

# Die „Rudimenta musices“ von Wolfgang Michael Mylius

Eine bedeutende deutsche Quelle zur Gesangspraxis im 17. Jahrhundert

FLORIAN BASSANI GRAMPP

Die „Seconda Prattica“, der epochale Wandel in Musikverständnis und musikalischer Gestaltung, der sich um die Wende zum 17. Jahrhundert von Italien ausgehend in der abendländischen Musik vollzieht, ist unter anderem charakterisiert durch eine neuartige Ausdruckskraft, in deren Zentrum die kunstvolle Artikulation menschlicher Affekte steht. In den verschiedenen Bereichen musikalischen Schaffens setzt der italienische Einfluss neue Maßstäbe und erweist sich nicht zuletzt für die Ästhetik der Darstellung als prägend. Speziell auf dem Gebiet des Gesangs hat dies zur Folge, dass sich eine Singweise nach italienischem Vorbild binnen weniger Jahrzehnte in ganz Europa als das moderne Idiom vokalen Vortrags etabliert.

Besonders in Deutschland schlägt sich diese Entwicklung in einer großen Anzahl von Gesangslehrwerken nieder. Die meisten erreichen ihr Publikum in Gestalt gedruckter Abhandlungen und erfahren bisweilen mehrere Auflagen. Bei einer Betrachtung der bekanntesten Traktate – der Schriften von Michael Praetorius, Johann Andreas Herbst, Christoph Bernhard, Johann Crüger oder Wolfgang Caspar Printz<sup>1</sup> – fällt auf, dass die Autoren besonders hinsichtlich der sogenannten Manieren, der differenzierten stilistischen Ausdrucksmittel eines avancierten Gesangsvortrags, über Jahrzehnte hinweg eine relativ konstante Lehrmeinung vertreten. Die Stilelemente *Accento*, *Tremolo*, *Gruppo*, *Tirata*, *Trillo* und *Passaggio* werden als unverzichtbare Charakteristika zeitgenössischer Gesangsästhetik betrachtet und sind dabei, auch über einen längeren Zeitraum hinweg, nur geringfügigen Veränderungen unterworfen<sup>2</sup>.

Unter den genannten Werken kommt der Gesangslehre Christoph Bernhards (ca. 1628–1692) besondere Bedeutung zu. Der Schüler Heinrich Schützens und spätere Vizekapellmeister am Dresdner Hof verfügte über eine ausgezeichnete Kenntnis der italienischen Singart, einerseits durch die Präsenz hervorragender ‚wälscher‘ Sänger in der Dresdner kurfürstlichen Kapelle, andererseits dank eigener Aufenthalte in Italien. Im Unterschied zu anderen Autoren deutscher Gesangslehrwerke – Praetorius, Herbst und Crüger haben Italien wohl nie bereist – war somit Bernhard durch unmittelbare Erfahrung und persönliche Anschauung mit der modernen italienischen Singart eng vertraut.

1 Michael Praetorius, *Syntagma Musicum 3: Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Reprint: Kassel u. a. 1958 (= DM 1/15), S. 229–240: „Instructio pro Symphoniaciis“; Johann Andreas Herbst, *Musica Practica*, Nürnberg 1642; erweiterte Fassung: *Musica moderna prattica*, Frankfurt/M. 1653, Reprint in: Florian Grampp (Hrsg.), *Deutsche Gesangstraktate des 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2006 (= DM 1/43); Christoph Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier*, in Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 3/1999 (enthält ferner Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* und *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*); Johann Crüger, *Musicae practicae praecepta brevia*, Berlin 1660, Reprint in: Grampp (w. o.); Wolfgang Caspar Printz, *Musica modulatoria vocalis*, Schweidnitz 1678; ders., *Compendium musicae signatoriae & modulatariae vocalis*, Dresden 1689.

2 Italienische Gesangsquellen des 17. Jahrhunderts bieten hingegen keine ähnlich systematische Darstellung der Manieren. Nur vereinzelt ist etwa die Erläuterung des *Accento* zu finden, z. B. in Horazio Scalettas Grundlagenwerk *Scala di Musica. molto necessaria per principianti [...] con alcuni avvertimenti molto utili, e convenienti à sapersi per cantare polito, e bene*, Venezia 1585, erweiterte Nachdrucke bis 1685. So ist – kurioserweise – die frühbarocke italienische Singweise vorwiegend in der Lesart deutschsprachiger Autoren überliefert.

Wohl nicht zuletzt deswegen reicht sein Traktat *Von der Singe-Kunst oder Manier*, vermutlich in den 1650er Jahren entstanden<sup>3</sup>, bei der Darstellung des modernen Gesangsstils in zentralen Punkten über die Werke seiner Zeitgenossen hinaus. Insbesondere erfasst er Stilelemente, die in deren Schriften nicht genannt werden (darunter Phänomene wie *Anticipatione della syllaba*, *Anticipatione della nota* und *Cercar della nota*). Hinzu kommen zahlreiche Bemerkungen zur musikalischen Praxis und stilistischen Differenzierung, welche dem Schüler den Weg zur Erlangung eines kritisch-geläuterten Urteilsvermögens weisen sollen. Damit ist Bernhards Erörterung des modernen Gesangsvortrags trotz ihrer Kürze ausgesprochen detailliert und bietet nicht zuletzt dem heutigen Ausführenden wertvolle Einsichten in die vokale Praxis der Schützzeit.

Im Gegensatz zu den anderen oben genannten deutschen Gesangsquellen zirkulierte Bernhards Traktat noch im frühen 18. Jahrhundert lediglich in Form handschriftlicher Kopien<sup>4</sup> und erfuhr daher zu Lebzeiten des Autors vermutlich nur eine relativ geringe Verbreitung (verglichen etwa mit dem mehrfach nachgedruckten Buch Herbsts). Allerdings wirkte Bernhards Gesangslehre dank seiner Schüler und deren Zeitgenossen noch Jahrzehnte später fort. Heute gilt das Werk, das erst im 20. Jahrhundert durch einen Neudruck (1926) größere Bekanntheit erlangte, als eine der wichtigsten Darstellungen der italienischen Gesangsästhetik aus der Feder eines ausländischen Meisters<sup>5</sup>.

Im Hinblick auf die Behandlung der Manieren stimmen alle der eingangs genannten Lehrwerke methodisch darin überein, dass sie die einzelnen Stilmittel zunächst in Worten beschreiben und daraufhin anhand meist kurzer Notenbeispiele illustrieren. Auf diese Weise gewinnt der Leser einen weit reichenden Überblick über das Wesen der Manieren sowie über ihre vielfältigen Erscheinungsformen. Dennoch lassen die Autoren – Bernhard eingeschlossen – wichtige Fragen unbeantwortet, die sich dem Betrachter, speziell dem heutigen, hinsichtlich der praktischen Umsetzung stellen. Gemeint sind Aspekte der konkreten Applikation dieser Manieren: Nach welchen Kriterien sind die einzelnen Figuren im musikalischen Text anzubringen? An welchen Stellen, wie und mit welcher Häufigkeit sind sie zu gebrauchen? Welche Manieren werden bevorzugt angewandt? etc.<sup>6</sup>.

3 Als Entstehungszeit des Traktates werden die Jahre „um 1649“ angenommen. Kerala J. Snyder zufolge (Art. *Bernhard, Christoph*, in: *New GroveD2*, Bd. 3, S. 438) genoss Bernhard um 1650 etwa ein Jahr lang den Unterricht des italienischen Sängers Agostino Fontana in Kopenhagen. Bernhards Kenntnis der italienischen Gesangspraxis dürfte hiervon, besonders jedoch von seinen Aufenthalten in Italien (1650 und 1657) geprägt worden sein. Es besteht also durchaus Anlass dazu, die Abfassung der Gesangslehre einige Jahre später anzusetzen. Zu Bernhards Biographie vgl. Folkert Fiebig, *Christoph Bernhard und der stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Hamburg 1980 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 22), S. 28 ff.

4 John Butt, *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge 1994, S. 53, 148 f.

5 Nach Butt (wie Anm. 4, S. 70) stellt die von Bernhard vertretene Gesangspraxis die wohl am weitesten entwickelte Art eines gesanglichen Vortrags nach italienischem Vorbild im deutschen Sprachraum dar. Gleichzeitig geht Butt davon aus, dass die „grundlegende deutsche Tradition des Vortrags“ („the basic German tradition of performance“) einfacher gestaltet war.

6 Bernhard (*Von der Singe-Kunst*, wie Anm. 1, S. 37) bemerkt immerhin, dass man die Manieren *Piano*, *Cercar della nota*, *Anticipatione della syllaba* und *Anticipatione della nota* „bey traurigen, sanftmüthigen und solchen Worten“ oft anbringen solle, dass „man [eine] gelindere Stimme gebrauchte“, dabei „die Noten ziehe und schleife“ und eine „langsamere *Battuta*“ bevorzugen solle. *Forte*, *Ardire* und *Trillo* sind „etwas weniger alß bei den heftigen *affecten*“ zu verwenden. Bei letzteren hingegen, nämlich „Freude, Zorn und dergleichen [...], muss die Stimme starck, muthig und herzlich seyn, die Noten nicht sonderlich geschleift, sondern mehrentheils wie sie stehen, gesungen werden“. Dies, weil die Manieren *Piano*, *Cercar della nota*, *Anticipatione della syllaba* und *Anticipatione della nota* „etwas *melancholischer*, alß diese [d. h. die heftigen] *affecten* er-

Es stellt daher einen Glücksfall dar, dass dennoch ein deutscher Autor des ausgehenden 17. Jahrhunderts die Erfordernis einer detaillierten schriftlichen Mitteilung des Manierengebrauchs erkannte und auf eine Weise zu lösen versuchte, die seinen Gesangstraktat zu einem wichtigen Dokument für die Erforschung historischer Musikpraxis macht.

Der Autor des Werkes, Wolfgang Michael Mylius, 1636 in Mannstedt bei Buttstädt (Thüringen) geboren, studiert zunächst in Jena Theologie. 1661 tritt er als Musiker in den Dienst des Herzogs von Altenburg, der ihn für 16 Monate nach Dresden in die Lehre zu Christoph Bernhard schickt. Anlässlich der Hochzeitfeierlichkeiten Kaiser Leopolds I. im Jahr 1666 reist Mylius im Auftrag seines Dienstherrn nach Wien. Später wird er Mitglied der Kapelle des Herzogs zu Sachsen-Gotha auf Schloss Friedenstein, deren Leitung er 1676 übernimmt und bis zu seinem Tode 1712/1713 innehat.

Mylius' kompositorische Tätigkeit scheint sich auf die unterschiedlichsten Bereiche erstreckt zu haben. Von seinen zahlreichen namentlich bekannten Kompositionen haben sich allerdings nur einige wenige erhalten<sup>7</sup>. Angesichts seiner Vita weckt besonders die Lehrzeit bei Bernhard – im Dresden Heinrich Schützens – historisches Interesse an seiner Person und lenkt den Fokus auf Mylius' theoretisch-methodisches Opus.

Die *Rudimenta musices*, Mylius' einziges Lehrwerk, erscheinen in erster Auflage 1685 in Gotha „in Verlegung des Autoris“. Bereits ein Jahr später folgt, ebenfalls im Selbstverlag, eine zweite, unwesentlich erweiterte Edition<sup>8</sup>. Der vollständige Titel des Werkes lautet:

*RVDIMENTA MVSICES*, | Das ist: | Eine kurtze und Grund-richtige | Anweisung zur Singe-Kunst/ | Wie solche denen Knaben so wohl in Schulen/ als in der *Privat-Information* | wohl und richtig beyzubringen/ in welcher auch alle weitläufftge und zu solcher Unterrich- | tung unnöthige Regeln ausgelassen/ das nützlichste und nothwendigste aber mit Fleiß angeführet/ und | mit kurtzen Exempeln der lieben Jugend zum besten deutlich | erklärt worden; | Mit ChurFürstl. Sächs. auch HochFürstl. Sächs. Gothischen Gnädigsten *Privilegen* | an Tag gegeben | von | *W. M. M. M. T. C. M. G.* Gotha] In Verlegung des *AUTORIS*, | Gedruckt zu Mühlhausen/ bey Johann Christoph Brücknern. Im Jahr 1685.<sup>9</sup>

Anderen deutschen Gesangslehrwerken aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ähnlich, sind Mylius' *Rudimenta musices* – der Titel deutet es an – über weite Strecken in der Art einer allgemeinen, obgleich essentiellen Musiklehre gehalten: Ausgehend von Grundfragen wie Notation und Alteration, über Tonarten, Intervalle, Rhythmus und Mensur erreicht der Leser mit dem fünften Kapitel eine ausführliche Abhandlung „Von der lieblichen/ artigen und zierlichen Sing-Art“. In der Einleitung dazu verweist Mylius zunächst auf frühere Autoren wichtiger deutscher Gesangslehren und nennt dabei die Schriften von Michael Praetorius

fordert, lauten würden“ und somit eine gegenteilige Wirkung zur Folge hätten. Die für kraftvolle Affekte adäquaten Manieren sind daher Forte, Ardire und Trillo, zudem ist das Tempo eher lebhaft zu wählen. Dennoch: „Ein mehrers wird ein guter Sänger aus Anleitung seines *judicii*, und anderer Sänger *Exempel* entlehnen.“

- 7 Als Drucke sind zudem zahlreiche Gelegenheitsdichtungen für den Altenburger und den Gothaer Hof überliefert – Oden, Arien und kurze Libretti, u. a. zu Geburtstagen, Hochzeiten und Begräbnissen (1665–1706) –, die mehrheitlich von Mylius verfasst und, wie aus den Titelblättern hervorgeht, auch von ihm in Musik gesetzt wurden.
- 8 Die Fassung von 1686 umfasst, neben einem Kupferstich als Antiporta, eine vierseitige Vorrede des Autors und ein Blatt mit Errata am Ende des Bandes. Von der vermutlich recht niedrigen Anfangsausgabe hat sich, laut RISM, nur ein einziger Band erhalten, von der zweiten liegen vier Exemplare vor.
- 9 Im folgenden stets nur „Mylius“. – Die Ortsangabe „Gotha“ erscheint erst auf dem Titelblatt der Ausgabe von 1686. Die Initialenreihe „W. M. M. M. T. C. M. G.“ auf dem Titelblatt ist möglicherweise zu deuten als: W[olfgango] M[ichaelè] M[ylio,] M[agistrè] T[heologiae,] C[appellae] M[agistrè] G[othae].

(1619) und Johann Andreas Herbst (1642)<sup>10</sup>. Dennoch räumt er ausdrücklich ein, sich bei seiner Darstellung an den Vorgaben Christoph Bernhards („meines wehrt zu lieben- und zu Ehrenden Lehrmeisters“) zu orientieren<sup>11</sup>.

Offensichtlich war Mylius von der Bedeutung und Besonderheit von Bernhards Auffassung der italienischen Gesangkunst noch ein Vierteljahrhundert nach seiner eigenen Dresdener Lehrzeit überzeugt. Zudem muss es für ihn von besonderer Wichtigkeit gewesen sein, diese Lehre festzuhalten und zu verbreiten, wie sich an seiner Bereitschaft ablesen lässt, die Kosten der Publikation – der ersten wie der zweiten Auflage – selbst zu tragen<sup>12</sup>.

Bei seiner Darstellung des kunstvollen Singens hält sich Mylius, auch dies kündigt bereits das Titelblatt an, nicht mit theoretischen Fragestellungen auf, sondern wird schon bald konkret: Nach Erläuterung der Grundvoraussetzungen zum Kunstgesang greift er das in den Lehrwerken von Praetorius und Herbst als *Intonatio* bezeichnete Phänomen, die Gestaltung des sängerischen Satzanfanges, auf. Im Anschluss daran werden ausführlich die verschiedenen „Kunst-Stücke“, die Manieren, illustriert. Diese zentralen Stilelemente sind in den Traktaten von Praetorius und Herbst als „jetzige Italianische [bzw. „Italienische“] Manier“ zusammengefasst und auf die sechs eingangs genannten Haupttypen eingegrenzt. Bei Bernhard und Mylius wird der Manierenbegriff hingegen weiter gefasst; so werden beispielsweise auch Unterkategorien dieser Haupterscheinungsformen als eigenständige Phänomene behandelt. Die entsprechende Aufstellung bei beiden Autoren liest sich wie folgt: „1. *fermo*. 2. *forte*. 3. *piano*. 4. *trillo*. 5. *accento*. 6. *anticipazione della Syllaba*. 7. *anticipazione della nota*. 8. *cercar della nota*. 9. *ardire*.“<sup>13</sup>

Die Stilmittel werden zunächst in Worten charakterisiert und mittels kurzer Notenbeispiele veranschaulicht. Wie nach Mylius' einleitenden Worten zu erwarten ist, zeigen seine Erläuterungen und Beispiele zu den einzelnen Phänomenen eine weit reichende inhaltliche Übereinstimmung mit Bernhards Schrift. Gleichwohl scheint in manchen Punkten seiner Darstellung die Betrachtungsweise einer späteren Epoche durch. In diese Richtung deutet bereits seine doch nur bedingte Würdigung der Traktate Praetorius' und Herbsts. So bemerkt er zu diesen<sup>14</sup>:

Daß aber solche Arten [gemeint sind die von Praetorius und Herbst dargestellten Manieren] auch heutiges Tages alle solten angebracht werden können/ solches wil ich vernünfftigen und klügern Künstlern zu *judicaren* überlassen und deßwegen niemand verachten [...].

Selbstbewusst, wenn auch zwischen den Zeilen, stellt Mylius so seine Lehre gegenüber der seiner Vorgänger als zeitgemäßer dar. Was nicht schwerfällt, weist doch bereits die von Bernhard vertretene Darstellung der modernen Singkunst einen deutlich erweiterten Blickwinkel

10 Vgl. Praetorius, *Syntagma musicum* (wie Anm. 1) und Herbst, *Musica Practica* (wie Anm. 1).

11 Unabhängig von der Frage nach der Entstehungszeit von Bernhards Traktat (vgl. Anm. 3) dürfte feststehen, dass Bernhard in den Jahren 1661/1662, als Mylius bei ihm in die Lehre ging, über fundierte Kenntnisse der italienischen Gesangkunst verfügt haben muss. Ferner ist anzunehmen, dass Mylius selbst seinen Aufenthalt am Wiener Hof (1666) dazu nutzte, italienische Sänger zu erleben (im Rahmen der Festivitäten kamen mehrere Opern der italienischen Hofkomponisten zur Aufführung). Die Darstellung in den *Rudimenta musices* dürfte daher auch eigene Eindrücke wiedergeben.

12 Die Gesangslehre ist Mylius' einziges im Druck erschienenes musikalisches Werk. Dies ist umso bemerkenswerter, als einer autographen Liste zufolge eine ganze Reihe seiner Kompositionen zur Publikation vorgesehen war (vgl. *Musikalische Opera, welche mit der Hülfße Gottes nach und nach getrucket werden sollen* in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main, ohne Jahresangabe, aber laut Armin Fett (Art. *Mylius, Wolfgang*, in: MGG 9 [1961], Sp. 1237) „in die Gothaer Zeit gehörend“).

13 Bernhard, *Von der Singe-Kunst* (wie Anm. 1), S. 31; Mylius (wie Anm. 9), S. [46].

14 Mylius ebd., S. [45].

gegenüber der Praetorius' und Herbsts auf und besitzt durch Bernhards persönliche Erfahrung und gründlichere Anschauung an besonderer Authentizität.

Allerdings liegt bei Erscheinen der *Rudimenta musices* die Entstehung von Bernhards Schrift bereits gut drei Jahrzehnte zurück. Es ist daher kaum verwunderlich, dass Mylius selbst trotz seiner engen Bezugnahme auf Bernhard keine vollständige und buchstäbliche Übernahme von dessen Lehrinhalten zeitigt. Zudem gibt er an, sich auf seine Erinnerung zu berufen<sup>15</sup>. Sein Bezug auf die aktuelle Praxis („*heutiges Tages*“) mag dabei auch als Rechtfertigung dafür zu verstehen sein, dass in seiner Darstellung bisweilen der Einfluss zeitgenössischer stilistischer Tendenzen spürbar wird.

Ein Hauptunterschied zu Bernhard ist in Mylius' Traktat z. B. bei der Behandlung des Trillo festzustellen: Basiert Bernhards (einziges) Notenbeispiel zum Trillo auf der traditionellen, von Praetorius und Herbst vertretenen Trillo-Gestalt aus repetierten Noten, so erklärt und illustriert Mylius zunächst zweierlei Trilli aus Wechselnoten (von der Hauptnote ausgehend), was offenkundig eine modernere Auffassung wiedergibt<sup>16</sup>. Erst dann reicht er ein Beispiel nach, das dem Bernhards ähnlich ist<sup>17</sup>. Ferner vertritt Bernhard als *Accento* ein „Kunststücklein, welches bey Endigung einer Note mit einem gleichsam nur anhenckenden Nachklange *geformiret* wird“<sup>18</sup>. Mylius hingegen zeigt in seinen Beispielen vorwiegend *Accenti*, die am Anfang der bezeichneten Note stehen und ihren rhythmischen Wert von dieser nehmen. Damit wiederum folgt er der Darstellung Praetorius' und Herbsts. Dennoch zitiert auch er Fälle, bei denen der *Accento* tatsächlich am Ende der Note steht, jedoch die nachfolgende Silbe vorwegnimmt – eine Gestalt also, die der *Anticipatione della syllaba* entspricht.

Von diesen Fällen abgesehen stimmen beide Autoren weitgehend überein. Etwa bei der *Anticipatione della syllaba*, die Mylius relativ knapp und mit nur zwei Beispielen abhandelt, während Bernhards Darstellung hier detaillierter ausfällt. Gleichwohl ergeben sich keine substantiellen Abweichungen zwischen beiden Beschreibungen. Bei der *Anticipatione della nota* besteht in beiden Schriften völlige Übereinstimmung<sup>19</sup>. Beim *Cercar della nota* ist Bernhards

15 Ebd.: „[...] damit auch andere/ sonderlich die Jugend/ eine Spur (zu einem zierlichen und manierlichen Singen zu gelangen) haben mögen; ist aus solchem/ so viel sich Gewissens wegen thun lassen wollen/ etwas ausgezogen und hieher gebracht worden.“ Trotzdem dürfte Mylius eine schriftliche Quelle – zumindest eine Teilabschrift von Bernhards Traktat – vorgelegen haben: Zu häufig sind die inhaltlichen Entsprechungen und wörtlichen Übereinstimmungen.

16 Wie Butt (wie Anm. 4, S. 138) nachweist, koexistieren in Deutschland zu Ende des 17. Jahrhunderts unterschiedliche Traditionen der Vortragspraxis. Dieser Umstand, der auch aus Mylius' oben zitierter Stellungnahme zu Praetorius und Herbst spricht, wird am Beispiel des Trillo besonders anschaulich. So unterscheiden Praetorius, Herbst und Crüger konsequent zwischen dem Trillo – einer Figur aus repetierten Noten – und dem Tremolo: einer Figur aus Wechselnoten. Mylius hingegen zitiert als Trillo zunächst eine Figur aus Wechselnoten (die Gestalt also, die sich in den folgenden Jahrzehnten als vokale wie instrumentale Trillerfigur durchsetzt), dann erst – ebenfalls unter der Bezeichnung Trillo – eine Figur aus repetierten Noten. (Der als Tremolo bezeichnete Wechselnotentriller wird von Mylius in den instrumentalen Bereich verwiesen.) Printz hingegen (wie Anm. 1, S. 42 ff., 57), Mylius' Zeitgenosse, präsentiert an erster Stelle den Tremolo – eine Figur aus Wechselnoten –, widmet aber auch dem Trillo aus repetierten Noten noch einige Aufmerksamkeit. Johann Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Reprint Kassel u. a. 1954 [= DM 1/5], S. 114) hat Printz für das Verfechten dieses letzteren „Bocks- oder Schafs-Triller[s]“ später verspottet.

17 Mylius (wie Anm. 9), S. [48]f.

18 Bernhard, *Von der Singe-Kunst* (wie Anm. 1), S. 33.

19 Insbesondere vertreten beide die Ansicht, dass diese Manier nur bei schrittweisen Melodiebewegungen anzubringen sei. Wie noch zu sehen sein wird, präsentiert Mylius in seinen Beispielsätzen hingegen zahlreiche ‚untypische‘, weil von dieser Bedingung abweichende Fälle einer Verwendung der *Anticipatione della nota*.

Erklärung wiederum etwas umfassender als die Mylius'. Beider Ausführungen zum *Ardire* sind in ihrer Aussage wie in der Länge weitestgehend kongruent; die Erläuterungen zu *fermo*, *forte* und *piano* schließlich fallen bei Bernhard etwas weitläufiger aus.

Im Anschluss an die Präsentation der neun Arten von Manieren setzt Bernhard die Differenzierung der Singstile (*cantar alla Romana*, *alla Napolitana*, *alla Lombarda*), mit der er seinen Traktat beginnt, weiter fort. Mylius hingegen, der diese stilistische Aufspaltung von Anfang seiner Darstellung an nicht vornimmt, geht direkt über zu weiteren Manieren, die, wie er bemerkt, eher im instrumentalen als im sängerischen Bereich anzuwenden sind (*Tremolo*, *Gropo*, *Tirata*), und weiter zur *Diminution* (*variatio notae*, *Passaggio*). Dabei bewegt er sich, was den Inhalt angeht, zwischen der Darstellung Bernhards und älteren Vorbildern (*Praetorius*, *Herbst*), und liefert eine Fülle von Beispielen, die, im Gegensatz zu den vorausgegangenen Erläuterungen, eher konventionell anmuten<sup>20</sup>. Bernhard ähnlich endet Mylius mit einer kurzen Erörterung der *Applicatio textus*, womit die *Minen* und *Gesten* des Sängers gemeint sind, Ausdrucksmittel also, die über den stimmlichen Vortrag hinaus gehen. Obgleich Mylius diesen Punkt einer eingehenden Behandlung für würdig hält, beschränkt er sich – wie auch Bernhard – auf Grundsätzliches. Seine abschließenden Warnungen vor falschem Gebrauch und Übertreibung bei der Textausdeutung fallen allerdings weniger drastisch aus als die Bernhards<sup>21</sup>.

Besondere Beachtung in der Darstellung von Mylius verdienen die Phänomene *Anticipatione della syllaba*, *Anticipatione della nota* und *Cercar della nota*. Die drei Manieren, die unter diesen Bezeichnungen neben den Schriften Bernhards und Mylius' auch in verschiedenen anderen, vorwiegend mitteldeutschen Drucken um 1700 erscheinen<sup>22</sup>, sind untereinander eng verwandt und stellen im Grunde Unterkategorien des *Accento* dar. Dies veranlasst Mylius dazu, bereits im Zusammenhang mit der Frage, „wie [...] ein Gesang anzufangen sey“ (S. [54]), die *Anticipatione della syllaba* zusammen mit dem *Cercar della nota* anzuführen. Wie aus einem der anschließenden Beispiele (S. [55]) hervorgeht, können beide aber nicht nur am Phrasenbeginn, sondern auch im melodischen Verlauf unter Umständen synonym auftreten<sup>23</sup>. Auch das *Cercar della nota* ist, wie Mylius wenig später einräumt, besonders am Anfang einer Note kaum vom *Accento* zu unterscheiden (S. [56]). Dass überdies der *Accento* bei Mylius bisweilen mit der *Anticipatione della syllaba* gleichbedeutend sein kann, wurde bereits erwähnt.

20 Einige der Beispiele (vgl. S. [73] und [76]) zeichnen sich allerdings durch ausgesprochen hohe technische Anforderungen aus.

21 Zur Gegenüberstellung der Traktate von Bernhard und Mylius vgl. ferner Butt (wie Anm. 4), S. 134ff.

22 Darunter die Werke von Johann Christoph Stierlein (*Trifolium musicale*, Stuttgart 1691), Moritz Feyertag (*Syntaxis minor zur Sing-Kunst*, Duderstadt 1695), Johann Georg Ahle (*Musikalisches Herbst-Gespräche*, Mühlhausen 1699), Johann Samuel Beyer (*Primae lineae musicae vocalis*, Freyberg 1703) und Martin Heinrich Fuhrmann (*Musikalischer Trichter*, Franckfurt an der Spree [= Berlin?] 1706) sowie WaltherL. Ferner werden „Accent“, *Anticipatione della syllaba* und *Anticipatione della nota* in dem vermutlich von Christoph Barnickel zusammengestellten *Kurtzgefassten Musicalischen Lexicon* (Chemnitz 1737, 2/1749) aufgeführt und umschrieben. Zur Erwähnung der Manieren und der *Rudimenta musices* bei Jakob Adlung (1758) s. unten. Zur variierenden Gestalt der Manieren bei den unterschiedlichen Autoren vgl. Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Princeton 1983, S. 103 ff.

23 Bei absteigenden Terzsprüngen hingegen wird das *Cercar della nota* (bei Mylius und Bernhard gleichlautend) als nachschlagende Ausfüllung des Intervalls gebraucht und unterscheidet sich somit (trotz gleichlautender melodischer Fortschreitung) deutlich von der *Anticipatione della syllaba*, bei der nämlich die ausfüllende Note bereits die nachfolgende Silbe vorwegnimmt.

Wie sich im weiteren Verlauf der *Rudimenta musices* herausstellt, ist die genaue Gestalt von *Anticipatione della syllaba*, *Anticipatione della nota* und *Cercar della nota* häufig vom melodischen Kontext abhängig. Und es überrascht nicht, dass Analogien zu Mylius' Darstellung in diesem Punkt auch in den Beispielen Bernhards festzustellen sind. Dennoch ist keinem der beiden Autoren daran gelegen, den *Accento* und seine *Derivationen* in allen Erscheinungsformen eindeutig zu kategorisieren und systematisch zu erfassen. Eine solche Zusammenfassung ist einerseits philologisch nahezu unmöglich, andererseits sind die Unterschiede zwischen den einzelnen Phänomenen bisweilen äußerst subtil, die Grenzen fließend, weswegen Mylius es zu Ende seiner Abhandlung vorzieht, das nähere Verständnis dieser Manieren, wie wir noch sehen werden, dem Leser auf eine andere, nicht weniger anschauliche Weise zu vermitteln.

In den *Rudimenta musices* nehmen die Ausführungen zur „lieblichen/ artigen und zierlichen Sing-Art“ mit insgesamt 35 Seiten den zentralen Platz innerhalb des Lehrstoffes ein. Anschließend nimmt Mylius, nach einer kurzen Erläuterung italienischer und lateinischer Termini des musikalischen Sprachgebrauchs, die eingangs des Werkes begonnene allgemeine Musiklehre nochmals auf. An Stelle der Theorie tritt daraufhin die Praxis: In Gestalt mehrerer bis zu fünfstimmiger untextierter Kanons sowie einer solistischen Übung in halben Noten werden hier vor allem die Intervalle anhand eines melodischen Kontextes eingeübt. Daran schließen sich weitere fünfzehn untextierte Sätze an. Den Abschluss bildet eine Serie geistlicher Lieder<sup>24</sup>.

Allein quantitativ übertrifft Mylius' Abhandlung zum gesanglichen Vortrag die Bernhards deutlich. Auch inhaltlich stellt sie zweifellos mehr dar als nur einen „Auszug aus Bernhards Gesangslehre“, wie Müller-Blattau befindet<sup>25</sup>. Vielmehr handelt es sich um eine teilweise Paraphrase von Bernhards Werk, in die zahlreiche eigene Beobachtungen einfließen, welche zum einen Bernhards Traktat ergänzen, zum anderen, zumindest in einzelnen Punkten, eine stilistische Fortentwicklung desselben musikalischen Vokabulars erkennen lassen. Die Vielfalt Mylius' eigener Notenbeispiele bietet dem Leser darüber hinaus weiter reichendes Anschauungsmaterial. Hierin besteht ein besonderer Vorzug des Myliusschen Traktats: Vielen Fragen zu den Manieren – etwa zu ihrer Gestalt, zu Kriterien ihrer Anbringung, zur bisweilen möglichen Synonymie zweier Phänomene – kommt der Autor bereits in seinen Erläuterungen entgegen, indem er dieselbe Manier in unterschiedlichen Zusammenhängen illustriert. Nicht zuletzt in der Zusammenschau mit den Beispielen Bernhards bietet sich dem Leser so ein umfassendes Bild von sängerischen Ausdrucksmitteln, die, obgleich mehr als drei Jahrzehnte später, für die musikalische Praxis offenbar noch immer weitgehend bedeutungsgleich sind.

Dass Mylius über den Weitblick eines hervorragenden Lehrmeisters verfügte, wird besonders an dem die *Rudimenta musices* beschließenden „praktischen Teil“ deutlich. Bieten viele andere deutsche Gesangstraktate des 17. Jahrhunderts als Abschluss des Lehrstoffes eine Reihe von Literaturstücken auf, die, meist in ansteigendem Schwierigkeitsgrad, zwar die technischen

24 Offenkundig ist Mylius' Gesangslehre nicht als linear durcharbeitender Kursus konzipiert. Wie mehrere Verweise des Autors im Verlauf des Textes zu erkennen geben, sind die längeren Musikbeispiele, die fast die Hälfte des Bandes ausmachen, nur aus Gründen der Überschaubarkeit am Ende der Erläuterungen platziert und nicht als separater Appendix zu betrachten. Vielmehr fließen sie in das jeweilige Stoffgebiet mit ein.

25 Müller-Blattau (wie Anm. 1), Einleitung, S. 8. Während sich Müller-Blattau allem Anschein nach zumindest einen oberflächlichen Eindruck von den *Rudimenta musices* verschaffen konnte, kannte Robert Eitner das Werk offenbar nicht aus eigener Anschauung (vgl. ADB 23, S. 144f., EitnerQ 7, S. 131).

Anforderungen an den werdenden Sänger illustrieren, jedoch zur Frage der Manieren nur wenig weiter führende Informationen liefern, so legt Mylius gerade hierauf ein besonderes Augenmerk, indem er die Präsentation der einzelnen „Kunst-Stücke“ durch ein in seiner Art einzigartiges Supplement ergänzt: Anhand einer Serie von 16 eigenen Kompositionen – geistlichen Liedern für Sopran und Generalbass – bezeichnet der Autor Ort und Art der jeweils anzubringenden Manier im Verlauf jedes einzelnen Stückes<sup>26</sup>. Durch den Zusatz „acc.“ (für *Accento*), „cer. not.“ (*Cercar della nota*), „ant. syll.“ (*Anticipatione della syllaba*) etc. sowie mit Hilfe von Punktsymbolen im Notentext (zur genauen Platzierung der jeweiligen Manier zwischen den gedruckten Noten) versieht er die Melodie der Singstimme mit einer Vielzahl von Vortragszeichen, mit deren Hilfe die musikalische Umsetzung akkurat vorgegeben wird<sup>27</sup>.

So folgt der textlichen Darstellung eine erstaunlich detailgenaue Illustration, ergibt sich doch für den Betrachter, der mit den Anwendungsmodi der Manieren nicht vertraut ist und nicht auf den Anschauungsunterricht eines fachkundigen Lehrers oder das Vorbild kompetenter Sänger zurückblicken kann, aus dem Traktat allein nur ein unscharfes Bild. Den 16 Liedern – wir nennen sie im Folgenden Anwendungsbeispiele – kommt daher innerhalb der Quelle besondere Bedeutung zu.

Im Hinblick auf die Manieren enthalten die monodischen Sätze eine Reihe unterschiedlicher Informationen. Was etwa die ‚Manierendichte‘ im Satzverlauf angeht, so fällt bereits bei einer oberflächlichen Durchsicht auf, dass in Passagen syllabischer Textunterlegung und mäßiger rhythmischer Bewegung, also in der Mehrheit der verwendeten musikalischen Texturen, in fast jedem einzelnen Takt eine oder mehrere (bis zu vier) Manieren platziert werden. Ihr Einsatz erfolgt dennoch relativ homogen, Häufungen sind eher selten. Zudem wird deutlich, dass bestimmte Manieren ihren Platz bevorzugt an Phrasenanfängen (vor allem *Accento*, *Cercar della nota*) beziehungsweise an Phrasenenden (*Accento*) haben, und dass die *Anticipatione della nota*, Mylius’ textlichen Erläuterungen entsprechend, häufig mehrmals hintereinander zum Einsatz kommt, vor allem bei schrittweisem Melodieverlauf.

Die 16 Lieder nehmen durch die Applikation der Manieren in unterschiedlichen melodischen Kontexten eine klangliche Gestalt an, die dem modernen Hörer zunächst befremdlich anmutet, da die Unterschiede zwischen ausnotierter Melodie und klingender Gestalt zahlreich sind und überdies aufgrund der Manieren die Vortragsweise vom heute allgemein üblichen Kunstgesang merklich abweicht. Notiert man die Manieren, den Beispielen Mylius’ folgend, in Notenwerten aus, so wird ersichtlich, dass vor allem *Accento*, *Anticipatione della syllaba*, *Anticipatione della nota* und *Cercar della nota* der Singstimme subtile melodische Details hinzufügen und den zugrundeliegenden Rhythmus in feinen Gradationen abwandeln. Eine reizvolle Eigenschaft dieses Manierengebrauchs liegt somit in einer Art fein differenzierter ‚Inkongruenz‘ von geschriebener Melodieführung beziehungsweise notiertem Sprachrhythmus und der durch die Manieren erlangten, klingenden melodisch-rhythmischen Gestalt. Hinzu

26 Mylius (wie Anm. 9), S. [80]: „Damit aber auch unten in der *Praxi* die Knaben obbesagte Kunst-Stücke finden/ und mercken mögen wo sie am bequemsten anzubringen/ als habe ich solche mit halben Worten unter oder ober das *Systema Musicum* gezeichnet/ damit sie so dann inskünfftige in andern Stücken solche ohne Bezeichnung selbst *practiciren* und nützlich anwenden können [...]“

27 Trotz solcher Hilfsmittel ist in den Beispielen dennoch eine Reihe von uneindeutigen Lesarten festzustellen, sei es infolge der notationstechnischen Grenzen bei der typographischen Wiedergabe, sei es durch Mylius’ nicht immer konsequentes Vorgehen bei der Setzung der Zeichen. In Zusammenhang mit unserer Transkription werden diese Fälle im kritischen Bericht diskutiert.



kommen überraschend viele Trilli, mit denen weit mehr als nur kadenzierende Passagen ausgestaltet werden – gleichwohl der Autor noch einige Seiten zuvor empfiehlt, dass „ein Sänger [...] das *trillo* sparsam und an gewisse[n] Oerter[n]“ anbringen solle<sup>28</sup>.

Nicht nur in diesem letzten Punkt gewinne der Leser der *Rudimenta musices* ohne die Anwendungsbeispiele ein ungenaues Bild von der Umsetzung der Manieren im musikalischen Text. Vor allem *Accento*, *Anticipazione della syllaba*, *Anticipazione della nota* und *Cercar della nota* wären für den Nichtkundigen ohne eine solche Demonstration kaum stilgerecht zu platzieren.

Überdies lassen Mylius' Beispiele deutlich werden, dass die Manieren nicht primär als rhetorische Gestaltungsmittel, also im Dienste einer künstlerischen Ausdeutung des konkreten Textinhaltes, anzuwenden sind: Zu häufig sind hier die Momente, in denen Textinhalt und Manier auf einer gemeinsamen Bedeutungsebene keine sinnvolle Entsprechung finden. Noch sind sie nützliche Hilfsmittel bei der Akzentuierung des Melodieverlaufes: Viele von ihnen fallen auf schwache Textsilben und dürften somit kaum als Betonungen und ebenso wenig als formelhafte Klauseln aufzufassen sein. Vielmehr können wir annehmen, dass die Manieren an sich in der Darstellung von Mylius primär zweckungebunden sind und in ihrer Hauptbedeutung schlicht Konventionen eines zeitgenössischen Stimmgebrauchs, moderner Gesangsästhetik darstellen, deren Anwendung mehr vom Grundaffekt der betreffenden Komposition, vom Tempo und vom Verlauf der Melodie bedingt ist, weniger bis kaum jedoch von der inhaltlichen Bedeutung der einzelnen Wörter, auf denen sie platziert werden. Manieren haben somit nicht den Charakter fakultativen Zierrats im Sinne requisitenhafter Dekoration, über deren Anbringung der Vortragende nach Gutdünken beziehungsweise von signifikanten Textelementen motiviert befinden mag. Stattdessen sind sie als stileigene, unverzichtbare ‚Vortragsmittel‘ bei der avancierten Gestaltung eines zugrundeliegenden Affektes zu verstehen, als essentielle Vokabeln eines stilistischen Idioms, das sich dem Betrachter erst im harmonischen Zusammenwirken seiner Elemente voll erschließt. „Italienische Manier“ als Synonym für hochentwickelten Kunstgesang ist folglich nicht als eine Spielart punktueller vokaler ‚Verzierungskunst‘ zu begreifen, sondern als eine umfassende, obschon klar kodifizierte gesangliche ‚Gesamtästhetik des Vortrags‘.

Wie bereits angedeutet, stellen die Manieren, wie Bernhard und Mylius sie erläutern, keineswegs individuelle ‚Neuerfindungen‘ einzelner Autoren oder gar ‚bizarre Modernismen‘ dar. Vielmehr repräsentieren sie die wohl am weitesten entwickelte Ausprägung der italienischen Gesangkunst nördlich der Alpen. Hinsichtlich ihrer Inhalte stehen beide Verfasser in einer Linie mit den eingangs aufgeführten deutschen Gesangstraktaten des 17. Jahrhunderts. Ein grundlegender Unterschied zwischen diesen Werken und den Schriften Bernhards bzw. Mylius' liegt indes in der Art der Behandlung der einzelnen Phänomene: Während Praetorius, Herbst, Crüger und Printz die Manieren (speziell den *Accento*) anhand eines enormen Fundus an Exempeln in so vielen Einzelgestalten wie nur möglich zu erfassen suchen, wählen Bernhard und Mylius die Aufspaltung desselben Phänomens auf mehrere, untereinander leicht differierende Subspecies, vermitteln deren Hauptcharakteristika und machen somit dem Leser

28 Vgl. Mylius (wie Anm. 9), S. [50]. Ähnlich lautet Bernhards Anweisung zur Verwendung des Trillo; vgl. dessen *Von der Singe-Kunst* (wie Anm. 1), S. 33.

gleichsam das ‚Wesen‘ der einzelnen Manier begreiflich<sup>29</sup>. In diesem Sinn ist auch jene Besonderheit von Mylius' Werk zu verstehen, die in den 16 Anwendungsbeispielen zum Ausdruck kommt: Die im Detail beantwortete Frage nach Wahl und Gestalt der Manieren sowie nach der Frequenz ihrer Anbringung im musikalischen Verlauf. Die Verschiedenheit der Darstellung von Praetorius/Herbst/Crüger/Printz hier und von Bernhard/ Mylius dort liegt also vor allem im methodischen Ansatz, kaum jedoch in der Beschaffenheit des Lehrstoffes.

Wir können daher davon ausgehen, dass die in Mylius' geistlichen Liedern abgebildete gesangliche Ästhetik nicht die Ansicht eines einzelnen Lehrers und seines Schülers darstellt, sondern eine verbreitete Auffassung mehrerer aufeinanderfolgender Generationen von Kapellmeistern wiedergibt. Dabei ist unerheblich, dass sie am anschaulichsten ausgerechnet im Zeugnis eines Meisters überliefert ist, dessen künstlerischer Einfluss auf die Musikgeschichte nach bisherigem Wissensstand als kaum nennenswert einzustufen ist. Gleichzeitig ist zu betonen, dass Mylius mitnichten eine antiquierte Auffassung eines Gesangsvortrages vertritt<sup>30</sup>, wird doch die manierenreiche Singart, die sich in Mylius' Schrift manifestiert, gerade auch von einer Reihe zeitgenössischer Gesangslehrwerke geteilt. Und die Tatsache, dass noch mehr als zwei Generationen später Jakob Adlung (1758) die *Rudimenta musices* als „eins von den brauchbarsten Musikbüchern vor die Schulen“ wertet, scheint gar für eine anhaltende Bedeutung ihrer Inhalte zu sprechen<sup>31</sup>.

Der enge Bezug der *Rudimenta musices* zu Bernhards Gesangstraktat legt überdies nahe, dass die darin illustrierte Vortragsweise, zumindest in weiten Teilen, auch für die Jahrzehnte vor dem Erscheinen der Schrift Gültigkeit beanspruchen kann. Angesichts der so zahlreichen inhaltlichen Analogien beider Traktate sind Mylius' Anwendungsbeispiele gleichsam als die ‚praktische Demonstration‘ der Bernhardschen Lehre zu werten. Dass auch hier – über drei Jahrzehnte nach der vermutlichen Abfassung von Bernhards Text – zumindest vereinzelt Abstriche zu machen sind, steht außer Frage. Dennoch können wir annehmen, dass der Großteil Mylius' ästhetischer Charakteristika auch auf deutsches Repertoire der Mitte, wenn nicht der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Anwendung finden dürfte.

Um es noch etwas weiter zu fassen: Es besteht Grund zu der Annahme, dass die von Mylius beschriebenen Manieren und die Art ihrer Verwendung kein reines ‚Seicento-Phänomen‘ darstellen. Angesichts einer jahrhundertelangen Pflege abendländischen Kunstgesanges erscheint es problematisch, sie allesamt als spezifische ‚Neuentdeckungen‘ der *Seconda Pratica* zu verstehen, sprich: als Stilelemente, die erst mit der Suche nach expressiven musikalischen

29 Praetorius gebraucht allein zur Darstellung des *Accento* 46, Herbst gar 60, Crüger 42 und Printz immerhin 38 unterschiedliche Einzelbeispiele. Bernhard zieht zur Illustration der diversen *Accento*-Typen insgesamt lediglich zwölf, Mylius sieben einzelne Exempel heran. Die Beispiele Praetorius' oder Herbsts lassen sich indes in ihrer musikalischen Substanz sehr wohl auch mit Bernhards/Mylius' Terminologie erfassen.

30 Zu der Annahme, ein womöglich verbitterter, alternder Meister (Mylius ist 1685 noch nicht fünfzigjährig) wollte seine Ansichten gegenüber jüngeren Zeitgenossen und angesichts aktueller Moden durch eine Publikation verteidigen, finden sich in seinem Werk keinerlei Anhaltspunkte.

31 Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, Reprint Kassel u. a. 1953 (= DM 1/4), S. 613, 621. Adlung hebt im Abschnitt *Von der Singekunst* das fünfte Kapitel der *Rudimenta musices* explizit hervor und zitiert die Manieren im einzelnen. Interessanterweise charakterisiert er (ebd., S. 621) die Mylius-schen Manieren des Vortrags, im Gegensatz zu den Manieren der Komposition (also jenen, „welche [...] mit auf das Papier geschrieben werden“), explizit als „die eigentlichen Sängermanieren, welche man nicht leicht zu den Noten setzt.“ Zum Fortbestehen mehrerer der genannten Stilmittel im 18. Jahrhundert vgl. unten Anm. 33.

Gestaltungsmitteln zu Ende des 16. Jahrhunderts ex novo geschaffen und zusammen mit neuen kompositorischen Tendenzen in Gebrauch gekommen sein sollten. Zu klären bleibt, ob nicht vergleichbare Finessen des Vortrags, besonders die genannten Arten subtiler Verzahnung von Text und Melodik, bereits seit langem existierten, jedoch erst im Kontext der sich entwickelnden Stilistik frühbarocker Komposition und der veränderten, die Affekte betonenden musikalischen Ästhetik vermehrt und in vielfältigerer Gestalt zum Einsatz kamen und so gerade in ihrer Funktion als Distinktiv eines modernen Vortrags an Bedeutung gewannen<sup>32</sup>. Könnte es also sein, dass erst als Reaktion auf diese Entwicklung das Bedürfnis aufkam, die profiliertesten unter den Stilmitteln mehr oder weniger analytisch zu erfassen und in divulgativen Schriften festzuhalten? Sollte dies zutreffen, so dürfte unser heutiges Verständnis von der Ästhetik gesanglicher Darstellung auch im Hinblick auf die Zeit vor der *Seconda Pratica* in grundlegenden Punkten zu hinterfragen sein.

Indes kann ausgeschlossen werden, dass die seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht mehr nur in mündlicher Überlieferung verbreiteten Manieren lediglich während weniger Jahrzehnte in Gebrauch blieben und daraufhin in Vergessenheit gerieten: Vielmehr wurde noch lange nach Mylius an einer Singart festgehalten, die der von ihm beschriebenen zumindest in Grundzügen ähnelt. Dass sich dabei die Stilmittel und die Arten ihrer Anwendung allmählich veränderten, steht außer Frage, wie, etwa für den deutschen Sprachraum, u. a. an Gesangslehrbüchern des 18. Jahrhunderts festzumachen ist. Dennoch ist ein Weiterbestehen vergleichbarer Phänomene – verschiedene Arten des *Accento* werden fortan meist unter der Kategorie ‚Vorschlag‘ geführt – sehr wohl erkennbar<sup>33</sup>. Die oben konstatierte ‚Inkongruenz‘ zwischen Notenbild und Klangbild, zumal jenes ‚Ziehen und Schleifen der Noten‘, wie Bernhard es zur Darstellung gewisser Affekte fordert<sup>34</sup>, dürfte also noch lange nach Mylius die vokale Praxis charakterisiert haben. Unser heutiges Bild eines Vortrags solistischer Vokalmusik für die Zeit zwischen Frühbarock und Empfindsamkeit ist vor diesem Befund in jedem Fall zu korrigieren<sup>35</sup>.

32 So erinnert z. B. die *Anticipatione della nota* deutlich an das Phänomen der *Liqueszenz* im gregorianischen Choral, der angedeuteten Vorwegnahme des Folgetones auf die gleiche Silbe. Und auch das gregorianische *Quilisma* ist bestimmten Erscheinungsformen des *Cercar della nota* nicht unähnlich.

33 Vgl. etwa Matthesons (wie Anm. 16, S. 112 ff.) Beschreibung des „Accents“; ferner Johann Friedrich Agricolas Bemerkung zum *Cercar della nota* und die Art, wie dieses ihm „zu unsern Zeiten, auch bey einer groben Menge wälscher Sängers“ – unangenehm – auffällt (*Anleitung zur Singkunst*, Berlin 1757, Reprint Leipzig 1966, S. 20). Diverse Phänomene der *Accento*-Familie werden, neben Agricola, z. B. auch in den Lehrwerken von Kürzinger, Marpurg und Hiller, obgleich meistens unter anderer Bezeichnung, genannt (vgl. Agricola, *Anleitung*, II. Hauptstück: „Von den Vorschlägen“; Ignaz Franz Xaver Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren*, Augsburg 1763 (5/1821), S. 32 ff.; Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders*, Berlin 1763, II. Teil, Kap. 18; Johann Adam Hiller, *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*, Leipzig 1780, Kap. IV). – Selbst Heinrich Christoph Koch, der in seinem *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt/M. 1802, Reprint Kassel u. a. 2001, Sp. 311) stets Wert darauf legt, veraltete Phänomene von gebräuchlichen zu trennen, führt das *Cercar della nota* als ein offenbar nach wie vor übliches Stilmittel des Gesangsvortrags an und veranschaulicht es sogar durch ein Notenbeispiel. Ignaz Jetteles’ *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839), Gustav Schillings *Universal-Lexicon der Tonkunst* (Stuttgart 1840), das *Musikalische Fremdwörterbuch* von Friedrich Krätzschmer (Leipzig 1852, 2/1861) sowie das *Musikalische Conversations-Lexikon* von August Reissmann (Leipzig ca. 1872), ja sogar RiemannL (Berlin 11/1929) erwähnen das *Cercar della nota*. Allerdings wird unter diesem Begriff nun mehrheitlich jenes Phänomen umschrieben, das in Traktaten des 17. Jahrhunderts *Anticipatione della nota* heißt. – Eine Untersuchung zur Gesangspraxis des 19. Jahrhunderts durch den Verf. ist derzeit in Vorbereitung.

34 Vgl. oben Anm. 6.

35 Eine Einspielung von Mylius’ Anwendungsbeispielen ist bereits vorgesehen.

Zu einer Klärung der hier aufgeworfenen Fragen sind freilich eingehende Untersuchungen zur Geschichte des Kunstgesanges erforderlich. Bereits jetzt lässt sich jedoch erahnen, dass im Sinne einer historisch orientierten Wiedergabe von frühbarocker und barocker Vokalmusik gegenüber dem Status quo gewisse Veränderungen zu erwägen sind: So, wie es notwendig ist, noch vor dem eigentlichen Singen die historische Diktion der jeweiligen gesungenen Sprache zu rekonstruieren, so ist ein verständiger Manierengebrauch – gleichsam die korrekte ‚Prononciation der Melodie‘ – in gleicher Weise unabdingbar. Die musikwissenschaftliche Auswertung historischer Tonaufnahmen, die heute noch an ihren Anfängen steht, mag bei der Erforschung des Gesangsvortrags vergangener Jahrhunderte weitere wertvolle Erkenntnisse bereithalten. Indes schieben die *Rudimenta musices* von Wolfgang Michael Mylius hier gleichsam den Vorhang ein Stück weit zur Seite und eröffnen den Blick auf eine Singkunst von bemerkenswertem ästhetischem Reichtum.

Als Anhang I folgt zunächst die vollständige Wiedergabe des Quellentextes, des fünften Kapitels aus Mylius' *Rudimenta musices*, „Von der lieblichen/ artigen und zierlichen Sing-Art“, einschließlich sämtlicher Musikbeispiele. Daran schließt sich die moderne Edition der 16 geistlichen Lieder an. Dabei ist die Singstimme zunächst in ihrer Originalgestalt wiedergegeben. Darüber hinaus wurde der Versuch unternommen, die Melodie mit einer Umschrift zu versehen, bei der die Manieren (in einem zusätzlichen System) rhythmisch ausnotiert wurden. Nach zwei Faksimiles (Anhang II) folgt abschließend als Anhang III der kritische Bericht.

Der Edition der Anwendungsbeispiele ist im Hinblick auf eine praktische Wiedergabe zweierlei voranzuschicken:

1. Nicht ohne Grund wählt Mylius für die Veranschaulichung der Manieren im Verlauf der Kompositionen nur textliche Siglen und vermeidet es, *Accenti*, *Anticipationi della nota* etc. in Notenwerten zu fixieren: Zum einen sieht er offenbar die optische Konditionierung des Ausführenden voraus, zum anderen ist er sich der engen Grenzen des abendländischen Notationssystems (zumal des ihm zu Verfügung stehenden Typendruckes) bewusst. Es ist daher hinsichtlich der praktischen Umsetzung der einzelnen Ausdrucksmittel mit Nachdruck auf den lediglich approximativen Charakter der schriftlichen Wiedergabe, insbesondere in rhythmischer Hinsicht, zu verweisen. Nicht zu vergessen sind ferner Mylius' wiederholte Hinweise auf eine subtile vokale Gestaltung der Manieren, sodass etwa der *Accento* „gelinde und ohne grossen Stoß des Halses gezogen [...] wird“ oder die *Anticipatione della nota* „mit einem ganz gelinden Zug der Stimme/ und nicht mit einem groben Riß gemacht werden müsse“<sup>36</sup>. Die Ausführung der Beispiele mithilfe unserer Edition erfordert daher vom Ausführenden ein nicht unerhebliches Abstraktionsvermögen.

2. Bei einer näheren Betrachtung der Beispiele wird deutlich, dass, wie bereits angedeutet, die Positionierung der Manieren mehrheitlich nicht aus dem konkreten Inhalt der betreffenden Textpassage motiviert ist, sondern vor allem auf den Grundaffekt des Satzes zurückzuführen ist. Dies bedeutet, dass der einzelnen Manier nicht notwendigerweise die Funktion eines ‚Gestaltungsmittels‘ der jeweiligen Wortbedeutung zukommt. Vielmehr ist anzunehmen, dass es ästhetische beziehungsweise stilistische Konvention, nicht unbedingt darstellerische ‚Rhetorik‘ ist, die hinter der einzelnen Applikation steht. Die empirische Tatsache, dass sich diese Konvention, die dem modernen Ohr zunächst Gewöhnung abverlangt, am wenigsten durch

36 Mylius (wie Anm. 9), S. [53], [56].

eine systematische Analyse, sondern eher durch die schlichte und unvoreingenommene Nachahmung von Mylius' Beispielen erfassen lässt, ist eine der Hauptmotivationen für die vorliegende Veröffentlichung. Es ist indes offenkundig, dass ein musikalischer Vortrag dieser Kompositionen, Mylius' Direktiven folgend, dank der Manieren ein ungeahntes Maß an gesanglicher Expressivität und ästhetischem Reiz entfaltet, weswegen dem Leser eine praktische Umsetzung dieser Beispiele ausdrücklich zu empfehlen ist.

## Anhang I

Mylius, *Rudimenta musices*, S. [43] ff.

[43] Das Fünffte Stück

Von der lieblichen/ artigen und zierlichen Sing-Art.

Was soll ein Knabe oder Sänger vor Eigenschafften an sich haben?

Erstlich soll ein Knabe oder Sänger von Natur eine schöne/ liebliche/ bebende und zum *trillo* bequeme Stimme und glatten runden Hals haben.

[44] Zum andern/ daß er einen steten langen Athem/ ohne viel *respiriren* oder Athem holen/ halten könne.

Zum dritten/ daß er eine von den vier Haupt-Stimmen/ als *Discant, Alt, Tenor* und *Baß*, erwehle/ die er/ seiner Natur gemäß/ und nicht gezwungen/ haben und singen könne.

Aus welchen dreyen Stücken ieder Lehrmeister leicht abnehmen kan/ welcher Knabe zum Singen tüchtig oder untüchtig sey/ weil es eine grosse Sünde ist/ umb Gewinstens wegen/ einen Knaben zum Singen halten/ der weder Natur/ Leibes-*Constitution, Inclination*, noch bequeme Stimme hat/ damit solchem nicht allein die Kosten aus dem Beutel gestohlen/ sondern auch die unwiederbringliche Zeit etwas anders und nützlichers zu lernen entzogen werden/ wofür sich ieder Lehrmeister fleißig hüten soll.

Wie fänget man ein Stück oder Gesang an?

Hierüber seynd gar ungleiche Meinungen. Die Herren *Italiänet*/ so von denen Teutschen allezeit den Vorzug haben wollen/ haben hierinnen absonderlich ihre *Capriciöse Köpffe*/ und lassen sich an keine gewisse Manier binden.

Etliche derselben fangen solchen im rechten Thone/ etliche im *Semitonio* oder in der vollen *Secunda* unter dem Thone an; etliche in der *Tertia* oder *Quarta*, von oben/ als auch von unten auf/ welche beyde letztere im *Texte* (wenn er nicht gelinde angesprochen wird) einen unanständigen *Raptum* oder *Riß* verursachen/ daher ich davor halte/ daß man einen Gesang mit einem halb gedämpfften *manierlichen*/ im *Semitonio* unter dem ersten Thone anfangen/ und also ferner fortfahre/ davon unten in dem *puncto cercar della nota* ein mehrers gesaget wird.

[45] Was brauchet man fürnemlich vor Kunst-Stücke zu einem zierlichen/ künstlichen und lieblichen Gesang?

Es haben sich viel vornehme alte Teutsche *Musici* bemühet/ dergleichen Gesetze und *Regeln* vorzuschreiben/ welche aus denen neuesten bewährtesten *Italianischen* und Teutscher *Musicorum* berühmten *Operen* solche Arten *colligiret*/ daß der Nachwelt/ absonderlich der lernenden Jugend/ ein Vorrath hierzu geschaffet/ dadurch sie zu einem künstlichen und zierlichen Singen gelangen möchte/ unter welchen hierzu Herr *Michael Praetorius, in tomo tertio Syntagmatis Musici fol. 229.* den Weg gebahnet; dem ist nachgefolget Herr *Johann Andreas Herbst*, gewesener Capellmeister zu Nürnberg/ welcher aus erst besagten/ und hernach aus Herrn *Danielis Bollii, Claud. Monteverde, Rovette, Francisci Ragnoni, Andr. Banchieri* und andern dergleichen berühmter *Autoren* Schrifften einen guten Theil solcher Arten zusammen gelesen/ darvon er zu seiner Zeit grossen Ruhm und Danck erworben. Daß aber solche Arten auch heutiges Tages alle solten angebracht werden können/ solches wil ich vernünfftigen und klügern Künstlern zu *judiciren* überlassen/ und deßwegen niemand verachten: Meines Orts wil ich auf empfangenen Entwurff und gute Nachricht meines wehrt zu lieben- und zu Ehrenden Lehrmeisters/ Herrn *Christophori Bernhardi*, ChurFürstl. Sächs. Hochbestalten Junger Printzen *Informatoris* und ältesten Capellmeisters/ welcher der allgemeinen Jugend zum besten einen guten Weg zeigen wollen/ demselbigen nachfolgen/ und damit auch andere/ sonderlich die Jugend/ eine Spur (zu einem zierlichen und manierlichen Singen zu gelangen) haben mögen; ist aus solchem/ so viel sich Gewissens wegen thun lassen wollen/ etwas ausgezogen und hieher gebracht worden.

[46] Wie viel sind Kunst-Stücke/ die man bey einem zierlichen Singen brauchet?

Von denen besten und berühmtesten *Italiänischen* Sängern hat man bißhero folgende angemercket: 1. *Fermo*. 2. *Forte*. 3. *Piano*. 4. *Trillo*. 5. *Accento*. 6. *Anticipatione della syllaba*. 7. *Anticipatione della nota*. 8. *Cercar della nota*. 9. *Ardire*. Zu diesem wil ich hinzu fügen/ was *Tremulo*, *gruppo*, *Tirata*, *variatio nota*, *passagio* und *applicatio textus* sey.

1. Was ist *Fermo*?

*Fermo*, kömmet von dem Lateinischen Wort *firmus*, und heist/ fest beständig/ und steiff/ anzeigend/ daß nicht allein ein Sänger über iedem *Clave* einen beständigen unwanckenden Thon und Laut von sich geben solle/ der weder in die Höhe noch in die Tieffe sich lencke/ (dergleichen die Knaben bey Anfang ihres Singenlernens sehr an sich haben und meist unterzuziehen pflegen;) sondern es ist auch ein solch fest halten der Stimme/ daß erstlich eine *Nota* gleich angestossen/ darauf sich das *trillo* bequem schicket/ wie drunten in dem Exempel bey dem *trillo* ausführlich zu sehen seyn wird.

Was ist [2.] *Piano* und [3.] *Forte*?

*Piano*, *più piano*, heist sanfft/ gantz sanfft/ und zeigen an/ daß man daselbst/ wo bey einer Stimme das *p.* oder *pp.* *ppp.* zu finden/ seine Stimme mäßigen/ und mit zurück gehaltener Stimme singen müsse/ dieses gebrauchet man in gantzen und halben *Tacten*/ darauf gemeiniglich das *forte* folget/ welches man mit diesen Wechselweise anbringt.

[47] *Forte* heist starck und frisch/ anzeigend/ daß/ wo bey einer *Nota* das *f.* zu finden/ man munter/ frisch und hertzhafftig daselbst singe.

Doch ist bey beyden zu mercken/ daß man nicht so plötzlich aus dem *piano* ins *forte* falle/ sondern allmählig die Stimme stärken/ und auch wieder fallen lassen solle/ daß daher das *piano* voran/ *forte* in der Mitten/ und wieder mit dem *piano*, bey denen *Noten*, wo man solche brauchet/ geschlossen werden müsse.

4. Was ist *Trillo*?

*Trillo* heist ein liebliches Sausen/ Zittern oder Wancken der Stimme über einer *Noten*. Solches ist ein schönes/ zier- und manierliches/ gleichwohl aber auch sehr schweres Kunst-Stück/ welches man iedem Knaben oder Sängern nicht wohl und genau fürmahlen kan/ als es wohl in der That beschaffen ist; Es wird auch solches nicht bey allen Sängern gefunden/ weil es eine sonderbare Gabe Gottes ist/ damit unter andern unvernünftigen Vögeln/ am meisten die *Canari-Vögel*/ und bey uns die *Nachtigall*/ mit grosser Verwunderung begabet sind/ daher es auch bey denen Sängern gar unterschiedlich gefunden wird/ und besser aus dem Gehöre zu lernen/ als durch einige Nachricht und vorgeschriebene *Noten* zu weisen.

Denn mancher Sänger hat ein vortrefflich *trillo* von der Brust/ und also gleich *accomodixend*; ein ander hat ein schwach bebend *trillo*, welches denn nicht so *rar* als das vorige/ und gemeiniglich die *falsetixenden* zu haben pflegen.

Wie wird das *trillo* gemacht?

Ab- und Aufwärts/ welches Erste das beste und angenehmste/ und natürlich am bequemsten fällt/ da hingegen bey dem andern (ob es gleich auch gut ist) man leicht mit der Stimme verfallen/ und aus dem *Tono* weichen kan.

[48] Das aufsteigende und



absteigende *trillo*.

In dergleichen *Noten* muß sich ein Knabe fleißig üben/ solche erst langsam/ daß man ieden Thon fein rein hören kan/ und denn nach und nach geschwinder/ damit Brust/ Halß und Gurgel hierzu gewehnet/ endlich der Thon von der Brust wohl/ scharff und bebend ansprechen möge/ welches die Übung bald zeigen/ ob ein Knabe tüchtig oder untüchtig hierzu seyn wird.

Wenn aber das *trillo* mit dem *forte* und *piano* verwechselt und verdoppelt wird/ giebt es einem Stücke eine sonderbahre Zierde und Anmuthigkeit/ auf folgende Weise:

[49]

Ist denn erlaubt aller Orten das *trillo* zu gebrauchen?

Nein/ nicht aller Orten. Denn gleich wie gar zu viel Würtze die Speisen verderben/ so machen dieses und andere Kunst-Stücke/ zu oft und viel angebracht/ einen Gesang oder Stück benebenst dem *Text* gantz unvernemlich/ daß man nicht weiß was gesungen wird/ daher man an den *Italänern* mercket/ daß sie meist im Absteigen des Gesanges/ und wo die *Nota* einen *punct* hat/ das *trillo* anbringen. Irren derowegen diejenige gar sehr/ welche hierinnen keine Masse zu halten wissen/ und so wohl das *trillo*, als die andern Kunst-[50]Stücke ohn Unterscheid/ und gar zu oft hören lassen/ damit sie manch wohlgesetztes Stück über alle Masse verunzieren und zu nichte machen. Soll demnach ein Sänger merken/ daß er das *trillo* sparsam und an gewisse Oerter bringe/ als 1. im Absteigen des Gesanges und wo ein *punct* bey der *Noten* zu finden ist. 2. Wo etwa nach Beschaffenheit des Textes viel gantze oder halbe Schläge auf einander folgen/ und der *General-Baß* viel lauffende und springende *Noten* hat/ welches man leicht höret. 3. In denen *General-* und *Special-Cadentiis* oder Schlüssen/ wo ein Gesang in der Mitten und am Ende mit der *Fundamental-Stimme* in der *quint* oder *quart* zu schliessen pfliget. Niemahls aber soll ein Sänger ein Stück/ oder auch nach einer *Pausa* die *Nota* mit dem *trillo* anfangen/ welches ein greulicher Unverstand ist/ welches aus folgendem Exempel mit mehrern erhellet.



[51]

tr. tr. fermo. tr.

Sit no - men Do - mi - ni be - ne - di - - - - - ctum.

6 6 6 6

Detailed description: This musical exercise is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The vocal line features a series of quarter notes with trills (tr.) and a fermata (fermo.) over a dotted half note. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated as 6, 6, 6, 6.

[52]

tr. tr.

Herr, sie - he nicht an mei - ne Sün - de.

6 7 6 6 5

Detailed description: This exercise is in 3/4 time with a key signature of one flat. The vocal line has a descending eighth-note pattern with trills (tr.) and a fermata. The bass line has a descending eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated as 6, 7, 6, 6, 5.

tr.

Ich las - se dich nicht, du seg - nest, seg - nest mich denn.

6 6 5

Detailed description: This exercise is in 3/4 time with a key signature of one flat. The vocal line features a descending eighth-note pattern with a trill (tr.) and a fermata. The bass line has a descending eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated as 6, 6, 5.

tr. tr. tr. tr. tr.

Detailed description: This exercise is in 3/4 time with a key signature of one flat. The vocal line consists of a series of quarter notes, each with a trill (tr.), and a final fermata.

Kommen aber gar zu viel *Noten* mit *Puncten* im Absteigen des Gesanges vor/ so muß man mit solchen wechseln/ und zwischen diese mit einer andern *Manier* und gelinden Zug des Halses vorbey gehen lassen.

[53]

5. Was ist der *Accent*?

Der *Accent* ist ein solch Kunst-Stück/ welcher bey einer *Nota* mit einer gedämpfften und sanfften Stimme/ entweder von der *Linea* zum *Spatio*, oder vom *Spatio* zu *Linea* gelinde und ohne grossen Stoß des Halses gezogen und gemacht wird. Er kan auch nicht aller Orten/ sondern nur bey den *Syllaben*, so im Aussprechen lang fallen/ angebracht werden/ ausgenommen die letzten *Syllaben*, deren etliche es auch gar wohl leiden; *Ex. gr.*

a. a.

Ser - vi - te Do - mi - no in ti - mo - re.

Ser - vi - te Do - mi - no in ti - mo - re. —

Detailed description: This exercise is in 3/4 time with a key signature of one flat. The vocal line features a descending eighth-note pattern with accents (a.) and a fermata. The bass line has a descending eighth-note accompaniment.

[54]

Mei - ne Sec - le har - ret und ich hof - fe\_ auf sein Wort, und ich hof - fe auf sein Wort.

Mei - ne Sec - le\_ har - ret und ich hof - fe\_ auf sein Wort, und ich hof - fe\_ auf sein Wort.

Doch ist hierbey in acht zu nehmen/ daß in zweyen auf einander folgenden *Noten* nicht alle beyde/ sondern nur Wechsels-weise/ eine umb die andere kan mit einem *Accent* bezieret werden.

### 6. Was ist *anticipatione della syllaba*?

Es ist droben von solchem Kunst-Stück allbereit etwas gesagt worden/ wie nemlich ein Gesang anzufangen sey/ welches billich in diesem und folgendem *Punct Cercar della nota* kan mitgezogen werden/ daß man sich dieser beyden wohl gebrauchen könne/ und bedeutet *anticipatione della syllaba*, daß man eine zur folgenden *Nota* gehörende *Syllabe* auch der vorhergehenden etwas zutheile/ und wird gebraucht wenn die *Noten* eine [55] *Secunda* (selten aber bey andern) steigen oder fallen/ daß also ans Ende der vorhergehenden *Noten*, die *Syllabe* so zur folgenden gehöret/ geheftet wird.

Bey der *Tertia*, und wenn solche steigt oder fället/ lasset sich solch Kunst-Stücke noch füglich anbringen/ allein es leidens nicht alle Wörter/ denn etliche einen grausamen Riß geben/ wie ein verständiger Lehrmeister mit etlichen es versuchen kan.

Pa - ra - tum cor me - um De - us. Psal - lam, psal - lam De - o me - o.

Pa - ra - tum cor me - um De - us. Psal - lam, psal - lam De - o\_ me - o\_.

### 7. Was ist *anticipatione della nota*?

Dieses bedeutet /daß man einen Theil der vorhergehenden *Note* zur folgenden ziehet/ und ist am füglichsten anzubringen/ wenn die *Nota* eine *Secunda* steigt und fället; *Ex. gr.*

[56]

Laß mei - ne Sec - le, mei - ne Sec - le le - ben\_.

Laß mei - ne Sec - le, mei - ne Sec - le\_ le - ben\_.

Hier ist auch zu mercken/ daß es mit einem gantz gelinden Zug der Stimme/ und nicht mit einem groben Riß gemacht werden müsse.

### 8. Was bedeutet *cercar della nota*?

*Cercar della nota* heist ein suchen der *Nota*, und wird gebraucht im Anfange oder Fortgange der *Noten*. Im Anfange der *Noten* setzet man nechst unten im *Semitonio* oder in der *Secunda minore* an/ und zeucht

allmählig/ nicht mit vollem Halse und starckem Riß (wie ihrer viel aus Unverstand gewohnet sind) sondern gelinde zum folgenden Thone/ welches Kunst-Stück der Verwandtschafft wegen kaum von dem *Accent* zu unterscheiden ist/ nur daß der *Accent* meist im Anfang und Ende einer *Noten* gebraucht/ dieses aber sonst in Viel-*Syllbigten* Wörtern kan angebracht werden.

[57]

Lau - da - bo no - men tu - um. Lau - da - bo no - men tu - um.

Im Fortgange der *Noten* schreitet man von der ersten zur andern/ entweder durch den nechsten Thon/ als durch die *Tertia* von oben und unten:

Ex - ul - ta - te De - o me - o, ex - ul - ta - te De - o me - o.

Ex - ul - ta - te De - o me - o, ex - ul - ta - te De - o me - o.

[58] In *Quarten*, *Quinten* und *Sexten* ist das *cervar della nota* wegen des *Textes* deutlicher Aussprache/ schwer und übel zu gebrauchen/ derowegen man allen Ubellaut billich meidet/ doch seynd Wörter so es leiden und auch wohl anzubringen ist.

### 9. Was bedeutet *Ardire*?

*Ardire* ist ein zitternder *Tremel* und schlechte Bewegung/ oder nicken des Halses und der Gurgel bey der letzten *Note* einer *Clausul*, welches mehr ein *vitium*, als ein Kunst-Stück des Singens ist/ und gemeinlich von den alten Sängern/ welche wegen des steten Athems die Gurgel nicht wohl mehr regieren können/ gebraucht wird/ absonderlich von den *Bassisten*, die von Natur kein gut *trillo* im Halse haben/ denen es noch so weit zuläßig/ wenn es nur nicht mit der *Cadentz* und letzten Schluß-*Noten* angebracht wird.

Hierauf folgen die übrigen/ von welchen ich noch einige Nachricht geben wollen/ ob sie gleich im Singen/ ausser was *passagio* und *applicatio textus* betrifft/ nicht gebräuchlich/ dennoch denen Knaben/ so etwa die *Instrumenta* begreifen und lernen wollen/ nützlich sind.

### Was ist *Tremolo*?

*Tremolo* ist ein Zittern der Stimme über einer *Noten* auf zweyen *Clavibus*/ und wird meist von den *Organisten* gebraucht/ welche es auch *Mordanten* oder Beisser zu nennen pflegen/ die weil solcher den nechsten *Clavem* mit berühre und anschläget. Solcher ist zweyerley/ *ascendens* und *descendens*, oder Auf- und Absteigend.

Es ist aber der *Tremulus ascendens* besser als der *descendens*.

[59] Von diesem kommen auch die *Tremoletti* her/ welche gantz geschwinde gemacht werden.

Tremulus ascendens. descendens.

Tremoletti.



Was bedeutet *gruppo* oder *groppi*?

*Groppi* heissen Kugeln oder Waltzen/ ist ein geschwind Auf- und Nieder-Wancken der Stimme/ so meistens von den *Instrumentisten*/ am wenigsten von Sängern gebraucht werden.

Sie seynd aber am bequemsten an den *Cadentzen*, *Final*- und Schluß-*Clauseln* anzubringen/ und klingen besser/ schöner und schärffer als die *Tremoletti* und *Tremuli*, *Ex. gr.*

[60]



Was ist *Tirata*?

*Tirata* heist ein Schuß oder Pfeil/ und ist ein langer Lauff/ auf- und abwärts durch das gantze *Systema Musicum*, einfach und doppelt/ nach dem ein Künstler solchen mit geschwinden *Noten* anbringen wil/ *Ex. gr.*



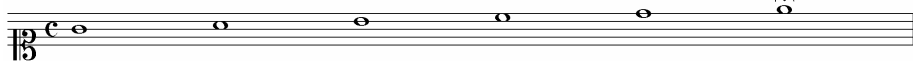
[61]

Was ist *Variatio notæ*?

Dieses ist eine solche Art/ da man nicht allezeit bey den *Noten* bleibt wie sie stehen/ sondern selbige auf unterschiedene Weise verändern kan. Vor diesem war hierinnen ein solcher Mißbrauch/ daß weder Sänger noch *Instrumentista* etwas geachtet wurde/ welcher nicht ein Stücke durchaus auf viel und unzehlige Arten verändern kunte/ welches aber heutiges Tages bey denen berühmten *Instrumentisten* im bessern Gebrauch ist/ daß sie einander ein *Thema* (etliche wenig *Tacte Noten*) geben/ (über solche *variiren*/ und solche zu hundert und mehrmahlen/ nach dem einer den andern zu übertreffen gedencket/ verändern /) welches aber im Singen heutiges Tages billich angebracht worden/ weil solch *Coloriren* oder Verändern der *Noten*, nur verursacht/ daß man den *Text* nicht versteht; derowegen man in Singe-Sachen gar wenig *variiren* soll/ zumahl wenn ein Stück mit schlechten *Noten* gesetzt ist/ daher ich hiernechst nur wenig *Exempla* Auf- und Abwärts beybringen wollen/ damit die Jugend hiervon nur einen Vorschmack habe/ weil doch das Ubrige in die *Composition* läufft/ und mit ihrem Verstand so leicht nicht kan begriffen werden.

In Semibrevis ascendendo.

&c.



Variatio 1.



[62]

[Variatio] 2.



[Variatio] 3.



[Variatio] 4.



[Variatio] 5.



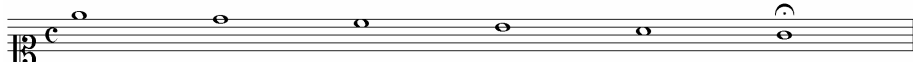
[Variatio] 6.



[63]

In Semibrevis descendendo.

&c.



Variatio 1.



[Variatio] 2.



[Variatio] 3.



[Variatio] 4.



[Variatio] 5.



[64]

[Variatio] 6.

In Minimis ascendendo.

&amp;c. Variatio 1.

[Variatio] 2.

[Variatio] 3.

[65]

[Variatio] 4.

[Variatio] 5.

[Variatio] 6.

[66]

In Minimis descendendo.

&amp;c. Variatio 1.

[Variatio] 2.

[Variatio] 3.

[Variatio] 4.

[67]

[Variatio] 5.



[Variatio] 6.



In Semiminimis ascendendo.

&amp;c.



Variatio 1.

[Variatio] 2.



[Variatio] 3.

[Variatio] 4.



[68]

[Variatio] 5.

[Variatio] 6.



In Semiminimis descendendo.

&amp;c.

Variatio 1.



[Variatio] 2.

[Variatio] 3.



[69]

[Variatio] 4.



[Variatio] 5.

[Variatio] 6.



Es könten dergleichen mehr Veränderungen über diese *Noten*, wie auch über alle *Intervalla*, als durch die *Tertz*/ *Quart*, *Quint*, *Sext*, und so fort &c. hierbey gesetzt werden/ allein weil das Wercklein gar zu groß und weitläufftig wurde/ und es zu solcher *Information* (als zur Nachricht) achte/ als wil ich solchen mit Fleiß einziehen/ und es dabey bewenden lassen.

Bey diesen und dergleichen Veränderungen der *Noten* hat ein Knabe zu merken/ daß er solche nur/ wenn er alleine und zum höchsten selbst andere singet/ anbringen könne/ bey einem fünff- oder mehrstimmigen Sing-Stücke/ würden ohnfehlbar gegen die anderen Stimmen *Vitia Compositionis* erfolgen/

welche nicht wohl zu dulden/ ob es gleich im Orgel-Werck zu finden/ und zuläßig ist/ welches sie ebenmäßig auch bey dem folgenden Kunst-Stück *passaggio* wohl in acht nehmen sollen.

[70]

Was ist *Passaggio*?

*Passaggio* oder *passaggi* seynd eigentlich Durchgänge/ Veränderungen der grossen *Noten* in kleine/ und geschwinde Läufllein/ welche theils gerade Stufen-weiß/ oder durch *Intervalla* auf- und absteigen/ und sich wieder zu dem *Clave* wenden/ wovon sie erstes mahl abgegangen. Von solchen ist aber allhier meine Meinung nicht/ sondern bin gesonnen denen Knaben einige Muster und Arten vorzuschreiben/ wie sie in den *Cadenzen*, *Clausulis formalibus* oder bey den Schluß-*Clauseln* des *General-Basses*, so sie allein/ oder mit zwey Stimmen singen/ absonderliche geschwinde Läufe und Veränderungen der *Noten* daselbst machen können/ welche/ wenn sie mäßiglich angebracht werden/ die Zuhörer höchst *contentiret* und vergnüget.

Es seynd aber die *Passaggi* zweyerley:

Eine die von oben absteiget/ und mit dem *Fundament* oder *General-Baß* eine *Quinta* machet;

Die andere steigt von unten auf und machet mit dem *Fundament* oder *General-Baß* eine *Quart* und *Tertia*, daher ist ein Knabe verbunden/ wenn er mit 2. Stimmen singet/ daß er die *Note*, wo die *passaggio* sich angefangen/ wieder berühre/ ehe er schliesset/ damit er nicht *Vitia Compositionis* im Singen mache.

Die Absteigende *Passaggio* wird also gemacht:



[71]

Die Aufsteigende *Passaggio* wird also gemacht: Erstlich/ wenn die obere *Partie* gegen das *Fundament* oder den *General-Baß* eine *Quint*, die andere Sing-Stimme aber von solchem in der *Quart* ruhet/ und liegen bleiben/ so kan solche andere Sing-Stimme wenig/ oder gar nichts *variiren*/ wo sie nicht *Vitia Composi-[72]tionis* machen wil/ sondern soll sich bloß und allein mit dem *trillo* vergnügen/ wie obangeführtes erstes Exempel ausweist.



Nach dem andern Exempel aber kan er zur obern *Partie* folgende Arten sicherlich machen:



Ander Exempel.

In solchen und dergleichen andern *Passaggi*/ welche wohlgeübte Sängere in *Solo* singen gebrauchen/ hat man zwar viel *Licenz* und Freyheit/ also daß der *Organista* nur nach dem Gehöre schlagen/ und sich meist nach [73] ihrer Stimme mit dem *Clavir* bequemen muß/ indem sie nach ihrem geläuffigen Halse bald hier/ bald dort hinaus *diminuiren*/ und Veränderungen der *Noten* machen/ iedoch soll dieses vor allemahl richtig in acht genommen werden/ daß/ wenn einer aus denen Sängern sich sonderlich vornimmt in einem völligen Stücke in einer Schluß-*Cadentz* zu *passaggi*ren/ die andern Sängere so lange ihr *trillo* machen sollen/ biß er zum Schluß komme/ und ein ieder Raum und Platz habe/ in einem guten Stücke seine Kunst hören zu lassen.

Folgen noch etliche *Passaggi*:

Satz.

Solo. 1.

[74] Jetzt-beschriebene *Passaggi*, wie solche im *Discant* gemacht worden/ können durch eine *Quint* tiefer in *Alt*, und durch die *Octava* tieffer in *Tenor* gar leicht versetzt werden/ also daß ieder Lernender solches ausschreiben und sich hierinnen üben kan. Was aber den *Bassum* betrifft/ so hat solcher nicht so viel Freyheit als andere Stimmen/ iedoch sonderbahre/ aber auch wenige Arten der *Passaggi*, weil er von allen Stimmen *Vitia Compositionis* machen würde/ so fern er vor sich und mit einer andern Stimm zugleich *passaggi*ren wolte/ es sey dann daß er obige erste Art mit dem *Tenor* in der *Sexte* machte. So er aber gantz allein singet/ kan er nicht allein obige Arten/ wenn die Schluß-*Cadentz* im *General-Baß* eben (wie droben bezeichnet) also fället/ anbringen/ sondern er kan sich auch folgender *Manieren* und Arten gebrauchen; *Ex. gr.*

[75]

[76]

[77] Also können solche *Passaggi* in die Höhe und Tieffe ferner versetzt werden/ welche ein fleißiger Knabe leicht lernen/ und nach dem Gehöre aufs *Fundament* oder *General-Baß* nachmachen wird.

Was ist *Applicatio textus*?

*Applicatio textus* oder wie man den *Text* der Gebühr nach auch mit gewissen *Minen* und anständigen *Geberden* des Gesichts ausdrücken solle/ hiervon wäre nöthig etliche *Bogen Papier* zu verschreiben/ und mit sonderlichen *Exempeln* zu erklären/ zumahl was den *Stylum recitativum*, welcher meist in *Comædien*, *Tragædien* und dergleichen singenden *Operen* gebraucht wird/ betrifft; Allein ich muß mich auch hier der *Kürzte* befleißigen/ und solch *Werck* andern *Gelehrten* auszuführen überlassen. Nur dieses wil ich noch anführen/ daß man bey *Unterweisung* der *Knaben* im *Singen*/ sie bey *Zeit* mit die *Eigenschaft* und rechten *Verstand* des *Textes* und der *Wörter* führe/ damit sie solchen im *Singen* recht anbringen/ und selbigen keine *Unanständigkeiten* anhängen mögen.

Wie nun alle vorhergehende *Kunst-Stücke* eine rechte *Application* und *Zueignung* des *Textes* genau erfordern/ also ist bey solchen eine gewisse *Mine* und *Ausdrückung* der *Sprache* von nöthen.

Wie sehr aber heutiges *Tages* hierinnen bey den *Sängern* verstossen werde/ liegt am hellen *Tage*/ und ist nicht genug auszusprechen/ indem mancher aus groben *Unverstand* bey *traurigen* *Wörtern* *freudige* *Geberden* und *lauffende* *Noten*; hergegen was *freudig* *gesungen* werden soll nicht der *Gebühr* nach machet. Desgleichen kommen *Wörter* vor: In der *Höhe*; aus der *Tieffe* &c. bey welchen mancher *unverständiger* *Sänger* seine *Kunst* sehen lassen wil/ und bringet *Passaggi* oder *lauffende* *Noten* vor/ die dem *Text* schnurstracks zuwi-[78]der *lauffen*: was in die *Höhe* gehen soll/ treibet er in die *Tieffe*; und was in die *Tieffe* sich neigen soll/ führet er in die *Höhe*/ und dergleichen *widerwärtige* *närrische* *Grillen*; Daher soll ein *Knabe* sich *hüten*/ daß/ so er nicht von einem *tüchtigen* *Lehrmeister*

wohl angeführet worden/ oder sonderbahre *Passaggien* erlernt/ er sich an den *Trillo*, *Accent* und obangesezten *Manieren* begnügen lasse/ biß er ein mehrers und bessers von andern höret und begreiff/ worzu er durch Gottes Gnade und angewendeten Fleiß wohl gelangen kan.

Noch sind einige *Italianische* Wörter zu erklären übrig/ welche zum öfftern in die *Parteien* zum Text pflegen geschrieven zu werden/ welche ich der Jugend zur Nachricht habe mit beysetzen wollen.

[S. 78-80: Es folgt eine Liste italienischer und lateinischer Fachausdrücke einschließlich einer deutschen Übersetzung. Eine nochmalige Erklärung der Manierenbegriffe kommt dabei nicht vor.]

[80] Damit aber auch unten in der *Praxi* die Knaben obbesagte Kunst-Stücke finden/ und mercken mögen wo sie am bequemsten anzubringen/ als habe ich solche mit halben Worten unter oder ober das *Systema Musicum* gezeichnet/ damit sie so dann inskünfftige in andern Stücken solche ohne Bezeichnung selbst *practiciren* und nützlich anwenden können/ derowegen nöthig/ daß sie die Kunst-Stücke/ so mit denen *Italänischen* Wörtern gesetzt/ fertig auswendig lernen/ damit sie drunten bey denen Exempeln die halben Wörter desto gewisser verstehen mögen.

[S. 81-108: Es folgt eine kurze Erläuterung der Modi, danach Übungen zu Notennamen, Dur und Moll-Tonarten, Alterationen, etc. sowie Übungen zu den Intervallen der Oktave, anschließend vermischte Beispiele sowie mehrere Kanons. Darüber hinaus werden sämtliche Modi durch Übungssätze illustriert, gefolgt von einer Reihe weiterer Kanons.]

[109]

Folgen hierauf kurtze *Exempla* mit *Texten*, und hierunter gesetzten *General-Baß*.

[Faksimiles zu Nr. 13 und 15 siehe Anhang II]

1. [Fürchte Gott liebes Kind]

Umschrift  
(mögliche Lesart)

originale  
Singstimme

Basso  
continuo

Fürch - te Gott, lie - bes Kind, Gott der Herr sieht al - le  
Ant. not. ant. not. tr. ant. syll.

Fürch - te Gott, lie - bes Kind, Gott der Herr sieht al - le  
6 6 6[♯] [6] [♯]

Ding. Gott der Herr sieht al - - le Ding.  
cer. not. ant. not. ant. syll tr.

Ding, Gott der Herr sieht al - - le Ding.  
6 6 4 ♯

## 2. [Wer Lust und Fleiß auf eine Sache wend]

Wer Lust und Fleiß auf ei - ne

ant. not. cer. not. [cer. not.]

Wer Lust und Fleiß auf ei - ne

6 6 6 6 7 6

Sa - - - che wend, dem wird die Müh be -

tr. acc. acc.

Sa - - - che wend, dem wird die Müh be -

6 6 6 5 6

lohnt mit ei - nem gu - ten End, dem

acc. tr. cerc. not.

lohnt mit ei - nem gu - ten End, dem

6 6 6 6 7 4 6

wird die Müh be - lohnt mit ei - nem gu - ten End.

tr. acc. acc. acc. tr.

wird die Müh be - lohnt mit ei - nem gu - ten End.

6 6 6 5 4 3

3. [Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nützlich]

Die Gott - se - lig - keit ist zu al - len, al - len Din - gen nützlich, und hat die Ver -

Die Gott - se - lig - keit ist zu al - len, al - len Din - gen nützlich, und hat die Ver -

acc. ant. not. tr. ant. not. ant. not.

b # # 6 5 6 6b 6 5 3 b

3 heis - sung, und hat die Ver - heis - sung die - - ses

heis - sung, und hat die Ver - heis - sung die - - ses

cerc. not. ant. not. cer. not. tr.

6 6 5 b

4 und des zu - künft - ti - gen e - wi - gen Le - bens.

und des zu - künft - ti - gen e - wi - gen Le - bens.

tr.

6 6 6 b 6b 5

4. [Das Blut Jesu Christi]

Das Blut Je - su Chri - sti des Soh - nes Got - tes ma - chet, ma - chet uns

Das Blut Je - su Chri - sti des Soh - nes Got - tes ma - chet, ma - chet uns

fern. acc. ant. not. cerc. not. acc.

b 7 6 6 6 7 4 3 5 6b 6 5 6

3

rein, ma - chet, ma - chet uns rein von al - - - len Sün - den.

rein, ma - chet, ma - chet uns rein von al - - - len Sün - den.

6 4 6 b 6 5 6[#] 6 [b] 6 4 # #

tr. acc.

5

A - men, a - - - - men, a - men, a - - -

A - men, a - - - - men, a - men, a - -

5 6b 6 6 6 6 6 6 6 6

ant. not. f p f ant. not.

8

- - - - men, a - - - - men, a - - - - men.

- - - - men, a - - - - men, a - - - - men.

b # 6 6 4 #

ant. not. tr.

## 5. [Erhalte mein Hertz]

Er - hal - te mein Hertz bey dem Ei - ni - gen,

Er - hal - te mein Hertz bey dem Ei - ni - gen,

6 6

cerc. not. ant. syll. ant. not.

2

dass ich dei - nen Nah - men fürch - te, dei - nen Nah - men

ant. not. [ant. not.] ant. syll. ant. not.

dass ich dei - nen Nah - men fürch - te, dei - nen Nah - men

6 6

3

fürch - te, er - hal - te mein

tr. cer. not.

fürch - te, er - hal - te mein

6 5 7 4 # 6

4

Hertz bey dem Ei - ni - gen, dass ich dei - nen Nah - men

ant. syll. ant. not. ant. not. [ant. not.]

Hertz bey dem Ei - ni - gen, dass ich dei - nen Nah - men

6 6 5

5

fürch - te, dei - nen Nah - men fürch - te.

ant. syll. ant. not. tr. [ant. not.] acc.

fürch - te, dei - nen Nah - men fürch - te.

6 6 6 5 6 4 5/3

## 6. [Ich ruffe an mit meiner Stimme]

Ich ruf - fe an mit mei - ner Stim - me den Her - ren, mit mei - ner

Ich ruf - fe an mit mei - ner Stim - me den Her - ren, mit mei - ner

6 6 5 6 δ # 6 6

Stim - me den Her - ren, so er - hö - ret er mich, so er - hö - ret er

Stim - me den Her - ren, so er - hö - ret er mich, so er - hö - ret er

δ 6 6 6 7 7 6 6 6

7

mich von sei - nem hei - li - gen Ber - ge -

mich von sei - nem hei - li - gen Ber - ge -

6 6 6 6 4 #

9

von sei - nem hei - li - gen Ber - ge.

von sei - nem hei - li - gen Ber - ge.

6 6 # 4 #



7. [Dein Leben lang hab Gott für Augen]

Dein - Le - ben lang, *dein* Le - ben - lang hab Gott - für Au - - gen,  
 acc. ant. syll. cerc. not. ant. not. tr.

Dein Le - ben lang, *dein* Le - ben lang hab Gott für Au - - gen,

6 5 6 b 6 6 b 4 3

3  
 dein - Le - ben lang, *dein* Le - ben lang hab Gott für - Au - gen - und im  
 acc. ant. syll. cer. not. ant. not. tr. acc.

dein Le - ben lang, *dein* Le - ben lang hab Gott für - Au - gen - und im

6 6 5 6 4 3 6 5

5  
 Hert - - - - zen und hü - te,  
 tr.

Hert - - - - zen und hü - te,

6 4 5 3 6

6  
 hü - te dich, und hü - te, hü - te dich, dass du in kei - ne  
 tr. tr.

hü - te dich, und hü - te, hü - te dich, dass du in kei - ne

6 5 6 5b 5 7 5

Sün - de, in kei - ne Sün - de wil - - - li - gest.

ant. not. ant. not. [ant. not.] tr. [ant. not.] acc.

Sün - de, in kei - ne Sün - de wil - - - li - gest.

6 6 6 6 6 4

8. [Wer Jesum Christum recht erkennt]

Wer Je - sum Chri - stum recht er - kennt,

ant. not. tr. tr. tr.

Wer Je - sum Chri - stum recht er - kennt,

6 5 6 6 5 #

der hat sei - ne Zeit wohl an - - - ge -

ant. not. acc. tr.

der hat sei - ne Zeit wohl an - - - ge -

6 5 6 # 4

wend, wer Je - sum Chri - stum recht er -

ant. syll. ant. not. tr.

wend, wer Je - sum Chri - stum recht er -

# 6 6 6 7 6 5

7

kennt, der hat sei - ne Zeit wohl an - - - ge -

cerc. not. ant. not. ant. not. tr.

kennt, der hat sei - ne Zeit wohl an - - - ge -

6/4 [6] 6 6 7 6/4 5

9

wend, wohl an - - - ge - wend.

acc. tr.

wend, wohl an - - - ge - wend.

6 6/5 4

9. [Ach mein Hertzliebes Jesulein]

Ach mein Hertz - lie - bes Je - su - lein, mach - dir ein rein sanfft, mach

ant. not. tr. cer. not. tr.

Ach mein Hertz - lie - bes Je - su - lein, mach dir ein rein sanfft,

b 8/6 7/5

4

- dir ein rein sanfft Bet - te - lein, zu ru - - - hen in mei -

cer. not. tr. tr. tr. acc. acc. cer. not.

mach dir ein rein sanfft Bet - te - lein, zu ru - - - hen in

8/6 7/5 # 7 6 # # 6b

8

nes Her - tzens Schrein, dass ich — nim - mer ver - ges - se dein,

tr. ant. not. ant. not. tr.

mei - nes Her - tzens Schrein, dass ich nim - mer ver - ges - se dein,

$\frac{6}{4}$  6 7 4 # # [6] 6 b

11

dass ich — nim - mer — ver - ges - se, ver - ges - se dein. —

ant. not. ant. not. tr. tr.

dass ich nim - mer ver - ges - se, ver - ges - se dein. —

[6] 6 [6] # 6 6 7  $\frac{7}{4}$  #

## 10. [Herr, zeige mir deine Wege]

Herr, — Herr, — zei - ge — mir dei - ne We - -

acc. ant. syll. ant. not. tr.

Herr, Herr, zei - ge mir dei - ne We - -

6 6 6 7 6

2

ge und — leh - re mich dei - ne Ste - - - ge, und

ant. not. tr. tr. tr.

ge und leh - re mich dei - ne Ste - - - ge, und

6 6 5 6 6 6 6

3

leh - re mich dei - ne Ste - - ge. Lei - te mich in\_ dei - ner War - heit, lei - te mich

tr. tr. ant. not. [tr.]

6 6 6 5 # 6 5

6

in\_ dei - ner War - heit und\_ leh - re mich, lei - te mich in\_ dei - ner

ant. not. ant. not. tr. tr. ant. not.

6 7 6 6 7 # 6 6

9

War - heit, lei - te mich in\_ dei - ner War - heit

acc. tr. ant. not. acc.

5 6

11

und leh - re mich, und\_ leh - re, leh - re mich.

ant. not. [ant. not.] tr.

6 4 3 6 [6] 6 4 5

11. [Mein Hertz hält dir für dein Wort]

Mein Hertz hält dir für dein Wort, ihr

ant. syll. ant. not. tr. ant. not.

Mein Hertz hält dir für dein Wort, ihr

3

solt mein Ant - litz - su - chen, da - rumb, da - rumb su - che ich

cer. not. acc. tr. acc. ant. not. ant. not. ant. not.

solt mein Ant - litz su - chen, da - rumb, da - rumb su - che ich

6 6 [#] 6 4 5 # b 6 6 4

6

auch, Herr, dein An - litz, da - rumb, da - rumb su - che ich - auch, Herr, dein Ant -

cerc. not. ant. not. ant. not. ant. not. ant. not. cer. not. cer. not.

auch, Herr, dein An - litz, da - rumb, da - rumb su - che ich auch, Herr, dein Ant -

[#] 6 7 8 [6] 5 6 4 6 7 8

10

litz, da - rumb - su - che - ich, su - che ich auch, Herr, dein Ant -

ant. not. cerc. not. ant. not. fr.

litz, da - rumb su - che - ich, su - che ich auch, Herr, dein Ant -

# 5 6 4 6 6 5 6 # 6 4 #

13

litz, da - rumb su - che\_ ich, su - che ich auch, Herr, dein Ant - litz.

tr. ant. not. ant. not. acc. tr. acc.

litz, da - rumb su - che\_ ich, su - che ich auch, Herr, dein Ant - litz.

# 6 # 6 6 δ # 6 # 4 # #

12. [Wen durstet, der komme]

Wen dur - stet, wen dur - stet, der kom - me, und wer da wil,

cerc. not. ant. syll. ant. not. tr. cerc. not. cerc. not. cerc. not.

Wen dur - stet, wen dur - stet, der kom - me, und wer da

b 6 6 4 3 6

3

der neh - me das

ant. not. p f p [N] ant. not.

wil, der neh - me das

7 6 #

4

Was - ser des Le - bens umb - sonst, und wer da wil,

ant. not. tr. cerc. not. cerc. not.

Was - ser des Le - bens umb - sonst, und wer da

6 4 5

5

der neh - - - - - me das

ant. not. p f p [f] ant. not.

wil, der neh - - - - - me das

6 7

6

Was - ser des Le - bens umb - sonst, das Was - ser des

ant. not. tr. ant. not.

Was - ser des Le - bens umb - sonst, das Was - ser des

b 6 4 5 6 6

7

Le - - - - - bens, das Was - ser des Le - bens umb - sonst.

tr. ant. not. acc. tr.

Le - - - - - bens, das Was - ser des Le - bens umb - sonst.

6 5 6 6 4 6 6 4 5



13. [Habe deine Lust am Herren]

Ha - be dei - ne Lust, dei - ne Lust, ha - be dei - ne Lust am.

ant. not. ant. not. ant. not.

Ha - be dei - ne Lust, dei - ne Lust, ha - be dei - ne Lust

3

Her - ren. Der wird dir ge -

ant. syll. tr. ant. not. ant. not.

am Her - ren. Der wird dir ge -

6 5 4 # 6 δ #

5

- ben, der wird dir ge - - - ben,

acc. ant. not. ant. not. acc.

- ben, der wird dir ge - - - ben,

6

7

was dein Hert - ze wün - - schet, was dein

ant. not. [ant. not.] ant. not. tr.

was dein Hert - ze wün - - schet, was dein

6 # 6 #

9

Hert - ze wün - schet. Be - fiehl dem Her - ren dei - ne

tr. acc.

Hert - ze wün - schet. Be - fiehl dem Her - ren dei - ne

6 4 # 6

11

We - ge und hof

tr. acc. tr.

We - ge und hof

6 7 6 # b [6] 6 7 5 #

14

fe auf Ihn. Er wirts wohl ma

tr. tr. ant. not. p

fe auf Ihn. Er wirts wohl ma

6 5 6 5 4 # 6 6 6

17

chen, wohl ma - chen, wohl ma - chen, -

acc. ant. not. f tr.

chen, wohl ma - chen, wohl ma - chen, -

6 5 6 5 6 6 6 6 5 4 3

20

Er wirts wohl ma - chen, wohl ma - chen.

Er wirts wohl ma - chen, wohl ma - - - - - chen.

6 5 [6] 5 7 4 #

acc. tr.

14. [Ich wil aufstehen und suchen]

Ich wil auff - ste - - - - - hen und

Ich wil auff - ste - - - - - hen und

6 6

2

su - chen, ich wil auff - ste - - - - -

su - chen, ich wil auff - ste - - - - -

6

acc.

3

- hen und su - chen den, den, den mei - ne See - le lie - bet, den, den, den

- hen und su - chen den, den, den mei - ne See - le lie - bet, den, den, den

6 6 6 6 6 6 [6] 6

acc. fem. fem. fem. fem.

5

mei - ne See - le lie - bet, den mei - ne See - le, den mei - ne  
 mei - ne See - le lie - bet, den mei - ne See - le, den mei - ne

5 6 6 6 5 # b 6

6

See - le, den mei - ne See - le lie - bet. Da ich ein we - nig, ein  
 See - le, den mei - ne See - le lie - bet. Da ich ein we - nig, ein

6 4 #

8

we - nig für - ü - ber kam, da ich ein we - nig, ein we - nig für - ü - ber kam,  
 we - nig für - ü - ber kam, da ich ein we - nig, ein we - nig für - ü - ber kam,

7 δ 7 δ [#]

11

da fand ich, da fand ich, den mei - ne See -  
 da fand ich, da fand ich, den mei - ne See -

6 # # 6 4 6

14

le lie - - bet, den mei - ne See - -

ant. not. tr. ant. not. [ant. not.] [ant. not.]

6 7 δ # # 6 #

Detailed description: This system contains measures 14 and 15. It features three staves: a vocal line, a lute line, and a bass line. The vocal line has two parts: the top part with lyrics and the bottom part with performance instructions. The lute line has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 14 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Measure 15 starts with a half note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. Dynamics include *f* and *tr.* (trill). Performance instructions include *ant. not.* (anticipatory note) and *[ant. not.]* (anticipatory note with a dotted line).

16

- - - - - le lie - - bet, den

- - - - - le lie - - bet, den

5 6 # 6 7 δ # 6

Detailed description: This system contains measures 16 and 17. It features three staves: a vocal line, a lute line, and a bass line. The vocal line has two parts: the top part with lyrics and the bottom part with performance instructions. The lute line has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 16 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Measure 17 starts with a half note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Performance instructions include *tr.* (trill) and *ant. not.* (anticipatory note).

18

mei - - ne See - - le lie - - bet.

mei - - ne See - - le lie - - bet.

5 6 7 4 3

Detailed description: This system contains measures 18 and 19. It features three staves: a vocal line, a lute line, and a bass line. The vocal line has two parts: the top part with lyrics and the bottom part with performance instructions. The lute line has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 18 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Measure 19 starts with a half note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. Dynamics include *acc.* (accent). Performance instructions include *ant. syll.* (anticipatory syllable), *ant. not.* (anticipatory note), *tr. acc.* (trill with accent), and *acc.* (accent).

15. [Jesus ist mein Ruhm und Leben]

Je - sus ist mein Ruhm und Le - ben,

cerc. not. [cerc. not.] ant. not. tr. cerc. not.

Je - sus ist mein Ruhm und Le - ben,

6 6 6

3

Je - sus ist mein Heyl und Licht, Ihm hab ich mich

ant. not. tr.

Je - sus ist mein Heyl und Licht, Ihm hab ich mich

6 6 7 6

6

gantz er - ge - ben, mit Ihm mir gar nichts ge -

tr. tr. tr.

gantz er - ge - ben, mit Ihm mir gar nichts ge -

# 6 6 6 b b 6 6 6 4 #

9

bricht, auf Ihm wil ich schlaf - - - fen ein,

cerc. not. f ferm. p tr.

bricht, auf Ihm wil ich schlaf - - - fen ein,

6 6 6 4 3

12

*f* Er - wird - mein, Er - - - wird mein Er - wek - - - kung seyn, Er - wird

*f* ant. not. [ant. not.] tr. ant. not. [ant. not.]

Er wird mein, Er wird mein Er - wek - - - kung seyn, Er wird

[6]  $\flat$  [5] 6 7 6 6 6  $\flat$

15

mein, Er - - - - - wird mein - Er - - - wek - kung seyn, mein - Er -

tr. ant. not. fern.

mein, Er wird mein - Er - - wek - kung seyn, mein Er -

$\flat$   $\frac{6}{4}$  6

17

- wek - kung seyn, mein - Er - wek - kung - seyn.

tr. ant. not. [ant. not.] tr.

- wek - kung seyn, mein Er - wek - - - kung - seyn.

$\frac{4}{4}$  3  $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$

16. [Suchet den Herrn]

Su - chet, su - chet den Herrn, weil - Er zu - - - fin - den ist,

cer. not. ant. not. tr.

Su - chet, su - chet den Herrn, weil Er zu - - - fin - den ist,

6 6 7 6 6 7 7

4

ruf - fet Ihn an, ruf - fet Ihn an weil Er na - he ist, weil Er

acc. tr. ant. syll. ant. not. tr. tr.

ruf - fet Ihn an, ruf - fet Ihn an, weil Er na - he ist, weil Er

6 7 ̂ 5 6 6 7 6  $\flat$  6 4 3 6 5

7

na - he, na - he ist, su - chet, su - chet den Herrn,

tr. cer. not. ant. syll.

na - he, na - he ist, su - chet, su - chet den

4 3 6

10

weil Er zu - fin - den ist, ruf - fet Ihn an, ruf - fet Ihn an, weil

tr. tr. ant. syll.

Herrn, weil Er zu - fin - den ist, ruf - fet Ihn an, ruf - fet Ihn an, weil

6 7 6 6  $\flat$  6 6 6 7 ̂

14

Er na - he ist, weil Er na - he, na - he ist.

ant. not. tr. tr. tr.

Er na - he ist, weil Er na - he, na - he ist.

6 7 5 4 [3] 6 5 6  $\flat$  5 6 4 3



Anhang II

Faksimiles der Anwendungsbeispiele 13 und 15, Mylius S. [128 ff.] und [135 ff.]

The image displays a musical score for voice and lute, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line and a lute line. The lyrics are in German, and the score is annotated with various performance markings such as 'ant. not.', 'acc.', 'tr.', 'f.', 'p.', and 'ant. not. f.'. The lyrics are: 'Da se deine Luft bei ne', 'Luft ha be bei ne Luft', 'am Herren', 'Der wird dir ge', 'ben der wird dir', 'ge ben', 'was dein Herze wun', 'schet was dein', 'Herze wunscher.', 'Besicht dem Herren deine', 'We', 'ge und', 'haf', 'se auf', 'Ihn Er wirds wohl ma', 'chen wohl ma', 'chen wohl', 'ma', 'chen', 'Er wirds wohl machen', 'wohl ma', 'chen'.

tr. cerc. not. ant. not. tr. cerc. not. ant. not. tr.

JEŒUS iŒt mein RuŒm und Leben/ JEŒUS iŒt mein Heil und Licht/

Ihm hab ich mich ganz er geben mit Ihm mir

15.

448

tr. cer. not. ferm. tr.

gar nichts ge bricht/ auf Ihm wil ich ſchlaf fen ein

Er wird mein/ Er wird mein Erweckung ſeyn/ Er wird mein/ Er wird

65 43

f. ant. not. tr. ant. not. tr.

76

ant. not. ferm. tr. ant. not. tr.

mein Er weckung ſeyn/ mein Erweckung ſeyn/ mein Er weckung ſeyn.

41 6 43 f 43

## Anhang III

## Kritischer Bericht

## Editoriale Kriterien

1. Der Druck weist keine Seitenzahlen auf, die von uns vorgenommene Seitenzählung ist daher in Klammern [ ] angebracht. Dabei stützen wir uns auf die Erstausgabe der *Rudimenta musices* von 1685, die u. a. aufgrund des Fehlens des Kupferstiches, welcher in der Edition von 1686 dem Frontispiz vorausgeht, sowie durch das Fehlen der Vorrede um einige Seiten kürzer ausfällt. Aus der Wahl der Erstausgabe ergeben sich allerdings keine inhaltlichen Unterschiede hinsichtlich der hier wiedergegebenen Teile des Traktats.
2. In den Notenbeispielen des Quellentextes wurden die originalen Schlüssel beibehalten. Die Edition der Anwendungsbeispiele gebraucht dagegen die übliche moderne Schlüsselung. Die originalen Schlüssel (c1 für die Singstimme, f4 für den Generalbass) erscheinen nur vor Nr. 1 am Anfang des jeweiligen Systems.
3. Die Tonartensignaturen der Quelle wurden unverändert in die Edition übernommen. Die darüber hinausgehenden Akzidenzien betreffen in der Quelle stets nur die unmittelbar nachfolgende Note oder kurze Tonfolgen. In der Edition erstreckt sich die Gültigkeit des Vorzeichens auf den ganzen Takt. Editoriale Akzidenzien, in allen Stimmen durch Klammern [ ] kenntlich gemacht, beziehen sich ebenfalls auf den gesamten Takt.
4. Die Taktsignatur des jeweiligen Satzes in der Edition entspricht dem in der Quelle gebrauchten Mensurzeichen.
5. Die Ziehung der Taktstriche in der Edition gibt die Takteinteilung in der Quelle wieder. Diese wird vom Setzer nicht konsequent verfolgt. In der Edition sind daher alle zusätzlich gesetzten Taktstriche gestrichelt eingetragen. Bisweilen fehlende Schlussstriche wurden ergänzt und sind im kritischen Bericht vermerkt.
6. Die Setzung der Binde- und Haltebögen entspricht der Quelle, editoriale Zusätze sind gestrichelt. Im Typendruck der Quelle sind an keiner Stelle Balken zwischen den Notenhälsen gezogen. Die Balkierung in der Edition entspricht daher dem modernen Gebrauch<sup>37</sup>. In der Quelle kolorierte Noten sind im Notentext durch die übliche Klammerung kenntlich gemacht. Abweichungen vom originalen Notenbild sind im kritischen Bericht verzeichnet.
7. Textwiederholungen in der Singstimme, die in der Quelle durch Zeichen („ij.“) angedeutet werden, sind in der Edition kursiv wiedergegeben.
8. Im Quellentext wie in den Liedtexten folgt die Orthographie dem Original. Nicht wiedergegeben sind theologisch motivierte Eigenarten der Schreibung bei der Wiedergabe des Gottesnamens (z.B. „GOtt“, „HErr“, „JESum“). Die Interpunktion entspricht durchgehend dem Original. In den Liedtexten, wie auch in den Notenbeispielen des Quellentextes, wurden hingegen Rechtschreibung und Silbentrennung dem modernen Sprachgebrauch angeglichen. Dabei wurde der Schrägstrich („/“) stets durch Komma ersetzt. Eindeutige Druckfehler im Originaltext wurden korrigiert, sind jedoch im kritischen Bericht aufgeführt. Allfällige Textkorrekturen in den Liedtexten erscheinen ebenfalls im kritischen Bericht.
9. Die im Original in Antiqua gesetzten Wörter oder Wortteile (meist Termini lateinischer/italienischer Provenienz) sind im Quellentext kursiv wiedergegeben.

37 Zu den einzigen gestochenen Notenbeispielen (S. [73] und [76]) vgl. den kritischen Bericht.

10. Die Bezifferung des Generalbasses in der Edition entspricht derjenigen im Original. Einzelne, für das Verständnis des harmonischen Verlaufes notwendige Bezifferungen, die in der Quelle fehlen, wurden in Klammern [ ] ergänzt.

11. Die von Mylius in der Edition von 1686 vermerkten Druckfehler wurden in den hier wiedergegebenen Passagen kommentarlos den Anweisungen des Autors gemäß korrigiert.

12. Jegliche weiteren editoralen Zusätze erfolgen in Klammern [ ].

#### Zur Wiedergabe der Musikbeispiele

In der Quelle sind die Musikbeispiele im Typendruck abgefasst. Aufgrund der engen graphischen Grenzen dieser Drucktechnik ist daher die Quelle, besonders was die Anwendungsbeispiele betrifft, nicht in allen Fällen eindeutig. So ergeben sich bisweilen mehrere Lesarten für die Platzierung der Manieren<sup>38</sup> und, in der Folge, für ihre musikalische Gestaltung. In unserer Fassung der Anwendungsbeispiele, bei der versucht wird, sämtliche Manieren in Notenwerten zu realisieren, mussten wir uns im Fall der Melodiestimme zwangsläufig auf eine einzige Option festlegen. Da es nicht möglich ist, auf sämtliche alternativen Lesarten einzugehen, wird zumindest in signifikanten Fällen versucht, mit Hilfe des kritischen Berichts sowie eines Ossia im Notentext, andere Möglichkeiten aufzuzeigen.

Als Abkürzungen für die einzelnen Manieren werden im weiteren Verlauf des kritischen Berichtes die folgenden von Mylius in den Noten verwendeten Kürzel benutzt: „ferm.“ für Fermo, „tr.“ für Trillo, „acc.“ für Accento, „ant. syll.“ für Anticipatione della syllaba, „ant. not.“ für Anticipatione della nota sowie „cer. not.“ für Cercar della nota. Für „f.“ und „p.“ (forte und piano) werden von uns dagegen die heute üblichen Symbole *f* und *p* verwendet. Bei der Schreibung der Kürzel sind in der Quelle bisweilen minimale Unregelmäßigkeiten festzustellen (z. B. „cerc. not“ gegenüber „cer. not.“). Bei offensichtlicher inhaltlicher Bedeutungsgleichheit wurden diese kommentarlos beibehalten.

Um einzelne Manieren im Schriftbild genauer zu fixieren, gebraucht Mylius, über das Textkürzel hinaus, häufig zwei zusätzliche Zeichen, die über einer oder zwischen zwei Noten angebracht sind. Diese Symbole – zwei horizontal aufeinander folgende Punkte bzw. zwei (bisweilen schräg) übereinander stehende Punkte – treten im Zusammenhang mit ant. not., ant. syll. und cer. not. auf. Allerdings liefert Mylius keine Erklärung zu diesen Zeichen, zudem verfährt er bei ihrer Verwendung nicht konsequent (so dient etwa ein Punktsymbol nicht in jedem Fall zur Wiederholung eines bereits zuvor gebrauchten Kürzels). Im Notentext der Edition wurden die Punktsymbole beibehalten; der Versuch, etwaige fehlende Zeichen zu ergänzen, wurde dennoch bewusst unterlassen.

Bei der Erstellung der Umschrift diente Mylius' Beschreibung und Illustration der Manieren als Hauptreferenz. Besonders in Fällen, die sich aus dieser nicht zweifelsfrei erschließen lassen, wurde zudem Bernhards Darstellung, die bisweilen ergänzende Angaben liefert, herangezogen<sup>39</sup>.

38 Aufgrund der oft ungünstigen Platzverhältnisse im originalen Notenbild ist nicht immer eindeutig ersichtlich, auf welche Note sich das Manierkürzel zu beziehen hat (vgl. Faksimile-Seiten).

39 Da acc., ant. not., cer. not. und ant. syll. auch in Bernhards Schriften zur Kompositionslehre erscheinen, wurde, neben dem Traktat *Von der Singe-Kunst oder Manier*, auch auf diese (*Tractatus compositionis augmentatus* sowie *Ausführlicher Bericht*, in: Müller-Blattau, wie Anm. 1) zurückgegriffen. Lediglich der von Bernhard häufig gezeigte, wenngleich von Mylius nicht exemplifizierte ‚nachschießende‘ Accento am Ende der betreffen-

Die wenigen Fälle, die sich aus keiner der beiden Quellen eindeutig erhellen lassen, werden im kritischen Bericht unter ‚Abweichende Lesarten‘ diskutiert. Illustrationen zu Manieren in anderen Traktaten des 17. Jahrhunderts (Praetorius, Herbst, Crüger, Printz etc.) wurden dennoch bewusst nicht zu Hilfe genommen, um die Vielfalt der unterschiedlichen Erscheinungsformen der Manieren auf ein überschaubares Maß zu begrenzen<sup>40</sup>.

In der Umschrift wurde der Satzanfang der Singstimme in den meisten der Anwendungsbeispiele gemäß Mylius’ Anweisung gestaltet (vgl. „Wie fänget man ein Stück oder Gesang an?“, S. [44]), und zwar auch in solchen Fällen, in denen die erste Note der Komposition nicht ausdrücklich mit einer Manier versehen ist.

Die Bemerkungen im kritischen Bericht beziehen sich, sofern nicht ausdrücklich vermerkt, auf die Singstimme ohne ausnotierte Manieren (im mittleren System der Edition).

#### Zur Transkription der Manieren

Die Notenwerte, mit denen *acc.*, *ant. syll.*, *ant. not.* und *cer. not.* in der Umschrift wiedergegeben werden, orientieren sich an den Beispielen Mylius’ und Bernhards. Beide notieren die Manieren in der Regel in rhythmischen Werten aus, weswegen auch in unserer Umschrift – anstelle von Zeichen oder modernen Symbolen – dieselbe Darstellung gewählt wurde. Hinsichtlich der Ausführung sind diese Notenwerte freilich nur von relativer Gültigkeit. Dies gilt insbesondere für die Rhythmisierung der Trilli.

Bei Manieren, die von Natur aus unterschiedliche Gestalten zulassen (besonders *acc.*, *cer. not.* und *tr.*), wurde in den meisten Fällen die am nächsten liegende Erscheinungsform gewählt, obgleich die Möglichkeit bestanden hätte, die durch Kürzel vermerkten Manieren in einer aufwändigeren Gestalt zu realisieren.

Nicht nur bei der Setzung der Punktsymbole verfährt Mylius bisweilen inkonsequent. In verschiedenen Fällen kommt es auch vor, dass einzelne melodisch-rhythmische Klauseln der Singstimme allem Anschein nach bereits die ausnotierte Gestalt der per Kürzel darüber angezeigten Manier darstellen (z. B. Anwendungsbeispiel 2, T. 4 oder Anwendungsbeispiel 5, T. 2). In solchen Fällen wurde der Notentext in der vorgegebenen Gestalt belassen; eine Lesart, bei der die entsprechende Manier zusätzlich einfügt wird, steht als *Ossia*.

Das Phänomen des „*Fermo*“ wird von Mylius und Bernhard nur in Worten umschrieben. Da auch die moderne Notation kein eigenes Zeichen hierfür kennt, wurde diese Manier in der Umschrift als Querstrich über der gesamten Länge der Note verbildlicht.

Es wurde ferner darauf verzichtet, den Übergang vom „*Piano*“ zum „*Forte*“ und umgekehrt, welcher, wie Mylius bemerkt, allmählich zu verlaufen hat, durch *Crescendo*- und *Decrescendo*-Zeichen im Notenbild zu fixieren. Die Gestaltung von „*Piano*“ und „*Forte*“ wird vielmehr dem Ausführenden überlassen.

den Note wurde in unserer Umschrift an einzelnen Stellen bewusst gewählt, ebenso das nur von Bernhard illustrierte *Cercar della nota* in Quart- und Quintsprüngen.

40 Eine Einbeziehung von Erkenntnissen aus anderen Quellen, etwa der in Herbsts Traktat zahlreich aufgeführten Formen des *Accento*, mag zu einer in vielen Fällen veränderten, obschon stilistisch durchaus plausiblen melodischen Gestalt der Anwendungsbeispiele führen. Dass allerdings eine vollständige Übernahme von Praetorius’ oder Herbsts Lehrstoff nicht in Mylius’ Sinn sein dürfte, wird aus der oben zitierten Textpassage aus den *Rudimenta musices* deutlich (vgl. Anm. 14 bzw. Quellentext, S. [45]).

## Abweichende Lesarten

## I. Quellentext (S. [43]–[78])

## a) abweichende Lesarten im Quellentext

S. [74], 5. Zeile, originaler Wortlaut „Stimm“ korrigiert zu „Stimm“.

## b) abweichende Lesarten in den Notenbeispielen des Quellentextes

S. [48]: In beiden Beispielen entsprechen die Binde- bzw. Haltebögen zwischen vorletzter und letzter Note dem Original. Die Positionierung der darunter stehenden Silbe („-bet“) sowie die vorangegangene Auflösung der Manier scheinen allerdings anzudeuten, dass diese nicht vorwegzunehmen ist. Ein Vorziehen der Endsilbe „-bet“ auf die jeweils per Bogen an die Schlussnote angebundene Note – eine *Anticipatione della syllaba* – ist nicht auszuschließen. Möglicherweise sind beide Lesarten im Sinne des Autors.

S. [49]: Die Vierundsechzigstelnoten sind im Druck nur dreifach geschwänzt.

S. [51], Sopran, T. 4, 2. Note: Fermate fehlt.

S. [52]: T. 1, Basso continuo, 1. Note: Bezifferung „6“ ursprünglich auf zweiter Note.

S. [54], 2. System, 1. Takt: Die zweite Note ist irrtümlicherweise als Viertel, die dritte als Halbe notiert.

S. [55], 1. System, 1.–2. Takt: Mylius bringt in dem ersten Notenbeispiel zur *Anticipatione della syllaba* unter „s.“ (für ant. syll.) beziehungsweise „c.“ (für cer. not.) zwei Manieren an, die, wie seine Umschrift ergibt, unter den gegebenen Umständen synonym sind. Die beiden Kürzel werden von Mylius allerdings an keiner Stelle des Traktats erklärt; ihr Gebrauch wie ihre Deutung wurden möglicherweise aus Bernhards Schrift übernommen.

S. [55], 1. System, T. 3: Fermate fehlt.

S. [55], 2. System, T. 6: Fermate fehlt.

S. [57], 3. System: Hier ist der Druck hinsichtlich der Silbenverteilung nicht eindeutig. Die Bindebögen von den Sechzehntelnoten auf die nachfolgenden Viertel („-ta-te“, „ex-ul-“, „-ta-te“) sind wohl irrtümlicherweise gesetzt; sie wurden in der Edition aber beibehalten. Die von uns gewählte Lesart, die in der Silbenverteilung und Balkierung zum Ausdruck kommt, nimmt Bezug auf ein verwandtes Beispiel aus Bernhard Erklärungen zum cer. not. In den Anwendungsbeispielen findet sich kein Fall, bei dem das cer. not. in auf- bzw. absteigenden Terzsprüngen anzubringen wäre.

S. [59], 2. System, T. 1 und 2: Fermate fehlt.

S. [60], 1. System, T. 1: Taktsignatur fehlt.

S. [60], 4. System, T. 3: 12. bis 15. Note einen Ton höher notiert ( $f''-e''-d''-c''$ ).

S. [61], 1. System, T. 1 und 2, jeweils letzte Note: Fermate fehlt.

S. [63], 1. System, T. 1, letzte Note: Fermate fehlt.

S. [64], 2. System, T. 2, 3. Note: Sechzehntel.

S. [64], 5. und 6. System, jeweils letzte Note: Fermate fehlt.

S. [65], 1., 2. und 3. System, jeweils letzte Note: Fermate fehlt.

S. [70], 2. Takt: Das Notenbeispiel „2. [Satz oder Cadentz]“ ist handschriftlich in einen Leer-  
raum des Systems eingetragen. Lediglich die Zahl „2.“ sowie die Fermate sind gedruckt.

S. [70], 2. System, T. 1: Taktsignatur fehlt.

- S. [71], zu Beginn jedes Systems: Wiederholung der Taktsignatur.
- S. [72], zu Beginn jedes Systems: Wiederholung der Taktsignatur.
- S. [72], 2. System, T. 2., letzte Note: Fermate fehlt.
- S. [73]: Alle Beispiele der Seite sind nicht in Typen gesetzt, sondern gestochen. Die Balkierung in der Edition richtet sich nach dieser Vorlage.
- S. [73] Die Beispiele beginnen (vermutlich aus Gründen der Seitenaufteilung) mit „Solo 1.“ und „2.“, erst dann folgt „Satz“, sowie „3.“ und „4.“
- S. [73], zu Beginn jedes Systems: Wiederholung der Taktsignatur.
- S. [73], 1. System, T. 2. („Solo 1.“), drittletzte Note: punktierte Sechzehntel.
- S. [75], zu Beginn jedes Systems: Wiederholung der Taktsignatur.
- S. [76]: Alle Beispiele der Seite sind nicht in Typen gesetzt, sondern gestochen. Die Balkierung in der Edition richtet sich nach dieser Vorlage.
- S. [76], diminuierte Stimme, T. 1, letzte Note: d.
- S. [76], 2. System: Die harmonischen Widersprüche zwischen Bezifferung und diminuerter Stimme entsprechen dem Original.

## II. Anwendungsbeispiele (S. [109]–[139])

### Zu den Liedtexten

Die Texte der Anwendungsbeispiele sind hinsichtlich ihrer Provenienz überwiegend identifizierbar. Bei den Texten in Prosa, welche mit elf Stücken das Gros der 16 Sätze ausmachen, handelt es sich um Zitate aus dem Alten und Neuen Testament (AT: acht, NT: drei), mehrheitlich in der Übersetzung Martin Luthers, mit einzelnen abweichenden Lesarten. Die Herkunft der fünf poetischen Texte – in Versform gefasste Sprichwörter mit klar protestantisch-theologischem Hintergrund – ist hingegen, von einer Ausnahme abgesehen, nicht feststellbar.

Die Tatsache, dass Mylius Magister in Theologie war, lässt annehmen, dass die Auswahl der Bibeltexthe nicht ohne Kriterien erfolgte; eine programmatische Abstimmung der Textinhalte untereinander ist gleichwohl nicht zu erkennen. Dass es sich bei mehreren der gewählten Texte jedoch um klar kohortative Weisungen und Empfehlungen geistlicher Natur handelt, dürfte mit dem didaktischen Inhalten der *Rudimenta musices* in Zusammenhang stehen, was wiederum die Vermutung nahe legt, die Kompositionen könnten gezielt für die Veröffentlichung in dem Lehrwerk geschaffen oder zumindest zu diesem Zweck zusammengestellt worden sein. Darüber hinaus ist es für möglich zu halten, dass die geringfügigen textlichen Abweichungen vom Wortlaut der Lutherbibel auf Mylius' eigene übersetzerische wie exegetische Kompetenzen zurückzuführen sind, sofern sie nicht allein aus musikalischen (vereinzelt auch aus orthographischen) Gründen vorgenommen wurden. Da sich von Mylius überdies diverse poetische Werke erhalten haben (vgl. Anm. 7), sollte nicht ausgeschlossen werden, dass die vier anonymen Dichtungen (Nr. 1, 2, 8 und 15) aus seiner Feder stammen.

Abschließend ist in diesem Kontext noch zu erwähnen, dass mehrere der von uns identifizierten Texte auch von Heinrich Schütz und Christoph Bernhard vertont wurden.

## 1. „Fürchte Gott, liebes Kind“; S. [109]

Provenienz des Liedtextes nicht feststellbar.

T. 2, 5.–6. Note: Eine ant. syll. auf wiederholten Noten wird weder von Mylius noch von Bernhard erläutert oder exemplifiziert. Die vorliegende Deutung stellt eine der naheliegendsten Optionen dar.

T. 3: Notation uneindeutig. Die Haltebögen zwischen der 3. und 4. sowie vor der 5. Note könnten darauf hindeuten, dass hier sowohl cer. not. als auch ant. not. ausnahmsweise nicht mit einer Nebennote zu bilden sind, sondern mit dem Intervall zwischen den betreffenden Noten. Beide Fälle werden allerdings von Mylius und Bernhard nicht explizit behandelt. Im Falle des cer. not. wurde daher eine von Bernhard illustrierte Gestalt dieser Manier gewählt. Da die ant. not. in Terzsprüngen noch an diversen anderen Stellen der Anwendungsbeispiele vorkommt, wurde sie auch hier in dieser untypischen Form realisiert.

## 2. „Wer Lust und Fleiß auf eine Sache wend“; S. [109] f.

Provenienz des Liedtextes nicht feststellbar.

T. 1: Die ant. not. auf der Anfangsnote ist untypisch; Mylius' wie Bernhards Beschreibung nach wäre auf der Anfangsnote ein cerc. not. beziehungsweise eine ant. syll. üblicher. Um diese Manier hier von jenen zu unterscheiden, wurde eine abtaktige Gestalt gewählt.

T. 1, 3. Note: Das cerc. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 4, 2. Note, T. 7, 2. Note und T. 8, 4. Note: Möglicherweise stellt die von Mylius ausnotierte Figur bereits den vollständigen acc. dar. Für den gegenteiligen Fall vgl. das Ossia.

T. 9, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

## 3. „Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nütz“; S. [111]

Text: 1. Timotheus 4,8

T. 1, 6. Note: acc. ursprünglich auf der 5. Note. Da auf dieser keine lange Silbe oder Endsilbe steht, wurde der acc. auf die folgende Note bezogen.

T. 1, Basso continuo, 9. Note, Beziff.  $\flat$  ursprünglich über der vorigen Note.

T. 4, Basso continuo, 3. Note, Beziff.  $\flat 6$  statt  $\flat$

T. 5, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa

## 4. „Das Blut Jesu Christi“; S. [112] f.

Text: 1. Johannes 1,7

T. 1, 8. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 5, 1.–2. Note und T. 7, 1.–2. Note: Möglicherweise stellt die von Mylius ausnotierte Figur bereits die vollständige ant. not. dar. Für den gegenteiligen Fall vgl. das Ossia.

T. 10, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

## 5. „Erhalte mein Hertz“; S. [114] f.

Text: Psalm 86,11b

T. 2, 4. Note und T. 4, 10. Note: Die ant. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 2, 9.–10. Note und T. 5, 2.–3. Note: Möglicherweise stellt die von Mylius ausnotierte Figur bereits die vollständige ant. syll. dar. Für den gegenteiligen Fall vgl. das Ossia. Die ant. syll.



bei Sprüngen von mehr als einer Terz wird von Mylius nicht erläutert. Die im *Ossia* gewählte Lösung ergibt sich aus Bernhards Darstellung.

T. 2, 14.–15. Note und T. 5, 7.–8. Note: Möglicherweise stellt die von Mylius ausnotierte Figur bereits die vollständige *ant. not.* dar. Für den gegenteiligen Fall vgl. das *Ossia*.

T. 6, 1. Note: Die hier gewählte Kombination aus *ant. not.* und *cer. not.* (bzw. *acc.*) auf einer Leittonfloskel basiert auf einem ähnlichen Beispiel Bernhards (vgl. *Von der Singe-Kunst oder Manier* [wie Anmerkung 1], S. 35).

T. 6, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: *Longa*.

6. „Ich ruffe an mit meiner Stimme“; S. [115]f.

Text: Psalm 3,5

T. 4, 4. Note: *acc.* ursprünglich auf der 5. Note. Da auf dieser keine lange Silbe steht, wurde der *acc.* auf die vorhergehende Note bezogen. In einem Exemplar der *Rudimenta musices* von 1686 (D-Mbs, Mus. th. 2411 sr) wird der *acc.* durch einen (offenbar zeitgenössischen) handschriftlichen Eintrag ebenfalls dieser Note zugewiesen. Für den *acc.* auf der nachfolgenden Note – der Endsilbe – vgl. das *Ossia*.

T. 9, 2. Note: ursprünglich *b'*, der Bezifferung folgend zu *d''* korrigiert.

T. 9, 2. Note: Die *ant. not.* wird bei Mylius wie bei Bernhard ausschließlich für schrittweise Melodiebewegungen illustriert. Der vorliegende Fall zeigt daher eine untypische Verwendung der *ant. not.*, die jedoch auch in mehreren anderen Anwendungsbeispielen vorkommt<sup>41</sup>.

T. 10, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: *Longa*.

7. „Dein Leben lang hab Gott für Augen“; S. [117]f.

Text: Tobias 4,6

T. 6, Basso continuo, 5. Note, Bezifferung: „6 5 6“.

T. 7, 3. Note: untypische Verwendung der *ant. not.* (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 7, 5. Note: Die *ant. not.* ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 7, 9. Note: Bindebogen vom Leitton in die *Finalis*. Obwohl aufgrund der Silbenverteilung nicht erforderlich, wurde er in der Edition beibehalten und als Hinweis auf die Gestaltung des *acc.* auf der Schlussnote interpretiert (vgl. *Ossia*). Die hierfür gewählte Kombination aus *ant. not.* und *cer. not.* (bzw. *acc.*) auf einer Leittonfloskel basiert auf einem Beispiel Bernhards (vgl. *Von der Singe-Kunst oder Manier* [wie Anmerkung 1], S. 35).

T. 8, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: *Longa*.

8. „Wer Jesum Christum recht erkennt“; S. [119] f.

Provenienz des Liedtextes nicht feststellbar.

NB: *Sesquialtera* in ‚weißer‘ Notation. Um den optischen Eindruck des Originals möglichst beizubehalten, wurden lediglich die weißen Fusen als Viertel, die weißen Semifusen als Achtel transkribiert.

T. 1, 1. Note: untypische Verwendung der *ant. not.* (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 3, 4. Note: untypische Verwendung der *ant. not.* (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 3, 6. Note: Der *acc.* wurde analog zur Parallelstelle (T. 7, 7. Note) als *ant. not.* transkribiert.

41 Bei Johann Samuel Beyer (*Prima linea musicae vocalis*, Freyberg 1703, S. 56f) wird hingegen genau diese Gestalt der *ant. not.* – in fallenden Quarten und Quinten – mehrfach illustriert.

T. 7, 5. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).  
T. 10, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

9. „Ach mein Hertzliebes Jesulein“; S. [120] f.

Text: „Vom Himmel hoch“ (Martin Luther), 13. Strophe.

T. 1, 4. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 5, 2. Note: Bindebogen von der Finalis in den Leitton. Obwohl aufgrund der Silbenverteilung nicht erforderlich, wurde er in der Edition beibehalten. Das Zeichen ist evtl. als ant. not. deutbar.

T. 13, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

10. „Herr, zeige mir deine Wege“; S. [122]f.

Text: Psalm 25,4-5

T. 6, 5. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 12, 5. Note: ant. not. (vgl. Ossia) in Analogie zur Kadenz in T. 5.

T. 13, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

11. „Mein Hertz hält dir für dein Wort“; S. [124]f.

Text: Psalm 27,8

T. 15, 1. Note: Die Wiedergabe des acc. am Ende der Note (vgl. Ossia) suggeriert einen tr. von der Obernote aus.

T. 15, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

12. „Wen durstet, der komme“; S. [126] f.

Text: Offenbarung 22,17

T. 4, 3. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 5, 2. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 6, 3. und 9. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 7, 12. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 7, 16. Note: genaue Platzierung von acc. – in der Quelle über der 15. Note – ist unklar. Da auf der Note keine lange Silbe bzw. Endsilbe steht, wurde die Manier auf die nachfolgende Note bezogen.

T. 8, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

13. „Habe deine Lust am Herren“; S. [128]–[130]

Text: Psalm 37,4-5

T. 4, 1. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 5, 3. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 7, 3. Note: die ant. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 7, 3. und 4. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 10, 1. Note: Der Phrasenbeginn nach dem Mensurwechsel wird gemäß Mylius' Anweisung für Satzanfänge mit einem „*Semitonio* unter dem ersten Thone“ gestaltet (vgl. S. [44] des Quellentextes).

T. 13, Basso continuo, 2. Note, Bezifferung:  $\frac{6}{6} \frac{7}{5}$ .

T. 15, 4. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).  
T. 22, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

14. „Ich wil auffstehen und suchen“; S. [131]–[134]

Text: Hoheslied 3,2-4

NB: Anwendungsbeispiel 14 umfasst mehr als alle übrigen auch jenes Ausdrucksspektrum, das Bernhard als „heftige *affecten*“ bezeichnet, also „Freude, Zorn und dergleichen“. Bei einer adäquaten Gestaltung „muss die Stimme starck, muthig und herzhafftig seyn, die Noten nicht sonderlich geschleift, sondern mehrentheils wie sie stehen, gesungen werden“<sup>42</sup>, hinzu kommen raschere *Tempi*. Mylius' musikalische Textur stellt die getreue Illustration eines „heftigen *affecten*“ dar, welcher der im Notentext angedeutete gesangliche Vortrag detailliert Folge leistet: Unter den Manieren, sofern sie überhaupt gesetzt werden, sind *f*, *ferm.* und *tr.* häufiger anzutreffen, als in den übrigen Sätzen. *Acc.*, *ant. not.* und *cer. not.* kommen – ganz der Definition gemäß – fast ausschließlich nach dem Wechsel des Affekts, im *Adagio*, zur Anwendung.

T. 6, 4. Note: Ergänzung des *tr.* analog zu den Parallelstellen im Takt zuvor

T. 7ff: Übertragung der *Sesquialtera* in ‚weißer‘ Notation wie in Nr. 8.

T. 10, 4. Note: Ergänzung des *tr.* analog zur Parallelstelle in T. 8.

T. 15, 1.–3. Note: untypische Verwendung der ant. not. (vgl. Anwendungsbeispiel 6, T. 9).

T. 15, 2.–3. und 3.–4. Note: Die ant. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 18, 3. Note bzw. T. 19., 1. Note: Eine ant. *syll.* auf wiederholten Noten wird weder von Mylius noch von Bernhard erläutert oder exemplifiziert. Die vorliegende Deutung stellt eine der naheliegendsten Optionen dar.

T. 19, 5. Note bzw. T. 20, 1. Note: Möglicherweise stellt die von Mylius ausnotierte Figur bereits den vollständigen *acc.* dar (wenngleich in auftaktiger Form, also eigentlich als ant. *syll.*). Für den gegenteiligen Fall vgl. das *Ossia*.

T. 20, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa.

15. „Jesus ist mein Ruhm und Leben“; S. [135]–[137]

Provenienz des Liedtextes nicht feststellbar.

Übertragung der *Sesquialtera* in ‚weißer‘ Notation wie in Nr. 8.

T. 1, 2.–3. Note: Das *cer. not.* ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 6, 3.–5. Note: Der Grund für die Setzung von zwei kurzen Bindebögen anstelle eines langen ist unklar. Eine veränderte Silbenverteilung ist nicht gänzlich auszuschließen (zwei Viertel auf „er-“, Viertel und Halbe auf „-ge-“); der Textrhythmus sowie die originale Platzierung der Silben unter den Noten sprechen indes für die in der Edition gewählte Lesart.

T. 12, 2.–3. Note: Die ant. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 14, 5. Note: Die ant. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 15, Basso continuo, 1. Note: *c*

T. 17, 6. Note: Die ant. not. ist lediglich per Zeichen angedeutet.

T. 18, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa und Brevis mit Fermate.

T. 18, Singstimme und Basso continuo: Schlusstrich fehlt.

42 Bernhard *Von der Singe-Kunst* (wie Anm. 1), S. 37.

16. „Suchet den Herrn“; S. [137]–[139]

Text: Jesaia 55,6

T. 4, 3. Note, Text: „ihn“.

T. 5, 4. Note: Die Platzierung des Kürzels (ant. syll.) über den Noten ist ungenau und wird erst durch die Parallelstelle (T. 13, 5. Note, dort mit Punktsymbol) eindeutig.

T. 7, Basso continuo, 5. Note: *c*.

T. 12, Basso continuo, 4. Note: Halbe ohne Punktierung.

T. 14, 1. Note: Originaler Wortlaut des Manierkürzels: „ant. ant.“.

T. 16, Singstimme und Basso continuo, Schlussnote: Longa und Brevis mit Fermate.

T. 16, Singstimme und Basso continuo: Schlusstrich fehlt.