

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 Oxfor-der 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-

genüber dem graunschen Werk auf. Das Pasticcio beginnt mit den Worten des alttestamentlichen Propheten Jesaja, die Telemann in Soli- und Tuttiabschnitten auf engem Raum abwechseln lässt. Der Tradition mitteldeutscher Vertonungen der Vox Christi entsprechend wies Telemann dem Angesprochenen die Bassstimme zu. Der nachfolgende Choral „Christus, der uns selig macht“ leitet textlich zum eigentlichen Passionsgeschehen über. Der Gedanke der Erlösung durch den Opfertod Jesu bereitet den Gläubigen also von Anfang an auf die Passionszeit vor.

Der zweite Teil der graunschen Passionskantate wurde mit neun Sätzen anderer Komponisten wesentlich erweitert. Eröffnet wird der zweite Teil mit dem ersten Satz aus der Bach-Kantate *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (BWV 127), gefolgt von einem nicht weiter nachweisbaren Bass-Arioso „So heb ich denn mein Auge sehnlich auf“, das aus stilistischen Gründen auch Bach zugeschrieben wird. Gegen Ende des Pasticcios wurde ein Johann Kuhnau zugeschriebener Chorsatz „Der Gerechte kommt um“ eingefügt. Außerdem weist der zweite Teil noch sechs vierstimmige Choralsätze über das Passionslied „Christus, der uns selig macht“ auf, zu denen bisher jegliche Konkordanzen fehlen. Die sechs Strophen stellen für sich genommen schon eine vollständige Erzählung des Passionsgeschehens dar. „Diese Choräle wirken in ihrer Satzstruktur sehr einheitlich und könnten auf Vorlagen aus der Feder J. S. Bachs zurückgehen“ (S. VI). Über die Person des Bearbeiters und seine Motivation lassen sich keine eindeutigen Aussagen machen. Eine Aufführung des Pasticcios – in abweichender Fassung – ist nach 1757 im thüringischen Franckenhausen durch den Thomaschüler Johann Wilhelm Cunis erfolgt. (Der Textdruck dazu liegt heute in der Stadt- und Universitätsbibliothek Göttingen).

Die Edition basiert im Wesentlichen auf einer Quelle: einer Partiturabschrift von Johann Christoph Altnickol und eines unter seiner Anleitung arbeitenden anonymen Kopisten, die um 1755 in Naumburg entstand und heute in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, aufbewahrt wird.

Die fundierte Einleitung ist deutsch- und englischsprachig, der Kritische Bericht dagegen ist nur in deutscher Sprache verfasst. Ergän-

zend sind die Abbildungen des Titelblatts, der ersten Notenseite von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs als auch f. 40v eines unbekannten Schreibers sowie das Titelblatt und die erste Seite des Textdrucks (Frankenhausen nach 1757) abgedruckt. Die Wiedergabe des Textes – hier als Libretto überschrieben – enthält auch die Komponistenangaben zu den einzelnen Nummern und die Nennung der Herkunft des Textes (Bibelzitat, Kirchenlied etc.).

Die von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen e. V. herausgegebene Publikationsreihe richtet sich in ihren Editionsgrundsätzen nach der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) und weicht nur gelegentlich von deren Verfahrensweise ab (z. B. in der transponierenden Notierung für Blechblasinstrumente und Pauken). Peter Wollny edierte die Sätze 1–21 und Andreas Glöckner die Sätze 22–42.

Die CD-Aufnahme von EMI Classics mit der Rheinischen Kantorei und dem Kleinen Konzert unter Hermann Max ist leider nicht mehr lieferbar. Sie würde die vorzügliche Edition eines interessanten Werks aus dem überaus reichen Bestand der Barockmusik stilvoll abrunden.

(Juli 2003)

Martina Falletta

*JOHN MARSH: Symphonies. Edited by Ian GRAHAM-JONES. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc. 2001. Part 1: The Salisbury and Canterbury Symphonies (1778–1784). XVII, 255 S.; Part 2: The Chichester Symphonies and Finales (1788–1801). XIV, 213 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volumes 62 and 63.)*

Die Sinfonik des 18. Jahrhunderts in Großbritannien wurde in der bisherigen Forschung lange auf die Sinfonik der Metropole London beschränkt. Es entwickelte sich jedoch bereits recht früh jeweils lokales Musikwesen, das durchaus nur gelegentlich aristokratisch geprägt war. In Oxford befindet sich das älteste erhaltene öffentliche Konzerthaus (der Holywell Music Room), ähnliche Konzerthäuser gab es in vielen Städten, etwa in Newcastle, Bath, Edinburgh oder Manchester. Das Konzertleben kaum einer dieser Städte ist bislang genügend untersucht, insbesondere Bath mit dem äußerst produktiven William Herschel (die Manu-