jhdt. den Augustinern von St. Victor übergeben wurde. Diese besaßen die Liturgie von Notre-Dame, wie der Vergleich der von beiden Instituten noch heute vorhandenen liturgischen Bücher ohne Mühe ergibt. St. Victor hatte bei seiner Gründung im Jahre 1108 also die Liturgie von Notre-Dame übernommen (obwohl die von St. Victor de Marseille kommenden Gründermönche ja auch ihre heimische Liturgie hätten einführen können) und brachte sie mit sich, als es Sainte-Geneviève übernahm (obwohl es dessen alte benediktinische Liturgie ja hätte dort beibehalten können).

b) Die Alleluiafaszikel

Während die betrachtete Alleluiareihe doch noch auf einen immerhin einigermaßen umgrenzten Raum beschränkt bleibt, der auch charaktermässig dadurch einheitlich bleibt, dass es sich überall um Diözesen handelt, die erst während der Missionierung Mitteleuropas oder nach ihr gegründet wurden, ändert sich das Bild, wenn man den ganzen Alleluiafaszikel nimmt. Einerseits lassen sich aus ihm die Reihen anderer Diözesen herleiten, da aus ihm ja viele sehr verschiedene Auswahlmöglichkeiten bestehen. Andererseits darf man nicht hoffen, dass das Verbreitungsgebiet der sich aus diesem Urfaszikel herleitenden Reihen auf das umschriebene Missionsgebiet beschränkt ist, – denn der Urfaszikel dürfte ja kaum erst in diesem Gebiet geschaffen sein, sondern, schon vorher bestehend, von der die ganze Bewegung inaugurierenden Persönlichkeit mitgebracht worden sein; diese Persönlichkeit ist übrigens wohlbekannt: Bonifazius. Und endlich wird man umgekehrt nicht erwarten dürfen, dass sich die Reihen aller Diözesen des betrachteten Gebietes aus dem Urfaszikel ableiten lassen, da in diesem Gebiete, besser an seinem Rande, ältere Städte liegen, die bereits in römischer Zeit Bischöfe besaßen, wie z. B. Regensburg und Basel, oder die als Bischofssitze schon vor der Missionstätigkeit Bonifaz' nachgewiesen sind, wie Trier (3. Jhdt.), Lausanne (3. Jhdt.), Genf (4. Jhdt.), Strassburg (4. Jhdt.), Köln (4. Jhdt.), Konstanz (6. Jhdt.), Mainz (6. Jhdt.). Aber wiederum wird man andererseits hoffen, dass man unter diesen Diözesen dann doch welche finden wird, die sich aus dem Urfaszikel herleitende Reihen verwenden, sodass man annehmen darf, in einer dieser Diözesen dann diejenige gefunden zu haben, deren Liturgie den Urfaszikel der Alleluiareihen enthielt, die sich im Missionsgebiet aus ihm entwickelten.

1. Die aus dem Kopenhagener Faszikel herleitbaren Reihen

Es ist sehr auffällig, dass die Kopenhagener Reihe nicht das erste Alleluia des Faszikels All. *Verba mea* benutzt. Man kann an Beispielen zeigen, dass ein solches Stück bei der Festlegung der Alleluia auf die einzelnen Trinitatissonntage oft nicht sofort verloren geht, sondern erst allmählich. Da die Faszikel wesentlich mehr Alleluia enthalten als Sonntage, geht man in manchen Kirchen so vor, dass man, um alle Alleluia zu verteilen, einigen Sonntagen mehrere Alleluia zur wahlweisen Verwendung zuteilt. So stehen etwa in der Handschrift Bologna, Bibl. Univ., 1549, einem Graduale aus dem 13. Jhdt., die beiden Alleluia *Verba mea* und *Domine deus meus, in te speravi* gemeinsam in der Liturgie des 1. Trinitatissonntags. In der Handschrift Nîmes, Bibl. Segurier, 4, einem Graduale aus dem 12. Jhdt., stehen unter Ausfall von *Domine deus meus* die beiden Alleluia *Verba mea* und *Deus iudex iustus* an derselben Stelle. Im Verlauf der Entwicklung, die am Ende nur ein einziges Alleluia an einem Sonntag zulässt, muss sich eine solche Liturgie dann entscheiden, welches der beiden Alleluia sie beibehalten will. Verwendet eine Kirche die beiden Alleluia

Verba mea und *Domine deus meus* am 1. Trinitatissonntag, *Deus iudex iustus* am 2. Sonntag, so entstehen, je nach dem, welches der beiden Alleluia wegfällt, zwei verschiedene Typen von Alleluiareihen: die erste beginnt *Verba mea*, *Deus iudex iustus*, usw., die zweite dagegen *Domine deus meus*, *Deus iudex iustus*. Während zur letzten Art z. B. die Kopenhagener Reihe gehört, ist auch die erste weit verbreitet, – ihr gehört etwa die zitierte Reihe der dominikanischen Ordensliturgie an. Während im allgemeinen die dieser ersten Reihe zugrundeliegenden Faszikel aber andere Zusammensetzung haben, gibt es auch wenigstens eine Reihe, die nur Alleluia verwendet, die aus dem hier zur Diskussion stehenden Urfaszikel entlehnt sind, die Reihe von Rouen, die im gedruckten Missale von 1529 so lautet: *Verba mea*, *Deus iudex iustus*, *Diligam*, *Domine in virtute*, *In te domine*, *Omnes gentes*, *Eripe*, *Te decet*, *Attendite*, *Exultate*, *Domine deus salutis*, *Domine refugium*, *Venite*, *Quoniam deus*, *Confitemini*, *Paratum*, *Qui timent*, *Dextera*, *Qui confidunt*, *De profundis*, *Lauda anima*, *Qui sanat*, *Qui posuit*.

Wenn eine Reihe wie Nîmes 4 die Alleluia *Verba mea* und *Deus iudex iustus* am 1. Trinitatissonntag zusammen bringt, so darf man annehmen, dass hier ursprünglich drei Alleluia vereint waren, nämlich ausserdem noch das numerisch zwischen ihnen stehende *Domine deus meus*. Bei Wegfall zweier Alleluia und bei dem in der Reihe folgenden All. *Diligam te* am 2. Sonntag ergeben sich dann Reihen mit den Anfängen *Verba mea*, *Diligam te* – solche sind aus unserem Faszikel nicht abgeleitet worden, sondern kommen nur in Frankreich vor, wo ihnen aber Faszikel anderer Zusammensetzung zugrundeliegen, – *Domine deus meus*, *Diligam te* – derart beginnende Reihen scheint es überhaupt nicht zu geben –, und endlich *Deus iudex iustus*, *Diligam te*, – ein sehr verbreiteter Reihentyp, der indessen ebenfalls nur in Westeuropa aus anders aufgebauten Faszikeln abgeleitet wurde.

Die aus unserem Faszikel hergeleiteten und mit *Verba mea* beginnenden Reihen haben mit Ausnahme der zitierten Reihe von Rouen also alle den Anfang, *Verba mea*, *Domine deus meus*, *Deus iudex iustus*. Aber auch sie liegen noch alle ausserhalb des hier betrachteten Raumes. Die verschiedenen Reihen finden sich in Angers, Avranches, Remiremont, Besançon, Freiburg/Schweiz (= Lausanne) und endlich in einer sanktgallischen Handschrift, dem Codex St. Gallen Stiftsbibl. 338. Im einzelnen lauten die Reihen der Kirchen bzw. Klöster folgendermassen (wobei ich leicht verständliche Abkürzungen verwende), – unter Übergehung von Sankt Gallen 338, das nur in Verbindung mit anderen Sankt-Galler Handschriften zu behandeln ist.

	Avranches	Freiburg/ Schw. Lausanne	Genf	Angers	Besançon
5	Verba Dne d m D iu iu Dil Dne i v t In te O g Eripe Te Re				In te Eripe Te Re Att
10	Att Exul Dne d sal Dne ref Ve Pre				Exul Dne d sal Dne ref Ve Pre Qm d m
15	Qm d m Dne ex C- inv Parat In ex Fac	Qm d m C- inv Parat Qui tim Dilexi	Qui tim Dex		C- inv Parat In ex Fac Qui tim Dilexi
20	Qui tim Qui conf De prof Qui san Qui san	Dex De prof Confitebor Ld an Qui pos	Qui conf Qui san Ld an Ld an Confitebor	Qui san Qui pos	Dex Qui conf De prof Qui san Ld an Qui pos Confitebor
25					

Die Reihen sind von links nach rechts so angeordnet, dass stets die am langsamsten voranschreitende Reihe vorhergeht: von *Quoniam deus magnus* Ps. 94 schreitet Avranches zu *Domine exaudi* Ps. 101, während Freiburg-Lausanne dies überspringend gleich zu *Confitemini domino et invocate* Ps. 104 geht, – die am Anfang der Reihen nicht notierten Alleluia sind die der voranstehenden Spalten.

In dieser Liste ist mit Avranches die Reihe des gedruckten Missale von 1505 gemeint.

Die mit Freiburg/Schweiz-Lausanne bezeichnete Reihe steht so im Missale der Pfarrbibl. Estavayer-le-lac (am Neuenburger See, westl. Freiburg) und Handschriften Freiburgs. Dagegen vertauschen die Handschriften L 159 und L 536 der Freiburger Univ. Bibl. die Alleluia *De profundis* und *Confitebor*. Man sieht, wie sich hier vertauschte und unvertauschte Fassung nebeneinander finden. Das gedruckte Missale von Lausanne 1493 fügt auch für den 25. Sonntag nach Trinitatis eine Angabe hinzu: es wiederholt dort *Lauda anima* des 23. Sonntages.

Die Genfer Reihe ist die des 1521 gedruckten Missale mit dem Titel: *In cipit ordo missalis secundum usum chathedralis ecclesie Sancti Petri Gebennensis*.

Die Reihe Angers findet sich so in den Handschriften 94 (86) und 97 (89) der Bibliothek von Angers. Die Handschrift Angers 93 (85) vertauscht die Alleluia *Qui timent* und *Dextera*, ebenso die Alleluia *Qui confidunt* und *De profundis*. Diese Handschriften kommen alle aus der Benediktiner-Abtei St. Aubin in Angers.

Die mit Besançon bezeichnete Reihe steht so etwa im Missale Paris, Bibl. Nat., fonds lat. 823, aus Remiremont. Das 1497 gedruckte Missale von Besançon benutzt anstelle des All. *Qui timent* das All. *Qui confidunt* ein zweites Mal.

All diese Bistümer bzw. Klöster sind sehr alt, die Metropole Rouen im 3. Jhdt. nachgewiesen, Avranches (Rouen unterstellt) seit dem 6. Jhdt., Lausanne seit 610 (vorher war dieser Bischofssitz seit dem 3. Jhdt. in Windisch, dann Avenches), Genf seit dem 4. Jhdt. (Vienne unterstellt), Besançon – die Metropole von Lausanne und Basel – ebenfalls seit dem 4. Jhdt., St. Aubin von Angers wurde 534 gegründet.

Die grösste Anzahl der deutschen Bistümer benutzt Liturgien, deren Alleluia-reihen wie die norddeutschen und nordischen Reihen mit den beiden Alleluia *Domine deus meus in te speravi* und *Deus iudex iustus* beginnen. Betrachten wir zunächst nur die Kathedralen selbst, so sind es Trier, Strassburg, Konstanz, Würzburg, Meissen, Passau, Salzburg, Hamburg, Magdeburg, Brandenburg, Bremen, Speyer und Mainz, die Reihen benutzen, die mit den nordischen Reihen verwandt sind. Wir können die Gesamtheit dieser Reihen dabei in drei Gruppen aufteilen: Bremen, Speyer und Mainz trennen sich schon recht früh von den anderen Reihen, nämlich bereits am 14., 7., bzw. 6. Sonntag. Alle anderen Reihen sind bis zum 14. Sonntag gleich, aber gegenüber den jeweils verschiedenen Reihen von Trier, Strassburg, Konstanz und Würzburg hebt sich eine andere, einheitlichere Gruppe heraus, die am 15. Sonntag abweichend beginnt, aber auch noch bis zum 17. Sonntag zusammenbleibt und die die Reihen von Meissen (gleich Passau und Salzburg), Lübeck (mit Schleswig, Roskilde, Lund, Strängnäs, Hildesheim, Bamberg, Freising), Hamburg und Magdeburg (gleich Brandenburg) umfasst.

Nach dem Prinzip der jeweils am langsamsten voranschreitenden Reihe hat die Gruppe Trier, Strassburg, Konstanz, Würzburg, Worms am Anfang zu stehen.

	Trier	Strassburg	Konstanz	Würzburg	Worms
5	Dne d m D iu iu Diligam Dne i v t In te Omnes g. Eripe Te Re Attendite				

	Trier	Strassburg	Konstanz	Würzburg	Worms
10	Exultate Dne d sal Dne refug Ve Pre Qm d mgs				
15	Dne exaudi C-inv Parat In ex Facta Dilexi qm		Dne exaudi Parat In ex Facta Dilexi qm	Qm d mgs C-inv Parat In ex Facta Dilexi qm	
20	De prof Confitebor Lda an Lda iher	Parat Dilexi qm L dnm o g Dext De prof Confitebor – –	L dnm o g Dext Qui confid De prof Qui san – –	L dnm o g Dext Qui confid De prof Confitebor	L dnm o g Qui conf De prof L an L an L an L iher
25		{Lda iher {Qui pos	–		

Die Reihe von Trier findet sich in einer ganzen Reihe von Handschriften, die im Trierer Bistumsarchiv aufbewahrt werden und die aus dem Trierer Dom, aber auch aus anderen Kirchen Triers oder der Umgebung stammen.

Die Strassburger Reihe ist die des Druckes von 1520, – ein wundervolles auf Pergament gedrucktes Exemplar dieser Ausgabe wird in der Pariser Bibl. Nat. aufbewahrt.

Die Konstanzer Reihe teile ich nach dem Missaledruck von 1504 mit.

Die Reihe von Würzburg ist die des 1496 (mit Noten) gedruckten Würzburger Graduale. Indessen gibt es genügend Handschriften, vor allem in Würzburg selbst, die mit ihm übereinstimmen.

Die Reihe von Worms ist die des 1522 gedruckten Missale.

Diese Diözesen sind zum Teil sehr alt, Trier ist als Bistum schon im 3. Jhdt. bezeugt und war im 9. Jhdt. schon Erzbistum. Strassburg ist als im 4. Jhdt. bestehend gesichert und ebenso alt ist Worms. Konstanz stammt aus dem 6. Jhdt., – er war erst Besançon, seit der Neuregelung Bonifaz' Mainz unterstellt. Lediglich Würzburg ist eine Schöpfung Bonifaz' von 741 (743 bestätigt).

Die zweite der deutschen Gruppen umfasst Meissen, Lübeck, Hamburg und Magdeburg mit den mit ihnen übereinstimmenden Formularen.

	Meissen	Lübeck	Hamburg	Magdeburg
5	Domine d m Deus iu iu Diligam Dne i v t In te Omnes g. Eripe			

	Meissen	Lübeck	Hamburg	Magdeburg
10	Te Re Attendite Exultate Dne d sal Dne refug Ve Pre Qm d mgs			
15	Parat In ex Facta Dilexi L dnm o g Dext			Dilexi De prof Confitebor
20	Qui conf De prof Lda an — —		Dext De prof Confitebor Lda an — —	Lda an Qui san L ihrer — —
25	Qui san	{ L ihrer { Qui pos	{ L ihrer { Qui pos	Qui pos

Die Meissner Reihe ist enthalten im in Leipzig 1495 gedruckten Missale, das heute auf der Königl. Bibl. Kopenhagen aufbewahrt wird. Mit ihr identisch ist die Passauer Reihe, wie sie sich im 1503 gedruckten Missale und in vielen vor allem niederösterreichischen Handschriften findet. Dieselbe Reihe wird auch in der Diözese Salzburg benutzt, – das Salzburger Missale ist in einem 1507 gedruckten Exemplar und weiteren vor allem salzburgischen und steiermärkischen Handschriften erhalten.

Die Lübecker Reihe mit ihren Verwandten ist im vorigen Abschnitt *Die Kopenhagener Alleluiareihe der Sonntage 1–25* eingehend behandelt worden. Ihre Quellen sind dort bzw. am Anfang des Abschnittes *Die Introitus der Trinitatissonntage* angegeben worden.

Die Hamburger Reihe im gedruckten Missale von 1509, Exemplar auf der Königl. Bibl. Kopenhagen.

Die Magdeburger Meßliturgie ist erhalten im bereits 1480 gedruckten Missale, Exemplar ebenfalls Königl. Bibl. Kopenhagen. Die identische Brandenburger Reihe steht im 1516 gedruckten Missale, Exemplar ebendort.

Die Bistümer dieser Gruppe entstammen entweder der Tätigkeit Bonifaz' oder sind gar noch jünger. Die nordische Gruppe ist bereits besprochen worden. Passau und Salzburg wurde von Bonifaz 739 geschaffen, letzteres 798 Erzbistum. Meissen ist erst 968 gegründet. Hamburg hat sich im frühen 9. Jhdt. konstituiert und war 831 Erzbistum. Brandenburg wurde 948 gegründet und wurde 968 dem in diesem Jahr gleich als Erzbistum geschaffenen Magdeburg untergeordnet.

Die dritte Gruppe, Bremen, Speyer, Mainz, benutzt die folgenden Alleluia-reihen.

	Bremen	Speyer	Mainz
5	Domine d m Deus iu iu Diligam Dne i v t In te Omnes gentes Eripe Te Re Attendite	Omnes gentes Te Re Attendite Exultate	In te Eripe Te Re Attendite Exultate
10	Exultate Dne d sal Dne refug Ve Pre Dne exaudi Parat In ex Facta Dilexi qm Qui timent Dext	Dne d sal Dne refug Ve Pre Qm d mgs Parat In ex Facta Dilexi qm L dnm o g Dext Qui conf De prof Lda an Qui san Qui pos	Dne d sal Dne d refug Ve Pre Qm d mgs Parat In ex Facta Qui timent Dilexi qm Dext Qui conf De prof Confitebor Lda an {Lda iher {Qui pos Qui san Qui pos
20	Qui conf Confitebor Qui san – {Lda iher {Qui pos	Qui conf De prof Lda an Qui san Qui pos – –	Qui conf De prof Confitebor Lda an {Lda iher {Qui pos Qui san Qui pos
25			

Die Bremer Alleluieareihe weist bei *Dilexi quoniam* und *Qui timent* eine Umstellung auf (Ps. 114 vor Ps. 113 II). Die von Mainz wiederholt an den beiden Sonntagen Alleluia der beiden davor stehenden Sonntage, – was man nicht als eine Reihenumstellung werten wird.

Das Bremer Missale existiert nur handschriftlich, – die Handschrift 2^o 147 der Thott'schen Sammlung der Königl. Bibliothek Kopenhagen ist ein in Bremen geschriebenes Missale, wie verschiedene, auf den von der Bremer Kaufmannschaft gestifteten Altar, dem das Missale offenbar diente, bezügliche Eintragungen beweisen.

Das Missale von Speyer ist 1487 gedruckt worden und ebenfalls in einem Exemplar in der Kgl. Bibliothek Kopenhagen erhalten.

Das Mainzer Missale endlich ist in verschiedenen Handschriften, wie auch in gedruckten Ausgaben, etwa der von 1517, überliefert.

Von diesen Diözesen ist Speyer die älteste, bereits im 4. Jhdt. bezeugt. Mainz existiert als Bistum bereits im 6. Jhdt. und wurde durch Bonifaz 732 zum Erzbistum, – da er selbst Erzbischof war, sein Nachfolger war anfänglich nur Bischof. Bremen dagegen ist wieder jünger, – Ansgar war in Bremen 847 Bischof und nach der Übersiedlung der Hamburger Erzbischöfe nach Bremen wurde es 864 Erzbistum.

Überlickt man nochmals die Verbreitung der aus dem Kopenhagener Alleluiafaszikel ableitbaren Reihen, so zeigt sich, dass eine Anzahl sehr alter Diözesen ebenfalls derartige Reihen benutzen. Unter Beibehaltung des All. *Verba mea* am Anfang treten diese Reihen in Rouen, Avranches, Angers, Besançon, Genf und Lausanne auf. Durch Wegfall des All. *Verba mea* sind den nordischen Reihen näher verwandt diejenigen von Trier, Strassburg und Konstanz, ebenso Speyer und Mainz. Dabei sind von den französischen Orten Rouen und Besançon Metropolen, von den deutschen Trier und Mainz. Man sieht deutlich, wie die mit *Domine deus meus* beginnende Reihe sich von Süden nach Norden längs des Rheines hinziehen: Konstanz, Strassburg, Speyer, Mainz, weiter zurück Trier. Der aus dem Kopenhagener Missale rekonstruierte Alleluiafaszikel findet sich also tatsächlich schon bei solch alten Diözesen und dazu bezeichnenderweise gerade bei einem Kranz von benachbarten Diözesen, an die die deutschen und an sie wieder die nordischen Diözesen direkt anschliessen. Da die ordnende Tätigkeit des Bonifazius eine ganze Reihe der mittel- bzw. süddeutschen Diözesen z. T. neu schuf, z. T. endgültig festlegte, darf man annehmen, dass hierbei auch das Missale übernommen wurde und dass von den betrachteten älteren Diözesen es daher wohl eben Mainz ist, von dem das Missale bzw. Graduale und darin dann der Alleluiafaszikel bezogen wurde. Der »Kopenhagener« Urfaszikel ist also eigentlich der »Mainzer« Urfaszikel.

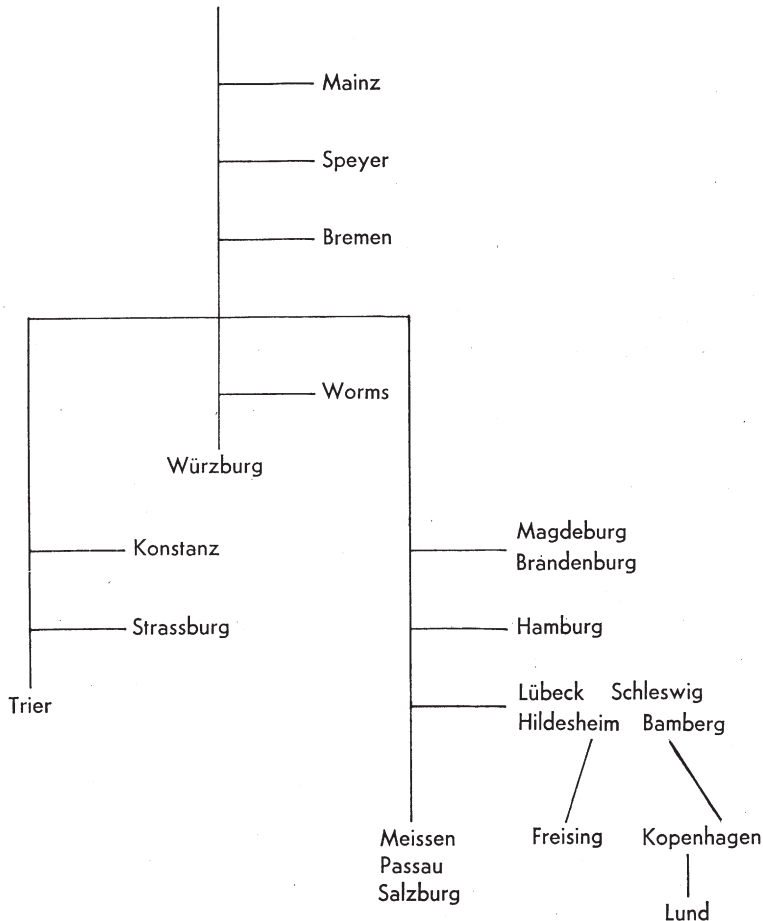
Es soll hier immer nur von den Reihen der Kathedralen selbst gehandelt werden. Nicht immer aber folgen alle Kirchen einer Diözese der Kathedrale, sondern häufig haben sich ältere lokale Varianten erhalten, sehr häufig in Augustiner- und Benediktinerklöstern. Ein ganz besonders wichtiger Fall soll hier nur als Beispiel betrachtet werden, der von Aachen. Dieses gehört an sich zur Diözese Lüttich. Aber die Pfalz Karls des Grossen (800 geweiht) hat die Liturgie von Mainz angenommen. Die aus dem Urfaszikel später getroffene Auswahl liess das All. *Verba mea* an der Spitze bestehen. Die Aachener Reihe kommt dabei dann der von Lausanne am nächsten, – sie ist in den ersten 17 Alleluia mit ihr identisch und geht dann so weiter: *In exitu/Facta, Qui timent, 20 Dilexi quoniam, De profundis, Confitebor, Lauda anima, Qui sanat, Lauda iherusalem/ Qui posuit*.

Versucht man, die Ergebnisse dieses Abschnittes zusammenzufassen, so bietet sich bei der Sachlage variierender Handschriften von selbst das in der Philologie gepflegte Verfahren der Konstruktion eines Handschriftenstammbaumes an. Zum Konstruieren und Bauen muss man aber eine Methode haben, nach der man konstruiert.

In der Philologie ist das alles sehr viel einfacher. Ein Text hat einen Sinn. Als Fehler gilt – abgesehen von der primitiven Situation von Schreibfehlern, grammatikalischen Fehlern u. a. –, was keinen Sinn ergibt und der Fortschritt der Philologie besteht darin, dass sie durch fortschreitende Verbesserung der Konjekturen einen passenderen Sinn erzielt, – wobei der Beurteilungsgesichtspunkt selbst wieder vom Fortschritt der vorigen Konjekturen abhängt. Aber Musik hat keinen »Sinn«, ja sogar nur sehr wenige »grammatische« Regeln. So ist die Rekonstruktion z. B. einer mittelalterlichen Melodie im Grunde ein unmögliches Unternehmen, so gern man sich auch immer wieder daran versucht.

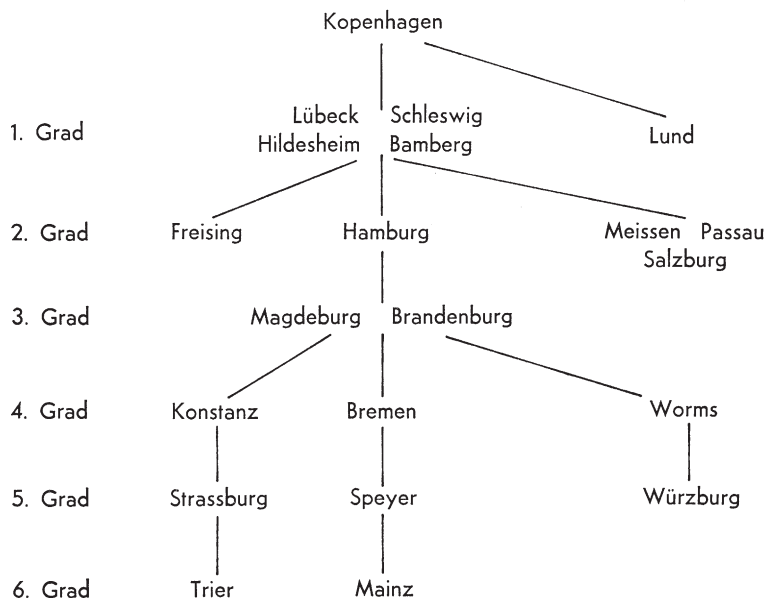
Im vorliegenden Fall macht man die Bemerkung, dass die verschiedenen Alleluiareihen vorwiegend im Anfang übereinstimmen. Nimmt man die 30 Alleluia des Kopenhagener Urfaszikels, so sind allen betrachteten Diözesen ge-

meinsam die Alleluia 2–6, 9–14, 18 und 21, und Alleluia 1 fehlt allen gemeinsam. Von 18 und 21 abgesehen, liegen also alle gemeinsamen Alleluia vor der Mitte der Reihe. Man wird also das Prinzip der möglichst grossen Anzahl am Anfang bzw. nach Abzweigungen wieder innerhalb der sich neu ergebenden Gruppen am jeweiligen Anfang stehender gemeinsamer Alleluia als Konstruktionsregel des Stammbaumes anwenden. Dann sind also zunächst Alleluia 2–6 allen Diözesen gemeinsam, bei 7 trennt sich Mainz durch schnelleres Voranschreiten, von der verbleibenden Gruppe spaltet sich ebenso Speyer ab, die restliche Gruppe bleibt bis Alleluia 14 zusammen, wo Bremen Alleluia 15 überspringt. Die verbleibende Gruppe trennt sich dann in drei Teile, je nach der Grösse des weiterführenden Schrittes: Magdeburg, Hamburg, Lübeck, Meissen gehen nach Alleluia 18, Würzburg nach 17, Konstanz, Strassburg, Trier nach 16. Und so weiter. Es ergibt sich dann folgendes Bild, wobei nach Rechtsabbiegen schnelleres Fortschreiten bedeutet.



Stemma der dominikalen Alleluiareihen des Kopenhagener Faszikels.

Bei den Verbindungen zu Freising und Kopenhagen ist zu bedenken, dass es sich nicht um reguläre Abzweigungen, sondern um Vertauschungen handelt, während Lund als Korrekturversuch (s. oben) von Kopenhagen betrachtet werden kann.

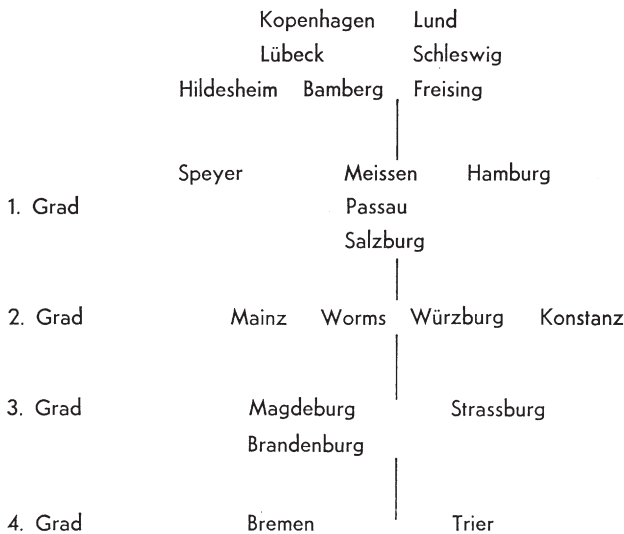


Diese Figur lässt sich auch so umzeichnen, dass Kopenhagen an der Spitze steht und sich die Verwandtschaftsbeziehungen der Kopenhagener Reihe zu anderen Reihen sofort ablesen lassen. In einer vereinfachten Form, die auch die Abzweigstellen übergeht, den Feinaufbau dadurch freilich nicht mehr erkennen lässt, sieht das dann so aus:

Andererseits hat sich gezeigt, dass in anderen Reihen die aus den Faszikeln herausgegriffenen Alleluia sich ziemlich gleichmässig und wahllos auf den ganzen Faszikel verteilen. Man hat dann die Anzahl der mehreren Reihen gemeinsamen bzw. nicht gemeinsamen Alleluia als Massstab. Auf unseren Fall angewandt, kann man eine schärfere Methodik erreichen, wenn man die allen Reihen gemeinsamen Alleluia ganz weglässt und nun untersucht, welche in den anderen Reihen enthaltenen Alleluia mit der Kopenhagener Reihe selbst gemeinsam sind, welche dagegen aus dem Anhang herausgenommen sind, – wobei die letzterem gleiche Anzahl weniger aus der Reihe selbst kommt.

Eine Schwierigkeit ist hierbei, dass die Reihen nicht alle die gleiche Anzahl Alleluia besitzen, – Mainz hat für alle 25 Sonntage ein eigenes Alleluia, Lübeck und Hamburg haben 22 Alleluia für 24 Sonntage, aber am 25. Sonntag zwei Alleluia, Bremen und Strassburg haben 24 Alleluia, die übrigen 23. Ich habe alle Reihen auf 23 Alleluia reduziert, indem ich *Lauda iherusalem* (an demselben Psalm wie *Qui posuit* und in Kopenhagen im Anhang) und in Mainz überdies das davorstehende All. *Qui sanat* (Kopenhagen Anhang) weglasse. Es versteht sich, dass ein in Zahlen gegebener Vergleich nur richtig ist, wenn die Zahl der Vergleichsstücke überall gleich ist.

Nach dieser Präparierung der Reihen nehmen dann nur ein Alleluia aus dem Anhang die Bistümer Speyer, Meissen (beide *Qui sanat*) und Hamburg (*Confitebor*), zwei Alleluia Mainz (*Qui timent*, *Confitebor*), Worms (*Confitemini domine et invocate*, *Lauda iherusalem*), Würzburg (*Confitemini domino et invocate*, *Confitebor*) und Konstanz (*Domine exaudi*, *Qui sanat*), drei Alleluia Magdeburg (*Confitebor*, *Qui sanat*, *Lauda iherusalem*) und Strassburg (*Domine exaudi*, *Confitemini domino et invocate*, *Confitebor*), vier Alleluia Bremen (*Domine exaudi*, *Qui timent*, *Confitebor*, *Qui sanat*) und Trier (*Domine exaudi*, *Confitemini domino et invocate*, *Confitebor*, *Lauda iherusalem*). Damit ergibt sich folgende ohne Abzweigungen gradlinig verlaufende Darstellung der Verwandtschaftsgrade der Kopenhagener Reihe in Bezug auf die anderen Reihen:



Während in vielen Fällen sich bei dieser zweiten Vergleichsmethode dasselbe Bild ergibt wie bei der ersten (Konstanz, Strassburg, Trier), zeigen sich bei anderen grössere oder grosse Differenzen, am auffälligsten das Aufrücken von Speyer und Mainz.

2. Die nicht aus dem Kopenhagener Alleluiafaszikel herleitbaren Reihen

Es ist ein nicht genug zu betonendes wissenschaftliches Arbeitsprinzip, dass man eine Erscheinung nie allein betrachten soll, sondern sie stets auch mit andersartigen oder sogar gegensätzlichen zu vergleichen hat. Erst im Antagonismus zeigt sich das klare Bild einer Sache. So ist es auch hier von entscheidender Bedeutung, zu sehen, welche Diözesen des durch die Verbreitung des Urfaszikels festgelegten Gebietes den Kopenhagener Urfaszikel nicht verwenden. Insbesondere ist die Frage, ob diese andersartigen Reihen sich wieder in

gemeinsame Gruppen zusammenfassen lassen, die sich dann wiederum aus Ur-faszikeln ableiten, nur eben anderen.

Als erstes ist dann sehr auffallend, dass die Verbreitung des Urfaszikels innerhalb der alten Diözesen sich auf den Oberrhein beschränkte, die Diözesen des Mittelrheins, insbesondere Köln, abweichen, – und als zweites sieht man sofort, dass auch jüngere Diözesen, Utrecht, Münster, u. a., nicht in dem betrachteten Gebiet vorkamen.

Was zunächst die Reihe von Münster betrifft, so enthält sie nur ein Alleluia, *Magnus dominus et laudabilis*, Ps. 47, 2, das im Kopenhagener Faszikel nicht vorkommt. Man wird dieses Alleluia daher als ein charakteristisches Alleluia ansehen, nach dem man eine neue Gruppe bilden kann. Dabei gibt es wieder Reihen, die mit dem Alleluia *Verba mea* beginnen, und andere, die das All. *Domine deus meus in te speravi* an die erste Stelle setzen.

Die mit dem All. *Verba mea* beginnenden Reihen dieser Magnus-dominus-Gruppe finden sich im hiesigen Raum nur in Basel, – sie gehen dann aber weiter nach Italien. Bemerkenswert ist, dass der (1209 bestätigte) Karmeliterorden eine solche Reihe übernommen hat, – die Reihe muss also demnach auch ins Heilige Land gebracht worden sein. Im einzelnen gehören die folgenden Reihen zu dieser Gruppe.

	Bologna 1549	Modena I 25	Basel	Dijon 121	Turin F III 17
5	Verba/Dne d m Deus iu iu Diligam Dne i v t In te Omnes g. Mgs dns Eripe	Verba mea Dne d m Deus iu iu Diligam Dne i v t In te Omnes g. Mgs dns			In te Mgs dns Eripe
10	Te Re/Att Exultate Dne d sal Dne ref Ve Pre	Te Re Eripe Attendite Exultate Dne d sal	Eripe Te Re		Te Re Attendite Exultate Dne d sal Dne ref
15	Qm d mgs Dne exaudi Conf-inv Paratum	Dne ref Ve Pre Dne exaudi Paratum	Qm d mgs Conf-inv Paratum	Dne exaudi Conf-inv	Ve Pre Qm d mgs Conf-inv Paratum
20	– Dilexi qm Qui confid – De prof Confitebor	Qui tim L dnm o g In ex Facta Dilexi qm De prof	In ex Facta Dilexi qm De prof Confitebor	Qui tim L dnm o g Qui conf De prof Lda an Lda iher	Qui sanat L d o ang Qui conf De prof Qui sanat Lda iher
25	–	De prof	Qui sanat –	Qui sanat Qui pos	Qui pos

Bologna 1549 ist hier die schon erwähnte Handschrift aus S. Domenico in Bologna. Modena, Kapitelarchiv, I 25 ist ein neumiertes Graduale des 11. Jhdts. mittelitalienischer Herkunft. Die Reihe von Basel steht so im 1480 gedruckten Missale, findet sich ebenso aber etwa in Aarau, Kantonsbibl., 2° 4/5. Die Handschrift Dijon 121 ist die hier benutzte Karmeliterhandschrift. Turin F III 17 endlich ist eine norditalienische Hospitaliterhandschrift des 14. Jhdts.

Die Reihen zeigen einige Unregelmässigkeiten. Die Handschrift Bologna 1549 hat nicht nur am 1. Sonntag, sondern auch am 9. Sonntag zwei Alleluia zur Auswahl angegeben. Die Angaben zu Sonntag 18 und 21 fehlen leider in der – etwas sorglosen – Handschrift. Modena I 25 hat die Alleluia *Eripe* (Ps. 58) und *Te decet/Replebimur* (Ps. 64) vertauscht. Am Ende der Reihe folgen sich Ps. 116 (*Laudate dominum omnes gentes*), Ps. 113 (*In exitu/Facta*), Ps. 114 (*Dilexi quoniam*) und Ps. 129 (*De profundis*). In der Karmeliterreihe sind *Qui sanat* (Ps. 146) und *Lauda iherusalem* (Ps. 147) vertauscht. Die Reihe von Turin F III 17 hat anstelle des All. *Laudate dominum omnes gentes* (Ps. 116) das Al. *Laudate deum omnes angeli* (Ps. 148) eingesetzt, – ein Fehler, der an die Kopenhagener Vertauschung von *Domine deus meus* und *Domine de salutis* erinnert.

Die mit dem All. *Domine deus meus* beginnenden Reihen der Magnus-dominus-Gruppe begegnen in den Diözesen Augsburg und Münster. Zugleich wird eine solche Reihe im Regensburger Benediktinerkloster St. Emmeram benutzt, wobei Handschriften des 11. Jhdts. das hohe Alter der Reihe und die Sicherheit der Tradition der späteren Handschriften beweisen. Da die Emmeramer Handschriften – s. unten – für das Studium der Alleluiafaszikel besonders wichtig sind, sei hier ausnahmsweise auch einmal eine Klosterhandschrift herangezogen.

	Augsburg	Münster	St. Emmeram
5	Dne d meus Deus iu iu Diligam Dne i v t In te Omnes g. Mgs dns Eripe Te Re		
10	Attendite Exultate Dne d sal Dne refug Ve Pre		
15	Qm d mgs Dne exaudi Paratum	Ve Pre Qm d mgs Conf – inv Paratum	Ve Pre Conf – inv Paratum In ex Facta

	Augsburg	Münster	St. Emmeram
20	In ex Facta Dilexi qm L dnm o g Dextera De prof	Dilexi qm/Qui timent L dnm o g Dextera Qui confidunt De prof/Confitebor/ Lda an	Dilexi qm L dnm o g Dextera Qui confidunt De prof
23	Qui sanat	Qui sanat/Qui posuit	Lauda anima oder Qui sanat

Die Reihe von Augsburg steht so im gedruckten Missale von 1510. Die Reihe von Münster ist die des 1520 gedruckten Missale. Die Reihe von St. Emmeram ist die der Handschriften München, Staatsbibl., cod. lat. mon. 14073, 14183 und 14428. Sehr interessant ist der Fall der Handschrift c 1 m 14297, einem Missale des Regensburger Domes, das aber dann im Kloster St. Emmeram benutzt und zu diesem Zweck entsprechend korrigiert wurde, – wobei am Schluss das All. *Qui sanat* anstelle des All. *Lauda anima* der anderen Handschriften steht. Die älteren St. Emmeramer Handschriften verwenden ausserdem noch die All. *Quoniam deus magnus* und *Qui timent*.

Was das Alter der hier besprochenen Diözesen betrifft, so ist Basel schon in römischer Zeit Bischofssitz gewesen und unterstand Besançon. Augsburg ist ebenso alt und sein Bischofssitz schon im 4. Jhdt. bezeugt. Ebenso war Regensburg schon in römischer Zeit Bischofssitz. Die Abtei St. Emmeram war im 8. Jhdt. die Nachfolgerin der schon römischen St. Georgs-Kirche. Münster dagegen ist erst 792 von Karl d. Gr. gegründet worden. Es scheint also, als ob hier die süddeutsche Reihe von Augsburg und St. Emmeram in Münster übernommen wurde, obwohl es doch viel näher gelegen hätte, etwa die Mainzer Reihe zu übernehmen. Man könnte denken, dass, da die Reihe ja italienische Verwandte hat, der Gründer der Diözese Münster, Liutger, sie von Rom mitbrachte, wo er vorher einige Jahre weilte. Aber eine andere Möglichkeit liegt näher: die Reihe war in früher Zeit wohl überhaupt auch im Norden verbreiteter und insbesondere die Reihe der 695 gegründeten Utrechter Diözese. Die späteren holländischen Handschriften, vor allem auch der Missaledruck von 1497, kennen das All. *Magnus dominus laudabilis* zwar nicht mehr, aber die Handschrift Haarlem, Bisschoppelijk Museum, Hs. 7, überliefert eine sehr viel vollständigere Form der Reihe. Da der Vergleich von prinzipiellem Interesse ist, seien hier beide Reihen mitgeteilt.

	Utrecht 1497	Haarlem, Bissch. Mus. 7
	Dne d m D iu iu Diligam Dne i v t	Dne d meus Deus iu iu Deligam Domine in virtute

	Utrecht 1497	Haarlem, Bissch. Mus. 7
5	In te Omnes g. Eripe Te Re Attendite	In te domine Omnes gentes, Magnus dns et laud. Eripe Te Re Attendite
10	Exultate Dne d sal Dne refug Ve Pre Qm d mgs	Exultate Dne d sal Dne refug Ve Pre Qm d mgs
15	Dne exaudi Conf – inv Paratum In ex Facta Dilexi qm	Dne exaudi, Conf – inv, Paratum In ex Facta, Qui timent Dilexi qm, Dextera Qui confidunt, De prof Confitebor
20	L dnm o g De prof Lda anima –	Lda anima Qui sanat Lda iher –
25	Mgs dns et magna virtus	Qui posuit, Mgs dns et magna virtus –

Man sieht, wie die Reihe von Haarlem 7 am 6. Sonntag die beiden Alleluia *Omnes gentes* und *Magnus dominus et laudabilis* gleichzeitig enthält und wie die anderen Utrechter Handschriften nur das All. *Omnes gentes* beibehalten, während Münster die beiden Alleluia nacheinander am 6. und 7. Sonntag bringt, – Haarlem 7 und Münster entspringen nur zwei verschiedenen Aufteilungsarten des Urfaszikels.

Die Utrechter Reihe enthält ein zweites sehr charakteristisches Alleluia: *Magnus dominus et magna virtus*. In Ps. 146, V. 5 heisst es in der Vulgata: *Magnus dominus noster et magna virtus* usw., während *Qui sanat* V. 3 desselben Psalms ist, *Lauda iherusalem* V. 12 und *Qui posuit* V. 14 dieses Psalms (ab Vers 12 als Ps. 147 gezählt) sind. Man sieht, dass in Harlem 7 die richtige Reihenfolge nicht eingehalten ist, was in den anderen Handschriften korrigiert ist. Zugleich wird deutlich, dass *Magnus dominus et magna virtus* nach Wegfall von *Qui posuit*, das in Münster beibehalten wurde, allein übrig blieb, – und vielleicht fiel in Utrecht gerade *Magnus dominus et laudabilis* aus, weil man *Magnus dominus et magna virtus* beibehielt.

Ebenso ist das All. *Magnus dominus et laudabilis* übrigens in Salzburg ursprünglich vorhanden gewesen, wie die Handschriften Venedig, Marciana III 124, und Trier, Domschatz 62, beweisen.

Gewiss kann man fragen, wie das All. *Magnus dominus et laudabilis* denn dann nach Utrecht gekommen ist. Aber das Alleluia tritt in vielen französischen Diözesen – mit anderen charakteristischen Alleluia kombiniert – auf und es ist nicht nötig, anzunehmen, dass es aus Italien stammen muss. Übri-

gens – mit anderen Alleluia verbunden – kommt es auch in der Reihe des gegen 800 gegründeten Minden vor, – vgl. später.

Was das singuläre All. *Magnus dominus et magna virtus* betrifft, so kommt es freilich nur noch in Beneventer Handschriften vor, – aber dort hat es das auch in der Vulgata stehende dritte Wort *noster* und so ist zumindest kein direkter Zusammenhang anzunehmen.

Geht man von Utrecht zur benachbarten Diözese Lüttich weiter, so trifft man auf Reihen, die unter sich alle etwas differieren, aber alle dadurch gekennzeichnet sind, dass sie die drei charakteristischen Alleluia *Benedicam dominum in omni tempore* (Ps. 33,2), *Omnis terra adoret* (Ps. 65,4) und *Propitius esto* (Ps. 78,9) gemeinsam verwenden. *Propitius esto* ist verbreiteter, *Benedicam* auch in Südfrankreich vorhanden, *Omnis terra* anscheinend hier singulär.

So bleibt nur noch die Diözese Köln übrig. Als Bistum ist es schon im 4. Jhdt. nachgewiesen, als Erzbistum im 8. Jhdt. Ausser dem älteren Lüttich waren ihm alle Neugründungen dieses Gebietes unterstellt. Utrecht, Münster, Osnabrück, Minden, zuerst auch Bremen. Die Reihe der Alleluia nach Trinitatis des Kölner Missale ist von einer besonderen Bedeutung. Alle bisherigen Reihen enthielten nur Alleluia, die auch nur an dem betreffenden Trinitatissonntag gebraucht werden. Die Kölner Reihe enthält dagegen zwei Alleluia, *Laudate pueri dominum* mit dem 2. Vers *Sit nomen domini benedictum* (Ps. 112, V. 1 bzw. 2) und *Letatus sum in hijs* mit dem 2. V. *Stantes erant pedes nostri* (Ps. 121, V. 1 bzw. 2), die nicht nur an ihren Trinitatissonntagen, dem 13. bzw. 16. Sonntag, benutzt werden, sondern die bereits vorher schon im Lauf des Kirchenjahres Verwendung gefunden haben, das All. *Laudate pueri/Sit nomen* am Samstag nach Ostern, das All. *Letatus sum/Stantes erant* am 2. Adventssonntag. Daraus kann man etwas Prinzipielles ersehen: offenbar enthielten die ältesten Alleluiafaszikel nicht nur die Alleluia der Trinitatissonntage, sondern die der Sonntage des ganzen Kirchenjahres. Während andere Reihen vermieden, bereits im Lauf des Jahres benutzte Alleluia nochmals nach Pfingsten zu verwenden, hat sich die Kölner Reihe daran nicht gestossen und zwei Alleluia während des Kirchenjahres doppelt benutzt. Entscheidend ist dabei, dass es sich auch hier um Alleluia handelt, deren Texte aus den Psalmen genommen sind. So kommt man zu der weiteren Vermutung, dass ursprünglich alle Sonntage des Kirchenjahres Texte besaßen, die aus dem Psalmenbuch stammten. Da später viele Texte nicht nur aus Büchern des Neuen Testamentes kommen, sondern überhaupt frei gedichtet sind, wird man diese Texte also als jünger ansehen. Dann kommt den Liturgien eine ganz besondere Bedeutung zu, die Psalmalleluia da erhalten haben, wo andere neugedichtete Texte eingesetzt haben. Zu diesen konservativen Liturgien gehört Köln ebenfalls, da es z. B. an den Sonntagen nach Ostern eine Reihe von Psalmalleluia verwendet, *Laudate deum omnes angeli* (Ps. 148), bereits am 2. Sonntag nach Epiphania schon einmal benutzt, *Laudate dominum omnes gentes* (Ps. 116), auch in der Trinitatisreihe ein zweites Mal vorkommend, *Jubilare deo* (Ps. 99),

Dominus regnavit exultet (Ps. 96) und *Quoniam deus magnus* (Ps. 94), ebenfalls in der Trinitatisreihe nochmals verwendet. Auch das Missale Romanum hat wenigstens an zwei Sonntagen nach Ostern noch ältere Psalmalleluia beibehalten, das All. *Redemptionem misit dominus* (Ps. 110) am 3. Sonntag, das All. *Dextera domini* (Ps. 117) am 4. Sonntag, – dies letztere begegnete in der Kopenhagener Trinitatisreihe, in der römischen Reihe dagegen ist seine abermalige Verwendung mit Absicht vermieden worden. Ebenso besitzen im Missale Romanum wie in allen anderen lokalen Traditionen alle Advents- und Epiphaniassonntage Psalmalleluia. Lediglich die Alleluia der Osterwoche, der Sonntage nach Ostern und der Pfingstwoche machen also von Neudichtungen Gebrauch.

Diesem sehr konservativen Charakter der Kölner Liturgie entsprechend besitzt sie nun engste Beziehungen zu anderen geographisch zum Teil weit entfernten Liturgien, die ebenfalls derart alte Gebräuche des Alleluiagesanges beibehalten haben. Als erstes ist freilich festzustellen, dass Köln die einzige Kathedrale ist, die in der Trinitatisreihe die beiden All. *Laudate pueri* und *Letatus sum* und nur diese beiden den Normalalleluia, wie sie etwa in dem Kopenhagener Faszikel vorliegen, hinzufügt. Aber es gibt einerseits den Fall, dass andere Reihen nur das All. *Laudate pueri* oder dieses in Verbindung mit anderen Alleluia benutzen, andererseits gibt es eine Anzahl von Reihen, die ebenfalls beide Alleluia verwenden, aber unter Hinzufügung weiterer, im Kirchenjahr auch an anderen Stellen herangezogener Alleluia. Endlich bestätigt sich die andere Möglichkeit, dass auch *Letatus sum* entweder allein oder mit anderen Alleluia (Ausser *Laudate pueri*) vorkommt.

Das All. *Laudate pueri* kommt als alleiniger Zusatz in Trinitatisreihen nur in englischen Handschriften vor, – die von dem hier betrachteten Gebiet aber schon so weit entfernt liegen, dass ihre Untersuchung hier nicht notwendig ist. Auch von den Reihen, die das All. *Laudate pueri* mit anderen kombinieren, soll hier keine vollständige Behandlung gegeben werden, doch mögen besonders interessante Beispiele das Prinzipielle erläutern. Sehr gern verbindet sich das All. *Laudate pueri* mit dem All. *Redemptionem* (Ps. 110), sowohl allein, wie mit dem All. *Letatus sum* gemeinsam. Ich gebe hier die Liste von Köln in Verbindung mit denjenigen der Handschrift Paris, Bibl. Nat., lat. 1136, aus Limoges, der Handschrift Paris, Bibl. Nat., lat. 864, aus Sens (der mittelalterlichen Metropole, der Paris unterstand), einer ganzen Reihe von Handschriften, die alle aus Autun stammen, des 1497 gedruckten Missale von Grenoble, endlich die Liste des Karthäuserordens, der eine alte Tradition von Grenoble fortführt.

Als Beispiele für mit dem All. *Letatus* zusammengesetzte Trinitatisreihen gebe ich die Listen der Handschrift Kassel Landesbibl. 4^o 5 aus der 736 gegründeten Benediktinerabtei Hersfeld, der *Handschrift Paris Bibl. Nat. lat.* 1137 wieder aus Limoges, des 1540 gedruckten Missale von Tournai, der Handschrift Paris Bibl. Nat. lat. 9438, für die Kathedrale St. Etienne von Limoges geschrieben, und endlich des 1534 gedruckten Missale von Vienne, der alten gallischen Metropole.

	Hersfeld	B.N. 1137	Tournai	Limoges	Vienne
	Dne d m	D iu iu	D iu iu	D iu iu	D iu iu
	D iu iu	Diligam	Diligam	Diligam	Diligam
	Diligam	Dne i v t	Dne i v t	Dne i v t	Omnes g.
	Dne i v t	In te	In te	In te	Te Re
5	In te	Omnes g	Omnes g	Omnes g	In te
	Omnes g	Te Re	Eripe	Te Re	Exultate
	Eripe	Attendite	Attendite	Attendite	Dne ref
	Te Re	Exultate	Dne d sal	Exultate	<i>Dns reg dec</i>
	Attendite	Dne d sal	Dne ref	Dne d sal	Ve Pre
10	Exultate	Dne ref	Qm d m	Dne ref	Qm d m
	Dne d sal	Ve Pre	Conf – inv	<i>Dns reg dec</i>	<i>Dns reg ex</i>
	Dne ref	Qm d m	Paratum	Ve Pre	<i>Propitius</i>
	Ve Pre	<i>Jubilate</i>	<i>Redemp</i>	Qm d m	<i>Jubilate</i>
	Qm d m	Conf – inv	Qui tim	Conf – inv	Conf – inv
15	Conf – inv	Paratum	Dextera	Paratum	Paratum
	Paratum	In ex Facta	<i>Let Stan</i>	<i>Redemp</i>	<i>Redemp</i>
	In ex Facta	Qui tim	Qui conf	Qui tim	Qui tim
	L dnm o g	Dextera	De prof	Dextera	L dnm o g
	<i>Let Stan</i>	<i>Let Stan</i>	Confitebor	<i>Let Stan</i>	<i>Let Stan</i>
20	Qui conf	De prof	Lda an	De prof	Lda an
	De prof	Confitebor	Qui san	Confitebor	Qui san
	Confitebor	Lda an	Qui pos	Qui san	Lda iher
	Lda an	Qui san	–	Qui pos	<i>Omnis sps</i>
	Qui san	Qui pos	–		
25			<i>Verbo dni</i>		

Das Kloster Hersfeld benutzt also nur *Letatus/Stantes*, während Bibl. Nat. 1137 *Jubilate* hinzufügt, Tournai dagegen *Redemptionem*. Zur letzteren Kombination bringt Bibl. Nat. 9438 noch *Dominus regnavit decorem*, und zu all diesem zusammen fügt Vienne noch *Dominus regnavit exultet* und *Propitius esto*. Am Schluss begegnet mit dem All. *Verbo domini* aus Ps. 32 eine Unregelmässigkeit, während *Omnis spiritus laudet* (Ps. 150,6) richtig steht. Das All. *Verbo domini* ist in Trinitatisreihen sehr selten, in der Pfingstwoche aber häufig anzutreffen, so auch im Missale Romanum (am Mittwoch).

Endlich besitzt das Kölner Missale auch Beziehungen zur letzten, ältesten und wichtigsten Gruppe der Alleluiareihen, der der ungeordneten Reihen.

Als Beispiele einer ersten Gruppe teile ich die Alleluiareihen des 727 gegründeten Benediktinerklosters Murbach (aus der Handschrift Colmar 444), der

623 gegründeten Königlichen Abtei St. Denis (aus der Handschrift Rom, Bibl. Casanatense 603), des 676 errichteten Bistums Winchester (die Kathedrale zugleich Benediktinerabtei) und der schon im 3. Jhdt. existierenden nordfranzösischen Metropole Reims mit. Ich füge die Nummern der jeweiligen Psalmen bei, damit die numerische Reihenfolge kontrolliert werden kann.

	Murbach	St. Denis	Winchester	Reims
	7 Dne d m	30 In te	30 In te	30 In te
	146 Qui san	17 Diligam	99 <i>Jubilate</i>	17 Diligam
	113 II Qui tim	94 Ve Pre	94 Ve Pre	94 Ve Pre
	7 D iu iu	104 Conf – inv	104 Conf – inv	104 Conf – inv
5	89 Dne ref	113 II Qui tim	113 II Qui tim	113 II Qui tim
	104 Conf – inv	89 Dne ref	89 Dne ref	46 Omnes g
	145 Lda an	46 Omnes g	46 Omnes g	89 Dne ref
	17 Diligam	94 Qm d m	94 Qm d m	94 Qm d m
	94 Qm d m	146 Qui san	146 Qui san	146 Qui san
10	129 De prof	121 <i>Let Stan</i>	121 <i>Let Stan</i>	121 Let Stan
	87 Dne d sal	107 Parat	107 Parat	107 Parat
	137 Confitebor	80 Exul	80 Exul	80 Exul
	124 Qui conf	92 <i>Dns reg dec</i>	92 <i>Dns reg dec</i>	92 <i>Dns reg dec</i>
	77 Attend	99 <i>Jubilate</i>	147 Lda iher	99 <i>Jubilate</i>
15	107 Parat	87 Dne d sal	87 Dne d sal	87 Dne d sal
	148 <i>L dnm o ang</i>	116 L dnm o g	116 L dnm o g	116 L dnm o g
	147 Qui pos	7 D iu iu	7 D iu iu	7 D iu iu
	121 <i>Let Stan</i>	147 Qui pos	147 Qui pos	124 Qui conf
	110 <i>Redemp</i>	58 Eripe	137 <i>Adorabo</i>	137 <i>Adorabo</i>
20	89 Dne ref	77 Attend	17 Diligam	77 Attend
	20 Dne i v t	64 Te Re	64 Te Re	64 Te Re
	117 Dextera	129 De prof	129 De prof	129 De prof
	113 In ex Facta	117 Dextera	–	110 <i>Redemp</i>
			–	
25			117 Dextera	

In diesen Reihen hat Murbach zu *Letatus/Stantes* noch *Redemptionem* und *Laudate deum omnes angeli* gebracht, St. Denis dagegen *Dominus regnavit decorem* und *Jubilate*, Winchester zu letzterer Kombination noch *Adorabo* gefügt, und dazu Reims *Redemptionem*. Es sind das dieselben speziellen und regulären Alleluia, wie sie uns in der vorigen Zusammenstellung auch begegnet sind, – nur ist die numerische Reihenfolge nicht eingehalten. So scheint es mir – siehe die Andeutungen oben schon –, dass diese ungeordneten Reihen das Ursprüngliche sind (wobei ein logischer und äthetischer Zusammenhang mit anderen Texten desselben Tages die Auswahl beeinflusst haben mag), dass sie dann in späterer Zeit in vielen Diözesen so umgeordnet wurden, dass sich die richtige numerische Reihenfolge ergab.

Nach diesen so charakteristischen nordfranzösischen Gruppen, die unmittelbar dem oben behandeltem Gebiet der geordneten Reihen des Kopenhagener Faszikels vorgelagert sind, gibt es nun zuletzt auch noch ungeordnete Reihen, die die beiden Köln bezeichnenden Alleluia *Laudate pueri* und *Letatus* ent-

halten. Als Beispiele dieser Reihen gebe ich diejenigen der im 7. Jhdt. gegründeten Benediktinerabtei St. Melaine in Rennes (aus der Handschrift Paris, Bibl. Nat. lat. 9439), die der ebenfalls im 7. Jhdt. gegründeten Benediktinerabtei St. Pierre au Mont Blandin in Gent (aus der Handschrift Brüssel, 10927 bis 10944), endlich die des vatikanischen Codex 5319, den man als Zeugen des »altrömischen« Chorals hoch verehrt.

	St. Melaine de Rennes	St. Pierre de Gand	Vat. 5319
5	92 <i>Dns reg dec</i>	99 <i>Jubilare</i>	146 <i>Qui sanat</i>
	99 <i>Jubilare</i>	92 <i>Dns reg dec</i>	147 <i>Lda iher</i>
	121 <i>Let Stan</i>	94 <i>Ve Pre Hodie</i>	147 <i>Qui pos</i>
	145 <i>Lda an</i>	96 <i>Dns reg ex</i>	99 <i>Jubilare</i>
	30 <i>In te</i>	131 <i>Memento</i>	94 <i>Ve</i>
10	148 <i>L d o ang</i>	84 <i>Ostende</i>	146 <i>L dnm qu b</i>
	104 <i>Conf – inv</i>	121 <i>Let Stan</i>	145 <i>Lda an</i>
	146 <i>Qui san</i>	(<i>Beatus vir</i>)	92 <i>Dns reg dec</i>
	147 <i>Qui pos</i>	145 <i>Lda an</i>	64 <i>Te Re</i>
	94 <i>Ve Pre</i>	147 <i>Lda iher</i>	94 <i>Pre</i>
15	110 <i>Redemp</i>	150 <i>L d in scis</i>	137 <i>Confitebor</i>
	147 <i>Lda iher</i>	112 <i>L p Sit</i>	137 <i>Adorabo</i>
	112 <i>L p Sit</i>	(<i>Elegit te</i>)	107 <i>Parat</i>
	96 <i>Dns reg ex</i>	94 <i>Qm d m</i>	95 <i>Cant I</i>
	89 <i>Dne ref</i>	137 <i>Confitebor</i>	97 <i>Cant II</i>
20	94 <i>Qm d m</i>	117 <i>Dextera</i>	112 <i>L p</i>
	64 <i>Te Re</i>	(<i>Disposui</i>)	121 <i>Let</i>
	113 <i>II Qui tim</i>	(<i>Mittet</i>)	124 <i>Qui conf</i>
	80 <i>Exultate</i>	(<i>Exultabunt</i>)	116 <i>Qm conf</i>
	7 <i>D iu iu</i>	146 <i>Qui san</i>	146 <i>L dnm o g</i>
	46 <i>Omnes g</i>	147 <i>Qui pos</i>	94 <i>Qm dm</i>
	129 <i>De prof</i>	124 <i>Qui conf</i>	92 <i>Dns reg dec</i>
	20 <i>Dne i v t</i>	64 <i>Te Re</i>	
		97 <i>Cant Notum</i>	
		104 <i>Conf – inv</i>	

Diese Alleluiareihen benutzen ausser den Alleluia der vorigen Gruppe auch einige singuläre Alleluia, die nur hier vorkommen. Einmal abgesehen von diesen Ausnahmealleluia, die sich auch in regulären Reihen immer wieder finden (vgl. oben *Omnis terra adoret* in Lüttich u. ä.), haben wir wieder dieselbe Alleluiaauswahl vor uns, – wenn man in der Genter Reihe die dazwischen eingeschalteten Heiligenalleluia unberücksichtigt lässt, da sie sonst in eigenen Faszikeln überliefert werden. Wie sich dabei die Reihe des Vaticanus von den beiden anderen unterscheiden könnte, ist in nichts zu sehen, und es ergibt sich, dass die Alleluiareihe des »Altrömischen« direkte Verwandte besitzt, mit denen zusammen sie eine Familie bildet, die in keiner Weise auf Rom spezialisiert ist, – übrigens ist auch Herkunft des Vat. 5319 ganz ungewiss, doch haben wir eine andere Handschrift, die sicher aus Rom ist.

Betrachtet man nun als Abschluss die letzte, noch übrige Diözese, die von

Regensburg, so hat man wieder eine ebenso alte Römerstadt wie Köln mit einem ebenso alten Bistum vor sich. Tatsächlich zeigt auch die Alleluiareihe eine der Kölner Reihe parallele Unregelmässigkeit, den Einschub eines Alleluia, das im Jahr bereits benutzt war, diesmal des All. *Jubilate*. Die Reihe von Regensburg ist bis zum 14. Sonntag (All. *Quoniam deus magnus*) mit der korrigierten Kopenhagener Reihe identisch, verwendet am 15. Sonntag das All. *Jubilate* und fährt dann – ohne das abschliessende *Confitebor* – wie Würzburg fort, *Confitemini domino et invocate* bis *De profundis*. Die Würzburger Reihe ist ja wieder – bis auf die Differenz des letzten Sonntages – mit der von St. Emmeram identisch. Beide Reihen haben also das doppelt verwendete All. *Jubilate* gestrichen, während der Dom zu Regensburg es bewahrt hat. Das All. *Jubilate* begegnete oben schon in den Reihen von Sens, Autun, Bibl. Nat. 1137, Vienne, St. Denis, Winchester, Reims, Rennes, Gent (hier sogar als Eröffnungsstück der Reihe) und steht endlich auch im Vat. 5319. Es gehört somit offensichtlich zum Urbestand der dominikalen Alleluia.

3. Die Alleluiafaszikel der älteren Handschriften

Wenn das Kopenhagener Missale in seinem Anhang den nicht benutzten Rest seines Alleluiafaszikels weiter tradierte, so haben wir hier einen um so kostbareren Besitz vor uns, als aus dem nördlichen Bereich der Liturgien dieser Gruppe keine älteren Handschriften erhalten sind, die noch unverteilte Alleluiafaszikel enthalten.

Das ist anders für die Bistümer der alten Erzdiözesen: im Kölner Bereich hat sich in der aus Minden stammenden Handschrift 1008 der Landesbibl. Wolfenbüttel ein Alleluiafaszikel erhalten, in Süddeutschland einerseits in der aus St. Emmeram kommenden Handschrift München clm 14083, wobei wie in Kopenhagen der geordneten Reihe der Rest als Anhang folgt, andererseits in der wohl für den Regensburger Dom bestimmten Handschrift Bamberg, Staatl. Bibl. Lit. 6.

Die Handschrift Lit. 6 gehörte dem Bamberger Domkapitel schon im Mittelalter. Das zeigt sich darin, dass, wie in anderen Bamberger Handschriften, der Name des Hl. Gallus, der in Bamberg ja ohne Bedeutung war, in den aus St. Gallen abgeleiteten Handschriften dagegen besonders hervortrat, auch hier beseitigt wurde. Als charakteristischer Heiliger steht Emmeram am Ende des Prosenfaszikels. Da aber das für das Kloster St. Emmeram charakteristische All. *Magnus dominus* fehlt, kann die Handschrift also nicht aus dieser Abtei, sondern nur vom Dom kommen, von dessen späterer Reihe am Schluss freilich einige Normalalleluia fehlen.

Endlich haben wir aus dem südlichen Bereich der normalisierten Reihen einen Alleluiafaszikel in der aus Salzburg stammenden Handschrift Trier, Domschatz 62. Ich teile diese vier Reihen mit, wobei die Numerierung lediglich als Ordnung aufzufassen ist und nicht mehr wie bisher zugleich die Ordnungszahl des Trinitatissonntages bezeichnet. Die Alleluia des Anhanges von St. Emmeram sind – in Klammern – im Text eingeordnet.

	Minden	St. Emmeram	Regensburg	Salzburg
	5 Verba	(Verba)		
	7 Dne d m	Dne d m	Dne d m	Dne d m
	7 D iu iu	D iu iu	D iu iu	D iu iu
	17 Diligam	Diligam	Diligam	Diligam
5	20 Dne i v t	Dne i v t	Dne i v t	Dne i v t
	30 In te	In te	In te	In te
	46 Omnes g.	Omnes g	Omnes g	Omnes g
	47 <i>Mgs dns et l</i>	<i>Mgs dns et l</i>		<i>Mgs dns et l</i>
	58 Eripe	Eripe	Eripe	Eripe
10	64 Te Re	Te Re	Te Re	Te Re
	77 Attendite	Attendite	Attendite	Attendite
	80 Exultate	Exultate	Exultate	Exultate
	87 Dne d sal	Dne d sal	Dne d sal	Dne d sal
	89 Dne refug	Dne ref	Dne ref	Dne ref
15	94 Ve Pre	Ve Pre	Ve Pre	Ve Pre
	94 Qm d m	Qm d m	Qm d m	Qm d m
			96 <i>Dns reg ex</i>	<i>Dns reg ex</i>
		97 (<i>Cantate</i>)		
20	101 Dne exaudi	(Dne exaudi)	99 <i>Jubilate</i>	<i>Jubilate</i>
	104 Conf – inv	Conf – inv	Conf – inv	Dne exaudi
	106 <i>Confiteantur</i>	(<i>Confiteantur</i>)	<i>Confiteantur</i>	Conf – inv
	107 Parat	Parat	Parat	Parat
	110 <i>Redemp</i>	(<i>Redemp</i>)	<i>Redemp</i>	
25			112 L p Sit	
	113 In ex Facta	In ex Facta		In ex Facta
	114 Dilexi qm	113 II Qui tim	Qui tim	Qui tim
	113 II Qui tim	114 Dilexi qm		Dilexi qm
	116 L dnm o g/ * <i>Qm conf</i>	L dnm o g	L dnm o g	L dnm o g
30		117 (Dextera)	Dextera	Dextera
	124 Qui conf	Qui conf	121 <i>Let Stan</i>	Qui conf
	129 De prof	De prof	De prof	De prof
35		130 *(<i>Dne non est</i>)		103 * <i>Dne d m mgn</i> (<i>Dne non est</i>)
	137 Confitebor		Confitebor	Confitebor
	141 * <i>Voce mea</i>		137 <i>Adorabo</i>	
	145 Lda an	(Lda an)	Lda an	Lda an
40	146 Qui san	(Qui san)	Qui san	Qui san
	147 Lda iher	(Lda iher)	Lda iher	
	147 Qui pos	Qui pos	Qui pos	Qui pos
		[Venite bened.]	148 [L d o ang]	

Alleluia, die in den vorigen Untersuchungen als besonders markant hervortraten, sind wieder kursiv gedruckt. Es sind dies auch stets Alleluia, die mehrfach während des Kirchenjahres verwendet wurden und die deshalb später in den Trinitatisreihen beseitigt wurden. Aber das Umgekehrte ist nicht richtig: es sind nicht etwa alle Alleluia, die doppelt benutzt wurden, an der zweiten Stelle beseitigt worden. Denn viele Alleluia der Trinitatisreihe wurden

früher auch in Oster- und Pfingstreihen gestrichen und in den Trinitatisreihen beibehalten. Solche Alleluia sind etwa *In te domine, Quoniam deus magnus, Exultate, Venite/Preoccupemus, Exultate* usw. Weniger verbreitete und insbesondere singuläre Alleluia sind kursiv mit Sternchen bezeichnet. Einige Fehler in der numerischen Reihenfolge sind leicht erkennbar. Das All. *Venite benedicti* aus Matth. 25 am Schluss der Emmeramer Reihe ist kein Trinitatisalleluia, sondern gehört in den Osterkreis, – den Sonntagsalleluiafaszikeln folgten oft Oster-, Kreuzes- und Heiligenfaszikel. Das All. *Laudate deum omnis angeli* bildet den Abschluss des Faszikels der mit Lit. 6 nahe verwandte Handschrift Lit. 8.

Überlickt man nunmehr den sich aus diesen vier Reihen ergebenden Alleluiaavorrat, so sieht man, dass die charakteristischen Kölner Alleluia *Laudate pueri* und *Letatus* in dem Regensburger Faszikel enthalten sind. Insbesondere ist auch das in Köln fehlende Münsterer All. *Magnus dominus et laudabilis* da. Auch die in den Verwandten der Kölner Reihe auftretenden Alleluia *Dominus regnavit exultat* und *Redemptionem* kommen sogar mehrfach vor, – freilich nicht *Dominus regnavit decorem*. Die in der St. Denis-Gruppe vorkommenden weiteren charakteristischen Alleluia *Laudate deum omnes angeli* und *Adorabo* sind ebenfalls vorhanden, und nicht einmal das All. *Cantate* des Vat. 5319 sucht man vergebens. Diese Verhältnisse zeigen also, dass auch in dem Kölner und Regensburger Einflussgebiet nicht nur die charakteristischen Alleluia der zentral- und spätmittelalterlichen Reihen vorhanden waren, sondern dass den späteren Faszikeln frühe Faszikel vorausgingen, in denen auch die anderen Spezialalleluia der alten Kathedralen und Abteien, St. Denis, Reims, Vienne, St. Peter zu Rom, enthalten waren. So sind diese deutschen Gebiete daher mit Recht als ein Teil jenes grösseren Verbreitungsgebietes zu betrachten. Damit kommt man zu einer Zweiteilung: die alten Diözesen mit französisch-italienischen Doppelverwendungsalleluia am Mittelrhein mit ihrem holländisch-westfälischen Missionsgebiet, die von Mehrzweckalleluia gereinigten Reihen der alten Diözesen am Oberrhein und ihrer von Mainz ausgehenden und bis nach Schweden reichenden Einflussphäre. Dem Kopenhagener Missale fällt dabei die besondere Bedeutung zu, uns die ursprüngliche Alleluiareihe des letzteren Gebietes vollständig erhalten zu haben.

Hans Mikkelsen Ravn's Heptachordum Danicum 1646

Af BENGT JOHANSSON

Historikeren Holger Fr. Rørdam har i Historisk Tidsskrift (3. Rk., Bd. IV, 1865–66, s. 495 f.) helliget Hans Mikkelsen Ravns liv og gerning en værdifuld studie kaldet: »Et Bidrag til den danske Litteraturhistorie i 17. århundrede«. Rørdams næsten 100 sider omfattende arbejde giver et fyldigt billede af Ravn i datidens åndsliv, dels en skildring af hans personlighed som skolemand og dels af hans indsats som videnskabelig forfatter. Der er således ingen grund til her at bringe en biografisk eller almen historisk redegørelse, men blot henvise til litteraturfortegnelsen. Da Heptachordum (i det flg. forkortet til Hept.), Ravns store musikteoretiske værk ikke hidtil er blevet udførligt behandlet, er det vigtigt at koncentrere undersøgelsen om værkets forudsætninger, indhold og kilder, dog baseret på værkets centrale del: Musica.

Som Ravn selv ikke uden stolthed bemærker det i *Dedicatio*, er han den første, der her i landet er gået i gang med en større, mere dybtgående skildring af musikken.¹ Af hans korrespondance ved vi, at Johannes Stephanius, den kgl. historiograf i Sorø, var en kyndig musikhistoriker, og det samme gælder sprogmanden og Næstved-rektoren Peder Syv, men derudover synes der ikke at have været virkelig basis for et større musikvidenskabeligt arbejde som Hept. En gennemgang af de ældste bevarede auktionskataloger (opbevaret på det Kgl. Bibl. Kbh.) over private bogsamlinger fra tiden efter Ravn og til ca. 1700 bekræfter kun, at musikken som videnskabelig disciplin ikke indtog nogen større plads hos datidens lærde og bogsamlere. Blandt enkelte musikaler, væsentlig gejstlige liedersamlinger og meget få tabulaturbøger, dukker titlerne på musikbøger op. Katalogernes nr. er ofte ordnede efter formater, d. v. s. teologisk, humanistisk og naturvidenskabelig litteratur findes spredt rundt imellem hinanden, ofte er titlerne mangelfulde, nu og da helt forkerte. Under gennemgangen af disse kataloger fandtes bl. a. i professor Thomas Bangs katalog (1662) en udgave fra 1562 af Aristoxenos Musica, et værk, Ravn må have haft i hænde, idet Bang hørte til hans omgangskreds.² I et blandingskatalog fra 1666 findes anført 2 eksemplarer af Hept. samt Crügers *Synopsis Musica*

1. Der ses i denne forbindelse bort fra Johs. Krafts lille skolebog: »*Musicae practicae rudimenta*«, 1607.

2. Jfr. *Autores-listen* i Hept. samt *Prolegomena* s. VI. Se tillige Bangs og Ravns brevveksling, gengivet i Rørdams o. s. s. 566, 574–75 og 577.

*Viro non minus traditione quam
imaginibus præclaro*

*Dn. IOACHIMO GERSDORFFIO
Domino de Tundbysolm*

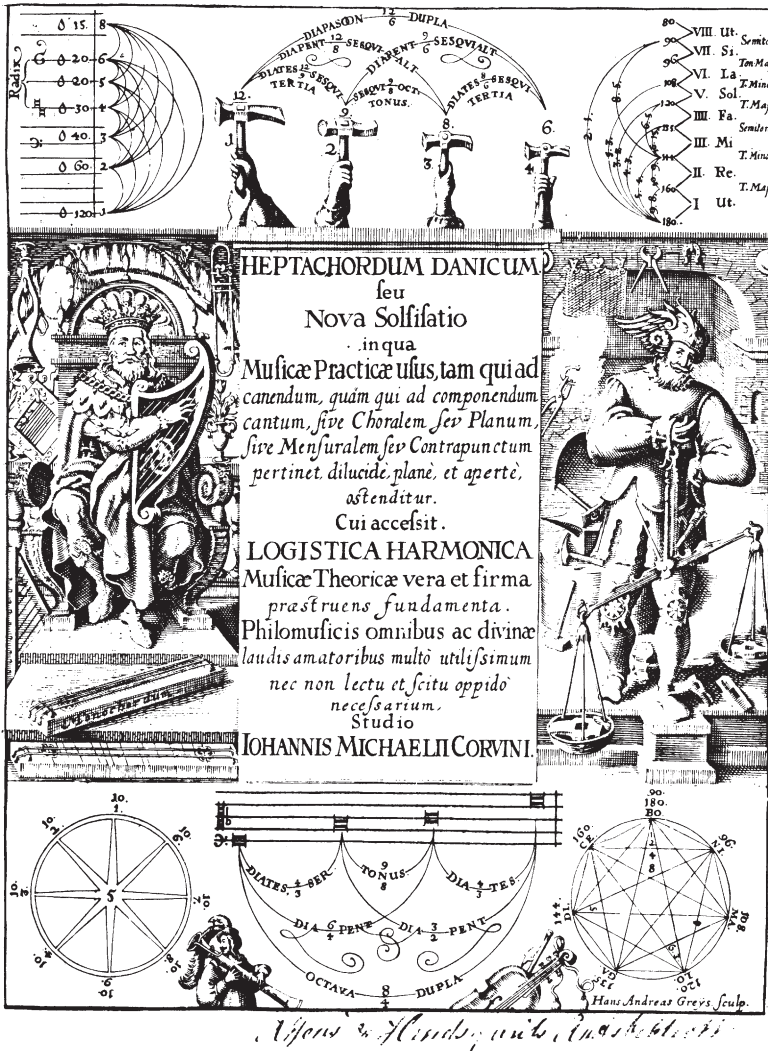
*Litterarum Patrono Nobilissimo,
Musicae nostrae, et quidem per
Salinam Musiconum facit principem
quem i diviti sua Bibliotheca ad nos
viri permisit, ampliatori clariss.*

*Facitori vero, facit quidem igno-
to, sed fama, nomine & tradi-
tione stupenda venerando &
Submisit colendo
Dono ~~et~~*

Autbor

Fig. 1. Ravns dedikation til J. Gersdorff.

(1630), måske rester fra Ravns store bogsamling, der efter hans død blev spredt for alle vinde. Crügers Synopsis, der ikke findes anført andre steder i katalogerne, udgør en hovedkilde til de senere kapitler i Hept. – I et anonymt katalog fra 1684 findes Hept. anført, og det samme er tilfældet i endnu et anonymkatalog fra 1687. Endelig skal her nævnes rigsråd Joachim Gersdorffs katalog over musik (bd. II s. 2265–2281) på det Kgl. Bibl., idet der her findes medtaget flere værker, som Ravn sikkert har lånt. Gersdorff hørte til Ravns store velyndere, og naturligvis findes Hept. i det nævnte katalog. Det



drejer sig her sikkert om det endnu bevarede dedikationseksemplar fra forfatteren (jfr. fig. 1).

Disse undersøgelser af samtidens bogkataloger viser, at Hept. i hvert fald i lærde kredse ikke fandt den udbredelse, som dets forfatter havde ventet. Ved gennemgangen af Hept. er det vigtigt at holde sig for øje, i hvor høj grad Ravn forsøger at forene to linier inden for den nærmest foregående og den samtidige musikteoretiske litteratur. De gamle middelaldertraktaters stærkt metafysiske og matematiske holdning føres videre gennem renaissancens monumen-

talværker, Tinctoris', Glareans, Zarlinos og Salinas' over til Mersennes altomspændende værk, hvor alle teoretiske og praktiske forhold behandles. Sammensmeltningen af den teoretiske og matematiske fremstilling og den mere praktiske behandling af de musikalske elementer synes at blive et kendetegn hos flere af 16. årh.'s musikforfattere. Kronen på denne udvikling sættes med Prætorius' trebindsværk, *Syntagma musicum* (1615–19).

Samtidigt med denne linie inden for den egentlige musikvidenskabelige litteratur løber en anden rent praktisk-didaktisk, der navnlig flourer i Tyskland, og som manifesteres i en talløs række af små musikkompendier til brug for undervisningen i latinskolerne. Allerede før reformationen arbejdede en række tyske kantorer på at give deres disciple et lærebogsstof, der var ordnet overskueligt og gav dem et første indblik i musikkens elementer og i notationsproblemerne. Det skulle danne begyndelsen til den praktiske beskæftigelse med sang og musik, sådan som det jo forlangtes af skoledisciplene, der måtte gøre korttjeneste i de større kirker. Nicolaus Wollick³ står som den første udgiver af den lange række af skolekompendier i den begyndende reformationstid og frem til ortodoksiens tidsalder. Efter Luthers reform vokser lærebogsantallet ganske betydeligt. Man kan her klart skelne mellem to retninger inden for musikkompendierne; 1: Det enkleste, kortfattede kompendium, der kun behandler *Musica choralis*, den enstemmige koralsang (både den latinske og den protestantiske menighedssang) og 2: det udvidede kompendium, der medtager *Musica figuralis*, den flerstemmige sang med en dertil hørende gennemgang af mensuralnotationen.⁴ Der skal senere meddeles et par dispositioner fra sådanne kompendier til sammenligning med Hept.'s.

Efter disse indledende betragtninger skal vi gå over til nærmere at se på Hept.'s indhold og kilder.

I.

Af hensyn til denne artikels omfang skal bemærkes, at den langstrakte *Prolegomena* udelades,⁵ og det samme er tilfældet med den tilføjede afhandling *Logistica Harmonica*. Undersøgelserne er koncentreret om selve *Musica*, der udgør 208 sider af værkets samtlige 300.

Frontespicen til Hept. (gengivet fig. 2) er ganske interessant i sin billedsymbolik og en af de smukkeste blandt samtidens mange lignende forsider. Den kobberstikker, der har signeret arbejdet: Hans Andreas Greys, har det været

3. *Opus aureum*, Köln 1501.

4. Sammenhæng mellem skolernes klasseantal har her været afgørende for et kompendiums størrelse, således at kun skoler med 5–7 klasser fremviser en fuldt behandlet figuralang, mens kantorer ved de mindre skoler måtte nøjes med at udgive de små »chorale« kompendier, jfr. her Sannemann, *Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrh.*, 1904–05, samt Schünemann, *Geschichte d. deutschen Schulmusik*, 1928, s. 103 ff. Se tillige sidstnævntes indledning til Listenius, *Musica*, Facs. Bd. 8, fra Musikbibl. P. Hirsch (1927).

5. Der skal henvises til Rørdams (i o. s.) fyldige referat og delvise oversættelse af *Prolegomena*.

umuligt at opspore. Øverst findes Pythagoras hamre med deres proportioner, til højre Heptachordrækken med den VII. tonestavelse, si, til venstre »Radix«, det harmoniske symbol (hentet fra Lippius, *Synopsis Musica*, Strassburg 1612). Midten optages af den fuldstændige latinske titel, der i oversættelse lyder:

Heptachordum Danicum, eller den nye Solsisation, der klart og tydeligt beskriver udførelsen af musikken såvel sangkunsten som kompositionsteknikken, både koralangen eller den enkle sang, og den mensurale eller kontrapunktiske sang.

Herpå følger Logistica Harmonica, der belyser musikteoriens sande og faste grundlag. For alle musikelskere og yndere af den guddommelige lovsang er det et særdeles nyttigt og såre nødvendigt værk at studere, og dets forfatter er HANS MIKKELSEN RAVN (trykt i København hos universitetsbogtrykker Melchior Martzan, år 1646).

Til højre for titlen findes Pythagoras med vægt og hamre og til venstre Kong David med harpen. Ved hans fødder ligger Monochordet. Nederst ses oktavens deling i to kvarter og heltone, eller kvint plus kvart og omvendt. Karakteristisk for tidens klassiske dannelse er anvendelsen af de græske intervalbetegnelser: Diapente etc. Til højre en syvstrengt tonestjerne med Boceditionen, der opstod i slutningen af 16. årh., og som nåede til Danmark kort tid efter, vistnok gennem Gregorius Trehou (Trehovius), således som Ravn nævner det i Prolegomena.⁶ Trehovius, der havde lært den nye Bocedition at kende hos Anselm i Nederlandene, var kapelmester i København 1590–1611.⁷ Til venstre ses ligeledes en stjerne, symboliserende oktaven. Begge stjerner findes i øvrigt i Lippius' o. s., som Ravn givetvis har benyttet. Også billedfremstillingen på Hept.'s forside er ikke ny, detaljer kan findes i flere foregående værker, hamrene således i Joannes Fessers ΠΑΙΔΕΙΑ Musicæ, 1572. Pythagoras kendes bl. a. fra Agricola, og David er den hyppigt tilbagevendende symbolfigur i mange musikværker.

På næste side citerer Ravn den gamle kirkeordinans om sangøvelser i skolen,⁸ hvortil føjes et citat af en nyere forordning af Ravns velgører Biskop Brochmand. Deretter går der over til den yderst servile Dedicatio til en anden af de store mænd, der synes at have bistået Ravn på forskellig vis, nemlig Universitetets kansler, herren til Stougård, Christian Thomesen.

Det må betegnes som noget af et særsyn, at Ravn allerførst stiller en liste over Authores, »qui in hoc opusculo vel nominatim a me aut alijs citantur . . .«. Det var almindeligt i tidens lærebogslitteratur, at man uden navns nævnelse overtog sætning for sætning, hvad man fandt hos andre forfattere. I Prætorius' Syntagma findes i slutningen af hver af de tre dele en alfabetisk liste over benyttede forfattere og nævnte komponister, men i den øvrige musikkitteratur fra tiden 1500 og fremover savnes sådanne lister.⁹

Det skal dog bemærkes, at man hverken hos Prætorius, der vel på dette

6. Yderligere påvist af G. Lange, *Zur Geschichte der Solmisation i Sammenb. d. int. M. G. I.* 1900, s. 577.

7. Jfr. Hammerich, *Musikken ved Christian IV's Hof*, (1892), s. 9 ff.

8. Efter P. Palladius' oversættelse af Kirkeordinansen, 1539.

9. Det skal bemærkes, at Ravn også i Epitome (1649) opstiller en lignende author-liste.

punkt som på andre meget væsentlige har været Ravns forbillede, eller hos Ravn selv af listen kan se, hvilke værker, det drejer sig om. En systematisering af navnene savnes ligeledes, kirkefædre, ældre og samtidige musikteoretikere nævnes i flæng (alfabetisk ordnede, nogle efter fornavn andre efter tilnavn). Det hele er så mangelfuldt, at man i flere tilfælde vanskeligt kan bestemme, hvem det drejer sig om og endnu vanskeligere fastslå den pågældende forfatters værk. Som Ravn selv siger i det ovenfor citerede, angiver han ikke alene de forfattere, han selv har benyttet, men også dem, der citeres af andre, altså 2. og 3. hånds kilder. Jeg skal i det følgende bringe listen over navnene samt mine kommentarer.

Andreas Papius Gaudensis, græsk musikforfatter, muligvis samtidig med Ptolomaius.

Hans værk *Introductio harmonica* hviler på Aristoxenos (udg. af Meibom med lat. oversættelse i: *Antiquæ Musicæ Auctores Septem. Græce et Latine*, Amsterdam 1652).

Andreas Reinhardus Nivimontanus, organist og kantor i Schneeberg (Nivimontanus). Udgav to lærebøger, hvoraf *Musica* (1604) måske har tjent til kilde for Ravn.

Aristides, græsk musikforfatter (m. tilnavnet Quintilianus), i 1.-2. årh. e. Kr. Hovedværk *De Musica* (Meibom, 1652).

Aristoxenos med tilnavnet *fra Tarent*, f. ca. 354 f. Kr. En gammel udg. af hans *Elementarum Harmonicorum* af Gogavius fra 1562 kendes (denne udg. har Ravn givetvis set i Bangs bibl., jfr. ovenf.).

Augustinus, kirkefader (354-430).

Bartholomæus Gesius, kantor i Frankfurt a. O. 1595-1613 med to lærebøger, hvoraf *Synopsis musicæ practicæ* (1609, 1615 og 1618 (?)) kan have været kendt af Ravn.

Beda, Venerabilis (efter Walthers Lex. 1732), født 672.

Blasius Ammon, f. i slutn. af 16. årh., komponist af en række kirkelige vokalværker (se (M. G. G.), nævnes af Ravn på s. 100 som komponist til den 8-st. *Cantate Dominum cantum novum* (fra hans *Sacræ cantiones*, 1590 (nr. 29)).

Boethius, den berømte filosof og matematiker, der skrev sin *De Musica* i fem bøger, der skulle blive grundlæggende for middelalderens musikteori. Nævnes af Ravn s. 1 og 32, rimeligvis med Prætorius som kilde. Kaldes også *Severinus*.

Briennius, Manuel Bryennios, ca. 1320, den sidste græske musikforfatter, der giver en sammenfattende fremstilling af den antike musikteori.

Casparus Brochmannus, Jesper Rasmussen Brochmand, 1585-1652, Sjællands biskop. Han delte Ravns musikinteresse og skaffede ham rektorembetet i Slagelse. På hans initiativ afskaffedes den latinske skolesang i 1640 og fra da af er hele gudstjenesten foregået på dansk.

R. de Cartes, Renatus Cartesius (René Descartes), den berømte filosof (1596-1650), han skrev *Compendium musices* (1618 og senere 1650). Et eksemplar fra 1656 har været undersøgt og kan såfremt førsteudgaven har indeholdt lignende tekst, have udgjort en direkte kilde for Ravn.

Christophorius Demantius, data: 1576-1643, forfatter af *Forma musices* (1592) og *Isagoge artis musicæ* (1607, 10. udg. 1671). Eksemplar fra 1613 af sidstnævnte værk har været undersøgt og kan betegnes som en direkte kilde for Ravn.

Claudius Ptolemæus, levede fra beg. af 2. årh. e. Kr. Skrev et værk i tre bøger om musik (*Harmonikai*).

Conradus Rupff, død 1525, kantor i Torgau. Nævnes af Prætorius.

Chytræus, på tysk kaldet Kock (Hafen) (1530-1600). I et appendix til sin *Regulas Studio-rum etc.* (1595) er et kapitel om musik. En broder til Ch., Nathan var rektor i Bremen (1543-1599), udgav *Paraphrase Poetica* der Davidischen Psalmen mit 4st. Melodien (1592).

Daniel Friderici, kantor i Rostock. Livsdata ubekendte. Skrev *Musica figuralis* (Unterweisung in der Singkunst, Rostock 1614). Det blev en meget benyttet lærebog i latinskolerne, en 6. udg. fra 1677 kendes. Hans *Musica* var affattet på tysk. Afsnittet

- om kirketonearterne har Ravn kendt, idet han anfører delvis de samme melodieks-
empler. Foreliggende undersøgelse bygger dels på Langelütjes nytryk (eft. udg. 1649)
dels på en originaludg. fra 1638.
- Dulandus Anglus*, John Dowland (1562–1626), den kendte eng. madrigal- og luthkomponist,
der opholdt sig i Danmark fra 1598 og otte år fremover. Nævnes af Ravn s. 32.
- Ennius*, med fornavn *Quintus*, rom. digter (239–169 f. Kr.).
- Ericius Puteanus*, Van de Putte, Dupuy (1574–1646), filosof. Har tre mindre skrifter om
musik: *Modulata Pallas* (1599), 2. opl. som *Musathena sive notarum heptas* (1602) og
Pleias musica (1600). Dette skrift forekommer i 2. udg. med titlen: *Iter Nomianum seu
dialogus que Musathena epitome comprehendit* (1602). Ravn kan have benyttet sidst-
nævnte udgave.
- Euclides*, Euklides, græsk matematiker (ca. 300 f. Kr.). Hans traktat *Κατατομή Κανόνος*
(Sectio Canonis) aftrykt af Pena (1557) og senere af Meibom (1651).
- Eucharius Hoffmannus*, livsdata ubekendt. Kantor og senere rektor i Stralsund. Udgav:
Doctrina de Tonis (Wittenberg 1582), *Musicae praecepta ad usum juventutis* (1584) og
Brevis synopsis de modis (Rostock 1605). En udg. fra 1588 bærer titlen *Musicae prac-
ticae*. Denne samt *Brevis synopsis* har været undersøgt og kan danne grundlag for af-
snittet om tonearter hos Ravn.
- Fridericus Beurhusius*, konrektor i Dortmund, udg. *Erotemata Musicae* (1551, i to bøger)
og *Musicae Rudimenta* (Nürnberg 1580). En udg. af *Erotemata* fra 1580 har været
undersøgt og kan have været benyttet af Ravn.
- Franciscus Wormordus*, Frans Vormordsen (1491–1551), f. i Holland, biskop 1537 over
Lunds stift. 1539 tryktes hans håndbog om gudstjenesteordningen i den lutherske kirke.
Nævnes af Ravn s. 49.
- Franchinus Gaffurius*, Gafari el. Gafurius (1451–1522). Hans teoretiske skrifter kom i
mange udgaver. Ravn har næppe kendt originalerne men benyttet steder derfra, citeret
af bl. a. Prætorius og Mersenne.
- Georgius Ravvus*, Georg Rhaw, el. Rhau (1488–1548), nodetrykker, komponist og teoretiker
i Wittenberg. 1519 kantor ved Thomasskolen i Leipzig. Udgav *Enchiridion musices*
(udg. i to dele): *Musica choralis* og *Musica mensuralis* (Wittenberg 1518 og 1520).
- Georgius Harnisius*, ubekendt under dette fornavn. Måske en sammenblanding med Otto
Siegfried Harnisius, som Ravn senere anfører.
- Glareanus*, Heinrich Loris el. Loritis, opkaldt efter Glarus, hans hjemegn (1488–1563).
Udg.: *Isagoge in musicam* (Basel 1516), *Dodechachordon* (Basel 1547), *Musicae Epi-
tome sive Compendium ex. Glar. Dod.* (1557). Nævnes af Ravn s. 32, 65 (Dode-
chachordon). Undersøgelse foretaget af et eksemplar af Dod. på det Kgl. Bibl., der
bærer Ravns navnetræk.
- Guido Aretinus*, (998–1050). Hans skrifter: *Micrologus de disciplina artis musicae*, *Regulæ
de ignoto cantu* og *Epistolo Michaeli Monochordo* er aftrykt hos Gerbert (*Scriptores
II*, s. 2–50). Nævnes af Ravn foruden i *Prolegomena* på s. 30.
- Henricus Bariphonus*, Heinrich Pipegrop (1581–1655). Kantor i Quedlinburg. Var tillige
en begavet komponist. Udg.: *Isagoge musica* (Magdeburg 1609), *Plejades musicae*
(Magdeburg 1615 og 1630) og *Ars canendi* (Leipzig 1630). En række andre skrifter
ønskede Prætorius at publicere, men døde. Nævnes s. 23 hos Ravn. Undersøgt er
Plejades, der har været Ravns kilde.
- Joachimus Burmeisterius*, Joachim Burmeister (1560–1629). Udg. *Hypomnematum musicae
poeticae . . . synopsis* (Rostock 1599), *Musica autosceduastikai* (Rostock 1601), *Musicae
practicae sive artis canendi ratio* (Rostock 1601) og *Musica poetica* (Rostock 1606). De
tre sidstnævnte har været undersøgt og har rimeligvis været anvendt af Ravn.
- Johannes Bugenhagenius*, (1485–1558), den tyske reformator, der blev den danske kirkes
organisator.
- Joh. Crugerus*, J. Crüger (1598–1662), organist ved Nicolaikirken i Berlin, udg.: *Synopsis
musica* (Berlin 1624, 1630 og udvidet 1634), *Præcepta musicae figuralis* (Berlin 1625),
Questiones musicae practicae (Berlin 1650). En undersøgelse af *Synopsis* (fra 1630)
viste, at Ravn i stor udstrækning direkte har afskrevet denne bog vedrørende de fler-
stemmige kapitler i Hept.
- Joh. Gabriel*, Giovanni Gabrieli (1557–1612), den berømte Venedig-mester. Nævnes af
Ravn i *Prolegomena*.

- Joh. Galliculus*, teoretiker, virksom i Leipzig ca. 1520–50, udg. *Isagoge de compositione cantus* (Leipzig 1538, 1546). Er næppe anvendt af Ravn.
- Joh. Göldelius*, nævnes af Prætorius (Synt. III, s. 18); han meddeler en 5st. sats af ham (s. 240), der viser en ejendommelig sammenblanding af fem lutherske koraler.
- Joh. Krafftius*, Johannes Kraft, udg. 1607 *Practicæ musicæ Rudimenta* (jfr. N. Schjørring i Dansk Biogr. Lex. Suppl.). Nævnes af Ravn i Prolegomena og på s. 4 og 62.
- Joh. Lippius*, (1585–1612). Lippius var den første, der kombinerede den polyfone satsteknik med læren om harmonier (teoretisk grundlægger af treklangsbegrebet). Udg.: *Disputatio musica* (Wittenberg 1609), *Themata musica* (Jena 1610, 1611) og *Synopsis Musicæ novæ* (Strassburg 1612). Ravn nævner ham som kilde s. 1, 4 og 20. En af Hept's vigtigste kilder er Synopsis.
- Joh. Montanus*, Johann von Berg, nodetrykker, død 1563.
- Joh. Nucius*, el. Nux (1556–1620). Udg. *Musices poeticæ sive de compositione cantus præceptione utillissimæ* (1613). Nævnes af Ravn s. 58.
- Joh. Pena*, ubekendt.
- Joh. Stephanius Danus*, forstander for Sorø akademi, historiograf. Nævnes hos Ravn s. 5, 32.
- Joh. Thomæ Danus*, Hans Thommissøn nævnes af Ravn i Prolegomena og på s. 41.
- Joh. Thomæ Freigius*, Joannes Thomas Freigius. Ifølge Walther (Lex. 1732), skrev han et *Pædagogium* til privat brug, hvori musikken behandles. Traktaten tryktes 1582. Freigius døde 1583; usikkert, om Ravn har benyttet dette værk.
- Joh. Waltherus*, (1496–1570), Luthers ven og musikalske rådgiver. Ravn nævner ham i Prolegomena.
- Lambertus*, *Henricus*, Heinrich Alardus (1602–1672). Magister i Leipzig. Udg. 1636 et af 29. kap. bestående værk: *De veterum Musica*, der måske har tjent Ravn som kilde til beskrivelse af musikkens udvikling (i Prolegomena).
- Ambr. Lobwasserus*, (1515–1585), oversatte Beza's og Marot's Davidsalmer til tysk. Nævnes af Ravn s. 99.
- Lucas Lossius*, (1508–1582), konrektor ved Johanneum i Lüneburg. Udg. *Erotemata musicæ practicæ* (Nürnberg 1563). Værket har været undersøgt og kan måske have udgjort en kilde for Ravn.
- Lucianus*, Lukianos, græsk sofist og digter (ca. 125–185 e. Kr.). Nævnes af Ravn s. 51.
- Ludovicus 12 Rex Gallie*, Ludvig 12., fransk konge (1462–1515), regerede fra 1498–1515. Nævnes på s. 169 med musikeksempel.
- Mairus Italus*, ubekendt.
- Marinus Mersennus Minimus*, Marin Mersenne (1588–1648). Tilhørte Paulanernes orden (Minimi) i Paris. Hovedværk *Harmonie universelle* (Paris 1636–37). Ravn har i udstrakt grad gjort brug af dette værk, nævner det direkte s. 6, 20, 23, 25, 26, 36. Han har dog her benyttet sig af en anden udgave, end den, der nu er tilgængelig på det Kgl. Bibl., idet hans sidehenvisninger ikke passer.
- Martinus Lutherus*, (1483–1546). Nævnes af Ravn foruden i Prolegomena på s. 60 (med Prætorius som kilde) og s. 67.
- Martinus Agricola*, (1486–1556). Hørte til kredsen omkring Luther. Hans værker er *Eyn kurz deutsch Musica* (Wittenberg 1528), 2. udg. som *Musica choralis deutsch* (ib. 1533), *Musica instrumentalis deutsch* (1528, 30, 32, 42 og 45). Appendix: *Von den Proportionibus*, baseret på Gaforis *Rudimenta musices* (ib. 1539), *Scholia in musicam planam* (ib. 1540), *Quæstiones vulgariores in musicam* (ib. 1543). Efter en gennemgang af de to første værker viser det sig, at Ravn næppe har anvendt dem.
- Melchior Franchen*, (1573–1639), komponist af vokal- og instrumentaltværker. Nævnes af Ravn i Prolegomena.
- Michael Krafftius*, (?), præst, omtalt s. 68.
- Michael Prætorius*, (1571–1621). Hans hovedværk som musikteoretiker er *Syntagma Musicum* i tre dele (Wittenberg og Wolfenbüttel 1615–20), der udgør en af Ravns hovedkilder.
- Miranus*, ubekendt.
- Nicolaus Gallus*, ubekendt.
- Nicolaus Listenius*, livsdata ubekendt. Skrev et musikkompendium: *Rudimenta musica in gratiam studiosæ juventutis diligenter comportata*, der 1537 blev udg. med titlen *Mu-*

sica. Oplevede en række udg. indtil 1583. Udgave fra 1542 har været benyttet, og Ravn har givetvis anvendt denne bog.

Olaus Theophilus, Oluf Tøstesen, rektor i København.

Pythagoras, (582-f. Kr.), filosof og matematiker. Hans teori om de rene intervaller og deres betydning for kosmos påvirkede musikteoretikerne langt op i 17. årh. Den legendariske episode med hamrene og smedene gengivet af Ravn i *Prolegomena*, ligesom situationen er afbildet på Hept.'s forside (se fig. 2). Ravn nævner foruden i *Prolegomena* Pythagoras på s. 34.

Plutarchus, græsk forfatter og filosof (50–120). Skrev et udkast til den græske musiks ældre historie, der kom i mange udgaver igennem tiden. Ravn nævner ham i *Prolegomena*.

Fr. Salinas Burgensis, Francisco Salinas (1513–90), spansk teoretiker. Udg.: *De Musica libri VII* (Salamanca 1577). Salinas følger Zarlino, hvad angår det dualistiske harmonisystem, kirketonearternes rækkefølge etc. Foruden at være omtalt i *Prolegomena* citeres han direkte af Ravn s. 31, 32–34.

Sethus Calvisius, Seth Kalbig (1556–1615), døde som Thomaskantor i Leipzig. Hans musikteoretiske forfatterskab omfatter *Melodiæ seu melodia contendæ ratio* (Erfurt 1582 og 1592), *Compendium musicæ practicæ* (Leipzig 1594), 3. udg. under titlen *Musicæ artis præcepta nova* (Jena 1612), *Exercitationes musicæ duæ* (1600) og *Exercitatio musicæ tertia* (Leipzig 1611). Ravn har anvendt dels *Exercitationes I–III* og *Musicæ* fra 1611, der begge har været undersøgt. Calvisius citeres på s. 1, 39, 40–41, 51–52.

Sigfridus Harnisius, Otto Siegfried Harnisch (død 1630), skrev: *Artis musicæ deliatiorem* (Frankfurt 1608). Uvist om Ravn har benyttet dette værk.

Stephanus Stephanus, (1599–1650), filolog og historiograf. Professor i Sorø. Nævnes af Ravn s. 49 som den, der lånte ham en række håndskrifter, der vistnok var efterladt af Stephanus' fader Johannes St.

Tertullianus, kirkefader, født ca. 160, nævnes af Ravn s. 16.

Nicol. Zanchius, Zange el. Zangius (død ca. 1600), komponist af vokal- og instrumentalmusik. Skrev en række Quodlibet. Nævnes som sådan af Prætorius (Synt. III, s. 30), hvorfra Ravn har sin oplysning på s. 71.

Jos. Zarlinas Italus, Gioseffo Zarlino (1517–1590). Hans teoretiske værker er *Istituzione harmoniche* (Venedig 1571 og nyudg. 1573), *Sopplimenti musicali* (Venedig 1588). Nævnes af Ravn s. 34. Han har givetvis anvendt *Istituzione*.

Som det fremgår af denne oversigt over de af Ravn omtalte og anvendte forfattere med den tilføjede værkfortegnelse drejer det sig om et temmelig betydeligt antal værker, som han må have stiftet bekendtskab med. Hans liste over musikere og teoretikere er dog temmelig ufuldstændig, idet han selv nævner en række af ældre og nyere komponister både i *Prolegomena* og i *Musica*, som ikke findes opført i listen. I Angul Hammerichs *Dansk Musikhistorie indtil ca. 1700* nævnes på s. 194 Salinas, Zarlino, Mersenne og Prætorius som værende blandt hans kilder, og det samme er tilfældet i forfatterens disputats, *Musikken ved Chr. IV's Hof*. Men dette er langt fra at stemme med virkeligheden. Selvfølgelig har især Prætorius været en af Ravns hovedkilder, men en systematisk gennemgang af selve *Musica*, lærebogen i musikkens grundelementer viser, at en helt anden gruppe af musikforfattere har udgjort Ravns forbilleder. I tiden efter Reformationen så man, som før nævnt, hvorledes antallet af små musikkompendier til skolebrug svulmede betydeligt op. Man kunne her skelne mellem mindre og større bøger, alt eftersom de udelod eller medtog den figurale musik. Lad os til sammenligning med Hept. opstille indholdet af en ældre lærebog (Listenius: *Musica* 1536) og en nyere (Burmeister: *Musica poetica* 1606).

Listenius:

1. Musica (inddeling og forklaring)
2. De Scala
3. De clavibus
4. De vocibus
5. De mutatione
6. De scalis ac cantuum generibus, de canto ficto
7. De Solmisatione
8. De clavium transpositione
9. De modis, seu intervallis
10. De tonis

2. *del af værket, Musica figuralis:*

1. Musica mensurali
2. De pausis
3. De ligaturis
4. De tribus gradibus Musicalibus
5. De augmentatione
6. De diminutione
7. De imperfectione
8. De alteratione
9. De quadruplici punctorum genere
10. De tactu
11. De syncopatione
12. De Proportionibus

Burmeister:

1. De scala
2. De clavibus
3. De notis mensuræ
4. De vocibus
5. De sonorum consonantium et dissonantium doctrina
6. De consonantiarum syntaxi in harmoniam
7. De clausulis
8. De transpositione modorum
9. De ratione inchoande modulamine
10. De fine melodiarum et harmoniarum
11. De textus applicatione
12. De ornamentis sive de figuris musicis
13. De generibus carminum sive modulaminum
14. De Antiphonorum generibus
15. De analysi sive dispositione carminis musici
16. De imitatione

Det skal anføres, at enkelte ubetydelige underafsnit hos Burmeister er udeladt i denne oversigt. Som det fremgår af kapiteloverskrifterne, behandler Listenius den enstemmige musiks elementer først og går derpå over til den mensurale, mens Burmeister blander de to satsarters regler ind imellem hinanden. Ser vi på en oversigt over Hept.'s indhold (Musica-delen), fremgår det, at Ravn følger den ældre opstilling og skilder den enstemmige elementarlære ud fra de egtl. flerstemmige partier. Hertil føjes så (efter Prætorius, *Syntagma III* og tillige Vulpus, *Musicæ Compendium Latino-Germanicum Heinrici Fabri*, Jena 1636) de alfabetiske afsnit om musikkens forskellige satstyper og termini technici.

Heptachordum:

Indl. De Musica

I. del: De notatione

1. De sede soni
2. De sonorum nomini (claves, voces)
3. De figuris seu signis sonorum
4. De tactu

II. del: De modulatione

1. De intervallis
2. De modis in genere
3. De modis in specie
4. De forma cantilenarum
5. Cantilenæ componendi regulæ generales
6. Cantuum faciendorum regulæ particulares

7. Diagramma aliquod seu exemplum in diatonica specie
8. Cantum chromaticum efficere
9. Melodiam quamcunque ab illiteratis aliisque inventam, systemati musico inscribere (det indskudte afsnit om optegnelse af danske folkeviser)
10. Modum in plurium vocum harmonia cognoscere
11. De dyade musica
12. De triade musica
13. De tretade seu quadricinto adeoque de polysymphonia seu plurium vocum compositione harmonica.
14. De progressionibus consonantiæ imperfectæ ad perfectam vel aliam imperfectam
15. De compositione ornata

- | | |
|--|---|
| 16. De dissonantiis harmoniæ immiscendis | earundemque descriptione et interpretatione |
| 17. De syncopatione | |
| 18. De clausulis formalibus | 21. Index alphabeticus vocabulorum Græcorum, Latinorum, Italicorum, rerumque in Musicis libellis scitu necessarium, collectus è Syntagmate Musico Prætorii etc. |
| 19. De fugis | |
| 20. De etymologia plerumque omnium cantionum apud Italos, Gallos, Anglos et Germanos hac memoria usitatarum, | |

Musikkens elementarlære følger samme orden som hos kompendieforfatterne (claves, voces, modi etc.), kun er hos R. (som hos andre samtidige forfattere) afsnittet om mutationen udeladt, efter at det syvtonige system er indført i stedet for det gamle hexachord. Går man autor-listen hos Ravn efter, viser det sig, at ikke mindre end 18 kompendieforfattere er anført, og hertil kan i hvert fald anføres Vulpius og Wilphlingseder, hvis små musikbøger enten direkte eller indirekte har været Ravn bekendte.

I den følgende gennemgang skal der i noterne henvises til de kilder, der kan have været benyttet af Ravn, ligesom visse tekniske termini skal belyses.

II.

»Musica est ars bene canendi«, siger Ravn allerførst. Denne definition er ganske traditionel, idet denne sætning (med variationer) kan følges helt tilbage til de middelalderlige traktater. I reformationstidens skolekompendier og tiden derefter hedder det ligeledes: Musica est ars bene (seu rite) canendi.¹ Om selve begrebet canendi såvel som glosen cantus se nedenstående note.²

1. Listenius, *Musica* (1537): Musica est rite ac bene canendi scientia. Krafthius, *Musicae practicæ Rudimenta* (i erotematisk form, 1607): Quid est Musica? Musica est ars canendi. Faber, *Musicae Compendium* (1636 udg. af Vulpius): Musica est bene canendi scientia. Endnu i Henriksen Schachts værk siges der i kap. I: Phonologia eller Siungekunsten som allmindeligen kaldis Musica er een Videnskab, som lærer konsteligen og vell at siunge effter Noder og Tact (udg. af G. Skjerne, 1928).
2. I sin Autor-liste anfører Ravn nogle klassiske teoretikere som Aristoxenos, Ptolemæus, Boëthius og lidt senere også Guido. Disse navne udgjorde et bindeled mellem den antike og den middelalderlige, spekulative musikteori, og de forblev langt ind i den nyere tid autoriteter på det teoretiske område. Ved undersøgelsen af Ravns brug af termini er det hensigtsmæssigt at skelne mellem de specielt middelalderlige (senantike) fagord, og de senere teoretikeres brug af sådanne. Man må dog holde sig for øje, at Ravns anvendelse af evt. middelalderlige fagord kan skyldes hans tilfældige afskrift af andenhånds kilder, som f. eks. Glareans *Dodechachordon*, der bringer flere citater af de antike teoretikere (værket, der blev banebrydende for bl. a. tonesystemet, citerer Ravn flere gange i Hept.). Det er dog ganske interessant (således som det følgende skal vise), at Ravn i modsætning til flere af de ham nærmest stående kilder, de tyske musikkompendier, forholder sig temmelig konservativ i anvendelsen af fagord. Der kan peges på den mulighed, at Ravn f. eks. har studeret Aristoxenos-udgaven fra 1562 i Thomas Bangs bibliotek (jfr. ovenfor), og hertil kan føjes f. eks. Euklids *Rudimenta musices* fra Gersdorffs samling. Med Ravns store belæsthed og hans redelighed over for emnet kan det ikke udelukkes, at hans kendskab til de nævnte ældre forfattere har præget hans anvendelse af og forklaring på fagord. Musica dækker således ifølge middelalderens opfattelse næsten udelukkende vokalmusikken. Den første sætning i Hept., hvor musikken forklares som den kunst at synge godt, ligger på linie med de gamle musiktraktaters definitioner. Det skal hertil bemærkes, at glosen canendi er

Videre hedder det hos Ravn: Musikken består af klang (*sonorus*), eller en klang, der kan måles ved et tal.³ Inddelingen af *sonus* i *simplex* (enkelt) og *compositus* (sammensat) følger her nøje Lippius (der nævnes).⁴ Efter den nyere lærebogstradition deler Ravn nu musikken i en teoretisk og en praktisk del, og ved det førstnævnte forstår han åbenbart det mere spekulative, noget af det stof, som han senere behandler i *Logistica Harmonica*, mens han hurtigt går over til *Musica practica*, som atter deles i *pars I: De Notatione*, og *pars II: De Modulatione*.⁵ Ravn siger: *Musica practica dividitur in Notationem et Modulationem. Illam alii Signatoriam vocant, hanc Sethus Calvisius Cantum*. Dette er en interessant passus, idet den viser, hvor tilfældigt de nyere teoretikere forvaltede de gamle termini. Ravn fastholder det gamle ord *modulatio* i modsætning til Calvisius, der anvender det mere rummelige, men vage begreb *cantus*. Definitionen af *modulatio* hos Ravn lyder (og her følger han den ældre tradition): *Modulatio considerat Sonos vel certis intervallis seu distantiiis definitos vel ad certum Modum et formam inflexos* (Hept. s. 18).

Pars I, De notatione, omfatter kun 18 sider, mens resten af værket handler om *modulatio*, det som vi nærmest vil kalde den levende musiks grundelementer, begyndende med intervaller, tonearter, melodidannelse, samklange etc. I *pars I* får vi sammenfattet det elementære teoristof fra de gængse musikkompendier (*claves, voces, figura et signa sonorum*). Uden at vi skal opholde os ved de første småafsnit i *pars I* skal blot nævnes, at kilderne her er Lippius (e. s.), Crüger (*Synopsis musica*, 1630), og til dels Burmeister (*Musica Poetica*

Gerundium af verbet *cano*, der i klassisk latin betyder at frembringe toner, enten ved et instrument el. ved stemmen. I middelalderen gled *cano* over til at betyde det samme som *canto* (synger), der i gammel latin udelukkende anvendtes om sang, og kun blev benyttet om instrumenter i overført (poetisk) betydning (jfr. Ovids *Fasti* VI, 65 f.). Ordets rod *can-* står i hele middelalderen som udtryk for det primært vokale, selv om ordet *cantus*, som det også ses i Hept. dækker musik i al almindelighed, altså i videre betydning end *musica*, der slet og ret betyder sangkunst. På linie hermed ligger ordene *Musicus* og *Cantor*, det første udelukkende betegnende den lærde teoretiker (*doctus*), mens det andet gerne angiver den praktiske sanger, også den, der udenfor den kirkelige sang dyrker musik. Jfr. M. Appel, *Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten*, (Diss.) Berlin 1935.

3. Numerus kan gengives ved rytme, men i denne sammenhæng tænkes der på det bestemte antal (nemlig af svingninger), der bestemmer en klang (*sonus*). Man finder definitionen hos Boëthius: *Sonus est percussio æris indissoluta usque ad auditum* (Friedleins udg. s. 189 (1867)). Ordet *sonus* dækker både den sungne og spillede tone, el. slet og ret klang frembragt gennem regelmæssige svingninger (jfr. Boëthius), og denne betydning af *sonus* følger Ravn stadig i Hept.
4. Lippius *Synopsis Musicae* (1612): *Est autem pars illius alia Simplex, alia composita*.
5. Hos Listenius hedder det (i o. s.) *Musica est triplex: Theoretica, Poetica, Practica*. Hos Glarean (i *Dodechachordon*, 1547): *Musica theoretica et practica divitur*. Baggrunden for denne deling må til dels søges i den gamle undervisningsmetode: Først opstilling af reglerne (*præceptæ*), dernæst overgang til eksempler, der bragte eleverne ind til den praktiske musik (*praxis* el. *practica* el. *usus*). Målet var den figurale sang fra bladet, og ofte ligner de gamle kompendier mere eksempelsamlinger end teorbøger. Jfr. G. Schünemann, *Geschichte der deutschen Schulmusik* (1928), s. 114 f. Med henvisningen til Calvisius menes der hans *Exercitia* (1611).

1606). I flere tilfælde har Ravn direkte overtaget kilden næsten ordret. Hos Lippius hedder det om de tre nøgle-bogstaver (F, c og g): *In simplici varie locantur pro ratione profunditatis et altitudinis cantus*. Hos Ravn: *Signantur autem hac forma* (eks) *Musicis pro ratione profunditatis cantur varie locantur*. Afsnittet om voces skal jeg opholde mig lidt ved. *Voces musicales sunt septem*, siger Ravn, og heri ligger jo det nye i hans lærebog. Selv om Johannes Kraft i sin *Musicae practicae Rudimenta* (1607) allerede havde omtalt den syvende tone, si, må Ravns redegørelse for forholdet betegnes som bemærkelsesværdigt på vore breddegrader.⁶ Ravns kilder synes her at være Lippius (o. s.) og Mersenne, der fremlægger hele udviklingen af den syvtonige række.⁷ Efter opremsningen af en række solmisationssystemer, deriblandt også et skabt af historiografen i Sorø, Johannes Stephanius, der havde sin egen måde at »solmisere« på, bliver Ravn udfra gammel vane stående ved de seks kendte (som han siger) og tilføjer si som den syvende stavelse.

Formålet med syvtonerækken var at undgå de vanskelige mutationsregler, som efter år 1600 helt synes at miste i betydning, alt eftersom dur-moll musikken begyndte at bryde igennem, ligesom den opblomstrende instrumental-musik krævede et helt andet tonesystem. Ravn taler om det »heptachordiske solsisationssystem«, og i en lille formaning til lærer og elev giver han først på latin senere på dansk pudsige små vink om træningen af oktavintervallet, som nu kan indføres på en nemmere måde, når syvtonerækken har afløst Hexachordet. Der følger derefter en oversigt over *Cantus durus* og *Cantus mollis*, hvilket vil sige syvtonerækken fra henholdsvis c(ut) og fra f(ut), denne sidste med sænkning af h til b (b molle). Man ser, hvorledes de gamle betegnelser fra mutationssystemet er ført med ind i syvtonesystemet. Der tilføjes ganske vist den bemærkning om tonen si, at hvis den ændres gennem et b, skal man synge fa i stedet for si, altså et levn fra hexachordum molle (det 3. hexachord).

I kap. 3, om nodetegnene og pauserne følger forfatteren opstillingen hos Listenius, Lippius og Crüger (i o. s. s.). Morsom forekommer her Ravns formaning (monitio), om ikke at jage af sted, især, når der står hurtige nodeværdier som fusæ el. semifusæ. Ravn har her direkte oversat sin kilde (Daniel

6. Ravn gør sig skyldig i en lille fejl, idet han i afsnittet om voces nævner J. Kraft som den, der ændrede på de såkaldte belgiske stavelser (Boceditionen) og opstillede Bo, Re, Mi, Fa, So, La, Ni, i stedet for Bo, ce, di, lo, ma, ni. Dette stemmer ikke med, hvad man kan læse i Krafts lille lærebog: »... sunt septem secundum hujus seculi magistros musicos, qui ad vitandam mutationum difficultatem septimam addunt et eam Si vel Bi vel Be nominant«. Hvorvidt Ravn har kendt til, at Kraft har udbredt de andre tonestavelser, er det naturligvis umuligt nu at afgøre.

7. Mersenne, *Lib. Harm. VI*. s. 91 (i udg. fra 1636). De såkaldte belgiske stavelser (Mersenne: *In quorum locum succedere possunt Belgicae*: Bo, ce, di etc), sættes i forbindelse med Hubert Waelrant (1517–1595), der 1547 grundede en musikskole i Antwerpen, hvor han menes at have indført Boceditionen. Ifølge Zacconi er den 7. tone (1622) si, som betegnelse for h først blevet foreslået af Anselm af Flandern i slutn. af 16. årh. Jfr. G. Lange, *Zur Geschichte der Solmisation i Sb. d. int. M. G. I* s. 577 ff. Tillige ses de nye stavelser gennemgået hos Calvisius i *Artis musicae praecepta* (1612), og Ravn har muligvis foruden de ovenfornævnte også anvendt dette skrift.

Fridericis, *Musica figuralis*, 1614) fra tysk til latin.⁸ Punctus additionis gennemgår Ravn med Crüger som udgangspunkt.⁹

Læren om Proportionerne er hos Ravn sammentrængt til det mindst mulige, her følgende Crüger (o. s.).¹⁰ Ravn omtaler ligeledes hemiola, som han forklarer som en notationsmåde med små sorte noder, en teknik som bevirker et hurtigere tempo.¹¹ I kap. 4, De tactu har Ravn næsten ord for ord fulgt dels Prætorius og dels Calvisius.¹² Definitionen af takten, som en bestemt bevægelse, der vises ved armens hævnning og sænkning, findes i talrige musikkompendier begyndende med Rhaws Enchiridion.¹³ I bemærkningen til dette kap. nævnes, at det roligere takttegn (C) anvendes til madrigaler og koncerter, grundet de mange hurtige noder (semiminimer og minimer), mens det hurtigere tegn (Q) anvendes i motetter, der er righoldige på brevis- og semibrevis noder.¹⁴ De øvrige formaninger til kantoren er direkte hentet fra D. Friderici, altså som tidligere anført oversat fra tysk til latin.

Vi skal nu gå over til at undersøge værkets II. del, De Modulatione.¹⁵

8. Hos Ravn: (s. 10): Inter canendum non nimio opere festinandum, sed moderate, lente et intrepide canendum. Errant iccirco, qui tanta velocitate canendo quasi currunt ut sufflaminari nequeant. Qui item, quoties in Fusas vel Semifusas incidant, adeo raptim illas transvolant, ut illarum vix dimidiam oculis usurpent partem, nedum ut recte et modulate canant.
Og hos Friderici (s. 44), Regula 9: Im Singen sol man sich nicht übereilen, sondern messig, langsam und ohne alle Furcht und Zagheit singen. Irren deswegen die, welche im Singen also eylen, als wenn sie einen Hasen erjagen solten, und wenn sie bey etliche Fusen und Semifusen kommen, auss Furcht und Eyle überhin wischen, dass sie nicht die Helffte davon recht zu sehen bekommen, vielweniger recht singen.
9. Det gamle fra Ars-nova-tiden stammende forlængelsestegn, der senere også fik betegnelsen Punctus augmentationis (se Wolf, *Handb. d. Notationskunde I.*, s. 339). Hos senere tyske teoretikere bliver betegnelsen additionis almindelig, således i Rhaws *Enchiridion* (1520).
10. Tillige hos Prætorius (*Syntagma III*, s. 52), der giver samme forklaring på de to taktarter som Crüger, dog med en trykfejl i den skematiske oversigt.
11. Prætorius (o. s. III, s. 54) samt Listenius (o. s.), jfr. tillige Wolf (o. s.) I, s. 398 ff.
12. I *Musicae artis praecepta*, 1612, der dog er holdt i erotematisk form.
13. Hos Rhaw: Tactus est continua motio praeceptoris manu signorum inditio facta, cantum dirigens mensuraliter.
Hos D. Friderici: (o. s.) Mit Tactus oder Schlag ist die Zeit und Raum zwischen dem niederschlagen, und auffheben, so da mit der Hand geschicht.
Tillige hos Crüger med delvis samme tekst.
14. Kilde er her både Prætorius og Crüger, hvis sætninger Ravn ordret har blandet, så at de ord, der mangler hos den ene, men findes hos den anden, meget kunstfærdigt er føjet sammen til en helhed.
15. Da denne del er langt den største og interessanteste i Hept., optræder her en række forskellige kilder, men hvilke, der har primat, er det næsten umuligt at afgøre, dels kan de mange kilder indbyrdes overføres fra hinanden, og endelig er der den nærliggende mulighed, at Ravn netop har arbejdet med flere forlæg samtidigt, sådan som det antydedes i note 14, hvor sætninger fra to forlæg er kombineret.
Om selve ordet modulatione skal her bemærkes, at ordets rod modus oprindelig betyder mål, og modulatio i klassisk latin egt. betegner afmåling af stavelser. Modus kommer allerede i det tidlige kristne afsnit til at angive den syngemåde, hvorpå man udførte Psalmerne (Psalmodi), men også den rytme, som lå i ordenes metrik og deres musikalske opmåling. Modulatio kommer i den senantike tid til at betegne syngen

Fra kap. I–X behandles den enstemmige musik, først intervallerne, tone-systemet og kirketonearterne. Fra kap. XI gås der over til den flerstemmige sats. I virkeligheden ligger altså den gamle disponering af stoffet fra de tyske kompendier ganske klart, blot at Ravn slår den enst. og flerst. musik sammen (sådan som man også finder det hos Burmeister, *Musica Poetica* 1606). I kapitlet om intervallerne, byggende væsentlig på Lippius og Mersenne følger på s. 20 den lange diskussion om skalaens opdeling i den store og lille heltone og den store og lille halvtone.¹⁶ Efter gennemgangen af intervallerne redegør Ravn i en anmærkning (s. 29) for toneskalaerne. Om intervallerne træning siger han, at eleverne bør følge den traditionelle remse: Tertrini sunt modi.¹⁷

Ravn deler oktaven i kvint og kvart og bekender sig her til den gamle teoretiske tradition, selv om han på andre punkter i Hept. følger nyorienterede lærde som Zarlino og Mersenne. I fremstillingen af de tre tonekøn (de generibus) slutter Ravn sig til Salinas, som han direkte citerer et større parti af (på s. 31–32 i Hept.).¹⁸ Mens selve læren om genus var et typisk antikt

og spillen, men også en melodi, der er rytmisk opdelt. I Walthers Lex. (1732) hedder det: Die Führung einer Melodie oder Sangweise, d.i. die Art und Weise, oder die Manier womit ein Sänger oder Instrumentist die Melodie herausbringet. Da Modulatio hos Ravn omfatter både tonearter, intervaller og melodiformning, kan ordet vanskeligt gengives ved noget nutidigt ord, men omspænder for så vidt hele den musikalske satsteknik, da også den flerstemmige sangs melodiføring (stemmeføring) behandles i dette afsnit. Man kan her jfr. Calvisius' erstatning af Modulatio med det mere rummelige begreb Cantus (i *Exercitiæ* 1612).

16. Det drejer sig her om de Pythagoræiske delinger af hele og halve toner, der blev overleveret til middelalderen gennem Boethius og Ptolemaios. Hos en teoretiker som Tinctoris (i *Expositio Manus*, Coussemaker. IV, s. 7): »Tonus est conjuncto (dette ord bruges af en del teoretikere i st. f. intervallum) ex distantia duorum semitonorum minorum et unius commatis constituta«. Videre hedder det sammesteds om de små halvtoner: »Semitonium minus est conjunctio ex distantia duorum diacismatum constituta.« Mens heltonen hos »de ældre« (Pythagoræerne) består af to små halvtoner og et komma, går man i højmiddelalderen over til at lade heltonen sammensættes af en stor og en lille halvtone, mens komma defineres som: »Illud in quo tonus superat duo semitonia minora«. Ravn placerer efter traditionen Semitonium majus på E-F og B-C, med forholdet 16.15 (Hept. s. 20), mens Semitonum minus er B ♯ med forholdet 25.24, eller de kromatisk indførte toner (»vulgo Fictum . . . quod Diesin Musici vocare solent«). Der sigtes her til den hos middelalderlige teoretikere forekommende sondring mellem tre Semitonia, Diatonicum, Chromaticum og Enharmonicum, hvilket naturligvis må ses på baggrund af afhængigheden af den antike musikteori. Ravn kommer netop senere i kap. I ind på de tre »genera«. Semitonum chromaticum karakteriseres som den mindste af alle Semitonia. I forbindelsen g-fis-g, der gives som eksempel i en række traktater tales der om udsmykning af tonen g. Derved får fis spændingsagtig karakter, der peger frem mod den nyere ledetonefornemmelse. Dette stemmer overens med, at Tinctoris (i o. s.) regner Semitonum chromaticum med blandt discordantia. Hos Marchettus (Gerbert III, s. 74) betegnes Semitonum chromaticum som den største af halvtonerne. Det er Tinctoris' princip, der får størst betydning fremover hos den nyere tids teoretikere, og i øvrigt synes Ravn i sin opstilling at følge Mersenne.

17. Tertrini sunt modi, den gamle formelmelodi, der hjalp til at indterpe intervallerne. Melodien findes første gang hos Hieronymus de Moravia (Coussemaker, Script. I., s. 29), og den er senere blevet obligatorisk i et hvert værk om den praktiske sang, især i de tyske skolekompendier, her beg. med Rhaws *Enchiridion* (1520).
18. Salinas, *De Musica* Lib. II, cap. V, s. 111 (udg. 1577).

fænomen, må læren hos de senere teoretikere nærmest anses for en spekulativ teoretiseringen, et udslag af de lærde forfatteres antikdyrken. Ganske interessant er Ravns anvendelse af glosen *Spissum*, som han i marginen oversætter til dansk: Tyct oc nær oppå hinanden sammensat. Denne glose anvendes i forbindelse med enharmonik, og benyttes på samme måde allerede hos Boëthius.¹⁹ Ravn har dog her sikkert afskrevet Glarean (*Dodechachordon*), der på s. 12 i nævnte værk (*Lib. 1*) refererer til Boethius, kaldet Severinus. Om kromatikken siger Ravn, her refererende sin lærde ven Johannes Stephanus' udtalelse: »I vore dage anvendte Dalandus, en englænder, der udmærkede sig ved Chr. IV's hof som kongelig musicus og luts spiller, ivrigt det kromatiske tonekøn, og det endda såre dygtigt både på Kithara og Testudo. Men man ved ikke, om han her blot har fulgt de gamles maner«. Dette er en ganske vigtig passus, idet det drejer sig om den berømte John Dowland, der i 1598–1606 var ansat ved det danske hof. Hans musik, som vi nu kender den, udmærker sig just ikke ved kromatik, men måske hentydes der til en italiensk madrigalstil, som muligvis gennem Dowlands instrumentale bearbejdelser har gjort indtryk på danske musikere netop gennem kromatiske vendinger. Sætningen: »Om han blot her har fulgt de gamles maner«, må vel nok skrives på tidens antikkebejstring, der gerne ville glimre med antik viden. På samme måde anvendes de græske instrumentnavne, Kithara og Testudo som betegnelser for strengeinstrumenter (lut og teorbe).

På s. 34 opstiller Ravn den »moderne« syntoniske skala (her efter Zarlino) i modsætning til den gamle diatoniske (efter Pythagoras), tidens store diskussionsemne mellem de lærde.²⁰ Ravn overtager Zarlinos teori, men bygger fremstillingen på Lippius, hvis opstilling (i o. s.) er mere koncentreret end hos Zarlino. Det er da også tvivlsomt, om Ravn har studeret Zarlinos omfangsrige værker og lange udredninger af de tonale problemer. Både hos Lippius og hos Mersenne kan Ravn have læst, hvad han ønskede at vide om den store italienske teoretikers synspunkter.

Kap. II bringer læren om kirketonearterne (*De Modi*). I dette kap. behandles kirketonerne i al almindelighed, og i det næste kap. hver enkelt toneart (*De Modi in specie*). Ravn citerer Mersenne (s. 36), der efter Zarlino nummererer tonearterne efter den første vox, C Ut. Den første modus bliver således jonisk, den anden hypojonisk, den tredje dorisk etc. Efter Glareans fastlæggelse af de tolv tonearter (i *Dodechachordon* 1547) synes nummereringen af

19. Boëthius: *Inst. Mus. V.*, 16, (Friedl. s. 366, følgende Aristoxenos' teori). Ved en gennemgang af Gerberts og Coussemakers *Script.* findes opstillingen af de tre tonekøn hos de fleste middelalderlige forfattere, ofte med enslydende sætninger og dette videreføres tydeligvis af 16. og 17. årh.'s lærde. Påfaldende er netop denne interesse for antikkens tonesystem, mens de samtidige kirkelige skribenter stærkt ivrede mod både kromatik og enharmonik (jfr. P. Wagner: *Einführung I*, s. 16). Ejendommelig virker derfor afvigelser i et tonale fra Montpellier indeholdende træk, der synes at pege i retning af græsk enharmonik (jfr. Wagner *Einf. II*, s. 256).

20. Jfr. N. Fransén, 1. del af *Koralbok till then swenska Ubsala Psalmboken*, (1940) s. 104 ff.

tonearterne mere naturligt at følge ud fra C. Man ser det både hos Lippius, Baryphonus og Crüger. Glarean selv følger dog den gamle nummerering med dorisk som den 1., og de tilføjede æolisk og jonisk med deres plagaler som 9.–12. toneart. Også D. Friderici, som Ravn givetvis har anvendt i kap. III (De Modi in specie), nummererer på gammel vis. Med hensyn til terminologien skal det her bemærkes, at Ravn anvender de tre middelalderlige betegnelser Modus, Tonus og Tropus, side om side, dog med visse nuancer.²¹

I opdelingen af skalaen i en kvint plus kvart (harmonica) og en kvart plus kvint (arithmetica) følger Ravn Baryphonus.²² Sammenstillingen af kvint plus kvart opviser de autentiske skalaer, kvart plus kvint de plagale.²³

Kap. III, De Modis in specie former sig som en gennemgang af hver enkelt toneart. »Corvinus' Forklaring af Kirketonearternes Væsen og tonale Beskaffenhed er mønsterværdig klar, blandt de bedste, der overhovedet findes«. Således berømmer Angul Hammerich det foreliggende kap.²⁴ Der gives heri først en kort redegørelse for den pågældende tonearts omfang, dens kadencer (clausulæ), dens mediatio (taletone) og dens transposition til overkvarten.²⁵ Derpå følger en kommentar, der belyser toneartens karakter (dens »affekt«, som Ravn på nymodens maner udtrykker sig), hvortil slutter sig Tropus, d. v. s. toneformerne E U O U A E og Psalmoditionerne, de såkaldte Psalmi minores. Yderligere tilføjes sangformerne for Magnificat, og endelig giver Ravn et passende udvalg af melodier fra Thommissøns salmebog, hvor han anfører første tekstlinie.²⁶

21. Jfr. L. Balmer, *Tonsystem und Kirchentöne bei J. Tinctoris* (1935), s. 137 ff.

22. I *Plejades Musicae* (s. 23): Mediatio est proportionis in duas partes per mediam quoddam divisio. Estque Arithmetica, Geometrica, Harmonica et contra Harmonica, quorum Arithmetica est Harmonica inprimis Musico necessariae. Og der følger en længere redegørelse end hos Ravn.

23. Systemet er tydeligt overført fra den græske musikteori.

24. Dansk Musikhistorie indtil ca. 1700, s. 193.

25. Denne transposition til overkvarten er måske et levn fra de antike hypertonearter, svarende til hypo (overført på de plagale skalaer). Kvint-kvart inddelingen spiller en vigtig rolle i de middelalderlige traktater, og ikke alene, som ovenfor berørt, i opbygningen af oktavrækkerne, men også gennem blandinger af Hypo-resp. Hypertone-rækker opnås en art transponering. I forbindelse med kvarttransponeringen hos Ravn kan henvises til Commixtio tonorum i Tinctoris' Liber de Natura et proprietate Tonorum (Cousse-maker IV., s. 16, samt Balmer o. s., s. 203).

26. Ligesom kirketonearterne kaldes ved græske provinsnavne, således hører det til traditionen, at man karakteriserer hver enkelt toneart. Den rummer en bestemt stemning, som, da talen jo er om vokalmusik, nøje må svare til ordene. Man skimter her den græske ethoslære. Med hensyn til Ravns ordvalg, Modus, Tonus og Tropus, forholder han sig her temmelig konservativ. Ved en gennemgang af de middelalderlige traktaters behandling af kirketonearterne, viser det sig, at de tre nævnte gloser ofte anvendes i flæng. Denne forvirring tager sin begyndelse allerede hos Boëthius. Han siger således ganske flygtigt, at Tonus kun anvendes af grækerne, men der følger ingen klar definition. Derimod opstiller han en forklaring på de to andre ord. De efterfølgende musiklærde bygger lydigt videre på Boëthius, men går varsomt udenom glosen tonus, som i stedet knyttes til forklaringen af heltonetrinet, i modsætning til semitonus (halv-tonetrinet). Omkring 1100 anvender Johs. Cotto tonus på lige fod med Tropus og Modus, i 14. årh. hos Engelbert af Admont opstilles klart de tre faser i brugen af Tonus, Tropus og Modus. Han siger, at grækerne anvendte tropus, som de latinske for-

På s. 49 angiver Ravn foruden den almindelige, som han siger af Bugenhagen fastlagte messemåde for nadverliturgien, en anden, med Frans Wormordsen som udgiver. Her messes nadverordene i den hypoæoliske toneart (og ikke i den hypodoriske).²⁷ og Ravn siger (her gengivet på dansk af mig): »Men for at jeg ikke skal forekomme at svigte de, der foretrækker det gamle, har jeg besluttet mig til at vedføje noderne (altså fra Wordmorsens håndbog), for at den altfortærende tid ikke skal lade dem forsvinde, men også fordi denne messemaner endnu fastholdes i Skåne«. (Der følger nu eksempel på indstiftelsesordene i den hypoæoliske modus).

Der skal yderligere tilføjes nogle bemærkninger til toneartskapitlet i Hept. De ofte meget underholdende betragtninger over tonearternes affekt har Ravn sammenskrevet dels fra sine nærmeste forbilleder (musikkompenderne), og dels hentet citater fra latinske forfattere. I det lige omtalte sted vedrørende indstiftelsesordene indskydes citatet: Den altfortærende tid: *Tempus edax rerum* (Ovid: *Metham.* 15, vers 872). I bemærkningerne til den frygiske toneart citeres foruden Glarean (o. s. s. 123) tillige Altstedt (o. s. s. 1205): *Phrygius est impetuosus, bellicis rebus accomodatus, item jambicus, tragicus, distrahens* (cit. i øvrigt efter Aristoteles: *Polit.* cap. 5, samt Platon 3: *De Justit.*). Foruden de allerede nævnte kilder kan til dette afsnit skimtes citater af Hoffmann (Mu-

fattere på hans tid har erstattet med modus, mens Engelbert samtidigt går ind for anvendelsen af det 3. ord, tonus (Gerb. *Script.* II., s. 287 ff.). Hos flere af 16. årh.s kompendieforfattere ser man, at glosen tonus foretrækkes for modus til at betegne en toneart, således hos Lucas Lossius (i *Erotemata Musicae practicae*, Nürnberg 1565), der følger Lampadius (*Compendium musices*, Bern 1537): *Tonus est certa regula, qua cuiuslibet cantus melodia dirigitur*. Det hedder dog stundom hos både Lossius og Agricola: *Est adhuc Tonus aut tropus* (her på talen om tonus peregrinus). Jævnføres dette med Ravn, ser man, at han overalt anvender Modus i betydningen toneart. På s. XI i *Prolegomena* prøver han at give en historisk redegørelse for kirketonearterne og her anvendes alle tre termini. Karakteristisk er, at der på det sted, hvor Ravn omtaler Gregor d. Store's reform, anvendes den gamle græske betegnelse tropus. De få andre steder i Hept., hvor denne gløse træder i stedet for modus, er det altid i forbindelse med noget historisk. Tropus har altså i Ravns øren harft en arkaisk klang. Der skal her henvises til to steder: s. 64 og 76, hvor det første sted hedder: Aristoteles et contractas affectus reddere visus est hic Tropus (den mixolydiske). Det andet: *Veteres tonorum tropus triplices numerunt*. Tonus, som Ravn bruger i flæng med modus, har hos hans nærmeste forbilleder Lippius og Prætorius den nuance, at glosen gerne ses i forbindelse med salmetonerne, dækker altså det også i folkemunde anvendte udtryk: Synges i - - tone (Jfr. Hept. s. 67: *Oc effterdi Paulus er en allvorlig Apostel, da ville Wi forordne Octavum Tonum til Epistlerne*). Opstillingen af de såkaldte Psalmi minores et majores kan efterfølges hos de fleste kompendieforfattere, her bl. a. Rhaw (*Enchiridion* 1520), Listenius (*Musica*, udg. 1549). D. Friderici (o. s.) adskiller sig derimod fra forgængerne ved kun at meddele tyske salmer som eksempler på kirketonearterne, og dette har givetvis været Ravns udgangspunkt til foruden at bringe de traditionelle latinske toneremser så tillige at henvise til de danske salmer fra Thommissøns salmebog. I øvrigt er hans eksempler for størstedelen identiske med Fridericis.

27. Problemet er behandlet i H. Kent, *Brændpunkter i reformationstidens gudstjenestefordning*, indeholdende en nyudg. af 1539-håndbogens gudstjenestedel og nodebilag. (1937).

sicæ practicae 1572), Vulpus (o. s. udg. af Fabers Compendium), Nucius (Musices Poeticae, 1613) samt i nogen grad Lossius Erotemata.²⁸

Efter denne gennemgang af hver toneart følger så et afsnit om de såkaldte sammensatte tonearter.²⁹ Som eksempel giver Ravn, når to beslægtede som jonisk eller hypojonisk slås sammen ved overskriden af oktavrækken både »i højden og i dybden«, og han nævner »Victimæ Paschali laudes« (blanding af dorisk og hypodorisk); men han fremholder endvidere, at også to ikke beslægtede tonearter kan kombineres, som f. eks. jonisk og dorisk. Her berører han formen Messanza, eller som han også kalder den Quodlibet.³⁰ Ravn nævner tillige Nicolaus Zangius (1597–ca. 1620)³¹ og Melchior Franck.³²

I en anmærkning diskuterer Ravn, hvorvidt en melodi som f. eks. »Jeg raaber till dig Herr' Jesu Christ«, kan henregnes til den doriske eller den æoliske, eller endog den hypodoriske el. -æoliske. Ravn siger, at en musiker (når han »transponerer«) skal sørge for at placere halvtoneintervallet rigtigt, derved bevares den rette toneart »og melodien berøves ikke sin højhed og liflighed«.³³ I øvrigt viser dette afsnit, hvorledes doriske og æoliske melodier efter 1600 i almindelighed blev slået sammen, så at den doriske mere og mere forsvandt op i »moll«. Teoretikerne stræbte konservativt at fastholde det gamle modussystem, selv om de ofte sammenslår de autentiske og de plagale skalaer til én toneart. Transpositionsteknikken (med kryds- eller b-fortegn) forekommer hos flere forfattere (således hos Burmeister: Musica Poetica, 1606, s. 45 ff.), men Ravn går let hen over dette forhold.

28. Lossius n. v. kom i flere udgaver, der gerne var reviderede. Jfr. her Fr. Onkelbach: L. Lossius und seine Musiklehre (1960).

29. Kilde er her først og fremmest Glarean (o. s. Lib. II, kap. XXVI ff.: De Modorum connexionione, der ligeledes indeholder det af Ravn anførte eksempel Victimæ paschali. Endvi. hos Burmeister (o. s.) De permictione tonorum.

30. Prætorius (o. s.) III, s. 17: Messanza seu Mistichanza: Ist ein Quotlibet oder Mixtus von allerlei Kräutern, una salata de Mistichanza. (Teksten bringes på latin af Ravn). Videre hos Prætorius: Do nemlich aus vielen unnd mancherley Motetten, Madrigalien und andern deutschen weltlichen, auch possirlichen Liedern, eine halbe oder ganze zeile Text mit den Melodeyen und Notten, so darzu und darüber gesezt seyn, herausser genommen, und aus vielen stücklein und fläcklein ein ganzer Pelz zusammen gestichet und geflicket wird.

Ravn følger i hele afsnittet ordret Prætorius' tekst, blot oversat til latin. Desværre placeres Johs. Göldelius galt, idet han gøres til komponist af sammensatte satser af salmerne: Wir glauben all, Vater unser og Durch Adams Fall. Phætorius nævner ganske vist Göldelius (Göldel ca. 1600), men tilføjer: Autore incerto. I øvrigt findes den nævnte sats med fem koraler afsunget samtidigt hos Prætorius (i Bernoullis udg. af Synt, III, s. 238) samt hos Winterfeld: Der evangelische Kirchengesang, Bd. II, 14. (1843–47).

31. Prætorius: III, s. 18. Der tænkes her på Zangius: Lustige neue deutsche Lieder und Quodlibete 5–6 st. (udg. 1620 af Jacob Schmidt).

32. O. s. ib. Francks Quodlibets (1603, 1611 og 1615), samlet udg. som Fasciculus Quodlibeticus (1615).

33. Kilde: D. Friderici (o. s., s. 59): Und wird ein erfahrender Musicus, der die Cantiones also transponiret, oder auch selbst componiren wil, wol zu sehen, dass er die Semitonien an rechten gebräuchlichen örtern wisse zu adhibiren, damit den Melodien ihre natürlichen Lieblichkeit nicht bekommen werde.«

Kap. IV, De Forma Cantilenarum giver først en oversigt over dels den enstemmige og dels den flerstemmige musik (stadigt udgående fra den vokale sats).³⁴ Inddelingen af de profane sange i castrenes (soldaterviser), hortenses (haveviser), urbanæ (byviser), amatoria (elskovsviser) og jocosæ (skæmteviser) er taget fra Prætorius (tildels fra Syntagma III). Til bestemmelse af et stykkes toneart opstiller Ravn fire punkter, 1: Omfang, 2: Repercussio (taletonen, hvis det altså drejer sig om liturgiske melodier),³⁵ 3: Kadencer (el. som Ravn tillige kalder dem: Clausulæ formales), og endelig som det vigtigste 4: Slutnings-tone.³⁶

Ravn gennemgår nu temmelig grundigt de fire punkter og bringer eksempler fra den korale sang (altså Psalmodi og de såkaldte Tropi). Pudsigt er Ravns lille filologiske kommentar til Antifone, som han forklarer som oktavsang.³⁷ Om Tropi hedder det: Tropus nihil aliud est quam brevis Melodia cujusque Toni repercussione incipiens, qui singulis Psalmorum versibus in fine adhibetur.³⁸ Den udførlige behandling af de gregorianske Psalmodi-formler er givetvis skrevet udfra den danske praksis med Jespersøns Graduale som udgangspunkt. Selv om Biskop Brochmand (som tidligere nævnt) forbød den latinske sang i kirkerne, varede det temmelig lang tid, ja næsten frem til det liturgiske forfald omkring rituallet af 1685, inden de gamle messeled (Introitus, Graduale og Alleluja) helt forsvandt.³⁹ På s. 77 i Hept. beskrives kadencerne, el. »de formale indsnit« (clausulæ), hvoraf hver toneart har tre (på grundtone, på terts og på kvint); således gælder dette de autentiske; de plagale her den 3. kadence på kvarten under grundtonen. Der meddeles nedenstående eksempel, hvoraf det tydeligt fremgår, at ledetonen har holdt sit indtog.⁴⁰ Efter Lippius (o. s.) siger Ravn, at en kadence skal bestå af 3 toner (voces): Ultima, Penultima et Antepenultima.

34. Forma Cantilenarum est aut Simplicis modulationes seu ὁμόφωνη aut ad Harmoniam seu πολυφωνή

35. Repercussio må vel i denne forbindelse sidestilles med Dominant.

36. Kilde: Kan vanskeligt afgøres, hos Rhaw (o. s.) hedder det: Tonus cognoscitur tripliciter (og en længere redegørelse end hos Ravn følger). Nærmest Ravn står E. Hoffmann (*Musicae practicae praecepta*, 1588 og tilsvarende i *Doctrina de tonis seu Modis Musicis* s.å.): Modi cognoscuntur sex modis: I. Principio, 2. Medio, 3. Fine, 4. Ex speciebus octavæ, 5. Per Claves clausularum in singulis Tonis, 6. In cantu Choralis ex Tropis. Endelig hos Burmeister (o. s., s. 50).

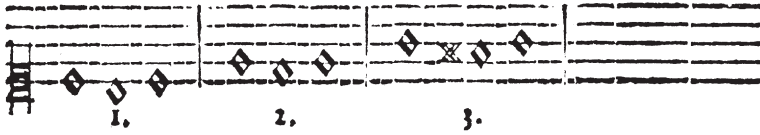
37. Det græske ord ἀντί betyder, som Ravn siger med Gaza som kilde, ikke *imod*, men lig med (enslydende). Citatet hos Homer står: Illiad. 24. sang, v. 257. Theodor Gaza, græsk sprogforsker (1400–1478), virkede i Rom og oversatte de græske klassikere; udg. af græsk grammatik, som Ravn må have kendt.

38. Ordret efter Prætorius, Synt. I, s. 65.

39. Jfr. E. Abrahamsen, *Liturgisk Musik* (1919), s. 136 f.

40. Jfr. Burmeister (o. s., s. 35).

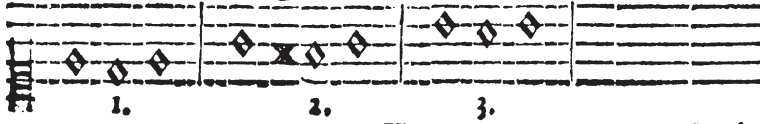
Exempla Ionici & Hypoionici.



Dorii & Hypodorii.



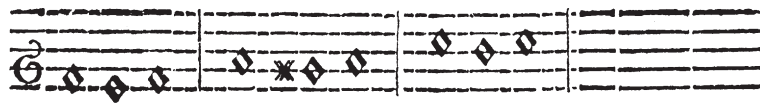
Phrygii & Hypophrygii.



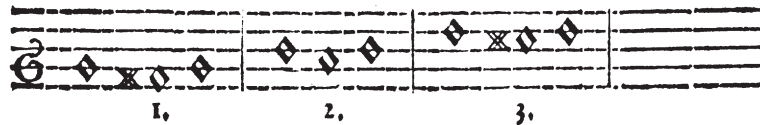
K 3

Lydi

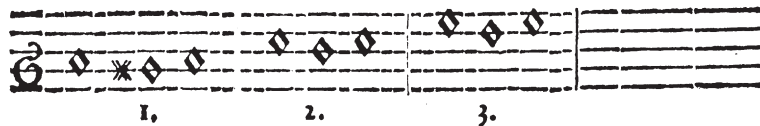
Lydii & Hypolydii.



Myxolydii & Hypo Myxolydii.



Æolii & HypoÆolii.



Kap. V omhandler almindelige regler for at komponere melodier (cantilenæ). Det hedder her (stadig ud fra det vokale), at man »skal afpasse en enstemmig melodi (homofon) efter emne eller tekst, eller efter affekten og det indhold,

som man almindeligvis kalder Fantasia«. ⁴¹ Efter en længere udredning, hvor Ravn atter kommer ind på kadencerne og deres betydning for den musikalske sætningsdannelse, især kadencen på en tonearts kvint (han kalder denne for *Domina seu Dominante*) gås der over til kap. VI, hvor der gives særlige regler for opfindelsen af melodier. Stadig fastholdes melodidannelsen og bestemte intervaltrin med de »affekter«, der skal udtrykkes. I en anmærkning opstiller Ravn en oversigt over, hvor mange varianter man kan opnå med tre toner, dernæst fire og endelig fem. ⁴² I det næste kap. (VII) udbygges forholdet mellem tekst og tone, og som ægte skolemand siger Ravn: »Når man har komponeret en udmærket melodi, dog med noder uden bestemt rytmisk værdi, skal grammatikken tilføre bevægelsen (rytmen) og retorikken de forskellige forsiringer«. ⁴³ I et ganske kort kap. (VIII) omtales den kromatiske melodi: »Oktaven kan deles i tolv halvtoner, mens der i det diatoniske system kun var syv«.

I kap. IX beskrives opnoteringen af en folkevis samt lidt om den folkelige sangs metrik. Jeg skal af hensyn til denne artikels omfang forbigå dette for dansk musikhistorie så interessante afsnit og henvise til de nedenfor angivne behandlinger af emnet. ⁴⁴

III.

I de følgende kapitler (X–XIX) bringer Hept. en beskrivelse af den figurale (flerst.) musik. Ravns kilder synes her væsentlig at være koncentreret om Lippius (Synopsis 1612) og Crüger (Synopsis 1630). Kap. X, *Modum in plurimum vocum harmonia cognoscere*, kap. XI, *De Dyade musica* og kap. XII, *De Triade musica* følger nøje fremstillingen hos Lippius. Ved en nøjere tekstgennemgang lykkedes det mig at fastslå Crüger's o. s. som kilde for de efterfølgende kapitler, idet Ravn ikke alene har afskrevet store partier af det nævnte værk, men tillige overtaget nodeeksempler, skrifttyper og ortografi. Der kan således næppe råde nogen tvivl om, at Ravn må have haft Crügers Synopsis i hænde. Crüger var i midten af 17. årh. en meget velanskrevet musikforfatter især i Nordtyskland, og hans arbejder (*Praecepta musicae practicae figuralis*, 1625, *Kurzer und verständlicher Unterricht, recht und leichtlich singen zu lernen*, 1625, *Synopsis Musica*, 1630, udvidet 1654, *Questiones Musicae etc.*, 1650 og *Musicae practicae* 1660) var hyppigt anvendt i skolerne, og er vel blevet helt opslidt. Som grundlag for sammenligningen med Ravn er benyttet et eksemplar fra U. B. Tübingen. ⁴⁵

41. Kilde til det meste af dette afsnit er Crüger (Synopsis 1630).

42. Ravn har ved opstillingen af disse melodivarianter benyttet Mersenne, Lib. Harm. VII, s. 124 (der delvis bringer de samme nodeeksempler).

43. Den nære sammenhæng mellem sprog og musik ses i Burmeister (o. s.): Cap. XV: De Analogia sive dispositione carminis musici, som Ravn givetvis har anvendt som udgangspunkt for Hept.'s kap. VII.

44. Oversættelse og kommentar af folkeviseafsnittet findes i: Bengt Johnsson, Om folkeviseoptegnelse i ældre tider, Dansk musiktidsskrift, 1950, s. 224–226, samt et brudstykke i oversættelse i: A. Arnholtz, E. Dal og Aa. Kabell: Danske Metrikere I (1953), s. 141–146.

45. Udlånt fra Berliner Bestanden, mus. ant. theor. nr. 308.

Som nævnt i indledningen til denne artikel skelnede man i 16. årh. mellem kortfattede musikkompendier, hvor kun den chorale musik behandledes, og de mere udvidede lærebøger, hvor man medtog begyndelsesgrundene af mensural-læren, node mod node-satsen og større eller mindre afsnit om Fuga (d. v. s. canon), der nærmest blev betragtet som praktiske sangøvelser. Fra og med kap. X i Hept. forlades således de grundelementer, der var tilstrækkelige for at til egne sig den chorale sang. Ravn forholder sig, ligesom det også kunne iagttages i de tidligere kapitler, på én gang konservativ og samtidigt åben over for de nye strømninger, som man især møder hos en teoretiker som Lippius. I det mere oversigtsmæssige kap. X. fastholder Ravn de gamle regler om at lade cantus firmus (sopran el. tenor) afgøre en sangs tonalitet, men tilføjer: »Står en sopran el. tenor i en autentisk toneart, må alt eller bas stå i den tilsvarende plagale«. Som eksempel på en mere moderne sats nævner han Blasius Amons: Cantate Domino, en 8st. komposition, præget af den venetianske chori spezzati-stil. Her finder Ravn det afgørende, hvilken finaltone satsen ender med, autentisk og plagal toneart smelter her sammen.⁴⁶

Kap. XI., der behandler den tostemmige sats, er lånt fra Lippius' afsnit i Synopsis: De cantu Harmonia Parte composita. Til sammenligning mellem Ravns og Lippius' tekst skal i noten meddeles to næsten enslydende sætninger.⁴⁷

I kap. XII møder man et af Hept.'s mere interessante afsnit. Selv om Ravn også her næsten slavisk følger Lippius, stilles vi over for opbygningen af treklangen. Som den første teoretiker behandler Lippius begrebet Trias Harmonica eller som han også benævner det: *Radix vera Unitrisona* og giver den første definition på den tertstvis opbyggede treklang. Vi finder dette gengivet også hos Crüger, men Ravns kilde må her være Lippius, idet det såkaldte Radix, et matematisk skema over treklangssammensætningen afbildes øverst til venstre på Hept.'s frontespiche.⁴⁸ På s. 108 i Hept. sammenstiller Ravn Dur og moll klangen.⁴⁹ Med Crüger som kilde lader Ravn nu dette treklangkema efterfølge af yderligere en række transponerede dur- og moll-treklange.

Kap. XIII behandler den firstemmige sats og omtaler tillige mangestemmige kompositioner. Her overgår Ravn til at bruge Crüger som den primære kilde.

46. Ravn er her tydeligt påvirket af Lippius' synspunkter, der stærkt går ind for en sammensmeltning af autentiske og plagale tonearter.

47. Hos Lippius hedder det: Dyades Simples Consonantes seu Harmonica sunt septem intervalla ista Simples proportionibus simplicioribus convenientibus constantia etc. Hos Ravn: Dyades seu Consonantiae Simples sunt septem intervalla ista Simplicia proportionibus convenientibus constantia, quæ intra diapason consistunt.

48. Ifl. H. Riemann, *Geschichte d. Musiktheori* (1898), s. 417 anvender Lippius netop termen Trias harmonica for første gang i Synopsis. Hos Mersenne (i Harmonie universelle lib. I, 1636, s. 213): Que l'on appelle ordinairement Harmonie parfaite, og der bringes eksempler bestående af grundtone, terts og kvint. Der er således intet til hinder for, at Ravn også har benyttet sidstnævnte værk sammen med Lippius, men da hans tekst næsten ordret er Lippius' må denne vel være den primære kilde.

49. Kilde: Lippius, *Utraque Trias* (med eksempel på en dur og en moll klang) suas in Scala Syntono possidet Species cum Nativas (dur) tum per chromata fictiles (moll).

Man kan i dispositionen af kap. XIII–XVII svagt skimte »artslæren«, idet der først arbejdes med den enklere node mod node-form, i kap. XIV derefter med stemmeføringsregler som forskellige bevægelser fra fuldkommen konsonans til ufuldkommen konsonans og omvendt. I kap. XV nås der frem til den figurative sats, i kap. XVI dissonansbehandling, dels i længere og dels i kortere nodeværdier, mens kap. XVII ret fyldigt gennemgår synkopeteknikken.

I indledningen til kap. XIII skelnes der mellem *Compositio pura* vel *ornata*.⁵⁰

Efter Calvisius (i *Exercitiæ*) opstiller Ravn et ti-liniers system, hvor han med en kvints afstand opnoterer Claves signatæ (nøglebogstaverne). For at indprente disciplene disse nøglers placering vedføjer han en lille memoreringsvers (Hept. s. 114).⁵¹

Vi er nu nået frem til s. 115, hvor der meddeles en række stemmeføringsregler. Fra s. 115–130 har Ravn ordret afskrevet Crügers Synopsis, tillige medtagende dette arbejdes eksempler. Det vil i denne sammenhæng være umuligt at gå ind på enkeltheder vedrørende disse stemmeføringsregler, der vel nærmest er opstillet som en praktisk vejledning for Cantoren. Kun skal her nævnes udtrykket: *Relatio non Harmonica* (Hept. s. 129), der efter de givne eksempler (stadig følgende Crüger) forbyder kombinationer, der kan medføre tritonusklang som f. eks. kvinten f–c videreført til tertsen g–h.⁵² I en anmærkning i dette kapitels slutning nævnes parallelsang i tertser og sekster (*Falso Bordone*), for hvilket der nærmere redegøres i kap. XX. På s. 134 bringer Ravn en nærmere begrundelse for behandlingen af de mange regler. Nogen direkte kilde til hans *resonnement* har det ikke været muligt at påvise. Efter et forsvar for sin grundige omtale af stemmernes bevægelser fastslår han, at de studerende bedst lærer reglerne at kende gennem analyse af mestre som Orlandus, Marenzio, J. de Fineto, Prætorius etc., og Ravn tilføjer: »Sådan som det sker i andre kunstarter, skal man først efterligne mestrene gennem analyse af de udvalgte eksempler, dernæst skabe noget tilsvarende under overholdelse af kunstens regler.«

Kap. XVI og XVII er helliget behandlingen af dissonanser, der kan optræde dels som hurtige, udsmykkende noder og dels gennem synkoper. Under udarbejdelsen af dette afsnit har Ravn benyttet både Crüger og Calvisius.⁵³

50. Lippius: *Compositio talis est, alia prius est Pura, alia deinde Ornata* (og med lignende vending hos Crüger).

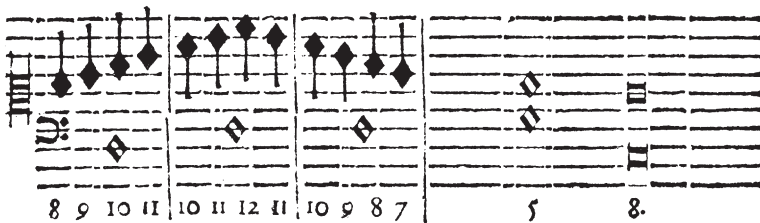
51. Kilden til det lille vers er vanskelig at fastslå helt nøjagtig, men findes så tidligt som hos Rhaw (i *Enchiridion*): *Linea signatas sustentat scilicet omnes / Et distant inter se mutuo per diapentem. / F tamen ab gamma distinguat septima quamvis*. Jfr. tillige Lossius (*Erotemata*, udg. fra 1563): *Linea signatas claves complectitur omnes, / Mutuo distantes inter se per Diapentem / F licet ab gamma distinguat septima tantum*.

52. Endnu i Walthers *Lex*. (1732) forklares *Relatio non Harmonica* oder *Relatio obliqua anarmonica* som: *Ein unharmonischer Qweerstand heisst* (og der bringes samme eksempler som hos Crüger og Ravn (på Tavle XIX, fig. 3)).

53. Ravn meddeler (s. 136) vedføjede eksempel, hvoraf det fremgår, at 1. og 3. fjerdedel (*Semiminima*) skal konsonere, mens den 2. og 4. kan dissonere, velkendt fra 3. art

I kap. XVIII *De Clausulis formalibus* har Ravn som hovedkilde stadig anvendt Crüger, men han har foruden dennes Synopsis tillige overtaget en del tekststof fra Burmeister (*Musica Poetica* 1606, kap. V, s. 35) samt fra Lippius. I autorelisten anfører Ravn Johs. Galliculus, hvis lille håndbog, *Isagoge de compositione Cantus* 1520 i kap. IX bringer ret klare definitioner på Clausulæ, de forskellige kadenceformer i enstemmig og flerstemmig sats.⁵⁴ Da Crüger bringer en fremstilling, der delvis følger Galliculus, er det naturligvis umuligt at afgøre, om Ravn har fulgt begge el. blot Crüger, dog synes Ravn at have benyttet eksempler fra Isagoge etc. Fælles for en række af de forfattere, der foruden de her anførte direkte kilder til Hept., er, at de sidestiller sprogets syntaktiske indsnit med de musikalske kadencer. Ravn definerer således (s. 156): »På samme måde som talen (oratio) adskilles og forsynes med komma, kolon og regelmæssige perioder, for at den ikke skal lyde som et uordnet kaos og for at lette forståelsen, således skal den gode samklang (Harmonia) adskilles og deles i bestemte afsnit gennem kadencer«. ⁵⁵ Kadencerne inddeles end-

i kontrapunktøren. I K. Jeppesens Kontrapunkt (1. udg. s. 17) siges der: »Nærmest i tilknytning til Artusi mener den danske musikteoretiker Hans Mikkelsen Ravn (Corvinus), der levede som rektor ved latinskolen i Slagelse og i 1646 udgav et vel-skrævet, men ikke videre originalt musikteoretisk værk: *Heptachordum Danicum*: »Af fjerdedele bør i trinvis bevægelse den første og sidste konsonere«.« Til belysning af dette sætter Ravn nogle nodeeksempler, som nøje stemmer med Artusi's, men som dog måske snarere end fra dennes afhandling direkte er overtagne fra den berømte hollandske orgelkomponist og Zarlino-elev Sweelincks arbejde: »Compositionsregln etc.«. At Ravn skulle have kendt Artusi endsiges Sweelincks kompositionsregler, der (ifl. Adlung: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, 1758, s. 285) nærmest er en oversættelse og sammentrækning af Zarlino's regler, forekommer mig lidet sandsynligt. Nedenstående eksempel fra Hept. viser da også tydeligt, at 2. og 4. Semiminima må dissonere. I en anmærkning tilføjer Ravn, at når det drejer sig om kortere node-værdier som Fuser og Semifuser overholdes dissonansreglerne ikke så strengt, og blandt hans eksempler findes flere, hvor også 3. node i en gruppe på fire Fuser dissonerer. K. Jeppesens omtale udgår fra et andet eksempel, der findes på s. 153 i Hept., her tilføjet som nogle »undtagelser« placeret i kap. om synkopering. Jeppesens oversættelse lyder: Bør i trinvis etc., mens der hos Ravn står: *Plerumque consonent*, hvilket egt. betyder: Kan for det meste etc.



54. Så sent som i Walthers Lex. 1732 gives definitionen på Clausula: »à claudendo, ein Schluss oder vielmehr nur ein Absaz, wobey die Stimmen und Partien entweder ganz und gar aufhören, oder nur einigermassen zur Ruhe kommen. Die Clausulæ in der Music correspondiren den distinctionibus in der Oratorie.«

55. Jfr. her Burmeister (o. s., s. 35): *Melodice est unius vocis Clausula ex Syntaxi clausulæ Harmonice exorta, constans Initio, Medio et Fine, parata ad Melodiæ periodos, ipsamque Melodiam terminandam.*

videre i: Nativis, Primariis, Secundariis, Tertianis ac Peregrinis.⁵⁶ Som nævnt på s. 77 i Hept., hvor de enstemmige kadencer fra kirketonearterne meddeles (jfr. s. 79 i denne artikel), består kadencen af tre toner: *Clausula autem omnis tribus Notulis: Antepenultima, penultima et ultima.*⁵⁷

I adskillelsen af *Clausulæ perfectæ* et *imperfectæ* støtter Ravn sig stadig til hovedkilderne, Crüger og Lippius. Med disse som udgangspunkt tales der om *Clausulæ Primariæ, Secundariæ, Tertiariæ et Peregrinæ*. Dette viser, at man efter 1600 ret tydeligt opfattede den samtidige homofone musiks begyndende harmonisk-tonale struktur. Stadig med Crüger som sin nærmeste kilde siges der på s. 160 i Hept.: »Primariæ formantur in Infima Triadis harmonicæ parte, seu Clave finali. Secundariæ in suprema. Tertiariæ in Media«, d. v. s. 1. Kadence på Tonika, 2. kadence på Dominant og 3. kadence på toneartens terts (i moll vil det være Paralleltonearten). Om de »fremmede« (peregrinæ) kadencer siges der, at de går ud over den pågældende tonearts harmoniske system (ex alijus Modi Triade harmonicæ), og derfor bør anvendes med omtanke.

Kapitlet slutter med enstemmige kadenceeksempler svarende til de tidligere bragte (under afsnittet om kirketonearterne), og der gives en kort redegørelse for kadencernes brug sammenholdt med talens indsnit (kilde: Crüger).

I de fleste kompendier fra reformationstiden og frem til Ravns tid medtoges gerne i de sidste kapitler nogle længere eller kortere eksempler på Kanons. Formålet var først og fremmest praktisk træning i sammensangstimerne i de højere klasser, der efter at have gennemgået reglerne om den figurale musik nu i praksis skulle lære de gamle former for kanon eller som de dengang også benævnedes Fuga.⁵⁸ Den ret udførlige beskrivelse af de forskellige typer, som Ravn ret klart stiller op (kilde er stadig Crüger), indledes med en lille pudsig bemærkning om Lippius: »En mand som Lippius, der er vel bevandret i begge sider af tonekunsten⁵⁹ giver fugaen⁶⁰ følgende bemærkning: Den er den hyppigst anvendte af alle musikkens ornamenter, men den er tillige den vanskeligste, den mest beåndede, den forunderligste og den prægtigste.«

Ravn lader sit Fuga-kapitel slutte efter traditionen med en række eksempler. Det har været et vanskeligt detektivarbejde at opspore ikke blot kilderne men

56. Kilde: Lippius (o. s.) samt Crüger. Også hos Burmeister (o. s.), der dog klart skelner mellem enstemmige (jfr. foregående note) og flerstemmige *Clausulæ*: *Clausulæ est duplex (sive Melodiæ sive Harmoniæ)*.

57. Kilde: Crüger (o. s.) samt Galliculus i Isagoge, der meddeler lignende eksempler som i Hept.

58. Jfr. Walthers lex., der kort fastslår, at Kanon tidligere blev betegnet som Fuga (han nævner Zarlino som kilde). Betegnelsen går dog betydeligt længere tilbage, rimeligvis til Ars Nova-tiden (Fuga latinisering af den folkelige Caccia-kanon).

59. Ravn sigter her åbenbart til Lippius' teoretiske fastlæggelse af treklangssystemet (jfr. note 48), idet dette, selv om Lippius på visse punkter har støttet sig til Zarlino og Calvisius, netop gennem sine værker som *Disputatio musicæ tertia* (1610) og *Synopsis* (1612), kom til at spille en væsentlig rolle hos de nærmest følgende teoretikere. Det harmoniske system blev således ret tidligt efter den monodiske stils gennembrud teoretisk fastlagt.

60. Der tænkes her på den gamle kanoniske satsteknik.

komponisterne til de 15 kanons i Hept. Ravn meddeler ikke komponistnavne, og det samme er tilfældet i langt de fleste af de gennemgåede musikkompendier. Det er dog lykkedes at fastslå komponisterne til 8 af disse femten satser, 3 findes anonymt medtaget hos Glarean og Demantius.⁶¹ De resterende fire har det ikke været muligt at spore. Eksemplerne findes i Hept. s. 169–180, og jeg nummererer dem her med romertal:

- I. Canon, Regis vox et Bassis. (Ravn henviser her selv til Glarean Dodechachordon Lib. II)⁶².
- II. Fuga in Unisono poct (skal være post) tactum (anonym?).
- III. Canon ad Unisonum á 4, Auxilium meum⁶³.
- IV. Alia in Hypodiapason post tempus (anonym?).
- V. Fuga contraria á 2 voc⁶⁴.
- VI. Fuga perpetua in quarta inferiore⁶⁵.
- VII. Fuga Reciproca⁶⁶.
- VIII. Bicinium in Phantasia, Canon⁶⁷.
- IX. Fuga Cancrizans Duarum vocum⁶⁸.
- X. Exemplum Fugæ solutæ per contrarium modum⁶⁹.
- XI. Exemplum Fugæ solutæ ejusdem modulationis⁷⁰.
- XII. Exemplum Fugæ ligatæ (anonym?).
- XIII. Fuga contraria 4 voc (anonym?).
- XIV. Fuga duarum in Diapente: Illum oportet etc.⁷¹.
- XV. Quærite et invenietis á 4⁷².

De to sidste kap. i Hept. bringer forklaringer på en række af tidens musikalske former samt en alfabetisk fortegnelse over fagord og en del instrumenter. Her har Ravn (som han selv bemærker det i overskriften til kap. XXI) i første række anvendt Prætorius Synt. III, hvor gennemgangen af de musikalske satsformer dog er spredt ud over forskellige afsnit.⁷³ Tillige har Ravn dog benyttet de leksikalske opstillinger i Appendix til Demantius' *Isagoge*⁷⁴ og

61. *Isagoge artis musicæ* 1607.

62. Dodechachordon s. 468, der udførligt behandler denne sats, dog uden komponistangivelse.

63. Kilde: Demantius (o. s.), opgiver: Rugg. Giov., d. v. s. Ruggiero Giovanelli, ital. komponist 1560–1625.

64. Demantius (o. s.), uden komponistangivelse, muligvis Demantius selv.

65. Demantius (o. s.), angiver Leon. Lechner, 1550–1606.

66. Demantius (o. s.), dog uden komponistangivelse.

67. Demantius (o. s.), rimeligvis Friedrich Lindner, 1540–1597.

68. Demantius (o. s.), opgiver ovennævnte komponist.

69. Crüger (o. s.), muligvis dennes composition.

70. Demantius (o. s.), opgiver Johs. Leo Hassler, 1564–1612.

71. Demantius (o. s.), angiver Christoph Thomas Wallis, tysk komponist, 1568–1648.

72. Demantius (o. s.), angiver Andreas Herbst, 1588–1666, og der siges i *Isagoge* om denne musiker: Es soll etwas verlachen, er denn besser machen. Herbst udg. en række musikteoretiske skrifter, bl. a. *Arte Practica e Poetica*, 1653.

73. Der er væsentligt anvendt stof fra Synt. III, s. 4–26 og 102–124.

74. Det drejer sig om 8. udg. fra 1632.

Vulpius *Musicae compendium Latino-Germanicum Heinrichi Fabri*, 1636.⁷⁵ Begge de nævnte forfattere udgår ganske vist tillige fra Prætorius, men de korrigerer hans synspunkter og sammentrækker de ofte meget spredte terminologiske afsnit i Synt. III. Det er disse to sammenfattende fremstillinger, som Ravn for en stor del har haft sin nytte af.⁷⁶ Karakteristisk for Ravns forhold til de nævnte kilder er, at han i sine to sidste kapitler gør større brug af det danske sprog, end tidligere i værket. Han overfører således ligefrem Prætorius', Demantius' og Vulpius' tyske sætninger til dansk. Prætorius' tyske forklaring på en Concert lyder: »Welches mit einander scharmüsseln heisst,« og hos Ravn: Naar mange Chor saa got som med hin anden slæe sammen oc skermysse.⁷⁷

Bordone oversætter Ravn med en »Humle«, fordi den brummer som en Humle i en Tønde.⁷⁷ Endnu et eksempel på den slående lighed mellem Prætorius' tyske og Ravns danske: På s. 181 tales om Falsi Bordoni: »Thi Bordoni er nostratibus Border bræmme oc sæmme neden om klæder.« Og hos Prætorius: »Dann Bordoni proprie seyend säume und gebrähme an Kleidern.«⁷⁸ Det vil føre for vidt i denne sammenhæng at komme ind på hvert enkelt af de ofte meget underholdende og vittige forklaringer på samtidens mangfoldige gejstlige og verdslige musikformer. Foruden at Ravn slavisk har fulgt såvel Prætorius som hans to efterfølgere Demantius og Vulpius, omtaler han pludseligt på s. 185 Salinas i forbindelse med det Enniske versemål.⁷⁹

Citerende Salinas siger Ravn: »Dette Metrum kan virkelig siges at være skabt for en klokke, thi ofte, når man slår på en klokke med samme vægt, udføres dette Metrum: ○ ○ ○ hos os kaldes det »at kiime«.

Det skal tillige bemærkes, at Ravn under omtalen af Fuga og Ricercare (s. 184) nok følger Prætorius, men denne citerer i virkeligheden J. Nucius.⁸⁰ Endelig slutter Ravn kap. XX med en omtale af Sortisatio, det improviserede kontrapunkt, der, som han mener, »trods de lærde italienske musikere, dog må regnes for en vulgær syngemåde, der ikke kan opnå musikalsk borgerret, men henvises til »Berggeseller«, kuske, gartnere, skomagere og andre håndværkere, som anvender denne sangform på deres arbejdspladser«. I en række

75. Heinrich Faber † 1552, skrev bl. a. *Compendiolum musicae*, 1548, der opnåede enorm udbredelse. Gumpelzheimer foretog 1591 en nybearbejdelse af bogen og Vulpius en tysk oversættelse, der udkom 1636.

76. I sit Appendix til Isagoge, 1632, siger Demantius: »Neben andern Notitiis oben, und in Musicis rebus scitu necessariis, ist auch vor hochnothwendig erachtet, der lieben Jugend auffs kürzeste die vornehmsten Griechischen, Lateinischen und Italiänischen terminos Musicos oder Wörtlein, so der Zeit von jenigen neuen Musicis aus gewissen Ursachen erdacht und rühmlichen gebraucht werden« (og en lign. tekst hos Vulpius), o. s., s. CXIV–CXXIV.

77. Ordet Humle er her overtaget fra Vulpius (o. s.).

78. Synt. III, s. 11.

79. Stedet er citeret efter Salinas: De Musica Lib. VI, s. 341, og her findes det samme nodeeksempel som i Hept.

80. Johannes Nux el. Nucius, 1556–1620. Skrev en *Musices poeticæ sive de compositione Cantus præceptionibus*, 1613. Prætorius skriver i øvrigt følgende på Synt. III, s. 21: Fugæ nihil aliud sunt, ut ait Abbas D. Ioannes Nucius etc. . . Om denne musikteoretiker jfr. Reinhold Starke i Monatsheften f. Musikg., Jahrg. 36 (1904), s. 195–209.

lærebøger bliver Sortisatio i øvrigt netop forklaret som en regelløs, improviseret modstemmeteknik, der intet har med ægte kunst at gøre.⁸¹

Det afsluttende kap. XXI med den alfabetiske liste over Termini technici følger stadig fremstillingen hos Prætorius, men låner den leksikalske opstilling fra Vulpus (o. s.). Af det righoldige materiale har det her interesse kort at fremhæve forklaringen af de forskellige former for »diminutioner« og koloraturer, der findes i slutningen af Synt. III s. 233–234. Eksemplerne hos Ravn er afskrevet herfra, dog skal det indskydes, at Prætorius selv har taget sit stof fra Battista Bovicelli: Regole Passaggia di Musica, 1594, der indeholder madrigaler og motetter med tidens yndede figureringer af de forskellige melodiske formler (lange noder udstyres med triller og tremuli).⁸² På s. 190 i Hept. og de følgende sider præsenteres man for Basso Continuo (efter Prætorius s. 130–133). Af andre specielle termer, der kunne have interesse for datidens danske læsere er den på s. 194 korte omtale af Intermedio,⁸³ »eller Canæna alterna, naar noget blifver imellem et Vers i Magnificat eller mellem en Act i en Comoedie Musicert eller siunget, alias Ritornello.«

Efter sin lille ordbog lader Ravn sin Musica munde ud med at meddele de regler for skoler og kirker, som sangerdrengene skal overholde, og som er foreskrevet i det Herrens år 1573 af den velkendte og vellærde jyde, D. Oluf Godtkærson (Tøstesen), rektor i København.⁸⁴ Der følger en række pædagogiske vink for kantoren, hvordan disciplene må oplæres, hvorledes sangen for godtfolks døre skal gå for sig på helligafterne, og Ravn slutter med et

HALLELUJA

Benedictio et gloria et sapientia et gratiarum

actio et honor et potentia et fortitudo

Deo nostro in secula seculorum

Amen.

Man har tidligere ikke helt været klar over hensigten med Ravns værk, som skolelærebog syntes den for omfattende og måske for splittet, som musikteoretisk værk er den for utilstrækkelig set på baggrund af hans store forbilleder. At Ravn har skrevet bogen som en lærebog til brug i latinskolerne, er dog hævet over enhver tvivl. De ofte små personlige vink til kantoren, nu og da på dansk, men også på latin viser tydeligt hans pædagogiske hensigt. Afslutnin-

81. Jfr. W. Gurlitt, *Der Begriff der »sortisatio« in den deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts* (i *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederl. Muziekgeschiedenis*, Teil 16, nr. 3, 1942).

82. Jfr. H. Goldschmidt, *Die Gesangsmethode d. 17. Jahrhunderts*, 1890, M. Kuhn, *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik d. 16.–17. Jahrhunderts* (1535–1650), 1902, samt R. Haas, *Aufführungspaxis* (i *Bückens Hndb. d. MW*, 1932).

83. Prætorius (o. s.) s. 128.

84. Lat. Olaus Theophilus, der fulgte den gamle kirkeordinans passus: Fra tolf indtil it slet skulle Børnene ickun siunge, at de mue lære alleniste ey aff en Vane at siunge, men aff ret Konst, icke heller under enfoldige Noder alleniste, men ocsaa Discant.

gen af Musica med de mange regler for sangerdrengenes opførsel tyder også på Hept.'s plan som skolekompendium. I et brev fra Peder Syv til Ravn, der opbevares på Det kgl. Bibl., takker Syv, der dengang var rektor i Næstved for de tilsendte ti eksemplarer af Hept., der har virket befordrende på musikinteressen (især den instrumentale!).⁸⁵

Der har været rejst kritik af Hept. som et uselvstændigt arbejde, men værket deler her skæbne med samtlige forgængere, idet forfatterne, som tidligere nævnt ofte uden kildeangivelse overtog sætning for sætning fra hinanden. Det vanskeligste ved den foreliggende undersøgelse har været at fastslå de primære kilder for Ravn. – Stiller man imidlertid kilderne oversigtsmæssigt op efter Hept.'s kap.-inddeling vil resultatet se således ud (med kursivering af den formentlige hovedkilde):

Indl.: De tyske musikkompendier, og tillige Lippius og Calvisius.

Pars I

- Kap. I. *Lippius*, Crüger.
- II. *Lippius*, *Mersenne*.
- III. *Listenius*, *Lippius*, Crüger.
- IV. *Prætorius*, *Calvisius*.

Pars II

- Kap. I. *Lippius*, *Mersenne*, Glarean, Zarlino.
- II. *Mersenne*, *Salinas*, Zarlino, Friderici, Baryphonus.
- III. Friderici (eksempelvalg), Glarean, Hoffmann, Vulpius, Nucius, Lossius, Prætorius (i afsnittet om de sammensatte tonearter).
- IV. *Prætorius*, *Lippius* (kadencerne) og tildels Rhaw.
- V. *Crüger*.
- VI. *Mersenne*.
- VII. Burmeister(?).
- VIII. ?
- IX. Ravn's eget afsnit om folkevisеоptegnelse.
- X. *Lippius*, *Crüger*.
- XI. *Lippius*.
- XII. *Lippius*.
- XIII. *Crüger*, *Lippius*.
- XIV. *Crüger*.
- XV. *Crüger*.
- XVI. *Crüger* og *Calvisius*.
- XVII. *Crüger* og *Calvisius*.

85. Brevet er dateret Næstved d. 18/ Aug. 1662. Stedet om Hept. lyder: Ad ultimum gratias ago tibi summas habeoque de transmissis 10 Exemplaribus Musicæ tuæ, quæ quam accenderint discipulos meos, ut majorem industriam Musicæ præsertim instrumentali adhiberent, vix dicere possum.

- XVIII. *Crüger*, *Galliculus*, *Lippius* og tildels *Burmeister*.
- XIX. *Crüger*, *Lippius*, *Demantius* (Fuga-eksemplerne) og tildels *Glarean*.
- XX. *Prætorius*, *Demantius*, *Vulpus*, samt en enkelt passus fra *Salinas*.
- XXI. *Prætorius*, *Vulpus*.

Det fremgår af denne oversigt, at Ravn på væsentlige punkter har støttet sig til kilder, hvor den nyere satsteknik (*Musica practica harmonica*) fandtes fyldig beskrevet. På tre punkter stiller Ravn sig som foregangsmand i Danmark:

1. Syvtonerækken, med indførelse af den 7. vox, Si.
2. Fastlæggelsen af den syntoniske skala efter *Zarlino*.
3. Opstillingen af treklangssystemet (efter *Lippius*). Ved opstillingen af to klange som det ses på s. 108 i *Hept.*, en klang med stor terts (*naturalior*) og én med lille (*mollior*) banes vejen for dur-moll systemet. Sammenfatningen af kirketonearterne i 3 »*naturaliores*« og 3 »*Molliores*« følger klart *Crüger*.⁸⁶ Netop gennem den udstrakte anvendelse (og afskrift) af så radikale kilder som *Lippius* og *Crüger*, viser, at Ravn med *Hept.* ville bygge bro mellem den praktiske musik og det teoretiske lærestof, som krævedes i latinskolernes musikundervisning. I hvor stor udstrækning *Hept.* nåede ud blandt den studerende ungdom, er det i dag umuligt at bestemme. En gennemgang af tidens skolearkiver og inventarielister har i hvert fald klargjort, at bogen ikke var synderlig udbredt.

Den begejstring for sit emne og den kolossale samlerflid, Ravn har lagt for dagen i *Hept.*'s centrale del *Musica*, er symptomatisk for denne periode i dansk kulturliv. Det er vel ikke en tilfældighed, at *Hept.* netop er skrevet, mens den kunst- og musikelskende *Christian IV* regerede.

LITTERATUR

I. Anvendte teoretiske arbejder

- M. Agricola*: *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1. og 4. udg. 1528, 1545.
M. Agricola: *Rudimenta musices*, Wittenberg 1539.
M. Agricola: *Teutsch Musica* (uden årstal, efter eksemplar fra universitetsbibl. Tübingen).
H. Baryphonus: *Plejades Musicæ*, Magdeburg 1615.
Fr. Beurhusius: *Erotematum Musicæ*, Nürnberg 1580.
Boethius: *De Musica*, udg. af G. Friedlein, Leipzig 1867.
J. Burmeister: *Musica poetica*, Rostock 1606.
S. Calvisius: *Musicæ artis præcepta*, Jena 1612.
R. de Cartes: *Compendium musices*, Utrecht 1650.
A. P. Coclico: *Compendium Musices*, Nürnberg 1552.
J. Crüger: *Synopsis musicæ*, Berlin 1630.

86. Fra *Synopsis*: *Modi ratione Triadis Harmonicæ, quam quilibet propriam ac peculiarem habet sunt vel Naturaliores constantes Triadi naturaliori Harmonico vel Molliores constantes Triadi molliori. Naturaliores sunt Jonicus, Lydius, Mixolydius, Molliores Dorius, Phrygius, Aeolius.*

- C. Demantius*: Isagoge artis musicæ, 1613 (i Onolzbach?).
H. Faber: Compendium Musicæ, Nürnberg 1555.
J. Fesser: Paideia Musicæ, Augsburg 1572.
D. Friderici: Musica figuralis, Rostock 1638.
- Fr. Gaffurius*: De harmonia musicorum instrumentorum opus, Milano 1518.
J. Galliculus: Isagoge de compositione cantus, Leipzig 1520.
H. Glarean: Dodechachordon, Basel 1547 samt i udg. med tysk oversættelse af P. Bohn i Publikationen der Ges. f. Mf., Bd. XVI, Leipzig 1888.
H. Glarean: Isagoge in Musicen, Basel 1516.
- E. Hoffmann*: Musicæ practicæ præcepta, Wittenberg 1588.
E. Hoffmann: Doctrina de tonis seu modis musicis, Greifswald 1582.
E. Hoffmann: Brevis synopsis de tonis seu modis musicis, Rostock 1605.
- J. Kraft*: Practicæ musicæ rudimenta, København 1607.
- H. Lambertus*: De veterum Musicæ, (?) 1636.
J. Lippius: Synopsis musicæ, Strassburg 1612.
N. Listenius: Rudimenta Musica, Leipzig 1543, samt efter Facs.-tryk udg. af G. Schünemann i Veröffentlichungen der Musik-Bibl. P. Hirsch, Bd. VIII, Berlin 1927 (Listenius' udg. fra 1549).
O. Luscinius: Musurgia, Strassburg 1536.
L. Lossius: Erotemata musicæ, Nürnberg 1563.
- J. Magirus*: Artis Musicæ, Frankfurt 1596 og 1611.
M. Mersenne: Harmonie universelle, Paris 1636–37.
- M. Prætorius*: Syntagma Musicum T. I og III, Wittenberg 1615 og Wolfenbüttel 1619. III. del tillige gennemgået efter E. Bernouillis udg., Leipzig 1916.
C. Ptolomaius: Harmonica, udg. af J. Wallis, Oxford 1682.
E. Puteanus: Musathena, Frankfurt 1602.
E. Puteanus: Iter Nonianum, Frankfurt 1602.
G. Rhaw: Enchiridion musices, Wittenberg 1530.
- Fr. Salinas*: De Musica, Salamanca 1577.
- A. Wilphlingseder*: Musica Teutsch, Nürnberg 1570.
M. Vulpus: Musicæ Compendium Germanico-Latinum H. Fabri, Jena 1610 og 1636.
- J. Zanger*: Practicæ Musicæ præcepta, Leipzig 1554.
G. Zarlino: Istituzione harmoniche, Venedig 1573.
G. Zarlino: Sopplimenti musicali, Venedig 1588.

II. Litteratur benyttet ved artiklens udarbejdelse

(der henvises yderligere til notestoffet)

- M. Appel*: Terminologie in den mittelalt. Musiktraktaten (1935).
A. Auda: Les modes et les tons de la musique (1930).
L. Balmer: Tonsystem und Kirchentöne bei J. Tinctoris (1935).
Benndorf: S. Calvisius (Viertjhrschft f. Mw. 1894).
H. Besseler: Musik des Mittelalters und der Renaissance (1937).
W. Brambach: Die Musiklitteratur d. Mittelalt. bis zur Blüte d. Reichenauer Sängerschule (1883).
F. Chrysander: L. Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges (Viertjhrschft f. Mw. 1893).
M. v. Crevel: Adrian petit Coclico (1940).
R. Eitner: Georg Rhaw (Monatshft. f. Mg., 1878).

- A. Gastoué*: Über die acht »Töne«, die aut. und die plag. (Kirchenmus. Jahrb. XXV, 1930).
O. Gombosi: Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters (A. M. 1938–40).
A. Hammerich: Musikken ved Chr. IV.'s hof (1892).
A. Hammerich: Dansk Musikhistorie indtil ca. 1700 (1921).
G. Lange: Zur Geschichte der Solmisation (Sb. d. int. Mg. I 1900).
I. Lohr: Solmisation und Kirchentöne (1943).
A. Machabey: Introduction et commentaires (til J. Tinctoris: Terminorum Musicae Diffinitorium (1951)).
P. Matzdorf: Die Practica Musica Hermann Fincks (1957).
F. Onkelbach: Lucas Lossius und seine Musiklehre (1960).
G. Pietzsch: Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugolino von Orvieto (1929).
G. Pietzsch: Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters. (1932).
E. Preussner: Die Methodik im Schulgesang d. evang. Lateinschulen d. 17. Jahr. (Arch. f. Mw., 1924).
E. Prätorius: Die Mensuraltheorie d. Fr. Gafurius I (1905).
G. Reese: Music in the Middle Ages (1940).
H. Riemann: Geschichte der Musiktheorie (1898).
M. Ruhnke: Joachim Burmeister (1955).
Fr. Sannemann: Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evang. Lateinschulen d. 16. Jahr. (1903).
N. Schjørring: Det 16. og 17. Årh.'s verdslige danske visesang I–II (1950).
G. Schünemann: Zur Frage des Taktschlagen und der Textbehandlung in der Mensuralmusik (Sb. d. int. Mg., 1908–09).
G. Schünemann: Einführung in die Musica Listenii (Facsim. i bd. 8 af Veröffentl. d. Musik-bibl. P. Hirsch, 1927).
G. Schünemann: Geschichte der deutschen Schulmusik (1928).
G. Skjerne: H. M. Schachts: Musicus Danicus (1928).
R. Starke: Joh. Nux (Nucius) (Monatshft. f. Mg., 1904).
P. Wagner: Zur mittelalt. Tonartenlehre (Adler-Festschrift, 1930).
D. P. Walker: Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahr. (1949).
J. Wolf: Die Musiklehre d. Johs. de Grocheo (Sb. d. int. Mg. I, 1899).
J. Wolf: Handbuch der Notationskunde I (1913).
J. Wolf: Die Musiktheorie des Mittelalters (A. M., 1931).
M. Zulauf: Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528–1798 (1934).

Desuden anvendt artikler under pågældende forfattere og komponister i M. G. G. Endelig er gennemgået:

- Coussemaker*: Scriptores de musica medii ævi I–IV (1864–78).
Gerbert: Scriptores ecclesiastici de musica sacra I–III (1784).
Adlung: Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit (1758 i facs. 1953).
Walther: Musikalisches Lexikon, 1732 (i facs. 1953).

ZUSAMMENFASSUNG

Hans Mikkelsen Ravn (lat. Johannes Michaelii Corvinus) gab 1646 seine grosse musiktheoretische Arbeit *Heptachordum Danicum* heraus, das einzige dänische musikwissenschaftliche Werk aus älterer Zeit (hier von dem kleinen Lehrbuch *Musicae practicae rudimenta* von Johannes Kraftius aus dem Jahr 1607 abgesehen). H. M. Ravn, der ein gelehrter Schulmann war, interessierte sich für den Gesangunterricht in den dänischen Lateinschulen, und sein *Heptachordum* ist eigentlich als Schullehrbuch ähnlich wie die deutschen Musikkompendien gedacht. Eine Untersuchung noch erhaltener Versteigerungskataloge von privaten Buchsammlungen aus dem 17. Jahrhundert hat ergeben, dass das Werk nicht besonders verbreitet war. Das *Heptachordum* ist sozusagen eine Aneinanderreihung von kurzgefassten Musiklehrbüchern, die das Elementarwissen enthalten, und den grossen musiktheoretischen Arbeiten der Glarean, Salinas, Zarlino, Mersenne und Praetorius. Bei der Durcharbeitung des *Heptachordum* kann man verfolgen, wie sich Ravn abwechselnd auf die kleinen, verbreiteten Lehrbücher und auf die monumentalen Werke gestützt hat.

Das *Heptachordum* zerfällt in drei Teile: 1) Prolegomena, eine Einleitung, die in Hauptzügen die Geschichte der Musik (zum Teil nach Praetorius, *Syntagma musicum* I), insbesondere der dänischen, darstellt, wobei der Verfasser auf das rege zeitgenössische Musikleben eingeht (Zeitalter Christians IV). 2) *Musica*, enthält die Elementarlehre, d. h. eine Darstellung der Notation und der Tonarten und zum Schluss eine ausführliche Behandlung des mehrstimmigen Satzes (dieser Abschnitt zum Teil nach Lippius, *Synopsis musicae* (1612) und Crüger, *Synopsis musicae* (1630)). 3) *Logistica Harmonica*, eine ziemlich umfangreiche Abhandlung, die die Zahlenverhältnisse der Töne und die Akustik beleuchtet. Der obenstehende Aufsatz behandelt nur *Musica*.

Soweit es aus diesem Teil hervorgeht, ist es der ursprüngliche Plan Ravns gewesen, den dänischen Lateinschulen ein Musikkompedium zu geben. Die Beschreibung musikalischen Grundelemente hat dieselbe Einteilung wie bei den deutschen Kompendienautoren (die Aufstellung von Claves, Voces, Modi usw.). Dem Verfasser ist aber der Stoff unter den Händen gewachsen, indem er neue Theorien hat befürworten wollen, vor allen Dingen die Einführung der Tonsilbe Si, wobei der Hexachord vom Heptachord abgelöst wurde (vgl. den Titel des Werkes: *Heptachordum Danicum*). Man hat früher gemeint, Salinas, Mersenne und Praetorius seien Ravns Hauptquellen gewesen; eine nähere Untersuchung hat aber bewiesen, dass auch eine Reihe von Musikkompendien des 16.–17. Jahrhunderts benutzt worden ist. Der Abschnitt von den Kirchentonarten hat D. Fridericis *Musica figuralis* (1638) als Hauptquelle. Wie oben erwähnt fassen die zehn Kapitel, die den polyphonen Satz behandeln, auf den Werken von Lippius und Crüger. Die beiden letzten Kapitel des *Heptachordum* sind der Erklärung von Fachwörtern und Satzformen gewidmet. Das Vorbild ist hier der dritte Teil des *Syntagma musicum* von Praetorius. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass Demantius, *Isagoge artis musicae* (1613) und Vulpus, *Musicae compendium Germanico-Latinum* (1610) von Ravn benutzt worden sind.

Wie die meisten zeitgenössischen und älteren ausländischen Musiklehrbücher ist das *Heptachordum* keine selbständige Arbeit, sondern Definitionen, Notenbeispiele und Übersichten werden ohne Quellenangaben aus anderen grösseren und kleineren Werken geholt. Die obenstehende Untersuchung zeigt, dass Ravn im wesentlichen Quellen benutzt hat, in denen die neuere Satztechnik beschrieben war (*Musica practica harmonica*). Auf diese Weise wurde Ravn in Dänemark ein Wegbereiter 1) der Siebentonreihe, 2) der Festlegung der syntonischen Skala nach Zarlino und 3) der Aufstellung des Dreiklangbegriffes nach Lippius.

A Study in the Chronology of op. 23–26 by Arnold Schoenberg

By JAN MAEGAARD

The titles of the works under consideration in this study are: *Fünf Klavierstücke*, op. 23; *Serenade für Klarinette, Bassklarinette, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncell und eine tiefe Männerstimme*, op. 24; *Suite für Klavier*, op. 25; and *Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott*, op. 26.

It is generally accepted that op. 26 displays a fully developed dodecaphonic technique and that op. 23 and 24 designate preliminary attempts towards the establishment of this technique. Op. 25 is often considered the first entirely dodecaphonic work by Schoenberg. As it will appear from the discussion later on, I doubt whether such a classification of op. 25 is advisable, but still it seems justified to regard the normal classification op. 23 and 24 and op. 26 as evident; therefore, considered as a sequence, these four compositions should give a fair image of Schoenberg's final steps towards the establishment of the dodecaphonic technique.

That different movements of op. 23–25 display different techniques, is well known, but as these techniques are not seen to be used consistently throughout any of the multipartite compositions and since the actual dates of composition do not appear with any kind of evidence, either from the published editions¹ or from any account available, all previous attempts at a detailed description of Schoenberg's progress to dodecaphony, have failed to evidence the desirable authenticity.

The final steps leading to dodecaphony have already been described technically by Erwin Stein², Olav Gurvin³, René Leibowitz⁴ and Josef Rufer.⁵ Special attention is deserved by Stein's article from 1924, in which, with a remarkable lucidity, he clarified the basic principles of serial technique, as they come to the fore in op. 23–25. During the whole of the transitional period Stein was

1. Op. 23 and 24 were published by Wilh. Hansen, Copenhagen, in 1923 and 1924 resp.; op. 25 and 26 by Universal Edition, Vienna, in 1925.

2. Erwin Stein, »Neue Formprinzipien«, *Musikblätter des Anbruch*, Sonderheft »Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag« (13. Sept. 1924), 286–303.

3. Olav Gurvin, *Frå tonalitet til atonalitet* (Oslo: Aschehoug, 1938) 84–99.

4. René Leibowitz, *Schoenberg et son école* (Paris: Janin, 1947) 108–115; and especially *Introduction à la musique de douze sons* (Paris: L'Arche, 1949) 53–68, 81–108.

5. Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Stimmen des XX. Jahrhunderts Bd. 2 (Berlin: Hesse, 1952) 55–75.

particularly close to Schoenberg, and it is evident that his information at that time was first hand,⁶ but, unfortunately, in his article he did not reveal the chronology of the works under consideration.

The other authors mentioned seem to have taken for granted that the numerical order of the opus numbers depicts the chronology of the composition of the works, and they describe the technical development according to that assumption; however, in his letter to Slonimsky⁷, Schoenberg has clearly indicated that it is not so.

»As an example of such attempts [i. e. to base the structure consciously on a unifying idea] I may mention the piano pieces op. 23. Here I arrived at a technique which I called (for myself) »composition with tones«, a very vague term, but it meant something to me. . .

The fourth movement, »Sonett« [i. e. of the Serenade op. 24] is a real »composition with twelve tones«. The technique is here relatively primitive, because it was one of the first works written strictly in harmony with this method, though it was not the very first—there were some movements of the »Suite for Piano« which I composed in the fall of 1921. . .«

If one has not been suspicious before, this statement should, at any rate, arouse some suspicion with regard to the chronological order of these compositions.

Rufer considers the Suite op. 25 the first real composition with twelve tones,⁸ whereas Leibowitz prefers to credit this honour to op. 23 no. 5, the Waltz,⁹ both of these considerations conflicting with Schoenberg's account. Furthermore, one should like to know why, in his letter, Schoenberg did not mention the Waltz. Did he consider it not to be a twelve-tone composition—in spite of the fact that he did not hesitate to label the Sonnet as such?

Evidently, the only way out of all the confusion must be through a careful study of the source material belonging to the compositions under consideration. True, the final clarification of how, in the creative development of Arnold Schoenberg, the dodecaphonic texture actually came into being could not be furnished in such a way, for this would include a close examination of the whole bulk of sketches, manuscripts and papers of at least the last ten years prior to 1923; however, a study of this kind does represent a first, and inevitable, stage of such an investigation.

My studies in the Schoenberg Archive from the autumn of 1958 to the summer of 1959 revealed that quite a satisfactory amount of source material

6. An unpublished paper in the Schoenberg Archive in Los Angeles reads p. 3, »Als ich im Herbst 1921 die ersten Kompositionen auf Grund dieser neuen Methode fertig gestellt hatte, rief ich Erwin Stein . . . zu mir und verlangte von ihm, was ich ihm mitzuteilen gedachte, so lange als mein Geheimnis zu bewahren, als ich es für notwendig fand. Er gab mir dieses Versprechen und hat es in Treue gehalten.«

7. »Letter from Arnold Schoenberg on the Origin of the Twelve-Tone System,« in Nicolas Slonimsky, *Music since 1900* (New York: Norton, 1938) 574–575.

8. Rufer, *op. cit.*, p. 55.

9. Leibowitz, *Schoenberg*, p. 109.

is left. Few sketches and other papers seem to have been lost in the course of time. Schoenberg's hesitance to throw these things away, his care to date, at any rate, his finished drafts and the fact that eventually his handwriting changed recognizably all tend to facilitate the task of identifying the manuscripts and determining their approximate or precise date.¹⁰ On the other hand, Schoenberg's extraordinarily rapid musical thinking and the fact that he used the rubber diligently when working out a draft make it difficult to follow the development of his musical thought. The examination of the material did reveal a considerable amount of the evidence so badly needed, but it did not make the chronological problems of intermingling techniques less complex.

Op. 23

Sketches and drafts for the five movements and for two further fragments which were probably intended for this opus are found on six loose sheets, designated ls1, ls2 etc., and on six pages of a sketch book which, in accordance with Rufer's filing¹¹, is designated Sk.V. This sketch book was in use from January 1922 to 1926; however, only the first page, containing some undated sketches which do not reappear, could have been written in 1922, since p. 2 contains a draft of February 1923. Thus the first manuscripts of the pieces are found on the loose sheets.

The sheet containing the earliest date we shall call ls1. It was found with two undated sheets, to which I shall return later, in a group of hitherto unidentified sketches.¹² It contains a preliminary draft of op. 23 no. 2 and bears the date 8/7. 1920. The draft is finished in that the end is there, but incomplete in that it is not worked out in every detail. This version differs strongly from the final one which contains almost all of the same elements, yet these are organized in a much more concentrated way. A comparison of the beginning of the draft (ex. 1) with that of the printed version will make this point clear.

The final version is found on ls3, dated 26/VII. 1920 [sign.]. It is a fair copy with only two minor corrections, and there are only a few minor differences from the printed edition.

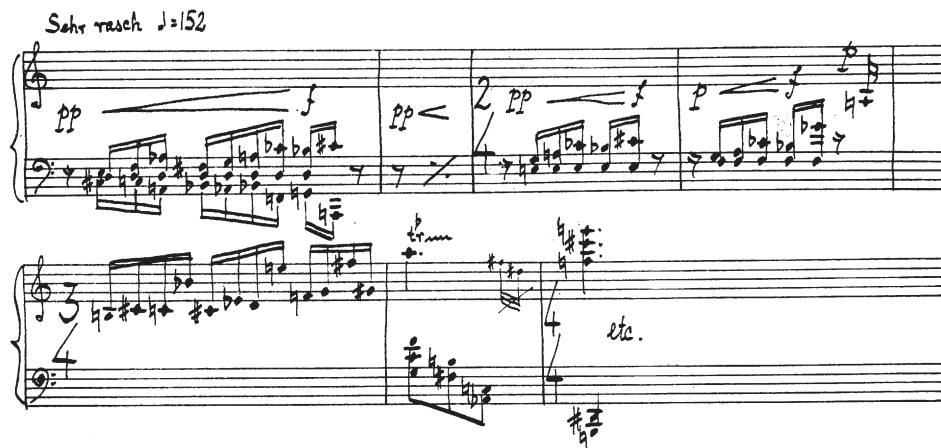
Ls2 is a double sheet, ls2a, with a smaller single sheet inside, ls2b. These contain op. 23 no. 1, and both bear the date of 9.VII 1920 at the end, i. e. one day after the first sketch of no. 2. At the top of ls2a is written *Preludium* and *Suite No. 1*; both indications are ruled out with a read pencil. The original

10. A preliminary arrangement of the many sheets according to the works to which they belong was carried out by Josef Rufer during the autumn of 1957. The results of this work are found in J. Rufer, *Das Werk Arnold Schoenbergs* (Kassel: Bärenreiter, 1959).

11. J. Rufer, *op. cit.*

12. Josef Rufer's amount of time in Los Angeles did not allow for a painstaking examination of all those manuscripts which are difficult to identify.

Ex. 1



tempo indication *Sehr mässige* ♩ (ca. 54) is substituted by *Sehr langsam* (♩ = 108). The whole piece is written in ink—22 bars in a draft-like fashion; the rest is evidently a fair copy. A pencil draft of this last part is found on ls2b. This is likely to indicate an interval between the 22 bars and the rest, so although there is no indication of when the composition was started, it may be assumed that it was before July 8, and that, consequently, this piece was the first to be written. It was certainly the first to be put into its final version, since ls2a shows only a few minor differences from the printed edition.

Ls4 contains op. 23 no. 4. Headline: *Serie I № 4*; date at the head: 26/7 1920; tempo: *Mässige* ♩, and, later, = ca 76 added. The handwriting of bar 1–14 differs from the rest. The first part is evidently a draft, while the rest looks more like a fair copy. The first part contains Schoenberg's own marks indicating a structural analysis of the piece. The first two bars contain the four tone-groups, which constitute the basic structures from which all the rest is derived (ex. 2). The numbers indicate the division of the groups into sub-sections, each of which may appear independently of the rest of the group, and the analysis gives a perfect illustration of what Schoenberg conceived as "composing with tones". The heading of the sheet tells us that by this time, July 1920, Schoen-

Ex. 2



berg planned to write at least two piano works in several movements; however, the dating at the end shows 13/II-1923 [*sign.*]. There are only few minor differences from the printed edition.

Part of the same piece, op. 23 no. 4, is found in the sketch book p. 4. This is a detailed draft of the last part from bar 14 to the end, and the indications at the top give clear information: 10/II-1923. *Fortsetzung des Klavierstücks Serie I N. 4 begonnen 26/7-1920*; at the end: 13/II-1923 [*sign.*], i. e., only 14 bars were written in 1920; the rest of the piece was composed Feb. 10–13, 1923. The draft of the remaining part was made in the sketch book, and a fair copy of it was added to the 14 bars on the original sheet, ls4. This gives the clue to certain particularities of that sheet. 1) the long interim indicated by the datings, 2) the change in handwriting at the transition from bar 14 to bar 15, 3) the fact that the first part is a draft and the second part a fair copy, and 4) the fact that Schoenberg's analytical marks stop at bar 14.

The two preceding pages of Sk.V, pp. 2–3, contain a finished draft of op. 23 no. 3. The dates indicate that it was composed just before the completion of no. 4: at the top, 6. Februar 1923, at the end, 9/II-1923 [*sign.*]. There are only a few minor differences from the printed edition.

On a few remaining staves of p. 4 and on the first couple of staves on p. 5, one finds preliminary sketches of the middle section and of the beginning resp. of the Waltz, op. 23 no. 5, the latter bearing the date 13/II. The whole of this piece is written in detailed and finished draft on pp. 5–7. The tempo indication reads ♩ = 72, and the dating at the end, 17/II 1923 [*sign.*].

In addition to this, two further sheets containing fragments which may well be regarded as belonging to op. 23, were found among the unidentified papers.

Ls5 contains nine bars of a piano piece (ex. 3). This sheet is of a particular

Ex. 3

kind, 34×24½ cm, very soft, uncalendered paper, with handdrawn lines in ink. Apart from being single, it is quite similar to the double sheet 1s2a, and this kind of sheet is not found elsewhere in Schoenberg's belongings. The handwriting is the same as that on 1s2a, and the musical style is close to op. 23 no. 1; especially, bars 4–5 are similar to bars 13–17 of the latter, so, although the sheet is not dated, there is ample reason for supposing that it originates at the same time, around 1920. We shall designate the fragment op. 23 A.

The other fragment, op. 23 B (ex. 4), is contained on a sheet of ordinary,

Ex. 4



calendered paper of normal size (35½×27 cm) with printed lines, 1s6. Although there is no indication of date and the type of sheet does not furnish pertinent information in this respect, it seems reasonable to put the fragment in connection with op. 23 since it shows musical relationship to both no. 1 and A and since the handwriting clearly corresponds to that on 1s2a and 1s5.

Thus, the following evidence has been acquired:

	started	resumed	finished	according to		
A B	not later than 1920			1s5 1s6		
No. 1			July 9.1920			1s2
No. 2	July 8.1920		July 26.1920	1s1		1s3
No. 3	Feb. 6.1923		Feb. 9.1923	Sk.V2		Sk.V3
No. 4	July 26.1920	Feb. 10.1923	Feb. 13.1923	1s4 Sk.V4	Sk.V4	1s4 Sk.V4
No. 5	Feb. 13.–17. 1923		Feb. 17.1923	Sk.V 4–5		Sk.V7

Op. 24

The source problems of this opus are bit more involved than those of op. 23. Its final version consists of seven movements. In addition, two further movements evidently intended for this work were started but left unfinished. We shall designate them op. 24 A and B resp. Thus, a total of nine movements is contained in the manuscripts.

The sketches are found 1) on 30 loose sheets (ls1–30), 2) on pp. 17–40 of Sk.V, and 3) on seven pages of a small sketch book not taken into consideration by Rufer.¹³ It was used for a short time during the first part of 1922, and will be designated Sk.22. Furthermore one must consider five sheets (ls31–35) which in the 1920's were donated to the then *Preussische Staatsbibliothek* (now *Deutsche Staatsbibliothek*). This makes a total of about 90 pages of sketches and drafts for op. 24; compared to the actual length of the work, this is a very large amount for Schoenberg and, so, signifies the crucial position of this opus in his compositorial development. Its uniqueness is due not only to the novelty of compositorial technique introduced but, also, to its gay, divertimento-like mood, which is seldom encountered in the music of this master.

The movement for which the earliest sketches are found is the Variations. Ls1–4, 9, 10, 12, 13, 26, and Sk.V p. 17 contain sketches and drafts, and ls27 and 28 parts of fair copies. Ls4, which shows the final version of the theme, except for the thirty-second rests of bar 5 which are not there, bears the date of 3. VIII 1920; however this is probably not the first of the sketches. Ls1 contains first the 14-tone series of the theme and its derivations in the inverted and retrograde forms in a rather primitive rhythmical shape that was later abandoned and then, the theme in a rhythm that clearly marks an approach to the final version (ex. 5).¹⁴

Ex. 5



This sketch must probably be dated prior to August 3. The rest of the loose sheets contains sketches and drafts for the variations. Some of them show the final version; others do not. None of them are dated, but since all of them use the 14-tone series consistently, they are probably later than ls1. Only the coda is not found in its final version. Ls9, containing sketches for the coda,

13. Rufer, *Das Werk* mentions p. 117 eleven small sketch books. It is not clear whether this is one of them.

14. The writing is sketchy and indistinct. The lack of accidentals and the fact that the 14th tone looks like G rather than F can be disregarded, since on the preceding staves the tones are written very carefully. Its sketchy character is also seen in the rhythmical inconsistencies.

displays more and more radical differences from bar 72 onwards. The final version of these last five bars is found only on p. 17 of Sk.V, dated *Mödling, 11/III-1923* [sign.]. This allows for the assumption that in all its essentials, the movement was completed in 1920 and that only the last few bars were altered when, in 1923, Schoenberg completed the whole work; however, since the sheets bear no definite indication of date, this assumption can not be proved.

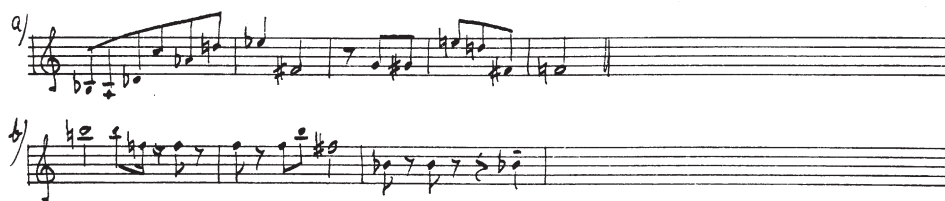
The date 3.8 1920 is also found on two sheets, ls17 and 20, which contain sketches and drafts for op. 24 A, one of the unfinished movements. Ls20 shows preliminary sketches of the main musical ideas which are then worked out in detailed draft on ls17, so one may wonder how the two sheets can bear the same date. In fact, on ls20, the date is written with a green pencil, probably afterwards, and possibly from memory, so the truth may be that the sheet is a bit older than ls17, on which the same pencil has been used throughout; however, this is conjectural.

A fair copy of the part of the piece which was completed, 39 bars, was made on ls22–23. This seems to be the first bit of the Serenade put into fair copy since on the first page the order of the instruments in the scoring is different from the rest of the score copies, namely, from top downwards: mandoline, violin, clarinet, viola, guitar, bass clarinet, 'cello; a footnote reads: *die Reihenfolge der Instrumente nicht wie hier, sondern wie auf der folgenden Seite*. On the next page, the order is adopted which is found in all the other copies and in the printed score. The transposing instruments are written as they sound, except for the guitar and the bass clarinet, which are intended to sound one octave deeper than the notation.

Op. 24 B was started about the same time: *6/VIII 1920*. Sketches for this piece are found on ls7 and 14 with the date on the latter, which is doubtlessly the older of the two. The work on this movement does not seem to have proceeded as far as that on op. 24 A. Both sheets contain sketches for thematic material of a quite extended piece, but only one idea, presumably the beginning, has been worked out melodically. One must suppose that this movement was given up shortly after it was started.

Also the Dancescene was started on Aug. 6, 1920. This piece is found on pp. 26–27 and 30–36 of Sk.V, with some sketches for the *Ländler*-part on remaining staves of p. 29. At the head one finds the remark *angefangen 6/VIII 1920. Nur Bearbeitung angefangen 30/III-1923*. This information is not confirmed by any manuscript in the Schoenberg Archive, but ls31–32, two of the five sheets in the *Deutsche Staatsbibliothek*, do contain early drafts of the movement, with the date *6. VIII. 1920*. Ls31 shows 18 bars of the beginning, the first nine bars being almost identical with the final version. Ls32 contains the secondary theme, bar 37–44, in the final version, and seven additional bars of continuation not found in later versions. Preliminary sketches for the main theme and what was, later, to become the *Ländler*-theme (ex. 6a,b) are found on ls19, unfortunately with no date.

Ex. 6



This sheet offers an interesting list of main ideas of four movements: *Marsch*, *Menuet*, *Sonet* and *Tanz*. In all these themes, except ex. 6b, the succession of tones is identical with that of the theme of the variations. Accordingly, the sheet tells us that at some time after the 14-tone series of the variation-theme was fixed, Schoenberg conceived the idea of constructing the thematic material of four further movements upon the same series. As we know, the idea was not carried out in the final version of the four movements. Although there is no clear evidence that the themes of the list were not conceived at a later time, it seems reasonable to assume the list as representing the original idea, which was eventually abandoned. The list, then, must probably originate at a time between the fixation of the tone series of the variation-theme, i. e. before Aug. 3, 1920, and the first indication of the final version of a theme of one of the four movements, i. e. Aug. 6, 1920 on ls31.

Ls29 contains a fair copy of 29 bars of the Dancescene in an early version, which is evidently based on the draft of ls31–32. This sheet might well have been Schoenberg's point of departure when, on March 30, 1923, he resumed the composition and remodelled the beginning. The remodelling is found on pp. 26–27 of Sk.V, which contains the first 41 bars of the final version. Then follows the finished draft of the Song, also bearing the date 30/III 1923 at the head as well as at the end. Remaining staves on p. 29 contain sketches for the melody of the *Ländler*-part of the Dancescene (bars 63–111 in the printed score); the rest of the movement, from bar 42 onwards, is written in finished draft on pp. 30–36, with the indication *beendet 7. IV. 1923 [sign.]* at the end.

The next date for one of the other movements listed on ls19 is 27/IX.1921 on ls21. This is a bundle of six sheets bound together with a thread. It contains the draft for a version of the March, which is very close to the final one but shows no trace of the original March-theme on ls19.

As for the Minuet, sketches and final draft for the last part of it, from bar 89 to the end, are contained on pp. 18–20 of Sk.V. The first 88 bars are lacking in the manuscripts of the Schoenberg Archive; sketches and draft for these are found on ls33–35, three of the five sheets in the *Deutsche Staatsbibliothek*. The starting point of the final draft on ls34 bears the date 8.10.1921; 88 bars of the composition follows, and then: *Fortsetzung siehe Skizzenbuch 1922/1923 Seite 18.*—It will be remembered that the Minuet is included

Ex. 7



in the list of *Is19*. Here, two themes are offered, a main theme based on the inversion of the series of the variation-theme (ex. 7a), and a trio-theme based on the original form. In addition to this, one of the pages of *Is21*, which otherwise contains March-sketches, is devoted to a number of progressive sketches for a melody, of which one version is shown in ex. 7b. This melody starts in the same rhythmical shape as the Minuet-theme in the list of *Is19*, but it is not built on the series of the variation-theme; however, it is evidently related to it by way of free inversion, and it is interesting to find that the final Minuet-melody is the exact inversion of this one.

The development from ex. 7a through ex. 7b to the final Minuet-melody suggests Schoenberg's reason for abandoning his original plan to derive all his themes from one tone-series: at some time before Aug. 6, 1920 the idea of an overall serial construction was already alive in his mind, but it seems that he did not yet feel able to carry it out in a strictly consistent way, at any rate, not on the basis of this particular tone-series. It should be noticed that neither did he venture to force his plan through, nor did he give up the idea of a strong thematic relationship between the two of the movements.

Sketches and drafts for the Sonnet are found on pp. 2 and 15–19 of *Sk. 22*, on *Is15*, 16 and 19, and on pp. 21–24 of *Sk.V*. At the head of the finished draft on p. 21 of *Sk.V*, Schoenberg wrote: *Petrarca Sonett 217 "O könnt ich je der Rach. . . 16. III. 1923 (skizziert 8/X 1922)*. Actually, *Is16*, containing some early sketches for the piece, bears that date, which is, also, found on p. 15 of *Sk.22* at the head of sketches of the same kind. Probably it is correct to consider this the starting date of the actual work on the movement; however, it is possible to trace the idea a little further back. Already p. 2 of *Sk.22* has: *Petrarca 217. O könnt ich je der Rach an ihr genesen*, together with a few loose sketches which, although faintly, show the basic idea of the music (ex. 8). It does not represent a twelve-tone series, but it does contain, even rather emphatically, the motif of major second down / minor second up and its inversion, which was to remain a chief characteristic of the music for

Ex. 8



this movement. The date of this initial sketch must be between May 31, 1922, the day this sketch book was first taken into use, and Oct. 8 of p. 15. In that pp. 3–14 are filled with other sketches, it is reasonable to consider the date closer to the former than to the latter.

Of course, the idea of setting music to this text, and of using it as movement of op. 24, is even earlier than that. As already mentioned, ls19, which played an important role in the discussion of the previous movements, and which is believed to have originated before Aug. 6, 1920, lists a theme for the Sonnet (ex. 9). It does not show much melodic connection with the final theme, as

Ex. 9



it is based on the tone-series of the variations, but it does exhibit the rhythmical shape of the instrumental prelude exactly as it is found in the final version.

The sketches show that Schoenberg devoted a considerable amount of attention to the work on this piece, which in his letter to Slonimsky, he mentioned as being one of the first examples of a “real composition with twelve tones”. The initial idea had to go through several metamorphoses until the final shape was reached. As is often seen in the work of Schoenberg, once the final conception of the basic idea was arrived at, the whole piece was written in one large breath. The first sketches on p. 21 of Sk.V, dated 16. III. 1923, show the final version of all the elements, except the tone-series; after that, one finds a few, barely legible sketches based on the new, and final, tone-series—it makes a decisive change in the music, although it differs only slightly from the previous one—and then the whole of the movement in a complete and finished draft on pp. 21–25. At the end: 29/IV 1923 [*sign.*].

The *Lied*, bearing the date of 30/III 1923 both at the head and at the end, is worked out on pp. 28–29 of SK.V. Since this piece was not included in the list of ls19, the idea of including this movement must have occurred at a later time, but it is not possible to say exactly when. True, three bars of the guitar accompaniment are found on a remaining stave of ls29, which contains the unfinished fair copy of the Dancescene, but this fact is not particularly conclusive. As it will be remembered, the *Lied* was written between the final shaping and the finishing of the Dancescene, which covers pp. 26–27 and 30–36 of Sk.V, so one can easily imagine ls29, with the previous version of that movement, being close at hand when Schoenberg wrote the *Lied* on pp. 28–29.

That the finale was evidently written at the last, is clear from the fact that it quotes material from several of the other movements. On p. 37 of Sk.V, Schoenberg wrote: VII Satz angefangen 11/IV. 1923. Marschtempo des ersten Satzes. Finale (Potpourri). His specific indication that it was started at that

date should be considered trustworthy, considering that in many other cases he did not fail to give information if an earlier date was, in fact, the starting point. The draft goes through pp. 38–40, and the date at the end reads, *beendet 14/IV. 1923* [sign.].

The chronological information gathered from the sketches of op. 24 can be shown in this way:

	started	resumed	finished	according to		
A	Aug. 3.1920			1s17,20		
B	Aug. 6.1920			1s14		
Marsch	Sept. 27.1921*)		Sept. 27.1921	1s21		1s21
Menuett	Oct. 8.1921*)		March 16.1923	1s34		Sk.V19, 20
Variat.	before A		March 11.1923	1s1,4		Sk.V17
Sonett	Oct. 8.1922*)	March 16.1923	March 29.1923	1s16 Sk.V21	Sk.V21	Sk.V25
Tranzsc.	Aug. 6.1920*)	March 30.1923	April 7.1923	Sk.V26	Sk.V26	Sk.V36
Lied	March 30.1923		March 30.1923	Sk.V28		Sk.V29
Finale	Apr. 11.1923		April 14.1923	Sk.V37		Sk.V40

*) A previous version before Aug. 6. 1920.

Op. 25

The chronology of the Suite is less envolved than that of the Serenade. The material is found on sex loose sheets and on pp. 8–16 of Sk.V.

Schoenberg's statement, "there were some movements of the "Suite for Piano" which I composed in the fall of 1921", is clearly evidenced by the manuscripts. These movements are Prelude and Intermezzo, the first being, also, completed in that year. A complete and finished draft of the Prelude is contained on 1s3, with dates at both the beginning and the end, *Traunkirchen 24 VII 1921* and *Traunkirchen 29. Juli 1921* [sign.], resp. It shows only a few minor differences from the printed edition.

Of the Intermezzo, only ten bars seem to originate at this time. The problems of this piece are somewhat similar to those of op. 23 no. 4.

The whole piece is contained on 1s4 with the date *25/7. 1921* at the beginning, and at the end: *Abgeschrieben 26/II. 1923* [sign.]. Although it is written quite neatly in ink, there are still some differences in writing to be noted. In the first ten bars there is a great number of erasures; in the remaining bars there is none. The handwriting in the two parts is not so strikingly different as that on op. 23 1s4, but apart from the fact that the first part gives the impression of a draft and the remaining part, that of a copy, one can notice that the cross bars are written in two slightly different ways in the two parts. While there is no pencil draft of the first ten bars to be found, a draft of the rest of the piece is contained on pp. 8–9 of Sk.V. At the

head of p. 8: *Fortsetzung des Klavierstücks II Serie 2; begonnen 25/VII 1921, fortgesetzt 19. II. 1923*, and on p. 9 at the end: *beendet 23/II [sign.]*. Therefore, after completing the piece in Sk.V, Schoenberg made a copy of the remainder in continuation of the ten bars on ls4; thus, the initial date on this sheet refers only to the ten bars, and the date and the statement at the end represent the remaining bars.

On ls4, in addition to the beginning date, one finds in black pencil *II Serie № 4* (originally 2), and in red pencil *Op. 25*. This emphasizes the assumption that from the very beginning, Schoenberg had two suites, or *Serien*, in mind. The *№ 4* would indicate that, also, in 1921 he planned to place two movements between the Prelude and the Intermezzo, but since no sketches for such movements originating in 1921 are found, and since, also, Sk.V reads *II Serie 2*, the change from 2 to 4 might well have taken place after the Intermezzo was completed in Feb. 1923.

Drafts for the rest of the Suite are without exception found in Sk.V, all of them carefully dated at the beginning, as well as at the end, so the chronology of this work does not offer any further specific problems. It is shown in the following scheme:

	started	resumed	finished	according to		
Präludium	July 24.1921		July 29.1921	1s3		1s3
Gavotte	Feb. 23.1923		Feb. 27.1923	Sk.V10		Sk.V10
Musette	Feb. 23.1923		March 2.1923	Sk.V11		Sk.V11
Intermezzo	July 25.1921	Feb. 19.1923	Feb. 23.1923	1s4	Sk.V8	Sk.V9
Menuett	Feb. 23.1923		March 3.1923	Sk.V12		Sk.V13
Trio	March 3.1923		March 3.1923	Sk.V13		Sk.V13
Gigue	March 2.1923		March 8.1923	Sk.V14		Sk.V16

An interesting and unexpected fact about these dates is the evidence that Schoenberg finished composition of the Suite (Sk. V 16) before he started to resume and complete the Serenade (Sk. V 17).

Op. 26

Sketches and draft for the Wood Wind Quintet are found in Sk.V, covering pp. 41–113, and on five loose sheets. The sheets, interesting as they are because they contain a great many serial manipulations, do not seem to interfere with the chronology evidenced by the dates in the sketch book. The drafts here give the impression that the four movements were composed almost simultaneously, as was the last part of the Suite.

On the very same day that the Serenade was finished, April 14, 1923, Schoenberg, on Sk.V 41, worked out sketches for the first movement of the quintet. On the next page, a detailed draft of the actual movement, headed by the date *21/IV 1923*, is started; however, it seems that only the first four

bars were written, as a sketch, on that day since at bar five one finds the indication: *am 1. Mai 1923 hier angefangen*, so on that day the composer decided to work out the idea sketched on April 21 and started the actual work on the continuation which, at first, goes as far as p. 45. P. 46 under the dating of 10/V lists the main ideas of each of the following movements, a listing which is not unlike that on ls19 of op. 24, discussed above. Pp. 47–49 continue the first movement; on p. 50 the scherzo starts, but no date is given; p. 51 has further sketches of the first movement, and on p. 52 the andante starts on 15/V 1923, but this is not the final version. The first movement continues through pp. 53–54, and on pp. 55–56 the first 35 bars of the finale are contained: The first movement is completed on pp. 57–63, and contains the date 30/V 1923 at the end. P. 63, then, brings the beginning of the final version of the andante,—and in such a way it continues throughout the work. A chart will better clarify the development:

Page		Date	
		head	end
41	Preliminary sketches for 1. mov.	Apr. 14.1923	
42– 45	1. mov. in draft, bar 1–47	Apr. 21. (May 1.)	
46	Prelim. sketches for 2., 3., 4. mov.s	May 10.1923	
47– 49	1. mov., bar 48–93		
50	2. mov. in draft, bar 1–35		
51	1. mov., bar 94–103		
52	3. mov. in prelim. draft, ca. 14 bars	May 15.1923	
53– 54	1. mov., bar 104–133		
55– 56	4. mov. in draft, bar 1–35		
57– 63	1. mov., bar 133–277 (end)		May 30.1923
64– 66	3. mov. in final draft, bar 1–33	June 1.1923	
67– 85	2. mov. bar 36–419 (end)		July 15.1923
86– 87	3. mov., sketches for bar 33 ff		
88	3. mov., bar 34–39		
89– 98	4. mov., bar 36–210		
99–105	3. mov., bar 40–142 (end)		Aug. 17.1924
106–113	4. mov., bar 211–359 (end)		Aug. 26.1924

The last date actually reads: *beendet 26/VII 1924*, but since the first diget of 1924 stands under the upper cross bar of VII, one may deduce that 26/VIII is the intended date. Errors like this are not uncommon in Schoenberg's manuscripts and letters. If the last date was earlier than the previous one, Aug. 17, 1924, it would be difficult to explain how Schoenberg could know that the third movement would end on p. 105, when he started the continuation of the finale on p. 106.

It is reasonable to think that the composition was stopped temporarily after July 15, 1923 (p. 85). P. 86 contains sketches and p. 87 a draft of the continuation of the third movement from bar 34 onwards. The draft is a preliminary version of bars 34–40, which has been ruled out, and only p. 88 con-

tains the final version of bars 34–39, i. e. the true continuation from p. 66. The obstacles in continuing a section already started, which is, otherwise, not characteristic of this work, may well indicate a lapse of time between p. 85 and p. 86. There are only few loose sketches on pp. 89–113, and one gets the impression that these pages were written continuously and, to judge from the handwriting, in some haste.

This assumption coincides with biographical evidence; in the summer of 1923, Schoenberg's first wife, Mathilde, grew seriously ill, and in the autumn of that year she died. On January 5, 1924, Schoenberg in a letter to Zemlinsky wrote, *Ich habe noch nicht angefangen zu komponieren . . .* Mrs. Gertrud Schoenberg remembers that in the late summer of 1924 Schoenberg was very busy finishing the work, in order that it might be ready for its first performance on his 50th birthday, September 13, 1924.¹⁵ On September 27 1924 Schoenberg wrote to Louis Fleury, the French flutist, . . . *mein Bläserquintett ist leider erst Ende August fertig worden. Die Uraufführung musste ich aus dringenden Gründen dem augenblicklich stattfindenden Musikfest der Stadt Wien überlassen.*

A comparison of the four schemes already presented will give a fair idea of when each movement was composed and of its chronological relationships within the work to which it belongs; however, as three of them were not composed in chronological order, a co-stellation of all points of information in a chronological chart is needed for presenting the development of Schoenberg's musical-textural thought during the last period of transition into the twelve-tone technique. See p. 108.

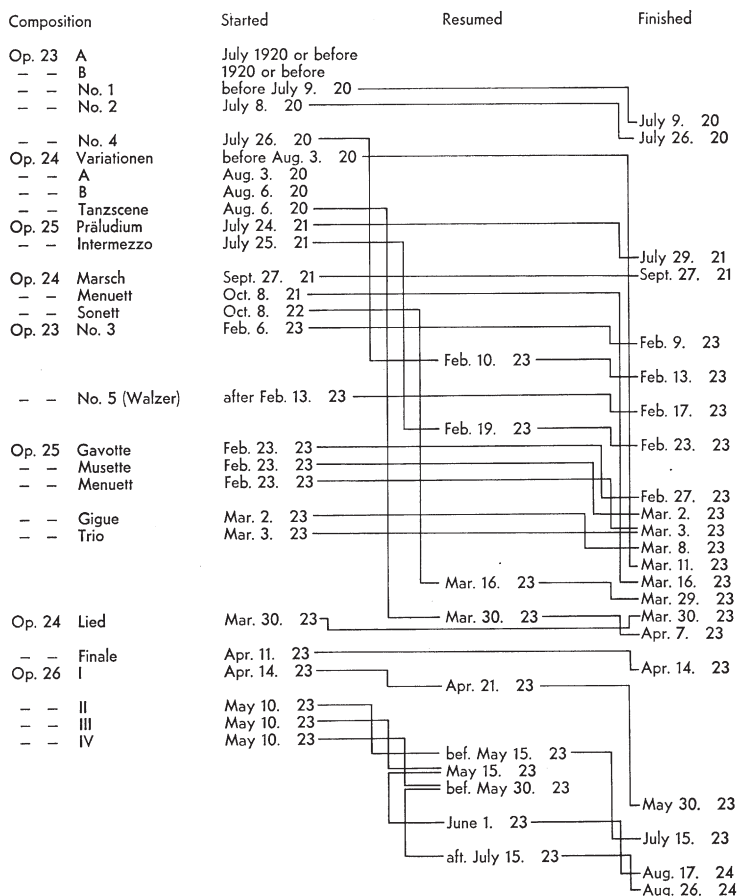
The danger of applying a chart like this is primarily that certain, as well as less certain, facts are pointed out in exactly the same manner, and this may lead to false conclusions if the value of each point is not rigorously kept in mind.

For the investigation of Schoenberg's development of thought, the starting dates are the most important ones, but even these should not be overestimated, for when is a composition actually started?—probably at the time when the idea of it is conceived in the composer's mind, which may not be identical with the date of the first sketches; furthermore, one can not tell the time, when an idea ceases to be an *abstract conception* and becomes a conception of an actual composition, a consideration which must be kept in mind when a method of composition is to be traced.

I shall mention two instances of obvious uncertainty with regard to the compositions under consideration here. From op. 23 Is1 we have reasonably clear evidence that in July 1920 the plan for writing two suites for piano was ripe in Schoenberg's mind, and sketches for op. 23 tell us that this work was one of the two. But we are not in possession of sketches for any part of op. 25

15. According to oral account to the present writer.

CHART OF CHRONOLOGY



earlier than July 1921. The question then is: did Schoenberg in July 1920 have any definite idea of the textural peculiarities of the Prelude or of the Intermezzo of op. 25?—If so, then this would signify that the composition of these movements was actually “started” at that time, an important point when we consider the specific technique applied there. Or did he simply have the idea that some suite of piano pieces other than op. 23 was going to be composed? Neither question can be answered from the material available.

The other instance: From op. 23 ls2 it was evidenced that no. 1 of this opus was finished on July 9, 1920, one day after the preliminary version of no. 2 was written, but it was not possible to determine any starting date either from indication or from deduction. Now, in an unpublished paper entitled “Composition with Twelve Tones”¹⁶ the following statement is found:

16. An article written in 1946 or later, in the Schoenberg Archive filed as no. 173 of *Artikel und Essays*.

"Before I wrote my first strict composition with twelve tones—in 1921—I had still to pass through several stages. This can be noticed in two works which I had partly written preceding the Piano Suite opus 25, partly even in 1919, the Five Piano Pieces opus 23 and the Serenade opus 24. In both these works there are parts composed in 1922 and 1923 which are strict twelve-tone compositions. But the rest represents the beforementioned stages."

Aside from not conforming exactly to the letter to Slonimsky, the most startling point of information here is the statement that parts of op. 23 and 24 were written as early as 1919. A whole series of questions arises. First: is the statement irrefutable—there is a lapse of at least 25 years between the paper and the time discussed. And if so, did the sections referred to only exist in Schoenberg's mind in that year, or were they actually written down? If this is true, could it be the sketches op. 23 A and B, or op. 23 no. 1—or perhaps the variation-theme of op. 24 (this we know occupied Schoenberg greatly) all of which we have no starting dates for. It may be that unknown sketches will emerge and answer these questions, and perhaps some future investigation of Schoenberg's letters will reveal more decisive information. At present only a question mark can be put to these points of uncertainty.

There are other limitations to the conclusions which can be drawn from the material presented here. The fact that this investigation is only partial, i. e. that, with a few exceptions, it is concerned only with sketches for works which were eventually finished and published, should not be forgotten. The reason for this lies in the state of the material at hand. Many unfinished works and sketches for works which are not even found in draft are among Schoenberg's papers. Although few of them are dated, it appears from the handwriting that a remarkably large part of them must originate between 1914 and 1925. The introduction of this extensive material, including identification of each item and determination of their chronological pattern, would by far exceed the proper limitations of a study of this kind.

The reason for presenting the study, in spite of the incompleteness inherent in it, is the fact that it does cast light upon a number of hitherto unsolved problems.

First of all, Schoenberg's statement in his letter to Slonimsky becomes clear. With reference to the method of composition with twelve tones, he mentions the Sonnet of op. 24 as *one of the first works written strictly in harmony with this method*; however, it was not the very first; *there were some movements of the "Suite for Piano" which I composed in the fall of 1921 . . .*, to be quite exact, the Prelude and the first ten bars of the Intermezzo were composed in the last part of July 1921. And one does not have to wonder why he did not mention the Waltz of op. 23; it was composed at least half a year later, and so there is no reason to suggest that he did not consider it a twelve-tone composition.

This, moreover, helps to give an idea of how Schoenberg interpreted his term "composition with twelve tones".

The technique applied in the Sonnet can roughly be described as follows: The whole piece is built on a twelve-tone series as a basic structure in such a way that the voice presenting the text displays continuous recapitulations of the series without transposition and without serial derivations of any kind. Ingeniously, Schoenberg has made use of the circumstance that each line of a sonnet contains eleven syllables, by setting one tone to each syllable, the result being a kind of "rotation" of the series as it proceeds through the fourteen lines—first line starting on the first tone, second line on the twelfth, third line on the eleventh and so forth, the last two lines being serially identical with the first two, but certainly not rhythmically and melodically identical. The instrumental accompaniment constantly fills out the twelve-tone space by, against small groups of tones in the vocal line, setting the remaining tones of the twelve-tone total in the accompaniment. The distribution of the remaining tones varies from a strictly serial arrangement to a rather free setting. Therefore, regarding the composition as a whole, the twelve-tone series has definitely structural rather than motivic significance.

Strikingly different, from a technical viewpoint, is the texture of the Prelude and of the Intermezzo of op. 25. Three basic sets of four tones each, add up to a total of twelve different tones. The three derivations of all sets—inversion, retrograde and retrograde inversion—are applied, all forms in the original pitch as well as in one transposition, namely that to the diminished fifth. Every detail of the music is made out of statements and combinations of the 24 four-tone sets thus obtained. Generally they are kept well apart so that, in fact, the music is based on three sets of four tones rather than on one series of twelve tones. This distinction, few-tone set contra twelve-tone series, is technically decisive since the order of the tones of a few-tone set is of little importance for the recognition of that set, whereas a twelve-tone series entirely loses its identity when the tones are arbitrarily rearranged.

In the Prelude and the Intermezzo of op. 25, the four-tone sets are motivic constituents of paramount importance. They are motivically obligatory since not only parts of the texture which are actually appreciated as such, but every detail, vertical and horizontal, strictly speaking, is made out of the three sets and their derivations in not more than two pitch positions. Of course, it is not accidental that the three sets add up to the total of twelve different tones (one understands that this is the reason that Schoenberg considered these movements as written strictly in harmony with the twelve-tone method); however, few interferences have yet been drawn from the fact that they do constitute a twelve-tone series. Such interferences were to be drawn only in movements originating in 1923; this will be commented upon below.

So far, it is obvious that Schoenberg's statement to Slonimsky is clear and correct. The other technique of "composing with tones"—which elsewhere he

has called “working with the tones of a motif”¹⁷—is clearly at work in compositions started in 1920. The mere name of the method implies that the tone groups are motivically obligatory. In some respects it is similar to the three-times-four-tones-set method of op. 25, but the application is far less strict and is closer to the methods of thematic development used by composers of the 19th and the beginning of the 20th centuries—including Schoenberg, himself, in his earlier works. This technique, the essence of which can be described as the adherence to basic motivic and, especially, intervallic units of the main idea of which numerous aspects are shown throughout the whole piece, is an obvious and, I believe, essentially unconscious developmental outgrowth of the classic-romantic technique of instrumental writing. One finds it constantly at work from the beginning of Schoenberg’s career as a composer. It gains prominence almost in constant proportion to the loss of prominence of tonality as a structural means of form. Although unconsciously applied by the composer,¹⁸ it is fully developed, yet almost inaudible, in the orchestra-liered “Sera-phita”, op. 22 no. 1, and still it furnishes a musical-textural meaningfulness to the music, equal to the meaningfulness of declamation and mood-expression of the text on which it is based.

In the compositions started in 1920, the technique of “working with the tones of a motif” has become conscious to the composer and is, now, better described in terms of “composing with tones”. The fine distinction between the two ways of verbal expression can be utilized for analytical purposes. Schoenberg’s own analysis of the first fourteen bars of op. 23 no. 4 on *Is4* of that opus evidences the awareness with which the technique is now employed.

It is possible to interpret Schoenberg’s statement to Slonimsky as depicting a fairly steady evolution from an intensive development-technique, the “working with the tones of a motif”, through “composing with tones”, then through the technique of three four-tone sets, adding up to a total of twelve, which, together with their serial derivations, are both motivically obligatory and strictly fixed in pitch except for octave displacement, and finally leading to composition of a melodic line by means of a fixed and motivically non-obligatory twelve-tone series, which is continuously restated without derivations or transposition and which is set against an accompaniment which fills out the twelve-tone space, but is less strictly dependent on the series, namely the Sonnet. From here, one could then imagine a transition to the technique of the Wood Wind Quintet, which will presently be described.

The development, however, did not proceed so directly. From the manuscripts it is clear that the variation-theme played an important role in Schoenberg’s musical thinking around 1920 and that in that year he planned to base the

17. The article “Composition with Twelve Tones” already referred to. The Statement immediately follows the quotation on p. 109.

18. According to Schoenberg’s unpublished analysis of op. 22, broadcast by *Frankfurter Rundfunk*, Feb. 21, 1932.

thematic material of five—at that time possibly all—movements of op. 24 on the tone-series of that theme. It is a fourteen-tone series of eleven different tones, and in the theme of the variations it is stated in two forms, the original and the retrograde. It is used as a motivically highly obligatory series. All the many early sketches which are based on it display a remarkably well developed serial technique at an unexpectedly early time. It is significant that it seems to disregard any twelve-tone consideration—or is it that, in witty contradistinction to tonality, which expressly stresses one tone as the tonic center, this series just as expressly understates one tone by leaving it out? In the variations it is applied both horizontally, as is the twelve-tone series of the vocal line of the Sonnet, and according to a tone-group technique akin to “composing with tones” and to the technique of op. 25 as well; however, it is also applied in a motivically definitely non-obligatory way, namely according to a method of constant distribution of serial tones in different parts of the texture, similar to the serially strict parts of the instrumental accompaniment of the Sonnet. As distinct from the horizontal and the tone-group techniques, we shall call this the vertical technique. This technique is clearly seen at work in the fourth variation. Ex. 10 shows a three-part distribution of the series and its derivations as found on op. 24 ls 1, i. e. before the final rhythmical shaping of the theme (!). Schoenberg’s designations, T, TU, TUK and TK stand for original, inversion, retrograde inversion and retrograde, resp. From this distribution, the way in which the fourth variation is constructed becomes clear, i. e., the clarinet follows the retrograde upper voice, then the original middle voice, then the inversion bottom voice and, finally, the retrograde inversion middle voice. In the other parts a similar procedure can be observed.

This coexistence of untransposed series and vertical technique is found again in the accompaniment of the Sonnet, and then in the Waltz of op. 23, which is based exclusively on this technique, and even in a still more restricted way

Ex. 10

The image displays four staves of musical notation, each representing a different derivation of a series. The first staff, labeled 'T', shows the original series. The second staff, labeled 'TU', shows the inversion. The third staff, labeled 'TK', shows the retrograde. The fourth staff, labeled 'TUK', shows the retrograde inversion. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, illustrating the distribution of the series and its derivations.

than in the variations since it is based almost exclusively on the original form of the series; only in the coda bar 104–109 is the retrograde form introduced. The variety obtained under these circumstances of utmost restraint stands among marvels in composition.

The change in the application of the four-tone sets of op. 25, to which I referred on p. 110, takes place at the transition from Minuet to Trio. What happens is that the three four-tone sets are transformed into two six-tone sets, which is technically significant since it presupposes the recognition of the four-tone sets as constituting a twelve-tone continuum. The chart of chronology tells us that this transition was made through the Gigue. In this movement, for the first time, the three sets of four tones are not kept apart, but plainly put beside each other. First, they are employed in the order in which they appear as a twelve-tone continuum; however, later—as early as bar 5 ff—the same freedom of rearranging the tones, which in previous movements has been applied to the four-tone groups, is now applied to the twelve-tone continuum, the result being that the relevance of connection with the structural basis is now little more than a purely academic matter. Here is a *demonstratio ad sensus* of the loss of identity which occurs in a twelve-tone structure, once the order of tones is confused.¹⁹

It has not been possible to determine how much of the Gigue was composed when Schoenberg started composition of the Trio; however, there is no doubt that in the Trio, the transformation of the three four-tone sets into a twelve-tone continuum has been utilized in a way more in harmony with the previous movements than it was the case of the Gigue. The development had been predicted in the later part of the Minuet where—especially around bar 25—the four-tone sets are not kept apart in the same careful manner as previously. Referring to the discussion on p. 105 it must be noted that there is no technical objection to the assumption that the idea of the Gavotte and the Musette was already conceived in the summer of 1921, i. e. at the same time as the Prelude and the Intermezzo, although the indications in Sk.V make such an assumption highly improbable. But even lacking the dates of the Trio and the Gigue, it would be possible from purely technical considerations to rule out the possibility of these movements having been conceived in 1921. Although they do not introduce any further transposition of the basic structure, a feature that distinguishes them from most of op. 23 and 24 and from op. 26, they still represent a development from the previous movements. Perhaps their technical peculiarities are partly due to some difficulty in applying so limited a basic material for so extended a work. In fact, this was the last time Schoenberg restrained himself from the possibilities of free transposition.

In the Wood Wind Quintet, Schoenberg, for the first time in this group of

19. By this statement nothing is said about the inner structural quality of the piece. In fact, combinations of perfect and diminished fifths make out the basic structural idea, and very consistently so, but this device comes from outside the series.

works, succeeded in applying one technique consistently throughout a whole work of several movements. Here he reached the goal for which he had strived, since his music had been doomed to aforistic shortness by the expressionistic style, viz. a method of constructing large forms without sacrificing either atonality or the possibility of considerable tightness of expression. The technique can be roughly described as the consistent and exclusive foundation of the texture on one specific twelve-tone series by way of horizontal and/or group-technical and/or vertical utilization of the rectograde as well as the retrograde courses of its original as well as inverted forms in any transposition and in any combination not involving coincidence of simultaneous octaves.

Since this technique became a model for later compositions in the twelve-tone idiom—although, of course, he developed the technique, Schoenberg never since introduced any material change to the method—and since each of the previous techniques briefly discussed above in one way or another contributed something to this final one, I hesitate to apply the term dodecaphonic technique to any of the earlier ones. Although Schoenberg, himself, considered all of op. 25 as well as the Sonnet and, doubtlessly, the Waltz to be “written strictly in harmony with this method”, I find theoretical reasons for reserving the term dodecaphony for op. 26 and subsequent works in the twelve-tone idiom.

Schoenberg’s road to the dodecaphonic technique—or rather its final steps—has thus been traced through the wilderness of intermingling techniques and dates of op. 23–25. A presentation of a detailed analysis of all of the 23 movements would have exceeded the scope of this study; however, the few aspects called to attention above, will suffice in throwing some light on the procedure.

The “composing with tones” occasionally using some transposition, and a more or less serial technique without transposition, both of them motivically obligatory, seem to represent the preliminary stage. The motivically non-obligatory application of serial structures is for the first time seen sporadically in the variations of op. 24, then in the Sonnet, especially in the vocal line, and technically immensely enriched it reappears in the Waltz.

It is of minor importance whether a series of the motivically obligatory kind with the possibility of transposition contains twelve tones or not, whereas a motivically non-obligatory series which is there in order to furnish a set order of fixed pitches and which, accordingly, can not be transposed, must necessarily contain all twelve tones, each of them only once, for the sake of atonality; therefore, the series of the Sonnet and of the Waltz are twelve-tone series, and therefore the series of the variation-theme and of the basic structures of op. 23 nos. 1–4 are not twelve-tone series—they might well have been, but there is no necessity for them to be twelve-tone series.

A third approach, a middle-way between the two main roads just described, is evidenced by the three four-tone sets of the Suite. The fact that they add

up to twelve, although they are motivically obligatory and closely connected with "composing with tones", allows the composer to eliminate the possibility of transposition, except the one to the diminished fifth which may have been introduced here, because the basic sets were to furnish the structural foundation of the whole of the multipartite work. The same circumstance, however, the adding up to the total of twelve, eventually allowed Schoenberg to change three times four into two times six, by regarding the tone-groups as a twelve-tone continuum.

By means of this, and with the accomplishments of the previous techniques kept in mind, the road was paved for the final technical formulation of composition with twelve tones: the dodecaphonic technique, which was then, for the first time, employed in the Wood Wind Quintet.

Oversigt over foredrag holdt i Dansk Selskab for Musikforskning

Stiftet 20. oktober 1954

27. november 1954: dr. O. M. Sandvik, Oslo: Træk af norsk musikforsknings historie.
17. maj 1955: professor Knud Jeppesen: Palestrinas Mantuamesser.
20. november 1955: professor W. Barlow, Eastman School of Music: Stiludviklingen i det 20. århundredes amerikanske musik.
12. april 1956: professor Jens Peter Larsen: Om principper for udgivelse af ældre musik.
28. november 1956: 1. dr. Herbert Rosenberg: Udgivelsesproblemer for det 15.–16. århundredes polyfone vokalmusik.
2. dr. Henrik Glahn: Foreløbig meddelse om musikhåndskriftet Ny kgl. Saml. 1948 fol.
25. april 1957: dr. Henrik Glahn: Orientering om arbejdet ved de to musikhistoriske samlinger.
21. maj 1957: dr. Bruno Nettl, USA: Unifying factors in Primitiv and Folk Music.
19. marts 1958: professor Oliver Strunk: The Alleluja Cycle in The Byzantine Chant.
31. maj 1958: mag art. Jürgen Balzer: Om Bartoks »Cantata profana« og Britens korværk »A boy was born«.
6. marts 1959: professor Heinrich Husmann, Hamburg: Die geistliche Musik Dänemarks im Mittelalter und ihre Beziehungen zu Mitteleuropa. Dargestellt an Handschriften der Kgl. Bibliothek und der Sammlung Claudius.
19. maj 1959: mag. art. Bent Stellfeld: Metafysik contra matematik, en middelalderlig musikteoretisk strid mellem to bysbørn (Marchetto af Padua og Prosdocius de Beldomandis).
4. marts 1960: professor Zofia Lissa, Warszawa: Formproblemer i Chopin's Ballade F-dur, op. 38.
12. maj 1960: professor Jens Peter Larsen: Tempoproblemer i Händels »Messias«.
24. marts 1961: professor Dénes Bartha, Budapest: Die Hungarismen in der klassischen Musik.
9. maj 1961: dr. Henrik Glahn: En ny kilde til belysning af det preussiske hofkapels repertoire på Hertug Albrechts tid (Brüssel, Bibl. Royale, Ms. II 3843).
11. maj 1962: professor Nils Schjørring: Lidt til belysning af dansk-norsk salmetradition i det 18. århundrede.
14. november 1962: dr. Povl Hamburger: Kritiske bemærkninger til den vokale kontrapunktlære.

