

Mus. Dr. pag. 75/4. Bamberg, 3.4.1801.
Aller bester unter den Liedern,
Soprano für Donau;

Ach! wie Rauh fühlst du mich in einer
Langfahrt durch Krebsen Läng! Ich warte,
Neugier auf Hl. Geist, Eicheln in den Händen,
aber Thorghals. Nichts, die ein
dass die Käufle alle das Tiefen Angst
wurde und offenbar. Sie ist alle
Fest ist Gott wird dir groß ge-
schafft. Das ist jetzt so
so reich was ich mir hier
die reich der großen. Das ist
die große Freude am Tag, der
Festtag. Ich bin hier
Bamberg wieder und aber Es ist
eigentlich nichts. Normal Es ist
jedoch leicht, gefüllt mit
Punkt es gäbe der Hoffnung Tag,

Instrumental-Compositionen.

Clavier-Soli.

No. 1. I. 1731. C. B. 1744, ist im 43sten
Stücke des Musikalischen Allerley gedruckt.

No. 2. I. 1731. C. B. 1744.

No. 3. I. 1732. C. B. 1744.

PRIMA PARS. 15 QVINTVS



Musik und Wissenschaft

Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von Michael Braun, David Hiley,
Katelyne Schiltz und Michael Wackerbauer

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss,
Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3](#)>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniss des musicalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*,
Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-3](#)>

Adrian Willaert, *Musica Nova* [...], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-3](#)>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* [...], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-3](#)>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur* ZWV 108, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9](#)>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied op. 59*,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3](#)>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet,
Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

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.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch
auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

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

Musik und Wissenschaft

Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und
Michael Wackerbauer



»... diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die Marienvesper von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse	
Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen	8
Abkürzungen · Bibliothekssigel	14
Einleitung	17
Autor*innen	20
David Hiley	
Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters	27
Andreas Pfisterer	
Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts	51
Martin Christian Dippon	
Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den <i>Missae Benedicta es</i> und <i>Papae Marcelli</i> von Giovanni Pierluigi da Palestrina	71
Franz Körndle	
Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren	113
Katelijne Schiltz	
Bernardino Borlascas <i>Fioretti musicali</i> (1630–1631) und das <i>cantare con affetto</i>	129
Siegfried Gmeinwieser	
Notizen zu einer unbekannten Quelle des <i>Te Deum</i> in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München	157
Bettina Berlinghoff-Eichler	
Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799)	167
Laurenz Lütteken	
Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe	187
Ulrich Konrad	
»Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen	201

Markus Waldura	
Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption? Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns <i>Violinkonzert</i>	213
Raymond Dittrich	
Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864)	235
Michael Wackerbauer	
<i>Frithjof</i> , Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen. Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts	263
Theresa Henkel	
»Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«. Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis	313
Arnfried Edler	
Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr	341
Thomas Röder	
Bruckner improvisiert	351
Nina Galushko-Jäckel	
Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov	369
Andreas Wehrmeyer	
Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate <i>Ioann Damaskin</i> op. 1	405
Rainer Kleinertz	
Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske« von Gustav Mahlers <i>Neunter Symphonie</i>	425
Michael Braun	
Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung in Instrumentalwerken Béla Bartóks	453
Sebastian Werr	
Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus	479
Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn	499
Register	505

Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts

Andreas Pfisterer

Konjekturen sind editionstechnische Notlösungen. Notwendig sind sie umso häufiger, je weiter die erhaltenen Überlieferungsträger vom Autor entfernt sind; in den meisten Fällen ist die Entfernung umso größer, je älter der zu edierende Text ist. Immerhin sind sie umso eher möglich, je enger das Regelwerk ist, das der Komposition zugrunde liegt. Das zeigt sich insbesondere beim Vergleich zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit. Überlieferungsfehler im mehrstimmigen Notentext fallen sehr schnell durch Verstöße gegen die rhythmische Koordination einerseits, die Regeln der Konsonanz- und Dissonanzbehandlung andererseits auf. In der Einstimmigkeit greift weder das eine noch das andere. Schon die Diagnose von Überlieferungsfehlern ist dort vielfach nur aufgrund stilistischer Ungereimtheiten möglich; methodisch abgesicherte Konjekturen erfordern dann spezielle Situationen wie Wiederholungsmuster in strophischen Gesängen oder das Zusammentreffen mit Überlieferungsfehlern im Worttext.¹ Die Musik des 16. Jahrhundert ist demgegenüber geradezu eine ideale Spielwiese für Konjunkturversuche, zumal die vorliegenden Editionen eine Vielzahl von versäumten oder misslungenen Konjekturen bieten.

Im Folgenden wird zunächst ein mehrfach ediertes Meisterwerk eines führenden Komponisten vom Beginn des Jahrhunderts besprochen. An zweiter Stelle steht das Werk eines Komponisten vom Ende des Jahrhunderts, dem es weitgehend gelungen ist, seine Werke gegen Druckfehler zu schützen. Dieses Stück zeigt, wie glücklos auch zeitgenössische Editoren auf diesem Gebiet sein konnten, wenn der Perfektionismus des Autors sie im Stich ließ.

Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*

Obrechts *Missa Maria zart* ist nur in einem Basler Druck vom Beginn des 16. Jahrhunderts überliefert (RISM O 8),² der – wie anhand der breiter überlieferten *Missa Fortuna desperata* feststellbar ist – zwar auf sehr guten Vorlagen beruht, jedoch eine große Zahl von Druckfehlern

1 Vgl. beispielsweise Martin Dürrer, *Altitalienische Laudenmelodien: Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona und Florenz*, 2 Bde. (= Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft 3), Kassel u. a. 1996, Bd. 1, S. 69–76. Andreas Pfisterer, *Cantilena Romana: Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals* (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 11), Paderborn 2002, S. 178–181; 202–203; 205; 210–211.

2 Der Druck ist inzwischen digital einsehbar: <www.e-rara.ch/bau_1/content/titleinfo/1732998> (Stand: 2.12.2020).

enthält.³ Johannes Wolf hat in seiner Obrecht-Edition vieles davon erkannt und korrigiert;⁴ die folgenden Herausgeber, Marcus van Crevel⁵ und Barton Hudson,⁶ haben noch geringfügige Verbesserungen eingebracht, und einzelne gute Konjekturen finden sich in der Ausgabe von Dirk Freymuth, die in der CD-Aufnahme der Tallis Scholars klingend zugänglich ist.⁷ Eine Reihe von Problemen ist aber bislang nicht befriedigend gelöst. Im Folgenden werden die vorgeschlagenen Konjekturen nach Graden der Notwendigkeit geordnet besprochen. Die Stellenangaben beziehen sich auf Hudsons Edition.

Die interessanteste Stelle, Agnus T. 221–223 und 239–241 Sopran (Notenbeispiel 1), wurde von den Tallis Scholars korrekt verbessert. Fabrice Fitch kommentiert in seiner Rezension »well spotted« und liefert den Ansatz zu einer Erklärung der Konjektur: »the last note of the segment now has the same value as the final note as all the other segments«.⁸

Im dritten Agnus-Satz wandert der Cantus firmus in den Sopran. Ähnlich wie im ersten Agnus erscheint er vollständig im Zusammenhang, nur um einen kurzen freien Anhang erweitert. Während im Agnus I alle Semibreven punktiert werden (einschließlich der Pausen), werden im Agnus III alle Breven punktiert. Nur an den beiden angegebenen Stellen weicht der überlieferte Sopran von dieser Regel ab, und an genau diesen Stellen ergeben sich kontrapunktische Unstimmigkeiten: Ausdünnung zur Einstimmigkeit in T. 221, ungedeckte Quarte in T. 222, Dissonanz in T. 239. All dies verschwindet, wenn man den Sopran der erschlossenen Regel entsprechend korrigiert.⁹

Die Stelle ist nicht nur deshalb interessant, weil die Rekonstruktion der Cantus-firmus-Manipulation die kontrapunktischen Probleme beseitigt, sondern auch, weil hier eine Fehler-glättung vorliegt. An beiden Stellen sind die Verkürzungen, die durch die falschen Notenwerte im Sopran entstehen, durch Einschub von Pausen ausgeglichen, sodass der Sopran ansonsten

3 Nicht unter Druckfehler zu rechnen sind die Leseschwierigkeiten, die sich aus der stellenweise mangelhaften Koordination von Notenlinien und Noten ergeben.

4 Jacob Obrecht, *Missa super Maria zart*, hrsg. von Johannes Wolf (= Werken van Jacob Obrecht 10, Missen 7), Amsterdam/Leipzig o.J. Ich zähle 49 gute Konjekturen, die hier nicht aufgelistet werden können.

5 Jacob Obrecht, *Maria zart*, hrsg. von Marcus van Crevel (= Opera omnia, editio altera, Missae VII), Amsterdam 1964. Gute Konjekturen sind: Gloria T. 227–228 Alt; Credo T. 202 Bass; Agnus T. 200 Sopran; Agnus T. 221–225 Tenor und Bass.

6 Jacob Obrecht, *Missa Malheur me bat*, *Missa Maria zart*, hrsg. von Barton Hudson (= Collected Works 7), Utrecht 1987. Gute Konjekturen sind: Gloria, T. 325–326, Bass; Credo, T. 83, Bass; Credo, T. 183–184, Alt; Sanctus, T. 1–2, Alt; Sanctus, T. 160–161, Alt.

7 Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, The Tallis Scholars unter der Leitung von Peter Phillips, Gimell Records 2001 (CDGIM032).

8 Fabrice Fitch, »O tempora! O mores! A New Recording of Obrecht's *Missa Maria zart*«, in: *Early Music* 24 (1996), S. 485–495, dort S. 494. Laut einer von Fitch angeführten mündlichen Überlieferung stammt diese Konjektur nicht aus Freymuths Ausgabe, sondern wurde von den Sängern während der Aufnahmearbeiten vorgenommen.

9 Die Konjektur erklärt auch nebenbei, warum im Sopran die Töne *b–a* im Sopran T. 223 nicht ligiert sind, wie in Tenor und Bass.

Soprano Konjektur

219 Soprano Überlieferung

224

c' b

237

Notenbeispiel 1: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Agnus, T. 219–226 und 237–242 (Konjekturen von Wolf und van Crevel in Tenor und Bass sind berücksichtigt)

Sopran Konjektur

Sopran Hudson

Sopran Wolf (van Crevel)

Sopran Überlieferung

Notenbeispiel 2: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 243–247

Bass Überlieferung (van Crevel)

Bass Wolf

Bass Hudson

Bass Freymuth

Bass Konjektur

Notenbeispiel 3: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 93–98

korrekt mit den übrigen Stimmen koordiniert ist.¹⁰ Das ist – angesichts der zahlreichen Fehler, die nicht korrigiert sind – dem Drucker (Gregor Mewes) nicht zuzutrauen; die Korrektur muss schon in seiner Vorlage gestanden haben, entsprechend älter muss der Fehler sein.

An drei Stellen ist der Notentext der gedruckten Editionen nicht tragbar:

- Im Gloria T. 244–246 Sopran (Notenbeispiel 2) ist der überlieferte Notentext eine Minima zu lang. Wolf kürzte die Semibrevis in T. 246 zur Minima, Hudson änderte dann, um die Septime zum Alt zu vermeiden, g' in T. 245 zu e' , obwohl die Verschreibung einer Abwärtsligatur zu einer Aufwärtsligatur unwahrscheinlich ist. Beide Korrekturen stören jedoch (wie auch Fitch bemerkt)¹¹ die melodische Sequenz im Sopran T. 241–253. Eine überzeugend einfache Lösung ergibt sich, wenn man die Noten in der überlieferten Fassung belässt und die Pause T. 244 zur Minima kürzt.¹²
- Im Gloria T. 94–95 Bass (Notenbeispiel 3) ist die überlieferte Diastematik $f-e-c$ mit einer Septime zum Tenor über die Dauer einer Semibrevis nicht haltbar – trotz van Crevels Verteidigung. Wolfs Korrektur $f-g-c$, der Hudson folgt, ist paläographisch unwahrscheinlich, weil die drei Töne ligiert sind und ein Schreiber wohl eher die gesamte Ligatur falsch liest bzw. schreibt, als ihre Richtung verändert. Außerdem löst sie nur eines der kontrapunktischen Probleme: die ungedeckte Quarte in T. 95 bleibt ebenso stehen wie die Oktavparallelen zwischen Tenor und Bass in T. 93–94. Alle Probleme lösen sich, wenn man die gesamte Ligatur mit Freymuth um eine Terz nach unten verschiebt. Weiter unten zu besprechen ist die direkte Fortsetzung der Bassstimme.
- Im Agnus T. 10 Alt (Notenbeispiel 4) bildet der Ton f eine ungedeckte Quarte mit dem zweifellos richtigen c im Bass. Eine einfache Korrektur zu e löst dieses Problem.

Notenbeispiel 4: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Agnus, T. 9–11

¹⁰ Dass im Umfeld der ersten Stelle sowohl im Tenor als auch im Bass zwei Brevis-Pausen fehlen, ist auffällig, lässt sich aber nicht mit dem Fehler im Sopran in eine plausible Verbindung bringen.

¹¹ Fitch, »O tempora«, S. 494.

¹² Diese Pause sieht auf den ersten Blick aus wie eine Brevis-Pause, dürfte aber – da die Notenlinie etwas zu hoch liegt – als Semibrevis-Pause gemeint sein.

Alt Konjektur

Alt Hudson

Alt van Crevel

Alt Wolf

Alt Überlieferung

Notenbeispiel 5: Jacob Obrecht,
Missa Maria zart, Kyrie, T. 41–45

An einer Reihe von Stellen stehen mehrere tragbare Konjekturen in Konkurrenz:

- Im Kyrie T. 41–44 Alt (Notenbeispiel 5) ist der überlieferte Notentext eine Minima zu lang. Wolf strich zwei Semiminimen in T. 43, van Crevel kürzte die Semibrevis in T. 43 zur Minima, Hudson kürzte dagegen die Brevis in T. 42 zur punktierten Semibrevis (paläographisch einfacher mit demselben Effekt wäre eine Streichung der folgenden Minima-Pause). Alles führt zu sinnvollen Lösungen, wobei die Parallelführung der beiden Oberstimmen in T. 42–43 bei Hudson stilistisch gut passt. Besser wäre aber ein noch früherer Eingriff: Kürzt man die erste Note in T. 41 von einer Semibrevis zur Minima, dann ergibt sich eine glattere Überbrückung der Kadenzstelle in T. 41; drei in regelmäßigen Abständen eintretende Syncopen würden dann jeweils von allen sich bewegenden Stimmen mitvollzogen.
- Im Gloria T. 139 Bass (Notenbeispiel 6) ist der überlieferte Notentext eine Minima zu kurz. Wolf verlängerte die Minima A zur Semibrevis. Alternativ könnte man die Minima c zur Semibrevis verlängern. Der Gewinn ist minimal. Er wäre deutlicher, wenn man punktierte Minima c – Semiminima d schreiben würde; dann würden sich die letzten Cantus-firmus-Töne noch einmal wiederholen. Das wäre allerdings ein verhältnismäßig starker Eingriff.
- Im Gloria T. 181–183 Alt (Notenbeispiel 7) ist der von den Editoren gelesene Notentext eine Minima zu lang. Wolf kürzte die Semibrevis f' in T. 183 zur Minima, was zu einem plausiblen, aber rhythmisch etwas trügerisch Ergebnis führt. Besser wäre eine Kürzung der Pause in T. 181. Dann ergibt sich ein typischer Komplementärrhythmus zwischen den beiden Stimmen. Diese Lesart ist vermutlich auch die gemeinte Lesart des Druckes, wo an dieser Stelle die Notenlinien etwas zu hoch liegen. Schiebt man sie nach unten, wird aus der unklaren Semibrevis-Pause eine Minima-Pause.

Notenbeispiele 6/7:
Jacob Obrecht, *Missa
Maria zart*, Gloria,
T. 138–140 (oben) /
T. 180–184 (unten)

- Im Gloria T. 367–369 Bass (Notenbeispiel 8) fehlt eine Semibrevis. Wolf verlängerte die Semibrevis A in T. 368–369 zur Brevis, obwohl die Ligatur »cum opposita proprietate« eine Wertfolge Brevis – Semibrevis gar nicht zulässt; Van Crevel lieferte eine hypothetische Erklärung für die unmögliche Ligaturschreibweise;¹³ Hudson löste dann die Brevis in zwei Semibreven auf, was schreibbar ist, aber paläographisch nicht wesentlich wahrscheinlicher. Dieser Aufwand wird unnötig, wenn man zu Beginn von T. 368 eine Semibrevis-Pause einfügt. Dann steht auch die rhythmische Gestalt des Cantus-firmus-Zitats den entsprechenden Zitaten in Sopran (T. 366) und Alt (T. 372) näher.
- Im Credo T. 19–21 Alt (bei Hudson an Position »3« notiert; Notenbeispiel 9) ist der überlieferte Notentext eine Minima zu lang. Wolf halbierte die auf die kurze Phrase folgende Pause von Semibrevis auf Minima. Kürzt man stattdessen die vorangehende Pause von Semibrevis auf Minima, ergibt sich nicht nur eine bessere Überbrückung der Kadenzstelle in T. 19, sondern auch eine regelmäßige Abfolge der folgenden Imitationseinsätze in Alt, Sopran und Bass.
- Im Sanctus T. 262–263 Sopran (Notenbeispiel 10) ist der überlieferte Notentext eine Semibrevis zu kurz. Wolf ergänzte in T. 262 eine Minima-Pause und verlängerte die zweite Note von einer Minima zur Semibrevis. Minimal besser wäre eine Verlängerung der ersten beiden Noten jeweils von Minima zu Semibrevis. Dann ergibt sich eine bessere Entsprechung zum folgenden Cantus-firmus-Zitat im Alt.

The image displays a musical score for bass voices across five staves. The top staff is labeled 'Bass Überlieferung'. Below it are four additional staves labeled 'Bass Wolf', 'Bass Hudson', and 'Bass Konjektur'. The notation consists of vertical stems with horizontal dashes indicating note heads. The first two measures show a pattern of semibrevises and minima. In the third measure, there is a significant difference between the 'Überlieferung' and the other three versions. 'Bass Wolf' and 'Bass Konjektur' both feature a long bracket over the first two notes of the third measure, while 'Bass Hudson' has a shorter bracket. 'Bass Wolf' also includes a ligature connecting the first two notes of the third measure.

Notenbeispiel 8: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 367–369

¹³ Jacob Obrecht, *Maria zart*, S. CLI–CLII.

Notenbeispiel 9: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Credo, T. 19–22

Notenbeispiel 10: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Sanctus, T. 262–267

- Im Agnus T. 78–79 Sopran (Notenbeispiel 11) ist die überlieferte Diastematik $f'-g'$ evident falsch. Wolfs Korrektur zu $e'-f'$ führt zu unnötigen Verdoppelungen des Tones e' und zu Fast-Akzentparallelen zwischen Sopran und Tenor. Besser wäre eine mit gleichem Aufwand zu erreichende Korrektur zu $g'-a'$.
- Im Agnus T. 89–91 Bass (Notenbeispiel 12) ist der überlieferte Notentext eine Minima zu lang. Wolf kürzte die Semibrevis in T. 91 zur Minima, was stilistisch etwas ungewöhnlich ist; die Quintparallelen zwischen Alt und Bass in T. 90–91 korrigierte er durch eine Veränderung des Cantus-firmus-Zitats im Alt, was nicht akzeptabel ist. Van Crevel ließ daher lieber die

Quintparallelen stehen. Hudson kürzte dagegen zur Vermeidung dieser Probleme die Semibrevis in T. 90 zur Minima. Alle Herausgeber müssen dabei die erste Note des Bass von g zu a (Wolf) oder f (van Crevel, Hudson) korrigieren. Eine einfachere Lösung ergibt sich, wenn man die Noten in der überlieferten Fassung stehen lässt und die vorangehende Pause von Semibrevis zu Minima kürzt. Dann schließt der Bass lückenlos und unisonisch an den Sopran an.

Notenbeispiele 11/12:
 Jacob Obrecht,
Missa Maria zart, Agnus,
 T. 77-79 (oben) /
 T. 87-92 (unten)

Soprano Konjektur

Soprano Wolf

Soprano Überlieferung

Bass Überlieferung

Bass Wolf

Bass van Crevel

Bass Hudson

Bass Konjektur

Eine weitere Gruppe bilden Stellen, an denen fraglich ist, ob eine Konjektur notwendig ist:

- Im Kyrie T. 37 Alt (Notenbeispiel 13) hat Wolf das überlieferte $e(s)'$ zu f' korrigiert und damit (wie auch Fitch bemerkt)¹⁴ die stilgemäße Kadenzsynkope zerstört. Diese Konjektur ist nicht nur unnötig, sondern störend.
- Im Gloria T. 306 Sopran (Notenbeispiel 14) hat Hudson das a' zu f' korrigiert, offenbar um die Parallelbewegung in Dezimen konsequenter weiterzuführen. Das ist zumindest unnötig.

Notenbeispiel 13: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Kyrie, T. 37–38

Notenbeispiel 14: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Gloria, T. 305–306

- Im Gloria T. 96–98 Bass (Notenbeispiel 3, Fortsetzung der oben besprochenen Stelle) lesen die Herausgeber die letzte Ligatur $A-c$, man könnte auch $G-c$ lesen, da die Notenlinien an dieser Stelle etwas zu tief liegen. Hudson korrigiert zu $F-c$, vermutlich um den

¹⁴ Fitch, »O tempora«, S. 494.

Terz-Sext-Klang auf A zu vermeiden. Eine Notwendigkeit dazu besteht nicht. Das A ließe sich damit erklären, dass hier eine geflohene Kadenz nach *a* vorliegt – die Diskant-Klausel im Sopran ist nach unten weitergeführt. Man könnte überlegen, ob die fehlende Tenor-Klausel im Bass zu ergänzen wäre, indem man die Brevis-Pause in T. 96 durch eine Brevis *B* ersetzt – sinnvollerweise als Bestandteil einer sechstönigen Ligatur. Das wäre ein starker Eingriff in den überlieferten Text, der sich vielleicht damit rechtfertigen könnte, dass ein Fehler in T. 94–95 ohnehin gegeben ist.

- Im Kyrie T. 91–94 Alt (Notenbeispiel 15) hat der überlieferte Notentext nur schwache Probleme: eine Fast-Oktavparallele zwischen Sopran und Alt in T. 92, wenn man im Sopran den Ton *f'* über die Pause weiterklingen hören will, und eine kurze ungedeckte Quarte in T. 93. Für eine Verbesserung könnte man in T. 91 die Minima *f'* zur Semibrevis verlängern und dafür in T. 93–94 die punktierte Minima zur Semiminima kürzen. Das ist ein vergleichsweise großer Aufwand.

The musical notation consists of four staves. The top two staves are soprano voices, and the bottom two are continuo basses. The first soprano staff is labeled "Alt Konjektur" and features a long note on F sharp. The second soprano staff is labeled "Alt Überlieferung" and features a shorter note on G. The continuo basses provide harmonic support with sustained notes and occasional chords.

Notenbeispiel 15: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Kyrie, T. 90–94

Es bleiben einige Stellen, an denen keine gute Lösung in Aussicht ist:

- Im Credo T. 112–113 (Notenbeispiel 16) sind die Oktavparallelen zwischen Alt und Tenor nicht tragbar. Wolf hatte den Tenor verändert, was wegen der strikten Cantus-firmus-Bindung und Kanon-Notation nicht akzeptabel ist. Will man im Alt nicht frei komponieren, dann bleibt nur eine Verschiebung des Alten von der letzten Note in T. 111 bis zur ersten Note in T. 113 um eine Quinte nach oben. Der dabei angenommene Fehler ließe sich aber kaum als einfacher Schreibfehler vorstellen.
- Im Credo T. 224 (Notenbeispiel 17) ist die ungedeckte Quarte kaum als betonter Durchgang im Alt zu rechtfertigen. Eine rhythmische Änderung im Alt auf den Tönen *a–b–c'* von Minima–Minima–Minima zu Semiminima–Semiminima–Semibrevis oder punktierte Minima–Semiminima–Minima würde diese beseitigen, aber einen großen Aufwand verursachen.

Insgesamt fallen die verbliebenen Probleme jedoch gegenüber den plausiblen Lösungen weniger ins Gewicht, sodass die Besprechung an dieser Stelle beendet werden kann.

The musical score consists of four staves. The top two staves are labeled 'Alt Konjektur' and the bottom two are labeled 'Alt Überlieferung'. The music is in common time, with a key signature of one sharp. The notation includes various note heads (circles, squares, triangles) and rests.

Notenbeispiel 16: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Credo, T. 111–114

The musical score consists of four staves. The top two staves are labeled 'Alt Konjektur' and the bottom two are labeled 'Alt Überlieferung'. The music is in common time, with a key signature of one sharp. The notation includes various note heads (circles, squares, triangles) and rests.

Notenbeispiel 17: Jacob Obrecht, *Missa Maria zart*, Credo, T. 223–225

Orlando di Lasso, Chanson *Vous qui aymez les dames*

Vous qui aymez les dames trägt bei Sandberger/Leuchtmann die Nummer 1, 67 und ist in Band 14 der Sämtlichen Werke ediert.¹⁵ Überlieferungsgeschichtlich relevant sind nur die Drucke bis einschließlich 1576-7/η.¹⁶ Diese lassen sich in zwei Gruppen teilen: Phalèses *Tiers livre*, von dem

¹⁵ Orlando di Lasso, *Kompositionen mit französischem Text 2: Die fünf- und achtstimmigen Chansons aus >Les Meslanges d'Orlande de Lassus<, Paris 1576*, hrsg. von Horst Leuchtmann (= Sämtliche Werke 14), Wiesbaden 1981, S. 45–48.

¹⁶ In der Benennung der Drucke folge ich Horst Leuchtmann und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso, Supplement: Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde, Kassel u. a. 2001. Die älteren Bezeichnungen Boet-

fünf Auflagen nachweisbar sind (1560-4/δ, 1562-9/κ, 1566-3/γ, 1570-2/β, 1573-12/ν) und die Drucke aus dem Hause Le Roy & Ballard, nämlich die zwei ersten Auflagen des *Sesieme livre* (1565-8/θ, 1567-14/ξ) und die beiden ersten Auflagen der *Meslange* (1570-6/ζ, 1576-7/η).

Zunächst muss die Geschichte des literarischen Textes betrachtet werden. Im Erstdruck 1560-4 lautet der Text:

<i>Vous qui aymes les dames</i>	<i>blande loquimini</i>
<i>Dictes leurs quelles sont belles</i>	<i>et adulamini</i>
<i>Touches leurs les mamelles</i>	<i>et osculamini</i>
<i>Si trois fois elles souffrent</i>	<i>chantes laetamini</i>
<i>Vous besongnes sont faictes</i>	<i>in nomine domini.</i>

Der französisch-lateinische Text enthält einige Unregelmäßigkeiten: Während die lateinischen Teile einen Tiradenreim zeigen, bilden von den französischen nur Vers 2 und 3 einen wohl zufälligen Reim; dies spricht für eine Anordnung in Langversen. Im vierten Vers liegt der Sprachwechsel erst nach der Zäsur, der zweite Vers hat im französischen Teil eine Silbe zu viel, der fünfte Vers hat im lateinischen Teil eine Silbe zu viel.

Die überzählige Silbe in Vers 5 lässt sich nicht sinnvoll beseitigen, in Vers 2 dagegen kann man *leurs* streichen. Dies geschieht in der Reihe der Le-Roy-&-Ballard-Drucke allmählich: 1565-8 hat in Alt und Tenor den ursprünglichen Text, in Quintus und Bass den um eine Silbe verkürzten (Sopran ist nicht erhalten). In 1567-14 wird auch im Tenor die Silbe gestrichen (Sopran und Alt nicht erhalten), in allen Stimmen durchgeführt erscheint die Textkorrektur dann in 1570-6. Die Textdeklamation wird in allen Fällen durch Zusammenziehung von Tonwiederholungen ausgeglichen.

Notenbeispiel 18 zeigt die Veränderungen zwischen 1560-4 und 1570-6. Wie leicht erkennbar ist, liegt diesem Abschnitt eine Imitation zugrunde, deren Soggetto mit dem rhythmischen Muster Minima – Semiminima – Semiminima beginnt und entweder mit einer Wiederholung dieses Musters oder mit Minima punktiert – Semiminima – Minima fortgesetzt wird. Dies entspricht den normalen Betonungsverhältnissen *Dictes leurs quelles sont*. Die Textänderung führt zu je verschiedenen Lösungen, sodass sowohl die Entsprechung von Rhythmus und Betonung als auch die von Lasso offenbar intendierte Genauigkeit der Imitation gestört wird. Damit erweist sich die Textänderung als sekundärer Eingriff in die Komposition.¹⁷

In 1576-7 wird schließlich der Text so umgestaltet, dass sich auch für die französischen Teile ein plausibles Reimschema aabbb (oder aabxb) ergibt:

tchers mit griechischen Buchstaben, die auch in Leuchtmanns Edition verwendet sind, gebe ich bei der jeweils ersten Nennung mit an. Ich danke Bernhold Schmid für die Möglichkeit, die Mikrofilme der Lasso-Arbeitsstelle an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften zu benutzen.

¹⁷ Leuchtmann hat in seiner Edition die Textänderung bei Le Roy & Ballard rückgängig gemacht, die damit zusammenhängenden rhythmischen Änderungen aber übernommen. Seine Version ist also eine Mischung, die nur vertretbar ist, solange der Zusammenhang von Text und Musik an dieser Stelle nicht klar ist.

1560-4
1570-6

Dic -
Dic -

Dic - tes leurs quel - les sont - bel -
Dic - tes quel - les

blan - de lo - qui - mi - ni Dic - tes leurs quel - les sont - bel -
Dic - tes quel - les

de lo - qui - mi - ni

Dic - tes leurs
Dic - tes quel

tes leurs quel - les sont - bel - les et a - du
 tes quel - les sont bel - les

les (dic - tes leurs quel - les sont - bel - les)
 (dic - tes quel - les) sont bel - les)

les (dic - tes leurs quel - les sont - bel - les)
 (dic - tes quel - les) sont bel - les)

Dic - tes leurs quel - les sont bel - les et
 Dic - tes quel - les sont

quel - les sont - bel - les et

Notenbeispiel 18: Orlando di Lasso, *Vous qui aymez*, T. 7–11

*Vous qui aymez les dames
Ne leur faictes nul blame
Touchez leurs mamelettes
Si trois fois l'ont soufferte
Voz besongnes sont faictes*

*blande loquimini
sed adulamini
et osculamini
chantez laetamini
in nomine Domini.*

Da der zweite Vers hier regelmäßig ist, kann er der musikalischen Fassung von 1570-6 ohne weitere Änderungen unterlegt werden.

Drei kleine Varianten werfen ein Licht auf die Vorgänge zwischen den Auflagen des Phalèse-Druckes:

- Im Sopran, T. 6 hat der Erstdruck 1560-4 den mutmaßlich richtigen Notentext $a'-b'-b'-a'-b'-g'-e'$ in Semiminimen, der Nachdruck 1562-9 setzt fälschlich die vierte und fünfte Note eine Stufe zu tief. Dieser offenkundige Fehler wird in der nächsten Auflage 1566-3 korrigiert, jedoch nicht durch die Höhersetzung der beiden Noten, sondern durch ihre Vertauschung.¹⁸ Die resultierende Fassung $a'-b'-b'-a'-g'-g'-e'$ ist zwar kontrapunktisch korrekt, aber ungeschickt; mit dem b' fehlt an dieser Stelle die Terz des Dreiklangs, dafür wird der Grundton verdreifacht. Da diese Fassung aber nicht mehr offenkundig falsch war, unterblieb eine weitere Korrektur in den Folgeauflagen bei Phalèse (Le Roy & Ballard übernimmt dagegen den Notentext des Erstdrucks).
- Im Alt, T. 24–25 stehen im Erstdruck die letzte Note von T. 24 und die zweite von T. 25 eine Stufe zu tief. Der mutmaßlich richtige Text, wie er sich dann bei Le Roy & Ballard findet, lautet $d'-g'-e'-a'-f'-g'-a'$, daraus wird also $d'-f'-e'-g'-f'-g'-a'$. Von 1566-3 an haben die Phalèse-Drucke $d'-g'-e'-f'-f'-g'-a'$; der erste falsche Ton ist also nach oben, der zweite nach unten korrigiert, womit auch hier ein terzloser Klang entsteht.
- Der Tenor hat im Erstdruck in T. 28 als vierte Note f , Phalèse korrigiert von 1566-3 an¹⁹ nach oben zu g , Le Roy & Ballard nach unten zu e . Beides ist möglich; eine Entscheidung, welches die von Lasso intendierte Lesart war, fällt hier schwerer. Für g spricht die Vermeidung der ungeschickten Stimmführung $e-g-b$ (wenn auch durch eine Zäsur getrennt) und die Vermeidung einer Terzverdopplung; für e spricht dagegen die Imitation, die für die Schlussilbe $Domini$ einen melodischen Abstieg nahelegt, und die paläographische Wahrscheinlichkeit, da eine Tonwiederholung nur schwer zu einer Ab- und Aufwärtsbewegung verschrieben bzw. verdrückt werden kann.

Die wichtigsten Varianten treten jedoch in den letzten vier Takten der Chanson auf. Notenbeispiel 19 gibt die Lesart des Erstdrucks wieder. Diese enthält einige Ungereimtheiten, vor allem in T. 30. Die Korrekturen gehen bei Phalèse und Le Roy & Ballard wieder unterschiedliche Wege; gemeinsam ist aber, dass sie die Oberstimmen nach dem Bass korrigieren. Bei Phalèse bleibt der

¹⁸ Diese Varianten fehlen in Leuchtmanns Apparat.

¹⁹ Von 1562-9 war mir nur das Sopran-Stimmbuch zugänglich. Da Leuchtmann im Apparat keine Angaben macht, ist unklar, ob 1562-9 hier noch die alte oder schon die korrigierte Lesart hat.

erste Nachdruck 1562-9 unkorrigiert, führt aber einen folgenreichen zusätzlichen Fehler ein: Am Ende der Sopran-Stimme wird Minima – Semiminima punktiert – Fusa zu Semiminima – Minima punktiert – Fusa (!); offenbar hat der Setzer eine weiße und eine schwarze Note vertauscht, das Ergebnis ist rhythmisch unsinnig. Die Folgeauflagen korrigieren aber auch hier nicht nach dem Erstdruck, sondern nach dem spontanen Eindruck zu Semiminima – Minima – Semiminima; diese Fassung übernimmt auch Le Roy & Ballard. Darüber hinaus werden in 1566-3 alle vier Oberstimmen dadurch korrigiert, dass am Ende von T. 29 oder am Anfang von T. 30 eine Semiminima gestrichen und am Ende von T. 30 oder am Anfang von T. 31 eine Semiminima hinzugefügt wird. Hierbei fehlt in 1566-3 im Alt wohl nur versehentlich eine Semiminima-Pause, die erst ab 1570-2 erscheint. Zusätzliche Korrekturen erscheinen nur im Tenor, der aber sein offenkundig falsches *g* am Beginn von T. 30 behält, und im Alt, der am Ende von T. 30 ein dissonantes *d'* bekommt. Das Ergebnis dieser Korrektur zeigt Notenbeispiel 20.

Le Roy & Ballard korrigiert in ähnlicher Weise, jedoch etwas glücklicher, und kommt so zu einem kontrapunktisch korrekten Notentext (Notenbeispiel 21). Vermutlich lag dieser schon in 1565-8 vor, wovon das Sopran-Stimmbuch verschollen ist. Da die schon genannte Variante am Ende der Sopran-Stimme vermutlich durch den Druckfehler in 1562-9 provoziert ist, liegt die Annahme nahe, dass Le Roy & Ballard von diesem Phalèse-Druck abhängig ist. Die Le-Roy-&-Ballard-Drucke stimmen dann (soweit erhalten) völlig überein, nur 1576-7 ändert Rhythmus und Textunterlegung in T. 28 geringfügig (vgl. Leuchtmanns Ausgabe).

Was soll ein Herausgeber mit dieser Situation machen? Leuchtmann folgt Le Roy & Ballard als der einzigen korrekten unter den überlieferten Fassungen (mit der erwähnten Änderung von 1576); er bleibt aber eine Erklärung schuldig, wie es zu der Fassung des Erstdrucks gekommen ist. Da Lasso das Stück schwerlich in dieser Gestalt komponiert haben kann, müssen die Fehler auf das Konto von Kopisten und Setzern gehen. Wenn die Le-Roy-&-Ballard-Fassung Lassos Komposition entspricht, dann müssten die Kopisten neben anderen Fehlern in vier Stimmen an etwa derselben Stelle jeweils einen rhythmischen Fehler (eine Semiminima zu viel) gemacht

The musical score consists of five staves of music for four voices. The voices are arranged as follows: Soprano (top staff), Alto, Tenor, and Bass (bottom staff). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (indicated by a 'C'). The lyrics are: 'ni in no - mi-ne do-mi - ni ni in no - mi-ne do-mi-ni ne do - mi-ni'. The vocal parts are: Soprano (top), Alto, Tenor, Bass (bottom). The score shows various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Notenbeispiele
19/20:
Orlando di Lasso,
Vous qui aymez,
T. 28–32, Ausgabe
1560-4 (oben) /
1566-3 (unten)

The musical score consists of two staves of music. The top staff is in common time (indicated by a 'C') and uses a bass clef. The bottom staff is in 12/8 time (indicated by a '12/8') and also uses a bass clef. Both staves feature a single melodic line with various note values (eighth and sixteenth notes) and rests. The lyrics, written below the notes, are repeated in a pattern: 'ni in no - mi ne in no - mi-ne Do - mi - ni', followed by 'in no - mi-ne Do-mi - ni in no - mi-ne Do - mi - ni', then 'ni in no - mi-ne in no - mi - ne Do - mi - ni in no - mi-ne Do - mi - ni', and finally 'ne Do - mi-ni in no - mi - ne Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni'. The bottom staff continues with similar patterns: 'in no - mi-ne in no - mi - ne Do - mi - ni.', 'Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni.', 'mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni.', 'in no - mi - ne Do - mi - ni.', and 'mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni.'

Notenbeispiel 21: Orlando di Lasso, *Vous qui aymez*, T. 28–32, Ausgabe 1570–6

haben und diesen an etwa derselben Stelle durch Streichung einer Semiminima wieder ausgeglichen haben. Damit mutet man dem Zufall viel zu. Eine einfachere Erklärung ergibt sich jedoch, wenn man die Sache auf den Kopf stellt und nicht die Oberstimmen nach dem Bass, sondern den Bass nach den Oberstimmen korrigiert. Meine Rekonstruktion steht in Notenbeispiel 22, sie kommt mit zwei rhythmischen Korrekturen im Bass und je einer melodischen Korrektur in Sopran und Tenor gegenüber dem Erstdruck aus. Dazu kommt im Tenor die oben schon besprochene Korrektur in T. 28 und die aus textlichen Gründen nahe liegende Ersetzung der Pause in T. 30 durch eine Note, wie dies auch Le Roy & Ballard hat. Dass diese hypothetische Fassung sehr viel mehr Wahrscheinlichkeit beanspruchen kann, den Ausgangspunkt für die Textgeschichte zu bilden und damit Lassos Original näher zu stehen als die von Leuchtmann übernommene Le-Roy-&-Ballard-Fassung, dürfte auf der Hand liegen.

Bekanntlich trägt das Titelblatt der *Meslange* 1576-7 den Vermerk *reveuz par luy*. Unser Beispiel zeigt, dass diese Revision, soweit sie überhaupt stattgefunden hat, nicht sehr erfolgreich war. Als Grundlage einer Gesamtausgabe im Sinne einer »Fassung letzter Hand« ist der Notentext dieses Druckes daher nicht geeignet.

The musical score consists of two systems of music. The top system begins with a bass clef, a common time signature, and lyrics: "ni in no - mi - ne do - mi - ni in no - mi -". The bottom system begins with a bass clef, a common time signature, and lyrics: "- ne do - mi - ni in no - mi - ne do - mi - ni.". Both systems continue with similar patterns of notes and lyrics, ending with a double bar line.

Notenbeispiel 22: Orlando di Lasso, *Vous qui aymez*, T. 28–32, Konjektur