typen Gevaerts und Freres zur Stilkennzeichnung anzuwenden, die zwar den Vorteil haben, systematischer zu sein, aber eben auch weit weniger aussagekräftig bleiben. Einen ganz anderen Weg gehen Ruth Steiner und David Hiley, die die von ihnen untersuchten Kompositionen vor den Hintergrund der zeitgenössischen Theorie rücken, zumal wahrscheinlich der Verfasser dieser Theorien auch der Komponist, nämlich Hermannus Contractus war. Diese Theorie, so Steiner, war offensichtlich mit der ältesten Schicht des Choral-Repertoires nicht in Übereinstimmung zu bringen (S. 62), so dass um so deutlicher die neuartige Faktur der Gesänge herausgearbeitet werden kann. Wieder einen andern Weg gehen Gunilla Björkvall und Andreas Haug, die den Leser durch die detaillierte Analyse von modalen Bezügen, Textformen und subtiler Analyse der Neumenzeichen zu weitreichenden Interpretationen führen. In der Summe auch der übrigen Beiträge wird neben den vielen Fragen der Quellenkunde und Überlieferung die Faszination deutlich, die von diesem Repertoire auszugehen vermag, dessen Erschließung nicht zuletzt durch diesen Band einen gewichtigen Anstoß erhalten sollte. (März 2003) Christian Berger

JOHN S. POWELL: *Music and Theatre in France 1600–1680*. Oxford: Oxford University Press 2000. XVI, 582 S., Abb., Notenbeisp.

Die Schauspielmusik hatte lange Zeit in der Musikwissenschaft ein Randdasein, obwohl wichtige Arbeiten wie etwa die von Curtis Alexander Price, von Wolfgang Osthoff, Roger Fiske oder Louise K. Stein publiziert wurden. Inzwischen scheint das Interesse daran zugenommen zu haben, denn allein zur Musik im französischen Theater des 17. Jahrhunderts sind zwei umfangreiche Studien erschienen, John S. Powells Monographie und *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550–1680)* der Literaturwissenschaftlerin Bénédicte Louvat-Molozay (Paris 2002). Beide Bücher sind in gewisser Weise komplementär. Louvat-Molozay stellt zunächst eingehend die Erörterung der Musik in den Poetiken von Aristoteles bis zu den Theoretikern des klassischen französischen Theaters (u. a. La Mesnadière, d'Aubignac) dar und geht auf die in Vorworten darge-

legten Auffassungen dramatischer Autoren oder Szenographen einschließlich spanischer und italienischer Autoren und der „Polygraphen“ wie etwa de Pure und Ménestrier ein. Danach behandelt sie exemplarisch die moderne Praxis seit den spätmittelalterlichen Mysterienspielen, den Chor in der humanistischen Tragödie, die Musik im protestantischen Theater, in der Pastorale, in der Tragikomödie und in der Komödie des Barock (im französischen Sinn der Epoche vor 1650) und dann die Praxis während der großen Zeit des französischen Theaters von 1650 bis 1680 mit der Maschinentragödie, der Comédie-ballet, der dramatischen Pastorale, der Pastoral-Oper, dem religiösen Theater und der Komödie. Im Gegensatz dazu geht Powell vom theatralischen und musikalischen Quellenbestand aus, den er in der Epoche zwischen 1600 und 1680 unter Ausschluss der Oper erschöpfend auswertet. Die Abgrenzung mit dem Jahr 1600 ist kaum inhaltlich zu rechtfertigen, wohl aber pragmatisch mit der Verarbeitung des umfangreichen Quellenbestandes.

In Powells umfangreicher Synthese der Arbeiten über die Musik in den verschiedenen Gattungen des Theaters wird der Stellenwert der Musik und, was der Titel nicht zum Ausdruck bringt, des Tanzes im französischen Theater zwischen 1600 und 1680, dem Jahr der Gründung der Comédie Française, untersucht. Mit Ausnahme des Ballet de cour werden alle Theaterstücke, in denen in irgendeiner Weise Musik eingesetzt wird und die vor der „Tragédie en musique“ entstanden sind, als „Musical Theatre“ bezeichnet. In den 1630er-Jahren gewann die Bühnenmusik („incidental music“) in erster Linie unter dem Einfluss des Ballet de cour in Gattungen des Sprechtheaters zunehmend an Gewicht, in der Komödie einschließlich der Farce, in der Tragikomödie und in der Pastorale und führte schließlich zur Entstehung der Comédie-ballet, zur ganz in Musik gesetzten Pastorale und endlich zur Tragédie en musique.

Im ersten Teil gibt Powell einen skrupellos zusammengestellten katalogmäßigen Überblick über das Repertoire der beiden führenden Truppen des Hôtel de Bourgogne und des Théâtre du Marais und das goldene Zeitalter der Pariser Theater zwischen 1658 und 1669, den er aus der vorhandenen Literatur zum fran-

zösischen Theater, aus literarischen und musikalischen Editionen zusammenstellte. Es werden alle Stücke genannt, in denen von Berufsmusikern ausgeführte Musik, Tänze, Chansons, Schlachten- und Militärmusik eingesetzt wurde, und deren musikalische Gestalt und die dramaturgische Funktion beschrieben. Die Musik wird in realistischer Weise durch auf der Bühne anwesende Musiker oder aufgrund kultureller Konventionen präsentiert, wie etwa in der Pastorale legitimiert durch den Auftritt von Schäfern und Schäferinnen. Vokalmusik unterbricht den Verlauf der theatralischen Repräsentation aufgrund ihrer unterschiedlichen Weise der Textdarbietung. Die Verwendung der Instrumente war wie auch in anderen Ländern an den Szenentypus gebunden; für pastorale Szenen Flöten, Oboen und Musette, für die häufigen Serenaden Zupfinstrumente, im höfischen oder militärischen Kontext Trompeten und Pauken, verschiedene Schlaginstrumente zur Darstellung exotischer Milieus etc., für den auch im Ballet de cour begegnenden „Charivari“ schließlich „archaische“ bzw. volkstümliche Instrumente wie Gitarre, Vielle, Becken, Regal und Flageolet (S. 16 ist der Hinweis auf „violons“/Streicher in der Abbildung offenbar nicht korrekt). Powell erwähnt im Einzelnen, wo Musik eingesetzt wurde und wann es sich um auf der Bühne oder in einem Balkon ausgeführte Musik handelte. Er gibt auch eine Übersicht über die in Anthologien wie *Chansons folastres et prologues tant superlifiques que drôlatiques des comédiens françois par le sieur Bellone* (1612) erschienenen Musikstücke, von denen viele auf weitverbreiteten Melodien basieren (später „Timbres“ genannt).

Im umfangreichsten Kapitel, „The place and function of music and dance in French plays“, behandelt Powell systematisch die Rolle der Musik im Sprechtheater und die Integration von Komödie und Ballett in Lullys und Butis *L'Amour malade* und Beauchamps und Molières *Les Fâcheux*. Er gliedert die Behandlung der musikalischen Bestandteile der Theaterstücke systematisch in folgende Rubriken: verschiedene Liedtypen (vor allem Chansons, Trinklieder etc.); das Spiel im Spiel (Komödie in der Komödie, vorgeführte Theaterproben, Vorführung eines „Dialogue en musique“, aber auch die Probe einer Ouvertüre); exotische Musik, ein Kapitel, in dem evident wird, dass Po-

well deutschsprachige Literatur zwar gelegentlich zitiert, aber offensichtlich nicht wirklich zur Kenntnis genommen hat (z. B. das Buch von Thomas Betzwieser zum Exotismus – es geht in diesem spezifischen Fall mehr um eine Aufzählung exotischer Szenen und jeweiliger Inhaltsangaben als um Analyse der Exotik und ihrer Funktion); Tänze; musikalische Liebeserklärungen (Serenaden, Serenadenparodien, Charivari), davon separiert „Musical Powers of Lovers“ (die Serenade aus *Le Bourgeois gentilhomme*); Musik zur Realisierung dramatischer Ironie; Musik für Verzauberung und Illusion; Musik für Erscheinungen; Musik für Träume und das Übernatürliche; Musik für Wahnsinn und Verblendung.

Nicht logisch erscheint im Unterkapitel „The Musical World of Lovers“ die Rubrik „Musical Performance and Dramatic Irony“. Bei *L'Amour malade* handelt es sich um ein Grand ballet, das durch seine große Besetzung mit mehr als 60 Ausführenden und den Aufführungsort im großen Saal des Louvre ausgezeichnet ist. Mit dem hier nicht panegyrischen Prolog, den allegorischen Personen, den italienisch gesungenen komischen Szenen, einem Monolog, Epilog und Dialogen, zwei Chansons etc. steht das Werk *Les Noces de Pelée et de Thétis* trotz der fehlenden dramatischen Kohärenz (vgl. dazu J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Paris 2002) näher als der Comédie-ballet, deren „prototype“ das Werk gewesen sei, wie Powell mit dem Argument der „total integration of the arts on both a structural and thematic level“ zu belegen versucht. Wie u. a. diese Interpretation zeigt, hat Powell die Tendenz, die Entwicklung des Schauspiels mit Musik bis 1661 teleologisch hin zur Comédie-ballet zu interpretieren.

Im Kapitel über die Pastorale holt Powell weit aus, beginnend mit in Frankreich aufgeführten italienischen Pastoralen über Pastoral-szenen in Comédies-ballets bis zur mythologischen Pastorale und Pastoral-Oper. Wie in anderen Kapiteln resümiert Powell jeweils den Inhalt der behandelten Stücke und zeigt die musikalischen Spezifika der Musikstücke auf. Worin die „fatalistic regularity“ in „Ah! mortelles douleurs“ aus *George Dandin* bestehen soll, wird nicht klar. Der Nachweis der Abhängigkeit bzw. Verwandtschaft im Aufbau von *Psyché* und *Le Triomphe de l'Amour* sowie

von *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* von Quinault und Lully und *Le Malade imaginaire* von Molière und Charpentier ist interessant. Nach der Gesamtübersicht über Molières Komödien mit Musik behandelt Powell die Rezeption der Comédies-ballets, ausführlich die der *Princesse d'Elide* sowie die Wiederaufnahmen von *Le Mariage forcé* zu Lebzeiten Molières mit der neuen Musik von Charpentier. Die 1674 nach dem Tod Molières vorgenommene Revision der Musik des *Malade imaginaire*, die Powell selbst ediert hat, und die Auführungsgegebenheiten der Musik in der Truppe Molières werden abschließend erörtert.

Auf einige Fehler ist hinzuweisen: S. 46 in Anm. 8 ein „that“ zuviel; S. 64 muss der Hinweis bei Le Pautres Stich von 1676 „Plate 9“ lauten; die Zuordnung der Textsilben in Beispiel 7.2 von Mensur 16 an ist misslungen (sie muss lauten: „vay-ne ap-pa-ren-ce d'u-ne“). Powell notiert die Verse entsprechend der französischen Tradition mit Einzügen, S. 99 stimmt aber der Einzug des neunten Verses der linken Spalte nicht. Es bleibt auch zu fragen, warum in Notenbeispiel 7.5 die Orthographie des Textes von dem zwei Seiten zuvor abgedruckten Text abweicht. S. 86 ist die Angabe „*Recueil Clairambault-Maurepas*“ missverständlich, denn es handelt sich hier zweifellos um den Chansonnier Maurepas, der nicht mit Clairambault zu verwechseln ist. S. 113 muss es heißen „Il paraît“; S. 246 muss das erste Wort in T. 31 vermutlich „grand“ sein; S. 372 stimmen in T. 3 Silbenzahl und verfügbare Noten nicht überein. Irritierend wirken die wie Anmerkungsziiffern hochgestellten Buchstaben im laufenden Text (a, b, c etc., dann aa bb cc etc., dann erneut a, b, c etc.), deren Funktion nicht klar wird. Zu beachten ist, dass Couplet nicht im Sinn von Strophe, sondern von Verspaar verwendet ist.

Das mit vielen Notenbeispielen ausgestattete Buch hat das Verdienst, einen Gesamtüberblick über die Musik im weltlichen „Sprechtheater“ und in den Gattungen im Übergang zur Tragédie en musique zu geben und die Gattungen und Funktionen der Musik systematisch aufzuzeigen. Etwas ermüdend ist die katalogmäßige Aufzählung der Stücke und ihre Inhaltsangaben. Die Anhänge mit einem Verzeichnis der Gesänge, mit der Wiedergabe teilweise schwer zugänglicher Texte sind für die weitere Forschung verdienstvoll. In seiner

Synthese hat Powell das geistliche Theater und den Chor der Tragödie unberücksichtigt gelassen und weist lediglich darauf hin, er sei später durch Instrumentalmusik ersetzt worden.

(Januar 2003) Herbert Schneider

ROMAN FISCHER: *Frankfurter Telemann-Dokumente*. Hrsg. von Brit REIPSCH und Wolf HOBÖHM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1999. 238 S., Abb. (Magdeburger Telemann-Studien. Heft XVI.)

Die Neuentdeckung oder -publikation bislang unbekannter Quellen ist für die Telemannforschung kein unbekanntes Phänomen. Solche Neuentdeckungen tragen immer wieder dazu bei, dass seit der von Martin Ruhnke und Ludwig Finscher 1969/70 auf kontroverse Art angestoßenen Diskussion um ein „neues Telemannbild“ die Beschreibung und Aktualisierung eines solchen Telemannbildes noch längst nicht abgeschlossen ist. Umso erfreulicher ist deshalb die Publikation zahlreicher Quellen, die in Zusammenhang mit dem Wirken Georg Philipp Telemanns in Frankfurt stehen: Roman Fischer besorgte die Auswahl aus den Beständen des Frankfurter Instituts für Stadtgeschichte und legte zahlreiche bis dahin nicht veröffentlichte Quellen vor, beispielsweise das sog. Kircheninventarienbuch oder das bisher unbekannte Bewerbungsschreiben Telemanns. Die Herausgeber haben sich darüber hinaus entschlossen, das Inventarienverzeichnis der Frankfurter Kirchenkantaten vollständig zu faksimilieren.

Die Wiedergabe dieser Quellen folgt ausdrücklich nicht dem Beispiel bereits vorliegender Editionen: Weder Anlage und Editionsrichtlinien der Bach-Dokumente noch die der geplanten Telemann-Dokumente – letztere wurden bereits 1994 ausformuliert (vgl. W. Hoböhm, „Überlegungen zu einer Loseblattausgabe sämtlicher Telemann-Dokumente“, in: *Auf der gezeigten Spur. Beiträge zur Telemann-Forschung. Festgabe Martin Ruhnke zum 70. Geburtstag am 14. Juni 1991*, Magdeburg 1994, S. 145 ff.) – werden übernommen, vielmehr ohne Angabe von Gründen abgelehnt (S. 8, Anm. 3). Die Quellen sind weder fortlaufend nummeriert noch mit Überschriften versehen. Ihre Anordnung erfolgt strikt nach der Provenienz: Quellen gleicher Herkunft werden