

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 Titelstichworts ‚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 (bezzifert)“ (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

(S. 78–214). Aber breiten Raum nehmen auch ‚echte‘ Komponisten ein, von denen man es nicht unbedingt vermuten würde, wie Besozzi (S. 288–321) oder Boismortier (S. 341–381). Wohl mit am meisten nachgeschlagen werden wird aber unter ‚Bach‘ (S. 246–273). Hier hat denn auch der Rezensent Stichproben genommen. Und wie bei einem solchen Riesenwerk nicht anders zu erwarten, gibt es, unter der Lupe betrachtet, einiges zu bemängeln und zu ergänzen.

So ist da als erstes die Rubrik „Bach“ ohne Vornamen mit drei thematischen Incipits aus dem Katalog Ringmacher 1773, von denen, was Gronefeld offenbar übersehen hat, das zweite und dritte Johann Christoph Friedrich Bach (S. 267) bzw. Carl Philipp Emanuel Bach (S. 260) zuzuordnen sind.

In der Carl Philipp Emanuel Bach gewidmeten Abteilung offenbart sich eine grundsätzliche Schwäche des Katalogwerks: Die Nachweise von praktischen Ausgaben sind außerordentlich lückenhaft, es fehlen hier insbesondere Ausgaben der Verlage Amadeus (Winterthur), Zimmermann (Frankfurt am Main) und Musica Rara (Monteux). Zu drei Punkten muss etwas weiter ausgehult werden:

1. Trio F-Dur Wotquenne 163, Helm 588 und BWV Anh. 187 (S. 254 f.): Hier irritiert zunächst, dass ein und dieselbe Komposition in zwei Einträgen erscheint. Der wesentliche Unterschied besteht anscheinend nur in der Besetzung (einmal Viola, einmal Fagott als zweites Instrument), bei den Incipits nur in der Schlüsselung und Oktavlage. Man fragt sich, warum die beiden Einträge nicht, entsprechend der Werkidentität, zu einem einzigen zusammengefasst sind und dann lediglich Besetzungsvarianten beschrieben werden. Allerdings: unter dem ersten der beiden Einträge sind, von Gronefeld unerkannt, zwei authentische Fassungen verborgen, eine originale für eine Bassblockflöte mit dem Umfang *f-d*“ und eine spätere Bearbeitung des Komponisten für ein Instrument mit dem Umfang *f-c*“. Für die Originalfassung müsste eigentlich beim ersten Eintrag der Beginn des 1. Satzes im Bassschlüssel (wie beim zweiten Eintrag) angezeigt sein, da hier die Bassblockflöte den Satz eröffnet, im Unterschied zu der späteren Fassung, bei der die Eröffnung der Viola übertragen ist. (Überhaupt ist es ein wenig schade, dass der Katalog grundsätzlich nicht

anzeigt, welche der beiden Oberstimmen das Incipit wiedergibt.) Bedauerlicherweise fehlt ein Hinweis auf die Edition der Urfassung durch den Rezensenten (Verlag Moeck, Celle 1993).

2. Ein weiteres „Trio in F“, S. 255 unten, bietet Anlass zur Kritik. Das verschiedenen Namensträgern zugeschriebene Trio wird nochmals angezeigt auf S. 272 unter den Werken Wilhelm Friedemann Bachs. Warum nicht nur einmal unter zusammenfassender Darstellung alles Wissenswerten? So muss man sich die Informationen zusammensuchen. Und das Ergebnis befriedigt nicht: Unter den Quellen fehlt die Handschrift Mus. ms. Bach St 296 der Berliner Staatsbibliothek, unter den Komponisten, denen das Werk zugeschrieben ist, Johann Christian Bach, und unter den Neuausgaben diejenige von Karl Marguerre für Querflöte und Cembalo bei Moeck 1960 wie auch die für die gleiche Besetzung von György Orbán bei Editio Musica Budapest 1980 (beide unter dem Namen Johann Christian Bachs).

3. Auch das „Trio in G“ für Flauto traverso, Violino und Basso continuo erscheint zweimal in Gronefelds Katalog; einmal auf S. 258 f. unter dem Namen Carl Philipp Emanuel Bachs, einmal auf S. 269 unten als Werk seines Vaters. Auch hier hätte man gerne alle Informationen beisammen. Das besonders Problematische bei der ersten Eintragung ist, dass die angegebene Quelle – Stimmen ohne Komponistenangabe von der Hand Johann Sebastian Bachs im Germanischen Museum zu Nürnberg – in keiner Weise auf den Bach-Sohn deutet, während es sich bei der im Eintrag unter dem Namen Johann Sebastian Bachs angegebenen (von der *Neuen Bach-Ausgabe* nicht erfassten) Quelle vermutlich um eine lange vermisste Abschrift jener Nürnberger Quelle handelt. Das Echtheitsproblem wird in beiden Einträgen angesprochen. Aber es fehlen doch alle weiterführenden Hinweise, insbesondere auf Band VI/5 der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) und den zugehörigen Kritischen Bericht, aber auch auf die Ausgabe unter dem Namen Bach ohne Vornamen von Gerhard Kirchner im Bärenreiter-Verlag Kassel 1987 und auf die Variantenfassung für Violine und obligates Cembalo in F-Dur BWV 1022.

Johann Christian Bach (S. 264 ff.): Zu bemängeln ist das Fehlen eines Ausgabennachweises zu dem Trio in C-Dur (S. 264): Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart (Delores Keahey) 1988

(Ausgabe für zwei Querflöten und Violoncello). Johann Christoph Friedrich Bach: Die „Sonata in D“ (S. 266) gehört nicht hierher, es handelt sich um ein ‚modernes‘ Klaviertrio. Bei dem „Trio in A“ auf S. 267 oben für Querflöte, Violine und Basso continuo bliebe die Ausgabe von Derek McCulloch bei Corda Music Publications, St Albans (GB) 1995, nachzutragen. Das „Trio in A“ auf S. 267 unten ist dasselbe Werk, nur dass diesmal die Violin- statt der Flötenstimme für die Incipits herangezogen worden ist.

Johann Sebastian Bach (S. 268 ff.): Warum wird weder auf die alte Bach-Ausgabe noch auf die NBA hingewiesen? – Als Ergänzung zu der wohlbekannten Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer* (S. 268) wäre wohl gerade für Flötisten – als Hauptinteressenten des Katalogs – ein Hinweis auf die fragmentarisch überlieferte Fassung für Flöte und obligates Cembalo nicht unwichtig (Kunstsammlungen der Veste Coburg, V. 1109,1, Rekonstruktion von Paul Horn bei Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1980). Das „Trio in Es“ für Querflöte, Violine und Basso continuo (S. 269), das ja als Johann Sebastian Bach zugeschriebene Sonate für Flöte und obligates Cembalo (BWV 1031) recht bekannt und in seiner Echtheit seit langem umstritten ist, bedürfte unbedingt ergänzender Hinweise, zum einen auf die bekanntere Alternativfassung, zum anderen auf die Echtheits- und Fassungsproblematik, wie sie vom Rezensenten vor kurzem im Kritischen Bericht zu NBA VI/5 dargestellt wurde.

Endlich wäre hier noch ein weiteres Familienmitglied nachzutragen: Johann Ernst Bach (1722–1777) mit seinem e-Moll-„Trio à Flauto traverso e Violino con Cembalo dell Sign. J. E. Bach à Eisenach“ aus dem Hessischen Staatsarchiv Marburg, herausgegeben für Querflöte und obligates Cembalo von Frank Michael im Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M. 1989.

Standardwerke wie dasjenige Gronefelds erscheinen nur einmal in hundert Jahren. Umso wichtiger wäre es, dass Autor und Verlagslektorat sich bei der Vorbereitung der Folgebände verstärkt der hier exemplarisch aufgezeigten Schwächen annähmen, um das Jahrhundertwerk zu optimieren, zum Nutzen derer, die sich seiner bedienen werden – und das sind nicht wenige: Musiker, Flötisten gewiss vor allem, aber auch Editoren, Verleger, Schallplattenproduzenten, Rundfunk- und Konzert-Programmgestalter,

Musikwissenschaftler und Bibliothekare und, nicht zuletzt, Musikalienhändler.

(Juli 2008)

Klaus Hofmann

Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001 bis 2004. Hrsg. von Siegfried SCHMALZRIEDT. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 359 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie. Band 8.)

Wie schon bei den bisherigen Bänden bündelt die Internationale Händel-Akademie Karlsruhe in diesem Bericht die Beiträge von vier vorausgegangenen Symposien. Die versammelten Aufsätze bewegen sich fast ausnahmslos auf hohem Niveau und bieten weit über die Händelforschung hinausgehende Anregungen zu verschiedenen methodologischen und historischen Fragen. Die Besprechung kann sich nur auf einen inhaltlichen Überblick über die präsentierten Themen beschränken.

Die Texte aus dem Jahr 2001 befassen sich mit „Tempo und Dynamik in der Musik Händels und seiner Zeitgenossen“. Werner Braun erörtert an Beispielen aus *Almira* die Möglichkeit, Überlegungen zu Tempokonzepten in Opernarien der Händelzeit aus einer differenzierten Betrachtung der Textvertonung abzuleiten. Diese innige Wechselbeziehung von Tempo und Affekt, die in der Schlüsselstellung des französischen Terminus „mouvement“ (Bewegung) besonders anschaulich wird, versucht Sabine Ehrmann-Herfort theoretisch zu erhellen. Wolfgang Auhagen beschäftigt sich mit den raumakustischen Gegebenheiten verschiedener historischer Konzertsäle und kommt zu dem Schluss, dass die Nachhallzeiten deutlich geringer waren als in den heutigen Räumlichkeiten, weshalb auch bei schnellen Tempi ein Detailhören möglich war. Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt Klaus Miehling bei dem Versuch, eine konkrete Tempotabelle für Händels Werke bereitzustellen. Ihr zufolge wären sämtliche neueren Einspielungen zu langsam. Grundsätzliche Überlegungen zum Stellenwert der Dynamik in der Barockmusik bietet Siegfried Schmalzriedts Aufsatz.

Der zweite Komplex mit dem Untertitel „Neue Empfindsamkeit versus barockes Pathos. Die Stilkrise im London der 1730er Jahre“ führt