

Rekonstruktion der Diskantstimme und praktische Edition der Sammlung Hess 1555a

Forschungsprojekt an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2021-2023

Projektleitung: Univ. Prof. Susanne Scholz

Rekonstruktion und Edition: Dávid Budai, Laura Dümpelmann, Linnea Hurrta

Künstlerische Präsentationen: Dávid Budai, Laura Dümpelmann, Zuzana Gulová, Linnea Hurrta, Manako Ito, Univ. Prof. Amy Power, Univ. Prof. Susanne Scholz, Aljoša Šolak

gefördert von:

Stadt Graz, Land Steiermark, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

in freundlicher Zusammenarbeit mit:

Dr. Karl-Georg Pfändtner und Dr. Berthold Kreß (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg)

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	2
Quelle	3
Autorschaft	3
Rekonstruktionsweise	4
Kadenzen und Musica Ficta	4
Vagans	5
2. Editionsrichtlinien	6
Titel	7
Notation	7
Erklärungen zum Verzeichnis zu Hess 1555a	9
3. Korrekturen - kritischer Bericht	10
4. Literatur	17

I. Einführung

Im Jahr 1555 erscheinen in Breslau/Wrocław zwei Sammlungen mit Tanzmusik, gedruckt in 5 Stimmbüchern. Die Herausgeber Bartholomäus und Paul Hess, geboren in der damaligen Steiermark, wirkten als Stadtpfeifer in verschiedenen europäischen Städten, verbreiteten mit den beiden Sammlungen Ensemblesmusik und erwiesen den Widmungsträgern, Erzherzog Maximilian II. und Erzherzog Ferdinand II., ihre Ehre. Die beiden Drucke Hess 1555a und Hess 1555b sind mit 155 und 322 Tänzen die umfangreichsten aktuell bekannten Zusammenstellungen europäischer Tanzmusik aus dem 16. Jahrhundert. Während Hess 1555b englische, französische, spanische und italienische Musik enthält, kommt Hess 1555a eine besondere Rolle zu: Es ist das erste Mal überhaupt, dass *teutsche und polnische Tentz* im Druck erscheinen. Da kein Exemplar des Diskant-Stimmbuchs erhalten ist, wurde an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz ein zweijähriges Forschungsprojekt initiiert, um diese Tanzmusik, wichtiges musikalisches und soziokulturelles Erbe der Steiermark und Zentraleuropas, wieder zugänglich zu machen. Einzelne Stücke wurden im 20. Jahrhundert bereits identifiziert, rekonstruiert und herausgegeben. Die wohl umfangreichsten Studien zum Inhalt der Sammlung, insbesondere zu Konkordanzen, publizierte Armin Brinzing in seinen *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*. Bernhard Thomas veröffentlichte in praxisorientierten Editionen des London Pro Musica - Verlages ebenfalls einige rekonstruierte Stücke. Weitere Literatur und Quellen werden im Verzeichnis dieser Edition genannt, es empfiehlt sich jedoch, parallel dazu Armin Brinzings Buch zu konsultieren.

2023 wurde im Kontext des Rekonstruktionsprojekts ein zweites und zeitgemäßes Digitalisat der 4 erhaltenen Stimmbücher von Hess 1555a angefertigt. Dieses ist über die Seiten der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek frei zugänglich und ergänzt sich mit den Ergebnissen des Rekonstruktionsprojekts zu einer zeitgemäßen Repräsentation der Sammlung: <https://gateway-bayern.de/BV013415396>

Die vorliegende Edition hat das Ziel, möglichst vielen Menschen zu erleichtern, einen Überblick über die Sammlung zu erlangen, die Musik zu musizieren und zu analysieren. Sie richtet sich an Studierende und Lehrende an Musikhochschulen und Universitäten, professionelle Ensembles, Tanzwissenschaftler:innen und Tänzer:innen, Amateurensembles und Musikpädagog:innen.

Desweiteren war es ein ausdrückliches Ziel des Rekonstruktionsteams, durch die recht große Menge der 155 zu rekonstruierenden Tänze ein tieferes Verständnis für den Stil oder verschiedene Stile von Kompositionen und Adaptationen bestehender Stücke der Gebrüder Hess zu erreichen. Die beiden Schwerpunkte lagen auf dem Kontrapunkt und auf ersten musikalischen Umsetzungen der Rekonstruktionen. Damit ist diese Edition eine Basis für weitere künstlerische und wissenschaftliche (Forschungs)projekte in den Bereichen Historischer Tanz, Musikwissenschaft und -theorie und Historische Aufführungspraxis.

Im Folgenden werden ausgewählte Themen der Rekonstruktions- und Editionsarbeit des Projekts beschrieben.

Quelle

Die Stimmbücher sind in sehr gutem Zustand erhalten, in Original und Digitalisaten gibt es kaum schwer- und keine unlesbaren Stellen. Bei den aktuell bekannten erhaltenen Exemplaren in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (Altus, Tenor, Vagant, Bassus) und in Wrocław (Altus) sind die Sammlungen 1555b und 1555a in dieser Reihenfolge zu je einem Stimmbuch zusammengebunden. Die Stücke sind nicht mit Titeln oder Incipits versehen, sondern von 1 bis 155 nummeriert. Sie bestehen je aus einem *Tanz* (im Tempus imperfectum diminutum ♩ und in einem Fall im Tempus perfectum diminutum ♩ notiert) und einem *Nachtanz* (in ♩ notiert).

Autorschaft

Die mehrstimmigen Tänze in Hess 1555a sind Ergebnis verschiedener Schichten der Autorschaft, von denen nur wenige namentlich bekannt sind. Die letzte Schicht sind die Eingriffe der Brüder Hess und/oder etwaigen Mitarbeitenden. Diese erwähnen die Adaptionen selbst im Vorwort als "auf teutsche Tentz gerichtet". An manchen Stücken sieht man, dass die Eingriffe minimal sind - z.B. stimmt Nr. 67 fast vollständig mit dem Lied "Wer sich der Bulschafft unterwindt" im Liederbuch des Arndt von Aich (Köln, 1519) überein. Im Tanz wurde lediglich ein Abschnitt der Länge einer Brevis zwischen erster und zweiter Phrase weggelassen, die Vagansstimme hinzugefügt und das musikalische Material zu einem Nachtanz umgeformt.

In anderen Fällen gibt es Hinweise zu anderen, früheren Schichten der Bearbeitung. Eine Reihe von Stücken in Hess 1555a sind Bearbeitungen der gleichen oder nur geringfügig abgewandelten Melodien und Lieder, die beispielsweise Ludwig Senfl in polyphonen Tenorliedern verarbeitete.

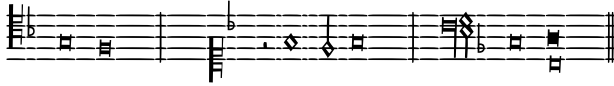
Bei den Stücken mit polyphonen Vorlagen in Stimmbüchern oder Tabulatur erscheint in keinem der Vorlagestücke eine 5. Stimme, es sind meist 3 oder 4-stimmige Kompositionen. Die Rekonstruktionsgruppe geht folglich davon aus, dass die Vagansstimme immer von den Gebrüdern Hess und/oder einem etwaigen Team um sie hinzugefügt wurde. Im Vorwort steht zudem, dass die Stücke auch 4-stimmig, ohne Vagans, gespielt werden können. Nur wenige Stücke erwecken den Anschein, dass sie von Anfang an 5-stimmig konzipiert wurden, bei diesen kann vermutet werden, dass sie im Umfeld von Bartholomäus und Paul Hess komponiert wurden. Mehr Gedanken zur Vagansstimme folgen in einem eigenen Absatz.

Diese Betrachtungen zur Urheberschaft führten dazu, in der vorliegenden Edition Autoren nur dann zu nennen, wenn ein Autor für ein polyphones Vorlagenstück namentlich bekannt ist und die Bearbeitung in Hess 1555a zumindest im Tanz zum Großteil dieser polyphonen Vorlage entspricht. Im Verzeichnis finden sich zahlreiche Hinweise zu konkordanz-relevanten Quellen und dort wiederum oft Verweise zur Arbeit Armin Brinzings.

Rekonstruktionsweise

In den verschiedenen Stücken liegen der Rekonstruktion der Diskantstimme verschiedene Vorgehensweisen in unterschiedlichem Maß zugrunde. Nicht in allen Fällen können alle folgenden Kriterien zufriedenstellend erfüllt werden:

- vollständige Kadenzen aus Tenorklausel, Diskantklausel und Bassklausel sowie deren gängigen Variationen:



häufig fehlt die Diskantklausel

- [Cantus] und Tenor alleine bilden einen funktionsfähigen Satz aus Konsonanzen
- 3 verschiedene Konsonanzen, bzw. über dem tiefsten Ton 1/3/5/8/10/12/15, seltener auch 6/13. Angestrebt ist ein Satz, in dem - ausgenommen die erste und letzte Note eines Stückes - auch ohne Vagansstimme 3 verschiedene Konsonanzen vorhanden sind
- Parallelbewegungen (Dezimparallelen zwischen [Cantus] und Bassus, Vagans oder Tenor, Terz- oder Sextparallelen zwischen [Cantus] und Altus oder Tenor)
- punktierte Rythmen (Minimen, häufig mit Durchgangsnoten) und über die Mensur hinausgehenden Noten/Synkopen (punktierte oder nicht punktierte Minimen, Semibreven oder Breven)
- [Cantus] bewegt sich in ähnlichen Notenwerten wie die übrigen Stimmen *oder* in ähnlichen Notenwerten wie Altus, Vagans und Bassus *oder* in vermehrt kleineren Notenwerten
- Möglichkeiten für Stimmkreuzung von [Cantus] und Altus oder Tenor bestehen an Stellen, an denen oft durch einen Sprung ein großer Abstand/Leerraum zwischen den beiden höchstliegenden erhaltenen Stimmen entsteht
- Quint- und Oktavparallelen werden nur in wenigen Fällen hinzugefügt, was möglicherweise nicht der ursprünglich von den Gebrüder Hess veröffentlichten Diskantstimme entspricht; die Toleranz orientiert sich auch an der bereits vorhandenen Häufigkeit solcher Stimmführungen in einem Stück

Kadenzen und Musica Ficta

Im Vorwort der zeitgleich herausgegebenen Sammlung Hess 1555b thematisieren Paul und Bartholomäus Hess Tonerhöhungen und dabei Unterschiede zwischen deutschsprachigen und anderen Regionen. Auf welche Weise diese Information für die Sammlung 1555a von Bedeutung ist, ist nicht eindeutig.

Da auch in 1555b die Diskantklauseln am häufigsten in der ebenfalls verlorenen Diskantstimme vorkommen, können nur die in anderen Stimmen selteneren Diskantklauseln beobachtet werden. Bei Kadenzen mit Finalis d oder g sind die Kreuze auf dem vorhergehendem c oder f nicht systematisch eingezeichnet. Es sind darüber hinaus deutlich mehr Kreuze mitten in der Melodie oder auf der Finalis (Terz oder Dezime über dem tiefsten Ton) eines Abschnittes eingetragen.

Bestärkt von praktischen Experimenten über den Zeitraum von 2 Jahren geht Rekonstruktionsteam davon aus, dass auch in deutschsprachigen Gegenden und im Umfeld von Hess 1555a die Penultima einer Diskantklausel prinzipiell erhöht werden kann. In dieser

Edition sind diese Erhöhungen konsequent über den Notenzeilen als Vorschläge eingezeichnet - in zahlreichen Stücken ergeben sich dadurch übermäßige Oktaven zwischen dem rekonstruierten Cantus und dem Vagans.

Dieser Entscheidung liegt das Prinzip zugrunde, dass die Rekonstruktionsgruppe die Sammlung Hess 1555a in großen Teilen als vom Tenor ausgehend komponiert/arrangiert betrachtet, trotz des relativ späten Erscheinungsjahres 1555. Die Tenorstimme existiert in den meisten Fällen als erstes, dazu werden Cantus, Bassus, Altus und Vagans prinzipiell in dieser Reihenfolge hinzugefügt. Eine weniger wichtige und im Fall von Hess 1555a sogar explizit als entbehrlich gekennzeichnete Stimme wie der Vagans sollte nach diesem Prinzip keinen Einfluss auf die wichtigere und nur auf Grund des verschollenen Originals unglücklicherweise erst im Jahr 2023 wieder-geschriebene Diskantstimme haben.

Konkordanzen in Tasten- und Lautentabulatur bieten einen weiteren Anlass zur Erhöhung der Penultima in Diskantklauseln. Als Beispiel dient Nr. 27 aus Hess 1555a, im Tabulaturbuch von Jan von Lublin als *Corea* überliefert (fol. 212r). Die Kadenz der letzten beiden Teile (in dieser Edition Takt 14-15, 19-20 und im *Nachtanz* die entsprechenden Stellen in Takt 34-35 und 40-41) enden auf Finalis a und g. Die höchste Stimme erreicht diese jeweils mit einem Halbtonschritt von unten. Fügt man diesem Satz die Vagansstimme der Gebrüder Hess hinzu, ergibt sich die schon erwähnte übermäßige Oktave.

Eine Möglichkeit zur Vermeidung der übermäßigen Oktave ist die Erhöhung der Penultima der Vagantstimme. Dies würde in den meisten Fällen horizontal betrachtet nicht spontan geschehen: die Penultima der Vagansstimme ist fast immer als "fa" solmisiert. Die Stimme bewegt sich nach der Penultima fast immer nach unten. Wenn es sich um einen Terzsprung abwärts handelt, wäre eine Erhöhung noch gewöhnlicher als bei einem Quintsprung, der durch die Erhöhung zu einem übermäßigen Quintsprung würde. Natürlich kann auch eine Erhöhung der Finalis in Betracht gezogen werden. Diese Vorschläge haben sich im Umfeld der Herausgeber dieser Edition als weniger intuitiv als die übermäßigen Oktaven ergeben, sie sind deshalb nicht in die Edition eingetragen.

Die Herausgeber möchten an dieser Stelle zu Experimenten mit *allerley Instrumenten und Gesang* ermutigen: ein übermäßiges Intervall erscheint in der Praxis niemals so ungewöhnlich, wie es auf einer Partitur auszusehen scheint. Wenn jede Stimme mit Bewusstsein für ihren eigenen Melodieverlauf und für den der anderen Stimmen musiziert wird, bereichern diese Momente den Gesamtklang des Ensembles.

Vagans

Die Vagant- oder Vagansstimme verdient besondere Beachtung, da sie sich nicht immer reibungslos in das kontrapunktische Gefüge der Gebrüder Hess einfügt. Neben den bereits beschriebenen Kadenzsituationen sind folgenden Auffälligkeiten sind Beispiele dafür:

- die Vagansstimme ist deutlich bewegter als andere Stimmen: aus den Bewegungen des Vagans ergeben sich in vielen Fällen Dezimparallelen, rein rythmische Parallelbewegungen oder Imitation mit dem rekonstruierten Cantus
- Sexte oder seltener Quarte unter dem Bassus: dies sind die Fälle, in denen man in Betracht ziehen kann, den Bassus eine Oktave nach unten zu transponieren; in vielen Fällen würde dies das „Problem“ allerdings nicht an allen Stellen eines Stückes lösen
- Quint- oder Oktavparallelen mit anderen Stimmen

- manche Stücke deuten auf eine ausgeprägte Improvisationspraxis zusätzlicher Stimmen im Umfeld der Gebrüder Hess hin

Im Vorwort werden die Stücke in Hess 1555a als *zu vier und fünf Stimmen* bezeichnet, was darauf hindeutet, dass die Vagansstimme auch weggelassen werden kann. In beinahe allen Stücken der Sammlung ist dies problemlos möglich.

2. Editionsrichtlinien

Das Ziel der Herausgeber ist neben der erstmaligen Veröffentlichung der vollständig rekonstruierten Diskantstimme der 155 Tänze in der Sammlung Hess 1555a eine praktische kritische Edition. Zur Veranschaulichung der folgenden Punkte eine Beispielseite:

Die Stimmen werden in dieser Edition Altus, Tenor, Vagans und Bassus genannt, die fehlende Stimme heißt [Cantus].

Die Anordnung der Stimmen entspricht dieser Reihenfolge - *Abkürzung*

[Cantus]	- [C]
Altus	- A
Tenor	- T
Vagans	- V
Bassus	- B

Zwei Ausnahmen dieser Anordnung sind Stück Nr. 142 und Nr. 151, wo die Vagansstimme im Diskantbereich liegt und in dieser Edition an zweithöchster Stelle eingetragen ist. In mehreren Fällen liegt der Vagans tiefer als der Bassus, die Reihenfolge ändert sich dadurch nicht. Es ist eine aufführungspraktische Frage, ob in diesen (oder anderen) Fällen der Bassus eine Oktave tiefer erklingen kann, pauschal macht dies mit jetzigem Kenntnisstand der Herausgeber wenig Sinn.

In der Quelle sind keine Namen der Urheber oder Titel genannt, die Stücke sind von 1 bis 155 fehlerfrei nummeriert, in dieser Edition wird genau diese Nummerierung beibehalten.

Die Eingriffe und Adaptationen der Gebrüder Hess betreffen alle 155 Stücke, darauf sei an dieser Stelle nochmals hingewiesen, die einzelnen Stücke erhalten dazu keine Bemerkungen. Die häufigsten dieser Veränderungen sind das Hinzufügen einer 5. Stimme (Vagans) und/oder des Nachtanzes. Die Stücke sind in ihrer 5-stimmigen Form Unica. In den Fällen, wo teilweise Übereinstimmungen einer oder mehrerer Stimmen mit anderen Quellen vorliegen, wird in den Untertiteln und im Verzeichnis zu Hess 1555a darauf verwiesen.

Neben den Partituren erscheint diese Edition auch in Form von 5 "Stimmbüchern", für die dieselben Editionsrichtlinien wie für die Partituren gelten.

Titel

Die Untertitel dienen der Identifikation und sind aus der Analyse der Tänze hervorgegangen. Die Nachtänze sind in fast allen Fällen aus den Tänzen abgeleitet und werden bei der Titelgebung nicht berücksichtigt.

Beispiele für Untertitel - *Erklärung*

- *- keine Anhaltspunkte zum Stück*
- [Tenor: Es taget vor dem Walde] - *Tenormelodie entspricht größtenteils dem Tenor des angegebenen Stückes*
- [Vorlage: Studenten Dantz] - *[C]ATB entspricht größtenteils der Vorlage*
- [Tenor: Bentzenauer] - *5-stimmige Version mit dem häufig als "Bentzenauer" bezeichneten Tenor*
- [Gruppe: Bentzenauer] - *stärkere (strukturelle) Abweichungen in der Tenorstimme*

Notation

Die Schlüssel dieser Edition entsprechen den Schlüsseln in der Quelle. Die rekonstruierte Diskantstimme enthält einen ihrem Ambitus entsprechenden Schlüssel.

In der Sammlung sind mit einer Ausnahme (Nr. 116, Tempus perfectum diminutum Φ) alle Tänze in Φ (Tempus imperfectum diminutum) notiert, alle Nachtänze in $\mathfrak{3}$. Neben Nr. 116 gibt es weitere Stücke, die zwar nicht so gekennzeichnet sind, aber die ebenfalls unmissverständlich in Tempus perfectum (diminutum) konzipiert sind. In diesen Fällen wird in dieser Edition das originale Mensurzeichen beibehalten, die Mensurstriche aber im Abstand von 3 Semibreven platziert. Diese Stücke sind nicht zu verwechseln mit den Hoffänzen, die in Abschnitte von 3 Breven gegliedert sind.

Die Notenwerte dieser Edition entsprechen unverändert den Notenwerten in der Quelle, auch in den Fällen, wo die Stimmen den letzten Ton des Stückes oder eines Teils nicht gleichzeitig erreichen.

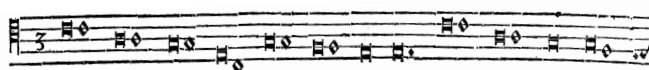
Ligaturen und geschwärzte Noten/Colorgruppen werden von den Gebrüdern Hess und/oder den am Druck beteiligten Notensetzern in den C/-Teilen selten und in den 3 - Teilen etwas häufiger eingesetzt. Sie sind in dieser Edition nicht gekennzeichnet. Es sei jedem Interessierten empfohlen, bei Notationsfragen direkt die digitalisierte Quelle zu konsultieren.

Korrekturen von Tonhöhe oder - Länge oder Pausenlänge sind im unter 3. Korrekturen - kritischer Bericht bei der entsprechenden Nummer aufgelistet. Bereits an der Quelle vorgenommene Korrekturen - meist Korrekturen einer Note nach oben oder unten mit kleinen Pfeilen - sind in diese Edition korrigiert übernommen (siehe Beispiel 1).

Perfekte Breven befinden sich in den 3 - Teilen und sind in dieser Edition als punktierte Breven dargestellt. Wie Beispiel 2 illustriert verwendete die Gebrüder Hess und deren Drucker kein allzu konsequentes Notationssystem für Perfektion/Imperfektion in den 3-Teilen.



Beispiel 1: Altusstimme von Nr. 95, Korrektur der 6. Note nach unten. Die letzte Note (Brevis) ist perfekt und in dieser Edition mit einem Punkt versehen.



Beispiel 2: Nr. 110, zwei aufeinanderfolgende perfekte Brevis, mit und ohne Punkt notiert.

Der im Vorwort des Druckes von 1555 als *Zwerchliny* bezeichnete senkrechte Strich dient der Notation von Auftakten oder Teilwiederholungen. Bei :||: angekommen springt man zur Zwerchliny zurück und spielt von dort aus weiter. Dieses System unterscheidet sich vom modernen Notationssystem der Wiederholungen und wird in dieser Edition wie in der folgenden Abbildung übernommen:



Beispiel 3: Nr. 146, Tenor aus dem Stimmbuch und aus der vorliegenden Edition.

Am Anfang von Tanz oder Nach Tanz sind Zwerchlinys in dieser Edition als einfache Taktstriche eingetragen. Kommen sie in der Mitte eines Teiles zum Einsatz („petite Reprise“), sind sie in dieser Edition mit einer Ausnahme (Nr. 50) als moderne Wiederholungszeichen eingetragen.



Beispiel Nr. 103, Tenor, Zwerchliny als „petite Reprise“ im zweiten Teil des Tanzes

Wiederholungen sind in dieser Edition in allen 5 Stimmen vereinheitlicht. Wenn in einzelnen Stimmen wiederholte Teile ausgeschrieben sind, sind sie in dieser Ausgabe in allen Stimmen ausgeschrieben.

Versetzungszeichen (b, #) zu Anfang der Zeilen und Stücke sind in dieser Edition in allen Stimmen vereinheitlicht. Wenn sie in den verbliebenen 4 Stimmen nicht einheitlich sind, ist dies in der Tabelle mit einem * gekennzeichnet und im kritischen Bericht bei dem jeweiligen Stück aufgeführt. Punktuelle Versetzungszeichen (meist b, selten #) sind in dieser Edition optisch genauso eingezeichnet wie in der Quelle.

Musica Ficta ist über den Notensystemen notiert, teilweise in Klammern [#]. In jedem Fall handelt es sich dabei um Vorschläge der Herausgeber, die sich aus horizontaler und vertikaler Analyse der Stimme und des Stückes ergeben.

In Kadenzbereichen sind in der Quelle in den Diskantklauseln keine Versetzungszeichen notiert, wie in Mensuralnotation notierter Polyphonie der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts üblich. In dieser Edition wird die Penultima der Diskantstimme fast in allen Fällen mit einem # erhöht. In einer 5-stimmigen Aufführung der Tänze ergibt sich dabei in vielen Fällen eine übermäßige Oktave zwischen [Cantus] und Vagans. Lässt man den Vagans weg, ergibt sich eine gewöhnliche Kadenz. Einige Überlegungen zu diesem Thema, insbesondere zum Vorwort der Sammlung 1555b befinden sich in der Einführung dieser Edition, im Abschnitt *Kadenz und Musica Ficta*.

Erklärungen zum Verzeichnis zu Hess 1555a

Das Verzeichnis zu Hess 1555a bündelt Informationen zu den 155 Tänzen. Dazu gehören Schlüssel, Vorzeichen, Finalis, rythmische Struktur und daraus abgeleitet Tanzart, Komponist, Titel und Konkordanzen.

Die Analyse der rythmischen Binnengliederungen der Tänze ergab zunächst 4 gehäuft vorkommende Typen/Tanzarten:

- A *Hoftanz* - Tenorlinie in Einheiten von 3 imperfekten Breven gegliedert; Nachtänze sind nicht berücksichtigt
- B *Hoftanz* - Tenorlinie in Einheiten von 3 Semibreven gegliedert; Nachtänze sind nicht berücksichtigt
- C - Länge des ersten Teils ist ein Vielfaches von 3 Breven; sieht man die erste Semibrevis als Auftakt, ergibt sich eine Gliederung in Gruppen von 3/6 Semibreven, was der Kategorie B (*Hoftanz*) entspricht; Kategorie C ist meist in kurzen Abschnitten mit Wiederholungszeichen notiert, wodurch die 3er-Struktur sehr häufig durch Auftakte gebrochen wird; die Platzierung der Mensurstriche in dieser Edition gibt die rythmische Struktur dieser Tänze nicht angemessen wieder, allerdings sind die etwaigen Semibrevis - Auftakte im Gegensatz zu anderen Stücken der Kategorie A und B in der Quelle nicht als solche notiert; Nachtänze sind nicht berücksichtigt
- D - alle Abschnitte haben die Länge eines Vielfachen von 4 oder 8 Breven, im Tanz 4/8 imperfekte Breven, im Nachtanz 4/8 perfekte Breven; Nachtänze sind mit einbezogen
- E - wie Kategorie D nur mit kleineren Unregelmäßigkeiten/Abweichungen; Nachtänze sind mit einbezogen

3. Korrekturen – kritischer Bericht

Es folgen von den Herausgebern dieser Edition vorgenommene Korrekturen. Erklärungen zu den einzelnen Spalten und Abkürzungen:

L= Longa, B=Brevis, Sb = Semibrevis, M = Minima, Sm = Semiminima, F = Fusa

Zählzeit:

- in Minimen (1-4), im Nachtanz Semibreven (1-3)
- es wird der Anfang der geänderten Note mit 1, 2, 3, 4 angegeben, wenn nur eine Note geändert wird
- werden mehrere aufeinander folgende Töne korrigiert, wird die Gesamtlänge der in der Quelle abgedruckten Notenwerte angegeben (z.B. 1-3 für 3 Minimen)
- es wird auf ganze Zählzeiten abgerundet (z.B. punktierte Minima - Semiminima, die Semiminima befindet sich in Zählzeit 2, da noch vor Zählzeit 3)
- da jeder Auftakt in der Nummerierung ein eigener Takt ist, wird auch hier die gleiche Zählweise angewendet, bei Korrekturen der Auftaktnote kann dies z.B. Zählzeit 1 (von 1) heißen.

Stück	Stimme	Takt	Zählzeit	Original		Korrigiert	
				Wert	Ton	Wert	Ton
Nr. 5	V	27	1	Sb	h	Sb	a
Nr. 6	A	18	1	Sb	d'	Sb	c'
	V	60	1-3	B-Sb	a-b	Sb-B	a-b

Die Wiederholungen im Nachtanz stimmen in Altus, Tenor und Vagans überein, Bassus wurde daran angeglichen. Dadurch passt die Form nicht mehr zur AAB-Form des Tanzes und des zugrunde liegenden Liedes, jedoch geht das Rekonstruktionsteam bei drei gleich notierten Stimmen an dieser Stelle noch nicht von einem Fehler aus.

A, T, V: 3 AB :II

B: 3 II: A :II B II

Nr. 7	A	13	3	M	c'	M	d'
	V	33	1-3	B-Sb	a-b	Sb-B	a-b

Die letzte Semibrevis im Tanz fehlt, es ist kein Wiederholungszeichen eingetragen. Da der Nachtanz AAB-Form hat, ist dies so belassen.

Nr. 9	T	13	4	M	d'	M	c'
-------	---	----	---	---	----	---	----

Nr. 13 Die Tenorstimme erinnert ohne exakt übereinzustimmen stark an La Spagna und wurde daher so gekennzeichnet.

Nr. 14 Das Stück wurde wegen seiner harmonischen Struktur als Passamezzo bezeichnet. Es entspricht in Takt 1-16 einem Passamezzo Antiquo in zweitaktigen Einheiten, in Takt 17-24 ähnelt es einem Passamezzo Antiquo in eintaktigen Einheiten.

Nr. 15	V	44	1	Sb	g	Sb	a
	T	56	3	Sb	b	Sb	h

Nr. 16	A	19	2	M	h	M	b
	A	19	3	M	a	Sb	a

Nr. 17	B	33	2	Sb	d'	SB	d
---------------	---	----	---	----	----	----	---

Nr. 18 b in A, T, B vorgezeichnet, in V ergänzt
Es ist hier möglich oder nötig, V eine Oktave höher zu transponieren. Wegen der Oktavsprungklausel macht es wenig Sinn, allein B eine Oktave tiefer zu setzen.

Nr. 20	A	7	2	M	c'	M	d'
---------------	---	---	---	---	----	---	----

Nr. 26	B	32	1	M	a	M	d
---------------	---	----	---	---	---	---	---

Nr. 38	A	16	1	M	d'	M	e'
---------------	---	----	---	---	----	---	----

Nr. 40	V	1	3	Sb	e	Sb	d
	B	15	1-2	M-M	d-c	Sb	e

A,T: # vorgezeichnet; V, B: # ergänzt

Nr. 47	T	6	4	M	h	M	c'
---------------	---	---	---	---	---	---	----

Nr. 50 In diesem Stück werden Zwerchlinys und :II: - Wiederholungszeichen auf eine verschachtelte Weise kombiniert, sodass die Zwerchlinys ausnahmsweise auch in dieser Edition mitten im Stück als solche eingetragen sind (Mitte T. 5 und Mitte T. 18). Dies betrifft auch Nr. 128.

Nr. 58 In Takt 8 und an der entsprechenden Stelle im Nach Tanz in Takt 29 entstehen durch die ausgefüllte Quinte (G-d) im Bassus Quintparallelen mit der gewöhnlichen Diskantklausel des [Cantus]. Um dies zu vermeiden, ist eine einfache Möglichkeit, lediglich eine Semibrevis G zu spielen.

Nr. 59	B	3	3	M	F	<i>M</i>	<i>G</i>
	B	35	4	M	e	<i>M</i>	<i>f</i>
Nr. 60	B	5	1	M	Pause	<i>M</i>	<i>g</i>
Nr. 62	B	11	2	Sb	b	<i>Sb</i>	<i>h</i>
	B	29	3	M	f	<i>M</i>	<i>c</i>

siehe entsprechende Stelle T. 9

b in T vorgezeichnet; A, T V ohne b. Betrachtet man die Tenorlinie alleine, ist es logisch, das vorgezeichnete b beizubehalten. Es bringt aber dennoch Schwierigkeiten bei der Betrachtung des Stückes als ganzes und bei der Rekonstruktion mit sich, weswegen hier trotz einiger weiterer punktuell vorgezeichneten b's in anderen Stimmen auf das b in der Tenorstimme verzichtet wurde.

Nr. 65	B	24/25	3-4/1- 2	Sb punktiert-M	G-A	<i>Sb - Sb</i>	<i>G-A</i>
Nr. 68	V	55	3	Sb	d	<i>Sb</i>	<i>c</i>
Nr. 71	B	20	1-4	B	f	<i>M-M-M-M</i>	<i>f-c-f-c</i>
Idiomatisch zu den Parallelstellen							
	T	50	1-3	B-Sb	h-a	<i>Sb-B</i>	<i>h-a</i>
	A	65	1-3	B-Sb	g'-g'	<i>Sb-B</i>	<i>a'-g'</i>
	V	65	1-3	B-Sb	h-h	<i>Sb-B</i>	<i>a-h</i>
Nr. 72	A	88	1	Sb	f	<i>Sb</i>	<i>e</i>

Nr. 73	A	2	1	M	e´	<i>M</i>	<i>d´</i>
	A	4	4	M	b	<i>M</i>	<i>a</i>
	A	6	1-4	Sb punktiert-M	d´-b	<i>Sb-Sb</i>	<i>d´-b</i>
	A	13	1-3	B-Sb	f´-e´	<i>B-Sb</i>	<i>e´-f´</i>
	V	20	3	Sb	c´	<i>Sb</i>	<i>f</i>
	A	23	1	Sb	f	<i>Sb</i>	<i>g</i>
Nr. 74	A	19	4	M	a	<i>M</i>	<i>g</i>
	B	36	4	M	g	<i>M</i>	<i>f</i>
	B	81	3	Sb	d	<i>Sb</i>	<i>c</i>
Nr. 75	V	3	2	M	g	<i>M</i>	<i>a</i>
Nr. 78	V	26	1-2	M-M	g-e	<i>M-M</i>	<i>b-g</i>
	V	26-27	3	Sb punktiert	a	<i>Sb punktiert</i>	<i>c´</i>
	A	42	1	Sb	d´	<i>Sb</i>	<i>e´</i>
Nr. 79	V	13	1	Sb	g	<i>Sb</i>	<i>f</i>
	T	13	4	M	d´	<i>M</i>	<i>c´</i>
Nr. 83	V	9	1	Sb	e	<i>Sb</i>	<i>d</i>
Nr. 86	A	17	1	M	e´	<i>M</i>	<i>f´</i>
Uneinheitlich notierte Wiederholungen im Nachtanz.							
Nr. 88	B	13	4	M	g	<i>M</i>	<i>f</i>
Nr. 90	Wiederholungen nicht einheitlich, der erste Teil im Tenor sollte nicht wiederholt werden.						
Nr. 92	B	24	2	Fusa Fusa	e-d	<i>Sm Sm</i>	<i>e-d</i>

Nr. 94	V	6	4	M	a	M	g
	V	6	4	M	a	M	c'
	V	7	3	Sb punktiert	a	Sb punktiert	c'
	V	27	3	M	d	Sb	d

Nr. 100	A	83	1-2	B	d	B	c
----------------	---	----	-----	---	---	---	---

b in A, T und B eingezeichnet; in V ergänzt. Wiederholungen sind sehr uneinheitlich notiert, sodass sie wie in der Quelle gedruckt nicht zusammenpassen und in dieser Edition ausgeschrieben sind.

Nr. 104	V	49	1-2	Sb punktiert-M	a-g	Sb punktiert-M	g-f
	V	59	1	Sb	d	Sb	e
	V	65	1-2	Sb punktiert-M	a-g	Sb punktiert-M	g-f

Am Ende des Nachtanzes sind ausschließlich im Altus zwei Optionen für die letzte Note angegeben (vgl. 1. und 2. Klammer in moderner Notation). In dieser Edition stehen diese beiden Optionen übereinander im selben Takt, wie es auch die Herausgeber des Originaldrucks in manchen Stellen lösten (siehe z.B. Nr. 117).

Nr. 105	V	22	1	Sb	a	Sb	g
----------------	---	----	---	----	---	----	---

Nr. 106	V	24	1-3	Sm-Sm-Sb	f-e-d	M-M-M	f-e-d
----------------	---	----	-----	----------	-------	-------	-------

Nr. 107	V	36	1	Sb	f	Sb	e
----------------	---	----	---	----	---	----	---

Nr. 108	B	52	2	Sb	A	Sb	G
	V	55	1-2	M-M	a-g	M-M	g-f

Die Fermaten auf der Finalis des Stückes in T. 73/75 erscheinen in der Quelle in T und V, in B, A und [C] sind sie in dieser Edition ergänzt.

Nr. 110	V	20	1	M punktiert-Sm	c-d	M punktiert-Sm	d-c
	V	51	1	Punktierte Sb	f	Sb punktiert	a

Der Auftakt der Tenorstimme (4 Sm) ist in den anderen Stimmen nicht gekennzeichnet. Bei der Wiederholung des Teils ist in B auch ein Auftakt abgedruckt.

Nr. 112	B	44	1	Sb	-	<i>Sb</i>	<i>c</i>
Nr. 113	V	26	4	M	e	<i>M</i>	<i>f</i>
	V	27	2-4	Sb-M	b-a	<i>Sb-M</i>	<i>c'-b</i>
	V	28	3-4	M	c	<i>Sb</i>	<i>c</i>
Nr. 118	T	36	3	Sb	a	<i>Sb</i>	<i>f</i>
Nr. 119	B	48	1-3	B-Sb	a-g	<i>Sb-B</i>	<i>a-g</i>
Nr. 125	A	2	3-4	Sb	f'	<i>M-M</i>	<i>f'-e'</i>
Nr. 126	A	7	1	Sb	f'	<i>Sb</i>	<i>e'</i>
	A	28	1-2	B	g'	<i>B</i>	<i>e'</i>
Nr. 128	In diesem Stück werden Zwerchlinys und : : - Wiederholungszeichen auf eine verschachtelte Weise kombiniert, sodass die Zwerchliny ausnahmsweise auch in dieser Edition mitten im Stück als solche eingetragen ist (Mitte T. 38). Dies betrifft auch Nr. 50.						
Nr. 130	A	16	3	M	d	<i>M</i>	<i>c</i>
	A	19	3	M	d	<i>M</i>	<i>c</i>
Nr. 132	A: b und es vorgezeichnet; T, V: b vorgezeichnet; B teilweise b, teilweise b und es vorgezeichnet						
Nr. 133	Zwerchlinys uneinheitlich.						
Nr. 134	T	32	3	Sb	c'	<i>Sb</i>	<i>h</i>
Nr. 140	T	17	1	Sb	Pause	-	-

A, V: b und es vorgezeichnet; T: b, es vorgezeichnet und ergänzt; B: b vorgezeichnet

Nr. 147 A, T, B: b vorgezeichnet; V: b ergänzt

Nr. 148 A 22 3 Sb es/e Sb *d*

Nr. 150 A 23 1 Sb e' Sb *f'*

Nr. 151 A, T, V: b vorgezeichnet; B: teilweise b und es vorgezeichnet

Nr. 152 A 25 3 Sb b Sb *c'*

Nr. 155 T 4 4 M b M *a*

4. Literatur

Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1998.

Ryszard Wieczorek, »Besolte Instrumentisten der Königlichen Stadt Breslaw«: antologia braci Hess (1555) i jej europejski kontekst, Tradycje śląskiej kultury muzycznej/ Granat-Janki Anna (eds.), vol. 14, część 1, Breslau 2017.

Bernhard Thomas und Jane Gingell, *Das Renaissance-Tanzbuch: Tänze des 16. und frühen 17. Jahrhunderts mit Erläuterungen und Choreographien*, Kassel u. a. 1989.

Weitere Editionen von Bernhard Thomas in der Reihe London Pro Musica Early Music Library (heute: PAN - Verlag, Bibliothek Alter Musik, u.a. Nr. 11, Nr. 137)

Raymond Meylan, »Strukturkonkordanzen in der deutschen Tanzmusik des 16. Jahrhunderts«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, hrsg. von Hellmut Kühn und Peter Nitsche, Kassel 1980, S. 265–271.

Böhme

Wolfgang Suppan, »A Collection of European Dances Breslau 1555«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 7 (1965), S. 165–169.

Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*, Cambridge (MA) 1965, S. 166.

Albrecht Classen, Michael Fischer und Nils Grosch (Hrsg.), *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert*, Waxmann Verlag GmbH, Münster 2012.

Sonja Tröster, *Senfls Liedsätze: Klassifikation und Detailstudien eines modellhaften Repertoires*, Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien 2019.

Antonio Chemotti, *The Hymnbook of Valentin Triller (Wroclaw 1555). Musical Past and Regionalism in Early Modern Silesia*, Warschau 2020, S. 12 f.