

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 34 (2010)

Rubrik: [Werk, Werkstatt, Handwerk - neue Zugänge zum Material der Alten Musik]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

READING, MEMORY, LISTENING, IMPROVISATION. FROM WRITTEN TEXT TO LOST SOUND¹

by MARGARET BENT

1. *Lost Sound*

For old music we are in the same position as for ancient literatures; if we have anything at all, it is a written text. Whatever we may know about old pronunciation, anecdotal descriptions of old performances, physical knowledge of instruments and playing techniques, we can have little or no idea what these actually sounded like; we do not and can not have the sounds. That may be a truism for musicians; but it sometimes comes as a surprise to colleagues in other disciplines who think of music as existing only in sound. The separation between written text and the sounds it represents is an unfortunate reality of the time gap that separates us from those sounds. The separation did not exist in earlier times, when only recent music was performed, but nor did our antiquarian enterprise of recovery exist in relation to polyphonic repertoires, where styles changed as fast as they do in popular music today.² Memory has always played a crucial role in performance and its preparation, especially in those non-verbal performative arts whose notation was – and still is – incomplete: music, and the even more fragile arts of dance and cookery.

With a few rare exceptions, such as the evidence from carillons, pinned barrels or punched rolls, to recover actual sounds from the era before sound recording, to pluck them back from the ether, is as unthinkable as it was to put a man on the moon a hundred years ago. Even the evidence from musical automata and early sound recordings needs to be used with care. Claims to have recovered authentic sound are usually fraudulent. One preposterous example relates to the 15th-century Rosslyn chapel near Edinburgh, famous for its masonic associations and more recently from Dan Brown's *The Da Vinci Code*. The claim, evidently taken seriously by some, was that 'music of the cubes' could be retrieved from interpreting Chladni patterns as indicating harmonic ratios of a medieval composition deliberately encoded in its stones. The result, which still needed to be processed by a modern musician (transcribed, ordered, texted and orchestrated), is an inane piece of chordal homophony that bears no relationship to what can be certainly known of

¹ I was honoured by the invitation to present this keynote paper at the conference *Werk, Werkstatt– Handwerk. Neue Zugänge zum Material der Alten Musik* at the Schola Cantorum Basiliensis, in November 2010. Some readers may notice echoes from and overlaps with other work of mine, unavoidable when trying to draw many threads together, as here. I thank Jeremy Llewellyn for helpful comments on a draft of an earlier version of my text.

² Excluded from this statement is liturgical chant, whose legendary divine authority gave it a status different from newly composed music, and where periodic reforms (notably that of the Cistercians in the 12th century) sought to remove impurities and maintain continuity.

15th-century music.³ Despite its claim to recover music from stones, it reflects a profound confusion between raw sound, on the one hand, and structured music, on the other, and deserved to be more robustly denounced. We perforce depend on written texts, with only partial access to the 'software' that can make them intelligible to performers and listeners. By software, I mean an understanding of the musical grammars that unlock the sense of particular repertoires, in the same way that reconstruction of the verbal grammar of lost languages unlocks their literature. But even partial access is better than nothing; in both cases we can recover something of the sense, albeit without the sounds in which that sense was originally clothed.

2. Reading and Memory

Reading takes its place in several complementary pairs of terms: not only reading and memory, reading and listening, but also reading and writing, reading and dictation. Of the five parts of classical rhetoric, most attention has been paid to the three that are manifest in a written work: invention, arrangement, style. The last two parts, memory and performance, are not recoverable from written texts, and figure very little in books on historical rhetoric, indeed until recently, most notably in the work of Mary Carruthers,⁴ they have often been explicitly excluded, as they are from Lausberg's monumental *Handbook*.⁵ This omission has driven a wedge between the different but comparable practices of words and of music, and how they are perceived. Even some who readily accept the silent reading of verbal text find it hard to believe that music can be mentally processed in the same way.

Too much musicological debate has emphasised contrasts: improvisation *versus* composition, reading *versus* memory, as if one excluded the other. In these and other pairs, the reality must lie somewhere between them, as points on a spectrum, not polar opposites, as I have argued (not without controversy) for counterpoint and composition.⁶ Anna Maria Busse Berger argues powerfully for a defining role for memorisation in the composition, transmission and performance of medieval polyphony, whether its primary transmission was oral or notated. But her argument leaves little room for the use in performance of

³ The so-called 'Rosslyn motet' is described on the web, and can be downloaded. See for instance <http://www.crystalinks.com/stuart07.html> (02.07.2014).

⁴ Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 2008; eadem, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

⁵ Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Ismaning: Hueber 1960. English translation: *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Studies*, ed. by David E. Orton et al., Leiden etc.: Brill, 1998.

⁶ Margaret Bent, 'Resfacta and Cantare super librum', *JAMS* 36 (1983), 371–391, reprinted in eadem, *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*, London and New York: Routledge, 2002, where the pages 46–57 of the introduction address criticisms and debates arising from this article.

the kinds of books that have come down to us.⁷ Charles Hamm and Martin Staehelin were not prepared to believe that performers could have used most surviving 15th-century quarto manuscripts for performance, a view echoed by Laurenz Lütteken, and roundly discredited by those of us in Basel, Oxford and elsewhere, who regularly sing from facsimiles of these repertories.⁸ Attempts to explain large musical compilations, such as the Trent codices, by analogy with humanist literary anthologies, do not stand scrutiny. Whereas some humanist manuscripts collected texts that were set to music, a book of polyphony notated in parts was no use except to musicians who were able to read and sing from it, creating the only kind of putting-together of the parts available to them, what I have called a 'sounding score'. Nor will it do to argue that such manuscripts could only have been library repositories, partly on grounds that they contain errors. Those errors would have been reproduced in performing parts made from such reference copies; errors and careless copying are no more and no less a problem in manuscripts and prints that were unquestionably intended for use in performance than they must have been in preliminary copies, extant or not. Some of the owner-compilers of such books did indeed have literary humanist interests, but that does not consign their musical passions to solo armchair contemplation. Of course those musicians could and did read and sing from their own manuscripts, and there is no need to interpose a hypothetical layer of practical materials that have left no trace; but with a more limited repertory than we deal with, and with their well-trained memories, the dependence on reading, for a particular piece, would decrease on acquaintance. Even for us, repeated readings are 'emprentid in remembraunce', as in the title of Walter Frye's song. The piece thus wholly or partly remembered could also undergo elaboration with embellishment, added or alternative voices. To recognise a strong role for memory need not mean that books were redundant when singing half-remembered pieces, nor that they were unsuited to sight-reading. As for the preparation of a polyphonic piece, a singer could certainly make a preliminary construal of his part alone, and indeed with the notes more firmly attached to their text syllables than they might be for a musician reading the piece from a modern score. But only when all the parts sounded together could many performance choices be made:

⁷ „Polyphonic compositions were sung by heart“: Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005, 199, 212–214 and passim. This statement is less nuanced than the work she cites by Daniel Leech-Wilkinson and Jessie Ann Owens. I also have long maintained that aligned scores were not used by composers of the 14th and 15th centuries, and have suggested a range of compositional strategies for multi-voice and complex composition (for one demonstration, see the article cited in n. 27 below).

⁸ Charles Hamm, „Manuscript Structure in the Dufay Era“, *AMl* 34 (1962), 166–184; Martin Staehelin, „Trienter Codices und Humanismus“, in: Nino Pirrotta and Danilo Curti (eds.), *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta. Atti del convegno, Laurence Feininger, la musicologia come missione*, Trento: Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, 1986, 158–169; Laurenz Lütteken, „Padua und die Entstehung des musikalischen Textes“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997), 25–39.

ficta inflections, details of texting, and the resolution of errors or notational ambiguities. Inflections would undergo coordination and refinement through repeated readings, and disagreements or bad choices could bring a reading to grief; but the music would not fall apart if words were absent or syllable placement differed between different singers. It could be positively disadvantageous to learn one's part of a new piece in a fixed way in advance of this communal process; much better, an open-ended or provisional kind of learning, with default readings that could be adjusted in successive refinements, as context required, and as familiarity with the piece increased. The same applies, to a lesser extent, to a modern instrumentalist rehearsing alone from a separate performing part, where the eventual context cannot always be anticipated, albeit from notation that is more fixed and prescriptive. While recognising that repeated renderings may have made the book progressively less necessary as a piece took shape in sound and memory, reading by singers, including sight-reading, cannot have been abnormal in the early stages of learning it.

Some languages, at least English and French, say 'by heart' (*par cœur*) to mean 'from memory'. This usually means, for us, and sometimes for them, artificial or mechanical memory. The Aristotelian division of human functioning between heart and brain has persisted, at least metaphorically, for 2000 years, the brain for some neurological functions, but the heart for vital passions, including much that we now attribute to the brain. The Latin *cor*, or *recordare*, gives the English word which fixes material mechanically or in writing: *recording*. Images for memory are shaped culturally and technologically, with metaphors such as 'photographic memory'. Augustine in the fourth century praises a friend's ability to retrieve material on any topic, and to recall verses of Virgil out of context or even backwards. Data retrieval, random access: our new tools of computer memory, material stored in bits and pieces, and searchable out of context, are remarkably similar to ancient and medieval conceptualisations of human *artificial* memory, and how it is accessed. Memory topics were mentally distributed among places, *loci*, from which they could be recalled.⁹

But despite such impressive accounts, not all memory was so literal. The medieval arts of memory were more flexible than rote learning.¹⁰ We talk metaphorically of digesting information; accounts of memorising texts by eating them in a more literal sense will be familiar from *The Name of the Rose*, if not from the 12th-century Hugh of St. Victor, one of Eco's sources. They were quite at home with our postmodern idea that reading texts changes them, just as eating changes the chemical constitution of food. Like food, the texts become part of you, to be reused in other ways, including forgetting, or

⁹ Carruthers, *The Book of Memory* (see n. 4). For musical mnemonic diagrams, see Joseph Smits van Waesberghe (ed.), *Musikgeschichte in Bildern*, vol. III/3. *Musikerziehung: Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969.

¹⁰ In addition to her other works cited, see, most recently, Mary Carruthers, 'Ars obliionalis, ars inveniendi. The Cherub Figure and the Arts of Memory', *Gesta* 48 (2009), 99–117 and plates 1–4.

elimination. It is a more physical version of Eliot's „the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past“.¹¹

Both Tinctoris and Martin le Franc used the period of about forty years to assert the superiority of music of their own time. I have suggested elsewhere that this corresponds roughly to the span of living memory. Without sound recording, only someone who was there, as Martin reports, could say with authority: „I heard those excellent musicians, and I can affirm that ours today are better“.¹² Immediately before his famous statement that only music composed within the last forty years was judged by the learned to be worth hearing, Tinctoris (in 1477) famously dismissed written copies of old anonymous songs:

And if I may refer to my own experience, I have had in my hands certain old songs, called apocrypha, of unknown origin, so ineptly, so stupidly composed that they rather offended than pleased the ear. Further, although it seems beyond belief, there does not exist a single piece of music, not composed within the last forty years, that is regarded by the learned as worth hearing.¹³

This was presumably not, as has been implied, because there was a sudden change of style in 1436 with the composition of Du Fay's *Nuper rosarum flores* – and after all, some of his admired authorities started composing well

¹¹ T. S. Eliot, „Tradition and the Individual Talent“, first published in 1919 and soon after included in *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen, 1920.

¹² Margaret Bent, „The Musical Stanzas in Martin le Franc's *Le champion des dames*“, in: John Haines and Randall Rosenfeld (eds.), *Music and Medieval Manuscripts. Paleography and Performance*, Aldershot: Ashgate, 2004, 91–127. For the text, see Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, ed. by Robert Deschaux, Paris and Geneva: Honoré Champion Editeur, 1999 (Les classiques français du Moyen Age 127–131). Two relevant studies appeared after mine was in press: Rob C. Wegman, „New Music for a World Grown Old. Martin le Franc and the ‚Contenance Angloise‘“, *AMI* 75 (2003), 201–241, and Reinhard Strohm, *Guillaume Du Fay, Martin le Franc und die humanistische Legende der Musik*, Winterthur: Amadeus, 2007. See also Reinhard Strohm, „Music, Humanism, and the Idea of a ‚Rebirth‘ of the Arts“, in: Reinhard Strohm and Bonnie J. Blackburn (eds.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press, 2001 (The New Oxford History of Music, vol. III/1, new edition), 346–405, 368–385. See also Margaret Bent, „Performative Rhetoric and Rhetoric as Validation“, in: Laura Iseppi De Filippis (ed.), *Inventing a Path. Studies in Medieval Rhetoric in Honour of Mary Carruthers*, Turnhout: Brepols, 2013 (Nottingham Medieval Studies 56 [2012]), 43–62, and eadem, „Grammar and Rhetoric in Late-Medieval Polyphony. Modern Metaphor or Old Simile?“, in: Mary Carruthers (ed.), *Rhetoric Beyond Words. Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010 (Cambridge Studies in Medieval Literature 78), 52–71.

¹³ Translation from Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, New York: Norton, 1950, 198–199; *Johannis Tinctoris opera theoretica*, ed. by Albert Seay, [Rome]: American Institute of Musicology, 1975–1978 (Corpus scriptorum de musica 22), vol. 2, *Liber de arte contrapuncti I*, 12: „Et si visa auditaque referre liceat nonnulla vetusta carmina ignotae auctoritatis quae apocrypha dicuntur in manibus aliquando habui, adeo inepte, adeo insulse composita ut multo potius aures offendebant quam delectabant. Neque quod satis admirari nequeo quippiam compositum nisi citra annos quadraginta extat quod auditu dignum ab eruditis existimetur.“

before then – but because composition was always moving on, together with the living traditions that sustained it, leaving old compositions lifeless, like seaweed out of water. For Tinctoris, music, even written music, was inseparable from performing conventions from which we are perforce cut off; we have to breathe what modern life we can into his ‚apocrypha‘. He would not have begun to understand why some of us devote our lives to reviving old music. Memory is inseparable from the native familiarity taken for granted by notators who were writing mainly for performers with whom they shared the same unwritten expectations. Cases of notational translation and other changes, then as now, doubtless attest to the adaptation of music to accommodate stylistic evolution, or to suit a different performing group.

Too much emphasis has been placed on authenticity of sound, an impossible goal, as I stated at the outset. As Richard Taruskin and others have rightly said, revival is a modernist enterprise, and we remake old music, each generation, each decade, as we like to hear it. We should not deceive ourselves that it ever sounded like that in the past. We surely would not have liked their performative rhetoric any more than we would have liked their food. Today's tastes are for the ‚lite-bite‘ nouvelle cuisine of McCreesh and Gardiner rather than the cholesterol-rich performances of Klemperer and Furtwängler. Without sound recording, only older people would now be able to compare performances across a generation.

Yet it is common to write about our access to old music as though its necessarily modern sound has the same power as the lost original:

One of the most remarkable aspects of earlier fifteenth-century music is its sound. By sound I intend not so much timbre or counterpoint as what resonates amidst them, or through them: the identity, or impression of identity, formed by the blending together of notes.¹⁴

[...] the sound of medieval music, as interpreted today, has the power to influence our aesthetic and intellectual apprehension of the Middle Ages [...].¹⁵

On the contrary: „it is our tastes that [inform and] are informed by modern performances, our ears that we develop, not those of the Middle Ages“.¹⁶ Rather than pursuing the futile – and easily caricatured – quest for authentic

¹⁴ The opening sentence of Graeme M. Boone, „Tonal Colour in Dufay“, in: Jessie Ann Owens and Anthony M. Cummings (eds.), *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, Warren, MI: Harmonie Park Press, 1997, 57–99, 57.

¹⁵ Christopher Page, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford: Clarendon Press, 1993, xx.

¹⁶ Margaret Bent, „Reflections on Christopher Page's Reflections“, *EM* 21 (1993), 625–633, 630. For further reviews and comments, see Page's response, *EM* 22 (1994), 127–132; Rob C. Wegman, „Reviewing Images“, *M&L* 57 (1995), 268–271; Reinhard Strohm, „How to Make Medieval Music Our Own. A Response to Christopher Page and Margaret Bent“, *EM* 22 (1994), 715–719.

sound,¹⁷ we would do well to devote more energy to recovering the grammars of music before 1500, to the point where we can detect, within the norms of each style, wrong notes, wrong canonic resolutions, recognise that incompatible alternative parts should not be used together, distinguish between onward motion and closure, and inflect appropriately. All of these errors are multiplied when editors approach them with 20th-century eyes rather than our nearest approximation to trained 14th-century ears. We have a sporting chance of recovering much of the *sense* of late-médiæval music, its internal logic, even if we – now – have to clothe it in modern sounds, whether actually or imagined, in order to bring it alive.

3. Reading and Listening

Tinctoris says that music is understood in two ways – *interius* and *exterius* – „inwardly by an intellective faculty, through which he [the listener] understands appropriate composition and performance, and outwardly by an auditive faculty, through which he perceives the sweetness of the consonances.“¹⁸

The order is interesting: many writers treat the sensory impact as primary, and it is indeed the first to be perceived; but Tinctoris here inverts the order of importance. Music is understood by the intellect, which considers not only the principle underlying the accord and the cause of the proportion, but also the principles of counterpoint, composition and performance, leading to intellectual delight, and only in second place inducing pleasure by its well-tuned proportion. Such delight can take many forms; obviously in the age of polyphony it applied not only to the ratios of intervals, but to the ingenuity by which interval successions and combinations were managed. Having distinguished internal from external perception, Tinctoris reports the sensory pleasure he derived from the renowned blind virtuoso rebec players.¹⁹ Both kinds of perception have power and value, but not everyone is qualified for intellectual understanding.

Tinctoris's distinction aligns, at least partially, with that between casual or uninformed hearing and educated listening. A recent dictionary distinguishes hearing as perceiving sounds with the ear, and listening as giving one's attention to a sound.²⁰ The distinction is blurred by our confusing usage whereby

¹⁷ A memorable cartoon by Neil Bennett from the 1980s bore the caption: „We're the London Consort of Surgeons, and we perform authentic operations using period instruments“.

¹⁸ *Johannis Tinctoris opera theoretica* (see n. 13): *Complexus effectuum musices*, 173: „Namque quanto plus in hac arte perfectus est, tanto plus ab ea delectatur, eo quod naturam ipsius et interius et exterius apprehendat: interius quidem virtute intellectiva, qua intelligit debitam compositionem ac pronuntiationem et exterius potentia auditiva qua percipit concordantiarum dulcedinem.“ Christopher Page calls this „something like a phenomenology of listening“, in: idem, „Reading and Reminiscence. Tinctoris on the Beauty of Music“, *JAMS* 49 (1996), 1–31.

¹⁹ For the two pairs of blind virtuosi reported respectively by Martin and Tinctoris, see my „The Musical Stanzas“ (n. 12), and other works therein cited.

²⁰ *The Oxford Dictionary of English*, ed. by Catherine Soanes et al., Oxford: Oxford University Press, 1998; 2003.

hearing can also mean the attentive mental processing of sounds – ,I hear it this way‘, meaning to read, understand or interpret; and listening can be used for minimal or casual attention, as in ,background listening‘. As with Tincoris, these may be points on a spectrum of competence, matters of degree, rather than opposites. A principal focus of recent interest in the phenomenon of listening has been on the physical and physiological process of hearing, and on music’s emotional and aesthetic effects on listeners, as measured by literary anecdotal accounts and psychological testing. These tests often focus on sound and mood without taking account of the preparedness or competence of a listener in the particular musical style or language offered, neglecting the distinction between casual hearing and attentive or competent listening, and thus implying that familiarity and understanding are not at issue. Do comparable tests involving verbal language similarly ignore competence in the language administered? Obviously, the sounds of music can powerfully affect people who are not musically literate, or who do not master a particular musical style. This phenomenon has led to the ever-present fear, not only by amateurs, of admitting that music has intellectual content, as though its affective power would thereby be diminished. An experienced listener to, say, 14th-century music will be as irritated by performances which ignore closure, or put it in the wrong places, as they would in an oral rendering which obscured the sense by failing to make appropriate inflections and sense breaks. Innocent listeners, meanwhile, might be happily grooving along to the nice sounds, just as one can be soothed by the sounds of a poetry reading in a language not understood. This formulation provoked one respondent to admit – with defensive and anti-pedantic vigour – that she was a ,groover‘ rather than a grammarian. But understanding is no more incompatible with sensuous pleasure in music than it is with poetry or drama. Native command of a verbal language no more requires a degree in linguistics than a comparable musical command requires musical training. Leonard Meyer put this very well:

Zealous listeners are sometimes heard to protest that they „love“ music but don’t understand it. This is, of course, absurd. People seldom like what they do not understand. [...] What listeners mean is that when they say that they don’t understand is that they can’t read it, name syntactic processes [...] or otherwise explain how music works [...]. Understanding music [...] is not a matter of knowing the technical terms of music theory, but of habits correctly acquired in oneself and rightly presumed in others. Listening to music intelligently is more like knowing how to ride a bicycle than knowing why a bicycle is rideable.²¹

To dismiss the idea of musical grammars is to dismiss the notion that music can make sense, that it can have its own internal coherence and content. That content is communicated to the listening ear that has gained competence in

²¹ Leonard B. Meyer, *Explaining Music. Essays and Explorations*, Chicago and London: University of California Press, 1973, 16.

the particular style, the particular grammar in question.²² The danger with music, when the revival of obsolete styles is at issue, is that performances which construe them as they make sense to us may fail to understand and articulate the musical sense in its own terms, and thus set up a circular mis-training of the ears of performers and listeners alike.

Shai Burstyn writes:

If we accept that the intelligibility of music to a listener hinges on the culturally dependent mental habits and interpretive skills with which he/she processes and decodes – that is, makes sense, that is, *analyses* – the musical stimuli, then this important factor cannot be eliminated from any analyses seeking to elucidate the act of listening. It follows that analysing musical works in their historical context, specifically with the conceptual and perceptual tools available to contemporaries and to the conscious exclusion of later, anachronistic ones, can yield important information. Though out of favour lately, such historically oriented analysis is clearly demanded here [...].²³

I agree; but it is clear that Burstyn is thinking only of *post-facto* analysis, not also of the kinds of analysis and active listening before and during performance that are equivalent to grammatical and rhetorical preparation for spoken delivery.

Listening to live music usually means, for us, the presence of performers, and enjoyment by a relatively passive audience with a wide range of listener competence. Rehearsal and performance now figure large in discussions of how early manuscripts were used. But who was the audience? A modern concert-situation with private rehearsal and public performance does not apply. The high-art music that has come down to us from the Middle Ages would usually have been performed by singers for their own delight, for the Almighty, for patrons, and for a small circle of connoisseurs or privileged bystanders.²⁴ Whether in a private or public space, such as a church, only incidentally would it be heard by non-initiates.

Listening competence in words or music could be defined as having sufficient familiarity with a style to detect wrong notes, wrong grammar, and the capacity to discern whether, and how, expectations are being failed, met, or stretched in an interesting or skilful way. That is the litmus test. Then as now, such competence was the preserve of a small minority of those who might have heard the music with pleasure. Even today, many musically untrained listeners can detect wrong notes in Mozart; but how many professionals can do so for Machaut? Editors and performers have been prepared to print and

²² As Elizabeth Eva Leach has put it: „medieval listeners are under a strong compulsion not just to experience aural data as mere sensation but to employ the intellect to deduce the truth of the matter.“ (*Sung Birds. Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2007, 24).

²³ Shai Burstyn, „In Quest of the Period Ear“, *EM*, 25th-anniversary issue: „Listening Practice“, November 1977, 692–701, 697.

²⁴ See Bonnie J. Blackburn, „For Whom Do the Singers Sing?“, *EM* 25 (1997), 593–609.

sing patent nonsense because they were unable to diagnose simple errors in the source. Respect for the musical sense must always come ahead of reverence for the manuscripts.

4. *Reading and Writing*

Isidore of Seville strikingly stated that sounds perish because they cannot be written down unless they are held in the memory. This is usually taken to mean that usable musical notation did not yet exist around 600. That „sound flows by as time passes and is imprinted in the memory“ is much more complex than simply an admission that musical notation in his time was inadequate; writing can be an aid to remembering, not just a way of communicating at a distance. But the actual sounds perish even if the music is notated.²⁵

A short survey cannot begin to do justice to this vast topic, but for now I will point to just one aspect of written music: the extent to which medieval notation provides inaudible delights for the eye, *Augenmusik avant la lettre*, not only with the well-known hearts, harps, circles and labyrinths in manuscripts from around 1400, but also with compact tenor notations, riddles and notational virtuosity, things that are not heard, but which both challenge the performers and contribute to their intellectual delight.

5. *Reading and Dictation*

Another complementary pair of terms was reading and dictation, a process involving two people; one uttering or singing aloud, the other listening and writing. Both processes require at least short-term memory. Sending and receiving a letter involved both oral reading and aural listening: it would be dictated to a secretary and then read aloud to the recipient. For music, according to the foundation myth, Western chant was divinely dictated by the Holy Spirit to Pope Gregory, though how he or his secretaries notated it is unexplained. With very rare exceptions, we have no composers' autographs from the late-medieval period. But we do have Machaut's own testimony in the *Voir Dit* that he dictated to a secretary, presumably one part at a time, and that he expected to have a song performed back to him before publication, perhaps as a form of proof-reading; this does not mean that he could not also hear it in his head. In the case of a polyphonic composition, the dictation of successive parts, separately notated, would leave neither the dictator nor the copyist or reader in visual control of the whole texture. It is not the complication of musical notation as such but, rather, the layout of polyphony in separate parts that impedes silent reading. Adepts can of course piece parts together mentally, if not in real time; Cristle Collins Judd's book on examples in renaissance music theory treatises was subtitled: *Hearing With the Eyes*.²⁶

²⁵ Blair Sullivan, „The Unwritable Sound of Music. The Origins and Implications of Isidore's Memorial Metaphor“, *Viator* 30 (1999), 1–13.

²⁶ Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory. Hearing With the Eyes*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

If dictation by means of singing was by successive parts, one at a time, so was the pedagogy of dyadic grammar. This musical grammar, the discipline of simple counterpoint, could be fleshed out with ornamented lines and reversed, or reduced back to the underlying counterpoint, in an appropriate analytic process. But conceptual priority does not necessarily align with temporal order. There are many cases where a composer (Machaut, for example) maintains the integrity of a discant-tenor duet while leaving space for an anticipated or already-conceived contratenor part. And analysis can show how a texture conceived in three parts still has an underlying dyadic grammar.²⁷ A native speaker can utter a complex sentence without building it up from a simple subject-verb-object construction; likewise, an experienced musician can think flawlessly within the grammatical structures of the relevant musical language without consciously reproducing its underlying pedagogy.

Blindness precludes dependence on writing, and provides a rich opportunity for the study of memory. It is reported that the blind poet Milton stored up a day's worth of mentally composed verse, which he then disgorged to his secretary with the same relief felt by a cow when milked. In the case of two blind organists, Francesco Landini in 14th-century Italy and Conrad Paumann in 15th-century Germany, memory and dictation must have been paramount in the transmission of their music. Paumann was credited with the invention of the non-graphic, letter-based system of German lute tablature which is perhaps better suited to the blind than to the sighted. Perhaps paradoxically, these are two among a tiny number of early musicians whose images survive in stone carvings on their tombs, in Florence and Munich.

6. Orality, Memory, Improvisation

Composition and improvisation seem to be different modes of musical creation, but they often lie on a continuum. *Improvisus* means sudden or unprepared, and was an entirely pejorative term in the Middle Ages, absent from music-theoretical approval; the orator should be well prepared. Tinctoris used the noun *resfacta* (= *chose faite*) for composition, and the verbal phrase *cantare super librum* for the singing, or making/doing of counterpoint, singing on the book, often subsequently equated with improvisation.²⁸ Counterpoint is the foundation of composition. *Resfacta* will usually be written, but it is too simplistic to equate these terms with written versus improvised music. Both composition and counterpoint could be constructed, he says, in writing or in the mind. Counterpoint created in sound, by a group of singers, requires preparation; its rules are, if anything, stricter than for composition; it is not at all a haphazard activity. Why do we find it hard to accept the idea of fully conceived but unwritten composition, in text or in music, when there is am-

²⁷ Margaret Bent, „Ciconia, Prosdocimus, and the Workings of Musical Grammar as Exemplified in *O felix templum* and *O Padua*“, in: Philippe Vendrix (ed.), *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, Tournhout: Brepols, 2003, 65–106.

²⁸ See n. 6 above.

ple testimony to mental composition, dictated or written out from memory? Both written and unwritten composition are equally subject to change and adaptation by their creators or by those who copy or perform them.²⁹

7. *Composition*

It has been argued that the profession of 'the composer', and the notion of 'a finished work [of art] that has an existence apart from its performance', came into being only in the renaissance. The prime witnesses are Nicolaus Listenius in 1549, with his much-cited phrase *opus perfectum et absolutum*, a complete and perfect work that survives the death of the author, and Tinctoris's term *resfacta*, in the *Liber de arte contrapuncti*.³⁰ The idea that a work concept begins to exist only when licenced by a theorist is as absurd as to assert that the making of babies depends on sex manuals. Because we have clear evidence that babies and musical works were made, they need no further theoretical permission. On the evidence of the surviving written works themselves, there are plenty of demonstrably complete and finished works by Machaut, Vitry, Du Fay, that are fixed in writing and artfully worked out to the last detail, meeting all criteria for an autonomous 'work'. Music was often changed and adapted from performance to performance, copy to copy; but so, too, were later works that qualify for *opus* status, not least opera.

8. *Improvisation*

There are many cases of cross-over and overlap between the categories of orality, memory, composition, improvisation. Albert Lord argued that south Slavic epic poetry was orally composed – improvised – in the act of performance, but this was challenged by later anthropologists who showed that it varied

²⁹ Examples include the copies of works by Ciconia and Du Fay in *Bologna Q15*, eagerly collected, but presented there in already changed forms. See Margaret Bent, *Bologna Q15. The Making and Remaking of a Musical Manuscript*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2008, vol. I, 146–147 and passim.

³⁰ For a full account, see Bonnie J. Blackburn, 'On Compositional Process in the Fifteenth Century', *JAMS* 40 (1987), 210–284. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford: Oxford University Press, 1992, places the arrival of the work concept as late as 1800. Reinhard Strohm has argued forcefully against this, and for the recognition of independent works at a much earlier date. See, amongst other places, his 'Looking Back at Ourselves. The Problem With the Musical Work-Concept', in: Michael Talbot (ed.), *The Musical Work*, Liverpool: Liverpool University Press, 2000, 128–152. The case that composition as a recognised career dates to the late 15th century is made by Rob C. Wegman, 'From Maker to Composer. Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500', *JAMS* 49 (1996), 409–479, and idem., *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470–1530*, New York: Routledge, 2005.

so little over time that it must rather be thought of as fixed in memory.³¹ The same is true of much early jazz. Pieces apparently improvised by Louis Armstrong have been confirmed, even by him, as being similarly memorised. Occasionally, a „performer's interaction with the unique time, place and human context of his performance“ may attest spontaneity: Richard Widdess described an incident in an Indian performance where the unforeseen sound – *improvisus* – of the horn of a passing car was wittily worked into the raga,³² and of course such things do happen in jazz. How can we tell if what appears to be spontaneous has in fact been rehearsed many times before? Testimony is rarely available, but, even in those cases, conventions, disciplines and models were also in play. There is an element of chance in what I prefer to call ‚real-time creation‘ of words or music, involving risk and error. Live debate and dialogue may seem to be spontaneous, while including prepared (or prompted) set pieces and formulas, stock phrases or structures, as in political debate or improvised fugues. As with improvisation and composition, improvisation and memorisation are points on a spectrum, not antithetical. We may know that a piano recitalist is playing from memory because we know that a score of that piece exists; but this may not have been true at concerts by Liszt or Thalberg. At a jazz concert where no notated music is in evidence, we might think we are witnessing improvisation, simply because we assume that there is no written score or memorised working-out – and we may be wrong. A listener or observer cannot always distinguish composition from improvisation, improvisation from memory. Oral performance and its listeners cannot simply be aligned with illiterate cultures, silent reading with literacy. This applies both cross-culturally and historically. Oral performance was often preferred even by those who could read, just as we may prefer to go to the theatre rather than read a play silently. Terms for public reading aloud to a patron, or to students, have survived in words such as ‚lecture‘ in English, *praelector* in Latin, *vorlesen* in German. People capable of score-reading do not abandon their pleasure in listening to music. If singers are seen standing round a book, can one always tell if they were reading notated polyphony, or singing *supra librum*, creating new polyphony on the basis of a given chant? Improvisatory categories within composed music, like cadenzas, continuo realisation, and vocal ornamentation, may or may not be prepared or written. Mozart wrote out cadenzas for students, but not when he was going to perform the concerto himself. Even so, much current performance of notated Mozart compositions

³¹ Albert Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960, embodying his work and that of Milman Parry, has profoundly influenced the way in which oral traditions are viewed in relation to written, and has been fundamental to musicological studies on oral transmission by Treitler and others, though it has been criticised for transferring Serbian and Croatian models too readily to the Homeric tradition, which left the reciter more freedom of choice. The debate is ongoing.

³² Richard Widdess, „Who Knows Who's Improvising?‘ *Ethnomusicological and Related Perspectives*“, unpublished paper delivered at a study day of the Society for Music Analysis on February 24th, 2001.

may be quite incomplete compared to what he would have done, a possibility Andreas Staier has explored in recordings of Mozart sonatas, with extensive elaborations that in places amount to recomposition.³³ On the other hand, Palestrina's 19th-century editor Haberl deplored contemporary ornamented versions of his works, seeing them as „worms and maggots destroying the creations of the master“, and indeed, we seldom hear these written-out ornamentations, perhaps because of the iconic status of Palestrina.³⁴ It seems that we have an urge to protect some mythical or presumed purities more than others. A spurious whiteness was imposed on the Elgin marbles in the British Museum, when they were controversially wire-brushed in the 1930s. There is in all periods a grey area in music between what is part of the text, and what unscripted initiatives were implicit in that text. Writing about improvisation, Robert Levin observes that „the task of inventing within the individual languages of the great composers is daunting if not impossible for a performer who has not had extensive training in composition and the grammar, syntax, rhetoric and texture of music (i.e. theory).“³⁵

The common short-circuit that equates lack of a script with lack of preparation can be illustrated by the case of a colleague who has only peripheral vision. He works out his lecture material in detail and stores it in his excellent memory, so that he can appear to have eye contact with his audience, rather than lecturing with papers held close to his eyes. But this virtuoso delivery without a visible script or notes distracted students' attention; they assumed that he must be ‚improvising‘, making it up as he went along. This he solved by taking a sheaf of papers, any papers, into the lecture room, and turning one over from time to time, simply to redirect attention from the (presumed) feat to the content. Unscripted performance is not necessarily ‚improvised‘; unwritten does not necessarily mean unprepared.

I have already referred to blindness in connection with dictation, and now I do so in connection with improvisation. The two generations of blind musicians reported by Martin le Franc and Tinctoris came from a highly educated dynasty. It has been assumed that they were necessarily improvising, or even minstrels, because they were blind. That a performance could be fully prepared but unscripted is often discounted. I have suggested elsewhere that the famous stanzas which have generally been assumed to apply to composition, taken in the context of the poem as a whole, are in fact about live performance. At issue is the meaning of terms like *contenance angloise*, *frisque concordance*. Because Martin names known composers, it has been assumed that the influ-

³³ Recording of Mozart piano sonatas K 330, K 331 ‚alla turca‘, and K 332 (Harmonia mundi 2005: HMG 50838889).

³⁴ Franz Xaver Haberl, preface to vol. 33 of Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Werke*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907, VII: „Diese Verzierungskünste verdarben nicht nur die Originalkompositionen, sondern auch den Geschmack für reine Vokalmusik; sie sind gleichsam die Maden und Würmer, welche die herrlichen Gebilde der Meister zerstören. Wir dürfen als sicher annehmen, daß Palestrina selbst zu diesen Verunstaltungen keine Anregung gab.“

³⁵ *Early Music News* 267 (March 2002), 3.

ence discussed was transmitted in writing; this is in line with the general emphasis, in studies of historical rhetoric, on written manifestations. *Fainte*, *pause*, and *muance* have been sought in written pieces, with no convincing success. They are usually translated as *musica ficta*, rests and hexachordal mutations, things that can be seen in or inferred from the written score. But I believe these terms must apply at least as much to performance as to composition; that *contenance*, *concordance*, *chant*, *fainte*, *pause*, *muance*, *plaisance*, *frisque*, *joieux*, *notable*, *nouvelle pratique*, are terms of performative rhetoric, especially in the context of Martin's advocacy of live arts. They may well come from informal language used by or about performers, the precious and evanescent language used between musicians in preparation or in semi-private music-making.

9. Epilogue

A century of recorded sound has, for us, artificially extended living memory. In fifty years we have seen milestone recordings of Bach's *St. Matthew Passion* by Klemperer (1962), with the massive opening chorus at a majestically slow tempo, and forty years later (2003), McCreesh taking the same music fully twice as fast, like a gigue, with light scoring and solo singers. How things have changed. Bach is now almost never programmed in the same concert together with 19th-century music. He is no longer monumental. Bach has been isolated as the property of early music, with chamber performances removed from whatever is left of a mainstream canon. The aim of Rudolf von Ficker's famous scoring of Perotin's *Sederunt* (1930), as with rescorings by Mahler and others, was not to be 'authentic', but to make older music familiar so that it sounded less 'other'. Early revivals of Bach and Perotin tried to bring them within then-contemporary canons of taste, tastes which may now seem uncongenially alien, in order to rehabilitate old masters so that they could be appreciated alongside more familiar masterpieces. More recent revivals of old music, however, have, on the contrary, tried to make old music sound as 'other' as possible, clothing it in exotic sounds which, paradoxically, were differently and more congenially alien to the new audiences. However faithful the reconstructions of instruments and ornamentation, the rhetoric and the sounds were necessarily modern. The only mistake was to pretend that they were authentic.

Recordings of radio announcers, politicians and actors from fifty years ago sound impossibly mannered and alien to the young of today. Even more extreme are cases from a hundred years ago, instanced in two examples of recorded sound that is therefore not quite lost, one of music, one of speech. First, one of the very earliest recordings of Gregorian chant, from the *Lamentations of Jeremiah*, performed by the last papal castrato, Alessandro Moreschi (1858–1922).³⁶ The aesthetic of his performance style was contemporary with

³⁶ This can be heard on <http://www.archive.org/details/AlessandroMoreschi-IncipientLamentatio> (02.07.2014).

the sound-world of the monks of Solesmes, who were charged with restoring the chant to the purity of its earliest manuscripts. What may both repel and fascinate about that recording probably has less to do with how Moreschi acquired or kept his voice, than with the strangeness, to us, of the performance tradition and canons of taste within which he used it. Who would have been able to imagine, from a verbal description alone, not just the sound quality of that voice, but the little swoops and articulations (the ill-defined ,ictus', perhaps), part of the performative rhetoric?

No verbal account of pronunciation can prepare one for the rhetorical delivery of Sarah Bernhardt, the legendary actress born 1844, in a recording of a century ago. „La declaration“ from Racine's *Phèdre*,³⁷ however dimmed by the early recording, brings a voice from another world, unimaginable to theatre-goers of today. What fascinates or repels us here, again, is the strangeness of the rhetorical delivery. No description of these performances can give any idea of the actual sound. It is striking that we rarely try to reproduce ,authentic performances' of music that can be checked against recordings – who has attempted to revive the singing style of Puccini operas with their first casts, under the composer's direction? And, despite efforts by Roger Norrington and Clive Brown to revive early string techniques, we seldom hear ,authentic' pre-war string glissandi or selective use of vibrato in post-1945 performances of Elgar chamber music or Mahler symphonies. Bold claims have been made for music whose actual sounds are completely irrecoverable; less, significantly, for repertoires where recordings could prove us wrong. And if we find old recordings too strange to emulate, or aesthetically unsympathetic, how much less are we likely to have liked the performative rhetoric of 600 years ago? Whatever that music sounded like, we have no access to it, and must content ourselves, as with making ancient drama come alive to a modern audience, with offering modern performances that are historically informed, but make no false claims of authenticity. Nothing goes out of fashion as fast as authentic sound.

³⁷ A web search for ,Sarah Bernhardt Phedre mp3' produces multiple opportunities to download this track.

JE NE SÇAY LEQUEL M'A PLUS CONTURBÉE.
A CLASSIFICATION OF LATE MEDIEVAL CONTRATENORS
WITH A 'NEW' CONTRATENOR BY MATTEO DA PERUGIA
AND A REFLECTION ON HIS *SE JE ME PLAING*

by PEDRO MEMELSDORFF

Forty years after Paul Zumthor's and Bernard Cerquiglini's reflections on *mouvance* and *variance*, it may still be useful to remember that if the *Nouvelle philologie* had a somewhat lesser impact on Italian than on French or American musicology, it was partly because of the early studies on semi-learned poetry by Italian philologists such as Vittorio Santoli.¹ He discussed, later followed by Armando Balduino and Domenico De Robertis, some of the 'new' concepts of textual mobility and speculated on the cohabitation of more and less textualized elements within the same poems.² This implied the superimposition of different methodological approaches in their analysis, such as traditional text criticism and a new criticism based on the concepts of non-authoriality, mobility, and equivalence of witnesses. Such a superimposition, in last instance, equated textual criticism with the history of transmission.

As reminded by Balduino, Italian philologists of the 1960s considered 14th-century musical poetry as one of the clearest examples of such a hybrid semi-learned repertoire.³ Indeed, when Giuseppe Corsi edited the corpus of this repertoire in 1970 in his *Poesie musicali del Trecento*,⁴ he almost exactly followed Santoli's precepts: his edition was not stemmatic but diplomatic and diacritical; it favoured the historical and geographical contextualization of witnesses, and essentially refused the customary collation. As is well known, *Poesie musicali* deeply influenced Italian philology, and so Zumthor's and Cerquiglini's novelties were not all that surprising either to Italian philologists or musicologists of the time. The only real novelty was the extension of *mouvance* and *variance* beyond the boundaries of popular or semi-learned

¹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Seuil, 1972 (Poétique); Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris: Seuil, 1989; Vittorio Santoli, *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, Florence: Sansoni, 1940; new expanded edition, Florence: Sansoni, 1968; Alberto Cirese, „Vittorio Santoli“, in: Gianni Grana (ed.), *Letteratura italiana. I critici*, vol. 5, Milano: Marzorati, 1969, 3648–3658.

² Armando Balduino, *Manuale di filologia italiana*, Florence: Sansoni, 1979, 336–339; Domenico De Robertis, „Introduzione“, in: Elisabetta Benucci, Roberta Manetti and Franco Zabagli (eds.), *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, Roma: Salerno, 2002, IX–XXXVIII.

³ Balduino, *Manuale di filologia italiana* (see n. 2), 337.

⁴ Giuseppe Corsi (ed.), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1970.

texts, thus the (new) *mise en question* of the authoriality and authoritative-ness in – for instance – learned medieval traditions.⁵

Based on this discussion – and on Margaret Bent's and Maria Caraci Vela's studies of 1981 and 2005 respectively⁶ – in 2008 I suggested the re-examination of some phenomena concerning the transmission of Italian Trecento repertoires, such as cadential ornamentation in madrigals or other musical parameters often deemed as 'secondary', such as ligaturing, written ficta, or text underlay.⁷ It was not difficult to verify the greater mobility of these parameters within the comparatively stable transmission of the host repertoires, and so I suggested a new concept, the 'areas of *mouvance*', to define variable aspects within stable traditions resulting neither from 'diffraction' nor from possibly evolving originals.⁸ These 'areas of *mouvance*' also included forms of added polyphony such as *divisi*, *triplum*, and *secundus* or *alius contratenor*, which, as is well known, pertain to practically the entire repertoire circulating in 14th- and early 15th-century Europe and crowd manuscripts of all kinds. A general mapping of this particular 'area of *mouvance*' is still missing, however, and systematic discussions addressing it are relatively recent.⁹ Moreover, some related questions still deserve in-depth scrutiny, such as a possibly performa-

⁵ There has recently been an illuminating discussion that challenges the concept of 'poesia per musica' as a late 19th-century anachronism, theorized by philologists of Risorgimento. According to this view, Giosuè Carducci and others presented 'poesia per musica' as the exception to an alleged medieval 'poesia pura' (thus 'divorced' from music). See Lauren Jennings, "Nuove osservazioni sulla trasmissione letteraria della cosiddetta 'poesia per musica' italiana del Trecento", and Davide Checchi, "I versi della musica. Il problema dell'autorialità letteraria nel repertorio dell'Ars nova italiana", papers read at the conference "Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell'ars nova", sixth international seminar of medieval musicology "Clemente Terni", Florence, Fondazione Ezio Franceschini, December 2nd and 3rd, 2013 (the whole programme of the seminar can be consulted at http://www.fefonlus.it/images/stories/pdf/Seminario_musica_2013.pdf, [08.09.2014]).

⁶ Margaret Bent, "Some Criteria for Establishing Relationships Between Sources of Late-Medieval Polyphony", in: Iain Fenlon (ed.), *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, 295–317; Maria Caraci Vela, *La filologia musicale*, vol. 1, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005, 71–74 and 125–127.

⁷ "Interparametricità", unpublished paper read at Certaldo, Centro Studi sull'Ars nova italiana del Trecento, June 17th, 2008.

⁸ On 'diffraction' cf. Caraci Vela, *La filologia musicale* (see n. 6), 211; on evolving originals, *ibid.*, 116–120, 144, and 228.

⁹ Pedro Memelsdorff, "Lizadra donna. Ciconia, Matteo da Perugia and the Late Medieval Ars Contratenor[is]", in: Philippe Vendrix (ed.), *Johannes Ciconia, musicien de la transition*, Turnhout: Brepols, 2003, 233–278, also published in *Studi Musicali* 31 (2002), 271–306 (this version cited hereafter); Signe Rotter-Broman, "Was There an Ars Contratenoris in the Music of the Late Trecento?", *Studi Musicali* 37 (2008), 339–357; Pedro Memelsdorff, "Ars non inveniendi. Riflessioni su una straw-man fallacy e sul contratenor quale paratesto", *AMl* 81 (2009), 1–22; Margaret Bent, "Naming of Parts. Notes on the Contratenor, c.1350–1450", in: M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo, and Leofranc Holford-Strevens (eds.), *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Turnhout: Brepols, 2009, 1–27.

tive origin of some of these forms of polyphony, be it aural or editorial,¹⁰ or the degree of textuality or authoriality ascribed by copyists to added polyphony. It may be argued, for instance, that while the quantity and variety of alternative contratenors could seem to hint at their performative origin, the stability of concordant witnesses of each version, conversely, tends to undermine or at least weaken this view. Most cases seem indeed more complex and possibly 'mixed': that is, contratenors perhaps originating in aural or editorial performance seem to have undergone fuller textualization through the process of written transmission.¹¹

The present study will focus on one special case, the reworkings of Matteo da Perugia, which I have already addressed on several occasions – including Liège, Oxford, and Berkeley.¹² Here I will summarize my previous work, newly ordered and supplemented (first) by broader theoretical reflection, that is, a general categorical classification of added or replaced contratenors, as well as (secondly) by the analysis of two particular cases of reworking, one of which thus far neglected. The aim is to further clarify a matter that promises to reveal fundamental aspects of musical *poiesis* and reception in late Trecento and early Quattrocento Italy.

1. A Classification of Contratenors

Any categorical classification of contratenors added to or replaced in late Trecento and early Quattrocento polyphony needs to take into account a number of methodological problems. One among them is terminological: for, as has extensively been discussed in the past,¹³ Italian sources of the time often use the term 'contratenor' to denote different types of voices in the counterpoint, including texted or non-texted, high- or low-range voices that share their *ductus* with the tenor; idiosyncratic voices that share their *ductus* with no other voice; or imitative second upper voices that share their range and *ductus*

¹⁰ The difference between aural and editorial performance is complicated by the manifold relationships between them: the recollection of heard versions may have influenced how the copyist notated the music, just as it might have affected the composer himself in setting it. I am not sure whether it is possible to understand Trecento musical sources and texts if one separates the descriptive and prescriptive components (as seems to intend Oliver Huck, *Die Musik des frühen Trecento*, Hildesheim: Olms, 2005, 12). Our analysis of scribal error – and areas of mouvance – attempts to take these issues into account.

¹¹ In this regard they may match the transmitted repertoires of the late Trecento tout court. Cf. Huck, *Die Musik des frühen Trecento* (see n. 10), 5; Caraci Vela, *La filologia musicale* (see n. 6), 80.

¹² Memelsdorff, „Lizadra donna“ (see n. 9), passim; idem, „Modo peruscino. Matteo da Perugia's Reworkings“, lecture at All Souls College, Oxford, February 29th, 2000; idem, „Implicit Theory. Matteo da Perugia and the Ars Contratenoris Ante Litteram“, Ernest Bloch lecture at the University of California, Berkeley, April 16th, 2010.

¹³ Suffice it here to quote pioneering texts such as Kurt von Fischer, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern: Haupt, 1956, and idem, „Les compositions à trois voix chez les compositeurs du Trecento“, in: Bianca Becherini (ed.), *L'Ars nova italiana del Trecento. Primo Convegno internazionale, 23–26 luglio 1959*, Certaldo: Centro di Studi, 1962, 18–31.

with the cantus.¹⁴ A further problem is logical: several parameters that would seem seminal to our understanding of contratenors – such as structure, style or scribal ascriptions – may or may not be interrelated, thus multiplying the number of possible subcategories.

This considered, a classification of contratenors added to or replaced in late Trecento and early Quattrocento polyphony can be summarized as follows: Pieces may be transmitted with or without a contratenor. If transmitted without a contratenor, sources might or not preserve hints of its former existence and loss.¹⁵ Conversely, pieces may be transmitted with one or several different contratenors. If transmitted with one contratenor, sources may implicitly ascribe it to the composer of the cantus and tenor, explicitly ascribe it to another composer, or not ascribe it at all. The first case occurs, for instance, when contratenors are derived through canonic techniques from other voices, such as cantus or tenor. The last case, in turn, is not always easy to determine, for we often ignore the graphic conventions – or codicological background – that would confirm a reliable although tacit scribal ascription. Moreover, some current historiography tends to grant less authoriality to contratenors than to corresponding and contextually ascribed cantus–tenor pairs.¹⁶ As I have suggested elsewhere, and will demonstrate again in the following, this assumption is not totally unproblematic.¹⁷

At any rate, in all these cases, contratenors may or not be structurally essential (a question to be explored shortly), and they may or may not share their style with cantus and tenor. Finally, pieces may be transmitted with several different contratenors, or contratenors may be transmitted without matching cantus–tenor (C–T) pairs. All of these possibilities are shown in Table 1.

Regarding the contrapuntal structure, the categories ‘essential’ and ‘inessential’ are not intended here in the sense introduced by Andrew Hughes, refined by Margaret Bent, and currently in use in Anglo-Saxon historiography.¹⁸ That is, here the category of ‘essential’ contratenors includes not only those contratenors that occasionally exchange functions with the tenor or cover unresolved cantus–tenor fourths but also those labelled by Michael Scott Cuthbert as

¹⁴ Compare, for instance, the terminology in MSS *Pan*, *Man*, *Bov* or *ModA* (see the list of MS sigla at the end of this study). Cf. also Bent, „Naming of Parts“ (see n. 9), passim; Signe Rotter-Broman, *Komponieren in Italien um 1400. Studien zu dreistimmig überlieferten Liedsätzen von Andrea und Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Antonio Zacara da Teramo und Johannes Ciconia*, Hildesheim: Olms, 2012, 80, where an updated bibliography on compositional techniques of late Trecento and early Quattrocento music can be found on the pages 441–463.

¹⁵ On a possibly lost contratenor of Bertrand de Ferragut’s *D’ire et de dueyl*, see below, pp. 35–36.

¹⁶ Rotter-Broman, „Was There an Ars Contratenoris?“ (see n. 9). Cf. also Andrew Westerhaus, „A Lexicon of Contratenor Behaviour. Case Studies of Equal-Discantus Italian Motets from the MS Bologna Q.15“, *PMM* 18 (2009), 113–140.

¹⁷ Memelsdorff, „Ars Non Inveniendi“ (see n. 9), 18–21; idem, „*Lizadra donna*“ (see n. 9), 294–295; cf. also below, pp. 33–34.

¹⁸ Andrew Hughes, „Some Notes on the Early Fifteenth-Century Contratenor“, *M&L* 50 (1969), 376–387; Bent, „Naming of Parts“ (see n. 9), passim.

Table 1: Late Trecento and early Quattrocento contratenors and their polyphonic context

Transmission of piece	Contratenor ascription	Contratenor structure	Contratenor style
1. With no contratenor			hints of loss
			no hints
2. With one contratenor	a. to same composer as C-T	essential	like C-T
			unlike C-T
		inessential	like C-T
			unlike C-T
	b. to another composer	essential	like C-T
			unlike C-T ⑤
		inessential	like C-T
			unlike C-T
	c. not explicit	essential	like C-T ①
			unlike C-T ②
		inessential	like C-T ③
			unlike C-T ④
3. With several contratenors	a. to same composer as C-T	essential	like C-T
			unlike C-T
		inessential	like C-T
			unlike C-T
	b. to another composer	essential	like C-T
			unlike C-T ⑥
		inessential	like C-T
			unlike C-T
	c. not explicit	essential	like C-T
			unlike C-T ②
		inessential	like C-T ③
			unlike C-T ④
4. Contratenor transmitted alone	yes		
	no		

„musically essential“, which „add movement and interest to some of the more static sections of the [cantus–tenor frame]“.¹⁹ It further includes contratenors that are particularly interactive with the hosting polyphony, or display revealing intertextual relationships with other pieces.²⁰

As for the authorship of non-explicitly ascribed contratenors, in the category encircled in Table 1 as ① it seems safe to ascribe them to the composer of the cantus and tenor. Category ② poses some trouble, however, in that „essential“ but style-alien contratenors may be explainable either as authorial choices or foreign additions. Category ③ seems indifferent, while ④, as ②, poses trouble again, in that „inessential“ and style-alien contratenors may have been conceived together with cantus and tenor, or added at any later time. There is a difference between categories ② and ④, however: category ② supposes the invention of a contratenor that, however stylistically different from the cantus–tenor dyad, is or feigns to be essential to the piece – thus requiring a complex analysis of the melodic and rhythmic profile of the cantus and tenor, their contrapuntal interaction, treatment of the poetic text, possible intertextual link to other pieces, and so on; category ④, conversely, might owe its stylistic alterity to a lack of interest – or skill – in adjusting the contratenor to the context, or to a geographic, sociological, cultural or chronological gap.

Examples of categories marked in Table 1 as ① and ③ are obviously countless; some cases of category ④ could be the contratenors for Ciconia's *O felix templum* in *Ox213*, Landini's *Poi che partir* in the *Mancini codex* or Landini's *Fortuna ria* in *Sev 5.2.25*.

Indeed category ④, more often than others, may be traced to performative origin or involvement – be this an aural performance or editorial initiative.²¹

Finally, the categories of the contratenors marked in Table 1 as ⑤ and ⑥ form the core of the present study. I will focus on contratenors that are variously ascribed or ascribable to Matteo da Perugia, which were added to or replaced parts of previous compositions.

2. Matteo da Perugia

Matteo's works comprise seven Gloria and two Credo settings, two motets, two Italian ballatas and as many as 24 French chansons – that is, the largest French chansonnier composed by a single Italian musician of the time.²²

¹⁹ Bent, „Naming of Parts“ (see n. 9), 11, calls these „integrated“. Cf. also Michael Scott Cuthbert, „The Nuremberg and Melk Fragments and the International Ars Nova“, *Studi musicali* n.s. 1 (2010), 7–51, 12.

²⁰ An example of this type might be Paolo da Firenze's contratenor of *Souffrir m'estuet* in *Pit568*, fol. 80v.

²¹ See above, pp. 29–30 and n. 10.

²² This chansonnier contains five ballades, one canon, eight virelais, and ten rondeaux. The fragment on *ModA* fol. 47r, probably belonging to a third Italian ballata, is not counted here.

While the main source transmitting his works is the MS *ModA*,²³ some of them are contained in the fragment *Bern827* (which transmits part of one of the rondeaux),²⁴ the Boorman bifolio (*NY Boor*, which transmits Grenon's/Matteo's *Je ne requier*),²⁵ and the fragment *Parma75* (which may be the remains of a collection of his contratenors).²⁶

In addition to these 11 sacred and 26 secular compositions, Matteo is credited with nine or ten contratenors composed for pieces by other composers.²⁷ Three are transmitted only by the Parma fragment (the contratenors for *Più chiar che 'l sol* by Antonello da Caserta, *Lizadra donna* by Johannes Ciconia, and *Par vous tenir* by Pierre Fontayne), and five by Codex *ModA* (the contratenors for *El non mi zova* by Bartolino, *Se vous n'estes* by Machaut, *Ore Pandulfum* by Blasius, *Je ne requier* by Nicholas Grenon and one for the anonymous *Tu mi solevi donna*).²⁸ Among these eight cases, only the contratenor for Grenon's *Je ne requier* has a concordance – in *NY Boor*, thoroughly discussed by Fallows, who suggested that another copy of the same contratenor was on the lost facing page of the Parma fragment.²⁹

A ninth case is rather special and will be discussed at the end of this study: a poetic and musical citation of Machaut's ballade 23, *De Fortune*, embedded in the opening of Matteo's ballade *Se je me plaing*. The cited voices are cantus and tenor, but the contratenor – as far as we can tell from the extant sources – is newly composed (more on this below). Finally, a tenth case can only be hypothesized: as suggested by Anne Stone, Matteo may have composed a second contratenor for Bertrand de Feragut's *D'ire et de dueyl*, a piece in the Parma fragment. One has to consider, however, that the scribe seems to have transcribed the same contratenor twice, with a few variants, not ascribing either of them to Matteo. Therefore, while the hypothesis of a contratenor by Matteo contained in his exemplar seems supported by the context, that of Matteo's authorship

²³ Cf. Anne Stone, *The Manuscript Modena, Biblioteca Estense, a. M. 5. 24. Commentary*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005, with thorough bibliography; Pedro Memelsdorff, „What's in a Sign? The ‚Bq‘ and the Copying Process of a Medieval Manuscript. The Codex Modena, Biblioteca Estense, a. M. 5. 24 (olim Lat. 568)“, *Studi musicali* 30 (2001), 255–280.

²⁴ *Pour bel acueil*, concordance in *ModA*, fol. 44v; cf. Christian Berger, „Pour Doulez Regard ...‘ Ein neu entdecktes Handschriftenblatt mit französischen Chansons aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts“, *AfMw* 51 (1994), 51–77.

²⁵ David Fallows, „Ballades by Dufay, Grenon and Binchois. The Boorman Fragment“, in: Ulrich Konrad (ed.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, 25–35.

²⁶ Cf. Stone, *The Manuscript Modena* (see n. 23), 56–60 and 101–108.

²⁷ Memelsdorff, „*Lizadra donna*“ (see n. 9), 290–292.

²⁸ On *Parma75* cf. above, n. 26, and Pedro Memelsdorff, „*Più chiar che 'l sol*. Luce su un contratenor di Antonello da Caserta“, *Recercare* 4 (1992), 5–22. On *Ore Pandulfum* cf. idem, „*Ore Pandulfum*. Il contratenor come glossa strutturale“, in: Maria Teresa Rosa Barezzani and Rodobaldo Tibaldi (eds.), *Musiche e liturgie nel medioevo bresciano (secoli XI–XV)*, Brescia: Fondazione Civiltà Bresciana, 2009, 381–420; see further Lucia Marchi, „Intorno all'origine del codice T.III.2 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino“, *Recercare* 15 (2003), 7–37.

²⁹ Fallows, „Ballades by Dufay“ (see n. 25), 30.

of either of the surviving copies seems for the moment somewhat conjectural.

Table 2 shows all the contratenors ascribed or ascribable to Matteo da Perugia, composed for pieces by other composers, a peculiar repertoire that prompts a series of questions.³⁰

Table 2: Contratenors by Matteo da Perugia

Author of model	Title	Source	Concordances
Antonello	<i>Più chiar</i>	<i>Parma75</i>	
Ciconia	<i>Lizadra donna</i>	<i>Parma75</i>	
Fontayne	<i>Par vous tenir</i>	<i>Parma75</i>	
Machaut	<i>Se vous n'estes</i>	<i>ModA</i>	
Bartolino	<i>El non mi zova</i>	<i>ModA</i>	
Blasius	<i>Ore Pandulfum</i>	<i>ModA</i>	
Anon.	<i>Tu me solevi donna</i>	<i>ModA</i>	
Grenon	<i>Je ne requier</i>	<i>ModA</i>	<i>NY Boor</i>
Machaut	<i>De Fortune</i> (frag.)	<i>ModA</i>	

How were these contratenors generated? As additions to pieces that Matteo knew as cantus-tenor dyads? Or as replacements of previous contratenors for pieces that he knew as three-part settings? Or as additional contratenors resulting in four-part settings?

The last hypothesis is easily rejectable, given that in almost all cases Matteo's contratenors are seemingly incompatible with other ones in cadential finals or extended drones. But the first two hypotheses are harder to evaluate; that is, in most cases it seems unclear whether Matteo knew two- or three-part versions of the pieces he reworked.

Exceptionally, as in the case of Antonello's *Più chiar che 'l sol*, the question may be answered by analysis.³¹ Indeed, in the three-part version transmitted in the *Mancini codex* (Example 1), the end of the second section is built as an interactive three-part sequence, which includes a three-part hoquet in bars 64–66 followed by its homophonic antithesis in bars 66–68 and an ornamented madrigal cadence in bars 69–70.

Example 1: Antonello da Caserta, *Più chiar che 'l sol* (end of *mutazioni*) *Man*, 68v–69r

³⁰ See the discussion in Memelsdorff, „*Lizadra donna*“ (see n. 9), 290–292.

³¹ Memelsdorff, „*Più chiar che 'l sol*“ (see n. 28), 8–12.

Further signs of three-part integration are the imitative seconds linking cantus and tenor on the one hand, and thirds linking cantus and contratenor on the other, both intervals making up the sequential melody in the top part. Thus, all in all it seems rather plausible that this contratenor was essentially planned together with the cantus–tenor dyad of the piece – and that it might ‘normally’ have been transmitted with it.³² In that case, Matteo’s contratenor may have been intended as ‘alternative’ to a known contratenor model, possibly composed by Antonello himself. Conversely, in all the other cases it seems much harder to assess Matteo’s possible awareness of other (authorial or non-authorial) contratenors of the pieces he reworked.

There is one further case, however, in which Matteo’s awareness of a previous contratenor seems apparent: one of his own Gloria settings.³³ The piece was copied on fols. 22v–23r of *ModA*’s old corpus, dated by Pirrotta and Stone to 1410–14, where it was heavily corrected by the scribe of the younger layer of the same manuscript, dated to the mid- or late 1420s.³⁴ Strikingly, the corrections only pertain to the contratenor of the piece, of which the younger scribe scratched away about sixty per cent, replacing it with alternative passages. Indeed fol. 23r, the page hosting the corrected contratenor, is technically a palimpsest, whose lower script is almost perfectly visible with UV light. Synoptic transcription of both contratenors is therefore possible, allowing for an analysis of their different interaction with the cantus–tenor dyad (see Appendices 1 and 2).

A few questions emerge: why did the younger scribe perform this correction? What is the difference between the two contratenors? Replacement parts prove to obey a few contrapuntal rules, which can be summarized as follows:

1. The upper contratenor tends to replace passages in which the lower one had sixths beneath the tenor that did not proceed by opposite motion to octaves or by oblique motion to fifths (see e.g. bars 21, 43, 60).
2. The upper contratenor almost systematically replaces unisons with the tenor (16 of 17 cases, see e.g. bars 44, 94 or 96).
3. Most strikingly, it replaces *all* exposed fourths (six cases, see e.g. bars 129–130), external parallels (eight cases, see e.g. bars 70–71) and bifocal dissonances between cantus and contratenor (passages in which both cantus

³² Of course, contratenors that were essentially planned together with corresponding cantus–tenor dyads may also have vanished during the copying processes. One case at issue may be Zacara’s *Deduto sey*, transmitted as a three-part ballata in *BU* and without its contratenor in *Pz*. See Margaret Bent and Anne Hallmark (eds.), *The Works of Johannes Ciconia*, Monaco: L’Oiseau-Lyre, 1985 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 24), 215; Maria Caraci Vela, ‘Una nuova attribuzione a Zacara da un trattato musicale del primo Quattrocento’, *AMl* 69 (1997), 182–185, 183; and Pedro Memelsdorff, *Faenza in Context* (volume in preparation).

³³ Partially transcribed as No. 13 in Kurt von Fischer and F. Alberto Gallo, *Italian Sacred and Ceremonial Music*, Monaco: L’Oiseau-Lyre, 1987 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 13), 63–67 and 270.

³⁴ Stone, *The Manuscript Modena* (see n. 23), 108–109.

and contratenor are consonant with the tenor, but in conflict with each other: one case, bar 18).

4. Finally, the new contratenor includes many more appoggiaturas than the previous one, and especially wider or more dissonant melodic leaps, including sevenths, tritones, and diminished fifths (see bars 2, 35, 38, 71, 73–74, 83, 90).

The conclusion, therefore, seems to be the following: in addition to some aesthetic differences such as appoggiaturas and melodic leaps, the new contratenor basically avoids all those devices resulting from a non- (or non-fully) regulated contrapuntal relationship between cantus and contratenor – that is exposed fourths, parallelisms, and bifocal dissonances. However: who composed the two contratenors?³⁵

Some years ago I suggested that both may be ascribed to Matteo, given the absence of any evidence to the contrary and the good access that both scribes seem to have had to his works. Indeed, no codicological, palaeographical or philological reason seems fundamentally to distinguish Matteo's lower-layer Gloria setting on fol. 23r from any of his other pieces in *ModA*'s old corpus. Therefore, questioning his authorship of that lower-layer contratenor would imply questioning his authorship of the contratenors of all of his three-part pieces in *ModA*'s old corpus, that is, *Le greygnour bien*, *Le grant desir* and *Dame souverayne*. This is of course not impossible, though a tight rhythmic three-part interaction would seem to discourage the extrapolation of the contratenor of *Le greygnour bien*, and a similarly tight modal interaction would suggest the same for *Le grant desir*.³⁶ Moreover, and perhaps not surprisingly, the contratenors of these three pieces display frequent or very frequent sixths beneath the tenor and tenor–contratenor unisons, while large or dissonant contratenor leaps are extremely few.³⁷ Thus, they appear to share most of their contratenor style with the lower layer of the Gloria setting on fol. 23r.

³⁵ On the hypothesis of a weak textuality of contratenors see Rotter-Broman, *Komponieren in Italien um 1400* (see n. 14), 420–425; on that of a weak textuality of medieval repertoires in general see Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley: University of California Press, 2005.

³⁶ Maria Teresa Rosa Barezzani, „Una rilettura di *Le greygnour bien* di Matteo da Perugia“, *Philomusica on-line*, 1 (2001), <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/01-01-SG01/85> (08.09.2014); Pedro Memelsdorff, „*Le grant desir*. Verschlüsselte Chromatik bei Matteo da Perugia“, in: Hans-Martin Linde and Regula Rapp (eds.), *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*, Stuttgart: Metzler, 2000, 55–83.

³⁷ Sixths beneath the tenor occur twice in the contratenor of *Dame souverayne*, six times in *Le grant desir* and five in *Le greygnour bien*; unisons between contratenor and tenor occur six times in *Dame souverayne* and as many as 14 and 32 times in *Le grant desir* and *Le greygnour bien* respectively; and, finally, although the use of appoggiaturas in the contratenor seems to set *Le grant desir* apart from the other two pieces, neither contratenor displays more than a very few large or dissonant melodic leaps. *Pres du soloil* (copied by the younger scribe and thus belonging to the later layer of *ModA*) has no unisons and only one short sixth (before an octave) beneath the tenor in bar 78.

Conversely, questioning Matteo's authorship of the upper-layer contratenor of that Gloria setting would imply reconsidering the copying programme of the scribe of the younger layer, who copied virtually only Matteo's works in gatherings I and V. This scribe accurately transcribed and proofread as many as thirty of Matteo's compositions, plus four of his contratenors; he apparently revised the accidentals of Machaut's *Se vous n'estes* and Blasius's *Ore Pandulfum* in gathering IV to adjust them to Matteo reworkings;³⁸ and he erased a whole folio in gathering II to make space for Matteo's *Pres du soloil*.³⁹ No other reason than assembling as many pieces by Matteo as possible – including his contratenors – seems to have prompted his work. Therefore, it seems hard not to believe that he restored the Gloria setting on fol. 23r with what he believed was a better version of Matteo's contratenor, taken from an exemplar different from that consulted by the previous scribe.

In summary, then, while some influences due to the preferences of both scribes themselves cannot totally be excluded, their accuracy, rationale and proximity to Matteo's œuvre would instead suggest that they derived their contratenors from different exemplars, both of which they deemed to be – and most probably were – ascribable to Matteo. In other words, we might have before us a rare case of a moving (or evolving) 'original', a scenario which will prompt further reflections.

Before discussing them, however, let us briefly compare the rationale of the two Gloria layers with the corpus of Matteo's added or replaced contratenors for works composed by others.⁴⁰ Appendix 3 shows a sampler of these comparisons, randomly taken from Machaut's *Se vous n'estes*, Bartolino's *El non mi zova*, Antonello's *Più chiar che 'l sol*, and Blasius's *Ore Pandulfum*. As appears in these examples, Matteo's reworkings tend to share the tendencies observed in the upper contratenor of the Gloria setting; that is, Matteo's new contratenors, if compared to other three-part versions of the corresponding pieces, basically avoid or reduce to a minimum the sixths beneath the tenor, unisons between tenor and contratenor, and – above all – bifocals and outer parallels between contratenor and cantus. In other words, as in the Gloria setting, they reduce to a minimum dissonances or parallelisms issuing from the non- (or non-fully) regulated contrapuntal relationship between cantus and contratenor.

Moreover, a general table off *all* the comparable cases – that is, all the cases in which Matteo's contratenor can safely be linked to a relevant cantus–tenor frame, and compared to at least one other contratenor – shows that the same tendencies are thoroughly shared by the entire group (see table 3). That is, in

³⁸ Memelsdorff, „What's in a Sign“ (see n. 23), 271; idem, „Ore Pandulfum“ (see n. 28), 383.

³⁹ Stone, *The Manuscript Modena* (see n. 23), 55; Pedro Memelsdorff, „Matteo da Perugia's French Petrarch“, lecture at the Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, Basel, November 14th, 2013.

⁴⁰ For an earlier discussion of this overview see Memelsdorff, „Lizadra donna“ (see n. 9), 290.

all cases Matteo provides contratenors that not only are clearly different from any other known alternative (for instance in the choice of the range and the amount of appoggiaturas), but would also seem to follow the same non-explicit contrapuntal norms as does the upper contratenor of the Gloria setting. These are further summarized in the following list:

1. Matteo's new contratenors avoid or reduce to a minimum exposed fourths or bifocal dissonances and
2. they avoid or reduce to a minimum outer parallels; thus
3. they are not only conceived as a counterpoint to the tenor, but to a cantus-tenor duet;
4. to do so, they often disregard the principle of melodic contiguity, using large or dissonant melodic leaps.

Table 3: Pieces with comparable contratenors by Matteo da Perugia

Source	Contratenor compared and source	Attribution of C and T	Avoided parallelism	Avoided bifocal	Un-covered 4 th
Parma75	<i>Più chiar che 'l sol (Man)</i>	Antonello	13, 14, 15, 27, 69		60
	<i>Ligiadra donna (PC)</i>	Ciconia	11	8, 36	5, 14, 15, 18, 41
	<i>Par vous tenir (Ox213)</i>	Fontayne	8		11
ModA	<i>El non mi zova (Rei, Sq)</i>	Bartolino	21, 35, 36	12, 17, 25	2, 8, 19
	<i>Se vous n'estes (MachE, Pan)</i>	Machaut	12, 13, 17, 18	5, 27	18, 19
	<i>De Fortune (MachE, Ch, Rei)</i>	Machaut		4	6
	<i>Ore Pandulfum</i>	Blasius	8, 11, 17, 26, 58	46	
	Gloria	Matteo	25, 32, 56, 70, 71, 98, 100, 131, 139, 179	2, 18, 168	16, 35, 36, 39, 129, 130

3. Implicit Theory

This rather consistent set of norms would seem to pose a case of 'implicit theory',⁴¹ which in turn prompts comparison with a number of late-medieval treatises – or rather, chapters of treatises – occasionally labelled as *Ars contratenoris*.⁴² As is well known, these were copied in Italian and German sources some time after Matteo's career, from the mid-15th century on. Two of them were edited by Coussemaker as Anonymous VIII and XI;⁴³ others are known by textual incipits, such as: *Si enim quis* (now in London and Regensburg but originally from Trier or southern Germany);⁴⁴ *Consonantie contrapuncti* (now in Florence and probably Tuscan);⁴⁵ *Hic debemus notare* (now in Bergamo);⁴⁶ or *Natura delectabilissimum* (now in Regensburg).⁴⁷

⁴¹ Carl Dahlhaus, „Was heißt ‚Geschichte der Musiktheorie‘?“, in: Frieder Zaminer (ed.), *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, 8–39, 10. 'Implicit theory' here simply denotes theory that is deducible from usage but not expressed in contemporary theoretical writings. See further Wulf Arlt, „Machauts Pygmalion Ballade mit einem Anhang zur Ballade 27 *Une vipere en cuer*“, in: Joseph Willmann (ed., in Zusammenarbeit mit Dorothea Baumann), *Musikalische Interpretation. Reflexionen im Spannungsfeld von Notentext, Werkcharakter und Aufführung. Symposium zum 80. Geburtstag von Kurt von Fischer*, Zürich 1993, Bern: Peter Lang, 1999, 23–49, 48.

⁴² On this subject see Memelsdorff, „*Lizadra donna*“ (see n. 9), 282–286; and idem, „*Ars modernior. Le avanguardie musicali italiane del primo Quattrocento*“, in: Mario Ruffini and Gerhard Wolf (eds.), *Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento*, Venezia: Marsilio Editori, 2008, 59–73, 65. Signe Rotter-Broman provides a commented list of texts and sources relevant to the *Ars contratenoris* issue in *Komponieren in Italien um 1400* (see n. 14), 67–73; Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden: Steiner, 1974, 128–131.

⁴³ Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina, altera*, 4 vols., Paris: Durand, 1864–1876, repr. Hildesheim: Olms, 1963, vol. 3, 248, 409–410; cf. also Richard Joseph Wingell, *Anonymous XI. An Edition, Translation, and Commentary*, Ph.D. diss., University of Southern California, 1973. My emendation to both editions in „*Lizadra donna*“ (see n. 9), 283, notes 40 and 41.

⁴⁴ Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi* (see n. 43), vol. 3, 462–466; London, British Library, MS Add. 34200 [Lo9], fol. 35r–v; *Re*, fols. 328–337. The text was copied in Trier, ca. 1450; cf. RISM B III.3, 54, and Rotter-Broman, *Komponieren in Italien um 1400* (see n. 14), 67.

⁴⁵ Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Plut. 29, 48, fol. 72r–v, dated by Di Bacco to Florence / Tuscany, about or after 1475; by Meyer to central Italy, before 1471. Cf. respectively Giuliano Di Bacco, *De Muris e gli altri. Sulla tradizione di un trattato trecentesco di contrappunto*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2001, and RISM B III.6, 483; see Rotter-Broman, *Komponieren in Italien um 1400* (see n. 14), 71.

⁴⁶ Bergamo, Biblioteca Civica „Angelo Mai“, MS MAB 21 (olim Sigma IV.37), fols. 38r–39r, dated by Meyer to Bergamo in 1487; cf. RISM B III.6, 434–435; Rotter-Broman, *Komponieren in Italien um 1400* (see n. 14), 72.

⁴⁷ *Re*, fols. 338–344/355–363, esp. fols. 341–342 and 362; dated by Sachs and Rotter-Broman to southern Germany in the second half of the 15th century; cf. Klaus-Jürgen Sachs, „*De modo componendi*“. *Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms, 2002, 84; Rotter-Broman, *Komponieren in Italien um 1400* (see n. 14), 67.

Despite a great variety in the chronology of their copying,⁴⁸ their patterns of transmission, and the formulation of the contrapuntal rules, these treatises or chapters of treatises share with each other some fundamental points regarding the behaviour of contratenors, including the following three:

1. Contratenors must avoid all bifocal dissonances;
2. they are said to be based on a pre-existing cantus–tenor frame, not just on a tenor;
3. they ignore the rule of melodic contiguity and indulge in large leaps.

In some cases, moreover (such as Anon. XI and the treatise *Hic debemus notare*), the texts expressly state that contratenors, if located beneath the tenor, „are called tenor“:

You need to know that the contratenor, when beneath the tenor, is called tenor.⁴⁹ Thus they call that contratenor tenor, and all the above species take their harmony from it.⁵⁰

To be „called tenor“ cannot mean anything else but to be subjected to the norms valid for the tenor counterpoint⁵¹ – including the interdiction of fourths and parallels between cantus and tenor, that is, uncovered fourths or outer parallels between the cantus and a low-range contratenor.

The copies of these treatises have been generally dated between 1450 and 1480, and their geographic origin has been traced to Germany⁵² or central/northern Italy.⁵³ The directionality of possible influences, finally, seems harder to reconstruct than has recently been claimed:⁵⁴ there may have been central European contrapuntal habits that influenced Italian practices – possibly to-

⁴⁸ This variety is shown with great detail by Rotter-Broman (*Komponieren in Italien um 1400* [see n. 14], 71), whose concern about the lack of a systematic formulation and exemplification within this group of texts seems rather irrelevant to the issues discussed here.

⁴⁹ „Et est sciendum quod contratenor in quantum est gravior tenore dicitur tenor“ (Anon. XI, fol. 35v).

⁵⁰ „Tunc ille contratenor dicitur esse tenor, a quo contratenore omnes species superiores accipiunt armoniam“ (*Hic debemus notare*, fol. 38r).

⁵¹ *Contra*: Rotter-Broman, *Komponieren in Italien um 1400* (see n. 14), 74–75; she agrees, however, on the implicit interdiction of outer parallels between cantus and low-range contratenors.

⁵² Such as Anon. XI; *Natura delectabilissimum*; *Ad sciendum componere carmina*; *Contrapunctus est ars*; or *Prima regula contrapuncti* (respectively London, British Library, MS Add. 34200, fol. 35r–v; Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proschesche Musikbibliothek, 98 th. 4°, fols. 338–344 at 341–342 and 362; *ibid.*, fols. 407–408; Wien, Nationalbibliothek, Cod. 3646, fols. 305r–v, 306r–307r, 312r–v; Tübingen, Universitätsbibliothek, Mc. 48, fols. 64v–67r).

⁵³ Such as Anon. VIII; *Hic debemus notare*; *Lo unisono si da*; *Unisonus dat*; or *Cum arbitratus* (respectively Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS Plut. 29, 48, fol. 72r–v; Bergamo, Biblioteca Civica „Angelo Mai“, ms. MAB 21, fols. 38r–39r; Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, ms. A 90, fol. 40r; *ibid.*, fol. 40v; Arezzo, Biblioteca Consorziale della Città, ms. 216, fols. 14v–15r).

⁵⁴ Rotter-Broman, *Komponieren in Italien um 1400* (see n. 14), 75.

gether with other early ,oltre montano' importations – and/or, conversely, there may have been Italian practices travelling north. In both scenarios, however, Matteo's case adds fundamental chronological information, which is the following: even assuming the newest datings of *ModA*'s gatherings I and V – that is, the late 1420s – Matteo's aesthetic seems to precede the supposed dating of the *Ars contratenoris* texts by several decades.⁵⁵ That is, either Matteo or his milieu received influences from an alien (for instance northern) contrapuntal practice – possibly not yet having explicit norms – and integrated them in their habits (for instance, reforming *ModA*'s Gloria); or else Matteo's milieu may itself have been responsible for, or at least to some extent have contributed to, the origin of this practice. In both cases the genesis of the phenomenon that was later described in the *Ars contratenoris* texts must be dated in the first two or three decades of the century, not after 1450.

4. *Se je me plaing*

At any rate – as agreed by Günther, Stone, and many others – Matteo's contratenors are rather idiosyncratic, and were thus possibly recognizable not only to the scribes, but also to some or even most of Matteo's medieval listeners. This prompts reflections on one more piece, as a conclusion: *Se je me plaing*, Matteo's only known *ballade enté* that simultaneously quotes the text and music of a previous work.⁵⁶

Let me first recall that two earlier (and anonymous) *ballades entés* must have circulated in Italy in the early Quattrocento, both of which borrow their refrains from incipits by Machaut. One of them is *Ma dame m'a congié donné* (*Codex Chantilly*, on fol. 14v), which ends with the incipit of Machaut's ballade 15, *Se je me pleing*. The other one is *Dame qui fust* (*Codex Reina*, on fol. 56v), which ends with the incipit of Machaut's ballade 23, *De Fortune*.⁵⁷

⁵⁵ On the stylistic assessment of both contratenors of *Ore Pandulfum* see above, n. 28.

⁵⁶ Lucy Cross and Ursula Günther first signalled the intertextual relationship between *Se je me plaing* and Machaut's *De Fortune* (on which more below) in Ursula Günther, sub voce „Matteo de Perusio“, in: *NGroveD*, vol. 11, 830. Cf. further Yolanda Plumley, „Inter-textuality in the Fourteenth-Century Chanson“, *M&L* 84 (2003), 355–377, 365–369 and eadem, *The Art of Grafted Song. Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford: Oxford University Press, 2013, 419–420; Elizabeth Eva Leach, *Guillaume de Machaut. Secretary, Poet, Musician*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011, 316; Anne Stone, „Machaut Sighted in Modena. The Reception of French Lyrics in Italy ca. 1400“, in: Yolanda Plumley, Giuliano Di Bacco and Stefano Jossa (eds.), *Citation, Intertextuality and Memory in the Late Middle Ages and Renaissance*, Exeter: Exeter University Press, 2011, 170–189, 187, where Matteo's contratenor is brilliantly described as a self-conscious imitation of Machaut's style.

⁵⁷ Both pieces discussed in Ursula Günther, „Zitate in Liedsätzen der Ars nova und Ars subtilior“, *MD* 26 (1972), 53–68 at 55–56. See also Gilles Dulong, „La ballade 15 de Machaut, *Se je me pleing*. Un subtil détournement“, *Analyse musicale* 50 (2004), 89–98; Elizabeth Randell Upton, „Après vos fais. Machaut Reception as Seen Through the Chantilly Codex (F-CH 564)“, in: Ann Buckley and Cynthia Cyrus (eds.), *Music, Dance, and Society. Medieval and Renaissance Studies in Memory of Ingrid G. Brainard*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2011, 189–210, 199–204. On stylistic features of the Machaut citation embedded in *Dame qui fust* see Stone, „Machaut Sighted in Modena“ (see n. 56), 186.

Strikingly, Matteo's ballade displays both *entures* in succession, as it opens with the compound incipit *Se je me plaing de Fortune*. By so doing, he *quotes the quoted* and at the same time thematizes the technical and semiotic possibilities offered by different kinds of *enture*. Indeed, while only the words of Machaut's *Se je me pleing* are quoted in bars 3–6, both words and music of Machaut's *De Fortune* are quoted in bars 8–15 (see Appendix 4). Moreover: while the wordless, melismatic bars 1–2 allude to the *refrain* of Filippotto da Caserta's *En attendant souffrir m'estuet*, bars 3–4 allude to the melodic *incipit* of the same piece, further complicating the references of Matteo's beginning.⁵⁸

At any rate, not *all* of Machaut's polyphony is quoted in bars 8–15, but only the cantus and the tenor. The contratenor segment, conversely, does not coincide with any of its known versions: neither with those in Machaut's main sources *MachA*, *MachB*, *MachC*, *Vg* (Ferrell 1), *MachE*, and *MachG*, nor with those in the *Codex Reina* – including the just mentioned *ballade enté Dame qui fust* – nor with the triplum transmitted by the *Codex Chantilly*.⁵⁹ Rather, it is a short, independent composition, which comparative analysis shows to be in line with the rest of Matteo's reworkings.⁶⁰ Indeed, a brief comparison with other surviving contratenors of *De Fortune*'s opening – for instance *MachE*, *Ch*, and *Rei*, synoptically transcribed in Example 2 – shows that Matteo avoids a bifocal in Machaut's bar 4, a dissonance between tenor and contratenor, and some fourths between cantus and contratenor in bar 6. That is, Matteo's alternative contains no such devices. Thus, even such a short section of contratenor corresponds to Matteo's canon and so may be safely considered – and was possibly perceived as – ‚his‘.

This complex piece may therefore be considered as exceptional in one more regard, in that it contains a new contratenor composed neither for a piece by someone else; nor for a piece by Matteo himself; but for a foreign piece that Matteo *embedded* in his own. A series of final considerations will address this particular semiotic scenario.

The poetic incipit of the piece reads: *Se je me plaing de Fortune, j'ay droit* (if I complain about Fortune, I have the right to do so), and the story told is that of a *mal mariée* who, once her beloved has died, takes a new husband who proves disappointing. And so she states: *mort et amour m'ont mise en povre ploït* (death and love have trapped me), and finally asks herself: *je ne sçay lequel m'a plus conturbée* (I don't know which has harmed me more [love or death]).

In this frame, the opening sentence may be read at different levels. Literally, the poetic speaker – a woman, as in Machaut's *De Fortune* – asserts that „if I complain, I have the right to do so“. At the same time, however, the Machaut citation at the words *De Fortune* adds to the phrase the sense: „if I complain

⁵⁸ No references to Filippotto's *En attendant* are signalled by the above mentioned authors who studied the piece.

⁵⁹ Lawrence Earp, *Guillaume de Machaut. A Guide to Research*, New York: Garland, 1995, 309–310.

⁶⁰ See above, p. 40.

singing *De Fortune*, I have the right to do so“. And, finally, the replacement of the contratenor within the citation adds still one more sense, namely: „if I complain singing *this version of De Fortune*, I have the right to do so“, thus „if I sing *De Fortune* in this particular way“.

Example 2: Matteo, *Se je me plaing* (8–15) und Machaut, *De Fortune* (1–8)

Matteo, *ModA*

Machaut

Thus, on the one hand, Matteo places himself inside the piece sung by his *mal mariée* and, transforming it, has her say „I am singing this piece like Matteo wants it to be“ or, in last instance, „I am singing as my author wants“. The gesture reflects the traditional personification of the literary means – or even of the scribal tools – as thematized by Italian Stilnovo and transmitted by Petrarch and the Petrarchists until Matteo's time and beyond. It suffices

to recall Guido Cavalcanti's personified pens and knives, who speak to the reader about the mood of the hand moving them;⁶¹ or Petrarch's and Dante's ,penne', ,carte', or ,parole mie';⁶² or, more generally, the traditional setting of *congedi* in Italian canzonas and ballatas in the Tre- and Quattrocento.

On the other hand, however, the listener's identification of cantus and tenor as ,real' pieces by Machaut isolates the contratenor as the only ,fictional' element within that ,reality' – or rather, as the fiction within the fiction operated by *this* new composition, thus identifiable with its new author, Matteo. By doing so, *Se je me plaing* exposes only more clearly what probably informs all – or most – of Matteo's reworkings: his idiosyncratic (and thus recognizable) style defines himself – and not just his contratenor – as a glossator within pieces composed by others.⁶³

Contextualizing, then, Matteo relies on the traditional paratextual and pseudo-paratextual potential of *Ars nova* contratenors – familiar to other musicians and shared by listeners of the time – to exploit it in a special, idiosyncratic way. And above all, by extending the compass from his own pieces to those composed by others, he thematizes the difference between self-commentary and authorial gloss. To do so he may have followed authoritative musical examples – such as Machaut's *ballades entées* and their Italian echoes – or considered the literary tradition of self-commentaries and authorial glosses such as Dante's *Vita nova* or *De vulgari eloquentia*, Dino del Garbo's or Guido da Pisa's commentaries, or Boccaccio's 23rd *Epistola* to Martino da Signa and Petrarch's tenth *Egloga*, with their long-lasting tradition of humanist exegesis.

In the contrapuntal style of his contratenors, however – and this seems the main point to stress here – Matteo's aesthetic and indeed implicit theory agreed with a set of tacit norms – ,visible' in theoretical formulations only one or two generations after him. In sum, Matteo and the treatises of *Ars contratenoris* may teach us *ex post facto* about the processes of change from diversity to dissent, and from the absence of norms to their ,pre-history' before explicit formulation.

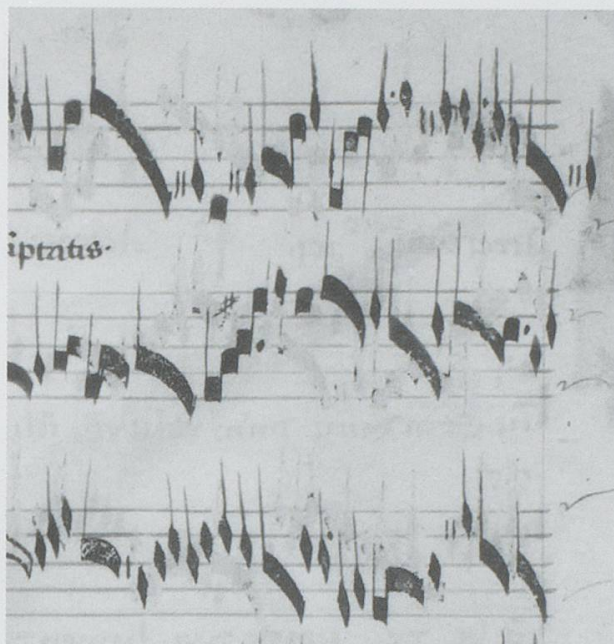
⁶¹ Guido Cavalcanti, *Rime*, ed. by Marcello Cicuto, Milano: Rizzoli, 1978 (repr. 1998), no. 18, 101.

⁶² Francesco Petrarca, *Canzoniere*, 2 vols., ed. by Marco Santagata, Milano: Mondadori, 2004: canzone 23, vol. 1, 96–123; sonnet 61, vol. 1, 313–316; Dante Alighieri, *Rime*, ed. by Guido Davio Bonino, Milano: Mondadori, 1985, sonnet 31, 118.

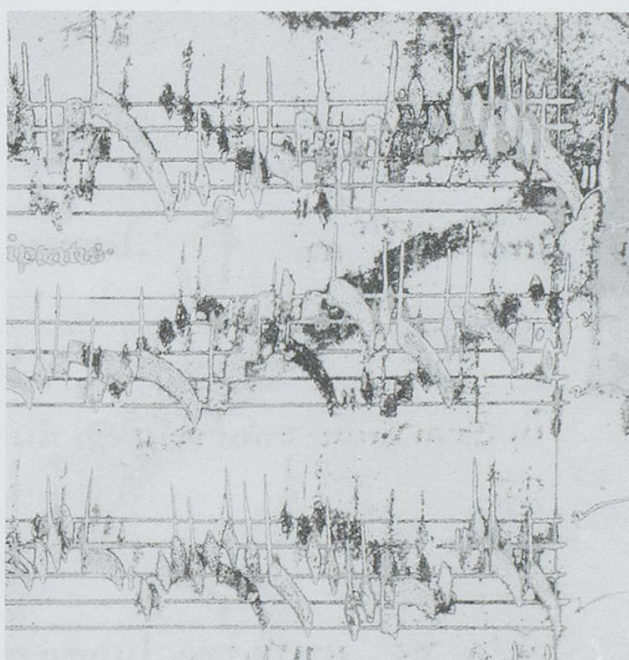
⁶³ Memelsdorff, „*Ore Pandulfum*“ (see n. 28), 417; idem, „*Ars Non Inveniendi*“ (see n. 9), 18–21.

Appendix 1. *ModA*, 23r, detail

1



2



Appendix 2. Matteo da Perugia, *Gloria*, *ModA*, 22v-23rA: *scriptio superior*, x: *scriptio inferior*

Et in terra pax ho-mi-ni-

bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-

da-mus te. Be-ne-di-ci-mus te. A-do-

8 4

Γ VIII

22 23 24 25 26 27 (sic) 28 Γ II

ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

29 30 31 32 33 34 35

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma -

36 37 38 39 40 41 42

gnam glo - ri - am tu - am. Do-mi-ne De-

(1): orig. L pro B

43 44 45 46 47 48 49 50

- us, Rexcoe-le - stis. De - us Pa - ter o - mni - po -

51 52 53 54 55 56 57

tens. Do - mi - ne

58 59 60 61 62 63 64 65

Fi - li u - ni - ge - ni - te. Je - su Chri -

66 67 68 69 70 71 72

ste. Do-mi ne De-us A - gnus De - i. Fi - li -

III

III

73 74 75 76 77 78 79 80

us Pa - - - tris. Qui

III

81 82 83 84 85 86

tol - lis pec - ca - ta mun - di,

IV

87 88 89 90 91 92 93

mi - se - re - re no - - bis.

94 95 96 97 98 99 100

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci -

101 102 103 104 105 Γ V 106 107 108

pe de pre - ca - ti - o - nem no. - stram. Qui

109 110 111 112 113 114 115 116

se - des ad dex - te - ram Pa - tris,

This system contains measures 109 through 116. The vocal line (top staff) features a melodic line with lyrics. The contratenor line (middle staff) provides harmonic support. The organ line (bottom staff) includes a figured bass with an '8' in the first measure and a 'X' in the fifth measure. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

117 118 119 120 121 122 123 124

mi - se - re - re no - bis.

This system contains measures 117 through 124. The vocal line continues the melody. The contratenor line provides harmonic support. The organ line includes a figured bass with an '8' in the first measure and a 'X' in the fifth measure. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

125 126 127 128 129 130 131

Quo - ni - am tu so - lus can - ctus. Tu so - lus

This system contains measures 125 through 131. The vocal line continues the melody. The contratenor line provides harmonic support. The organ line includes a figured bass with an '8' in the first measure. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

132 133 134 135 136 137 Γ VI 138

Do - mi - nus. _____ Tu so - lus Al - tis - si - mus, _____

139 140 141 142 143 144 145

Je - su Chri - ste. _____ Cum

146 147 148 149 150 151 152

San - cto _____ spi - ri - tu in _____ glo - ri - a

153 154 155 156 157 158 159 160

De - i Pa - - - - tris.

161 162 163 164 165 166 167

Scriptio inferior

A -

VI

A -

VI

168 169 170 171 172 173

VI

174 Γ VII 175 176 177 178 179 180

Musical score for measures 174-180. The notation is in G major (one sharp). Measure 174 includes a 'VII' marking. Measure 178 has a sharp sign on the second line.

181 182 183 184 185 186

Musical score for measures 181-186. The notation is in G major (one sharp). Measure 184 has a sharp sign on the second line.

Scriptio inferior

Musical notation for 'Scriptio inferior' in G major.

187 188 189 190 191 192

Musical score for measures 187-192. The notation is in G major (one sharp). Measures 191 and 192 are marked 'men.'.

Appendix 3. Sampler of Matteo da Perugia's reworkings

a. Guillaume de Machaut,
Se vous n'estes, Pan, 60v

Matteo da Perugia, *ModA*. 34r–35v

b. Bartolino da Padova,
El non me zova, Rei, 17v

Matteo da Perugia, *ModA*. 3v–4r

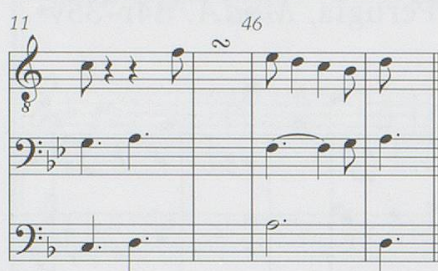
c. Antonello da Caserta,
Più chiar che 'l sol, Man, 68v–69r

Matteo da Perugia, *Par* 75

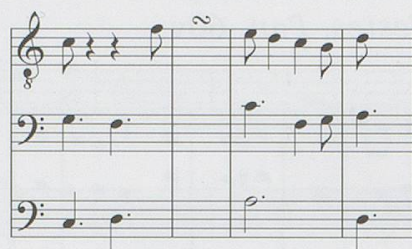
d. Guillaume de Machaut,
De Fortune, Ch, 49r, *Rei* 64v

Matteo da Perugia, *Si je me plains*,
Mod A, 42r–43r

e. Blasius, *Ore Pandulfum*,
ModA, 33r („*alius*“)



Matteo da Perugia, *ModA*, 33r
(„*contratenor*“)



Appendix 4. Matteo da Perugia, *Se je me plaign*Gordon K. Greene (ed.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century XX*, 1982, 72

C

8

1. Se je me
2. Quant j'ay per -
4. A tous jours
5. Et d'au - - tre
7. Mort et A -
8. Je croy que

Ct

8

T

8

6

8

plaign de
- du ce -
mais la
part mon
- mour m'ont
Dieux ce

8

8

12

8

For - - tu - - ne
- lui qui tant
Mort maul - - di -
po - - vre cuer
mise en po -
ma - - ri me

8

8

List of MS sigla

- Bern827* Bern, Burgerbibliothek, Sammlung Bongarsiana, Fragm. 827.
- Bov* Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. T.III.2 (*Codex Boverio*).
- BU* Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2216.
- Ch* Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms. 564 (*Codex Chantilly*).
- MachA* Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français, ms. 1584.
- MachB* Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français, ms. 1585.
- MachC* Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français, ms. 1586.
- MachE* Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 9221.
- MachG* Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français, ms. 22546.
- Lo9* London, British Library, MS Add. 34200.
- Man* Lucca, Archivio di Stato, ms. 184 *plus* Perugia, Biblioteca Comunale „Augusta“, ms. 3065 (*Codex Mancini*).
- ModA* Modena, Biblioteca Universitaria Estense, ms. α.M.5.24.
- NY Boor* New York, Private collection of Prof. Stanley Boorman.
- Ox213* Oxford, Bodleian Library, MS Canonici Miscellaneous 213.
- Pan* Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Panciatichiano 26.
- Parma75* Parma, Archivio di Stato, Busta n. 75.
- PC* Paris, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français, ms. 4379.
- Pit568* Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italien, ms. 568.
- Pz* Paris, Bibliothèque Nationale, fonds nouv. acq. français, ms. 4917.
- Re* Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Proschesche Musikbibliothek, Hs. Th. 98.
- Rei* Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. français, ms. 6771 (*Codex Reina*).
- Sev 5.2.25* Sevilla, Biblioteca Capitular Colombina, ms. 5.2.25.
- Sq* Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, ms. Pal. 187 (*Codex Squarcialupi*).
- Vg* Cambridge, Corpus Christi College, Ferrell-Vogüé MS. Private Collection of James E. and Elizabeth J. Ferrell (Ferrell 1).

USING THE MUSIC. MUSICAL MATERIALS AND EXPERT SINGERS' PRACTICES IN MONTEVERDI'S TIME

by RICHARD WISTREICH

Rank-and-file musicians rarely feature in early modern documentary sources except to record when they are appointed, on pay-days, when they leave employment, if they misbehave, or they die. But a fleeting glimpse of these otherwise anonymous servants in a text (or the background of a painting) about something else can sometimes provide an unexpected insight. Such is the case with the group of five unnamed singers who had a small, walk-on role in that iconic war of words known so well to anyone who has studied or taught a standard music-history course that deals with the 'transition from Renaissance to Baroque': the so-called 'Artusi-Monteverdi Controversy'.¹ Recall that the trouble all supposedly started when, after attending a performance in Ferrara of some madrigals composed by the then young and up-and-coming Claudio Monteverdi at the house of the nobleman and 'friend of musicians', Antonio Goretti, on the evening of November 16th, 1598, the priest and music theorist Giovanni Maria Artusi, attacked what he regarded as the composer's patent incompetence in writing unprepared dissonances, which he found 'harsh and little pleasing to the ear'. His criticisms first appeared in *The Artusi, or the Imperfections of Modern Music* (1600) which was followed three years later by the *Second Part of the Artusi* (1603).² In the first, Artusi's views are represented by one 'Vario' and the defender of Monteverdi's modern style is named 'Luca'. In the second *Artusi*, this role is taken by a real, but anonymous academician calling himself 'l'Ottuso' (literally 'the slow-witted one' – who was anything but), who had apparently written a series of letters to Artusi defending the composer, in response to the accusations against him made in the first dialogue.

From our vantage point at 400 years' remove we can now see that the entire Monteverdi-Artusi Controversy was in some ways a 'dialogue of the deaf' between two essentially irreconcilable positions, hinging, in turn, on

¹ The secondary literature on the topic is extensive; see, in particular, Claude V. Palisca, 'The Artusi-Monteverdi Controversy', in: Dennis Arnold and Nigel Fortune (eds.), *The New Monteverdi Companion*, London: Faber and Faber, 1985, 127–158; Tim Carter, 'Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music', in: *Monteverdi And His Contemporaries*, Aldershot: Ashgate, 2000, 171–194; Tim Carter, 'E in rileggendo poi le proprie note. Monteverdi Responds to Artusi?', *Renaissance Studies* 26 (2012), 188–155. An overview of recent literature is in Richard Wistreich, *The Baroque Composers. Monteverdi*, Aldershot: Ashgate, 2011, XI–XX.

² Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica*, Venice: Giacomo Vincenti, 1600, and Giovanni Maria Artusi, *Seconda parte dell'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica*, Venice: Giacomo Vincenti, 1603; facsimiles of both volumes, together with the third text of the controversy, Giovanni Maria Artusi, *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino*, Venice: Giacomo Vincenti, 1608, ed. by Giuseppe Vecchi, Bologna: Forni, 2000.

music's complex status as both ,thing' and ,process'. Artusi, in the guise of Vario, focuses his attention on the faulty ideology of ,modern' music and on the literal relationships of abstract values, deploring the complete unacceptability of some of Monteverdi's written intervals, which for him were offences against the rational laws of Zarlinonian music theory; whereas, first Luca and then l'Ottuso, insist on the holistic view, that takes into consideration the performance dimension of music. As far as Luca was concerned, Monteverdi had merely incorporated into his written score representations – one might even say transcriptions – of the types of expressive dissonances and other alterations which singers and instrumentalists would normally be expected to improvise anyway in the moment of performance, in response to the text as they read it. He calls this aspect of vocality *cantare accentato*, which, in his opinion ,renders a pleasing harmony at which I marvel'; Luca maintains that such *accenti*, if sung with ,the greatest discretion and judgement', make technically ,illegal' progressions acceptable to the ear.³ But in response, Artusi maintains that however well the singers might nuance affective ornaments while performing them, whether they are written into the score or not, this does not change the fact that the dissonances:

always are and [always] will be grating, crude, harsh and insupportable to the ear. And when this song is taken from the hands of these singers, it will inevitably [still] be [insupportable] and will remain thus, because in sum, that is what it is.⁴

Artusi's almost throwaway rhetorical comment about the song being ,taken from the hands' of the singers once their performance is finished is for me an arresting one: not only does it provide an evocative image of a literal separation between the written musical ,material' of the song and its executors, as the five professional singers, as it were, leave the part books behind on the table and exit the room by the back stairs, but it also hints at a set of conceptions about the ,material' manifestation of music as written notation and the functional role of such musical materials in acts of making performances, that are central to any investigation of expert singers' practices in this period. In this essay, I concentrate on this aspect of expert singing practice in the late 16th and early 17th centuries, and in particular, on the highly specialised form of ,reading aloud' entailed in singing directly from notation.

When we go to a concert of art music today – whatever the genre – we are not normally surprised if solo singers, or for that matter, pianists or violinists, perform other people's compositions from memory; in fact, in some genres

³ Artusi, *L'Artusi* (see n. 2), 41r : „... passaggi, li quali, mentre che sono cantati e sonati con diuersi instrumeti, et da Cantori, che à questa sorte di Musica accentata, piena di suppositi, sono auezzi; non rende ingrata Harmonia; et me ne merauiglio“; *ibid.*, 40v: „Ma ciò vuol fatto, con grandissima discrettione, et giudicio del Cantante, acciò sempre facci buono accordo“.

⁴ Artusi, *Seconda parte* (see n. 2), 10: „sempre sono, & saranno aspre, crude, dure, & insopportabili all'udito. Et quando sarà quella cantilena fuori delle mani di cosi fatti Cantori, bisogna che sia, & appaia tale, perche in soma ella è tale“.

of classical music we expect it. But equally, we normally expect to see most other solo instrumentalists, accompanists, and especially musicians engaged in any kind of chamber music involving more than one person, to be playing from the notes, or as we say rather confusingly (but also usefully) in English, 'using the music'. To experience a string quartet, vocal group or early music ensemble perform complex ensemble music from memory is always impressive, and so rare that it might even be a little disconcerting. But to see and hear a group of singers performing polyphonic music without scores, accompanying themselves and copiously decorating the song with apparently spontaneously improvised – and yet perfectly coordinated – interventions and additions of phenomenal *cantare accentato*, and at the very same time being able to see the exact same 'improvised' *passaggi* written in a book you are holding in your hands, would perhaps be as impressive, even amazing, now, as it certainly was for those privileged enough to be invited to the innermost sanctum of the ducal palace in Ferrara in the 1580s and 90s, to be subjected to Alfonso II d'Este's favourite party trick.

As a number of witnesses relate, the ultimate thrill for special visitors to Alfonso's court was to be present when the women musicians of the *concerto delle dame* gave one of their legendary four-hour performances of selections from a repertoire of over 300 highly decorated madrigals and other songs which they sang from memory, and to be offered the score containing all their ornamentation to follow; and of course, to be dazzled and amazed both by the women's musical skills and by their beautiful deportment. The Mantuan court poet, Muzio Manfredi, suffered a suitable overload on his senses:

The signor Duke invited me to go to the music [...] and he had me given the book containing the songs which these temptresses [literally, 'devils'] were singing, but I turned down this favour, and said that I couldn't read the whole time and also look at and listen to such creatures, and that as far as I was concerned the book could be taken away. I was congratulated for my enthusiasm! I saw, I heard, I was struck dumb, I was transformed, I was disembodied!⁵

Part of the deception was that the women, while masquerading as noble amateurs were in fact all highly trained musicians. Thus, when they showed they could also sing while reading from music (a skill normally associated with professional musicians), this was a further cause of wonder. In 1582, a Ferrara courtier, Cavalier Grana, reported:

⁵ Muzio Manfredi to Ferrante Gonzaga, Count of Guastalla, January 1st, 1583: „Il Sig. Duca Serenissimo mi fece andare [...] alla musica sopranaturale [...] e mi fece dare il Libro delle compositioni, che cantavano quelle Diavoli, ma io sprezzando sì fatto favore dissi che delle Rime ne poteva sempre leggere, ma non sempre vedere, et udire cantar creature tali, et che per ciò, per conto mio, il Libro poteva riporre. Mi fu data ragion con qualche applauso dell'avvidimento mio. Vidi, udii, stupii, trasecoli, transumanai“; in: Elio Durante and Anna Martellotti, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*, Florence: Spes, 1989, 152.

On Wednesday, after having dined, the duke passed a good deal of time listening to those ladies singing from ordinary music [presumably part-books]. Even in that kind of singing the ladies are beautiful to hear, because they sing the low parts [*le parti grosse*] an octave higher.⁶

Two years later, the composer Alessandro Striggio, visiting the court from Florence, noted the women singing *a libro* and later the Florentine ambassador reported home:

Striggio and another singer are here and some stupendous singing and playing is going on. They are astounded by the singing of these ladies and by their knowledge, for the ladies sing straight off every motet and every composition that they give them, however difficult these pieces may be.⁷

In 1610, the nineteen-year-old Neapolitan virtuosa, Adriana Basile, together with her husband, brother, sisters and children, was successfully recruited to Vincenzo Gonzaga's Mantuan court household (of which Monteverdi was music director). A clinching factor was not only her excellent harp playing and her repertoire of over 300 Spanish and Italian songs that she performed from memory to her own accompaniment on the guitar, but also her ability to read „any kind of madrigal with such assurance, that no other singer is better than she“.⁸

My final example of ‚secular music sight-singers‘ comes from a generation earlier. In 1577, the teenage prodigy, Tarquinia Molza (who would later join the Ferrara *concerto*) was specifically praised for her ability to perform difficult music straight from the book – or, in this case, two books simultaneously – exactly as written. In his *Philosophy of Love*, a eulogy of Tarquinia as a paragon of female virtue, the philosopher, Francesco Patrizi, described how:

she does something that has never been done by anyone other than [Alfonso] Ferrabosco, who sings one part and plays another on the viol, surpassing all the musicians of this and former ages by succeeding in keeping an eye on two books

⁶ Cavalier Giacomo Grana to Cardinal Luigi d'Este, September 8th, 1582: „Mercori doppo dinare, il Sr. Duca stete un gran pezzo a passare il tempo a sentire cantare quelle Dame con libri hordinarii di musica, le quale essercitando sì in quel modo fanno ancora bel sentire per che le parti grosse le cantano al' ottava di sopra“; in: Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara 1579–1597*, vol. I, Princeton: Princeton University Press, 1980, 271.

⁷ Leonardo Conosciuti to Cardinal Luigi d'Este, July 28th, 1584: „Qui è il Striggino et un altro cantore, et si fanno cose stupende di suoni e canti: stuppiscono tuttavia del cantare di queste Dame et del sapere loro, cantando eglino improvvisamente ogni motetto, et ogni compositione che loro li diano per difficilissime che siano“; in: Durante and Martellotti, *Cronistoria* (see n. 5), 164.

⁸ Gioseppe Fachoni to Duke Vincenzo Gonzaga, May 9th, 1609: „[Adriana Basile] sona di Arpa in eccellenza, e vi canta al libro ogni sorte di madrigali con tal sicurezza che non vi è cantante nissuno che la sup[era]re è quello che è il meglio sona di chittaria beniss[i]mo e canta a la spagnola, et il tal coppia che tra le Italiani e Spagnole sa più di trecento opere a la mente“; in: Susan Parisi, *Ducal Patronage of Music in Mantua, 1587–1627. An Archival Study*, PhD Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989, 133.

simultaneously, the words of one and the fingering of the other: something so difficult that it is almost impossible. And because of its impossibility no other *maestro* except him has succeeded in doing it. In achieving this, signora Tarquinia easily surpasses Ferrabosco because in the difficult and strenuous passages, when the eye cannot read all the notes one by one, he resorts to counterpoint and fills those voids that the eye would leave untouched. But our Lady, remaining true to all the notes, one by one, whether minims or semi-minims, and to all the words, surmounts this great difficulty too, to the great amazement of whoever sees and hears her do it.⁹

This needs, of course, to be read within its highly rhetorical context, but it still captures the intensely complex coordination of eye, brain, hands and vocal chords that is involved in reading and performing music aloud in real time, and the sense of wonder that this act in itself can arouse.

All of these examples feature extraordinary female virtuosos at highly sophisticated courts, and therefore the 'exceptionality' of their skills must be understood in the context of a variety of prevailing discourses of elite culture, which not only relished the marvelous, but also prized inversions of normatives such as the prevailing assumption that virtuoso skill is a male preserve: the example of Tarquinia Molza is explicitly based on this device. Nevertheless, we can also read them for practical performance evidence. Each highlights in some way the accuracy and faithfulness with which these paragons of music reading, both at sight and from memory, rendered the music as it had been written down. Thus, the singers of the *concerto* are remarkable on one hand for the amazing accuracy of their memorizations, which appear to be spontaneous but in reality must have involved copious rehearsal; on the other hand, the act of reading from music is astounding *because* it is done at first sight. If the witnesses thought that Tarquinia had already rehearsed and learned her self-accompanied interpretation of the written music, then the fact of her 'reading' simultaneously from two part books during the performance would, presumably, have been far less remarkable.

Interestingly, none of these sources mentions the spontaneous application by the singers of elements of *cantare accentato* in addition to the notes they were reading off the page, but other evidence suggests it is likely that they would have done so. Thanks to technical innovations in music printing and

⁹ Francesco Patrizi, *L'Amorosa filosofia* (ca. 1577): „fa cosa inaudita dopo tutti i secoli fuor che in Ferabosco, il quale canta una parte et suona un'altra nella viuola. Con che ha superato tutti i musici e de' nostri e de' passati tempi, convenendo in ciò in uno stesso punto di tempo havere l'occhio alle note di due libri et alle parole dell'uno, et alle dita de' tasti: cosa che è tanto difficile, che tiene quasi dello impossibile. Et perciò la sua impossibilità non è stata fin hora da alcun maestro superata fuorché da solo costui. Et questi è poi stato dalla signora Tarquinia di gran lunga superato. Con ciò sia che il Ferabosco nelle difficoltà e ne' passi stretti ove l'occhio non può supplire al bisogno di vedere tutte le note ad una ad una, ei ricorre al contrapunto e riempie que' vacui che l'occhio converrebbe di lasciare non tocche. Ma la signora obligandosi a tutte le note ad una ad una per minime o semiminime che sieno, et a tutte le parole, supera anco questa difficoltà sì grande, con grande stupore di chiunque la vede a ciò fare et ode.“, in: Durante and Martellotti, *Cronistoria* (see n. 5), 135–136.

developments in print culture in general in the decades around 1600, there is a considerable body of printed evidence of *cantare accentato* in musical materials that describe in notation some of these aspects of virtuoso singers' performative interventions in the pre-composed *res facta*. Examples include: the soprano Vittoria Archilei's *passaggi* for the setting of Giovanni de' Bardi's 'Dalle più alte sfere', as sung in the 1589 Florentine *Intermedii* and subsequently printed;¹⁰ the engraved publication in 1601 of Luzzasco Luzzaschi's madrigals for the Ferrarese *concerto delle dame* from the 1580s and 90s, complete with all the ornamentation notated (and possibly reproducing some of the repertoire experienced by Muzio Manfredi);¹¹ Giulio Caccini's inclusion in *Le nuove musiche* of not only copious examples of his own styles of *cantare accentato* but also, reproductions of the ornaments as sung by others of its illustrious stars, including Melchior Palontrotti, the Neapolitan bass on secondment from the Sistine Chapel in Rome and the tenor, Francesco Rasi, in a strophic aria from his stage music for *Il rapimento di Cefalo*, performed in 1600 in Florence;¹² and finally, we might even include here the parallel plain and ornamented text of Orfeo's aria, 'Possente spirto' in Monteverdi's *Orfeo*, which is usually assumed to represent in some way the singing of Rasi, who created the role.¹³

These prints are intentionally 'de-descriptive' of the singing of specific performers, records or graphic representations of acts of performance, as it were, rather than being necessarily 'notationally pre-scriptive' of future renditions. But the inclusion of intentionally prescriptive ornamentation in 'standard' printed performance materials increases considerably from the 1580s onwards, perhaps as much because typographic technology allowed it, as necessarily signifying a sudden compositional innovation. Such notation begins to become a feature, for example, of madrigals by composers such as Giaches de Wert, Luzzasco Luzzaschi and Luca Marenzio – requiring expert singers for their successful realisation, certainly, but strongly implying that *all* the notes are

¹⁰ Cristofano Malvezzi, *Intermedii et concerti, fatti per la comedia rappresentata in Firenze ...* [Venice: Giacomo Vincenti 1591], ed. by Daniel Pickering Walker, *Musique des intermèdes de „La Pellegrina“*. *Les fêtes de Florence, 1589*, Paris: CNRS 1986, 2–8.

¹¹ Luzzasco Luzzaschi, *Madrigali per cantare e sonare a uno, doi e tre soprani*, Rome 1601, facsimile reproduction Florence 1987.

¹² Giulio Caccini, *Le nuove musiche*. Florence: Marescotti, ²1601, ed. and trans. by H. Wiley Hitchcock, Madison, WI: A-R Editions, 1970.

¹³ See Tim Carter, 'Possente spirto. On Taming the Power of Music', *EM* 21 (1993), 517–523, 517. For further examples, see Richard Wistreich, 'Vocal Performance in the Seventeenth Century', in: Colin Lawson and Robin Stowell (eds.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 398–421. On the wider implications of the 'music printing revolution' around 1600 for the relationship between performance and its representation in notation, see Tim Carter, 'Printing the New Music', in: Kate van Orden (ed.), *Music and the Cultures of Print*, New York: Garland, 2000, 3–37.

integral to such a performance.¹⁴ Monteverdi's own published music is particularly notable in this regard, and also innovative, at least in the degree of its expressive implications. Indeed, Artusi implies that the degree and particular style of Monteverdi's inclusion – one might even say ‚appropriation‘ – of singers' generic *cantare accentato* into the text of his performance materials may still have been relatively novel in 1598.

Modern singers will, I think, agree that the vocal parts of all Monteverdi's published music, from the Fifth Book of Madrigals onwards, become remarkably directive – perhaps we should now rather say, ‚prescriptive‘ – about ornamentation: consider, for example, the quantity of notated *passaggi* in the florid duets in the Seventh and Eight Books of Madrigals. But what of a print such as the 1610 *Vespers* and the notation of the trio, ‚Duo Seraphim‘, for example? Should we read this primarily as a representation of the performance style of music he wrote for the great virtuoso tenors with whom he worked in Mantua, such as Francesco Rasi and Monteverdi's own former student, Francesco Campagnolo, and thus demonstrating its suitability for the ‚chapels and chambers of princes‘? Or is it genuinely prescriptive for future performance, as today's performers naturally assume, when they study and rehearse until they can, rather like the ladies of the *concerto delle dame*, reproduce every last thirty-second note precisely as written and thereby satisfy a modern (and possibly anachronistic) obsession with ‚accuracy‘ and ‚faithfulness to the composer's text‘?

So, turning now to professional rank-and-file court singers and specifically, to evidence of the role of written materials in their performance practices, what do we really know about such performers' skills? Putting aside for a moment the evidence of the notation itself (including diminution manuals and treatises), which is often the only kind of source material which we look at closely, what other information do we have to draw on? In terms of ‚witness reports‘ there are perhaps few sources with more (potential) authority than Monteverdi's two or three surviving audition reports. They survive in a number of letters that the composer wrote as part of his duties as one of Italy's most experienced and respected *maestri di cappella* and are full of interesting information about what a singer needed to be able to do in order to get a top job at the most elite establishments, such as those where he had responsibility for recommending musicians for service: the court of Mantua and S. Marco

¹⁴ Anthony Newcomb has identified this ‚feature‘ of vocal writing in madrigals by composers associated with North Italian courts of the period, and specifically their apparent response to the particular vocal style of the Ferrarese *concerto delle dame*, as a defining mark of a minor compositional revolution in the late 16th-century madrigal, that he calls „the luxuriant style“ – a model of compositional genre analysis that has, as yet, been largely uncontested by musicologists; see Richard Wistreich, „Il soprano [...] è veramente l'ornamento di tutte l'altre parti“. Sopranos, Castratos, Falsettists and the Performance of Late Renaissance Italian Secular Music“, in: Corinna Herr, Arnold Jacobshagen and Kai Wessel (eds.), *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, Mainz etc.: Schott, 2012, 65–78.

in Venice, but very likely applicable to other comparable institutions. They suggest that normally, singers were tested for evidence of the timbre, size, range and disposition of their voices, usually with reference to the quality of their *trillo* and other elements of *cantar di gorgia*, and the clarity of their words; overall musical competence; and sensibility to, and suitability for the particular requirements of different performance spaces and musical genres.¹⁵

But it is a hardened professional, the courtier and retired cornetto virtuoso, Luigi Zenobi, who, in his so-called 'Letter on the Perfect Musician', written to an as-yet unidentified prince, offers the most detailed analysis of the skills expected of male rank-and-file musicians in Italianate courtly households around the turn of the 17th century. Apparently responding to the question of how one should judge singers suitable to be employed in a prince's music establishment, Zenobi provides a wealth of information about the different requirements of singers, covering vocal range, voice placement, timbre and also, particularly relevant to this investigation, a systematic break-down of particular technical skills. Simply put, these divide into those associated, on one hand with being able to read all kinds of written musical materials and, on the other, the processes of intervention in the composed *res facta* during performance, through altering rhythms, adding notes, creating dissonances and other expressive articulations. In the latter category, Zenobi allows, and indeed requires, maximum freedom and copiousness of ornamentation, rhythmic alteration and expressive dissonances, particularly from those singing soprano, but also altos, tenors and basses, provided they do it idiomatically for their respective voice parts. We can recognize some of what he describes from the large literature of 'diminution manuals' and other treatises which nowadays form the basis of our modern attempts at *cantare accentato*, although the sheer level and range of what Zenobi requires, confirms, I suggest, that most of these treatises need to be understood as providing considerably simplified, or at least highly selective, accounts of the complex mechanics and sophisticated stylistics of late-Renaissance expert singing.

But in the context of the principle focus of this essay, it is Zenobi's detailed list of the specific reading skills a singer needs to do his job properly which is of particular interest. It seems that a court-based rank-and-file singer's principle job is the stylistically correct performance of written-down music, as it is put in front of him; and Zenobi is referring here to the most advanced and difficult repertoire. Zenobi's list begins with the proviso that the singer 'must not be ignorant of counterpoint', although he has previously hinted that for most singers this knowledge was only superficial:

¹⁵ See Richard Wistreich, 'Monteverdi in Performance', in: John Whenham and Richard Wistreich (eds.), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 261–279, 268–272.

Musicians are those who are experts in counterpoint, either sung or written [... who] sing securely, direct well, and compose like masters [...]. Singers, on the other hand are those who sing the high, middle, or low parts.¹⁶

Zenobi continues: singers need to be able to sing all note-values securely, including lines composed in eighth and sixteenth notes; handle accurately big leaps such as sixths, sevenths, ninths and even elevenths, 'now slow, now fast'; he must read accurately music that is 'strangely dissonant', syncopated, and chromatic, and perhaps all three at once. He must be able to recognize all time signatures and note values, and all (or at least most) proportions and passages in *sesquialtera* (interestingly, he adds 'in both new and old music'). Furthermore – and confirming that he means sight-reading in the moment of performance, and not pre-rehearsed interpretation – the singer must be able to detect and make instant corrections to errors in the score while singing, without losing his place or help from others. In other words, this list of skills strongly implies that in normal circumstances professional rank-and-file musicians were expected to perform directly from their part books, at sight.¹⁷

Indeed there is evidence that in elite establishments for sure, and possibly more generally, professional singers normally rehearsed notated music only in the 'unusual' context of theatre music, which, of course, required the musicians to sing from memory and be integrated into the staging. In the Sistine Chapel, for example, pieces newly copied were sung through once by the choir to check for errors in the score and thereafter reading mistakes in performance attracted fines.¹⁸ This practice of sight-singing in the Roman churches without rehearsal impressed the French musician, André Maugars on his visit to the city in 1639:

these Italian musicians never rehearse together, but sing all their parts at sight; and what I find most impressive is that they never sing the same motet twice [...] so that one is certain of hearing a new piece every day¹⁹

When Monteverdi sent the music of his substantial and complex sung *balletto* „Tirsi e Clori“ from Venice in November, 1615, he asked the court secretary in Mantua, Annibale Iberti, whether he could – presumably exceptionally – „let

¹⁶ „Musici sono quelli intendono eccellentemente il Contrapunto, o cantando, o scrivendo [...] canta securo, rimette bene, e compone da Maestro. Cantanti, o Cantori si chiaman quelli, che cantano le parti alte, mezzane, o basse“; text transcribed in Bonnie Blackburn and Edward Lowinsky, „Luigi Zenobi and His Letter on the Perfect Musician“, *Studi musicali* 20 (1994), 61–107, 98.

¹⁷ Ibid., 80; 96.

¹⁸ Jean Lionnet, „Performance Practice in the Papal Chapel During the Seventeenth Century“, *EM* 15 (1987), 3–15, 12.

¹⁹ „[...] ces Musiciens Italiens ne concertent jamais, mais chantent tous leurs parties à l'improviste; et ce que je trouve de plus admirable, c'est qu'ils ne chantent jamais deux fois les mesmes Motets [...] de sorte qu'on est assuré d'entendre tous les jours de la composition nouvelle“; André Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, écrite à Rome le premier octobre 1639*, Paris ca. 1640, ed. by Joël Heuillon, Paris: GKC, 1992.

the singers and players see [the music] for an hour before His Highness hears it".²⁰ On another occasion, in 1607, he had deputised his assistant, Don Bassano Casola, to hold a rehearsal of a new and particularly difficult piece with „the other gentlemen singers“ before performing it, remarking that otherwise „it is greatly damaging to the composition itself, as it is not completely understood on being sung the first time“. ²¹ I raise the question of rehearsal (or the lack of it) here, because I want to emphasise the idea that rank-and-file singers presumably expected to read all the notes in front of them from part books as they performed, and this would include notated *passaggi* and other ornaments written by the composer and, in printed books, painstakingly type-set (recall Zenobi's mention of eighth and sixteenth notes).

Even when preparing theatrical pieces, what little evidence we have of historical rehearsal techniques in Monteverdi's time suggests that as today, singers, like contemporary actors, prepared and memorised their own individual parts (which would, presumably, have included cues) in isolation from the rest of the cast; but that, unlike today, the time spent in detailed musical ensemble rehearsals under a music director was minimal.²² I offer here one example only, from the most detailed source we have for court music-theatre production techniques in Monteverdi's time, the anonymous treatise called *Il Corago* (which translates roughly as „The Intendant“) from around 1630.²³ Discussing the question of how to coordinate the instrumentalists and singers in complicated chorus sections of a staged production, the *Corago* proposes that at least one player, preferably the *sonatore principale*, should sit where he is able to see and hear the stage, in order to lead the musicians, particularly during rehearsals. He adds that especially difficult passages should be „practised more than once“, and if there are still a few occasions where a beat proves to be absolutely necessary then, he reluctantly concedes, it will

²⁰ „Se, avanti anco del'Altezza Serenissima Sua lo sentisse, lo facesse per un'ora vedere alli signori cantori e sonatori, sarebbe cosa ottima“. Letter of November 21st, 1615; in: Claudio Monteverdi, *Lettere*, ed. by Éva Lax, Florence: Olschki, 1994, 45.

²¹ „[...] è di molto danno a quella composizione musicale, come, nella prima volta che vien cantata, non viene intesa interamente“. Letter of July 28th, 1607; in: *ibid.*, 19; see also Anthony Pryer, „Monteverdi, Two Sonnets, and a Letter“, *EM* 25 (1997), 357–371.

²² One famous example of this is the case of the castrato, Giovanni Gualberto Magli, who took part in the first production of Monteverdi's *Orfeo*. Magli arrived in Mantua very late in the rehearsal period and knowing only a fraction of his music; see Iain Fenlon, „The Mantuan *Orfeo*“, in: John Whenham (ed.), *Claudio Monteverdi. Orfeo*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986 (Cambridge Opera Handbooks), 1–19. For equivalent evidence of the ways that actors on the London stage may have rehearsed in the same period, see Tiffany Stern, *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*, Oxford: Oxford University Press, 2000 and Tiffany Stern and Simon Palfrey, *Shakespeare in Parts*, Oxford: Oxford University Press, 2010.

²³ Paolo Fabbri and Angelo Pompilio (eds.), *Il Corago*, Florence: Olschki, 1983; partially translated in Margaret Murata (ed.), *Strunk's Source Readings in Music History*, vol. IV, New York: Norton, 1998, 121–126; see also Roger Savage and Matteo Sansone, „Il Corago and the Staging of Early Opera. Four Chapters from an Anonymous Treatise circa 1630“, *EM* 17 (1989), 494–511.

have to be given in the performance by someone, but very discretely, because the audience would be seriously irritated if, in his words, 'they had to watch someone waving up and down constantly for two or three hours'.²⁴

In conclusion, I would like to begin by making it clear that none of the evidence I have presented here is intended to provide the basis for a new manifesto for performance practice that advocates less rehearsal. We live in a contemporary musical culture that values lengthily pre-prepared performances and memorised interpretations much more highly than stunning feats of sight-reading, however impressive they may be. I suspect that we would now consider Tarquinia Molza's performance more a kind of circus act than an aesthetically pleasing musical experience. Nevertheless, the ability to create excellent performances of highly complex music 'at sight' is a perfectly normal aspect of professional practice in a number of contemporary genres, including orchestral, jazz and choral session work, although not so commonly in early music. (Interestingly I have myself spent over thirty years working as a musician all over Europe and had to put up with sometimes quite vicious jibes about the 'English disease' which equates good sight-reading ability with shallowness of musical intent – something I would vigorously dispute). I am also not suggesting that professional singers never practised in Monteverdi's day; rather that the modern idea of musicians holding ensemble rehearsals in order to decide on common and consistent interpretations, let alone having them dictated by a *maestro*-conductor, would probably have been as alien to them as it would be to improvising jazz musicians today.

What I do want to suggest is that we should pay much closer attention to aspects of the 'act of reading' itself, both intellectual and physiological, and explore the sense in which 'reading aloud' is both a highly skilled and potentially very creative process, perhaps nowhere more so than in the specialised sphere of music. As the cultural historian of reading, Roger Chartier, reminds us, 'Reading is not uniquely an abstract operation of the intellect: it brings the body into play, it is inscribed in a space and a relationship with oneself and with others', and goes on to point out that in the early modern period, reading aloud was both the usual and therefore normal way in which people encountered written texts and that it was also an important aspect of the construction of 'sociability and intimacy'.²⁵ Performances of ensemble music from musical materials are, in fact, collective 'readings aloud' of a spectacular and physiologically dynamic variety: 'embodied readings' *par excellence*. And then in her landmark essay, 'Music – Drastic or Gnostic?', Carolyn Abbate

²⁴ '[...] che sia anche sempre veduta dallo spettatore, il che gli è di soverchia molestia dovendo per due o tre ore sempre rimirare quell saliscendolo molto sconcio'; Fabbri and Pompilio, (eds.), *Il Corago* (see n. 23), 89. See also Wistreich, 'Monteverdi in Performance' (see n. 15), 267.

²⁵ Roger Chartier, *The Order of Books. Readers, Authors and Libraries in Europe Between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, trans. by Lydia G. Cochrane, Stanford, CA: Stanford University Press, 1994, 8; for further discussion of this topic, see Richard Wistreich, 'Music Books and Sociability', *Il Saggiatore musicale* 18 (2011), 230–244.

provocatively challenged us musicologists to raise our heads momentarily, as it were, from our relentlessly hermeneutic encounters with musical objects and processes (which she called ‚gnostic‘ activities) and find new ways to engage with the ‚drastic‘ – the act of performance itself.²⁶ Indeed, the enigmatic Ottuso was proposing something not dissimilar in 1603, when he suggested to Artusi:

You must remember that the singer is the soul of the music, and it is he who, in sum, represents the true meaning of the composer to us, in which representation, according to the variety of the subject, the voice is sometimes reinforced, at other times sweetened. For this reason you have to hear this manner of clever composition sung by expert singers. Your Lordship's grounds [for criticism] would then cease to exist.²⁷

Performers, too, might profit from constantly calling into question the ways that we engage with the musical materials from the past that we now take so easily in our stride, in order to avoid falling into the trap of conforming to normative processes that owe more to the 19th and 20th centuries than those of the 19th and 17th.

²⁶ Carolyn Abbate, „Music – Drastic or Gnostic?“, *Critical Inquiry*, 30 (2004), 505–536.

²⁷ Artusi, *Seconda parte* (see n. 2), 19–20: „si ricordi, che essendo il cantante l'anima della Musica, et quello in somma ci rapresenta il vero senso del Compositore, nella qual representatione secondo la diversità del soggetto, la voce alcun volta va rinforzata, altre volte raddolcita, per questo bisogna udire simil maniera di compositione spiritosa da cantanti non ordinarij, dal che cessa il fondamento di V. S.“

KOMPOSITORISCHE WEITERENTWICKLUNG UND AUFFÜHRUNGS- PRAKTISCHE ANPASSUNG. BEOBACHTUNGEN ZU DEN FASSUNGEN EINER MISSA VON GIOSEPPE PERANDA

VON ANSELM HARTINGER

I.

Wiewohl im engeren Sinne nicht historisch hergeleitet, sondern dem analytischen Instrumentarium der modernen Wissenschaft entnommen, erweisen sich die Termini ‚Werk‘, ‚Werkstatt‘, ‚Handwerk‘ und ‚Material‘ dennoch als für die Beschäftigung mit der Kompositions- und Bearbeitungspraxis des 17. Jahrhunderts geeignete Begriffe.¹ Dass jedweder Komposition und Neueinrichtung irgendeine Form des Umgangs mit Material zugrunde liegt, liegt ebenso auf der Hand wie der Umstand, dass man sich, um den Metamorphosen eines bestimmten Musikstückes nachzugehen, gleichsam in die ‚Werkstatt‘ eines Komponisten oder Bearbeiters begeben muss, um ihm bei der Ausübung einer Tätigkeit über die Schulter zu sehen, der zweifellos im wörtlichen wie übertragenen Sinne eine ‚handwerkliche‘ – weil mit der Hand ausgeübte und von tradierten Regeln geprägte – Dimension zu eigen ist. Nun wirft die Existenz und Untersuchung von abweichend überlieferten Fassungen allerdings das Problem der ‚Werkidentität‘ auf, was die Frage nach sich zieht, wie ein musikalisches ‚Material‘ beschaffen sein muss, um eine erkennbare Verwandtschaft mehrerer auf ihm beruhender Ausformulierungen zu begründen, und ob – und unter welchen Voraussetzungen – es sich dergestalt zu verfestigen vermag, dass von einem abgeschlossenen ‚Werk‘ gesprochen werden kann. Im Zentrum der folgenden Überlegungen steht somit die Suche nach Konstanten und Variablen im Prozess der Genese, Fixierung und Übertragung musikalischer Strukturen und Aufführungsfassungen. Zugleich wird es darum gehen, durch eine Typologie des Umgangs mit musikalischem Material zu einem besseren Verständnis einerseits gängiger Praktiken und andererseits außerordentlicher Vorgänge in der musikalischen ‚Werkstatt‘ dieser Zeit beizutragen und damit die Welt des kompositorischen und aufführungspraktischen ‚Handwerks‘ von einem Bereich zu trennen, der mit Kompositionskunst, kompositorischer Strategie oder gar Autonomie nur vorläufig umschrieben wäre.²

¹ Der vorliegende Beitrag stellt die erweiterte Fassung eines im November 2010 auf dem Basler Symposium *Werk, Werkstatt, Handwerk – Neue Zugänge zum Material der Alten Musik* gehaltenen Referates dar.

² Ich beziehe mich dabei sowohl auf die für ein musikalisches Ausbildungsinstitut angemessene Wertschätzung des Handwerksbegriffs wie auch auf die latent pejorative Note, die bei diesem Begriff in der musikalischen Moderne in Gestalt einer mindestens impliziten Gegenüberstellung zum kompositorischen Genie stets mitschwingt.

Der Umgang mit derartigen kategorialen Abgrenzungen ist für die weitere Erschließung der alten Musik zweifelsohne von erheblicher Bedeutung.³ Anders als es der abgehobenen Metadiskussion der Kulturwissenschaften möglich ist, zwingt der höchst praktische Gegenstand der historischen Musikforschung – die notierte oder anderweitig tradierte Musik selbst mitsamt der Geschichte und der Bedingungen ihrer In-Klang-Setzung und Rezeption einst und jetzt – jedoch dazu, empirisch konkret und damit verbindlich zu werden und jedwedes Nachsinnen auf bestimmte Materialien und Quellen zu stützen. Bevor deshalb an Theoriebildung, terminologische Überlegungen und Systematisierungen aller Art überhaupt gedacht werden kann, gilt es zunächst, das eigene ‚Handwerk‘ der musikhistorischen Arbeit im Sinne der Beschaffung, Beschreibung und Auswertung dieser Quellen als jenes ‚Materials‘ auszuüben, ohne dass jede Diskussion über Begrifflichkeiten und Kategorien musikbezogener Handlungen und Aneignungen ins Leere liefe. Diese primär empirische Orientierung lässt es auch geraten erscheinen, im Fortgang dieser Untersuchung den Begriff einer notierten bzw. Aufführungs-‚Fassung‘ demjenigen eines ‚Werkes‘ vorzuziehen. Lassen sich doch derartige Stadien der Fixierung eines Materials trotz nicht selten unvollständiger oder unübersichtlicher Musikalien- und Dokumentenbestände zumindest vom Grundsatz her quellenmäßig erfassen, abgrenzen und günstigenfalls sogar datieren, während die Zuerkennung eines ‚Werkcharakters‘ bis zu einem gewissen Grad spekulativ bleiben wird.⁴

II.

Grundlage der folgenden Untersuchungen sind handschriftlich erhaltene Quellen zu zwei dem Komponisten Giuseppe Peranda zugeschriebenen Messen, die sich bei näherer Beschäftigung als zwei Fassungen eines Materials erweisen. Zunächst handelt es sich um eine in Berlin erhaltene *Missa Kyrie cum Gloria* [...] *del Sig. Peranda*, ein unvollständiger Stimmensatz sowie eine vorgängige Partitur zu einer *Missa brevis* – Quellen, die ihre relative Bekanntheit nicht zuletzt dem Umstand verdanken, dass sie aus dem ehemaligen Besitz von Johann Sebastian Bach stammen, der die Stimmen um 1714/17 in Weimar abgeschrieben und eingerichtet hat.⁵ Diese Messe ist besetzt mit sechs Singstimmen (SSATTB), zwei Violinen, drei Violen, Fagott, sowie Violone respektive Organo, wobei es in den Singstimmen Tutti- und Solovermerke gibt.

³ Dies betrifft etwa die Abgrenzung verschiedener Fassungen oder Bearbeitungsstadien und darauf gestützte Entscheidungen für oder gegen eine bestimmte Darbietungsgestalt/Instrumentierung.

⁴ Und nur aufgrund ihrer Konsequenzen für die editorische oder aufführungspraktische Dimension von Stücken ist die Frage nach dem ‚Werk‘-Charakter von Kompositionen zumindest für die ältere Musik überhaupt relevant. Ob Musiker des 17. Jahrhunderts über die sehr unterschiedliche Einstellung bzw. Gelegenheit zu einer Drucklegung einzelner Kompositionen und Zyklen hinaus die emphatische Werkauffassung vorwiegend der Musikpublizistik des 19. Jahrhunderts geteilt haben könnten, ist demgegenüber eine eher akademische Überlegung.

⁵ Siehe dazu: Marco Giuseppe Peranda, *Missa in a*, Erstausgabe hg. von Peter Wollny, Stuttgart: Carus-Verlag, c2000. Der Autor dankt herzlich Peter Wollny (Leipzig) für den Hinweis auf die Peranda-Quellen sowie für zahlreiche hilfreiche Hinweise im Prozess ihrer Erschließung.

Eine stark abweichende Version des Stückes als Vollmesse liegt in einer aus dem Jahr 1671 stammenden Abschrift vor, die in der Musiksammlung des Fürstbischöflichen Archivs in Kroměříž/Kremsier (Mähren) überliefert ist.⁶ Diese Quelle, die eine Abschrift des dortigen Kapellmeisters Pavel Josef Vejvanovsky (ca. 1633–1693) darstellt, lässt vom Titelblatt her zunächst kaum an das Berliner Stück denken:

Missa B[eatae] Agnetis

6: Voces in Conc:

2: Violini in Con:

2 Violae in Conc:

2: Cornetti in Con:

3 Tromboni in Conc:

5 Voces in Capella

Aut. Sigre. Josepho Peranda

Scripta Cremsirii Ao. 1671 in Julio

Die Darstellung dieser Quellen und die Diskussion ihrer Provenienz kann hier nur skizzenhaft erfolgen, zumal einige zugehörige Aspekte noch ungeklärt sind. So gibt es eine weitere Quelle im Archiv des Prager Klosters der Kreuzherren vom Roten Stern, wo die Messe unter dem Titel *Missa Sancti Josephi* überliefert ist, und zwar offenkundig im Wesentlichen in der von Kremsier her bekannten Fassung.⁷ Eine Auflistung der zu diesem Komplex gehörigen Quellen befindet sich im Anhang dieser Studie; aufgrund der gegenwärtigen Unzugänglichkeit der Prager Abschrift sowie einiger verschollener Quellen lässt sich momentan nur ein vorläufiges und teils hypothetisches Stemma der Provenienzbeziehungen entwerfen. Deutlich und für die spätere Bewertung der Fassungschronologie relevant ist immerhin, dass es für beide Versionen einen auf eine je eigene Hauptquelle zurückgehenden, unabhängigen Überlieferungszweig zu geben scheint. Die Messe hat darüber hinaus auch in einem theoretischen Werk der Zeit, den *Praecepta der musicalischen Composition* (1708) von Johann Gottfried Walther, ihre Spur hinterlassen. Walther nutzt dabei eine Passage aus dem Laudamus der Missa als Beispiel, wie eine

⁶ Während die in Kremsier überlieferten Violin- und Trompetenkompositionen u. a. Salzburger und Wiener Provenienz bereits vielfach das Interesse der Forschung und vor allem Musikpraxis auf sich zogen, sind die hunderten, häufig großbesetzten Messen und sonstigen Kirchenwerke bisher erst ansatzweise erschlossen. Siehe dazu: Jiří Sehnal und Jitřenka Pešková (Hgg.), *Caroli de Liechtestein-Castelcorno episcopi Olomoucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Prag: Supraphon, 1998.

⁷ Obwohl die Komposition bei RISM unter der Signatur CZ Pkriz-XXXV C 73 verzeichnet ist, sind die Musikalien-Bestände der Kreuzherren seit der Rückübergabe an den Orden nach 1989 de facto unzugänglich. Trotz wiederholter Versuche war es deshalb bisher unmöglich, die Quelle einzusehen. Der Autor dankt u. a. Jiří Fukac (†), Vaclav Kapsa (Prag) sowie Petr Skalka (Basel) für hilfreiche Hinweise zum Status und der Zugänglichkeit der Archivalien.

satztechnische Übertretung durch ihre Deutung als Figur (sog. *heterolepsis*) gerechtfertigt werden kann.⁸

Peranda selbst ist heute eine noch immer weitgehend konturlose Figur der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Allgemeiner bekannt ist allenfalls noch, dass er – wie Wolfram Steude nachweisen konnte – der Autor jener vierten Choralpassion nach Markus ist, die früher Heinrich Schütz zugeschrieben wurde und die wohl bereits zu ihrer Entstehungszeit dessen unvollendeten Passionszyklus nach allen vier Evangelisten vervollständigen sollte.⁹ Perandas Nähe zur Überlieferung der Schütz-Quellen ist kein Zufall. Stand doch der circa 1625 in Rom oder Macerata geborene Peranda seit den frühen 1650er Jahren als Altist, später Vizekapellmeister und zuletzt Kapellmeister in Diensten des sächsischen Hofes, womit er sowohl zeitweiliger Konkurrent und Kollege als auch Nachfolger des Sagittarius war. Peranda gehörte zu den jungen Musikern der dezidiert italienisch geprägten Kapelle des Kurprinzen Johann Georg, die nach dessen Regierungsantritt 1656 auch die Vorherrschaft in der Hofkapelle übernahmen. Mary Frandsen hat in aller Ausführlichkeit die musikalischen Entwicklungen und auch konfessionell mitbedingten Kontroversen der seinerzeitigen Dresdner Kapellszene beschrieben,¹⁰ die sich auch in der polemischen Leichenpredigt widerspiegeln, die der Hofprediger Martin Geier 1672 bei Schütz Begräbnis hielt.¹¹ Albrici und Peranda waren Mitte des

⁸ Auf die Relevanz dieser Erwähnung für den Provenienzzugang der Berliner (Bachschen) Quellen der Messe hat bereits Peter Wollny im Vorwort seiner Ausgabe (siehe Anm. 5) der *Missa in a* hingewiesen. Das Beispiel ist abgedruckt bei Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, hg. von Peter Benary, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung 2), 145. Im Kern geht es dabei um die Folge einer verminderten sowie einer reinen Quinte in benachbarten Stimmen (T. 45/46 des Gloria), die bei Walther dadurch gerechtfertigt wird, dass Bass und Tenor (Canto II) kurzzeitig ihre Stimmführung tauschen. Tatsächlicher struktureller Grund der Bassführung dürfte jedoch die quasi-ostinate Konzeption des Basses sein.

⁹ Vgl. Wolfram Steude, „Die Markuspasion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig“, *DJbMw* 14 (1970), 96–116.

¹⁰ Mary E. Frandsen, *The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660–1680* (Diss. University of Rochester, 1996), Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 1997; Dies., *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, New York: Oxford University Press, 2006.

¹¹ Martin Geier, *Die köstlichste Arbeit [...]*, Dresden: Andreas Löffler, 1672, Neudruck in: Eberhard Möller, Friedrike Böcher und Christine Haustein (Hgg.), *Ihr sollet Schatz und nicht mehr Schütze heissen. Gereimtes und Ungereimtes über Heinrich Schütz – Eine Quellensammlung 1613–1834*, Altenburg: Reinhold, 2003 (Köstritzer Schriften 3), 249–269. Dabei ging es neben der von Geier monierten „span=neue(n) sing=art“ mit ihrer „hüpfperliche(n) manier zu singen“ auch um die Nähe dieser Kompositionsweise zur katholischen Kultur sowie im Hintergrund auch um die Frage der Mitwirkung von Kastraten in der Hofkirchenmusik, die bereits Schütz empört hatte. Als Katholiken lebten sowohl Peranda als auch seine italienischen Kollegen wie Albrici in Dresden in der Diaspora, was dazu führte, dass Perandas Leichnam nach seinem Tod im Januar 1675 bei grimmiger Kälte über Land zum Friedhof des Klosters Marienstern in der Lausitz gebracht wurde, das aufgrund von Sondervereinbarungen bei der Übergabe der früher habsburgisch-böhmischen Lausitzen an Kursachsen 1635 katholisch geblieben war.

17. Jahrhunderts weithin berühmte und vielerorts verbreitete Komponisten, die nicht nur in der Dresdner Hofmusik lange Jahre den Ton angaben. Peranda etwa galt noch Johann Mattheson als „Affecten-Zwinger“ – ein Diktum, das es im Zusammenhang mit der Betrachtung seiner Kompositionsweise zu diskutieren gilt.¹² Auch wenn ein datierter Aufführungsbeleg fehlt, so kann doch kaum ein Zweifel daran bestehen, dass die von uns betrachtete Messe im Dresdner Hofgottesdienst dargeboten wurde, und zwar vermutlich in der Version der *Missa in a*, die deshalb auch von Seiten des Entstehungskontextes her als frühere Fassung gelten darf.¹³

Irgendwann vor Juli 1671 muss Peranda seine *Missa brevis* massiv überarbeitet haben. Nach allem, was wir dank der Forschungen von Jiří Sehnal und anderen wissen, war die Kapelle am Fürstbischöflichen Hof in Kremsier ohne weiteres in der Lage, eine so großbesetzte Komposition wie die *Missa Beatae Agnetis* darzubieten.¹⁴ Der Agnestag wurde im 17. Jahrhundert wohl am 6. März begangen;¹⁵ warum ausgerechnet die Kremsierer Messe nach der Heiligen Agnes benannt ist, die als Gründerin des Prager Ordens der Kreuzherren vom Roten Stern eher dort verehrt wurde, die Prager Fassung aber dem heiligen Joseph gewidmet wurde, muss zunächst offenbleiben.¹⁶ Da regelmäßige Kontakte

¹² Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg, 1740, Nachdruck Kassel und Basel: Bärenreiter, 1969, 18. Um diese Einschätzung nachvollziehen oder auch kritisieren zu können, bedürfte es einer Gesamtsicht von Perandas Schaffen, die angesichts der keineswegs abgeschlossenen Erschließung seiner Werke gegenwärtig noch kaum möglich ist. Der allzu naheliegende Vergleich mit dem stilistisch gänzlich anderen Werk von Schütz wird angesichts der häufig stark abweichenden Textgrundlagen beider Meister sowie ihres immensen Generationsunterschiedes dabei kaum weiterführen. Gegenüber dem berühmten Albrici dürfte Peranda jedenfalls der etwas tiefgründigere und auch mutigere Tonsetzer gewesen sein.

¹³ Die von Frandsen ausgewerteten Diarien sind nur für ausgewählte Zeiträume erhalten und es gibt häufiger Einträge, die die Darbietung nicht näher spezifizierter Ordinariumssätze belegen. Vgl. Frandsen, *The Sacred Concerto* (wie Anm. 10), 59–99; ein konkretes Beispiel etwa auf Seite 69. Da im evangelischen Gottesdienst in der Regel nur *Missae breves* dargeboten wurden, ist hier vor allem an die in Form der *Missa in a* erhaltene Fassung zu denken. Zu den für die Fassungschronologie relevanten Argumenten, die sich auf die merkliche Weiterentwicklung des Materials beziehen, siehe unten.

¹⁴ Jiří Sehnal, „Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier“, *KmJb* 51 (1967), 79–123; siehe auch: Paul Nettel, „Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn von Olmütz“, *ZfMw* 8 (1921), 485–496. Im Bestand der Musikaliensammlung befanden sich zahlreiche Kompositionen dieser Dimension oder sogar noch größerer Besetzung. Vgl. dazu: Sehnal und Pešková, *Caroli de Liechtestein-Castelcorn* (wie Anm. 6).

¹⁵ Vgl. Jaroslav Polc, *Agnes von Böhmen 1211–1282. Königstochter, Äbtissin, Heilige*, München: Oldenbourg, 1989 (Lebensbilder zur Geschichte der böhmischen Länder 6), 188–189.

¹⁶ Vgl. zur Bedeutung des Agnes-Kultes bei den Kreuzherren: Willy Lorenz, *Die Kreuzherren mit dem roten Stern*, Königstein im Taunus, 1964 (Veröffentlichungen des Königsteiner Institutes für Kirchen- und Geistesgeschichte der Sudetenländer e.V. 2).

Dresdener Meister nach Kremsier nicht nachweisbar sind,¹⁷ die beiden im Fürstbischöflichen Archiv erhaltenen Messabschriften aber auf 1671 und 1672 datiert sind, ist es naheliegend, die Überlieferung der Messe in Böhmen bzw. Mähren mit Perandas Abwesenheit von Dresden und seiner Italienreise von 1670/71 in Zusammenhang zu bringen.¹⁸ Dass der Kremsierer Stimmensatz trotz etlicher bedenklicher Kopierfehler als Aufführungsmaterial intendiert war, kann hingegen wohl als sicher gelten.¹⁹

III.

Bevor es nun um den Vergleich der ‚Berliner‘ und ‚Kremsierer‘ Fassung der Messe gehen soll, ist es unerlässlich, nochmals einen reflektierenden Zwischenschritt zu vollziehen. Eine Theorie der Bearbeitung musikalischen Materials, die als normbildender Rahmen für derartige Untersuchungen herangezogen werden könnte, scheint es im 17. Jahrhundert als der Wirkungszeit Perandas zumindest in ausgearbeiteter Form nicht gegeben zu haben, wenn man von der in Lehrschriften wiederholt vorgebrachten Empfehlung absieht, sich an guten Meistern und Mustern zu orientieren und diese möglichst an Kunsthaftigkeit zu überbieten.²⁰ Eine Theorie des Werkes im 17. Jahrhundert kann deshalb nur eine praktische und empirische sein, die ihre Kriterien aus den musikalischen Quellen selbst gewinnt.

Tatsächlich verfügen wir über vielfältige Informationen aus der musikalischen Praxis, die gerade für das 17. Jahrhundert den Eindruck einer Epoche erwecken, in der im Umgang mit gedruckten und ungedruckten musikalischen Vorlagen nahezu alles möglich war. So hat etwa Michael Praetorius in seinem *Syntagma*

¹⁷ Die Kremsierer Sammlung enthält zwar noch zwei weitere Kompositionen Perandas – eine ähnlich großbesetzte Messe für 5 Concertat- und 5 Capellstimmen, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Zinken, 3 Posaunen, Violone und Orgel (361–A34) sowie das geistliche Konzert *Rorate Cherubin* für 2 Soprane, Alt, 2 Violinen und Continuo (362–A 296) – jedoch keine weiteren Stücke Dresdener Provenienz, etwa des weit verbreiteten Albrici. Auffällig ist ebenfalls, dass alle drei Peranda-Abschriften nachweislich oder wahrscheinlich aus den Jahren 1670–72 stammen, was eher auf ein occasionelles Interesse Vejvanovskys denn auf langjährige Arbeitskontakte wie im Falle seiner Wiener oder Salzburger Vorlagenlieferanten deutet.

¹⁸ Vgl. dazu Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries* (wie Anm. 10), 58–59. Ob man das Vorhandensein der Abschriften in Kremsier allerdings als Beleg für einen Aufenthalt am dortigen Hof heranziehen kann, dürfte fraglich sein. Von Dresden aus führte Perandas Italienreise mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit über das nahe Prag, kaum jedoch über das entlegene Kremsier. Auch sind die dortigen Peranda-Musikalien eben keine Autographen, sondern Abschriften des Kapellmeisters Vejvanovsky, der seine Aufführungsmaterialien aus vielfachen Quellen bezog.

¹⁹ Vgl. zur aus heutiger Sicht sehr beschränkten Probenpraxis der Zeit und damit zur prinzipiellen ‚Vereinbarkeit‘ stark fehlerhafter Aufführungsmaterialien mit dennoch realisierten Darbietungen Rudolf Walter, „Direktionsstimmen in der katholischen Kirchenmusik des 17./18. Jahrhunderts, vornehmlich in den Kernländern Österreichs, Böhmen und Schlesien“, *Musik des Ostens* 11 (1989), 139–152.

²⁰ Vgl. dazu Peter Wollny, „Schöne italienische musicalische Kunststücke uf teutzschem Boden – Über das Komponieren nach dem Dreißigjährigen Krieg“, *BjBHM* 32 (2008), 31–66, insb. 35.

Musicum sowie in den Vorreden und Stückeinleitungen zahlreicher seiner Sammlungen wie etwa der *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* von 1619 ein kaum überschaubares und auch in der heutigen Alte-Musik-Praxis noch keineswegs ausgeschöpftes Arsenal an Ausführungs- und Besetzungsvarianten hinterlassen.²¹ Man könnte angesichts dieser vom Komponisten ausdrücklich gewährten Freiheit fast den Eindruck gewinnen, dass Praetorius' Stücke weniger als abgeschlossene Werke denn als Materialien zur aufführungspraktischen Realisierung anzusehen sind. Doch ist Vorsicht geboten: Praetorius selbst verwendet ebendiese Kompositionen der *Polyhymnia* von 1619 wiederholt als konkrete Beispiele in seinem *Syntagma musicum*, behandelt sie also aller Flexibilität zum Trotz im Kern als durch den Druck fixierte Einheiten und damit zitierbare Werke, wie sich umgekehrt die Kompositionen der *Polyhymnia* nach dem System der „mancherley Arten und Manieren“ des dritten Bandes des *Syntagma musicum* anordnen lassen. Praetorius war insofern sowohl ein seine eigene Praxis beschreibender Theoretiker wie der Propagandist eines modernen Darbietungsstils, dem er mit exemplarischen Kompositionen zum Durchbruch verhelfen wollte. Man kann es von daher auch umgekehrt sehen: Es handelt sich bei diesen vom Komponisten vorgeschlagenen oder zumindest eingeräumten Varianten um alternative Lösungen sozusagen auf einer Stufe der Stückentwicklung, mit denen ein geschickter Impresario – und ein solcher war der an den verschiedensten Höfen engagierte Praetorius zweifellos – die Modalitäten einer Veränderung unter den unterschiedlichsten Bedingungen gleichsam vorgab. Etwas, das auch Heinrich Schütz und andere Tonsetzer ausweislich ihrer Vorreden immer wieder versucht haben. In diesem Sinne würde dergestalt präsentierten Kompositionen entgegen dem ersten Eindruck sogar ein ausgemachter Werkcharakter zukommen, den ihr Autor durch die Bereitstellung aller nur erdenklichen Varianten vor anderen, eben nicht autorisierten Verstümmelungen zu schützen gedachte. Es handelt sich sozusagen um *ein Werk*, das allerdings von Anfang an *in mehreren Versionen* vorliegt.

Auch zur Bearbeitungspraxis von Vorlagen durch andere Musiker, bei denen eine unmittelbare Kontrolle durch den Autor nicht gewährleistet war, gibt es vielfältiges Material, das vermutlich noch umfangreicher wäre, würde man sich des Schaffens zahlreicher vermeintlicher ‚Kleinmeister‘ ähnlich aufwendig annehmen wie desjenigen der ‚gesamtausgabenwürdigen‘ Komponisten. So hat Peter Wollny jüngst deutsche Bearbeitungen italienischer Vorlagen nach dem Dreißigjährigen Krieg vorgestellt und dabei auf das Aneignungsmodell der *aemulatio*, des Zurückzahlens mit Zinsen, verwiesen.²² Markus Rathey hat sich mit Christoph Kittels Adaptionen von Werken Schütz' beschäftigt, Thomas

²¹ Zu denken wäre dabei an selbstverständliche Dinge wie das Herausziehen einer Capella fidicina aus dem Generalbass oder die Ergänzung eines vollständigen Trompetenchors aus einer Prinzipalstimme, aber auch an die Simplex-Diminutus-Varianten, die empfohlene Hinzufügung von Symphonien und vieles mehr.

²² Vgl. dazu Wollny, *Über das Komponieren* (wie Anm. 20).

Drescher mit Bearbeitungen und der aufführungspraktischen Variabilität von Violinwerken des süddeutsch-österreichischen Repertoires.²³

Dabei kristallisiert sich ein weites Spektrum an möglichen Eingriffen in vorgängiges fremdes Material heraus, bei dem der Übergang zwischen aufführungspraktischer Einrichtung und kompositorisch-struktureller Neubestimmung fließend ist, wobei sich regions- und repertoireübergreifend gewisse Grundtypen herausarbeiten lassen. Barbara Wiermann etwa hat in ihrer Beschäftigung mit den Einrichtungen von Werken fremder Meister, die Kantor Michael Büttner an der Breslauer Kirche Maria Magdalena im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts vornahm, folgende Typen von Eingriffen unterschieden:

- kleinere Eingriffe und Korrekturen
- Hinzufügung von Sinfonien, instrumentalen Zwischenspielen und überhaupt Instrumentalstimmen zu reinen Vokalwerken
- Hinzunahme ergänzter vokaler Capellen für Tutti-Stellen bzw. zur Stärkung eines mehrchörigen Elementes
- Strukturelle Angleichungen und Umgestaltungen.²⁴

Eine zentrale Erkenntnis von Wiermann ist, dass sich die Eingriffe von fremder Hand schon aus Gründen der Praktikabilität im Grunde immer auf das für den verfolgten Zweck unmittelbar Notwendigste beschränkten. Hinsichtlich der strukturellen Eingriffe beobachtete sie vor allem eine eindeutige Tendenz zur Vereinfachung. Die in diesem Zusammenhang häufig anzutreffende Vergrößerung der Besetzung geht also gerade nicht mit einer Zunahme der kompositorischen Ambition und Differenziertheit einher, eine Erkenntnis, die für die Diskussion der wesenhaften Urheberschaft Perandas an der ‚Kremsierer‘ Fassung unserer Messe noch von Bedeutung sein wird.

Ein deutlich anderer Befund müsste sich ergeben, wenn man der Frage nachgeht, wie sich in der Werkstatt eines Komponisten selbst und im Dialog mit Aufführenden sowie als Reaktion auf konkrete Aufführungsbedingungen die Genese und Weiterentwicklung eines Stückmaterials vollzogen haben könnte. Dazu bietet sich erneut Perandas älterer Kollege Heinrich Schütz für eine Fallstudie an, da es zu ihm wohl umfangreichere Quellenforschungen als zu den meisten Komponisten der Zeit gibt und er aufgrund seines langen Lebens sowie seiner privilegierten Position in der Lage war, teils sogar mehrfache Editionen einzelner seiner Werke zu veranlassen. Diese können dann auch als unterschiedliche Stadien der Beschäftigung des Komponisten mit dem

²³ Markus Rathey, „Christoph Kittels Bearbeitung von Schütz' *O süßer Jesu Christ* (SWV 427) – Funktion und Anspruch“, *Schütz-Jahrbuch* 28 (2006), 141–155; Thomas Drescher, *Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert*, Tutzing: Hans Schneider, 2004, insb. 197–227.

²⁴ Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 14), 356–372.

Material interpretiert werden, ohne dass der analytische Befund durch eine unübersichtliche Quellenlage oder die mögliche Einwirkung weiterer Mitwirkender verunklart wird. Die Untersuchung einer Reihe in zwei Druckfassungen bzw. gesicherten Quellen überlieferter Werke leitete dabei zu folgenden Erkenntnissen:²⁵

- Es gibt tatsächlich einen Bereich des fließenden Übergang von Einrichtung zu Bearbeitung, der etwa den Austausch von Instrumenten und Stimmlagen oder das Ausschreiben einer *capella fidicina* aus dem Generalbass betrifft und damit die bereits von Praetorius beschriebenen Techniken und Muster umfasst.
- In den betrachteten Beispielen bleiben meist die Tonart, Continuoführung und Abschnittsstruktur erhalten; die Einarbeitung von Veränderungen geschieht eher vertikal (Positionswechsel bzw. Stimmtausch innerhalb der Harmonie, Vergrößerung des herangezogenen Apparates) als horizontal (im zeitlichen Ablauf des Stückes).
- Obligate Instrumentalstimmen werden in ihrer Substanz nur selten modifiziert, da der von ihnen ausgefüllte Kernsatz (Triosatz) meist konstitutiv für das Stück ist. Die jederzeit mögliche Auffüllung mit Mittelstimmen wird davon nicht berührt.²⁶
- Veränderungen werden auf diejenigen Teile beschränkt, die aufgrund der modifizierten Besetzung etc. mehr oder minder zwingend angepasst werden mussten. In sich stimmige Teile einer kleinbesetzten Vorlage werden möglichst unverändert übernommen und erfüllen im neuen Zusammenhang die Funktion kontrastierender Abschnitte mit reduzierter Stimmenzahl.

Wenngleich die Betrachtung der Schütz'schen Bearbeitungspraxis zeigt, dass in den Händen eines Meisters auch kleinere Retuschen das Klangbild eines

²⁵ Herangezogen wurden dabei folgende Kompositionen: „Das ist je gewißlich wahr“ in der Fassung der 1631 gedruckten Begräbnismusik für Johann Hermann Schein (SWV 277) sowie in der Version der Nr. XX der *Geistlichen Chormusik* 1648 (SWV 388); „O Herr, hilf“ in der Version der *Kleinen Geistlichen Konzerte I* von 1636 (SWV 297) sowie der *Symphoniae Sacrae III* von 1650 (SWV 402); „Der Herr ist mein Hirt“ und „Mein Sohn, warum hast Du uns das getan“ jeweils in der handschriftlich überlieferten Kasseler Frühfassung von 1649/50 sowie nach Lesart der *Symphoniae Sacrae III* von 1650 (SWV 398 und 398a sowie 401 und 401a). Als ergänzendes Vergleichsmaterial wurde genutzt: Samuel Scheidt, „Herzlich tut mich erfreuen, die liebe Sommerszeit“ in der Version der 1635 gedruckten *Lieblichen Kraftblümlein* sowie des IV. Teils der *Geistlichen Konzerte* (gedruckt 1640).

²⁶ Eine wahlweise Instrumentalbesetzung a 5 oder a 3 ist in Concerten und auch Instrumentalsammlungen des 17. Jahrhunderts keineswegs eine Seltenheit. Insofern war die Besetzung und Ausführung der Mittelstimmen häufig freigestellt, wenn auch der Autor eine vollstimmige Ausführung bevorzugt haben wird.

Werkes nicht unwesentlich zu verändern vermögen,²⁷ so lässt sich eine echte Weiterentwicklung im Sinne der von Peter Wollny als *aemulatio* bezeichneten Annäherungsweise nur in wenigen Fällen nachweisen, die Schütz überdies explizit kenntlich gemacht hat und die sich auch nicht auf eigenes Material, sondern auf Vorlagen anderer Meister wie Monteverdi und Grandi beziehen.²⁸

Insgesamt lassen die anhand der Überarbeitungspraxis im Werk von Heinrich Schütz gemachten Beobachtungen den Schluss zu, dass auch im Umgang eines Komponisten mit seinen eigenen Vorlagen Eingriffe normalerweise eher in beschränktem Umfang erfolgten, wobei die Frage zunächst offenbleiben muss, ob sich dies mit dem Stilwandel und Generationsbruch in der Mitte des 17. Jahrhunderts veränderte.

IV.

Kommen wir zu den beiden Versionen der Messvertonung Perandas. Anhand der Tabelle im Anhang, die sämtliche Abschnitte der beiden Fassungen, ihren Umfang, ihre Besetzung sowie den jeweiligen Satztyp und stilistischen Zuschnitt synoptisch gegenüberstellt, lassen sich Art und Richtung der Bearbeitung bzw. Übernahme des Materials überblicksartig erkennen. Dieser Vergleich war natürlich nur für Kyrie und Gloria möglich, da die Ausweitung der *Missa brevis* hin zu einer Vollmesse selbst einen tiefgreifenden Bearbeitungsschritt darstellte. Ganz ähnlich wie bei den Werkfassungen von Schütz sowie weitgehend entsprechend den Beobachtungen von Wiermann²⁹ ließen sich dabei wiederum vier Typen von Eingriffen feststellen:

- Durchsichtskorrekturen und Varianten
- Anreicherung, Neubesetzung und Umdisponierung
- Angleichung und Vereinheitlichung
- Neukomposition

Zur *ersten Kategorie* gehören viele kleinere Korrekturen und Lesartendifferenzen, wie sie typischerweise im Ergebnis einer Durchsicht zustandekommen. Das beginnt beim Ausschreiben von Verzierungen. So ist etwa die kleine Änderung im Takt 44, Zählzeit 1 des Gloria keine echte Korrektur, sondern

²⁷ Siehe dazu den veränderte Schlussabschnitt der Motette *Das ist je gewißlich wahr* in der 1648 gedruckten zweiten Fassung, der mit der Rücknahme einer in der Erstfassung wahrscheinlich als Hommage an den Personalstil des verstorbenen Johann Hermann Schein angelegten kleinteiligen Passage einen Zugewinn an Gravität mit sich brachte.

²⁸ So sind *Es steht Gott auf* SWV 356 sowie *O Jesu süß, wer dein gedenkt* SWV 406 Neukompositionen nach Bestandteilen zweier Madrigale von Monteverdi bzw. nach dem Konzert *Lilia convallium* von Allessandro Grandi. Vgl. dazu u. a.: Gerald Drebes, „Schütz, Monteverdi und die ‚Vollkommenheit der Musik‘: *Es steh Gott auf* aus den *Symphoniae sacrae* II (1647)“, *Schütz-Jahrbuch* 14 (1992), 25–55.

²⁹ Vgl. S. 80 sowie Anm. 24.

ein hinzugefügter *accento*.³⁰ Hier hat der Komponist eine Stelle, die trainierte Sänger von selbst verziert hätten, in seiner zweiten Fassung ausgeschrieben.

Missa in a

ad - o - ra - mus te

Missa B. A.

ad - o - ra - mus te

Dies ist sicher ein Beispiel für den Bereich der bloßen aufführungspraktischen Einrichtung und könnte ein Argument dafür sein, dass es sich bei der *Missa Beatae Agnetis* um eine ‚Exportversion‘ handelte: vermutlich rechnete Peranda nicht damit, dass die auswärtigen Sänger die verfeinerte Vortragsweise, die ihm als professionellem Vokalist selbst vertraut war, beherrschten.³¹ Zuweilen werden einzelne Stellen durch scheinbar nebensächliche Veränderungen auch gänzlich neu profiliert. Dies gilt etwa für die Neufassung des Fugenthemas „Propter magnam gloriam tuam“, bei der Peranda nur einen einzigen Ton austauscht und zusätzlich eine Punktierung einfügt, was der gesamten Phrase jedoch zu einer deutlich schlagkräftigeren Deklamation verhilft:

Missa in a

Prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am;

Missa B. A.

Prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am;

Überzeugender als in der ‚Berliner‘ Fassung wirkt auch die Verteilung der Textglieder zu Beginn des Gloria der *Missa Beatae Agnetis*. Die Wiederholung der gesamten Textphrase „Et in terra pax hominibus“ statt des zergliederten „Et in terra pax – Et in terra pax – pax – pax hominibus“ erweist sich dabei als die kompaktere Lösung:

Missa in a

Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax, pax, pax,

Missa B. A.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus, et in ter - ra pax ho -

³⁰ Der Autor dankt Annette Gfeller (Basel) für die anregende Diskussion dieser und vergleichbarer Stellen der Messe.

³¹ Siehe dazu auch die auf ganz ähnliche Weise verzierte Notation der beiden Violinen in Takt 42 des Gloria der *Missa Beatae Agnetis* gegenüber dem Takt 44 der *Missa in a*.

In eine ähnliche Richtung weist die melodische Neugestaltung des Domine Deus in der solistische Basspartie über einem in beiden Fassungen identischen Continuo und bei beibehaltenem Rhythmus:

Basso solo

Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us,

Basso

Do - mi - ne, Do - mi - ne, Do - mi - ne De - us,

Bei all diesen Modifikationen kommt es im Kontext unserer Fragestellung weniger darauf an, welche Fassung uns oder auch Perandas Zeitgenossen letztlich überzeugender erschienen sein mag, sondern auf die grundsätzliche Einschätzung, dass Änderungen und Entscheidungen dieser Art eigentlich nur vom Komponisten selbst und kaum vom Abschreiber oder fremden Bearbeiter herrühren können. In der Regel zu tiefgreifend, um als bloße Schreibfehler durchzugehen, verändern sie doch weder den Ambitus noch den Charakter oder die Besetzung des Stückes. Insofern sich also keinerlei aufführungspraktische Notwendigkeit für sie erkennen lässt, lassen sie sich kaum anders denn als veränderte Sichtweisen und Neuprofilierungsversuche des Komponisten interpretieren.³²

Zur zweiten Kategorie der Anreicherung, Neubesetzung und Umdisponierung gehört der Einbezug von fünf zusätzlichen Bläserstimmen sowie fünf vokalen Ripienopartien, womit der Besetzungsapparat auf insgesamt 21 Stimmen nahezu verdoppelt wird. Die Hinzunahme der – allerdings kaum je eigenständig geführten – Bläser³³ erhöht zumindest die klangliche Wucht des Stückes erheblich. Was die vokalen Ripienisten betrifft, ließe sich immerhin einwenden, dass bereits in der ersten Fassung durch die gelegentlichen Solo- bzw. Tutti-Verweise implizit eine derartige Favorit- und Capellstruktur gegeben war. Anders als bei einer solchen schematischen Verdopplung, die gewiss dem Bereich des aufführungspraktischen ‚si placet‘ angehört, hat Peranda in seiner Neufassung jedoch eigenständige vokale Ripienostimmen geschrieben, die sich von den Concertatpartien an zahlreichen Stellen unterscheiden. Die Besetzung

³² Typisch für eine solche Revision durch den Komponisten scheint mir auch die fehlende Konsequenz im Detail zu sein, wie ja die Vereinheitlichung differenter Stellen erfahrungsgemäß posthumen Herausgebern häufig mehr am Herzen liegt als den Tonsetzern selbst. Das Domine Deus ist für diese Herangehensweise charakteristisch, insofern die obengenannte Neugestaltung vor allem am Beginn von Abschnitten erfolgt, während im weiteren Verlauf oft vieles und gerade auch Parallelstellen unkorrigiert bleiben.

³³ Dass diese Stimmen auf dem Titelblatt der Messe dennoch als *in concerto* bezeichnet werden, ist höchstens besetzungsmäßig korrekt, da diese Stimmen nicht nochmals verdoppelt werden und sie auch nicht jeweils sklavisch einer Vokalpartie folgen. Strukturell ist sie jedoch eher irreführend.

ist insofern nicht nur erweitert, sondern es ist auch eine andere Konzeption der beteiligten Klangkörper verwirklicht worden. Zu den als Soli mit gelegentlicher Tutti-Verstärkung konzipierten Vokalistinnen und dem Streicherchor der ersten Fassung treten in Gestalt der Bläser ein echter Ripienchor bzw. eine instrumentale ‚Capella‘ im Sinne der ersten Bedeutung des Wortes bei Praetorius³⁴ sowie ein teilweise eigenständiger zweiter Chor an Vokalstimmen, der die gesungenen Concertatstimmen weder einfach verdoppelt noch sie in Richtung eines alternierenden Doppelchores profiliert. Im Grunde liegt hier eine eigenständige Strategie vor, so dass man mit Blick auf die Faktur der Komposition sagen könnte, dass Peranda seinen Concertatstimmensatz in höchst kunstvoller, aber auch eigenwilliger Weise ‚orchestriert‘ hat. Als Beispiel dafür mag der Beginn des Gloria der zweiten Fassung dienen, in dessen zweitem Takt das *f* als dominante Klangkrone des Vokalkörpers von keiner der nominellen Concertatstimmen, sondern vom Canto Secundo Ripieno gesungen wird (dies gilt auch für die markante Quinte *e* des ersten Taktes). (Siehe Bsp. 5 auf Seite 86).

Durch die Ausweitung und massive Auffüllung des Vokalklangs sowie die zugefügten Bläser hat Peranda die in der Berliner Fassung noch deutlich wahrnehmbare Funktion der hohen Streicher als eines zweiten Chores ein Stück weit entwertet – offenbar strebte er nun stattdessen einen stellenweise extrem dichten und vollen Gesamtklang an.

Andererseits hat Peranda die fünf Streicherstimmen der Vorlage unter Auslassung einer Viola auf vier reduziert, was er im Detail mit viel Geschick meistert.³⁵ Dieser ausgedünnte Streichersatz wird im Sinne eines reicheren Gepräges und einer größeren Abwechslung und Abschnittsdifferenzierung durchgestaltet: Während in der ersten Fassung ausschließlich die beiden Violinen die Soloabschnitte begleiten, treten jetzt zusätzlich auch alle vier Streicher oder die Violen allein in Erscheinung. Fungierten in der ersten Fassung also allein die Violinen als obligate Instrumente außerhalb der vollstimmigen Abschnitte und agierten die Mittelstimmen der Violen nur als Ripieno im Tutti, so ist jetzt der gesamte Streicherchor zu einem farbigen Klangträger avanciert. Peranda nutzt damit im Zuge seiner Revision des Materials das von ihm geforderte Instrumentarium viel besser aus – ein eindeutiger Fall von kompositorischer Weiterentwicklung.³⁶

³⁴ Siehe dazu: Michael Praetorius, *Syntagma musicum. Tomus tertius*, Wolfenbüttel 1619, Nachdruck Kassel und Basel: Bärenreiter, 1988, 133–135. Perandas Konzeption des Bläserchors sowie der Streicher in den Tutti-Passagen entspricht in gewisser Weise fast einer Vermischung der ersten und dritten Bedeutung des Wortes *capella* bei Praetorius.

³⁵ Wie der Blick auf zahlreiche großbesetzte Werke des Kremsierer Bestandes zeigt, die ebenfalls drei Violenstimmen aufweisen, war der Verzicht auf eine Violenstimme keineswegs eine für die dortigen Verhältnisse typische aufführungspraktische Notwendigkeit. Sie sollte also nicht vorschnell dem Kopisten Vejvanovsky zugewiesen werden.

³⁶ Gerade das fast überlange Domine Deus wird durch den Wechsel der Klangfarben wirkungsvoll belebt, da nun mit den Gesangssolisten zugleich die Begleitinstrumente wechseln.

Als Beispiel für die umfassende Neudisponierung eines Satzabschnittes bei weitgehend beibehaltener Musik möge das Quoniam dienen. In der ersten Fassung entspricht der Abschnitt eher einem Konzertieren der beiden Soprane und des Basses mit Violinritornellen, in dem die einzelnen Stimmen und Satzdimensionen relativ eng zusammenwirken (die drei Vokalstimmen schließen häufiger aneinander an, die Violinen begleiten den Continuo). Anders in der ‚Kremsierer‘ Fassung: Hier handelt es sich eindeutig um ein dreichöriges Konzert, bei dem die Teilensembles der Soprane und des Basso continuo, des Basso solo und Basso continuo sowie die jetzt fünfstimmigen Streicher mitsamt Continuo konsequent alternieren, und die drei Singstimmen erst ganz am Ende zu einem einzigen Textblock „Tu solus Altissimus“ zusammen treten, der sich wirkungsvoll zum folgenden „Jesu Christe“-Tutti hin steigert. Peranda hat für diesen Effekt extra den Bass aus einigen Passagen herausgeschrieben und sogar auf das Streichernachspiel des Abschnittes verzichtet – auch dies entspricht sicher keiner bloßen aufführungspraktischen Einrichtung, sondern konstituiert eine veränderte und dabei durchaus reifere Konzeption.

Bsp. 6a: *Missa in a*

232

VI. I

VI. II

Cant. I

ctus. Tu so - lus, so - lus Do-mi-

Cant. II

ctus. Tu so - lus, so - lus Do-mi-

Basso

Bc.

6 b 4 #

235

nus, tu so - lus, nus, tu so - lus, so - tu, tu so - lus San - ctus,

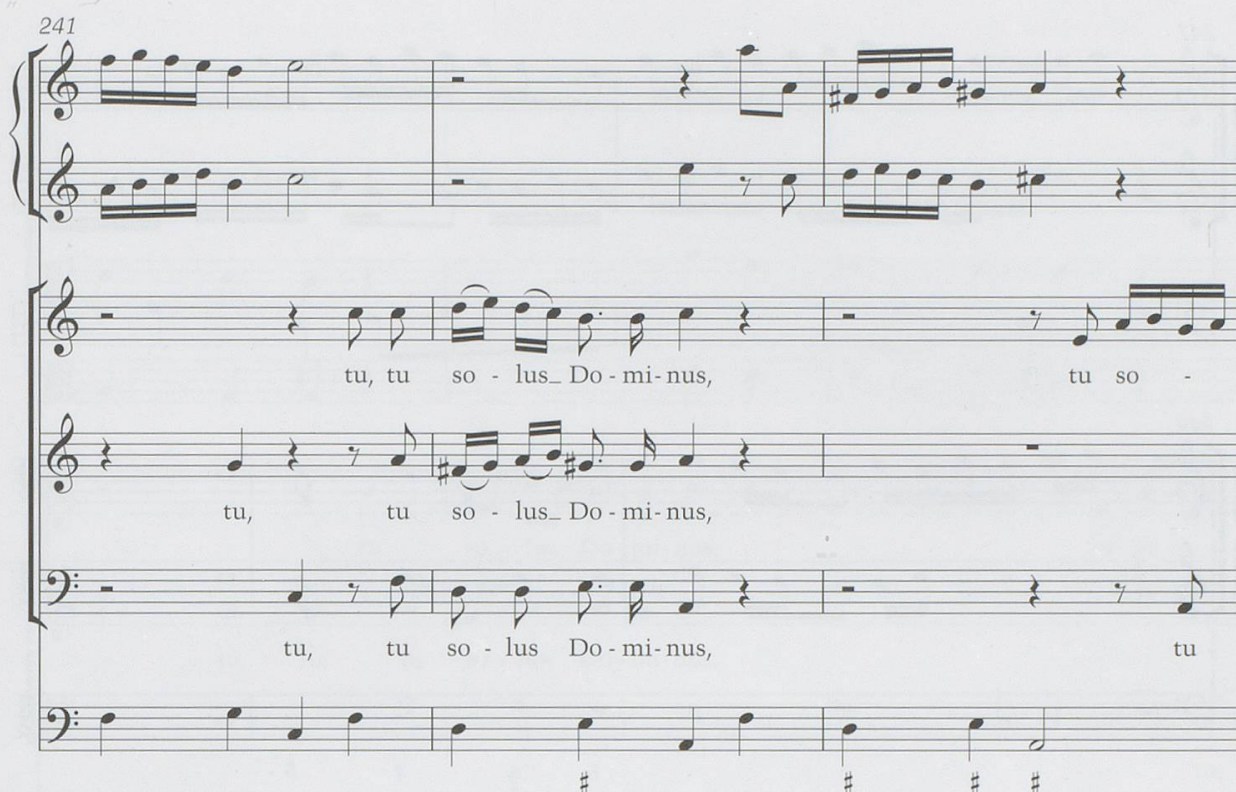
6 # 6 #

238

so - lus Do - mi - nus, tu, tu sol - lus San - ctus, lus Do - mi - nus, tu so - lus San - ctus, tu, tu so - lus San - ctus,

6 6 4 # 6

241



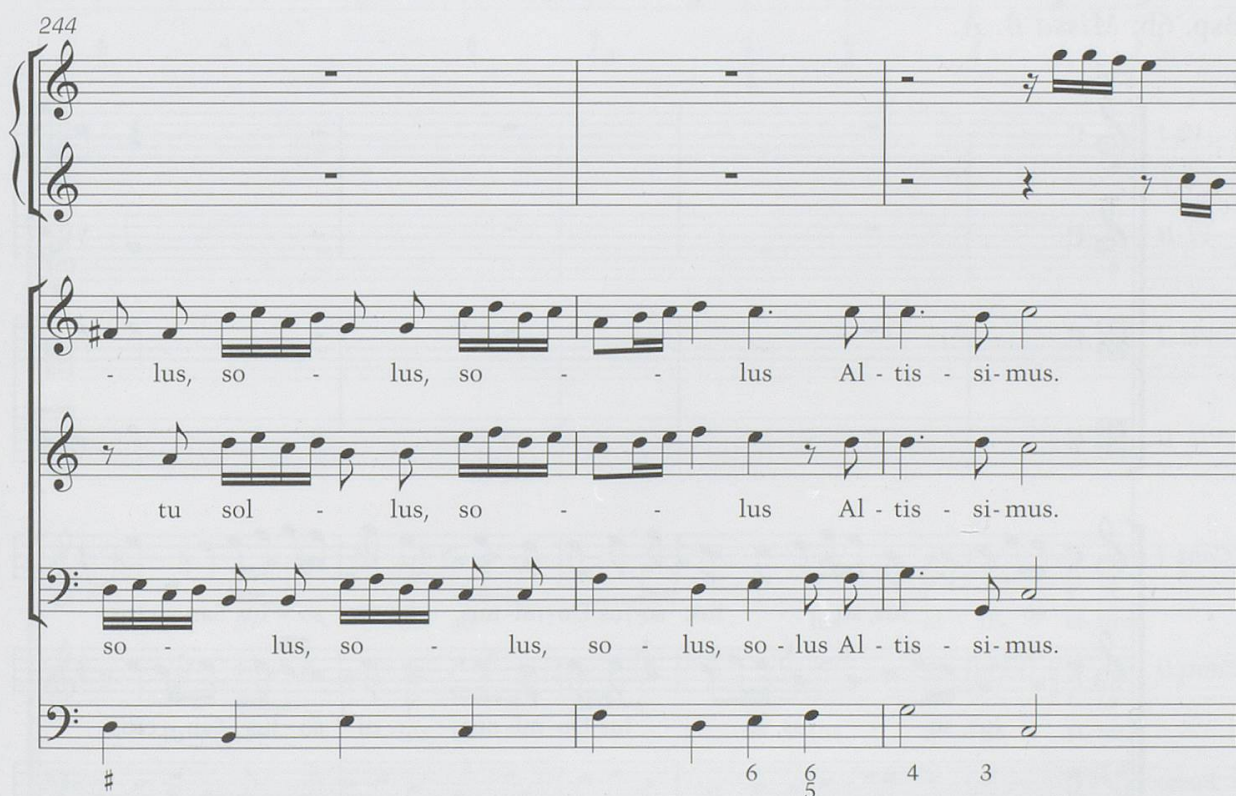
tu, tu so - lus_ Do - mi - nus, tu so -

tu, tu so - lus_ Do - mi - nus,

tu, tu so - lus Do - mi - nus, tu

#

244



- lus, so - lus, so - lus Al - tis - si - mus.

tu sol - lus, so - lus Al - tis - si - mus.

so - lus, so - lus, so - lus, so - lus Al - tis - si - mus.

6 6 4 3

247

249

Bsp. 6b: Missa B. A.

230

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Cant. I

Cant. II

Basso

Org.

so - lus, so - lus, so-lus Do-mi-nus, tu, tu so - lus San - ctus,

- lus, so - lus, so - lus Do-mi-nus, tu so lus San - ctus,

6 6 4 3 6 6 5 4 3 6

233

tu so - lus Do - mi - nus, tu so -

tu, tu, tu so - lus Do - mi - nus,

tu

6 5 4 3 6 5 4 3 6 5 4 3 8 7

236

- lus, so - lus, so - - - lus al - tis - si - mus.

tu so - lus, so - - - lus al - tis - si - mus.

so - lus, so - lus, so - lus, tu so - lus al - tis - si - mus.

6 b 6 6 5 4 3

Gloria

Miss in a

M. B. A.

Credo

M. B. A.

Sanctus

M. B. A.

Agnus

M. B. A.

Hinzu kam die umfassende Durchkontrapunktierung des Satzgebildes, die sozusagen selbst einen Eingriff darstellt, der zugleich auf ein insgesamt höheres Niveau an Kunsthaftigkeit wie auf ein homogeneres Erscheinungsbild der gesamten Komposition abzielt.

Anhand der Modifikation des „Laudamus“-Soggetto lässt sich beispielhaft zeigen, wie in der Werkstatt des bearbeitenden Komponisten Änderungen des ersten Typus mit solchen der Kategorien zwei und drei zusammentreffen. (siehe Bsp. 8a und 8b auf S. 94–97)

22

VL. I

VL. II

Sopr. I

Sopr. II

B. c.

p *f*

Lau - da - mus

lau - da - mus

6 7 4 # 6 7 5

27

Sopr. I

Sopr. II

B. c.

te, be - ne - di - ci - mus te,

te, be - ne - di - ci - mus te,

6 4 4 # 4 6 6 4 5 4 #

31

VL. I

VL. II

Sopr. I

Sopr. II

B. c.

p *f*

ad - o -

6 6 7 5 4 #

35

Sopr. I

Sopr. II

B. c.

ra - mus, ad - o -

ad - o - ra - mus, ad - o -

#

22

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Cant. I

Cant. II

Org.

lau - da - mus

lau - da - mus

7 6 4 3 6 7 3

26

Cant. I

Cant. II

Org.

te, be - ne - di - ci-mus te,

te, be - ne - di - ci-mus te,

6 4 6 5 # 4 4 # 6 5 6 5 4 # 3 b 4 5 6 2

Zunächst handelt es sich um eine Überarbeitung der melodischen Gestalt. Beide Versionen sind für sich überzeugend, wobei die erste Fassung etwas konventioneller wirkt. Bei der zweiten lässt sich jedoch sehr gut sehen, wie eine Änderung die nächste einerseits nach sich zieht, andererseits aber auch ermöglicht. Peranda hat die melodische Linie zur Oktave hin verlängert und sie von einer bloßen Spielfigur (eine Art *grosso* oder *circulatio* mit der oberen Nebennote) in eine echte Geste verwandelt. Dies musste er aus Gründen der imitatorischen Korrektheit dann aber auch dem zweiten Sopran zugestehen, womit sich die gesamte Passage verlängerte. Dabei war angesichts des neuen, raumgreifenderen Designs der Linie die kompositorisch schwierigere Aufgabe einer Stimmkreuzung zu lösen, was im Ergebnis dazu führte, dass der zweite Sopran der ‚Kremsierer‘ Fassung sich in den Ecktönen eher dem ersten Sopran der *Missa in a* annäherte. Im Ergebnis dieser modifizierten Töne und Linienführungen veränderte sich nun aber auch die Harmonie auf den dritten Schlag der beiden ersten Takte des Soggetto: Um eine Verdoppelung der Quinte zu vermeiden, konnte Peranda es hier nicht beim a-Moll-Dreiklang belassen. Viel-

mehr wandelte er die Zählzeit 3 im Generalbass jeweils in einen Sextakkord auf *e* um. Mit dieser primär harmonisch erklärbaren Veränderung erreichte er jedoch zugleich eine Vereinheitlichung der Bassführung, die in der früheren Fassung noch zwischen akkordlich stabilen Takten einerseits sowie mit einer schweren 1 und leichten 3 versehenen trochäischen Takten andererseits changierte, jetzt jedoch durchgängig rhythmisiert wurde. Peranda hat in seiner Überarbeitung dann auch den auftaktigen Einsatz des ersten Cantus nochmals ‚leichter‘ gemacht, indem er ihm ebenso einen Sextakkord und keinen Grundklang zuordnete. Diese rhythmisch-harmonische Vereinheitlichung erhöht den latent ostinaten Charakter des Satzes und verleiht ihm damit ein Mehr an schwebender Eleganz – wie ja ostinate Bildungen in Perandas geistlichen Konzerten generell eine große Rolle spielen.³⁹

Die Verlängerung der Vokalpassage zog dann die Notwendigkeit nach sich, auch das kurze instrumentale Nachspiel proportional auszuweiten. Peranda hat diese Passage durch Hinzunahme zweier Violoncelli nicht nur klanglich aufgefüllt, was schon allein deshalb angeraten schien, weil angesichts der massiv vergrößerten Besetzung des gesamten Werkes auch die einem Soloabschnitt angemessene reduzierte Instrumentalbegleitung von der Stimmenzahl und Klangfülle her etwas größer dimensioniert sein musste.⁴⁰ Er hat das Streicherintermezzo auch verlängert, was wiederum zwei Auswirkungen hatte. Zum einen ließ sich damit die in der ersten Fassung doch etwas deplatziert wirkende faktische Generalpause in Takt 25 ausmerzen, indem nun die Singstimmen direkt in die Ultima der Streicherkadenz einsetzen, womit der unnötig stockende Verlauf flüssiger geriet. Zum anderen ermöglichte es die Verlängerung des Nachspiels, den Piano-Forte-Effekt der Stelle noch besser auszureizen und damit die Grundidee dieser Passage noch deutlicher zur Wirkung zu bringen. Genau diese Fähigkeit, einen Einfall nicht nur zu haben, sondern ihn auch wirkungsvoll auszuarbeiten, macht ja in der Musik wie auch in anderen Künsten wesentlich den Begriff der ‚Meisterschaft‘ aus, die sich durch ihren strategischen Gestaltungswillen vom bloß ‚handwerklichen Vollzug‘ absetzt. Insofern haben wir es bei der Überarbeitung des „Laudamus“-Beginns mit einer Reihe an sich geringfügiger Detailveränderungen zu tun, die jedoch in einem Kausalzusammenhang stehen und im Ganzen diese Stelle deutlich modifizieren und damit zweifellos verbessern.

Diese Änderungen auf der Mikroebene zogen auch solche auf der Makroebene nach sich, denn natürlich musste Peranda seine Neufassungen auch für den Rest des Abschnittes übernehmen und etwa das „Adoramus“ dem „Laudamus“ anpassen.

³⁹ Vgl. dazu die Stückbeispiele in Frandsen, *The Sacred Concerto* (wie Anm. 10).

⁴⁰ Während in der *Missa in a* zwei Sänger und zwei Geigen gegenüber dem vollen sechsstimmigen Streicherchor und den ebenfalls sechs Vokalstimmen als passende Solobesetzung erscheinen mussten, wäre in der späteren Version der Registerwechsel vom doppelchörigen Tutti der Bläser und Streicher hin zu zwei Violinen zu groß ausgefallen. Eine solche extreme Ausdünnung des Klangbildes konnte Peranda nur vermeiden, in dem er den Streicherchor der zweiten Fassung behutsam auffüllte.

Kommen wir mit den Neukompositionen zur tiefgreifendsten *vierten Kategorie* möglicher Eingriffe in das Material. Sie nehmen einen großen Raum in der Umarbeitung der Messe ein. Dies betrifft – das sei nochmals in Erinnerung gerufen – zunächst die Vervollständigung zu einer Vollmesse, die den Umfang der Komposition mehr als verdoppelte und ganz andere Probleme einer architektonisch-motivischen Verklammerung mit sich brachte. Innerhalb der einem unmittelbaren Vergleich mit der erheblich kürzeren Vorlage zugänglichen Teile Kyrie und Gloria hat Peranda zwar im Prinzip nur zwei, dafür aber wesentliche Abschnitte neu komponiert, die gewiss nicht zufällig am Beginn und Ende der vorherigen *Missa brevis* stehen.

Die neue Fuge des Kyrie I stellt dabei eine völlige Neuausrichtung des Abschnittes unter kontrapunktisch-konzertanten Vorzeichen dar, während der Schlussabschnitt des Gloria den ambitionierten und hochgradig artifiziellen Kontrapunkt der Vorlage durch eine ebenfalls komplexe und enggeführte, jedoch deutlich gestraffte und weniger ‚augenmusikalische‘ Version ersetzt. Hier kommt erneut der Aspekt der Vereinheitlichung ins Spiel: Während in ersten Fassung der vollständige Text über den gesamten Abschnitt in zergliederter Form und mit mehreren Soggetti nach Art einer Mehrthemenfuge behandelt wird („Cum sancto spiritu – in gloria – Dei patris – Amen“), wird in der späteren Fassung der eröffnende Textteil „Cum sancto Spiritu“ kurz blockartig abgehandelt und mit Ausnahme der breiten Schlusssteigerung dann nur noch mit zwei Themen und Texten („in gloria Dei patris – Amen“) gearbeitet. Im Ergebnis ist die Imitation nicht weniger dicht, dabei aber besser durchhörbar, sanglicher und zielstrebig (siehe Bsp. 9a und 9b auf S. 100–105).

Auch das neue Kyrie I wirkt insofern ‚moderner‘, als Peranda den etwas steif und altertümlich daherschreitenden Doppelchor der *Missa in a* in ein großangelegtes Konzert verwandelt hat. Damit vermied er im Interesse einer reichhaltigeren Großform die zu große Ähnlichkeit von Kyrie I und II und brachte zugleich die Proportionen sämtlicher Kyrie-Abschnitte ins Lot. War doch in der früheren Fassung das mit einer instrumentalen Einleitung versehene Kyrie II nahezu doppelt so lang und musikalisch deutlich gewichtiger geraten als das Kyrie I, so wirkt die Neuvertonung in dieser Hinsicht merklich ausgeglichener. Peranda hat sich dabei auf dem Weg zur barocken Nummernmesse eindeutig auch weiter von einer archaisch verschränkten dreifachen Dreiteiligkeit des Kyrie entfernt, die die *Missa in a* noch zu prägen scheint.⁴¹ Das Kyrie I der *Missa Beatae Agnetis* entspricht stattdessen einer Art ‚Präludium und Fuge‘, oder besser einer ‚Intrada und Fuge‘, die auf einen akkordischen Beginn eine konzertante Kontrapunktform folgen lässt und damit ein für Messvertonungen des 18. Jahrhunderts typisches Modell präsentiert⁴² (siehe Bsp. 10a und 10b auf S. 106–111).

⁴¹ Der Autor dankt David Fallows (Basel) für den Hinweis auf die Langlebigkeit implizit dreibzw. neunteiliger Strukturen in Kyrie-Sätzen.

⁴² Das gilt noch für die großen Messen Zelenkas und Bachs.

Bsp. 9a: *Missa in a*

264

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Fag.

Sopr. I

men,

Sopr. II

De - i Pa - tris.

Alt

men, a - men,

Ten. I

8 glo - ri - a De - i. A - men,

Ten. II

8 men. Cum San - cto

Bass

a - men.

B. c.

5 6 7 5 6 #

267

men, a - - - men, De - - -

- men. Cum San-cto Spi - ri-tu, in

- - - - men. Cum San-cto Spi - ri-tu, in glo - ri - a

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

De - i Pa - - - tris. A - - - - -

glo - ri - a De - i Pa - - - tris. A - - - - -

5 6 7 5 4 6 3 # # #

269

De - i Pa - tris. A - men. Cum San-cto

Cum San-cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -

a - men, a - men,

A - men. Cum San-cto Spi - ri - tu, in

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

5 6 7 6 5 #

250

Score for page 250, featuring vocal and instrumental staves. The lyrics are: a, in glo - ri - a De - i pa - tris, A - - - - - tu, tu, tu, in glo - ri - a De - i tu, tu, tu, tu, tu, tu, (DN!) 6 7

254

[illegible]

Bsp. 10a: *Missa in a*

16

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Vla. III

Fag.

Sopr. I

Sopr. II

Alt

Ten. I

Ten. II

Bass

B. c.

le - i - son.

le - i - son.

le - i - son.

le - i - son.

le - i - son.

le - i - son.

4 # 6 6 6 6 5

Detailed description: This page contains a musical score for a section of a Mass in A major. The score is for measures 16 through 19. The woodwind section includes two Violins (VI. I, VI. II), three Violas (Vla. I, Vla. II, Vla. III), and a Bassoon (Fag.). The vocal section includes Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The vocal parts are singing the phrase "le - i - son." with a trill on the second measure. The string section (B. c.) is playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written in a clean, modern style with clear notation and lyrics.

21

Ky - ri - e e - - le - i - son,

Ky - ri - e e - - le - i - son, *tr*

Ky - ri - e e - le - i - son,

Ky - ri - e e - le - i - son,

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son,

Ky - ri - e e - le - i - son,

6 6 6 6/5

26

Ky - ri - e

Ky - ri -

Ky - ri -

Ky - ri -

Ky - ri - e

Ky - ri -

6 6 6 b 6 # 6 6

Bsp. 10b: M. B. A.

7

Co. I

Co. II

Tr. Alt.

Ten. Tr.

Basso Tr.

Vl. I

Vl. II

Vla. I

Vla. II

Cant. I

Ky-ri - e e - lei - son, e - lei - son.

Cant. II

Ky-ri - e e - lei - son.

Alto

Ky-ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Ten. I

8 Ky-ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Ten. II

8 Ky-ri - e e - lei - son, e - le - i - son.

Basso

Ky-ri - e e lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

C. I Rip.

Ky-ri - e e - lei - son.

C. II Rip.

Ky-ri - e e - le - i - son.

Alt. Rip.

Ky-ri - e e - lei - son, e lei - son, e - lei - son.

Ten. Rip.

8 Ky-ri - e e - lei - son, e - le - i - son.

Basso Rip.

Ky-ri - e e - lei - son, e lei - son, e - lei - son.

Org.

b 5 6 6 5 # 4 3

10

Cant. I Ky - ri - e e - - le - i - son, Ky - ri - e

Alto Ky - ri - e e - - - - lei -

Ten. I Ky - ri - e e - -

Ten. II Ky - ri - e e -

Org. 6 6

34

VI. I

VI. II

Vla. I

Vla. II

Cant. I Ky - ri -

Alto Ky - ri - e

Ten. I Ky - ri - e e -

Basso Ky - ri - e e -

Org. 6 6 6 4# 6 6 6 4 3 6 6 6 4

37

Co. I

Co. II

Tr. Alt.

Ten. Tr.

Basso Tr.

Vl. I

Vl. II

Vla. I

Vla. II

Cant. I

Cant. II

Alto

Ten. I

Ten. II

Basso

C. I Rip.

C. II Rip.

Alt. Rip.

Ten. Rip.

Basso Rip.

Org.

e, Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son,

e - lei - son, Ky - ri - e

- lei - son,

- lei - son,

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

le - i - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

7 6 6 6 5 9 7 6 6 7

Diese Umdisponierung des Kyrie führt ein neues, plurales und deshalb formal wie satztechnisch reicheres Verständnis von Kontrapunkt herbei, das für die Hörer unmittelbar erlebbar wird. In der ersten Fassung folgt das capella-Christe noch auf einen eindeutig nicht kontrapunktisch, sondern zeremoniell schreitenden Eingangsteil, und es wird von einem konzertanten Satz abgelöst, bei dem der fugierte Charakter zumindest nicht allein im Mittelpunkt steht. Das im Zentrum stehende Christe ist insofern *die* Fuge des Kyrie schlechthin, die es nach zeitgenössischer Ansicht brauchte, um den qualitativen Anspruch einer solchen Komposition zu bekräftigen. Christoph Bernhard hat dies auf den Punkt gebracht, wenn er festhält: „Und es wird das Gehör geben, daß wenn gleich eine Composition nach allen Regeln des Contrapuncts ausgearbeitet ist, ihr dennoch die größte Zierde mangeln würde, im Fall keine Fuga darinnen zu spüren.“⁴³

Anders die spätere Fassung: Auf eine klanglich massive und dabei hochkomplexe konzertante Kontrapunktform folgt das strenge capella-Christe, das in dieser Zusammenstellung und gerade im Vergleich zum folgenden Kyrie II, dessen konzertant-fugierte Züge gegenüber der ersten Fassung nochmals stärker profiliert wurden, unweigerlich streng und altertümlich wirken musste. Das Kyrie der *Missa Beatae Agnetis* präsentiert also nun stärker noch als das viel homogenere der *Missa in a* höchst unterschiedliche Formen eines zugleich kontrapunktischen wie konzertanten Musizierens.

Bsp. 11: Christe-Fuge (Fassung M.B.A.)

50 **Presto**

Co. I

Tr. Alt.

Vla. I

Capella

Cant. I

Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son,

Alto in Conc.

Chri - ste e - le - i -

Capella

Org.

⁴³ Christoph Bernhard, *Tractatus Compositionis augmentatus*, Kap. 57, 3); zit. nach: Josef Maria Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel etc.: Bärenreiter, 1963, 112. Bernhard ist ein zu Peranda passender Theoretiker, weil er jahrelang dessen Dresdner Kollege und später Nachfolger im Amt des Kapellmeisters war. Er rechnet also aus bester Kenntnis heraus Peranda zu den größten Meistern des *stylus luxurians communis*, des gemäßigten Konzertatstils.

Bsp. 12: Kyrie II (Fassung *Missa in a*)

78

VL. I

VL. II

Vne. Org.

83

VL. I

VL. II

Vne. Org.

89

VL. I

VL. II

Vne. Org.

94

VL. I

VL. II

Sopr. I

Sopr. II

Alto

Ten. I

Vne. Org.

Ky - ri - e - e - - - - - le i -

Ky - ri - e e -

b 7 5 # b b 5 # # b

6 4 2 6 5 b 6 7 6 # 6 5 9 8 5 7 b

4 # b 6 5 # 6 5 7 b 4 #

b 5 # b b 4 3

98

Sopr. I son, Ky - ri - e e - - - le - i - -

Sopr. II - - - le - i - son, Ky - ri - e e - -

Alto - - - Ky - ri - e e - -

Ten. I Ky - ri - e e - - - le - i - -

Vne. Org. b 6 6 5 b 6 7 6

Wolfgang Steude hat bezogen auf Perandas Harmonik frühe Züge eines ‚galanten‘ Motettenstils ausgemacht und damit diesen Meister mit an den Anfang einer weit ins 18. Jahrhundert hinein weisenden Tradition gestellt.⁴⁴ Angesichts der beschriebenen strukturellen Hervorhebung einer capella-Fuge in einem betont vielgestaltigen kontrapunktischen Umfeld könnte man nun mit mindestens gleichem Recht davon sprechen, dass wir hier bereits um 1670 gewisse Merkmale eines *stile antico* und damit einer bewussten Auseinandersetzung mit der Musik- und Stilgeschichte vor uns haben.⁴⁵ Dies wird durch Aussagen Christoph Bernhards bestätigt, der im dritten Kapitel seines *Tractatus Compositionis augmentatus* unter dem Titel „Des Contrapunctes unterschiedene Arten“ über den Zusammenhang von Kontrapunktart sowie älterem und modernem Stil schreibt:

6) Sonsten könnte der *Contrapunct* mehr *Divisiones* leyden als in *Motetten, Concerten, Madrigalien, Canzonetten, Arien, Sonaten*; etc. allein solches sind nicht sowohl *Species* des *Contrapunctes* als *Themata* der *Componisten*.

7) Gleichwohl wird der *Contrapunct* nicht übel zu theilen seyn, *in gravem et luxuriantem*, welches andere *stylum antiquum et modernum* nennen.

⁴⁴ Wolfgang Steude, „Der galante Motettenstil seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert und Johann Sebastian Bach“, in: Karl Heller und Hans-Joachim Schulze (Hgg.), *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Konferenzbericht Rostock 1990*, Sinzig: Studio, 1995, 203–216.

⁴⁵ Siehe auch die Beiträge aus *Verhandlungen mit der Musikgeschichte* (= *BJbHM* 32 [2008]), deren meist kategoriale Überlegungen sich hier empirisch bestätigen. Dabei durchdringen sich Modernität und Traditionsverbundenheit in unserem Beispiel durchaus. So erinnert die angesichts der vielstimmigen, enggeführten Imitation notwendig eingeschränkte harmonische Bandbreite der Fuge des Kyrie I, die immer wieder zwischen stabilen Tonstufen gleichsam umzuklappen scheint, an großbesetzte Vokalwerke der Zeit um 1500 (etwa von Brumel und Gombert). Ähnliche Probleme führen sozusagen zu ähnlichen Lösungen, wenn auch auf einer anderen Stufe der Stilentwicklung und Bewegungsdichte.

8) *Contrapunctus gravis* ist, welcher aus nicht allzugeschwinden Noten, wenig Arten des Gebrauchs der *Dissonantzen* besteht, und nicht so sehr den *Text* als die *Harmonie* in Acht nimmt, und weil dieses *Genus* allein den Alten bekandt gewesen, als wird er *Stylus antiquus* genennet, auch wohl *a Capella, Ecclesiasticus*, weil er sich dahin mehr als an andere Orte schicket, und weil solchen der Papst allein in seiner Kirchen und Capelle beliebt.

9) *Contrapunctus luxurians* ist, welcher aus theils ziemlich geschwinden Noten, seltzamen Sprüngen, so die *Affecten* zu bewegen geschickt sind, mehr Arten des Gebrauchs derer *Dissonantzen* (oder mehr *Figuris Melopoeticis* welche andere *Licentias* nennen) mehr aus guter *Aria* so zum *Texte* sich zum besten reimet, als etwas der obige besteht.⁴⁶

Perandas neues Kyrie entspricht also in der Summe von Neukomposition und Bearbeitung einer Enzyklopädie der wichtigsten Kontrapunktgattungen des 17. Jahrhunderts und damit einer auskomponierten Stillehre. Dass für diesen Gewinn an Dichte und Ausdruck ein gewisser Preis zu bezahlen war, liegt allerdings auf der Hand und wird im Umkehrschluss nochmals durch Bernhards normative Festlegungen bestätigt. Musste Peranda doch in seinem hochgradig verdichteten und insgesamt wenig melodischen Ripieno-Kontrapunkt gegen dessen erste „General Regel des Contrapuncts“ verstoßen, die da lautet: „Die erste Regel, und aus der die andern alle herfließen, ist, daß eine jede Stimme des *Contrapuncts* sich wohl singen laße, daher es besser ist mit nicht gar zu viel Stimmen componiren, als mit mehreren, da viel Stimmen für sich selbst übel klingen.“⁴⁷

Perandas Bestreben, möglichst viele reale Stimmen in die enggeführte *Imitation* einzubeziehen, überwog dabei die ausdrucksmäßige Klarheit und Prägnanz. Matthesons Diktum von Peranda als dem „berühmten Affecten-Zwinger“ erfasst somit nur eine Seite von dessen vielgestaltiger kompositorischer Persönlichkeit.⁴⁸ Doch könnte hier auch ein aus der Sicht des 18. Jahrhunderts verständliches (Miss-)Verständnis vorliegen, das (modernen) Affektausdruck und (affektmäßig eher neutralen) Kontrapunkt eher als Gegensatz betrachtet. Für Bernhard hingegen fällt das „Bewegen der Affecte“ durchaus noch in die Zuständigkeit des *contrapunctus luxurians* mit seinen „geschwinden Noten“ und „seltzamen Sprüngen“.⁴⁹

⁴⁶ Bernhard, *Tractatus Compositionis augmentatus* (wie Anm. 43), 42–43.

⁴⁷ Bernhard, *Tractatus Compositionis augmentatus* (wie Anm. 43), 40.

⁴⁸ Mattheson, *Ehren-Pforte* (wie Anm. 12), 18. Auch bei Johann Gottfried Walter ist die Rede davon, dass Peranda „die Gemüths-Regungen über alle massen wohl exprimiret“ habe. Vgl.: Johann Gottfried Walter, *Musicalisches Lexicon*, Art. „Perandi“, Leipzig: Wolfgang Deer, 1732, 471.

⁴⁹ Bernhard, *Tractatus Compositionis augmentatus* (wie Anm. 43), 40.

V.

Eine umfassende Einordnung der Perandaschen Messe in den konzertanten Stil des 17. Jahrhunderts oder auch nur in die italienisch geprägte Messenproduktion der Zeit war im Rahmen dieser Studie nicht zu leisten – verwiesen sei für diesen Hintergrund auf die Arbeiten von Guido Adler, Theodor Schmidt, Andreas Waczkat, Jürgen Heidrich und anderen.⁵⁰ Gerade im Vergleich mit den großbesetzten Messkompositionen süddeutsch-österreichischer Meister wie etwa Kerll, Muffat, Bertali, Biber und Draghi tritt jedoch Perandas Eigenständigkeit deutlich hervor, die sich insbesondere auf die kühnen harmonischen Zusammenklänge und den dichten rasanten Kontrapunkt bezieht, die bei Peranda selbstverständliches Handwerk und nicht allein anlassgebundenes Ausdrucksmittel zu sein scheinen.⁵¹

Peranda verbindet dabei noch die dichteste Kontrapunktik mit einer gerade nicht zeremoniell-statischen, sondern in stetiger Bewegung befindlichen Klanglichkeit, was sich gerade an der neuen Fuge des Kyrie I zeigt. Ihr ohnehin auf einem fallenden Dreiklang beruhender Soggetto-Kopf wird vom Ohr durch das Zusammenziehen mehrerer Stimmen unausweichlich zu einer Folge weiterer Terzen verlängert. Da die Imitation fast immer paarig enggeführt wird, sind hörbare Folgen von fünf fallenden Terzen entsprechend einer None dabei fast die Regel; teilweise ergeben sich jedoch auch Terzenketten, die über fast zwei Oktaven herabreichen.⁵² An einzelnen Stellen hat Peranda dann dieses Resultat der Klangsichtung auch auf die Formulierung der Einzelstimmen angewendet. Das Beispiel des Canto secundo des Taktes 39 zeigt dabei, dass es sich tatsächlich um eine vertikale Erscheinung handelt, die neben die kontrapunktische Entwicklung tritt.⁵³ Dieses einprägsame Klangphänomen, das akustisch mindestens ebenso präsent ist wie die in Tonschritten angelegte eigentliche Fortspinnung des Soggetto, stellt der dichten, linearen Imitation ein primär horizontales Prinzip gegenüber.

⁵⁰ Guido Adler, „Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts“, *Studien zur Musikwissenschaft* 4 (1916), 5–45; Theodor Schmidt, *Kompositionen des Ordinarium Missae im süddeutschen konzertierenden Stil des 17. Jahrhunderts* (Diss. Saarbrücken 1981); Andreas Waczkat, „Ein ehrenhaftes Spielen mit Musik“: *deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhunderts*, Kassel und Basel: Bärenreiter, 2000; Jürgen Heidrich, „Italienische Einflüsse in Dresdner Messkompositionen zwischen Schütz und Bach“, *Schütz-Jahrbuch* 23 (2001), 33–42.

⁵¹ Als Beispiel für den eher kontextbezogenen Einsatz derartiger Stilmittel vgl. etwa Johann Kaspar Kerlls auf die Belagerung Wiens durch die Türken bezogene *Missa in fletu*.

⁵² Als Beispiel dafür die Einsätze des Canto II Ripieno, Tenor und Basso Ripieno in Takt 39/40, die von *h'* bis *d* führen. Einige dieser Terzenketten sind ‚real‘, manche entstehen auch durch Repetition in die obere Oktave.

⁵³ Der Canto secundo singt dort drei absteigende Terzen von *d''* bis *e'*, kann dann aber nicht mit dem üblichen Aufstieg des Soggetto fortfahren, sondern wandelt sich via Tenorklausel in einen Pseudoeinsatz um.

41

son, Ky-ri-e e-lei-son,

e-lei-son,

Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-

lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

e-lei-son, e-lei-son,

son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

lei-son, Ky-ri-e e-lei-son,

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

VI.

Dieser Einblick in die Werkstatt eines herausragenden Komponisten des 17. Jahrhunderts sollte beispielhaft vor Augen führen, in welcher Weise sich Veränderungen am Material vollzogen, wie sie sich durch das Verständnis für ihre unterschiedliche Intention und Tragweite klassifizieren lassen und wie durch gezielte Eingriffe über die aufführungspraktische Variabilität hinaus Strategien einer kompositorischen Identitätsbildung wirksam werden konnten. Was dies für unsere Auffassung von Material und Werk im 17. Jahrhundert bedeutet, müssen weitere Diskussionen zeigen; ich denke jedenfalls, dass die neuen Akzentsetzungen in der zweiten Fassung der Missa Perandas kaum anders gedeutet werden können als im Sinne eines vom Komponisten angestrebten *opus perfectum et absolutum* – eines echten ‚Werkes‘ also, von dessen musikalischer Identität und wohl auch klingenden Verwirklichung sein Schöpfer eine klare Vorstellung hatte.

Vielleicht – und dies ist eine abschließende Hypothese, die sich aufgrund der fehlenden Einsicht in die Prager Quelle nur vorläufig äußern lässt und die auch den insgesamt plausibel erscheinenden Provenienzzugang von Peranda über Prag nach Kremsier voraussetzt – ist es eben doch kein Zufall, dass die Messe in Prag unter dem Titel *Missa Sancti Josephi* überliefert ist. Zunächst lag ja die Annahme nahe, dass diese Dedikation allein mit dem Kult des Heiligen Joseph zusammenhängt, der von Kaiser Leopold I., dessen persönlicher Schutzheiliger er war, massiv gefördert wurde, woran die Kreuzherren vom Roten Stern mit ihren Niederlassungen in Prag und Wien kräftig mitwirkten. Leopold machte Joseph 1675 zum Schutzheiligen der gesamten Erblande, er gab dem 1678 nach langem Warten in dritter Ehe endlich geborenen Thronfolger selbstverständlich diesen Namen, und auch die kaiserliche Kammerkapelle der Hofburg war seit 1666/73 dem Heiligen Joseph geweiht.⁵⁴

Hier fällt nun die Beobachtung ins Gewicht, dass Peranda neueren Forschungen Mary Frandsens zufolge nicht – wie der Autorität Matthesons folgend lange angenommen wurde – die Namensform „Marco Gioseppe Peranda“ und schon gar nicht „Marco Peranda“ führte, sondern daß er sich offenbar immer als „Joseph“ bzw. „Gioseppe Peranda“ bezeichnete,⁵⁵ wie er ja auch in der Kremsierer Quelle latinisiert als „Josepho Peranda“ firmiert. Angesichts dieser Tatsache könnte es durchaus sein, dass er diese mit allergrößter Sorgfalt überarbeitete Messe nicht nur dem Schutzpatron des am Dresdener Hof sehr präsenten Kaisers dedizierte, sondern sie auch ein Stück weit dem eigenen Namensheiligen und damit indirekt sich selbst widmete.

Zutreffend oder nicht, diese Überlegung gab den Anstoß, bei der bisher unbeantworteten Frage nach einer möglichen Vorlage für den unverkennbaren Parodiecharakter bzw. die Modellabhängigkeit der Messe noch einmal unter

⁵⁴ Vgl. Maria Goloubeva, *The Glorification of Emperor Leopold I in Image, Spectacle and Text*, Mainz: Philipp von Zabern Verlag, 2000 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte 184), insb. 206–207.

⁵⁵ Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries* (wie Anm. 10), 22.

Perandas eigenen Werken zu suchen. Dafür sprach zugleich der Umstand, dass es sich bei der strukturellen Klammer des Werkes offenkundig nicht um eine liturgische oder sonstige Melodie, sondern um ein den Anfang aller Hauptabschnitte prägendes harmonisch-rhythmisches (Bass-)Modell handelt, was für die zugrundeliegende Aneignung einer Komposition bzw. vielsprechenden musikalischen Konstellation spricht. Und tatsächlich finden sich bemerkenswerte Parallelen zu einem der von Mary Frandsen herausgegebenen Stücke Perandas. Es handelt sich dabei um das in der Dresdner Landesbibliothek unter der Signatur 1738-E-508 aufbewahrte Konzert *Languet cor meum*, das mit zwei Sopranen, Bass, zwei Violinen, Fagott und Basso continuo besetzt ist.⁵⁶ Nicht zufällig weist gerade die eröffnende Sonata gleich mehrere Merkmale auf, die die Annahme einer Verwandtschaft zu beiden Versionen der Messe und vor allem zu deren jeweiligen Satzanfängen begründen. Dies gilt nicht nur für das generelle Erscheinungsbild der Continuoostimme, die in beiden Fällen bei identischer Tonalität aus der Folge eines langsam absteigenden Bassganges sowie einer auftaktigen Achtel-Figur mit nachstehender ausgedehnter Kadenzvorbereitung in Vierteln besteht. Vor allem die wörtliche Übernahme der charakteristischen Wendung in den Takten 3–5 bzw. (transponiert) 6–8 des *Languet*-Konzertes in den Takten 12–14 der *Missa in a* sowie den Takten 7–9 der *Missa Beatae Agnetis* kann kaum als Zufall bezeichnet werden, da mindestens drei Satzdimensionen übereinstimmen – die nicht weniger als neun aufeinanderfolgenden Basstöne selbst sind gleich, die auftaktig beginnende Wendung ist von den Proportionen der Notenwerte und vom Rhythmus her absolut identisch und selbst die als schrittweise aufsteigender Terzgang gehaltene Führung der beiden Violinen findet sich getreulich wieder.⁵⁷

Bsp. 14a: Marco Gioseppe Peranda, *Languet cor meum* (ed. Frandsen 1998)

Sonata

Violine I

Violine II

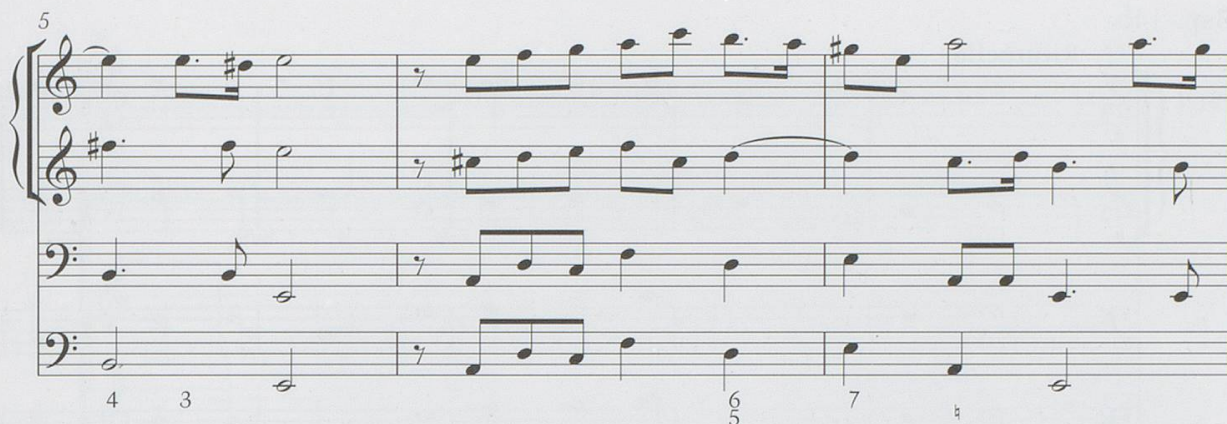
Fagott

Basso continuo

6 6/5 # 4 6/5 7 b

⁵⁶ Ediert bei Frandsen, *The Sacred Concerto* (wie Anm. 10), Bd. II, 599–618.

⁵⁷ Vor allem diese auffällige Übereinstimmung der Violinpartien gehörte keineswegs zur ‚normalen Ausstattung‘ eines Kadenzganges im Bass und ergab sich daher nicht von selbst.



Selbst die vorhandenen Unterschiede lassen sich hingegen modellimmanent erklären, zumal eine schematische Kontrafaktur angesichts der stark vergrößerten Besetzung und Ausdehnung des Werkes nicht zu erwarten und für Peranda wohl auch nicht attraktiv gewesen wäre.⁵⁸ So hat dieser zwar die auftaktig beginnende Formel in der früheren Fassung von *e*, in der *Missa Beatae Agnetis* hingegen von *a* aus verwendet – doch kommen im *Languet*-Konzert beide nacheinander vor. Während absteigende Quart- bzw. Sextgänge naturgemäß in seinem Schaffen häufiger eine Rolle spielen,⁵⁹ ließ sich diese auftaktige lange Kadenzvorbereitung in keinem anderen der in Frandsens repräsentativer Auswahl gedruckten immerhin 23 Werke Perandas in dieser Form wiederfinden. Was den absteigenden Beginn der ersten Takte betrifft, so gibt es insofern Abweichungen, als die Passage in beiden Messen zunächst nach *c* zielt und nicht wie in *Languet* nach *e*. Allerdings kann man mit guten Gründen die in beiden Messen, nicht jedoch im Konzert vorhandene Wiederholung des Abstiegs von *c'* aus als bloßen Einschub deuten, bevor dieser dem auftaktigen Kadenzgang vorgeschaltete erste Teil der Bassführung in beiden Fällen (über eine phrygische Kadenz) eben doch nach *e* führt. Ohnehin beweisen die unterschiedlichen Ausformulierungen des Abstiegs in beiden Messen, dass dieser Abschnitt der zweiteiligen Formel der instabilere war.

Auch sollte man angesichts der komplexen Natur der Aneignungsweise Perandas bei der Suche nach Strukturparallelen das gesamte Vorlagenstück in den Blick nehmen. So lässt sich für die eingeschobene Wendung nach *c* im Anfangsmodell eine deutliche Parallele in den Ritornell-Takten 142–150 und 188–190 des *Languet*-Konzertes finden, wo das nahezu identische Motiv wie in beiden Messen nacheinander von *a* nach *c* wechselt.

⁵⁸ Zu denken ist hier eher an komplexere Bearbeitungsverfahren wie etwa die von Peter Wollny unter Bezug auf Kirnberger als „Ableitung“ bezeichnete Technik. Vgl. dazu: Wollny, *Über das Komponieren* (wie Anm. 20), 31–66, insb. 35.

⁵⁹ Vgl. etwa das Konzert *Quis dabit capiti meo aquam*; abgedruckt in Frandsen, *The Sacred Concerto* (wie Anm. 10), II. Bd., 687–707.

Bsp. 14b

188 Ritornello

VI. I

VI. II

Fg.

Bc.

6 6 # 6 #6 7 6 #5

Die charakteristisch fallenden Terzenketten des Kyrie I der *Missa Beatae Agnetis* finden sich hingegen eindeutig in der sehr merkwürdigen Stelle „prae amore“ von *Languet* vorgeprägt (Takte 60–68). Es sind genau diese ineinander verschränkten und deshalb allein im Zusammenklang und nicht in der Einzelstimme um teils mehr als zwei Oktaven herabfallenden Intervallfolgen, die mit einer beträchtlichen Wahrscheinlichkeit das Modell für diese absolut ungewöhnliche Musik des Mess-Kyrie darstellen. Dass Dresdener Aufführungen von Perandas *Languet*-Konzert für 1664, 1666 und 1667 belegt sind, erweist sich als wichtiger Mosaikstein für die Datierung und stützt die These einer Abhängigkeit in dieser Richtung.⁶⁰

Bsp. 14c

58

S.

A.

T.

Bc.

me - - - a prae a - mo - re,

a prae a -

a - ni - ma me - - a

a - ni - ma me - - a

5 #6 6 5 3 4

⁶⁰ Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries* (wie Anm. 10), 472.

62

VI. I

S.

A.

T.

Bc.

prae a - mo - re tu - i.

mo - re, a - mo - re tu - i.

prae a - mo - re tu - i.

7 6 #

66

VI. I

VI. II

Fg.

Bc.

5 7 6 #

Während sich das Verhältnis der beiden in Berlin und Kremsier erhaltenen Messen wohl am besten mit den Begriffen einer weitgehenden Bearbeitung und Erweiterung einer überschaubar dimensionierten *Missa brevis* hin zu einer großbesetzten und stilistisch variableren Vollmesse beschreiben lässt, können beide Messvertonungen sicher nicht als bloße Parodien des geistlichen Konzertes *Languet cor meum* bezeichnet werden. Doch handelt es sich offenkundig um ein Komponieren unter Benutzung rekombinierter eigener Modelle und damit um eine überaus kreative Art des Umgangs mit dem musikalischen Material. Die hieran gemachten Beobachtungen legen jedenfalls den Schluss nahe, dass auch Tonsetzer des 17. Jahrhunderts bereits über eine dezidiert werk- und nicht nur handwerksmäßige Auffassung des eigenen Schaffens verfügt haben dürften, die von der weitreichenden Flexibilität und den tagtäglichen Handlungsroutinen der aufführungspraktischen Realität keineswegs kompromittiert wurde.

Anhang I: Quellenbeziehungen

Joseph Peranda: *Missa in a* und *Missa Beatae Agnetis/Missa Sancti Josephi*
 Kommentierte Auflistung der Quellen

1. Quellen

a) Erhaltene Quellen

Fassung I (ca. Anfang/Mitte der 1660er Jahre)

A: Partitur der *Missa (brevis)* a-Moll, Abschrift von unbekannter Hand, ca. 1700; D B, Mus. ms. 30098, Fasz. 6

B: *Missa Kyrie cum Gloria ... del Sigl. Peranda*; Stimmensatz zu Kyrie und Gloria [verschollen] von der Hand J. S. Bachs, ca. 1714–1717; D B, Mus. ms. 17079/11

C: Stimmensatz zu Kyrie und Gloria der *Missa in a*, Kopie des frühen 19. Jahrhunderts aus dem Umfeld der Sammlung Voß (eventuell nach Aufführungsstimmen J. S. Bachs); D B, Mus. ms. 17079/12

Fassung II (Terminus ante quem: Juli 1671)

D: *Missa B: Agnetis ... A: Sigre Josepho Peranda*; Stimmensatz von der Hand Pavel Joseph Vejvanovskys, *Scripta Cremsirii* Ao. 1671 in Julio; CZ KRa, A 35.

E: *Missa St. Josephi ... Authore Peranda*; undatierte (nach zweifelhafter RISM-Angabe zwischen 1675 und 1699) Abschrift zweier Kopisten; CZ Pkriz – XXXV C 73

b) Verschollene Quellen

[F]: Originalpartitur bzw. Originalstimmen Perandas (Fassung I)

[G]: Originalpartitur bzw. Originalstimmen Perandas (Fassung II)

[H]: Aufführungsmaterialien zur *Missa in a* zur Aufführung Johann Philipp Kriegers in der Weißenfelser Hofkirche zu Estomihi 1687; Nachweis: Aufführungsverzeichnis

[I]: Partitur im Besitz Johann Gottfried Walthers, nachgewiesen durch Zitat der *Missa in a* in dessen *Praecepta der musicalischen Composition*, Weimar 1708 (eventuell identisch mit A)

2. Zur Abhängigkeit der Quellen:

Da autographe Quellen beider Fassungen nicht erhalten sind, lassen sich Fassungschronologie und Provenienzzug nur hypothetisch ermitteln und nachzeichnen. Auszugehen ist von der Existenz einer heute verlorenen ausgeschriebenen Version (Partitur, Stimmen) des Komponisten zu beiden Fassungen ([F], [G]). Für die auch aufgrund stilistischer Überlegungen als älter anzunehmende Fassung [F] ist eine Überlieferung über die mitteldeutschen Quellen [H] und [I] hin zur erhaltenen Abschrift A anzunehmen, von der die Stimmensätze B und C abgeleitet sein dürften. Hinsichtlich der späteren Fassung [G] lässt sich aufgrund der gegenwärtigen Unzugänglichkeit von E nicht mit letzter Sicherheit entscheiden, ob die Abschriften tatsächlich den in dieser Studie vermuteten Provenienzzug Dresden-Prag-Kremsier genommen haben ([G] → E → D).

3. Literatur:

Wollny 2000 (wie Anm. 5)

Anselm Hartinger, *Die Missa Beatae Agnetis von Marco Gioseppe Peranda: Fassungen, Kontext, Stil, Edition*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Leipzig 2002

Walther (hg. Benary) 1955 (wie Anm. 8)

J. P. Krieger *21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, hg. von Max Seiffert, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916 (Denkmäler deutscher Tonkunst 53/54)

Sehnal/Pešková 1998 (wie Anm. 14)

RISM

Anhang II: Giuseppe Peranda: *Missa in a* und *Missa Beatae Agnetis*
Abschnittsgliederung, Besetzung und Satztypen im Vergleich

<i>Missa in a</i>				<i>Missa Beatae Agnetis</i>			
Abschnitt	Takte/ Metrum	Besetzung	Satztyp	Abschnitt	Takte/ Metrum	Besetzung	Satztyp/Stil
Kyrie							
Kyrie I		Tutti	Akkordsatz – syllabisch-doppelchöriger Tripelabschnitt Instrumente vs. Chor – aufgelockerter Akkordsatz	Kyrie I	49, C	Tutti	aufgelockerter Akkordsatz – eingeführte konzertante Fuge (2 große Durchläufe: Concertatstimmen – Instrumente – Tutti)
Christe	33 (16 ½); Alla breve	Vokalstimmen & B.c.	Fuge	Christe	33; C	6 Concertatstimmen; Instrumente colla parte	Fuge <i>Capella</i>
Kyrie II	83; 3/2–C	Tutti	Imitierendes Trio Vl. I/II u. B.c. – konzertante Vokalfuge – geht über in akkordischen Satz mit Instrumenten – fugiertes ZS der Streicher – akkordischer Satz mit Instrumenten – polyphon aufgebrochener Schluss	Kyrie II	83, 3/2–C	Tutti	Imitierendes Trio Vl. I/II & B.c. aufgefüllt mit Violon – konzertante Fuge der Concertatstimmen – geht über in akkordischen Satz mit Instrumenten – fugiertes ZS Streicher – akkordischer Satz mit Ripienoeffekten – polyphon aufgebrochener Schluss
Gloria							
Et in terra pax	16; C	Tutti	Akkordsatz mit doppelchörigen Zügen Chor-Streicher, gegen Ende polyphon aufgelockert	Et in terra pax	13; C	Tutti	Akkordsatz mit teilobligaten Instrumenten; doppelchöriger Charakter reduziert; Schluss polyphon aufgelockert
Laudamus	48; 3/2	SS <i>solo</i> , 2 Vl., B.c.	Teilweise imitierendes Vokalkonzert mit Streicherritornellen und Echo-Effekten	Laudamus	52; 3/2	SS <i>solo</i> , 2 Vl., 2 Vle., B.c.	Teilweise imitierendes Vokalkonzert mit Streicherritornellen und verlängerten Echo-Effekten

<i>Missa in a</i>					<i>Missa Beatae Agnetis</i>				
Abschnitt	Takte/ Metrum	Besetzung	Satztyp		Abschnitt	Takte/ Metrum	Besetzung	Satztyp/Stil	
Gratias	23; C	Tutti	Akkordsatz (<i>Gratias agimus tibi</i>) – Vokalfuge mit teilobligaten Instrumentalpartien (<i>propter magnam</i>)		Gratias	20; C	Tutti	Akkordischer Satz (<i>Gratias agimus tibi</i>) – Vokalfuge mit teilobligaten Ripienstimmen und Instrumenten (<i>propter magnam</i>)	
Domine Deus	93; C – 3/2	SS <i>solo</i> , 2 VL., B.c.; A <i>solo</i> , 2 VL., B.c.; B <i>solo</i> , 2 VL., B.c.	Teilweise imitierendes Vokal- konzert mit Streicherritornellen		Domine Deus Domine Fili Domine Deus	100; C – 3/2	SS <i>solo</i> , 2 Vle, B.c.; A <i>solo</i> , 2 Vle, B.c.; B <i>solo</i> , 2 VL., B.c.	Teilweise imitierendes Vokal- konzert mit abwechselnd be- setzten Streicherritornellen	
Qui tollis	26; C	Tutti – TT <i>solo</i> & B.c. – Tutti	Akkordsatz – kurzes Vokal- konzert mit B.c. – Akkordsatz (Presto-Adagio)		Qui tollis	24; C	Tutti – TT <i>solo</i> & B.c. – Tutti	Akkordsatz – kurzes Vokal- konzert mit B. c. – Akkordsatz (ohne Tempowechsel)	
Quoniam	40; 3/2 – C – 3/2	Tutti – SSB <i>solo</i> , 2 VL., B.c. – Tutti	Akkordischer Ruf – teilweise imitierendes Vokalkonzert mit B.c. und Streicherritornel- len – Tutti mit doppelchörigen Anklängen Vokalstimmen- Streicher		Quoniam	34, 3/2 – C – 3/2	Tutti – SS, B, Strei- cher & B.c. – Tutti	Akkordischer Ruf – dreichöriges Vokalkonzert SS & B.c., B & B.c, Streicher & B.c. – Tutti mit doppelchörigen Zügen Vokal- stimmen-Streicher	
Cum Sancto spiritu	26; C	Tutti	Mehrthemige komplexe Vokal- fuge mit teilobligaten Instru- menten		Cum Sancto spiritu	33; C	Tutti	Kurze antiphonale Passage CCA & B.c., danach Tutti (<i>Cum sancto</i>) – enggeführte Vokalfuge (<i>in gloria</i>) mit sukzessiv ein- setzenden Ripienstimmen und Instrumenten und festgehalte- nem Kontrapunkt (<i>Amen</i>)	
	insgesamt 447 Takte					insgesamt 443 Takte			

THE HARPSICHORD OR THE PIANO – A QUESTION FOR TODAY

by MICHAEL LATCHAM

In London the piano was practically unknown before the mid 1760s and in Vienna pianos only started to emerge in the late 1770s.¹ But from the 1780s onwards, in both cities, the success of the piano increased while the popularity of the harpsichord decreased.² By about 1795, the harpsichord was a thing of the past, an inexpressive instrument suitable only for *continuo* use, for instance at the opera.

The late appearance of the piano in London and Vienna seems to have provoked the modern idea that the piano evolved everywhere in the same way, that is, that it emerged towards the end of the 18th century and gradually took over from the harpsichord. But while this evolutionary theory may apply to the emergence of the piano as a generally popular instrument, the piano and the harpsichord were appreciated alongside each other, without rivalry, throughout the 18th century in other, more select surroundings.

The *gravecembalo col piano e forte*, or harpsichord with loud and soft, was invented by Bartolomeo Cristofori (1655–1731) in Florence around 1700. His pianos or direct derivatives from them – some made in Florence by his pupil Giovanni Ferrini (fl. 1730–1755) and some in Germany by Gottfried Silbermann (1683–1753) – were particularly valued in some of the most musical courts of Europe. These included the court of the Medici in Florence in about 1700, the court of Cardinal Ottoboni (1667–1740) in Rome by 1705, the court of the King João V (1689–1750) in Lisbon by about 1720, the Spanish court of the first Bourbon King of Spain, Felipe V (1683–1746) by about 1730, and the court of King Frederick the Great (1712–1786) by about 1745. Now consider the following: Arcangelo Corelli (1653–1713) lived at Cardinal Ottoboni's palace from

¹ See Michael Latcham, „Pianos and Harpsichords for Their Majesties“, *EM* 36/3 (2008), 359–396. The present essay is a shortened and amended version of that article.

² Schönfeld's 1796 description of the takeover in Vienna reads: „Der Flügel [*cembalo*] dienet hauptsächlich zum Accompagniren beim Gesang, zur Zusammenhaltung und Führung einer ganzen Musik, besonders bei Opern, und das eigentliche Tempo zu bestimmen. Vormalis war sein Gebrauch mannigfaltiger und ausgedehnter; allein seit der Erfindung des Fortepiano, ist es in obige Schranken versetzt worden. In Konzerten läßt sichs durchaus nicht mehr damit auftreten, und seine Abschaffung hat eine Art von Revolution in der Klaviermusik hervorgebracht.“ („The harpsichord serves mainly to accompany singing, to lead and keep together an orchestra, in particular at the opera, and to maintain the proper tempo. Formerly its use was more diverse and extended, but since the invention of the *Fortepiano* it has become restricted to the functions mentioned above. Generally speaking, one no longer uses it for concert performance and its dismissal has caused something of a revolution in keyboard music.“) Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag*, Vienna 1796, facs. Munich and Salzburg: Katzbachler, 1976, 184. The takeover in Vienna was apparently first effected by the *Hammerflügel*; in London it was the square piano that started the takeover, already in the 1760s, followed by the grand piano in the 1780s. See Latcham, „Pianos and Harpsichords“ (see n. 1).

1690 to 1712 and wrote numerous pieces for performance there; Domenico Scarlatti (1685–1757) directed music at the court of King João in Portugal and then at the Spanish court, in all covering the period 1719 to 1757; and Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) was Frederick the Great's accompanist in Potsdam for 27 years. In short, those select surroundings in which the piano peacefully coexisted with the harpsichord were courts at which some of the most important composers of the 18th century were active for many years. Those composers included two of the greatest keyboard composers of all time, Domenico Scarlatti and Carl Philipp Emanuel Bach.

Before concentrating on the Spanish court, a brief return to Vienna. There, the takeover by the piano from the harpsichord between about 1770 and 1790 has of course consequences for an informed performance of the keyboard music of Haydn and Mozart. Today, the choice of period instruments for the performance of their keyboard music is often wrongly biased: Viennese pianos (or copies of them) from between 1790 and 1800 have become accepted for the performance of almost all the keyboard music of Haydn and Mozart even though both composers lived through the period of change in Vienna from the harpsichord to the piano. But although both composers would surely have enjoyed the use of the most modern piano of 1790 for the performance of their works of the 1770s, this does not detract from the value today of trying the early keyboard works of Haydn and Mozart on the right period instruments, for instance on the harpsichords or on the pianos with bare wooden hammer-heads that these two composers would have known earlier in their lives. The possibilities offered by both these types of instruments need to be explored in relation to the Viennese classics. Instead of resorting to the comfortable-sounding Viennese pianos of 1795, the more incisive and clearer sounds of harpsichords, in which plectra pluck the strings, and of many early pianos, in which bare wood strike the strings, should be rediscovered. The sound made by bare wooden hammer-heads was probably the sound Mozart would have heard when he played the instruments of Frantz Jakob Spath (1714–1786) or the pianos of Johann Andreas Stein (1728–1792).³ The instruments of Spath were Mozart's favourites until 1777, those of Stein were his favourites after 1777 and up to about 1782.⁴ Most likely, all of Spath's instruments and those

³ For Spath, see Michael Latcham, „Franz Jakob Spath and the *Tangentenflügel*, an Eighteenth-Century Tradition“, *GSJ* 57 (2004), 150–170 and John Koster, „Among Mozart's spättischen *Clavier*. A Pandaleon-Clavecin by Frantz Jacob Spath, Regensburg, 1767?“, *Early Keyboard Journal* 25/26 (2010), 153–223. For Stein, see Michael Latcham, „Johann Andreas Stein and the Search for the Expressive *Clavier*“, in: Thomas Steiner (ed.), *Cordes et claviers au temps de Mozart. Actes des Rencontres Internationales harmoniques Lausanne 2006*, Bern etc.: Peter Lang, 2010, 133–215.

⁴ Mozart's letter to his father of the October 17th, 1777 starts as follows: „Nun muß ich gleich bey die steinischen Piano forte anfangen. Ehe ich noch vom stein seiner arbeit etwas gesehen habe, waren mir die spättischen Clavier die liebsten; Nun muß ich aber den steinischen den vorzug lassen [...]“. See Wilhelm A. Bauer et al. (eds.), *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, 7 vols., Kassel etc.: Bärenreiter, 1962–1975, II, 68.

of Stein's instruments of before 1782 had bare hammerheads; they used bare wood to strike the strings.⁵

Haydn surely often thought of the clavichord when composing and both Haydn and Mozart must have had the harpsichord in mind for some of their earliest works.⁶ A little later, they may have been thinking specifically of pianos with bare hammerheads and later still of pianos with leathered hammerheads. In Mozart's case he would no doubt often have thought of his piano by Anton Walter (1752–1826), the instrument he acquired in about 1782.⁷ Haydn, even later, was certainly thinking of English grand pianos for his last sonatas. But neither Haydn nor Mozart would always have been thinking of specific instruments, and when they did, they probably never thought of specific instruments to the exclusion of others.

The right instrument for the piece was not fixed. Sometimes there are indications for a preferred instrument but if so, it would have been preferred rather than obligatory. The question: 'Was this piece written for the harpsichord or the piano?' is a modern, wretched question. Lurking in the background is the false idea that today's opposition between the harpsichord and the piano – two different subjects at conservatories – has always been present. The truth is surely that in the 18th century, there was no dichotomy; there were keyboard players, not harpsichordists and pianists.

So whether the piece is by Franz Joseph Haydn or Wolfgang Amadeus Mozart, or by Domenico Scarlatti or by Carl Philipp Emanuel Bach, there may well be more than one right instrument. The difference is that with Mozart, the fact that the piano was taking over from the harpsichord during his lifetime will rightly bias the choice of instrument for his later work in the direction of the piano. With Haydn it is the same although his delight in the clavichord should also be taken into consideration. With Carl Philipp Emanuel Bach the presence of both harpsichords and pianos at the court of Frederick the Great suggests that the choice of instrument for Bach's work might be quite open. Nonetheless, it seems that the three *Hammerflügel* by Gottfried Silbermann (all probably of the mid 1740s) at King Frederick's court were mainly used for more intimate music making, including the King's regular concerts at which

⁵ It should be noted however that perhaps all of Spath's instruments and those of Stein up to 1782 had moderators. The moderator is the stop with which leather or cloth is interposed between the hammers and the strings when required. In the instruments of both these makers, the moderator was almost certainly equipped with leather tabs, giving an effect similar to that given by leathered hammers. The way this stop was used is not specified in the literature. Usually the moderator was engaged using hand levers and only after about 1795 using a knee lever.

⁶ For Haydn, see Horst Walter, 'Haydns Klaviere', *Haydn Studien*, 2/4 (1970), 256–288.

⁷ The state of Mozart's instrument when he owned it is not known. The present action postdates Mozart's death. See Michael Latcham, 'Mozart and the Pianos of Gabriel Anton Walter', *EM* 25 (1997), 382–400; and idem, 'Zur Frage der Authentizität und Datierung der Klaviere von Anton Walter zwischen 1780 und 1800', in: Rudolph Angermüller and Alfons Huber (eds.), *Der Hammerflügel von Anton Walter aus dem Besitz von Wolfgang Amadeus Mozart*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, 2000, 114–145.

he played the flute while the harpsichords (all of the 1760s) by Burkat Shudi (1702–1773) were used at the opera and for concerts on a larger scale. Earlier, that is before the Shudi harpsichords arrived, Bach would have played on other harpsichords including two by Michael Mietke (ca. 1665 – ca. 1728).⁸ Nonetheless, it is likely that the instruments Bach played at court were probably chosen by the authoritarian King Frederick and that Bach's own preferences were largely formed independently of his service to the King. In assessing those preferences, most weight should in the first place be given to Bach's few remarks on instruments in his *Versuch* (both volumes of which appeared while Bach was in the King's service) and to the study of his compositions rather than directly to the instruments he had to play at Potsdam and Berlin.⁹ Nevertheless, Bach was at Potsdam for 27 years, a period for most of which he regularly played both harpsichords by different makers as well as the Silbermann *Hammerflügel*.¹⁰ This experience would without doubt have continued to influence him even after he left for Hamburg in 1767.

Domenico Scarlatti may first have come into contact with Cristofori's pianos when he and his father visited Grand Prince Ferdinando de' Medici (1663–1713) in Florence in 1702 and again in 1705. The enthusiasm at the Medici court for the new instruments and Scarlatti's own appreciation of them may have inspired him later to encourage King João V of Portugal to order pianos from Cristofori. Whether or not Scarlatti advised the Portuguese King in this matter, pianos by Cristofori were present at the Lisbon court when Scarlatti was in charge of the music there from 1719 to 1729. One of Scarlatti's duties at the Portuguese court was to teach the King's daughter, Maria Bárbara (1711–1758), eight years old when Scarlatti arrived in 1719. When she moved from Portugal to Spain in 1729 to marry the Spanish Crown Prince, Fernando (1713–1759),

⁸ See Latcham, „Pianos and Harpsichords“, (see n. 1).

⁹ Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, vol. I, Berlin: G. L. Winter, 1753 and vol. II, Berlin: G. L. Winter, 1762. Perhaps most interesting here is the following from vol. II, 121: „Das Clavicord und das Fortepiano sind zu unserer Fantasie die bequemsten Instrumente. Beyde können und müssen rein gestimmt seyn. Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklings anzuwenden weiß, das reizendste zum Fantasiren.“ The ‚undamped register‘ refers to the sustaining device. Perhaps Bach was thinking of the Silbermann pianos he played at the time in Potsdam. These have two hand levers with which the player could lift the dampers in the bass and in the treble. Similar damper lifting devices, which can only be operated at suitable moments (for instance between movements) are found in English square pianos of a few years later and in some smaller German pianos of unknown date. The first mention of a device for operating all the dampers at once while playing is the 1769 report of a knee lever for engaging (not disengaging) all the dampers in an instrument by Stein. See Anon., „Von Erfindung eines Poly-Toni-Clavichordii oder musikalischen Affecten-Instruments, und von Verbesserung eines neuen Orgelwerks“ under: item 13, „Gelehrte Sachen“, *Augsburger Intelligenz-Blatt* 40, October 5th, 1769.

¹⁰ At first he almost certainly played the harpsichord. The Silbermann *Hammerflügel* probably arrived in 1746 and 1747. It was at one of these that Johann Sebastian Bach improvised on the royal theme on the May 7th, 1747. For more details, see Latcham, „Pianos and Harpsichords“ (see n. 1).

Scarlatti followed her. In 1746, King Felipe died and Fernando and Maria Bárbara were crowned King and Queen Consort of Spain; Scarlatti continued to serve the Queen as her music tutor until his death in 1757.

The other great musician who served at the Spanish court was Farinelli, the famous castrato otherwise called Carlo Broschi (1705–1782). In 1737, Queen Isabella Farnese (1692–1766) had attracted Farinelli to the Spanish court hoping that his singing could alleviate the depressions and sleeplessness of her husband King Felipe.¹¹ In general, Isabella only allowed music behind closed doors. After King Felipe's death in 1746, however, and after about another year of Isabella's repressive attitude at court, things changed enormously, particularly for Farinelli; he became director of the royal opera and was able to put on unbelievably extravagant productions.

The relationship between Scarlatti and Maria Bárbara was quite different from the one between Maria Bach and King Frederick. Most of Scarlatti's huge output of sonatas were written for Bárbara as his pupil. For this reason the instruments owned by her may be seen as a reflection not only of her preferences but of those of Scarlatti as well. Twelve keyboard instruments are listed on the inventory of Maria Bárbara's possessions; they comprise five pianos and seven harpsichords, none of which is known to have survived.¹² To go some way to understanding the preferences of Bárbara and of Scarlatti, these instruments are now discussed.¹³

The first on the inventory was a piano built in 1730 by Giovanni Ferrini, Cristofori's pupil in Florence, and was one of the three instruments the Queen mentioned in her will as her 'best instruments', bequeathing them to Farinelli. The 1730 piano was probably similar to the only surviving large instrument certainly built by Ferrini, the 1746 *cembalo* that has two keyboards, one for a set of hammers and the other for two sets of harpsichord jacks with quills.¹⁴ Unlike that instrument however, Maria Bárbara's 1730 instrument had only one keyboard for the hammers. The inventory mentions that there were 56 keys; a common 56-note range was *GG* to *d'''*, enough notes for just over 400 of Scarlatti's 560 sonatas.

¹¹ See Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1953, 107–111.

¹² The list, appended to her will, of twelve keyboard instruments owned by the Queen now in the library of the Royal Palace in Madrid, sig. VII E 4 305, fol. 228r to fol. 231r., is quoted in full in the original Spanish in Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti* (see n. 11), 361. Since Kirkpatrick wrote, the list has a new signature, however. See Beryl Kenyon de Pascual, „Diego Fernández – Harpsichord-Maker to the Spanish Royal Family from 1722 to 1775 – and His Nephew Julián Fernández“, *GSJ* 38 (1985), 35–47, where the signature is given as „Madrid royal palace library – II 305“.

¹³ For a fuller discussion and references, see Michael Latcham, „The Twelve *Clavicordios* Owned by Queen Maria Bárbara of Spain and the Seven *Cembali* Owned by Carlo Broschi, Known as Farinelli. Facts and Speculation“, in: Luisa Morales (ed.), *Five Centuries of Spanish Keyboard Music, the Proceedings of the FIMTE Conferences 2002–2004*, Almería: Asociación Cultural LEAL, 2007, 255–281.

¹⁴ In the Tagliavini Collection, Bologna.

The second instrument on the list of Maria Bárbara's instruments, another of her three 'best' ones, was a harpsichord, again with 56 keys but with four sets of strings and five stops for giving different sounds. Maria Bárbara, talking one day to Farinelli, said she would have liked a harpsichord with 'more varied voices' and asked him if he had ever seen such a one.¹⁵ He answered that he had not and then, without telling the Queen, went to Diego Fernández (1703–1775), the court harpsichord maker, to order an appropriate instrument. When it was ready, Farinelli left it in the Queen's apartments as a surprise. This is all reported to have taken place when Maria Bárbara was Queen, so this 'new invention' may be dated between 1746, the year of her accession, and 1756 when she made her will bequeathing the instrument to Farinelli. The instrument had ten foot pommels to select and combine the various stops.¹⁶

The 1730 piano by Ferrini would surely have been acquired with Scarlatti's advice and approval. The harpsichord with ten foot pommels, on the other hand, probably had nothing to do with Scarlatti; it was the product of the Queen's whim, her relationship with Farinelli and his relationship with Fernández. Furthermore, the Ferrini *piano forte* responded directly to the Queen's touch with loud and soft, an advantage to which she would have been accustomed for at least fifteen years by the time Farinelli presented her with the new harpsichord. Although she must have treasured the *cembalo di registro* because it was a gift from her beloved Farinelli, it seems more than likely that Maria Bárbara and Scarlatti would have preferred the 1730 piano by Ferrini to the harpsichord ordered for her by Farinelli and built by Fernández.

The third instrument on the list, also bequeathed to Farinelli, was a 61-note harpsichord, made in 1749, again by Fernández. His invoice to the court for this harpsichord coincided with an invoice for a collapsible harpsichord stand, presumably intended for the same harpsichord, sent by the royal cabinetmaker.¹⁷ The description of the stand in the cabinetmaker's invoice even corresponds to the description of the stand of the harpsichord when it later belonged to Farinelli.¹⁸ The arrival of the new harpsichord in 1749 is important. This event seems to have signalled the start of the feeling at court in favour of the harpsichord and the order for a collapsible stand suggests an interest in transporting this instrument.

¹⁵ See Giovenale Sacchi, *Vita del cavaliere Don Carlo Broschi*, Venice: Coletti, 1784, 47.

¹⁶ Archivio di Stato di Bologna, sig. Lorenzo Gambarini, 1783 BIS, 5/14, No. 17, 118. The inventory is transcribed in the original Italian in: Sandro Cappelletto, *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore [...]*, Turin: Editione di Tonino, 1995, 209.

¹⁷ See Kenyon de Pascual, "Diego Fernández – Harpsichord-Maker", (see n. 12), and idem., "Queen Maria Barbara's Harpsichords", *GSJ* 39 (1986), 125–126.

¹⁸ The instrument is described in the inventory of Farinelli's possessions and in his will. For these, see Cappelletto, *La voce perduta* (see n. 16).

The court habitually moved around from one royal residence to the next according to the season.¹⁹ The residences included Buen Retiro, on the outskirts of Madrid, San Lorenzo, El Escorial, both a monastery and a residence, and Aranjuez, the palace in the valley of the Tajo between Madrid and Toledo. Instruments were carried on the backs of mules from one residence to the next; the difficulties involved even led to a request for a cart to facilitate transport. Perhaps the collapsible stand for the 1749 harpsichord was made for the same reason.

A jump now to the tenth and the twelfth instruments on the list, very similar to the third in that both were large 61-note harpsichords; these two were certainly by Fernández. One was kept at Aranjuez, the other at El Escorial. However, Fernández sent his invoice for these two on the 9th of May 1757.²⁰ Ten weeks later, on the 23rd of July, Scarlatti died. So while there was a 61-note harpsichord in each of three royal palaces (Buen Retiro, El Escorial and Aranjuez) by 1757, and while Scarlatti may have been involved in ordering the two for El Escorial and Aranjuez, he would hardly have had time to play them. Maria Bárbara died in 1758 after months of severe illness. Probably neither Scarlatti nor the Queen ever enjoyed the two new harpsichords.

The seventh of Maria Bárbara's instruments is described on the inventory as Flemish. Perhaps it had been the court instrument owned by the distraught and depressed King Felipe. He was in fact Philippe d'Anjou, the grandson of Louis XIV and the first Bourbon King of Spain. As a music lover, he might have brought this instrument from France on his contested accession to the Spanish throne in 1700. Flemish instruments, especially those of the Ruckers family of Antwerp, were highly prized in France, even above those made in Paris, and it is thus quite possible that Philippe d'Anjou owned one.

According to the inventory, the ninth and eleventh instruments on the list were both pianos. One, made in Florence, was kept at Aranjuez; the other, from its description also made in Florence, was kept at El Escorial. These two could originally have been instruments ordered by King João V in Portugal and sent on to his daughter after her move to Spain. These two pianos appear to have been the only permanent keyboard instruments at Aranjuez and El Escorial until 1757, the year of Scarlatti's death and the year in which the two 61-note harpsichords arrived at those residences.

¹⁹ After their marriage in 1729, Maria Bárbara and Fernando resided in the Alcazar palace in Seville for four years so the piano by Ferrini, built in 1730, was most likely first delivered there. After this four-year period, the court moved from residence to residence as follows: January to mid-March at the old hunting lodge of El Pardo; Easter at Buen Retiro; April to June in Aranjuez; at the end of June Buen Retiro again; July to October La Granja, high up in the Guadarrama mountains toward Segovia; the end of October to the beginning of December at El Escorial and at the end of December Buen Retiro again for Christmas. See Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, (see n. 11), 91–92.

²⁰ See Beryl Kenyon de Pascual, „Diego Fernández Caparrós y sus instrumentos“, in: Luisa Morales (ed.), *Claves y pianos españoles. Interpretación y repertorio hasta 1830, Actas del I y II symposium internacional „Diego Fernández“ de musica de tecla Española Vera-Mojacar 2000–2001*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2003, 101–106.

Now comes an important conclusion: if the 1730 Florentine piano by Ferrini was Maria Bárbara's favourite at Buen Retiro until 1749, and if at each of two other residences, Aranjuez and El Escorial, there was only a Florentine or Florentine-like piano until 1757, there is evidence enough that the piano was important to Maria Bárbara, and thus to Scarlatti, from about 1720 in Portugal until 1749 in Spain. For nearly thirty years the Florentine piano seems to have been the preferred instrument.

Then, in 1749, things changed. In that year a harpsichord arrived, probably the one with 61 notes. The fact that the stand could be dismantled supports the idea that from 1749 onwards this harpsichord was carried round between the three residences as an alternative to the three stationary pianos, one at each residence. The new harpsichord may have been an alternative to the smaller pianos simply because it was the only instrument at court with 61 notes. Perhaps however, the new preference for the harpsichord was because it was a harpsichord, more brilliant than the pianos. The cumbersome business of transporting this large instrument each time the court moved could well have been the reason that in the end led to the order from Fernández for the two similar 61-note harpsichords for Aranjuez and San Lorenzo.

In Buen Retiro, according to the inventory, there were two more Florentine pianos, the fourth and fifth on the list. These may also have been acquired by King João and sent on to his daughter in Spain after she had moved there. Both these pianos were converted to harpsichords at some time. But before this happened, there would have been no less than five pianos in Maria Bárbara's collection: her favourite, that is the 1730 piano by Ferrini at Buen Retiro; the two pianos, one at Aranjuez, the other at El Escorial; and the two spare ones in Buen Retiro.

The sixth and the eighth instruments of the twelve, the only ones so far not mentioned, were both quilled harpsichords, each with three sets of strings. They were probably also by Fernández.

In the early days, when she was still the Crown Princess and probably for a short time after she had become Queen, Maria Bárbara, and with her Scarlatti, thus appear to have given their preference to the piano. When the new harpsichord, presumably the one with 61 notes, arrived in 1749, they appear to have turned more towards the harpsichord. Perhaps it was no coincidence that this harpsichord, brilliant and incisive in comparison with the Florentine pianos, should have taken up the interests of Maria Bárbara and Scarlatti when the closed atmosphere at court could give way to a new extrovert mood, when there was no insomniac and melancholic king to be comforted in his chamber and, with at least equal significance to the royal collection of keyboard instruments, when Farinelli's spectacular opera productions could be enjoyed.

Farinelli would sometimes have required quite a number of harpsichords as continuo instruments for his magnificent operas. Some occasions required more than one band of musicians. In 1752, for instance, Farinelli „[...] offered his sovereigns a miniature fleet on the Tajo, with separate boats for each

of the royal personages, each boat with its own orchestra.²¹ Each of those orchestras would have required at least one continuo instrument. Assuming these were keyboard instruments, which ones of the twelve might reasonably have been available for this purpose? The Queen's three 'best' ones (nos. 1, 2 and 3) would surely have been permanently reserved for her personal use and could not have been requisitioned for the opera. The two pianos at Aranjuez and El Escorial (nos. 9 and 11) were probably also kept for her use as the only two permanent instruments at those residences. The two 1757 harpsichords (nos. 10 and 12) had not yet arrived. This leaves only the Flemish harpsichord, the two spare Florentine pianos (nos. 4 and 5) and two harpsichords (nos. 6 and 8) for Farinelli's use as continuo instruments. If the two harpsichords had not yet arrived, as might be speculated, only the Flemish harpsichord and the two pianos would have been available. The two pianos would have been too quiet, particularly for the events held in Aranjuez, some in the open air. With only the Flemish harpsichord available, something would have needed to have been done. Soon after Farinelli's productions started, he may have decided to have both the spare pianos at Buen Retiro (nos. 4 and 5) converted into harpsichords and commissioned two new harpsichords (nos. 6 and 8), thus giving four new continuo harpsichords for the opera. Meanwhile, Maria Bárbara and Scarlatti still retained not only three pianos, one at each of three residences, but also the *cembalo di registro* at Buen Retiro, and from 1749 onwards, a *cembalo a penne* with 61 notes, moved around from residence to residence. This speculative interpretation accounts for all twelve of the instruments listed in the inventory except for the two 1757 harpsichords by Fernández. Sadly, they arrived at El Escorial and Aranjuez too late to be of service.

To sum up: in the period before Maria Bárbara became Queen of Spain, perhaps already in Lisbon, she and Scarlatti may have given their attention to the piano almost to the exclusion of the harpsichord. The exciting years that started about a year after the coronation in 1746 seem to have more or less coincided with the order for a new 61-note harpsichord, suggesting a new interest in the harpsichord, more brilliant than the piano. Farinelli's appointment as director of the court opera came at about the same time; his need for continuo instruments would only have increased the new accent on the harpsichord. But while the interest in the harpsichord certainly appears to have taken hold at court, the former interest in the piano for their own music making would surely not have been suddenly lost by Scarlatti and Bárbara. In the eight years left to them together after the arrival of the 1749 harpsichord, their preferences on any one day for the older piano or the newer harpsichord may have been a matter of their moods as much as anything else. Nonetheless, the evidence suggests that not long after the coronation there was a new interest in the harpsichord, in particular in a harpsichord with 61 notes, the range required for some of Scarlatti's most exuberant sonatas.

²¹ See Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti* (see n. 11), 113.

The moral of the tale is clear: the preferences of Princess Maria Bárbara and Scarlatti appear to have been for the Florentine piano from 1719 until 1749. In 1749, when life brightened up, they turned more often to the harpsichord. No one knows how many of Scarlatti's sonatas were written in this period but it seems likely that those requiring 61 notes are from this happier phase at the Spanish court.

Maria Bárbara mentioned in her will the three instruments she bequeathed to Farinelli as: „[...] three *cembali*, one with stops, another with hammers, and another with quills, the best ones.”²² Those three comprised: the one Farinelli ordered for her from Fernández, surely mentioned first out of deference to Farinelli; then her favourite, the 1730 piano by Ferrini; then the 61-note harpsichord by Fernández. Charles Burney (1726–1814), describing his visit to Farinelli in Bologna in 1770, specifically mentioned the piano by Ferrini and the 61-note harpsichord by Fernández:

„Signor Farinelli has long left off singing, but amuses himself still on the harpsichord and viol d'amour: he has a great number of harpsichords, made in different countries, which he has named according to the place they hold in his favour, after the greatest of the Italian painters. His first favourite is a piano forte, made at Florence in the year 1730, on which is written in gold letters, Rafael d'Urbino; then, Coreggio, Titian, Guido, &c. He played a considerable time upon his Raphael, with great judgement and delicacy, and has composed several elegant pieces for that instrument. The next in favour is a harpsichord given him by the late Queen of Spain, who was Scarlatti's scholar, both in Portugal and Spain. [...] this harpsichord, which was made in Spain, has more tone than any of the others.”²³

First the piano, then the harpsichord. At least, from a modern point of view; in those days, as Burney's words intimate, they were all harpsichords, some with hammers, some with quills.

²² See note 12 above.

²³ Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy. Or, the Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, London: T. Becket & Co. et al., 1773, 211.

DIE VERVOLLSTÄNDIGUNG DER UNVOLLendet ÜBERLIEFERTEN
FUGA BWV 1080/19 AUS JOHANN SEBASTIAN BACHS
KUNST DER FUGE. EIN WERKSTATTBERICHT

LORENZO GHIELMI

Bis ins 18. Jahrhundert war es üblich, dass ein unvollendet gebliebenes Werk nach dem Tod des Künstlers zumeist von einem Schüler oder Nachfolger fertiggestellt wurde. Bei großen Werken, vor allem der Baukunst, an denen mehrere Generationen arbeiteten, kam es häufig sogar vor, dass der Originalentwurf dabei Veränderungen erfuhr. Folglich gab es in der Kunst die Kategorie der ‚unvollendeten Werke‘ bis dahin nicht, ganz im Gegenteil implizierte das ‚Werk‘ gleichzeitig seine Vollendung und integrale Gestalt. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich eine Ästhetik des Fragmentarischen und Unvollendeten, obwohl dies in der Musik weitaus weniger Bedeutung erlangte als in den bildenden Künsten, welche die architektonischen Relikte und beschädigten Skulpturen als unmittelbare Zeugen der antiken Vergangenheit direkt vor Augen hatten und seit der Renaissance darüber reflektierten. Die Musik erschuf sich von Beginn an die alten Vorbilder nach eigenen Vorstellungen und konnte somit die Integrität eines vollständigen Werkes stets wahren.

Aus dem Werkbestand des früheren 18. Jahrhunderts war es vor allem eine Komposition, die die Vorstellung höchster Vollendung geradezu emblematisch mit einem fragmentarischen Werk-Ganzen verband: Johann Sebastian Bachs *Die Kunst der Fuge*. Das Bild eines Komponisten, der über dem Versuch stirbt, die Summa seiner Kontrapunktlehre zu vollenden, trifft sich mit der romantischen Vorstellung des ‚Kunst-Heroen‘, des freien Geistes, dessen Schöpfung gewissermaßen ein Eigenleben entwickelt, sich von ihm abspaltet und zum Stellvertreter ihres Schöpfers wird. Auch heute noch ist bei vielen Interpreten des Opus ultimum aus der Hand des Leipziger Thomaskantors genau diese Betrachtungsweise festzustellen, wenn sie die Aufführung an jener Stelle abbrechen, an der auch das Autograph endet, so als müsse nun eine Schweigeminute eingelegt werden.

Die musikwissenschaftlichen Untersuchungen der letzten dreißig Jahre haben unseren Kenntnisstand über die *Kunst der Fuge* aber von Grund auf verändert. Dies ermöglicht uns, einen neuen Zugang zum fragmentarischen Ende des Zyklus zu finden, der sich von der Rezeptionsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts löst und gleichsam am Zeitpunkt der Komposition und Drucklegung neu ansetzt. Die Fertigstellung des letzten Kontrapunkts ist sicherlich ein schwieriges und auf den ersten Blick vielleicht allzu ambitiöses Unterfangen, doch ist der Geist des Komponisten so weit von einer Idee des ‚Unvollendeten‘ entfernt, dass ein Versuch geboten erscheint.

Im folgenden Abschnitt nenne ich zunächst die Voraussetzungen für eine solche Rekonstruktion, um mich danach selbst an die schwierige Aufgabe zu wagen, wobei ich beim Komponieren des ‚fehlenden‘ Teils eher den Strategien eines Handwerkers als denen eines Künstler gefolgt bin, oder, um es in einem

anderen Bild auszudrücken: ich bin wie ein akribischer Kriminalkommissar den zahlreichen Indizien gefolgt und habe es vermieden, wie ein Science-Fiction-Autor diese Indizien erst zu erschaffen.

Johann Sebastian Bach begann wahrscheinlich gegen 1740 an einem ersten Entwurf der *Kunst der Fuge*, einer Reihe von Kontrapunkten über das gleiche Thema, zu arbeiten. Dazu angeregt wurde der Leipziger Thomaskantor wahrscheinlich durch Johann Matthesons Schrift *Der Vollkommene Kappellmeister* (1739), in der die verschiedenen Fugengattungen in einer ganz ähnlichen Reihenfolge angeordnet sind wie später in Bachs Sammlung.

Anhand eines autographen Manuskripts, das in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz unter der Signatur P200 aufbewahrt wird, ist die Frühfassung der *Kunst der Fuge* gut dokumentiert.¹ Sie ist kürzer als die postum erschienene Druckausgabe, weist eine leicht unterschiedliche Reihenfolge der Stücke auf und – das ist eine wichtige Feststellung – sie ist vollständig. Eine Untersuchung der Handschrift ergibt, dass diese Fassung nicht innerhalb kurzer Zeit, sondern über mehrere Jahre entstanden ist. Auf den Gedanken, das Werk drucken zu lassen, kam Bach höchstwahrscheinlich nach seinem Beitritt zu Lorenz Mizlers *Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften*, eine Musikervereinigung, die sich mit Musiktheorie und Kontrapunkt beschäftigte, und für die der Komponist schon 1748 *Einige canonische Veraenderungen über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her* veröffentlicht hatte. Für den erwähnten Druck der *Kunst der Fuge* wollte Bach eine etwas größere Fassung anbieten und er komponierte hierfür einige neue Kontrapunkte. Ein großer Teil der Kupferplatten wurde unter Bachs Kontrolle angefertigt, aber seine Augenkrankheit, die Operation und schließlich der Tod hinderten ihn an ihrer Fertigstellung. Seine Erben, allen voran sein Sohn Carl Philipp Emanuel sowie Johann Friederich Agricola, führten die Arbeit zu Ende, ordneten das bereits druckfertige Material neu und gaben die erste Auflage 1751 heraus.

Folgte Carl Philipp Emanuel Bach nun einem echten Interesse für diese Musik oder ging es ihm um eine Hommage an die überragende Vaterfigur, zu der er sich verpflichtet fühlte? Vielleicht lag der Publikation auch eine wirtschaftliche Überlegung zugrunde, denn die meisten der teuren Kupferplatten waren bereits graviert und druckfertig. Charles Burney, der Carl Philipp Emanuel Bach 1772 in Hamburg besuchte, überliefert eine aufschlussreiche Stellungnahme des Bach-Sohnes:

Nach diesem lenkte sich unser Gespräch auf die gelehrte Musik. Er sprach mit wenig Ehrerbietung von Canons, und sagte, es wäre trocknes, elendes, pedantisches Zeug, das ein jeder machen könnte, der seine Zeit damit verderben wollte. Ihm wäre es aber allemal ein sichrer Beweis, daß es demjenigen ganz und gar

¹ Pieter Dirksen, *Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach. Untersuchungen zur Geschichte, Struktur und Aufführungspraxis*, Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshafen, 1994 (Veröffentlichungen zur Musikforschung 12).

am Genie fehle, der sich mit einem so knechtischen Studiren abgeben, und in so unbedeutende Arbeiten, verliebt seyn könnte.²

Aus diesem Dokument spricht eine fast völlige Interesselosigkeit des Bach-Sohnes für Kanons und kontrapunktische Arbeit. Vielleicht lassen sich dadurch einige Anomalien in der Druckausgabe der *Kunst der Fuge* erklären: Beispielsweise hat er nicht bemerkt, dass der Contrapunctus X, eine Doppelfuge, die das Grundthema mit einem neuen Gegenthema kombiniert, gleich zweimal in die Publikation aufgenommen wurde.³

1983 untersuchte Gregory Butler einige Exemplare des Originaldrucks.⁴ Es stellte sich heraus, dass einige Seitenzahlen der Original-Nummerierung auf den Kupferplatten später korrigiert worden waren. Bei manchen Druckexemplaren sind die ursprünglichen Zahlen aber noch erkennbar und erlauben so die Rekonstruktion der von Bach ursprünglich vorgesehenen Reihenfolge. Danach hätte insbesondere der Contrapunctus XIV, die berühmte unvollendete Fuge, Bachs Absicht zufolge nicht das Werk beschließen, sondern an vorletzter Stelle stehen sollen, gefolgt von den vier Kanons in folgender Reihenfolge: Canon alla Ottava, Canon alla Decima, Canon alla Duodecima, Canon per Augmentationem. Wie ist diese Diskrepanz zu erklären?

Die Nachlassverwalter seines Werks waren mit einem schwierigen Problem konfrontiert: Unter den autographen Manuskripten und druckfertigen Kupferplatten fehlte – so müssen wir annehmen – der letzte Teil des Contrapunctus XIV. Sie entschieden sich daher, das Fragment an den Schluss zu stellen und es mit dem Choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein* gleichsam zu vervollständigen. Von der kontrapunktischen Faktur abgesehen, hat diese Komposition mit der *Kunst der Fuge* allerdings nicht viel gemeinsam. Durch die Verschiebung ans Ende des Contrapunctus XIV entstand in der ursprünglichen Seitennummerierung eine Lücke. Diese wurde durch Vorrücken des letzten Kanons geschlossen, und an dessen Stelle wurde die Frühfassung des oben erwähnten Contrapunctus X sowie die Bearbeitung *a due Clav.* der zweiten Spiegelfuge eingeschoben, die Bachs Werkkonzeption zufolge gar nicht in diese Druckausgabe aufgenommen hätte werden sollen. Friedrich Wilhelm Marpurg erwähnt in seinem „Vorbericht“ nichts von den vorgenommenen Änderungen in der Satzfolge:

² Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, London: T. Becket and Co., 1773; hier zitiert nach der deutschen Übersetzung (von J. J. C. Bode), Hamburg: Bode, 1773, erschienen als Bd. 3 von *Carl Burney's [...] Tagebuch seiner Musikalischen Reisen* (Faksimile Kassel etc.: Bärenreiter, 1959), 192.

³ Johann Sebastian Bach hatte zunächst eine Fuge komponiert, in der die beiden Themen sogleich kombiniert werden, später aber einen weiteren Teil vorangestellt, in dem das Gegenthema allein exponiert wird. Unter den Manuskripten, die der Komponist auf seinem Schreibtisch zurückgelassen hat, befanden sich wahrscheinlich sowohl die druckreife Endfassung der Fuge als auch ihre vorherige Fassung, die sofort mit dem Teil der kombinierten Subjekte begann. Diese Frühfassung wurde dann irrtümlicherweise für eine eigenständige Komposition gehalten und in die Druckausgabe mit aufgenommen.

⁴ Gregory Butler, „Ordering Problems in J. S. Bach's ‚Art of Fugue‘ Resolved“, *MQ* 69 (Winter 1983), 44–61.

Es ist nichts mehr zu bedauern, als daß selbiger [J. S. Bach] durch seine Augen-Krankheit, und den kurz darauf erfolgten Tod außer Stande gesetzt worden, es selbst zu endigen und gemein zu machen. Er wurde von demselben mitten unter der Ausarbeitung seiner letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes nahmentlich zu erkennen giebet, überraschet. Man hat indessen Ursache, sich zu schmeicheln, daß der zugefügte vierstimmig ausgearbeitete Kirchenchoral, den der seelige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, diesen Mangel ersetzen, und die Freunde seiner Muse schadlos halten wird.⁵

Von dieser unvollendeten Fuge, die ich jetzt Contrapunctus XIV nennen werde, besitzen wir ebenfalls das Autograph, in dem gegenüber der Druckfassung noch sieben zusätzliche Takte geschrieben sind. An der Stelle, an welcher Bachs Handschrift im Autograph abbricht, setzte Carl Philipp Emanuel Bach einige Jahre später folgende Anmerkung hinzu: *NB Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfaßer gestorben.*

Das letzte uns überlieferte Blatt des Autographs, auf dem die Handschrift Bachs abbricht, sollte entsprechend der Absicht des Komponisten nicht vollgeschrieben werden. Darauf hat bereits Christoph Wolff scharfsinnig hingewiesen.⁶ Die darunter gezeichneten Notenlinien sind in der Tat nur notdürftig ausgeführt.

Im unvollendeten Contrapunctus XIV werden drei neue Themen eingeführt, das letzte davon über die Noten *b-a-c-h*: Das Grundthema der *Kunst der Fuge* ist hier nicht dagegen gesetzt, weshalb manche Musikwissenschaftler sogar die These aufstellten, dass das Fragment ursprünglich nichts mit der Sammlung zu tun hätte. Schon 1880 hat aber Gustav Nottebohm gezeigt, dass die drei Themen des Contrapunctus XIV mit dem Grundthema der *Kunst der Fuge* kombinierbar sind (s. Bsp. 1).

Meines Erachtens eignet sich eine Variante des Hauptthemas (siehe z. B. Contrapunctus V) weitaus besser zur Kombination mit den drei Themen des Contrapunctus XIV (s. Bsp. 2).⁷

⁵ *Die Kunst der Fuge durch Herrn Johann Sebastian Bach, ehemaliger Capellmeister und Musikdirector zu Leipzig* [1752], Faks. New York: Performers' Facsimiles, o. J., Vorbericht [von F. W. Marburg], o. S.

⁶ Christoph Wolff, „The Last Fugue. Unfinished?“, *Current Musicology* 29 (1975), 47–77; Ders., „Zur Entstehungsgeschichte von Bachs Kunst der Fuge“, *Almanach der Bachwoche Ansbach* 1981, 77–88.

⁷ Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf einen Internet-Artikel von Glenn Wilson, „The Art of the Fugue. A Revisionist View“ (<http://www.glenwilson.eu/musician.html> [03.08.2014]), in dem er die Meinung vertritt, die Fuge wäre mit drei Themen konzipiert gewesen und nicht mit vier. Neben seiner etwas gewagten These, Bach hätte den Contrapunctus XIV an seinem Todestag, in den wenigen Stunden niedergeschrieben, in denen er das Augenlicht wiedergewann, scheint es mir überdies zweifelhaft, das zweite Thema des Contrapunctus XIV auf das Grundthema der *Kunst der Fuge* zurückführen zu wollen. Auch wenn Wilsons Artikel zu mancherlei Zweifeln Anlass gibt, erscheinen mir letztendlich Nottebohms Ausführungen über die Kombinierbarkeit aller Themen mit dem Grundthema viel überzeugender. Außerdem sei darauf hingewiesen, dass die in meiner Vervollständigung verwendete Variante des Subjekts eine weitaus flüssigere Kombination erzeugt als die Nottebohms.

Bsp. 1: Grundthema der *Kunst der Fuge* und die drei Themen des Contrapunctus XIV

Example 1 displays the main theme and three counterpoint themes of Contrapunctus XIV. The score is written for four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The first staff contains the main theme, which begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second staff contains the first counterpoint theme, which begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The third staff contains the second counterpoint theme, which begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The fourth staff contains the third counterpoint theme, which begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The score is divided into two systems, with the first system containing the first three staves and the second system containing the last three staves. The first system is marked with a '4' in the left margin, indicating the start of the first system.

Bsp. 2: Variante des Grundthemas und die drei Themen des Contrapunctus XIV

Example 2 displays a variant of the main theme and three counterpoint themes of Contrapunctus XIV. The score is written for four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The first staff contains the variant of the main theme, which begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second staff contains the first counterpoint theme, which begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The third staff contains the second counterpoint theme, which begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The fourth staff contains the third counterpoint theme, which begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The score is divided into two systems, with the first system containing the first three staves and the second system containing the last three staves. The first system is marked with a '4' in the left margin, indicating the start of the first system.

Wer sich schon einmal dem Problem einer Fuge mit mehreren Themen gestellt hat, dem ist bewusst, dass Bach zuerst die Kombination der Themen disponieren musste, bevor er die drei Sätze über die einzelnen Themen komponierte. Es ist daher wahrscheinlich, dass unter den nach Bachs Tod vorliegenden Materialien zumindest ein Blatt mit den kombinierten Themen vorlag.

Im Nekrolog (1754) ist zu lesen:

Die Kunst der Fuge

Diese ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapuncte und Canonen, über einen einzigen Hauptsatz enthält. Seine letzte Kranckheit, hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten, und nachgehends in allen 4 Stimmen Note für Note umgekehret werden sollte, auszuarbeiten.⁸

Auf den ersten Blick macht es den Anschein, Bach hätte hier eine weitere Spiegelfuge anfügen wollen. Aber es ist auch denkbar, dass nur die vorhandenen Themen des Contrapunctus XIV in rectus und inversus gebracht werden sollen: auf dem oben erwähnten hypothetischen Blatt mit den kombinierten Themen wäre auch diese inversus-Fassung notiert gewesen.

Bachs Erben hielten eine verwirrende Menge an Werkstattmaterialien in den Händen, etliche Kontrapunkte waren bereits druckfertig auf Kupferplatten graviert, andere lagen als Manuskripte und wieder andere in Form von Entwürfen vor. Hätten die Söhne die gleiche Liebe zum Kanon und Kontrapunkt gehegt wie ihr Vater, wäre es ihnen sicher leichter gefallen zu entdecken, dass das genannte Entwurfsblatt zum Contrapunctus XIV gehört und nicht eine Skizze für eine weitere Fuge darstellt. Im Autograph brach Bach an dieser Stelle ab, weil hierauf ein weiteres Blatt mit den kombinierten Themen in Normal- und Umkehrungsform folgen sollte, die er schon im Voraus komponiert hatte. Genau dieses Blatt – so muss angenommen werden – ist leider verloren gegangen.

Ich nenne nun zusammenfassend alle Voraussetzungen, die benötigt werden, um sich an die schwierige Aufgabe zu wagen, den Finalteil des Contrapunctus XIV zu rekonstruieren:

1. Der Contrapunctus XIV war schon fertig komponiert, wenn nicht de facto, so zumindest im Konzept.
2. Zu den interessantesten Ergebnissen der oben zitierten Untersuchung Butlers gehört, dass der fehlende Teil in der Druckausgabe auf eine einzige Seite festgelegt werden kann, genauer gesagt – wenn man die Taktzahlen der vorherigen Seiten zum Vergleich heranzieht – auf ca. 40 Takte. Sieben davon, die nicht in der Druckfassung enthalten sind, können, wie beschrieben, dem Manuskript entnommen werden.

⁸ Lorenz Mizler, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*, Bd. IV/1, Leipzig: Mizlerischer Buchverlag, 1754 (Faks. Hilversum 1966), 168.

3. Das gesamte Werk berücksichtigt die Spielbarkeit für zwei Hände, daher ist es auch bei der Komposition dieses letzten Teiles trotz der kontrapunktischen Komplexität notwendig, innerhalb der Faktur für ein Tasteninstrument zu bleiben.⁹
4. Die vier Themen müssen in Normal- und Umkehrungsform erscheinen.
5. Der erhaltene Teil endet an der Stelle, an welcher die Kombination der vier Themen beginnt.
6. Nach der intensiven Durchführung des *b-a-c-h*-Themas (ab Takt 93), die äußerst kühne Zusammenklänge bringt, ist es angebracht – wie in vielen anderen Fugen Bachs – im Schlussteil die Grundtonart wieder ins Zentrum zu stellen.
7. Jede Stimme muss, soweit möglich, die vier Themen durchführen.

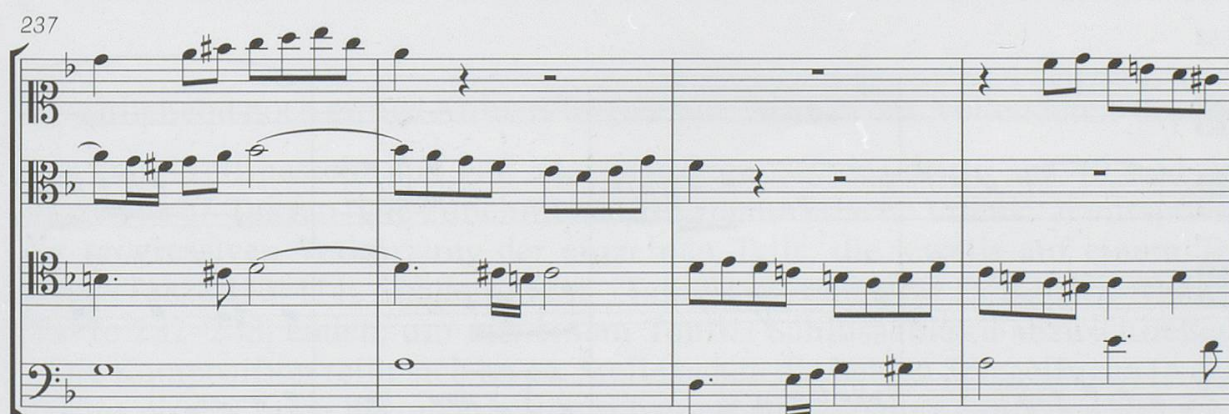
Hier folgt nun das Ergebnis der vorangegangenen Überlegungen:

Bsp. 3: *Kunst der Fuge*, Schluss des Contrapunctus XIV: T. 233–238 nach Bachs Autograph, Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 200; T. 238–268 Rekonstruktion von Lorenzo Ghielmi (in T. 238 gehen Alt, Tenor sowie die erste Note im Bass auf Bach zurück, ab der Fortsetzung des Basses setzt die Rekonstruktion von L. Ghielmi ein).

233



237



⁹ Gustav Leonhardt, *The Art of Fugue. Bach's Last Harpsichord Work*, The Hague: Nijhoff, 1952.

241

Measures 241-244. The score is in 13/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The system consists of four staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 244. The second staff (treble clef) has a more active line with eighth notes and rests. The third staff (treble clef) provides harmonic support with half and quarter notes. The bottom staff (bass clef) contains a steady eighth-note accompaniment.

245

Measures 245-248. The melodic line in the top staff continues with eighth notes and a trill in measure 248. The second staff shows a mix of eighth notes and rests. The third staff has a half note in measure 245 followed by eighth notes. The bottom staff maintains the eighth-note accompaniment.

249

Measures 249-252. The top staff has a half note in measure 249 followed by a quarter note in measure 252. The second staff features a melodic line with eighth notes and rests. The third staff has a half note in measure 249 and a quarter note in measure 252. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment.

253

Measures 253-256. The top staff has a half note in measure 253 followed by a quarter note in measure 256. The second staff features a melodic line with eighth notes and rests. The third staff has a half note in measure 253 and a quarter note in measure 256. The bottom staff continues the eighth-note accompaniment.

257

261

265

Abschließend noch einige Anmerkungen zum Aufbau des ‚vollendeten‘ Stücks.

Der erste Teil besteht aus 114, der zweite aus 80, der dritte aus 40 und der letzte aus 37 Takten. Die zunehmende kontrapunktische Intensität entspricht der progressiven Verkürzung der einzelnen Teile, die jeweils auf einem Tonika- (Takte 112–114), Subdominant- (Takte 192–193) bzw. Dominant-Akkord (Takte 232–233) enden, um mit einem Tonika-Schlussakkord abzuschließen.

Die Komposition reiht sich an 14. Stelle neben die beiden Spiegelfugen in den Zyklus ein.¹⁰ Einige Besonderheiten scheinen die Beziehung mit der letzteren

¹⁰ Eine graphische Darstellung der Struktur der *Kunst der Fuge* findet sich im Anhang.

zu unterstreichen: Das erste Thema des Contrapunctus XIV ist ein Palindrom, das heißt es kann von vorne und vom Ende her gespielt werden, ohne dass sich die Melodie verändert. Damit bildet diese eine Spiegelfigur. Im Schlussteil erscheinen die vier Themen in Normal- und Umkehrungsform auf ähnliche Weise wie bei den Spiegelfugen. Wenn das dritte Thema auf den Buchstaben von Bachs Namen beruht, so beruhen das zweite und vierte Thema auf deren Zahlenwerten: Das zweite Thema besteht aus 41 (Summe der Zahlenwerte der Buchstaben J-S-B-A-C-H) und das vierte aus 14 Noten (Summe der Zahlenwerte der Buchstaben B-A-C-H), wobei 41 und 14 wiederum zwei spiegelbildliche Zahlen sind.

Bei der Rekonstruktion des fehlenden Teils habe ich – wie erwähnt – versucht, Phantasie und Kreativität aus dem Spiel zu lassen und einfach nur den ‚Indizien‘ zu folgen, und dies mehr mit der Haltung eines Restaurators als mit der eines Komponisten. Die Elemente der ‚Phantasie‘ beschränken sich auf eine Sechzehntelbewegung über dem letzten Orgelpunkt als einzige Geste der ‚Virtuosität‘ (ähnlich der Sechzehntelbewegung im Finale des Contrapunctus VIII) sowie auf ein weiteres Zitat des *b-a-c-h*-Themas als abschließende ‚Unterschrift‘, in Anlehnung an die kanonischen Variationen BWV 768.¹¹

1 2 3 4	5 6 7	8 9 10 11	12 13 14	I II III IV
4 einfache Fugen (rectus 1 und 3, inversus 2 und 4)	3 Fugen mit Kombination von rectus und inversus	4 Doppel- und Tripelfugen unter Einführung von neuen Themen	3 Fugen (2 Spiegelfugen) + Contrapunctus XIV	4 Kanons

Abb. 1: Struktur der *Kunst der Fuge*

¹¹ Besonderen Dank schulde ich Christoph Wolff und Jean-Claude Zehnder für den Austausch von Ideen und für ihre Ratschläge beim Verfassen dieses Artikels.

THE SKILL OF MUSICK.
HANDLEITUNGEN ZUM KOMPONIEREN IN DER HISTORISCHEN
SATZLEHRE AN DER SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

Für Markus Jans und Dominique Muller

VON JOHANNES MENKE

Die Bedeutung des Wortes *skill* lässt sich nur schwer ins Deutsche übertragen. Es ist ein im durchaus philosophischen Sinn pragmatischer Begriff, der in etwa die Eigenschaften Geschicklichkeit, Fachkenntnis und Kunstfertigkeit in sich vereint. Der Musiktheoretiker John Playford nannte seinen 1654 zum ersten Mal erschienenen und später 19mal wiederaufgelegten Traktat *The Skill of Musick*. Playfords Buch enthält eine – wie wir heute sagen würden – ‚Allgemeine Musiklehre‘, zu jener Zeit also vor allem eine Solmisations- und Notationslehre, ein spielpraktisches Kapitel zu Streichinstrumenten und seit der zweiten Auflage eine mit „The Art of Descant“ betitelte Kompositionslehre, die später unter Mitwirkung von Henry Purcell noch weiter ausgebaut wurde.

Wollte man ihn übersetzen, müsste man den Titel im Deutschen am treffendsten mit „Das Handwerk der Musik“ wiedergeben, schwänge nicht im Begriff des Handwerks etwas Altfränkisch-Zünftiges mit, vor dem Trendbewusste heute zurückschrecken mögen. Eine Rehabilitierung des Handwerks aber fordert der amerikanische Soziologe Richard Sennett in seinem 2008 erschienenen Buch *The Craftsman*. Handwerkliches Können, wir könnten auch sagen ‚skills‘, stehen, so Sennett, „ganz allgemein für den Wunsch, etwas ganz Konkretes um seiner selbst willen gut zu machen.“¹ Sennett plädiert dafür, das Handwerk in seiner Würde, in seiner Praxis und seinem Ethos wiederzuentdecken.

In Hinblick auf das Thema des Symposiums möchte ich nun, inspiriert von Sennett, den Begriff des Handwerks aufgreifen und ihn in Zusammenhang mit dem Komponieren in der Historischen Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis bringen. Ich meine, dass gerade der handwerkliche Aspekt das Spezifikum einer Satzlehre sein muss, die eine historische sein will; schlichtweg, weil man meines Erachtens die Kompositionstechnik vor dem 19. Jahrhundert nur mit den Augen des Komponisten-Handwerkers angemessen verstehen kann. Über die Bedingungen und den Sinn der Vermittlung historischer Kompositionstechniken in der Satzlehre soll es in einem ersten Teil gehen, in einem zweiten Teil soll dies exemplarisch und praktisch demonstriert werden. Ausgehend vom titelgebenden John Playford sowie von Friedrich Erhard Niedt und Johann Baptist Samber, denen ich mit dem im Untertitel genannten Begriff der ‚Handleitung‘ meine Reverenz erweise, bleibe ich bei der praktischen Demonstration des Überblicks halber im Zeitraum zwischen 1680 und 1710.

¹ Richard Sennett, *The Craftsman*, London: Allen Lane, 2008; in deutscher Übersetzung: *Handwerk*, Berlin: Berlin Verlag, 2008, 196.

„Brief, Plain and Easie“

Dem Handwerk ist zu eigen, dass ein Ding hergestellt wird. Wer komponiert, stellt Musik her. Ob die hergestellte Musik notiert wird oder nicht, bleibt zweitrangig. Die landläufige Opposition von Komposition und Improvisation ist ein Relikt aus der Zeit des emphatischen Werkbegriffs: Komposition im Sinne von Herstellung oder, gemäß der lateinischen Bedeutung, Zusammensetzung von Musik kann schriftlich oder nicht-schriftlich erfolgen, wie der etwa von Vicentino gebrauchte Terminus des „comporre alla mente“ anschaulich macht.² Freilich stehen bei der schriftlichen Fixierung einer Komposition andere Möglichkeiten der Optimierung und Reflexion zu Gebote. Die schriftlose Komposition auf der anderen Seite bevorzugt meist ausgewählte, oftmals stärker standardisierte Methoden. Gleichwohl konstituiert sich Komposition in beiden Fällen nach denselben Grundlagen: denen des Kontrapunkts.

Sein Kapitel zur Kompositionslehre betitelt John Playford in gut englischer Diskant-Tradition „The Art of Descant or Composing Musick in Parts“. Das Kapitel beginnt mit einer Definition von Musik aus der Perspektive des Komponisten-Handwerkers, wie sie ganz ähnlich etwa auch in Johann Gottfried Walthers *Musikalischem Lexikon* zu finden ist: „Musick is an Art of expressing perfect Harmony, either by Voice or Instrument; which Harmony ariseth from well-taken Concords and Discords.“³ Der pragmatisch-nüchterne Tonfall setzt sich fort. Es ist John Playford daran gelegen, dem Leser „in plain and brief Language“ und „after the most brief, plain and easie Method I could invent“ die Sachverhalte nahezubringen, wie er im „Preface to all Lovers of Musick“ zu Beginn seines Traktats schreibt.⁴ Mit diesen Absichten steht Playford auch ganz im Trend seiner Zeit. Dem 1665 erschienenen *Compendium of Practical Musick* seines Kollegen Christopher Simpson bescheinigt der Herausgeber Roger L'Estrange in der dritten Auflage: „This Compendium of his, I Look upon the Clearest, the most Usefull, and Regular Method of Introduction to Musick that is yet Extant.“⁵ „Brief“, „plain“ und „easie“ bei Playford, „clear“, „usefull“ und „regular“ bei Simpson: Man darf sich davon nicht täuschen lassen: Es werden in diesen Traktaten durchaus anspruchsvolle Dinge wie moderne Dissonanzbehandlung nach italienischer Manier, etwa die Auflösung

² Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom: Antonio Barre, 1555, 83. Die im deutschen Schrifttum des 16. Jahrhunderts geläufige Opposition von ‚compositio‘ und ‚sortisatio‘ taucht zwar immer wieder auf, kann aber keinesfalls als Konsens gelten, vgl. Stichwort „Compositio/Komposition“ im *HmT*, http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Compositio-Komposition.pdf (22.07.2013).

³ John Playford, *An Introduction to the Skill of Musick*, hg. von Henry Purcell, London: E. Jones, 121694, 85; vgl. dazu auch Walthers Definition von „Composition“ als „die Wissenschaftt, Con- und Dissonanzen also zusammen zu setzen, und mit einander zu vereinigen, daß sie eine Harmonie geben.“, in: Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig: W. Deer, 1732, hg. von Richard Schaal, Nachdruck Kassel und Basel: Bärenreiter, 1967 (Documenta musicologica Reihe 1. Druckschriften-Faksimiles 3), 178.

⁴ Playford, *Introduction* (wie Anm. 3), A3^v.

⁵ Christopher Simpson, *A Compendium of Practical Musick*, London: Printed by M. C. for Henry Brome, 1678, A 3.

von Dissonanzen in Dissonanzen, oder Kanon und Doppelfuge gelehrt. Auch italienische Kollegen befließen sich des pädagogischen Ideals der Einfachheit. Giovanni Maria Bononcini etwa geht es in seinem durchaus anspruchsvollen *Musico pratico* von 1673 um „brevità, e facilità“.⁶

Diese kleinen Einblicke in die didaktisch und praxisorientierten Ideale der Kompositionslehre sind nicht nur repräsentativ für das späte 17. Jahrhundert, sondern generell für diejenige Tradition der Musiktheorie, der es um Vermittlung kompositorischer Kompetenzen geht. Beginnend mit der *Musica enchiridis* entwickelt sich in Europa parallel zur Praxis der Mehrstimmigkeit eine dezidiert auf diese Praxis bezogene Theorie,⁷ deren handwerklicher Ansatz als Gegenmodell zur überlieferten spekulativen Theorie der Antike betrachtet werden kann. Verfolgt man diese Linie weiter, so könnte man – etwas emphatisch und pointiert – sagen, dass hier die ‚ars‘, also das ‚Kunsth Handwerk‘, zu einer ‚scientia‘, zu einer Wissenschaft, wird, denn im 18. Jahrhundert ist es selbstverständlich geworden, die praktische Musikausübung als Wissenschaft zu bezeichnen. Ein Höhepunkt dieser Emanzipation der Musikpraxis und mit ihr der Satzlehre ist sicherlich jenes Jahrhundert, wenn es etwa in Walthers Lexikon heißt: „Music [...] bedeutet überhaupt die Ton-Kunst, d. i. die Wissenschaft wohl zu singen, zu spielen, und zu componiren.“⁸

Handwerk

Doch kehren wir zunächst von der Wissenschaft zum Handwerk zurück. Richard Sennett liefert eine allgemeine Definition, die den Begriff von einem rein soziologischen und berufsbezogenen Kontext löst:

Handwerkliches Denken und Können beschränkt sich nicht auf den Handwerker im engeren Sinne, sondern steht ganz allgemein für den Wunsch, etwas ganz Konkretes um seiner selbst willen gut zu machen.⁹

„Etwas ganz Konkretes“ heißt, ein Ding, in unserem Fall die Komposition, sei sie notiert oder nicht. „Um seiner selbst willen“ bezieht sich auf das Ethos des Handwerks, nämlich auf die Konzentration auf das Produkt und den Herstellungsprozess.

Gelungene Produktion setzt gewisse Kompetenzen voraus, die dem Handwerk zu eigen sind und die auf eine ganz bestimmte Weise erworben werden

⁶ Giovanni Maria Bononcini, *Musico pratico*, Bologna: Giacomo Monti, 1673, Nachdruck Hildesheim: Olms, 1969, „Cortese Lettore“, [S. 1]. Den werbeträchtigsten Titel in diesem Sinne hat bereits Vicentio Lusitano mit seiner *Introduttione facilissima, et novissima*, Venedig: Francesco Rampazetto, ³1561, gefunden.

⁷ Dabei steht außer Frage, dass Kompositionslehre und -realität immer in einer gewissen Spannung stehen und nie deckungsgleich ineinander aufgehen. Dennoch muss festgehalten werden, dass es eine Tradition der praktischen Kompositionslehrbücher gibt, deren Intention es ist, einen möglichst direkten Zugang zur zeitgenössischen Musikproduktion zu ermöglichen.

⁸ Walther, *Musikalisches Lexikon* (wie Anm. 3), 430.

⁹ Sennett, *Handwerk* (wie Anm. 1), 196.

müssen. Es ist naheliegend, zunächst einmal von einem spezifischen Wissen auszugehen. Als Wissenschaftler bzw. Zeitgenossen eines stark wissenschaftlich geprägten Zeitalters gehen wir davon aus, dass jedes Wissen verbalisiert werden kann. Wie Sennett am Beispiel von Diderots *Encyclopédie* zeigt, vermag aber gerade die Verbalisierung das handwerkliche Wissen oft nur schwer wiederzugeben, weshalb Sennett im Hinblick auf das Handwerk von einem „impliziten Wissen“ spricht.¹⁰ Diderot löste, so Sennett, das Problem durch das Einfügen zahlreicher Illustrationen, die das demonstrieren sollen, was die Sprache nicht oder nur schwer erfassen kann.

Im Fall der Satzlehre oder allgemein der Musiktheorie liegt das Problem mit der Sprache ganz ähnlich. Musik sprachlich zu veranschaulichen ist grundsätzlich nur begrenzt möglich. Musiktraktate bestehen daher oft zu einem Großteil aus Notenbeispielen, ja es gibt sogar eine ganze Reihe didaktischer Literatur, vor allem italienischer Provenienz, die fast ausschließlich aus Musikbeispielen besteht. Ich meine damit die unzähligen Solfeggi aus dem 16. bis 18. Jahrhundert,¹¹ die Partimenti aus dem 17. bis 19. Jahrhundert,¹² die Kontrapunktabhandlungen von Pasquini, Padre Martini und anderen, aber auch die zahlreichen Übungen mit gegebenen Melodien oder Bässen des 19. Jahrhunderts, insbesondere aus Frankreich und Deutschland.¹³ Eine große Anzahl didaktischer Kompositionen ist teilweise erst in jüngster Zeit wieder zugänglich gemacht worden¹⁴ und wird erst allmählich wissenschaftlich aufgearbeitet. Ein Grund für die recht späte Kenntnisnahme mag sein, dass das darin enthaltene Wissen nicht explizit verbal entfaltet wird, sondern nur implizit enthalten ist.¹⁵ Will man sich dieses Wissen aneignen, muss man sich in Form praktischer Ausübung mit den Übungen auseinandersetzen. Das Verstehen erfolgt über die eigene Erfahrung mit dem Gegenstand, ja es setzt diese geradezu voraus. Der didaktische Modus des Handwerks ist daher weniger das Erklären, denn

¹⁰ Sennett, *Handwerk* (wie Anm. 1), 130–131.

¹¹ Es seien nur exemplarisch genannt: Andrea Bornstein, *Two-part Italian Didactic Music. Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744)*, Bologna: UT Orpheus Edizioni, 2004; *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée, composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Capraro, David Perez etc.*, Paris: Cousineau Md. Luthier, 1797.

¹² Fedele Fenaroli, *Partimenti ossia basso numerato*, Paris: Carli, 1840; Camillo de Nardis, *Partimenti dei Maestri C. Cotumacci, F. Durante [...]*, Mailand: Ricordi, 1954.

¹³ Emanuel Aloys Förster, *Emanuel Aloys Förster's Practische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses*, Wien: Artaria, 1818; Paul Vidal und Nadja Boulanger, *A Collection of Given Basses and Melodies*, hg. von Narcis Bonet, Barcelona: Dinsic publications musicals, 2006; Josef Gabriel Rheinberger, *Bassübungen für die Harmonielehre*, hg. von István P. Korody, Vaduz: Carus-Verlag, 2001.

¹⁴ So etwa durch Robert O. Gjerdingen unter <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/index.htm> (22. 07. 2013), oder auch Giovanni Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento*, hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel, 2008.

¹⁵ Vgl. dazu Johannes Menke, „Implizite Theorie“, in: Christian Utz (Hg.), *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie. Graz 2008*, Saarbrücken: Pfau, 2010, 31–38.

das Zeigen.¹⁶ Medium des Zeigens ist die Anleitung, im besten Fall die „ausdrucksstarke Anleitung“ (Sennett),¹⁷ deren Autor sich einfühlsam in die Lage des Schülers zu setzen vermag. Die Qualität einer Anleitung indes lässt sich nicht durch wissenschaftlich-kritische Lektüre beurteilen, sondern primär durch Ausprobieren.¹⁸

Was geschieht, wenn man einer Anleitung folgt? Im besten Fall erhält man nicht nur reines Wissen, sondern „anregende Werkzeuge“¹⁹ und erwirbt „Materialbewusstsein“²⁰, um zwei weitere Schlagwörter von Richard Sennett aufzugreifen. ‚Anregende Werkzeuge‘ fordern heraus und lassen vorher nicht abzusehende Lösungen finden. Eine Sammlung von Satzmodellen, die sich über bestimmten Bass-Sequenzen errichten lassen, wie etwa in Spiridons *Nova Instructio*²¹ ist eine anregende Werkzeugsammlung, mit der sich trefflich arbeiten lässt. Der Kompositions-Handwerker verfügt nicht über Superformeln, wie ‚Dominante-Tonika‘, ‚Quintzug‘ oder ‚lineare Energie‘, sondern über möglichst viele Spezialwerkzeuge wie ‚Cadenza doppia‘, ‚Contrapunto alla zoppa‘ oder ‚Teufelsmühle‘, zu denen er ein durchaus liebevolles Verhältnis pflegt. Werkzeuge hat man ‚in der Hand‘, sie sind auf Standard-Situationen bezogen, die es in der Kunst immer gibt.

‚Materialbewusstsein‘ heißt grundsätzlich zweierlei: einerseits Standards zu lernen und einzusetzen wissen, andererseits die Veränderbarkeit und damit einhergehend den Widerstand des Materials kennenzulernen. Beim Herstellen macht man zwangsläufig die Erfahrung mit Widerständen und Mehrdeutigkeiten. Gerade die Routine, durch Übung und Wiederholung erworben, hilft, damit umzugehen. Von diesem Blickwinkel aus gesehen, mag manche Kompositionslehre in einem neuen Licht erscheinen: Regeln sind nicht unbedingt als unumstößliche Normen zu sehen, sondern vielmehr als Orientierung für die Produktion gemäß dem herrschenden Geschmack. Es gibt daher keine Regel, die sich im Laufe der Geschichte nicht geändert hätte. Durch Wiederholung zu erwerbende Modelle sind nicht einfach nur Dinge zum Auswendiglernen, sondern zum Weiterentwickeln.

Es läge nahe, hier den Begriff der Kreativität einzubeziehen. Damit ist insofern Vorsicht geboten, als dahinter allzu oft das romantische Klischee des Genies schlummert, der aus verkrusteten Strukturen ausbrechend oder diese gar nicht kennend, nie zuvor Dagewesenes schöpfergleich ins Leben ruft. In Wirklichkeit gibt es eine Welt vor und eine hinter dem Vorhang, die

¹⁶ Vgl. dazu auch Sennett, *Handwerk* (wie Anm. 1), 240.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Eine meiner eigenen Schlüsselerfahrungen auf diesem Gebiet war, wie sich durch das regelmäßige Spielen von Partimenti nicht nur die improvisatorischen Fähigkeiten, sondern auch das hörende und lesende Erfassen und Begreifen von Musik nachhaltig änderte und, so meine ich, verbesserte.

¹⁹ Vgl. Sennett, *Handwerk* (wie Anm. 1), 259.

²⁰ Vgl. ebd., 163.

²¹ Spiridon a Monte Carmelo, *Nova Instructio pro pulsandis organis spinettis manuchordis etc.*, Bamberg 1670, hg. von Edoardo Bellotti, Nachdruck Colledara: Andromeda, 2003.

wir nicht verwechseln dürfen. Kompositionshandwerk befindet sich immer hinter den Kulissen, hier riecht es nach Schminke, Farbe, Kulissen und Maschinen, nur vor dem Proszenium duftet es nach Genialität und Kreativität.

Auch wenn sich der Handwerker nicht als Genie fühlen muss, darf er auf seine Arbeit stolz sein. Seine Kompetenz gründet auf einem langsamen Reifungsprozess, der sich kontinuierlicher Arbeit verdankt. Dies bestätigen unzählige Künstler-Biographien, oder auch das J. S. Bach zugeschriebene Zitat: „Ich habe fleißig seyn müssen; wer eben so fleißig ist, der wird es eben so weit bringen können“.²²

Handleitung

Das didaktische Vehikel des Handwerks ist die ‚Handleitung‘. Die lateinische Entsprechung dazu ist die *manuductio*. Dieser im klassischen Latein ungebrauchliche Terminus war im 17. und 18. Jahrhundert, wo ein Großteil der wissenschaftlichen Publikationen noch auf Lateinisch verfasst wurde, geradezu ein Modewort; man stößt auf eine Unzahl von ‚Handleitungen‘: von der Orthographie über die Logik, Chemie, Architektur, Medizin bis eben zur Musik. Von großer Bedeutung für die Musiklehre um 1700 sind die *Manuductio ad organum* des Muffat-Schülers und Salzburger Domorganisten Johann Baptist Samber von 1704 sowie die seinerzeit sehr bekannte *Musikalische Handleitung* des früh verstorbenen Friedrich Erhard Niedt, erschienen zwischen 1700 (1. Teil) und 1721 (Revidierte Fassung des 2. Teils, hrsg. von Johann Mattheson).

Sambers *Manuductio* ist ein umfassendes Lehrbuch, das neben Informationen zur Solmisation und den Kirchentönen detaillierte Ausführungen zur Satzlehre enthält. Niedts *Handleitung* beinhaltet unter anderem eine Generalbasslehre, eine anhand der Quintstiegequenz demonstrierte Diminutionslehre sowie eine Methodik zur Komposition von Suitensätzen auf der Grundlage eines typischen Basses, der allen Sätzen zugrundegelegt wird.

Beide Werke sind praxis-, oder besser gesagt produktionsorientiert, sie wollen handwerkliches Know-How vermitteln. Theoriebildung im Sinne der Ableitung von Axiomen, Thesen oder allgemeinen Grundsätzen jedweder Art findet kaum statt.

Handleitungen in diesem Sinn gibt es schon lange: Schon im Mittelalter löst sich die Satzlehre von der spekulativen Musiktheorie ab und emanzipiert sich zu einer eigenständigen Disziplin.²³ Die *Musica enchiriadis*, wörtlich ‚handbüchliche Musik‘ ist genauso eine Handleitung wie die Organumtraktate, die berühmte Guidonische Hand, die den Sitz der Solmisationssilben im

²² Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802, hg. von Josef Müller-Blattau, Nachdruck Kassel und Basel: Bärenreiter, 1950, 45.

²³ Über die Bedingungen und Umstände der Herausbildung einer praxisorientierten Musiklehre: Max Haas, „Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandis bis Franco“, in: Frieder Zaminer (Hg.), *Geschichte der Musiktheorie. Bd. 5: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, 89–158.

Tonsystem veranschaulicht, die Diskantlehren und Kontrapunktuslehren und später die Generalbasslehren, in denen Komposition schließlich im wahrsten Sinn des Wortes greifbar gemacht wird: Nicht umsonst ist im deutschsprachigen Raum um 1700 meist nicht von Akkorden oder Klängen, sondern von „Grieffen“ die Rede.²⁴

Satzlehre

Die Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis²⁵ knüpft an diese handwerkliche Tradition an. Das Fach heißt bewusst nicht ‚Historische Musiktheorie‘, obwohl es um diese im weitesten Sinne natürlich auch geht. Als Pflichtfach für ausführende Musiker geht es der Historischen Satzlehre vor allem um die Vermittlung verschiedener historischer Kompositionstechniken, um Stilsicherheit und Souveränität im Umgang mit Notentexten und den analytisch-reflektierenden Umgang mit Musik.

Nach Carl Dahlhaus werden oft drei Traditionen der Musiktheorie unterschieden: Die theoretisch-spekulative, die praktisch-regulative und die reflektierend-analytische.²⁶ Wie sind unsere Überlegungen zu einer handwerklichen ‚Historischen Satzlehre‘ hier einzuordnen? Um Sphärenharmonie und Monochordaufteilung geht es uns nicht oder wenn, dann nur am Rande. Uns interessieren Anleitungen und nicht Regeln. Und analysieren wollen wir nicht um der Analyse selbst willen, sondern aus einem entweder künstlerischen (Aufführungspraxis) oder hermeneutischen (Ästhetik) Interesse heraus.

Obwohl sich Historische Satzlehre den Dahlhaus'schen Kriterien somit zu entziehen scheint, findet Theoriebildung in ihr sehr wohl statt:

1. Explizit formulierte historische Theorien werden erforscht und angewandt.
2. Die Historizität und damit Relativität von Systematiken und Regeln wird reflektiert.
3. Die manchmal implizite Systematik oder implizite Theorie²⁷ historischer Lehrbücher wird freigelegt.
4. Die in der überlieferten musikalischen Praxis implizit enthaltene Theorie wird entfaltet.

Die Historische Satzlehre führt nicht nur zu einer ihr eigenen Theoriebildung, sie hat auch ein dezidiert wissenschaftliches Interesse: Historische

²⁴ So etwa bei Georg Muffat: *Regulae concentuum partiturae*, [1699], hg. von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti, Bologna und Rom: Associazione clavicembalista bolognese, 1991, 1.

²⁵ Grundsätzlich zum Konzept und zur Geschichte des Faches: Markus Jans, „Zur Idee und Praxis der Historischen Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis“, *BJbHM* 32 (2008), 165–174.

²⁶ So etwa Thomas Christensen in der Einführung zu ders. (Hg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, 16.

²⁷ Wie etwa in Emanuel Aloys Försters *Practischen Beyspielen* oder Paul Vidals *Collection of Given Bases and Melodies*, vgl. dazu Anm. 13.

Satzlehre ist die historische Wissenschaft vom Kompositionshandwerk, die ihre Erkenntnisse gewinnt, indem sie nicht nur die Resultate dieses Kompositionshandwerks untersucht, sondern es auch selbst betreibt. Sie hat zugleich ein hermeneutisches Interesse am musikalischen Produkt, verstanden als ein hergestelltes ästhetisches und historisches Objekt.²⁸

Der Philosoph Gilles Deleuze unterscheidet eine technische und eine ästhetische Kompositionsebene: Die technische sei die Arbeit am Material, die ästhetische die an der Empfindung.²⁹ Das Verhältnis der beiden ändere sich im historischen Verlauf. Historische Satzlehre beschäftigt sich genau mit dieser Frage, indem sie sich selbst dem historischen Material der Komposition aussetzt. Sie gleicht damit in gewisser Weise der experimentellen Archäologie: Das Motto eines französischen Projekts, in dem eine Burg mit mittelalterlichen Methoden gebaut wird lautet: „Bauen um zu verstehen“³⁰, das Motto unseres Faches wäre demzufolge „Komponieren, um zu verstehen“.

In diesem umfassenden Sinn der vierfachen Theoriebildung, des Verstehens durch kompositorisches Handeln, und des auf diesem Hintergrund stattfindenden Analysierens ist Historische Satzlehre mehr als ein Handwerk, sie ist eine „Theorie der Alten Musik“ wie unser Master-Studiengang deshalb zu Recht heißt. Mehr noch: Sie teilt ihr Erkenntnisinteresse in Bezug auf die Geschichte und Theorie der Komposition sowie die Musikproduktion selbst mit der historischen Musikwissenschaft, von der sie sich methodisch wie institutionell gleichwohl unterscheidet.

Period Composition

Man scheut instinktiv davor zurück, Kompositionsstudien, die im Rahmen des Satzlehre-Unterrichts entstehen als Kompositionen zu bezeichnen. Zu emphatisch und aufgeladen scheint der Kompositionsbegriff zu sein. Sieht man die Komposition aber im Sinne der lateinischen Ethymologie als *com-positio*, dann fällt zum einen die bereits kritisierte Opposition zur Improvisation weg als auch der genialische und werkästhetische Bombast. In der Geographie gibt es Hügel und 8000er, in der Komposition gibt es Arbeiten von Studierenden und die *Kunst der Fuge*.

Sinn und Zweck der Komposition im Unterricht ist mannigfaltig: Kompositorische Kompetenz ist Bedingung für gelungenes Generalbassspiel, Ensemblespiel, Fehlererkennung in Editionen, Verwendung von *Musica ficta*, Diminution, Improvisation. Sie fördert das Verstehen, die Souveränität im Umgang mit Notentexten, das Stilbewusstsein, das Materialbewusstsein.

²⁸ Im Gegensatz etwa zu manchen Tendenzen der Autonomieästhetik und einer Werkbetrachtung, in der ein Werk den ontologischen Status eines Organismus und eine bis ins Detail zwingend notwendige Gestaltung aufweist, geht ein handwerklicher Ansatz eher von der Kontingenz des Werkes aus.

²⁹ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, 228.

³⁰ <http://www.guedelon.fr/de> (22.07.2013).

Die für Studierende oftmals stärkste Erfahrung ist, nicht mit gegebenen Notentexten zu arbeiten, sondern selbst welche zu produzieren. Es ist diese Erfahrung, die Perspektive des Komponisten einzunehmen, die auch das Selbstverständnis des Interpreten nachhaltig prägen kann.

Komposition kann nicht losgelöst von bestimmten stilistischen Kontexten betrieben werden. Wie Peter Schubert jüngst anhand der Renaissance gezeigt hat, spielt der Aspekt des Kopierens von *loci communes* in der Literatur wie in der Musik tatsächlich eine grosse Rolle.³¹ Der dafür oft verwendete Begriff Stilkopie möchte genau dies zum Ausdruck bringen, ist aber unglücklich, da im Wortteil ‚Kopie‘ die ästhetische Kompositionsebene nicht genügend berücksichtigt. Die „Arbeit an der Empfindung“, um die Formulierung von Deleuze aufzugreifen, findet in jeder Komposition statt, selbst in einer Etüde, weil das Material immer mit Empfindung aufgeladen ist. Als Bezeichnung für stilgebundene Komposition verwendet der Barockoboist Bruce Haynes den Terminus *Period Composition*, die definiert ist als „a copy, not based on any specific original, that is so stylistically consistent that experts cannot discover anachronisms or inconsistencies in it; a correctly attributed ‚fake‘“. ³²

Sein Ziel ist es, dem Vorbild des Barockzeitalters zu folgen und die Grenze zwischen Komponist und Interpret durchlässiger zu machen. Bruce Haynes möchte nicht „Cover bands“³³ auf der Bühne sehen, sondern souveräne Musiker, die möglichst auf Augenhöhe historische Notentexte zu ihrer eigenen Musik machen und kompetent genug sind, Musik nicht nur zu reproduzieren, sondern auch zu produzieren.

Kleine Einblicke in die Musikproduktion sollen die folgenden Beispiele aus dem Satzlehreunterricht geben. Da Komposition nur in bestimmten Phasen der Planung visionär und kreativ ist und kompositorische Arbeit vor allem darin besteht, sich handwerklich mit der Lösung von Detailproblemen zu befassen, soll es hier nur um die handwerkliche Durchdringung ausgewählter Einzelaspekte einer bestimmten Stilistik gehen. Selbstverständlich erstellen die Studierenden aber auch größere Arbeiten in allen möglichen Stilen.

Arbeit mit gegebenen Bässen

Komposition ist keine *creatio ex nihilo*. Mit gegebenem Material zu arbeiten gehört zu den grundlegenden Arbeitstechniken nicht nur der Kompositionsausbildung sondern auch der Kompositionspraxis; es sei nur an die zahlreichen Variations-, Ostinato-, Parodie-, Instrumentations- und Zitattechniken erinnert.

Arbeit mit einem gegebenen Bass liegt im Generalbasszeitalter auf der Hand. Gegeben sei der Bass einer Triosonate von Arcangelo Corelli – einem Reper-

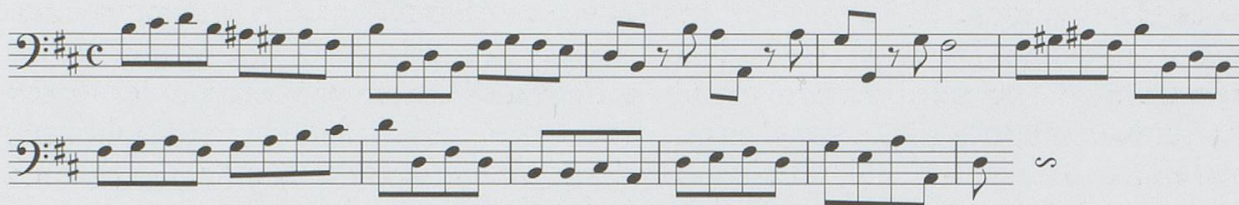
³¹ Peter Schubert, „Musical Commonplaces in the Renaissance“, in: Russell E. Murray u.a. (Hgg.), *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, Bloomington: Indiana University Press, 2010, 161–192, 169.

³² Bruce Haynes, *The End of Early Music*, Oxford und New York: Oxford University Press, 2007, 210.

³³ Haynes, *End of Early Music* (wie Anm. 32), 203.

toire, welches bis weit ins 18. Jahrhundert als musterhaft und nachahmenswert beurteilt wurde. Die Konzeption des Basses ist die Basis (ganz wörtlich) der Komposition und daher zunächst einmal gründlich zu studieren.

Bsp. 1: Arcangelo Corelli, *Triosonate* op. II/8, I. Preludio, Adagio, T. 1–9 (Bass)



Bsp. 2: Gerüst und Analyse des Basses von Corelli

Der Achtelbass ist die Diminution eines Gerüsts von harmonietragenden Tönen, die meistens auf den betonten Zeiten liegen (Bsp. 2). Diese Töne sind nicht isolierte Einzeltöne, sondern sie gruppieren sich zu Segmenten von drei bis vier Tönen, die jeweils nach einem bestimmten Muster gebildet sind bzw. einem Modell folgen:

Segment a): Eröffnungsformel

Segment b): Absteigendes Tetrachord

Segment c): Quartfallsequenz

Segment d): Dreitonskala aufwärts

Segment e): Dreitonskala aufwärts + Kadenz

Um zu einer stiltypischen Bezifferung zu gelangen, muss die Kenntnis der Oktavregel sowie der gängigen Eröffnungs-, Sequenz- und Kadenzmodelle vorausgesetzt werden.³⁴ In unserem Beispiel, in dem die Oktavregel-Skalenstufen

³⁴ Eine Darstellung hiervon kann in diesem Rahmen nicht erfolgen. Darstellungen der gängigen Bassmodelle finden sich in den zeitgenössischen Quellen zuhauf. Die Oktavregel wird zwar erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts explizit formuliert, ist aber zu verstehen als das durch das Aufkommen des Denkens in Dur und Moll provozierte überfällige Resultat einer schon länger andauernden Entwicklung. Vgl. hierzu Markus Jans, „Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave“, in: Thomas Christensen (Hg.), *Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory*, Leuven: Leuven University Press, 2007 (Collected Writings of the Orpheus Institute 6), 119–143 und Ludwig Holtmeier, „Implizite Theorie. Zum Akkordbegriff der italienischen Generalbass-Tradition“, *BJbHM* 31 (2007), 149–170.

als umkreiste arabische Ziffern unter den Noten stehen, wird deutlich, dass die stets älteren Modelle mit der neueren Oktavregel nicht unbedingt in Konflikt geraten müssen, sondern eine bestimmte Ausprägung derselben, etwa mit 9-8 und 4-3-Vorhalten, darstellen.³⁵

Die Bezifferung beschreibt zwar eine Akkordfolge, jede Akkordfolge ist aber gleichzeitig auch das Gefüge horizontaler Stimmen und konstituiert sich geradezu durch diese. Schreibt man über dem Gerüstbass gemäß der Bezifferung zwei Oberstimmen, so ergibt sich ein dreistimmiger Satz, der durch die dissonanten Synkopenbildungen eine gewisse rhythmische Auflockerung aufweist, welche den Satz nicht nur klanglich bereichert, sondern ihm auch eine quasi polyphone Transparenz verleiht. Es wird evident, dass in Takt 5 in den beiden Oberstimmen eine Dissonanzenkette startet (je nach Anordnung als 2-3- oder 7-6-Kette) und mit unterschiedlichen Bassunterlegungen zielsicher in die Kadenz führt. Führt man diese Dissonanzenkette konsequent durch, ergibt sich ein 9-8-Vorhalt in Takt 8, der in unserer ersten Bezifferung noch nicht vorgesehen war. Die nun naheliegende Idee, einen Satz von vornherein von den Oberstimmen her zu konzipieren soll im Folgenden verfolgt werden. Es bleibt dabei festzuhalten, dass damit das Bassfundament nicht etwa in Frage gestellt würde; vielmehr konstituieren ab Takt 5 beide Komponenten, Oberstimmenpaar und Bass, den dreistimmigen Satz und verleihen ihm in ihrem Zusammenspiel seine individuelle Ausprägung.

Bsp. 3: Dreistimmiger Satz über dem Gerüstsatz des Basses von Corelli

Die bisherigen Arbeitsschritte sind zugleich ein Nachvollzug oder der Versuch einer Rekonstruktion der Kompositionsentscheidungen Corellis, da wir zu einem Resultat gelangen, von dem sich der Corellische Satz in nur wenigen, aber für die Wirkung wichtigen Details unterscheidet. Die Koinzidenz des

³⁵ In fast allen Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts herrscht Konsens darüber, dass die dritte und siebte Stufe notwendigerweise, die zweite und sechste Stufe bei darauf folgendem schrittweisen Bass die Sexte tragen müssen. Dies ist in unserem Beispiel der Fall.

eigenen Versuches mit der Originalkomposition ist kein didaktischer Trick, sondern hat ihren Grund in der ausgefeilten und zugleich standardisierten Musiksprache Corellis, bei der sich eine Stimme fast zwangsläufig aus der anderen ergibt.

Abgesehen von den wenigen Diminutionen, die sich vor allem in Kadenznähe befinden, sind folgende Unterschiede festzuhalten: Corelli lässt die Oberstimmen am Anfang imitieren, was zu einer Stimmkreuzung in den Takten 3–4 führt. Die Pause der zweiten Violine in Takt 5 ist ein Kunstgriff, der die Spannung vor der unmittelbar danach einsetzenden Dissonanzenkette erhöht. Ab Takt 8 versucht der Komponist einen Ausgleich zur tiefen Lage der Oberstimmen zu finden, indem er Takt 8 auf die dritte Zählzeit die erste Violine Töne aus einer noch weiter höher liegenden virtuellen Stimme heranziehen lässt. Die latente Zweistimmigkeit in der ersten Violine bereitet den Registerwechsel vor, der sich in Takt 9 anschließt.

Bsp. 4: Corellis Komposition op. II/8: Beginn des ersten Satzes in der Ausgabe von John Pepusch, London 1740



Exkurs: Wie originell sind Klangfortschreitungen?

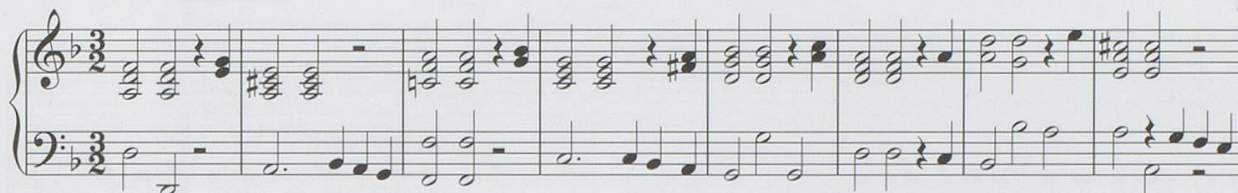
Für viele Studierende ist es eine irritierende Erfahrung, wie groß der Anteil des Präformierten ist. Zur Irritation gehört das Paradox, dass Klangfortschreitungen³⁶ einerseits einen starken Wiedererkennungseffekt haben und damit

³⁶ Ich ziehe diesen Begriff demjenigen etwa der ‚Akkordfolge‘ oder dergleichen vor, da in der ‚Klangfortschreitung‘ zum einen das Zusammenspiel von vertikalen und horizontalen Kräften besser aufgehoben ist und zum anderen die historische Dimension der Fortschreitungen (Klangschrittlehre) impliziert ist. Vgl. Markus Jans, „Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts“, *BJbHM* 10 (1986), 101–120.

Individualität herzustellen vermögen und andererseits in allen möglichen Kontexten und Ausformungen ständig und überall wiederkehren.

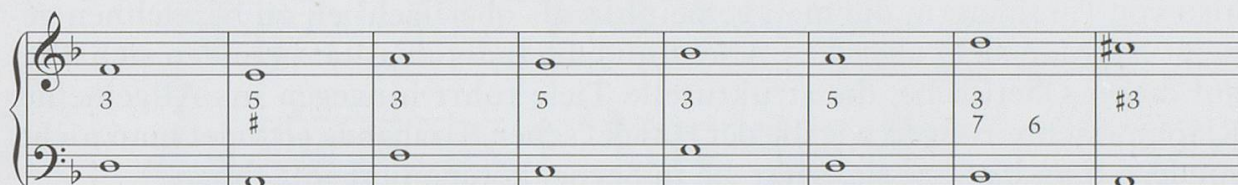
Händels berühmte Sarabande d-Moll etwa ist ein Stück, das sich unmittelbar einprägt und dessen Klangfortschreitungen gut wiedererkennbar sind:³⁷

Bsp. 5: Georg Friedrich Händel, *Suite Nr. 4 d-Moll* (HWV 437), III. Sarabande, T. 1–8



Händel verwendet hier eine bereits im 17. Jahrhundert beliebte Klangfortschreitung: Im Bass wird ein Quartfall zuerst eine Terz, dann eine Sekunde nach oben verschoben und schließt mit einer phrygischen, tenorisierenden Kadenz. Die Oberstimme folgt in Bezug zum Bass einem Terz-Quint-Muster.

Bsp. 6: Gerüstsatz der Sarabande von Händel



Dasselbe Muster finden wir in folgendem Ausschnitt aus dem Oratorium *Jonas* von Giacomo Carissimi (allerdings ohne anschließende phrygische Kadenz) sowie in diminuiert form in einer Triosonate von Arcangelo Corelli:

Bsp. 7: Giacomo Carissimi, *Jonas*, VII. Chor der Matrosen, T. 115–117

115

³⁷ Wer jemals Stanley Kubricks Film *Barry Lyndon* gesehen hat, weiß dass man sich kaum dem Sog dieser Musik entziehen kann, selbst wenn sie zigmal wiederholt und in einer für den heutigen Geschmack schwer erträglichen Interpretation eingespielt wird.

Bsp. 8: Arcangelo Corelli, *Triosonate* op. IV/8, II. Allemanda, Allegro, T. 1–4



Carissimi und Corelli benutzen statt des Quartfalls den Quintstieg (mit denselben Tönen als Resultat), ansonsten bleibt die Progression, auch in Hinblick auf die Führung der Außenstimmen in abwechselnden Terzen und Quinten, dieselbe. Die Unterschiede rühren von der rhythmischen und metrischen Gestaltung her, von den Dissonanzen (bei Carissimi), der Motivik und den Diminutionen, also von Parametern, die man gemeinhin als oberflächlich zu bezeichnen geneigt ist. Man sieht aber: Der Affekt und die Individualität befinden sich hier, auf dieser Oberfläche, die strukturelle Tiefe führt hingegen ins Allgemeine. Klangfortschreitungen wie die der Händel'schen Sarabande erfindet man nicht, sondern man benutzt sie, setzt sie in Szene, komponiert mit ihnen.³⁸

Dissonanzketten in den Oberstimmen

In seinen *Documenti armonici* gibt Angelo Berardi, ohne dies zu kommentieren, sieben verschiedene Bässe unter einer Kette von 2-3-Dissonanzen in den Oberstimmen („Variationi de Bassi senza muovere li Soprani“, s. Bsp. 9). Der erste Bass ist eine aus dem Pachelbel-Kanon wohlbekannte Sequenz, nämlich terzweise versetzte Quartfälle: *c'-g-a-e'* in Ganzen, der zweite eine Diminution davon, der dritte eine andere Sequenz in Vierteln nämlich Terzfälle sekundweise abwärts versetzt: *a-fis-g-e-f-d-e-c*, der vierte eine Kombination aus dem ersten und dritten (im dritten Takt das *a* aus den ersten beiden Bässen statt *e-f*), der fünfte ein schrittweise aufsteigender Bass, die Bässe sechs und sieben sind nichtsequentielle Varianten mit Ähnlichkeiten zum dritten Bass.

Berardis kombinatorische Tabelle ist nicht wirklich systematisch angelegt, sie zeigt Möglichkeiten der Bassunterlegung einer Dissonanzkette auf, die stringent in eine Kadenz mündet – eine Situation, wie sie in zahllosen Beispielen der damaligen zeitgenössischen Musik wiederkehrt.³⁹

³⁸ Damit ist nicht ausgeschlossen, dass auch individuelle Klangfortschreitungen generiert werden können. Aber selbst in der Spätromantik, wo die zentrifugalen Kräfte der tonalen Harmonik spürbar zunehmen, bewegt sich diese stets zwischen Modellhaftigkeit und Individualisierung.

³⁹ Bei Anton Bruckner erlebt diese Technik eine ungeahnte Renaissance, man denke etwa an die ersten 24 Takte seiner siebten Sinfonie.

Bsp. 9: Angelo Berardi, *Documenti armonici* (Bologna 1687), 154: Verschiedene Bässe unter einer dissonanten Synkopenkette

Variationi de Basso senza muouerli Soprani.

Es erscheint legitim, den Ansatz Berardis heute aufzugreifen und dergestalt fortzuführen, dass man versucht, alle gängigen Bass-Sequenzen zu unterlegen.⁴⁰ Dies funktioniert bestens und es lassen sich, insbesondere bei Corelli und seinen Zeitgenossen, Beispiele für jede Kombination finden.

⁴⁰ Zur historischen Systematik der Sequenz vgl. Johannes Menke, „Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600“, in: Clemens Gadenstätter und Christian Utz (Hgg.), *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, Saarbrücken: Pfau, 2009 (musik.theorien der gegenwart 3), 87–111.

Bsp. 10: Mögliche Bass-Sequenzen unter der 2-3-Kette

The score displays seven different bass sequence patterns, each on a separate staff. The patterns are labeled as follows:

- Terzfall 1:** Notes G, A, B, C, D, E, F, G. Fingerings: 6, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3.
- Terzfall 2:** Notes G, A, B, C, D, E, F, G. Fingerings: 6, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3.
- Terzfall 3:** Notes G, A, B, C, D, E, F, G. Fingerings: 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2.
- Quartfall 1:** Notes G, A, B, C, D, E, F, G. Fingerings: 4, 3, 2, 1, 9, 8, 7, 6.
- Quartfall 2:** Notes G, A, B, C, D, E, F, G. Fingerings: 4, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 2.
- Quintfall 1:** Notes G, A, B, C, D, E, F, G. Fingerings: 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 2.
- Quintfall 2:** Notes G, A, B, C, D, E, F, G. Fingerings: 4, 3, 2, 1, 7, 6, 5, 4.

Die verschiedenen Sequenzmuster lassen sich selbstverständlich diminuieren und vor allem kombinieren, etwa, indem man zwischen zwei Typen abwechselt (z. B. ein Takt Terzfall 1, der andere jeweils Quartfall 1, oder eine Kombination von Terzfall 1 und 2), womit mehr als zweigliedrige Sequenzmuster generierbar werden:

Bsp. 11: Beispiel mehrgliedriger Sequenzen unter einer 2-3-Kette

The score shows a multi-measure bass sequence across two staves. The sequence consists of eight measures, with the first measure being a whole note and the subsequent seven measures being eighth notes. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G. The fingerings are 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2.

Was die schrittweise aufsteigenden Bässe anbelangt, hat Berardi tatsächlich alle Möglichkeiten ausgeschöpft, da die mit einem anderen Ton startenden Versionen notwendigerweise nur phasenverschobene Versetzungen der von ihm gegebenen Kombination sind:

Bsp. 12: Mögliche schrittweise aufsteigende Bässe unter der 2-3-Kette

The musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F369, G369, A369, B369, C370, D370, E37

ihres Studiums die Erfahrung, wie packend, wie knifflig, wie mühselig, aber manchmal auch wie verblüffend einfach die Arbeit des Komponierens sein kann. Diese Erfahrung kann und sollte ihr Verhältnis zum zu interpretierenden Notentext aber auch zur Interpretation selbst von Grund auf verändern. Das Handwerk, Musik um ihrer selbst willen gut zu machen – um noch einmal die Formulierung von Sennett aufzugreifen – ist ein produktiver Prozess, in dem idealerweise Komposition und Interpretation partnerschaftlich zusammenwirken. Diesem Ideal fühlt sich Historische Satzlehre verpflichtet.

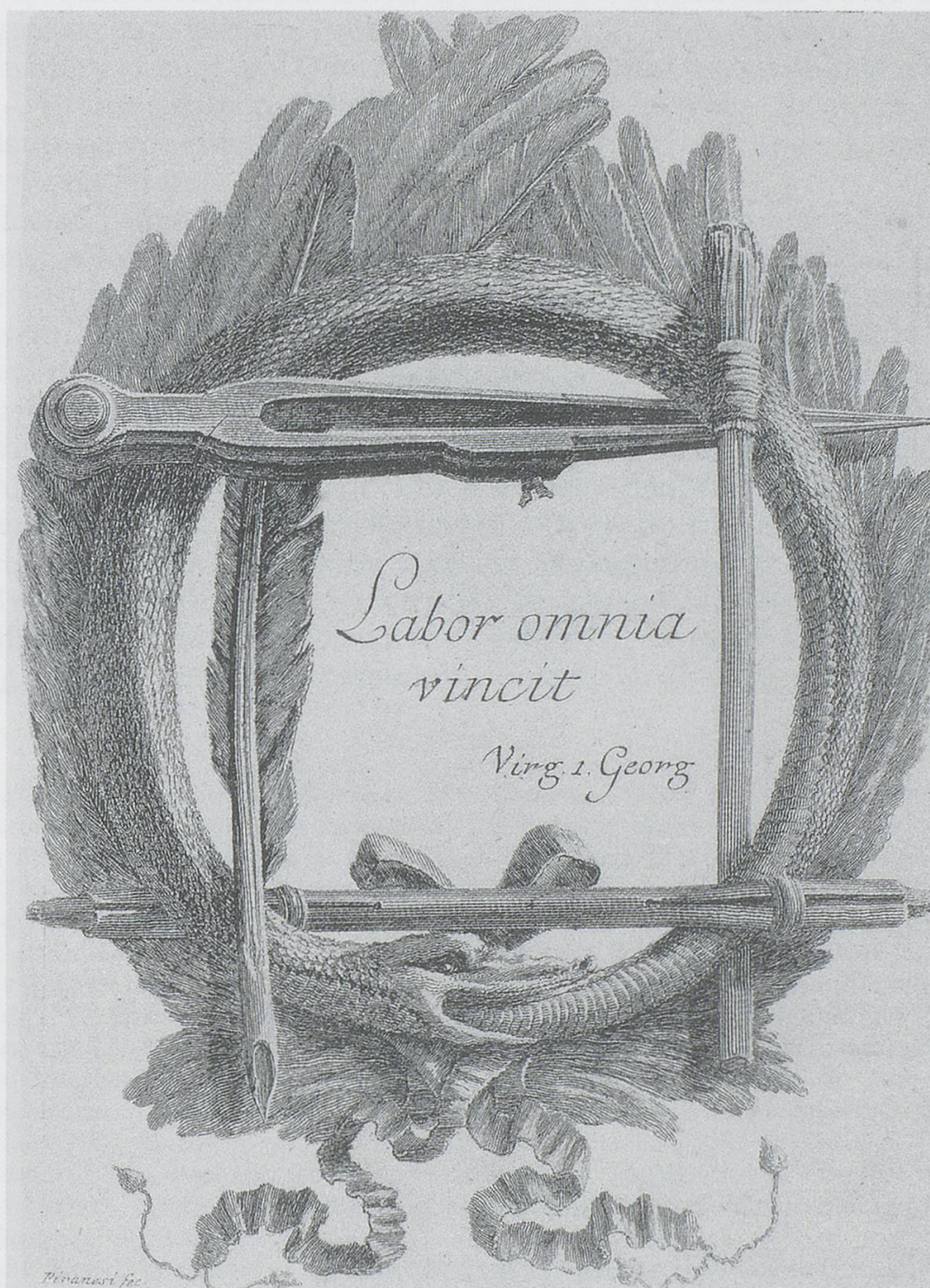


Abb. 1: Giovanni Battista Piranesi, Vignette zu den *Lapides Capitolini* (1762).

DIE WIENER BEARBEITUNGSPRAXIS VON OPERA BUFFA UM 1770 ALS FORSCHUNGSGEGENSTAND

VON MARTINA GREMLER

Das Jahr 1763 war für Wien in theatergeschichtlicher Hinsicht von nicht geringer Bedeutung. Seit diesem Datum etablierte sich in der Stadt eine regelmässige Aufführungstradition der Opera buffa, die im Burgtheater – und später zunehmend auch im Kärntnertortheater – neben deutsches und französisches Sprechtheater, französische Opern sowie italienische Opera seria trat. Im Gegensatz zur Wiener Theatergeschichte der Mozartzeit – zu der unter anderem Mary Hunter und Dorothea Link wertvolle Untersuchungen vorgelegt haben¹ –, ist diese frühere Phase der Opera buffa in Wien, die zweifellos auch ein bedeutendes Kapitel für die Geschichte dieser Gattung insgesamt bildet, bislang wenig erforscht.²

Mit Florian Leopold Gassmann³ kam 1764 ein Operndirektor nach Wien, der in Venedig gelernt und als Opernkomponist bereits reüssiert hatte. Ein Musiker, der sich gerade in den Jahren in Venedig aufhielt, als dort Carlo Goldoni den wesentlichen Teil seiner Opernlibretti verfasste und ein Basismodell für die Opera buffa schuf, mit dem es sich über lange Zeit auseinander zu setzen galt. Gassmann holte im Jahr 1766 den ebenfalls mit der venezianischen Tradition aufs Engste vertrauten Antonio Salieri als seinen Schüler nach Wien, der wenig später begann, seinen Lehrer bei der Arbeit für die dortigen Bühnen zu unterstützen und der nach Gassmanns frühem Tod Anfang 1774 dessen Nachfolge als Opern- und später auch als Hofkapellmeister übernahm.⁴

Ab Mitte der 1760er Jahre wirkten zudem Sänger in Wien, die zu den besten Kräften im Bereich der Opera buffa gehörten, darunter Künstler, die diese Gattung beinahe seit ihrer Entstehung entscheidend mitgeprägt hatten, wie

¹ Mary Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. A Poetics of Entertainment*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999; Mary Hunter und James Webster (Hgg.), *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997; Dorothea Link, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783–1792*, Oxford: Clarendon Press, 1998.

² Einige grundlegende Informationen zur Opera buffa in Wien in den 1760/70er Jahren bieten Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien etc.: Böhlau, 1971 sowie John Rice, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago und London: University of Chicago Press, 1998. Vgl. zudem John Rice, „Bearbeitungen italienischer Opern für Wien 1765–1800“, in: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts*, hg. von Ulrich Konrad, Armin Raab und Christine Siegert, Tutzing: Hans Schneider, 2007, 81–101.

³ Die Literatur zu Gassmann ist bislang sehr spärlich, abgesehen von Einzelbeiträgen wie: Gustav Donath, „Florian Leopold Gassmann als Opernkomponist“, *Studien zur Musikwissenschaft* 2 (1914), 34–211.

⁴ Vgl. John Rice, „The Operas of Antonio Salieri as a Reflection of Viennese Opera, 1770–1800“, in: David Wyn Jones (Hg.), *Music in Eighteenth-Century Austria*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 210–220.

der Bass Francesco Carattoli, mehrere Mitglieder der Familie von Francesco Baglioni sowie hervorragende Buffotenöre wie Filippo Laschi oder Giovanni Lovatini.⁵ Den weitaus größeren Teil des Repertoires bildeten damals nicht explizit für die Wiener Theater komponierte Opere buffe, sondern aus Italien importierte Stücke, die in der Mehrzahl aus Venedig oder Rom stammten. Diese Opern wurden, wie in der damaligen Theaterpraxis üblich, für die Wiener Aufführungen bearbeitet, wobei das Spektrum von einer nahezu unveränderten Wiedergabe der Uraufführungsversion bis hin zu Fassungen reicht, bei denen gut zwei Drittel der Musik ausgetauscht wurden.⁶ Die Dokumentation und Analyse dieser Wiener Bearbeitungen auf der Basis intensiver philologischer Arbeit bietet die Möglichkeit, Grundlegendes zum Thema Bearbeitungspraxis beizusteuern.

Zunächst sei jedoch die gleichermaßen als umfangreiche wie problematische Quellenlage zu den, an den Wiener Theatern um 1770 aufgeführten importierten, Opere buffe skizziert. Nicht nur sind fast alle Libretti zu den Wiener Aufführungen überliefert, sondern es habe sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek auch die Partituren zu etwa zwei Drittel der in diesem Zeitraum gespielten Opern, die überwiegend die Wiener Versionen dieser Werke wiedergeben, erhalten. Ein kleiner Teil von Partituren zu Wiener Aufführungen dieser Zeit findet sich außerdem in der Bibliothek des Konservatoriums von Neapel, wobei es sich hierbei um Handschriften handelt, die offenbar für die habsburgische Prinzessin Maria Carolina in Wien angefertigt wurden und durch deren Hochzeit mit dem neapolitanischen König Ferdinand den Weg nach Italien fanden.⁷ Dies ist nur ein Beispiel für in Zusammenhang mit Opere buffe stattfindende europäische Transferprozesse, die zu beträchtlichen Teilen noch der Aufarbeitung bedürfen.⁸

⁵ Carattoli etwa begann seine Karriere bereits in den 1740ern und gehörte ab 1749 zur Truppe von Girolamo Medebach in Venedig sowie in den 1750ern zu der von Francesco Baglioni. Vgl. Daniel Brandenburg, „Francesco Carattoli“, *MGG2P*, Bd. 4, Sp. 176–177.

⁶ Mit diesen importierten Werken und deren Bearbeitungen befasst sich ein seit Mai 2009 unter Leitung von Michele Calella eingerichtetes Forschungsprojekt „Opera buffa in Wien (1763–1773)“, P 24920, dessen Finanzierung der österreichische Wissenschaftsfonds (FWF) übernahm. Der vorliegende Aufsatz erwuchs aus der Arbeit an diesem Projekt.

⁷ Folgende Partituren, die Werke mit Wiener Aufführungen aus den Jahren um 1770 wiedergeben und in I-Nc liegen, sind in digitalisierter Form über www.internetculturale.it online konsultierbar: Antonio Boroni, *L'amore in musica*; Domenico Fischietti, *Il signor dottore*; Niccolò Piccinni, *Le contadine bizzarre*; Antonio Sacchini, *La contadina in corte*; Baldassare Galuppi, *Il marchese villano*.

⁸ Der Forschungsbedarf auf diesem Gebiet betrifft sowohl die Reisewege der Musiker, insbesondere der Sänger, als auch die unterschiedlichen Vertriebswege für das Notenmaterial und nicht zuletzt die operngeschichtliche Bedeutung des politischen Netzes, das die Habsburger in den 1760er Jahren durch das Verheiraten der zahlreichen Kinder Maria Theresias über ganz Europa (und insb. über Italien) spannten. Wiener Partituren von Opere buffe gelangten in dieser Zeit u. a. nach Budapest, Dresden, Florenz, Regensburg und Braunschweig. Sie wurden in der Regel für dortige Produktionen genutzt und spiegeln deshalb im Gegensatz zu den Partituren in Neapel nicht mehr genau die Wiener Aufführungen wider. Zu den Musikaufführungen bei den Habsburgerhochzeiten vgl. Andrea Sommer-Mathis, „*Tu felix Austria nube*“. *Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994.

Kompliziert stellt sich die Quellenlage zur Opera buffa in Wien vor allem aus folgenden Gründen dar: Bei den Partituren handelt es sich überwiegend um saubere Abschriften der heute nicht mehr auffindbaren Wiener Aufführungspartituren.⁹ Für Untersuchungen, die sich mit Bearbeitungspraxis befassen, erweist sich dieser Umstand als ungünstig, da die Manuskripte selbst wenig über Bearbeitungsvorgänge aussagen. Es gibt kaum Ausstreichungen oder Überklebungen, keine entnommenen Nummern, keine eingelegten Arien in anderer Schrift oder auf anderem Notenpapier und nur selten Korrekturen oder sonstige Eintragungen etwa zur Dynamik oder zu Verzierungen. Nur in wenigen Fällen finden sich über einzelnen Nummern Komponistennamen notiert, die darauf hinweisen, dass es sich um Einlagen handelt.¹⁰

Man ist daher überwiegend auf Vergleiche mit anderen Quellen angewiesen, um die in Wien durchgeführten Veränderungen zu identifizieren, wobei an erster Stelle das Libretto zur Uraufführung steht. Durch Librettovergleiche lassen sich jedoch nur die textlich neuen Nummern benennen, nicht aber jene Einlagen, bei denen die alten Arientexte eine neue Musik erhielten, was regelmäßig vorkam.

Es gilt also, mit Vergleichspartituren zu arbeiten, idealerweise (falls vorhanden) mit dem Autograph oder mit einer Abschrift, die möglichst nah an der Uraufführungsfassung liegt. Dass sich bei Giuseppe Scola's *La cascina* die italienische Originalpartitur als auch die Wiener Bearbeitung in der Österreichischen Nationalbibliothek befinden, stellt leider eine der wenigen Ausnahmen dar.¹¹ Die Regel sind Fälle wie Florian Gassmanns *Gli uccellatori*, die er 1759 auf ein Libretto Goldonis komponierte und neun Jahre später für eine Wiederaufführung einer grundlegenden Revision unterzog.¹² Die in Wien liegende Partitur zu *Gli uccellatori* spiegelt die Wiener Fassung wider, eine in der Konservatoriumsbibliothek von Florenz zu findende Handschrift steht in Zusammenhang mit einer Aufführung am dortigen Teatro di Cocomero im Jahr 1761.¹³

Der Vergleich beider Partituren zeigt, dass mehrere Arien neu vertont wurden, wobei zunächst unklar blieb, ob diese Neubearbeitungen für die Wiener

⁹ Angefertigt überwiegend für die Mitglieder des habsburgischen Herrscherhauses. Ein wesentlicher Teil der Partituren gehört zur Sammlung von Maria Theresias Tochter, Erzherzogin Elisabeth, und trägt deren Ex libris.

¹⁰ Z.B. in der Partitur zu Baldassare Galuppi's *Il villano geloso* (A-Wn Mus. Hs. 18073). Die in diesem Fall besonders zahlreichen Einlagennummern stammen demnach von Marcello di Capua, Mattia Vento, Antonio Sacchini, Carlo Franchi, Carlo Monza, Antonio Salieri und Florian Gassmann (Aufführung in Wien 1770).

¹¹ Bei der Partitur zu *La cascina* A-Wn Mus. Hs. 17852 handelt es sich um eine venezianische Abschrift, die dem Libretto der Uraufführung (Venedig, Teatro San Samuele, 1756) folgt; A-Wn Mus. Hs. 1065 entspricht dem Wiener Libretto (1768).

¹² Es handelt sich – ausgerechnet bei der eigenen Oper des Wiener Kapellmeisters – um eine der gravierendsten Bearbeitungen, die für das Wiener Repertoire dieser Zeit aufzufinden sind. Die Partitur zur Wiener Aufführung in A-Wn Mus. Hs. 18080.

¹³ I-Fc D.I.237–239. Ein Exemplar des Librettos zur Aufführung in Florenz 1761 wurde konsultiert in: D-Mbs P.o. it. 747.

oder für die Florentiner Aufführung (1761) verfasst wurden. Erst in anderen Bibliotheken zu findende Abschriften, zum Teil venezianischer Herkunft, lassen darauf schließen, dass die meisten der Neuvertonungen tatsächlich in Wien entstanden.¹⁴

Sind zu *Gli uccellatori* nur die genannten Partituren bekannt, so handelt es sich bei einem beträchtlichen Teil der um 1770 in Wien gespielten Opern jedoch um Erfolgswerke des Settecento – wie Piccinnis *La buona figliuola*, Fischietti *Il mercato di Malmantile*, Galuppi *Il filosofo di campagna* oder Paisiello *La frascatana* – die schon vor Wien eine intensive Aufführungsgeschichte aufwiesen und in zahlreichen Abschriften sowie Dutzenden von Libretti überliefert sind. Das Vorhaben, nicht nur einen Vergleich mit der Uraufführung durchzuführen, sondern soweit als möglich den gesamten Transformationsprozess einer Opera buffa auf ihrem Weg von Stadt zu Stadt zu rekonstruieren, stößt so an seine Grenzen und lässt sich, wenn überhaupt, nur für einzelne ausgewählte Beispiele realisieren.

Sinnvoller scheint daher das Verfahren, gezielt Material herauszufiltern, bei dem Zusammenhänge mit einer Wiener Aufführung vermutet werden können. Hierbei handelt es sich in erster Linie um Libretti zu Vorstellungen, bei denen Sänger mitwirkten, die später auch in Wien sangen. Auf diese Weise lassen sich Einlagen ermitteln, die schon in anderen Städten Verwendung fanden, und es werden Rückschlüsse auf die Provenienz der Quellenpartituren für Wien ermöglicht. So gelangte im Fall von Pietro Alessandro Guglielmi *L'impresa d'opera* eine Partitur nach Wien,¹⁵ die nicht die Version der venezianischen Uraufführung wiedergibt, sondern in Zusammenhang mit einer Mailänder Aufführung von 1769 stand, bei der Francesco Bussani in der Rolle des Monsieur Bottacin mitwirkte. Bussani, unter anderem Mozarts erster Don Alfonso in *Così fan tutte*, trat kurz nach seinen Mailänder Verpflichtungen sein Engagement in Wien an und sang vermutlich in der dortigen Vorstellung von *L'impresa d'opera* (1770). Er könnte also mit einiger Wahrscheinlichkeit für die Vermittlung der Partitur verantwortlich sein, weswegen die Mailänder Version und nicht die der venezianischen Uraufführung nach Wien gelangte.¹⁶

Die genannten Beispiele deuten darauf hin, wie problematisch es sein kann, in Bezug auf eine Opera buffa des 18. Jahrhunderts den Begriff ‚Fassung‘ zu

¹⁴ E-Mp Mus. Mss. 0342–0343; I-Tn Santa Rosa Mss. 8/1–3; P-La 44 – VII-66 a 68. Der umfangreiche Bestand in der Biblioteca da Ajuda bietet zu einem beträchtlichen Teil Abschriften, die unmittelbar in Zusammenhang mit den Uraufführungen in Venedig oder Rom entstanden, da das portugiesische Königshaus offenbar Wert darauf legte, die neueste Opernware aus Italien möglichst ‚frisch‘ zu erhalten. Vgl. Mariana Amélia Machado Santos (Hg.), *Catálogo de música manuscrita*, 6 Bde., Lissabon: Biblioteca da Ajuda, 1958–1963.

¹⁵ A-Wn Mus. Hs. Kt. 217 (eines der wenigen Beispiele für eine Wiener Partitur mit umfangreichen Bearbeitungsspuren).

¹⁶ Denkbar wäre aber auch eine Vermittlung über die Zwischenstufe Bologna, da die dortige Aufführung 1770 ebenfalls viele der für Mailand ein Jahr zuvor feststellbaren Änderungen enthielt.

verwenden, ganz zu schweigen von dem Begriff der ‚Originalfassung‘.¹⁷ Schon bei der Uraufführung kommt es bekanntlich häufig zu Differenzen zwischen gedrucktem Libretto und Partitur. Das Fehlen eines Autographs ist normal; die heute zugänglichen Partituren mögen zwar im Umfeld der Uraufführung entstanden sein, häufig in einem der venezianischen Kopierbetriebe, inwieweit sie diese wirklich im Detail wiedergeben, bleibt jedoch oft unklar.

In vielen Fällen findet eine Oper nicht in der Uraufführungsversion Verbreitung, sondern bereits in einer bearbeiteten Fassung, die für eine andere Stadt entstand. Eine Arie wird vielleicht bei der Uraufführung noch gesungen, jedoch kurz danach durch eine andere ersetzt, die dann zum relativ festen Bestandteil des Werkes avanciert. Eine ‚Wiener Fassung‘ kann in sich neu hinzugefügte Nummern sowie solche aus verschiedenen vorangegangenen Aufführungen vereinigen. Unter Umständen handelt es sich wie im Fall von *L'impresa d'opera* mehr um die erneute Abwandlung einer bereits für einen anderen Ort als den der Uraufführung entstandenen Version.

Gab es in Wien mehrere Vorstellungsserien, so wird der Begriff ‚Wiener Fassung‘ vollständig obsolet, da die Aufführungen grundsätzlich voneinander abwichen. Bei *La buona figliuola* wurden bei der ersten Aufführungsserie 1764 zwei Figuren gestrichen, die Parte seria Cavaliere Armidoro sowie die Dienerfigur Paoluccia.¹⁸ Außerdem erfuhr die Rolle der Bäuerin Sandrina eine Aufwertung, da die Sängerin Caterina Ristorini wohl im Ensemble einen hohen Rang innehatte.¹⁹ Bei der zweiten Wiener Aufführungsserie vier Jahre später fanden die Partien von Paoluccia und dem Cavaliere wieder Eingang und von den Einlagearien des Jahres 1764 tauchte keine einzige wieder auf.

Das Wiener Opernsystem unterschied sich schon damals vom italienischen Stagione-System. Zwar blieb es auch in Wien vor allem in den 1760ern häufig bei einer einzigen Aufführungsserie mit eventuell einer späteren Wiederaufnahme, doch zumindest ab den 1770ern konnte eine Oper auch über Jahre auf dem Spielplan stehen. Sacchinis *Il finto pazzo per amore*, 1770 in Wien erstaufgeführt, ist beispielsweise für 1772 wie 1774 über Wiener Theaterzeit-

¹⁷ Zum Problem des Werkbegriffs und der Fassungen bei einer Opera buffa des Settecento vgl.: Reinhard Wiesend, „Zur Editierbarkeit von Opern des Settecento“, in: Hermann Danuser und Tobias Plebuch (Hgg.), *Musik als Text, Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993*, Kassel: Bärenreiter, 1998, Bd. 1, 271–274 sowie Reinhard Wiesend, „Die Identifizierung eines unbekannten Galuppi-Librettos – oder: Von den Schwierigkeiten der Opernforschung“, in: Klaus Hortschansky und Konstanze Musketa (Hgg.), *Georg Friedrich Händel – Ein Lebensinhalt, Gedenkschrift für Bernd Baselt*, Halle an der Saale: Händel Haus, 1995 (Schriften des Händel-Hauses in Halle 11), 505–516. Wiesend nannte als (schwer erreichbares) Ideal „die Edition eines ganzen Überlieferungskomplexes“ (s. o. „Zur Editierbarkeit“, 274).

¹⁸ Vgl. Michele Calella, „*La buona figliuola* für die ‚Teatri Privilegiati‘. Anmerkungen zur frühen Rezeption der Opera buffa in Wien“, in: Julia Bungardt u. a. (Hgg.), *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke, Festschrift Hartmut Krones*, Wien etc.: Böhlau, 2009, 149–170.

¹⁹ Die Partien der Ristorini erscheinen grundsätzlich stark bearbeitet, nicht zuletzt weil es sich um eine Altistin handelte, die regelmäßig Hauptrollen übernahm, welche ursprünglich für Sopran geschrieben waren.

schriften weiterhin nachweisbar.²⁰ Libretti zu diesen späteren Aufführungen existieren nicht mehr, jedoch kann vorausgesetzt werden, dass die Sängerbesetzung wenigstens teilweise wechselte und somit ist eine weitere Umarbeitung der Oper von Fall zu Fall wahrscheinlich. Eine der meistgespielten Opern, *La frascata*, stand bis in die 1790er Jahre auf dem Spielplan, und die in diesem Fall ausnahmsweise erhaltene Bearbeitungsartitur enthält mehrere Schichten von Veränderungen bis ins späte 18. Jahrhundert hinein, darunter eine Arie von Ferdinando Paër.²¹

Da die ‚Wiener Fassungen‘ in sich differieren oder nicht klar festzumachen sind, lässt sich schon erahnen, auf welche Probleme die Frage nach einem speziellen ‚Wiener Geschmack‘ stößt. Kann in Bezug auf die Opera buffa überhaupt von einer spezifisch lokal geprägten Bearbeitungspraxis gesprochen werden? Zunächst einmal nicht, denn die grundlegenden Mechanismen der Opernbearbeitung im 18. Jahrhundert funktionierten überall gleich, so wie die italienische Opera buffa ein europaweit verbreitetes Phänomen war. Wie an jedem anderen Theaterort ergab sich in Wien eine Opernbearbeitung in erster Linie aus der jeweiligen Sängerbesetzung. So entsprachen die ersetzten Nummern dem Geschmack und den stimmlichen Fähigkeiten der einzelnen Künstler, unabhängig davon, ob sie explizit für die Wiener Aufführung komponiert wurden oder es sich um von den Sängern mitgebrachte ‚Kofferarien‘ handelte.

Die Anpassung an das Ensemble konnte jedoch einhergehen mit der Annäherung an lokale Gewohnheiten, auch wenn die Trennung von individuellen und allgemeinen Faktoren im konkreten Fall meist nur schwer festzumachen ist. Angesichts des weitgehenden Fehlens von ortsgebundenen Studien zur Bearbeitungspraxis fällt zudem die Beurteilung nicht leicht, ob ein erkanntes Phänomen wirklich als ‚typisch wienerisch‘ gelten kann oder in anderen Städten ebenfalls auftrat. So lässt sich bereits eine grundsätzliche Frage wie die, ob in Wien besonders viel und intensiv bearbeitet wurde, nicht mit einem klaren, immerhin jedoch mit einem ‚vorsichtigen Ja‘ beantworten, was wiederum in mindestens ebenso hohem Maß mit individuellen Gründen wie mit einem ortsüblichen Vorgehen zusammenhing.

Wie sich nicht nur am Beispiel seiner eigenen Oper *Gli uccellatori* zeigt, wirkte mit Florian Gassmann ein besonders emsiger Bearbeiter in Wien, insbesondere in den späten 1760er Jahren, als die Opera buffa auch in seinem eigenen kompositorischen Schaffen einen Schwerpunkt bildete. Er widmete sich wiederholt auch der Bearbeitung der Ensembles, während sich Salieri später im Wesentlichen auf die Ersetzung von Arien beschränkte.²²

²⁰ Christian Gottlob Klemm und Franz von Heufeld, *Theatercalender von Wien*, Wien: Kurzböck, 1772–1774 (1773 als *Theateralmanach von Wien*; 1774 als *Almanach des Theaters in Wien*).

²¹ Zu den Wiener Aufführungen von *La frascata* ist ein Aufsatz von Ingrid Schraffl in Vorbereitung.

²² Vgl. dazu Martina Grempler, „Ensemblebearbeitungen in der Opera buffa an den Wiener Theatern der 1760er Jahre“, *MF* 65 (2012), 127–145.

In Hinsicht auf die Libretti scheint sich die These von den rigiden Moralvorstellungen des späteren thesesianischen Zeitalters zu bestätigen. Einige Änderungen sind offenkundig aus dem Bestreben motiviert, klar oder potentiell anzügliche Textstellen zu eliminieren, zum Beispiel solche, die als Anspielungen auf käufliche oder freie Liebe interpretiert werden könnten. Auch steht hinter einigen Änderungen das Bestreben, allzu umständliche und klamaukhafte Szenen zu vereinfachen, und es lässt sich daraus auf eine gewisse Vorliebe für eine möglichst klare Handlungsführung schließen, soweit dies mit der Gattung Opera buffa überhaupt in Einklang zu bringen ist.

John Rice nannte als ein Kennzeichen der Wiener Opera buffa das häufige Fehlen der klassischen Parti serie,²³ was wiederum verbunden war mit einer besonders intensiven Rezeption von aus Rom stammenden zweiteiligen Intermezzi.²⁴ Diese weisen nur vier Personen auf, in der Regel ein Buffopaar sowie ein ernster gezeichnetes Paar, oft mit sentimentalen Zügen. Jedoch hat dieses an der komischen Handlung intensiven Anteil und nimmt an den Finalensembles teil, was dem Rollenprofil der Parte seria um 1770 widerspricht. In Städten außerhalb von Rom spielte man diese Intermezzi häufig in einer auf drei Akte erweiterten Fassung, wobei sich die Anzahl der Personen auf sieben erhöhte, was neben der Hinzufügung von Nebenfiguren die Einführung von wirklichen Parti serie, also einem ernsten Liebespaar, beinhaltete. In Wien hingegen blieb die zweiaktige Grundform der Intermezzi in der Regel erhalten, ebenso die Personenkonstellation.²⁵

Weiterhin kam es bei den meist aus Venedig importierten dreiaktigen Drammi giocosi für sieben Personen regelmäßig zu einer Reduzierung der Figurenanzahl und hier bevorzugt zur Streichung von Parti serie. Die Schwierigkeit, eine adäquate Besetzung zu finden, spielte mit Sicherheit gerade bei der häu-

²³ Vgl. Rice, *Salieri* (wie Anm. 2), 85–94. Rice bezieht sich v. a. auf die für Wien komponierten Opere buffe, seine Beobachtungen werden jedoch durch die Untersuchung der bearbeiteten importierten Werke gestützt.

²⁴ Vgl. John Rice, „The Roman Intermezzo and Sacchini's *La contadina in corte*“, *Cambridge Opera Journal* 12 (2000), 91–107. Die Trennung zwischen Sängern für ernste und heitere Oper scheint in Wien generell weniger ausgeprägt gewesen zu sein als andernorts, es sei an dieser Stelle nur auf die Uraufführung von Glucks *Alceste* verwiesen, die von Sängern gestaltet wurde, die auch oder überwiegend in der Opera buffa wirkten, wie der Tenor Filippo Laschi, Teresa Eberardi oder Giuseppe Tibaldi. Die Sängerin der Titelrolle, Antonia Bernasconi, trat ebenfalls gelegentlich in der Opera buffa auf.

²⁵ Ein Beispiel ist das Intermezzo *Gli stravaganti* von Piccinni, uraufgeführt 1764 am Teatro Valle in Rom und in Wien 1765 und 1768 unter dem Titel *La schiava* gespielt. Obwohl bei einer in Venedig 1766 gespielten, auf drei Akte erweiterten Version, mit dem Titel *La schiava riconosciuta* mehrere der wahrscheinlich 1768 in Wien beteiligten Sänger mitwirkten und obwohl auch Gassmann Zeuge dieser venezianischen Aufführung gewesen sein könnte, blieb es in Wien bei einer zweiaktigen Fassung. Umgekehrt spielte man in Florenz 1768 eine Version, die mit mehreren Einlagearien Bezüge zu Wien aufweist, bei der es sich aber wiederum um einen Dreiakter handelt.

figen Eliminierung der männlichen Parte seria²⁶ in den Jahren 1763/64 eine wichtige Rolle, reicht aber allein als Erklärung nicht aus, weder angesichts der generellen Vielzahl von in Wien anwesenden Sängern und der sonstigen hohen Qualität des Ensembles, noch angesichts der Regelmäßigkeit, mit der die Parti serie auch in späteren Jahren einschneidenden Bearbeitungsprozessen unterworfen wurden. Vielmehr scheinen sich hier theaterpraktische mit ästhetischen Gründen gemischt zu haben.

Im Fall von *La buona figliuola* ging die Streichung der männlichen Parte seria Conte Armidoro einher mit der Umgestaltung seines weiblichen Gegenparts Marchesa Lucinda zur Parte semiseria mit Beteiligung an den Finalensembles.²⁷ Bei mehreren anderen Opern wurden die Anteile der Parti serie verkleinert durch die ersatzlose Streichung von Arien, was generell seltener vorkam als die Ersetzung durch eine andere Arie, und somit die Parti serie überproportional häufig betraf.²⁸

Ein charakteristisches Beispiel für den Umgang mit den Parti serie wie für die Wiener Bearbeitungspraxis und die mit deren Aufarbeitung verbundenen Schwierigkeiten im Allgemeinen bietet Giuseppe Scolari's *La cascina*. Das zu den erfolgreichen Opern buffe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählende Stück wurde im Carnevale 1756 am Teatro San Samuele in Venedig uraufgeführt.²⁹ Florian Gassmann, der zum Zeitpunkt der Uraufführung in Italien lebte, könnte die Oper in Venedig gehört und die heute noch in der Österreichischen Nationalbibliothek liegende Abschrift mitgebracht haben, eventuell aber erst von seinem späteren Aufenthalt in der Lagunenstadt 1766.³⁰

Diese venezianische Partitur diente als Grundlage für die Bearbeitung, die sich der Bearbeiter (vielleicht gemeinsam mit den Wiener Sängern) als Studienexemplar durchsah und in dem erste Überlegungen festgehalten wurden. Zu Beginn vieler Nummern stehen kurze Anmerkungen, wahrscheinlich in der Hand Gassmanns, zum Beispiel „Un tono più basso“ vor der Introduzione. In der Partitur zur Wiener Aufführung erscheint diese Nummer in der Tat von C-Dur nach B-Dur transponiert.³¹ Bei mehreren Arien, die für Wien ersetzt wurden, findet sich in der venezianischen Partitur ein knappes „No“, teilweise in Verbindung mit der Notiz „altra“ oder ein rotes Kreuz.

²⁶ Die männliche Parte seria wurde in Venedig häufig mit einer Frau besetzt, ein in Wien zwar nicht unbekanntes, aber doch unübliches Verfahren. Gänzlich ungebräuchlich war in Wien die Heranziehung von Kastraten für die Opera buffa. Veränderungen hinsichtlich der männlichen Parte seria erfolgten jedoch auch, wenn sie bereits ursprünglich von einer Tenorstimme ausgeführt wurde.

²⁷ Vgl. Calella, „*La buona figliuola*“ (wie Anm. 18).

²⁸ Etwa in *La serva scaltra* (1763), *Il signor dottore* (1764) oder *Gli uccellatori* (1768).

²⁹ Der Katalog von Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bd. 2, Cuneo: Bertola e Locatelli 1990, 78–80 dokumentiert 25 Libretti, darunter mehrere aus dem deutschsprachigen Raum (u. a. Berlin und Dresden) sowie aus europäischen Städten wie London, St. Petersburg oder Lissabon.

³⁰ A-Wn Mus. Hs. 17852. Die Partitur zeigt das charakteristische Schriftbild und die stark verschnörkelte Titelblattgestaltung der Kopistenwerkstatt Baldan.

³¹ Signatur A-Wn Mus. Hs. 1065.

Da es sich bei *La cascina* um eine der am gravierendsten bearbeiteten Opern dieser Jahre handelte, konnten die Veränderungen nicht einfach in die Quellenpartitur eingetragen werden, sondern es dürfte für die Wiener Aufführung eine neue Partitur erstellt worden sein. Das heute erhaltene Manuskript mit der in Wien gespielten Version wäre demnach eine saubere Kopie dieser nicht mehr auffindbaren Aufführungspartitur. Zudem existieren mehrere der Wiener Einlagen als Einzelnummern mit Zuschreibung an Florian Gassmann, der für die Bearbeitung von *La cascina* ohne Zweifel hauptsächlich verantwortlich war.³²

Insgesamt sind ungefähr drei Viertel der ursprünglich vorhandenen 29 Musiknummern von Veränderungen betroffen. Mehrere Stücke wurden transponiert oder erfuhren kleinere Modifikationen etwa in der Instrumentation, vier Nummern sind ersatzlos gestrichen, eine kam neu hinzu, sieben wurden durch andere ersetzt, wie (vielleicht aufgrund des anzüglich interpretierbaren Textbeginns) das Duett „Pastorelli, io son da vendere“ vor dem Finale des letzten Aktes. Eine im Vergleich zu anderen Wiener Bearbeitungen überdurchschnittliche Anzahl von Nummern wurde nach den ursprünglichen Texten neuvertont, neben vier Arien auch ein Quartett sowie das Finale zum zweiten Akt.³³

Die Parti serie Lavinia (Sopran) und Costanzo (Tenor)³⁴ blieben bei der Wiener Aufführung zwar erhalten, jedoch keine von deren Arien. Beide Rollen erfuhren eine deutliche Reduktion durch die ersatzlose Streichung von Lavinias „Di tante in tante“³⁵ aus dem dritten Akt sowie der Da-Capo-Arie des Costanzo „Se amor ti scalda il petto“ aus dem zweiten Akt, obwohl letzteres dramaturgische Unstimmigkeiten zur Folge hat, da der als Hirte Silvio verkleidete Costanzo somit nach der vierten Szene des zweiten Aktes aus der Handlung verschwindet, um im dritten Akt als Gatte Lavinias recht unvermittelt wieder aufzutreten.

³² Bei A-Wn Mus. Hs. 3980 handelt es sich um die neuvertonte Arie des Berto aus dem zweiten Akt („Pippo, consolati“). A-Wn Mus. Hs. 3979 enthält die Arie des Conte aus dem ersten Akt („Vieni, superbo Re“) sowie einen Chor und das von Gassmann auf den alten Text neukomponierte Finale des zweiten Aktes. Es ist sicher nicht auszuschließen, sondern im Gegenteil recht wahrscheinlich, dass von den nur in der Gesamtpartitur der Oper (A-Wn Mus. Hs. 1065) zu findenden Einlagen, weitere aus der Hand Gassmanns stammen, auch wenn sie nicht als Einzelnummern überliefert sind.

³³ Vermutlich wurden sogar mehr als vier Arientexte neu vertont, was nicht genau feststellbar ist, da bei der Wiener Partitur der dritte Akt fehlt.

³⁴ Mit einiger Wahrscheinlichkeit Antonio Puliti, der in dieser Zeit in Wien speziell in Parti serie auftrat. Möglich wäre auch Gioacchino Caribaldi, der eher Mezzo caratteri, vereinzelt aber auch Parti serie verkörperte. Costanzo wurde bei der Uraufführung von Giuseppe Celesti gesungen, offenbar ein Altkastrat. Bereits wenige Monate später in Mailand übernahm eine weibliche Sängerin die Rolle, bei den durch Sartori dokumentierten Folgeaufführungen in anderen Städten taucht die Besetzung durch einen Mann (auch Tenor) oder durch eine Frau gleichermaßen regelmäßig auf.

³⁵ Die Arie der Lavinia ist im Libretto zur Uraufführung enthalten, fehlt jedoch in der venezianischen Partitur in A-Wn. In den Partituren zu *La cascina* in I-Fc sowie P-La existiert sie hingegen.

Von den verbleibenden zwei Solonummern Lavinias wurde je eine ersetzt und eine neuvertont. Ebenfalls neukomponiert erscheint die einzige noch erhaltene Arie Costanzos:

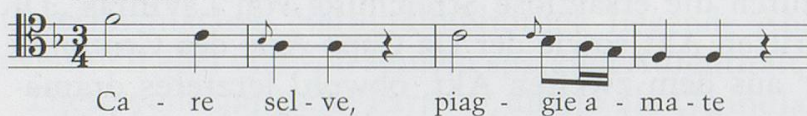
Care selve, piaggie amate
Deh svelate all'idol mio
Quell'amor, quel duolo rio,
Che celato ho nel mio cor.

No; tacete ancor per poco
Il mio foco, i desir miei.
Destar pria si vegga in lei
La pietà, se non l'amor.

Der Komponist der Wiener Einlage, vermutlich wiederum Gassmann, nutzte nur die erste der beiden Strophen, um aus einer Da-Capo-Arie eine zwar immer noch virtuose, jedoch im Vergleich zur venezianischen Partitur in ihren Verzierungen deutlich schlichtere Nummer zu gestalten.

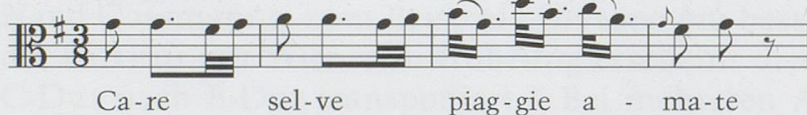
A-Wn (Wiener Fassung)

Andantino



A-Wn (Venezianische Partitur)

Andante



Dafür weist die Wiener Arie die aufwendigere Instrumentalbegleitung auf. Scola's Version der Uraufführung wurde lediglich von Streichern begleitet, wobei erste und zweite Violinen häufig gemeinsam spielen und die Bratschen sich nach der Bassstimme richten.

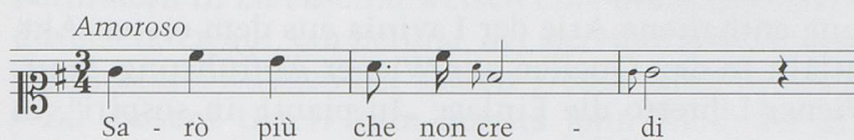
Im instrumentalen Vorspiel sowie in den Zwischenteilen antizipieren die Violinen das motivische Material der Singstimme, bei deren Begleitung spielen sie vornehmlich im selben Rhythmus wie die Bassstimme, und ihre Aufgabe besteht in der harmonischen Vervollständigung des Satzes, seltener in einer Dopplung der Melodie der Singstimme, deren charakteristisches Element in der rhythmischen Figur mit punktierter Achtel und darauf folgenden 32tel-Noten liegt.

Die Wiener Neuvertonung enthält neben den Streichern zusätzlich Oboen, Hörner und Fagott und nutzt die Möglichkeiten unterschiedlicher Stimmkombinationen sowie der Herausarbeitung einzelner Instrumentenklangfarben in einem erheblich deutlicheren Maß als Scolari. Das Bestreben, statt einer reinen

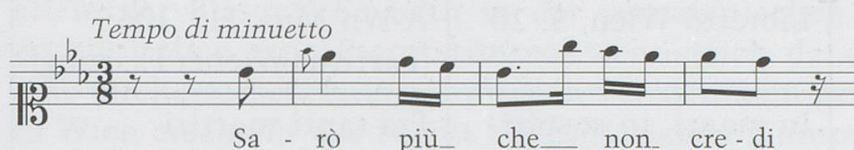
Begleitung eine Interaktion von Singstimme und Instrumenten zu erreichen, lässt sich hier zumindest in Ansätzen erkennen.

Bei der neuvertonten Arie der Lavinia „Sarò più che non credi“ aus der dritten Szene des zweiten Aktes wurde aus einer Da-Capo-Arie eine einteilige Form, gehalten im Tempo di Minuetto, bei der in der Wiener Vertonung die Oboen zur reinen Streicherbegleitung hinzutreten.

Venedig

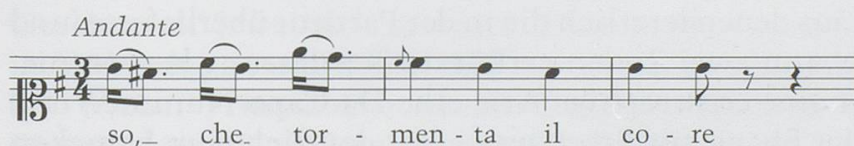


Wien



Beide Versionen der Arie sind im Sopranschlüssel notiert und die Sängerinnen in Venedig und Wien verfügten in etwa über einen Umfang von eineinhalb Oktaven. Allerdings bewegte sich die Stimme der unbekannten Darstellerin der Wiener Aufführung³⁶ geringfügig höher und sie legte offenkundig Wert darauf, die hohen Lagen auskosten zu dürfen, während sich die Sängerin der Uraufführung, Antonia Zamperini, in allen Lagen wohlfühlte und in ihren Arien gerne auf engem Raum (fast) den gesamten Tonumfang durchmaß.

Im Gegensatz zur Arie des Costanzo verfügte die ursprüngliche Arie der Lavinia nicht über ausgedehntere Koloraturen. Charakteristisch sind hier neben den Vorschlägen kleine Melismen mit je einer Sechzehntel, gefolgt von einer punktierten Achtelnote pro Silbe.



Dieses melodische Material des ersten Teils taucht in dem ansonsten etwas schlichter gehaltenen und von häufigeren längeren Notenwerten geprägten Mittelteil wieder auf, ein Verfahren, dass sich auch in der Venezianer Arie des Costanzo findet.

³⁶ Es könnte sich um Clementina Baglioni Poggi gehandelt haben, die vornehmlich Mezzi caratteri, aber auch Parti serie sang. Mit Marianna Uttini und Antonia Bernasconi waren 1768 zwei weitere Primadonnen (Sopran) in Wien, die im Verlauf ihrer Karriere in Seria wie Buffa auftraten.

Die neukomponierte Arie der Lavinia zeigt von Beginn an größere Agilität in den Sprüngen sowie mehr Flexibilität in der melodischen Linie, sowohl in rhythmischer Hinsicht, als auch bei der Gestaltung der Melismen. Bei der Umsetzung des zentralen Textmotivs, des „tiranno amor“, setzt der Wiener Komponist in erster Linie auf dramatische Verve (ohne damit die tänzerische Leichtigkeit ganz aufzugeben), während ein melancholischer Tonfall, wie er bei der venezianischen Version im Vordergrund steht, nur vereinzelt genutzt wird, um dem Ausdruck ein Kontrastmoment hinzuzufügen.

Die bei der Uraufführung enthaltene Arie der Lavinia aus dem ersten Akt, „L'amante tortorella“, entfällt in den Quellen zur Wiener Aufführung. Stattdessen findet sich im Wiener Libretto die Einlage „In pianti, in sospiri“, in der Partitur hingegen „Fra tanti martiri“.

Libretto UA Venedig A-Wn Mus. Hs. 17852	Libretto Wien, S. 20	A-Wn Mus. Hs. 1065 (Partitur Wiener Fassung)
L'amante tortorella Si lagna di star sola, il suo dolor consola sperando il caro ben. L'afflitta vedovella Non trova il suo riposo, se il cuor novello sposo a consolar non vien.	In pianti, in sospiri Quest'anima amante Lo stato affannoso Sofferse costante, Ma cerca uno sposo, Riposo non ha.	Fra tanti martiri Quest'alma dolente Traffiger si sente Ristoro non ha.

Die Übereinstimmungen in Inhalt, Sprache und Versmaß lassen vermuten, dass die im Wiener Libretto enthaltenen Verse die ursprünglich geplante Version darstellten, sich aber im Verlauf der Kompositions- und vielleicht Probenarbeit Modifikationen ergaben, aus denen letztlich die in der Partitur überlieferte (und zur Aufführung gelangte), um zwei Zeilen verkürzte Textfassung hervorging.

Wiederum ersetzte hier eine einstrophige Arie eine Da-Capo-Nummer, und damit kam es auf formaler Ebene zur Ersetzung einer deutlich dem barocken Seria-Arientypus verpflichteten Nummer. Auf der durch den veränderten Text vorgegebenen Ausdrucksebene hingegen scheint die neue Arie kaum weniger ‚ernst‘, im Gegenteil. Der ersetzte Arientext weist eine gewisse verspielte Note auf, die sich etwa in den Verkleinerungsformen „tortorella“ und „vedovella“ zeigt sowie in der geäußerten Hoffnung auf den trostspendenden „neuen Bräutigam“. Hingegen wollte der Wiener Bearbeiter offenbar die Akzentuierung des besungenen Liebesleids und damit die sentimental Züge der Figur verstärken.

Auf der gesanglichen Ebene gibt sich „Fra tanti martiri“ mit ihren ausge dehnten Koloraturen an den Phrasenenden nicht weniger virtuos als die ursprüngliche Nummer „L'amante tortorella“, die gerade zu Beginn auffallend syllabisch gestaltet ist und mit einigen Achtelketten eher bescheidene Verzierungen aufweist. Im Gegensatz zur neuen Nummer der männlichen Parte seria

Costanzo stehen sich Lavinias Arien in der Venezianer und Wiener Aufführung in der Virtuosität in nichts nach und die Gewichte zwischen weiblicher und männlicher Parte seria erscheinen in vokaler Hinsicht in Wien verschoben.

Was die Instrumentation betrifft, so wurde „L'amante tortorella“ lediglich von Streichern begleitet und dies gilt auch für die Wiener Einlage. Dabei handelt es sich jedoch um eine Ausnahme, denn nicht nur die angesprochenen neukomponierten Arien von Costanzo und Lavinia, sondern fast alle neuen Nummern in *La cascina* weisen eine umfangreichere Orchesterbesetzung als die ersetzten auf, ein Befund, der sich durch die Untersuchung anderer Wiener Opernbearbeitungen der späten 1760er Jahre bestätigt.³⁷

Zu diesem Urteil kam bereits John Rice, der als für Wien charakteristisch eine stärkere Beachtung der Instrumentalbegleitung nannte, mit einer deutlichen Tendenz hin zu einem größeren Eigenleben der Instrumente, vor allem der Bläser.³⁸ So fehlt in der venezianischen Partitur zu *La cascina* grundsätzlich eine Fagottstimme, wenngleich daraus nicht unbedingt auf eine Orchesterbesetzung ohne dieses Instrument geschlossen werden sollte. In Wien erscheint das Fagott bei zahlreichen Nummern separat notiert zwischen den Bratschen und der Singstimme. Zwar spielt es über weite Strecken die Bassstimme der Streicher mit, wird jedoch immer wieder auch anders eingesetzt. In der neuvertonten Arie des Costanzo kann das Fagott sowohl den Bässen wie den anderen Bläserstimmen, teils aber auch den Bratschen folgen, wobei dies manchmal von Takt zu Takt wechselt. In einigen Fällen geht das Fagott zwar mit einem oder mehreren anderen Instrumenten mit, weicht aber in einzelnen Noten ab und bildet so eine Variante, meist zur Bassstimme. Die separat notierte Fagottstimme und deren flexible Handhabung finden sich nicht nur in *La cascina* und sind offenbar insbesondere für Gassmanns Einlagen charakteristisch.³⁹

Die Bearbeitung von *La cascina* spiegelt sowohl hinsichtlich der Instrumentation, als auch in Bezug auf die Parti serie in Wien übliche Prozesse wieder, die jedoch ebenso mit Gassmanns Personalstil wie mit einem ‚Wiener Geschmack‘ (zwei sich mit Sicherheit auch gegenseitig bedingende Faktoren) in Verbindung zu bringen sind sowie mit der Sängerbesetzung, insbesondere der Wiener Primadonna in der Rolle der Lavinia. Die genannten Beispiele zeigen, dass die ‚Ersetzungsmechanismen‘ im Bereich der Opera buffa eine

³⁷ Bei Gassmanns *Gli uccellatori* etwa weisen die Einlagen ebenfalls nahezu durchgehend eine umfangreichere Instrumentalbesetzung auf, bei vereinzelt nur von Streichern begleiteten Nummern, die nicht ersetzt wurden, fügte der Bearbeiter (Gassmann?) zusätzliche Bläserstimmen hinzu.

³⁸ Vgl. Rice, *Salieri* (wie Anm. 2), 106.

³⁹ Bei *Il villano geloso* sind die Komponistennamen der Einlagen überliefert. Lediglich die von Gassmann verfassten neuen Arien enthalten die separate Fagottstimme, bei den Arien der anderen Komponisten fehlt diese. Bei einer autographen Einlage Gassmanns in der Wiener Partitur (A-Wn Mus. Hs. Kt. 217) zu Guglielmis *L'impresa d'opera* (1770) findet sich eine weitere instrumentatorische Besonderheit: Die Bratschen werden aufgeteilt, ein Teil spielt die separate Bratschenstimme, der andere mit den Bässen. Auch diese Einlage enthält eine Fagottstimme.

hohe Komplexität aufweisen und dahinter ein ganzes Netz aus Vertriebswegen, persönlichen Beziehungen und künstlerischen Beweggründen stand. Die Diskussion um das Verhältnis all dieser Faktoren inmitten eines lokalen Theaterbetriebs erscheint noch immer nicht hinreichend geführt.

GELEBTE VERGANGENHEIT. HISTORISCHE TASTENINSTRUMENTE IM GEBRAUCH

VON THOMAS STEINER

Ergriffen stehen wir vor einer gotischen Statue. Das feine Lächeln, der sacht geneigte Kopf berühren uns, der Faltenwurf des Gewandes erregt unsere Bewunderung. Wir fühlen uns im Kontakt mit etwas, das wir als ‚authentisch‘ empfinden. Dabei haben wir es im Normalfall mit einer ihrer ursprünglichen polychromen Bemalung beraubten, oft auch aus ihrem Kontext herausgerissenen Skulptur zu tun. Dürfen wir sie noch ‚original‘ nennen – oder sollten wir uns nicht eher auf die rein subjektive Ebene des „es spricht uns an, es gefällt uns“ zurückziehen?

Mit den folgenden Betrachtungen möchte ich darauf aufmerksam machen, wie sich diese Frage bei besaiteten Tasteninstrumenten stellt, die über einen längeren Zeitraum gebraucht wurden.

Besaitete Tasteninstrumente altern auf vielfache Weise: Bereits der permanente Zug der Saiten bewirkt Veränderungen an Korpus, Steg und Resonanzboden. Beim Spielen der Instrumente entsteht zusätzlich Verschleiß an Teilen der Mechanik. Oft werden diese mit der Zeit ersetzt, um das Fortepiano, Clavichord oder Cembalo weiterhin gebrauchen zu können. So wird aus einem ‚originalen‘ Instrument im Lauf seiner Geschichte eines, das in den entscheidenden klangerzeugenden Komponenten bestenfalls noch ‚alt‘ ist. Ein Beispiel dafür liefert Mozarts Hammerflügel.

Kurz vor ihrer Übersiedelung von Wien nach Kopenhagen schreibt Mozarts Witwe an ihren Sohn Carl in Mailand:

Was die Preiße der piano forte betrifft, muß ich dir sagen daß sie ietzt so hoch stehen daß ich nicht glaube daß du dir eins kaufen kanst. [...] Nun will ich dir aber das opfer bringen, dir, wenn es sich thuen läßt, das von deinem Vater zu schicken. Es ist noch so gut wie es war, und ich möchte sagen noch Beßer als es war, erstens weil ich sehr darauf acht gab, und 2t weil Walter von dem es ist, so freundschaftlich war mirs einmahl wieder ganz neu zu Befüttern und her zu stellen.¹

Mit dem „Befüttern“ ist wohl ein Beledern der Hammerköpfe gemeint. In welchem Sinne das Instrument dadurch „Beßer“ werden konnte, illustriert anschaulich Johann Ferdinand von Schönfeld in seinem *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*:

Seine [Anton Walters] Fortepiano haben einen vollen Glockenton, deutlichen Anspruch, und einen starken vollen Baß. Anfänglich sind die Töne etwas stumpf,

¹ Constanze Nissen an Carl Mozart, 17. Januar 1810. Vgl. Rudolf Lewicki (Hg.), „Konstanze und Nissen an Carl Mozart“, in: *Mozarteums-Mitteilungen* 1/3 (Mai 1919), 27–31; 1/4 (August 1919), 4–29, 17.

wenn man aber eine Zeitlang darauf spielt, wird besonders der Diskant sehr klar. Wird aber sehr viel darauf gespielt, so wird der Ton bald scharf und eisenartig, welches jedoch durch frisches Beledern der Hämmer, wieder zu verbessern ist.²

Wie man sich diesen Alterungsprozess der Hammerkopfläder vorstellen muss, schildert ein Leserbrief an die *Allgemeine Musikalische Zeitung* im Jahre 1806 sehr einprägsam:

Die Hämmer des Pianof[orte] sind an dem Kopfe, mit dem sie die Saiten anschlagen, gewöhnlich mit Leder überzogen. Bekanntlich wird das Leder, wenn es gehämmert wird, hart; fortgesetztes Spiel bringt dieselbe Wirkung hervor. So weich und lieblich daher der Ton eines Pianof[orte] ist, wenn es noch neu aus des Meisters Hand kommt, so wird er doch in eben dem Grade, als das Leder härter wird, nach und nach härter, und zuletzt so scharf und schneidend, dass man die Hämmer endlich neu beledern muss.³

Diese Zitate illustrieren die oben angesprochene Problematik der Veränderungen, denen historische Tasteninstrumente im Laufe ihres musikalischen Lebens ausgesetzt sind. Wenn Materialien im Gebrauch verschleifen und ersetzt werden, seien es nun Hammerleder, Tangenten oder Plektren, Saiten, Tastenlager oder Dämpfer, so bewirkt das im einzelnen scheinbar kleine Veränderungen, die sich aber insgesamt zu einem größeren Effekt addieren können. Daneben gibt es auch Veränderungen, die von vornherein stärkere Eingriffe bedeuten, wenn etwa das Instrument einem neuen Geschmack oder neuen Anforderungen wie beispielsweise mehr Tonfülle oder erweitertem Tonumfang angepasst wird, ganz zu schweigen von größeren Reparaturen wie dem Ersatz von Mechaniken oder Resonanzböden.

Unter den Hammerflügeln, die Anton Walter signiert hat oder die ihm zugeschrieben werden können und die möglicherweise zu Mozarts Lebzeiten in Verwendung waren, gibt es nur vier Instrumente, die mehr oder weniger unverändert erhalten geblieben sind.⁴ Das von Constanze Nissen angesprochene Fortepiano Mozarts gehört nicht dazu.⁵ Es ist nicht einmal mit Sicherheit zu sagen, ob Mozart das Instrument mit der heute dort eingebauten Prellzungenmechanik⁶ und mit Kniehebeln für die Aufhebung der Dämpfung kannte; letztere sind eindeutig spätere Zutat, ursprünglich gab es nur zwei Handhebel.⁷

² Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, [Wien] 1796. Faksimile-Nachdruck, hg. von Otto Biba, München und Salzburg: Katzbichler, 1976, 88.

³ John Antes, „An die Redaktion der Allgem[einen] musikalischen Zeitung“, *AMZ* 8 (1806), Sp. 657–662, 657.

⁴ Michael Latcham, „Zur Frage der Authentizität und Datierung der Klaviere von Anton Walter zwischen 1780 und 1800“, *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 48 (2000), 114–145, 143.

⁵ Ebd., 121–126. Mozarts Hammerflügel befindet sich heute im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum, Standort: Mozart-Wohnhaus, Salzburg.

⁶ Alfons Huber, „Hatte Mozarts Hammerflügel ursprünglich eine Stoßmechanik?“, *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 48 (2000), 187–199.

⁷ Latcham, „Zur Frage der Authentizität“ (wie Anm. 4), 121.

Die Frage, wie Wolfgang Amadé Mozart seine Werke auf diesem Instrument vortrug, insbesondere ob er dabei während des Spielens die Dämpfung einsetzte (mit Kniehebeln) oder jeweils am Beginn eines Satzes entscheiden musste, ob er ihn mit oder ohne Dämpfung spielte (nur Handhebel), ist von Interesse. An diesem Instrument unterrichtete und musizierte er zuhause, er verwendete es aber auch bei Konzerten außerhalb, wie aus einem Brief seines Vaters an die Tochter Maria Anna hervorgeht: „deines Bruders Fortepiano Flügel ist wenigstens 12 mahl, seit dem [ich, Leopold Mozart] hier bin, aus dem Hause ins Theater oder in ein andres Haus getragen worden.“⁸ Eine eindeutige Antwort darauf war bereits 1856, als Carl Mozart den Hammerflügel seines Vaters dem Mozarteum schenkte, nicht mehr möglich und ist heute noch offen.

Sicher ist jedoch, dass bei der umfangreichen Restaurierung des Mozart-Flügels 1937 die vorhandenen Saiten durch zeitgenössisches Material ersetzt wurden. Dabei wurden in dem ursprünglich mit Eisen bezogenen Bereich „die besten Stahlsaiten, Marke Pöhlmann Gold“ aufgezogen.⁹ Der originale Stimmstocksteg wurde entfernt, an seine Stelle kam ein etwas höherer Steg. Sämtliche Stoffgarnierungen und offensichtlich alle Hammerleder wurden erneuert.¹⁰ Die Originalteile gelten inzwischen als verloren. Das Instrument wurde in den Folgejahren gespielt, sodass 1975 eine Neubelederung der Hammerköpfe (Ober- und Unterleder) und eine gründliche Wartung der Mechanik notwendig wurde. Die nach weiteren 15 Jahren durchgespielten Hammeroberleder wurden 1990 ersetzt, ebenso die stark abgenutzten Schnabelleder.¹¹

Den wenigsten historischen Tasteninstrumenten wird soviel Aufmerksamkeit gewidmet wie Mozarts Hammerflügel. Wie auch immer man zu den Veränderungen stehen mag, es ist in diesem Fall immerhin teilweise dokumentiert, dass es sie gegeben hat. Im allgemeinen muss man sich vor Augen halten, dass schon im frühen 19. Jahrhundert selbst größere Eingriffe wie der Ersatz eines bestehenden Saitenbezugs oder gar der Austausch eines Resonanzbodens¹² durchaus üblich waren, ohne dass davon viel Aufhebens gemacht worden wäre. So heißt es etwa bei Gall:

Hat sich der Steg vom Resonanzboden entfernt, so bleibt kein anderer Weg übrig, als dieser, daß man einen neuen Resonanzboden einziehe und den alten Steg, wenn er sonst noch brauchbar ist, wieder darauf leime.¹³

⁸ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. III, Kassel etc.: Bärenreiter, 1963, Nr. 850 (Brief vom 12. März 1785), 379.

⁹ Rudolph Angermüller, „Zur Restaurierung von Mozarts Flügel im Jahre 1937“, *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 48 (2000), 171–184, 179.

¹⁰ Alfons Huber, „Einführung oder: Wie ‚original‘ klingt der Mozart-Flügel?“, *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 48 (2000), 5–9, 6.

¹¹ Josef Meingast, „Bericht über die am Mozart-Hammerflügel zwischen 1975 und 1995 ausgeführten Arbeiten“, *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 48 (2000), 185–186.

¹² Michael Latcham, „Soundboards Old & New“, *GSJ* 45 (1992), 50–58.

¹³ *Clavier-Stimmbuch oder deutliche Anweisung wie jeder Musikfreund sein Clavier-Flügel, Fortepiano und Flügel-Fortepiano selbst stimmen, repariren, und bestmöglichst gut erhalten könne. Herausgegeben von Gall*, Wien: Kupffer, 1805, 98.

Als Beispiel dafür kann ein anonymes süddeutsches Tafelklavier mit einem Tonumfang von fünf Oktaven *FF-f'''* und einer Prellzungenmechanik mit Einzelauslösung dienen.¹⁴ Der Resonanzboden ist auf der Unterseite datiert mit der Jahreszahl 1815, etwa zwanzig Jahre nach der mutmasslichen Entstehung des Instrumentes.

Im folgenden möchte ich auf einige ausgewählte Parameter näher eingehen, die den Klang, das Toucher und die musikalischen Einsatzmöglichkeiten von Hammerflügel, Clavichord und Cembalo wesentlich beeinflussen.

Saitenstärke

Zur Besaitung schreibt Johann Lorenz Schiedmayer:

Man kann annehmen, dass eine Besaitung nach einem Zeitraume von zehn Jahren *ausgedient* hat, und dass dann ein Clavierbesitzer, der gerne sein Instrument verjüngen möchte, wohl thun wird, dasselbe neu besaiten zu lassen, wenn er Gelegenheit hat, dieses Geschäft durch einen geschickten Instrumentenmacher oder durch einen der Sache ganz gewachsenen Stimmer vornehmen zu lassen. Der Erfolg wird immer ein kräftigerer und runderer Ton sein.¹⁵

Nähere Informationen zum praktischen Vorgehen bei diesem Eingriff finden sich bei Christian Friedrich Gottlieb Thon. Insbesondere weist er explizit auf die Notwendigkeit hin, beim Ersatz von Saiten die richtigen Materialien und Stärken zu verwenden, und warnt davor, sich dabei auf die Saitennummern zu verlassen:

Bei manchen Instrumenten sind von dem Baumeister die Nummern bemerkt, bei andern aber nicht, und obgleich dieser letzte Fall nicht selten statt findet; so ist eben damit kein Nachtheil verbunden, weil die Nummern in den verschiedenen Saitenfabriken und Messingwerkstätten sich doch nicht gleich sind und eine und dieselben bald stärker, bald schwächer gefunden werden [...].¹⁶

Daher rät er, falls dem Klavier kein „nach dem Saitenbezug eingerichtetes Chordometer beigegeben“ war, „die Saiten durch das Augenmaaß auszuwählen, welches fast immer richtiger, als die bloße Angabe der Nummern, leiten wird.“¹⁷

Einen ähnlichen Vorbehalt bezüglich der Saitennummern formuliert Jakob Bleyer schon 1811:

¹⁴ Privatsammlung, Burgund.

¹⁵ *Kurze Anleitung zu einer richtigen Kenntniss und Behandlung der Forte-Pianos in Beziehung auf das Spielen, Stimmen und Erhalten derselben, besonders derer, welche in der Werkstätte von Dieudonné und Schiedmayer in Stuttgart verfertigt werden*, Stuttgart 1824, 73–74. Kursive Auszeichnung im Original.

¹⁶ Christian Friedrich Gottlieb Thon, *Ueber Klavierinstrumente, deren Ankauf, Behandlung und Stimmung*, Sondershausen 1817, 84–85, 85.

¹⁷ Ebd.

[...] wer sich auf Treu und Glauben der Drahtfabrikanten verlässt, wird oft schändlich betrogen. Nicht weil es ihnen an Geschicklichkeit fehlt, nein, sondern weil ihre Abnehmer es so genau nicht nehmen, so findet man oft unter zwey Nummern einerley, und unter einer Nummer zweyerley Dicken der Saiten. Dass ferner nicht alle Fabriken einerley Mass beobachten, davon kann man sich sehr leicht überzeugen.¹⁸

Die Schwankungen der Saitendicken werden auch sechs Jahrzehnte später noch von Julius Blüthner beklagt, der allerdings einen technischen Grund dafür angibt:

Ja selbst die Nummern einer und derselben Fabrik entsprechen nicht immer genau denselben Durchmessern, ein Uebelstand, welcher seinen Grund hat in der Abnutzung, welche die Löcher des Zieheisens erleiden, durch welche die Saiten bei ihrer Fabrikation gehen müssen. Von der Abnutzung rührt auch noch ein anderer Fehler her, der öfters vorkommt, das ist die nicht genau cylindrische, sondern mehr oder minder flachgedrückte Form der Saiten.¹⁹

Der neue Saitenbezug kann übrigens unter Umständen auch bewusst stärker gewählt werden als der ursprüngliche.²⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen: Auf die Saitennummern allein ist kein Verlass.²¹ Vertieft man die von Jakob Bleyer in seiner „Historischen Beschreibung“²² vorgebrachten Überlegungen, so bietet sich wenigstens eine Erklärung für das Chaos der Saitendurchmesser, das man auf erhaltenen, als weitgehend original eingestuft Instrumenten vorfindet. Die Instrumentenbauer haben vermutlich die ihnen gelieferten Saiten mit eigenen Drahtlehren durchgemessen und neu in einer ungefähr logarithmischen Progression sortiert. Dabei wurden möglicherweise Abweichungen der Saitendurchmesser von einer halben Nummer toleriert. Diese Hypothese hat Paul Poletti anlässlich einer 1999 in Cluny stattgefundenen Tagung zum Thema „Matière et Musique“ mit Befunden von 18 historischen Saitenklavieren zwischen 1775 und 1841 untermauert.²³ Damit ist aber immer noch keine Gewissheit für die Interpretation der Saitennummern auf Tasteninstrumenten geschaffen.

¹⁸ Jakob F. Bleyer, „Historische Beschreibung der aufrechtstehenden Forte-Pianos, von der Erfindung Wachtl und Bleyers in Wien“, *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 17 (November 1811), Sp. 73–77, 74.

¹⁹ Julius Blüthner und Heinrich Gretschel, *Lehrbuch des Pianofortebaues in seiner Geschichte, Theorie und Technik*, Weimar: Voigt, 1872, 95.

²⁰ Thon, *Ueber Klavierinstrumente* (wie Anm. 16), 97.

²¹ Siehe dazu auch Michael Latham, *The Stringing, Scaling and Pitch of Hammerflügel Built in the Southern German and Viennese Traditions 1780–1820*, München und Salzburg: Katzbichler, 2000, insb. Bd. 1, 32.

²² Siehe. Anm. 18.

²³ Paul Poletti, „The Interpretation of Early Wire Gauge Systems. Fixed Diameters or Proportional Relationships“, in: Claire Chevallier, Jos van Immerseel, Thomas Steiner (Hgg.), *Matière et Musique. The Cluny Encounter*, Antwerpen: Alamire, 2000, 201–226.

Saitenmaterial

Zu all diesen Ungewissheiten die Saitenstärken betreffend kommt das Problem des Saitenmaterials. 1824 konnte Johann Lorenz Schiedmayer noch konstatieren: „Was die Saiten betrifft, so sind solche entweder von Messing oder feinem Eisen (denn es giebt keine *Stahlsaiten*).“²⁴ Aber gerade bezüglich des Eisens fand zeitgleich eine enorme Entwicklung statt. 1823 entdeckte Joseph Webster den Einfluss von Mangan auf die Zugfestigkeit von Eisendraht, und schon wenige Jahre später richteten fortschrittliche Klavierbauer ihre Instrumente nach den Möglichkeiten ein, die dieser starke Draht aus Birmingham bot.²⁵ Julius Blüthner schreibt 1872 rückblickend:

Gegen das Jahr 1834 fing man dann an in England Saiten aus Stahl zu verfertigen, welche eine bedeutend grössere Tragkraft besaßen, als die Eisendraht-Saiten. Man konnte nun, besonders im Diskant, die Mensur verlängern und dadurch den Tönen mehr Stärke und Gesang geben. Besonders machten sich Webster & Horsfall in Penns bei Birmingham durch ihre Stahlsaiten einen geachteten Namen [...]. Seit 1840 wurden auch in Wien gute Stahlsaiten fabriziert, und zwar von der Firma Martin Miller & Sohn. [...] Später, gegen Ende der funfziger Jahre, gelang es dem Nürnberger Kaufmann und Metallsaiten-Fabrikanten Moritz Pöhlmann auf seiner Fabrik in Frankenhammer Stahlsaiten herzustellen, [...]. Auf der letzten grossen Weltausstellung in Paris (1867) konkurrierten die Pöhlmann'schen Saiten erfolgreich mit denen von Webster & Horsfall.²⁶

Immerhin scheint das Material der Eisensaiten von den ersten Cembali bis zu den Hammerflügeln vor 1823 dasselbe zu sein.²⁷

Auf historischen Instrumenten als original eingestufte Saiten zeichneten sich dadurch aus, dass sie auf die gewünschte Tonhöhe gezogen werden konnten und dort relativ stabil blieben, ohne immer wieder ‚nachgezogen‘ werden zu müssen. Grundlage dafür scheint eine spezielle Legierung kombiniert mit einem spezifischen Produktionsablauf zu sein. Wenigstens eines der in den letzten Jahren entwickelten Eisenmaterialien erfüllt auch diese Bedingung für einen guten Draht: der mit 0.1 % Phosphor angereicherte „P-wire“ von Stephen Birkett.²⁸ Von dem für Cembali, Clavichorde und Pianoforte bis ca. 1840 geeigneten Draht sind derzeit allerdings nur kleine Mengen im Handel erhältlich.²⁹

²⁴ *Kurze Anleitung* (wie Anm. 15), 45. Kursive Auszeichnung im Original.

²⁵ Stephen Birkett und Paul Poletti, „Reproduction of Authentic Historical Soft Iron Wire for Musical Instruments“, in: Thomas Steiner (Hg.), *Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore. Actes des Rencontres Internationales harmoniques Lausanne 2002*: Bern: Peter Lang, 2004, 259–272, 260.

²⁶ Blüthner und Gretsche, *Lehrbuch des Pianofortebaues* (wie Anm. 19), 93.

²⁷ Stephen Birkett, „The Physical Characteristics of Historical Iron Music Wire and a Report on its Replication as a Viable Modern Product“, in: Thomas Steiner (Hg.), *Cordes et claviers au temps de Mozart. Actes des Rencontres Internationales harmoniques Lausanne 2006*, Bern: Peter Lang, 2010, 327–346, 334.

²⁸ Ebd., 340–342

²⁹ Private Mitteilung von Stephen Birkett, University of Waterloo, ON, Januar 2013.

Wird beim Ersatz von Saiten ein steiferes Material als das ursprüngliche verwendet – ersetzt man also beispielsweise einen weichen Eisendraht durch eine harte Stahlsaite – so verändert sich das Obertonspektrum in Richtung größerer Inharmonizität,³⁰ der Klang wird schärfer. Zum Teil kann dieser Effekt durch andere Intonierung gemildert werden. Das bedeutet jedoch einen zusätzlichen Eingriff ins Instrument.

Bedeutung der Saitenspannung bei Clavichorden

Die Saitenspannung wird von Stimmtonhöhe, Saitenlänge und Masse der Saite bestimmt. Hat man bei einem historischen Instrument unter günstigen Umständen Gewissheit über die originale Saitenlänge gewonnen, bleiben immer noch die beiden anderen Parameter zu bestimmen. Je höher der Stimmton, je schwerer die Saite, desto größer die Spannung bei gegebener Saitenlänge.

Die Saitenspannung hat einen großen Einfluss auf das Toucher und die Dynamik von Clavichorden. Bei Hammerflügeln und Cembali besteht nach dem Erklängen des Tons keine Verbindung mehr zwischen Taste und Saite. Das Clavichord hingegen tönt nur, solange der Kontakt von der auf der Taste fixierten Tangente zur Saite gehalten wird. Die Saite schwingt zwischen dem Punkt, an dem sie von der Tangente berührt wird, und dem Punkt, an dem sie über den Resonanzbodensteg geführt wird. Beim Niederdrücken der Taste wird an der Berührungsstelle der Tangente mit der Saite Energie übermittelt, die dort zunächst einen Schwingungsbauch erzeugt. Die Schwingung breitet sich nun der Saite entlang nach links zum Anhangstift und nach rechts zum Steg aus. Auf der linken Seite wird sie durch die Flechtdämpfung ausgelöscht, auf der rechten vom Steg reflektiert. Damit der Ton Bestand hat, muss sich anschliessend der Bauch an der Berührungsstelle der Tangente mit der Saite in einen Knoten transformieren. Eine geringe Saitenspannung erleichtert dies: Die Tangente kann ohne großen Aufwand einen engen Kontakt mit der Saite bewahren. Je höher die Spannung, desto schwieriger der Kontakt: Die Saite versucht, die Tangente nach der Berührung zurückzuschleudern, was der Spieler durch den Fingerdruck kompensieren muss. Ein bedeutender Nachteil einer geringen Saitenspannung ist jedoch, dass die Dynamik zurückgebunden wird; beim Versuch, ‚lauter‘ zu spielen, wird die Saite überdehnt und die Tonhöhe steigt. Ist andererseits die Spannung zu hoch, so lässt sich die dem Clavichord eigene ‚Bebung‘ nicht ausführen. Sie besteht in einer feinen Variation der Tonhöhe und wird im musikalischen Kontext äußerst sparsam und daher wirkungsvoll eingesetzt.

Leider sind dem Autor keine Clavichorde vor 1800 bekannt, auf denen ein mehr oder weniger vollständiger Satz originaler Saiten erhalten geblieben ist. Auf einem Clavichord von Hieronymus Albrecht Hass 1743³¹ sind wenigstens

³⁰ Martha Goodway und Jay Scott Odell, *The Metallurgy of 17th- and 18th-Century Music Wire*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1987, 85–103.

³¹ Musikmuseet København, Inventarnummer CL 49.

einige der Basssaiten als „original“ eingeschätzt worden,³² hauptsächlich auf Grund der Tatsache, dass die Saitenösen sehr einheitlich zopfartig geschlungen sind (vergleiche dazu Abb. 1). Alt mögen diese Saiten sein, aber original sind sie sicher nicht. So misst man beispielsweise beim Übergang von Drahtnummer 000 nach 00, von 00 nach 0, von 0 nach 1 und von 1 nach 2 über mehrere Saiten hinweg jeweils im wesentlichen die gleichen Dicken, während innerhalb von 00, 0, 1 und 2 Wechsel stattfinden:

Drahtnummer	Saite Nr.	Gemessene Saitenstärke (Ms: Messing, Fe: Eisen)
000	1 bis 4	78, 80, 78, 80 (alles Ms)
00	5 bis 14	80, 77, 76, 74, 73, 69, 66, 66, 66, 66 (alles Ms)
0	15 bis 20	64, 63, 62, 70, 59, 58 (alles Ms)
1	21 bis 32	60, 55, 50, 42, 52, 48, 48, 42, 48, 48, 48, 45 (alles Ms)
2	33 bis 44	45, 45, 42 (alles Ms), 40 Fe, 40 Fe

Tabelle: Besaitung des Clavichords von Hieronymus Albrecht Hass 1743 in Kopenhagen. Messungen: Jean-Claude Battault und Thomas Steiner, 27. September 2010.

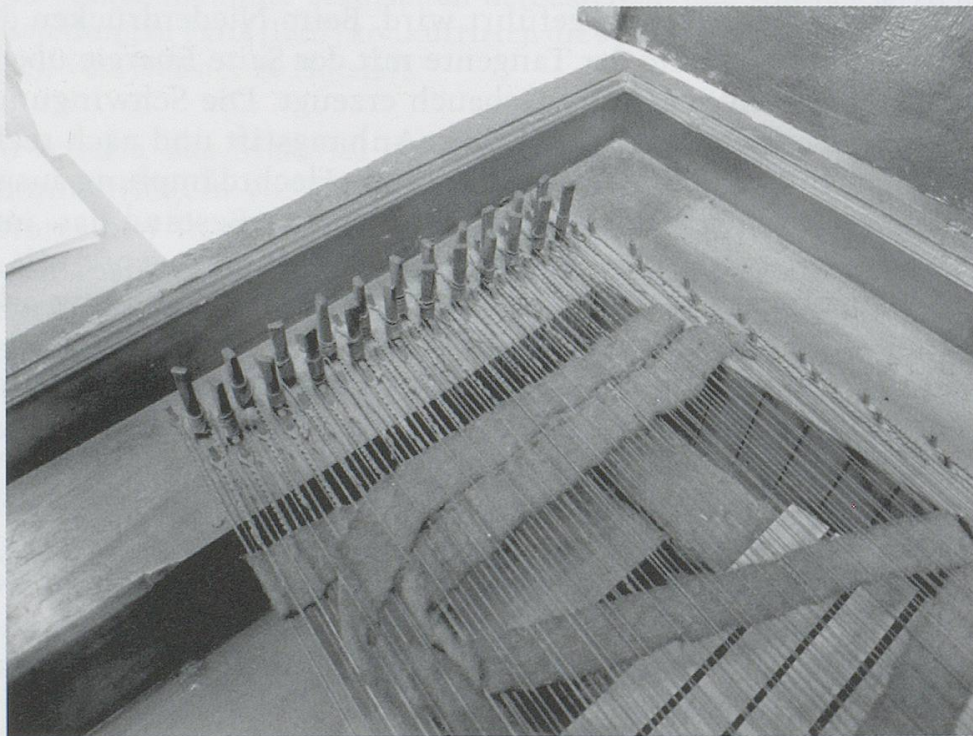


Abb. 1: Clavichord von Hieronymus Albrecht Hass 1743, Musikmuseet København, Inventarnummer CL 49. Detail der Besaitung im Bass. Photo: Jean-Claude Battault, Musée de la musique, Paris.

³² Donald H. Boalch, *Makers of the Clavichord and Harpsichord 1440–1840*, hg. von Charles Mould, Oxford: Clarendon Press, ³1995, 369.

Die Saitenösen sind so gefertigt, wie Gall es 1805 vorschlägt³³ und wie man es beispielsweise bei einem Fortepiano von Anton Walter 1795³⁴ oder bei einem Clavichord von Lindholm & Söderström 1808³⁵ findet (vergleiche dazu Abb. 2).

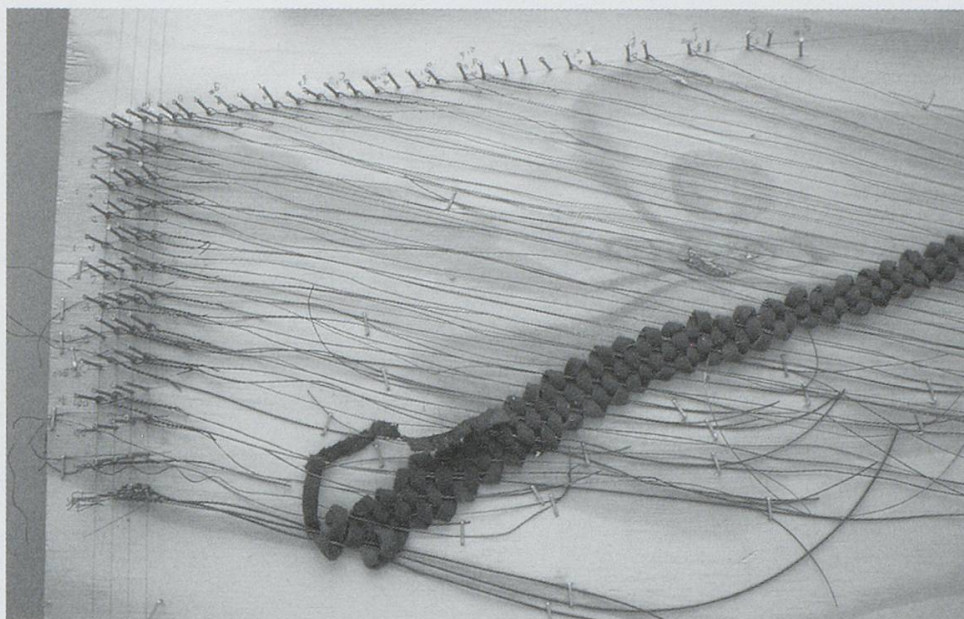


Abb. 2: Clavichord von Lindholm & Söderström 1808, Privatsammlung, Schweiz. Detail der vom Instrument abgenommenen Besaitung. Photo: Thomas Steiner.

Flechtdämpfung bei Clavichorden

Ein weiteres wichtiges klangformendes Element bei Clavichorden ist die Flechtdämpfung. Es handelt sich dabei um die Tuchstreifen links der Tangenten, welche einerseits den Klang erst entstehen lassen, indem sie von Anfang an die bei der Tonerzeugung unerwünschten Anteile zwischen Tangente und Anhangstift auslöschen, und andererseits den Ton dämpfen, wenn die Taste losgelassen wird. Wie man diese Streifen zwischen die Saiten einflechten soll, beschreibt Gall:

Zum Bebändeln der Claviere bedient man sich schmaler (etwa einen Viertelzoll breiter) Tuchstreifen von gleicher Breite. Das eine Ende eines solchen Tuchstreifens wird an einem unfern der tiefsten Baßsaite eingeschlagenen Stifte befestigt, das andere Ende aber zwischen der hintern Saite des tiefsten Chores und der vordern des nächst höhern durchgesteckt, fest angezogen, dann zwischen dem zweyten und dritten Chor durchgesteckt, stark genug angezogen, hierauf zwischen dem dritten und vierten Chore durchgesteckt u. s. w. Ist man nun bis an die Hinterwand des

³³ *Clavier-Stimmbuch* (wie Anm. 13), 77–80 und Nr. 9 im dortigen Kupferstich.

³⁴ Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv. Nr. 539. Vgl. Stefan Gschwendtner, „Überlegungen zur Auswertung vorgefundener ‚originaler‘ bzw. alter Saitenbezüge bei Saitenklavieren“, *Jahresschrift Salzburger Museum Carolino Augusteum* 34 (1988), 185–192, 187, 189.

³⁵ Privatsammlung, Schweiz.

Claviers, wo die Stifte für die Saitenschlingen stehen, gekommen, so flicht man wieder zurück, dann wieder vorwärts, hierauf wieder zurück u. s. f. bis man seine Arbeit gänzlich vollendet hat, wo denn das übrige Tuch-Ende in einen unfern der letzten Discantsaite eingeschlagenen Stift gespießt wird. [...] das ganze Tuchgeflecht muß vollkommen das Ansehen eines Damenbretes haben.³⁶

Die jetzige Flechtdämpfung auf dem Clavichord von Hieronymus Albrecht Hass 1743 (Abb. 1) entspricht dieser Beschreibung nicht, diejenige auf einem Clavichord von Johann Adolph Hass 1761³⁷ wenigstens teilweise (vgl. Abb. 3):

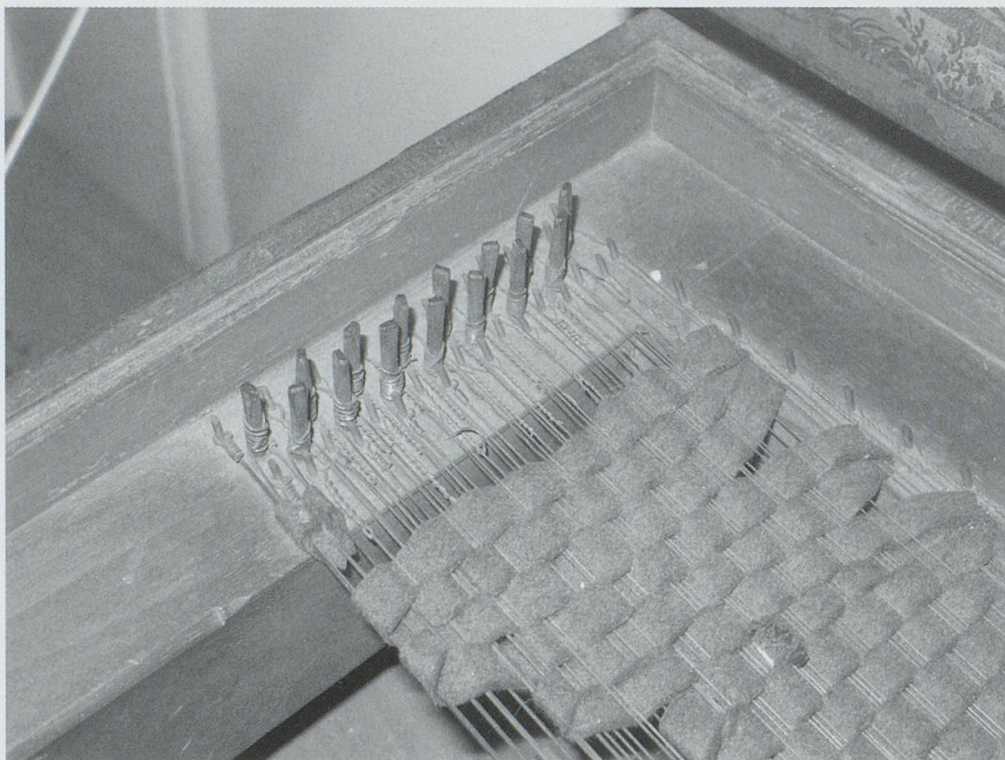


Abb. 3: Clavichord von Johann Adolph Hass 1761, Musikmuseet København, Inventarnummer CL 50. Detail der Flechtdämpfung im Bass. Photo: Jean-Claude Battault, Musée de la musique, Paris.

Zusammen mit der Besaitung hat die Flechtdämpfung großen Einfluss auf das Toucher des Clavichords. Durch mehr oder weniger straffes Flechten kann die Präzision des Anschlags reguliert werden. Gall warnt davor, die Tuchstreifen zu satt anzuziehen:

Zwar muß man immer stark genug anziehen, daß die Tuchstreifen nicht um die Saiten herumschlottern, sondern straf anliegen; doch muß man auch zugleich dahin sehen, daß die Saiten des Chores ihre natürliche Lage gegen einander halten. Zöge man allzustark an, so würden die Saiten einander zu nahe gebracht und dadurch an Klänge verlieren.³⁸

³⁶ *Clavier-Stimmbuch* (wie Anm. 13), 105–108, 105–106 und Nr. 7 im dortigen Kupferstich.

³⁷ Musikmuseet København, Inventarnummer CL 50.

³⁸ *Clavier-Stimmbuch* (wie Anm. 13), 106–107.

Erfahrungsgemäß kann eine zu feste Flechtdämpfung aber gesamthaft auch einen anderen unerwünschten Nebeneffekt haben: Das Geflecht kann als resonierende Fläche wirken und beim Spielen ein paukenartig klopfendes Geräusch von sich geben. Die weniger steife Flechtdämpfung auf dem Clavichord von Lindholm & Söderström 1808 (Abb. 2) vermeidet das.

Hammerleder

Der Klang eines Klavieres wird wesentlich bestimmt durch die Beschaffenheit des Materials, das im Moment der Tonerzeugung mit der Saite in Berührung kommt. Im 18. und frühen 19. Jahrhundert gab es dazu eine Vielfalt von Experimenten: Man brachte auf den Hammerköpfen Feuerschwamm, Kork, Tuch, Filz und andere Materialien an³⁹ oder ließ sie auch gänzlich ungarniert. Üblicherweise wurde der Hammerkopf jedoch mit einer oder mehreren Schichten Leder überzogen. Bei einem Hammerflügel von Nannette Streicher,⁴⁰ der zwischen 1802 und 1804 datiert wird, besteht die Belederung durchgehend nur aus einer Schicht weisslich-gelben Leders, die in der Stärke zum Diskant hin abnimmt. Die Farbe des Leders deutet darauf hin, dass es sämisch gegerbt worden war.⁴¹ Die Mechanik entspricht (abgesehen von der Dämpfung) ganz derjenigen, die von Andreas Streicher gezeichnet und veröffentlicht worden ist.⁴² Der auf der Zeichnung abgebildete Hammerkopf besitzt ebenfalls nur eine Schicht Leder. Dagegen scheinen die Hammerflügel Anton Walters ursprünglich mit zwei Schichten braunen Leders garniert worden zu sein.⁴³ Die Farbe deutet auf Lohgerbung⁴⁴. Bei einem der um 1800 entstandenen Walter-Instrumente⁴⁵ wurde ein Stück Leder des Hammerkopfs der Taste GG einer chemischen und mikroskopischen Analyse unterzogen.⁴⁶ Es handelte sich um lohgares Schafleder.⁴⁷

³⁹ Vgl. Rosamond E. M. Harding, *The Piano-Forte. Its History Traced to the Great Exhibition of 1851*, Cambridge: Cambridge University Press, 1978 (2., vollständig revidierte Auflage), 179–182.

⁴⁰ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. MIR 1107.

⁴¹ Susanne Wittmayer, „Hammerkopfleider – ein Beitrag zu seiner Geschichte und Herstellung“, in: Thomas Steiner (Hg.), *Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore. Actes des Rencontres Internationales harmoniques Lausanne 2002*, Bern: Peter Lang, 2004, 175–223, 197. Die sämische Gerbung, eine Art Fettgerbung, benutzt als Gerbmittel Tran, ein aus Meeressäugtieren und Fischen gewonnenes Öl, früher auch noch andere tierische Fette (ebd., 193).

⁴² Andreas Streicher, *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Forte-piano, welche von Nannette Streicher geborne Stein in Wien verfertigt werden*, Wien 1801, Kupferstich im Anhang, signiert „Str. del.“

⁴³ Wittmayer, „Hammerkopfleider“ (wie Anm. 41), 197.

⁴⁴ Bei der Lohgerbung werden die Gerbstoffe aus zerkleinerten gerbstoffhaltigen Rinden, Früchten, Blättern und Hölzern gewonnen, ebd., 192.

⁴⁵ Privatsammlung, London.

⁴⁶ Gerhard Moog, „Untersuchungen von Hammerledern aus der Zeit Mozarts bis Mitte des 19. Jahrhunderts“, *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 48 (2000), 216–222.

⁴⁷ Siehe den korrigierten und ergänzten Zweitabdruck der ursprünglich von Moog in seinen „Untersuchungen von Hammerledern“ veröffentlichten Tabellen 1 und 2 in Wittmayer, „Hammerkopfleider“ (wie Anm. 41), 222–223.

Zur komplexen Frage nach den Tierarten, deren Felle zu Hammerkopflleder verarbeitet wurden, und der verschiedenen Gerbverfahren sei auf den umfassenden Artikel von Susanne Wittmayer verwiesen.⁴⁸ Hier soll es vor allem um die Verfügbarkeit von geeignetem Material für die Belederung der Hammerköpfe gehen. Es war bereits in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nicht leicht, solches in guter Qualität zu finden. So schreibt Claude Montal 1836:

La garniture des marteaux doit fixer notre attention d'une manière particulière; c'est elle qui, avec la frappe, détermine en partie la qualité de son de l'instrument. À présent on garnit les marteaux avec de la peau de daim jaune, ou avec une espèce de feutre particulier gris ou vert. Le daim est très solide, mais on a de la peine à en trouver de bonne qualité, d'où résulte une grande difficulté pour égaliser un piano, ce qui a engagé beaucoup de facteurs à employer du feutre parce qu'il procure une égalité parfaite et une qualité de son préférable pour beaucoup de personnes. Cependant il est moins solide que le daim, les cordes le coupent facilement, surtout dans les dessus, le piano perd de sa bonté, et on est obligé de renouveler la garniture au bout d'un certain temps.⁴⁹

Für Heinrich Welcker von Gontershausen ist ebenfalls die Hammergarnierung „ein ausserordentlich wichtiger Gegenstand“ für die Klangfarbe des Klaviers:

[...] die Wahl und Eigenschaftskenntniss des Stoffes für Erzeugung einer schönen Klangfarbe erfordert tiefe Sachkenntniss und Erfahrung, welche erst aus langjähriger Uebung geschöpft werden kann. In neuerer Zeit wird meistens ein eigens dazu bereiteter Filz zum Ueberziehen der Hammerköpfe genommen, während früher stets nur Leder dazu in Anwendung kam; ein Material, das den Filz nicht nur an Dauerhaftigkeit übertrifft, sondern auch einen reineren Klang erzeugt. Dagegen ist aber das Leder, wenn wirklich damit ein schöner Klang erzielt werden soll, weit schwieriger zu bearbeiten als der Filz, und was noch das Allerschlimmste dabei ist, nicht immer in der geeigneten Qualität zu beziehen.

⁴⁸ Wittmayer, „Hammerkopflleder“ (wie Anm. 41), 183–194.

⁴⁹ Claude Montal, *L'Art d'accorder soi-même son piano*, Paris: chez l'auteur, 1836, 115. „Dem Bezug der Hämmer muss unsere besondere Aufmerksamkeit gelten; denn zusammen mit der Anschlagstelle ist er es, der zur Klangqualität des Instruments wesentlich beiträgt. Heutzutage werden die Hammerköpfe mit gelbem Leder vom Damhirsch oder mit einer besonderen, grauen oder grünen Filzart bezogen. Damhirschleder ist sehr dauerhaft, aber in guter Qualität nicht einfach zu finden, was das Ausgleichen der Töne sehr erschwert. Das hat viele Instrumentenbauer dazu gebracht, Filz zu verwenden, da mit diesem eine vollendete Ausgeglichenheit und eine von vielen bevorzugte Klangqualität erreicht wird. Filz ist jedoch weniger dauerhaft als Damhirschleder, die Saiten schneiden sich vor allem im Diskant leicht in ihn ein. Dadurch verliert das Klavier an Qualität und man muss den Bezug nach einer gewissen Zeit erneuern.“ (Übersetzung: Th. Steiner).

Durch Filz lässt sich der dicke gedeckte Verdische Clavierton,⁵⁰ welcher in England und Frankreich Mode ist, am leichtesten ausführen, während mit gutem Leder ein hellklingender, weicher Ton mit feuriger Klangfarbe (der Wiener Clavierton) weit leichter hervorgebracht werden kann.

Nur schade, dass dieses Material in qualitativer Hinsicht so rar ist! Es lässt sich annehmen, dass unter 20–30 Fellen, welche für diesen Zweck gegerbt werden, kaum 3 für den äusseren Ueberzug der Hammerköpfe mit Vortheil zu verwenden sind. Ausserdem kann von den wirklich brauchbaren Häuten nicht alles verwendet werden, weil ein Fell weder gleichmässige Stärke (Dicke) und Weiche, noch überall die nöthige Elastizität besitzt.⁵¹

War es demnach schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht einfach, gute Hammerkopfleider zu finden, so ist die heutige Situation noch weit schwieriger. Die Tradition, lohgares Schafleder zum Garnieren der Hammerköpfe herzustellen, ist gänzlich abgebrochen,⁵² und die Qualität der sämisch gegerbten Wildleder scheint in den letzten zehn Jahren des vergangenen Jahrhunderts dramatisch zurückgegangen zu sein.⁵³ Vor einigen Jahren jedoch fanden Restauratoren in der Weissgerberei Kendlbacher im österreichischen Werfen einen Vorrat an gutem Hammerkopfleider.⁵⁴ Das Rohmaterial waren Hirschhäute aus Neuseeland.

Disposition bei Cembali

Im 17. und 18. Jahrhundert waren flämische Cembali in Frankreich sehr gefragt.⁵⁵ Die älteren Modelle wurden in der Regel einem „ravalement“ unterzogen, bei dem der Tonumfang erweitert und die Disposition abgewandelt wurde, um sie den mittlerweile veränderten musikalischen Anforderungen anzupassen.⁵⁶ Ein ausführlicher Bericht darüber, wie dabei im 18. Jahrhundert vorgegangen wurde, findet sich in der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert unter

⁵⁰ Was mit dem Begriff „Verdi'scher Clavierton“ gemeint war, veranschaulicht folgendes Zitat: „Der nicht abzusprechende stärkere Ton der franco-englischen Claviere steht beinahe in selbem Verhältnisse, wie die stärkere Instrumentirung der Opern der Neuzeit. [...] Bei uns [in Wien] ist der Verdi'sche Clavierton glücklicherweise noch nicht zur Gewohnheit geworden [...]“ (Joseph Fischhof, *Versuch einer Geschichte des Clavierbaues. Mit besonderem Hinblicke auf die Londoner Große Industrie-Ausstellung im Jahre 1851 [...]*, Wien: J. B. Wallishausser, 1853, 69).

⁵¹ Heinrich Welcker von Gontershausen, *Neu eröffnetes Magazin musikalischer Tonwerkzeuge*, Frankfurt a. M.: Selbstverlag, 1855, 323–324.

⁵² Wittmayer, „Hammerkopfleider“ (wie Anm. 41), 216.

⁵³ Christopher Clarke, „Fortepiano Hammers; a Field Report“, in: Thomas Steiner (Hg.), *Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore. Actes des Rencontres Internationales harmoniques Lausanne 2002*, Bern: Peter Lang 2004, 225–258, 241.

⁵⁴ Private Mitteilung von Christopher Clarke, März 2013.

⁵⁵ Florence Gétreau, „La vogue des clavecins anversois en France. XVIIe et XVIIIe siècles“, in: Hans Ruckers († 1598), *Stichter van een klavecimbelatelier van wereldformaat in Antwerpen*, hg. von Jeannine Lambrechts-Douillez, Peer: Alamire, 1998, 65–75.

⁵⁶ Grant O'Brien, *Ruckers. A Harpsichord and Virginal Building Tradition*, Cambridge: University of Edinburgh, 1990, 207–217.

dem Stichwort „Clavecin“.⁵⁷ Das alte Instrument wurde in Diskant und Bass aufgesägt, das Gehäuse verbreitert, der Resonanzboden angestückt, neue Klaviaturen und Springer gemacht. Da die älteren ravaliierten flämischen Cembali sehr hoch im Kurs standen, war es verlockend, ein neues, eigenes Instrument auf ‚alt‘ zu trimmen, mit einer falschen Signatur zu versehen und zu einem deutlich höheren Preis zu verkaufen. So trägt ein von Michel Richard 1688 in Paris gebautes zweimanualiges Cembalo⁵⁸ eine Rosette „HR“ (für Hans Ruckers) und das Datum „1613“. Interessant für das Folgende ist hier nicht die späte Entdeckung dieser Fälschung, sondern die Disposition des Instrumentes, wie Frank Hubbard sie vor der Restaurierung vorfand: 2x8', 1x4' mit dem 4' auf dem oberen Manual.⁵⁹ Dass Richard den 4' auf das obere Manual setzte, zeigt, dass diese Disposition Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich gefragt war, obwohl in den uns erhalten gebliebenen Instrumenten gelegentlich auch ein 8' auf dem oberen Manual anzutreffen ist.⁶⁰

Versuchen wir einmal, das Interesse der älteren Disposition mit 4' auf dem oberen Manual zu verstehen. In der langen Entwicklungsgeschichte der Cembali, Virginalen und Spinette ist die grosse Zahl der 4'-Instrumente auffallend. Auch gab es viele einmanualige Cembali sowohl flämischer als auch italienischer Tradition mit der Disposition 1x8', 1x4'. Die beiden Register konnten jedes für sich gespielt werden oder gekoppelt, für die Kopplung war dabei jedoch ein Handgriff nötig. Bei den flämischen ‚Mutter-und-Kind‘-Virginalen standen 8' und 4' in zwei Instrumente separiert zur Verfügung, sie konnten aber auch kombiniert werden, indem das ‚Kind‘ (4') auf die ‚Mutter‘ (8') gesetzt wurde. Dabei wurde die Dockenleiste des 8'-Instrumentes entfernt. Die Springer des unteren Instrumentes konnten durch Öffnungen im Unterboden des oberen Instrumentes dessen Springer mitbewegen. Das kombinierte Instrument hatte also ein unteres Manual mit 8'+4' und ein oberes mit nur 4'. Von der Kopplung 8'+4' konnte direkt zum 4' gesprungen werden ohne Betätigung eines Registerhebels, und der einzelne 4' konnte gegen die Kombination 8'+4' kontrastiert werden. Noch einen Schritt weiter gingen dann die französischen Instrumentenbauer in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die in dasselbe Cembalgehäuse ein oberes Manual mit 4' und ein unteres mit 2x8' fest einbauten.

An einem anonymen zweimanualigen Cembalo,⁶¹ das Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich gebaut worden war, lässt sich nachweisen, dass vom oberen Manual ursprünglich nur der 4' gespielt werden konnte: Die originalen Stegstifte

⁵⁷ Denis Diderot und Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [...] Edition exactement conforme à celle de Pellet, Bd. 8, Lausanne und Bern: chez les Sociétés typographiques, 1782, 231–234.

⁵⁸ Yale University Collection of Musical Instruments, New Haven, CT, Inv. Nr. 4886.72. Kurzbeschreibung unter ‚1613 HR‘ bei Grant O'Brien, *Ruckers* (wie Anm. 56), 278.

⁵⁹ Frank Hubbard, *Three Centuries of Harpsichord Making*, Cambridge, MS: Harvard University Press, 1965, 102. Hubbard hielt das Instrument noch für ein ravaliiertes flämisches Cembalo, ebd. 113.

⁶⁰ Alain und Marie-Christine Anselm, „Petit prélude à l'étude des clavecins français du XVII^e siècle“, *Musique – Images – Instruments* 2 (1996), 227–230, 229.

⁶¹ Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Inv. Nr. 1984-5.

für den 4' sind so plaziert, dass die zugehörigen Saiten nicht parallel, sondern schräg zu den 8'-Saiten laufen. Damit Raum genug war für das Funktionieren der 4'-Springer, mussten sie von dem am Stimmstock liegenden Rechen geführt werden, wurden also vom oberen Manual aus gespielt.⁶² Bei der Restaurierung machte Chris Nobbs die Beobachtung, dass die Klaviaturen ursprünglich sehr unterschiedlich angelegt waren.⁶³ Das obere Manual hatte den Waagepunkt nahe beim Spieler, was einen geringen Tiefgang bewirkt und ein sehr direktes, eher sprödes Spielgefühl vermittelt. Beim unteren Manual hingegen ist der Waagepunkt weiter vom Spieler entfernt; die Tastenhebel sinken vorne nach unten, wenn das Gewicht der Springer entfernt wird. Entsprechend hat das untere Manual einen größeren Tiefgang und fühlt sich weich an. Das sind zwei sehr gegensätzliche Konzepte. Der Erbauer hätte ohne weiteres diese Unterschiede ausgleichen können, es scheint aber im Gegenteil so, als habe er sie noch betont. Dadurch entsteht genau das Spielgefühl eines Ottavinos, das auf einem 8'-Instrument sitzt.

Im Jahr 1905 war dieses Instrument von Pleyel Wolff & Cie. stark überarbeitet worden. Der Resonanzboden wurde entfernt, die originale Berippung durch eine der Auffassung der Zeit entsprechende Klavierberippung ersetzt. Sowohl die Tastenführung als auch der Waagepunkt des oberen Manuals wurden verändert, dies zweifelsohne in dem Bestreben, das Spielgefühl der beiden Manuale aneinander und an das späterer Cembali anzupassen. All diese Veränderungen machte Chris Nobbs 1981 rückgängig.⁶⁴

Die Schola Cantorum Basiliensis besitzt einen Nachbau dieses Instrumentes. Die musikalischen Möglichkeiten auszuloten, die diese aus dem 17. Jahrhundert stammende Disposition in sich trägt, ist eine reizvolle und ernst zu nehmende Aufgabe, schließlich ist ja zeitgleich mit ihr ein bedeutendes Repertoire französischer Cembalomusik entstanden.

⁶² Christopher Nobbs, „A French Harpsichord from the End of the Seventeenth-Century, Attributed to Claude Labrèche“, *Musique – Images – Instruments* 7 (2005), 32–44, 38.

⁶³ Private Mitteilung von Christopher Nobbs, November 2010.

⁶⁴ Nobbs, „A French Harpsichord“ (wie Anm. 62), 41–42.

IMPROVISATION, ELABORATION, COMPOSITION.
REINTERPRETING THE CLASSICAL CONCERTO
THROUGH THE ROMANTIC CADENZA¹

ANGELA MACE CHRISTIAN

„Jedes vollkommene Werk ist die Totenmaske seiner Intuition.“ – Walter Benjamin

[„Every perfect work is the death mask of its intuition.“]

As Richard Kramer rephrased it in his monograph, *Unfinished Music*, „all works, whether measurably perfect or not, partake of this axiomatic truth: that in their completion, they die.“² Thus, Benjamin's image of the ‚death mask‘ equates to our modern tendency to view works as ‚finished‘, and the compositional text as ‚sacred‘. In the early 19th century, however, this concept was much less prevalent; 18th-century piano concertos in particular represented for most performers anything but a finished, ‚vollkommenes Werk‘. Rather, the concerto, and especially the cadenza, was a place to display personality and talent, a canvas with only a few guidelines to direct the creativity of the artist.

The point at which these concepts began to change takes us back to a selection of performers and composers who received Ludwig van Beethoven's concertos in a variety of ways ranging from elaboration to composition. We shall focus here on Beethoven's piano concertos in C major, Op. 15, and G major, Op. 58 within the context of prevailing performance practice and critical reception.

I.

In an age when the performer-composer was the norm, and improvisation was an essential element of the concert program, the concept of playing a work note-for-note as the composer had written it was completely foreign, in great contrast to our current horror of the occasional wrong note or memory slip. Thus, the practice of ‚revising‘ or ‚elaborating‘ piano concertos was common in the early 19th century as virtuosos attempted to update 18th-century works to appeal to the increasingly extravagant tastes of their audiences. Some of these revisions included elaboration of simple restatements of themes, ornamentation, doublings at the octave, and filled-out textures to utilise the growing compass and power of the piano. Some were more successful than others, and in particular the debate over ‚authenticity‘ in performing Mozart's piano concertos raged hotly through the first two decades of the 19th century.

¹ This article is an alternate version of the study published as „Improvisation, Elaboration, Composition. The Mendelssohns and the Classical Cadenza“, in: Nicole Grimes and Angela R. Mace (eds.), *Mendelssohn Perspectives*, Aldershot: Ashgate, 2012, which does not extend to the consideration of cadenzas by composers other than the Mendelssohns.

² Richard Kramer, *Unfinished Music*, Oxford: Oxford University Press, 2008, vii.

Some Mozart devotees, like Philipp Karl Hoffmann, attempted to remedy the situation; in 1801 and 1803 Hoffmann published elaborations of six slow movements from Mozart's concertos as well as cadenzas for the same works. The embellishments of the slow movements are in some places quite attractive (consisting mostly of runs, arpeggios, and trills that fill in wide leaps or fill out long note durations), but the cadenzas are clearly formulaic and generally at least twice as long as a typical Mozart cadenza.³ Even Mozart was known to extemporize embellishments for his own concertos, however, so the issue was not that an 'authentic' – or 'good' – performance could not be embellished; the problem arose when the task fell to hands less talented than Mozart's.

The situation with cadenzas was potentially much worse. If we may judge from contemporary reviews, many performers in the late 18th and early 19th centuries improvised cadenzas in a style that offended the artistic sensibilities of those musicians educated in the guidelines set forth by such authorities as Carl Philipp Emanuel Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753 and 1762), Johann Joachim Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), and Daniel Gottlob Türk (*Klavierschule*, 1789). Türk, in particular, did not attempt to conceal his distaste for badly improvised cadenzas, as this passage from his *Klavierschule* demonstrates:

It is not seldom that a concerto or the like seems to be played merely because of its cadenzas. The performer goes to excess not only with regard to the suitable length of the composition, but moreover even incorporates all sorts of ideas that do not have the least relationship to what has gone before in the composition. The result is that the good impression that might have been made on the listener is for the most part cadenzaed away [wegkadenziert].⁴

Türk goes on to detail what a good cadenza should include; among other attributes, a cadenza should not be too long (Türk considers 'several minutes' excessive), should be in a mood appropriate for the concerto, should not merely offer a technical showcase, and should not modulate to any key the composer did not use in the concerto. He emphasizes further that a cadenza should be composed of themes from the concerto, presenting something approaching a 'summary' of the concerto. Türk points out that a cadenza thus properly constructed could not be reused in another concerto, which suggests

³ Philipp Karl Hoffmann, *Cadenzas to Mozart's Piano Concertos and Elaborations of their Slow Movements*, ed. by A. Hyatt King, New York: Peters, 1959. The six concertos are KV 467, 482, 488, 491, 503, and 595.

⁴ Daniel Gottlob Türk, *School of Clavier Playing*, trans. by Raymond H. Haggh, Lincoln: University of Nebraska Press, 1982, 298. Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, ed. by Erwin R. Jacobi, Kassel: Bärenreiter, 1962, 309. „Denn nicht selten scheint es, ein Konzert u. [dgl.] werde blos der Kadenzen wegen gespielt. – Der Ausführeer schweift dabey nicht nur in Absicht auf die zweckmäßige Länge aus, sondern bringt noch überdies allerley Gedanken darin an, die auf das vorhergegangene Tonstück nicht die geringste Beziehung haben, so daß dadurch der gute Eindruck, welchen das Tonstück vielleicht auf den Zuhörer gemacht hatte, größtentheils wieder wegkadenziert wird.“ [emphasis original].

that performers were recycling cadenzas in the manner of the 'suit-case' aria. Even though the cadenza might (advisedly) be prepared beforehand and even set on the piano during performance, Türk urges the performer to create the impression that the cadenza has been improvised on the spot.⁵

Performers in the early 19th century, however, apparently continued to ignore the old-fashioned warnings of the 18th-century writers. In his 1805 essay „Ueber Kadenzen“ („About Cadenzas“) in the *Allgemeine musikalische Zeitung*, Friedrich Guthmann noted that „the minds of the audience have enough to do at most long concerts; they don't need to be even more wearied by the cadenza or even completely distracted and alienated from the orderly progress of the entire piece.“⁶ Guthmann was particularly distressed by a showy, thoughtless cadenza, which he likened to „no more than a festive cloth, a little piece of tinsel, dangling from a light garment.“⁷

II.

Not everyone, however, remained insensitive to the classical text. One early example of a compositional approach to the cadenza can be found in the papers of Fanny Mendelssohn. As a teenager, her repertoire included already concertos by Johann Sebastian Bach and Johann Nepomuk Hummel, the double piano concertos written by and performed with her brother Felix Mendelssohn, Beethoven's 'Emperor' Concerto, and Beethoven's Concerto in C major, Op. 15. Nestled in a manuscript containing lieder and other smaller pieces from the early 1820s is a cadenza for Beethoven's concerto in C major, which Fanny apparently drafted for a performance of the concerto in April 1823.⁸

Fanny styled her cadenza in the late 18th-century tradition of Mozart, appropriate for this early Beethoven work (composed 1795, revised 1800, published 1801). The Mozartian style of Fanny's cadenza is evident in the emphasis on the prolongation of the cadential six-four chord, the brevity of the cadenza, and its tendency to merge spontaneous, improvisational gestures with themes and motives found in the concerto. It is as if Fanny combined improvisation and composition, so that, as Christoph Wolff has observed of Mozart's own cadenzas, the cadenza is „gradually [...] removed from genuine improvisation and, instead“, becomes „much closer to compositional elaboration.“⁹ Thus, this concept of compositional elaboration – not far removed from Türk's concept of

⁵ Türk, *School of Clavier Playing* (see note 4), 297–309.

⁶ Friedrich Guthmann, „Ueber Kadenzen“, in: *AmZ* 7/41 (July 10th, 1805): col. 650. „Die Seele des Zuhörers hat bey den meist langen Konzerten ohnehin genug zu thun, sie braucht nicht erst durch die Kadenz noch ermüdet oder doch zerstreut und vom regelmässigen Gange des ganzen Stücks abgezogen zu werden.“

⁷ *Ibid.*, „Nicht selten waren Kadenzen weiter nichts, als ein bunter Lappen, ein Stückchen Flittergold, an ein einfaches Gewand gehängt.“

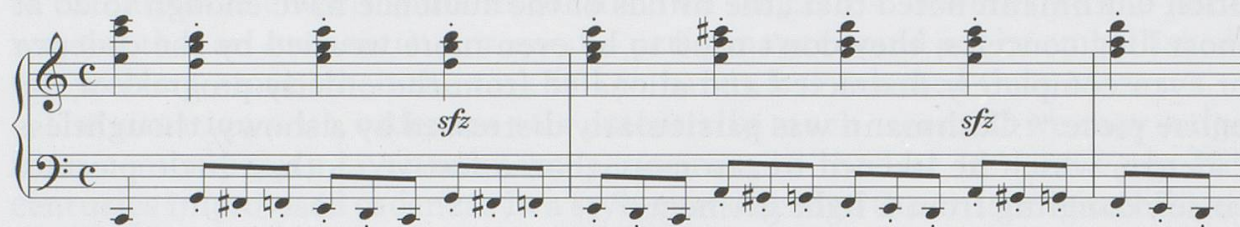
⁸ D-B, MA Ms. 33, 4–5.

⁹ Christoph Wolff, „Cadenzas and Styles of Improvisation in Mozart's Piano Concertos“, in: R. Larry Todd and Peter Williams (eds.), *Perspectives on Mozart Performance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 235.

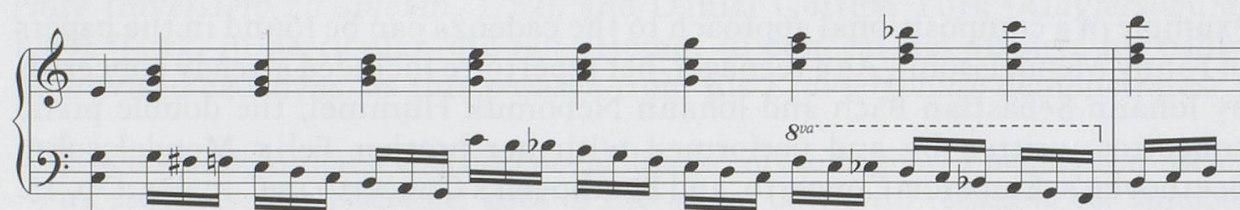
the concerto summary – forms the basis for Fanny's approach to the cadenza. We shall consider a few salient examples from the cadenza here to explore what this idea of compositional elaboration means in practice.

First, Fanny takes the descending scale motive and extends it from six notes to nine (Exx. 1a and 1b).

Ex. 1a: Beethoven, Concerto in C major, Mvt. I, bars 414–416



Ex. 1b: Fanny Mendelssohn, Cadenza Section 1



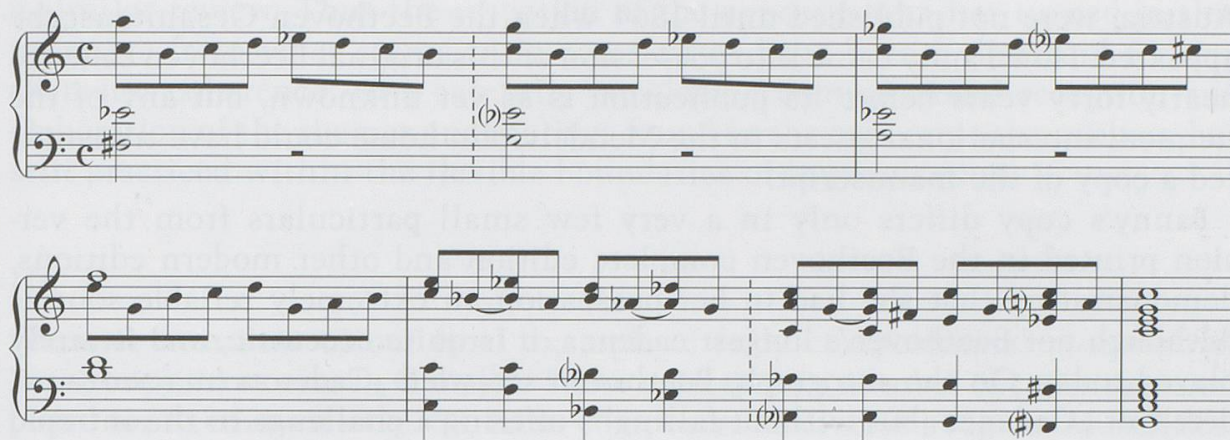
Then, from Beethoven we have:

Ex. 2a: Beethoven, Concerto in C major, Mvt. I, bars 432–440



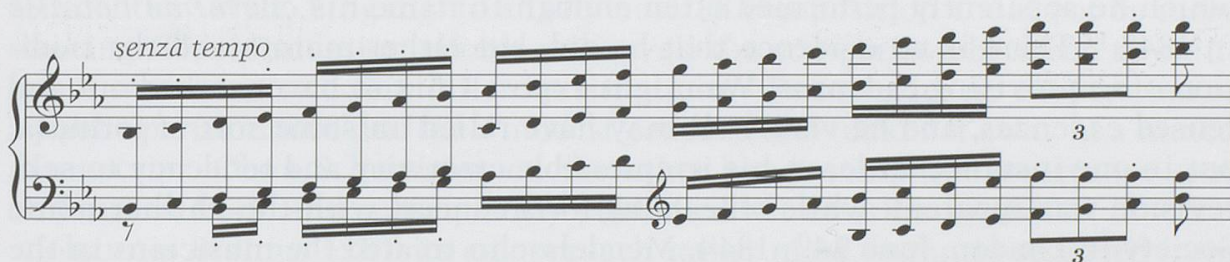
Fanny compresses Beethoven's eight bars to six bars:

Ex. 2b: Fanny Mendelssohn, Cadenza, Section 3



And finally, Fanny betrays her concurrent involvement with Beethoven's 'Emperor' concerto by including a distinctive rising scale motive:

Ex. 3a: Beethoven, 'Emperor' concerto, Mvt. I, bar 371



Ex. 3b: Fanny Mendelssohn, cadenza for C major concerto



Beyond the thematic references, one may also notice the episodic nature of Fanny's cadenza, each section delineated by a cadential six-four chord. This sectional organization raises the possibility that this cadenza may not represent what Fanny actually played, but that these composed sections are merely planned thematic transitions between sections of more extensive improvisation. If this is so, it would have dramatic implications for Fanny's performing activities as a young, female prodigy, in a society in which female pianists did not generally improvise their own cadenzas.

Fanny's engagement with Beethoven's concerto in G major is somewhat different. She did not, as far as we know, compose a cadenza for Beethoven's

G major concerto, but instead, by 1825, she had copied one of Beethoven's own cadenzas into her full score of the G major concerto. This is significant because Beethoven's cadenzas, committed to paper in 1809 for Archduke Rudolph of Austria, were not published until 1864 when the Beethoven Gesamtausgabe appeared. How Fanny came into possession of this original Beethoven cadenza nearly forty years before its publication is as yet unknown, but any of the frequent international guests in the Mendelssohn home could have transmitted a copy of the manuscript.

Fanny's copy differs only in a very few small particulars from the version printed in the Beethoven complete edition and other modern editions, demonstrating that she had in her possession an extremely reliable source. Although not Beethoven's longest cadenza, it is quite eccentric, and is rarely played today. On the autograph, Beethoven scrawled „Cadenza (ma senza cadere)“ or „Cadenza (but without falling)“, offering a challenge to the intrepid performer – or, perhaps, offering a clue that this cadenza was never intended for performance, existing rather as a didactic exercise or a joke for the Archduke Rudolph.

We might assume that since Fanny had this cadenza in her possession, her brother Felix may have performed the G major concerto with this cadenza – which he apparently performed often enough to name his *cheval de bataille* in 1842.¹⁰ There is no evidence that he did, but rather maintained the tradition of improvising cadenzas. We might expect Felix to have worked out and reused cadenzas, and he very well may have relied on some sort of formula, but in one instance, at least, his irrepressible creativity and tendency to self-revision was apparent: while rehearsing for a concert with the Philharmonic Society in London, June 24th, 1844, Mendelssohn treated the musicians in the orchestra to *four* different cadenzas for Beethoven's Concerto in G major – one for each rehearsal, and yet another during the performance itself.¹¹ Felix does seem to have preferred cadenzas stylistically consistent with the concertos he performed, and indeed was praised for his artistic sensitivity, as this review from the *Allgemeine musikalische Zeitung* of his performance of a Mozart concerto in 1832 demonstrates:

Herr Felix Mendelssohn Bartholdy performed the exquisite concerto with much taste and thorough skill [...]. The cadenza, added at the end of the first movement and the performer's own creation, was founded on some motives of the movement totally in the spirit and style of this masterful composition.¹²

¹⁰ Letter of Felix to Lea Mendelssohn, December 11th, 1842. Paul Mendelssohn Bartholdy, *Letters* (1868), 285.

¹¹ William Rockstro, *Mendelssohn*, London: Sampson Low, 1884, 96–97.

¹² *AmZ* 34 (1832): col. 802: „Das treffliche Concert für das Pianoforte von Mozart in D moll trug Hr. Felix Mendelssohn Bartoldy mit vielem Geschmacke und solider Fertigkeit vor [...] Die am Schlusse des ersten Satzes hinzugefügte Cadenz, von eigener Erfindung, war auf einige Motive desselben ganz im Geiste und Style der meisterhaften Composition gegründet.“

Not at all surprising for a musician with rigorous classical training and historicist tendencies like Felix Mendelssohn – and had his sister Fanny been able to perform her cadenza in public, it is likely she would have garnered a similar review. Thus the reception of the concerto text has turned in this narrative from what seems to in some cases have been a disregard for any thematic coherence, to a carefully considered compositional reception and elaboration of the themes and motives found in the concertos themselves, but still practiced within the flexible boundaries of improvisation.

III.

We will turn now to our final example of fully compositional reception of Beethoven's concerto in G major. There exist quite a number of cadenzas composed for Beethoven's Op. 58, from composers as diverse as Ignaz Moscheles, Camille Saint-Saëns, Ferruccio Busoni, Nikolaj Medtner, and Anton Rubinstein. Two are of particular interest to this study, by Clara Schumann and Johannes Brahms.

Clara Schumann's is clearly romantic, but also fully recognizable as a cadenza written for Beethoven's Concerto in G major. The shift from Fanny's 18th-century style 'Eingang' to a fully notated composition could not be more striking. This discussion affords us as well the comparison between two different women in two very different situations – Fanny, with no expectation of a public performance drafted a modest cadenza and tucked it away in a mixed manuscript. Clara Schumann, on the other hand, composed a virtuoso *tour de force* in 1846, and subsequently published her creation in 1870.

Johannes Brahms exhibits an approach rather more distantly removed from the Beethovenian mould. An introspective mood at the opening, thickly voiced chords, variation techniques familiar to our ears from his adaptations of Haydn and Händel, and even an evocation of the *b-a-c-h*-motive mark this cadenza as unmistakably Brahmsian, while remaining clearly tied to the themes in the concerto. Thus the romantic cadenza has moved from the ephemeral realm of the improvisation to the fully corporeal realm of the unique, original, and publishable composition.

Today, we hear almost exclusively the cadenzas provided by Beethoven himself. We are now tied to the idea of the sacred text based on the 'Fassung letzter Hand' preserved in a critical complete edition, the static, perfect versions of works we hear on recordings, and thus expect to hear when we sit in the concert hall. This concept, however, would have been utterly foreign to and of course even impossible for most performers in Beethoven's own time. That Beethoven provided cadenzas for his concertos may indicate that he wished us to play them, of course, but one must not assume that is always the case. Certainly, Beethoven – or at least many of his contemporaries – would have appreciated a finely-crafted original cadenza.

The death mask, then, has been cast, but recent trends in the study of historical performance practice – which now venture beyond the 18th century to include such curiosities as the altered version of the *St. Matthew Passion*

that Felix Mendelssohn directed in 1829, for example – show that perhaps a return to a more relaxed approach to the score is at hand. Take, for example, Joshua Bell's recent recording of Mendelssohn's violin concerto with his own cadenza. Unorthodox, surely, and whether or not it is successful is open to debate, but it is a daring step in the direction of returning to the concept of the mutable, flexible, work, which allows greater creative latitude and returns the performing artist to the role of a composer engaged fully with the text, not just someone who is to deliver a performance of a perfect, complete, finished work. Perhaps we needn't write the obituary quite yet.

HANDWERK UND WELTENGROUNDE. ZUM GENERALBASS DER ROMANTIK¹

VON FELIX DIERGARTEN

„Ich fühle, daß mancherlei Verstimmungen in meinem Gemüth sein mögen, [...] die ein recht heittrer Genuß des Lebens, wenn er mir einmal zu Theil würde, vielleicht ganz leicht harmonisch auflösen würde. In diesem Fall würde ich die Kunst vielleicht auf ein Jahr oder länger ganz ruhen lassen, und mich [...] mit nichts als der Musik beschäftigen. Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen [...]. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind.“²

Dieser Brief Heinrich von Kleists, geschrieben 1811, im Sommer vor seinem Freitod, hat der Wissenschaft Rätsel aufgegeben. Nicht durch die Verknüpfung von Musik und Literatur: Dass man aus der Poesie die Komposition und aus der Musik die Poesie lerne, ist ein romantischer Topos. Es war das Stichwort ‚Generalbass‘, das Probleme bereitete, obwohl es in vergleichbaren Zusammenhängen, nämlich als Synonym für die musikalische Kompositionslehre, nicht nur bei zahlreichen Musikern des 19. Jahrhunderts, sondern auch bei Literaten wie Novalis, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Bettina von Arnim, Clemens von Brentano oder Heinrich Heine vorkommt.³ Erst unter den Auspizien einer Ideengeschichte, die das so genannte Generalbasszeitalter (Hugo Riemann) in kompositorischer, aufführungspraktischer und musiktheoretischer Sicht spätestens um 1800 enden lässt, musste die Rede der Romantiker vom Generalbass als erklärungsbedürftiger Anachronismus erscheinen. Von Seiten der Literaturwissenschaft etwa sprach Hinton Thomas von einem „problem of Kleist and the Generalbass“ und rätselte über dessen „cryptic statement“, über Kleists „reference to an essential and specific feature of baroque music [...] having ceased to be a creative principle.“⁴ Diese Reduktion des Generalbasses auf ein Element barocker Musikpraxis findet sich dann auch bei Günther Blocker, der von der „strengsten Gesetzmäßigkeit [...] der dünnen Chiffrensprache

¹ Eine englischsprachige Fassung dieses Textes mit etwas anderen Schwerpunkten und Analyse-Beispielen ist inzwischen erschienen als: Felix Diergarten, „Romantic Thoroughbass. Music Theory Between Improvisation, Composition and Performance“, *Theoria. Historical Aspects of Music Theory* 18 (2011), 5–36.

² Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2, hg. von Helmut Sembdner, München: dtv, 1993, 874.

³ Vgl. die Zusammenstellung einiger Zitate im Anhang.

⁴ Richard Hinton Thomas, „Kleist and the Thorough Bass“, *Publications of the English Goethe Society* 32 (1961/62), 74–94, 79, 77, 83. Hinton Thomas deutet dabei an einer Stelle an, dass „the term was coming to be used to mean harmony or music in general, but speculation about Kleist’s remark in this light would certainly prove unhelpful“ (83).

des Generalbasses“ sprach, der Kleist die Kunst anvertrauen wolle.⁵ Von Seiten der Musikwissenschaft löste Carl Dahlhaus das vermeintliche Problem durch die Behauptung, bei Kleist sei unter ‚Generalbass‘ gar nicht ‚Generalbass‘ zu verstehen, sondern vielmehr „die von Jean-Philippe Rameau begründete Harmonielehre“, da – so Dahlhaus – das „Generalbasszeitalter“ zur Zeit Kleists bereits „einer Vergangenheit an[gehörte], die fast ein Jahrhundert zurücklag.“ Dass Kleist eben nicht „Harmonielehre“, sondern „Generalbass“ schreibt, könne dabei „unberücksichtigt“ bleiben, da beide Begriffe ohnehin austauschbar seien.⁶ Die Literaturwissenschaft übernahm Dahlhaus' interdisziplinäre Hilfestellung bereitwillig. In einer neuen, kommentierten Ausgabe der Kleist-Briefe heißt es im Kommentarteil unter Berufung auf Dahlhaus kurz und bündig, „Generalbass“ sei „hier gleichbedeutend mit Harmonielehre“.⁷

Nun ist Dahlhaus' Hinweis auf die Austauschbarkeit der Begriffe ‚Harmonielehre‘ und ‚Generalbass‘ im frühen 19. Jahrhundert nicht grundsätzlich falsch: „Harmonielehre und Generalbasslehre werden daher [...] so ziemlich einerlei Bedeutung haben“, konstatiert Johann Georg Meister 1852 nüchtern.⁸ Siegfried Dehn hatte 1840 festgestellt, „die Ausdrücke: Studium der Harmonielehre und Studium des Generalbasses [werden] häufig einer für den anderen gebraucht.“⁹ Auch Titel wie Joachim Hoffmanns *Harmonie-(Generalbaß-)Lehre*¹⁰ oder Carl Czernys *Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass)* bringen dies zum Ausdruck. Dass anscheinend gerade in Deutschland an diesem Begriffsgebrauch festgehalten wurde, zeigt etwa Charles-Simon Catels *Traité d'harmonie*, der in Deutschland unter dem Titel *Abhandlung über die Harmonie (Generalbasslehre)* veröffentlicht wurde.¹¹ Auch liegt Dahlhaus darin richtig, dass viele Bücher des 19. Jahrhunderts (und schon des 18. Jahrhunderts), die das Stichwort „Generalbass“ im Titel führen, von Konzepten der Harmonielehre überformt oder doch zumindest beeinflusst sind, wenn man unter Harmonielehre Umkehrungsdenken und Fundamentalbass-Progressionen versteht: Zumindest Ersteres ist spätestens seit Mitte des 18. Jahrhunderts, wenn teilweise auch

⁵ Günther Blöcker, „Heinrich von Kleist oder das absolute Ich“, Berlin: Argon, 1960, 274, zit. nach Thomas, „Kleist and the Thorough Bass“ (wie Anm. 4), 84.

⁶ Carl Dahlhaus, „Kleists Wort über den Generalbass“, *Kleist-Jahrbuch* 1984, 13–24, wieder veröffentlicht in: ders., *Gesammelte Schriften. Bd. 5 Theorie, Ästhetik, Geschichte: Monographien*, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber Verlag, 2003, 526–537. Hinter dieser merkwürdigen historische Einordnung steht wohl die ideengeschichtliche Vorstellung, mit Erscheinen von Rameaus *Traité* 1722 sei das Generalbasszeitalter gewissermaßen per Dekret beendet worden.

⁷ Kleist, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 2), 1012.

⁸ Johann Georg Meister, *Vollständige Harmonie- und Generalbasslehre und Einleitung zur Composition*, Weimar: Voigt, 1852, 2.

⁹ Siegfried Dehn, *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen*, Berlin: Thome, 1840, 4.

¹⁰ Vgl. Felix Diergarten, „Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien“, in: Martin Skamletz (Hg.), *Bericht über den Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Bern 2011*, i. V.

¹¹ Charles-Simon Catel, *Traité d'harmonie [...]. Abhandlung über die Harmonie (Generalbasslehre)*, Leipzig: Peters, o. J.

nur in Rudimenten, ein Bestandteil der meisten Generalbasslehren (darauf wird später zurückzukommen sein).¹² All dies sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass ‚Generalbass‘ und ‚Harmonielehre‘ weiterhin auch durchaus eigene, nicht einfach austauschbare Traditionslinien benennen. So dient zum Beispiel das Umkehrungsdenken der Harmonielehre in Generalbasslehren häufig nur der Katalogisierung möglicher Akkordbildungen, deren Verwendung jedoch weiterhin nach der spezifischen Art der Generalbasskompositionslehre trainiert wird. Problematisch an Dahlhaus' Auslegung ist auch, dass er die unterstellte Austauschbarkeit der Begriffe nur in eine Richtung auslegt (wer ‚Generalbass‘ sagt, meint ‚Harmonielehre‘), statt ihre Ambivalenz ernst zu nehmen und auch den Umkehrschluss zuzulassen (wer ‚Harmonielehre‘ sagt, meint ‚Generalbass‘). Dabei gibt es im 19. Jahrhundert zahlreiche Bücher, bei denen die Sache sich ganz in letzterem Sinne verhält. Zweifellos spielte der Generalbass als aufführungspraktisches Werkzeug im 19. Jahrhundert nicht mehr die Rolle, die er im 17. und 18. Jahrhundert gespielt hatte, ohne dabei jemals ganz verschwunden zu sein. Was aber Jörg-Andreas Bötticher und Jesper Christensen in *Die Musik und Geschichte und Gegenwart* vorsichtig angedeutet haben, dass offenbar „der Generalbaß als Werkzeug der Musiktheorie und -erziehung [...] nie wirklich aus der Hand gelegt“ wurde, lässt sich mit Nachdruck bestätigen.¹³ Dieser Fortbestand des Generalbasses als ein Werkzeug der Musikerziehung geriet allerdings schon im Laufe des 19. Jahrhunderts unter der lauten und öffentlichkeitswirksamen Polemik der Generalbassgegner, allen voran Gottfried Weber und Adolf Bernhard Marx, in Vergessenheit.¹⁴ Im 20. Jahrhundert fielen dann die Institutionen und Publikationsformen, in denen der Generalbass weitergelebt hatte, vor allem Lehrerseminare, Orgelschulen, praktische Harmonielehren und Anleitungen zum Fantasieren, durch den Raster einer ideengeschichtlichen Theoriegeschichtsschreibung, die ganz auf das ‚Neue‘ der modernen Harmonielehren aus war, auf harmonische Theorien im engeren Sinne und dabei vor allem auf das, was man als Vorgeschichte der

¹² Zum Einfluss des Umkehrungsdenkens auf Generalbasslehren des 18. Jahrhunderts vgl. Ludwig Holtmeier, „Stufen und Funktionen. Gedanken zur praktischen Harmonielehre im 19. Jahrhundert“, in: Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch (Hgg.), *Musiktheorie*, Laaber: Laaber Verlag, 2004 (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 2), 224–229; Thomas Christensen, „Thoroughbass as Music Theory“, in: Dirk Moelants (Hg.), *Partimento and Continuo Playing in Theory and Practice*, Leuven: Leuven University Press, 2010 (Collected Writings of the Orpheus Institute 9), 9–41. Die Ideen der modernen Harmonielehre jedoch vollumfänglich Rameau zuzuschreiben – wie Dahlhaus es tut –, ist verkürzend (vgl. dazu Ludwig Holtmeier, „Harmonik/Harmonielehre“, in: Helga de la Motte-Haber [Hg.], *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber Verlag, 2010 [Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 6], 166–169).

¹³ Jörg-Andreas Bötticher und Jesper B. Christensen, „Generalbass“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *MGG2S*, Bd. 3, Sp. 1194–1256, 1244.

¹⁴ Vgl. dazu Ludwig Holtmeier, „Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts“, in: Christian Utz (Hg.), *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie. Graz 2008*, Saarbrücken: Pfau, 2010, 81–100.

Harmonielehren des 20. Jahrhunderts betrachten konnte.¹⁵ Gleichzeitig wurde der – für weitaus mehr als nur den musikalischen Alltag – eminent wichtige Fortbestand das Alten als konservativ vernachlässigt, ganz ausgeblendet oder frei heraus geleugnet.¹⁶ Im Folgenden soll die Generalbasslehre wieder ins Licht gerückt werden als ein wichtiger Bestandteil der musikalischen Ausbildung des 19. Jahrhunderts, der nicht auf die Domäne einiger konservativer, ewig-barocker Kirchenmusiker reduziert werden kann, die von der romantischen Musikentwicklung keine Notiz nahmen.¹⁷ Im Gegenteil: Die der praktischen Generalbasstradition verpflichteten Dokumente des 19. Jahrhunderts stammen häufig unmittelbar aus dem Milieu der erfolgreichen und produktiven romantischen Musiker, wie im Folgenden an drei Beispielen gezeigt werden soll, während die in der Theoriegeschichte so prominent fungierenden theoretischen Entwürfe sich nicht gerade durch Nähe zur Kompositionspraxis auszeichnen.¹⁸ Die an die künstlerische Praxis (sowohl des Schülers als auch des Lehrers) gebundene Kompositionslehre des 17. und 18. Jahrhunderts hat auch im 19. Jahrhundert lange und tiefe Spuren hinterlassen, die zu verfolgen eine lohnenswerte, aber noch weitgehend ausstehende Aufgabe ist. Die Rede der Romantiker vom ‚Generalbass‘ sollte ernst genommen werden.

Harmonielehre kontra Generalbass?

Was aber unterscheidet die Generalbasslehre des 19. Jahrhunderts von der Harmonielehre-Tradition, deren Begründung Dahlhaus einseitig Rameau zuschrieb? Anders gefragt: Was wäre der Unterschied zwischen einem Musiker, der ‚Generalbass‘ sagt, aber ‚Harmonielehre‘ meint, und einem Musiker, der ‚Harmonielehre‘ sagt, aber ‚Generalbass‘ meint? Zunächst einmal ist es die praktische Ausrichtung, die sich in jenen Lehrbüchern zeigt, die am deutlichsten in der Generalbasstradition stehen. Es handelt sich dabei fast immer um Improvisations-, Präludier- oder Fantasier-Anleitungen, die unmittelbar an die praktische Anwendung an einem Tasteninstrument gebunden sind. Dem

¹⁵ Vgl. dazu Christoph Hust, „Musiktheoretische Unterweisung in der Seminaristenausbildung. Zwei Beispiele zur musikalischen Handwerkslehre im 19. Jahrhundert“, *Tijdschrift voor Muziektheorie* 7 (2002), 33–42.

¹⁶ So spricht Dahlhaus von einer „Krise der musikalischen Handwerkslehre“ am Ende des 18. Jahrhunderts, „die sich in Beethovens Wort von der Unantastbarkeit des Generalbasses gerade dadurch dokumentiert, daß sie verleugnet wird“ (Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber Verlag, 1996 [Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6], 23). Diese Verdrehung der Aussage Beethovens muss vor dem Hintergrund unzähliger Quellen, und zwar gerade der Wiener Musiktheorie, als falsch bezeichnet werden (vgl. dazu Felix Diergarten und Ludwig Holtmeier, „Nicht zu disputieren. Beethoven, der Generalbass und die Sonate op. 109“, *Mth* 26 [2011], 123–146).

¹⁷ So das Bild, das Ulf Thomson von der Wiener Generalbasslehre zeichnet (Ulf Thomson, *Voraussetzungen und Artungen der österreichischen Generalbasslehre zwischen Albrechtsberger und Sechter*, Tutzing: Schneider, 1978). Ein Bild, das letztlich auch von Robert Wason, *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1985, zwar differenziert, aber nicht grundsätzlich angetastet wird.

¹⁸ Vgl. dazu Holtmeier, „Feindliche Übernahme“ (wie Anm. 14).

entspricht dann auch die Aufbereitung des Stoffes, denn häufig bieten solche Bücher keine – oder wenige – aus Prinzipien deduzierte und hierarchisch gegliederte Regelsysteme (oder sie überlassen diesen Aspekt anderen Büchern), dafür jedoch Kataloge mit Modellen und Mustern: Sie bieten historisch gesättigte Konventionen, die „durch Erfahrung vermittelt“ und „ganzheitlich internalisiert“ werden.¹⁹ Oder, wie Robert Gjerdingen es mit Blick auf die italienischen Partimenti auf den Punkt gebracht hat, deren Tradition im 19. Jahrhundert vielerorts nahtlos weiter geführt wurde:

The ‚rational‘ approaches privileged a ‚transmission‘ model amenable to reception by outsiders, while the partimenti favored a ‚ritual‘ model of shared symbolic practices performed best by insiders. Or in terms of the psychology of categorization, the rational approaches were ‚theory‘ driven while the partimenti reinforced the formation of ‚prototypes‘ through the rote learning of ‚exemplars‘.²⁰

Es ist genau diese – heute beispielsweise noch in der Jazz-Improvisation gepflegte – Arbeit der Generalbasslehren mit *patterns* oder Satzmodellen, die Musiker und Musikwissenschaftler heute wieder fasziniert, die jedoch den Gegnern des Generalbasses im 19. Jahrhundert ein Dorn im Auge war. Adolf Bernhard Marx etwa sagte, die Generalbasslehre kranke daran, dass sie die Akkorde „nicht aus einem Naturprinzip und durch die Kraft der Vernunft nach künstlerischen Bedürfnissen aus einander entwickelt“, wobei er in einer atemberaubenden Fügung Natur, Vernunft und Kunst in einen Satz zusammenzwingt, die er offenbar alle für seine Lehre in Anspruch nimmt.²¹ Ganz in diesem Sinne kritisierte 1845 auch Joseph Waldmann, die Generalbasslehre zeige den „beklagenswerthesten Empirismus von Rezepten und Hausmitteln“, dafür „keine einzige sicher und allgemein geltende Regel, nichts Einigendes und Prinzipielles“. ²² Dass aber für die musikalische Praxis des Improvisierens und Komponierens gerade ‚Rezepte und Hausmittel‘ häufig von direkterem Nutzen waren als ‚Einigendes und Prinzipielles‘, dürfte einer der wesentlichen Gründe für den anhaltenden Erfolg der pragmatischen Generalbasslehren im

¹⁹ Wulf Arlt, „Satzlehre und ästhetische Erfahrung“, in: Angelika Moths u. a. (Hgg.), *Musiktheorie an ihren Grenzen. Neue und Alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie. Basel 2003*, Bern und Berlin: Peter Lang, 2009, 47–66, 57.

²⁰ <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/aboutParti/histOverview.htm> (30.07.2013). Vgl. dazu auch Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford: Oxford University Press, 2007.

²¹ Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863, 525.

²² Joseph Waldmann, *Harmonik oder vollständige heuristische Darstellung der Harmonielehre und des Generalbasses*, Freiburg i. Br.: Herder, 1845, 173. Waldmann lehnt sich hier an Weber an, der von einer „Casuistik von Rezepten“ gesprochen hatte (Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Mainz: Schott, 1830, 257).

19. Jahrhundert gewesen sein.²³ Viele Musiker, die ein belastbares Fundament für das Fantasieren oder Komponieren suchten, schätzten die ‚Hausmittel‘ der Generalbasslehren mehr als spekulative harmonische Systeme.²⁴ Solche Systeme wurden auch im 19. Jahrhundert noch lange und vielerorts als ein spezifisch deutsches Phänomen wahrgenommen (obgleich sie insbesondere in Frankreich ebenfalls eine Rolle spielten). So stand etwa im Italien des späten 19. Jahrhunderts in einer Florentiner Akademie folgende musiktheoretische Richtungsentscheidung auf der Agenda: „[We ask] whether the better system to introduce [pupils] to the art of composition is the one used formerly in Naples, i. e. to study harmony practically through the accompaniment of a thorough bass (partimento); or rather, as often happens nowadays in imitation of the Germans, to study harmony starting from theory.“²⁵ Auch die *oltremontani* nahmen diesen Unterschied wahr: „An einigen der berühmten Conservatorien Italiens wird die Harmonielehre [...] ohne vorhergegangene systematische Construction aller Akkorde, nur auf rein praktischem Wege betrieben,“ bemerkte etwa Siegfried Dehn.²⁶

Natürlich war die Generalbass- und Partimentotradition nicht theorielos. Zum einen ließen sich die praktisch erlernten Konventionen im Nachhinein oder begleitend im Sinne theoretischer Systeme rationalisieren und begründen. Zum anderen bot die Generalbasslehre, wie Ludwig Holtmeier gezeigt hat, mit ihren Wurzeln in der Kontrapunktlehre des 16. und 17. Jahrhunderts selbst einen Pool theoretischer Erklärungsmodelle für zentrale musiktheoretische Konzepte wie Tonart, Akkord, Kadenz oder Modulation, deren Ansätze sich jedoch häufig von denjenigen der Harmonielehre fundamental unterscheiden:²⁷ Während für die Harmonielehretradition zum Beispiel die Herleitung der einzelnen Akkorde aus wenigen Grundakkorden und deren Umkehrungen charakteristisch ist, denkt die Generalbasslehre vom realen Bass und den darüber gegriffenen Intervallen aus. Genau hierüber mokierten sich Vertreter der deutschen Harmonielehre des 19. Jahrhunderts wie Gottfried Weber, die darauf bestanden, ausschlaggebend (vor allem für die Dissonanzbehandlung)

²³ Wie David Damschroder unlängst festgestellt hat, war dies vielen Autoren und Lesern des 18. und 19. Jahrhunderts völlig bewusst: „Strategies for determining chordal roots, symbols for indicating a chord’s position within a key or a function within a progression, and procedures for segregating embellishing pitches from harmonic chord members are all important components of the analytical progress. Yet these techniques do not tell us much about how and why one chord follows another“ (David Damschroder, *Thinking About Harmony*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 58).

²⁴ Die spekulativen Harmoniesysteme eröffneten dafür nolens volens langfristig Möglichkeiten der Ton- und Akkordkombinatorik, die den am tonalen Usus gebundenen praktischen Harmonielehren schwer zugänglich waren, vgl. dazu Holtmeier, „Feindliche Übernahme“ (wie Anm. 14).

²⁵ Zit. nach Giorgio Sanguinetti, „Decline and Fall of the ‚Celeste Impero‘. The Theory of Composition in Naples During the Ottocento“, *Studi musicali* 34 (2005), 451–502, 456.

²⁶ Dehn, *Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen*, (wie Anm. 9).

²⁷ Ludwig Holtmeier, „Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition. Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave“, *JMT* 51 (2007), 5–49.

sei nicht das real erklingende Intervall zum Bass, sondern die Intervalle des ideellen Akkords in Grundstellung. Während in der Tradition der Harmonielehre Akkordverbindungen durch Verbindungen ideeller Grundtöne erklärt werden, gilt das Interesse der Generalbasslehre dem realen Bassverlauf und den darüber gegriffenen Oberstimmenmodellen. Dies wird in einigen deutschsprachigen Generalbasslehren des 19. Jahrhunderts besonders daran deutlich, dass arabische Ziffern unter der Basslinie nicht den Fortgang der Stufen im Sinne der römischen Ziffern der Stufentheorie, sondern den Fortgang des realen Basses innerhalb der aktuellen Skala bezeichnen.²⁸ Der Tendenz zur Vertikalisierung in der Harmonielehre steht in der Generalbassharmonielehre das Denken in Stimmführungsmodellen in einem übergeordneten zwei- oder dreistimmigen kontrapunktischen Satz gegenüber, der in der italienischen Tradition als „disposizione“, in der deutschen Tradition als „(beste) Lage“ bezeichnet wurde.²⁹ Charakteristisch für Generalbasslehren ist die seitens lange Auflistung von längeren Progressionen, Sequenz- und Kadenzmodellen, die der Schüler praktisch anzuwenden, zu kombinieren und variieren lernt. Signum dieser Lehre ist die Oktavregel,³⁰ von der noch im 19. Jahrhundert gesagt wurde, mit ihr lerne man die Bedingungen der Tonalität „with much more ease than if each element of the scale were calculated and studied in isolation, without reference to the context.“³¹ Ein weiterer Unterschied ist die Prägung der modernen Harmonielehre durch ein simples Satz-Ideal von Melodie und Begleitung. So mokiert sich etwa Adolf Bernhard Marx über die Übungen der Generalbass- und Partimentotradition, bei denen man „zu einem bezifferten (oder allenfalls unbezifferten) Bass Harmonie ohne Melodie zu setzen“ aufgefordert werde, wodurch sich – so Marx – „die der Kunst eigene und nothwendige Ordnung“ verkehre: „Das Nebenwerk [gemeint ist der Bass] wird hervorgezogen und die Hauptsache [die Melodie] – nicht etwa hinten nachgebracht, sondern ganz übergangen.“³²

Während sich so also die theoretischen Grundlagen der Harmonielehre- und der Generalbasstradition zunächst einigermaßen klar benennen lassen, sind in den zahllosen Lehrbüchern des 19. (und schon des ausgehenden 18. Jahr-

²⁸ Vgl. dazu Johannes Menke, „Stufe“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber Verlag, 2010 (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 6), 459–460; Ludwig Holtmeier, „Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen“, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/3 (2011), siehe: www.gmth.de/Zeitschrift/artikel/655.aspx (03.08.2014).

²⁹ Vgl. dazu Diergarten und Holtmeier, „Nicht zu disputieren“ (wie Anm. 16).

³⁰ Vgl. dazu Thomas Christensen, „The règle de l’octave in Thorough-bass Theory and Practice“, *AMJ* 64 (1992), 91–117; Markus Jans, „Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave“, in: Thomas Christensen (Hg.), *Towards Tonality. Aspects of Baroque Music Theory*, Leuven: Leuven University Press, 2007 (Collected Writings of the Orpheus Institute 6), 119–143; Holtmeier, „Heinichen, Rameau“ (wie Anm. 27); Giorgio Sanguinetti, „La scala come modello per la composizione“, *Rivista di analisi e teoria musicale* 15 (2009), 68–96.

³¹ Sanguinetti, „Decline and Fall“ (wie Anm. 25), 501.

³² Marx, *Lehre* (wie Anm. 21), 526.

hunderts) diese Traditionen auf verschiedenste Weise miteinander verbunden. Das tatsächliche Verhältnis von Harmonie und Generalbass (und auch Kontrapunkt) sowie die jeweils intendierte Bedeutung dieser Begriffe lässt sich kaum allgemein, sondern nur in Fallstudien konkretisieren. Zwar gibt es regionale Traditionsstränge, in denen sich für eine Weile eine gewisse Konsistenz zeigt. Jeder Versuch jedoch, Verhältnis und Bedeutung der Begriffe Harmonie und Generalbass jenseits solch kleinerer Stränge allgemeingültig für das 19. Jahrhundert zu definieren (etwa im Sinne von Dahlhaus' Gleichung ‚Generalbass = Rameau'sche Harmonielehre‘), sieht sich unmittelbar in Widersprüche und Probleme verwickelt, etwa wenn in der Übersetzung von Catels *Traité* ins Deutsche der Begriff ‚basse fondamentale‘, vermeintlich Inbegriff der Harmonielehre-Tradition, mit ‚Generalbass‘ übersetzt wird. Hilfreicher ist es, anhand der oben genannten Kriterien ein Spektrum der begrifflichen und praktischen Koexistenz von ‚Generalbass‘ und ‚Harmonielehre‘ zu entwickeln, in dem sich die vielen verschiedenen Lehrbücher dann verorten lassen, wie unten anhand dreier Fallstudien gezeigt werden soll. Am einen Ende dieses Spektrums stehen Bücher, in denen der Generalbass nur noch als Akkordkurzschrift zur Spezifizierung römischer Stufenziffern dient, wie es auch in den meisten Harmonielehren des 20. Jahrhunderts der Fall ist. Am gleichen Ende des Spektrums finden sich auch Lehrbücher, in denen der Generalbass nur noch ein aufführungspraktischer Appendix, ‚Nebensache und Beiwerk‘ einer durch und durch theoretischen Lehre der Harmonie ist: „eine bloß zu äußerlichem Zweck unternommene, für die Hauptsache (das Studium der Harmonie) entbehrliche Nebenübung“ (Adolf Bernhard Marx).³³ Solche Bücher wollen den Schüler lediglich für den Fall wappnen, dass er eines Tages vor die Aufgabe gestellt wird, einen Generalbass spielen zu müssen. Im engeren Sinne theoretische oder kompositorische Bedeutung hat er hier aber nicht mehr.³⁴ Ganz am anderen Extrem dieses Spektrums stehen beispielsweise einige Generalbasslehren Wiener Provenienz, deren Progressions- und Akkordlehre eine Verbindung von Oktavregel- und Generalbasslehre mit Elementen des Umkehrungsdenkens zeigt. Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür ist die bereits erwähnte *Harmonie-(Generalbaß-)Lehre* Joachim Hoffmanns (1841), die ganz in der Tradition der Wiener Generalbassschule Emanuel Aloys Försters steht, wie äußerlich schon an den arabisch bezifferten Bass-Stufen deutlich wird.³⁵ In Frankreich und Deutschland finden sich auf dieser Seite des Spektrums auch Bücher, in denen eine theoretische Ordnung der Akkorde lediglich ein Zusatz zu einer ansonsten weitgehend empirischen Handwerkslehre der gebräuchlichen Akkordverbindungen und Schemata ist: Der theoretisierende Teil in diesen Büchern wird dabei manchmal auch ganz ausgelassen und durch einen Hinweis auf entsprechende Spezialliteratur kompensiert. Hierzu gehören

³³ Marx, *Lehre* (wie Anm. 21), 522 und 524.

³⁴ Hierzu gehört z. B. auch Joseph Waldmanns oben erwähnte *Harmonik* (1845), in der der Generalbass lediglich in einem Anhang abgehandelt wird, um „den Schüler zum Spielen von Orgelstimmen bei Messen etc. zu befähigen.“ Waldmann, *Harmonik* (wie Anm. 22), v.

³⁵ Diergarten, „Joachim Hoffmann“ (wie Anm. 10).

die unten eingehend behandelten Lehrbücher von Friedrich Kalkbrenner, Josef Elsner und Ferdinand Hiller.

Im Spektrum zwischen diesen Extremen finden sich zahlreiche Formen der Koexistenz. So gibt es ebenso Lehrbücher, in denen der Generalbass zwar sowohl als Musiktheorie als auch als Werkzeug der Aufführungspraxis für unbrauchbar erachtet wird, jedoch in seiner Nützlichkeit für das Partiturlernen und als gute Übung für das schnelle Reduzieren harmonischer Zusammenhänge geschätzt wird. Die 1859 erschienenen *Generalbaß-Uebungen* Benedict Widmanns etwa stellen die Grundlagen der Harmonielehre zunächst im Sinne Gottfried Webers und Ernst Friedrich Richters dar, anschließend wird die praktische Anwendung der verschiedenen Akkorde dann jedoch mit Generalbass-Übungen trainiert, die teilweise der Wiener Generalbassschule Emanuel Aloys Försters entstammen. Eine solche Aufteilung der Kompositionslehre in einen theoretischen Harmonielehre- und einen praktischen Generalbass-Teil hat Wurzeln schon im 18. Jahrhundert: Eine wichtige Rolle als „Begründer der modernen Harmonielehre“³⁶ und damit auch als Abwickler des Generalbasses spielt in der Theoriegeschichte üblicherweise Georg Joseph Vogler. Viel zitiert wurde sein Satz, „daß man sich einen ganz unrichtigen Begriff vom Generalbasse macht, wenn man ihn für eine besondere Wissenschaft ausgibt.“ Von besonderer Bedeutung ist jedoch der zweite Teil dieses Satzes: „Weil er [der Generalbass] nur ein einzelner practischer Zweig der Harmonielehre, d. i. die Lehre von der Lage ist.“³⁷ Damit ist die Situation des 19. Jahrhunderts vor-gezeichnet: Wenngleich der Generalbass als Wissenschaft von der Harmonie weitgehend ausgedient und diese Rolle an die Harmonielehre abgetreten hat, bleibt er doch als *praktischer* Zweig der Harmonielehre von Bedeutung, und zwar eben nicht nur im aufführungspraktischen Sinne, sondern im Sinne einer praktischen Anwendung des theoretisch dargelegten Akkordsystems, im Sinne einer Einführung in die üblichen Akkordverbindungen, in den tonalen Usus. Voglers Satz über den Generalbass als praktische Harmonielehre lebte im 19. Jahrhundert weiter. So heißt es bei Siegfried Dehn etwa, der Generalbass sei „nur ein Theil der praktischen Harmonielehre“.³⁸ Weiter lebt er auch in Büchern wie Johann Georg Meisters (aus der Praxis der Lehrerseminare hervorgegangener) *Vollständigen Harmonie- und Generalbasslehre* (1852), in der der Autor diese Trennung ausdrücklich beschreibt: Meister beklagt, der theoretische Unterricht in der Harmonielehre sei für die meisten Seminaristen eine verlorene Zeit, „wenn derselbe nicht mit praktischen Uebungen auf dem Clavier verbunden“ werde. Meister fährt fort, dass zwar „die jetzige Zeit [...] hinsichtlich der Harmonielehre vortreffliche Werke aufzuweisen hat“, ihm jedoch keines bekannt sei, das „zugleich auch eine Erleichterung für den Schüler

³⁶ Robert Eitner, „Georg Joseph Vogler“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 40, Leipzig: Duncker & Humbolt, 1896, 169–177, 171.

³⁷ Georg Joseph Vogler, *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule*, Prag: Komm. Kartl Barth, 1802, 127.

³⁸ Dehn, *Theoretisch-praktische Harmonielehre* (wie Anm. 9), 4.

im Praktischen gewährt.“³⁹ Die Harmonielehre bildet in Meisters Buch also die theoretische Propädeutik für praktische Übungen in der Generalbasstradition, für die er dann auch die Oktavregel in Anspruch nimmt, die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein Inbegriff dieser praktischen Lehre blieb. Wenn Johann Gänsbacher, ein Schüler Voglers, zu Beginn des 19. Jahrhunderts schreibt, er habe seine Schülerin Maria Theresia Paradis „im Generalbaß nach Voglers Harmoniesystem“ unterrichtet, macht dies deutlich, wie problematisch es ist, Vogler lediglich als Abwickler der Generalbasslehre zu betrachten.⁴⁰ Voglers Rede von der Untauglichkeit des Generalbasses als Wissenschaft von den möglichen Akkorden lässt sich nicht ablösen von seiner gleichzeitigen Bestätigung des Generalbasses als praktische Lehre von der Anwendung der Akkorde. Es liegt nahe, dieses Verhältnis von Harmonie- und Generalbasslehre durch einen Vergleich mit dem Fremdsprachenerwerb zu verdeutlichen (wenngleich Analogiebildungen von Musik und Sprache meist genauso viel verdunkeln, wie sie erhellen): Unterrichtsbegleitendes Lehrmaterial ist in diesem Bereich häufig in zwei Bände geteilt, deren erster dann einen Titel wie ‚Bausteine‘ oder ‚Elemente‘ trägt, deren zweiter dann meist ‚Konversation‘ oder ähnlich heißt. Vergleichbar funktioniert der Unterricht in vielen musiktheoretischen Publikationen des 18. und 19. Jahrhunderts.⁴¹ Die Akkordmorphologie wird zwar theoretisch durch die Harmonielehre hergeleitet und dargestellt, musikalische Zusammenhänge und schließlich das Erstellen musikalischer Produkte aber durch die ‚Hausmittel‘ der Generalbasslehre, so dass die Behauptung, der Generalbass sei „nichts anderes als eine Kompositionslehre“ (Simon Sechter), im 19. Jahrhundert ihre Berechtigung behielt.⁴² Dies gilt vor allem für eine Musikkultur, in der man – nach Robert Gjerdingens Definition – ein Fortleben der galanten Musikwelt sehen kann: „A hallmark of the galant style was a particular repertory of stock musical phrases employed in conventional sequences. [...] As long as the music is grounded in this repertory of stock musical phrases, I view all manifestations as galant.“⁴³ Wenn der galante Komponist des 18. Jahrhunderts, „rather than being a struggling artist alone against the world, was more like a prosperous civil servant“, ⁴⁴ dann war der galante Komponist des 19. Jahrhunderts ein freischaffender Diener einer galanten Kultur des Salons und des bürgerlichen Konzertsaaes. Seine Ausbildung soll nun an drei Fallstudien dargestellt werden.

³⁹ Meister, *Vollständige Harmonie- und Generalbasslehre*, (wie Anm. 8).

⁴⁰ Zit. nach Joachim Veit, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluss Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz: Schott, 1990, 64, Anm. 33. Veit schreibt über den Unterricht Voglers, er habe seine Schüler dazu angehalten, dass sie „Akkordverbindungen soweit internalisierten, daß in der Praxis die Verbindung der Akkorde problemlos, quasi ‚automatisch‘ geschah“ (ebd., 182). Dies entspricht genau dem praktischen Training in der Generalbass- und Partimentotradition.

⁴¹ Zum Vergleich mit dem Spracherwerb vgl. auch die beiden Zitate von Jean Paul im Anhang.

⁴² Zit. nach Thomson, *Voraussetzungen und Artungen* (wie Anm. 17), 68.

⁴³ Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (wie Anm. 20), 6.

⁴⁴ Ebd.

Generalbass als Harmonielehre: Friedrich Kalkbrenner

Bei der Ankunft Chopins in Paris im Jahr 1831 war Friedrich Kalkbrenner (1784–1849)⁴⁵ als ‚König des Klaviers‘ auf der Höhe seines Ruhms, und Chopins Bewunderung für Kalkbrenner ist gut dokumentiert. Zu Kalkbrenners früherer musikalischer Ausbildung ist nur wenig bekannt. Den ersten musikalischen Unterricht erhielt er wohl von seinen Eltern. Ende der 1790er-Jahre verbrachte er mit seinem Vater ein Jahr in Neapel, dessen Details – insbesondere bezüglich der musikalischen Prägungen – im Dunkeln liegen. Von dort aus ging er nach Paris, wo er am Conservatoire Klavier studierte und Harmonielehre bei Charles-Simon Catel belegte, dem Autor des bereits erwähnten *Traité d'harmonie*, der auch für den Unterricht am Konservatorium benutzt wurde. Bei Catels Schrift, die über Jahre ein Standardwerk in Frankreich blieb und in Übersetzungen in Deutschland, Italien, England und den USA erschien,⁴⁶ handelt es sich um „a manual of basic principles and rules of harmonic practice rather than a theoretical tract in the tradition of Rameau“.⁴⁷ Kurz vor seinem Tod veröffentlichte Friedrich Kalkbrenner selbst einen *Traité d'harmonie*, der zunächst im Selbstverlag auf Französisch, dann bei Breitkopf & Härtel in deutscher Übersetzung erschien.⁴⁸ Es folgte noch eine englische Übersetzung als *Treatise on Harmony for the Pianist* (1849). Einiges spricht dafür, dass Kalkbrenners *Harmonielehre* schnell und flüchtig zusammengestellt wurde, insbesondere einige Unstimmigkeiten und Lücken im Aufbau (die schon ein zeitgenössischer Rezensent bemängelte)⁴⁹ sowie einige Merkwürdigkeiten bei der Übersetzung ins Deutsche (die möglicherweise nicht mehr vom Autor betreut werden konnte). Kalkbrenner positioniert sich zu Beginn seiner Schrift ausdrücklich im oben skizzierten Spektrum von theoretisierender Harmonielehre und praktischer Generalbasslehre.

Ein Fehler des Compositionsunterrichts ist der, dass der Schüler wohl die Accorde und ihre Umkehrungen, aber sie zu gebrauchen oft nicht lernt. Das ist die Lücke,

⁴⁵ Als Geburtsjahr Kalkbrenners wird auch 1785 angegeben, vgl. dazu Hans Nautsch, *Friedrich Kalkbrenner. Wirkung und Werk*, Hamburg: Verlag Karl Dieter Wagner, 1983 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 25), 3–4.

⁴⁶ Charles-Simon Catel, *Abhandlung über die Harmonie*, Leipzig: Peters, 1825; Ders. *Trattato di armonia*, Milano: Polisiero, 1846; Ders. *A Treatise on Harmony*, London: Alfred Novello, 1854 und Boston: J. Loring, 1832.

⁴⁷ Sylvan Suskin, „Charles-Simon Catel“, in: *NGroveD-online* (30.07.2013).

⁴⁸ Friedrich Kalkbrenner, *Traité d'harmonie du pianiste, Principes rationnels de modulation, pour apprendre à préluder et à improviser*, op. 185; Ders. *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler als Anleitung zum Präludieren und Improvisieren*, op. 190. Im Mai 1849, einen Monat vor seinem Tod, verschickte Kalkbrenner zu Werbezwecken Exemplare des *Traité*, was den Entstehungs- und Veröffentlichungszeitpunkt des undatierten Drucks eingrenzt. Vgl. Nautsch, *Kalkbrenner* (wie Anm. 45), 248.

⁴⁹ *Neue Berliner Musikzeitung* 6/11 (1852), 81.

die auszufüllen ich versucht habe, indem ich so viel wie möglich die Beispiele auf die Regeln des Generalbasses baute.⁵⁰

An anderer Stelle im Buch betont Kalkbrenner noch einmal:

Es ist wenig wichtig, Systeme aufzustellen, welche die Theorie auf ein oder zwei Accorde reduciren, und welche durch mehr oder weniger specielle Beweise darthun, dass ihre Erfinder sich einbilden, das Wahre zu besitzen. [...] Die Hauptsache ist die Accordverwendung. Wir wollen daher alles annehmen, was es uns erleichtert, dieses Ziel zu erreichen, und unsere Gedanken nicht mit unnützen und verwirrenden Dingen beladen.⁵¹

Damit ist ein wichtiger Punkt berührt. Es ist zu einfach, Harmonielehren wie diejenige Kalkbrenners nur als anspruchslose, popularisierende Bücher ohne Interesse an theoretischer Reflektion abzutun, wie in der Forschung häufig geschehen.⁵² Gleichzeitig muss man sehen, dass in diesen Büchern (und in der ganzen Kultur der *Pianistes-Compositeurs*⁵³) eine handwerkliche, praktische, der Kompositionspraxis nahestehende theoretische Ausbildung fortlebte, während wissenschaftlich-theoretische Harmonielehren, aus denen der Generalbass als Lehre von der Akkordverwendung verschwunden war, bedroht waren, in ihrem spekulativen und systematischen Eifer den Bezug zur Praxis zu verlieren. Zu den üblichen Fähigkeiten eines Pianisten im 19. Jahrhundert gehörte, wie Kenneth Hamilton dargestellt hat, „concert improvisation that ranged from the performance of entire fantasies extempore to the improvisation of cadenzas, lead-ins, and additional ornaments.“⁵⁴ In diesem Kontext muss man Bücher wie dasjenige Kalkbrenners sehen.

Zu Beginn von Kalkbrenners Buch werden pragmatisch die Intervalle und Akkordtypen gelehrt (Dreiklang und Septakkord, jeweils mit Umkehrungen sowie die wichtigsten Vorhalte). Es folgen die *règle d'octave* (in der deutschen Übersetzung ‚Octavengang‘), Signum der praktischen Generalbasstradition (Bsp. 1a), weitere Harmonisierungsmodelle für auf- und absteigende Tonleitern, verschiedene Kadenzen sowie die *marches d'harmonie*, worunter in der französischen Musiklehre dieser Zeit Sequenzen verstanden wurden. Dabei besteht Kalkbrenner stets auf der ‚Anwendung am Klavier‘ (*application au piano*) und fügt immer wieder ‚Lektionen‘ (*leçons*) ein, die aus unbezifferten

⁵⁰ Kalkbrenner, *Harmonielehre* (wie Anm. 48), Einleitung, ohne Paginierung. Zum Traktat von Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann, den Kalkbrenner erwähnt, vgl. Philipp Teriete, „Frédéric Chopins ‚Méthode de Piano‘. Zur Ausbildung der ‚Pianistes Compositeurs‘ des 19. Jahrhunderts“, in: Konrad Georgi und Jürgen Blume (Hgg.), *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der 9. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie. Mainz 2009*, i. V.

⁵¹ Kalkbrenner, *Harmonielehre* (wie Anm. 48), 24.

⁵² So etwa Renate Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Steiner, 1983, 68–76.

⁵³ Vgl. dazu Teriete, „Frédéric Chopins ‚Méthode de Piano‘“ (wie Anm. 50).

⁵⁴ Kenneth Hamilton, *After the Golden Age. Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford: Oxford University Press 2008, 103.

Bässen bestehen, über denen das bereits Erlernte geübt werden soll. Bei der *règle d'octave* in Moll schlägt Kalkbrenner neben der herkömmlichen (Bsp. 1b) eine moderne Variante mit übermäßigem Terzquartakkord vor (Bsp. 1c), „welche

Bsp. 1a: Friedrich Kalkbrenner, *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler*, S. 28.

Octavengang.

1. Lage

Vollkommene Cadenz

Bsp. 1b: Friedrich Kalkbrenner, *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler*, S. 29.

Molltonart. In der Octave.

1. Lage

Vollkommene Cadenz

Bsp. 1c: Friedrich Kalkbrenner, *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler*, S. 29.

Neue Begleitung des Octavengangs.

Vollkommene Cadenz

die Eintönigkeit der Oktavregel, wie Albrechtsberger und die Alten sie uns gaben, beseitigen wird.“ Das Ziel von Kalkbrenners Buch ist die Verknüpfung und Diminution der erlernten Schemata am Klavier, die zur Grundlage von kleinen Präludien werden (Bsp. 2). Kalkbrenners No. 19 (Bsp. 2a) entspricht der alten Oktavregel mit einem hinzugefügten Septimvorhalt in Takt 2 und einem hinzugefügten Quartvorhalt in Takt 4. No. 20 (Bsp. 2b) ist eine Figuration der *nouvelle règle d'octave* (mit Ausnahme des veränderten Akkords in Takt 4). Solche Passagen über auf- und absteigenden Tonleitern im Bass finden sich zahlreich auch in den Kompositionen Kalkbrenners. Der folgende Ausschnitt aus dem 2. Satz seines ersten Klavierkonzerts op. 61 (1823) beginnt beispielsweise mit der aufsteigenden Oktavregel in a-Moll, kadenzziert nach G-Dur und wechselt dann zu einer aufsteigenden Tonleiter mit konsequenten Septimvorhalten, deren Bewegung sich nach anderthalb Takten beschleunigt.

Bsp. 2a: Friedrich Kalkbrenner, *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler*, S. 33.

Molltonleiter.

Bsp. 2b: Friedrich Kalkbrenner, *Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler*, S. 34.

Legatissimo.

Legatissimo

Bsp. 3: Friedrich Kalkbrenner, *Klavierkonzert* op. 61 (1823), II. Adagio, T. 17–21.

The musical score is presented in a system of six staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes the following annotations and markings:

- Staff 1:** Measures 17-19. Includes the annotation "Oktavregel (a-moll)" and circled numbers 1, 2, and 3.
- Staff 2:** Measures 20-21. Includes the dynamic marking *fp* and the annotation "Aufsteigende Skala mit 7-6-Vorhalten" with a circled 1.
- Staff 3:** Measures 22-23. Includes circled numbers 2 and 3.
- Staff 4:** Measures 24-25. Includes the dynamic marking *cresc.* and circled numbers 4, 5, 6, and 7.
- Staff 5:** Measures 26-27. Includes the marking *8va* and circled numbers 4, 5, 6, and 7.
- Staff 6:** Measures 28-29. Includes circled numbers 4, 5, 6, and 7.

Dass Kalkbrenners Buch Unstimmigkeiten und Lücken im Aufbau zeigt, wurde bereits erwähnt. Sein Buch ist vor allem in der Auflistung der möglichen Satzmodelle sehr knapp, ganz im Gegenteil etwa zum Studienbuch seines Lehrers Catel. Trotzdem ist Kalkbrenners *Traité* als Ganzes durchaus typisch für eine Tradition der französischen Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts, die bei aller Neigung zu spekulativen Akkord-Systematiken stets der handwerklichen, regelpoetischen Tradition der italienischen Partimento-Tradition verpflichtet blieb. Kalkbrenners Buch belegt die Austauschbarkeit der Begriffe ‚Generalbass‘ und ‚Harmonielehre‘ in genau umgekehrter Richtung als von Dahlhaus behauptet: Unter dem prestigeträchtigen Etikett eines *Traité de l'harmonie* findet sich ein Traktat in der Generalbass-Tradition, dessen kurze Akkordsystematik zwar vom Umkehrungsdenken der Harmonielehre geprägt ist, aber auch gänzlich auf Diskussion von Akkordverbindungen im Sinne von Fundamentalbass-Progressionen verzichtet. Kalkbrenner sagt ‚Harmonielehre‘ und meint ‚Generalbass‘.

Interlude: Frédéric Chopin

Als Frédéric Chopin im Alter von 16 Jahren in das Konservatorium von Warschau eintrat, war er ein ausgebildeter Pianist, gefragter Improvisator und Komponist kleinerer Klavierwerke. Er hatte seit seinem sechsten Lebensjahr Unterricht beim Pianisten und Komponisten Wojciech Żywny erhalten. Auch Wilhelm Wenzel Würfel, der Chopin vermutlich ab dem zwölften Lebensjahr unterrichtete, war ein Pianist und Komponist.⁵⁵ Zur Zeit und im Umfeld Chopins war eine musikalische Instrumentalausbildung am Tasteninstrument stets an eine zumindest rudimentäre improvisatorische und kompositorische Ausbildung geknüpft.⁵⁶ So heißt es etwa in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in einem Artikel zur Eröffnung des Warschauer Konservatoriums, man erhalte dort „Orgelunterricht, verbunden mit Unterricht im Generalbass“.⁵⁷ Der Dozent dieser Veranstaltung war Chopins Privatlehrer Würfel.⁵⁸ Dass Klavierunterricht und eine improvisatorisch-kompositorische Ausbildung im Sinne der Generalbasslehre in Chopins Warschau unzertrennlich und von früh auf zusammengehören, machen vor allem aber die Schriften Karol Kurpińskis und Josef Elsners deutlich. Kurpiński war eine der wichtigsten Figuren in Chopins Warschau. Sowohl seine Klavierschule (1819) als auch sein *Handbuch der Grundsätze der Harmonie der Töne mit beigefügtem praktischen Generalbaß* (1821) zeigen, wie sehr die Warschauer Musiktheorie der Wiener

⁵⁵ Vgl. zu Chopins ersten Musiklehrern und seiner musikalischen Ausbildung Teriete, „Frédéric Chopins ‚Méthode de Piano‘“ (wie Anm. 50).

⁵⁶ Vgl. dazu ebd. Wenn die kompositorische Ausbildung der großen Komponisten daran abgelesen wird, welche Bücher sie gelesen haben, bleibt das Resultat meist blass und unbefriedigend. Dies habe ich an anderer Stelle am Beispiel Haydns darzustellen versucht, vgl. Felix Diergarten, „The True Fundamentals of Composition. Haydn's Partimento Counterpoint“, *Eighteenth-Century Music* 8 (2011), 53–75.

⁵⁷ AMZ 23 (1821), 570.

⁵⁸ Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford: Oxford University Press, 2008, 113–114.

Generalbasstradition verbunden war. Kurpiński zitiert unter anderem 13 Beispiele aus der Wiener Generalbassschule Emanuel Aloys Försters. Wichtige Hinweise lassen sich auch den handschriftlich überlieferten und bisher unveröffentlichten Aufzeichnungen von Chopins Lehrer Elsner entnehmen, in denen dieser zu Beginn selbst von „Lectionen im General-Baße“ spricht und die offensichtlich als Begleitung oder Ergänzung des praktischen Unterrichts am Klavier gedacht waren.⁵⁹ Hier zeigt sich die typische Verknüpfung von Generalbass- und Präludierpraxis. In der Vorrede zu dieser „Anweisung zur musikalischen Phantasie“ kündigt Elsner (darin Kalkbrenner vergleichbar) an, „die Harmonie ohne ein System der Accorde“⁶⁰ lehren zu wollen: „Eine vollständige Theorie der Kunst – nicht einmal eine vollständige Abhandlung der Accorde – (daher ist es mir gleichgültig; welches System der Harmonie etc. man annehmen will) gehört nicht zu meinem Plan.“⁶¹ Es kann vor dem Hintergrund der überlieferten Dokumente kein Zweifel daran bestehen, dass Chopin als Kind und Jugendlicher eine profunde Ausbildung im Fantasieren auf Grundlage der Generalbasslehre erhielt. Welche neuen Impulse dies für die Chopin-Analyse geben kann, habe ich an anderer Stelle mitsamt einer ausführlicheren Darstellung der Quellen und einigen Analyse-Beispielen dargelegt und verzichte an dieser Stelle auf eine erneute Demonstration.⁶²

Bässe der Kölner Schule: Ferdinand Hiller

Chopins Freund Ferdinand Hiller (1811–1885) ist eine Personifizierung des musikalischen 19. Jahrhunderts in Deutschland: In Wien war er als jugendlicher Kondolent am Sterbebett Beethovens, in Weimar war er Schüler Johann Nepomuk Hummels und Hausgast Goethes, in Paris Freund von Liszt, Chopin und Berlioz, in Dresden Gastgeber eines Salons, in dem Robert und Clara Schumann sowie Richard Wagner verkehrten, er korrespondierte mit Heinrich Heine, war in Leipzig Nachfolger Mendelssohns, in Düsseldorf Vorgänger Schumanns. An seinem Lebensende empfahl er Brahms und Bruch als seine Nachfolger und war enttäuscht, als sein tatsächlicher Nachfolger, Franz Wüllner, Werke des jungen Richard Strauss auf das Programm setzte. Als Komponist mag Hiller aus heutiger Sicht eher eine Randgestalt sein, als Person des öffentlichen Musiklebens, als Organisator, Dirigent, Impresario stand er mittendrin, kannte alles und jeden zwischen Beethoven und Richard Strauss. 1860 veröffentlichte Hiller in Köln seine *Uebungen zum Studium der*

⁵⁹ Dieses Manuskript wird in Warschau unter folgendem Titel geführt: Józef Elsner, *Krótko zebrana nauka generalbasu. Przykłady z harmonii* [Kurzgefasste Generalbasslehre], Sammlung der Warschauer Musikgesellschaft, Sign. 940. Vgl. zu diesem Manuskript Felix Diergarten, „Analyzing Chopin. Harmonielehre und Kontrapunkt“, in: Martin Skamletz (Hg.), *Chopins Ausbildung. Historische und musiktheoretische Aspekte. Kongressbericht Bern 2010*, Schliengen, i.V.; Diergarten, „Romantic Thoroughbass“ (wie Anm. 1), 21–23.

⁶⁰ Elsner, *Krótko zebrana nauka* (wie Anm. 59), 19.

⁶¹ Ebd., 3.

⁶² Diergarten, „Analyzing Chopin“ (wie Anm. 59); Diergarten, „Romantic Thoroughbass“ (wie Anm. 1), 18–27.

Harmonie und des Contrapunkts, ein Buch, das bis 1937 nicht weniger als 28 Auflagen erleben sollte. Hiller war in Köln nicht nur Musikdirektor, sondern auch Leiter des Konservatoriums, das er nach dem Leipziger Vorbild neu organisierte und für dessen Unterricht die Übungen gedacht waren. Hillers Werk gipfelt in einer über 60 Seiten langen Sammlung original italienischer und französischer Partimenti. Vermutlich war Hiller in Paris mit dieser Tradition in Berührung gekommen, wo die italienischen Partimenti sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten. Personifiziert wird dieses Interesse durch Alexandre Étienne Choron, an dessen Institut Hiller während seiner knapp siebenjährigen Pariser Zeit in den 1820er-Jahren Orgel unterrichtete. Choron veröffentlichte zu Beginn des 19. Jahrhunderts mehrere monumentale Bände mit italienischen Partimenti, die zu den eindrucksvollsten Dokumenten der Partimento-Rezeption im 19. Jahrhundert gehören.⁶³

Der Partimento-Sammlung Hillers voraus geht eine Reihe von Übungen, mit denen die verschiedenen Akkordformen anhand kurzer Bässe geübt werden, darin der französischen Tradition, wie sie bei Catel und Kalkbrenner zu sehen war, durchaus vergleichbar. Die Akkordtheorie ist ganz weggelassen. Hiller erklärt, sich in der Reihenfolge der behandelten Akkorde an der Harmonielehre Ernst Friedrich Richters orientiert zu haben. Man fühlt sich an den Ausspruch von Chopins Lehrer Elsner erinnert, nach dem jeder Leser sich die Akkordtheorie aussuchen solle, die ihm beliebt: An keiner Stelle von Hillers Buch finden sich römische Stufenzahlen nach dem Vorbild Richters oder Fundamentalbassprogressionen. Die Akkordtheorie wird lediglich dazu gebraucht, die Fülle der Akkorde übersichtlich zu systematisieren. Akkordverbindungen werden dann empirisch durch eine Fülle von Beispielen gelehrt. Der eindrucksvollste Teil von Hillers Buch ist jedoch zweifellos die abschließende Partimento-Anthologie, die Hiller in drei Teile gliedert. Der erste, von Hiller als „Bässe von Fenaroli“ bezeichnete Teil entstammt der berühmten Partimento-Sammlung Fedele Fenarolis.⁶⁴ Hiller folgt dabei direkt der italienischen Ausgabe Fenarolis und nicht der Pariser Ausgabe Alexandre Chorons, bei dem Fenarolis Übungen in der Reihenfolge vertauscht und häufig transponiert sind. Hillers „Bässe von Mattei“ sind weniger leicht zuzuordnen. Stanislaŕ Mattei (1750–1825) war Schüler von Padre Martini und Lehrer Gaetano Donizettis und Gioacchino Rossinis. Einige seiner Partimenti sind in der Bibliothek des Konservatoriums in Neapel aufbewahrt,⁶⁵ weitere finden sich in *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati* (Bologna, ca. 1824), ein Buch, das in einer französischen Übersetzung auch im Frankreich des 19. Jahrhunderts

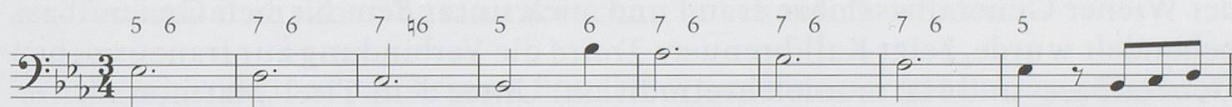
⁶³ Vgl. zu Choron: Nathalie Meidhof, „La regle de l'octave“ und „Les Tierces Superposes“: Zum Akkordbegriff von Alexandre Étienne Choron“, in: Andreas C. Lehmann u. a. (Hgg.), *Kreativität. Struktur und Emotion*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, 285–292.

⁶⁴ Fedele Fenaroli, *Partimenti ossia Basso numerato*, Rom o. J. [ca. 1800]. Zur Fenaroli-Rezeption im 19. Jahrhundert vgl. Gaetano Stella, „Partimenti in the Age of Romanticism. Raimondi, Platania, and Boucheron“, *JMT* 51 (2007), 161–186.

⁶⁵ <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Mattei/index.htm> (30.07.2013).

kursierte.⁶⁶ Einige der von Hiller veröffentlichten Bässe finden sich in dieser Sammlung, woher jedoch die weiteren Bässe Matteis stammen, ist mir zum jetzigen Zeitpunkt nicht ersichtlich. Interessant sind jedoch insbesondere die Bässe, die Hiller als „Bässe aus der französischen Schule“ bezeichnet. Hiller erklärt, bei den meisten Partimenti in diesem Abschnitt handle es sich um ungedruckte Partimenti Luigi Cherubinis, die ihm Henri Reber habe zukommen lassen.⁶⁷ Tatsächlich finden sich einige der von Hiller veröffentlichten Partimenti in einem Manuskript im Cherubini-Nachlass in den Beständen der Berliner Staatsbibliothek.⁶⁸ Cherubinis Manuskript besteht aus über vierzig bezifferten Bässen, die wohl Unterrichtszwecken gedient haben. Bei Hiller finden sich insgesamt sieben dieser Bässe wieder. Für die weiteren Cherubini zugeschriebenen Bässe ist keine Konkordanz bekannt. Bei Hiller erscheinen Cherubinis Bässe interessanterweise leicht verändert, nämlich teilweise transponiert und durchgehend unbeziffert, während in Cherubinis Manuskript alle Bässe beziffert sind. Ob Hiller sich auf eine andere Version der Bässe Cherubinis bezog oder selbst diese Veränderungen vorgenommen hat, lässt sich nicht sagen. Die Nicht-Bezifferung bedeutet jedoch einen wichtigen Eingriff, wie an einem Beispiel deutlich gemacht werden soll.

Bsp. 4: Luigi Cherubini, *Basses Chiffrées*, Staatsbibliothek Berlin, mus. ms. autogr. L. Cherubini-Nachl. 120, f. 69.



Bsp. 5: Ferdinand Hiller, *Übungen zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes*, S. 136.



Auch hierbei handelt es sich wieder um eine Tonleiter-Harmonisierung. Während das bezifferte Partimento Cherubinis jedoch eindeutig auf ein bestimmtes Harmonisierungs-Modell verweist, nämlich die Synkopenkette, ist Hillers unbeziffertter Bass offen für verschiedene Harmonisierungen. Denkbar wäre hier auch die Harmonisierung im Sinne der Gjerdingen-„Romanesca“, die Ferdinand Hiller etwa zu Beginn seiner Es-Dur-Etüde andeutet.

⁶⁶ Howard Brofsky, „Stanislao Mattei“, in: *NGroveD-online* (30.07.2013).

⁶⁷ Zu Reber vgl. Teriete, „Frédéric Chopins ‚Méthode de Piano‘“ (wie Anm. 50).

⁶⁸ Zur Überlieferung vgl. Cornelia Schröder, „Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften“, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3/2 (1961), 24–60, 24.

Bsp. 6: Ferdinand Hiller, *Six Suites d'Études pour le Piano Forte. Seconde Suite*, IV. Allegro moderato.



Wissenschaft und Fertigkeit

Hillers Übungen, 1860 entstanden und bis in die 1930er-Jahre immer wieder aufgelegt, sind ein schlagendes Beispiel für den Fortbestand des Generalbasses als praktische Harmonielehre und für die Koexistenz dieser Tradition mit den verschiedenen Formen der modernen Harmonielehre. Gemeinsam mit der Harmonielehre Kalkbrenners und den Beispielen aus dem Umfeld Chopins machen sie sowohl die Bedeutung des Generalbasses für die Musiktheorie im 19. Jahrhundert als auch die Schwierigkeiten mit der Terminologie deutlich: Während in Chopins Warschau die Ausbildung stark in der Tradition der Wiener Generalbasslehre stand und auch unter dem Namen Generalbass behandelt wurde, zeigt Kalkbrenners *Traité* die Verbindung zur französischen Generalbass- und Harmonielehretradition: Unter dem Titel ‚Harmonielehre‘ betont Kalkbrenner sein Festhalten am Generalbass. In Hillers Buch wiederum, das den Begriff ‚Harmonie‘ im Titel trägt, kommen die Begriffe ‚Generalbass‘ oder ‚Partimento‘ an keiner Stelle vor, obwohl Hillers Übungen ganz in deren Tradition stehen. Dies bringt uns zurück zum Brief Heinrich von Kleists. Wenn Kleist und mit ihm viele andere Romantiker den Begriff Generalbass als Synonym für Musiktheorie oder Kompositionslehre benutzen, zeugt dies nicht von ihrer musikalischen Unkenntnis, einem ‚Irrtum‘ oder einem ‚epochalen Vorurteil‘ (Dahlhaus), ganz im Gegenteil: In weiten Kreisen des 19. Jahrhunderts, und insbesondere in Musikerkreisen, war der Begriff Generalbass noch in eben diesem Sinne präsent. Es liegt auch auf der Hand, was die Romantiker – neben ihrer allgemeinen Begeisterung für die Musik als „romantischste aller Künste“ (E. T. A. Hoffmann) – am Generalbass so faszinierte. Der Generalbass als eine Kunstlehre an der Schnittstelle von pianistischem Handwerk, theoretischer Material-Kontemplation und künstlerischer Improvisation verwirklichte eine Einheit von Theorie und Praxis, von Kunst-Reflexion und Kunst-Produktion, von Kunst-Handwerk und Kunst-Wissenschaft, wie sie vielen Romantikern utopisch vorschwebte. Johann Georg Vogler hatte in diesem Sinne vom ‚Wissen und Können‘ eines Generalbassisten gesprochen, worunter er „die Kunst, die Ziffern in Noten auszusetzen“, „die Fertigkeit, die Ziffern zu treffen“, „die Wissenschaft, die ganze Harmonie der Partitur in einen bezifferte Baß einzuschränken“, „die Theorie, alle Harmonien zu kennen“ und schließlich „die Praktik, alle die

vorkommenden Harmonien vermittelt des Basses zu enträthseln“, verstand.⁶⁹ Zu dieser Einheit von Wissen und Können, von Kunst, Fertigkeit, Wissenschaft, Theorie und Praxis trat jedoch noch etwas hinzu. In der Wiener Generalbasslehre des Vogler-Schülers Joseph Drechsler, veröffentlicht im Jahrzehnt des Kleist-Briefs, heißt es, der Generalbass sei „eine bezifferte Grundstimme, die das Harmonie-All in sich fasst.“ Diese Formulierung übernimmt Drechsler wörtlich von seinem Lehrer Vogler, ohne sie als Zitat kenntlich zu machen.⁷⁰ Vogler und Drechsler bringen mit dem Neologismus vom „Harmonie-All“ etwas auf den Punkt, was schon für den Begriff Fundament in der barocken Musiktheorie galt. Der in vielen Versionen zitierte Satz, der Generalbass sei das „Fundament der ganzen Musik“, verweist ja, wie Thomas Christensen gezeigt hat, nicht nur auf den Generalbass als reales Fundament, als unterste Stimme eines Satzes, sondern auch auf den Generalbass als Fundament in einem spekulativen Sinne, als Urgrund alles musikalischen Tun und Wissens.⁷¹ Auch diese Vorstellung lebte in der Romantik weiter, und vor diesem Hintergrund verwundert es wenig, wenn sich in Heinrich Heines *Harzreise* (1824) eine Vision vom Generalbass als romantisches Engelskonzert findet.⁷² In typisch Heine'scher Manier sind hier Emphase und Ironie ineinander verwickelt, so dass die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, der Spott über den Generalbass als vormodernes Relikt einerseits und dessen Apotheose als musikalischer Weltengrund andererseits noch einmal in einer Zusammenschau anschaulich werden.

Ich schlenderte wieder bergauf, bergab; schaute hinunter in manches hübsche Wiesental; silberne Wasser brausten, süße Waldvögel zwitscherten, die Herdenglöckchen läuteten, die mannigfaltig grünen Bäume wurden von der lieben Sonne goldig angestrahlt, und oben war die blauseidene Decke des Himmels so durchsichtig, daß man tief hineinschauen konnte, bis ins Allerheiligste, wo die Engel zu den Füßen Gottes sitzen, und in den Zügen seines Antlitzes den Generalbaß studieren.

⁶⁹ Vogler, *Handbuch* (wie Anm. 37), 126.

⁷⁰ Ebd., 125.

⁷¹ Vgl. Christensen, „Thoroughbass as Music Theory“ (wie Anm. 12).

⁷² Heinrich Heine, *Werke*, hg. von Paul Stapf, Basel und Stuttgart: Birkhäuser, 1956, Bd. 3, 212.

Anhang: Eine kleine Sammlung von Zitaten zum romantischen Generalbass

Ja ich trage das Ideal eines Menschenkenners im Kopfe, der die Menschenarten, in die einzelnen Redetheile, oder Tonarten zertheilen und wirklich eine Grammatik, und einen Generalbaß des Zusammenlebens hervorführen könnte. Man könnte nach seiner Wortfügung, den Staat oder die Menschenfügung allein verbessern, und durch seinen Generalbaß allein die wahre Freundschaft finden, die in eben so geheimnisvollen Gesetzen begründet bleibt, als die Verwandtschaft der Töne. Man könnte dann ganze Völkergeschichten auf dem Claviere spielen und in einzelnen Versen absingen, und es wäre das Leben zur Kunst geworden.

Clemens von Brentano, *Godwi* (1800), Kap. 43.

Allerdings kann viel Willkürliches des Humors zuletzt so ins Unbewußte übergehen, wie bei dem Klavierspieler der Generalbaß zuletzt aus dem Geiste in die Finger zieht und diese richtig phantasieren, indes der Inhaber ein Buch dabei durchläuft.

Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804), Kap. 20.

Die musikalische Grammatik, den Generalbaß, erlernte er so durch viel Phantasieren und Notenspielen etwa so wie wir die deutsche durch Sprechen.

Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung*, 3. Vorlesung.

Ich lernte ehemals Klavierspielen und Generalbaß, wie eine Sache, die zur guten Erziehung gehört.

E. T. A. Hoffmann, *Ritter Gluck* (1809), Kap. 1.

„Generalbaß!“ – Wenn Du ahnen könntest, welches Ideal mir in diesem Wort vor den Sinnen schwebt, und welchen alten Manschettenkerl mir die Lehrer vorführen und behaupten, das sei er, Du würdest mich bedauern, daß ich den Genius unter dieser Gestalt sollte wiedererkennen müssen.

Bettina von Arnim, *Die Günderröde* (1840), Kapitel 72.

Ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so nöthige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu thun, lieh ich mir auf acht Tage Logier's Methode des Generalbasses und studirte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß Musiker zu werden. [...] Die Vorsehung ließ mich den rechten Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte. Dieser Mann war Theodor Weinlig, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig. [...] Nachdem ich mich wohl schon in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Kontrapunkts, welches er die glückliche Eigenschaft besaß, den Schüler spielend erlernen zu lassen.

Richard Wagner, *Autobiographische Skizze* (1843).

Wagners Lehrer Weinlig war Schüler des oben erwähnten Stanislao Mattei, dessen Partimenti Ferdinand Hiller in seine Sammlung aufgenommen hatte. Wagner lernte, wie aus seinem Bericht eindeutig hervorgeht, beim Mattei-Schüler Weinlig die improvisatorische, ‚spielerische‘ Art des Kontrapunkts kennen und darf also als Enkelschüler der Partimento-Tradition bezeichnet werden.