

die „Sensibilität für das Gesagte im Sinne einer verbal-musikalischen Inszenierung [...] mit strategischer Intention“ zeige. Semantische Kernpunkte würden in Performanz überführt. Das Liedkorpus müsse als „Teil einer komplexen kulturellen Erscheinung, als an einem weitreichenden Diskurs partizipierend“, eine soziale und mentale Welt mit hervorbringend, angesehen werden. Nils Grosch untersucht das deutschsprachige Lied als Produkt eines „komplexen, marktgesteuerten Mediensystems“ und, nach einer Formulierung Luhmanns, als „Lern- und Orientierungsfaktor in Liebesangelegenheiten“ (S. 242). Michael Fischer nimmt sich der Kontrafakturpraxis am Beispiel von Heinrich Knausts „Gassenhawer“ von 1571 an, unter Verneinung der älteren These, wonach die Kontrafakturen Gegenlieder zu weltlichen Vorlagen seien. Alexandra Ziane beschäftigt sich mit dem gewöhnlich von der Musikwissenschaft übersehenen geistlichen Repertoire außerhalb der Liturgie in italienischer Sprache in Rom um 1600. So gelingt es ihr, das bekannte Bild Guido Renis „Himmlische und irdische Liebe“ aus Genua anders zu deuten. Die Verbindung von Andrea Bembos „Produzioni armoniche“ und den „Asoloner Gesprächen“ von Pietro Bembo interessiert Melanie Unselde vor allem als Frage des Umgangs mit einer problematischen Quelle, wobei sie sich für „Kontextualisierung verstanden als Denkraum“ einsetzt (S. 315). Andreas Waczkat macht auf Gelegenheitsdichtungen, nämlich Begräbnismusiken und Hochzeitsmusik, aufmerksam, die aus musikwissenschaftlicher Sicht kaum untersucht worden seien, und dies, obwohl sie einen „kommunikativ-informierenden“ Aspekt aufwiesen und eine „öffentliche virtuelle Wertebasis“ dargestellt hätten (S. 343). Stefan Hanheide untersucht kriegs- und friedensbezogene Musik bis um 1650, insbesondere die musikalischen Friedensgesänge von Sigmund Theophil Staden. Damit sind nur einige der enthaltenen Aufsätze angesprochen. Der abschließende,

resümierende Text von Dietrich Helms erinnert an die Einschätzung von Norbert Elias, wonach die Fähigkeit von Individuen, ihre Individualität zu reflektieren, nicht vor der Renaissance anzusetzen sei. Die Geschichte der Repräsentation von Liebe in der Musik aber zeige, dass diese Annahme modifiziert werden müsse. Schon die ältesten musikalischen Quellen zeigten die beiden Themenfelder auf. Doch das Studium ihres Verhältnisses zueinander habe erst begonnen. Dies führe zu Fragen des Verstehens dessen, was Musik sei, wie sie funktioniere und wie sie wahrgenommen werde. Insgesamt verweist der Tagungsband somit auf entscheidende neue Forschungsperspektiven, die nicht auf die frühe Neuzeit beschränkt sein werden und die, wie von der Herausgeberin angedeutet, unter anderem als „Musiktheater als Bühne des Liebesdiskurses“ oder „Liebe in der Musik der Massenmedien“ thematisch gefasst werden können (S. 21).

(Mai 2016)

Saskia Maria Woyke

*BERNHARD MOOSBAUER: Johann Sebastian Bach. Sonaten und Partiten für Violine solo. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2015. 209 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)*

Die „Bärenreiter Werkeinführungen“ gehören nicht zu den Ladenhütern der musikwissenschaftlichen Literatur. Handlich und nicht allzu teuer, finden sie sich in fast jeder auch kleineren Bibliothek und sind bei Studenten und Dozenten zur Einführung ins musikwissenschaftliche Arbeiten gleichermaßen geschätzt. Allein zum Werk Bachs liegen mit der hier anzuzeigenden Schrift inzwischen elf Bände vor, mit den Gipfelpunkten zum Kantatenwerk und zum *Wohltemperierten Klavier*, beide vorgelegt vom unvergessenen Alfred Dürr. Dessen überragende Fähigkeit, historische Zusammenhänge und auch komplexe Sachverhalte stets in verständlicher Sprache zu formulie-

ren und so auch durchgehend ein Publikum von interessierten Laien anzusprechen, hat Maßstäbe gesetzt und auch diese Buchreihe entscheidend etabliert.

Bernhard Moosbauers Arbeit zu den Sonaten und Partiten für Violine solo fügt sich ein in diese von Dürr mitbegründete Tradition. Am Anfang stehen Ausführungen zu Formen solistischen Musizierens im 17. Jahrhundert allgemein sowie zum persönlichen und künstlerischen Umfeld Bachs Anfang des 18. Jahrhunderts. Beides ist zur Erhellung der Umstände, in denen die Werke entstanden sind, nützlich und interessant, jedoch andererseits – wie zu erwarten – nicht restlos geeignet, den einmaligen Wurf zu erklären, der dann mit der Komposition der „Sei Solo“ gelingt. Unter durchgehendem Bezug auf die laufende Forschung behandelt der Autor im Folgenden Datierungsansätze und diskutiert den möglichen Verwendungszweck und Adressaten der Stücke. Die eigentliche Werkbesprechung beginnt mit einer genauen Sicht auf die Gesamtanlage der Sammlung. Wie schon in den *Englischen* und *Französischen Suiten* und wahrscheinlich noch mehr in den Partiten für Klavier ist eine der Gipfelleistungen des Bach'schen Œuvres mit Sicherheit in der Gesamtschau zyklisch angelegter Werke zu sehen. Wie alles miteinander in planvoller Beziehung steht, wird von Moosbauer sorgfältig und mit spürbarer Bewunderung herausgearbeitet. Auch wer (wie Alfred Dürr) kein Freund allzu intensiver Zahlen- und Proportionenspielerien in Bachs Werk ist, kann sich den klugen und durchweg überzeugenden Ausführungen des Autors zu den Proportionen innerhalb der Sammlung (S. 54f.) nicht verschließen. Unter der Zwischenüberschrift „Aspekte des Enzyklopädischen“ folgen Ausführungen zum Formenspektrum, zu Musizierweisen und Violintechnik sowie zum Verhältnis von Ein- und Mehrstimmigkeit.

Die darauf folgenden Einzelbesprechungen der Werke und Sätze machen etwa zwei Drittel des Buches aus und sind kaum zur

fortlaufenden Lektüre, sondern vielmehr zur punktuellen Information bestimmt. Moosbauer bespricht nicht Werk für Werk, sondern jeweils die Gruppe der Sonaten und Partiten als Ganzes – eine Grundsatzentscheidung, der man folgen muss, wenn man Freude an diesem Buch haben will. Die Freude des Rezensenten daran hielt sich – das sei eingestanden – eher in Grenzen, denn das ständige Springen von Werk zu Werk, von Satz zu Satz ist nicht jedermanns Sache und erschwert nach seiner Meinung den schnellen und erhellenden Zugang zum Einzelwerk, den der Benutzer des Buches doch als Allererstes erwarten darf. So jedenfalls liest man zu den Sonaten nacheinander Ausführungen zu den Kopfsätzen, den Fugen, den langsamen Sätzen und den Schlusssätzen, zunächst grundsätzlich, dann – dieser Reihung erneut folgend – in Einzelbetrachtungen. Noch weniger überzeugend erscheint mir dieses Vorgehen bei der freieren Form der Partita. Hier verliert man bisweilen fast aus dem Auge, welcher Satz sich überhaupt in welchem Werk befindet. Moosbauer formuliert es eigentlich selbst: „Im Gegensatz zu den Sonaten ist die variable Anlage der Partiten augenfällig, schon äußerlich sichtbar an der kontinuierlichen Zunahme der Satzzahl“ (S. 124). Eben! Wäre da nicht der umgekehrte Weg der bessere gewesen? Erst die Besprechung des Einzelwerks und dann das detaillierte Herausarbeiten der Zusammenhänge von Werk, Zyklus und Sammlung? In jedem Fall hätte die hier gewählte Form der Darstellung besser (oder genauer gesagt: überhaupt) begründet werden müssen. Dies ist der einzige grundsätzliche, freilich gewichtige Einwand, der gegen Moosbauers Buch vorzubringen ist. Die Analysen selbst zeichnen sich durch Scharfsinn und Akribie aus; auch ist ihnen anzumerken, dass der Verfasser über reiche praktische Erfahrung verfügt / verfügen muss – leider findet sich an keiner Stelle ein Wort über den Autor. Das *varietas*-Prinzip der Sammlung wird unter der schönen Überschrift „Eine Symbiose

von Vielfalt und Konzentration“ im Fazit noch einmal gebündelt gewürdigt. Auch das Durcharbeiten der – leider nachgereichten – Anmerkungen lohnt sich, denn mit Staunen stellt man fest, dass der Autor die ganz gewiss unbegründeten Echtheitszweifel am Konzertsatz in D-Dur BWV 1045 teilt. Dass wiederum die Echtheit der Klavierbearbeitungen BWV 964 und 968 (nach den Solowerken BWV 1003 und 1005) lange in Zweifel gezogen worden ist, wird dagegen nicht erwähnt. Aber das nur am Rande. Festzuhalten bleibt, dass sich in diesem Buch sehr viel Kluges und Gehaltvolles versammelt findet. Wer die oben kritisch diskutierte Dispositionsentscheidung des Autors akzeptiert oder gar begrüßt, wird von einer überaus gelungenen Studie sprechen.

(Juni 2016)

Ulrich Bartels

*DIANA BLICHMANN: Die Macht der Oper – Oper für die Mächtigen: Römische und venezianische Opernfassungen von Dramen Pietro Metastasio bis 1730. Mainz: Are Musik Verlag 2012. 547 S., Abb., CD. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 20.)*

Es handelt sich um eine Fallstudie zu nacheinander und parallel erfolgten Inszenierungen der frühen Opern Pietro Metastasio in Rom und Venedig – *Catone in Utica*, *Semiramide riconosciuta* und *Artaserse* – zwischen 1728 und 1730, wobei *Didone abbandonata*, *Ezio*, *Siroe re di Persia* und *Alessandro nell'Indie* mit beachtet werden. Untersuchungen zur italienischen Opera seria, vor allem solche, die über Vergleiche von Librettotexten hinausgehen, sind noch immer rar, und dies trotz einer zunehmenden Anzahl von weltweiten und durchaus qualitätvollen Wiederaufführungen, also einer zunehmenden Bekanntheit des Repertoires. Wer sich mit dem Thema beschäftigt, weiß, welcher Vorarbeit das Auffinden von an die Inszenierungen anschließenden Par-

titurhandschriften, noch dazu solche von Aufführungsserien, bedarf. Umso erfreulicher ist es, dass die Autorin gerade zu den in der Literatur als entscheidend bezeichneten Jahren und Zentren der Operngeschichte entsprechende Primärquellen zugrunde legen kann. Libretti, Briefe, Berichte, Zahlungsbücher und Bilanzen werden mit einbezogen. Den Ansatz beschreibt sie als „wirklich interdisziplinär“, da die „Drammi per musica“ auch in ihrem „historischen, politischen und kulturellen Kontext“ gezeigt würden (Vorwort). Ziel sei es, „ein relativ vollständiges Bild von den Aufführungspaaren“ (S. 12) zu vermitteln (was, soviel sei vorweggenommen, eingelöst wird). Die „geschmacksbedingte, politische, pädagogische und moralphilosophische Zweckorientierung“ solle aufgeschlüsselt werden (S. 3). Dabei wird gefragt, „wie die Kompositionen und Sängerkompetenzen zugunsten einer Metastasio-freundlichen Musikdramaturgie ausgenutzt wurden und ob, und vor allem wie die ideologische Intention der Opernvorstellung auch durch die Musik vermittelt wurde“ (S. 497). Entsprechend geht man von einem „Produktionsteam“ aus Librettisten, Sängerinnen, Sängern, Komponisten und Bühnenbildnern und einem „Netz“ von voneinander abhängigen Komponenten aus. Ein solcher Ansatz setzt das Überwinden einer durch die Dekadenzthese Italiens beeinflussten Sicht auf die Opera seria voraus, die von einem aufgrund anderer Tätigkeiten wie Glücksspiel, Dinners und Konversation von der Oper abgelenkten, höchstens bei virtuoson Kastratenarien hinschauenden und -hörenden Publikum sowie von schwierigen, eine folgerichtige musikalische und inhaltliche Konzeption verhindernden Sängern ausging.

Zu den wichtigsten Ergebnissen der Arbeit gehört dementsprechend der überzeugende Nachweis der eingangs formulierten These, dass „die römischen und venezianischen Inszenierungen von den Künstlern geplant wurden und deshalb als rational erfass-