

und man wird den Verdacht nicht los, dass Bequemlichkeit des Verlags und der Herausgeber als Argument fungieren. Das Ausflaggen als »Gespräch« (wiewohl Etikettenschwindel) suggeriert erleichterte Zugänglichkeit und lässt höhere Verkaufszahlen erwarten, wohingegen die Produktionsbedingungen verglichen mit einer Monogra-

phie oder einer Rundfunkproduktion nerven- und budgetschonender ausfallen dürften. So verständlich eine solche Strategie sein mag: dem Ziel einer Vermittlung interessanter musikanalytischer und interpretatorischer Erkenntnisse ist sie – trotz der Autorität eines herausragenden Pianisten der Gegenwart – nicht förderlich. [Peter Dragon]

Sweelinck: Sämtliche Werke für Tasteninstrumente

Bd. 2, hg. von Pieter Dirksen, Wiesbaden (Edition Breitkopf) 2007

Mit dem Erscheinen des zweiten Bandes ist die vierbändige Ausgabe sämtlicher Werke Sweelincks für Tasteninstrumente nun komplett. Wie schon für Band 4 (Lied- und Tanzvariationen) zeichnet für die Herausgabe der Fantasien Pieter Dirksen verantwortlich – die Bände 1 und 3 (Toccaten, bzw. Choral- und Psalmvariationen) wurden von Harald Vogel herausgegeben.

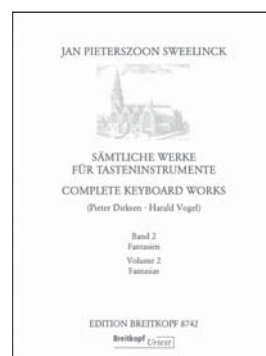
Einer Einleitung und einem Text zu den Fantasien (beide in deutscher und englischer Sprache) folgt der Notenteil, der zuerst die in Liniennotation, danach die ausschließlich in Tabulatur überlieferten Werke und als Abschluss einen Anhang mit *Incerta* enthält. Im Inhaltsverzeichnis werden zu jedem Stück die Nummer des in Vorbereitung befindlichen Sweelinck-Werkverzeichnisses (SwWV) von Pieter Dirksen, sowie die Identifikation nach Tonarten gemäß des Anhangs 2 seiner Dissertation »The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck« angeführt. An den Notenteil schließen ein Essay »Zur Instrumentenfrage« (englisch und deutsch) und der Kritische Bericht (deutsch), bestehend aus einem knappen Quellenverzeichnis, Hinweisen zur Edition und den Einzelanmerkungen, an. Zwei Faksimile-Abbildungen zeigen je ein Beispiel der beiden Überlieferungstraditionen (Linien- bzw. Buchstabennotation) der Werke Sweelincks.

Das Hauptanliegen der Herausgeber ist, die Notation der Quellen und die in ihnen enthaltene Information möglichst unverändert in ein modernes Notenbild zu übertragen. Das ist bei den in Liniennotation (üblicherweise zwei Zeilen zu je sechs Linien) überlieferten Werken naturgemäß einfacher zu realisieren als bei solchen, die in Buch-

staben notiert sind, weil wichtige Informationen wie Taktvorzeichnung, Taktlängen, Balkung und Aufteilung der Stimmen auf die beiden Zeilen – entsprechend der Handverteilung – im heutigen 5-Linien-System beibehalten werden können, womit wertvolle Hinweise zu Spieltechnik und Interpretation erhalten bleiben. So kann beispielsweise die originale Handverteilung Aufschluss über Fingersätze und Artikulation geben. Bei der Übertragung wurden auch Details beachtet, wie kleine Abstände in der Mitte von Takten, welche die Länge einer *Brevis* aufweisen, wodurch die Lesbarkeit erleichtert wird. Ein

Vorsatz, über dem die Hauptquelle vermerkt ist, gibt zu jedem Stück die originale Notation wider, und selbst die Ausweisung von Sweelinck als Urheber entspricht der ursprünglichen Schreibweise der Quelle. Modernisierungen beschränken sich auf die Setzung von Versetzungszeichen, die Taktzählung, das Ersetzen von über die Taktgrenze punktierten Noten durch Überbindungen, die fallweise Ergänzung von Pausen sowie dünne Linien zur Kennzeichnung der Stimmführung – durchgezogen als Übertragung der originalen Kustoden, gestrichelt als Hinzufügung des Herausgebers.

Versetzungszeichen in *Brevistakten* sind jedoch nur bis zur Taktmitte gültig. Diese Abweichung von modernen Notationsgebräuchen erschließt sich



erst durch die Lektüre des Vorwortes und scheint keinen entscheidenden Vorteil mit sich zu bringen, ganz anders als die Entscheidung, Brevistakte doppelt (als zwei Semibrevistakte) zu zählen. Dadurch bleiben Werkanalysen in der Literatur, die sich auf Brevistakte beziehen, nachvollziehbar.

Die Übertragung der in Buchstabentabulatur überlieferten Werke verlangt zusätzlich eine Entscheidung, wie die partiturmäßig angeordneten Einzelstimmen auf die zwei Notenzeilen der modernen Notierungsweise aufzuteilen sind. Leider gibt das Vorwort zu dieser Frage keine Auskunft über die Grundsätze der Herausgeber. Soweit es vom Notentext ausgehend und ohne Kenntnis der originalen Tabulaturen beurteilt werden kann, dürfte ein Kompromiss zwischen Deutlichkeit der Stimmführung, leichter Lesbarkeit und Spieltechnik (Handverteilung) gesucht worden sein, der in einem klaren und angenehm zu lesenden Notenbild resultiert. In den vierstimmigen Stücken werden Sopran und Alt in der oberen Zeile, Tenor und Bass in der unteren Zeile notiert. Von diesem Prinzip wird abgegangen, wenn sich die Polyphonie in Passagenwerk und akkordische Begleitstrukturen auflöst. An einzelnen Stellen wäre die Ergänzung weiterer Pausen, die in der Tabulatur mitunter nicht geschrieben wurden (der betreffende Platz für die fragliche Stimme blieb leer), für die schnelle Erfassung der Stimmführung hilfreich gewesen. Allerdings handelt es sich dabei durchwegs um weniger polyphone Stellen, bei denen der exakten Stimmführung geringere Priorität zukommt. Problematischer in dieser Hinsicht sind die zwei sechsstimmigen Ricercare im Anhang, bei denen vereinzelt Fragen der Stimmführung offen bleiben. Hier wurde mit der Entscheidung, das Notenbild nicht durch unzählige Pausen zu belasten, offenbar leichter Lesbarkeit der Vorzug gegeben. Eine weitere Eigenart der Buchstabennotation ist die Gliederung der notierten Musik durch einen Abstand nach jeder Semibreviseinheit, der als Taktstrich zwischen den beiden Notenzeilen eines Systems übertragen wird.

Aus beiden Notationsformen der Quellen wurden originale Verzierungszeichen beibehalten, eine Erläuterung zur Ausführung derselben sucht man in Band 2 allerdings vergeblich. Gemäß der Ab-

sicht des Herausgebers, eine »praktische Quellenedition« vorzulegen, wäre eine solche Anleitung im Hinblick auf weniger informierte Spieler hilfreich, die so den Beitrag »Zur Spielweise bei Sweelinck« aus Band 1 zu Rate ziehen, oder sich an anderer Stelle behelfen müssen. Gleichermaßen findet man keine Hinweise zum Thema Registrierung, das in Band 3 abgehandelt wird.

Die Einleitung informiert zunächst über Sweelincks Biographie und seine Claviermusik. Den Autoren gelingt es, auf knapp zwei Seiten aufschlussreiche Details zu Leben und Werk des niederländischen Meisters zusammenzufassen. Seine einzigartige Stellung als überkonfessioneller, nicht an liturgische Richtlinien gebundener Stadtorganist (und -cembalist), der so Einflüsse calvinistischer, lutherischer und katholischer Tradition sowie weltlicher Lieder und Tänze in seine Musik aufnehmen konnte, wird eingehend beleuchtet, wie auch seiner Unterrichtstätigkeit und der daraus folgenden Wechselbeziehung zu seinen deutschen Schülern gebührender Raum gewidmet wird.

Im daran anschließenden Beitrag zu den Fantasien geht Pieter Dirksen auf den Ursprung der Gattung und ihr Verhältnis zu Humanismus und Rhetorik sowie deren Bedeutung für Sweelincks herausragendes Fantasien-Œuvre ein, bevor er sich der Besprechung der einzelnen Werke und Fragen ihrer Quellen und Authentizität widmet. Im Essay »Zur Instrumentenfrage« vertritt der Herausgeber den Standpunkt einer instrumentenspezifischen Konzeption der einzelnen Werke und schreibt diese entweder dem Cembalo oder der Orgel zu, wobei nicht nur die Fantasien, sondern sämtliche Clavierwerke in die Diskussion einbezogen werden. In Ermangelung originaler Zuschreibungen zu einem bestimmten Instrument geht Dirksen in seinen Überlegungen von inhaltlichen (geistliche bzw. weltliche Melodien), gattungsspezifischen (Toccaten primär für Cembalo gedacht), instrumentenbaulichen (Tastaturumfang, Stimmung), spieltechnischen (Pedalgebrauch, Manualanzahl), kompositionstechnischen (Stimmenzuwachs, vielstimmige Begleitakkorde) und quellenkundlichen Gesichtspunkten aus, wobei er seine Einteilung in Cembalo- und Orgelwerke als Vorschlag, und nicht als einzige Möglichkeit

der Instrumentenwahl verstanden wissen möchte. Darüber hinaus enthält der Text detaillierte Information zum Cembalobau und den Tastaturumfängen der Orgel zur Zeit Sweelincks. Für eine umfassendere Darstellung des Orgelbaus wird auf den Artikel »Die Orgeln Sweelincks und die Quellen zur Registrierung« in Band 3 verwiesen.

Mit ihrem quellentreuen und vorsichtig den modernen Gebräuchen angepassten Notentext und einer Fülle von für die Interpretation relevanter Information ist die nun kompletterte Edition eine wertvolle Bereicherung für alle, deren Anliegen es ist, Sweelincks Clavierwerke zum Klingen zu bringen. [Manfred Novak]

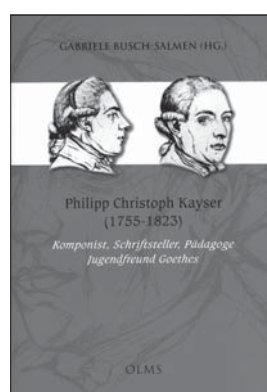
Gabriele Busch-Salmen (Hg.): Philipp Christoph Kayser (1755–1823)

Komponist, Schriftsteller, Pädagoge, Jugendfreund Goethes, Hildesheim (Olms) 2007

Dieser Band, Ergebnis einer Forschungsaussstellung aus dem Jahre 2005, macht uns Hoffnung, dass auch unser kleines Erdendasein dermaleinst nicht dem völligen Vergessen anheim fällt und wir stattdessen zum belobigten Objekt forschender Symposien oder Ausstellungen werden könnten. Die Kriterien, sich solchen Nachruhm zu erwerben, sind erfüllbar: Man muss geboren worden, später gestorben sein, zwischen diesen Eckdaten ein paar Verse geschmiedet, zahlreiche Briefe geschrieben und ein paar Kompositionen zu Papier gebracht haben. Dazu muss man wenigstens vorübergehend in einem Bekanntschaftsverhältnis zu einer bedeutenden Person gestanden haben. Wer diese Voraussetzungen erfüllt, hat die besten Aussichten, etwa im Jahre 2205 im Mittelpunkt eines wissenschaftlichen Symposiums hinreichend wichtig genommen und fleißig analysiert zu werden. Ernsthaft: Keiner der an dem Band beteiligten 13 Personen ist es gelungen, dem Rezensenten die Bedeutung von Philipp Christoph Kayser nahe zu bringen. Wäre das Buch nicht von wissenschaftlichem Ernst und entsprechender Formulierungskunst geprägt – man könnte es schlicht für ein Happening halten, vergleichbar jener 1973 von dem damaligen Blödelbarden Ingo Insterburg herausgegebenen fiktiven »Biographie« mit dem Titel »Das Leben des Otto Darmstatt«.

In bestimmten Zusammenhängen gibt es den sprachlichen Begriff einer »Unperson«; dass es offenbar auch so etwas wie eine »Unpersönlichkeit« gibt, beweist dieses Buch: Sie kennzeichnet sich im vorliegenden Falle dadurch, dass sie gelebt hat

(1755–1823) und dabei ein ganz netter, wenn auch äußerst depressiver Mensch gewesen ist. Und – ach ja! –, dass sie viele Jahre mit Johann Caspar Lavater,



Friedrich Maximilian Klinger und einen verhältnismäßig kurzen Lebensabschnitt lang mit Goethe befreundet war, bis dieser sie fallen ließ. Das war zwar nicht unbedingt nett von dem Herrn Geheimrat, aber durchaus verständlich, nimmt man die künstlerischen Möglichkeiten Kayzers

in näheren Augenschein und verbindet sie mit einer beträchtlichen Larmoyanz, die wohl auch den großen Dichter letztlich verschreckt haben mag.

Mich zu fesseln: denn dein Wesen
War so auser auserlesen
War so Engelstrahlenreich
Daß man möcht vergehen gleich.

oder:

Drum will ich nur Wurm nun seyn
Kriech ich dan Tief in die Erde
Wo ich von den Herrschern meyn
Stets drey Schritt entfernt seyn werde.

oder:

Kommt mir einer in mein' Dreck
Kriech ich ihm zur Sohl hinauf
Und beschmutze dann den Flek
Wo als Mensch er stande drauf.