

Geltung gewann: nämlich in der elementaren Lehre vom „tactus“ gemäß den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts.

Claus Bockmaier betrachtet den Weg der instrumentalen Gestalt des Taktes ausgehend vom Beginn der abendländischen Kompositionsgeschichte, der um 1100 n. Chr. zu datieren ist: Bis dahin beruhte die Mehrstimmigkeit, meist noch vokal determiniert, auf den Regeln einfacher Klangschritlehren. Deren Charakteristikum war, dass unterschiedlich gestaltete Stimmbewegungen einen lebendigen Klangfluss erzeugen, der als durchgehendes Kontinuum meist nur locker an der die Zeit gleichförmig abteilenden Mensur orientiert ist.

In seiner ausführlichen Studie, die aus seiner Habilitationsschrift hervorgegangen ist, führt Bockmaier fort, dass es die liturgische Cantus-firmus-Bearbeitung war, ausgeführt als Spielvorgang linearer Formelbewegungen über gleichmäßig langen Tenortönen, die einen regulären Takt in instrumentaler Faktur konstituierte. Der Autor informiert dabei auch über die Schwierigkeiten der Tradierung: Die Lehre vom Tactus, die für das frühe Orgelspiel im deutschen Raum eine wesentliche Grundlage darstellte, fand auf der schriftlichen Ebene der methodischen Unterweisung nur für eine begrenzte Zeit ihren Niederschlag. So existiert Überlieferungsgut aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert. Aus dem 16. Jahrhundert jedoch sind – bislang – keine Traktate bekannt, die jenes elementare Verfahren zur Cantus-firmus-Bearbeitung auf dem Tasteninstrument weiter explizieren, wengleich Bockmaier vermutet, dass es abseits der fortschrittlichen Praxis aufgrund mündlicher Traditionen noch immer angewandt wurde.

Im 17. Jahrhundert erfolgen tiefgreifende Veränderungen: Der moderne Taktbegriff, der mit einem metrischen Akzentbegriff rechnet, prägte sich aus. Das führte zur Umdeutung des musikalischen Zeitbegriffes. Welchen kompositionsgeschichtlichen Weg fand nun gar die Wiener Klassik, das Ideal von versöhnter Einheit in spannungsvolle Vielfalt zu erreichen? Herausragendstes Merkmal: Viervierteltakte wurden durch instrumentale Formelbewegungen kontinuierlich ausgefüllt und unter Bezug auf das vom Bass bestimmte Klanggerüst als metrische Einheit sinnfällig herausgestellt. Dabei korrespondierte diese Art der Gestaltung mit der im

Zusammenhang geltenden Schlag- und Betonungsordnung, die grundsätzlich den Hauptschwerpunkt auf der Eins des Taktes vorsieht. Nach Beethoven strebte die Komposition bald nach anderen, neuen Zielen, und der Takt verlor faktisch immer mehr an Bedeutung. Bockmaier fragt nicht zu Unrecht, ob nicht die Entkräftung jenes oben erwähnten integren Taktprinzips, das in der Instrumentalmusik bis zu den Wiener Klassikern und erst recht in deren Kompositionen selbst zum Garant von Einheit im Werk geworden war, als Zeichen für einen umfassenderen Verlust der geschichtlichen Einheit der abendländischen Kompositionsgeschichte, mehr noch, mit dem Verlust der Mitte gewertet werden muss.

(Oktober 2002)

Beate Hennenberg

*GUSTAVA A. KRIEG: Cantus firmus-Improvisation auf der Orgel. System – Methode – Modelle. Köln: Verlag Dohr 2001. 316 S., Notenbeisp.*

Am Beginn des 21. Jahrhunderts eine Improvisationslehre für Orgel zu verfassen, ist kein leichtes Unterfangen – zumal, wenn man nahezu alle Facetten des liturgischen Orgelspiels in allen Bereichen und durch alle für das Thema „Cantus-firmus-Improvisation“ relevanten Epochen hindurch ausleuchten will. Gustav Krieg stellt sich dieser Aufgabe mit seinem Lehrbuch, das vor allem (laut Auskunft des Klappentextes) „praktisch-musikalisch zum schöpferisch freien (doch stilkritisch reflektierten) Weiter-Improvisieren“ anregen soll. Angesichts der Menge an Literatur zu diesem Thema, die gerade in den vergangenen zehn Jahren erschienen ist, sind zwei zentrale Fragen nach der Existenzberechtigung dieses Buches zu stellen. Erstens: Für wen schreibt der Autor dieses Buch überhaupt? Ein Lehrbuch „vornehmlich für Lehrende und Studierende“ liegt mit dieser Arbeit sicherlich vor, gemessen am didaktischen Zuschnitt, aber auch an der von Krieg verfolgten Methodik. Als Lehrbuch ist der erste Großteil des Buches gelungen: Nach einem einführenden theoretischen Teil mit Bemerkungen zu historischer Komplexität und zum Verhältnis der Improvisationslehre zu den benachbarten Disziplinen, besonders zum Bereich Tonsatz (unter vollkommen unverständlicher Auslassung des Gehörbildungsfeldes) und grundsätzlichen

Überlegungen zu Ort und Motivation von Cantus-firmus-Improvisation werden ausführlich und didaktisch klug Bausteine der Improvisation im barocken Klangbild auseinander- und zusammengesetzt. Krieg geht von einfachen zweistimmigen Satzmodellen aus und erweitert das Formenrepertoire schließlich bis hin zu mehrsätzigen zyklischen Formen.

Der didaktische Zuschnitt der ersten Hälfte wird aber mit dem Übergang in historisch später anzusiedelnde Stilwelten zusehends verwässert: Mit dem Kapitel „Rückblicke in den Frühbarock“ angefangen, herrscht Beliebigkeit in der Auswahl von Stilmitteln und Gattungen, und der stringente Aufbau des ersten Teils wird methodisch unklar aufgelöst; auch die Auswahl der Stilbereiche zumal des 20. Jahrhunderts überzeugt nicht unbedingt. Die Chance – nämlich eine Improvisationslehre, deren didaktischer Zuschnitt nicht wie so viele andere auf Stilmittel bis hin zum Spätbarock oder zur Empfindsamkeit beschränkt bleibt, zu erarbeiten – ist damit vertan.

Die Antworten auf die zweite Frage, die sich jede Improvisationslehre – ob nun für Orgel oder für Ensembleimprovisation, im klassischen oder im Jazz-Bereich – gefallen lassen muss, decken sich stellenweise mit denen auf die Frage nach dem Adressaten dieses Buches: Geht es dem Autor um Stilkopien oder eher um Modell-Verwandlungen? Ersteres verfehlte das Ziel eines Lehrbuches – stupides Kopieren fördert nicht eben die schöpferische Reflexion. Dieser Vorwurf ist dem Buch auch nicht zu machen; angesichts der Methodik des Autors ist aber eher von „Modell-Verwaltung“ zu sprechen, so üppig katalogisiert finden sich gerade im Bereich der barocken Stilistik die Beispiele Kriegs. Die Elementarisierung von Improvisationspraktiken steht quer zur Elaboration; die Synthese findet sich eher in diesem ersten Buchteil, weniger im zweiten (auch wenn – so widersprüchlich es klingen mag – Krieg ganz bemerkenswerte Vorschläge für die Improvisation auf dodekaphoner Basis macht!). Ein Anregungs- und Übungsbuch – mehr ist diese Improvisationslehre nicht, aber unbedingt ein Schritt auf dem richtigen Weg, Cantus-firmus-Improvisation auf der Ebene historischer Satzlehre anzusiedeln. Krieg macht mit der Veröffentlichung die ersten Schritte auf einem langen Weg, für ein Standardwerk stolpert er aber zu oft.

Dass bei der enzyklopädischen Aufbereitung eines so üppigen Stoffes einiges auf der Strecke bleiben muss, liegt in der Natur der Sache; einige Verkürzungen aber sind unbedingt ergänzungsbedürftig: So fällt in Zusammenhang mit barocken Improvisationsmodellen kein einziges Mal der Begriff „Klausel“, und der Problemkomplex „Bach-Satz“ (S. 92 f.) ist viel zu knapp dargestellt. Trotz aller Mühe, den Bereich der zwei- bis vierstimmigen Imitationstechnik adäquat darzustellen, gerät der Autor schnell in Verdacht, Satzlehre nur als Harmonielehre misszuverstehen. So erscheint auch das Thema Stimmführung gerade im ersten praktischen Teil zu undifferenziert dargestellt. Die Begrifflichkeit, die Krieg im Umgang mit alten Tonarten benutzt, ist nicht nur veraltet, sondern in ihrer Anwendung oft reichlich zweifelhaft: Als „kirchen-tonartige Intervalle“ „Molldominante, dorische Sext“ (S. 61) zu erwähnen, ist mindestens mit Fragezeichen zu versehen, und Formulierungen wie „Das Ionisch des ersteren Beispiels lässt sich auch als ‚Dur‘ verstehen“ (S. 103) oder „Die Assoziation etwa von Dorisch mit ‚Moll‘ ist ebenso erlaubt wie die von Mixolydisch mit ‚Dur‘“ (S. 259) zeugen – wenn auch einmal in „neo-tonalem“ Zusammenhang – sowohl in wissenschaftlicher als auch in künstlerisch-praktischer Hinsicht von Ignoranz der historischen und musikalischen Tatsachen. Und mit einigen Formulierungen lässt der Autor den Leser völlig im Regen stehen – sei es auf sprachlichem (S. 75: „Die Kadenz sind zu internalisieren“) oder musikalischem Niveau (S. 129: „Die Schlußkadenz orientiert sich als Plagalschluß an der Archaik des c. f.“). Warum eine Diskussion des (nicht näher erörterten) „Stylus phantasticus“ in Zusammenhang mit dem Klangbild der Romantik stehen muss, ist unklar.

Diese Arbeit ist bewusst keine musikwissenschaftliche Arbeit, sondern eine, die im musikalisch-praktischen Bereich angesiedelt ist; dennoch wäre Krieg gut beraten gewesen, seine Zitate gelegentlich nachzuweisen und überhaupt eine (gern knappe) Bibliographie in den Anhang zu setzen. Auch ein sorgfältigeres Lektorat wäre nützlich gewesen und hätte manche Merkwürdigkeit (etwa „Vicent“ statt Vincent Lübeck, „Dietrich Manecke“ statt Manicke) erspart, so auch ein stellenweise falsches Personenregister. Und warum im Buch immer wieder Hervorhebungen kursiv und im Flattersatz stehen, wird

weder aus dem Zusammenhang noch inhaltlich deutlich.

(Februar 2002) Birger Petersen-Mikkelsen

*PIERRE DE VILLIERS: Chansons. Introduction et transcriptions par Frank DOBBINS et Jean DUCHAMP. Paris: Editions Champion 1997. XXXIX, 175 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection Ricercar.)*

In der angesehenen Editionsreihe des Centre d'Études Supérieures de la Renaissance in Tours ist ein Band mit Chansons des Lyoner Komponisten Pierre de Villiers anzuzeigen, wobei das ausführliche und kenntnisreiche Vorwort gleich deutlich macht, dass man außer dem Namen und der möglichen Herkunft keine weiteren Informationen über den Komponisten hat. Damit wird das neuzeitliche, vom Originalitätsgedanken ausgehende Editionsprinzip, die Werke eines einzigen Komponisten vorzulegen, beinahe ad absurdum geführt, zumal in der von Jane A. Bernstein herausgegebenen Reihe *The Sixteenth-Century Chanson*, New York 1989 ff., schon eine Edition der wichtigsten Quellenwerke, nämlich der elf Bücher des *Parangon des chansons* von Jacques Moderne sowie der ersten Ausgaben Pierre Attaingnants vorliegt. Im Vergleich dazu lassen sich denn auch die Stärken und Schwächen vorliegender, im übersichtlichen Druckbild eingerichteten Edition leicht erkennen. Erfreulich klar kennzeichnen Frank Dobbins und Jean Duchamp nicht nur die Ligaturen, sondern auch die eingefügten Textwiederholungen, wobei ein Bezug auf zeitgenössische Regelwerke manche Stolpersteine verhindert hätte, wie z. B. die Textierung des nach einer Punktierung angehängten Achtels etwa im Alt von Nr. 2, T. 26, oder im Tenor am Schluss von Nr. 33. In einigen Stücken macht die Edition metrisch nicht ganz unbedeutende Unterschiede bei der Wiederholung der letzten Textabschnitte unkenntlich. In Nr. 16 etwa führt eigentlich ein letzter Dreier ab „don-ner“ über die Achtel des Superius hinweg auf den Schluss zu, was nun durch den Taktstrich zwischen den Achtelnoten verhindert wird. Ähnlich erscheint auch in Nr. 21 die Deklamation bei der Wiederholung mit auftaktigem Viertel und betontem Sinnschwerpunkt auf „bien“ (T. 28/29) klarer als die allein in der Edition aufscheinende Version der ersten Fassung, und in Nr. 32 führt die

korrekte Version dazu, dass der erste Schluss auf unbetonte und damit schwache Zeit fällt und die Wiederholung geradezu fordert, ein Eindruck, der in der geklammerten Einheitsversion verloren geht. Leider fehlt auch ein Hinweis auf die originale Aufteilung des Druckes im „Tafelmusikformat“, eine Errungenschaft Modernes, bei dem Tenor und Altus den anderen Stimmen, Superius und Bassus, gegenüber auf dem Kopf gedruckt sind, so dass die Ausführenden einander gegenüber sitzen können. Gleichwohl ist dem Band zu wünschen, dass er durch fleißigen wissenschaftlichen wie praktischen Gebrauch mit dazu beiträgt, die Schätze des französischen Liedes aus dem 16. Jahrhundert wieder in den Blickpunkt zu rücken.

(Januar 1999)

Christian Berger

*HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung. Veröffentlicht von Jiří SEHNAL. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 2000. 116 S. (DTÖ. Band 151.)*

99 Jahre nach Guido Adlers Ausgabe von Biber's Violinsonaten erschienen, schließt der Band das „Jahrhundertprojekt“ einer neunbändigen Gesamtausgabe der biberschen Instrumentalmusik in den DTÖ ab. Nachdem Jiří Sehnal in Band 127 bereits die kleiner besetzten Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung ediert hatte, legt er hier die größer besetzten und zwei Dubiosa vor, überliefert allesamt in Manuskripten des Erzbischöflichen Schlossarchivs in Kroměříž. Drei der neun Werke werden zum erstenmal ediert: in einer Abschrift Vejvanovskýs erhaltene *Balletti à 6* (eine hübsche Suite für Streicher und zwei Trompeten) sowie zwei Werke nicht zweifelsfreier Echtheit – sechsstimmige *Ballettae* für Streicher und eine recht formelhafte *Ciacona* für Violine und Generalbass.

Die anderen Stücke, darunter die Highlights des Bandes, sind schon vor Jahrzehnten von der musikalischen Praxis entdeckt und ediert worden, u. a. durch Nikolaus Harnoncourt (was der Kritische Bericht nicht erwähnt). Schon deswegen hätte es der vorliegenden Ausgabe gut angestanden, konsequenter den Quellenbefund abzubilden. So wird in Nr. 1 ohne Not ein zweites b vorgezeichnet, nur weil man das bei B-Dur heute so macht, und bei Nr. 8 erfährt man erst im Kritischen Bericht, dass Viola II original im Tenor-