

imperfectum der vier durchlaufenden Hauptstimmen angepasst (vgl. S. XXI f.). Zudem erwähnt Tagliavini, dass es sich bei dem Soggetto möglicherweise um ein Soggetto cavato *Re Fa Fa Mi La Re* über den Magnificat-Ausschnitt „Beatam dicant te“ handelt (S. XXII).

Vor allem die hochformatige Partitur-Version besticht durch ihr ausgewogenes und übersichtliches Erscheinungsbild. Sie orientiert sich – unter Beibehaltung der vier ausgeschrieben Einzelstimmen und den C-Schlüsseln für die drei oberen Stimmen – optisch am Erstdruck. Die durch den Typendruck bedingten Einzelnoten der Erstaussgabe werden in den kleineren Notenwerten durch moderne Balkenligaturen wiedergegeben. Die Triller bleiben in der Originalschreibweise erhalten. Die Ausführung wird detailliert im Vorwort erläutert. Der kritische Apparat bezieht nicht nur leicht abweichende Versionen verschiedener Druckexemplare, sondern auch einzelne wichtige Handschriften des 17. Jahrhunderts mit ein. Bei besonderen editorischen Schwierigkeiten wird durch Fußnoten im Notentext auf den kritischen Bericht hingewiesen. Bedauerlicherweise fehlt im *Recercar con obbligo di cantare la quinta parte senza toccarla* (S. 73 ff.) die zentrale fünfte Cantus-firmus-Stimme. Da sich der Herausgeber für eine möglichst große optische Annäherung an den Erstdruck entschieden hat (vgl. S. XXXIII), wird z. B. im Christe III der *Messa della Domenica*, welches im Tempus imperfectum cum prolazione perfecta in der Proportio 3/2 steht, der Cantus firmus in dreizeitigen ganzen Noten (anstatt punktierter ganzer Noten) wiedergegeben. Dies hat zur Folge, dass in den Unterstimmen optisch identische zweizeitige ganze Noten erscheinen. An bestimmten Stellen finden sich geschwärzte Noten („note denigrate“ bzw. „annerite“, S. XXXIV), welche entweder Hemiolen oder rhythmische Unregelmäßigkeiten anzeigen. Ihre Verwendung in der Transkription entspricht den Editions-kriterien der Frescobaldi-Gesamtausgabe und ist im Zusammenhang selbsterklärend. Meist entspricht die geschwärzte Note einer zweiwertigen ganzen Note und dient der visuellen

Absetzung von der dreizeitigen ganzen Note in der Cantus-firmus-Stimme (vgl. S. 6).

Die Paperbackausgabe bietet an vielen Stellen leider kein so übersichtliches Gesamtbild. Häufig sind Anfangstakte weit gedehnt, am Ende des Stücks wird der Notentext extrem gestaucht (vgl. S. 14 f. und S. 16 f.). Bisweilen wirken Haltebögen störend, z. B. die Überschneidung von Haltebogen der dritten Stimme und die Achtelnoten der zweiten Stimme in Takt 16 der *Toccata avanti la Messa degli Apostoli* (S. 22) oder die Überschneidung von Bogen und Longa im Tenor ebenda Takt 20. Auch die Entscheidung, die Pausen auf ein Minimalmaß zu reduzieren und bei ganztaktigem Aussetzen völlig zu streichen, hat zur Folge, dass der Stimmverlauf prima vista manchmal nur erschwert nachzuvollziehen ist – auch dies ist jedoch eine Vorgabe der Gesamtausgabe (S. XXXIII).

Trotz dieser Marginalien konnten durch die gründliche Quellenarbeit des Herausgebers und seines Mitarbeiterteams völlig neue Akzente für die wissenschaftliche und musikalisch-praktische Arbeit mit den *Fiori Musicali* gesetzt werden.

(August 2012)

Gunnar Wiegand

GOTTFRIED HEINRICH STÖLZEL:  
*Brockes-Passion. Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*. Hrsg. von Axel WEIDENFELD, Manfred FECHNER, Ludger RÉMY. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2010. XL, 239 S. (*Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 3.*)

Mit *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* legte Barthold Heinrich Brockes 1712/13 eines der für den nord- und mitteldeutschen Raum wichtigsten Passionslibretti vor. Nicht zufällig entstand es in Hamburg, wo öffentliche Oratorienkonzerte bereits kurz nach 1700 Konjunktur hatten. Brockes schrieb seinen Text im hohen Stil, orientierte sich an Marino, an mittelalterlich-mystischer Literatur und an der zeitgenös-

sischen Passionspredigt; der Evangelist, wenn auch frei gedichtet, stellt eine Nähe zur oratorischen Passion her. Die Verschmelzung dieser verschiedenen Literatur- und Traditionsstränge hat die überwältigende Bildhaftigkeit des Textes und, damit einhergehend, dessen erschütternde Wirkung zur Folge, aber auch eine gewisse frömmigkeitsgeschichtliche Ortlosigkeit. Brockes' Passion öffnet sich dem Konzertsaal ebenso wie der Kammer (in der Keisers Erstkomposition 1712 uraufgeführt wurde) und ist auch im liturgischen Rahmen verwendbar. In dieser im Zusammenhang mit der beginnenden Säkularisierung brisanten Eigenschaft ist ein Gutteil der Attraktivität des Textes zu sehen: Er bot verschiedene Möglichkeiten des Zugangs und eröffnete individueller Religiosität ein weites Feld.

Es ist angesichts dessen außerordentlich zu begrüßen, dass Stölzels *Brockes-Passion* von 1725 nun als Denkmälerband vorliegt. Zu den kritischen Ausgaben der entsprechenden Werke Händels (HHA I/7) und Telemanns (TAXXXIV) tritt damit eine Brockes-Passion, die für die Liturgie entstand: für den Karfreitagsgottesdienst in der Gothaer Schlosskapelle.

Der Band repräsentiert die Ergebnisse langjähriger Forschungsarbeit. Am Anfang stand Ludger Rémys musikalische Wiederbelebung des Werkes, die 1998 in einer CD-Produktion (CPO) gipfelte. Auf der Grundlage von Rémys Aufführungspartitur erarbeitete Axel Weidenfeld eine Edition, die von Manfred Fechner aufgrund neuer Quellenuntersuchungen überarbeitet wurde. Alle drei firmieren als Herausgeber; es gibt zwei einander ergänzende Vorworte von Weidenfeld und Fechner (beide in Deutsch und Englisch); den Kritischen Bericht hat Fechner in seine endgültige Form gebracht. Entscheidend war dessen Erkenntnis, dass als Hauptquelle nicht die in Sondershausen überlieferten Partituren bzw. Partiturfragmente, sondern der ebenfalls dort liegende Stimmensatz anzusehen ist, der „mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit“ die Gothaer Erstaufführungsfassung von 1725 repräsentiert (S. 223). Somit ist es möglich, diese Gothaer und damit überhaupt

eine „authentische“ Fassung der Stölzel'schen *Brockes-Passion* zu präsentieren.

Fechners knapper, präziser Vorwort-Anteil konzentriert sich auf diese Zusammenhänge und auf aufführungspraktische Bemerkungen, in denen dargelegt ist, wie die Befunde aus den Stimmen in die edierte Partitur einfließen und mit welcher Besetzung 1725 in Gotha zu rechnen ist. Da der Stimmensatz erst nach Benutzung in Gotha nach Sondershausen geschickt wurde, enthält er Eintragungen von Gothaer Musikern. Diese wertvollen aufführungspraktischen Informationen wurden im Kleinstich in die Partitur aufgenommen.

Die Ausführungen Weidenfelds gehen zunächst auf Brockes und seinen Text, die verschiedenen Kompositionen, gattungsterminologische Fragen usw. ein (S. V–VII). Wichtig ist seine Beobachtung, dass die Einbindung eines solchen Textes in den Gottesdienst im höfischen Kontext besser möglich war als im städtischen, da der jeweilige Herrscher autonom darüber entscheiden konnte (S. VII). Dass die Aufführungsgeschichte von Stölzels Passion dafür sogar ein Paradebeispiel ist, erfährt man dann allerdings erst bei Fechner (S. X). Bei Weidenfeld folgen knappe Bemerkungen zur Wirkung des Textes und dann die Darstellung des Aufführungsrahmens des bei Stölzel in vier Partes geteilten Werkes: je zwei für den Vor- und Nachmittagsgottesdienst mit je einer Predigt zwischen den musizierten Teilen. Ein ausführlicher Abschnitt zu Besetzungsfragen schließt sich an, partiell ergänzend zu Fechners späteren Ausführungen. Bei Weidenfelds abschließender Würdigung der musikalischen Darstellungskraft Stölzels bleibt freilich zu fragen, inwieweit für die delikate, hochgradig kunstvolle und in entscheidenden Momenten einen verblüffend sakralen Ton anschlagende Komposition der liturgische und zugleich elitäre Aufführungsrahmen eine Rolle gespielt haben könnte.

Verwunderlich ist die Haltung der Herausgeber gegenüber dem Gothaer Textdruck, besonders mit Blick auf die von Oberhofprediger Albrecht Christian Ludwig verfasste „Vorrede“. Von dem für Gotha spezifischen, mithin auch im Blick auf Stölzel wertvollen Text sind

die erste und die letzte Seite faksimiliert (S. XXVI f.); ein von Weidenfeld zitierter Passus (S. VII) weist mit diesen Fragmenten keine Deckung auf. Die vollständige Übertragung des Librettos (nach der Lesart der musikalischen Quellen; S. XXIX–XL) enthält die dem Druck vorangestellten Textteile nicht. Was tatsächlich in der „Vorrede“ des Mannes steht, der 1725 mutmaßlich auch die beiden Karfreitagspredigten hielt, erfährt man also nicht.

Partitur und Kritischer Bericht sind solide, letzterer enthält eine akkurate Übersicht über das äußerst umfangreiche und heterogene musikalische Quellenmaterial sowie noch einmal präzisierende Ausführungen zu Entstehung und gegenseitiger Abhängigkeit dieser Quellen. Auf das Libretto wird auch hier nur am Rande hingewiesen (S. 221), obwohl es, wie aus den Einzelanmerkungen hervorgeht, für einzelne Textlesarten zu Rate gezogen wurde.

Ein Manko stellt der Faksimile-Teil dar. Die reichlich lieblosen Reproduktionen erschweren an vielen Stellen das Lesen und damit ein präzises Studium der verschiedenen Schreiber. Beim Textbuch fiel die Wahl neben Titel und Beginn der „Vorrede“ auf die vier Doppelseiten, auf denen die vier Partes beginnen. Damit sind zugleich auch das besagte Ende der „Vorrede“ und die jeweils zum Abschluss der Partes I–III in Gotha eingefügten „Choräle der Christlichen Kirche“ abgebildet. Eine qualitativ hochwertige vollständige Faksimilierung des Drucks oder zumindest der einführenden Textteile wäre hier wohl die sinnvollere Lösung gewesen.

(Juli 2012)

Hansjörg Drauschke

*JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Kammermusik. Band 9: Sonaten für Klavier und Violoncello Nr. 1 e-Moll opus 38, Nr. 2 F-Dur opus 99 und Sonaten für Klarinette (oder Viola) und Klavier Nr. 1 f-Moll opus 120, 1, Nr. 2 Es-Dur opus 120, 2. Hrsg. von Egon VOSS und Johannes BEHR. München: G. Henle Verlag 2010. XXXIII, 185 S.*

Die Brahms-Gesamtausgabe legt mit die-

sem Band aus der Serie II (Kammermusik) den ersten aus der Gruppe der Werke mit Klavier vor und vereint darin die zwei Sonaten für Violoncello und Klavier op. 38 und 99 und für Klarinette (oder Viola) und Klavier op. 120, Nr. 1 und 2.

Wiederum besticht der Band durch ein klares Druckbild, einen engen (und damit für den Käufer sparsamen), aber immer gut lesbaren Notensatz und eine klare Gliederung. Dass hierbei die Teilung des Kritischen Berichts in „Die Quellen“ und „Zur Edition“ beibehalten wurde, dürfte eine Grundsatzentscheidung sein. Die Rezensentin hätte es bei der Benutzung angenehmer empfunden, wenn jeweils pro Werk die Angaben zu den Quellen und zur Edition aufeinander folgten. (Eine andere Bemerkung zur Beibehaltung von Prinzipien sei erlaubt: Wenn in der Einleitung der letzte Abschnitt die Überschrift „Frühe Rezeption“ trägt, wundert man sich, wenn bei den Klarinettensonaten noch die kompositorische Rezeption bis 1950 und sogar die Orchesterfassung von Luciano Berio aus dem Jahr 1986 behandelt ist – auch wenn die Informationen selbstverständlich sehr erwünscht sind.)

Die Edition der Sonaten basiert (wie immer bei der Brahms-Ausgabe) auf der umfassenden Kenntnis aller Quellen – sowohl bezüglich der biografischen Dokumente als auch der Zeugen zur Musik –, aber auch der Sekundärliteratur, so dass der Leser in der Einleitung den aktuellen Forschungsstand zu Entstehung, Drucklegung und Rezeption zusammengefasst und kritisch diskutiert vorfindet. Dass es hierbei zu gelegentlichen Doppelungen mit dem Abschnitt „Quellengeschichte“ im Kritischen Bericht kommt, war vermutlich kaum vermeidbar. Bei den musikalischen Quellen wird denn auch in der Übersicht der erschlossenen Quellen eine Vollständigkeit erreicht, die weit über die Angaben des Brahms-Werkverzeichnisses von Margit L. McCorkle hinausgeht. Die Quellenbewertung wird abschließend in einem Stemma dargestellt, das mit Hilfe einer Zeitleiste strukturiert ist und so biografische und quellenkundliche Ergebnisse zusammenfasst.