

bereits nach ihrer Textanalyse wohl nicht ganz zu Unrecht die seit Anselm Schubiger lange überlieferte These, Abt Bern von Reichenau sei der Urheber des Meinradsoffiziums – dieses Ergebnis wird später durch musikalische Aspekte noch erhärtet.

Die Untersuchung der Musik erfolgt getrennt nach Antiphonen und Responsorien. Nach allgemeinen Betrachtungen zu Aufgabe und Disposition der Antiphonen im Offizium folgt eine kurze Überlegung zum Ambitus. Eher breiten Raum nimmt eine gut gegliederte und detaillierte Betrachtung über musikalischen Formeln ein, die vielleicht etwas mehr auf das untersuchte Material eingehen könnte. Eine Betrachtung zu „Form und Gestaltung“ schließt die Untersuchung der Antiphonen ab.

Bei den Responsorien gibt Waltraud Götz eine kurze Einleitung über das Offiziums-Responsorium an sich. Systematisch behandelt sie dann die Vertonung der Responsorienverse, Gestaltung der Responsa und den Zusammenhang zwischen Responsum und Vers. Gelungen und aussagekräftig: die Zusammenfassung zum Kapitel Responsorien.

Was der Untertitel der Arbeit nicht vermuten lässt – es folgt eine sehr ausführliche Untersuchung zur Überlieferung der Offizien für Ianuarius und Meinrad in Einsiedler und Rheinauer Quellen (das Fortunata-Offizium ist ausschließlich in Aug. perg. 60 überliefert). Nach dem Schema Antiphonen – Responsorien – Vergleich mit Aug. 60 beschreibt Götz sehr detailliert diese Überlieferung getrennt für beide Heilige. Dabei kommt sie zu dem Schluss, dass die Reichenauer Offizien gängigem Standard zuzuweisen sind, signifikante Unterschiede aber eine gewisse Eigenständigkeit des Repertoires zeigen.

Ein umfangreicher Anhang bringt u. a. die Texte des Fortunata-Kultes und der Historia de S. Pirminio sowie einige Tabellen.

Sehr wertvoll für die weitere Beschäftigung mit Heiligenoffizien ist insbesondere der gesonderte Notenband. Für Ianuarius und Meinrad bringt Götz in paralleler Übertragung auch die Überlieferungen aus Rheinau und Einsiedeln. Die Edition ist ausgezeichnet gemacht, insbesondere die Wiedergabe der Neumenfassungen ist gelegentlich sehr erhellend. Allenfalls die gewählte Notation könnte etwas stören – der Versuch, Hufnagel-Notation mit

rhombschen Notenköpfen und seitlich ange-setzten Hälsen wiederzugeben, hätte meines Erachtens nicht sein müssen – warum nicht konsequent in moderner Notation?

Zusammenfassend: Die Arbeit bringt in erfreulicher Kompaktheit eine gute Edition und solide gemachte, aussagekräftige Analysen zu einer noch wenig erforschten Gattung des liturgischen Gesangs im Mittelalter.

(Oktober 2003)

Klaus Thomayer

*PHILIPPE CANGUILHEM: „Fronimo“ de Vincenzo Galilei. Paris/Tours: Minerve 2001. 235 S., Notenbeisp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)*

Die Annahme, dass ein bestimmtes Thema „Desiderat der Forschung“ sei, ist vielleicht inzwischen zu einem abgenützten Topos wissenschaftlicher Publikationen geworden. Selten hat sie jedoch so gut wie zu Vincenzo Galileis *Il Fronimo* gepasst. Canguilhems Monographie füllt in der Tat eine gravierende Lücke aus, die um so problematischer war, als andere Schriften Galileis wie der *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) bereits auf eine reiche Forschungsgeschichte zurückblicken konnten. Der spezielle Charakter des Buchs als Lehre für die Lautenintavolierung hat vielleicht in einer sich in den letzten Jahrzehnten primär auf das Phänomen der Vokalmusik konzentrierenden Renaissance-Forschung für dessen Vernachlässigung gesorgt. Es ist aus diesem Grund erfreulich, dass die vorliegende Monographie – die überarbeitete Fassung einer 1994 an der Universität Tours vorgelegten Dissertation – diesen Forschungsrückstand so befriedigend aufarbeitet.

Abgesehen von der endlich geklärten Datierung der ersten Ausgabe, die zwei Jahresangaben (1568–1569) trägt, bringt das erste Kapitel über die Biographie Galileis und die Veröffentlichungen beider Ausgaben des Traktates zwar nicht wesentlich neue Erkenntnisse, es legt jedoch auf der Basis der Sekundärliteratur die Grundlagen für den historischen Hintergrund des Traktates. Das zweite Kapitel widmet sich der zentralen Frage der Schrift, nämlich der nach der Intavolierung von Vokalmusik. Canguilhem kommt das Verdienst zu, Galileis etwas unordentliche, oft unklare Vorgehensweise

in einer klaren Darstellung systematisiert zu haben. Dies erlaubt ihm mit einer besonderen Deutlichkeit auch die Lücken in der Behandlung der Materie aufzudecken: Mit Recht betont er, dass Galilei seinem Leser den Übergang von der Notation der Vokalmusik zur Tabulatur gar nicht erkläre. Vielmehr konzentriere er sich auf die Gebiete der Diminutionen, der *Musica ficta* sowie des Kontrapunktes, was nicht zuletzt der damals nicht selbstverständlichen Idee eines ‚gelehrten Lautenisten‘ entspricht. Canguilhem sehr plausible Schlussfolgerung lautet, dass nach Galilei die Intavolierung nicht nur zur Aufführung, sondern auch – wenn auch nicht primär – zum Studium der Musik diene: „Même s’il ne le dit jamais expressément, Galilei considère la tablature comme un reflet fidèle de la partition, comme une alternative à la *spartitura*“ (S. 89). Dies wirft nicht nur neues Licht auf die praktische Funktion der Laute als ‚Werkzeug‘ für die satztechnische Beobachtung von Vokalmusik in der Musiklehre, sondern auch auf die Zweckbestimmung des Traktates: Die Tabulatur dient nicht zur praktischen Anweisung in der instrumentalen Bearbeitung, sondern verfolgt primär deskriptive Zwecke, die Canguilhem mit Recht als ‚analytisch‘ definiert.

Das im Zusammenhang mit dieser Auffassung immer wieder thematisierte Diktat der strengen Treue zur kontrapunktischen Textur der vokalen Vorlage bei der Übertragung auf die Laute versucht Canguilhem im dritten Kapitel anhand von Galileis Intavolierung des Madrigals *Anchor che col partire* von Rore zu illustrieren. Der bisweilen freie Umgang mit der Vorlage veranlasst Canguilhem hier von einer „double personnalité“ Galileis zu sprechen: Auf der einen Seite ist er der theoretisch geprägte Kontrapunktist, der versucht, dem Leser eine dem originalen Kontrapunkt sehr treue Intavolierung zu zeigen, auf der anderen der praktische Lautenist, der eine teilweise freie ‚Adaption‘ des Originals anzubieten versucht. Die Analyse einer Lautenfantasia Galileis über dieselbe Komposition führt zu einer Diskussion der unterschiedlichen Formen instrumentaler Bearbeitungen, die von Jean-Michel Vaccaros Klassifizierung ausgeht (S. 115). Canguilhems Versuch, die unterschiedlichen Verhaltensweisen der Lautenisten gegenüber den Vokalkompositionen aufgrund der drei von G. W.

Pigmann 1980 entworfenen Arten der Imitation zu erklären, erscheint leider nicht besonders gelungen. Zum einen erweist sich die in der angloamerikanischen Musikwissenschaft sehr erfolgreiche, jedoch in der Literaturwissenschaft umstrittene Typologie Pigmanns als sehr schematisch und artifiziell, zum anderen wird die alles andere als selbstverständliche Anwendbarkeit der literarischen Kategorie der *Imitatio* auf die Musik im Hinblick auf das Repertoire der Lautentabulaturen nicht adäquat problematisiert. Es entsteht überhaupt der Eindruck, dass dieser Abschnitt (III. 3: „*Imitation et musique instrumentale*“) wenig in das übrige Kapitel integriert ist.

Sehr aufschlussreich ist dagegen die im folgenden Kapitel unternommene Untersuchung der zweiten Ausgabe des *Fronimo* (1584), besonders im Hinblick auf mögliche Einflüsse des drei Jahre davor erschienenen *Dialogo della musica antica et della moderna*. Canguilhems einsichtsreiche Analyse der 1584 vorgenommenen Textveränderungen beweist neben einer auffälligen stilistischen Verbesserung sowie einer Simplifizierung der Syntax eine Steigerung der musikalischen Gelehrsamkeit, die auf eine Ausweitung von Galileis Interessen hindeuten würde. Dies lasse sich besonders an der Hinzufügung von umfangreichen Textabschnitten über die 12 Modi, über die Quarte als Intervall sowie über die musikalische Temperatur ablesen.

Im umfangreichen fünften Kapitel widmet sich Canguilhem den ‚Notenbeispielen‘. Ein Vergleich des oft divergierenden Repertoires beider Ausgaben ergibt interessante Einblicke in Galileis ‚Werkstatt‘: Während die Zahl der zitierten Kompositionen 1584 etwas geringer geworden ist, ist jene der dort vertretenen Komponisten fast verdoppelt. Außerdem ist das Repertoire in der zweiten Ausgabe verhältnismäßig älter als in der ersten. Der Autor vermutet, dass es sich um unveröffentlichte, bereits zur Zeit der ersten Ausgabe intavolierte Kompositionen handelt, die Galilei 1584 in Ermangelung eines neueren Repertoires verwendete, da er in der Zeit zwischen 1572 und 1582 aufgrund der Arbeit an seinem *Dialogo* wenig Zeit hatte. Diese Hypothese ist plausibel, man kann sich trotzdem die legitime Frage stellen, inwiefern dieses Repertoire als ‚alt‘ empfunden wurde. Eine Diskussion des Kanonisierungsprozesses

ses im 16. Jahrhundert sowie die Berücksichtigung der in der Musiklehre dieser Zeit häufig vorkommenden Differenzierung zwischen „antichi“ und „moderni“ hätte vielleicht für eine bessere Kontextualisierung des Repertoires gesorgt.

Ein breit angelegtes Kapitel über die Rezeption von Galileis *Fronimo*, das auf Galileis Ruhm, auf die Streuung und Verwendung von *Il Fronimo*, sowie auf dessen Fortleben in der Musiklehre eingeht, schließt ein sehr gelungenes Buch ab, das schon jetzt als eines der unentbehrlichen Standardwerke der Galilei-Forschung betrachtet werden kann.

(Februar 2004)

Michele Calella

*Das Wirken des Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch (1688–1758) für auswärtige Hofkapellen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 20. und 21. April 2001 im Rahmen der 7. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst. Hrsg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft Zerbst. Dessau: Anhalt-Edition 2001. 341 S., Abb., Notenbeisp. (Fasch-Studien. Band VIII.)*

Die internationale Fasch-Gesellschaft in Zerbst wurde 1991 mit dem Ziel gegründet, die Forschungen zum Anhalt-Zerbster Kapellmeister Johann Friedrich Fasch zu intensivieren und seine Werke in Konzerten einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Zu diesem Zweck entfaltete die Fasch-Gesellschaft seither eine wirklich bemerkenswerte Aktivität: Die alle zwei Jahre durchgeführten Internationalen Fasch-Festtage mit einer Vielzahl an Konzerten sind mittlerweile im mitteldeutschen Raum zu einer Institution geworden, man richtete ein Archiv ein und initiierte verschiedene Editionsprojekte. Die im Rahmen der Fasch-Festtage regelmäßig organisierten wissenschaftlichen Konferenzen beleuchteten das kompositorische Œuvre des im 18. Jahrhundert hoch angesehenen Fasch aus unterschiedlicher Perspektive und damit verbunden exemplarisch das Musikleben in einer kleineren Residenz, die gemeinhin nicht im Fokus des musikhistorischen Interesses steht.

Die im Jahr 2001 veranstaltete Konferenz, deren Bericht erfreulich kurze Zeit nach der

Tagung vorgelegt wurde, stellte die Frage in den Mittelpunkt, in welcher Weise Fasch für auswärtige Höfe tätig war. Ausgangspunkt für diese Themenstellung bildete das Phänomen, dass Fasch-Quellen im deutschsprachigen Raum weit verbreitet sind, der Komponist mithin eine Außenwirkung entfaltet haben muss, die angesichts seiner Kapellmeisterposition in der kleinen Residenz Zerbst doch überrascht. Die Grundlage dieser weiträumigen Rezeption schuf Fasch durch Reisen und – wie zumal der Beitrag von Stephan Blaut im Band plastisch vor Augen führt – durch persönliche Kontakte zu Georg Philipp Telemann, Johann Georg Pisendel, Christoph Graupner und Gottfried Heinrich Stölzel, die er während seiner Leipziger Studienzeit zwischen 1701 und 1713 geknüpft hatte. Damit einher ging ein Musikalientransfer von und nach Zerbst, mit je nach Hof unterschiedlicher Intention Faschs – etwa dem Aufbau einer Notenbibliothek für die Zerbster Hofkapelle, dem Interesse seiner einstigen Lehrer, Förderer und Freunde an seinen Kompositionen, der Empfehlung für einen auswärtigen Posten etc.

Den größten Raum im Band nehmen Beiträge zu den in Dresden und Darmstadt überlieferten Kompositionen Faschs ein. Die Autoren dieser Aufsätze widmen sich vornehmlich Daterungsfragen, einer analytischen Durchdringung der Stücke und zeigen außerdem, ob und – wenn ja – wie die Kompositionen zur Aufführung gelangten; so kamen, wie die Quellen zeigen, Faschs Werke in Dresden mit zum Teil erheblichen Änderungen von der Hand Pisenfels und Heinichens zur Darbietung, in Darmstadt hingegen in nahezu unveränderter Form. Gattungsschwerpunkte der Beiträge bilden für Dresden die Ouvertüren und Konzerte (Manfred Fechner, Stephan Blaut) sowie die Kirchenmusik (Janice B. Stockigt), für Darmstadt Ouvertüren-Suiten, Konzerte, Sinfonien und Sonaten (Ursula Kramer) sowie Kantaten (Barbara M. Reul). Ferner beschäftigt sich Undine Wagner in ihrem Aufsatz mit der Tätigkeit Faschs in Prag, wo er 1721/22 beim Grafen Wenzel Morzin angestellt war, und Ralph-Jürgen Reipsch diskutiert die Frage, ob die anonym überlieferte Kantate *Willkomm, du Licht aus Licht geboren* von Telemann oder Fasch stammt. Ergänzt werden die genannten Beiträge durch biographische Forschungen anhand