

ten *Sechs Lieder für eine Frauenstimme* die Nummer HWW 101, die Lieder darin die Nummern 101|1, 101|2 usw. Entstehungsgeschichte, Quellen und Rezeption der Sammlung werden unter der Hauptnummer beschrieben, ergänzende Informationen und Quellen zu den einzelnen Liedern dagegen unter der jeweiligen Unternummer, so dass sowohl generelle als auch lieder-spezifische Sachverhalte problemlos dargestellt werden können und so ein übersichtliches Gesamtbild entsteht.

Auch die Register müssen als wertvolle Hilfe hervorgehoben werden. Neben den üblichen systematischen und alphabetischen Werkregistern und dem allgemeinen Namenregister lassen sich Dichter, Übersetzer, Verleger, Interpreten der ersten Aufführungen sowie Besitzer der Manuskripte nachschlagen. Das Buchmedium wurde hier fast bis an seine Grenzen ausgenutzt, zeigt aber wie immer bei Verzeichnissen dieser Art eben auch seine Begrenzungen. Nicht zuletzt innerhalb der Liederzyklen sind Querverweise so zahlreich, dass eine digitale Darstellung etwa mit wahlweiser Einblendung der relevanten Informationen an Ort und Stelle doch viel Blättern ersparen würde. Dies beeinträchtigt allerdings den Gesamteindruck keineswegs, denn auch typografisch sind die Verweise etwa auf Werke und Quellen unmissverständlich gekennzeichnet und leicht zu verfolgen.

Wohlthuend ist die auf den Erklärungen in der Einleitung beruhende methodische Transparenz des Verzeichnisses, wenn auch in manchem Detail möglicherweise andere Prinzipien ebenso sinnvoll gewesen wären. Es fragt sich beispielsweise, ob die orthografische Modernisierung von Werktiteln (z. B. *Zitronenfalter im April* statt des originalen *Citronenfalter im April*) nicht mehr Fragen aufwirft als sie beantwortet, teils weil die Grenzen einer Modernisierung stets diskutabel bleiben, teils weil auch „moderne“ Titel an einem bestimmten – wenn auch späteren – historischen Ort verankert bleiben. Pointiert wird die Sache gerade dadurch, dass Jestremski selbst sich der älteren, d. h. nicht-reformierten deutschen Rechtschreibung bedient. So bleiben z. B. Titel wie

Herbstentschluß (Nr. 84) und „*Nun laß uns Frieden schließen*“ (Nr. 159|8) in originaler Schreibweise. Gerade in letzterem Fall würde eine Modernisierung des zum Titel erhobenen Textbeginns allerdings auch die Frage aufwerfen, ob z. B. der im Incipit wiedergegebene Text dann ebenfalls zu modernisieren sei. Die konsequente Wiedergabe der Titel in originaler Orthografie würde zumindest dieses Problem vermeiden, bei Inkonsequenzen aber freilich die Frage aufwerfen, welche Quelle den jeweils als autoritativ zu verstehenden Titel zu liefern hätte. Zu begründen wäre eventuell noch die Auswahl der „ersten nachgewiesenen Aufführungen“, z. B. ob hier eine rein zeitliche Abgrenzung vorgenommen wurde oder andere Kriterien (etwa die Anwesenheit Wolfs) berücksichtigt wurden. Dadurch ließe sich besser beurteilen, inwiefern sich aus der Zahl der vermerkten Aufführungen Schlüsse über die Rezeption ziehen lassen. Dass sich dem Leser allerdings nur sehr selten überhaupt derartige Detailfragen stellen, bestätigt nur den äußerst überzeugenden, ja nahezu überwältigenden Gesamteindruck, den das HWW macht. Es wird ohne Zweifel bis in eine nicht absehbare Zukunft das unumgängliche Referenzwerk der Wolf-Forschung sein.

(Oktober 2012)

Axel Teich Geertinger

Monumenta Musica Europea. Sektion II: Renaissance. Band 1: Florence, BNC, Panciati-chi 27. Text and Context. Hrsg. von Gioia FILOCAMO. Übers. von Bonnie J. BLACKBURN. Turnhout: Brepols 2010. XX, 988 S., Abb.

Der von Gioia Filocamo als Ergebnis ihrer langjährigen Beschäftigung mit der Quelle und ihrem Repertoire vorgelegte Band bietet die vollständige Edition des Codex Panciati-chi 27 und geht in seiner Einleitung ausführlich auf die Charakteristika und Problematiken einer derartigen Anthologie ein. Damit liegt nicht nur eine Quelle von großer Bedeutung für die Lauda und den Beginn der mehrstimmigen Requiemtradition in Italien in wissenschaftlicher Ausgabe vor, sondern die Veröf-

fentlichung ist anregend auch für grundsätzliche methodische Probleme, bei Quellen aus der Frühzeit des Musikdrucks, in der sich die Überlieferungswege modifizieren, aber auch bei der Behandlung einer Anthologie als Ganzes, in der Fragen von Kompilation, Funktion und Verwendung dominieren.

Das Manuskript enthält mit 185 polyphonen Kompositionen ein beeindruckendes Repertoire an geistlichen (sowohl zu liturgischen wie Andachtstexten) und weltlichen (überwiegend italienischen) Stücken, unter denen eine hohe Anzahl von Unika begegnet. Für die übrigen Sätze ist zugleich eine enge Vernetzung mit dem europäischen Repertoire zu beobachten. Entstanden sind die Kompositionen in der Zeit nach dem Erscheinen der ersten Petrucci-Drucke; die Herkunft des Manuskripts aus Norditalien lässt sich plausibel auf das Mantuaner Umfeld präzisieren (S. 119–122). Filocamo plädiert dafür, die Kompilation im Umfeld einer Bruderschaft anzunehmen, vor allem aufgrund des Repertoireschwerpunkts auf Lauden, Kontrafakta und Requiem-Sätzen, die mit den dort üblichen Praxen von Fürbiten und Totengedenken in Verbindung gebracht werden können (ein Exkurs zu Mantuaner Bruderschaften, ohne genauere Informationen zu deren musikalischen Aktivitäten, steht recht unverbunden neben den Ausführungen zur Datierung und kann diesen Punkt nur wenig vertiefen, S. 128 f.).

Im Hinblick auf die Zweckbestimmung der Handschrift (Kap. 5 und 4b) (weitestgehend einer Hand zuzuweisen, ist eine intentionale, allerdings nicht durchgehend geplante Zusammenstellung anzunehmen) schließt Filocamo aus der sorgfältigen, aber einfachen Ausführung, den anzutreffenden Alternativversionen des Kompilators sowie erkennbaren Korrekturen auf eine tatsächliche Verwendung zum Musizieren, zumal auch Regeln der Mensuralnotation notiert sind, wie zuweilen in Lehr- und Übungskontexten (S. 84). Eine Besonderheit des Manuskripts (wenngleich keine Singularität, S. 93 Anm. 70) stellen die bei etwa einem Drittel der Stücke zu beobachtenden Zählungen der Semibreven dar, die jeweils am Ende der einzelnen Stimme notiert sind. Hier

schlägt die Autorin vor, sie nicht nur als Kontrollmechanismus für den Prozess des Abschreibens zu interpretieren, sondern darüber hinaus auch als Hilfsmittel für eventuelle Intavolierungen oder Kontrafakturen (S. 92). Ob sie allerdings auch als Ausdruck einer zeittypischen „constant arithmetical activity“ (S. 93) und sogar einer Art von „Aufrechnung“ guter musikalischer Werke zu verstehen sein können, bedürfte einer ausführlicheren Diskussion. In diesem Kontext hätten auch die Überlegungen Filocamos zu den Requiem-Vertonungen in Panciatichi 27 (*Journal of the Alamire Foundation* 2009) stärker in den Kommentar eingehen können, wonach diese ein Phänomen der Aneignung oder Verschriftlichung der praktizierten polyphonen Ausführung der Totenmesse durch neue Schichten seien.

Der Band überzeugt nicht nur durch die beeindruckende Informationsfülle (es wurden gut 200 musikalische Quellen und 400 literarische Quellen für die vertonten Texte herangezogen) und die gründliche Einarbeitung der Forschungslage, sondern auch durch die pragmatisch getroffenen Entscheidungen für die Präsentation der Ergebnisse. So ist es völlig plausibel, bei einem aus verschiedenen Vorlagen zusammengestellten Korpus zwar das Verhältnis der vorliegenden Fassungen zur Parallelüberlieferung zu prüfen, aber auf die Auflistung der Lesarten zu verzichten, wenn sie nichts zur Rekonstruktion des Kompilationsprozesses beitragen können (vgl. S. [xiii]). Durch die Zusammenstellung der musikalischen Konkordanzten wird die Überlieferungsdichte der Stücke greifbar; zugleich zeigen die abweichenden Lesarten, dass selbst hohe Konkordanzquoten hier nicht zwangsläufig mit einer direkten Quellenabhängigkeit einhergehen. Die Heranziehung selbst wenig beachteter Quellen wie der Iserlohner Stimmbücher erlaubte hier eine neue Autorenzuschreibung an Johannes de Stokem (Nr. 57), die Berücksichtigung der literarischen Überlieferung eröffnet eine weitere Kontextualisierungsebene. Für unbekanntere oder nur hier erscheinende Autoren liefert die Einleitung ausführlichere Kommentare; Zuschreibungen werden pragmatisch angegangen (Kap. 4c). Auch wenn

diese Pragmatik zu auf den ersten Blick irritierenden Ergebnissen führen kann (so die unkommentierte Aufzählung des unsicheren *In te domine speravi* unter „Josquin des Prez“, S. 109, während die Quelle als Autor nur „Josquin D“ bietet), war dies wohl die angemessene Entscheidung angesichts des Materials, für das die Klärung der Autorschaft nicht im Zentrum steht, zumal der Editionsteil die Vorlagenformen klar gibt. (Die Erwähnung einer Zuschreibung von *Pietà cara signore* an den Humanisten Desiderius Erasmus statt Erasmus [Lapidida] in Stanley Boormans Petrucci-Katalog von 2006 übernimmt aber einen wohl offensichtlichen Fehler bei der dortigen Indexerstellung, dem dadurch zu große Bedeutung eingeräumt wird, vgl. S. 108 und 844 Anm. 1. Da die Autorin jedoch ihre Entscheidungsfindung im Detail dokumentiert, können die Leser die Sachlage leicht nachvollziehen.)

Das aus den Brepols-Publikationen bekannte großzügige Layout wird auch für diesen Band beibehalten; im Editionsteil hätte man sich zugunsten einer größeren Übersichtlichkeit allerdings in einigen Fällen gewünscht, dass einzelne Akkoladen auf folgenden verso-Seiten vermieden wären (z. B. S. 429–430, *Alto Iesù*), was der verfügbare Raum erlaubt hätte. Auch die Qualität der beigegebenen faksimilierten Seiten ist gut, lediglich eine Illustration (Fig. 2a) auffällig grob gerastert; Druckfehler fallen kaum auf (etwa die fremdsprachigen „Kirkengemeinde“ S. 7, „berühmsten“, S. 935). Die sorgfältige und aufwändige Präsentation der Ausgabe und die im Kommentar thematisierten Aspekte ermuntern damit auf jeden Fall zu einer weitergehenden Beschäftigung mit diesem Repertoire und mit Quellen ähnlichen Typs.

(Januar 2013)

Inga Mai Grootte

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXVIII. Band 3: Die Schöpfung. Oratorium 1798. Dritter Teilband: Skizzen. Hrsg. von Annette OPPERMANN. München: G. Henle Verlag 2010. Vorwort und Kritischer Bericht, 24 S., Abb., Faks., Übertragungen.*

Joseph Haydns Schaffensweise war vom Dreischritt des Phantasierens am Klavier über das Festhalten und Entwickeln der dabei gefundenen musikalischen Gedanken in skizzenförmigen Notaten bis hin zur endgültigen Fixierung des Werkverlaufs in der Partitur bestimmt. So bezeugen es glaubwürdige Zeitgenossen wie die beiden Biografen Georg August Griesinger und Albert Christoph Dies. Viel spricht daher für die von der Haydn-Forschung seit längerem vertretene These, der Komponist habe jedes Werk skizziert, eine Annahme, die weniger von einer entsprechend dichten Gesamtüberlieferung gestützt wird als vielmehr von der Vielfalt der Genres, Skizzentypen und -funktionen, die im immerhin nicht unerheblichen Bestand an Werkstattmaterialien Haydns zu beobachten sind. Deren Diversifikation legt es jedenfalls näher, das Skizzieren bei Haydn als zentrales Element des kompositorischen Arbeitens anzuerkennen als die Bedeutung dieses Verfahrens mit dem Hinweis auf das quantitativ insgesamt eher kleine Quellencorpus zu marginalisieren, wie das gelegentlich aus dem populären, gleichwohl überlebten Geist des Genie-Mythos heraus immer noch geschieht. Eine Sonderstellung sowohl in der Tradierung als auch in der Aufmerksamkeit, die dem Material zuteil wurde, nehmen die Skizzen zur *Schöpfung* ein. Zu immerhin 17 der (nach Nummerierung der Haydn-Gesamtausgabe) 31 Abschnitte der Partitur sind Verlaufs-, Ausschnitt- und Partiturskizzen sowie Partiturentwürfe erhalten geblieben, im Übrigen die einzigen Notenzeugnisse von Haydns Hand zu diesem Werk, nachdem das Autograph der Partitur bekanntlich seit dem Tode des Barons Gottfried van Swieten 1803 spurlos verschwunden und bis heute verschollen ist. Bereits 1889 publizierte Eusebius Mandyczewski eine erste kleine Studie zu einem frühen Partiturentwurf der „Einleitung“ (fol. 1r des Skiz-