

eine eingehende Untersuchung des Frömmigkeitskontexts, in dem die Werke entstanden sind. Gero verweist zwar etwa immer wieder auf insbesondere ikonographische Zusammenhänge – die Reproduktionen der Bildtafeln von Anton II. Wierix im Anhang sind sehr anschaulich –, die Studie verbleibt aber an den Stellen an der Oberfläche, wo eine tiefgreifende Analyse auch Aufschluss über die Verwurzelung der Vokalwerke Buxtehudes in der Frömmigkeitsgeschichte seiner Zeit geben könnte. Verwunderlich ist ferner, dass Gero für ihre kompositionstheoretischen Überlegungen offenbar scharf zwischen kontrapunktischer und „vertikaler“ Schreibweise unterscheidet – und sich nicht scheut, zwischen diesen im 17. Jahrhundert wie im vorangehenden Jahrhundert untrennbaren Perspektiven einen Gegensatz zu konstruieren (so auf S. 145). Eine Näherung über Aspekte modellbasierten Komponierens wäre dem Werk angemessener gewesen und sicherlich historisch legitimer als die von der Verfasserin gelegentlich herangezogene Funktionstheorie – die etwa bei der Erarbeitung der Chaconne-Formen (z. B. S. 257) ein einfaches Modell wie die Quintfallsequenz verstellt. Hin und wieder stolpert die Verfasserin über die von ihr selbst ausgelegten hermeneutischen Fallen – oder verstrickt sich in apologetischen Sätzen, die direkt einem anderen Jahrhundert entsprungen zu sein scheinen, so auf Seite 286: „Solch eine elegante Struktur des Werkes, eine besondere Klangfarbe seines instrumentalen Ensembles und eine auserlesene Textvertonung lassen es zu den Meisterwerken zählen.“ (Dass die Autorin konsequent die schon seit einiger Zeit ungebräuchliche Form des Vornamens „Dietrich“ anstelle des verbürgten „Dieterich“ nutzt, ist symptomatisch zu nennen.)

Insgesamt ist die Lektüre des Buchs durchaus anregend angesichts der vielen (wenn gleich vielfach offengebliebenen) Ansätze der Verfasserin. Zu fragen ist auch nach der Lektüre des eindrucksvollen Kompendiums, ob das Schaffen Buxtehudes tatsächlich einen

Paradigmenwechsel im musikalischen Denken, in der Gestaltung der Form und in der Verselbständigung der Musik darstellt, wie die Autorin konzediert – auch gemessen am umfangreichen Schaffen seiner Zeitgenossen, die (wie etwa Johann Philipp Förtsch, Kaspar Förster oder Johann Nicolaus Hanff) ja weiterhin von der Forschung bislang nur sehr stiefmütterlich behandelt werden. Die ausführliche Auseinandersetzung mit dem protestantischen Repertoire des 17. Jahrhunderts und seinem kulturhistorischen Umfeld bleibt ein Desiderat, vor allem angesichts der Fülle an wiederentdecktem und inzwischen erschlossenem Quellenmaterial insbesondere aus dem deutsch-dänischen Grenzgebiet.

(Januar 2018)

Birger Petersen

*PETER WOLLNY: Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts. Beeskow: ortus musikverlag 2016. VII, 507 S., Abb., Nbsp., Tab. (Forum Mitteldeutsche Barockmusik. Band 5.)*

„Bis heute steht die Erschließung und Bewertung großer Teile des überlieferten musikalischen und archivalischen Quellenmaterials noch aus.“ (S. 13.) Diese Feststellung bildet für Peter Wollny die Grundlage für eine Darstellung der protestantischen Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dem genannten Umstand ist auch die Tatsache geschuldet, dass die Zeit zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach noch immer nur in Ansätzen erforscht ist, obwohl sich gerade in dieser Zeit große stilistische Wandlungen vollziehen. Den Ausgangspunkt bildet dabei laut Wollny die Jahrhundertmitte, da sich das Musikleben nach dem Dreißigjährigen Krieg neu formierte und das Anknüpfen an Italien wiederbelebt wurde (S. 32ff.). Die dem Anhang beigegebene Tabelle gibt einen anschaulichen Überblick über die Drucküberlieferung der protestantischen Kirchenmusik zwischen 1600

und 1670. Für die zweite Jahrhunderthälfte herrsche laut Wollny jedoch die handschriftliche Überlieferung vor. In logischer Konsequenz bildet die Quellenerschließung einen gewichtigen Teil der Arbeit. In Kapitel II unternimmt Wollny daher eine eingehende Untersuchung der relevanten handschriftlichen Sammlungen. So beschreibt er etwa die Herkunft und Zusammensetzung der bislang kaum ausgewerteten Quellen der Sammlung Kassel (S. 44ff.). Anhand der Klärung von Schreiber- und Provenienzfragen erhellt sich nicht nur die Zusammensetzung der Sammlungen, sondern auch die Verbreitung des Repertoires. Neue philologische Erkenntnisse für die Sammlung Düben etwa lassen erkennen, wie moderne italienische Quellen nach Schweden gelangt sind. In kleineren mitteldeutschen Inventaren hingegen zeigt sich, wie konservativ die ländlicheren Gegenden mitunter lange Zeit noch geprägt waren. Auch mit der Sammlung Grimma beschäftigt sich Wollny eingehend, rekonstruiert die Entstehungsgeschichte und weist Quellen aus der Amtszeit Tobias Petermanns nach, deren Existenz bisher nicht angenommen wurde. Die Auswertung der verschiedenen Sammlungen und die Identifizierung von Repertoireanteilen aus Leipzig ermöglichen es Wollny, im letzten Teilkapitel ein Leipziger Repertoire zu rekonstruieren, das anhand der bloßen Leipziger Nachlassverzeichnisse bisher nicht abzulesen war (S. 149ff.).

In den sich daran anschließenden Kapiteln zeichnet Wollny die Stationen stilistischer Wandlungen nach, die er vor allem anhand von Rezeptionsphänomenen fasst. Noch um die Jahrhundertmitte war Venedig das musikalische Zentrum, dem es nachzueifern galt. Neben Schütz ist für Wollny vor allem Johann Rosenmüller die Hauptperson eines solchen Rezeptionswegs. Auch hier bietet die Erschließung neuer Quellen eine erneute Bewertung des kompositorischen Schaffens (S. 166ff.). Entsprechend zeigt Wollny, dass auch die frühen, deutschsprachigen Werke Rosenmüllers bereits neue Klangideale ver-

folgten. Anhand der neuen philologischen Erkenntnisse sind auch Anhaltspunkte zur Datierung gegeben. Vor allem jene Werke, die zeitlich nach der Italienreise Rosenmüllers anzusetzen sind, zeigen einen revidierten Stil, der Refrainformen und eine gesteigerte Textausdeutung aufgriff. Auch gezielte Bezüge zu Claudio Monteverdi lassen sich fassen, wobei Wollny dem Komponisten ein Werk neu zuordnet. Gleichzeitig verfolgte Rosenmüller auch kontrapunktische Ambitionen und führte damit ein Anliegen von Schütz fort, wie Wollny anhand der Darstellung einer Papierspende durch Schütz konstatiert.

Ab etwa 1655 verschob sich die Aufmerksamkeit nach Rom. Wollny verfolgt die Rezeption des neuen Vorbilds zunächst über Imitationen der Werke Giacomo Carissimis durch seine Schüler Vincenzo Albrici und Giuseppe Peranda in Dresden. Das Aufgreifen courantischer Rhythmen zeigt sich dann aber vor allem im Schaffen Johann Ernst Eulenhaupts, dessen biographische Daten Wollny neu ermittelt, und in demjenigen von Werner Fabricius, in dem sich auch Ansätze zu Concerto- und Aria-Modellen finden lassen. Diese neue römische Form greift schließlich Sebastian Knüpfer auf. Wollny rekonstruiert auch hier anhand von Überlieferungssträngen eine Chronologie der Werke. Die Orientierung am alten polyphonen Stil, die auch Knüpfers späte Werke prägt, zeigt sich in Dresden wiederum an der Rezeption der Werke Giovanni Pierluigi da Palestrinas in Form von häufigen Aufführungen seiner Kompositionen oder etwa in Johann Theiles vokalpolyphon gestalteten Werken (S. 313ff.).

Der letzte Teil der Arbeit ist dem Phänomen der Parodie gewidmet – einem Verfahren, das nach wie vor durch den Bezug zu kompositorischen Autoritäten eigene Werke rechtfertigte und die Übernahme neuer Stile ermöglichte. Die Orientierung an Italien zeigt Wollny beginnend bei Schütz und Rosenmüller in Monteverdi- oder Alessandro-Grandi-Parodien. Kaspar Förster greift über

eine Parodie die römischen Dialoge nach Art Carissimis auf, und Christian Ritter rezipiert anhand einer Bearbeitung die Concerto-Aria-Kantate Albricis. Eine neue Einfluss-sphäre bot sich um 1670 mit der römischen Solo-Motette samt Rezitativ und Arie. Die Bedeutung der Werke des führenden Vertreters Bonifazio Graziani für die deutsche Kirchenmusik hebt Wollny erstmals hervor und weist Bearbeitungen seiner Werke etwa durch Alessandro Poglietti, Johann Philipp Krieger und Dieterich Buxtehude nach. Die Errungenschaften der Solo-Motette wurden laut Wollny auf diese Weise auf das instrumental begleitete beziehungsweise mehrstimmige Konzert übertragen und bildeten zudem die Voraussetzung für die deutsche Kantate (S. 380ff.).

In der großangelegten Studie schildert Wollny nicht nur die Grundlagen und Bedingungen für die Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik ab der Mitte des 17. Jahrhunderts, sondern auch deren Stationen in der Überlieferung. Als übergreifendes Merkmal der vielschichtigen Musik dieser Zeit konstatiert er eine stete Verknüpfung neuer Stilelemente mit dem fortwährend gültigen und als kompositorische Qualität verstandenen Kontrapunkt. Im Mittelpunkt stehen dabei Überlieferungs- und Rezeptionsphänomene, die auf die Übernahme von Gattungsmodellen (etwa das der Concerto-Aria-Kantate) aus dem italienischen Raum verweisen und nach der Jahrhundertmitte den Wechsel der Aufmerksamkeit nach Rom vollziehen. Die gewichtigste Errungenschaft der Arbeit liegt in der umfangreichen Erschließung und Neubewertung der für den besprochenen historischen Zeitraum relevanten, verstreuten Quellen, die die Untersuchung solcher Rezeptionsphänomene erst ermöglichen. In philologischer Detailarbeit und mit unbeirrtem Spürsinn hat Wollny zahlreiche Verbindungslinien und Vermittlungswege von musikalischen Repertoires und deren Entstehung herausgearbeitet, Autorschaften geklärt und Bearbeitungen eru-

iert. Hierzu gehört auch die Ermittlung bisher unbekannter biographischer Daten, die Rekonstruktion von Kompositionsanlässen und das Zusammentragen von Anhaltspunkten zur Datierung etlicher Werke. Für all jene, die sich in Zukunft mit der protestantischen Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beschäftigen, stellt Wollnys Studie daher eine unerlässliche Grundlage dar, die an vielen Stellen auf weitere höchst relevante Forschungsfelder verweist.

(Dezember 2017)

Juliane Pöche

*Die G. F. Händel zugeschriebenen Kompositionen, 1700–1800 (HWV Anh. B). Deutsch-englisch. Hrsg. von Hans Joachim MARX und Steffen VOSS. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2017. 510 S., Abb., Nbsp., Tab.*

„Mit dem Erscheinen des Werkverzeichnisses tritt die Händelforschung aus dem Stadium einer Geheimwissenschaft heraus.“ So kommentierte Hans-Joachim Schulze 1985 während des Händel-Symposiums in Halle (Saale) die damalige Situation und würdigte zugleich die Leistung von Bernd Baselt, der das Händel-Werkverzeichnis (HWV) in den 1970er und 80er Jahren unter heute kaum noch vorstellbaren (DDR-)Bedingungen erarbeitet hatte. Im Anschluss an das HWV hatte Baselt drei Anhänge geplant, von denen er selbst – bedingt durch seinen frühen Tod – nur noch den ersten mit den Pasticci und Opernfragmenten fertigstellen konnte. Hier setzen Hans Joachim Marx und Steffen Voss an, deren Forschungsprojekt „G. F. Händel – Kompositionen zweifelhafter Echtheit“ von 1999 bis 2003 durch die DFG gefördert wurde. Die ersten vier Teile (von insgesamt sechs) wurden bereits in den Bänden 11 (2006) bis 14 (2012) der *Göttinger Händel-Beiträge* publiziert; dazu kamen einzelne Aufsätze in Zeitschriften und Konferenzberichten. In dem hier vorgelegten, das Projekt abschlie-