wie der Autor zeigt, ihm durchaus vertraute italienische Stilelemente. Im Ballett *Alcidiane* wird der Wettstreit der personifizierten Italienne und Française explizit zum Thema erhoben.

Als typisch französisch stellt de la Gorce die textbedingten Taktwechsel wie im Récit, die wenigen Wortwiederholungen und den einfachen Aufbau heraus. Typisch italienisch sind komplexere Strukturen, Chromatik (v. a. in prägnanten Bassgängen), komplizierte Harmonien und expressive Vokalisieren. De la Gorce zeigt Lullys Meisterschaft, Ensembles als spannungsreiche Synthese verschiedener Bestandteile zu konstruieren. Voller Einfallsreichtum sind beispielsweise die Chöre: Der Komponist verleiht ihnen durch Taktwechsel, z. T. witzig-groteske Tonmalerei, Überraschungspausen und Harmoniereichtum besondere Prägnanz. Die Wiederholung einprägsamer Phrasen im Chor ist ein genau geplanter Mitsingeffekt. Wie heutige Schlager wurden Lullys Melodien auf diese Weise – oft auch als Timbres mit neuen, provokativen Texten – in alle Schichten der Stadt getragen.

Stellte Lullys letztes Tragédie-ballet *Psyché* noch eine Nummernfolge dar, so wurde in der neuen Operngattung die Kohärenz des Gesamtablaufs stilbildend. Besonders gewürdigt werden der Operntheoretiker Pierre Perrin und Lullys Textdichter Philippe Quinault, dessen konzentrierte und effektvolle Libretti zum schnellen Erfolg der Gattung beitrugen. Die großen Freiheiten, die er sich in der Behandlung der klassischen Doktrin (Vraisemblance oder Einheit von Ort und Zeit) erlaubte, provozierte allerdings bei prominenten Gegenspielern wie Jean Racine heftige Kritik.

Das größte Verdienst Lullys liegt, so de la Gorce, in den großen Opernszenen bzw. Monologen wie etwa der *Plainte d'Alceste*, die der Sprache Quinaults kongenial angepasst wurden. Dies gilt auch für die dramatischen Accompagnato-Rezitative, die ab *Bellerophon* stilistisch ausgereift sind. Die abschließende Analyse der *Grands motets* und *Petits motets* stützt die Ergebnisse der Opernanalysen: Lully, bei dem der Autor eine starke Gläubigkeit vermutet, trug auch zu dieser Gattung Meisterwerke bei, und v. a. in den *Petits motets* sind wieder italienische Einflüsse zu vermerken.

Insgesamt ist es de la Gorce gelungen, einen der faszinierendsten „Aufsteiger“ des Barock-

zeitalters von seinen Klischees zu befreien und durch sorgfältige Quellenstudien neu als eminent wichtigen Vertreter des Grand Siècle zu würdigen. Vielleicht hätte die menschliche Seite Lullys noch differenzierter betrachtet werden können. Negative Charaktereigenschaften werden sehr stark betont. Der Mangel an Bildquellen ist zu bedauern. Hätte eine sorgfältige Studie der Porträts, Büsten und Medaillons dem Charakterbild noch mehr Tiefe verliehen? Teilweise ist die Lektüre etwas ermüdend, wenn manchmal allzu zurückhaltend Dokumente lediglich präsentiert und beschrieben werden, ohne das Risiko musikästhetischer Rückschlüsse einzugehen.

Dem Autor ist zuzustimmen, wenn er den internationalen, lang andauernden Einfluss von Lullys Gesamtwerk als Beweis dafür sieht, dass er nicht nur vordergründige Propagandamusik eines Herrschers, sondern eben große individuelle Kunstschöpfung war.

(Juni 2004)

Mathias Schillmöller

BETTINA WACKERNAGEL: Musikinstrumentenverzeichnis der Bayerischen Hofkapelle von 1655. Faksimile, Transkription und Kommentar. Tutzing: Hans Schneider 2003. 185 S., Abb. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayrische Musikgeschichte.)

Mit dieser Publikation wird etwas vorgelegt, was eigentlich aus der Mode gekommen ist: Die gründliche Erarbeitung eines Inventars von Musikinstrumenten. Bettina Wackernagel hat ein Manuskript ausgewertet, das in Kunsthistoriker-Kreisen zwar schon bekannt war, der Musikwissenschaft jedoch bislang entgangen ist. Dabei handelt es sich um ein sehr wichtiges Dokument zum Instrumentenbestand der Münchner Hofkapelle aus dem Jahr 1655 und möglicherweise auch aus den Zeiten davor.

Das Buch gliedert sich in das Faksimile, dessen wörtliche (in geringem Umfang modernisierte) Übertragung, gefolgt von einem gründlichen Kommentar (einschließlich der Deutung unbekannter Termini, soweit dieses möglich war) und einem Anhang mit Bibliographie und Registern. Außerdem gibt es ein spezielles Kapitel zur „Instrumentenstube“ in der Münchner Neuveste, die im Jahr 1750 abbrannte – und mit ihr die Instrumente. Die Autorin wird übrigens

nicht müde, darauf hinzuweisen, dass es heute nicht mehr möglich sei, erhaltene Instrumente diesem Inventar zuzuweisen, womit sie unhaltbaren Spekulationen von vornherein den Boden entzieht.

Der Kommentar ist umfassend, denn die Autorin hat zeitgenössische Inventare anderer deutscher Höfe herangezogen, z. B. um die Verbreitung von Instrumententypen zu belegen, oder auch, um unbekannte Namen zu deuten. Außerdem nennt sie erhaltene Instrumente anderer Sammlungen, die den verlorenen Münchner Instrumenten entsprechen.

Instrumenteninventare sind mehr als einfach nur Listen. Sie sind in der Regel von Musikern oder Instrumentenmachern erstellt, die die Instrumente zu verwalten hatten, und aus ihnen spricht nicht nur oft genug die alte Nomenklatur, sondern auch – z. B. in Zusammenstellung und Reihenfolge – die Zugehörigkeit und Wertung der jeweiligen Zeit. Damit werden sie zu einem wichtigen Vehikel für unser Verständnis von Instrumentation und Aufführungspraxis, das die theoretischen Quellen bereichert und ergänzt.

Interessant ist die Erwähnung eines Viola-bastarda-Spielers namens Horatio (S. 86), von dem Wackernagel annimmt: „Ein Viola-bastarda-Spieler mit Namen Horatio konnte bisher nicht nachgewiesen werden“ (S. 91), was für München, soweit wir es kennen, zutreffen mag. Aber der berühmteste Bastarda-Spieler überhaupt, Orazio „della Viola“ Bassani aus Parma, der in Italien einen geradezu legendären Ruf besaß, hielt sich in der Zeit von 1586 bis 1592 als Gambenspieler bei Alexander Farnese in Brüssel auf, und es liegt immerhin im Bereich des Möglichen, dass seine Reisen ihn durch München führten. Hier wäre noch weitere Forschung wünschenswert.

Der Musiker Egidius Moyet wurde als Gambist bei Daniel Norcombe in Brüssel ausgebildet, spielte aber laut eigenhändigem Schreiben vom Januar 1638 auch die „Viola da Bräza“ und bezeichnete sich selbst als „Celista“ (S. 117). Violoncello – vor der Einführung des italienischen Begriffes – oder doch eher die „Chelys (britannica)“ des Engländers Norcombe, d. h. die englische „Division viol“? Eine Frage, der sich nachzugehen lohnte.

Das Buch ist inhaltlich und ästhetisch sehr erfreulich, mit Liebe und Kompetenz gemacht,

und ich hätte davon gerne noch mehr. Beim Lesen stellten sich mir verschiedene Fragen, die ich mir entsprechend notierte, und hatte ausnahmslos die Genugtuung, dass just diese Fragen in den folgenden Sätzen umfassend beantwortet wurden. Eine schöne Quelle, mit der sich weiter arbeiten lässt.

(Februar 2004)

Annette Otterstedt

Gepriefener Silbermann! Gereimtes und Ungereimtes zur Einweihung von Orgeln von Gottfried Silbermann. Hrsg. von Christian AHRENS und Klaus LANGROCK. Altenburg: Kamprad Verlag 2003. 341 S., Abb. (Köstritzer Schriften. Band 1.)

Dass schon der Titel mit einigem Augenzwinkern auf die literarische Qualität der Carmina und Prosatexte anspielt, die eifrige Zeitgenossen dem großen Orgelbauer widmeten, hat seine Berechtigung. Die Krone der Stilblüten gebührt gewiss dem Kalkanten (Bälgetreter) der Dresdener Frauenkirche, Johann George Reichelt, der auf seine schweißtreibende Arbeit hinweist – „So lass ich mich willigst finden,/Wind zu blasen ganz von hinten“ und zum Schluss darum bittet, bei der Einweihungs-„Gasterei“ nicht übergangen zu werden. Was aber diese Textsammlung musikwissenschaftlich interessant macht, sind etwa die Anmerkungen zur Qualität der Instrumente und zu besonderen, bei den damaligen Hörern beliebteren Registern; ferner etliche Kantatentexte (die Musik scheint nicht erhalten zu sein) sowie Aufschlüsse über den liturgischen, zeremoniellen und – nicht selten – auch lokalpatriotischen Kontext der Orgelweihen, für die hier so eifrig gereimt wurde.

(September 2003)

Martin Weyer

CLEMENS FANSELAU: Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung. Sinzig: Studio 2000. 430 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 22.)

Mit seiner an der Humboldt-Universität Berlin entstandenen Dissertation legt der Verfasser die umfangreichste Monographie vor, die über Bachs unbegleitete Soli für Violine, Violoncello bzw. Traversflöte (BWV 1001–1013) bisher geschrieben worden ist. Er fragt zunächst nach den historischen Voraussetzungen, auf denen Bach