

dig mit Adornos Materialästhetik kollidieren). Dabei tritt hier wie auch in Tischers Aufsatz die Tendenz hervor, dass dort, wo Beispiele aus Jazz und Rock einem positiven Begriff der Avantgarde nun mit zugerechnet werden können, das Avantgarde-Konzept für den Bereich der „Konzertmusik“ unhinterfragt bleibt – Komponisten wie Malcolm Arnold oder Samuel Barber bleiben die eigentlichen Exoten der Musikhistoriografie.

Von besonderem Interesse ist sicherlich der abschließende Essay Hermann Danusers, der ein „Update“ seiner als Standardwerk etablierten Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts entwirft: Eine noch stärkere Abgrenzung von Adornos „manichäischem“ (S. 211) Konzept der Neuen Musik und die konsequentere Einwebung der Geschichte der musikalischen Interpretation werden dabei als Desiderata historischer Forschung benannt. Im Blick auf die Gegenwart plädiert Danuser dagegen für einen auf das Moment der Ableitbarkeit aus der Moderne zentrierten Begriff der Postmoderne. Auszuschließen wären davon Komponisten wie Penderecki, deren „Werke nicht wie Musik des ausgehenden 20. oder beginnenden 21. Jahrhunderts klingen, sondern so, als wären sie wiedergeboren aus vergangener Zeit. Die radikale Negation der Moderne sollten wir, denke ich, nicht mehr ‚Postmoderne‘ nennen“ (S. 207). Es ist jedoch unklar, nach welchen Kriterien zu entscheiden wäre, wie Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts denn zu klingen hat (wenn das Kriterium, alle ebendort erklingende Musik zur Beantwortung dieser Frage für relevant zu halten, nicht gelten soll). Und zweitens ist unklar, was eine „nicht mehr“ postmoderne Komposition stattdessen sein soll; Kompositionen, auf die dieses Urteil zutrifft, erscheinen dann zugleich zu wenig modern für die Postmoderne und zu postmodern für die Moderne.

Der Band dokumentiert auf durchgängig hohem Niveau eine Gegenwartsfrage, in der notwendig noch unklar bleiben muss, ob der hervorgekehrte Pluralismus auch historiografisch das Ende der „grand narratives“ markiert oder in der Summe eine zwar geweitete, aber dennoch einheitliche Perspektive auf die

Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts wieder erkennbar werden könnte.

(Juni 2012)

Julian Caskel

[JOHANN JACOB] FROBERGER: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke VI.1 und VI.2: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung. Neue Quellen, neue Lesarten, neue Werke (Teil 1 und Teil 2). Urtext. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2010. Teil 1: XXVI, 60 S., Teil 2: X, 126 S.*

Seit dem Erscheinen des ersten Bandes der vorliegenden Gesamtausgabe im Jahr 1993 hat die Präsenz von Johann Jacob Frobergers (1617–1667) Werken im Musikleben und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen stetig zugenommen. Das mag auch durch den nun vereinfachten Zugang zu den überlieferten Notentexten ausgelöst worden sein, die bislang lediglich in der alten, vor über einhundert Jahren begonnenen wissenschaftlichen Ausgabe von Guido Adler (1855–1941) und in der praktischen Edition von Howard Schott greifbar waren. Inzwischen hat sich das Bewusstsein etabliert, dass Frobergers Bedeutung für die Tastenmusik des 17. Jahrhunderts durchaus mit jener Jan Pieterszoon Sweelincks vergleichbar ist. Die im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg von Siegbert Rampe herausgegebene, zweisprachig (deutsch/englisch) angelegte *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* enthält pro Band neben dem Kritischen Bericht ein ausführliches Vorwort mit Kapiteln zu Umfang und Gliederung der Neuedition, zur Editionstechnik und Aufführungspraxis. Ebenso werden Hinweise zu zeitgenössischen Instrumenten, zur Ornamentik und zur Biografie Frobergers gegeben. Die beiden Bände VI.1 und VI.2, *Neue Quellen, neue Lesarten, neue Werke*, bilden eine inhaltliche Einheit: Sie enthalten den Notentext der zweifellos von Autographen abstammenden anonymen Abschrift des 17. Jahrhunderts, die erst 2001 aus Kiew in die Berliner Singakademie zurückkehrte – und somit in den ersten beiden

Bänden nicht berücksichtigt werden konnte –, sowie weitere Neufunde von Handschriften und Kompositionen. Neben sechs Toccaten und 18 Partiten – mit teils humorvollen Titeln wie z. B. *Der Naseweise Orgelprobierer* FbWV 655 oder *Der Clavier Trompler* FbWV 656 – finden sich Lamentationen und fünf Präludien fremder Komponisten. Toccaten und polyphone Kompositionen richten sich gleichermaßen an Saitenklaviere und Orgeln, während die Partiten aus gattungsspezifischen Gründen den Saitenklavieren, allenfalls Haus- oder Kabinettorgeln – insbesondere dem Orgelregal – vorbehalten blieben. Der Herausgeber bedauert, dass ein 2006 bei Sotheby's in London versteigertes, bis dahin vollkommen unbekanntes viertes Autograph Frobergers in anonymen Privatbesitz überging und selbst für die Gesamtausgabe nicht zur Verfügung stand, von dem aber hier immerhin das Inhaltsverzeichnis publiziert werden konnte. Dass dieses auch etliche unbekannte Werke – Fantasien, Capricen, Partiten, Tombeaus – aufführt, lässt den bedauerlichen, wenn auch glücklicherweise nicht endgültigen Verlust umso schwerer wiegen. Offensichtlich erstellte Froberger bei Ausfertigung jeder neuen Abschrift Textvarianten, so dass vor allem bei seinen Partiten bis zu acht verschiedene Fassungen eines einzigen Werkes existieren. Um dem Nutzer zu überlassen, welche Lesart er für authentisch erachtet, liefert der groß gestochene Haupttext im Notenteil die Lesarten der neuen Quellen und ihrer Varianten; jene von Sekundärquellen nach autographischer Vorlage werden synoptisch oder als Fußnoten wiedergegeben. Der Kritische Bericht gibt außer über „offenkundige Fehler“ und einige Textvarianten von untergeordneter Bedeutung über Fundorte, Notationsart (Partiturnotation auf zwei Systemen oder Tabulaturchrift), Schlüsselung (bei Partiturnotation), Partitenordnung, Originaltitel, Taktvorzeichnung, Taktstrichordnung und Schreibervermerke Auskunft. Die Bände enthalten auch einige aufschlussreiche Faksimiles von Autographen, Abschriften, der Hamburger Organistenchronik und der Ornamentiktabelle von Gottlieb Muffat. Teilweise vergnüglich lesen

sich die vollständig wiedergegebenen Beischriften, die mitunter in wahren Abenteuergeschichten illustrieren, wie einzelne Werke „zu verstehen sind“.

(Januar 2012)

Dominik Axtmann

*HYACINTHE JADIN: Les Quatuors à Cordes. Hrsg. von Philippe OBOUSSIER. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles 2010. LXIII, 243 S., Abb.*

Dass den Streichquartetten des jung verstorbenen Hyacinthe Jadin gattungsgeschichtlich eine besondere Rolle zukommt, weil sie eines der wenigen Beispiele für die zeitgenössische kompositorische Rezeption des Wiener und zumal des Haydn'schen Quartettstils in Frankreich darstellen, darauf ist in den letzten Jahren mehrfach hingewiesen worden. Lagen bislang nur die Quartette op. 1,3 und op. 2,1 in Neueditionen vor, so lässt sich mit der vorliegenden Edition sämtlicher zwölf Quartette (in vier Opera zu je drei Werken) diese These nun auf breiterer Basis überprüfen. Tatsächlich fügen sich auch die bislang unveröffentlichten und nur schwer zugänglichen Quartette (vor allem op. 3, von dessen Druck nur ein einziges Exemplar nachgewiesen ist) in das etablierte Bild, differenzieren es aber gleichzeitig auch: Der Maßstab Haydn, schon durch die Widmung von op. 1 beglaubigt, gilt uneingeschränkt. Er schlägt sich in einer Satztechnik nieder, der es einerseits erkennbar um die Beteiligung aller Stimmen in der Präsentation und Entwicklung der musikalischen Substanz zu tun ist, die aber andererseits besonders in op. 1 und op. 4 die Mittelstimmen gegenüber den Außenstimmen vernachlässigt. Ohnehin scheinen die beiden mittleren Opera – und hier insbesondere die beiden Werke in a-Moll (op. 3,3) und h-Moll (op. 2,2) – die gewichtigeren zu sein.

Die Edition profitiert von der langjährigen Beschäftigung des Herausgebers Philippe Oboussier mit dem Gegenstand. Sein umfangreiches Vorwort, das außer auf seine unpublizierte Dissertation auch auf andernorts bereits Veröffentlichtes zurückgreift, hätte aller-