

Aufschlussreich ist der Vergleich von Abweichungen des Mess-c. f. gegenüber der Chanson-Vorlage mit Varianten innerhalb der Überlieferung der Chanson, der es ermöglicht, Ockeghems Umgang mit seinem Material präziser zu fassen. Bei der Besprechung der Choralvorlagen geht Fitch andererseits kaum über die ältere Literatur hinaus; einem Choralforscher tut es weh, wenn immer noch so getan wird, als gäbe es außer der Tradition von Salisbury und der Rekonstruktion der Solesmer Mönche keine überlieferten Choralfassungen bzw. als wären Choralhandschriften für normale Musikwissenschaftler unzugänglich. (Eine passende Choralvorlage für Ockeghems Requiem habe ich zwar auch nicht gefunden, aber die Pariser Liturgie steht dem deutlich näher als Sarum.) In einem Exkurs zu Ockeghems Formbehandlung unternimmt Fitch den Versuch einer Gesamtanalyse eines Einzelsatzes (erster Teil des Credo von „*Ecce ancilla*“), der stellvertretend näher betrachtet sei: Ausgangspunkt sind melodische Korrespondenzen v. a. in der Oberstimme und die Korrespondenz dreier „Knotenpunkte“ (Finalis-Kadenzen). Allerdings heben sich die gewählten Melodiefiguren nur wenig von ihrer anonymen Umgebung ab, so dass ihre Signifikanz nicht immer nachvollziehbar ist. Fitchs Ergebnis, dass die formale Artikulation vom c. f. weitgehend unabhängig sei, ist andererseits abhängig von der Signifikanz dieser Korrespondenzen. So ist sein Einschnitt vor T. 50 durch die Wiederaufnahme des Motivs „a“ von T. 34 begründet, ein alternativer Einschnitt in T. 47 ließe sich dagegen mit einer klaren Kadenz und dem folgenden Neueinsatz des c. f. begründen (dann zeigt sich auch, dass T. 48/49 fast eine Unterquarttransposition von T. 34/35 darstellt). Und in T. 62–67 übergeht er die an den c. f. gebundene, d. h. lokale Imitation in den Oberstimmen zugunsten der weniger deutlichen weiträumigen Korrespondenz. Nachdem für die *Missa Mi-Mi* schon anderweitig eine Chanson-Vorlage identifiziert wurde, gelingt es Fitch aufgrund analytischer Beobachtungen auch für *Quinti toni* die Existenz einer verlorenen Vorlage plausibel zu machen. Zu den Beobachtungen am Requiem wäre hinzuzufügen, dass der ungewöhnliche Schluss des Tractus mit der Klangfolge G⁶ – F – d – G nicht nur im „*Osanna*“ von *Au travail suis*, sondern auch im Kyrie des Requiems mit F – B – Es –

C – F eine deutliche Parallele hat. Dies unterstützt zwar die Annahme einer Zusammengehörigkeit der Sätze, stört jedoch die Deutung des Tractus-Schlusses als Zusammenfassung der Kadenzstruktur des Satzes.

Insgesamt bringt Fitch eine Fülle von Beobachtungen und Interpretationen zusammen, die, mag man auch Einzelnes für überinterpretiert halten, seine Arbeit zu einem sehr anregenden Buch machen.

(September 2001)

Andreas Pfisterer

JEFFREY KURTZMAN: *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance. Oxford: Oxford University Press 1999. XIII, 603 S.*

Was gibt es noch Neues über Monteverdis sogenannte „Marienvesper“ zu sagen? Die viel diskutierte Streitfrage um die von Monteverdi intendierte Abfolge der Motetten und Vesperpsalmen hat sich mittlerweile im Konsens zugunsten der originalen Anordnung von 1610 aufgelöst, und das Neue, „Revolutionäre“ in dieser Musik ist in musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen bereits vielfach dargestellt worden.

Dennoch rückt Kurtzman's Buch die „Marienvesper“ in eine neue Perspektive und erfüllt damit dringende Desiderate in der musikgeschichtlichen und aufführungspraktischen Erforschung des frühen 17. Jahrhunderts: Kurtzman's dreiteilig angelegte Diskussion der „Marienvesper“ ist in den umfassenden, bislang noch nicht aufgearbeiteten Kontext der italienischen Vespermusik und -liturgie des 16. und frühen 17. Jahrhunderts eingebunden. Der erste Teil, „Context“ (S. 1–181), führt in die liturgischen Voraussetzungen und die besondere Problematik der „Marienvesper“ ein (mit einer ausgiebigen, durch zeitgenössische Quellen dokumentierten Diskussion des „antiphon problem“ in der liturgischen Ausführung von Vesperpsalmen). Vor allem aber wird hier erstmals ein größtenteils noch unerschlossenes Repertoire von enormem Umfang und zentraler Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kirchenmusik nach 1600 vorgestellt. Dabei verdeutlicht Kurtzman im Vergleich mit dem zeitgenössischen Repertoire, inwiefern Monteverdis 1610 veröffentlichte *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus, ac vespere pluribus decantandae* den gängigen Vesperdrucken und

den kompositorischen Traditionen in der Vespermusik entspricht, sich andererseits aber auch in der Anordnung und der Faktur von den Werken seiner Zeitgenossen unterscheidet. Auch die detaillierte Besprechung der einzelnen Kompositionen (zweiter Teil „The Music“, S. 182–343) profitiert von diesem Wissen um das Übliche und das Außergewöhnliche im geistlichen Repertoire des frühen Seicento. Diesem analytischen Mittelteil stellt Kurtzman eine Einleitung voran, in der er anhand der einzelnen musikalischen Parameter Monteverdis Rolle als „transitional composer“ (S. 187) in einem über einhundert Jahre währenden Prozess des kompositorischen Wandels veranschaulicht. Seine Darstellung des aktuellen Forschungsstands zum Übergang von modalen zu dur-moll-tonaler Harmonik – mit besonderer Berücksichtigung der speziell zu Monteverdi erschienenen Studien von Susan McClary (*The Transition from Modal to Tonal Organization in the Works of Monteverdi*, Harvard University 1976) und Eric T. Chafe (*Monteverdi's Tonal Language*, New York 1992) – kann auch künftigen Untersuchungen zur Musik dieser Zeit als Leitfaden dienen.

Vor diesem Hintergrund arbeitet Kurtzman charakteristische Merkmale von Monteverdis Musiksprache heraus, die sich in der „Marienvesper“ vor allem in der Symbiose von Textausdruck und spezifisch musikalischen Techniken der Zusammenhangbildung manifestieren. Gerade in den „concertato“-Motetten erweist sich Monteverdis Konzept der „seconda prattica“ als ein reziprokes Verhältnis, „as text and music walking hand in hand, each interacting with and affecting the other in fundamental ways, but with music never yielding its primacy“ (S. 343).

Der dritte Teil, „Performance Practice“ (S. 344–499), bietet gleichermaßen eine umfassende Darstellung der Aufführungspraxis im frühen 17. Jahrhundert und ein pragmatisches Handbuch für eine „historically informed performance“ von Monteverdis Vesperkompositionen. In elf Kapiteln deckt Kurtzman alle Aspekte historischer Aufführungspraxis ab, von den prekären Fragen der Chiavetten-Transposition und der Temporelationen über die Besetzung und das Aussetzen der Continuo-Stimme, Orgelregistrierung, colla-parte-Einsatz von Instrumenten, vokalen und instrumen-

talen Verzierungen bis hin zu einer historisch fundierten Aussprache des Lateinischen. Seine Präsentation dieser komplexen Themen dient sowohl der wissenschaftlichen Auseinandersetzung als auch den Bedürfnissen der Ausführenden. Im Haupttext beschränkt Kurtzman sich auf die Aussagen der wesentlichen Primärquellen und seine eigenen Schlussfolgerungen sowie auf konkrete Anregungen zur Ausführung der einzelnen Werke; das umfangreiche Corpus an Fußnoten dient dazu als eine Art Glossar, in dem die Sekundärliteratur und die häufig kontroversen Debatten über die verschiedenen Aspekte der Aufführungspraxis dargelegt werden. Insgesamt erstellt Kurtzman damit einen breiten Rahmen für eine historisch fundierte Aufführung, die bei Monteverdi – rekonstruierbaren – Intentionen ansetzt, durch Informationen über allgemein verbreitete Praktiken des 17. Jahrhunderts erweitert wird und schließlich auch heutige, dem 17. Jahrhundert nicht mehr entsprechende Aufführungsgewohnheiten berücksichtigt.

Schließlich stellt Kurtzman dem Leser mit den sechs Anhängen wichtiges Quellenmaterial (musikalische, musiktheoretische und liturgische Quellen), umfangreiche Ergänzungen der Werkanalyse (Texte mit Übersetzungen sowie strukturelle Darstellung der Cantus-firmus-Kompositionen), ein umfassendes Verzeichnis der Sekundärliteratur und eine kommentierte Diskographie zur Verfügung.

In seiner klaren Strukturierung und bewusst pragmatischen Ausrichtung erhält Kurtzmanns Veröffentlichung Handbuchcharakter im positivsten Sinne: Sowohl Wissenschaftler als auch ausübende Musiker profitieren von der umfassenden Repertoirekenntnis und dem Reichtum an Quellen, den Kurtzman ausbreitet. Einerseits wird die wesentliche musikwissenschaftliche Diskussion auf allen Gebieten, die Monteverdis Vesperkompositionen betreffen, kommentierend zusammengefasst, andererseits bietet Kurtzman eine Fülle an neuen, bislang kaum bekannten Quellen aus dem zeitgenössischen Repertoire an geistlicher Musik, der Musiktheorie und den liturgischen Büchern des 16. und 17. Jahrhunderts. Aus der jahrzehntelangen Beschäftigung mit dieser Musik und ihrem Kontext – Ausgangspunkt ist Kurtzmanns Dissertation von 1972 (*The Monteverdi Vespers of 1610 and their Relationship with Italian*

Sacred Music of the Early Seventeenth Century, University of Illinois at Urbana-Champaign 1972) – ist ein Kompendium hervorgegangen, das nicht nur ein umfassendes Verständnis von Monteverdis „Marienvesper“ ermöglicht, sondern eine große Lücke in der musikwissenschaftlichen wie auch liturgiewissenschaftlichen Erforschung der katholischen Vesper und ihrer musikalischen Gestaltung um 1600 schließt.

(Mai 2000)

Linda Maria Koldau

Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit. Kolloquium Goethe-Museum Düsseldorf 1997. Hrsg. von Laurenz LÜTTEKEN unter Mitarbeit von Gudrun BUSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XIV, 263 S., Abb., Notenbeisp. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 9.)

ANNETTE MONHEIM: *Händels Oratorien in Nord- und Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1999. VII, 705 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 12.)*

Für die Herausbildung einer deutschen Auf-führungstradition von Georg Friedrich Händels Oratorien im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts sind die wichtigsten Daten seit langem bekannt. Nach einigen neueren Aufsätzen zu Einzelaspekten dieser Problematik (Magda Marx-Weber seit 1985, Ludwig Finscher 1987, Hans-Joachim Kreutzer 1993, Gudrun Busch 1995) lag eine umfassendere Behandlung des Themas nahe und so erschienen fast gleichzeitig der Bericht zu dem 1997 vom Düsseldorfer Goethe-Museum veranstalteten Kolloquium „Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit“ und die Münsteraner Dissertation von Annette Monheim. Letztere konnte für ihre Arbeit bereits auf einige Referate des Kolloquiums vor deren Drucklegung zurückgreifen, so dass beide Bände gleichsam in Sichtweite voneinander entstanden. Sowohl die Autoren des Sammelbandes als auch Monheim stellen ihre von Anfang an interdisziplinär verstandenen Überlegungen vor allem in den Zusammenhang sozialwissenschaftlich orientierter Aufklärungs- und Rezeptionsforschung. Vor allem Laurenz Lütteken als Herausgeber beschwört geradezu die „ausdrückliche Verschränkung der Disziplinen“, um nicht so sehr Händels Musik oder

eine heute noch prägende musikalische Tradition, sondern vor allem einen „tiefgreifenden strukturgeschichtlichen Wandel von erheblicher Tragweite“ (S. VIII) zu erfassen. Einer solchen Zielsetzung entspricht in beiden Bänden die Beschränkung auf die Oratorien, mit denen eine „Wiederentdeckung“ von Händels Musik in Deutschland nach 1760 verbunden wird, während andere Werke des Komponisten nur am Rande zur Sprache kommen. Durch diese Eingrenzung des Gegenstandes bleibt aber auch ein wichtiger Hintergrund für die Wirkungsgeschichte der Oratorien unberücksichtigt: Händel war in Mitteleuropa bereits vor dem Erscheinen der Biographie von Mainwaring/Mattheson alles anderes als unbekannt und vor allem seine Instrumentalwerke, aber auch einzelne italienische Kantaten und die Brockes-Passion fanden im deutschsprachigen Raum seit etwa 1720 eine relativ weite Verbreitung. Monheim gibt dazu eine Reihe von Hinweisen (S. 264–269), die sich unter Berücksichtigung weiterer Quellensammlungen leicht vermehren ließen. Gerhard Splitt, der sich in seinem Beitrag der deutschen Händel-Rezeption um 1750 widmet, spricht dagegen von einer „ideellen Repatriierung“ des Komponisten seit den 1730er-Jahren, ohne die Quellen zur Musik selbst überhaupt heranzuziehen. Eine solche Nicht-Berücksichtigung der Vorgeschichte des behandelten Gegenstands bzw. Zeitraums kann mit der Konzentration auf andere Schwerpunkte zu tun haben und ist für eine ohnehin materialreiche Dissertation wie die von Monheim allemal zu rechtfertigen. In den vorliegenden Büchern steht sie aber in engem Zusammenhang mit methodischen Vorentscheidungen. Deshalb ist trotz der betont interdisziplinären Orientierung zunächst zu fragen, welcher Stellenwert den vorgelegten Ergebnissen innerhalb der engeren Grenzen des Faches zukommt.

Den gemeinsamen Ausgangspunkt beider Bände bildet die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Nord- und Mitteldeutschland verbreitete Anglophilie, die vor allem den Literaturwissenschaftlern lange bekannt ist und vor deren Hintergrund die Auseinandersetzung mit Händels Oratorien als Werken eines in England lebenden Komponisten deutscher Herkunft gedeutet wird. Dieser Ansatz dominiert in fast allen Beiträgen des Konfe-