

beobachten. Bis zum Erscheinen des angekündigten Kritischen Berichts bleibt zur Kontrolle des Notentextes nur der Vergleich mit den Handschriften. Der Herausgeber möchte sein Werk nicht als abschließend verstanden wissen, sondern als Anregung zur weiteren Erforschung der Melodien und ihrer Überlieferung. Für Kritik und Verbesserungsvorschläge ist unter www.nocturnale.de ein Diskussionsforum eingerichtet. Es bleibt zu hoffen, dass die Musikwissenschaft den Anstoß aufnimmt und sich dieses Repertoires annimmt, das unser Bild des gregorianischen Chorals bedeutend erweitern kann.

(Dezember 2002)

Andreas Pfisterer

JOHN JENKINS: *Fantasia-Suites: I. Transcribed and edited by Andrew ASHBEE. London: Stainer & Bell 2001. XXXIV, 151 S. (Musica Britannica. Volume LXXVIII.)*

John Jenkins' (1592–1678) beschauliches Leben spielte sich die meiste Zeit in der ländlichen Ruhe im Osten Englands ab. Als Hausmusiker wohlhabender Adeliger in der Grafschaft Norfolk spielte er auf Laute und Violen, unterrichtete, stand der Hausmusik vor, komponierte fleißig und fertigte Musikabschriften an.

Aufgewachsen war Jenkins im gleichen ländlichen Umfeld. Musikalisch geprägt wurde er von den musikalischen Ereignissen und bestimmten Künstlern in den großen, wohlhabenden und kunstbeflissenen Häusern. Little Johns jugendliche Ohren nahmen gewinnbringend auf, was in Kammer und Kirche erklang. Es war die Zeit eines sich verändernden musikalischen Marktes und Geschmacks, als im frühen 17. Jahrhundert die Violen-Consortmusik das Madrigal als führende höfische und häusliche Kammermusikform allmählich ablöste.

Generationen vor Jenkins hatten u. a. William Byrd, Alfonso Ferrabosco d. J., John Ward und Thomas Tomkins ein vielseitiges Repertoire an Violenmusik mit verschiedenen Tänzen und „airs“ aufgebaut. Führende Form war die Fantasia, die Jenkins besonders inspirierte. Seine Fantasia-Sammlungen zu 3, 4 und 6 Stimmen füllen die Bände XXVI, XXXIX und LXX der *Musica Britannica*.

John Coprario (gest. 1626) und sein bedeutender Schüler William Lawes (gest. 1645) begannen im höfischen Londoner Umfeld mit Vi-

olinen zu experimentieren. Vielleicht inspirierte sie der (neue) Violinenklang, mit der Kombination von einer (kurzen) Fantasia mit einem oder zwei Tanzsätzen eine neue Form zu kreieren, die heute als Fantasia-Suite bekannt ist. Doch der profilierteste Komponist dieser Form wurde Jenkins, der zwischen 1630 und 1670 ungefähr 80 Fantasia-Suiten schrieb, die je nach ihrer Besetzung in 8 Gruppen unterteilt werden (S. XXII).

Band LXXVIII der *Musica Britannica* stellt uns Jenkins als Komponist dieser Form vor. Zuerst mit seinen frühesten Beiträgen (Nr. 1–10), die sich noch stark an Coprarios Formmodell orientieren. Musikalisch geht er eigene Wege: Seine Kadenzen strukturieren deutlich die Fantasias, so dass sie einen architektonischen Eindruck vermitteln. Dagegen tendiert Coprario zu einem ‚madrigalen‘ Formtyp mit kontrastreichen musikalischen Ideen.

Das Entstehen der zweiten Sammlung der aktuellen Edition, *The Fantasia-Air Sets For Two Trebles, Bass And Organ* (Nr. 11–27), ist mit Jenkins kurzem Wirken als Mitglied der „Private Musick“ Charles' II. nach 1660 in Verbindung zu bringen. Stilistisch nähert er sich hier der italienischen Triosonate dieser Zeit. Die großzügig-virtuos ausgelegten Treble-Stimmen lassen durchweg den Gedanken an Violinen zu, deren Klang als attraktiver galt als der der Violen. Und tatsächlich lernte Jenkins in der „Private Musick“ einige der besten Violinisten seiner Zeit kennen, an die er gedacht haben mag, als er seine *Fancy-Air Sets* schrieb.

Bemerkenswert ist, dass in der zweiten hier vorliegenden Sammlung die Bassstimme immer wieder eigene (virtuose) Passagen spielt und anders als in der frühen Sammlung nicht streng mit dem Orgelbass einher geht. Gerade in den Orgelstimmen zeigt sich ein offensichtlicher Unterschied: In der frühen Sammlung ist die Orgelstimme in zwei Systemen vollständig ausnotiert. Oft eröffnet die Orgel die Fantasias und tritt immer wieder mit selbständigen Zwischenspielen auf (Faksimiles, S. XXXI und XX-XIII). In der späteren Sammlung (Nr. 11–27) liegt nur noch eine (wenig bezifferte) manchmal zweistimmige Basslinie vor, die dem Organisten kaum mehr Platz für Zwischenspiele einräumt.

Ashbees Vorwort mit seinen knappen Sätzen, klaren Aussagen, schlüssigen Argumen-

ten, seiner gelungenen Synthese von biographischen, analytischen, musikgeschichtlichen und historischen Informationen Freude beim Lesen. Das übersichtliche Notenbild sowie der Quellenkommentar sind tadellos.

(Februar 2003)

Johannes Ring

JOHN BLOW: Anthems IV: Anthems with instruments. Transcribed and edited by Bruce WOOD. London: Stainer & Bell 2002. XLV, 216 S. (Musica Britannica. Volume LXXIX.)

John Blow, jener Zeitgenosse Henry Purcells, der diesem zwar zum Vorbild diente, stets aber in dessen Schatten blieb, war selbst in verschiedenen Gattungen ein profilierter Komponist. In der britischen Denkmälerausgabe *Musica Britannica* wurde nun der vierte Band mit „Symphony Anthems“ (S. XXVI), der dritte unter der Herausgeberschaft der Blow-Koryphäe Bruce Wood, vorgelegt – neben seinen Oden und Sologesängen fraglos das fruchtbarste Schaffensgebiet Blows. Während die Oden und auch die Sologesänge mittlerweile fast völlig vergessen sind, erfreuen sich seine Anthems immer noch relativ großer Beliebtheit. Wood, heute tätig an der University of Wales in Bangor, wurde 1977 an der Universität Cambridge mit einer Arbeit über John Blow promoviert, seine Äußerungen zu dem Themenbereich sind kontinuierlich von hoher Qualität. Entsprechend erhellend ist seine Einführung in die Materie, gleichermaßen das Schaffen Blows und die Positionierung der instrumentenbegleiteten Anthems in demselben, die Gattung selbst und auch die einzelnen Werke betreffend. Wie in der Reihe *Musica Britannica* üblich, nehmen „Notes on performance“ einen wichtigen Raum ein (S. XXXI–XXXVIII), während die Quellenbeschreibungen (S. 203–205) und das Lesartenverzeichnis (S. 206–216) wie in der Reihe ebenfalls üblich auf das Minimale beschränkt bleiben; überdies werden zahllose Aspekte der Originalquellen „modernized“ und „systematized“ (S. XXXIX) – mit teilweise ausgesprochen problematischen Ergebnissen, die den Geist des Originals nur höchst verfälscht widerspiegeln. Immerhin bietet Wood die eklatant abweichenden Lesarten aus einigen Oxforde Manuskripten als Anhang; leider sind diese Lesarten aber so weit von dem eigentlichen Kontext entfernt, dass man sich eine andere

Gestaltungsweise (etwa eine Ossia-Darstellung, die platztechnisch durchaus möglich gewesen wäre) gewünscht hätte. Manche Anmerkung (etwa die Fußnote S. 87 unten) ist nicht als editorische Hinzufügung kenntlich gemacht. Insgesamt ist zu sagen, dass die neun Anthems zwar exemplarische Editionen erfahren, mit sorgfältigstem Layout und sehr guter Lesbarkeit, diese aber wissenschaftlich-kritischen Ansprüchen kaum standhalten. Aber – und das muss wohl noch einmal betont werden – es handelt sich auch um Aufführungsausgaben, deren Nutzung wahrscheinlich vor allem britischen Chören anzuraten sein wird.

(Mai 2003)

Jürgen Schaarwächter

CARL HEINRICH GRAUN / JOHANN SEBASTIAN BACH / GEORG PHILIPP TELEMANN / JOHANN CHRISTOPH ALTNICKOL [?]/ JOHANN KUHNAU [?]: Passionskantate „Wer ist der, so von Edom kömmt“ (Pasticcio). Hrsg. von Peter WOLLNY und Andreas GLÖCKNER. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 1997. XXI–II, 244 S. (Denkmäler mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum. Band 1.)

Die geläufige Praxis der Pasticcio-Bearbeitung des späten 17. und des 18. Jahrhunderts ist eher aus dem Bereich der Oper bekannt. Aber auch in der protestantischen Kirchenmusik wurde das Verfahren der Liedinterpolation oder das Hinzufügen einzelner Arien in Passionsoratorien oder -kantaten angewendet.

Carl Heinrich Grauns revidierte Fassung der sogenannten „kleinen Passion“ diente als Grundlage für dieses Pasticcio. Die Passionskantate *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* des damaligen Braunschweiger Vizekapellmeisters war ein bekanntes und seinerzeit weitverbreitetes Werk. Für das Pasticcio wurde die Passionskantate in zwei Teile gegliedert und um elf Sätze erweitert, so dass die Komposition heute 42 Sätze umfasst. Der Bearbeiter stellte den ersten Satz sowie den ersten Choral der Kantate *Wer ist der so von Edom kömmt* von Georg Philipp Telemann (TVWV 1:1585) an den Anfang des Pasticcios. Dieser Eröffnungssatz gab dem Pasticcio gleichzeitig seinen Namen. Außer diesen beiden Hinzufügungen weist der erste Teil keine Veränderungen ge-