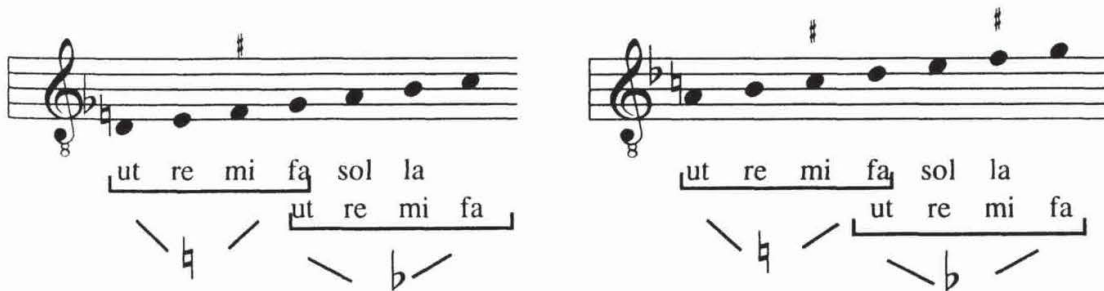


KLEINE BEITRÄGE

Das Rondeau „Ay las quant je pans“ im Lucca-Codex*

von Christian Berger, Freiburg

Seitdem 1990 die Handschrift 184 des Archivio di Stato in Lucca als farbiger Faksimile-Druck erschienen ist¹, lassen sich die Editionen des Rondeaux „Ay las quant je pans“² leicht mit dem originalen Text vergleichen. Dabei wird sofort deutlich, daß sowohl Willi Apel wie auch Gordon Greene die farbigen Notenwerte, die bei diesem Stück verwendet werden, nicht berücksichtigt haben. Nachdem Ursula Günther mich dankenswerterweise darauf hingewiesen hat, möchte ich die Gelegenheit nutzen, um neben den rhythmischen Korrekturen eine Lesart vorzulegen, die zugleich die rätselhafte Schlüsselung auflöst. Die gleiche Art der Vorzeichnung findet sich auch in der Liste der „coniunctae“, der möglichen Hexachord-Transpositionen, im Anonymus Ellsworth³. Wie dort beziehen sich auch im Lucca-Codex die Vorzeichen auf den Quartenaufbau der drei möglichen Hexachorde, die dem Stück zugrunde liegen⁴. Das *b-durum* kennzeichnet den Bereich der beiden möglichen Grundquarten *ut + fa*, das *b-molle* den Bereich der jeweils darüber liegenden konjunkten Quarte *fa + fa-supra-la*. Da für die Solmisation eines jeden Stückes drei Hexachorde benötigt werden, lassen sich durch die Angabe zweier solcher konjunkter Verbindungspunkte, vergleichbar der Synaphe des Systema teleion, eindeutig die drei möglichen Hexachorde bestimmen. Im Fall des Rondeaux „Ay las quant je pans“ werden die Verbindungspunkte der beiden Quartabschnitte einmal mit *f-mi / g-fa-ut*, also *fis/g*, zum andern mit *c-mi / d-fa-ut*, also *cis/d* angegeben. Daraus ergibt sich für die Verteilung der Hexachorde folgendes Bild:



Beispiel: Hexachordkombinationen und Akzidentien

* Vgl. auch die in diesem Heft, u. S. 449, erscheinende Rezension von Ursula Günther.

¹ Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184, f. LXXXVIIv-LXXXVIII (50, 16a'–51, 17a); Faksimile hrsg. von John Nádas u. Agostino Ziino: *The Lucca Codex. Codice Mancini*. Lucca, Archivio di Stato, MS 184; Perugia, Biblioteca Comunale „Augusta“, MS 3065, Lucca 1990 (= *Ars nova* 1), S. 186–187.

² Willi Apel, *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, 3 Bände, AIM 1970–72 (= *CMM* 53), Bd. 3, Nr. 238; Gordon G. Greene, *French Secular Music: Rondeaux and Miscellaneous Pieces*, Monaco 1989 (= *PMFC* 22), Nr. 24, vgl. dazu die Rezension von U. Günther in: *Revue Belge de Musicologie* 48 (1994).

³ *The Berkeley Manuscript*. University of California, Music Library, MS. 744 (olim Phillipps 4450), hrsg. von Oliver E. Ellsworth, Lincoln u. London 1984 (= *Greek and Latin Music Theory* [2]), S. 94. Zur Bedeutung der „coniunctae“ vgl. Christian Berger, *Hexachord, Mensur und Textstruktur*. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts, Stuttgart 1992 (= *BzAfMw* 35), S. 120ff.

⁴ Vgl. dazu ausführlich C. Berger, S. 90f.

Ay las quant je pans

I-La 184, f. LXXXVIIv- LXXXVIII

C

1. 4. 7. Ay
3. A
5. Quant

las! quant je pans le biau -
donch, que fe ray, ma mes -
lan - gui - ray de d[ou - lour]

Ct

T

7

té de m'a mour et d'au-tre part
tre[s - se] d'o nour? Quar j'ay de pain
que de tris tour que d'au-[tre] da - -

13

que pi - té en li n'est my - - - e,
ne [trop bien] plus que ne di - - - e,
me] on - ques l'a - mour ne me li - - - e,'

Kritischer Bericht

- Überlieferung: Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184, f. LXXXVIIv-LXXXVIII (50—51 oder 16a'—17a)
- Form: Rondeau quatrain mit der Reimfolge $A_{11} B_{11} / B_{11} A_{11}$

19

2. 8. je quier la mort et ne cu-r[e] de ma vi - e,
6. a vous me rent, qui en bon- [té a mais-tri - e:]

25

et pour ce m'est vis sou -
mort ou mer - ci vous qu[er -

31

vent can - gié co - lour.
ray je pour] tout jour.

c. Es wurde die Textfassung von Terence Scully aus der Edition Gordon Greenes übernommen, wobei die Ergänzungen Scullys durch eckige Klammern kenntlich gemacht wurden. Weitere Lesarten der Handschrift: 13: de pité; 15: au li; 23: cur.

d. Modus: *g*-lydisch mit den Hexachorden über *D* mit *fis-mi*, *G* mit *c-fa* und *A* mit *cis-mi*.

Die beiden Hexachorde über *a* und *d'* bilden den „härteren“ Bereich mit *cis'-mi*, die Hexachorde über *d* und *g* den „molle“-Bereich mit *c'-fa-supra-la*. Der Wechsel zwischen *c* und *cis* ergibt sich dabei allein aus der Solmisation und braucht nicht ausdrücklich angezeigt zu werden. Insbesondere folgt daraus, daß dieses Stück in einem auf die Finalis *G* transponierten lydischen Modus steht, der zwischen der Quarte *c* und dem Tritonus *cis* über der Finalis wechseln kann⁵. In diesem Modus spielt der Halbschluß auf der Oberterz *H-mi*, der dem Tenor mit dem darüber gelegenen *c-fa* einen Halbtonanschluß ermöglicht, eine wichtige Rolle (vgl. T. 16, 24 und 31). Das Hexachord über *a* wird nur in den T. 6–10, zum Vortrag der zweiten Hälfte des 1. Verses, verwendet. Ansonsten bleibt der Cantus in der konjunkten Kombination der Hexachorde über *d* und *g* mit *g* als Synaphe *g-fa-ut* und einem *c'-fa-supra-la*. Das gilt auch für die Unterstimmen, bei denen von vornherein nur diese eine Hexachord-Kombination angezeigt wird. Allein für den Contratenor sind noch zwei weitere Hinweise eingezeichnet: Am Ende des A-Teils, in T. 17, wird das *g* der Pänultima als ein *g-fa* des Hexachords über *d* gekennzeichnet, das ausdrücklich nicht zum *gis* erhöht werden soll⁶. Dieser Hinweis erscheint deshalb notwendig, weil nach dem Abschnitt im Hexachord über *a* auch im Cantus das *c'-fa* nicht ganz selbstverständlich ist. Umgekehrt wird im T. 35 das *c* im Contratenor als ein *cis-mi* gekennzeichnet, um auch diese Stimme in die lydische Quinte *fa + fa* des Schlußklanges führen zu können.

Peter von Winters „Rinaldo“-Kantate Eine unbekannte Goethe-Vertonung

von Dieter Martin, Freiburg

Johann Wolfgang von Goethes *Rinaldo*, im Jahre 1811 für die „hübsche und gebildete Tenorstimme“ des Prinzen Friedrich von Gotha geschrieben¹, ist der musikwissenschaftlichen Forschung lediglich durch Johannes Brahms' Komposition (op. 50, Erstaufführung 1869) vertraut. Jedoch wurde die Kantate, die Goethe im Auftrag des Prinzen und ausdrücklich für eine musikalische Aufführung verfaßt hat, bereits von einem bekannten Zeitgenossen vertont. Goethe selbst nennt den Namen des Komponisten in seinem Tagebuch unter dem 15. November 1811: „Music. Winters Rinaldo Pr Friedrich Unter uns“². Daß Peter von Winter (1754–1825) mit der Vertonung des *Rinaldo* betraut wurde und seine Aufgabe im Sinne des Textdichters wie auch des Tenorsolisten gut gelöst hat, führt Goethe am 17. April 1812 gegenüber Zelter aus, dem er den Text der „Kantate oder Szene“ zusendet: „Kapellmeister Winter in München hat das Werk sehr glücklich komponiert, mit viel Geist, Geschmack und Leichtigkeit, so daß des Prinzen Talent in seinem besten Lichte erscheint“³.

⁵ Vgl. dazu C. Berger, S. 186ff.

⁶ Vgl. Don Harrán, *New Evidence for Musica Ficta: The Cautionary Sign*, in: *JAMS* 29 (1976), S. 77–98.

¹ Goethe an Zelter, 17 April 1812 (*Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter 1799–1832*, hrsg. von Max Hecker, Frankfurt am Main 1987, Bd. 1, S. 333).

² *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Weimar [*Goethe WA*], Abt. 3: *Goethes Tagebücher*, Bd. 4, Weimar 1891, S. 242.

³ *Briefwechsel Goethe/Zelter*, Bd. 1, S. 333. Der Text der Kantate findet sich ebda., S. 333–339. Vgl. ferner Goethes Eintrag in den *Tag- und Jahreshften*: 1811 „schrieb ich die Cantate Rinaldo für des Prinzen Friedrich von Gotha Durchlaucht; sie ward durch den verdienstvollen Capellmeister Winter componirt, und gewährte, durch des Prinzen anmuthige Tenorstimme vorgetragen, von Chören begleitet, einen schönen Genuß“ [*Goethe WA*, Abt. 1, Bd. 36, S. 65].