

vollständigen Datenbanken ist allerdings Filemaker 5.0 oder höher erforderlich; auf Windows scheint die Handhabung etwas unbequemer zu sein als auf dem ‚Ursprungssystem‘ der Datenbanken, Macintosh). Diese hervorragende, fundierte und reich wie in hoher Qualität bebilderte Arbeit sei allen Tanzwissenschaftlern und Praktikern, aber auch Musikwissenschaftlern, Theaterwissenschaftlern und Kulturhistorikern wärmstens anempfohlen. Weitergehende Forschungen in diesem Bereich sollten an ihr schon wegen der systematischen Quellenerschließung nicht vorbeigehen. Eine Übersetzung ins Englische wäre zur schnelleren Verbreitung daher wünschenswert. (März 2006) Giles Bennett

KERSTIN NEUBARTH: *Historische Musikinstrumente im 20. Jahrhundert. Verständnis, kompositorische Rezeption*. Köln: Verlag Dohr 2005. IX, 451 S., Abb., Tab., Nbsp.

Eine Arbeit zur Verwendung historischer Instrumente heute – d. h. Instrumente, die nicht im Symphonieorchester Eingang gefunden haben und deren Traditionen unterbrochen und erst seit dem späten 19. Jahrhundert im Zug einer Rückbesinnung wieder aufgenommen wurden – war schon lange fällig und wird hiermit von Kerstin Neubarth vorgelegt. Der Titel sollte nicht missverstanden werden: Es handelt sich nicht um alte Musik auf alten Instrumenten in neuer Zeit, sondern um die Aufnahme vergessener Instrumente in das heutige kompositorische Schaffen.

Die Autorin geht äußerst systematisch vor in ihren Begriffserklärungen über Entwicklung und Rezeption alter Instrumente einst und heute, und belegt die Verwendung anhand leider etwas langatmig gehaltener Analysen von vier Beispielen: Bohuslav Martinůs *Concert pour clavecin et petit orchestre* von 1935, Hugo Distlers *Cembalokonzert* von 1935 mit den Schlussvariationen über „Ei du feiner Reiter“, Mauricio Kagels *Musik für Renaissance-Instrumente* von 1965/66 und Georg Krölls *Odhecaton für Renaissanceinstrumente* von 1979. Diese Gegenüberstellungen sind wohl gewählt in ihrem gegensätzlichen Verständnis: Martinůs Konzert als verkapptes Klavierkonzert gegen Distlers Variationen, cembalistisch, wenngleich nicht im historischen Sinne, sondern in dem der

„nostalgischen Musikmaschinen“ (Martin Elste) des 19. Jahrhunderts gedacht; Krölls Komposition, entstanden aus der persönlichen Beziehung zu einem Alte Musik-Ensemble, und Kegel, der sich über das Renaissance-Instrumentarium im Grunde nur lustig macht, was wiederum kritiklos von Adepten alter Musik geschluckt und gutgeheißen wird (S. 90). So reicht diese Palette vom Nicht-Verstehen über das Bemühen zum Verstehen bis hin zum Kaputtmachen. ‚Zerbrechen‘ von Klängen kann seine Reize haben, aber erst, nachdem man den Normalzustand erkannt hat. Man kann sich auch eine Hose über den Kopf ziehen, aber diese Verfremdung wird bekanntlich erst begriffen, nachdem man die Hose als Beinkleid erlebt hat. Als Resümee lässt sich nur das depressive Faktum feststellen, dass es von Anfang an um Eroberung ging, als Vehikel für eigene Größe. Die Lust am Erkennen bleibt auf der Strecke. Das macht Neubarths Arbeit bedrückend klar.

Das Buch nähert sich gewissermaßen der leidigen Authentizitätsdebatte von der anderen Seite und kommt folgerichtig dort an, wo man die ratlose Frage stellt, was denn diese ganze Beschäftigung mit alten Instrumenten überhaupt bezweckt, wenn ein Wissenschaftler feststellen kann: „Old instruments and old performance practice are in themselves of no aesthetic value [...]. It is a kind of *Entfremdungseffekt*“ (S. 371). Richard Taruskin schrieb diese Sätze im Jahr 1987, als das Spiel auf alten Instrumenten – wie originalgetreu auch immer – längst nichts Fremdes mehr war; die Szene hatte sich längst in unterschiedliche Lager gespalten und war auch ohne musikwissenschaftliche Reflexion ihre eigenen Wege gegangen. Das Komponieren für alte Instrumente heute erscheint als Sackgasse, solange man nicht instrumentengerecht verfährt.

Kerstin Neubarth hat eine phänomenale Rechercheleistung erbracht und geht mit den Zitate souverän um. Nebenbei sei angemerkt, dass ihre offensichtliche Freude an eleganter Rechtschreibung ein Genuss für die Sinne ist. Umso auffällender erscheint ihr völliger Verzicht auf eigene Stellungnahmen, sogar einschließlich des Verzichtes auf eine Schlussfolgerung. Fast wirkt es, als sei sie selber von einer Verwendung alter Instrumente in neuer Musik nicht überzeugt, denn sie bietet keinerlei Perspekti-

ven an, mit denen sich weiterhandeln ließe.

Dabei hätte das Buch abschließen können mit einem Kapitel über die Rezeption zeitgenössischer Kompositionen auf alten Instrumenten über die oft erstaunlich selbstgefälligen Reflexionen der Betroffenen und ihrer Kommentatoren hinaus. Kommen wir einmal zurück auf den Teppich: Der Erfolg „historisierender Musikpraxis“ ist darauf zurückzuführen, dass diese etwas enthält, was Normalverbraucher offensichtlich anderswo vermissen. Es ist jämmerlich, dass die Musikwissenschaft das immer noch nicht beachtet. Die gesamte Diskussion in Neubarths Buch ist eine Beschreibung musikwissenschaftlicher Entropie ohne einen Gedanken an Sinn und Zweck einer Kunst, und von daher erscheint es nicht verwunderlich, dass die Chronistin keine Perspektiven anbieten kann. Vielleicht hilft hier ganz plattfüßig das Zitat eines Kochs: „Expectation is a powerfull great Lady, and must be satisfied.“ Poet: „But, what if they expect more than they understand?“ Cooke: „That's all one, Mr. Poet, you are bound to satisfy them. For, there is a palate of the Understanding, as well as of the Senses“ (Ben Jonson, *Neptunes Triumph*, 1624).

(Mai 2006)

Annette Otterstedt

GIOVANNI CROCE: *Musica Sacra* (1608). Übertragen und hrsg. von John MOREHEN. London: Stainer & Bell 2003. XVI, 90 S., Abb. (*The English Madrigalists*. Volume 41.)

Auf den ersten Blick erscheint es merkwürdig, dass in einer Reihe unter dem Titel *The English Madrigalists* mit Giovanni Croces *Musica Sacra* das geistliche Werk eines Italieners erscheint, der zeitlebens seine Heimat nicht verlassen hat. Doch die Wahl hat einen guten Grund: 1597 veröffentlichte der damalige Vizekapellmeister des Markusdoms in Venedig seine Sammlung *Li sette sonetti penitentiali*. Als textliche Grundlage für seine Vertonungen dienten Croce italienische Nachdichtungen der Bußsalmen in Sonettform, die Francesco Bembo kurz zuvor angefertigt hatte. Die sechsstimmigen Werke erfreuten sich offenbar einer großen Beliebtheit, so erschien 1599 in Nürnberg eine Neuauflage mit lateinischem Text und 1603 eine zweite Auflage des Originals. Nur wenige Jahre später schließlich erreichte

die Sammlung Croces, der inzwischen zum Kapellmeister an S. Marco aufgestiegen war, den englischen Musikmarkt und wurde 1608 von Thomas East in London nun mit dem Titel *Musica Sacra* publiziert. Um den Ansprüchen der einheimischen Musiker gerecht zu werden, unterlegte man eine englische Übersetzung, wobei die Sonettform beibehalten wurde. Ganz sicher waren die Kompositionen in keiner der drei Versionen für den liturgischen Gebrauch vorgesehen, sondern dienten als „Madrigali spirituali“ der häuslichen Andacht und privaten Erbauung. In diesem Sinne ist ihre Publikation im Rahmen der *English Madrigalists* durchaus gerechtfertigt.

Croces Sammlung spiegelt den Stil eines treuen Zarlino-Schülers auf dem Höhepunkt (und Abschluss) der vokalpholyphonen Epoche wider. Alle sieben Sonett-Vertonungen kommen im sechsstimmigen Satz ohne Basso continuo aus. Allerorts finden sich zwar kontrapunktische Ansätze und Entwicklungen, doch ist die Tendenz zum homophonen Schönklang an dramaturgisch exponierten Stellen deutlich zu spüren.

Die kritische Neuedition dieses wahrhaft europäischen Werkes durch John Morehen ist in allen Belangen vorbildlich erstellt worden und sollte vielen Vokalensembles die Möglichkeit geben, ihr Repertoire um ein originelles und überzeugendes Werk zu erweitern.

(Mai 2006)

Bernhard Schrammek

MAURICE GREENE: *Phoebe: A Pastoral Opera* (1747). Libretto von John Hoadly. Hrsg. von H. Diack JOHNSTONE. London: Stainer & Bell 2004. XLI, 147 S., Faks. (*Musica Britannica*. Volume LXXXII.)

JOHN WARD: *Consort Music of Four Parts*. Übertragen und hrsg. von Ian PAYNE. London: Stainer & Bell 2005. XXXVIII, 106 S., Faks. (*Musica Britannica*. Volume LXXXIII.)

Maurice Greene (1696–1755) ist, wenn überhaupt, der Allgemeinheit höchstens als Komponist von geistlicher Chormusik und Werken für Tasteninstrumente bekannt – insbesondere das Anthem *Lord, let me know mine end* erfreut sich in England immer noch großer Beliebtheit. Und in der Tat bilden diese Bereiche das Hauptschaffen des Händel-Zeitgenossen. Doch auch allerhand weltliche Vokalmusik, darunter