

im 20. Jahrhundert, der sich in seinem theoretischen Ansatz an zentralen Punkten auf Foucault beruft, taucht mit den übrigen Publikationen der Autorin nicht auf. Insgesamt wird der durchaus existierende musikwissenschaftliche Diskurs zum Gegenstand weitgehend ausgeblendet. Die Tatsache, dass auch die Arbeiten von Christoph von Blumröder und Ralph Paland zu Iannis Xenakis nicht in der Literaturliste dieser sich explizit dem Musiktheoretiker Xenakis zuwendenden Arbeit erscheinen, sei nur als weiteres Beispiel für die Sonderbarkeit der Forschungsbasis der Dissertation Fabians angeführt.

Der von Fabian beschrittene medienarchäologische Weg führt zu einer detaillierten Bestandsaufnahme der Charakteristika der drei je zeit- und kulturtypischen Ansätze, die von jeher nicht unumstritten sind und deren Gegenüberstellung einer gewissen Plakativität nicht entbehrt. Wenn der Autor allerdings seine Schlusseinsichten derart einleitet, dass die „wissens- und medienarchäologischen Auf- und Ausarbeitungen der Anfänge der Computermusikgeschichte in den 1950er und 60er Jahren“ nicht nur die „Möglichkeitsbedingungen für das musikgeschichtliche Ereignis ‚Computermusik‘, sondern beispielhaft zeitgeschichtliche Wirkungsfunktionalitäten von Musik zum Vorschein kommen lassen“ (S. 354), muss gerade mit Blick auf Foucault auf die Begrenztheit der hier tatsächlich vorgestellten Wirkungsfunktionalitäten verwiesen werden.

Fraglos stellt sich Fabian mit einem dezidiert diskurstheoretischen Ansatz zur neueren Musikgeschichte eindeutig einem Forschungsdesiderat, dennoch hätte die Arbeit von einer klaren – ggf. auch kritischen – Inbeziehungsetzung zu vorhandenen Ansätzen gewiss profitiert und in ihrem Erkenntnisgewinn deutlich tiefer gehen können. Hatte Fabian im Verlaufe des ersten Teiles seiner Arbeit es zum ausdrücklichen Ziel seiner Arbeit erklärt, aus vorhandenem Material eine neue historiografische Sichtweise abzuleiten, anstatt vorhandene Geschichtsmodelle aufgrund neuer Funde zu ergänzen und umzudeuten, so kann diese Zielsetzung durchaus als erreicht betrachtet wer-

den. Wenn auch nicht immer deutlich wird, was diese gerade jetzt notwendig macht.

(November 2013) Tatjana Böhme-Mehmer

*JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 5. Band 12: Psalm 112 (113) VI–X: Laudate pueri RWV.E 112–116. Hrsg. von Holger EICHHORN. Köln: Verlag Dohr 2013. 261 S.*

*JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 8. Band 15: Psalm 126 (127) I–IV: Nisi Dominus, Psalm 127 (128): Beati omnes, Psalm 129 (130): De profundis clamavi. Hrsg. von Holger EICHHORN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2011. 285 S.*

*JOHANN ROSENMÜLLER: Kritische Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Vesperpsalmen 9. Band 16: Psalm 137 (138): Confitebor tibi Domine, Psalm 138 (139): Domine probasti me, Psalm 147 I–II: Lauda Jerusalem Dominum. RWV.E 133–137. Hrsg. von Holger EICHHORN unter Mitarbeit von Konstanze KREMTZ und Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2011. 222 S.*

*HOLGER EICHHORN: Johann Rosenmüllers Vesperpsalmen. Versuch einer Darstellung im Überblick mit Notenanhang erstmalig veröffentlichter Werke und einem komprimierten Werkverzeichnis. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2014. 424 S., Nbsp.*

Nachdem die kritische Gesamtausgabe der Werke Johann Rosenmüllers seit nunmehr über vier Jahre in vollem Gange ist und sich in den ersten Bänden fast ausschließlich der Gattung der Vesperpsalmen – immerhin ein sehr gewichtiger und zugleich in seiner Differenziertheit höchst heterogener Teil innerhalb seiner sakralen Musik – gewidmet hat, nimmt das Bild mit dem Erscheinen der folgenden drei

Bände in diesem Bereich immer konkretere Konturen an.

Die Einleitung des 5. Bandes der Vesperpsalmen (GA II/12) konzentriert sich, wie gewöhnlich in dieser Gesamtausgabe, auf die vergleichend formelle Struktur der Werke, zumal insgesamt zehn Vertonungen des Psalms 111, *Laudate Pueri*, von Rosenmüller erhalten sind. Der kritische Bericht ist sorgfältig ausgearbeitet und liefert am Anfang eine ausführliche Beschreibung der Quellenproblematik, ohne auf Hinweise bezüglich der instrumentalen Besonderheiten zu verzichten. Die Werke im 8. Band der Vesperpsalmen-Reihe (GA II/15) sind sowohl durch ihren Umfang (*Nisi Dominus I*, mit einer Aufführungsdauer von ca. 15 Minuten) als auch durch die Verwendung eines von häufigen Melismen geprägten Vokallidioms (im *Nisi Dominus I* sogar – wie sonst selten – als Solostimme mit zwei Violinen mit cacciaartigen [Echo?] Läufen und Basso continuo; vgl. dazu die *Possente spirto*-Anrufung aus dem *Orfeo* oder die Vertonung des *Nisi Dominus* für drei Solostimmen, zwei Violinen und Basso continuo aus der *Selva morale e spirituale*, beide von Claudio Monteverdi) oder durch die Alternierung instrumentaler und vokaler Passagen von besonderer Bedeutung; insbesondere für die Frage nach der Gewichtung des italienischen Stils, aber auch im Hinblick auf die Öffnung der sakralen Musikpraxis für die stilistischen und formellen Merkmale der Bühnenmusik in der späten Schaffensperiode Rosenmüllers.

In dieser Hinsicht ist es besonders hilfreich, dass der Herausgeber zur Lösung der Problematik der instrumentalen Praxis, wie etwa bei den widersprüchlichen Angaben in den Abschriften zum „tasto solo“- oder „accordo“-Spiel der Orgel, immer wieder auf andere Quellen zeitgenössischer Komponisten (Dario Castello, Claudio Monteverdi; s. S. 272) zurückgreift. Von nicht minderer Bedeutung für die Praxis wird die Überlegung sein, wie das Gleichgewicht zwischen Instrumental- und Vokalbesetzung zu handhaben ist. Dies erweist sich in *Nisi Dominus III* als heikel; daher sind sowohl die Angaben im kritischen Bericht (S. 258–259) als

auch die Veröffentlichung eines Instrumentalauszuges im Anhang mit den entsprechenden Varianten in der Dresdner Quelle hilfreich.

Als besonders repräsentative Komposition ragt im Band 9 (GA II/16) der Vesperpsalmen das 19-stimmige *Lauda Jerusalem II* heraus. Das *Lauda Jerusalem I* liegt u. a. in zwei Abschriften (eine intavolierte und eine aus Stimm-Blättern) aus der Düben-Sammlung aus Uppsala vor; beide wurden aufgrund ihrer besonderen Glaubwürdigkeit als Hauptquellen herangezogen und geben mit ihren für dieses Werk abgeschrieben drei Continuoostimmen außerdem Rechenschaft darüber, inwieweit nicht nur bei besonders ambitionierten Kompositionen der polyphone Continuoapparat drei- bis fünffach besetzt wurde, auch wenn das vielleicht nicht der ursprünglichen Rosenmüller'schen Praxis entsprechen sollte. Die zusätzliche Veröffentlichung von Generalbass-Materialien und eines *Lauda Jerusalem* von zweifelhafter Zuweisung aus einer Oxford-Quelle als Anhänge runden den Band ab.

Aufgrund dieses zum Teil neu erschlossenen Repertoires wagt Holger Eichhorn, Hauptherausgeber der vorliegenden Gesamtausgabe, in seiner Studie über die Vesperpsalmen einen ersten Überblick über die neu gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse, den er als vorläufigen „Versuch“ verstanden sehen will, der „zu einem späteren Zeitpunkt eine Revision bzw. ggf. eine abermalige Darstellung des Themenbereichs erfordern könnte“ (S. 11, Anm. 7). Die Monografie gliedert sich in fünf Kapitel, denen eine Gesamteinführung vorangestellt wird, welche sich hauptsächlich sowohl mit den Voraussetzungen aktueller Rosenmüller'scher Forschung beschäftigt als auch eine Einordnung der Vesperpsalmen als Gattung im Rahmen der kirchenmusikalischen Praxis in Venedig während des Aufenthalts des Komponisten in der Lagunenstadt unternimmt. Davon abgesehen, ob Rosenmüller seine Vesperpsalmen vordergründig als Auftragskompositionen für die venezianischen Kirchen bestimmte oder vielmehr schon seinen zukünftigen Arbeitgeber am Hof von Wolfenbüttel mit einem neuen Vokalrepertoire aus der Ferne bediente, bleibt der komparatistische Ansatz, dem im Abteil „Vorlauf:

Vesperordnung“ Rechnung getragen wird, von entscheidender Bedeutung für die Einordnung und Bewertung dieser musikalischen Schaffensperiode. Die fünf Kapitel der Studie beschäftigen sich jeweils mit konkreten Vesperpsalmen aus verschiedenen analytischen Perspektiven, denen eine eingehende Beschreibung der Quellenlage bzw. deren Problematik bezüglich der editorischen und interpretatorischen Errungenschaften folgt. Indes bilden diese fünf Kapitel lediglich Zusammenfassungen mit gelegentlichen Texteschüben oder Einleitungen (so z. B. Kapitel V, S. 205–209, erster Abschnitt) bzw. mit collageartig zusammengesetzten Abschnitten aus den entsprechenden Einführungen und Quellenberichten der Gesamtausgabe, bei denen die kritischen notentextlichen Teile ausgespart wurden und alles unter einer Überschrift neu präsentiert wird. In diesem Sinne entspricht das Kapitel II „Klanggebäude und musikalische Architektur“ fast wörtlich den Einleitungen der Bände II/11–12 aus der Gesamtausgabe. Genauso oder so ähnlich verhält es sich in den anderen Kapiteln des Buches, so dass hier im Wesentlichen von einem Kompendium bereits veröffentlichter Texte die Rede sein kann, wie vom Verfasser in Anm. 8 der Einführung angedeutet. Das Hauptverdienst des Buches kommt neben der Gesamteinleitung einem vom Autor angelegten vorläufigen Werkverzeichnis zu, dem 2014 die Erscheinung eines RWV folgen soll. Der Forscher oder der Musikinterpret, der mit den bereits veröffentlichten Bänden der Gesamtausgabe vertraut ist, wird der Monografie bis auf einige Hinweise bezüglich der musikalischen Praxis im Rahmen der Vesperliturgie in Venedig, teilweise unter Einbeziehung zeitgenössischer Komponisten, kaum neue Erkenntnisse entnehmen können.

(April 2014)

Agustí Bruach

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XII. Band 4: Streichquartette „Opus 42“, „Opus 50“ und „Opus 54/55“*. Hrsg. von James WEBSTER. München: G. Henle Verlag 2009. XX, 297 S.

Es gibt von Joseph Haydn keine unbekannteren oder verschollenen Streichquartette. Diesbezüglichen Mutmaßungen, die auch im Zusammenhang mit dem als Einzelwerk überlieferten Quartett op. 42, Hob. III:43 immer wieder einmal aufgetaucht sind, entziehen die Darlegungen von Herausgeber James Webster im Vorwort des vorliegenden Bandes die Grundlage. Und doch kann man gerade mit Blick auf die Edition dieses auch wegen seiner Kürze und Konzentration einzig dastehenden Werkes von einer Entdeckung sprechen, erscheint es hier doch erstmals in einer auf das Autograph zurückgehenden Gestalt. Die zahlreichen und teils massiven Eingriffe in den Notentext, die sich in der Erstausgabe finden – abweichende Vortragsbezeichnungen, Dynamik und Artikulation, rhythmische Änderungen und hinzugefügte Töne, bis hin zur Umformulierung ganzer Stimmverläufe –, werden dabei detailliert benannt und mit durchweg plausiblen und auch musikalisch überzeugenden Argumenten zugunsten der autographen Lesart zurückgewiesen. Zwar scheint die im Vorwort (S. IX, Anm. 29) angekündigte Diskussion der Neuausgaben im Kritischen Bericht zu fehlen, das Lesartenverzeichnis gibt aber Aufschluss darüber, dass sowohl die auf Andreas Moser zurückgehende alte Peters-Ausgabe als auch die von Wilhelm Altmann herausgegebene Eulenburg-Taschenpartitur von der bei Hoffmeister erschienenen Erstausgabe abhängig sind. Beide haben deren fragliche und z. T. entstellende Lesarten bis in die Gegenwart transportiert, weshalb die Neuedition im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe nur umso willkommener ist.

Auch für die beiden sechsteiligen Opera 50 und 54/55 ergeben sich einige teilweise markante Änderungen der bis dato geläufigen Textgestalt, sei es aufgrund von Konjekturen (vgl. z. B. Hob. III:44, 1. Satz, T. 108, Va/Vc) oder als Ergebnis der in Umfang und Intensi-