

tik, Literatur sowie Veranstaltung/Medien aufeinander trafen. Zwar können die insgesamt 17 Beiträge nur ein fixiertes Destillat der Veranstaltungsdynamik und des Informationsaustausches wiedergeben; nichtsdestoweniger spannt die Auswahl der Artikel einen Bogen von wissenschaftlichen Aufsätzen über Essays und Interviews bis hin zu fiktional-allegorischer Kurzprosa – Imran Ayata und Feridun Zaimoglu schaffen so zwei Augenblicke der Entspannung –, der exemplarisch die Praxis-Ebene des Pop-(Er)lebens in die akademische Theorie zurückstrahlt: Denn wie Dietrich Diederichsen anmerkte, bedeutet der Rückzug auf eine reine Meta-Ebene im Diskurs um Pop immer einen zumindest partiellen Verlust seiner Greifbarkeit.

Dem notwendigen Stimmenpluralismus entspricht die angewandte Theorie- und Methodenvielfalt. Neben Soziologie (Gabriele Klein, Matthias Muth und Rolf Schwendter), Cultural (bei Günther Jakob) und Gender Studies (Tine Plesch) spielen poststrukturalistische Semiotik (Geuen/Rappe) und dekonstruktivistische Ansätze (u. a. bei Martin Büsser, Michael Niessner) sowie hermeneutisch-interpretative Verfahren (Geuen/Hiemke), subjektivistische Introspektion (Steffen Hallaschka, Patricia Dittmar-Dahnke) und praktische Erfahrung (speziell Klaus Walter, auch Dittmar-Dahnke) eine wichtige Rolle zur Konstruktion einer impliziten Leservorstellung von Pop. Historisch rekonstruierend verfolgt Robert Lug analoge Populärmusik-Entwicklungen durch das letzte Jahrtausend. Leider wird die Selbstreproduktion von Pop durch Rekursion auf kulturelle Mythen als – semiotisch gesprochen – Ur-Codes bei sinnkonstruierender Produktion und Rezeption nur im einleitenden Beitrag der Herausgeber und bei Janina Jentz (zu Lady Di und Madonna) explizit thematisiert; allerdings bieten die Beiträge der anderen oben genannten Autorinnen und Autoren durch textinhärente Anschlussoperationen der beiden Titel-Konzepte ein vernetztes Feld von Antwortmöglichkeiten auf die die Popmusikforschung antreibende Frage, was Pop sei. So stellen diese auf den Sozialraum Deutschland beschränkten Beobachtungen eine höchst aktuelle Theorie- und Ideenfundgrube sowohl für die interessierte Lektüre zu Hause als auch im forschenden und lehrenden Wissenschaftsbetrieb dar.

(Juli 2002)

Udo Kirfel

*Nocturnale Romanum: Antiphonale Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ pro nocturnis horis. Editio princeps.* Hrsg. von Holger Peter SANDHOFE. Heidelberg: Hartker Verlag 2002. LXXX, 622, 399\*, [226], «30» S.

Diese liturgische Privatausgabe füllt eine Lücke der *Editio Vaticana* und damit zugleich eine Lücke in der Edition der gregorianischen Melodien. Sie enthält die Gesänge für die nächtlichen Gebetszeiten der römischen Liturgie nach vorkonziliarem Ritus. Für die Musikwissenschaft interessant sind hier vor allem die über 700 Responsoria proluxa.

Der Melodieedition liegt der um das Jahr 1000 entstandene Hartker-Codex (St. Gallen 390/391) zugrunde. Da diese Handschrift keine direkten Rückschlüsse auf die Tonhöhen zulässt, besteht die editorische Aufgabe darin, aus dem Vergleich späterer Handschriften mit Liniennotation einen Melodieverlauf zu rekonstruieren, der zu der Notation Hartkers passt. Dem nahe liegenden (und häufig angewandten) Prinzip, die jeweils am engsten verwandte Linienhandschrift heranzuziehen, stehen hier Schwierigkeiten im Wege: Es gibt zwar Handschriften des 12. Jahrhunderts und aus späterer Zeit, die im „Neumentext“ mit den St. Galler Handschriften des 10./11. Jahrhunderts ziemlich genau übereinstimmen (für das Offizium z. B. Utrecht UB 604, Karlsruhe Aug. LX); dazwischen liegen aber Verschiebungen in der Diastematik, vor allem im Halbtonbereich. Die stellenweise möglichen indirekten Rückschlüsse aus der St. Galler Notation weisen dagegen auf eine ältere Fassung der Diastematik, die in Handschriften aus Benevent und Aquitanien/ Spanien greifbar ist. Während bei den Gesängen der Messe die Abweichungen dieser peripheren Traditionen gegenüber dem St. Galler Neumentext gering sind, treten bei den Gesängen des Offiziums größere Melodievarianten auf. Die Rekonstruktion muss daher häufig auf dem Weg der Konjektur vorgehen, unter Berücksichtigung der genannten Handschriftengruppen.

Dass sich ein Einzelner an diese umfangreiche Aufgabe herangewagt hat, ist bewundernswert. Kaum vermeidbar sind in dieser Situation die zahlreichen Kinderkrankheiten des Buches: Neben Druckfehlern, die nicht immer als solche erkennbar sind, sind Inkonsistenzen, Lesefehler und misslungene Rekonstruktionen zu

beobachten. Bis zum Erscheinen des angekündigten Kritischen Berichts bleibt zur Kontrolle des Notentextes nur der Vergleich mit den Handschriften. Der Herausgeber möchte sein Werk nicht als abschließend verstanden wissen, sondern als Anregung zur weiteren Erforschung der Melodien und ihrer Überlieferung. Für Kritik und Verbesserungsvorschläge ist unter [www.nocturnale.de](http://www.nocturnale.de) ein Diskussionsforum eingerichtet. Es bleibt zu hoffen, dass die Musikwissenschaft den Anstoß aufnimmt und sich dieses Repertoires annimmt, das unser Bild des gregorianischen Chorals bedeutend erweitern kann.

(Dezember 2002)

Andreas Pfisterer

*JOHN JENKINS: Fantasia-Suites: I. Transcribed and edited by Andrew ASHBEE. London: Stainer & Bell 2001. XXXIV, 151 S. (Musica Britannica. Volume LXXVIII.)*

John Jenkins' (1592–1678) beschauliches Leben spielte sich die meiste Zeit in der ländlichen Ruhe im Osten Englands ab. Als Hausmusiker wohlhabender Adeliger in der Grafschaft Norfolk spielte er auf Laute und Violen, unterrichtete, stand der Hausmusik vor, komponierte fleißig und fertigte Musikabschriften an.

Aufgewachsen war Jenkins im gleichen ländlichen Umfeld. Musikalisch geprägt wurde er von den musikalischen Ereignissen und bestimmten Künstlern in den großen, wohlhabenden und kunstbeflissenen Häusern. Little Johns jugendliche Ohren nahmen gewinnbringend auf, was in Kammer und Kirche erklang. Es war die Zeit eines sich verändernden musikalischen Marktes und Geschmacks, als im frühen 17. Jahrhundert die Violen-Consortmusik das Madrigal als führende höfische und häusliche Kammermusikform allmählich ablöste.

Generationen vor Jenkins hatten u. a. William Byrd, Alfonso Ferrabosco d. J., John Ward und Thomas Tomkins ein vielseitiges Repertoire an Violenmusik mit verschiedenen Tänzen und „airs“ aufgebaut. Führende Form war die Fantasia, die Jenkins besonders inspirierte. Seine Fantasia-Sammlungen zu 3, 4 und 6 Stimmen füllen die Bände XXVI, XXXIX und LXX der *Musica Britannica*.

John Coprario (gest. 1626) und sein bedeutender Schüler William Lawes (gest. 1645) begannen im höfischen Londoner Umfeld mit Vi-

olinen zu experimentieren. Vielleicht inspirierte sie der (neue) Violinenklang, mit der Kombination von einer (kurzen) Fantasia mit einem oder zwei Tanzsätzen eine neue Form zu kreieren, die heute als Fantasia-Suite bekannt ist. Doch der profilierteste Komponist dieser Form wurde Jenkins, der zwischen 1630 und 1670 ungefähr 80 Fantasia-Suiten schrieb, die je nach ihrer Besetzung in 8 Gruppen unterteilt werden (S. XXII).

Band LXXVIII der *Musica Britannica* stellt uns Jenkins als Komponist dieser Form vor. Zuerst mit seinen frühesten Beiträgen (Nr. 1–10), die sich noch stark an Coprarios Formmodell orientieren. Musikalisch geht er eigene Wege: Seine Kadenzen strukturieren deutlich die Fantasias, so dass sie einen architektonischen Eindruck vermitteln. Dagegen tendiert Coprario zu einem ‚madrigalen‘ Formtyp mit kontrastreichen musikalischen Ideen.

Das Entstehen der zweiten Sammlung der aktuellen Edition, *The Fantasia-Air Sets For Two Trebles, Bass And Organ* (Nr. 11–27), ist mit Jenkins kurzem Wirken als Mitglied der „Private Musick“ Charles' II. nach 1660 in Verbindung zu bringen. Stilistisch nähert er sich hier der italienischen Triosonate dieser Zeit. Die großzügig-virtuos ausgelegten Treble-Stimmen lassen durchweg den Gedanken an Violinen zu, deren Klang als attraktiver galt als der der Violen. Und tatsächlich lernte Jenkins in der „Private Musick“ einige der besten Violinisten seiner Zeit kennen, an die er gedacht haben mag, als er seine *Fancy-Air Sets* schrieb.

Bemerkenswert ist, dass in der zweiten hier vorliegenden Sammlung die Bassstimme immer wieder eigene (virtuose) Passagen spielt und anders als in der frühen Sammlung nicht streng mit dem Orgelbass einher geht. Gerade in den Orgelstimmen zeigt sich ein offensichtlicher Unterschied: In der frühen Sammlung ist die Orgelstimme in zwei Systemen vollständig ausnotiert. Oft eröffnet die Orgel die Fantasias und tritt immer wieder mit selbständigen Zwischenspielen auf (Faksimiles, S. XXXI und XX-XIII). In der späteren Sammlung (Nr. 11–27) liegt nur noch eine (wenig bezifferte) manchmal zweistimmige Basslinie vor, die dem Organisten kaum mehr Platz für Zwischenspiele einräumt.

Ashbees Vorwort mit seinen knappen Sätzen, klaren Aussagen, schlüssigen Argumen-