

BESPRECHUNGEN

Johannes Ciconia, musicien de la transition. Hrsg. von Philippe VENDRIX. Turnhout: Brepolis 2003. 326 S., Nbsp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

Der vorliegende Band versammelt die Referate einer Tagung, die 1998 in Liège als dem potentiellen Geburtsort von Johannes Ciconia stattfand. Er ist derzeit als Summe des Forschungsstandes zu diesem Komponisten zu betrachten, der vom Herausgeber, wie seit Heinrich Bessler üblich, als Vertreter einer Zeit des Übergangs angesehen wird. Die elf Beiträge umfassen nahezu alle Aspekte von Ciconias Schaffen, sie sind jedoch von unterschiedlichem Gewicht.

Philippe Vendrix fasst einleitend den Forschungsstand zu Leben und Werk zusammen. Auch David Fallows geht auf die Probleme der Biographie ein, die er nach wie vor nicht für gesichert hält, und weist in seinem Beitrag zu den späten Liedern und ihrem Umfeld mit *Mercé o morte*, *Chi vole amare*, *Poy che morir* und *Gli atti col dançar* nicht nur eine Reihe von Kompositionen, die im Lucca Codex jeweils auf der unteren Hälfte der Seiten notiert sind, aus kodikologischen Gründen Ciconia zu, sondern zieht ihn aus stilistischen Gründen zudem als Autor von *Fugir non posso* sowie von drei Lauden (*Ave vergene*, *Sancta Maria regina celorum* und *O Francisce pater pie*) in Erwägung.

Jane Alden geht in ihrem Beitrag zu Ciconias zeremoniellen Motetten dem Verhältnis von Text und Musik nach und kann dabei mit der auf Proportionalität gegründeten Form einerseits und mit Details wie dem von ihr als ‚Vokal-Hoquetus‘ bezeichneten Verfahren, das sie ebenso wie Imitationen im Dienste eines auf den Kategorien ‚Ahnung‘ und ‚Erinnerung‘ basierenden Zusammenhangs von Text und Musik sieht, andererseits eine Reihe von Stilmerkmalen namhaft machen. Margaret Bent bezieht die beiden Motetten *O felix templum* und *O Padua* sowie den Kontrapunkt-Traktat von Prodocimus de Beldemandis im Dienste einer wechselseitigen Erhellung der Quellen aufeinander, und sie exemplifiziert damit ihr Konzept einer internalisierten musikalischen Gramma-

tik als Grundlage eines musikalischen Satzes, in dem *Musica ficta* nicht als akzidentielle Zutat, sondern als ein essentieller Bestandteil grammatikalischen und rhetorischen Kalküls begriffen wird. Jan Herlinger weist hingegen in seinem Beitrag darauf hin, dass die Kritik, die Prodocimus an Marchetto da Padua und seinen Nachfolgern übt, insofern auch als eine Kritik an Ciconia verstanden werden kann, als dieser in der *Nova musica* Passagen aus dem *Lucidarium* übernimmt. Der Stellung von Ciconia innerhalb der Tradition der Musiktheorie widmet sich auch Stefano Mengozzi, der hervorhebt, dass Ciconia den Terminus „vox“ an keiner Stelle auf das Hexachord bezieht und sich von der Solmisationspraxis, wie sie sich im Gefolge von Guido von Arezzo ausgebildet hat, absetzt (wohl aber Guido selbst zu den *Auctores* zählt).

Pedro Memelsdorffs Beitrag zu den Contratenores von Matteo da Perugia, der bereits an anderer Stelle erschienen war („*Lizadra donna*: Ciconia, Matteo da Perugia, and the Late Medieval *Ars contratenoris*“, in: *Studi musicali* 31, 2002, S. 271–306), ist Teil seiner umfassenden Auseinandersetzung mit der „*Ars contratenoris*“, die er hier am Beispiel von *Lizadra donna* (dessen Überlieferung komplett faksimiliert ist und von einer Edition der beiden Fassungen begleitet wird) thematisiert.

Galliano Ciliberti geht in einem assoziativen, aber in Bezug auf die Musik wenig konkreten Beitrag zum Motiv der Quelle im Lied des Trecento dem Sujet von *Sus un' fontayne* nach, die Beiträge von Anne Stone und Yolanda Plumley hingegen exemplifizieren an dieser Komposition den zentralen Forschungsansatz der Intertextualität, den beide Autorinnen in einer ganzen Reihe von Beiträgen in den letzten Jahren immer wieder akzentuiert haben. Während Plumley betont, dass es sich gleichsam um eine Metaintertextualität handle, da Ciconia Filippotto da Caserta nicht nur zitiere, sondern dabei auch dessen Zitatechnik überbiete (wobei das Argument, in der Zitathaftigkeit sei ein „nördliches“ Verfahren zu erkennen, die keineswegs schlüssig bewiesene Hypothese voraussetzt, Filippottos Kompositionen seien

in Frankreich entstanden), stellt Stone das Virrelai in eine Reihe mit *Or voit* (Guido), *Je me merveil* (Jacob de Senleches) und *Sumite karissimi* (Antonio Zacara da Teramo). In allen vier Stücken, so ihre These, sei die Notation kein Selbstzweck, sondern ein Medium, in dem sich das Verhältnis zwischen dem Autor-Subjekt und der Musik, die im Text angesprochen bzw. bei Ciconia durch das Mittel der Zitathaftigkeit thematisiert wird, entfalte.

Die poetologische Dimension hebt auch Annette Kreuziger-Herr hervor, die in ihrem Beitrag anhand der Ballata *Con lagreme bagnandome el viso* die Notwendigkeit einer Differenzierung zwischen dem biographischen und dem ästhetischen Subjekt bei Ciconia nachdrücklich betont. Diese Akzentuierung der ästhetischen gegenüber der historischen Bedeutung des Komponisten könnte einen Ausgangspunkt für die weitere Forschung bilden.

(August 2006)

Oliver Huck

Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposion vom 4. bis 7. April 2001, Venedig. Hrsg. von Helen GEYER und Wolfgang OSTHOFF. Rom: Edizioni di Storia e Letteratura 2004. XIII, 438 S., Abb., Nbsp. (Deutsches Studienzentrum in Venedig/Centro Tedesco di Studi Veneziani. Ricerche 1.)

Mehr als zwei Jahrhunderte lang wurde die Musikkultur der Stadt Venedig ganz maßgeblich durch die vier Ospedali bestimmt. Die musikalische Ausbildung in diesen ausschließlich von Mädchen und jungen Frauen bewohnten Institutionen vollzog sich auf einem außerordentlich hohen Niveau, die regelmäßig veranstalteten Konzerte erfreuten sich im 17. und 18. Jahrhundert unter den Venezianern und ihren zahlreichen Gästen einer enormen Popularität. – Sätze wie diese kann man in vielen musikgeschichtlichen Abhandlungen finden, tiefer gehende Forschungen jedoch waren bislang Mangelware.

Umso erfreulicher, dass das Deutsche Studienzentrum Venedig im Jahre 2001 dem einzigartigen Phänomen der venezianischen Ospedali eine große musikwissenschaftliche Tagung widmete, deren Referate und Diskussionen nun in einer ausführlichen Publikation vorliegen. Das inhaltliche Spektrum der Beiträge ist dabei

weit gespannt: So werden u. a. bemerkenswerte Quellen vorgestellt sowie unmittelbar mit den Ospedali verbundene Gattungen und konkrete Kompositionen analysiert.

Zum „Phänomen“ der Ospedali gehört es, dass die Tätigkeiten der prominenten Lehrer Vivaldi, Galuppi, Traetta und vieler anderer relativ gut erschlossen sind, die Bewohnerinnen der Einrichtungen jedoch weitgehend anonym bleiben. Nur wenige Biographien der oftmals hoch talentierten Musikerinnen können über die Konservatoriumszeit hinaus rekonstruiert werden. Gleich mehrere Texte im vorliegenden Tagungsbericht vermögen es, ein wenig Licht in diesen faszinierenden, unerschlossenen Forschungsbereich zu bringen. Michael Talbot wendet sich in einem zentralen Aufsatz dem Notenbüchlein der Anna Maria zu, jener bedeutenden Schülerin und „Muse“ Vivaldis. Genauestens werden diese Quelle und die darin aufgezeichneten Fassungen von Violinkonzerten Vivaldis beschrieben, illustriert durch entsprechende Notenbeispiele. Der Beitrag von Micky White ergänzt dazu biographische Daten der Anna Maria und vermittelt auf diese Weise konkrete Informationen über das alltägliche Leben im Ospedale della Pietà. Schließlich schreibt Elsie Arnold über Maddalena Lombardini Sirmen, eine der wenigen Ospedale-Absolventinnen, die als Komponistin und Interpretin in Erscheinung getreten ist und deren in den 1760er-Jahren entstandene Streichquartette höchst bemerkenswerte Kompositionen darstellen.

Weitere Aufsätze des Tagungsberichts widmen sich dem musikalischen Repertoire der Ospedali. So vergleicht Helen Geyer Vertonungen des Psalms 112 *Laudate Pueri* von Andrea Bernasconi, Gaetano Pampani, Gioacchino Cocchi, Baldassare Galuppi, Pasquale Anfossi und Ferdinando Bertoni, die zwischen 1750 und 1774 für Vesperaufführungen in den Ospedali Venedigs entstanden. Dabei kann eine erstaunliche Stilmischung aus klassisch-kontrapunktischen Techniken und modernen musikedramatischen Elementen konstatiert werden, welche Rückschlüsse auf den ambivalenten Charakter der Vespere zwischen Liturgie und Konzert erlaubt. Wolfgang Hochstein dagegen stellt in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen die Motetten für Solostimme, Streichorchester und Generalbass von Niccolò Jommelli,