

der einige Zeit als Kapellmeister am Ospedale degli Incurabili wirkte. Dabei fällt auf, dass Jommelli – stärker als seine Zeitgenossen – auf eine Gleichberechtigung zwischen Vokalistin und begleitendem Orchester Wert legte. Im Beitrag von Bernhard Janz wird Baldassare Galuppi Oratorium *Jahel* näher beschrieben, das 1747/48 im Ospedale dei Mendicanti aufgeführt wurde und noch Hermann Kretzschmar 1887 als Indiz dafür diente, dass „die Zeit den Maßstab für oratorische Leistungen völlig verloren hatte.“ Janz konnte anhand seiner Analyse zeigen, dass es sich um eine originelle und einfallsreiche Komposition handelt und stieß damit eine allgemeinere Diskussion über die Vergleichsmaßstäbe musikalischer Werke an.

Auch die weiteren Beiträge, u. a. über Carlo Tessarini, Antonio Sacchini und Johann Simon Mayr, bieten reichhaltiges thematisches Material, das den künstlerischen Rang der Ospedali und die Experimentierfreude der dort beschäftigten Lehrer unter Beweis stellt. Gleichwohl ergeben sich viele neue Fragen und der Wunsch nach weitergehender Forschung über das „Phänomen“ der venezianischen Ospedali.

(August 2006) Bernhard Schrammek

*CHRISTOF STADELMANN: Fortunatissime Cantilene! Padre Martini und die Tradition des gregorianischen Chorals. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2001. 364 S. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 16.)*

„*Fortunatissime Cantilene*“ betitelt Christof Stadelmann seine Arbeit über Padre Martini und die Tradition des Gregorianischen Chorals, Worte, die sich programmatisch ausgeweitet in Padre Martinis Abhandlung *Dei Canto, e degli Strumenti musicali degli Ebrei nel Tempio*, mit der dieser den ersten Band seiner *Storia della musica* abschließt, finden. Ein wegen seines konzentrierten Inhalts und seiner besonderen Form ungewöhnlicher Abschnitt kann als Grundaussage zu Martinis Stellung gegenüber dem Gregorianischen Choral und zu dessen Gesamtwerk gewertet werden (Stadelmann, S. 327). Dabei wird die Tradition des Psalmensingens von David bis hin zu den Aposteln beschrieben. Mit der Geburtsstunde des Christentums wendet sich Martini den von ihm als besonders ausdrucksstark bezeichneten Melodien selbst zu. Er spricht damit

den Canto fermo an, dem er wegen seiner Symbolkraft und seiner ununterbrochenen Überlieferung eine besondere Funktion für die *Musica sacra* zuweist. Stadelmann befasst sich auch mit den Implikationen des zeitgenössischen Martini-Kritikers Antonio Eximeno, der die Vorbildfunktion des Canto fermo für jegliche kirchliche Komposition bezweifelte (S. 329) und nach dessen Auffassung die Verwendung eines gregorianischen Cantus firmus zum Erlernen des Kontrapunkts nicht erforderlich sei. Martinis Sammelleidenschaft, die sich auf Quellen, und vor allem solchen zum Gregorianischen Choral bezog, hat die Grundlagen für unsere heutige musikhistorische Forschung gelegt. Seine gegen die Kirche und Gesellschaft gerichtete wissenschaftliche Einstellung, wie sie sich in der italienisch geschriebenen *Storia della musica* und dem *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto* widerspiegelt, hat zu einer enormen Verbreitung seines Gedankengutes weit über Klerikerkreise auch außerhalb Italiens hinaus beigetragen. Martinis Werke übertreffen die zeitgenössischen Lehrbücher zum Choral bei weitem. Stadelmann stellt fest: „Indem er seine Forschungen und Aussagen zum Gregorianischen Choral in einen weiten Kontext einbettet, den Bezug zur Antike herzustellen versucht und gleichzeitig das kirchlich-liturgische Wesen des Canto fermo betont, vermittelt er einem breit gefächerten Publikum, Dichtern, Theologen, Komponisten und Sprachgelehrten, Bischöfen wie Ordensleuten, die herausragende Bedeutung der ‚heiligen Melodien‘ für die Musik des Abendlandes“ (S. 332).

Die thematisch erschöpfende Arbeit Stadelmanns untersucht die Schriften Padre Martinis unter der Schwerpunktlegung „Canto fermo“ zunächst in dessen *Storia della musica* hinsichtlich von Charakteristika, wie sie im Laufe der geschichtlichen Entwicklung definiert und in Bezug auf die damals zeitgenössische Musikpraxis übertragen wurden. Der *Esemplare* befasst sich mit der Situation der „Musica moderna“, mit der Notwendigkeit des Gregorianischen Chorals und seines Vorbildcharakters. In weiteren Schriften des Padre Martini werden diese Aussagen ergänzt bzw. bekräftigt. Der Wiederhall von Martinis Thesen wird an den Äußerungen des ersten Biographen Guglielmo della Valle, des Historikers Charles Burney und des Altphilologen Saverio Mattei untersucht. Weite-

re Kapitel sind Martinis Zeitgenossen wie dem Dichter Pietro Metastasio, dem Bischof Giuseppe Ippoliti, dem Theoretiker Jean-Philippe Rameau, dem Zyniker Ange Goudar und dem Anwalt der „Musica moderna“ Vincenzo Manfredini gewidmet. Der polemischen Auseinandersetzung mit Antonio Eximeno y Pujades, der eine Stellungnahme unter dem Titel *Dubbio [...] sopra il Saggio fondamentale pratico di contrapunto del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini* abgegeben hatte, ist ein gesondertes Kapitel mit ausführlichen Zitaten aus dem Originaltext gewidmet. Da die Schriften Martinis, die kaum zugängliches Material zur frühen Musikgeschichte lieferten, als Quellsammlung in ganz Europa geschätzt wurden, hat sich Stadelmann auch die Frage nach deren Übernahmen durch englische und deutsche Autoren gestellt und dazu das Wirken Martin Gerberts, des Fürststabs von St. Blasien, des Göttinger Bachforschers Johann Nikolaus Forkel und John Hawkins' mit seiner *General History of The Science and Practice of Music* zur Beurteilung herangezogen. Auch die zeitgenössischen italienischen Chorschulen werden hinsichtlich der Fragestellung, ob sich Martinis Äußerungen in der kirchenmusikalischen Praxis ausgewirkt haben, untersucht. Auf die Lehrtätigkeit Martinis, vor allem jene in Zusammenhang mit seinen Aufgaben als Mitglied der *Accademia Filarmonica di Bologna* – zu seinen Schülern gehören, um nur einige stellvertretend zu nennen, Mozart, Johann Christian Bach, Naumann –, wird gesondert eingegangen.

Padre Martinis Bedeutung für die Aufführungspraxis und die Geschichte des Gregorianischen Chorals wurde in der Forschung trotz zahlreicher Untersuchungen über diesen bedeutenden Musiker des 18. Jahrhunderts bisher vernachlässigt. Dankbarerweise nimmt Stadelmann in seiner Arbeit Bezug auf die umfangreiche Sammeltätigkeit Martinis mit *Theoretica* und *Paedagogica* und zur Interpretation des Wesens des Chorals durch Martini selbst. Somit gelingt es dem Verfasser, eine Lücke in zweifacher Hinsicht zu schließen: Überraschende Ergebnisse zur Traditionsgeschichte des Gregorianischen Chorals im Italien des 18. Jahrhunderts stehen einem neuartigen Zugang zu Padre Martini als Musiker, Komponist, Historiker und Theoretiker gegenüber.  
(August 2006) Siegfried Gmeinwieser

*Die Oper im 18. Jahrhundert.* Hrsg. von Herbert SCHNEIDER und Reinhard WIESEND. Unter Mitarbeit von Daniel BRANDENBURG, Michele CALELLA, Arnold JACOBSSHAGEN, Francesca MENCHELLI-BUTTINI, Herbert SCHNEIDER, Reinhard STROHM und Reinhard WIESEND. Laaber: Laaber-Verlag 2001. 349 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 12.)

Es ist seit dem Erscheinen des fünften Bandes des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* fast schon ‚Tradition‘, dass die musikhistorische Darstellung des 18. Jahrhunderts nicht mehr in einer Hand liegt, sondern von mehreren Autoren bestritten wird. So auch bei dem vorliegenden Band aus dem *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Zu disparat und umfangreich erscheint das Material im Hinblick auf das musikalische Theater des 18. Jahrhunderts, als dass sich diesem noch ein einziger Autor annehmen könnte. Ferner zeichnet sich die Oper dieser Epoche durch die Existenz zweier gänzlich unterschiedlicher Welten aus, welche eine Kompetenztrennung in französische und italienische Oper nahe legt. Dies spiegelt sich in der Existenz zweier Herausgeber nebst fünf weiteren Autoren. Die Einleitung der Herausgeber formuliert das „besondere Wagnis“ einer solchen Unternehmung, sie verrät indes wenig über die Konzeption und die damit verbundenen historiographischen Probleme. Unausgesprochen steht im Raum, dass hier die gleichsam ‚stabilen‘ Gattungen des musikalischen Theaters verhandelt werden, d. h. *Opera seria* und *buffa*, *Tragédie lyrique* und *Opéra comique*, nebst dem deutschen Singspiel. Am Singspiel-Genre hätte sich zumindest die Frage entzünden können, warum die deutschen musiktheatralen Erscheinungsformen des frühen 18. Jahrhunderts hier gänzlich ausgeklammert bleiben. Der lapidare Verweis darauf, dass dies „voraussichtlich in dem Band über die Oper des 17. Jahrhunderts zur Sprache kommen“ wird (S. 12) – was Silke Leopold dann auch tatsächlich geleistet hat (*Die Oper im 17. Jahrhundert*, Laaber 2004 [Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 11]) –, nimmt sich wie eine Flucht vor dem methodischen Problem aus. Dass auch die späteren Formen der deutschen Oper jenseits des Singspiels nicht behandelt werden („aus Platzgründen“, wie man auf S. 302 beläufig erfährt), ist angesichts der Forschungs-