

zwischen Beschreibung und Normativität plausibel erklärt wird. Ortíz' Traktat ist weniger im Detail als in der Gesamtanlage kommentierungsbedürftig, und Otterstedt ist die allgemeine Verortung des Traktates in seiner Zeit und in der Musikgeschichte gelungen.

Doch auch in seinen Einzelheiten ist Ortíz' Text nicht frei von Unklarheiten. Dies wird in der Edition umso evident, als der Text in vierfacher Gestalt ediert wurde: Zum historischen Text, der 1553 jeweils in einer spanischen Ausgabe und in einer daraus gewonnenen italienischen Ausgabe vorliegt, gesellen sich in Otterstedts Ausgabe eine deutsche und eine englische Übersetzung von Hans Reiners. Programmatisch verzichten Übersetzer und Herausgeberin auf die Ersetzung bestimmter Termini technici (glosa, clausula, cantus planus), eine richtige Entscheidung, die u. a. anachronistische bzw. sachlich falsche Begriffe der Schneider-Übersetzung (Einfache Melodie, Kadenz, Verzierung) elegant umgeht. Problematisch ist jedoch die Entscheidung, den deutschen Text aus dem spanischen, den englischen dagegen aus der Summe von spanischem und italienischem zu gewinnen. Die Unterschiede zwischen dem italienischen und dem spanischen Text werden nur in der Zusammenschau aller Texte sichtbar. Dies ist bedauerlich, weil viele Details und Probleme gerade an den unterschiedlichen und unscharfen Stellen sichtbar werden, in denen die Texte „knirschen“. Die synoptische Darstellung der vier Texte kompensiert zwar dieses Problem, die übermäßige Scheu, Begriffe terminologisch festzulegen, führt aber zu inneren Widersprüchen, die leicht hätten vermieden werden können. So wird „suerte de puntos“ im Titel als „Notengattungen“ und im laufenden Text als „Notenarten“ übersetzt, ein nicht unwichtiger Unterschied. Die möglichen Probleme, die sich aus der Vereinheitlichung der Terminologie ergeben könnten, hätte ein Kommentar beheben können, die Inkonsistenz im Terminologischen erschwert jedoch zusammen mit den Unterschieden zwischen vier Texten, die sich nicht nur in ihrer Sprache, sondern auch zuweilen in ihrer Substanz unterscheiden, die Lektüre. Um einen Gesamteindruck zu erhalten, empfiehlt sich daher Sprachkompetenz in allen vier Sprachen.

Dennoch haben der Bärenreiter-Verlag und die Herausgeber dem Benutzer zweifelsohne ei-

nen wichtigen Dienst erwiesen. Max Schneiders Einleitung war mittlerweile nicht mehr tragbar. Otterstedts Einleitung trägt der Gegenwart und den neuen Erkenntnissen der Forschung Rechnung und öffnet einen teilweise opaken Text für die Wissenschaft, aber vor allem für die Praxis. Es fragt sich nur, weshalb man die zumutbare Mühe einer neuen Transkription des Notentextes nicht in Erwägung gezogen hat. In der jetzigen Form widersprechen die Editionsrichtlinien dem edierten Text. Nicht nur die noch stehen gebliebenen „alten Schlüssel“ erscheinen unmotiviert und werden nicht kommentiert, auch das an DTÖ erinnernde Notenbild der vierstimmigen Werke erscheint mit der Kombination von „alten Schlüsseln“, unverkürzten Notenwerten und durchgezogenen Taktstrichen überholt, dabei erfährt der Leser nichts über die Transkriptionsrichtlinien. Schließlich ermangelt es dem Notentext an der Übersichtlichkeit, die der Textteil mit seinem unaufdringlich ausgeklügelten Layout erzielt. Dem Benutzer ist daher zu raten, auf eine zweite Auflage mit neuem Notentext zu warten. Allzu lange wird es nicht dauern, denn diese Ausgabe stellt in Kombination mit der vorhandenen Faksimile-Ausgabe des italienischen Druckes (*Archivium musicum. Collana di testi rari* 57, Florenz 1984) zum jetzigen Zeitpunkt das mit Abstand beste Angebot für das Studium des *Trattado de Glosas* dar.

(August 2006)

Cristina Urchueguía

ORLANDO DI LASSO: *Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 1: Motetten I (Magnum opus musicum, Teil I). Motetten für 2, 3 und 4 Stimmen. Neu hrsg. von Bernhold SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. CXXX, 240 S.*

ORLANDO DI LASSO: *Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 3: Motetten II (Magnum opus musicum, Teil II). Motetten für 4 und 5 Stimmen. Neu hrsg. von Bernhold SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004. CXXVII, 189 S.*

ORLANDO DI LASSO: *Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 5: Motetten III (Magnum opus mu-*

sicum, Teil III). *Motetten für 5 Stimmen. Neu hrsg. von Bernhold SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. XCII, 183 S.*

Mit den drei bislang erschienenen Bänden beginnt das Großprojekt einer Überarbeitung der alten, elf Bände umfassenden Ausgabe von Lassos Motetten. Die Neuauflage behält die Reihenfolge des 1604 erschienenen *Magnum opus musicum* bei, ebenso den Seitenumbruch der Ausgabe Haberls, der Notentext dagegen ist neu gesetzt mit den computerüblichen Schönheitsfehlern. Haberls Vorwort wird im Faksimile wiedergegeben, ergänzt durch umfangreiche Textteile. Ziel der Ausgabe ist im Unterschied zu Haberl, auf Grundlage der gesamten gedruckten Überlieferung sowie der textkritisch relevanten Handschriften einen möglichst originalen Notentext herzustellen. Anders als in der (bei aller Nützlichkeit) provisorischen Ausgabe Peter Bergquists finden interessierte Leser daher ein vollständiges und auch einigermaßen übersichtliches Lesartenverzeichnis.

In der Darstellung des Notentextes sind die originalen Schlüssel und Notenwerte beibehalten, modernisiert ist dagegen die Akzidentienorthographie. Dies führt zu zahlreichen Ergänzungen von Akzidentien, die im Notentext nicht markiert sind; wer also die überlieferte Akzidentiensetzung studieren will, muss ständig den Kritischen Bericht vergleichen. Schmid verfährt hierbei zwar weniger radikal als sein Vorgänger Horst Leuchtmann in den Bänden der weltlichen Werke und setzt die eigentlichen Herausgeberakzidentien in üblicher Weise über die Noten; dennoch ist zu fragen, warum einem Benutzer, der mit alten Schlüsseln umgehen kann, nicht auch eine historische Akzidentienorthographie zugemutet werden kann, wie das in Editionen für diese Zeit vielfach üblich ist.

Im Vorwort und im Kritischen Bericht diskutiert der Herausgeber exemplarisch Fragen der Filiation und Textkritik. Davon seien einige Punkte aufgegriffen. Für die Überlieferung der Motette *Quia vidisti me Thoma* (Bd. 1, Nr. 78) bleiben im Stemma zwei Fragen offen: die Vorlage für Le Roy (1572-7) und das Verhältnis des italienischen Zweiges zum Rest der Überlieferung. Die erste Frage lässt sich einigermaßen beantworten: Aufgrund der gemeinsamen Varianten kommen nur die nahezu identischen Drucke von Phalèse (1566-6) und Gerlach (1568-4) in Frage, für Gerlach spricht die Textunterle-

gung im Cantus T. 30–32; Le Roys Abweichungen in der Textunterlegung lassen sich dagegen sämtlich als sachgemäße Korrekturen erklären, ebenso die Beseitigung der nur zur Not tragbaren Dissonanz T. 21. Für die zweite Frage lässt sich ein Argument aus der Textunterlegung im Tenor T. 28 f. gewinnen. Schmid folgt hier dem Erstdruck Rampazzettos (1563-3), der aber dem musikalischen Sinn widerspricht, da die Abschnitte „qui non viderunt“ und „et crediderunt“ durch Pausen und einen neuen Soggetto deutlich voneinander abgesetzt sind. Statt „et crediderunt“ muss hier also „qui non viderunt“ unterlegt werden, was tatsächlich bei Phalèse (an dieser Stelle kann der Text des fehlenden T-Stimmbuchs aus der Übereinstimmung der davon abhängigen Drucke erschlossen werden) etc. steht. Da Phalèse ausweislich anderer Stellen wenig Gespür für eine sinnngemäße Textunterlegung hat, ist ihm eine solche Korrektur kaum zuzutrauen; es wäre daher anzunehmen, dass er seine Vorlage direkt von Lasso bekommen hat. Trifft dies zu, dann sind der italienische und der französisch-deutsche Zweig voneinander unabhängig. Schmidts Annahme, dass Lechners korrigierte Ausgabe der *Selectissimae cantiones* (1579-3) neben der Erstauflage (1568-4) auf einen frühen Druck (Rampazetto oder einen verlorenen Erstdruck) zurückgreife, ist aus der angeführten Textunterlegung im Alt T. 14–34 nicht ableitbar, da hier – wie bei Le Roy – alle Änderungen als sachgemäße Korrekturen erklärbar sind; gegen einen Rückgriff auf Rampazetto spricht der Rhythmus des Alt in T. 30 f., wo dieser eine bessere Deklamation geboten hätte, Lechner aber beim Notentext von Phalèse etc. bleibt. Wenn Lechner für seine Korrekturen eine Vorlage brauchte, dann allenfalls für den Portamentoton im Cantus T. 31.

Für *Fertur in conviviis* (Bd. 3, Nr. 141) hat sich der Herausgeber entschlossen, für Text und Musik unterschiedliche Drucke als „Leitquelle“ heranzuziehen. Dieses Stück ist v. a. in französischen Chansondrucken überliefert und teilt deren Überlieferungsprobleme. Auf der musikalischen Seite steht hier einem fehlerreichen Erstdruck bei Phalèse (1564-3) ein sorgfältig korrigierter und mit zusätzlichen Klauselverzierungen versehener Le Roy-Druck (1565-8) und ein späterer Motettendruck von Phalèse (1569-11) gegenüber. Der Letztgenannte hängt, wie einige besondere Lesarten zeigen

(v. a. Textunterlegung Tenor T. 102/3), von dem älteren Phalèse-Druck ab; er geht über diesen aber nicht nur in der Korrektur offenkundiger Fehler und neuen Druckfehlern hinaus, sondern auch in der Übernahme von Lesarten des Le Roy-Druckes (v. a. Tenor T. 1). Dieser Druck bietet also eine Mischüberlieferung, der man kaum eigene Autorität zuschreiben kann. Wenn Schmid gerade ihn zur „Leitquelle“ erhebt, dann offenbar, um den Fehlern von 1564-3 und den vermutlich eigenmächtigen Eingriffen von Le Roy aus dem Weg zu gehen. Allerdings folgt er seiner „Leitquelle“ nicht konsequent, sondern nur soweit sie entweder durch den älteren Phalèse-Druck oder durch Le Roy gestützt wird. Effektiv führt er damit eine eklektische Textkonstitution nach dem Mehrheitsprinzip durch. Spricht man jedoch 1569-11 die Autorität ab, wird dieses pragmatische Verfahren fragwürdig, und man muss zwischen zwei möglicherweise voneinander unabhängigen Zeugen entscheiden.

Hier wäre an die methodische Funktion des Leitzeugen-Prinzips zu erinnern. Erkennbare Fehler können in der Regel auch ohne Vergleichsmaterial korrigiert werden, für die Beseitigung druckerspezifischer Ornamente genügt der Vergleich mit der davon unabhängigen Überlieferung. Ein Prinzip braucht man dagegen für die Entscheidung zwischen Lesarten, die nach inneren Kriterien gleichwertig sind, in diesem Fall Tenor T. 1, Sopran T. 8, und Alt T. 91. Schmid steht hier (gegen seine erklärte Absicht) auf der Seite Le Roys, während Bergquist (*Complete Motets* 17) für Phalèse entscheidet. Mehr Gewicht haben allerdings die Entscheidungen aus inneren Gründen: Schmid akzeptiert wohl mit Recht die Differenzierung der Sesquialtera-Abschnitte nach Le Roy, folgt aber in der Textunterlegung Tenor T. 102 f. zu Unrecht Phalèse, der unnötigerweise eine falsche Betonung und einen Verstoß gegen die Textierungsregeln produziert. (Hätte Lasso „pro ebris“ vertont, hätte er in T. 103 eine Semibrevis g' statt zweier Miniminen gesetzt.)

Spezielle Fragen wirft der literarische Text von *Clare sanctorum* (Bd. 5, Nr. 203) auf. Dieser Motette liegt eine weit verbreitete Sequenz Notkers von St. Gallen zugrunde, daher vergleicht Schmid die sonstige Textüberlieferung (hier fehlt seltsamerweise der Hinweis auf die maßgebliche Textausgabe Wolfram von den Steinens). Die

gesamte Überlieferung der Motette enthält zwei grammatisch unsinnige Lesarten, die Schmid korrigiert, obwohl zumindest eine (Alexandri[n]am) Alexandriam auch im Graduale Patavien[se] von 1511 belegt ist, also möglicherweise auch in Lassos Vorlage stand. Hier stellt sich die Frage, was zu edieren ist: Notkers Text (dann wären zwei weitere Lesarten zu ändern: „Romus“ und „Grecias“); der überlieferte Motettentext; eine grammatisch korrekte Fassung, die diesem möglichst nahe steht; oder der Text, den Lasso komponiert hat? Die ersten drei Optionen sind leicht umzusetzen; die für eine Komponisten-Gesamtausgabe sachgemäße vierte erfordert jedoch ein Urteil darüber, an welcher Stelle die problematischen Lesarten in die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte der Motette eingedrungen sind. Da sie im insgesamt sorgfältigen Erstdruck, dem Nürnberger Motettenbuch (1562-4) in allen fünf Stimmbüchern stehen, ist ein Fehler des Setzers äußerst unwahrscheinlich. Wenn es sich um einen Überlieferungsfehler handelt, müsste er zwischen Lassos Autograph (wie immer man es sich vorstellen mag) und der nach Nürnberg geschickten Abschrift liegen. Wahrscheinlicher ist die Annahme, dass Lasso den Text in der publizierten Gestalt vorliegen hatte und sich an den Unstimmigkeiten eines sowie so grammatisch komplizierten Textes nicht gestört hat. Dafür spricht auch ein musikalisches Argument: Die grammatisch korrekte Lesart „Alexandri[n]am“ hat den Akzent auf der vorletzten Silbe, die falsche Lesart „Alexandriam“ lässt dagegen die (unklassische) Betonung auf der drittletzten Silbe zu. Im Alt T. 57 f. schreibt Lasso eine Punktierung, die sich nur aus der falschen Lesart erklären lässt (weniger deutlich auch Tenor und Quinta pars).

Dass solche Detailfragen nun diskutiert werden können, gehört zu den großen Verdiensten dieser Neuausgabe. Dass dabei nicht nur Überlieferungswege im Musikdruck des späten 16. Jahrhunderts, sondern auch unterschiedliche Arbeitsweisen einzelner Drucker ins Licht rücken, ist ebenfalls deutlich geworden. In jedem Fall aber erreicht das Bemühen, Lassos Motetten von den (meist eher harmlosen) Entstellungen der Überlieferungsgeschichte zu reinigen und der musikgeschichtlichen Forschung ein solides Fundament bereitzustellen, einen schwer zu überbietenden Höhepunkt.

(Juli 2006)

Andreas Pfisterer