

nen aus dem Alltag der Kunstförderung, -organisation und -finanzierung, der vor allem Spezialisten etwas abgewinnen werden. Weniger beschlagene Leser werden den Dokumententeil nur in Verbindung mit einem guten Personenlexikon nutzen können, da den Quellentexten nur sporadisch ganz knappe Kommentare beigegeben sind und ein Personenglossar fehlt. Dafür konnte freilich kaum Platz sein in einem Band, dessen Indices an die tausend Namen enthalten, die sich wie ein Who's Who der italienischen Musik des Frühbarock lesen.

(Juli 2003)

Hartmut Schick

LINDA MARIA KOLDAU: *Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XIII, 590 S., Notenbeisp.

Die Verfasserin hat es sich zum Ziel gesetzt, Monteverdis venezianische Kirchenmusik aus dem Schatten nicht nur der späten Madrigalbücher und vor allem der Opern, sondern auch der fast schon populären sogenannten „Marienvesper“ von 1610 zu holen und in das helle Licht zu stellen, das diese Musik verdient. Die geistlichen Werke des Markuskapellmeisters, davon ist Koldau überzeugt, sind „in Qualität und Bedeutung seinen weltlichen Kompositionen aus dieser Schaffensphase gleichwertig“ (S. 4); und wie schon Wolfgang Osthoff betont sie wiederholt, es sei unzulässig, Monteverdis musikalische Sprache in einen künstlerisch anspruchsvollen weltlichen und einen eher uninspirierten, allein durch die Erfordernisse des Amtes geprägten geistlichen Bereich aufzuspalten.

Um ihr Ziel zu erreichen, holt Koldau weit aus. Sie widmet sich in ihrem Buch (einer 2000 in Bonn angenommenen Dissertation) zunächst ausführlich den religiösen Voraussetzungen für Monteverdis Musik, präsentiert im zweiten Teil das Repertoire, das in Frage kommt, analysiert im dritten Teil einzelne Kompositionen und untersucht im vierten und letzten Teil geistliche Werke italienischer Zeitgenossen Monteverdis, um die Eigenheiten der musikalischen Diktion ihres Protagonisten noch besser in den Blick zu bekommen.

Der breit angelegte erste Teil von Koldaus Arbeit verdient uneingeschränktes Lob. Musste man bislang vor allem die grundlegenden Darstellungen von James Moore und Jeffrey Kurtz-

man heranziehen, um sich über die religiösen, liturgischen und musikalischen Verhältnisse in Venedig im Allgemeinen und an San Marco im Besonderen zu informieren, so wird man künftig nicht darauf verzichten können, die Arbeit von Koldau in allen Fragen dieser Art zur Hand zu nehmen. Ob es sich um das religiöse Selbstverständnis der Republik handelt oder um Aspekte der allgemeinen Volksfrömmigkeit, ob um die Verwaltungsstrukturen an San Marco, die dortigen liturgischen Bräuche und die Aufgaben von Markuskapelle und -kapellmeister oder um die musikalischen Bedürfnisse und Organisationsformen der zahllosen Laienbruderschaften: Koldau informiert umfassend und sachkundig, und das nicht nur im Haupttext, sondern auch in teilweise umfangreichen Fußnoten, die ebenfalls ein genaues Studium verdienen. Was Monteverdis eigenes Amtsverständnis betrifft, so weist Koldau die schon von Leo Schrade verfochtene These, der Komponist sei seinen Verpflichtungen als Kirchenmusiker nur widerwillig nachgekommen, entschieden zurück. Auch davon, dass die Komposition geistlicher Auftragswerke Monteverdi seinem dramatischen Schaffen „entfremdet“ habe, könne keine Rede sein. Im Übrigen sei die Beschäftigung mit geistlicher Musik geradezu ein Kontinuum in der Biographie des Komponisten gewesen.

Im Zentrum des zweiten Hauptteils stehen Informationen über Monteverdis *Selva morale et spirituale* von 1641, die letzte venezianische Sammelpublikation des Komponisten und die einzige von ihm selbst besorgte, deren „enzyklopädische Fülle“ (S. 116) Koldau zufolge „das gesamte Spektrum der Kirchenmusik seiner Zeit“ abdeckt und zugleich einen repräsentativen Überblick über sein geistliches Schaffen erlaubt. Die Eigenheiten der Sammlung – die Platzierung liturgischer Stücke (zunächst für die Messe, dann für die Vesper) innerhalb eines außerliturgischen Rahmens, das Nebeneinander lateinischer und italienischer Texte sowie Mehrfachvertonungen gleicher Texte in wechselnden Stilen – machen, so Koldau, ihre Verwendung für konkrete liturgische Feiern an bestimmten Orten unwahrscheinlich; denkbar sei im Übrigen eine Bestimmung nicht nur für Venedig, sondern auch für den habsburgischen Hof in Wien, wofür die Widmung der *Selva* an die Kaiserin Eleonora Gonzaga spreche. An-

merkungen zu dem 1650 durch Alessandro Vincenti publizierten postumen Sammeldruck *Messa e salmi* sowie zu einzeln überlieferten geistlichen Werken Monteverdis und zu den Kontrafakturen runden diesen Teil ab.

Ihren Analysen im umfangreichen dritten Teil des Buches hat Koldau die schon von Osthoff formulierte These zugrunde gelegt, in der venezianischen Kirchenmusik Monteverdis sei bei aller unübersehbaren Theatralik „eine Verlagerung des Schwerpunkts auf die spezifisch musikalische Zusammenhangbildung erkennbar“ (S. 156). Weil Koldau allerdings davon überzeugt ist, Monteverdi habe trotz dieses neuen Akzents die theatralischen Züge seiner Musik keineswegs aufgegeben, zielt sie mit ihren Untersuchungen auf den Nachweis des Gleichgewichts von textgezeugter Theatralik und musikalisch-satztechnischer Konstruktivität. Dazu zieht sie exemplarisch Concertato-Psalmen, Concertato-Motetten (lateinische Kompositionen ohne klare liturgische Zuordnung), Werke im *stile antico* sowie geistliche Madrigale heran. Das *Procedere* ist jeweils ähnlich: Zunächst geht es um den Text und seine Quelle(n), seine Struktur und seine Interpretation, bei der die Verfasserin sich auch auf zeitgenössische literarische Schriften stützt. Dann folgen analytische Betrachtungen zur Musik und abschließend ein kurzes Resümee.

Koldaus Untersuchungen sind stets anregend, ausführlich und informativ, auch wenn man nicht alle Resultate teilen mag. Zwei der Termini, mit denen die Verfasserin immer wieder umgeht, seien etwas näher betrachtet: Instrumentalität und Theatralik. Das „Instrumentale“ ist für Koldau, die hier Stefan Kunze und Wolfram Steinbeck folgt, identisch mit dem „Musikalischen“, speziell mit dem „Musikalisch-Konstruktiven“. Das leuchtet zwar insofern ein, als wesentliche neue Elemente der Musik des Frühbarock sich fraglos dem Einfluss von Instrumentalmusik, vor allem von Tanzmusik, verdanken. Koldau neigt allerdings dazu, den Begriff des Instrumentalen allzu sehr zu strapazieren. Einerseits zieht sie ihn immer dann aus der Schublade, wenn die Untersuchung des Verhältnisses der Musik zum Text wenig erbracht hat: Weil beispielsweise im ersten „*Laudate pueri*“ aus der *Selva morale* „die Ausdeutung von individuellen Wörtern und kontrastierenden Affekten [...]

zweitrangig“ bleibe, sei das Stück „primär instrumental geprägt“ (S. 205). Mit demselben Recht könnte man von zahllosen Messensätzen des 15. und 16. Jahrhunderts behaupten, sie seien instrumental geprägt (auch der Kontrapunkt wäre dann als instrumental zu verstehen). Im Grunde interpretiert Koldau alle Techniken Monteverdis als „instrumental“, wenn sie dazu dienen, Zusammenhang zu stiften: regelmäßige rhythmische oder klangliche Modelle ebenso wie das Konzertieren von Vokal- und Instrumentalstimmen und den Einsatz von Ritornellformen – obwohl bekanntlich schon die Psalmtexte gelegentlich Refrains enthalten und die Wiederholung der Antiphon beim Psalmvortrag ebenso wie der Wechsel von Solo und Tutti zu wichtigen Elementen des *Cantus gregorianus* zählen, also nicht so zwangsläufig aus dem Bereich der Instrumentalmusik stammen mussten, wie die Verfasserin suggeriert.

Ähnlich problematisch erscheint der Umgang mit dem Begriff des „Theatralischen“: Weil Monteverdi sich auch in seiner Kirchenmusik überwiegend des Concertato befleißigt habe und weil das Wesen des Concertato der Kontrast gewesen sei, Kontraste aber die Textaussage „intensivierten“ und damit die „dramatische Situation“ der liturgischen Texte ebenso wie der freien geistlichen Dichtung vergegenwärtigten, eigne der Kirchenmusik „in nahezu [...] jeder Gattung“ (S. 412) eine ausgesprochene „Theaterhaltung“. Wenn aber jeder Kontrast gleich als Indiz für das „Theatralische“ gedeutet wird, verliert der Begriff rasch seine Konturen und damit seinen Wert für die Monteverdi-Analyse. Legt man Koldaus Kriterien zugrunde, dürfte es kaum ein Vokalkonzert in dieser Zeit gegeben haben, das nicht „theatralisch“ ist.

Die Lektüre des Buches wird durch zahlreiche Hilfsmittel erleichtert. Nicht nur hat Koldau großzügig Notenbeispiele eingefügt, sondern auch sämtliche lateinischen und italienischen Zitate übersetzt. Außerdem gibt es viele Tabellen sowie mehrere Anhänge und Verzeichnisse. Dabei scheint allerdings nicht immer alles gelungen zu sein. Vor allem wird der Benutzer gelegentlich durch unterschiedliche Angaben zu gleichen Sachverhalten irritiert. So verzeichnet etwa die Tabelle 5.1 auf S. 140 insgesamt 21 gedruckt und handschrift-

lich überlieferte Einzelwerke Monteverdis, die in keinem seiner Sammeldrucke enthalten sind. Tatsächlich aber handelt es sich, wie auf S. 141 deutlich wird, nicht um 21, sondern um 26 (fünf weitere Stücke sind hinzuzurechnen). Laut Tabelle 5.2 auf S. 142 existieren hingegen insgesamt 29 Einzelwerke, ohne dass auf die Differenz zu 26 näher eingegangen wird. Im Anhang ist zunächst wieder von 26 Stücken die Rede (S. 468), während die dazu gehörenden Verzeichnisse (S. 477 ff.) 28 Kompositionen enthalten; erst bei genauem Studium bemerkt man, dass zwei Stücke keine Unika sind.

Die Endredaktion des Buches hätte gründlicher sein können; an einigen Stellen fehlt Text (S. 180, 198, 203, 225, 273). Und bei den Notenbeispielen stört die Platzierung der Violinen unter die vokalen Bassstimmen ebenso wie die merkwürdige Verwendung von Längenstrichen bei der Textunterlegung. Zwar enthält das Buch auch ein Personenregister. Aber leider umfasst es allein die im Haupttext erwähnten Personen, während solche aus den Fußnoten lediglich eingeschränkt aufgenommen sind, was man angesichts der Überfülle an Informationen dort nur bedauern kann. Derlei kritische Anmerkungen sollten jedoch nicht davon ablenken, dass Koldau mit ihrem Buch nicht nur der Monteverdi-Forschung, sondern der Untersuchung norditalienischer Kirchenmusik zwischen 1630 und 1650 insgesamt wichtige Impulse gegeben hat.

(März 2003)

Walter Werbeck

JOHANN GOTTFRIED WALTHER: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten.* Hrsg. von Friederike RAMM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 601 S., Notenbeisp.

Seit Jahren verfügen wir über Nachdrucke der maßgeblichen Theoretika der Musikgeschichte, und die Tendenz, weitere Abhandlungen, Lehrwerke (z. B. des Berliner Theoretikerkreises um Marpurg und Kirnberger) als Reprint vorzulegen, ist eher noch steigend. Von Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon oder Musicalischer Bibliothec* aus dem Jahre 1732 existiert seit 1952 ein fotomechanischer Nachdruck, der seitdem mehrfach aufgelegt wurde. Dieses Werk, das „den Anfang der deutschsprachigen Musiklexikographie [und]

auch den Beginn des musikbiographischen Zweigs der Nachschlagewerke“ (M. Bandur) bildet, dürfte mithin in allen größeren Bibliotheken vorhanden sein. Nun erschien Walthers Lexikon in modernem Schriftsatz und moderner Notation. Es wendet sich, so die Herausgeberin, an eine Zielgruppe, der „das Lesen von Frakturschrift und alten Schlüsseln nicht mehr selbstverständlich ist“ (S. VII). Doch gerade die Befähigung hierzu wird auch künftighin eine maßgebliche Aufgabe jedweder musikwissenschaftlichen Ausbildung bleiben müssen. Wir können dennoch annehmen, dass nicht nur der den Umgang mit Primärquellen suchende Musikwissenschaftsstudent, sondern auch der musikhistorisch ambitionierte Leser gern nach diesem Neudruck greifen wird, um beispielsweise biographisches Wissen über Johann Sebastian Bach und Telemann aus erster Hand zu erfahren, oder um sich über musikalische Termini *technici* im Verständnis der Bachzeit, über Begriffe der Harmonie- und Kompositionslehre, über Formen und Gattungen zu informieren. Der Benutzer des Nachschlagewerks kann dies unbedenklich tun, denn die über 4000 Personen- und Sachartikel sind in bewundernswert akribischer Arbeit exakt übertragen worden. Es ist tatsächlich gelungen, „eine Ausgabe zu schaffen, in der Text, Schrifttypen und Paginierung des Originals nachvollziehbar bleiben“ (S. VII). Damit erweist sich der vorliegende Band zugleich als uneingeschränkt zitierfähig. Dass sich dennoch der eine oder andere Druckfehler eingeschlichen hat, wen wollte das bei einem Textkorpus von annähernd 600 Druckseiten verwundern. So muss es zum Beispiel im Titel richtig „französische“ statt „französische Sprache“ heißen.

Vielleicht hätte die Herausgeberin in einem Vorwort stärker auf den musikhistorischen Rang dieses Quellenwerks hinweisen können, auf seine Verbreitung, sein Nachwirken. Erwähnenswert erscheint auch die Tatsache, dass Walthers Lexikon auf Sébastien de Brossards *Dictionnaire de Musique* (Paris 1703) fußt und mehr als ein halbes Jahrhundert später in Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-Biographischem Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1790–92) ein gleichrangiges Pendant gefunden hat. Auch Aussagen zur Biographie des Lexikographen wären für die avisierte breite Leserschaft sicher nützlich gewesen, zumal sich schon Richard