

DISSERTATIONEN

Siegfried Gemeinwieser: Girolamo Chiti (1679—1759). Eine Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano. Diss. phil. Köln 1967.

Die Kirchenmusik Roms im 17. und 18. Jahrhundert ist noch wenig erforscht. Neben Orazio Benevoli, Pompeo Canticciari, Giovanni Giorgi, Giuseppe de Rossi, Giuseppe Ottavio Pitoni und Giambattista Casali ist Girolamo Chiti zu nennen. Chiti stammt aus Siena und war von 1726 bis zu seinem Tode Kapellmeister in S. Giovanni in Laterano. Er war u. a. Schüler von G. O. Pitoni und wurde von ihm in das Werk Palestrinas eingeführt, dessen Kompositionen er kopiert hat. Girolamo Chiti verwendet sowohl den durchimitierten als auch den schlicht homophonen Stil. Messen und Psalmodien sind gewöhnlich kontrapunktisch gearbeitet. Der Choralton tritt hier stärker hervor. Die durchimitierte melismatische Bearbeitungsweise ist vornehmlich den wortarmen Meßtexten wie Kyrie, Sanctus und Agnus Dei eigen, während Gloria und Credo flächenhaft homophon und syllabisch strukturiert sind, ausgenommen die Schlußpartien. Besonders häufig finden sich Tonleitermelismen aufwärts über eine ganze Oktave. Die geringstimmige Besetzung verbindet Chiti mit dem modernen konzertierenden Kompositionsprinzip. In der Behandlung der Solostimmen verlangt er vom Sänger schon eine gewisse virtuose Kunstfertigkeit. Die Duette, die Chiti bevorzugt komponierte, sind ganz nach den modernen Prinzipien des Affekts und des tonmalerischen Ausdrucks gebaut. Dabei werden die Stimmen zunächst alternierend und imitatorisch geführt, um dann in Parallelbewegung vereinigt zu werden. Das Tonika-Dominant-Verhältnis wird zur thematischen und strukturellen Gliederung herangezogen. Die Tempi sind zuweilen durch genaue Angaben festgelegt. Sie wechseln oft innerhalb kurzer Zeit, wenn es gilt, den musikalischen Affekt herauszuarbeiten. Chiti verwendet gerne gebrochene Akkorde, was durch eine schlichte, kadenzierende Harmoniefolge bedingt ist. Vor allem fallen die alterierten Akkorde auf, die er in rein homophonen Sätzen einbaut. Die Themen sind in der ersten Hälfte meist durch lange Noten gekennzeichnet, während der zweite Teil ein ausgiebiges Melisma aufweist. Deshalb ist die imitatorische Durchführung sehr kurz. Schnell leitet Chiti zu einer sequenzartigen Folge oder einer homophonen Satzverdichtung über. Stile antico und stile moderno kommen gleichzeitig in einer Komposition vor. Die Mißachtung des Textes und die Bevorzugung der musikalischen Diktion zeigt sich in der Polytextie. Betonte Silben stellt Chiti an den Taktschwerpunkt, versteht sie mit einem Hochtou oder einem Melisma. Textwiederholungen sind ein Ausdrucksmittel zur Steigerung des dramatischen Ablaufs.

In seinen mehrhörigen Werken sind die Schlußsätze am kunstvollsten gebaut und vielfach streng kontrapunktisch gearbeitet. Der Tonsatz ist allgemein in der Art von Pitoni mehr flächenhaft aufgegliedert, wobei die melodische Führung bisweilen zugunsten des harmonischen Zusammenhangs vernachlässigt wird.

Innerhalb der römischen Schule nimmt Chiti eine gewisse Sonderstellung ein. Er fügt häufig Begleitinstrumente hinzu, die nicht nur zur Stimmverstärkung dienen, sondern selbständig geführt werden. Bei größeren Formtypen wie Messen übernimmt ein kleines Instrumentalensemble die Begleitung. Eine Kuriosität ist das „Te Deum“ mit Böllerschüssen aus dem Jahr 1729. Besonders zum Stil der römischen Meister Palestrina, Benevoli, Pitoni, Francesco Anerio, Mazzocchi, Carissimi, Pier Simone Agostini und auch Caldara hat Chiti eine engere Beziehung gefunden.

Die theoretischen Abhandlungen Chitis beschäftigen sich mit der Weißen Mensuralnotation, mit Problemen der musikalischen Temperatur und allgemeinen Fragen der Notation. Chiti schrieb auch Anleitungen zum Singen des Gregorianischen Chorals und Abhandlungen über den figurierten Gesang und über den Kontrapunkt. Daneben hat er die Biogra-

phie Pitonis und verschiedene Unterrichtswerke für seine Kapellsänger verfaßt. In seinem Werk *Divisione del Contrapunto* versucht Chiti eine Klassifikation des kirchenmusikalischen Stils. Unter der Bezeichnung „*Perfetto lo stile osservabile*“ führt er Palestrina und Benevoli auf. Die theoretischen Erkenntnisse Chitis weisen auf das Gedankengut von Boethius, Gaffurius, Isidor, Jacobus Faber Stapulensis, Tinctoris und Guido von Arezzo zurück. Mit Padre Martini in Bologna verband ihn eine enge Freundschaft, die in einem umfangreichen Briefwechsel über musikwissenschaftliche Fragen ihren Ausdruck fand.

Die Arbeit bringt zunächst eine Biographie des Komponisten und beschäftigt sich mit seiner Tätigkeit als Sammler. Sie untersucht die theoretischen Abhandlungen und den Stil der Kompositionen. Außerdem wird eine Einordnung Chitis in den römischen Komponistenkreis versucht. Ein umfangreiches Werkverzeichnis (CHWV) mit systematischem Register schließt sich an.

Die Dissertation erschien 1968 als Band XLVII der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck.

Klaus-Jürgen Sachs: Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1966.

Die Arbeit ist terminologisch (im Sinne begriffsgeschichtlicher Forschung) orientiert und geht von den Fragestellungen aus, was das Begriffswort „*contrapunctus*“ (das allen Indizien zufolge in der musikalischen Fachsprache seinen Ursprung hat) vom Wort her heißt, welche Sache es bezeichnet, welche Auffassung von der Sache sich in der Wahl dieser Benennung bekundet und wie geschichtliche Wandlungen jeweils auf die Verbindung von Wort und Sache eingewirkt haben.

Die Untersuchungen beschränken sich auf die Frühgeschichte des Terminus (14. und 15. Jahrhundert), umfassen aber auch seine Vorgeschichte, indem das einleitende Kapitel den Voraussetzungen für die Wortprägung nachgeht und charakteristische Belege für die *Simplicia* „*punctus*“ und „*contra*“, sofern diese zur Beschreibung spezifisch musikalischer Sachverhalte dienen, aus Traktaten der Musiklehre bis zum 14. Jahrhundert interpretiert.

Darauf aufbauend wird im folgenden Kapitel versucht, anhand zahlreicher Quellenbelege des 14./15. Jahrhunderts Bedeutungsgehalte und Bedeutsamkeit des Begriffswortes „*contrapunctus*“ zu erschließen, mit dem Ergebnis, daß dieses Wort seine Verbreitung und wohl auch sein Entstehen jenem Stadium der Lehre des mehrstimmigen Satzes in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verdankt, das vor allem folgende Kennzeichen trägt: Gegenstand der Lehre ist (zunächst) ein zweistimmiger „Note-gegen-Note“-Satz, der aus perfekten und imperfekten Konsonanzen besteht und durch ein vom Qualitätsunterschied dieser beiden Konsonanzen-Ränge bestimmtes System von Regeln erfaßt wird. Das Bezeichnungsfragment „*contrapunctus*“, dem der Ausdruck „*punctum contra punctum*“ [*ponere, facere* o. ä.] zugrunde liegt — womit wohl ursprünglich das Merkmal der äqualen Dauer von je einer (Gegenstimmen-)Note im Verhältnis zu je einer (Cantus-)Note gemeint ist —, erfährt in den Quellen unterschiedliche Deutungen, die aber zumeist wesentliche Züge der Sache bezeugen. In diesen unterschiedlichen Verständnissen erweist das Begriffswort „*contrapunctus*“ seine Fähigkeit, die verschiedenen von der Lehre wahrgenommenen Aspekte des Satzverfahrens anzusprechen: die mensurale Zuordnung und die intervallische Zumessung „Note gegen Note“, das Vorherrschen der Gegenbewegung und des Qualitätswechsels der Klänge, ansatzweise auch die melodische „Linearität“ und Eigenständigkeit der hinzugefügten — später: jeder neugeschaffenen — Stimme. Das Wort vermag offenbar, das Prinzipielle der Setzung (für den Eingeweihten) angemessen zum „Begriff“ zu erheben, und ist gerade aufgrund seiner unterschiedlichen Deutbarkeit dem mehrschichtigen Wesen der bezeichneten Sache adäquat. Darauf beruht die Überlegenheit gegenüber der älteren und noch neben „*contra-*

punctus“ weiterlebenden, aber mehr und mehr ihre Geltung einbüßenden Bezeichnung „*discantus*“, die gleichfalls anhand der Quellen verfolgt und in ihrem Verhältnis zu „*contrapunctus*“ dargestellt wird.

Der Grundriß einer Systematik der *Contrapunctus*-Lehre im 14./15. Jahrhundert orientiert anschließend sowohl über die wichtigsten Bestandteile der zweistimmigen Kernlehre als auch über die Sonderbestimmungen für den drei- und vierstimmigen Satz sowie für den *Contrapunctus diminutus*; eine detaillierte Interpretation der Lehre von der Dissonanzanwendung bei Johannes Tinctoris gewährt Einblick in das durch diesen Autor eröffnete neue Stadium des *Contrapunctus*, von dem aus rückblickend die Eigenart der frühen *Contrapunctus*-Lehre deutlich zu erkennen ist.

Im letzten Kapitel werden mit Hilfe der gewonnenen Aspekte einige Traktatgruppen untersucht, die aufgrund von umstrittenen Zuweisungen an autoritative Verfasser wie Johannes de Garlandia, Philippe de Vitry und Johannes de Muris das besondere Interesse der Forschung beanspruchen.

In den Anhängen, in denen auch einzelne Texte erstmalig ediert werden, sind in Quellen- und Incipitverzeichnissen mehr als 80 (nach Mikrofilmkopien für die Untersuchungen ausgewertete) Handschriften des 14./15. Jahrhunderts nachgewiesen als Grundstock einer systematischen Quellenerfassung der einschlägigen Texte aus der behandelten Epoche.

Die Arbeit ist für die Veröffentlichung in der Schriftenreihe Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft (BzAfMw) vorgesehen.