

Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken

Herausgegeben von Katelijne Schiltz

ConBrio

Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
WOLFGANG HORN, DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 13

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Universität Regensburg



Umschlagbild: Einband von Regensburg, Staatliche Bibliothek, Hist.pol. 1376. Pergamentfragment aus einem Antiphonar des 15. Jahrhunderts; Wappen der Stadt Regensburg in Goldfarbe.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de/> abrufbar.

© 2019 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck, auch auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages.
Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Fabian Weber M. A., Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken

Herausgegeben von Katelijne Schiltz

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse

Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen	7
Abkürzungen · Bibliothekssigel	13
1 Katelijne Schiltz	
Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken. Einführung	15
2 David Hiley	
Die Handschriftenfragmente mit Musiknotationen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit in der Staatlichen Bibliothek Regensburg. Einblicke in ihre musikhistorische Erschließung	21
3 Inga Mai Groote	
Musiktheoretische Texte in guter Gesellschaft? Zur Überlieferung in Sammelbänden und Kompilationen (mit Anmerkungen zur Handschrift D-Rtt 103/1)	47
4 Andrea Lindmayr-Brandl	
Früher Notendruck in deutschsprachigen Ländern: Die Materialität der Regensburger Missalien	61
5 Barbara Eichner	
Messen, Madrigale, Unika: Mehrstimmige Musik aus Kloster Neresheim in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek	99
6 Bernhold Schmid	
Orlando di Lassos <i>Magnum opus musicum</i> (1604), Carl Proske und Franz Xaver Haberl: Die Regensburger Quellen für die Gesamtausgabe der Werke des Münchner Hofkapellmeisters	145
7 Franz Körndle	
Hofkapelle versus Stadtpfeiferei. Die Stimmbücher A. R. 775–777 der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg	167
8 Lucinde Braun	
Orgelpredigtdrucke in Regensburger Bibliotheken – Versuch einer mediengeschichtlichen Analyse	189
9 Wolfgang Horn	
Die <i>Marienvesper</i> von Joseph Riepel (1709–1782)	251
Autorinnen und Autoren	271
Register	275

Die *Marienvesper* von Joseph Riepel (1709–1782)

Wolfgang Horn

Der originellste und heute in Fachkreisen zweifellos bekannteste Musiker Regensburgs war ein Österreicher mit dem Namen Joseph Riepel, der kurz vorzustellen ist, damit das im Folgenden betrachtete Werk und dessen Quellen angemessen eingeordnet werden können. Riepel interessiert heute in erster Linie als Musikschriftsteller, Kompositionslehrer, Theoretiker. Wenn man Kompositionen von ihm zeigt und anschaut – und natürlich auch spielt –, so sollte das aber nicht in der einst üblichen herablassenden Haltung geschehen, die ein weiteres Mal demonstrieren möchte, dass ein Theoretiker eben nicht komponieren könne, weil die graue Theorie den grünen Baum des Lebens zum Verdorren bringt. Das ist ein unsinniges Vorurteil. Sicher: *poeta nascitur*, und dasselbe gilt auch weitgehend für den Komponisten. Das geordnete Nachdenken über Musik aber, das man Musiktheorie nennen kann, setzt Intelligenz und Neugier voraus, die zur Kreativität keineswegs im Widerspruch stehen. Was gäben wir darum, mehr Worte von Bach, Beethoven oder Brahms über Musik zu haben, diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht! Von Riepel haben wir Worte über Musik, und wir haben eben auch Musik aus seinem Geiste, die durch seine Feder aufs Papier gebannt wurde. Es ist von ganz besonderem Reiz, wenn man über das Denken eines Künstlers im Medium der Sprache wie im Medium der Musik noch heute im wahrsten Sinne des Wortes »nach-denken« kann.

1752 erschien das erste Buch von Joseph Riepel, von ihm selbst als »Erstes Capitel« bezeichnet, dem dann weitere umfangreiche »Capitel« im Rahmen eines offenbar auf zehn Teile angelegten Programms folgten. Der Titel des Erstlings lautet: »Anfangsgründe | zur | musicalischen | Setzkunst: | Nicht zwar | nach alt-mathematischer Einbildungs-Art | der Zirkel-Harmonisten/ | Sondern | durchgehends mit sichtbaren Exempeln | abgefasst. | Erstes Capitel | *De | Rhythmopoeia*, Oder | von der | Tactordnung. | Zu etwa beliebigem Nutzen | herausgegeben | von | Joseph Riepel. [...] Regensburg und Wien, 1752.« Vom »Zweyten Capitel« an, das sich mit der »Tonordnung« befasst und 1755 erschien, nennt sich Riepel »Sr. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus«, und in dem 1786 posthum erschienenen »Baßschlüssel« wird von Riepel schließlich als dem »gewesenen Musikdirektor« des Fürsten Thurn und Taxis gesprochen.

Um den theoriegeschichtlich höchst originellen und innovativen Gehalt dieses Schriftenkorpus soll es hier nicht gehen. Bereits ein Blick in die Inhaltsverzeichnisse neuerer wissenschaftlicher Abhandlungen zeigt, dass der Kompositionstheoretiker Riepel mit den bedeutendsten

Vertretern seines Faches auf einer Stufe steht.¹ Friedrich Wilhelm Marburg (1718–1795) und Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), insbesondere aber der am Schwarzburger Hof in Rudolstadt tätige Heinrich Christoph Koch (1749–1816) verdanken ihm viel.

Wenn man Riepel als Musikdenker kennenlernt, dann tritt die Frage nach seiner Biographie kaum ins Blickfeld; man interessiert sich in der Regel nicht für das womöglich langweilige Leben eines Theoretikers. Aber gerade im Falle Riepels, der einen sehr eigentümlichem Schreibstil kultivierte, ist es hilfreich, etwas über seine Herkunft und sein Leben zu wissen. Joseph Riepel stammt aus einem kleinen Dorf nördlich von Linz nahe der böhmischen Grenze namens Deutsch-Hörschlag. Nach seiner gymnasialen Ausbildung verbrachte er ein gutes Jahrzehnt in turbulenten Verhältnissen in eher östlichen Regionen Mitteleuropas, die den Balkan und Polen, aber auch Städte wie Dresden und Wien einschlossen. Riepel ist weder als Schriftsteller noch als Komponist das Produkt eines typischen Werdegangs.²

Im Jahre 1996 hat Thomas Emmerig das gesamte Korpus der Schriften Riepels herausgegeben – eine wissenschaftliche und verlegerische Großtat vor dem Auftreten der digitalen Konkurrenz. Faksimiliert wurden dabei die gedruckten Schriften, ergänzt um die Transkription von einigen nur handschriftlich überlieferten Texten, namentlich der beiden Teile der »Fugen-Betrachtung«, die viele interessante Kommentare zu dem berühmten Kontrapunkt-Traktat *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) des weiland Kaiserlichen Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux (1660–1741) enthalten, dessen Werk bekanntlich auch von Joseph Haydn und vielen anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts als eine Art Grundlagengrammatik studiert worden ist. Als Neuntes und Zehntes »Capitel« bildet die zweiteilige »Fugen-Betrachtung« den Abschluss von Riepels großem Theorieprojekt.³

1 Hier müssen einige wenige Literaturangaben genügen, die einen Bogen schlagen von dem Riepel-Pionier Ernst Schwarzmaier, der in Regensburg Gymnasiallehrer für Musik war, zu neueren universitären Autoren: Ernst Schwarzmaier, *Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels. Ein Beitrag zur Geschichte der Formenlehre im 18. Jahrhundert*, Wolfenbüttel 1936 (Diss. München); Wolfgang Budday, *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel u. a. 1983 (Diss. Tübingen) und Markus Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a. 2002 (= Musikwissenschaftliche Publikationen 21; Habilitationsschrift Saarbrücken).

2 Die grundlegenden Beiträge zur Erforschung der faktischen Seite von Riepels Leben und Werk sind dem Regensburger Musikforscher Thomas Emmerig zu verdanken, vgl. insbesondere Thomas Emmerig, *Joseph Riepel (1709–1782). Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis. Biographie, Thematisches Werkverzeichnis, Schriftenverzeichnis*, Kallmünz 1984 (= Thurn und Taxis-Studien 14) und ders., Art. »Riepel, Joseph«, in: *MGG* 2, *Personenteil* 14, Sp. 81–83. Da das Kürzel »RWV« heute für das »Reger-Werk-Verzeichnis« (sic) verwendet wird, müssen Riepels Werke nach dem »RiWV« zitiert werden, wie dies auch im RISM-OPAC der Brauch ist.

3 Thomas Emmerig (Hrsg.), *Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie*, 2 Bde., Wien u. a. 1996 (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, 20/1–II, durchpaginiert). Vgl. Bd. 2, S. 853 f. zum Autograph und einigen erhaltenen zeitgenössischen Abschriften der »Fugen-Betrachtung«; zwei faksimilierte Seiten finden sich auf S. 730 und 796. Da die Texte der gedruckten Schriften Riepels inzwischen in Digitalisaten gut zugänglich sind, können einzelne Stellen nach dem jeweiligen »Capitel« und der betreffenden Seitenzahl zitiert und in allen Medien leicht aufgefunden werden.

Zu der ansehnlichen Reihe von Arbeiten, die Riepel als Kompositionstheoretiker würdigen, hat sich im Jahre 2007 ein inzwischen sehr einflussreiches Analysebuch gesellt, das die alten Kompositionstheoretiker weniger referiert als sich vielmehr deren Geist und Methoden zunutze macht, um den analytischen Blick der Studierenden zu schärfen. Das Buch von Robert O. Gjerdingen hat den harmlos erscheinenden Titel *Music in the Galant Style*, dem sich dann aber der in kurze Zeilen gegliederte, durchaus mit Humor geschriebene Untertitel anschließt: »An Essay | on | Various | Schemata | Characteristic of | Eighteenth-Century | Music | for Courtly Chambers, | Chapels, and Theaters, | Including Tasteful | Passages of Music | Drawn from | Most Excellent | Chapel Masters | in the Employ of | Noble and Noteworthy | Personages, | Said Music | all Collected for the | Reader's Delectation | on the | World Wide Web«. ⁴ Da Riepel in Gjerdingens Buch durchaus eine gewichtige Stimme hat, darf man vermuten, dass dieser ausladende Untertitel formuliert wurde »with Riepel in mind«.

Riepels Biographie sei hier nochmals aufgegriffen, nun aber mit einer Akzentuierung seines kompositorischen Werdegangs; die Fakten werden den einschlägigen Arbeiten von Thomas Emmerig entnommen. Riepels Eltern waren einfache Leute, Land- und Gastwirte in Deutsch-Hörschlag, zur Gemeinde Rainbach im Mühlkreis gehörig, an der Grenze zwischen Österreich und Böhmen gelegen. Wie sein Testament zeigt, blieben seine Geschwister – mit Ausnahme eines Bruders, der als »Musicus« firmiert – im Bauern- und Handwerkerstand: Wirte, Seifensieder, Schuhmacher, Maschenmacherinnen. Joseph aber gelang es, auch befördert durch seine offenkundige Begabung für Musik, den Weg zu höherer Bildung über Lateinschule und Jesuitenuniversität in Steyr, Linz und Graz einzuschlagen. Seine Lateinkenntnisse befähigten ihn zur Lektüre von Fuxens Satzlehreklassiker *Gradus ad Parnassum*, der fortan sein kompositorisches Grundgesetz blieb.

Irgendwie ist Riepel in die Dienste eines Militärs (vielleicht war er wirklich General, aber dann müsste man ihn wohl nachweisen können, was bislang nicht gelungen ist) d'Ollone gelangt, den er in den Jahren 1737–1739 als Kammerdiener auf den Balkan begleitet hat, wo eher glücklose Feldzüge gegen die Türken unternommen wurden. Nachdem Riepel seinen Abschied genommen hatte, ging er nach Dresden, wo er wohl von 1740 bis 1745 gelebt hat. Dieser Zeitraum ist schlecht dokumentiert, doch erwähnt er an einer Stelle seiner Schriften, dass er Umgang mit dem Dresdner Hofkirchenkomponisten Jan Dismas Zelenka hatte, der – 1679 geboren – damals bereits ein relativ alter, aber offenbar hohe Autorität genießender Mann war. Die Passage über Zelenka steht bei Riepel im Kontext eines Lehrgesprächs. Der Schüler bittet: »vielleicht sagst du mir zugleich was von dem Canon; den[n] ich habe oft sagen hören, daß er unter allen die allerkünstlichste Setzart sey.« Darauf sagt der Praeceptor: »Gemeiniglich auch * unter allen der schlechteste Gesang«. Die durch den Asteriskus angezeigte Fußnote aber lautet: »Wie mir der sel. Herr Zelenka selbst eingestunde. Mit welchem ausbündigen Meister ich damals in Dresden täglichen Umgang genossen«. ⁵ Möglicherweise bezieht sich Riepel auch mit der folgenden Bemerkung seines »Praeceptors« auf Zelenka: »wie froh war ich nicht vor ungefähr 14

4 Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford 2007.

5 Riepel, 4. *Capitel* [1756], S. 101.

Jahren, da mir ein wackerer Tonkünstler (ja wohl recht eines aufrichtig- und harmonischen Gemüts) nur in etlichen Stunden ein- und anderen zweifelhaften Grundsatz erläuterte.«⁶ Zu all dem passt gut die Verehrung Riepels für Johann Adolf Hasse, den in Dresden wirkenden deutschen Hauptmeister der italienischen *opera seria*: Mit Bezug auf Girolamo Frescobaldi schreibt Riepel, dass dieser zu seiner Zeit »ein so erhabner Meister [gewesen sei] als heut zu Tage ein Hasse.«⁷

In den Jahren zwischen 1745 und 1749 lebte Riepel offenkundig in Polen, daneben wohl auch in Wien. Zu den überraschenden Sachverhalten gehört eine relativ bedeutende Überlieferung von Autographen im polnischen Marienwallfahrtsort Tschenstochau (Częstochowa). Dokumente zu dieser Zeit, die Riepels Aufenthalt belegen könnten, gibt es anscheinend nicht, und doch muss er dort gewesen sein, vermutlich im Paulinerkloster. Es sei gestattet, hier auf eine CD und deren von Remigiusz Pośpiech verfassten booklet-Text als Referenz hinzuweisen. Der Autor stellt ebenfalls fest, dass es keine archivalischen Dokumente über Riepels Aufenthalt in Tschenstochau gibt, aber die Existenz von immerhin zwölf Stücken Riepels in der Bibliothek des Klosters Jasna Góra (»Clarus Mons«, »Heller Berg«) kann kaum anders als durch enge Beziehungen Riepels zu diesem Kloster in Tschenstochau erklärt werden. Die CD trägt den Titel: *Jasnogórska Muzyka Dawna/ Musica Claromontana* vol. 14: *Ciemne Jutrznie [»Tenebrae«]*.⁸

Auf der CD finden sich neben Werken von Zygmuntowski, Zwierzchowski und Perneckher die folgenden Stücke von Riepel: *Patrz grzeszniku* (aria I; *Sünder, sieh!*; RiWV 99); *Vinea mea* (Responsorium; fehlt im RiWV); *Sicut ovis* (Responsorium; fehlt im RiWV); *Ach! lud wybrany* (*Ach! auserwähltes Volk*; RiWV 97); *Patrz grzeszniku* (aria II; *Sünder, sieh!*; RiWV 100). Die beiden, trotz des gleichen Textincipits unterschiedlichen Arien sind für Sopran und Streicher gesetzt und klingen nach dem opernhaften Ton von Hasse und Zelenka, was man dem Verfasser, der über ein wenig Erfahrung mit den beiden Komponisten verfügt, glauben möge. Die beiden Responsorien sind keine polyphonen Chorsätze, sondern eher homophone Solistenensembles mit teilweise obligaten Oboenpartien. *Ach! lud wybrany* schließlich ist ein vierstrophiges »Lied« für Solobass und einfache Orgel- und Streicherbegleitung mit einer instrumentalen Einleitung. Man kann gerade bei dem letzten Stück, das dem booklet-Text zufolge eine polnische Paraphrase der Improperien darstellt, nur über Riepels Fähigkeit staunen, sich in diesem fremden Idiom eindrucksvoll zu behaupten.

Im Anschluss an diese unsteten Jahre und im Alter von 40 Jahren erlangt Riepel dann seine Lebensstellung in Regensburg. Der hierorts, aber vielleicht nicht überall bekannte Hintergrund sei kurz rekapituliert. Nach einem bis ins Jahr 1743 zurückreichenden Vorspiel war dem Fürsten Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis 1748 von Kaiser Franz Stephan, dem Gemahl Maria

6 Riepel, 2. *Capitel* [1755], S. 90.

7 Riepel, 4. *Capitel* [1756], S. 1.

8 Die Ausführenden sind: Concerto Polacco, Marek Toporowski. Label Dux, 0353. Aufnahmedatum 2007. Beiläufig sei erwähnt, dass offenbar nur in Regensburg und Tschenstochau (Bibliothek des Paulinerklosters, PL-CZ) Autographen von Riepel erhalten sind. Dies darf sicher als Beweis für einen Aufenthalt Riepels in Tschenstochau oder zumindest sehr enge Beziehungen dorthin betrachtet werden.

Therlesias, das Amt des »Prinzipalkommissars« beim Immerwährenden Reichstag, der von 1663 bis 1806 in Regensburg installiert war, endgültig übertragen worden. Es folgten von 1773 bis 1797 Carl Anselm, der erst 1805 verstarb, und schließlich von 1797 bis zum Ende des Alten Reiches dessen Sohn Carl Alexander von Thurn und Taxis. Joseph Riepel wurde wohl 1749 bei Hofe in Regensburg angestellt, wo er bis zu seinem Tod 1782 verblieb. Die Behauptung, er sei in dieser ganzen Zeit Kapellmeister gewesen, ist etwas grob, mag aber als Orientierung akzeptabel sein. Wie seine Funktionen bei Hof genau beschaffen waren, ist nicht für die ganze Zeit exakt zu sagen, und es mag auch Veränderungen gegeben haben. Dass er in leitender Funktion unter Alexander Ferdinand und Carl Anselm tätig war, steht freilich außer Frage.

Alexander Ferdinand bezog Räume in der mittelalterlichen Benediktinerabtei St. Emmeram, bald auch gründete er, auch aus Repräsentationsabsichten und -erfordernissen, eine Hofmusikkapelle, mit deren Organisation offenbar Riepel betraut war, der zur Zeit seiner Regensburger Anstellung bereits ein weltläufiger und gestandener Mann war, dessen Organisationstalent und Erfahrung sicher ebenso geschätzt wurden wie seine musikalischen Fähigkeiten. Auffällig ist, dass Riepel die nach außen wirksamste Form höfischer Musikrepräsentation – die zunächst französische, später italienische Oper und das deutsche Singspiel –, als Komponist nicht kultivierte (ein verschollener *Artaserse*, RiWV 106, war ein Privatvergnügen »für unter uns«, wie Riepel schreibt, stellt also kein Gegenargument dar). Ob er mit diesem Betrieb überhaupt viel im Sinn hatte, kann man wohl nicht sagen. Vielleicht war er 1760, als Alexander Ferdinand das städtische Ballhaus zu Opernzwecken anmietete, auch schon zu alt für die Opernwelt.⁹

Kontrapunkt, oder sagen wir besser: strenge Polyphonie, begleitete Riepels musikalische Vorstellungswelt von Anfang an, opernhafte, melismatisch-kantabile Arienmusik kam spätestens in der Dresdner Zeit hinzu. Im Werk Riepels findet sich aber nicht selten eine weitere musikalische Schicht, die bei den genannten Dresdner Komponisten, seien sie nun in Prag oder in Wien oder in Italien geschult worden, so nicht zu finden ist: der dem Dreiertakt geneigte Divertimento-Charakter, der nicht nur in Riepels Instrumentalschaffen deutliche Spuren hinterlassen hat. Nicht zufällig steht das $\frac{3}{4}$ -Menuett im Mittelpunkt von Riepels theoretischen Formbetrachtungen.

Riepels praktisches Œuvre ist – auch wenn man Verluste annimmt – im Vergleich zur Produktion anderer Komponisten nicht besonders groß, und wohl sind auch die Gewichte ungleich verteilt. Dem entspricht eine noch immer relativ kleine Zahl an Editionen.¹⁰ Wer in Regens-

9 Grundlegend für die Geschichte der Regensburger Oper ist die Arbeit von Christoph Meixner, *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstags*, Sinzig 2008 (= Musik und Theater 3; Diss. Weimar 2003).

10 Hier sollen nur einige prominentere Editionen genannt werden: Hugo Angerer, Thomas Emmerig (Hrsgg.), *Seven Symphonies from the Court of Thurn und Taxis [Riepel, Touchemoulin, Pokorny (3), von Schacht (2)]*, New York / London 1984 (= The Symphony 1720–1840. A Comprehensive Collection of Full Scores in Sixty Volumes, hrsg. von Barry S. Brook und Barbara B. Heyman, Series C, vol. VII); Joseph Riepel, *Violin Concertos*, hrsg. von Stefan Eckert, Middleton, WI 2013 (= Recent Researches in the Music of the Classical Era 90) und Joseph Riepel, *Missa brevis für 4stg. gem. Chor und Orgel ad lib.* [= RiWV 53], bearbeitet [d.h. mit frei ausgearbeiteter Orgelbegleitung versehen] von Eberhard Kraus, Regensburg 1995 (= Jubilatio Liturgica, Heft 8). Eine Ausgabe

burger Bibliotheken, die von den stärksten Riepel-Goldadern durchzogen sind, auf Schatzsuche geht, wird bald auf eine *Marienvesper* stoßen, die in einem autographen Stimmensatz in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek überliefert ist. Ein vom Komponisten selbst geschriebener Stimmensatz ist in der Musikgeschichte eher ein weißer Rabe. Denn dass ein Komponist oder gar Kapellmeister sich die Zeit nimmt, Stimmen auszuschreiben, geschieht sonst nur, wenn gerade keine Zeit mehr vorhanden ist, also bei eiligster Komposition, oder in ganz kleinen Duodezfürstentümern. Da wir über die verfügbare Zeit nichts wissen – die Stimmen sind sehr ordentlich geschrieben – und die Fürsten Thurn und Taxis ganz sicher nicht auf Duodezformat reduziert werden können, muss es mit dem Staunen über den Sachverhalt sein Bewenden haben.

Die *Marienvesper* ist das einzige größere liturgische Werk Riepels aus dem Bereich des Offiziums, also außerhalb von Messe und Requiem. Sonst sind nur wenige Psalmvertonungen Riepels erhalten, von denen allein das *Laudate pueri* (Ps 112) in h-Moll (RiWV 85) zu den Vesperpsalmen gehört, während das *Miserere* (Ps 50) in c-Moll (RiWV 81) ein Psalm ist, der vor allem in den *Tenebrae* genannten Matutinalgottesdiensten der Karwoche oder in Passionsandachten gesungen wurde und in der Kompositionsgeschichte der Psalmen durchaus einen eigenen kleinen Traditionsstrang ausgebildet hat. Die groß angelegte Komposition *Super flumina Babylonis* (Ps 136) in d-Moll (RiWV 86), deren autographe Partitur in der Bischöflichen Zentralbibliothek (Proske-Sammlung) liegt, hat keinen prominenten Ort in der Offiziumsliturgie.¹¹ Riepel war anscheinend niemals für den Aufbau eines regulären liturgisch-musikalischen Repertoires zur Feier des Gottesdienstes in Regensburg zuständig (wobei man vornehmlich an die Kirche St. Emmeram denken würde).

Der Name »Marienvesper« ist *pars pro toto* übertragen von der Psalmenfolge, die zu einer liturgisch verstandenen Marienvesper neben etlichen anderen Gesängen und Textteilen gehört. Riepels Komposition gehört historisch zu dem großen, liturgisch einigermaßen uniform geordneten und »stabilen« Liturgiebereich zwischen dem Trienter Konzil (beendet 1563) und dem

von Riepels *Marienvesper* wird demnächst in der Reihe »Sacri Conventus Ratisbonenses – Reihe geistlicher Musik der Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg« (Edition Walhall, Magdeburg) erscheinen, ergänzt um die bislang ebenfalls unedierte Marianische Antiphon *Regina coeli laetare* (ZWV 129/1) von Riepels Lehrer Jan Dismas Zelenka aus Beständen der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (D-DI).

¹¹ In Antiphonalien des 20. Jahrhunderts ist der Psalm unter »Feria Quarta [d. h. Mittwoch] ad Vesperas« zu finden, was sicher keinen Anlass zu anspruchsvoller liturgischer Musik bietet. Hier sei noch die Bemerkung angefügt, dass nicht nur die Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek (D-Rtt), sondern auch die Bischöfliche Zentralbibliothek (D-Rp) Autographe und andere wertvolle Riepel-Quellen besitzt; die einschlägigen Kataloge sind: Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog*. Mit einer Geschichte des Musikalienbestandes von Hugo Angerer, München 1981 (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 6) und Gertraut Haberkamp, Jochen Reutter, *Die Musikhandschriften der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, Sammlung Proske. Mappenbibliothek*, München 1990 (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/3). Weitere, teils aufschlussreiche Riepel-Quellen sind in den folgenden, hier nur in Kurzform zitierten Katalogbänden zur Bischöflichen Zentralbibliothek verzeichnet: Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 14/4, 14/5 und 14/12. Ich danke Herrn Dr. Raymond Dittrich für freundliche bibliographische Hilfe.

Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–1965), so dass zum Verständnis ihrer durch das *Magnificat* abgeschlossenen Psalmenfolge das Ausziehen von Grundlinien genügt.¹² Die höchste Einteilung der liturgisch vorgeschriebenen Psalmfolgen einer Vesper führt auf zwei Reihen: Die eine Reihe ist die »Bekennervesper« (bekannt etwa durch Mozarts *Vesperae solennes de Confessore* [KV 339] mit dem isoliert zum Evergreen gewordenen Ps 116, *Laudate Dominum*), die andere Reihe die Marienvesper. Einzelne Psalmen der beiden Grundformen werden an bestimmten Tagen durch andere ersetzt; die Schemata haben einen festen Kernbestand und einige variable Stellen. Die Grundform der fünfteiligen Psalmenfolge einer Bekennervesper umfasst die Psalmen 109, 110, 111, 112 und 116 (oder 113): *Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* und *Laudate Dominum* (oder *In exitu Israel*). Die Reihe der Marienvesper umfasst in ihrer Grundform die Psalmen 109, 112, 121, 126 und 147. Am Ende einer Psalmenfolge erklingt stets das Canticum *Magnificat*, dessen Text dem Neuen Testament entstammt (Lk 1,46–55), aber im liturgisch-einstimmigen Vortrag nach Art eines Psalms vorgetragen wird (mit leichten Modifikationen).

Riepels *Marienvesper* im Stimmensatz mit der Signatur Riepel 23 der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek Regensburg (D-Rtt) besteht aus vier Psalmen und dem *Magnificat*; die Quelle und damit wohl auch das Werk werden von Emmerig im RiWV auf »ca. 1760« datiert, wohl hauptsächlich aufgrund des Wasserzeichens.¹³ Die Psalmen 109, 112, 121 und 126 (*Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum* und *Nisi Dominus*) sind die Psalmen 1–4 der Grundform. Der Stimmensatz ist nach Papier und Schrift absolut homogen; er bildet erkennbar eine vollständige und geschlossene Einheit. Wer Monteverdis »*Marienvesper*« kennt,¹⁴ wird einen fünften Psalm vermissen, nämlich den Psalm 147, *Lauda Jerusalem*. Es ist nun angesichts des spärlichen Psalmenschaffens von Riepel recht auffällig, dass es just diesen Psalm in einer separaten Quelle in autographischer Partitur und erneut autographen Stimmen unter der Signatur Riepel 24 gibt, freilich wohl aus etwas späterer Zeit; Emmerig datiert Partitur und Stimmen auf »ca. 1780«.¹⁵ Keines der genannten Werke ist anderweitig überliefert; die Regensburger Quellen sind Unika.

Freilich ist Riepels *Marienvesper* mit vier Psalmen keineswegs unvollständig; sie folgt vielmehr den Regelungen für die monastische, also die klösterliche Vesper, die nur vier statt fünf

12 Eine hilfreiche Übersicht bietet Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München/Salzburg 1977, S. 162 f.

13 Vgl. hier wie auch sonst den RISM-OPAC; die Quelle hat die RISM ID no.: 450010759. Der Eintrag verweist auch auf den Katalog von Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften*.

14 Man verwendet heute für Monteverdis »Werk« oft Anführungszeichen, aber nicht deshalb, weil bei Monteverdi die Zuordnung der Psalmenfolge 109, 112, 121, 126 und 147 zum Formular der Marienvesper strittig wäre. Die Frage wäre allein, ob man die in Monteverdis Druck zusätzlich vorhandenen Stücke ebenfalls dem Gedanken einer Marienvesper im liturgischen Sinn unterordnen darf oder nicht. Bei Riepel stellt sich die Frage nicht, er bietet ja nur die Psalmen und das *Magnificat*; Antiphonen und andere Gesänge wie auch Texte wird man bei einer Aufführung gemäß den zuständigen liturgischen Büchern ergänzen.

15 Vgl. dazu auch den RISM-OPAC unter ID no.: 450010760. – Dem Leiter der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek, Herrn Dr. Peter Styra, sei hier für die Erlaubnis zum Studium der Quellen und zur Reproduktion einiger Seiten besonders gedankt.

Psalmen vorsieht, während im Vespertagesdienst der Weltkirche außerhalb klösterlicher Gemeinschaften fünf Psalmen (jeweils mit *Magnificat*) gesungen werden. Riepel hat demnach eine Marienvesper für den monastischen Gebrauch geschrieben. Nun war St. Emmeram, in dessen Mauern auch der Prinzipalkommissar seine Wohnung aufgeschlagen hatte, bis 1803 eine benediktinische Reichsabtei; in den Mönchen hätte Riepel also einen im Wortsinne naheliegenden Adressatenkreis gehabt, auch wenn es keine einschlägigen Dokumente dazu gibt. Die ausführenden aber müssten in jedem Fall Musiker des Fürstenhauses gewesen sein, denn die solistischen Gesangspartien in Riepels Stücken sind teilweise hochvirtuos. In der folgenden Übersicht wird die monastische Vesper um den »fünften Psalm« ergänzt, der als »Einschub« gekennzeichnet ist. Er passt in mancher Hinsicht nicht zu den übrigen Stücken, aber die Überlieferungssituation ist gar zu verlockend, und Riepels Komposition von Ps 147 wird so vor einer traurigen Isolation bewahrt.

Quellenübersicht: Joseph Riepel, *Marienvesper* (RiWV 82 mit RiWV 84)

Die Nummern I–IV und VI bilden das Werk RiWV 82, eine Stückfolge nach monastischem Ritus, die im autographen Stimmensatz D-Rtt, Riepel 23 überliefert ist. Jede Stimme verzeichnet alle Stücke in geschlossener Folge. Der Stimmensatz weist ein einheitliches Querformat auf (B × H ca. 32 × 23,5 cm). Die Stimmen sind heute lose gebunden und gemäß einer späteren Bibliothekspaginierung wie folgt geordnet: Titelblatt, S. 1; Canto, S. 2; Alto, S. 10; Tenore, S. 18; Basso, S. 26; Violino primo, S. 33a/34; Violino secondo, S. 43a/44; Viola obligata, S. 53a/54; Basso con Violoncelli, S. 63a/64; Organo [beziffert], S. 74; Flauto I (inkl. Oboe I, im Wechsel), S. 84; Flauto II (inkl. Oboe II, im Wechsel), S. 88; Clarino I in C, S. 92; Clarino II in C, S. 94; Timpani, S. 96–97 (= letzte Seite). In Haberkamp, *Die Musikhandschriften*, S. 245, steht irrig »ob fehlen!«; die Stimmen sind aber als Teil der Flöten notiert (s. o.). – Nummer v (RiWV 84) ist in Partitur und Stimmen mit der gemeinsamen Signatur Riepel 24 erhalten. Die Partitur umfasst 8 Seiten im Hochformat (B × H ca. 23,5 × 37 cm); der Psalm endet in der oberen Hälfte von S. 7, danach folgen noch einige teils ausgestrichene Skizzen (vier Systeme mit beziffertem Bass). Der Stimmensatz umfasst Canto, S. 6; Alto, S. 7; Tenore, S. 8; Basso, S. 9; Violino primo, S. 10; Violino secondo, S. 11; Viola, S. 12; Basso con Violoncelli, S. 13; Organo, S. 14. Die Stimmen haben Querformat (B × H ca. 31 × 25 cm). Von jeder Stimme ist sowohl in Riepel 23 als auch in Riepel 24 nur je ein einziges Exemplar vorhanden. Ob es früher Dubletten gegeben hat, kann man natürlich nicht mehr feststellen. Denkbar wäre aber immerhin, dass Riepels autographen Stimmensätze im Sinne von »master copies« fungiert haben, von denen bei Bedarf weitere Kopien genommen werden konnten.

Die Basisbesetzung der Stücke ist: Coro SATB (auch Soli), VI I, VI II, Va, Vc/Cb/Org; bei den einzelnen Stücken werden nach einem +-Zeichen die dazukommenden Vokalsoli und Instrumente angegeben. Nur Nr. v ist in einem Zuge durchkomponiert; bei den übrigen Werken (also allen, die im Stimmensatz Riepel 23 enthalten sind) verbirgt sich unter »2.« stets ein arienartiges Stück, während die übrigen Sätze vom Chor gesungen werden, dem zuweilen kleine Vokalsoli eingefügt sind.

- I. *Dixit Dominus* (Ps 109) (+ SAT soli, Tr I, II, Timp, Fl I, II)
 1. Dixit Dominus, $46 \times \text{C}$, Un poco vivace
 2. Virgam virtutis – Gloria Patri, $106 \times \frac{3}{4}$, Un poco moderato
- II. *Laudate pueri* (Ps 112) (+ B solo)
 1. Laudate pueri, $15 \times \text{C}$ Vivace
 2. A solis ortu – Gloria Patri, $68 \times \text{C}$, (ohne Angabe)
- III. *Laetatus sum* (Ps 121) (+ A solo, Ob I, II)
 1. Laetatus sum, $98 \times \text{C}$, Vivace
 2. Rogate quae ad pacem sunt, $26 \times \text{C}$, (ohne Angabe)
 3. Gloria Patri, $32 \times \frac{3}{4}$, Vivace
- IV. *Nisi Dominus* (Ps 126) (+ T solo)
 1. Nisi Dominus, $37 \times \text{C}$
 2. Vanum est vobis, $39 \times \text{C}$, Un poco moderato – Recitativo – Tempo primo
 3. Gloria Patri – Amen, $8 \times \text{C}$, Vivace + $23 \times \frac{3}{8}$ (ohne Angabe)
- Einschub: v. *Lauda Jerusalem* (Ps 147)

$42 \times \text{C}$, Quasi non vivace
- VI. *Magnificat* (+ SATB soli, Tr I, II, Timp, Fl I, II)
 1. Magnificat, $61 \times \text{C}$, Vivace
 2. Et misericordia eius, $62 \times \frac{3}{4}$, Un poco moderato
 3. Gloria Patri – Amen, $17 \times \frac{3}{4}$, Vivace + $13 \times \text{C}$, Allegro

Nunmehr kann endlich der eigentliche Anlass des vorliegenden Beitrags in den Mittelpunkt rücken: die Betrachtung der Quellen, die Riepels *Marienvesper* überliefern. Deshalb wird im Folgenden auf die Beigabe moderner Partiturübertragungen gänzlich verzichtet. Stattdessen werden in verkleinerten Abbildungen vier Seiten aus dem Stimmensatz der monastischen Marienvesper und drei Seiten aus der Quelle des ergänzenden Einzelsalms *Lauda Jerusalem* näher betrachtet. Die Quelle D-Rtt, Riepel 23 mit der monastischen Marienvesper besteht nur aus Stimmen; eine Partitur ist nicht überliefert. Zum Einzelsalm 147 dagegen werden unter D-Rtt, Riepel 24 sowohl die autographe Konzeptpartitur als auch ein kompletter autographischer Stimmensatz aufbewahrt. Die Partitur ist auf einem sehr »schlanken« Papier geschrieben (Format B \times H ca. $23,5 \times 37$ cm).¹⁶

Das Titelblatt von Riepel 23 ist interessant (siehe Abbildung 9.1). Es sagt explizit, dass Riepel eine Psalmenfolge »de Beata [Maria Virgine]«, also die Psalmen einer Marienvesper komponieren wollte. Ferner wollte Riepel sicherstellen, dass die Aufführung der Vesper nicht an Besetzungsproblemen scheiterte. Trompeten und Pauken verlangt er, einem weit verbreiteten

¹⁶ Je kleiner der Quotient B:H ist, desto schlanker (oder »hochformatiger«) erscheint das Papier. Bei A4-Format beträgt der Quotient $21:29,7 = 0,71$, bei Riepels Papier beträgt er $23,5:37 = 0,64$.

Brauch folgend, nur in den besonders festlichen Rahmenstücken der Vesper: dem ersten der Psalmen, *Dixit Dominus* (Ps 109), und dem abschließenden Canticum *Magnificat*. Hat man diese Instrumente nicht zur Verfügung, darf man sie weglassen. Riepel schreibt, dass man auf ihre Verwendung »beim Vorliegen irgendeines Hinderungsgrundes« verzichten kann. Dasselbe gilt für Flöten und Oboen, die offenbar in Regensburg von denselben Spielern bedient wurden, da die Oboenpartien in die Flötenstimmen hineinkopiert sind. Joseph Riepel gibt seinen Vornamen in der italienischen Form »Giuseppe« an; dies deutet auf die nach wie vor bestehende Dominanz des italienischen Geschmacks in der damals modernen Musik.

Das Titelblatt trägt die Aufschrift (ohne die späteren bibliothekarischen Zusätze; Zeilenwechsel wie im Original):

Psalmi de Beata.
 Dixit // Laudate // Laetatus // Nisi Dominus // Magnificat
 a
 Canto, Alto, Tenore, Basso,
 2. Violini, Viola, Basso
 con Violoncelli, Organo.
 { 2. Flauti, 2. Oboe, } in caso di alcuno
 { 2. Clarini e Timpani } impedimento, all'arbitrio.
 Di Gius: Riepel.

Die drei Notenblätter aus Riepel 23 wurden so gewählt, dass sie möglichst viele charakteristische Formen von Riepels Handschrift zeigen. Schreiberidentifikation gelingt nicht zuverlässig, wenn man sich nur einen allgemeinen Eindruck von einer Handschrift verschafft. Man muss vielmehr geduldig die charakteristischen und oft über ein Schreiberleben hinweg konstanten Einzelzeichen miteinander vergleichen: Schlüssel (g, c, f), Taktzeichen, Noten in all ihren Bestandteilen, Pausen, Textschrift (Buchstabe für Buchstabe!), Ziffern. Ein Schriftprofil besteht aus vielen »fingerprints«, die einzeln oder in Kombination mit einiger Übung in der Regel recht verlässliche Schreiberzuweisungen erlauben.

Abbildung 9.2 zeigt den Beginn des *Dixit Dominus* in der Tenorstimme (D-Rtt, Riepel 23, S. 18) und einen zweiten Abschnitt, beide von Taktzeichen eingeleitet. Insbesondere die Schreibung des $\frac{3}{4}$ -Zeichens ist aussagekräftig. Der Anfang ist an die liturgische Psalmodie angelehnt. Am Ende des Abschnitts steht die Taktangabe »46«, die wohl der Kontrolle dient. Der zweite Abschnitt beginnt mit 32 Pausentakten, bevor bei »Juravit Dominus« der Tenor solistisch zu singen beginnt in einem von Riepel oft verwendeten beschwingten Dreiermetrum, das auch in der abschließenden Kleinen Doxologie (»Gloria Patri«) herrscht. Im vorletzten System findet sich eine »behutsame« Vortragsanweisung: »un tantin vivace«, wobei »tantin« eine apokopierte Form von »tantino« ist, so dass der Ausdruck ungefähr »ein bisschen vivace« meint. Besonders auffällig ist Riepels Zeichen für die Viertelpause, die aussieht wie ein kleines Dach. Zu beachten ist auch, dass abwärts gehaltene Noten mit weißem Kopf den Hals an der rechten Seite haben, während Noten mit schwarzem Kopf den Hals an der linken Seite haben. Das ist zwar

eine verbreitete Schreibgewohnheit, die etwas damit zu tun haben muss, wo der Schreiber die Feder ansetzt und ob er dann im oder gegen den Uhrzeigersinn seine Linien zieht oder seine Kreise ausmalt. Wären in einer Quelle aber die Halben mit dem Hals in der Mitte oder gar an der linken Seite abwärts geschrieben, dann wäre Riepel als Schreiber auszuschließen – es sei denn, er hätte seine Gewohnheiten radikal umgestellt, was erfahrungsgemäß selten vorkommt.

Abbildung 9.3 zeigt eine längere Passage aus dem zweiten Teil des Psalms *Laudate pueri* (D-Rtt, Riepel 23, S. 28; der zweite Teil beginnt mit »A solis ortu«). Die Bass-Arie ist sehr virtuos gestaltet und fällt insbesondere durch ein rhetorisch wirkungsvolles Melisma zum Wort »laetantem« auf. Schreibtechnisch sind hier die Kustoden am Ende einiger Zeilen bemerkenswert, die die Tonhöhe der ersten Note auf dem folgenden System vorab angeben. Diese Kustoden weisen einen auffällig langen Strich nach rechts auf. Charakteristisch ist auch Riepels Auflösungszeichen (vierte Zeile, letzter Takt): es ist an der rechten Seite nicht ganz geschlossen. Der Bass-Schlüssel (hier: Bauch links, Öffnung rechts, zwei Punkte) ist immer ein wichtiges Kriterium zur Schreiberbestimmung, gibt es doch eine Fülle von standardisierten und individuellen Formen. Riepels Vorschläge ähneln ein wenig seinen Viertelpausen, mit denen sie aber im jeweiligen Kontext nicht verwechselt werden können, zumal dann nicht, wenn die Vorschläge durchgestrichen sind (vgl. Zeile 6, dritter Takt).

Abbildung 9.4 schließlich zeigt den Beginn des Psalms *Nisi Dominus* in der Stimme Violino primo (D-Rtt, Riepel 23, S. 40). Riepels Violinschlüssel ist auffällig klein; trotz einer gewissen Variabilität tendiert die Umräumung der g-Linie oft zu einer Kreisform. Auch dieser Psalm beginnt in deutlicher Anlehnung an die liturgische Psalmodie; die Violine verdoppelt hier den Sopran. Der zweite Teil zeigt die Tempoangabe »un pò moderato«, die in ihrer Differenziertheit erneut zeigt, dass es hier auf Nuancen ankam. Riepels Musik hat durchaus empfindsame Züge. Der Text, der diesem Abschnitt zugrunde liegt, lautet: »Vanum est vobis ante lucem surgere«. Empfindsame Rhythmik in der Art Hasses ist gepaart mit differenzierten Artikulationsvorschriften und reichhaltiger Dynamik: »po«, »m:fr«, »rinfr«, »fr«, »ppo«. Ein kleines *Recitativo accompagnato* unterbricht den Fluss der Arie zu den Worten: »Cum dederit dilectis suis somnum« (usw.); nach wenigen Takten geht es im »Tempo primo« weiter. Die rechts nicht geschlossene Form des Auflösungszeichens (Zeile 5, letzter Takt, ebenso zweimal in der letzten Zeile) scheint für Riepel in der Tat typisch zu sein. Während das Kreuz-Vorzeichen keine Besonderheiten zeigt, sei auf eine nicht nur bei Riepel zu findende Eigenheit aufmerksam gemacht, die ein wichtiges Unterscheidungskriterium bilden kann: Man beachte, dass bei abwärts gehaltenen punktierten Noten auf Linien der Punkt fast immer unterhalb der Linie sitzt. Bei aufwärts gehaltenen punktierten Noten auf Linien sitzt der Punkt dagegen über der Linie. Wer würde heute so schreiben? Bei Noten in Spatien sitzt der Punkt im Spatium selbst, was auch heute allgemein üblich ist. Wir verlassen damit den Stimmensatz Riepel 23.

Die Partitur des Psalms *Lauda Jerusalem* (D-Rtt, Riepel 24) ist recht flüchtig geschrieben, der Stimmensatz hat, wie auch der zuvor betrachtete, dagegen deutlichen Reinschriftcharakter. Erstaunlich ist nun, dass der Stimmensatz stärkere Korrekturen aufweist als die Partitur, was eigentlich nur den Schluss zulässt, dass aus den Stimmen tatsächlich musiziert worden ist. Bei einer Aufführung müssen Riepel einige unschöne Stellen aufgefallen sein, die er dann sogleich

in den Stimmen verbessert hat, ohne dass er diese Verbesserungen dann nachträglich auch in die Partitur eingetragen hätte. So zeigt der Stimmensatz in den T. 11–12 starke Rasuren in allen Einzelstimmen, die auf eine Änderung des Deklamationsrhythmus zurückgehen. In der Partitur (leider konnte die Seite nicht abgebildet werden) steht ohne jede Korrektur noch die alte Version, die dadurch gekennzeichnet ist, dass Riepel die Kadenz nach a-Moll in T. 11 (Text: »adipe frumenti satiat te«) mit relativ großen Werten ausgeführt hat, wobei dann die anschließenden Worte: »Qui emittit eloquium suum terrae« in kleinen, etwas hektisch wirkenden Notenwerten deklamiert wurden. (Die in der Quellenübersicht erwähnten Skizzen am Ende der Partitur haben im Übrigen nichts mit diesen Korrekturen zu tun.)

Abbildung 9.5 zeigt die erste Seite der Partitur mit den Takten 1–8 (D-Rtt, Riepel 24, S. 2). Das Papier ist mit 16 Systemen rastriert, die in zwei Akkoladen (oder »Partitursysteme«) von 1–8 und 9–16 gegliedert sind. Riepel verwendet kein Lineal; sowohl die Akkoladenklammern links vor den beiden Partitursystemen als auch die Taktstriche sind freihändig gezogen. Ein Kopftitel fehlt, ebenso ein Instrumenten- und Stimmenvorsatz. Doch die Vokalbesetzung ist aus den Schlüsseln abzulesen, und der Ort der Generalbassstimme ist ohnehin klar. Die drei oberen Systeme sind zwei Violinen und einer Bratsche zuzuweisen, doch bestünde in Riepels Zeit immerhin die Möglichkeit, dass die Violinen durch Oboen verdoppelt werden sollten. Auch die Instrumente, die neben der Orgel den Generalbass ausführen sollten, kann man der Partitur nicht entnehmen.

Hier zeigen sich nun die Vorzüge eines Stimmensatzes in der Überlieferung, der seine Einzelstimmen ja genau benennen muss; zudem verfügt er über ein Titelblatt (D-Rtt, Riepel 24, S. 1, hier nicht abgebildet) mit der Aufschrift (ohne Stempel und sonstige bibliothekarische Eintragungen): »Lauda Jerusalem | a | 4 Voc: 2 Violini, | Violetta, Basso | ed | Organo. | [weiter rechts:] Di Gius. Riepel.« Somit ist klar, dass keine Bläser verlangt werden; der Stimmensatz bietet dann noch eine Präzisierung im Hinblick auf den Begriff »Basso«: Die betreffende Stimme heißt, wie auch sonst bei Riepel, »Basso con Violoncelli« (S. 13). Das meint wohl: Kontrabass und Violoncelli, deren Differenzierung in dieser Stimme freilich nirgends gefordert wird; sie spielen demnach wohl durchweg gemeinsam (dasselbe gilt für die entsprechende Stimme in Riepel 23). Das denkbare Pausieren des Kontrabasses bei solistischen Vokalpartien, wie es andernorts oft praktiziert wurde, war in Regensburg offenbar nicht üblich. Die Partituranordnung ist damit klar; sie entspricht ganz der noch heute in zahllosen Partituren angewandten Disposition von streicherbegleiteter Chormusik (von oben nach unten): VI I, VI II, Va, S, A, T, B, Basso continuo.

Unter dem oberen System hat Riepel eine Angabe unleserlich gemacht. Durch Autopsie am Original kann man jedoch erkennen, dass hier ursprünglich »con spirito« stand. Riepel hat in der Partitur keine andere Angabe ergänzt; in den Stimmen aber steht die aufgrund ihrer doppelten Relativierung verwunderliche Tempoangabe »Quasi non vivace«, also etwa: »fast nicht lebhaft«. Wie soll das gehen? Kennt man nun aber die gestrichene Angabe »con spirito« aus der Partitur, dann kann man Riepels Angabe vielleicht als eine etwas verquere Formulierung im Sinne von »non troppo vivace« verstehen.

In der Partitur erspart sich Riepel durch verschiedene Kurzschreibweisen Arbeit. Die Schlüssel setzt er nur zu Beginn komplett; in den Folgeakkoladen erscheint regelmäßig nur noch der

Sopranschlüssel im Diskantsystem, der eine offenbar ausreichende Orientierungshilfe bot. Da Riepel ja auch die Stimmen geschrieben hat, muss er nicht auf die mögliche Begriffsstutzigkeit eines Kopisten Rücksicht nehmen. Bei homorhythmischen Vokalpassagen genügt es, den Text nur im Sopran zu unterlegen. Die Deklamation war nicht immer auf Anhieb optimal, wie man etwa in T. 5 sehen kann, wo Riepel die Achtel 3 und 4 nachträglich durch einen Balken verbunden hat, der anzeigt, dass beide Noten zu einer einzigen Silbe gehören (hier: »-vit«). Die Verwendung von Abkürzungen (Halbe mit einfach durchstrichenem Hals statt vier Achtelnoten) ist normal und findet sich auch in Stimmen. Insbesondere bei vielen wiederholten Noten ist diese Notation sogar übersichtlicher (vgl. die Continuostimme, T. 2 ff.). Ein besonderes Problem von Riepels Notation ist die Divergenz von simultanen Vorschlägen teils ohne, teils mit Durchstreichung, wie hier in T. 2 zu sehen. Artikulation und Dynamik verwendet Riepel in reichem Maße. Auf dieser Seite sieht man Bögen, Akzentstriche, ein trillerartiges Zeichen (VI 11, T. 7), die Angabe »m:po« (für »mezzopiano«) und schließlich ein »S.« für »Solo« (T. 8 in allen Singstimmen).

Die beiden Stimmen »Canto« und »Organo« (Abbildungen 9.6 und 9.7, D-Rtt, Riepel 24, S. 6 und 14) zeigen schlagend den praktischen Nutzen von Stimmen: Der gesamte Psalm passt auf eine Seite, das musikfeindliche Umblättern entfällt. Die große Korrektur in T. 11–12 ist in der Organo-Stimme deutlicher zu sehen als in der Canto-Stimme; dort ist freilich die Tinte etwas verschmiert, was durch die Rasur verursacht wurde, auf die Riepel die neue Textverteilung geschrieben hat. Die Stimme ist für die Erweiterung des Schriftprofils nicht sehr ergiebig, aber sie zeigt, dass Riepel diesen Psalm extrem straff vertont hat, es gibt praktisch keine Atempause. Die Organo-Stimme ist reich beziffert. In T. 4–6 finden sich Striche über der repetierten Bassnote, die im Hinblick auf eine Orgel kaum als Akzentstriche gedeutet werden können. Hier handelt es sich um eine auch noch in Mozarts Autographen begegnende Notation im Sinne der »Ziffer 1« oder »tasto solo« (mit Betonung auf »tasto«: drücke allein die so bezeichnete Taste, sonst nichts). Ob man wirklich alle diese Striche benötigt, bleibe dahingestellt; die Partitur setzt nur am Anfang der *tasto*-Passage einen Strich, den man ja auch so verstehen kann, dass er bis zum Auftauchen der nächsten Ziffer gelten soll. Ob der Organist wirklich alle Achtel repetiert oder aber die wiederholten Noten zu längeren Werten verbunden hat, kann man nicht sagen; es wäre sicher sinnvoll oder wenigstens akzeptabel gewesen. Die Bezeichnungen »S.« (für »Solo«) und »T.« (für »Tutti«) haben in Orgelstimmen nicht primär den Zweck, den Organisten über die Struktur der Komposition zu informieren, sondern ihn zu einer jeweils angemessenen Registrierung aufzufordern: Eine solistische Partie wird man mit dezentern Registern begleiten als ein kraftvolles Tutti.

Eine letzte interessante, wenngleich zeitübliche Sache findet sich in den drei letzten beschriebenen Systemen (von oben her gezählt sind es die Systeme 6–8). Der Psalm endet mit einer kleinen Fuge oder einem Fugato. Die Stimmeneinsätze kann man an den Schlüssel in der Organo-Stimme ablesen: Sopran (Sopranschlüssel im letzten Takt von System 6 und vor System 7), Alt (als zweite Stimme im Sopranschlüssel mitnotiert, System 7, Takt 1), Tenor (Tenorschlüssel im folgenden Takt) und schließlich Bass (Bassschlüssel im nächsten Takt). Erst mit dem Eintreten des Tenorschlüssels setzt die Bezifferung wieder ein; zu den Einsätzen im Sopran und Alt passt dagegen keine akkordische Begleitung.

Ob sich Riepels Handschrift in den beiden betrachteten Quellen D-Rtt, Riepel 23 und Riepel 24, deutlich genug gewandelt hat, um eine Datierung der ersten Quelle auf »ca. 1760«, der zweiten Quelle aber auf »ca. 1780« zu erlauben, kann ich nicht entscheiden. Im Vergleich zur Erstellung eines Schriftprofils, das es erlaubt, verschiedene Schreiber voneinander zu unterscheiden, ist das Verfolgen der Entwicklung einer Handschrift eine wesentlich delikaterere Aufgabe, die nur dann gelingen kann, wenn sich irgendein »fingerprint« merklich verändert. Kurz: Die Datierung des Psalms *Lauda Jerusalem* steht wohl auf wesentlich wackligeren Beinen als diejenige der monastischen Vesper, die immerhin durch Wasserzeichen unterstützt wird. Da aber in Riepel 24 kein Wasserzeichen vorhanden ist, bleibt als etwas unsicheres Kriterium nur die Handschrift Riepels. Die Partitur Riepel 24 sieht etwas flüchtig aus, aber der Vergleich von Konzept- und Reinschrift gibt für eine Schriftchronologie nicht viel her. Die ins Reine geschriebenen Stimmen aus Riepel 24 zeigen wohl keine allzu großen Unterschiede gegenüber denjenigen aus Riepel 23, die doch zwanzig Jahre älter sein sollen.

Zum Abschluss muss nun noch etwas Wasser in den Wein der schönen Hypothese von der Komplettierbarkeit der monastischen Vesper durch den alleinstehenden Psalm 147 gegossen werden. *Lauda Jerusalem* ist nämlich merklich anders komponiert als die Stücke in Riepel 23. Und die Kompositionstechnik des Einzelsalms entspricht ungefähr dem Gegenteil dessen, was man sich unter einem »Spätwerk« vorstellt, das *Lauda Jerusalem* angesichts von Riepels Tod im Jahre 1782 ja wäre, sollte die Datierung »um 1780« zutreffen. Der scheinbar vierstimmige Satz ist, milde formuliert, von einer ungewöhnlichen Ökonomie geprägt. Es gibt zwar die Systeme und Stimmlätter für Sopran, Alt, Tenor und Bass, aber es gibt über weite Strecken nur zwei komponierte Stimmen, nämlich den Soprantenor und den Altbass oder auch den Sopranalt und den Tenorbass. Es lohnt sich, zur Erkenntnis des Sachverhalts noch einmal die erste Partiturseite des Psalms (Abbildung 9.5) in den Blick zu nehmen, am besten von T. 1–4 zum Text: »Lauda Jerusalem Dominum, lauda Deum tuum Sion«. Man wird trotz der Mühe mit den alten Schlüsseln schnell bemerken, dass nach dem real vierstimmigen Anfangsakkord $c - e' - g' - c''$ die Stimm-paare S und T sowie A und B jeweils in Oktaven singen (es bleibt nicht immer ganz so schlicht wie am Anfang!). Die benachbarten Stimmen verlaufen dabei in Sext- und Terzparallelen. Das klingt durchaus ansprechend, aber ich kenne das in der Kunstmusik sonst nicht. Vielleicht ist diese Art von »Komposition« in die Nähe eher volkstümlicher Kirchenstücke zu setzen, wie man sie etwa in Franz Seraph von Kohlbrenners *Landshuter Gesangbuch* aus dem Jahr 1777 finden kann. Gibt es etwas Volkstümlicheres als das Singen in Terzen und Sexten, hier klanglich durch Oktavierung verstärkt?

Also sind die Riepelschen Kompositionen womöglich gar keine Schätze aus Regensburger Bibliotheken? Oh doch! Denn ein komponierender Kompositionslehrer gibt mit seinen Kompositionen einen non-verbalen Kommentar zu seinen verbalen Theoremen, der desto höher zu schätzen ist, je attraktiver diese Theoreme sind. Riepels Gedanken und seine Art, reale Kompositionen systematisch und zugleich pragmatisch zu durchdringen, haben heute weltweit eine ungeheure Anziehungskraft gewonnen. Dem Potential seiner Kompositionen würde man erst dann gerecht werden, wenn man sie als eigentümlichen und eigenständigen, nicht aber lediglich illustrierenden Beitrag zu seinen Lehren begreifen könnte. Solange das nicht restlos gelingen

mag, kann man sich an einen Spruch halten, der so oder ähnlich ein typisches Riepelsches »Capitel« beschließt. Es gibt keinen Grund, sich über die Unzulänglichkeit der bislang erreichten Erkenntnisse zu grämen: »Denn die Musik ist ein unerschöpfliches Meer.«¹⁷

17 Riepel, *Erstes Capitel* [1752], S. 79.

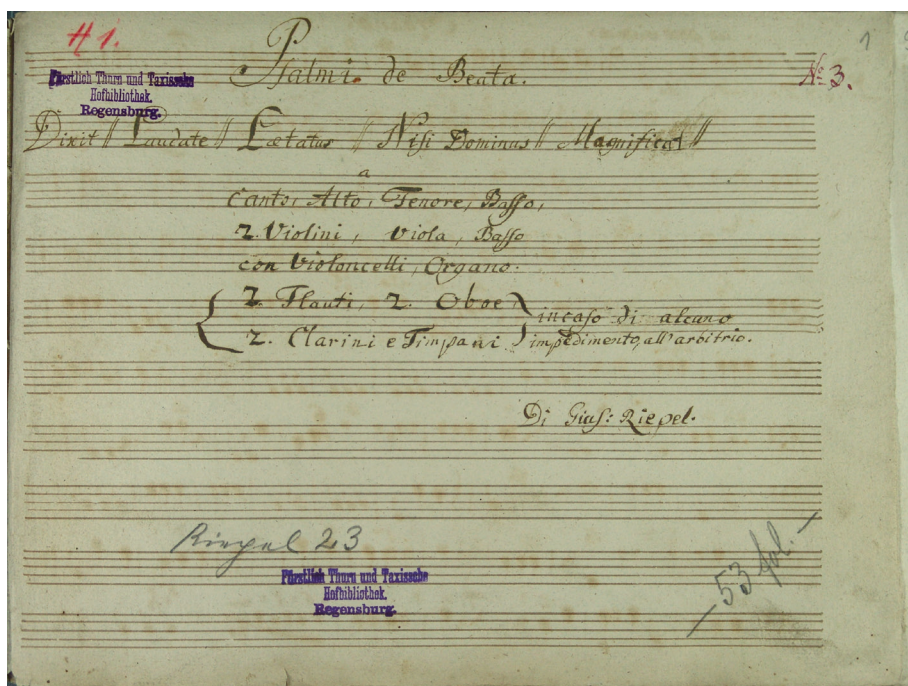


Abbildung 9.1: D-Rtt, Riepel 23, S. 1 (Autograph): Titelblatt der Marienvesper (RiWV 82)

Un poco vivace. Tenore.

Dixit Dominus De- mi- no me- o se-

De a dextris me- is donec pariam ini-

micos tuos sicut bellum spe- dum tu- um.

Un poco moderato.

Jura- vit Dominus et non poenitebit eum

tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchise deus Dominus a

dextris tuis confregit in ira sua reges. Judi-

cabit in nati- onibus implebit ruinas con- quassabit capita in

terra multo- rum. De torrente in vi- a bibet propterea exal-

tabit exaltabit ea post. Gloria Patri et Filio et

Spiri- tui San- cto sicut erat in prin- cipio et nunc et semper

Abbildung 9.2: D-Rtt, Riepel 23, S. 18 (Autograph): Stimme »Tenore«, Anfang des Dixit Dominus (Ps 109)

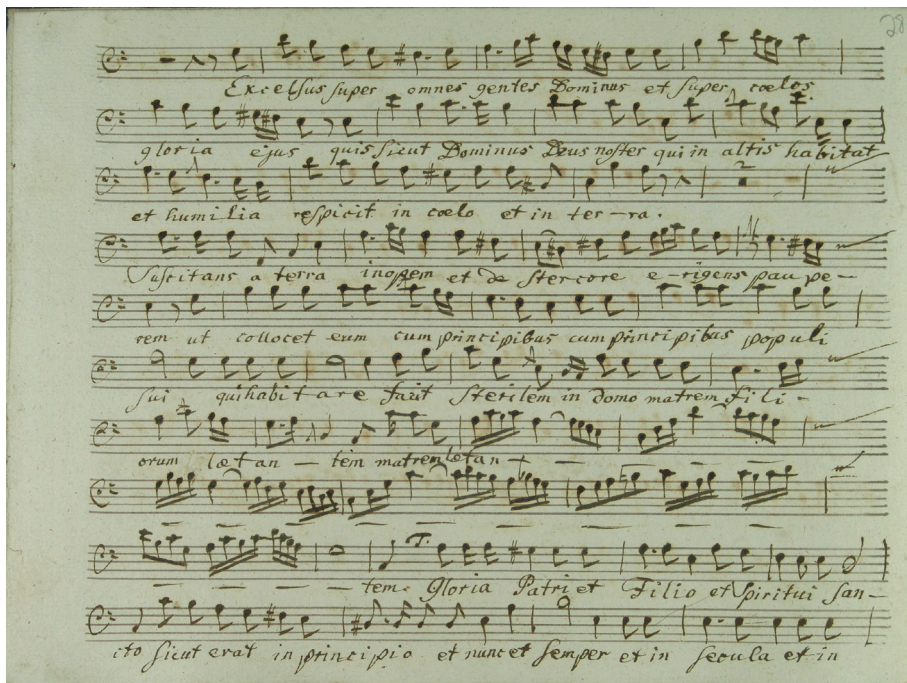


Abbildung 9.3: D-Rtt, Riepel 23, S. 28 (Autograph): Stimme »Basso«, aus *Laudate pueri* (Ps 111)

Abbildung 9.4: D-Rtt, Riepel 23, S. 40 (Autograph): Stimme »Violino primo«, Anfang des *Nisi Dominus* (Ps 126)

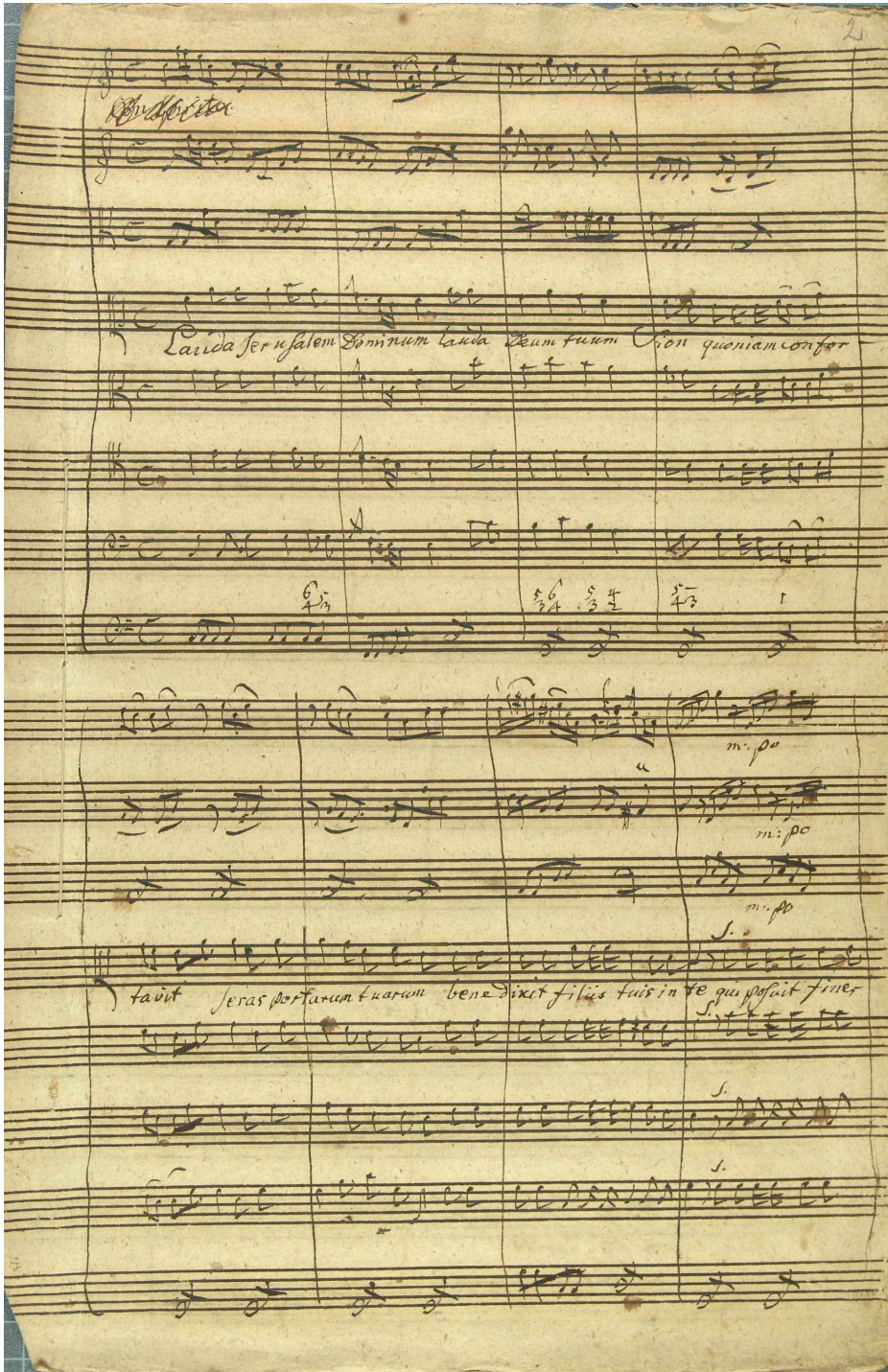


Abbildung 9.5: D-Rtt, Riepel 24, S. 2 (Autograph): Erste Seite der Partitur von *Lauda Jerusalem* (Ps 147; RiWV 84)

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

– Herausgegeben von Detlef Altenburg und David Hiley –

- 1 Walter Berschin / David Hiley (Hrsg.): Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik [Referate der Tagungen Heidelberg 1993 und Regensburg 1996]
Tutzing 1999 · 187 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-0972-8, kartoniert · 49 €
- 2 Roman Hankeln: Die Offertoriumsprosula der aquitanischen Handschriften. Voruntersuchungen zur Edition des aquitanischen Offertoriumscorpus und seiner Erweiterungen · 3 Teilbände
2.1 Darstellung · 2.2 Indices, Tafeln, Kritischer Bericht · 2.3 Edition – Basisoffertorien, Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Latin 776 / Basismelismen / Prosula
Tutzing 1999 [ursprünglich Diss. Regensburg 1996] · 2.1) 247 S., 2.2) 241 S., 2.3) 382 S. (Noten, größeres Format) · ISBN 978-3-7952-0973-5, kartoniert · 90 €
- 3 Magnus Gaul: Musiktheater in Regensburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zu Repertoire und Bearbeitungspraxis
Tutzing 2004 [ursprünglich Diss. Regensburg 2001] · 612 S., Noten · ISBN 978-3-7952-1118-9, kartoniert · 68 €

– Herausgegeben von Wolfgang Horn und David Hiley –

- 4 David Hiley (Hrsg.): Ars musica, musica sacra [Referate der Tagung Regensburg 2002]
Tutzing 2007 · VIII, 126 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-1221-6, kartoniert · 40 €
- 5 Robert Klugseder: Quellen des gregorianischen Chorals für das Offizium aus dem Kloster St. Ulrich und Afra Augsburg
Tutzing 2008 [ursprünglich Diss. Regensburg 2007] · 234 S., graphische Darstellungen, Noten; 1 CD-ROM · ISBN 978-3-7952-1253-7, kartoniert · 72 €
- 6 Michael Wackerbauer: Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert
Tutzing 2008 [ursprünglich Diss. Regensburg 2006] · 508 S., Illustrationen, Noten · ISBN 978-3-7952-1121-9, Hardcover, Schutzumschlag · 48 €
- 7 David Hiley (Hrsg.): Antiphonaria. Studien zu Quellen und Gesängen des mittelalterlichen Offiziums [Referate aus dem Umkreis der Tagung Regensburg 2006]
Tutzing 2009 · VIII, 217 S.; 1 CD-ROM; Beiträge vorwiegend in englischer Sprache · ISBN 978-3-7952-1291-9, kartoniert · 60 €
- 8 Martin Christian Dippon: Determination und Freiheit. Studien zum Formbau in den Motetten Josquins
Tutzing 2010 [ursprünglich Diss. Regensburg 2008] · 260 S., Noten · ISBN 978-3-86296-006-4, kartoniert; 48 €

- 9 Wolfgang Schicker: Phrasentransposition und Ritornellgedanke. Aspekte formaler Gestaltung im norditalienischen Instrumentalkonzert zwischen 1692 und 1711 · 2 Teilbände
9.1 Textband · 9.2 Notenband
Tutzing 2010 [ursprünglich Diss. Regensburg 2009] · 9.1) 280 S.; 9.2) 160 S. · ISBN 978-3-86296-013-2, kartoniert · 65 €
- 10 Wolfgang Horn / Fabian Weber (Hrsg.): Colloquium Collegarum. Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag
Tutzing 2013 · 400 S., Noten · ISBN 978-3-86296-058-3, kartoniert · 65 €
- Herausgegeben von Wolfgang Horn, David Hiley und Katelijne Schiltz –
- 11 Michael Braun: Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen
Regensburg 2017 [ursprünglich Diss. Regensburg 2015] · 362 S., Noten · ISBN 978-3-940768-67-4, Hardcover · 35 €
- 12 Michael Wackerbauer: Die Donaueschinger Musikfeste 1921 bis 1926. Regesten zu den Briefen und Dokumenten im Fürstlich Fürstenbergischen Archiv mit einer historischen Einführung; unter Mitarbeit von Heike Nasritdinova und Fabian Weber
Regensburg 2017 · 576 S., Farbtafeln · ISBN 978-3-940768-73-5, Hardcover · 78 €

*Die im Dr. Hans Schneider Verlag, Tutzing, erschienenen Bände 1–10 der Reihe
sind über die ConBrio Verlagsgesellschaft zu beziehen: info@conbrio.de*

Im vorliegenden Buch werden musikalische Quellen aus den Beständen der Bischöflichen Zentralbibliothek, der Staatlichen Bibliothek und der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek vorgestellt. Sie stehen gewissermaßen stellvertretend für die Bandbreite der vorhandenen Quellentypen sowie deren Provenienz, Überlieferungszustand und -kontext: Es werden sowohl Prachtcodices als auch Gebrauchshandschriften behandelt, fragmentarisch überlieferte oder zu Konvoluten zusammengebundene Musikalien, Quellen für die Musikpraxis und musiktheoretische Abhandlungen sowie Musik für den klösterlichen Gebrauch oder für einen städtischen Kontext – und dies vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert. In der Verbindung von lokalthistorischen Spezifika und überregionalen – ja, sogar internationalen – Perspektiven wird die Bedeutung der Regensburger Bestände umso exponierter.



ConBrio Verlagsgesellschaft

CB 1282

ISBN 978-3-940768-82-7