

Nachlass zusammengetragenen brieflichen Reaktionen auf Konzeption und Erscheinen der *MU*. Dieser Text stellt zugleich auch generelle Überlegungen zur hier als missglückt verstandenen Rezeption des Werkes an. Doch wäre der etwas voreilig anmutende Schluss, aus der Unterrepräsentation professioneller Musiker unter den Absendern sei eine allgemein kritische Haltung dieser Gruppe abzuleiten, zu diskutieren. Immerhin gibt es eine durchaus bemerkenswerte Auseinandersetzung mit Kircher im Musikschritttum der folgenden Jahrzehnte.

Die Beiträge von Sebastian Klotz („Superando l’abisso fra teoria e prassi“) sowie Michael Heinemann (zum Komponierkästchen u. a. als lullistische Universalssprache) machen sich das Generalthema des Bandes, die „Universalität der Musik“, am nachdrücklichsten zu eigen. Ihnen gelingt es gleichermaßen, in das Kircher’sche System einer harmonikalen Wissenschaft einzudringen, wie die fundamentalen Themen und Probleme zu benennen, auf die die Musik im 17. Jahrhundert eine Antwort geben sollte. Methodisch einfallsreich wie philologisch sensibel (etwa im Vergleich der beinahe wortidentischen Passagen aus *Ars Magnetica*, *MU* und *PhN*) ist auch Rainer Cadenbachs Versuch einer Ehrenrettung von Kirchers Beschäftigung mit der heilenden Wirkung von Musik, in der er zugleich eine bereits einsetzende „Entfremdung“ des Autors zu seinem Inhalt diagnostiziert.

Einen weiteren vielversprechenden Zugriff versucht Daniela Rota in ihrem Beitrag über die musikalischen Anteile der *Magia universalis* von Kirchers treuem Schüler Caspar Schott (ein Autor, der freilich nicht ganz so vergessen und unerforscht ist, wie die Autorin klagt). Zu Recht stellt sie nicht die so oft gestellte, unergiebige Frage nach der Originalität der kumulierten Inhalte in den Mittelpunkt, sondern diejenigen nach dem Wie und Weshalb solcher aufwändigen Gesamtentwürfe im Kontext des immer auch politisch gemeinten Bildungswerks der Jesuiten.

Abschließend lässt sich befinden, dass dem Band aufs Ganze gesehen zwar so etwas wie ein roter Faden fehlen mag. Doch sind in ihm etliche neue Ideen, bedenkenswerte Überlegungen sowie interessante Quellencorpora versammelt, die, so bliebe zu hoffen, ihrerseits zu weiteren Beschäftigungen mit der ebenso schillernden

wie ergiebigen Figur Kirchers anregen könnten.

(Februar 2008)

Melanie Wald

PETER RYOM: Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV). Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. XXX, 633 S.

33 Jahre nach Erscheinen der *Kleinen Ausgabe* von Peter Ryoms *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis* (Leipzig 1974, ²1979) liegt nun endlich die große Ausgabe dieses längst als Standardverzeichnis etablierten Werkkatalogs vor. Es waren Faktoren vielfältiger Art, die der Fertigstellung dieser Fassung lange Zeit im Wege standen; umso erfreulicher, dass es dem dänischen Vivaldi-Forscher jetzt vergönnt war, die Ergebnisse seiner nahezu lebenslangen Arbeit an dem Projekt in Gestalt eines umfassenden Werkverzeichnisses vorzulegen.

So sehr man das Ausbleiben der großen Ausgabe immer wieder bedauert hat – aus heutiger Perspektive erweist sich deren spätes Erscheinen eher als ein Vorteil: Die Verzögerung hat dazu geführt, dass der immense Wissenszuwachs, den die Vivaldi-Forschung in den zurückliegenden Jahrzehnten erzielt hat, in das Werk einfließen konnte. Dazu gehören einmal die zahlreichen Neuentdeckungen bislang unbekannter Kompositionen und Quellen; immerhin hat sich die Zahl der im *RV* verzeichneten Werke seit 1974 von 750 auf 809 erhöht (darunter die in den letzten Jahren in Dresden ans Licht gekommenen Psalmvertonungen *Nisi Dominus RV 803* und *Dixit Dominus RV 807*), und es gab so bedeutsame Quellenfunde wie den einer (unvollständig erhaltenen) Partiturabschrift der verschollen geglaubten Oper *Motezuma*. Hervorhebung verdienen aber ebenso die bedeutenden Erkenntnisfortschritte, die in Fragen der Quellenbewertung, der Werkchronologie und der Echtheitskritik erzielt werden konnten. All dies konnte für das ‚große *RV*‘ berücksichtigt werden, das in seinem Informationsstand damit voll auf der Höhe des aktuellen Wissens über das kompositorische Œuvre des Komponisten steht.

Der Zuwachs an Informationen, den das Verzeichnis gegenüber der *Kleinen Ausgabe* bietet, ist in den einzelnen Werkbereichen und auch von Werk zu Werk unterschiedlich groß. Selbst-

verständlich werden in jedem Fall nunmehr die Incipits aller Einzelsätze mitgeteilt, und die Angaben zur Überlieferung sind dahingehend erweitert, dass sämtliche nachweisbaren Quellen mit ihren Signaturen verzeichnet sind. Soweit dazu Erkenntnisse vorliegen, werden bei Abschriften auch die Namen oder die in der Literatur eingeführten Siglen der Schreiber mitgeteilt. Darüber hinausgehende Angaben zu den Quellen beschränken sich auf knappe Mitteilungen über besondere Merkmale wie größere Korrekturen, spätere Eingriffe in den Text u. ä. Darin unterscheidet sich das Verzeichnis deutlich von dem von Ryom 1986 für die Instrumentalwerke vorgelegten Band *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales* mit seinen detaillierten Quellenbeschreibungen. Zu jedem Werk sind die vom Istituto Italiano Antonio Vivaldi verantworteten Neuausgaben verzeichnet; einen großen Gewinn bedeuten die in der Rubrik „Bemerkungen“ gebotenen Informationen über die Wiederverwendung von Teilen des musikalischen Materials der betreffenden Komposition in anderen Werken.

Den entschieden größten Zugewinn an Informationen vermittelt das Verzeichnis der Opern, das – mit ‚nur‘ rund vierzig Werken – nicht weniger als ein Drittel des eigentlichen Katalogteils ausfüllt. Was hier an detaillierten Angaben über die einzelnen Werke in ihren verschiedenen Fassungen, über die oft überaus komplizierte Quellenlage, über Entlehnungen von Werk zu Werk u. ä. mitgeteilt wird, geht weit über das hinaus, was man in dieser Hinsicht bisher aus der Literatur erfahren konnte. Allein die Tatsache, dass nunmehr die Notincipits sämtlicher überlieferter Opernarien Vivaldis (auch der einzeln überlieferten und nicht näher einzuordnenden) in einem Nachschlagewerk zugänglich sind, bedeutet einen riesigen Fortschritt, desgleichen die separate Verzeichnung der unterschiedlichen, an jeweils neue Bühnenproduktionen gebundenen Werkfassungen, die sämtlich in ihrem Szenenaufbau und in der Abfolge der Arien verzeichnet werden. Im Falle des *Farnace* sind nicht weniger als sieben Fassungen (RV 711-A, 711-B usw.) nachweisbar, wobei nur zwei Fassungen durch eine vollständig erhaltene Partitur dokumentiert sind. Namentlich in solchen Fällen nehmen die Angaben im Grunde den Charakter

eines komprimiert gefassten Kritischen Berichts an. Dass hierbei das Bestreben, ein Maximum an Informationen auf engstem Raum unterzubringen, die Überschaubarkeit mitunter beeinträchtigt, ist wohl kaum vermeidbar. Auch wenn der Autor sich auf Vorarbeiten unterschiedlicher Art stützen konnte, basieren die hier aufbereiteten Ergebnisse doch zum großen Teil auf seinen eigenen minutiösen Untersuchungen sämtlicher verfügbaren Quellen.

Ein Nachschlagewerk dieser Art, das immer auch Raum für Ermessensentscheidungen lässt, bietet naturgemäß an dieser oder jener Stelle auch Ansatzpunkte für Fragen und kritische Bemerkungen. Dies gilt z. B. für die Angaben unter dem Stichwort „Entstehungszeit“, die „hauptsächlich der vorliegenden wissenschaftlichen Literatur entnommen“ sind (S. IX). Dass bei der Mitteilung solcher Daten eher mit einer gewissen Zurückhaltung verfahren wird, ist durchaus einsichtig; nicht recht nachvollziehbar sind indes das Übergehen relativ sicherer zeitlicher Orientierungspunkte sowie die unterschiedliche Behandlung gleich gelagerter Fälle. Beispiele für solche Inkonsistenzen liefern etwa die Angaben zu den Sonaten und Konzerten, die in Abschriften Johann Georg Pisendels auf italienischem Notenpapier vorliegen, mit hoher Wahrscheinlichkeit also während dessen einziger Italienreise 1716/17 kopiert wurden. In einer Reihe von Fällen ist die Entstehungszeit entsprechend mit „vermutlich ca. 1716/17“ angegeben, mehrmals erfolgt dagegen keine Datumsangabe, und bei dem später (1725) in op. 8 gedruckten Violinkonzert RV 253 wird als terminus ad quem „spätestens 1725“ vermerkt, ohne auf das mutmaßliche Entstehungsdatum der handschriftlichen Quelle hinzuweisen. Hier (wie auch in mehreren weiteren Fällen) wäre ein differenzierterer Eintrag zur Entstehungszeit angebracht gewesen.

Unterschiedlicher Auffassung kann man darüber sein, ob die in Fällen ungesicherter Werkzuschreibung getroffenen Entscheidungen (Verschiebung des betreffenden Werkes in den Anhang; bloßer Hinweis auf zweifelhafte Echtheit; keine ausdrückliche Erwähnung) der Sachlage immer angemessen sind, und ein gewisser Diskussionsbedarf ergibt sich auch hinsichtlich der Behandlung abweichender Werkfassungen. Wenn – wie bei RV 92 – die alternative Besetzung des einen von drei Instrumen-

ten (Violoncello statt Fagott) die Vergabe einer eigenen Nummer (RV 92a) rechtfertigt, sollten dann nicht erst recht signifikante satzinterne Textabweichungen (R 6, RV 222 u. a.) entsprechend ausgewiesen werden?

Zum Vorgehen in solchen Fragen hätte man sich im einleitenden Text einige Aussagen aus genereller Sicht gewünscht. Die weitgehend pragmatische Ausrichtung dieses Textes („Hinweise zur Benutzung“) hat indes zur Folge, dass die Darlegung und Erörterung manches allgemeineren Aspekts sowie wichtiger prinzipieller Vorgaben und Entscheidungen des Autors nicht in zu erwartendem Maße Berücksichtigung finden. So vermisst man z. B. Erläuterungen zur Anordnung der Instrumentalwerke gleicher Besetzung innerhalb einer Tonartgruppe (die in der *Kleinen Ausgabe* dazu gegebenen Informationen werden gewissermaßen vorausgesetzt), und eine Auskunft hätte man auch dazu erwartet, dass und weshalb auf die in der *Kleinen Ausgabe* neben den fortlaufenden RV-Nummern vergebenen systematischen Werknummern (RV 1 = Aa-1.1) verzichtet wurde. Wenn der Einleitungstext hier und da gewisse sprachlich-stilistische Ungeschicklichkeiten erkennen lässt, so ist dies gewiss nicht dem Autor (als einem Nicht-Muttersprachler), sondern dem Lektorat anzulasten.

Bleibt bezüglich des einleitenden Textteils somit der eine oder andere Wunsch offen, so präsentiert sich das neue, ‚große RV‘ in seiner Gesamtheit als ein Nachschlagewerk von hohem Qualitätsstandard. Zu den bereits genannten Vorzügen treten ein Höchstmaß an Zuverlässigkeit im Faktologischen und eine wohl-durchdachte Erschließung durch Übersichten und Register. Dass bei der immensen Fülle des gebotenen Materials auch die große Ausgabe ein handlicher Band geblieben ist, ist eine weitere höchst begrüßenswerte Eigenschaft dieses neuen, lange erwarteten Grundlagenwerkes zu Vivaldi.

(März 2008)

Karl Heller

UTE POETZSCH-SEBAN: *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* Beeskow: ortus musikverlag 2006. 411 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur mittel-

deutschen Musikgeschichte der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Band 13.)

Mit ihrer 2003 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg verteidigten und für die Drucklegung leicht überarbeiteten Dissertation leistet Ute Poetzsch-Seban einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Kenntnis dieses Genres war bisher fast ausschließlich durch den Blick auf das Bach'sche Œuvre geprägt, während das Umfeld kaum wahrgenommen wurde. Erst seit Kürzerem holt die Musikforschung dieses Defizit auf, z. B. in der systematischen Erschließung des Telemann'schen Kantatenschaffens, welches nicht weniger als etwa 20 Kantatenjahrgänge umfasst. Der Ansatz der Autorin, sich auf die sechs gemeinsamen Kantatenjahrgänge von Erdmann Neumeister und Georg Philipp Telemann zu konzentrieren, rückt zum einen musikhistorisch gewichtige Werke in den Blickpunkt, zum anderen bringt er Licht in die Entstehung und Ausprägung dieser Gattung.

Erdmann Neumeister (1671–1756), der mit einem Lexikon *De Poetis Germanicis* promovierte und eine über mehrere Jahrzehnte rezipierte Poetik (Erstdruck Hamburg 1707) verfasste, studierte eigentlich Theologie und trat im Jahr 1697 seine erste Pastorenstelle an, ein Amt, das er an verschiedenen Stellen bis zu seinem Tod ausübte. In seiner poetischen und theologischen Versiertheit ist er als einer der besten Dichter für die protestantische Kirchenmusik seiner Zeit anzusehen. Aufgrund seiner Auffassung, dass die damals moderne madrigalische Operndichtung der Musik am meisten angemessen sei, übertrug er als erster diese Dichtungsform auf geistliche Inhalte, nämlich in seinen Jahrgang über alle Sonn- und Festtage *Geistliche Cantaten* (1702), in welchem er jeweils zwei bis drei Arien mit Rezitativen wechseln ließ. Im Jahr 1710 vermochte er es, aus den vier Textgattungen Arie, Rezitativ, (Kirchen-) Lied und Bibelwort (Dictum) bestehende Kantatentexte zu formen, die in Bezugnahme auf die Tageslesung des Gottesdienstes (Perikope) einer kleinen Predigt mit geschlossenem Gedankengang glichen. Dieser erste ‚gemischt-madrigalische‘ Jahrgang, das *Geistliche Singen und Spielen*, wurde vom damals 30 Jahre alten,