

den Einzelparts und in deren resultierendem Gesamtklangbild.

Kapitel 6 bietet anhand von Einzelanalysen ausgewählter Stücke eine Zusammenschau der zuvor isoliert behandelten Dimensionen der *mbira*-Musik, wobei die auf der Standardsequenz beruhenden Stücke, die insgesamt rund zwei Drittel des Samples ausmachen, hier gemäß der in Kapitel 3 entwickelten Klassifikation systematisch geordnet erscheinen. Die von der Standardsequenz abweichenden Akkordsequenzen des restlichen Drittels erklärt Grupe kasuistisch als durch Rückung, Auslassung oder Einfügung einzelner Akkorde entstandene, also strukturverändernde Ableitungen aus ersterer; auch hierzu folgen exemplarische Einzelanalysen konkreter Stücke.

In Kapitel 7 diskutiert Grupe – vor einem weit gespannten interkulturell-vergleichenden Hintergrund, der sowohl indische und javanische Musikstile und -gattungen als auch solche des Jazz einbezieht – die Begriffe ‚Komposition‘ und ‚Improvisation‘ und die Frage ihrer Anwendbarkeit auf die *mbira*-Musik, die er unter dem Vorbehalt näherer Spezifizierung bejaht. Mit Bruno Nettl (1974) und Josef Kuckertz (1970) begreift er sie als Pole eines unter dem Oberbegriff ‚Modell und Ausführung‘ subsummierbaren Kontinuums möglicher Ausprägungen, die ihrerseits durch das jeweilige Maß an Freiheit in den im Aufführungsverlauf ad hoc zu treffenden Entscheidungen, genauer: deren ‚Wahlbreite‘ und ‚Folgedichte‘ (Christian Kaden 1993) gekennzeichnet sind. Von diesen begrifflichen Voraussetzungen her stellt Grupe in den Stücken des *mbira*-Repertoires einerseits einen identifizierbaren „kompositorischen Kern“ fest, der sich im Wesentlichen aus „ein oder zwei motorische[n] Patterns und [der] individuelle[n] harmonische[n] Progression mit einer spezifischen Dauer der Akkorde“ zusammensetzt. Andererseits sieht er auf der Aufführungsebene jedoch eine Reihe von – das improvisatorisch-variative, ‚stochastische‘ (Christian Kaden 1981) Moment konstituierenden – Modifikationsmöglichkeiten am Werk, die von der Substitution einzelner Töne durch ihre harmonischen Äquivalente bis hin zu gravierenden Gestaltwechslern reichen. (Grupe ordnet sie typologisch und illustriert sie durch Beispiele.) Und dieses Moment sorgt nicht nur für die Frische jeder neuen Realisation, sondern bil-

det, indem es im Laufe der Zeit aus vorhandenen Stücken Varianten und aus Varianten wiederum Versionen hervortreibt, die sich ihrerseits zu neuen Stücken verselbstständigen können, die entscheidende Triebkraft in der ‚Biologie‘ des gesamten Repertoires. Radikal neue Schöpfungen sind dagegen unüblich, weil die intrakulturelle Wertschätzung, die ein Stück genießt, maßgeblich auf dessen funktionaler Wirksamkeit im Ahnenkult (und damit letztlich auf der Autorität der in lebenden Medien sich rituell verkörpernden Ahnengeister und ihrer ästhetischen Vorlieben) beruht – ein soziopsychologischer Zusammenhang, der Konservatismus und stilistische Kohärenz begünstigt und die musikalische Kreativität auf spezifische Weise kanalisiert und fokussiert.

Der 307 Seiten umfassende Anhang enthält die Transkriptionen der einzelnen Stücke bzw. Versionen, und zwar alphabetisch nach Titel geordnet und jeweils durch ein katalogartiges Datenblatt mit Kurzinformationen zu Quelle und musikalischer Struktur gut erschlossen.

Die zum Buch gehörige Audio-CD gibt dem Leser computergenerierte Hörbeispiele zu einzelnen Notenbeispielen (Tracks 1–8), exemplarische analytische Originalaufnahmen (Tracks 9–15) sowie Originalaufnahmen des tatsächlichen Klangbildes einiger *mbira*-Stücke (Tracks 16–17) an die Hand.

Grupes brillant formuliertes, umfassendes und materialschweres Buch begreift die Lamellophon-Musik der Zezuru-Shona, ohne etwa die Kontextualität ihrer intrakulturellen Bedeutungen und Funktionen zu leugnen, vor allem als eine Kunst eigenen ästhetischen Rechts und schenkt ihren Denk- und Klangformen die analytische Aufmerksamkeit und Sorgfalt, die sie verdienen. Viele ihrer Aspekte erscheinen so in einem neuen, helleren Licht. Dies ist zweifelsohne ein bedeutender Beitrag zur Erforschung der Musik der Shona ebenso wie zur Afromusikologie im Allgemeinen.

(April 2007)

Klaus-Peter Brenner

JOHANN SEBASTIANI: *Pastorello musicale oder Verliebtes Schäferspiel*. Hrsg. von Michael MAUL. Beeskow: ortus musikverlag 2005. L, 74 S., Abb.

Der vorliegende Band bietet eine Edition der wohl ältesten auch in der Musik erhalte-

nen deutschen Oper: des anlässlich einer gräflichen Hochzeit in Königsberg 1663 von dem Librettisten Johann Rölting und dem Komponisten Johann Sebastiani geschaffenen *Pastorello musicale*. Der Text basiert auf der zehn Jahre zuvor erschienenen „Pastorale burlesque“ *Le Berger extravagant* des französischen Dichters Thomas Corneille in der deutschen Übersetzung von Andreas Gryphius, der nicht nur in diesem Fall eine französische Vorlage bearbeitet hat: Von ihm stammen auch deutsche Fassungen von Tragikomödien Philippe Quinaults, des späteren Librettisten Jean-Baptiste Lullys. Der Herausgeber hat das Libretto nicht ediert, sondern als Faksimile des zeitgenössischen Druckes wiedergegeben. Die Musikedition wiederum legt den Text der einzigen erhaltenen Partiturabschrift, an der Sebastiani offensichtlich selbst beteiligt war, zugrunde, übernimmt aber (durch Kursivdruck gekennzeichnet) zahlreiche Regieanweisungen des Libretto-drucks, die über die Informationen der Partitur hinausgehen. So einleuchtend dieses Verfahren auch ist, die zahlreichen Abweichungen zwischen den beiden Quellen im Wortlaut, von denen in der Einleitung (S. XIV) die Rede ist, werden damit nicht unmittelbar einsichtig: Dazu hätte es einer systematischen Auflistung der unterschiedlichen Lesarten bedurft.

Die Edition zeichnet sich durch den Verzicht auf Aussetzung des Generalbasses und auf Ergänzung der spärlichen Bezifferung aus; auch hält sie sich erfreulicherweise mit Eingriffen in den überlieferten Notentext weitgehend zurück. In merkwürdigem Kontrast dazu steht die Empfehlung des Herausgebers, bei einer Wiederaufführung der Oper deutsche Lieder und Instrumentalmusik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts nach Gutdünken einzufügen, um das Stück abwechslungsreicher zu gestalten. Wie in der Einleitung (S. IX) festgehalten wird, dominiert in ihm das Rezitativ, und wiewohl der Herausgeber diesem einen gewissen „Reiz“ bescheinigt, scheint er der Tragfähigkeit von Röltings und Sebastianis musikdramatischem Konzept vor einem modernen Publikum nicht zu trauen. Dabei macht gerade die Tatsache, dass die Ausgabe dieses Konzept erkennbar werden lässt, vorliegenden Band so wertvoll: Er erhellt die deutsche Opernlandschaft zu einer Zeit, aus der sonst kaum musikalische Dokumente erhalten sind. Aufgrund der Singularität des *Pastorello*

bleibt indes fraglich, inwieweit er als repräsentativ für die deutsche Oper um 1660 gelten kann.

Die Zahl der offenkundigen Druckfehler ist gering; lediglich die Verweise der Einleitung und des Kritischen Berichts sind häufig fehlerhaft: Fußnote 13 (S. VI) verweist nicht auf S. XLV, sondern auf S. XLVIII; in Fußnote 40 (S. IX) fehlt der Hinweis auf S. XLVI; Fußnote 2 (S. XIV) verweist nicht auf S. XLIV f., sondern auf S. XLIX; und Fußnote 46 verweist nicht auf Fußnote 18, sondern auf Fußnote 19. Dies beeinträchtigt den hohen Wert der Ausgabe aber in keiner Weise.

(Dezember 2006)

Michael Klaper

JOHANN MATTHESON: *Der edelmütige Porsenna*. Hrsg. von Hansjörg DRAUSCHKE. Beeskow: ortus musikverlag 2006. XXXVIII, 182 S. (*Musik zwischen Elbe und Oder*. Bd. 9.)

Die These, dass das Schaffen Johann Matthesons recht eigentlich erst noch zu entdecken sei, dürfte zunächst auf Widerspruch stoßen, liegen doch seine musiktheoretischen Schriften in zahlreichen Reprints und Neueditionen vor. Dem ungeachtet sind zwei Arbeitsfelder Matthesons bisher weitgehend unerforscht geblieben: sein kompositorisches Werk, das mehr Oratorienvertonungen umfasst als das Œuvre Händels, und sein Schrifttum jenseits des musiktheoretischen Bereichs, das ästhetische, politische und religiöse Schriften sowie Romanübersetzungen enthält.

Die hier zu besprechende Edition bietet nun die Möglichkeit, mit Matthesons Opernschaffen näher bekannt zu werden. Mit dem *Porsenna* liegen inzwischen drei der vier vollständig erhaltenen Opern Matthesons in Editionen vor (die *Cleopatra* hat George J. Buelow herausgegeben [Mainz 1975, *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 69], den *Boris Goudenow* Johannes Pausch [Hamburg 1997] und Jörg Jacobi [Bremen 2005]). Die noch fehlende vierte Oper – *Henrico IV* (Hamburg 1711) – wird, ebenfalls von Hansjörg Drauschke herausgegeben, im ortus musikverlag erscheinen.

Der 1702 an der Hamburger Oper am Gänsemarkt uraufgeführte *Porsenna* ist Matthesons früheste vollständig erhaltene Oper. Das auf eine venezianische Vorlage zurückgehende Libretto stammt von Friedrich Christian Bresand und wurde schon 1695 von Reinhard Ke-