

lichten Werke, besonders Titeln, Vorreden, Widmungen usw. (Dass als lateinische Übersetzung von „Deutschland“ statt des gewohnten „Germania“ in einem Falle „Teutonia“ begegnet, nämlich im Huldigungskonzert *Teutonium dudum belli atra pericla molestant* SWV 338, dessen Textautor wir nicht kennen, dürfte freilich kaum an einer Bedeutungsnuance des Begriffes „Deutschland“ liegen (S. 80), sondern daran, dass das Wort „Germania“ wegen der Länge seiner zweiten Silbe nicht als Beginn eines Hexameters brauchbar war.)

Breiten Raum nimmt die Interpretation von Caspar Zieglers Traktat *Von den Madrigalen* (1653) ein, in dessen Vorwort bekanntlich ein Schreiben von Schütz an den Verfasser zitiert wird. Der Traktat erscheint in der Darstellung von Rothmund noch enger mit Schütz verbunden, als man bisher annahm. Ziegler hätte nach ihrer Hypothese – die nicht im strengen Sinne beweisbar, aber durchaus plausibel ist – zunächst die Veröffentlichung einer Gedichtsammlung mit einem Vorwort geplant und wäre dann erst durch Schütz dazu angeregt worden, die Akzente zu vertauschen. So wurde aus der geplanten Vorrede zur Gedichtsammlung ein ganzer, systematisch angelegter Traktat, zu dem die Gedichte nur noch als Beispiele fungieren, so dass der Einzelfall ins Exemplarische erhoben ist.

In den Kapiteln 4 bis 7 widmet sich die Verfasserin eingehend dem Fragenkomplex „Schütz und die Bühnenmusik“, wobei das *Dafne*-Problem und die Zusammenarbeit mit Martin Opitz im Mittelpunkt stehen. Die Verfasserin müht sich nicht mit der unbeantwortbaren Frage ab, ob *Dafne* als Oper oder als ein Stück des Sprechtheaters zu klassifizieren ist, sondern geht der Entstehungsgeschichte und den darin aufscheinenden Intentionen des Komponisten nach und vermag so Schütz' Initiative als Teil seines kulturpatriotischen Impulses zu würdigen.

Eine germanistische Abhandlung über ein musikgeschichtliches Thema ist nicht ganz gegen Fehlrurteile über Fakten und Quellen gefeit, von denen dem Rezensenten folgende auffielen, die hier berichtet seien: In den *Sieben Worten* SWV 478 verzichtet Schütz nicht auf obligate Instrumente (S. 30), weshalb sie auch nicht in den Dresdner Hofgottesdienst passen. Die *Cantiones sacrae*, die Schütz als Dreißigjähri-

ger veröffentlichte, sind kaum als „Jugendwerk“ (S. 43) einzuordnen. Der Passus über das *Syncharma musicum* SWV 49 (S. 45 f.) erweckt den Eindruck, als sei der deutsche Zweitext wegen des Verlustes der Originalquelle nicht erhalten; da er aber in Spittas Gesamtausgabe veröffentlicht wurde, kennen wir ihn im Wortlaut. Dass Schütz den Text für *En novus Elysiis* selbst geschrieben hat (S. 47), ist nicht belegt und eher unwahrscheinlich. In der siebenstimmigen Motette *Was mein Gott will* (S. 64 f.) hat Schütz nicht „Claudin Sermisys Musik“ (das wäre die vierstimmige Chanson *Il me suffit*) übernommen, sondern die aus ihr abgeleitete deutsche Kirchenliedmelodie völlig neu bearbeitet. Über den Charakter der lateinischen Übersetzungen des Beckerschen Psalters durch Valentin Cremcovius bedarf es keiner Mutmaßungen (S. 64), da sie sowohl als Textdruck als auch in Heinrich Grimms Vertonung erhalten sind. Ricarda Huchs *Dreißigjähriger Krieg* ist zwar ein Meisterstück des Genres Historischer Roman, aber nicht als Quelle für anderweitig nicht belegte Fakten und Aussprüche tauglich (S. 69).

Solche Einwände sollen nicht die Tatsache verdecken, dass Elisabeth Rothmund eine der wichtigsten jüngeren Arbeiten über Heinrich Schütz vorgelegt hat. Dass diese Arbeit auf dem Boden der französischen Germanistik entstand, verhalf ihr vielleicht zu einer größeren Unbefangenheit gegenüber dem Thema „deutscher Kulturpatriotismus“, als deutsche Autoren vor dem Hintergrund aktueller kulturpolitischer Diskussionen sie hätten aufbringen können. Der Autorin ist auf jeden Fall ein neuer Blick auf ein altes Thema der deutschen Musikgeschichte zu verdanken.

(Juni 2007)

Werner Breig

DOMINIK SACKMANN: *Bach und Corelli. Studien zu Bachs Rezeption von Corellis „Violinsonaten“ op. 5 unter besonderer Berücksichtigung der „Passaggio-Organchoräle“ und der langsamen Konzertsätze.* München – Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2000. 184 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 36.)

Von Johann Sebastian Bachs Altersgenossen Telemann und Händel wissen wir, dass sie sich intensiv mit der Musik Arcangelo Corellis beschäftigt haben. Dagegen sind die Beziehungen

Bachs zu Corelli weitaus schwerer greifbar. Ausdrücklich belegt sind sie nur durch die Orgelfuge h-Moll BWV 579, deren Thema aus Corellis Triosonate op. 3 Nr. 4 stammt. Dass der Einfluss Corellis auf Bach in Wirklichkeit wesentlich über diese Entlehnung hinausgeht, ist die These, die Dominik Sackmann in seiner Zürcher Dissertation aufstellt und in mehreren Schritten entfaltet.

Die Art von Corellis Einfluss auf Bach definiert Sackmann als „eine ganz bestimmte Haltung im Umgang mit expressiver Melodik [...], die sich weniger anhand eines direkten Vergleichs in der Musik selbst nachweisen lässt als vielmehr durch weiter ausgreifende Gedankengänge zu erschliessen ist“ (S. 6). Dabei werden besonders Corellis Sonaten op. 5 wichtig. Mit großer Wahrscheinlichkeit darf man annehmen, dass Bach in seiner Weimarer Zeit mit diesem Sonaten-Opus, dessen Erstdruck 1700 erschien, vertraut war, denn Johann Gottfried Walther, sein Verwandter, Freund und Kollege, der eine Variationenfolge über einen Basso continuo aus der Sonate op. 5 Nr. 11 komponierte, dürfte seine Corelli-Erfahrungen gewiss mit Bach geteilt haben. Dass die langsamen Sätze von Corelli größeres Eigengewicht haben als diejenigen Vivaldis, Albinonis, Marcellos und Torellis, berechtigt – in Verbindung mit bestimmten kompositionstechnischen Eigenschaften dieser Sätze – zu der Annahme, dass Bachs langsame Konzertsätze zu einem großen Teil „im Zeichen der Corelli-Rezeption stehen“ (S. 158).

Spezielle Aufmerksamkeit widmet Sackmann den 1710 bei Roger gedruckten Agréments zu den langsamen Sätzen von Corellis op. 5. Dass Bach sich auch mit dieser Ausgabe beschäftigt hat, kann freilich nur auf analytischem Wege wahrscheinlich gemacht werden. Sackmann unternimmt dies zunächst anhand von Bachs Orgelchorälen mit „passaggio“-haften Zeilenzwischenspielen (es sind die von Hermann Keller 1948 irrtümlich so genannten „Arnstädter Gemeindechoräle“). Die seit Hans Klotz' Edition in Band IV/3 der *Neuen Bach-Ausgabe* (1962) geltende Datierung dieser Werkgruppe in die Weimarer Zeit vermag Sackmann einleuchtend auf „ca. 1712“ einzuengen, womit sie in zeitliche Nachbarschaft zu den Anfängen des *Orgelbüchleins* rückt. Als weitere Stücke, die unter Corelli-Einfluss stehen, werden die *Orgelbüchlein*-Choräle mit Diskantkolorierung (vor

allem *O Mensch, beweine deine Sünde* groß BWV 622), die Sinfonia der Kantate BWV 21 (*Ich hatte viel Bekümmernis*), der Mittelsatz der Frühfassung des 1. Brandenburgischen Konzerts (BWV 1046a) und eine Reihe von langsamen Konzertsätzen besprochen.

Gegenüber der Relevanz der Agréments für Bachs Komponieren scheint freilich eine gewisse Skepsis am Platze zu sein. Denn da das Thema „Ornamentik“ in Theorie, Aufführungspraxis und Komposition die ganze Barockepoche in zahllosen und vielfach miteinander verwandten Ausprägungen durchzieht, fällt es schwer, einzelne Traditionslinien voneinander sicher zu trennen, wenn – wie im Falle „Corelli-Bach“ – ausdrückliche Hinweise in den Quellen fehlen. Beispielsweise läge es für die ornamentierten *Orgelbüchlein*-Choräle wohl doch näher, sie in der gattungseigenen Tradition der norddeutschen Choralkolorierung zu sehen, die Bach durch seine Kontakte zu Reincken, Buxtehude und Böhm bestens kannte.

Indessen steht und fällt der Nutzen von Sackmanns Arbeit nicht damit, dass man seinen Ergebnissen über die Abhängigkeit in jedem Fall zustimmt. Sein Verdienst ist es, die mögliche Einflussquelle „Corelli“ mit zum Teil detaillierten Analysen diskutiert zu haben, und dies in einem weitgesteckten Kontext, zu dem auch die deutsche Corelli-Rezeption zu Beginn des 18. Jahrhunderts, der Zusammenhang von Bachs „Passaggio“-Chorälen mit Georg Friedrich Kauffmanns *Harmonischer Seelenlust* von 1722 und die Orgelchoräle von Bachs Schüler Johann Caspar Vogler gehören.

Nicht folgen kann der Rezensent Sackmanns Beschreibung der Form des Mittelsatzes des Konzerts BWV 1063. Hier handelt es sich nicht um eine Folge von Ritornellen und Episoden, sondern um eine Forma bipartita mit ausgeschriebener und variiertem Wiederholung jedes der beiden Teile: T. 9–16 ist Variation von T. 1–8, und T. 41–64 ist Variation von T. 17–40. Die Takte 65–68 sind Überleitung zum Finale und vielleicht erst bei der Bearbeitung der verschollenen Vorlage hinzugesetzt worden – ein Verfahren, das wir auch aus dem langsamen Satz des a-Moll-Tripelkonzerts BWV 1044 kennen. Am Rande schließlich noch eine Bemerkung zu der genealogischen Tabelle, aus der die Verwandtschaft von Bach und Walther abzulesen ist (S. 169). Sackmann stützt sich auf Hugo

Lämmerhirts Studie im *Bach-Jahrbuch* 1925. Deren Verfasser hat allerdings später einen revidierten Stammbaum der Lämmerhirts erstellt, der in Otto Brodtes Dissertation *Johann Gottfried Walther* (1937) abgedruckt ist. Andreas Glöckners Angabe (*Die Welt der Bach-Kantaten* 1, S. 71), derzufolge Bachs Mutter eine (um Jahrzehnte jüngere) Halbschwester von Walters Großvater mütterlicherseits war (zitiert bei Sackmann, S. 72), bedarf also keiner Korrektur.

(Juni 2007)

Werner Breig

*Christoph Graupner. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Graupner-Werke-Verzeichnis GWV. Instrumentalwerke.* Hrsg. von Oswald BILL und Christoph GROSSPIETSCH. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. XXXVI, 364 S., Faks.

Der mehr als 45 Jahre am Hessischen Hof in Darmstadt als Kapellmeister wirkende Christoph Graupner (1683–1760), gleich seinen Musikkollegen Telemann, Händel, Bach und Fasch mitteldeutscher Herkunft, hinterließ ein stattliches Œuvre von etwa 1.400 Kantaten, einigen Opern und über 300 Instrumentalwerken, deren Erfassung und Erschließung durch den Umstand erleichtert wird, dass sein Nachlass nahezu geschlossen in Darmstadt blieb (zunächst von den Erben 1760 Landgraf Ludwig VIII. vergeblich zum Kauf angeboten, 1819 schließlich vom Hessen-Darmstädtischen Großherzog Ludwig I. erworben und später in die Hessische Landesbibliothek – heute Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt – überführt). Trotz der günstigen Überlieferungssituation existierten bislang nur einige Werkübersichten, die jeweils Incipits aufweisen und Bestandteil sind von Einzeluntersuchungen zu Graupners Sinfonien (Wilibald Nagel 1912), Konzerten (Martin Witte 1963) und Ouverturen (Christoph Großpietsch 1994).

Oswald Bill, der langjährige Leiter der Musikabteilung der Darmstädter Universitäts- und Landesbibliothek, und Christoph Großpietsch erarbeiteten nun ein durch umfangreiche Quellenforschungen fundiertes Verzeichnis aller Instrumentalwerke Graupners. Dieses ist gegliedert in die Gattungen Klavierwerke, kammermusikalische Werke, Konzerte, Ouverturen und Sinfonien; die drei nachgestellten

Gruppen umfassen Incerta, Anonyma und Falschzuweisungen. Insgesamt wurden 415 Instrumentalwerke, die in Verbindung mit dem Namen Graupners stehen, hinsichtlich ihrer Authentizität untersucht. Nach gründlichen Recherchen konnten 310 Werke sicher als Kompositionen Graupners bestimmt werden. Damit ist auch das wichtigste Ergebnis der Forschungen von Bill und Großpietsch genannt: die Neubewertung der Echtheit von Graupners Instrumentalwerken. So konnte z. B. bei 18 bisher fälschlicherweise dem Darmstädter Kapellmeister zugewiesenen Kompositionen die Autorschaft endgültig geklärt werden. Einige dieser Werke stammen immerhin von so namhaften Komponisten wie Johann Joachim Quantz oder Antonio Vivaldi.

Die Einträge zu den nicht chronologisch, sondern nach Tonart und Besetzung geordneten Werken enthalten für den Wissenschaftler wie für den Praktiker eine Fülle an Informationen, die zur weiteren Beschäftigung mit Graupners Musik anregen. Die in der Regel mit zwei bis vier (mitunter auch fünf und mehr) Stimmen dargebotenen Incipits vermitteln ein anschauliches Abbild von der Musik; neben Angaben zum Werktitel, zur Datierung, zu Editionen und Nachweisen in anderen Katalogen finden sich auch Hinweise zu Einspielungen auf Tonträgern oder zu speziellen Details wie Schlüsselungen (z. B. Chälumeaux-Schlüsselung) und Anweisungen zur Besetzung des Continuos. Ausgestattet mit derart nützlichen Auskünften bildet das Thematische Verzeichnis der Instrumentalwerke Graupners eine verlässliche Grundlage für alle weiteren Beschäftigungen mit der Instrumentalmusik des Darmstädter Kapellmeisters (wer schon einmal den Satz „Uccellino chiuso“ aus der *Ouverturen-Suite* G-Dur, GWV 466, gehört hat, wird gespannt sein auf die Bekanntschaft mit weiteren derart grandiosen musikalischen Einfällen). Für die Zukunft bleibt zu hoffen, dass der Einstieg in Graupners Vokalmusik ebenfalls mithilfe eines derart ausführlichen und gewissenhaft erarbeiteten Verzeichnisses ermöglicht wird.

(Mai 2007)

Stephan Blaut