

ner Zuordnung zu Stilrichtungen oder Schulen gestaltet, sondern wollen jede Persönlichkeit aus ihrem eigenen Denken heraus begreifbar machen. Dazu skizziert Ender den künstlerischen Werdegang, erläutert ästhetische Positionen – teilweise auf Grundlage von zuvor geführten Interviews – und beschreibt einige wichtige Werke, von denen zwei pro Artikel auch mit Notenbeispiel vertreten sind. Er findet dabei zu einer Vermittlungsweise, die den musikalisch weniger geschulten Leser nicht überfordert, ohne auf eine angemessene Darstellung spezifisch musikalischer Sachverhalte zu verzichten. Statt ausführlicher Strukturanalysen werden individuelle Musikkonzepte vorgestellt, das Besondere der Werke konzis zusammengefasst und gelegentlich am prinzipiell auch hörbaren Detail erläutert.

Eine gewisse Distanz zum Gegenstand bleibt dabei erfreulicherweise stets gewahrt. Es geht Ender nicht darum, unbedingte Wertschätzung für den jeweils besprochenen Komponisten zu erheischen, sondern dessen Schaffen so transparent wie möglich zugänglich zu machen. Ansatzweise kritische Anmerkungen dienen dabei weniger der Bloßstellung als der Schärfung eines kompositorischen Profils. So wird mit Johannes Maria Stauds Eigenart, formale Einschnitte durch musikalische „Fähnchen“ (S. 88) überdeutlich zu markieren, zugleich ein wesentliches Strukturmerkmal seiner Musik benannt. Die Diskussion von Herbert Willis oft in Programmheften wiedergegebenen, in ihrer Selbstbezogenheit jedoch wenig für das klingende Werk relevanten Werkeinführungen macht abseits der leicht polemischen Note auch dessen Außenseiterrolle innerhalb der Neue Musik-Szene besser begreiflich.

Jedes Komponistenporträt wird durch ein bis zwei Fotos, Kurzbiographie, Bibliographie und Werkverzeichnis begleitet, weshalb sich die Publikation auch als Nachschlagewerk eignet. Über die Geschichte des Kompositionspreises der Erste Bank Austria, welcher alljährlich im Rahmen des Festivals Wien Modern verliehen wird, informiert Daniel Ender in einem instruktiven Essay. Als profunde Übersicht einer jüngeren österreichischen Komponistengeneration sind die einzelnen Beiträge auch über den unmittelbaren Anlass hinaus lesenswert.

(Juli 2009)

Eike Feß

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band I: Machet die Thore weit. Kantate für Singstimmen, Streicher und Basso continuo.* Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2007. 22 S.

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band II: Pastores currite in Bethlehem. Kantate für Singstimmen, Streicher und Basso continuo.* Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2007. 11 S.

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band III: Hochzeitlicher Freuden=Segen. Es segne dich der Gott Israels. Kantate für Singstimmen, 2 Violinen und Basso continuo.* Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2007. 18 S.

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band VII: Gelegenheitsmusiken. Drei Werke für Singstimmen, Violinen und Basso continuo.* Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2008. 11 S.

CHRISTIAN FLOR: *Vokalwerke. Band VIII: Gläubiges Senffkorn. Das ist Andächtige und inbrünstige Hertzens=Seufftzer, Lübeck 1665. Lieder für Singstimme und Basso continuo.* Hrsg. von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2008. 24 S.

CHRISTIAN FLOR: *Dreizehn & Ein Choral für Clavier nach den Handschriften der Ratsbücherei Lüneburg.* Hrsg. und bearbeitet von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2004. 13 S.

CHRISTIAN FLOR: *Zehn Suiten für Clavier nach der Handschrift Mus. ant. pract. 1198 der Ratsbücherei Lüneburg.* Hrsg. und bearbeitet von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2006. 31 S.

Mit den sieben Heften des Bremer Verlags wird ein großer Teil der erhaltenen Werke Christian Flors (1626–1697), u. a. Organist der beiden Lüneburger Kirchen St. Lamberti und St. Johannis, zugänglich gemacht. Die Gelegenheitsmusiken sowie die drei als Kantate bezeichneten Werke vermitteln einen Eindruck von Flors Vokalschaffen. Besonders *Machet die Tore weit* kann durchaus als Bereicherung des Repertoires für die kirchenmusikalische Praxis bezeichnet werden. Die Stücke sind jeweils als Partitur in den heute gebräuchlichen Schlüsseln notiert, dabei der Generalbass als bezifferte Einzelstimme. Die Kritischen Berichte sind äußerst knapp gehalten. Im Fall von *Pastores currite in Bethlehem* ist eine Quellenüberlieferung u. a. „für

den Sopran und den Basso continuo in Tabulatur“ erwähnt. Hier wünscht man sich eine etwas genauere Beschreibung und, sollte es sich bei der Tabulatur um eine ausgesetzte Continuo-Stimme handeln, um eine Übertragung desselben als Beispiel für die zeitgenössische Generalbasspraxis. Bei der Edition des *Gläubigen Senffkorn*, 1665 in Rendsburg gedruckt, wurde auf einen Kritischen Bericht gänzlich verzichtet, vorangestellt ist jedoch eine ausführliche Einleitung. Die Melodien mit beziffertem Bass dokumentieren Flors Beitrag zur Gattung des generalbassbegleiteten arienhaften Kirchenliedes. Für den Benutzer hilfreich wäre hierbei ein alphabetisches Register der Textanfänge. Ebenso fehlt ein Hinweis auf das der Ausgabe zugrundeliegende Exemplar bzw. eine Angabe der erhaltenen Drucke (in D-Kil und D-Leu) oder deren Nachweis in gängigen Bibliographien, z.B. *Das Deutsche Kirchenlied* (RISM B VIII): WeberH 1665 = 1665<sup>12</sup>.

Die in den beiden Heften mit Musik für Tasteninstrumente enthaltenen Werke sind, größtenteils wahrscheinlich autograph, in der Sammelhandschrift Mus. ant. pract. 1198 der Lüneburger Ratsbücherei überliefert, die Choralbearbeitung über *Ein' feste Burg ist unser Gott* als Nr. 57 der Sammlung unter der Signatur Mus. ant. pract. K. N. 209. In seinem Vorwort zu den *Zehn Suiten* betont der Editor, bei seiner Übertragung „so viel wie möglich von der Handschrift in die moderne Fassung hinüber retten“ zu wollen. In einigen Fällen geschieht dies, mitunter auch an Stellen, an denen es nicht ratsam oder gar widersinnig erscheint; in anderen jedoch ist dieses Versprechen nicht eingelöst, und der Benutzer erhält keinerlei Hinweise, beispielsweise warum an einer Stelle eine Notengruppe in Einzelnoten erscheint, an einer anderen gebalkt, ohne dass diese unterschiedliche Handhabung sich auf Gruppierungen der Notenbuchstaben in der Tabulatur stützen könnte; an anderer Stelle sind Alterationszeichen ergänzt, ohne diese Hinzufügungen als solche kenntlich zu machen. Fragwürdig ist weiterhin das Einfügen von Wiederholungszeichen und Voltenklammern in den Eingangsteilen eines Großteils der Suiten. An keiner Stelle erfährt der Benutzer, wie die betreffenden Passagen in der Quelle aussehen, und wenn der Herausgeber, wie es oft geschieht, vor dem Wiederholungszeichen unter einer er-

sten Voltenklammer den Auftakt des Beginns des betreffenden Stückes quasi in den Schlussakkord des zu wiederholenden Teils hinein komponiert, so finden sich in der Quelle für diese Vorgehensweise keinerlei Hinweise.

Eklatant sind die zahlreichen Ungenauigkeiten und Fehler der Übertragungen, so dass es an dieser Stelle nützlich erscheint, auf eine weitere Besprechung zu verzichten und stattdessen dem Leser und Benutzer der Editionen eine Auflistung der Korrekturen an die Hand zu geben.

Suite 1: 2. Variatio, Takt 11: statt der Punktierung *f' e'* in der Oberstimme zwei Achtelnoten; im selben Takt Tenorstimme, Auftakt zum Folgetakt Achtelnote *g* statt *a*.

Suite 2: Satz 1, Allemande (nicht „Allemanda“!), Takt 2, 2. Zählzeit ist über dem *e'* im Alt ein Triller zu ergänzen; Satz 2 (Current), Takt 8, Oberstimme nach den Pausen Achtelnote *f'* statt *g'*; Satz 5 (Gigue), Takt 3, 3. Note der Oberstimme wieder *es'* statt *e'*; Takt 7, erste Note im Alt *b'* statt *h'*; Takt 10, Alt, Achtelnote *c'* mit Triller.

Suite 3: In der ganzen Suite sind etliche Trillerzeichen nachzutragen; es darf an dieser Stelle auf Robert Hills sehr sorgfältige Edition des Werkes nach der Berliner „Möller'schen Handschrift“ verwiesen werden. Satz 1 (Allemande), Takt 7 erste Zählzeit, Oberstimme statt vier Sechzehntel nur zwei Noten punktierte Achtel *fis'* und Sechzehntel *g*, einzufügen ist eine Altstimme, mit einer Sechzehntelpause beginnend und einer nachfolgenden punktierten Achtel *d'*; Satz 2 (Corrente) ist im letzten Takt eine Halbnote *d* auf der dritten Zählzeit zu ergänzen; Satz 5 (Gigue), Takt 14, letzte Note im Tenor *h* statt *a* (die Lüneburger Handschrift ist an dieser Stelle defekt, der Ton kann jedoch nach der Berliner ergänzt werden).

Suite 4, Satz 1 (Praeludium), Note 17 *c* statt *d*; Satz 4 (Sarabanda), Takt 3 ist im Tenor auf der Eins eine Viertelnote *h* zu ergänzen.

Suite 5: In der Oberstimme sind jeweils auf der ersten Note unter beiden Voltenklammern Verzierungszeichen zu ergänzen.

Suite 6: Satz 1 (Ballet), zusätzliche Verzierungszeichen, Satz 1, Takt 4 auf der Eins in der Unterstimme und auf der Drei in der Oberstimme; Satz 2 (Courant), zusätzliches Verzierungszeichen auf der Eins des Schlusstaktes.

Suite 7: Satz 2 (Allemande), Takt 4, zusätzliches Verzierungszeichen auf der Achtelnote *gis'*;

Satz 3 (Corrente [nicht „Courrente“!]), Takt 6, punktierte Viertel *c*'' mit Triller.

Suite 8, Satz 1, Takt 4, Oberstimme, Sechzehntel *e*' statt *fis*'; Takt 8, Oberstimme, Sechzehntel *a* statt *h*.

Suite 9: Satz 1, Takt 2, Viertel *h* im Tenor mit Verzierungszeichen; Satz 2 (Corrente), Takt 10, vorletzte Note im Tenor steht in der Quelle *e* (nicht *es*; ergänztes *b* wäre in Klammern zu setzen).

Suite 10: Satz 1 (Praeludium), vorletzter Takt, Oberstimme, vorletzte Note *h* mit Triller; Satz 2 (Allemande), Takt 3, Alt, zweite Zählzeit, statt 2 Achtelnoten: punktierte Achtel *h*' und Sechzehntel *c*''.

Choral *Aus meines Herzens Grunde*: Takt 9, Alt, statt Achtelnote *fis*': Sechzehntelpause und Sechzehntelnote *fis*'.

Choral *Ich dank dir schon*: Schlusstakt, Oberstimme: Ganzenote *a*' statt Halbenote.

Choral *Ach Jesu dessen Treu*': Takt 2, Tenor, vor dem Wiederholungszeichen: *gis* als Halbe statt Viertelnote.

Choral *Jesu meine Freude*: Takt 6 Unterstimme, vierte Note (*b*) mit Triller.

Choral *Helft mir Gott's Güte preisen*: Takt 1, erste Note (*a*) der Oberstimme mit Verzierungszeichen; Takt 2, letzte Note der Unterstimme Halbe statt Viertel; Takt 6, erste Note der Oberstimme mit Triller.

Abschließend sei noch erwähnt, dass die Zuschreibung aller 10 Suiten an Christian Flor keineswegs so gesichert ist, wie in der Edition dargestellt. Lediglich eines der Werke trägt in der Möller'schen Handschrift (D-B, Mus. ms. 40644) den Namen Flors; für die übrigen lässt sich aufgrund von Schriftvergleichen Flor zwar als Schreiber feststellen, allerdings sind in derselben Quelle auch Eintragungen von der Hand Flors enthalten, die nachweislich Werke anderer Komponisten sind.

(September 2009) Helmut Lauterwasser

PASQUALE ANFOSSI: *Betulia liberata. Azione sacra di Pietro Metastasio. Edizione critica a cura di Giovanni PELLICCIA. Prefazione di Friedrich LIPPMANN. Introduzione di Mario VALENTE. Rom: MOS edizioni 2008. 233 S. (Metastasiana 8.)*

Pasquale Anfossi, zu seiner Zeit ein gefragter Komponist von Opern und Kirchenmusik, ist

heute weitgehend vergessen. Das Wenige, das ihm an Aufmerksamkeit geblieben ist, verdankt er vor allem seiner Oper *La finta giardiniera*, die immer gerne in Zusammenhang mit Wolfgang Amadeus Mozarts gleichnamigem Werk Erwähnung findet. Inwieweit Anfossis Œuvre insgesamt es wert sein könnte, für den heutigen Musikbetrieb wiederentdeckt zu werden, mag dahingestellt bleiben. Außer Frage steht jedoch, dass eine eingehendere wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem beliebten, aber wahrscheinlich nicht erstangigen Komponisten uns einen vertieften Einblick in die Gegebenheiten des allgemeinen italienischen Repertoires der Zeit vermitteln könnte.

Die vorliegende Ausgabe verspricht ein erster Schritt in diese Richtung zu sein. Sie geht auf die Initiative Mario Valentis zurück, der im Metastasio-Jahr 1998 im Geburtshaus des Dichters in Rom ein Forschungszentrum ins Leben gerufen hat, das mit einer wissenschaftlichen Reihe den unterschiedlichsten Aspekten des Lebens und Wirkens des Wiener „poeta cesareo“ nachgeht und sich deshalb auch dessen Oratoriumsdichtung *Betulia liberata* angenommen hat. Rom, der Geburtsort Metastasios, war für Pasquale Anfossi Wirken wichtig, dort wurde seine Vertonung der *Betulia liberata* 1781 uraufgeführt. Die besondere Popularität des Werks und sein Rom-Bezug waren deshalb auch die Hauptgründe, gerade dieses Oratorium für eine kritische Edition auszuwählen. Der Ausgabe vorangestellt ist ein Vorwort von Friedrich Lippmann, das einen knappen, jedoch aufschlussreichen Einblick in Anfossis musikalischen Stil gibt: schlichte Harmonik, ein hohes Maß an Singbarkeit, eine für Oratorien dieser Art übliche, gegenüber der Oper gemäßigtere Expressivität.

In einer etwa 30 Seiten langen „historisch-kritischen“ Einführung beschäftigt sich sodann Mario Valente mit der Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri in Rom, deren Oratorienpflege und den Hintergründen der Entstehung des edierten Werks. Die Darstellung verrät große persönliche Begeisterung für die Sache, verzichtet aber auf jeglichen Nachweis der dargebotenen Informationen. Das ist angesichts der insgesamt spärlichen Literatur zu diesem Komponisten überaus bedauerlich. Eine tabellarische Übersicht Valentis zu den verschiedenen Vertonungen des Oratoriums und deren Aufführungen verzichtet ebenfalls