

prinzip anhand von Stücken von Giulio Caccini, Claudio Monteverdi, Marc' Antonio Cesti und Dario Castello und konzentriert sich dabei auf das so genannte „expansion principle“, einem für McClary essenziellen Baustein westlicher Musikkultur, bei dem modale Prinzipien wie der Quintgang von Komponisten gedehnt wurden, um bestimmte rhetorische Ziele zu erreichen. Teil zwei, „Gendering Voice“, in Teilen bereits 2002 auf Deutsch erschienen (*Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel), beschäftigt sich mit der Fetischisierung der hohen Stimme in den Concerti delle donne am Hof von Ferrara und der venezianischen Oper Francesco Cavallis mit ihren vielfältigen Besetzungspraktiken. Dabei fokussiert sich McClary auf die ihrer Meinung nach „bizarre“ Situation, dass ausgerechnet Kastraten sexuell aktive Charaktere spielten, während die Träger tiefer Stimmen sexuell inaktiv bleiben müssten. Auch in der gegenreformatorischen Spiritualität spiele Begehren eine elementare Rolle, so auch in der Musikpraxis, wie McClary u. a. am Beispiel der tonal-modalen Organisation in Vokal- und Instrumentalmusik von Girolamo Frescobaldi, Heinrich Schütz und Jean-Henri d'Anglebert zeigt.

Im dritten Teil wendet sich McClary den „Dancing Bodies“ am Beispiel der Chaconne und ihrer verzweigten Entstehungsgeschichte samt sozialem Aufstieg am Hof Ludwig XIV. und bei Johann Sebastian Bach sowie anderen Tanzformen zu und arbeitet die unterschiedlichen musikalischen Ausdrucksweisen von Zeitlosigkeit oder Mäßigung im französischen versus von Verlangen getriebenen Vorgehensweisen im italienischen Repertoire heraus, die im folgenden Kapitel „La Mode Française“ anhand der Femmes fatales der französischen Oper vertieft werden. Das Postlude („Toward Consolidation“) schließt mit einem Ausblick in die Zeit der sich manifestierenden Dur-Moll-Tonalität ab.

Detaillierte, musikalisches Fachwissen voraussetzende Analysen wechseln sich mit leichtfüßig erzählenden Textabschnitten zu historischen Kontexten ab. Letztere bieten auf den

Punkt gebrachte, informative Zusammenfassungen von Arbeiten der „big names“ der italienischen Opernforschung und ansonsten fast ausschließlich angloamerikanischen Arbeiten der 1990er Jahre, häufig auch von eigenen. Folgt man Susan McClary in ihre Denkwelt, dann bietet *Desire and Pleasure in Seventeenth Century Music* starke Thesen zu einem marginalisierten Bereich.

(April 2014)

Katrin Losleben

*KARIN PAULSMEIER: Notationskunde 17. und 18. Jahrhundert. 2 Teilbände. Basel: Schwabe Verlag 2012. XI, 433 S., Abb., Nbsp. (Schola Cantorum Basiliensis. Scripta. Band 2.)*

Musikalien dienen in erster Linie zum Musizieren. Entsprechend kann man musikalische Notate nur musizierender Weise wirklich begreifen, wirklich verstehen. Bei reinen Übertragungsübungen kehrt sich lebendige Notation in zu entschlüsselnde Chiffre, was oft auch zu Missverständnissen führt.

Dieser Erkenntnis folgend, richtet sich die Notationskunde von Karin Paulsmeier nicht an den übertragenden Musikhistoriker, sondern an den spielenden Musiker. Man findet in dem ganzen Buch keine einzige Übertragung, es geht hier um das Verständnis des Notats „aus sich selbst heraus.“ (S. 4) Dies ist ein Anspruch, der in der Absolutheit, wie sie in Paulsmeiers Buch (und anderen Publikationen der Autorin) vorgetragen wird, sicher zu hinterfragen ist. Der Erkenntniswert der musikpraktischen Auseinandersetzung mit historischen Notaten kann jedoch kaum zu hoch angesetzt werden. So weit, so gut.

Leider wird Paulsmeier den Ansprüchen, die an eine solche „Notationskunde für Musizierende“ zu stellen wären, in keiner Weise gerecht. Das betrifft schon die Auswahl des Gegenstandes selbst: Notationskunde wird hier (von kleinen Ausnahmen abgesehen) verkürzt auf die Frage der Temporelationen. Das ist ohne Zweifel ein spannendes Thema, aber – gerade auch im 17. Jahrhundert – doch nur

einer von vielen zum Verständnis der Notation (und auch zum Musizieren) wichtigen Aspekten.

Dass in jenen Jahren um und nach 1600 im Zuge der Auflösung der alten Mensuralnotation die Frage der Temporelation, der Konnotation der verschiedenen Taktarten, alles andere als einheitlich ist, scheint auch in Paulsmeiers Buch immer wieder durch. Dennoch wird – (unausgesprochen) basierend auf der Vorrede von Frescobaldis *Capricci* (1624) – ein mehr oder weniger einheitliches System postuliert, zu dem allenfalls Ausnahmen zugelassen werden. In diesem System bekommt jeder Dreiertakt einen Tempo-Typ zugeordnet (ganz unabhängig vom Kontext): je größer die taktgebenden Notenwerte, desto langsamer das Tempo. Dass es diese Art der Tempoabstufung gab, steht außer Zweifel (Frescobaldi ist da nicht allein), dass dies aber auch gilt, wenn z. B. in einer Sammlung nur eine Art Dreiertakt Verwendung findet – und das ist in der großen Mehrheit der Sammlungen der Fall –, ist hingegen wenig wahrscheinlich, ja in vielen Fällen geradezu auszuschließen.

Die Beziehungen dieser verschiedenen Dreiertakte zueinander werden in der Terminologie des 17. Jahrhunderts mit relativen Tempoworten (Adagio, Allegro, Presto u. a. m.) umschrieben. Paulsmeier weist diesen konkrete Proportionen zu. Eine solche These aufzustellen, ist durchaus legitim, doch sollte nicht verschwiegen werden, dass es sich lediglich um eine These handelt. Paulsmeier hingegen vermittelt ihre Deutung der Notationsbefunde als unumstößliche Tatsachen und unterlässt es auch nicht, darüber zu spekulieren, warum dergleichen in der zeitgenössischen Theorie keinen Eingang gefunden hat (z. B. S. 57).

Um moderne Begriffe zu vermeiden, verwendet Paulsmeier für die verschiedenen Taktarten „historische“ Begriffe. Statt von „Dreiganzetakt“ spricht sie von der „Proportio tripla“, statt von „Dreihalbetakt“ von „Proportio sesquialtera“ und statt von „Dreiviertelakt“ von „Meliola“; jeder dieser Begriffe ist überaus problematisch. Die ersten beiden bezeichnen nicht Taktarten, sondern Zahlenverhältnisse, die ganz unabhängig von den

Taktarten existieren (und zudem jedes andere proportionale Verhältnis per se ausschließen). Da hätte man von Frescobaldis vagen Bezeichnungen lernen können, der nur von den „triple, o sequaltere“ spricht, die ihren Charakter aber durch die Zusätze „maggiori“ (Dreiganzetakt), „minori“ (Dreihalbetakt) und „di tre semiminime“ (Dreiviertelakt) erhalten. Während die Bezeichnung der beiden häufigen Dreiertakte als „groß“ und „klein“ in der Zeit verbreitet waren, fehlt eine eingeführte Benennung für den neu hinzugekommenen Takt „di tre semiminime“. Die von Paulsmeier verwendete Bezeichnung „Meliola“ ist da mehr als irreführend. Antonio Brunelli (*Regole utilissime per li scolari*, Florenz 1606) definiert unter diesem (von ihm eingeführten?) in der Musiktheorie der Zeit seltenen Begriff mit aller wünschenswerten Eindeutigkeit die Triole mit drei schwarzen Minimem, und auch Pier Francesco Valentini (auf den sich Paulsmeier, mittelbar über Margaret Murata, bezieht) versteht nichts anderes darunter, während es sich bei Frescobaldis Takt „di tre semiminime“ tatsächlich um einen – ganz anders notierten – Dreiviertelakt handelt. Paulsmeier hingegen sieht in jener Triole mit drei schwarzen Minime ein Missverständnis, da eine solche Triole ja proportional identisch mit 6/4 sei (S. 63 und passim; offenbar ist ihr nicht bewusst, dass die Taktarten 6/4, 9/4, 12/8 etc. bis ins 19. Jahrhundert auch als vereinfachte Triolenschreibweise benutzt werden). Entsprechend hat Paulsmeier ein anderes proportionales Verhältnis dafür parat (♩=♩). Spätestens hier zeigt sich, dass auch die Übertragung zum Verständnis historischer Notationen grundlegend wichtig ist. Da Triolen häufig nur in einer Stimme oder einem Teil der Stimmen auftreten, lässt sich bei der Übertragung leicht erkennen, dass an der triolischen Bedeutung der überaus verbreiteten Notation ♩♩♩ bzw. ♩♩♩ kaum zu rütteln ist (dass die 3 in Drucken zwischen statt über den Noten steht, ist den Beschränkungen des Typendrucks geschuldet und in der Literatur seit Langem bekannt). Die Behandlung der „Meliola“ wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf die nicht nur mit problematischen Deutungen, sondern auch mit vielen eindeutigen Irrtümern durchsetzte Notati-

onskunde Paulsmeiers. Dabei hätte selbst ein Studium der wenigen Titel ihres mit 22 Angaben außerordentlich mageren (und in der Auswahl eher zufälligen) Literaturverzeichnisses Paulsmeier vor den meisten Irrtümern bewahren können.

Musizieren nach historischen Notaten ist ein überaus spannendes Experiment; es lädt dazu ein, sich mit den offenen Fragen, mit verschiedenen Deutungsmöglichkeiten der Befunde unmittelbar auseinanderzusetzen. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass diese Fragen und Deutungen (und auch Widersprüche) thematisiert werden. Diese Chance wird in Paulsmeiers Buch leider vertan.

(August 2014)

Uwe Wolf

*HOLGER EICHHORN: Johann Rosenmüller Vesperpsalmen.*

→ Zur Besprechung der Monografie siehe die Rezension von Augustí Bruach zu *JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke*, S. 441.

*Wilhelm Friedemann Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (BR-WFB). Bearbeitet von Peter WOLLNY. Stuttgart: Carus-Verlag 2012. 344 S., Nbsp. (Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach. Band II.)*

Wilhelm Friedemann Bach gilt bis heute als der rätselhafteste unter den Söhnen des berühmten Leipziger Thomaskantors. Sowohl die Lebensumstände des lange Zeit in Dresden und Halle (Saale) angestellten Organisten und Komponisten als auch die Überlieferung seiner Kompositionen boten reichlich Stoff für Legenden und Fehlzuschreibungen. Demgegenüber bildete Martin Falcks wegweisende Darstellung von Leben und Werk – 1913 und 1919 in zwei Auflagen erschienen und noch 2011 als Reprint nachgedruckt – bis in die jüngere Vergangenheit die Basis für alle weiteren Forschungen. Sie konnte als solche genügen, solange die Kompo-

sitionen der Bach-Söhne in Musikwissenschaft und -praxis nur eine marginale Rolle spielten.

Diese Situation hat sich inzwischen tiefgreifend verändert, aber angesichts der seit den 1980er Jahren einsetzenden Flut von Publikationen zu Carl Philipp Emanuel Bach verblieb der ältere Bruder zunächst im Schatten des Interesses. Eine Orientierung zum aktuellen Stand des Wissens über Wilhelm Friedemann Bach einschließlich der damit verbundenen Fragen zu Quellen, Zuschreibungen und Verlusten war schwierig, weil Peter Wollnys umfangreiche Dissertation *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style* (Cambridge 1993) nur in wenigen Bibliotheken verfügbar war und Interessenten sich die nötigen Informationen ansonsten aus verstreut publizierten Aufsätzen zusammensuchen mussten.

Trotzdem hat das Interesse an der Musik des ältesten Bach-Sohnes im Umkreis der 300. Wiederkehr seines Geburtstages erkennbar zugenommen, wie die Studie *The Music of Wilhelm Friedemann Bach* von David Schulenberg (Rochester 2010) und eine ebenfalls 2010 in Halle und Leipzig durchgeführte Konferenz *Wilhelm Friedemann Bach und die protestantische Kirchenkantate nach 1750* (Tagungsband, Beeskow 2012) belegen.

Das ungefähr gleichzeitig mit dem zuletzt genannten Konferenzbericht erschienene *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* von Wilhelm Friedemann Bach liefert nun – als Teil des umfassenderen Projekts *Bach-Repertorium* – die unverzichtbare Basis für alle weiteren Forschungen. Schon beim ersten Durchblättern wird dem Leser klar: Wer sich in den letzten Jahrzehnten über einzelne Werke von Wilhelm Friedemann Bach einschließlich der dazugehörigen Quellen auf dem aktuellen Stand der Forschung orientieren wollte, vermisste genau so ein Arbeitsinstrument, wie es nun vorliegt.

Sein Aufbau folgt dabei den übergreifenden Richtlinien als *Catalogue raisonné* und bietet in den einzelnen Einträgen nach dem Titel und den Incipits Informationen über Werkgeschichte, Textvorlagen, Quellen, Ausgaben und Literatur. Die Nummerierung mit einer Kombination von Buchstaben (für die einzelnen