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-