

Das ist bedauerlich, da Eichhorn Praktiker ist, der mit großer Sachkenntnis aus eigener Erfahrung plausible Vorschläge für Rekonstruktionen verderbter Partien anbieten kann. Der Text schließt mit einem ausgezeichneten Kapitel über Gabrieli-Reminiszenzen bei Heinrich Schütz, konkret und wohltuend zurückhaltend ausgehend von einer „Entwicklung aus innerer Übereinstimmung“ (S. 143).

Ein Notenanhang enthält die sieben Kasseler Motetten – handgeschrieben und eine Wohltat für das Auge. Zu begrüßen ist, dass Eichhorn – neben anderen bedenkenswerten Spitzen gegen moderne Editionstechniken – auf originaler Schlüsselung besteht. Ausgaben mit ‚moderner‘ Schlüsselung anstelle der alten Claves signatae wegen scheinbarer Erleichterung für bildungsunwillige Musiker versperren den originären Zugang zu dieser Musik samt ihrer von Praetorius so präzise beschriebenen Instrumentationsmöglichkeiten.

Störend ist allenfalls die überbordende Ausdruckslust. Begeisterung ist erfreulich, und eine gewisse adjektivische und auch superlativistische Fülle ist legitim. Aber manchmal geht das etwas weit; Appositionen, Parenthesen, Klammern und Wiederholungen machen das Lesen über weite Strecken mühsam wie ein Gehen mit Fußangeln, z. B. in einem Absatz auf S. 106, in dem einerseits die Nachlass-Editoren gelobt werden, andererseits aber wieder deren Fehlerquote in Zurücknahme des Lobes getadelt wird, all dies gespickt mit syntaktischen Einsprengeln, und am Ende kommt etwas heraus wie bei dem Kaufmann, der bei einer Bestellung schreibt: „Soeben sehe ich, dass noch alles vorhanden ist. Schicken Sie mir daher bitte nichts.“ Die gleiche Mühsal bietet auch die Masse an Fußnoten: Sie stecken voller interessanter Reflexionen – ein Humusboden für den Haupttext und als Appositionen mit diesem zu lesen –, aber sie stehen jeweils am Ende der Kapitel und sind im Inhaltsverzeichnis nicht separat ausgewiesen. Man wünscht sich die alte Manier wissenschaftlicher Bücher zurück mit anständigen Fußnoten unten auf der Seite. Viele von ihnen wären bei etwas Einsparung von Wortreichtum und Wiederholung als zusammengefasste Exkurse gut im Haupttext zu platzieren gewesen.

Eichhorn hat in barocker Manier drei Kollegen um Vorworte gebeten. Diese schöne Sitte

sollte wieder eingeführt werden, denn sie sagt nicht nur etwas über den Autor, sondern auch über die Panegyriker. Da kann man dann lesen, dass Eichhorn „einen neuen Forschertyp“ verkörpere: „Er hat sich die Wissenschaft nicht von den Lehrmeinungen aus angeeignet, sondern durch die Noten selbst“ (S. 12). Hiermit kann man offiziell Akt nehmen von dem Bekenntnis eines ausgewiesenen Musikwissenschaftlers, dass Wissenschaft der Quellen unter Auslassung kursierender Lehrmeinungen etwas Neuartiges darstellt. Aber dem Lob ist beizupflichten: Trotz der Fußangeln ist Eichhorns Dissertation ein sehr lohnendes Buch, geschrieben mit in Jahrzehnten erfahrener Einsicht und enormer Repertoirekenntnis und einer kompetenten Annäherung von Seiten der Praxis.

(April 2007)

Annette Otterstedt

THOMAS DRESCHER: *Spielmännische Tradition und höfische Virtuosität. Studien zu Voraussetzungen, Repertoire und Gestaltung von Violinsonaten des deutschsprachigen Südens im späten 17. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 2004. XII, 465 S., Abb., Nbsp.*

Seit gut 100 Jahren steht die Musikforschung staunend vor dem Phänomen einer Blüte geistiger Sololiteratur im habsburgischen Herrschaftsbereich um 1680. Das widersprach eigentlich allen Erwartungen, war doch Italien bislang das Land, das nicht nur die Violine, sondern auch mit Giovanni Paolo Cima, Biagio Marini und vielen anderen die erste dazugehörige Literatur geschaffen hatte. Nun gab es sicher Verbindungen nach Italien, aber befriedigend verlief diese Suche nicht. Hier setzt Thomas Drescher in seiner Basler Dissertation mit zwei Glücksfällen ein, die das Bild in eine ganz andere Richtung rücken. Das ist zunächst die Handschrift XIV 726 des Wiener Minoritenkonvents, die zwar seit langem bekannt ist, aber deren Stücke bislang nie genauer unter die Lupe genommen wurden. Hinzu kommt seine ausführliche Suche nach den Spuren einer Violintradition nördlich der Alpen, die überraschend erfolgreich verläuft. So wurden, um nur eines von vielen Beispielen zu nennen, Ende des 16. Jahrhunderts im Chor des Freiburger Doms Putten mit realen Musikinstrumenten aufgestellt, darunter eine Tenorgeige, deren Zettel auf die Geigenbaufamilie Klemm ver-

weist. Deren Spuren können bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts und womöglich noch weiter zurückverfolgt werden. Somit gab es nördlich der Alpen lange vor Amati eine eigenständige nordalpine Bautradition, die zudem auf einer eigenen Spieltradition fußte. Auf diese Weise klärt sich auch die Bezeichnung „*violini piccoli*“ in Monteverdis *Orfeo* als Hinweis auf eine solche nordalpine Rebec oder, wie Praetorius sie noch nannte, „Rechte Discant-Geige“ (S. 47).

Diese nordalpine Spieltradition war, das wissen wir seit langem, in gesellschaftlich klar voneinander geschiedene Bereiche aufgeteilt, die von den Bierfiedlern und „Linksfäustern“, wie der Celler Stadtmusikus Ulrich Johann Voigt seine niederen Kollegen noch 1707 in einer empörten Eingabe an den Rat seiner Stadt nannte, über eben diese Stadtmusiker bis zu den Hofmusikern reichte. Nur war dies keine fest gefügte und unveränderliche Ordnung, sondern sie musste immer wieder, wie Drescher an zahllosen eindrucksvollen Quellenbelegen vorführen kann, von jedem Einzelnen aufs Neue durch entsprechende Leistungen erkämpft werden, wie umgekehrt diese künstlerische Leistung einen weiteren Aufstieg bis hin zum international anerkannten Solisten ermöglichte, wie es noch der ehemalige Stadtmusiker Quantz vorgeführt hat.

Dieses soziale Gefüge ist nun sozusagen der Nährboden für das süddeutsch-österreichische Repertoire für Solovioline, wie es beispielhaft in der Wiener Handschrift festgehalten wurde. Denn was sollte dieses Repertoire anderes darstellen als den Gipfelpunkt der Abgrenzung gegenüber allen „niederen“ Geigern, aber auch gegenüber anderen Spieltraditionen der Nachbarländer, etwa dem französischen Ensemblespiel (S. 22).

Dieser neue Blick auf die sozialen Bedingungen des Musiklebens ermöglicht nun eine völlig neue Zugangsweise zum Repertoire, für das die Wiener Handschrift als ein Glücksfall gelten kann. Denn die Solostücke waren selten für den Druck bestimmt, sondern sollten durch eine adäquate Aufführung den Ruhm ihres Schöpfers immer wieder neu mehrten. So setzte der Olmützer Fürstbischof alles daran, Schmelzers „Vogelsang“ in schriftlicher Form zu bekommen, ein Bemühen, das offensichtlich über Jahre hinweg erfolglos blieb, während Schmelzer anbot, andere „Animalien [...] gerne einmal

möchte producieren vor Ew. Hf. Gn.“ (S. 120). Und nun, dies ein weiterer Glücksfall, kann Thomas Drescher mehrere Sonaten miteinander vergleichen, die eine gemeinsame Grundlage haben, etwa die beiden Biber-Sonaten IV und VI, die in der Handschrift in charakteristisch veränderten Fassungen anonymer Bearbeiter vorliegen, die deutliche Spuren improvisatorischen Spiels aufweisen, zugleich aber auch situationsbedingte Änderungen der Formdisposition verraten. In der detaillierten analytischen Gegenüberstellung zerrinnt allmählich die Vorrangstellung des gedruckten Werkes, das auch nur eine bloß dauerhafter festgehaltene Ausführungsanweisung darzustellen scheint.

Gleichwohl bleibt die Frage offen, wieweit die „spieltechnischen Errungenschaften“ (S. 242), die seit den Violinsonaten Corellis um 1700 domestiziert wurden, das Repertoire wirklich erschöpfend beschreiben. Denn auch der frühe Musikdruck des 16. Jahrhunderts ist entgegen der geläufigen Ansicht (S. 240) keinesfalls den anderen Überlieferungen gleichgestellt. Ihm kommt zumindest im Falle Josquins nachweislich eine Vorrangstellung zu, deren Qualität sich aus dem Werkbegriff speist. Manche Details der Gruppierung in den beiden besprochenen Passacaglias deuten darauf hin (S. 176 ff.). Vielleicht haben wir noch nicht die entsprechenden Paradigmen gefunden, die uns den Zugang zu den Strukturen dieser Stücke über das virtuose Element hinaus eröffnen.

Zwei Punkte sind noch nachzutragen. So ist die Notiz im Innendeckel der Wiener Handschrift „Ad usum Pris Alexandri Gissl [...]“ entgegen Dreschers Vermutung (S. 129) ein gebräuchlicher Hinweis auf den Auftraggeber und späteren Besitzer der Kopie, womit die Datierung um 1690 allerdings hinfällig wäre. Vielleicht aber ermöglichte erst das spätere Datum (etwa um 1719, das Datum eines Wasserzeichenbelegs [S. 125]) die Verfügbarkeit dieser zu Lebzeiten doch so streng gehüteten Geheimnisse! Tassilo Erhardt hat in *Early Music* 33 (2005), S. 513 auf weitere Konkordanzen hingewiesen (bei der erwähnten Arbeit von Pauline Noble handelt es sich allerdings um ihre ungedruckte Magisterarbeit). Im Incipitverzeichnis der Londoner Handschrift Add. 31500 (S. 282 ff.) haben sich einige Fehler eingeschlichen. So sind in Nr. 1 in T. 3 die ersten drei Noten eine Terz zu hoch notiert, während in

Nr. 3 zwei Kreuze (D-Dur) als Vorzeichen anstelle des $\flat$ gesetzt werden müssen. Ebenso ist in Nr. 4 in T. 2 schon vor dem ersten g[is] ein Kreuz zu ergänzen. Die Scordatur-Angaben in Nr. 5, 9, 17 und 19 sind dankenswerterweise, aber stillschweigend von Drescher ergänzt worden. Das dritte Kreuz im Bass von Nr. 6 steht eine Oktave tiefer, und in Nr. 18 ist ein zweites $\flat$ -Vorzeichen, also ein es zu ergänzen, in der Oberstimme vor und im Bass nach dem $\flat$ -Vorzeichen, während im 2. Takt der Oberstimme ein as ergänzt werden muss. Nr. 20 lautet folgendermaßen:



Preludium Nr. 20

Schließlich ist in Nr. 21 ein Kreuz als tiefes fis-Vorzeichen hinzuzufügen.

Ungeachtet dessen stellt die Arbeit, die in ihren historischen Darstellungen nicht zuletzt dank der klaren alten Rechtschreibung wie eine spannende Geschichte zu lesen ist, auch mit ihrem umfangreichen Notenanhang, der bei den Werken, die allgemein verfügbar sind, dankenswerterweise die Skordatur auflöst – was eine musikalische Analyse überhaupt erst ermöglicht –, einen Meilenstein auf dem Weg zu diesem häufig als bloße Vorgeschichte von Bachs Sonaten verkannten Repertoire dar und vermag zudem die Konturen unseres Bildes von der Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts neu und schärfer zu umreißen.

(Juni 2007)

Christian Berger

LÁSZLÓ STRAUSS-NEMÉTH: *Johann Wenzel Kalliwoda und die Musik am Hof von Donaueschingen. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. Band 1: Kulturhistorische und analytische Untersuchung, XIII, 366 S., Nbsp.; Band 2: Vollständiges Werkverzeichnis, XIII, 420 S., Nbsp.*

Die umfangreiche Studie von László Strauss-Neméth besteht aus zwei Teilen: Der erste Teil orientiert über die musikalische Biographie des Violinkünstlers und Hofkapellmeisters Johann Wenzel Kalliwoda. Der zweite Teil umfasst einen Katalogband mit vollständigem Werkverzeichnis. Die Entstehung dieses Buches ist eng an einen historischen Glücksfall geknüpft: Die Werke Kalliwodas sind nahezu vollständig

überliefert und befinden sich heute in der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe.

Der erste Band beschäftigt sich mit den Lebens- und Arbeitsverhältnissen des aus Prag stammenden Violinisten und Komponisten, der im Wirkungsfeld dreier berühmter kultureller Zentren lebte und arbeitete: Prag, Wien und Leipzig. Als Herausgeber zahlreicher Unterrichts- und Konzertstücke für Violine mag Kalliwoda heute Geigenspielern und -schülern noch ein Begriff sein, die restlichen Werke – Sinfonien, Konzertouvertüren und Klavierstücke, mit denen er auf seinen Konzertreisen in andere deutsche Städte und Fürstentümer brillierte – sind großenteils in Vergessenheit geraten. Erfreulicherweise ist das Interesse an Kalliwodas Musik wieder geweckt. Sie wird heute wieder erforscht, gedruckt, aufgeführt und auf Tonträgern eingespielt.

Die einzelnen Kapitel des biographischen Teiles präsentieren den Musiker als Dirigenten und Manager sowie Komponisten. Ein interessanter Aspekt der Studie ist der kulturhistorische Ansatz. Strauss-Neméth beschreibt anhand zahlreicher Quellen die Organisation eines künstlerisch bedeutenden Konzertbetriebes an einem politisch entmachteten Fürstenhof. Anhand des gut erhaltenen Aktenbestandes aus dem Fürstenbergarchiv in Donaueschingen entsteht eine dichte und gut formulierte sozialgeschichtliche Studie zur Entwicklung der Institution Hofkapelle im 19. Jahrhundert.

Der Autor geht ein auf die besondere Stellung des Kapellmeisters in seiner Vermittlerrolle zwischen Fürst und Orchesterpersonal. Anhand zahlreicher Quellen (Personalakten, Listen zur Besoldung der Musiker, Verträge, Zeichnisse, Gesuche) wird die vor allem in den Unruhen des Vormärz schwierige Situation der Hofmusiker beschrieben. Das Orchesterpersonal war im Klassensystem der fürstlichen Verwaltung in der ersten Beamtenklasse angesiedelt. Die hier aufgeführten Musiker zählten zur Domänenkanzlei und wurden per eigenhändig ausgestellt Dekret vom Fürsten eingestellt. Etwa die Hälfte der Hofmusiker – 16 an der Zahl – gehörte im betrachteten Zeitraum dazu. Daneben gab es provisorisch Angestellte, die nach Bedarf verpflichtet und entlassen wurden. Sieben Musiker sind hier genannt. Sie gehörten zur *Livree* und waren neben einer hauptamtlichen Tätigkeit (z. B. als Hoflakai, Kammerdie-