Franz Schieferer

Cantare et Sonare

Vokal-instrumentales Musizieren am Beispiel der Venezianischen Schule des 16. Jahrhunderts

Durch die rasante technische Entwicklung auch auf audiovisuellem Gebiet ist es leicht geworden, auf der HiFi-Anlage eine musikalische Reise durch verschiedene Epochen zu unternehmen, ausgeführt von den weltbesten Musikern. Genauso kann man sich auf Video die großartigen Versionen der Barockopern von Monteverdi aus dem Zürcher Opernhaus oder Opernaufzeichnungen der Innsbrucker Festwochen Alter Musik ins Wohnzimmer holen.

Vor 400 Jahren war es ungleich schwieriger, die neuesten Werke berühmter Meister zu hören oder neue musikalische Strömungen mitzuerleben. Am Beispiel von Heinrich Schütz kann man verfolgen, welchen Aufwand man damals betreiben musste, um Unterricht beim besten Lehrer zu erhalten, denn allein seine abenteuerliche Anreise nach Venedig zu Giovanni Gabrieli dauerte zehn Wochen! Vielleicht waren es jedoch gerade diese Anstrengungen, die mit dazu beitrugen, dass die aufgenommenen Eindrücke bei den Künstlern der damaligen Zeit viel mehr in die Tiefe gingen als dies heute der Fall ist. Dass sich neue Strömungen aber auch ohne Radio und Fernsehen über ganz Europa ausbreiten konnten und bis heute wirken, möchte ich am Beispiel der Venezianischen Schule aufzeigen.

Stadtrepublik Venedig

Venedig entfaltete vor allem im 15. Jahrhundert in allen Bereichen des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens seine in ganz Europa bewunderte Stellung. Die Handelswege reichten von den zahlreichen Häfen der Levante bis hinauf nach Brügge und Southampton. Venedig war zu einer Drehscheibe der internationalen Wirtschaft geworden. In der Stadt selbst war eine umfangreiche Industrie entstanden, und bald nach der Erfindung der Buchdruckerkunst sicherte sich Venedig auch auf diesem Gebiet eine überragende Stellung, denn die Stadt, in der später Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi und Antonio Vivaldi wirken sollten, wurde zur Geburtsstätte des Musikaliendruckes. Noch heute zeugen von diesem unermesslichen venezianischen Reichtum die prachtvollen gotischen Palazzi am Canale Grande.

Durch die Expansion der Türken sowie durch die Erschließung neuer Seewege wurde allerdings allmählich der Handlungsspielraum der Venezianer eingeschränkt und die wirtschaftliche Macht des Stadtstaates begann bald zu sinken. Gerade in dieser Zeit aber erlangte Venedig in der bildenden Kunst (Tizian, Tintoretto und andere) und der Musik eine überragende Stellung und wurde zum künstlerischen Zentrum der Welt. In keiner anderen italienischen Stadt gab es eine solche Fülle von hervorragenden Komponisten und Musikern wie in Venedig. Ausgehend von den traditionellen Gattungen Messe, Motette, Madrigal und ihren typischen Merkmalen vollzog sich hier zusammen mit den Neuerungen auf dem Gebiet der Instrumentalmusik eine stilistische Wandlung, die den konzertierenden Stil des 17. Jahrhunderts vorbereitete.

Die »Venezianische Schule«

Die Anziehungskraft Venedigs im 16. Jahrhundert bewirkte, dass zahlreiche Musiker aus dem gesamten Abendland in die Lagunenstadt zogen, um hier die neuesten Richtungen und die besten Lehrer kennen zu lernen. Was verbirgt sich nun hinter dem Begriff »Venezianische Schule«?

CANTO'
CONCERTI
DI ANDREA.
ET DI GIO: GABRIELI
ORGANISTI
DELLA SERENISS. SIG. DI VENETIA
Continenti Musica DI CHIESA, Madrigali,
& altro, per voci, & stromenti Musicali, à 6. 7. 8. 10. 11. & 16.
Nuouamente con ogni diligentia dati in luce.
LIBRO PRIMO ET SECONDO
CON PRIVILEGIO.
IN VENETIA.
Appresso Angelo Gardano. 1587.

Titelblatt einer Ausgabe von 1587 mit Chor und Instrumentalwerken von Andrea und Giovanni Gabrieli

Darunter ist nicht ein Gebäude zu verstehen, in dem man »in die Schule« geht, sondern eine Fülle von inneren Zusammenhängen. Zuallererst natürlich die verbürgten Lehrer/Schüler-Verhältnisse. Die Zahl der »Schüler« erweitert sich freilich, wenn man all diejenigen berücksichtigt, die zumindest vorübergehend als Schüler in Venedig weilten: Blasius Amon (aus Hall in Tirol), Hans Leo Haßler, Ludovico Zacconi bei Andrea Gabrieli oder Heinrich Schütz, Gregor Aichinger, Melchior Borchgrevinck aus Dänemark, Alessandro Tadei aus Graz, Johann Grabbe und viele andere bei Giovanni Gabrieli.

Diese oben genannten »Schüler« trugen nun die neu gewonnenen Erkenntnisse hinaus an ihre Wirkungsstätten und setzten sie gemäß ihren persönlichen Empfindungen um. So wirkte die »Venezianische Schule« unter der Beziehung von Vorbild und Nachahmung nahezu in ganz Europa.

Musikalische Aufgabengliederung

Schon bevor die eigentliche »Venezianische Schule« in Erscheinung trat, konnte Venedig auf eine lange musikalische Vergangenheit zurückblicken. Auch auf dem Gebiet des Orgelbaues und des Orgelspiels hatte die Stadt einen klangvollen Namen. So ist es verständlich, dass es zu den begehrtesten Zielen eines Musikers zählte, als Organist an eine der beiden Orgeln in der Basilika zu San Marco berufen zu werden.

Seit dem Niederländer Adrian Willaert, der von 1527 bis 1562 als »magister cappellae cantus ecclesiastice Sancti Marci« überaus erfolgreich

wirkte, war der Posten des Kapellmeisters von San Marco die begehrteste Musikerstelle der damaligen Zeit. Man war verantwortlich für die gesamte Musik in der Basilika. Es ist überliefert, dass ein Kapellmeister gelegentlich von seinen Unterrichtspflichten an der Chorschule freigestellt wurde, damit er Zeit zum Komponieren hatte. Man brauchte eine Unmenge an neuer Musik, da die Regierung der Stadt größten Wert auf prunkvolle Gestaltung der weltlichen und kirchlichen Feste legte. Bei der Auswahl der Organisten war man darauf bedacht, dass der eine Komponist, der andere Virtuose war.

Die »Venezianische Schule« hatte Auswirkungen auf das Musizieren in nahezu allen größeren Kirchen Venedigs. Aber auch unter den Sängern und Instrumentalisten, vor allem an San Marco, wirkten Künstler von Weltruf, die mithalfen, den Ruhm Venedigs als »Zentrum der Musik« aufzubauen und zu festigen.

Gattungen der »Venezianischen Musik«

Bei den in Venedig gepflegten musikalischen Gattungen überwog das geistliche Element. Doch erkannte man dabei eine deutliche Lockerung der rein liturgischen Zielsetzung, und so wandte sich zum Beispiel die Motette bald von der Fülle des Kirchenjahres ab, um sich auf einige wenige Hauptfeste mit ihren Texten zu konzentrieren. Sie änderte sich von der rein dienenden Haltung zu einer Art Fest- und Repräsentationsmusik (vor allem an San Marco), die geistliche und weltliche Zielsetzungen mit einschließt.

Dieser Umwandlungsprozess, an dessen Ende der vielstimmig konzertierende Satz ein- oder mehrchöriger Art stand, ist vor allem im Zusammenhang mit dem besonderen Verhältnis von Staat und Kirche zu sehen, wonach der Staat den Klerus »vollkommen in der Gewalt hatte und sich die Besetzung aller wichtigen Stellen vorbehielt« (J. Burckhardt). Der Staat hatte eine Art geistliches Element in sich, und das Staatssymbol, der Doge, trat bei zwölf großen Prozessionen in halbgeistlicher Funktion auf. Der Musik fiel dabei eine wichtige Rolle zu, sei es in der Kirche oder bei der Prozession.

So kam es, dass die Motette eine Doppelfunktion erhielt, da kirchliche und staatliche Feste von den gleichen Komponisten und Musikern gestaltet wurden und bei der Vielzahl an festlichen Gelegenheiten die Musik den Reichtum des Stadtstaates zu repräsentieren hatte.

Neben der Motette war im weltlichen Bereich natürlich auch das Madrigal vertreten. Bei den Messkompositionen – bei Palestrina und Lasso im Zentrum des Schaffens – blieben die Komponisten der »Venezianischen Schule« insgesamt konservativer, sie bevorzugten also Vierbis Sechsstimmigkeit und hielten an oft traditionellen Merkmalen wie cantus firmus, Parodie oder strenger Imitation fest.

Mehrchöriger Stil

Als hervortretendes Merkmal der venezianischen Musik galt lange die Mehrchörigkeit, eine Technik, die in Venedig seit Adrian Willaert, begünstigt durch die beiden Orgeln und die vielen gegenüberliegenden Emporen, zunehmende Pflege fand. Dass Willaert freilich nicht der »Erfinder« der Mehrchörigkeit war, ist längst erwiesen. Es darf auch nicht übersehen werden, dass die Mehrchörigkeit innerhalb der »Venezianischen Schule« nur eine Kompositionstechnik unter mehreren war.

Für das Aufkommen des mehrchörigen Stils und seine rasche Verbreitung von Oberitalien aus lassen sich viele Gründe vermuten. Sie lagen teils in praktischen Notwendigkeiten wie in Venedig, teils in der allgemeinen geistigen Situation. Ein äußerer Anstoß ging von dem zunehmend feierlichen Zeremoniell des kirchlichen und öffentlichen Lebens aus. Immer mehr drängte die Entwicklung aus dem intimeren Rahmen ins Großräumige. Dabei schien die herkömmliche Musizierart dem nicht mehr zu genügen. So besann man sich auf neue Wege, die geweiteten Räume mit einem der prunkvollen Repräsentation gemäßen Klang zu füllen.

Zu diesen äußeren, praktischen Beweggründen gesellte sich auch ein mächtiger Impuls des Zeitalters: die umwälzende Entdeckung des Raumes und das Bewusstwerden der dritten Dimension. So ergriff die neue Raumidee zunächst Malerei und Baukunst und später dann die Musik.

Der Weitung des Raumes in der Baukunst entsprach die raumumspannende Dynamik der mehrchörigen Musik. Man darf deshalb das mehrchörige Prinzip nicht nur als Prunkstil werten, sondern muss auch die metaphysischen Wurzeln seiner Ausdrucksform sehen. *(»Zur Mehrchörigkeit gehören verhältnismäßig kleine Musikergruppen. Monumentalwirkung beruht hier nicht auf dem Einsatz großer Massen, sondern auf der musikdramatischen Auswertung des Großraumes, dem Ausgreifen von Wort und Klang über eine mächtige, das gewöhnliche Menschenmaß überschreitende Distanz«, H. Besseler, 1928.)*

Das Innere des Markusdoms

Andrea Gabrieli

Welche Fülle von Möglichkeiten der mehrchörige Stil in sich barg, sieht man im Werk Andrea Gabrielis (1510 bis 1586). Seine Genialität wies auf allen Gebieten der Komposition in eine neue Richtung. Seit 1536 gehörte er als Sänger und Schüler Willaerts dem Chor von San Marco an. Es war genau die Epoche, in der Venedig durch Neubauten sein heutiges Aussehen gewann und zum »Schmuckkästchen der Welt« wurde. 1566 trat er die Nachfolge von Claudio Merulo als zweiter Markusorganist an. Diese Tätigkeit regte seine schöpferischen Kräfte vielseitig an. Die farbig kontrastierende Weiträumigkeit des vielgegliederten, hallenreichen Gotteshauses, seine akustische Transparenz ohne störendes Echo, die Vielfalt der Choraufstellungen sowie das künstlerisch-prunkvolle Zeremoniell von Kirche und Stadtstaat beflügelten seine musikalische Gedankenwelt.

Schon der achtstimmige Tonsatz nahm bei Andrea Gabrieli eine neue Klanggestalt an: Ähnlich dem Wechselspiel von Licht und Schatten in den Gemälden von Tizian wurde er oft in einen hohen und einen tiefen Chor gegliedert. Aber erst in den Werken zu drei und vier Chören konnten sich Andreas neue Vorstellungen voll entfalten. Er ging dabei von einer ausgedehnteren Chordisposition aus: dem üblich besetzten Chor stellte er einen hohen und einen tiefen Chor entgegen. Er ließ Instrumente hinzutreten, die für neue Klangfarben sorgten und die Tonbereiche über die Grenzen der menschlichen Stimme hinaus erweiterten.

Im neuen Klangstil der »Venezianischen Schule« bildete sich das musikalische Motiv

meist vom natürlichen Wortgefälle her. Am gelehrten kontrapunktischen Stil bemängelte man nun, dass die Worte unverständlich bleiben. Mit der Verständlichkeit des Textes erfüllte der homofone Stil außerdem eine der Reformforderungen des Trientiner Konzils (1562).

Die vom Sprachlichen her gegebene Lebendigkeit wird durch die Kontraste der Klangfarbe und der Harmonie unterstützt und verstärkt. In der Gliederung strebte die musikalische Entwicklung den Tutti-Höhepunkten zu und endete in einer gloriosen Coda.

In der Harmonik meidet man raschen Wechsel. Auf der Basis einer länger beibehaltenen Harmonie ist die Bewegungsfreiheit einer so großen Stimmenzahl möglich und entspricht auch den akustischen Besonderheiten am besten (Nachhall!).

Giovanni Gabrieli

Giovanni Gabrieli (1557 bis 1612) wuchs unter der väterlichen und künstlerischen Obhut seines Onkels Andrea heran und war gewillt, dessen Werk fortzusetzen. Die Nachrichten über sein zurückgezogenes Leben sind spärlich. Es spielte sich hauptsächlich in Venedig ab, wo er von 1584 an als Markusorganist wirkte. Von 1575 bis 1579 gehörte er in München der von Orlando di Lasso geleiteten Hofkapelle des Herzogs Albrecht V. an (und hatte sicher auch in dieser Zeit Beziehungen zum Innsbrucker Hof und zur dortigen Hofkapelle).

Mehr als bei Andrea rückten bei Giovanni die mehrchörigen Werke in den Vordergrund. Bei ihm überwiegen die kirchlichen Texte. Sein Schaffen war getragen von tiefer Gläubigkeit und von dem Wunsch, Gott durch die Musik zu verherrlichen.

Giovanni knüpfte an die Erfahrungen seines Onkels in Chordisposition, Satztechnik und Instrumentenverwendung an, entwickelte sie aber mit eigenen Ideen weiter. Es gelang ihm dabei, die Vision eines neuen Klangbildes zu verwirklichen. In seinen Werken wurde der Kontrapunkt der Linien durch den Kontrapunkt der Klangflächen abgelöst. Wie er die Chorgruppen führte und disponierte, wie er erfinderisch immer neue Kombinationen der Stimmlagen und -gattungen von bisher nicht gehörtem Zusammenklang schuf und Musik als »das höchste Muster einer zusammenstimmenden Ordnung« offenbarte, kann nur angedeutet werden.

Giovanni Gabrieli entwickelte im mehrchörigen Stil neue musikalische Formen. Er führte die Begriffe der »Concerti« und der »Sacrae Symphoniae« ein. In beiden trat als Neuheit die Mitwirkung der Instrumente hervor. Die »Concerti« umfassen Kirchenmusik, Madrigale und anderes, die »Sacrae Symphoniae« enthalten geistliche Motetten und reine Instrumentalwerke.

Chor und Instrumente

Den Instrumenten – seit Andrea Gabrieli nicht wegzudenkender Bestandteil venezianischer Mehrchörigkeit – kommt auch in Giovannis Klangvorstellung wesentliche Bedeutung zu: Sie verstärken die Kontrastwirkungen, verdeutlichen den formalen Aufbau und geben der Komposition durch ihren erweiterten Tonbereich das sonore Fundament und die strahlende Höhe.

Das vokal-instrumental gemischte Musizieren erfreute sich in Venedig seit Adrian Willaert bevorzugter Pflege. Neben dem Chor standen auch die Bläser im Dienst der weltlichen Regierung, der Signoria. 1557 ist Nicola Dorati als ihr »principale e capo« genannt. Sie spielten im Palazzo der Signoria vor und nach dem Mahl, in Festsälen oder in Gemächern, in der Kirche bei Anwesenheit der Signoria, auf dem Markusplatz, zu Hochzeiten, Festessen und Serenaden. Ein Dokument von 1567 bezeugt, dass man zu Aufführungen in San Marco regelmäßig Bläser heranzog, und zwar »…zu den Festen von Weihnachten, Ostern und anderen Festtagen zur Ehre der Kirche von San Marco, wenn die Serenissima Signoria in die Kirche kommt«.

Die beiden Gabrieli erprobten erstmals alle durch die zusätzlichen Instrumente sich eröffnenden Möglichkeiten in mehrchöriger Musik. Dabei erreichten sie den berühmt gewordenen, farbenprächtigen Klang des Venezianischen Stils. Die Instrumente übernahmen ersatzweise einzelne Vokalparte oder sie verstärkten die Sänger (Posaunen in enger Mensur!), indem sie die Stimme in der oberen oder unteren Oktave, seltener in der gleichen Tonhöhe mitspielten. Zu den wichtigsten Aufgaben des Kapellmeisters gehörte es, die Instrumente nach den vorhandenen Kräften in den richtigen Klangproportionen zu verteilen.

Anstatt nun alle Instrumente aufzuzählen, die bei solchen Aufführungen mitwirkten, sollen lieber Zeitgenossen berichten. Über eine musikalische Vesper in San Salvatore, Venedig, berichtet 1607 der Pariser Parlamentsadvokat und Sekretär der Königin, J. B. du Val: »Man veranstaltete ein Konzert der besten hiesigen Musiker für Stimmen und Instrumente, hauptsächlich mit sechs tragbaren Orgeln, außerdem mit der sehr guten Hauptorgel, mit Posaunen und Fagotten, Oboen, Violen, Violone, Lauten, Zinken, Blockflöten und Flöten.« Nach dem Weihnachtsgottesdienst in San Marco notiert er, wie volltönend ihm die Venezianische Musik vorkommt mit den beiden Orgeln und den verschiedenen Instrumenten, »…besonders den Posaunen, Zinken und dem Violone, verschmolzen mit den Singstimmen, und dies alles erfüllt die Kirche mit grandioser Harmonie«.

Venezianische Instrumentalmusik

In der Instrumentalmusik steht man auch ganz unter dem Einfluss des Vokalen und übernimmt nun auch das Musizieren in mehreren Chören. Großer Beliebtheit erfreute sich bald die Canzonenform mit zwei getrennten, oft verschieden besetzten Instrumentalchören. Wieder heben zeitgenössische Berichte die Vielfalt der Besetzung und den Wohllaut des Klanges hervor. Zahlreich sind die Gelegenheiten, bei denen neben mehrchörigen vokal-instrumentalen Werken reine Instrumentalmusik erklingt, wie etwa bei der Lepanto-Siegesfeier (1571) eine achtstimmige Bläsermusik von Andrea Gabrieli für vier Cometti und vier Posaunen.

Titelblatt des »Theatrum instrumentorum«, einer Instrumentenkunde aus dem Jahre 1620

Aus der Fülle der Werke ragen allerdings die vielstimmigen und mehrchörigen Instrumentalwerke Giovanni Gabrielis hervor. Wie im Vokalen beschritt Giovanni auch hier neue Wege der Form und des Klanges. In seinen zwei-, drei- und fünfchörigen Canzonen und Sonaten bis zu 22 Stimmen erweist er sich als Schöpfer eines neuen Instrumentalstils.

Es würde nun den Rahmen sprengen, im Hinblick auf heutige Aufführungen von Werken der »Venezianischen Schule« alle Besetzungsmöglichkeiten und aufführungspraktischen Hinweise gemäß dem Musizieren um 1600 anzuführen. Es sei deshalb verwiesen auf die fachlich hervorragend fundierten Ausführungen von Prof. Hans Walch aus Landshut, die er in der Zeitschrift »Cantare et Sonare« 1/1988 (Seite 11 bis 14) dargelegt hat. Diesen ist auch nach heutigem Wissensstand sowohl in theoretischer als auch in praktischer Hinsicht nichts hinzuzufügen!

Auswirkungen der »Venezianischen Schule«

Wie schon erwähnt, bestimmte die »Venezianische Schule« vielfach auch die deutsche Musik und gab ihr Grundlagen sowie Anregungen. Unter all den »Schülern«, die diese neuen Erkenntnisse umsetzten, war es sicher Heinrich Schütz (1585 bis 1672), der Giovanni Gabrielis Impulse am tiefsten verwirklichte. 1609 kam der damals 24-Jährige auf Anraten seines Fürsten Moritz von Hessen nach Venedig und nahm gleich den Unterricht bei Giovanni Gabrieli auf. Schon bald lernte er bei ihm, die Aussage des Wortes mit den Mitteln der Musik sinnfällig zu machen.

Das Wort wird »in die Musik übersetzet…«, wie Schütz diese Art des Komponierens nannte, die ihm Gabrieli vermittelt hat und die er im Deutschen zur unvergleichlichen Vollendung gebracht hat.

Demonstrationsmodell dieser deklamatorischen Ausdruckskunst war für Gabrieli das Madrigal, und so kam es, dass Gabrieli-Schüler ausnahmslos ihr Studium mit einer Madrigal-Veröffentlichung abschlossen.

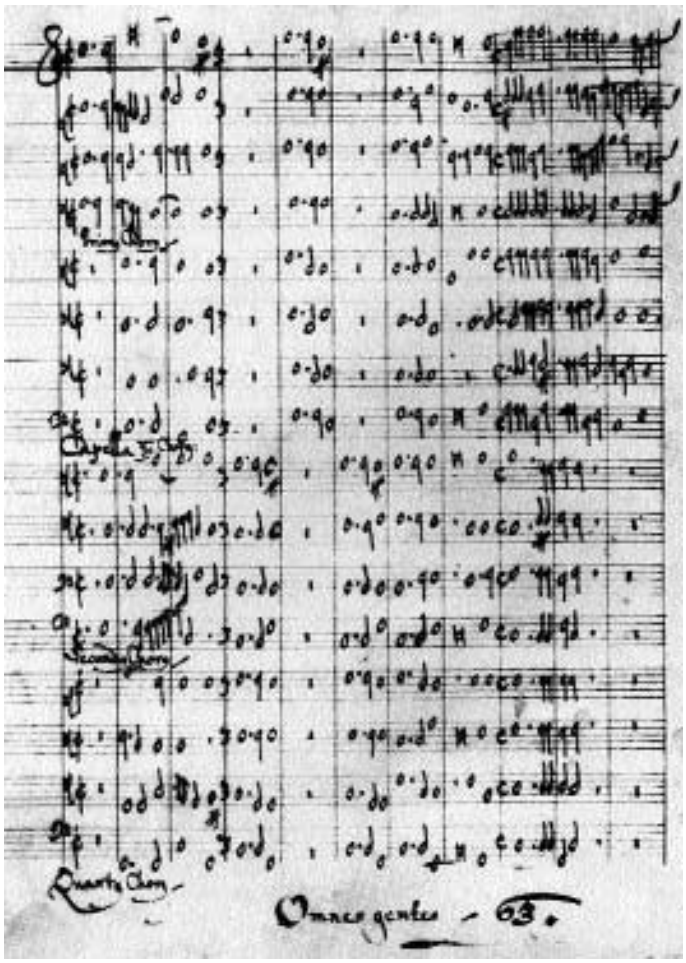
Im August 1612 starb sein großer Lehrmeister. Danach überlegte man, Heinrich Schütz zum Nachfolger von Giovanni Gabrieli als Kapellmeister von San Marco zu ernennen. Doch er kehrte nach Deutschland zurück, noch bevor Claudio Monteverdi 1613 nach Venedig kam und der »Venezianischen Schule« eine neue Richtung gab.

Schütz kehrte, erfüllt von unzähligen musikalischen Eindrücken, zurück nach Weißenfels. Über die unmittelbar auf Venedig folgenden Jahre ist wenig in Erfahrung zu bringen. Am 1. Juni 1619 – er war mittlerweile Kapellmeister in Dresden geworden – heiratete Heinrich Schütz die »schöne Wildeckin« Magdalene, und er markierte diesen neuen Lebensabschnitt dadurch, dass er sein erstes großes Sammelwerk, »Psalmen Davids samt etlichen Motetten und Konzerten mit acht und mehr Stimmen« (SWV 2247) auf den Tag seiner Hochzeit datierte.

In diesen Werken konnte Schütz die Großartigkeit der mehrchörigen venezianischen Motette mit ihren Kontrasten von Solo- und Tuttistellen und ihrer reichen Instrumentation entfalten.

Als er zum zweiten Mal aus Studienzwecken nach Venedig reiste, muss er immer noch unter dem Eindruck seines ehemaligen Lehrers gestanden sein, denn 1629 (Giovanni Gabrieli war schon 17 Jahre tot) schreibt er als Widmung zu seinen »Symphoniae Sacrae I«: »At Gabrielus, Dii immortales, quantus vir!« (Zu Deutsch: »Gabrieli, unsterbliche Götter, welch ein Mann!«)

Dreht man am Schluss dieser Ausführungen das Rad der Zeit wieder um 400 Jahre vor, dann spürt man, dass die Musik der »Venezianischen Schule« nichts von ihrer Strahlkraft und Wirkung verloren hat. Im Gegenteil, sie könnte sogar noch viel öfter als gelungener musikalischer Kontrapunkt zu den wunderbaren klassischen Festmessen an kirchlichen Feiertagen Verwendung finden.

Da der Schwierigkeitsgrad dieser Werke sehr weit gestreut ist, finden hier sowohl professionelle als auch gute Laienchöre und -ensembles ausreichend passende Literatur. Gerade im alpenländischen Raum, in dem es ausgezeichnete Instrumentalisten (vor allem Bläser) gibt, wäre dies eine weitere Möglichkeit des Zusammenwirkens dieser verschiedenen dörflichen Kulturträger, wie dies schon in den 60er Jahren Prof. Otto Ulf mit den »Treffen Kleiner Spielgemeinschaften« oder mit der Gründung der Arbeitsgemeinschaft »Cantare et Sonare« mit Erfolg versucht hat. ■

Partiturhandschrift »Omnes gentes« von Giovanni Gabrieli (Faksimile, Augsburg 1616)

Literaturhinweise

Hermann Beck, Adrian Willaerts Messen, Archiv für Musikwissenschaft XVII, 1960

ders., Die Venezianische Musikerschule im 16. Jahrhundert, Wilhelmshaven (Heinrichshofen)

Otto Brodde, Heinrich Schütz, Kassel 1979

Gotthold Frotscher, Aufführungspraxis Alter Musik, Wilhelmshaven 1971

Nikolaus Harnoncourt, Musik als Klangrede, Salzburg 1985

Hartmut Krones, Vokale und allgemeine Aufführungspraxis, Wien 1983

Michael Praetorius, Syntagma Musicum, Wolfenbüttel 1619, Faksimileausgabe, Kassel 1958

Michael Raeburn, Geschichte der Musik, Band I, Mainz 1993

Arnold Schering, Aufführungspraxis alter Musik, Nachdruck der Ausgabe von 1931, Wilhelmshaven 1975

Otto Ulf, Vorwort zur Herausgabe verschiedener Motetten aus dem »Promptuari um Musicum des Abraham Schade us, Straßburg 1610«, Wolfenbüttel 1969

Paul Winter, Der Mehrchörige Stil, Frankfurt 1964

Carl von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Hildesheim 1965