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

Schaal in seiner Reprint-Ausgabe von 1952 in Hinblick auf einen musikhistorischen Kommentar denkbar „wortkarg“ zeigte. Dies aber wäre ohnehin nur verstehendes Beiwerk für eine grandiose Herausgeberleistung gewesen, die nachdrücklich Lob verdient.

(Oktober 2002) Hans-Günter Ottenberg

SIEGBERT RAMPE/DOMINIK SACKMANN: *Bachs Orchestermusik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 507 S., Abb., Notenbeisp.*

Im Jahr 1850, einhundert Jahre nach Bachs Tod, begann Siegfried Dehn mit der Erstveröffentlichung der *Brandenburgischen Konzerte* im Verlag C. F. Peters. Diese Pioniertat eröffnete den Blick auf einen Bereich des bachschen Schaffens, der bis dahin nur wenig Beachtung gefunden hatte, nämlich auf die Orchestermusik. Um die Schwierigkeiten zu beleuchten, denen ein Herausgeber damals gegenüberstand, möge der Hinweis auf die Tatsache genügen, dass Dehn in der Vorrede zum 4. *Brandenburgischen Konzert* auf einen Eintrag in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* zurückgreifen zu müssen glaubte, um den Lesern die außer Mode gekommene Blockflöte zu erklären.

Hundertfünfzig Jahre später stehen die Herausgeber eines Handbuchs zu *Bachs Orchestermusik* vor ganz anderen Problemen: Es gibt eine Überfülle von Wissen, die eine Flut neuer Fragen nach sich gezogen hat. Darunter sind so viele Details, dass die beiden Hauptautoren gut daran getan haben, für instrumentenkundliche und aufführungspraktische Themen Spezialforscher heranzuziehen – insgesamt dreizehn an der Zahl.

Dass der Band gleichwohl nicht in eine Vielzahl kleiner und kleinster Abhandlungen zerfällt, ist den Autoren Siegbert Rampe und Dominik Sackmann zu danken, die keineswegs nur als Herausgeber fungieren, sondern zwischen 80 und 90% des Textes geschrieben und dem Buch unmissverständlich ihren Stempel aufgedrückt haben. Zwar gibt das Werk dem Praktiker in speziellen Abschnitten wichtige Hinweise auf Bachs Weimarer, Köthener und Leipziger Orchester, auf Art und Behandlung des Instrumentariums, auf Temperatur, Takt, Tempo, Artikulation, Phrasierung, Improvisa-

tion, Ornamentik, Generalbasspraxis usw. Damit liegt erstmals ein Handbuch über einen Komponisten vor, das Wissenschaft und Praxis in gleicher Weise anspricht.

Von der Umfangsgewichtung her gesehen, ist es freilich nicht zuletzt ein Buch über Quellen, Entstehungsgeschichte, Chronologie und den stilgeschichtlichen Kontext der Werke. Offensichtlich wollen die beiden Forscher frischen Wind in den Forschungsbereich „Bachs Orchesterwerke“ bringen, und dies gelingt ihnen auch: Rampe und Sackmann legen Material vor, das die Diskussion im nächsten Jahrzehnt mitbestimmen dürfte. Eine Kernthese wird bereits im einleitenden Arbeitsgespräch vorgestellt: „Als einmal klar war, dass das ‚Brandenburgische Konzert 6‘ BWV 1051 aus formalen und kompositionstechnischen Gründen als eines der letzten dieser Sammlung entstand, war ein wichtiger Orientierungspunkt erreicht. Als sich jedoch aus der Analyse sämtlicher als Violin- und Cembalokonzerte erhaltenen Kompositionen Bachs ergab, daß das ‚Brandenburgische Konzert 6‘ offenbar auch eines der letzten unter allen überlieferten Orchesterkonzerten ist, wurde die weitere Arbeit sehr spannend. Denn dieses Werk war ja [...] spätestens im März 1721 abgeschlossen – alle anderen Konzerte Bachs mußten also früher entstanden sein, in jedem Fall deutlich vor Antritt des Leipziger Thomaskantorats 1723! Gleiches gilt auch für die Orchestersuiten“ (S. 17).

In der Tat datieren Rampe und Sackmann die mutmaßlichen Frühfassungen aller erhaltenen Orchesterwerke Bachs in die Vor-Leipziger Zeit: „Nicht ein ‚Musenkuß‘ bestimmte den Entstehungszeitpunkt einer Komposition, sondern Bach griff erst dann zur Feder, wenn ein äußerer Anlaß bestand – offenbar als Weimarer Konzertmeister und Köthener Kapellmeister“ (S. 18). Die ehemalige Existenz von Leipziger Originalkompositionen ist damit nicht ausgeschlossen, doch sind entsprechende Werke nach Meinung von Rampe und Sackmann, die übrigens große Verluste im Bereich der Orchestermusik ausschließen, nicht erhalten.

Die Autoren datieren selbst das hypothetische Urbild der *h-Moll-Ouvertüre* BWV 1067 nach Köthen (u. a. auf Grund von Bachs Umgang mit dem punktierten Ouvertüren-Rhythmus, vgl. S. 270 f.), ebenso eine *Trionsonate* BWV 1043[a], die sie, keineswegs unplausibel,