

Ich halte das Vorwort der *Arie* der Aussage fähig, daß die Stellung Durantes zu Caccini anders ist, als Durante sie sah („*un picciol'rio che scaturisce dal fonte delle sue virtù*“) und im Anschluß an dieses Selbstzeugnis z. B. von Riemann<sup>4</sup> gesehen wurde. Caccini postuliert den Primat des Deklamatorischen und genügt dieser selbstgestellten Forderung auch weitgehend, wenn auch nicht vollständig – wie schon Goldschmidt angemerkt hat<sup>6</sup>. Durante räumt schon theoretisch dem Ornamentalen Priorität ein. (Selbstverständlich ohne das Deklamatorisch-Rhetorische auszuklammern.)

#### 4. Zur musikalischen Gestaltung der *Arie devote*

Über den Kompositionsstil der *Arie* gibt es in der Literatur im wesentlichen drei Standpunkte: Ambros<sup>7</sup> und Riemann<sup>4</sup> sehen Durante im Fahrwasser Caccinis, Haas<sup>8</sup> dagegen als Viadana-Nachfolger. Redlich<sup>9</sup> und Flotzinger<sup>10</sup> sehen Durante im Genre als Viadana-Nachfolger, im Stil jedoch Caccini und Monteverdi nahestehend. Der letztere Standpunkt dürfte am zutreffendsten sein.

Hervorzuheben sind zwei Punkte: Durante macht mit seinem Konzept des expressiven Ornaments ernst. Die Virtuosität der Gesangsfiguren wird in den Dienst der Ausdruckskunst des *stile nuovo* gestellt.

Damit ist zweitens eine Abkehr von der deklamatorischen Linie Caccinis gegeben. Deklamation verbietet Wiederholungen. Eine Abkehr von der reinen Deklamation erlaubt musikalische Abrundung durch Wiederholung. Bei Durante finden sich folgende Ansätze zu musikalischer Formung: nach dem Schema a-b-b sind die Gesänge Nr. 7, 8, 11, 16, 18 und 20 aufgebaut. Die Struktur a-b-b, wobei der Schluß von b bei der Wiederholung variiert erscheint, zeigen Nr. 3, 12 und 18. Die Arien Nr. 1, 2, 6, 10, 14 und 15 bringen a-b und ein als Ganzes variiertes b.

## Eine Komposition Purcells im Klavierbuch einer württembergischen Prinzessin

von Henning Siedentopf, Tübingen

*Clavier-Buch einer schwäbischen Herzogin* (1697) – unter diesem Titel gab K. Herrmann eine Reihe von Klavierstücken heraus, die er einer Handschrift in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe entnahm<sup>1</sup>. Der Herausgeber schreibt im Nachwort über seine Quelle: „*Autoren sind nirgends erwähnt, was um so bedauerlicher ist, als sich die Stücke bei aller Einfachheit der harmonischen Struktur durch ihre melodische Zügigkeit auszeichnen* . . .“

Eines der im Auswahlheft enthaltenen Klavierstücke – die auf Seite 15 abgedruckte *Aria* – läßt sich als veränderte Fassung einer Komposition von Henry Purcell identifizieren. Als Vorbild für das kleine Stück dient das *Prelude* für Streichinstrumente respektive der sich anschließende Liedsatz *If love's a sweet passion* (mit einer chorischen Variante) aus *The Fairy Queen*. Die drei Sätze leiten den dritten Akt der Oper ein.

6 A. a. O., S. 110.

7 A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 4, Leipzig 2/1881, S. 311.

8 R. Haas, *Musik des Barock*. Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1928, S. 38 f.

9 H. F. Redlich, *Early Baroque Church Music*, in: *The New Oxford History of Music*, ed. by G. Abraham, Vol. IV, London 1968, S. 537 f.

10 R. Flotzinger, *Die kirchliche Monodie um die Wende des 16./17. Jahrhunderts*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. K. G. Fellerer, Bd. II, Kassel usw. 1976.

1 Als Nr. 3940 der Edition Schott veröffentlicht.

F. B. Zimmerman orientiert in seinem analytischen Katalog der Purcell'schen Musik<sup>2</sup> über die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Werkes, das 1692 zum erstenmal aufgeführt wurde. Die Textvorlage für *The Fairy Queen* bezieht sich auf Shakespeares *Midsummer-Night's Dream* und wurde ebenfalls 1692 veröffentlicht. Die Partitur war über zweihundert Jahre lang verschollen; für ihre Wiederauffindung wurde sogar eine Belohnung ausgesetzt. Das Teilauto-graph befindet sich heute in der Bibliothek der Royal Academy of Music. Noch im Jahr der Uraufführung erschienen die ersten gedruckten Ausgaben<sup>3</sup>. Eine separate Ausgabe der in Frage stehenden Kompositionen zu Beginn des dritten Aktes erscheint um 1695<sup>4</sup>. Aus den letzten Jahren des 17. und den ersten des 18. Jahrhunderts stammt auch eine Reihe von Handschriften, die das *Prelude* oder den Liedsatz wiedergeben<sup>5</sup>. In zwei Handschriften finden sich Bearbeitungen der Vorlage: im *Flute book Anne Burrows, 1694*<sup>6</sup> und im *Harpichord book William Babel, 1702*<sup>7</sup>. Die Gesamtausgabe der Werke Henry Purcells<sup>8</sup> bringt *The Fairy Queen* in Band XII.

Vor 1697 begegnen uns die Einleitungssätze des dritten Aktes der *Fairy Queen* also in einer Reihe von Handschriften und Drucken englischer Herkunft. Die Wiedergabe in einem süddeutschen Klavierbuch bleibt – wie übrigens auch die im *Kenneth Mummery Manuscript*<sup>9</sup>, einer französischen Handschrift aus dem späten 17. Jahrhundert – eine bemerkenswerte Ausnahme, zumal sie erst zwei Jahre nach dem Tode des Komponisten datiert.

Prinzessin Magdalene Wilhelmine von Württemberg, die ehemalige Besitzerin der Handschrift, wurde am 7. November 1677 geboren und starb am 30. Oktober 1742<sup>10</sup>. Ihr Notenbuch entstand, als sie zwanzig Jahre alt war. Im gleichen Jahr, am 27. Juni 1697, heiratete sie den Markgrafen von Baden-Durlach, Karl III., der von 1679 bis 1738 lebte. Magdalene Wilhelmine war eine Tochter der Herzogin Luise (1647–1677) und Magdalene Sibylle (1652–1712). Ihre Geschwister hießen Eleonore Dorothea, Eberhardine Luise und Eberhard Ludwig (der spätere Eberhard IV. Ludwig). Sie selbst hatte keine Kinder. Daß sie wie viele Mitglieder der württembergischen Herzogsfamilie musikalisch begabt war, geht auch aus ihrer Mitwirkung bei einem Ballett *Le Rendez-vous de plaisirs* mit der Musik von Theodor Schwartzkopf und bei einem 'singenden Schauspiel' *Paradis Urthel* (1686) des gleichen Komponisten hervor. Im Ballett trat die Prinzessin Magdalene Wilhelmine neben ihrer Schwester Eberhardine Luise als Schäferin auf (der Herzog spielte einen Schäfer), in der Oper übernahm die Achtjährige die Rolle der Venus<sup>11</sup>.

Als Musiklehrer von Magdalene Wilhelmine kommen in Frage: Johann Gumprecht, seit 1688 Titularart und für die musikalische Erziehung der herzoglichen Kinder verantwortlich, der Hoforganist Johann Pachelbel (1690–1692 in Stuttgart), der Organist an der Stiftskirche, Philipp Jacob Bödecker, oder Johann Christoph Stierlin.

Nach dem Kapellverzeichnis von 1605 waren bereits Anfang des 17. Jahrhunderts englische Instrumentalisten in Stuttgart tätig. John Price, „trefflich außbüändig gutt uff dem Zincken und

2 F. B. Zimmerman, *Henry Purcell 1659–1695. An analytical catalogue of his music*, London 1963.

3 *Some Select Songs as they are Sung in the Fairy Queen. Set to musick by Mr. Henry Purcell . . . Printed by J. Heptinstall for the author . . . sold by J. Carr . . . (and) Henry Playford . . . London 1692.* Und: *The Fairy Queen: an Opera. Represented at the Queen's-Theatre by Their Majesties' Servants . . . Printed for Jacob Tonson . . . London, 1692.*

4 *If love's a sweet passion*, London. -

5 Vgl. die Nummern 50, 323, 364, 406, 535, 606 und 670 im Appendix III des Zimmerman-schen Katalogs.

6 Vgl. Zimmerman, Nr. 606. Oxford, Bodleian Library Mus Sch g. 614.

7 Vgl. Zimmerman, Nr. 364. London, British Museum Add 39569.

8 London und New York 1876 ff.

9 Vgl. Zimmerman, Appendix III, Nr. 535.

10 Vgl. *Stammtafeln zur Geschichte der Europäischen Staaten*, Marburg 1960, Tafel 77.

11 Vgl. J. Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, Stuttgart 1890, Bd. I, S. 241.

*Bastard Viol geigen*“, wirkte von 1605 bis 1625 an der Hofkapelle. 1625 wird im Kapellverzeichnis sogar eine „*Engelländische Compagnia*“ genannt, die vermutlich für die Kammermusik am Stuttgarter Hofe zuständig war. Ihr gehörten neben John Price John und David Morell sowie John Dixon an<sup>12</sup>.

Von Johann Jakob Froberger, der dem württembergischen Herzogshause eng verbunden war, wissen wir, daß er sich – vermutlich 1652 – in London aufhielt, sicherlich, um nach der italienischen und französischen Musik, die er intensiv studiert hatte, auch die englische genauer kennenzulernen. In der Bibliothek seines Vaters<sup>13</sup> befanden sich Werke von Thomas Simpson, der in der ersten Jahrhunderthälfte großen Einfluß auf die deutsche Musik hatte.

Wenn gegen Ende des Jahrhunderts englische Musik in einem württembergischen Klavierbuch erscheint, so bedeutet dies also nur die Fortführung einer bewährten Tradition.

Im folgenden soll nun die *Aria* im Klavierbuch der Prinzessin mit der Purcellschen Vorlage verglichen werden.

Das *Prelude* Purcells, welches den dritten Akt der Oper eröffnet, ist vierstimmig (für erste und zweite Violine, Viola und „*Bass*“), steht in *g*-moll und umfaßt 24 Takte. Melodieführend ist der Part der ersten Violine. Die sich anschließende Arie für Sopran und Generalbaß und der abschließende Chor haben ebenfalls je 24 Takte und behalten die Tonart bei. Oberstimme und Baßstimme werden in allen drei Teilen beibehalten. Die Melodie paßt sich dem Text genau an.

Die *Aria* im Klavierbuch umfaßt ebenfalls 24 Takte, steht aber in *d*-moll und weicht in der Melodieführung verschiedentlich von der Vorlage ab.

1

Klavierbuch (nach *g* transponiert)

5

10

12 Ebenda, Bd. I, S. 36, 44, 46.

13 Veröffentlicht in H. Siedentopf, *Johann Jakob Froberger. Leben und Werk*, Stuttgart 1977, S. 26 ff.

Die Originalfassung notiert keine Verzierungen (auch nicht in der Sopranarie und im Chor), jedoch die Artikulation. Für die Klavierfassung gilt das Umgekehrte: Sie ist reich verziert, verzichtet jedoch auf die Artikulationsangaben. Die Melodieführung in der Klavierfassung wirkt wie eine mehr oder weniger freie Variation der Originalmelodie. Stellenweise ist sie mit der Vorlage nahezu identisch (T. 8 ff.), gelegentlich umspielt sie die originale Melodie (T. 1 ff.), hin und wieder weicht sie auch von der Vorlage beträchtlich ab (T. 4/5 mit inverser Tendenz, T. 14/15, T. 17–19, 21–24). Der Bearbeiter scheint die Melodie den Gegebenheiten des Tasteninstrumentes angepaßt zu haben. Sicher erklärt sich so auch die Transposition um eine Quart abwärts. Es fällt auf, daß alle größeren Notenwerte mit Verzierungen ausgestattet sind, weil die Gefahr besteht, daß sie auf dem Tasteninstrument nicht lange genug nachklingen. (Man vergleiche die Bachsche *Aria* BWV 988.) Die freiere Stimmführung der Klavierbearbeitung kommt auch dadurch zum Ausdruck, daß ihr Melodieambitus von *f* bis *a*“ reicht, während die Originalmelodie sich auf eine Oktave beschränkt.

Der Vergleich der Baßführungen und damit der Harmonisierungen ergibt weitere charakteristische Verschiedenheiten.

The image shows a musical score for a piece in G minor, consisting of four systems of two staves each. The top staff is the treble clef and the bottom is the bass clef. The score is divided into measures by vertical dashed lines. Measure numbers 10, 15, and 20 are indicated above the treble staff. The piece ends with a double bar line and repeat signs in both staves of the final system.

Mit den Baßstimmen verhält es sich wiederum umgekehrt wie mit den Melodiestimmen. Während die Baßstimme der Bearbeitung mit Ausnahme der beiden Schlußakte im Raum einer None bleibt, beansprucht die Baßstimme der Vorlage zwei Oktaven. Auch ist die melodische Bewegung der originalen Baßstimme wesentlich abwechslungsreicher als die der Bearbeitung, welche sogar ganz auf Achtel verzichtet. Auf diese Weise wird durch die Baßstimmen der gegensätzliche Charakter der Oberstimmen sinnvoll kompensiert.

Was die übrigen Stimmen betrifft, so ist ein Vergleich nur bedingt möglich. Handelt es sich doch bei der Vorlage (zumindest in Teil I und III) um streng vierstimmige Sätze, während die Klavierbearbeitung freistimmig gesetzt ist. Genauer gesagt: Die Takte 1, 2, 5, 7, 11, 16, 17 und 24 haben eine Mittelstimme mit harmoniefüllender Funktion, während die übrigen zweistimmig bleiben. Auffallend sind dabei dissonante Vorhaltbildungen in Takt 1/2, 4/5, 7 und 16/17.

Die Bearbeitung kann uns erneut beweisen, mit welchem Geschick der Klavierkomponist der Barockzeit es verstand, eine Vorlage – vielleicht auch nur eine im Gedächtnis behaltene Melodie – kunstreich zu variieren und den Gegebenheiten einer ganz anderen Klanglichkeit und instrumentalen Voraussetzung anzupassen. Es spricht daraus die gleiche Kunstfertigkeit, ohne die auch ein qualifiziertes Generalbaßspiel nicht denkbar gewesen sein kann, für das, wie Rousseau einmal sagt, eine Erfahrungszeit von acht Jahren erforderlich war.