

wird das „Bild von Wiederholung als ein bloßes technisch-strukturelles Mittel“ differenziert und erweitert um die „Darstellung bestimmter historischer Situationen und ästhetischer Positionen, in denen das Element der Wiederholung die kompositorische Arbeit entscheidend – ob nun in negativer oder positiver Konnotation – beeinflusst hat“. (S. 457)

Das letzte Kapitel leistet eine „systematische Erfassung der Strategien und strukturellen Typen der Wiederholung“ (S. 501). Im abschließenden Ausblick widmet sich Götte dem „Komplex der Wiederholung aus der Perspektive der Wahrnehmung und der Rezeption“ (S. 521), die er ansonsten ausklammern musste, denn sie „würde eine komplett eigene Untersuchung erfordern“. (S. 521)

Der Untersuchungsgegenstand „Wiederholung“ gehört zu den Erscheinungsformen, die keinen Gegenpol besitzen – vergleichbar verhält es sich auch bei der „Kommunikation“ –, es leuchtet daher vollkommen ein, warum Götte eine primär deskriptive Arbeit anstelle einer thesenorientierten Untersuchung vorgelegt hat. Das im Zuge seiner eindrucksvollen Schrift plausibel nachgewiesene Fazit, nach der Wiederholung das mutmaßlich wichtigste Gestaltungsmittel (nicht ausschließlich) der Musik sei, nimmt man als bereicherndes Resümee mit, wissend, dass sich eine solche These aufgrund des fehlenden Gegenpols nicht „beweisen“ lässt.

Hervorzuheben ist im Übrigen Göttes angenehmer, nirgendwo „abgehoben“ anmutender Sprachduktus. – Die beiden folgenden Details schmälern den positiven Gesamteindruck in keiner Weise:

1. Aufgrund des für diese Untersuchung so zentralen, sogar titelbildenden Begriffs „Wiederholung“ hätte man dessen konsequente Verwendung in der Untersuchung erwartet, stattdessen stößt man wiederholt auf den eben nicht vollkommen deckungsgleichen Begriff „Repetition“, der als Synonym verwendet wird (S. 27, 29, 117 u. a. m.). Götte selbst beschreibt exakt den feinen Unterschied zwischen beiden Begriffen auf S. 31,

wo er Wiederholung als „die unmittelbare, aber auch entfernte Wiederkehr einer musikalischen Gestalt, stets im Bewusstsein ihrer zeitlichen Implikationen“ definiert. Hiervon unterscheidet er Repetition, die – „in einem höheren Allgemeinheitsgrad – die potentiell mehrfache Wiederkehr einer musikalischen Einheit“ bezeichnet.

2. Das 10. Kapitel wird anstelle von „Résumé“ konsequent „Résumé“ (sic) benannt, auch in den lebenden Kolumnentiteln.

In Analogie zu Paul Watzlawicks Axiom, Nicht-Kommunikation sei unmöglich, lässt sich nach dem Lesen von Göttes Referenzwerk konstatieren – ohne Zweifel hat es diesen Rang –: Nicht-Wiederholung ist unmöglich.

(November 2020)

Michael Töpel

#### NOTENEDITIONEN

JOHN JENKINS: *Fantasia-Suites: III*. Hrsg. von Andrew ASHBEE. London: Stainer and Bell 2019. XXXVII, 186 S. (*Musica Britannica*. Band 104.)

John Jenkins (1592–1678) gehörte zwischen 1623 und 1670 zu den herausragenden englischen Komponisten. Auch als Lauten- und Violenspieler war er hochgeachtet. Während seines 86-jährigen Lebens erlebte er turbulente gesellschaftliche Wandlungen, von der elisabethanischen Epoche über die blutigen Auseinandersetzungen des Bürgerkriegs, die Hinrichtung des Königs und die kurze Herrschaft Cromwells bis zur Restauration der Monarchie. Wie viele Musiker vertrieb der Bürgerkrieg Jenkins aus London. Er zog sich ins weit genug entfernte Norfolk im Osten Englands zurück und wirkte dort als Musiklehrer, Musizierpartner und Komponist in herrschaftlichen Häusern. Nach der Restauration von Charles II. 1660 wurde er Lautenist am Londoner Hof, zog es aber vor, seine letzten Lebensjahre im Haus von Lord

Dudley North und nach dessen Tod bei Sir Philip Wodehouse zu verbringen.

Jenkins wirkte zu einer Zeit, in der sich als Hauptform des häuslichen Musizierens in den 1720er Jahren die mehrstimmige Fantasia-Suite etablierte, in der ein Fantasia-Satz mit ein bis zwei Tänzen verbunden ist. Ihre Entstehung verdankt sich einem Ensemble, das unter dem Namen „Coprario's Musique“ zwischen 1617 und 1625 in Diensten von Charles, Prince von Wales, stand. Darin waren eine Reihe führender Musiker versammelt, unter ihnen die Komponisten Alfonso Ferrabosco, Orlando Gibbons, Thomas Lupo und John Coprario. Jenkins komponierte zwischen 1630 und 1670 fast 80 Fantasia-Suiten und damit seinerzeit die größte Zahl an Werken in diesem Genre. In früheren Bänden der *Musica Britannica* (Bde. xxvi, xxxix, lxx) sind seine vierstimmigen, sechsstimmigen und dreistimmigen Stücke ediert. Der vorliegende Band enthält zwei Gruppen von Suiten: zunächst 17 Suiten für Sopranvioline, Bassvioline und Orgel, die der Herausgeber Andrew Ashbee, ausgewiesener Experte für Jenkins und die Musik seiner Zeit, zu Jenkins' frühesten Kompositionen (zwischen 1630 und 1640) zählt. Eine eigene Gruppe bilden zwei Suiten, die zwischen 1645 und 1655 entstanden sind und sich durch einen virtuosen Streicherstil auszeichnen.

Ashbee führt in seiner konzentrierten Einleitung klare Indizien dafür an, dass Jenkins Coprarios Suiten genau kannte: In einem Orgelbuch für Sir Nicholas L'Estrange hat er für 16 Suiten die Orgelstimmen nachgetragen. Und er belegt, dass Jenkins eigene frühe Fantasia-Suiten, zwischen 1630 und 1640 komponiert, vermutlich in den Haushalten von Derham und L'Estrange gespielt wurden. Während Coprario und Lawes die Oberstimme (treble) für Violine schrieben, da sie über fähige Geiger am Hof verfügten, ließ Jenkins im Blick auf das Instrumentarium seiner Auftraggeber die Besetzung der Oberstimme offen. Über Jenkins' späteren Patron Dudley Lord North ist bekannt, dass er die Viol

(Diskantgambe) bevorzugte. Aus dem Besitz seiner Familie sind mehrere Manuskripte aus der Zeit zwischen 1650 und 1660 erhalten.

Sorgfältig arbeitet Ashbee die stilistische Einordnung von Jenkins' Komponierstil heraus, der sich in der frühen Gruppe gegenüber Coprarios Wechsel madrigalesker kurzer Abschnitte durch ausgedehnte fugierte und imitative Passagen, seltene lebendige Figuration und größere stilistische Einheitlichkeit unterscheidet. Es gehe auf einen Ratschlag von Sir Nicholas L'Estrange zurück, dass Jenkins alle Stufen der diatonischen Leiter als Grundtöne nutzt (S. xxvii). Von Sir Nicholas stammen auch Notizen, die für die Aufführungspraxis einiger *Airs* aufschlussreich sind, dass nämlich ihr Tempo zwischen Galliarde und Corante anzusiedeln sei: „slow measure, betwixt gaillard and coranto time“ (S. xxxiii). Spannend ist der Befund, dass die Orgel, auf der Jenkins' Werke im Hause L'Estrange gespielt wurden, heute als älteste Orgel des Kontinents in der St. Luke's Church in Smithfield, Virginia, USA, erhalten ist (S. xxxii).

Die beiden späteren Suiten werden in der Forschung mit Beispielen von William Lawes verglichen. Ashbee bestätigt dies einerseits, zeigt andererseits aber auch, dass sich ebenso gut auch mögliche umgekehrte Einflüsse belegen lassen. Als dritter Satz steht hier anstelle der Galliarde die modernere Courante. Beide gehören zu Jenkins' feinsten Stücken, mit einer großen Varietät an Stimmungen. Virtuose Divisionen für die wiederholten Satzteile sind kunstvoll in den Gesamttablauf integriert. In der Fantasia von Nr. 18 findet Ashbee eine der expressivsten Passagen bei Jenkins, mit weiten Sprüngen in der Treble-Stimme gegenüber verminderten Quinten im Bass. Die Datierung ergibt sich zweifelsfrei aus einem Notenbuch von Sir Nicholas L'Estrange, der 1655 starb. Vermutlich gelangten beide Suiten in einer Abschrift von Gustav Düben 1654 nach Schweden, wo sie heute in der Universitätsbibliothek Uppsala aufbewahrt werden. Anhand dieser im Internet gut zugänglichen Quellen kann man sich

von der Akkuratessse von Ausgabe und kritischem Bericht überzeugen. Gelegentliche Unterschiede in der Notierung lassen den Herausgeber vermuten, dass möglicherweise Achtelpaare punktiert gespielt wurden (S. xxxiii).

Jenkins war zweifelsohne einer der wichtigsten Komponisten der englischen Kammerfantasia, retrospektiv wurde er von Roger North als Neuerer und Reformier der Musik gelobt. In der Tat sind seine späteren Fantasie-Suiten von den älteren stilistisch um Welten entfernt. Eine Reihe von Quellen aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts belegen, dass Jenkins' Werke intensiv kopiert und musiziert wurden. Bedauerlicherweise sind bei den Beschreibungen der Sammelhandschriften Angaben zu anderen darin vertretenen Komponisten ausgespart, so dass Rückschlüsse auf belegbare Inspirationsquellen für den Komponisten, der nie geist ist, nicht möglich sind. In Zeiten von Corona und Brexit erinnert sein Komponistendasein daran, dass es immer noch schlimmer kommen kann. Er wirkte in einer turbulenten Zeit, in der viele, so Roger North, der Enkel von Jenkins Patron, es vorzogen, im Schutz der eigenen vier Wände zu musizieren, um nicht draußen Gefahr zu laufen, erschlagen zu werden: „The Fantazia manner held thro' the troubles [...] many chose rather to fiddle at home, than to go out, and be knockt on the head abroad.“ (Roger North on Music, hrsg. von John William, London 1959, S. 294).

(Oktober 2020)

Hartmut Möller

*JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 2 & 7: Les Indes galantes. Ballet héroïque en un prologue et quatre entrées. Livret de Louis FUZELIER. Hrsg. von Sylvie BOUISSOU. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LXXXVI, 449 S.*

*JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 16: Pigmalion. Acte de ballet. Livret de Sylvain Ballot de Sauvot.*

*Hrsg. von Nathalie BERTON-BLIVET. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XLVII, 84 S.*

*JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Serie IV. Band 18: Naïs. Opéra en un prologue et trois actes. Livret de Louis de Cahusac. Hrsg. von Pascal DENÉCHEAU. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. LXVI, 349 S.*

Im Rahmen der Opera omnia von Jean-Philippe Rameau erschienen 2018 und 2019 drei neue Ausgaben mit musikdramatischen Werken. Pascal Denécheau legt von der Oper *Naïs*, die Rameau mit dem Textdichter Louis de Cahusac schuf, eine erste kritische Edition vor. Der Komponist selbst hatte zu Lebzeiten auf eine Veröffentlichung seiner Oper verzichtet. Obwohl *Naïs* über eine weniger spektakuläre Aufführungsgeschichte verfügt – das Werk erlebte bis auf die Spielzeit 1749 an der Académie royale de musique lediglich kurz vor dem Ableben des Komponisten im September 1764 eine Wiederaufführung –, zeigt sich eine vielschichtige Überlieferungssituation. Neben der Aufführungspartitur der Inszenierungen von 1749 und 1764, die im Bibliothèque-Musée de l'Opéra in Paris liegt, existieren unterschiedliche Abschriften des Werkes. Wie auch im Fall von *Les Indes galantes* und *Pigmalion* wurde das Autograph nicht überliefert.

Denécheau konzentriert sich in seiner Edition von *Naïs* auf die Fassung der Uraufführung aus dem Jahr 1749, die er aus der Aufführungspartitur rekonstruiert. Diese Entscheidung ist absolut nachvollziehbar, handelte es sich doch bei der Wiederaufführung im September 1764 um eine Fassung, die musikalisches Material integriert, das aus anderen Bühnenwerken Rameaus stammt, aber auch Streichungen verschiedener Tänze und Kürzungen in einzelnen Passagen vornimmt. Diese Tatsachen sowie der historische Kontext und die Wichtigkeit des Anlasses – es handelt sich um eine Auftragskomposition anlässlich des Friedens von Aachen,