

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III: Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680. Band 3: Die Melodien 1581–1595. Vorgelegt von Joachim STALMANN, bearbeitet von Hans-Otto KORTH und Helmut LAUTERWASSER unter Mitarbeit von Rainer H. JUNG und Daniela WISSE-MANN-GARBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005. Textband: XXX, 421 S., Abb., Nbsp.; Notenband: XI, 317 S.

In Besprechungen früherer Bände dieses Editionsprojekts, für das sich zur Abgrenzung vom übergeordneten „DKL“ (Das Deutsche Kirchenlied) das Kürzel „EdK“ (Edition des deutschen Kirchenlieds) etabliert hat, ist bereits ausführlich über das DKL-Projekt, über Aufbau und Ziel von dessen Abteilung III (= EdK) sowie über das Sigelsystem, nach dem in der EdK Kirchenlied-Drucke und Melodien kategorisiert und ‚adressiert‘ werden, informiert worden (Thomas Hochradner, in: *Mf* 51, 1998, S. 148 f. und *Mf* 54, 2001, S. 333 f.). Wie bisher sind bei Band 3 Edition und begleitender Kommentar in zwei Teilbänden untergebracht, die Melodien nach Quellengruppen (davon neu: „Deutsche selbständige Psalter“ und „Kantionalien“) und innerhalb dieser chronologisch sortiert, wobei die Chronologie wie in den früheren Bänden durch Einschub von „ Fassungen“ (= abweichende Melodieformen, in der EdK als eigenständige Melodien behandelt) unterbrochen sein kann. Vorgelegt ist der Bestand der auf den Editionszeitraum von Band 2 folgenden 15 Jahre, mit ca. 900 Melodien laut Vorwort auffallend groß und gekennzeichnet durch „seltsame Fülle und Vielfalt des Umgangs mit dem Bisherigen“ (Neuschöpfungen greifen auf ältere Melodien zurück; ganze Drucke seien hiervon geprägt). Zu ihm gehören einige im 17. Jahrhundert viel rezipierte Drucke von Joachim a Burck, Franz Eler, Ludwig Helmbold, Johann Leisentritt, Cyriakus Schneegaß und Nicolaus Selnecker.

Die Melodien werden nach dem Erstdruck mit der darin erscheinenden Textierung ediert. Aus den „Hinweisen zur Benutzung“, den Kritischen Berichten sowie Vorspannen sind die editorischen Maßnahmen entnehmbar. Den Kritischen Berichten beigeordnet sind nach Bedarf Anmerkungen sowie Apparate, die über die Rezeption einer Melodie-Text-Kombination in späteren Drucken sowie eventuell auftretende

Melodie- und Textvarianten bzw. Anders-Textierungen informieren. Wer z. B. eine irgendwo handschriftlich überlieferte Melodie mit Hilfe der EdK identifizieren möchte, kann sich über Textregister, die verschiedenen Sigel (welche Auskunft geben über Datierung, geographische/systematische Zugehörigkeit der Druckquelle, Verwandtschaft zu anderen Melodiefassungen) sowie die Apparate schnell zu eventuell vorhandener Information vorarbeiten. Ein Melodieincipit-Register, wie es von Band 1 bekannt ist, fehlt noch und wird in einem für Band 2–4 gemeinsamen Registerband erscheinen.

Bei einem so komplexen Editionsgegenstand wie dem Kirchenliedrepertoire (zu dessen ‚Sperigkeit‘ bei der Edition vgl. den eindrucksvollen Artikel Korths im *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 2004), das sich wegen seiner Vielgestalt – tausende unterschiedlichster Einzel- ‚Werke‘, die je individuell, aber auch korrekt im Verhältnis zueinander behandelt werden wollen – und auch wegen seiner Fortentwicklung im Grunde gegen ein übergreifend gültiges Editions-konzept ständig sträubt, kann das Ergebnis nur mit großer Bewunderung betrachtet werden; ungeachtet des Nutzens und der hohen Bedeutung dieses Editions-werkes, des ersten überhaupt in der Hymnologie, in dem Maßnahmen des Herausgebers dokumentiert werden und in dessen Konzept in jeder Hinsicht die Melodie im Mittelpunkt steht (nach Zahn, bei dem die Text-Rezeption, Bäumker, bei dem das Œuvre, und nach dem *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch*, bei dem die liturgische Funktion das Konzept regiert). Freilich hat die EdK auch Probleme, die – zumindest nach Sicht des Rezensenten – nicht aus dem Repertoire stammen, sondern ‚hausgemacht‘ sind. Bei der Formulierung des Editionstextes musste die EdK durch geschickte Dosierung von Diplomatie, Standardisierung und Modernisierung ihre Position finden zwischen größtmöglicher Quellentreue und nutzerfreundlicher Einrichtung. In einzelnen Punkten vermag die getroffene Wahl nicht restlos zu überzeugen. Edition ist Übersetzung und Interpretation; sie will mit dem Zeichen-vorrat der modernen Notation zeigen, was die Quelle ‚meint‘. Daher erfährt der Quellentext notwendigerweise Eingriffe. Bei der EdK gehen einige – aus Sorge um den Nutzer – recht weit; und gerade bei diesen steht die Notwendigkeit in

Frage, da es quellentextschonende, dabei nicht weniger nutzerfreundliche Alternativen gäbe. Schritte in Richtung Nutzer werden auf dem Wege der Präsentation (eingereicherter Editionstext) gegangen, statt gegebenenfalls unbekanntere Elemente eines der Quelle näheren Editionstextes mittels Generalerläuterung zu erklären. In den „Hinweisen zur Benutzung“ bleiben hinsichtlich der Melodie-Edition aber auch jetzt schon Fragen offen. An vier Punkten lässt sich dies festmachen:

I. Deklamation – Das Übertragungsverhältnis ist bei mensural notierten Melodien so gewählt, dass die Viertelnote zum „Grundmaß der Deklamation“ wird (je nach Original-Notation also: 1:1 [selten], 1:2 oder 1:4). Ziel des von Zahn übernommenen Verfahrens ist ein nutzerfreundliches, auf gewohnte Rhythmussymbole normiertes Notenbild. Dem Umstand, dass der Zeitwert der Rhythmussymbole über die Jahrhunderte größer geworden ist, kann auf zwei Arten begegnet werden: Veränderung des Symbols (bei der Übertragung aus der Quelle) oder des Wertes (beim Lesen der Quellen-Notation). Für eine stark quellenzentrierte Edition ist eigentlich das Verfahren nach der zweiten Art zu erwarten. Dies müsste weniger betont werden, wenn das Vorgehen der EdK sich nicht als problematisch und unnötig gegen die Quelle gerichtet erweisen würde. Um Viertel-Deklamation zu erreichen, überträgt die EdK bei Melodie A591 im Verhältnis 1:2, bei A592 1:4. Es ist unklar, welche Melodie-Merkmale für die Entscheidung ausschlaggebend sind; A591 würde bei 1:4 eine ebenso überzeugende Viertel-Deklamation haben (ähnlich A696, A697 u. a.). Das „Grundmaß der Deklamation“ ist nicht eindeutig definierbar, Deutungsspielraum führt zu Willkür bei Entscheidungen. Beide Melodien stehen als Nr. 20 und 21 im Gesangbuch des Christoph Schweher (a89 = RISM-DKL 1581.07). Für Schweher gab es keinen Grund, Nr. 20 anders als 21 zu notieren. Gesungen hätten sie gleiches Tempo (moderne Halbe von A591 = moderne Viertel von A592).

II. Übertragungsverhältnis – Auch die Notenwertverkürzung an sich macht Probleme: Originale Mensurzeichen, die in der EdK in der Regel trotz Verkürzung beibehalten werden, stimmen nicht mehr, wenn man C , C , $\text{C}3$ etc. nicht allein auf die Anzeige von ‚Zweier‘ und ‚Dreier‘ reduzieren will. Sie müssten dem Über-

tragungsverhältnis entsprechend verändert werden (in wenigen Fällen geschieht dies; warum in diesen und nicht allen?) – wo es aber wieder Entscheidungsspielraum gäbe, da der Zeichengebrauch schon weit vor 1600 nicht mehr einheitlich war. Was bedeutet C bei vierfach verkürzten Notenwerten (Beispiel: A883)? C , modern ‚Halbe schlagen‘, ist in der EdK-Notation halb so schnell wie in der Quelle (die EdK nimmt „Help Godt wo geit“ in eine Mensur, der Originaldruck „Help Godt“). Wie im Editionstext die Mensurzeichen zu lesen sind (ob sie ‚modern‘ sein wollen oder nicht), wird nicht gesagt. Zuweilen wird $\text{C}3$ durch 3 ersetzt (Beispiel: A855A, Übertragung 1:4), ein Zeichen, das die heutige Notation nicht kennt. Was bedeutet es? Welcher Motivation folgt die Änderung (in der die Version Zahns [Z27a] wiederholt wird), zumal Notierungen wie A855A (drei Viertel pro Mensur) um 1600 durchaus mit $\text{C}3$ erscheinen? Derlei Fälle prägen die gesamte EdK. 1:1-Übertragung hätte unzählbar viele Einzelentscheidungen erspart – die im Falle der EdK als Hintergrund zudem nicht wissenschaftliche Argumente, sondern Bequemlichkeit des unterschätzten Nutzers haben. Kann Notation beim Kirchenlied nicht auch Hinweise auf Traditionen, Provenienzen, Bestimmungen einer Melodie liefern, Beibehaltung/Bewahrung von Information bedeuten? Durch Präsentation einer Kleinstgattung in einer für kein anderes Repertoire möglichen Komplettheit hätte sich die Chance ergeben, Entwicklung über Jahrhunderte hinweg zu visualisieren, mit gravierend weniger editorischen Problemen.

III. Schlusstonnotation – Die Schreibweise von Schlusstönen ist in der Mensuralnotation nicht geregelt. Sie begegnen als Doppellonga, Longa, Doppelbrevis, Brevis oder Semibrevis, mit oder ohne Fermate. Für einen konkreten Wert bestand kein Bedarf. Die Noten haben Wertsymbole, werden aber nicht ausgezählt (unter Umständen ist der ‚Wert‘ wegen Verzierung nicht erkennbar); korrekte Füllung der letzten Mensur ist nicht angestrebt. Beweis für Nicht-Mensurierung liefert die Buchstaben-Claviertabulatur, die den Schlusston-Buchstaben fast immer ohne Rhythmuszeichen und mit Fermate darstellt. Die Anzeige nicht-mensurierter Momente gehört zu den selbstverständlichen und wichtigen Elementen der Kir-

chenliednotation, hier speziell auch bei Melodiezeilen-Schlüssen. In den Quellen wird sie auf verschiedene Art praktiziert: bei Schlussnoten wie erwähnt, bei Zeilenschlüssen durch Zeilentrennstrich und/oder Fermate, begleitet von Merkmalen der Textierung. Für die Schlussnotierung gibt es neben verschiedenen Möglichkeiten auch verschiedene Notwendigkeiten (z. B. ‚abgehackten‘ Schluss, Semiminima mit Fermate [Beispiel: Uwe Wolf, *Notation und Aufführungspraxis*, Kassel u. a. 1992, Bd. 1, S. 289, Anm. 41]); beide Aspekte gehen in die Schreibweise mit ein. Bei Zeilenschlüssen des Kirchenlieds dient Mensur-Aufhebung dazu, der Gemeinde das Atmen zu ermöglichen und sie zu sammeln. Diese Merkmale der Notation gehen in der EdK unter, weil sie in den „Hinweisen“ nicht angesprochen werden und der Übertragungs-Standard (pauschale Verkürzung von Schlussnoten, ungeachtet des aktuellen Übertragungsverhältnisses, auf maximal punktierte Ganze; Darstellung als gemessene Note) den Originalbefund verschleiert; das Problem der Wiedergabe von ‚Unmensuriertheit‘ in der modernen Editionsform bleibt ungelöst. Die Notation der EdK ergibt sich lediglich als Folge des Übertragungsverhältnisses (wo dieses nicht greift, also immer noch ‚nutzerfeindliche‘ Großwerte lässt, muss ‚beigeputzt‘ werden), und nicht als Möglichkeit der Darstellung von Unmensuriertheit. Sie ist also nicht wissenschaftlich begründet. Fermaten werden gezeigt, wo sie in der Quelle vorkommen. In diesen Fällen werden folglich bei Schlussnoten alle Merkmale der Quelle, die Mensur-Aufhebung anzeigen, unterdrückt, nur ein einziges, die Fermate, nicht. Für den Nutzer ist die Funktion der Fermate in der modernen Ausgabe nicht ersichtlich. Der EdK ging es vermutlich um Quellennähe. Im Ergebnis ist diese aber, insbesondere im Falle der Schlussnoten-Fermaten, lediglich visuell.

IV. *Nachvollziehbarkeit der Maßnahmen* – Dem Bemühen um den Nutzer, für das die EdK viel investiert, steht die Knappheit der Informationen zur Melodie-Edition in den „Hinweisen zur Benutzung“ etwas entgegen. Im Abschnitt zum Übertragungsverhältnis wird „Deklamation“ nicht definiert (s. o.), überhaupt bleibt der Sinn der Notenwertverkürzung unreflektiert. Im Absatz zur Behandlung von Abschnittswiederholungen in Melodien fehlt eine Äußerung

zur Übertragung der in den Quellen erfahrungsgemäß oft nicht eindeutigen Wiederholungszeichen (Lesung des Zeichens für den Abschnitt davor, danach oder beides; Bedeutung der Textierung für die Entscheidung etc.). Nicht mitgeteilt wird der Zweck der in den Melodien mit großer Präzision platzierten Markierungen originaler Notensystemumbrüche. Schließlich fehlt ein Abschnitt „Mensurzeichen“, der klärte, nach welchen Kriterien in der Edition Mensurzeichen vergeben werden; die momentan gebotene Information ist ungenügend (S. IX im Absatz „Ergänzungen“: vor „dem Hintergrund der Veränderungen im ausgehenden 16. Jahrhundert“ könne das C in der Übertragung zu C geändert werden; ungesagt ist, wonach die EdK entscheidet).

Es ist offensichtlich, dass die EdK auf Selbsterklärung setzt. Eine solche Präsentation ist jedoch illusorisch, da sie nicht erreicht werden kann. Bestimmte Dinge sind nur zusammen mit Textbeigabe darstellbar; die Symbole unserer Musiknotation reichen nicht aus. Die „Hinweise“ könnten schließlich auch Ort der Mitteilung wissenschaftlicher Erkenntnisse, der Teilhabe am (weltweit singulären) Erfahrungsschatz der Redaktion sein: Mensurzeichen werden nur bei Melodien aus mehrstimmigen Vorlagen ergänzt (S. IX). Die Maßnahme ist unverständlich. Sie orientiert sich – laut persönlicher Auskunft – an einer Beobachtung, die nur mit der Erfahrung der Redaktion möglich ist. Warum wird sie nicht mitgeteilt?

Die angesprochenen Eigenschaften der Edition sind zwar zu bedauern und bergen für das wissenschaftliche Studium Hindernisse (beim Abgleich mit Quellen stören die fallweise willkürlich wirkenden Veränderungen der Notation), schmälern aber nicht primär den Nutzen der EdK. Ihr Ziel (Sammlung, Präsentation, Dokumentation) ist erfüllt, die Maßnahmen, auch die kritisierten, sämtlich durch die Dokumentation reversibel. Auch mit Blick auf die Bedeutung der EdK ist nun die im Vorwort des Textbandes zu lesende Mitteilung der Redaktion zum bevorstehenden, finanziell bedingten Abbruch des Projektes, d. h. der Bearbeitung des Repertoires nur bis 1610 statt 1680 (gegen den Reihentitel!), erschreckend. Dass der Verlust beträchtlich sein wird, braucht nicht gesagt zu werden (durch diese Entwicklung bleiben Vertonungen Paul Gerhards unbearbeitet). Es

ist zu hoffen, dass das Kurswechsel gewohnte DKL hier nicht das tatsächliche Ende, sondern nur einen weiteren Kurswechsel erfährt – z. B. mit einer weiterführenden Digitalausgabe inklusive Revision des Bisherigen sowie aktualisierender Digitalisierung von RISM B VIII.

Vom Verlag hätte man sich zum Ausgleich der etwas unergonomischen Bandfolge mehr Phantasie bei der Bandgestaltung gewünscht: deutliche typographische Unterscheidung von Text- und Notenbänden auf den Buchrücken; die gegenwärtige Prägung ist zu klein, zu ausführlich und zu schnell abgegriffen. Für die „Teile“ von Bd. 1 wäre zur Vermeidung der unglücklichen Begriffshierarchie „Abteilung“, „Band“, „Teil“, „Teilband“, „Notenband“, „Textband“ die Bezeichnung „Lieferung“ günstiger gewesen. Noten- und Textsatz sind exzellent korrekturgelesen.
(August 2007) Hendrik Dochhorn

THOMAS ROSEINGRAVE: *Complete Keyboard Music*. Hrsg. von H. Diack JOHNSTONE und Richard PLATT. London: Stainer & Bell 2006. XLIII, 130 S. (*Musica Britannica*. Band 84.)

Der Organist der Londoner Kirche St. George/Hanover Square, Thomas Roseingrave (ca. 1690–1766) hat zwar nur ein schmales kompositorisches Œuvre hinterlassen, war aber eine der eigenwilligsten Musikerpersönlichkeiten seiner Zeit. Der in Winchester Geborene war seinerseits Sohn eines Organisten, der 1698 nach Dublin übersiedelte, wo er die beiden Stellen an Christ Church und St. Patrick's innehatte. Thomas verließ 1709 ohne Abschluss das Dubliner Trinity College mit einem mehrjährigen Stipendium für Italien, das ihm der Dean von St. Patrick aussetzte; aus dieser Zeit rührt die persönliche Freundschaft mit Domenico Scarlatti, für dessen Werke er sich rückhaltlos einsetzte, nachdem er 1717 nach London gegangen war. Dort galt er als Haupt der Londoner „Scarlatti-Sect“, jenes Zirkels von professionellen Organisten, Sängern und anderen Musikern, die Charles Burney in seiner authentischen Schilderung des Musiklebens an der Themse in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als höchst effiziente und einflussreiche Gruppierung dieser Zeit beschrieb; 1739 – ein Jahr nach dem Erscheinen der *Esercizi per*

Gravicembalo – veranstaltete Roseingrave eine weitere zweibändige Edition mit Cembalomusik Scarlattis unter dem Titel *XLII Suites de Pièces de Clavecin*, der er eine eigene *Introduction* voranstellte. Mit den Größen des damaligen Londoner Musiklebens wie Händel, Geminiani, Bononcini, Burney u. a., die zum Teil seine Berufung auf die Organistenstelle im Jahr 1725 betrieben hatten, stand er offenbar in ständigem Kontakt. In den 1720er- und frühen 1730er-Jahren galt Roseingrave als einer der brilliantesten Cembalisten und gesuchtesten Musiklehrer Londons; seine gedruckten Kompositionen für Tasteninstrumente erlebten zum Teil mehrere Auflagen. Psychische Probleme führten ab 1737 zu einer Reduzierung und schließlich zur Aufgabe seiner Amtstätigkeit. 1749 kehrte er nach Dublin zurück und verbrachte sein restliches Leben im Haus seines Neffen William.

Der vorliegende Band präsentiert Roseingraves gesamte Produktion für Tasteninstrumente, bestehend aus zwei erstmals 1728 von John Walsh und Joseph Hare gedruckten Sammlungen *Voluntarys and Fugues made on purpose for the Organ or Harpsichord* und *Eight Suits of Lessons for the Harpsichord or Spinet* und den 1750 von Walsh publizierten *Six Double Fugues for the Organ or Harpsichord*, denen bereits in der Edition von 1739 die Sonate K 37 von Scarlatti mit Hinzufügungen Roseingraves zugesellt war; diese drei gedruckten Sammlungen lagen bisher nur in einer Neuauflage der Performer's Faksimile Edition im Verlag Broude (Vols. 5, 19 und 105, New York o. J.) vor. Hinzu kommen zwei Stücke aus Roseingraves späterer Dubliner Zeit: eine *Allemanda in B flat*, die wahrscheinlich identisch ist mit einer in der Aufführung von Roseingraves Oper *Phaedra and Hippolitus* 1753 zwischen den Akten gespielten *celebrated Allemand*, sowie ein handschriftlich überliefertes *Solo*, von dem der Verlag Thompson vier Jahre nach des Komponisten Tod eine gekürzte Fassung mit einem aus Streichern, Trompeten und Pauken bestehenden Orchester unter dem Titel *A Celebrated Concerto for the Harpsichord by the late Tho. Roseingrave* herausbrachte, das als eines der frühesten englischen Cembalokonzerte zu gelten hat.

Schon jüngere Zeitgenossen wie Hawkins oder Burney standen Roseingraves Tastenmu-