

typographisch sehr klares und übersichtliches Bild.

4. Der begrenzte Raum gebietet, auf die Ergebnisse der Arbeit in höchster Knappheit einzugehen. Neben allen Einsichten in die Handschrift, das darin enthaltene Repertoire und dessen einzelne Schichten, erscheint als Hauptertrag, daß nun eine umfangreiche *französische* Quelle von etwa 1520 ungemein genau erschlossen worden ist; mit dem etwas älteren Manuskript Uppsala 76a, dessen Herkunft der Autor neu ebenfalls in Lyon fixieren kann, erhält auch diese Stadt innerhalb des damaligen Musiklebens in Frankreich eine klarere Stellung. Der beschriebene Zuwachs ist deshalb so wichtig, weil sonst nur ganz wenige französische Quellen aus dieser Zeit erhalten sind und besonders Vieles aus diesem Bereich und Zeitraum als verloren gelten muß; die Pariser Attaignant-Drucke, deren konkordante Chanson-Überlieferung der Autor übrigens als mit Kopenhagen 1848 nicht direkt verbunden herausarbeitet, setzen ja erst 1528 ein. Als weiteren Hauptertrag darf man die großräumige Ausbreitung und gelehrte Kommentierung namentlich des französischsprachigen Repertoires ansehen, die der Verfasser vollzieht: Auf der äußerlichen Grundlage einer systematischen Ordnung nach Formkriterien findet die Untersuchung von mehreren Einzelstücken aus dem Codex statt, wobei versucht wird, diese für ein Gesamtbild französischer und anderer Formen der Zeit nutzbar zu machen und sie, umgekehrt, auch in weitere Zusammenhänge einzuordnen. Auch wenn man sich fragen kann, ob die Diskussion hier nicht bisweilen etwas zu weit ausgreift – etwa da, wo es um jene Formtypen geht, die schon das spätere 15. Jahrhundert zeigt – wird man bewundernd anerkennen, daß die Übersicht des Autors über das Gesamtgebiet, auch über die immer wieder herangezogene neuere Forschungsliteratur (z.B. von D. Heartz, H.M. Brown, L. Bernstein u.v.a.), souverän ist; mithin sind die Erkenntnisse, die der Verfasser hier vorführt, für die Forschung insgesamt weit über das Kopenhagener Manuskript hinaus gewichtig. Kritik an Details einer solchen Gesamtleistung anzumelden, erschiene kleinlich; die Renaissance-Forschung hat Grund, dem Autor dafür dankbar zu sein.

Martin Staehelin

*Michael Talbot: The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi. Studi di Musica Veneta, Quaderni Vivaldiani 8. Leo. S. Olschki, Firenze 1995. 565 sider. Ill. Noder. ISBN 88-222-4361-7.*

I forrige nummer af *Dansk Årbog for Musikforskning* anmeldte Michael Talbot en bog om Vivaldis koncerter, og han begyndte med at fastslå, at bogen udkom på et tidspunkt, hvor man ellers nærmest havde glemte, at komponisten også har skrevet instrumentalmusik. Iagttagelsen er interessant, fordi den udsiger ikke så lidt om den ændring, som den almindelige indstilling til Vivaldis musik har undergået inden for de sidste år. I tiden efter at han omkring 1950 for alvor blev genopdaget, var det så godt som udelukkende hans koncerter og sonater, der blev udgivet, opført og indspillet, og som der blev skrevet om i den ret sparsomme litteratur, der blev udgivet om ham. Hans rigelige vokalmusik, der omfatter musik til såvel kirkelige som verdslige tekster, kendte man ganske vist eksistensen af, men den side af hans virke indtog en underordnet plads i både forskernes, musikernes og publikums bevidsthed.

Det citerede udsagn af Talbot skal imidlertid også ses i lyset af, at han nu selv har udgivet en meget grundig og omfattende monografi om Vivaldis kirkelige vokalmusik. Udarbejdelsen har krævet en betydelig indsats, og forfatteren kan derfor periodevis have »glemte« den side af Vivaldis musik, der først blev genopdaget.

Talbots bog er paradoksalt nok den mest omfattende og grundige, der til dato er udgivet om en bestemt side af Vivaldis musik. Tilsvarende fremstillinger omhandlede de øvrige genrer, han dyrkede, findes ikke – end ikke vedrørende instrumentalmusikken; den nævnte bog om Vivaldis koncerter var frem for alt skrevet med henblik på det brede musikinteresserede publikum og gjorde ikke krav på musikvidenskabelig status. Anderledes forholder det sig med Talbots nye bog, der tydeligt bærer præg af at være skrevet for fagfæller, ikke kun Vivaldiforskere, men musikvidenskaben i almindelighed.

Omfanget af Vivaldis vokale kirkemusik kan ikke gores op præcist, og det er der flere grunde til. Det vides med sikkerhed, at en række værker er gået tabt, herunder et *Té Deum* og tre oratorier, og på den baggrund må man slutte, at andre heller ikke er overleveret, men deres antal kan af gode grunde ikke bestem-

mes. Desuden er der i flere tilfælde større eller mindre grad af tvivl om ægtheden af værker, der bærer Vivaldis navn i kilderne, som for eksempel *Messen* RV 586; omvendt kan ægte værker være overleveret under andre komponistnavne, hvilket der er mindst ét belæg for, den enkeltkorede version af vespersalmen *Beatus Vir* RV 597, der er fundet i et håndskrevet partitur med Baldassare Galuppi's navn, RV 795. Endelig giver tilstedeværelsen af to eller flere forskellige udformninger af et værk, som for eksempel *Magnificat* RV 610 og RV 611, anledning til at rejse spørgsmålet om, hvorvidt de skal betragtes som én komposition i flere versioner eller som flere, selvstændige værker med hver sit nummer i værkfortegnelsen. Disse spørgsmål er naturligvis genstand for en udførlig behandling i Talbots bog.

De ægte værker og de værker, der med overvejende sandsynlighed kan tilskrives Vivaldi, omfatter på den ene side musik til liturgiske tekster: messeleddene Kyrie, Gloria og Credo og en række af vespersalmerne, blandt andet Vulgatas salme 109 *Dixit Dominus*, 110 *Confitebor tibi*, 111 *Beatus vir* og 112 *Laudate pueri*; desuden Marias lovsang, *Magnificat*, der som omtalt kendes i flere versioner, og forskellige hymner, sekvenser, Mariaantifoner og andre tekster, der indgår i den romersk-katolske kirkes liturgi; på den anden side omfatter hans kirkemusik værker skrevet til forskellige ikke-liturgiske tekster som solomotetter, hvoraf der kendes tolv, og de otte såkaldte introduktioner, der blev opført som en art »ouverturer« til større liturgiske værker, bl.a. Gloria og *Dixit Dominus*. Endelig bør nævnes de fire oratorier, hvoraf kun *Juditha Triumphans* er komplet overleveret med musik og tekst; af de øvrige kendes kun ordene.

Trods den saglighed, Talbot har lagt for dagen – eller måske snarere på baggrund af den grundighed, hans redegørelse præges af – er det så meget desto mere påfaldende, at fremstillingen ikke behandler de teologiske eller sakrale aspekter ved musikken, hvad der nok må siges at udgøre en væsentlig dimension ved emnet. Der gøres tilsyneladende end ikke forsøg på at besvare det grundlæggende spørgsmål om, hvad der forstås ved begrebet kirkemusik; stiltiende afgrænses emnet til de værker, der er skrevet til forskellige liturgiske og ikke-liturgiske tekster, men det er ikke sangteksternes oprindelse og beskaffenhed, der gør *musiken* sakral.

Dette kan et enkelt eksempel tjene til at illustrere. Talbot anfører (s. 82), i fuld overensstemmelse med forholdene, at Vivaldi, så vidt vides, aldrig har genanvendt en operaarie i kirkemusikalsk sammenhæng – modsat for eksempel Bach, der ofte parodierede sine egne verdslige satser ved udarbejdelsen af kirkekantater (at det modsatte er tilfældet, bliver mærkeligt nok ikke nævnt: arien *Non ita reducem* fra oratoriet *Juditha Triumphans* fra 1716 genfindes med ordene *Crudeltà che m'è pietosa* i operaen *L'Incoronazione di Dario*, der blev opført i januar 1717). Den eneste kendte undtagelse fra reglen hos Vivaldi er terzetten *Segl'è ver che la sua rota* fra operaen *La Fida Ninfa* fra 1732, som han anvente igen i slut-satsen af salmen *Confitebor tibi Domine* RV 596. Med overbevisende argumentation påviser Talbot (s. 281), at operaversionen er den oprindelige, men overlader det derefter til læseren selv at drage den slutning, at satsen i dette tilfælde udelukkende på grund at den nye tekst kan henføres til begrebet kirkemusik.

I flere af bogens indledende kapitler, omhandlende bl.a. Vivaldis præstestand og forholdet mellem kirke og musik på hans tid, ville det dog have været nærliggende at tage spørgsmålet op til drøftelse. Talbot når lige at tangere det som konklusion på kapitlet om Vivaldi som præst (s. 56) og nøjes i øvrigt med at konstatere, at vi på baggrund af de ændringer, der er sket i liturgien siden Det 2. Vatikankoncil, har vanskeligt ved at sætte os ind i forholdene, sådan som de var på den tid (s. 57), men nævner ikke den vigtige kendsgerning, at det ikke er messens teologiske indhold, men dens ydre form, der – endnu en gang – er blevet ændret; som sakramente forbliver selve *Messen* den samme, som den var i oldtiden, og som den vil forblive indtil tidernes ende, uanset menighedens passivitet – som på Vivaldis tid – eller dens engagement efter Det 2. Vatikankoncil.

Et sammenfattende kapitel om det specifikt kirkemusikalske udtryk i Vivaldis sakrale værker, sammenholdt med det tilsvarende udtryk i hans verdslige kompositioner, ville have udgjort en betydelig fordel. Man mindes i den forbindelse kapitlet *Die musikalische Sprache der Kantaten* i Albert Schweitzers bog om Bach, i hvilket der gives en række oplysende eksempler på, hvordan affekt- og figur læren har fundet anvendelse i disse kirkemusikalske værker.

Trods disse indvendinger skal der ikke herske tvivl om, at Michael Talbot med sin bog

har ydet et meget væsentligt og meget vægtigt bidrag til litteraturen om Vivaldi. Enhver, der i fremtiden vil beskæftige sig med denne komponist på et musikvidenskabeligt plan – også inden for andre områder end den vokale kirke-musik – vil kunne indhente mange konkrete oplysninger af biografisk og historisk art i bogen. Den er et fond af viden om komponisten og om musiklivet i Venezia.

Peter Ryom

*Joachim Kremer: Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 43). Bärenreiter, Kassel Basel London New York Prag 1995. 485 s. ISBN 3-7618-1234-5, ISMN M-006-31495-9.*

Titlen kunne umiddelbart lede tanken hen på Hamburgs store kantorer Telemann og C.Ph. Em. Bach og deres virksomhed, og det ville ikke være forkert. Men det er hverken store eller mindre personligheder, der står i centrum for Joachim Kremers undersøgelse. Det er kantoratet som begreb og de forandringer, som det blev udsat for i det 18. århundrede. Til indledning defineres undersøgelsens mål (med et citat af Jürgen Kocka) som en bestemmelse af „*Bedingungen, Spielräume und Möglichkeiten menschlichen Handelns*“ i embedet som kantor. Der er tale om et strukturhistorisk og principielt kun i mindre grad et lokal- eller personal-historisk arbejde.

Tiden anses i almindelighed for at være en nedgangsperiode eller endog en forfaldsperiode i tysk kirkemusik. Sådan vil Joachim Kremer imidlertid ikke se den. For ham er den en forandringernes eller en diskontinuitetens tid, præget af både stabilitet og ændringer. Kantor-ens arbejde var siden reformationen sammen-sat af pædagogiske såvel som musikalske plig-ter. Som leder af kirkemusikken og relativt højt-placeret lærer i den lærde skole havde han ansvar for talrige væsentlige funktioner i byens liv og nød betydelig social anseelse. Politiske forordninger fra begyndelsen og slutningen af det 18. århundrede indskrænkede nok disse funktioner, men Kremer kan vise, dels at regler og praksis ikke altid fulgtes ad, dels at kantor-ens mere udadvendte opgaver efterhånden gav embedet en anden karakter, inden det blev end-eligt nedlagt i 1822.

Den rige dokumentation i fremstillingen tegner et meget detaljeret billede af denne udvikling og sætter den i relief gennem talrige udblik. Den geografiske begrænsning til byen Hamburg indtræder kun gradvis. Den nordtyske region har mange særlige træk i forhold til den midt- og sydtyske, og selv inden for regionen består der vigtige forskelle mellem vilkårene på landet og i byerne samt mellem kantorer, som er ansat af et byråd, og dem, der virker ved et fyrstehof. Også efter at søgelyset er rettet mere direkte mod Hamburg, drager Kremer sammenligninger med vilkårene i andre nordtyske byer, f.eks. Danzig og Lübeck. Hvis man fra starten har været overrasket over, at der i bogen er indlagt et rettellesblad til titel-bladet, fordi undertitlen *Untersuchungen am Beispiel Hamburgs* var faldet væk, begynder man her at se mildere på denne usædvanlige forlags-fejl, for man kan ikke undgå at føle sig bredt informeret om nordtyske forhold i almindelig-hed.

Men undertitlen er alligevel vigtig, for Kremer kan på grundlag af sit imponerende arkiv-materiale føje langt flere nuancer til sit billede i de følgende kapitler, hvor det er kantoratet i Hamburg, der beskrives. Egentlig må man skrive kantoraterne, for gennem det meste af det 18. århundrede havde Hamburg både et domkantorat og et bykantorat. Det sidste var dog langt det betydeligste. Bykantorens em-bedsforpligtelser var både kirkelige og verdslige, men områderne greb så tilpas meget ind i hinanden, at de kun vanskeligt kan adskilles. Det prekære forhold til stadsmusikanterne be-handles naturligvis også. Interne begivenheder i byen som byrådsvalg, eksamensmusik til sko-lerne, musik til rektor- og konrektorindsættel-ser eller eksterne som kejserkroninger og freds-slutninger forpligtede måske ikke nødvendigvis kirken, men gav i hvert fald kantoren opgaver.

Når det drejer som om de centrale kirkelige opgaver, kunne man måske have ventet en sammenligning med J.S. Bachs stilling i Leipzig i 1720'erne. Men dels hører Leipzig ikke med til den nordtyske region, der er undersøgelsens tema, dels havde byen ikke som Ham-burg en opera. Det betød for den kantor, der havde ansvaret for kantateopførelserne i de store kirker, en vis konkurrence om de bedste sangere. I Hamburg blev nye kantater i reglen opført i alle fem hovedkirker på skift – en prak-sis, som må have stillet krav om en vis almen-hed i tekstgrundlaget og altså et løsere forhold