

d. h. dass Prosatexte musikalisch wie Verse behandelt werden können und umgekehrt, was letztlich aus der Übergangssituation des 15. Jahrhunderts zu erklären ist. Selbstverständlich lassen sich anhand Schmidt-Bestes Überlegungen Probleme der Textunterlegung nicht generell lösen, da das Buch ja primär von Textdeklamation, nicht von -unterlegung handelt. Da indes beide wechselseitig aufeinander Bezug nehmen, kann des Autors Ansatz sehr wohl Hilfestellung bieten und dem an problematischen Quellen arbeitenden Herausgeber Wege aufzeigen. Schmidt-Beste schlägt vor: 1) eine Differenzierung nach Texttypen; 2) (bei fehlender oder nur partieller Textierung) können in der Musik selbst Passagen unterschieden werden, die „in höherem oder geringerem Maße“ zu textieren sind; 3) ist der Befund in den Quellen sorgfältig zu interpretieren.

Umfangreiche Register schlüsseln das besprochene Material auf: Zunächst werden die Texte nach Typen gruppiert alphabetisch aufgelistet, die rhythmisch-silbenzählenden Verstypen zudem nach Silbenzahl. Einer Auflistung der Quellen folgt schließlich ein Register nach Personen und Werken. Die umfassende, dabei aber präzise gegliederte, engagiert geschriebene und gut lesbare Studie kann im Rahmen einer Rezension nur kurz referiert werden; sie hätte eine eingehende Würdigung und Diskussion verdient. Allein die Bewältigung des immensen Materials verdient höchsten Respekt. Für jeden, der sich mit Vokalmusik des späten 14. bis frühen 16. Jahrhunderts beschäftigt, ist Schmidt-Bestes Arbeit schlichtweg unverzichtbar.

(Mai 2007)

Bernhold Schmid

*The Cambridge History of Seventeenth-Century Music.* Hrsg. von Tim CARTER und John BUTT. Cambridge: Cambridge University Press 2005. XXVII, 591 S.

Die Musikgeschichtsschreibung, die sich dem 17. Jahrhundert bzw. der ‚Barockzeit‘ widmet, folgt für gewöhnlich bestimmten, gleichsam kanonisch gewordenen Schemata: einer Einteilung des Zeitraums in ‚frühe‘ und ‚späte‘ Phasen (so noch George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Bloomington, Indianapolis 2004) sowie einer Orientierung an ‚wichtigen‘ Gattungen (vgl. jüngst John Walter Hill, *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580–1750*, New York 2005) und/oder Komponisten (ebenfalls Buelow), zumeist differenziert nach verschiedenen geographischen Bereichen oder ‚Zentren‘. Umso mehr zu begrüßen ist, dass das Autorenteam um Tim Carter und John Butt diese Schemata weitgehend aufgegeben hat zugunsten einer anderen Art von Geschichtsschreibung, die einen deutlichen Schwerpunkt auf die Institutionen- und Kulturgeschichte legt und die Musik dezidiert in den Zusammenhang von Politik, Gesellschaft und Ritual stellt. Dabei werden einzelne thematische Bereiche für die Gesamtheit des vielgestaltigen 17. Jahrhunderts behandelt: so das Werkkonzept (Butt), die Vermarktung von Musik (Stephen Rose), die Musik außerhalb Europas (Victor Anand Coelho), die Musik im Verhältnis zu den anderen Künsten (Barbara Rusano Hanning) und Wissenschaften (Penelope Gouk), der Aussagegehalt von Musik (Carter), die Verwendung von Musik im Hoftheater (Lois Rosow), in der Liturgie (Noel O’Regan) und bei der religiösen Andacht (Robert L. Kendrick) sowie die soziale Einbettung des weltlichen Gesangs (Margaret Murata). Und in einem Beitrag zur solistischen Instrumentalmusik (Alexander Silbiger) stehen nicht diverse Gattungen im Vordergrund, sondern die Spieler und ihre Repertoires – vergleichsweise traditionell ist demgegenüber der Beitrag Gregory Barnetts zur mehrstimmigen Instrumentalmusik. Hinzu kommt ein erstes Kapitel (Carter), das unter den Stichworten „Renaissance, Mannerism, Baroque“ Möglichkeiten der Konzeptualisierung einer ‚Epoche‘ diskutiert.

Entstanden ist auf diese Weise ein Band, der nicht nur reich an Informationen ist, sondern auch allenthalben neue Perspektiven eröffnet: Carter („Mask and illusion: Italian opera after 1637“) und O’Regan („The Church Triumphant: music in the liturgy“) beispielsweise machen deutlich, wie sehr das allgemeine Geschichtsbild noch immer von einem kleinen Bestand relativ gut bekannter Stücke und Repertoires bestimmt wird. Rosow („Power and display: music in court theatre“) schreibt nicht Operngeschichte im engeren Sinne, sondern behandelt die Oper in einem größeren theatergeschichtlichen Zusammenhang. Gouk („Music and the sciences“) weist auf die wichtige Rolle von Musik und Musiktheorie für die ‚wis-

senschaftliche Revolution' des 17. Jahrhunderts hin. Butt („The seventeenth-century musical ‚work‘“) bricht lineare Geschichtskonstruktionen auf und stellt die Frage, was uns von der Musik des 17. Jahrhunderts erreicht, wenn nicht ‚Werke‘ im emphatischen Sinn (hier ergeben sich Anknüpfungspunkte an die Diskussion des Werkbegriffs bei Max Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern usw. 2005). Und Butt sowie Carter („The search for musical meaning“) beschreiben geschichtliche Prozesse (wie die Aufgabe der Modi und die Herausbildung der Dur/Moll-Tonalität) nicht nur unter dem Aspekt eines stetigen Zugewinns von Neuem, sondern auch unter dem einer gleichzeitigen Preisgabe von Altem und dem Verlust von Differenzierungsmöglichkeiten, welcher dann wiederum zu Kompensationsvorgängen führte. Gelegentlich stehen unterschiedliche Interpretationen des gleichen Phänomens unverbunden nebeneinander, so des instrumental begleiteten Sologesangs eines Giacomo Peri oder Giulio Caccini aus der Zeit um 1600 als neu bei Hanning und als Verschriftlichung älterer Praktiken bei Carter. Das ist aber wohl kaum ein Defizit, da sich auf diese Weise unterschiedliche historische Zugriffsmöglichkeiten spiegeln. In diesem Zusammenhang ist lediglich anzumerken, dass eine Auseinandersetzung mit den grundsätzlichen Thesen Silke Leopolds zur „Interaktion von Verhaltensnormen und Personendarstellung in der Barockoper“ (1999) vollständig unterbleibt.

Auf die Beigabe von Notenbeispielen wurde verzichtet. Das hat den erfreulichen Nebeneffekt, dass der Verweis auf musikalische Texte nie die verbale Argumentation ersetzt und die Darstellung mithin auch über den engeren Kreis der Fachvertreter hinaus größtenteils rezipierbar bleibt. Eher zu bedauern ist, dass fremdsprachliche Originalzitate von Quellentexten fast durchweg nur in Übersetzung gebracht werden, was ja suggeriert, dass eine Übersetzung das Original zu ersetzen vermag und nicht bereits eine erste Interpretation darstellt. Doch ist dieses Verfahren offensichtlich so sehr in der englischsprachigen Fachtradition verankert, dass hier kaum Aussicht auf Änderung besteht.

Drei Anhänge (erstellt von Stephen Rose) sind geboten: eine Chronologie zum 17. Jahrhundert, die wichtige ereignis-, wissenschafts-

und kulturgeschichtliche Daten umfasst, eine alphabetische Übersicht zu Orten und Institutionen und eine ebensolche zu Personen. Leider bleiben die Auswahlkriterien für letztere unklar: So sind hier nicht nur Musiker vertreten, sondern auch die Dichter-Librettisten Molière und Philippe Quinault, wohingegen andere Librettisten und Dichter, die musikgeschichtlich bedeutend waren – etwa Gabriello Chiabrera – fehlen.

Diese Kritikpunkte betreffen aber nur Details eines Buches, das durch ein sorgfältiges Lektorat besticht und das mit seiner nahezu durchgängig hochgradigen Methodenreflexion neue Maßstäbe für die Musikgeschichtsschreibung nicht nur des 17. Jahrhunderts setzt.

(März 2007)

Michael Klaper

*HOLGER EICHHORN: Gabrieli Tedesco. Rezeption und Überlieferung des Spätwerks von Giovanni Gabrieli in deutschen Quellen des 17. Jahrhunderts. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2006. 328 S., Nbsp.*

Mit zahlreichen Entschuldigungen über die vermeintliche nationale Vereinnahmung eines nicht-deutschen Komponisten versucht Eichhorn ganz unnötig etwas zu relativieren, was gar nicht zu relativieren wäre: Giovanni Gabrielis Einfluss auf katholische und protestantische deutsche Musikpraxis ist bisher von der Wissenschaft praktisch übersehen worden (mit Ausnahme des Werkes von Carl von Winterfeld, dem Eichhorn volle Anerkennung zollt). Eichhorn bietet mit den in der Murhardschen und Landesbibliothek Kassel erhaltenen handschriftlichen Quellen Belege, die einen neuen Gabrieli erkennen lassen, mit der These, Gabrieli habe in Erkenntnis der sich in Italien entwickelnden *Seconda prattica* seine Spätwerke zurückgehalten und wegen Krankheit und Tod nicht mehr publizieren können. Er zeigt ein Spätwerk der Experimente und stellt fest, „dass Spätwerke nicht unbedingt Abklärung besagen müssen“ (S. 117). Aber offenbar ist auch mit den Werken etwas geschehen, das außerhalb Gabrielis Reichweite lag, nämlich Umarbeitung (z. B. der Texte für protestantischen Gebrauch) und (Neu-)Instrumentierung. Diese wird zwar öfter erwähnt, aber zum Zuge kommt diese bedeutende Facette einer neuen und idiomatischen Instrumentalsprache nur am Rande.