

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 Unge-reimtes 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

füßen konnte (I. Teil), widmet sich dann den Satztechniken der latenten und der manifesten Mehrstimmigkeit (II. und III. Teil), um schließlich im IV. Teil eine stilgeschichtliche Einordnung in Bachs Œuvre zu versuchen.

Teil I bietet eine groß angelegte, außerordentlich materialreiche Überschau über die Geschichte des unbegleiteten Spiels auf Streichinstrumenten; das Gesamtrepertoire dieses Typus von 1542 bis in Bachs späte Lebensjahre wird in einem ca. 130 Werke zählenden Katalog zusammengefasst (S. 49–54). Als Kern von Fanselous Untersuchungen darf man wohl die mittleren Kapitel betrachten, in denen auf fast 250 Seiten eine Theorie der kompositionstechnischen Möglichkeiten des unbegleiteten Satzes bei Bach entwickelt wird. Diese Theorie kann sich zwar auf gewisse Ansätze in der historischen Satzlehre stützen („Sortisatio“, „Figuratio“, „Cantus fractus“), beruht aber doch im Wesentlichen auf eigener Analyse der Notentexte Bachs. Das Ergebnis ist eine differenzierte Systematik der satztechnischen Phänomene, die sich in Bachs Behandlung der Soloinstrumente – sei es als latente, sei es (soweit es sich um Streichinstrumente handelt) als manifeste Mehrstimmigkeit – finden lassen. Dabei kommen auch instrumentengeschichtliche und spielpraktische Probleme zur Sprache; so kann man sich etwa auch über die Problematik des zu Anfang des 20. Jahrhunderts von Arnold Schering und Albert Schweitzer propagierten „Bach-Bogens“ informieren. Bedauern könnte man es allenfalls, dass der Verfasser keinen Versuch unternimmt, seine Erkenntnisse zum Thema „Stil“ in Richtung auf – zumindest exemplarische – Werkanalysen weiterzuführen. (Doch hätte hier vielleicht die Gefahr gedroht, unversehens ein zweites Buch schreiben zu müssen.)

Sehr verdienstvoll ist es, dass Fanselau sich in einem quellen- und stilkritischen Abschnitt (er geht deutlich über die Ergebnisse des 1958 erschienenen Kritischen Berichts zu Band VI/1 der *Neuen Bach-Ausgabe* hinaus) mit der Frage der Entstehungszeit der Solo-Kompositionen auseinandersetzt. Sein Ergebnis ist, dass die ersten fünf Violinsoli BWV 1001–1005 in die Weimarer Zeit (wohl vor 1715/16) gehören und den *Englischen Suiten* vorausgegangen sind, während die *E-Dur-Partita* BWV 1006 nicht allzu lange vor dem Reinschrift-Autograph von 1720 entstanden sein könnte. Die Violoncello-Suiten

verteilen sich auf mehrere Phasen und wurden jedenfalls später begonnen als die Violin-Soli; die *Flötenpartita* BWV 1013 scheint sich einer einigermaßen plausiblen Datierung zu entziehen. Für eine – sicherlich nicht ausbleibende – weitere Diskussion um die Chronologie dieser Werke hat Fanselau damit eine neue Basis geliefert.

Nicht unerwähnt bleiben soll die perfekte buchtechnische Gestaltung, die die Lektüre erleichtert. Die für das Verständnis des Textes wichtigen Notenbeispiele erscheinen in professioneller Typographie und sind sorgfältig in den Textfluss eingepasst.

(Mai 2004)

Werner Breig

*HANS STEINHAUS: Wege zu Dom Bédos. Daten, Dokumente, Deutungsversuche. Köln: Verlag Dohr 2001. 157 S., Abb.*

Synonym für den französischen Orgelbau des Barock steht gleichsam der Name des Benediktinerpaters Dom François Bédos de Celles (1709–1779), der mit seinem im Auftrag der Königlich-Akademie der Wissenschaften verfassten Traktat *L'Art du facteur d'orgues* eine Gesamtdarstellung dieses Themenkomplexes vornahm. Obwohl dieses Grundlagenwerk seit seinem Erscheinen immer wieder rezipiert wurde, blieben doch die Person des Verfassers und seine Aktivitäten im Dunkel der Geschichte. Dieses zu erhellen, trägt das von Hans Steinhaus vorgelegte schmale Bändchen, in dem zahlreiche bedeutende und bisher unveröffentlichte Dokumente zum Teil erstmals für die Forschung zugänglich gemacht und systematisch ausgewertet werden, durchaus bei.

Nach einem knappen biographischen Abriss anhand der wenigen als sicher geltenden Daten werden die beiden Hauptschriften behandelt, kürzer *La Gnomonique pratique (Praktischer Sonnenuhrenbau)*, Paris 1760, und ausführlicher *L'Art du facteur d'orgues (Die Kunst des Orgelbauers)*, vier Teile in drei Bänden, Paris 1766 (I), 1770 (II und III), 1778 (IV). Bei letzterem wird auf einzelne orgelbauliche Aspekte gesondert eingegangen, so beispielsweise in einer Analyse der Tafel 67 in Bezug auf die Gestaltung des Prospektes der 1752 für die Benediktinerabtei Saint-Thibéry erbauten und heute noch in Teilen vorhandenen Orgel in der Pfarrkirche Notre-Dame-des-Tables zu Montpellier. Es