

che Klarheit schafft. Nicht nur wird schon in der Einleitung zu den einzelnen Kapiteln propädeutisch Stellung genommen, auch werden nach größeren Sinnesabschnitten Konklusionen zwischengeschaltet, was angesichts des tiefgründigen Inhalts dem Verständnis zugute kommt.

Die konsequent umgesetzte Methodologie folgt also einem denkgerechten Plan. Als erstes werden das Konzept des Manierismus, sein Ursprung, sein Wesen und seine Beurteilung nach verschiedensten Gesichtspunkten und auch aus historischem Blickwinkel durchleuchtet; hernach schließt sich eine ebenso minutiöse Einordnung des Begriffs innerhalb mannigfacher musikalischer Kategorien an. Durch die Auflistung und Gruppierung von entsprechenden Stellungnahmen erhält der Leser ein klares Bild sowohl über die bestehende Problematik als auch über die diesbezügliche Warte der Autorin, die den musikalischen Manierismus zumindest als eine auch ideologisch bedingte, in der zweiten Hälfte des Cinquecento lokalisierbare stilistische Tendenz ansieht, besonders in den Werken Gesualdos. Sie schreitet dann zur zeitgenössischen kulturellen Auswertung des definierten Phänomens fort, wobei nicht zuletzt die Zeugnisse wichtiger Künstler, Denker und Theoretiker des 16. Jahrhunderts die Manifestation des gemeinten Manierismus stützen sollen. Genau bestimmte Analogien zu den Kompositionsmerkmalen von Gesualdo – erkannt als Kadenzabweichung, extreme Chromatik, rhythmische Diskontinuität sowie von der antiken Rhetorik beeinflusste poetische Behandlung des Textes – werden folglich in Literatur und Kunst herausgestellt und jeweils auch von zeitgenössischen theoretischen Ausführungen sanktioniert. Dass hierbei Torquato Tasso eine verstärkte Beachtung zukommt, kann kaum überraschen, war doch der Hof von Ferrara sowohl für den Dichter als auch für den Fürsten von Venosa eine zeitweilige Heimstätte. Aus ähnlichem Grunde wird wohl Luzzasco Luzzaschi und Nicola Vicentino, neben Zarlino der meistgenannte Theoretiker in der Studie, stets spezifische Aufmerksamkeit gezollt.

Abgesehen von den aufgezeigten Parallelen in der Literatur beeindrucken vor allem die kompetent durchgeführten Analysen von zeitgenössischen Gemälden, um wiederum Analogien zu Gesualdos Komposition aufzudecken, sei es in

den oft traumbildhaften Darstellungen von Tintoretto oder im berühmten, durch den Spiegel verzerrten Selbstporträt von Parmigianino; und es ist faszinierend zu beobachten, wie sich doch Korrespondenzen im grundlegenden künstlerischen Verhalten der Maler und des Komponisten feststellen lassen.

Im zweiten Teil der Arbeit, genauer im zweiten und dritten Band, muss man ihre eigentliche Stärke erkennen: Hier findet eine akkurat vorgenommene musikalische Analyse statt; die insgesamt 27 Responsorien werden nach gezielt ausgewählten Parametern, praktisch nach einem Rastersystem, akribisch unter die Lupe genommen. Die stets nachweisbare Modalität, die Chromatismen, Kadenzen und Dissonanzen implizieren dabei Kategorien, die ihrerseits in zahlreiche Teilaspekte zerlegt werden können; selbst das Wort-Ton-Verhältnis erfährt eine differenzierte Würdigung. In einem ausgedehnten Anhang werden schließlich nochmals alle Responsorien nach den bereits erörterten Konstanten verzeichnet. Die gekonnte analytische Durchdringung der Werke untermauert letztlich das ausführlich definierte ästhetische Anliegen der Studie.

(Mai 2008)

Johann Herczog

Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2007. 2 Teilbände, 1127 S., Abb., Nbsp. (Das Bach-Handbuch. Band 4/1 und 4/2.)

Die wahre Flut der in jüngster Zeit erscheinenden Handbücher und Lexika zu Komponisten und ihrem Werk könnte dazu führen, die wirklich wichtigen unter ihnen nicht mit der gebotenen Aufmerksamkeit wahrzunehmen. Davor sei gewarnt. Der vorliegende Doppelband nämlich hat alle Chancen, ein Standardwerk zu werden: ein Lese-, Arbeits- und Studierbuch, das die Forschung über Jahrzehnte hinaus begleiten wird. Als Kopf eines Autorenkollektivs hat sich Siegbert Rampe darangemacht, Bachs Werke für Tasteninstrumente in ihrer Gesamtheit zu erfassen, zu sortieren und in nächster Nähe zur aktuellen Bach-Forschung wissenschaftlich aufzuarbeiten. Der Abschluss der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) im Jahr 2007 kommt einem solchen Vorhaben natürlich entgegen; dennoch war nicht zu erwarten, dass noch im selben Jahr

eine musikwissenschaftliche Grundlagenarbeit vorgelegt werden würde, die alle Arbeitsergebnisse der NBA reflektierend einbezieht und kritisch würdigt. Der allseits erhoffte Schritt, die philologische Detailforschung vor allem aus den Kritischen Berichten der NBA für eine quellen- und stilkritisch fundierte Chronologie der Klavier- und Orgelwerke Bachs nutzbar zu machen, ist hier getan – und er ist glänzend gelungen!

Rampe sortiert sein Material nicht nach einer ominösen ‚Spielbestimmung‘ (und geht damit der weithin obsoleten Scheidung von ‚Klavier-‘ und ‚Orgelwerken‘ aus dem Weg), sondern in Anlehnung an die Biographie Bachs. Besonders die Kapitel zu den frühen Jahren, zur Lehr- und Lernzeit des Komponisten halten viel Neues bereit: zur musikalischen ‚Sozialisation‘ Bachs, zu nord- und süddeutschen, zu französischen und vor allem italienischen Vorbildern, zur Aneignung bestimmter handwerklicher Techniken und Kompositionstypen sowie – last but not least – zu den einzelnen Werken. Es sind vor allem die (allein von Rampe verfassten) sechs umfangreichen Einzelkapitel zu den freien, nicht choralgebundenen oder einer Sammlung zugehörigen Werken, also den Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen, in denen dem Leser Bachs stilistische Entwicklung in wirklich muster-gültiger Genauigkeit erläutert wird. Daneben enthält der Doppelband Einzelkapitel zu allen übrigen Werkgruppen, zur sozialen und gesellschaftlichen Situation der Bachzeit, zu Orgeln und Orgelbau, zu ‚Clavier-Instrumenten‘ im weitesten Sinne, zu Fragen der Spieltechnik und Ornamentik, zu Quellen- und Überlieferungsfragen sowie zur Rezeption.

Der Rezensent hätte nun gern 60.000 statt der zugestandenen 6.000 Zeichen zur Besprechung zur Verfügung; er muss sich jedoch mit einigen, eher verstreuten Einzelanmerkungen zum ‚Charakter‘ des Buches und zu seinem Gebrauch begnügen: Rampe schreibt bzw. konzipiert keinen leichten, gefälligen Werkführer; die einzelnen Analysen sind vielmehr stets eingebunden in ihren jeweiligen (Werk-)Kontext. Entsprechend sparsam ist der Umgang mit Notenbeispielen; der Leser sollte den jeweiligen NBA-Band in Reichweite haben. Dieser Ansatz, den Notentext grundsätzlich als bekannt vorauszusetzen, wird dort problematisch, wo sich die Analyse (etwa im Fall von BWV 540/1 oder 572) auf Früh- oder Variantenfassungen stützt, die keine

Aufnahme in die NBA gefunden haben. Auch der Umstand, dass die Zahl der Autoren, die zu Bachs Klavier- und Orgelwerken (seit mehr als 200 Jahren) vorgearbeitet haben, in die Hunderte geht, macht die Sache manchmal nicht leichter. Der Umgang mit der Sekundärliteratur ist jedenfalls ausführlich und nur manchmal ausufernd (etwa in der seitenlangen Darlegung aller fünf maßgeblicher Entstehungshypothesen zum *Orgelbüchlein* oder in der umständlichen Widerlegung von ohnehin nicht stichhaltigen Echtheitszweifeln an BWV 534/2). Nicht selten staunt man über so manche in der Vergangenheit keck dahingesetzte (Früh-)Datierung eines Werkes, mit der sich der Band nun notwendigerweise auseinandersetzen hat. Nicht nur verglichen mit der Leichtfertigkeit, mit der hier bisweilen agiert wurde, sind die vor allem von Rampe vorgenommenen oder zurechtgerückten Datierungen und stilistischen Einschätzungen durchweg nachvollziehbar und überzeugend.

Dass neben den wirklich ausgezeichneten Einzeldarstellungen – neben Rampes eigenen Kapiteln sind hier vor allem Christine Blankens Ausführungen zur Überlieferung, Walter Werbecks Kapitel zu den *Inventionen* und *Sinfonien* sowie Dominik Sackmanns Erläuterungen zum *Wohltemperierten Klavier* zu nennen – auch weniger Gelungenes steht – etwa das Kapitel zur Rezeption (da von der Sache her entbehrlich) oder zum Dritten Teil der *Clavierübung* (zu BWV 552 beispielsweise hätte man gern einmal etwas anderes gelesen als die abermals aufgewärmten Trinitäts-Klischees) –, wird nicht ernsthaft überraschen. Am Referenz-Charakter der Studie ändert das nichts.

Umfangreiche Register erschließen Werk- und Quellenbestand. Druck- und Papierqualität sind hervorragend, die Zahl der Druckfehler und stehen gebliebenen sprachlichen Leichtfertigkeiten ist erfreulich gering. Seltsam nur, dass für den Cover-Hintergrund des Einbands ein Faksimile der G-Dur-Fuge aus den *Violin-Solosonaten* (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, P 967) herhalten musste.

Abschließend kann man allen Beteiligten an diesem Projekt, in erster Linie natürlich seinem Herausgeber, zu diesem großartigen Ergebnis nur gratulieren. In seiner engen Verbindung von Quelleninterpretation und Werkanalyse, die, vom Kleinen ausgehend, sinnfällig das große Ganze erschließt, setzt der Band Maßstäbe.

Eine herausragende musikwissenschaftliche Leistung!
(September 2008) Ulrich Bartels

INGO GRONEFELD: Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 1: Abel – Eyre. Tutzing: Hans Schneider 2007. 640 S., Nbsp.

Nach dem großen, vierbändigen thematischen Verzeichnis *Die Flötenkonzerte bis 1850* (Tutzing 1991–1995) legt Ingo Gronefeld nun den ersten Band eines ebensolchen Katalogwerks für die Triosonate des 18. Jahrhunderts mit Flöte vor (wobei Quer- und Blockflöte gleichermaßen berücksichtigt sind). Dass er sich mit diesem Projekt keine leichte Aufgabe gestellt hat, liegt auf der Hand. Allein die schiere Masse der Werke bedeutet eine Herausforderung, die nur mit außergewöhnlichem Enthusiasmus und fast unvorstellbarer Stetigkeit zu bewältigen ist, zumal wenn man, wie Gronefeld, den höchst achtbaren Grundsatz verfolgt, keine Komposition und keine Quelle zu verzeichnen, die man nicht entweder im Original oder in Mikروفilmkopie selbst gesehen hat. Zum anderen erfordert der Gegenstand eine Abgrenzung nach verschiedenen Seiten, der sich mancherlei Schwierigkeiten entgegenstellen. Gronefeld behandelt die damit verbundenen Probleme im Vorwort mit sympathischem Pragmatismus. Zum Begriff des Titelseitworts ‚Triosonate‘ weist er darauf hin, dass es sich dabei um einen Terminus erst des 19. Jahrhunderts handelt. Gemeint sei „eine Komposition mit zwei mehr oder weniger gleichberechtigten Oberstimmen und einem Basso continuo (bezziffert)“ (S. 8). Gronefeld versteht denn auch den Gegenstand seines Katalogs in diesem allgemeinen Sinne und erfasst keineswegs nur Sonaten, sondern auch Suiten, ‚Concerti‘, Einzelsätze und Sammlungen etwa von ‚Airs‘, die diesem Struktur- und Besetzungsmodell entsprechen. Schwierigkeiten bereiten dabei die fließenden Grenzen der Praxis, namentlich die zeitüblichen Besetzungsalternativen Flöte/Violine etc. und der variable Umgang mit dem Bass des Trios, der von einem Melodie- und einem Akkordinstrument gemeinsam, aber auch von einem von beiden allein dargestellt werden konnte, dementsprechend in den Quellen auf die un-

terschiedlichste Weise bezeichnet wird und oft auch unbeziffert erscheint – was wiederum bei Werken der Zeit nach 1750 zu der Frage führt, ob es sich überhaupt nicht schon um „ein Trio im klassischen Sinne (ohne Bc.)“ (S. 8) handle. Aber wer einen derartigen Katalog erarbeitet, darf sich nicht in Stiluntersuchungen verlieren. Gronefelds wiederum durchaus pragmatische, aber zugleich angemessen ‚weiträumige‘ Lösung besteht darin, dass er keine Komponisten aufnimmt, die nach 1750 geboren sind (die Einbeziehung von François Devienne, 1759–1803, auf S. 563 ff. ist demnach ein Versehen). Das Vorwort berührt kurz das Problem der Unterscheidung zwischen Block- und Querflötenpartien, namentlich wenn hier nur ‚Flauto‘ ohne den Zusatz ‚dolce‘ bzw. ‚traverso‘ angegeben ist; Gronefeld schließt sich hier im Katalogteil vernünftigerweise in den Besetzungsangaben besonders eng an die Quellen an. (Leider verzichtet er auf die Angabe der Originalschlüsselung; da die Blockflöte in Deutschland bevorzugt im französischen Violinschlüssel notiert wurde, geht damit ein wichtiges Indiz verloren.)

Man vermisst im Vorwort ein Eingehen auf die im mittel- und norddeutschen Raum vom zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts an geläufige Ausführung von Triosonaten in der Besetzung Melodieinstrument + Cembalo (das die zweite Oberstimme und den Bass übernimmt) namentlich bei Bach, Telemann und im Berliner Komponistenkreis der folgenden Generation.

Im Katalogteil erscheint jedes erfasste Werk unter dem Namen des Komponisten mit Angabe der Werkgattung und Tonart (gegebenenfalls auch einer Werkverzeichnis-Nummer) und der aus der oder den Quellen ersichtlichen Besetzung mit – gewöhnlich einstimmigen – thematischen Incipits zu allen Sätzen und anschließender Quellenangabe (einschließlich RISM-Nachweis). Hinzu kommen gegebenenfalls Hinweise auf vorliegende Ausgaben und gelegentlich ergänzende Bemerkungen. Jeder Werkeintrag hat eine Nummer vom Typ ‚KatGro 1234-G‘ (= Katalog Gronefeld Nummer-Tonart), die für die zahlreichen Querverweise innerhalb des Katalogwerks verwendet wird. Die Werkeinträge selbst sind unter dem jeweiligen Komponistenamen nach Tonarten geordnet.

Der ‚Komponist‘, der in diesem ersten Band den breitesten Raum beansprucht, ist der wohlbekannte ‚Anonymus‘ mit über 130 Seiten