

Das zweite Hauptkapitel behandelt die vorreformatorische Kirchenmusik der vier walisischen mittelalterlichen Diözesen Bangor, St. Asaph, St. Davids und Llandaff. Die Anzahl der erhaltenen Quellen ist zwar – vor allem aufgrund zahlreicher Plünderungen über die Jahrhunderte – bescheiden, doch auch hier finden sich Besonderheiten. Beginnend mit dem „clas“-System, losen monastischen Gemeinschaften um eine Mutterkirche herum, aus dessen Umfeld sich rund zehn Handschriften erhalten haben, über die „anglo-normannische liturgische Reform“ und die Einführung der Benediktiner- und Zisterzienserorden, die Einführung des Sarum-Ritus in Wales und verschiedene überlieferte Verzierungstechniken des einstimmigen Gesangs spannt Harper das Spektrum bis hin zur zwar nachweisbaren, aber nicht faktisch überlieferten spätmittelalterlichen polyphonen Praxis oder der Einführung von Orgeln.

Das kürzere dritte Hauptkapitel befasst sich mit „Welsh music in an English milieu c.1550–1650“ – der Aufnahme englischer Einflüsse in die walisische Kultur und eben auch die walisische Musikpflege. Auch hier bleiben zwar die Musikhandschriften rar, doch es gibt Liedlisten und selbst Nachweise für die Anfänge der Masque in Wales um 1586. Die Reformation bewirkte auch in der walisischen Kirchenmusik schwerwiegende Veränderungen. Bereits 1551 wurde eine walisische Version der Episteln und Evangelien veröffentlicht, 1603 erschienen endlich sämtliche Psalmen in Walisisch, bald gefolgt von ersten Vertonungen: Ein Meilenstein war Edmwnd Prys' *Llyrs y Psalmiau* von 1621 als das erste auf Walisisch gedruckte Buch mit Musik; ein Teil der von Prys übersetzten Psalmen wird heute noch in Wales gesungen. Das Hauptkapitel endet mit einer Unterfütterung der Quellen durch weiteres Material – darunter Ausgabenlisten der Kathedrale von St. Davids sowie die Unterlagen zur Hauskapelle von Chirk Castle direkt an der Grenze zu Shropshire.

Eindeutig ist Sally Harpers Buch ein „labour of love“, das Ergebnis langer und intensiver Hingabe an die Materie. Vor allem gelingt ihr der angestrebte zwingende Beweis, dass trotz aller Lücken genügend Material erhalten ist, um eine Musikgeschichte Wales' im Mittelalter zu schreiben. Der Reichtum des von ihr

Zusammengetragenen macht es mehr als wünschenswert, dass aus dieser Forschung mehr hervorgehen möge. Für nicht Walisisch Sprechende sind die Ausführungen zum „cerdd dant“ naturgemäß etwas schwer zu lesen, doch steht außer Frage, dass wir es hier mit einer außerordentlich wichtigen, die musikalische Landschaft Europas bereichernden Publikation zu tun haben.

(August 2007)

Jürgen Schaarwächter

KARSTEN LÜDTKE: *Con la sudetta sprezzatura. Tempomodifikationen in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.* Kassel: Gustav Bosse Verlag 2006. 476 S., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 5.)

Mit dem erklärten und geradlinig angesteuerten Ziel, für vokale wie instrumentale Kompositionen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nachzuweisen, dass diese Musik vielfach mit einer freien, dem (gegebenenfalls textgenierten) „Affekt“ angemessenen Handhabung des Tempos im Vortrag rechnet, versammelt der Autor eine Fülle von Material – aufschlussreich weit über die im Buch verfolgte Fragestellung hinaus. Dabei werden einerseits Vorworte zu Musikdrucken, zum anderen Tempoindikationen im Notentext ausgewertet.

So faszinierend es ist zu beobachten, wie im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend Momente dessen, was zuvor primär Bestandteil der Ausführung und nicht der schriftlich fixierten Komposition war, in die musikalische Notation eindringen, so ernüchternd ist die Suche nach Zeugnissen des Schrifttums, die über diese Vorgänge Rechenschaft ablegen. Als Textgattung, innerhalb derer überhaupt solche Fragen zur Behandlung gelangen, stehen fast ausschließlich Vorworte zu Musikdrucken zur Verfügung. Der komplexe Akt des Umsetzens eines Notentextes in erklingende Musik, dessen Vielschichtigkeit wir im Begriff „Interpretation“ bündeln (und mit ihm der „Akteur“), tritt eigentlich erst im Laufe des 18. Jahrhunderts als Gegenstand auch selbstständigen Musikschrifttums prominent in Erscheinung: mit einiger Verspätung freilich, wie die Kölner Dissertation lehrt. Was den Interpreten „ins Rampenlicht“ befördert, steht im Kontext der folgenreichen Entwicklungen um 1600: etwa

der neuen Ausrichtung auf ein szenisches Bühnengeschehen mit hervortretenden singenden Protagonisten in der Gattung Oper und einer emanzipierten Instrumentalmusik, die ebenso ihre Helden der Darstellungskünste, die Virtuosen, feiert.

Vom Gewährwerden der Fragen, die sich auf jene Dimension des nicht unmittelbar aus dem Notentext Ersichtlichen und doch für die Ausführung Relevanten richten, zeugen im 17. Jahrhundert jedoch vorwiegend Angaben, die auf Besetzung, Anordnung der Musiker im Raum etc. Bezug nehmen: also auf Maßnahmen und Entscheidungen, die zu treffen sind, bevor der erste Ton erklingt. Gelegentlich – und dem Autor ist die Seltenheit Indiz dafür, dass etwa das hier anzutreffende Postulat einer angemessenen Freiheit in der Tempogestaltung normalerweise als Selbstverständlichkeit unkommentiert vorausgesetzt wurde – finden Bemerkungen zum Vortrag selbst in die Texte hinein, meist als präzisierende Zusätze zur Angabe des „stile“ oder „genere“, in welchem das jeweilige Werk aufzuführen sei.

Die komplexen Vorgänge des „Epochenumbruchs um 1600“ werden im einführenden Kapitel skizziert. Der Autor diagnostiziert einen „Bruch mit der generierenden Qualität des Kontrapunkts“ (und verkürzt die „Entstehung des Basso continuo“ zur „unmittelbaren Folge“ daraus) – dass sie „als Belastung bei der Ausdeutung des Textes empfunden“ wurde, hätte Monteverdi vermutlich ebenso zurückgewiesen wie das aus demselben Grund hinfällige „Beckmessertum“ Artusis. Gerade angesichts der Regelverstöße ist zu bedenken, ob sie dasjenige, wogegen verstoßen wird, ja was sie tatsächlich zu (text)gegebenem Anlass gelegentlich außer Kraft setzen können, nicht indirekt bestätigen und so auf eine im Hintergrund beständig wirksame starke Autorität verweisen. In diesem Sinn setzen wohl auch die Tempofreiheiten einen verbindlichen Schlag und geltende Proportionsverhältnisse voraus, die ergänzt und erweitert, ausdifferenziert und gelegentlich unterdrückt oder korrigiert werden können. Denn ein verlässliches Zeitmaß bleibt ‚die Seele der Musik‘, auch wenn eine Nutzung der Spielräume für flexible Bewegungsgestaltung ihrerseits den Vortrag ‚beseelt‘. Wird dies als ausbalanciertes Wechselverhältnis begriffen, erscheint der Schluss, dass ständig nahezu

überall mit Tempoveränderungen gerechnet werden muss (S. 364), recht gewagt.

Der Hauptteil gliedert nach Gattung und Ort der kommentierten und übersetzten Texte: Vorworte zu Tastenmusik-Sammlungen und Madrigalbüchern sowie Zusätze im Notentext bei begleitetem Sologesang, mehrstimmiger Vokalmusik und instrumentaler Ensemblesmusik.

Die Lehrtradition der Tastenmusiker ging immer schon eigene Wege und bleibt stärker an ihrem Ausgangspunkt: die Ausführung, das Schöpferische im Spielvorgang, gekoppelt – nicht zuletzt, da ein wesentlicher Teil ihrer Musik gar keine andere Existenzform als die der unmittelbaren Ausführung kennt und als Improvisation kein Eigenleben als in Schrift gegossenes (und daraus wieder in klanglichen Verlauf zu überführendes) Stück führt. Was jedoch der Schrift unterworfen wird, soll mitunter den Gestus des „Fantasierens“ offenbar auch für weitere Aufführungen bewahren. Aus dieser Konstellation mag das Bedürfnis erwachsen, Dinge, die im Notentext (noch) nicht greifbar sind, verbalisierend, mit Worten, einzufangen: sei es in einem eigenen Text oder als Zusatz im Notentext selbst, beides also in direktem Zusammenhang mit der jeweils zugehörigen Musik. Allgemeingültige Aussagen zu machen steht nicht oder nur ausnahmsweise im Horizont dieser Texte.

Nur ein geringer Anteil der Madrigalbuch-Vorworte enthält Hinweise zur Tempogestaltung. Wenn sie Erwähnung findet, dann stets in Blick auf flexible Handhabung: Dass „in keiner der untersuchten Quellen Belege dafür gefunden werden, daß die Komponisten für ihre Madrigale ein streng im Gleichmaß durchgehendes Tempo wünschten“, darf wohl eher darauf zurückgeführt werden, dass dies der stillschweigend zu erwartende Normalfall ist. Bei der am freien Redevortrag orientierten Monodie, untersucht an „lettere amorse“ und „lamenti“, aber auch an Passagen im stile rappresentativo / recitativo innerhalb mehrstimmiger Madrigale, überrascht intendierte „natürliche“, sprachgeleitete Freiheit in der Tempobehandlung nicht. Den Koordinationsproblemen, die bei vermehrter Stimmenzahl auftreten, wird auf verschiedene Weise begegnet: So kann der Basso-continuo-Part mit warnenden „solo“-Hinweisen versehen oder gar zur „partitura“ werden und zumindest die jeweils führende

Stimme bei konzertierenden Sätzen mitverzeichnen. Dies führt nebenbei zu der interessanten Frage, in welchem Zusammenhang das Verhalten des Basses (bewegt / Haltetöne) zur Tempogestaltung steht: Der Autor schließt nicht einmal dort, wo Bassmodelle auf Tanz verweisen, (moderate) Verlangsamung und Beschleunigung des Schlages aus und stößt sogar in strophischen Vertonungen auf Tempomodifikationen. Gelegentlich können Tempoangaben nur im Basso-continuo-Stimmbuch vermerkt sein (Valentini 1621). Andere Quellen wiederum (Natalie 1662) notieren die Tempoanweisungen im Tenor, selbst wenn sich aus dem musikalischen Zusammenhang eindeutig erschließt, dass andere Stimmen mit dem neuen Tempo vorangehen. Tempohinweise an Stellen des Taktwechsels dienen häufig dazu, Abweichungen von gängigen – oder möglicherweise nicht mehr geläufigen – Proportionsverhältnissen zu markieren.

Im Bereich instrumentaler Ensemblesmusik scheint sich auf kleingliedrig-motivischer Ebene hinsichtlich der Tempogestaltung dem dynamischen Echoeffekt Vergleichbares zu ereignen, wenn Wendungen ihrer ursprünglichen Bewegungsenergie beraubt verlangsamt nachhallen, gleichsam als Zeitlupenecho.

Keine Erwähnung findet mit der Battaglia jene Gattung, der man möglicherweise eine Schlüsselstellung im vokal-instrumentalen Wechselwirkungsfeld einräumen muss. Sie schlägt als Instrumentalmusik „in genere rappresentativo“ die Brücke zur organisierten Bewegung von inszeniertem Kampf, Bühnenhandlung, Schauspiel und Tanz und darf in puncto Instrumentenbehandlung in einiger Hinsicht als besonders innovativ gelten. Tempowechsel gehören dort zum Programm.

Wenn nicht alle Fragen verfolgt, geschweige denn beantwortet werden können, weist dies nur umso eindringlicher darauf hin, dass hier ein wichtiges Desiderat der Forschung in Angriff genommen wurde, und tut den Verdiensten der ambitionierten Arbeit keinen Abbruch: Man profitiert in hohem Maße von der Lektüre, auch wenn man sich die Sicht des Autors nicht in jedem Punkt zueigen machen möchte.

(Juli 2007)

Ann-Katrin Zimmermann

DAGMAR GLÜXAM: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*. Tutzing: Schneider 2006. 831 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 32.)

Die vorliegende Studie scheint nahtlos an Herberts Seiferts grundlegende Untersuchung zur Wiener Hofoper im 17. Jahrhundert anzuschließen (*Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985). Das tut sie einerseits, geht aber andererseits über diese hinaus, indem sie einen speziellen Bereich und einen vermeintlich recht kurzen Zeitraum behandelt: die Regierungszeiten der Kaiser Joseph I. und Karl VI. Wie umfangreich das zu sichtende Material und dessen Erhellung aus dieser vermeintlich kurzen Zeitspanne dennoch waren, mag man an dem opulenten Band von über 800 Seiten ablesen.

Primär geht es der Autorin darum, „die zeittypische Diskrepanz zwischen dem lückenhaften Notenbild und der beabsichtigten Ausführung“ (S. 1) zu ergründen. Hierzu zieht sie nicht nur die erhaltenen Partituren und Stimmen der am Wiener Hof aufgeführten Opern heran, sondern sie versucht auch, Erhellendes aus den zeitgenössischen Unterrichts- und Lehrwerken zu gewinnen.

Aber die wichtigsten Quellen bleiben ihr doch die Partituren und das Stimmenmaterial – falls vorhanden. Hierbei untersucht sie eingehend die Partituren, deren Anordnungen und die daraus resultierende Sicht für das Ensemblespiel. Ferner betrachtet sie die unterschiedlich eingesetzten Instrumentalensembles in stets neuen Aufgaben wie Eröffnungen oder Ritorellen sowie die Begleitfunktionen in den verschiedenen Satzformen. In diesem Zusammenhang sind die Betrachtungen über die häufiger zu verzeichnenden Unisono-Techniken, aber auch die „Bassetto“-Technik und die Begleitung als „Suonano il basso“ von Interesse. Auch die Begleitung von Melodien lohnt eine gesonderte Betrachtung, da sie ja begleitend im Sinne von harmoniestützend, mit Motivübernahme, aber auch teilweise im Unisono erfolgen kann, um nur einige Möglichkeiten aufzuzeigen.

Auch wenn das *Recitativo accompagnato* nicht häufig verwendet wurde (S. 129), so erforderte es doch eine besondere Flexibilität des Instrumentalensembles. Diese wird in dem Typus mit lang ausgehaltenen Streicher-Akkor-