

neue Sichtweisen auf Gesualdos Stil und Œuvre gewonnen hätte. Wohl wird immer wieder im Detail die eine oder andere Forschungsmeinung (und sei sie auch von Dahlhaus) relativiert oder weiter ausdifferenziert. Doch darüber hinaus vermisst man in den meisten Kapiteln einen roten Faden oder so etwas wie ein Ziel, das argumentatorisch anvisiert wird, während man dann, wenn zumindest eine Problemstellung formuliert worden ist, am Ende des Kapitels wiederum keine rechte Lösung bekommt. Wenn der Verfasser so letztlich zu keinen griffigen Ergebnissen kommt, die sich in wenigen Sätzen referieren ließen, dann freilich nicht aus Mangel an Kenntnissen oder Urteilsfähigkeit, sondern eher im Gegenteil: weil er im Abwägen des Für und Wider, aller denkbaren Möglichkeiten und Argumente vergisst oder sich nicht traut, eine bündige These zu formulieren und selbst Stellung zu beziehen – auf die Gefahr hin, sich dann wiederum selbst der Kritik auszusetzen.

Wenn Niedermüller dann doch einmal eine zusammenfassende Deutung der Einzelbeobachtungen wagt, formuliert er sie nicht selten so, dass sie merkwürdig ungreifbar oder wie eine Selbstverständlichkeit erscheint. Dazu nur einige Beispiele: So resümiert der Autor auf S. 128: „Wie auch Gesualdos chromatische Klangverbindungen, erweisen sich Gesualdos chromatische *Sogetti* nicht als spekulative Erfindung oder als vermeintlich antikes Melos, sondern stehen in bezug zur Konzeption des Satzganzen, sind stets auf eine Gegenstimme und die sich aus diesem zweistimmigen Gerüst ergebenden klanglichen Möglichkeiten bezogen.“ Ergebnis der detaillierten (und nicht eben leicht lesbaren) Analyse von *Dolcissimo mia vita* (S. 72 ff.) ist, dass hier die Moduslehre nicht mehr gelte – doch hätte schwerlich jemand bei diesem Stück etwas anderes vermutet. Dass Gesualdos Madrigale zu einer stereotypen Formbildung des Schemas A–A'–B–C–C tendieren, wird jeder gemerkt haben, der sich einmal mit dem Repertoire beschäftigt hat. Und niemand dürfte auch von dem am Ende des Kapitels „Dissonanztechnik“ formulierten Ergebnis überrascht sein, der Grundzug von Gesualdos Dissonanztechnik bestehe „in der ‚Emanzipation‘ des chromatischen Halbtons. Dieser erscheint nicht wie bei Vicentino als Umfärbung eines Klanges, oder wird wie in

Lassos chromatischen Klangfiguren durch die Stimmführung versteckt.“

Zu bewundern ist fraglos die detaillierte Kenntnis der zeitgenössischen Musiktheorie, die Niedermüller zeigt und argumentativ einbezieht, auch die mustergültige Akribie in der Analyse von tonalen, harmonischen und kontrapunktischen Phänomenen. Insgesamt aber vermitteln diese Studien zu Gesualdos Madrigalen den Eindruck, dass hier ein Autor mehr für sich selbst geschrieben hat als für einen Leserkreis, der für die nicht geringe Mühe, die die Lektüre des Buches kostet, hin und wieder mit griffigen neuen Einsichten entschädigt werden will. Und wer sich mehr für die Musik als für den wissenschaftlichen Diskurs der Experten interessiert, wird auch bedauern, dass die ästhetische Faszination, die von den Werken selbst nach wie vor ganz unmittelbar ausgeht, in den Analysen gar nicht zum Tragen kommt. So bekommt das Buch insgesamt etwas Hermetisches – womit es seinem Gegenstand in eigentümlicher Weise ähnelt, aber am Ende auch die (vorsichtige) Frage aufwirft, ob dem vieldiskutierten Stil und Œuvre Gesualdos überhaupt noch grundsätzlich neue Aspekte abzugewinnen sind, oder ob die wissenschaftliche Reflexion darüber bereits in sich zu kreisen beginnt.

Ein Wort noch zur Gestaltung der Notenbeispiele: Die hier wie meist bei neueren Editionen von Musik des 16. Jahrhunderts zu beobachtende Praxis, über den Mensurstrich reichende Noten nicht zu teilen, sondern den Mensurstrich aufzuheben oder zu stricheln, ist falsch verstandener Historismus. Handschriftliche Spartierungen aus dem 16. Jahrhundert kennen sehr wohl den Haltebogen und haben keine Scheu, konsequent Mensurstriche durch die gesamte Akkolade zu ziehen. Auf dieser Praxis fußt sogar der verbreitete Madrigalismus, Worte wie „legare“ und „laccio“ mit Synkopenketten zu vertonen, entstehen doch erst dadurch im Partiturbild Haltebögen, die das Phänomen des Bindens sinnfällig machen.

(August 2004)

Hartmut Schick

*CECILIA CAMPA: Il musicista filosofo e le passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo. Napoli: Liguori Editori 2001. VIII, 424 S. (Memo 4).*

Bereits im Titel kündigen sich treffend Ziel und Anspruch der vorliegenden Studie an: Der Autorin geht es darum, die zunehmende Bedeutung der Vorstellung einer philosophischen Verankerung der Musik im 17. Jahrhundert anhand von zeitgenössischen Musik- und Philosophietraktaten nachzuzeichnen, für die das Bild des „musicista filosofo“ exemplarisch scheint. Der Begriff geht auf Marin Mersenne, den zentralen Protagonisten der Untersuchung, zurück, der sich selbst gleichermaßen dem Studium der Philosophie und der Musik widmete. Für ihn wie für seine Zeitgenossen Giovan Battista Doni, Athanasius Kircher, René Descartes und für heute weniger bekannte Autoren wie Gerhard Voss, Joan Albert Ban, Pietro Mengoli spielte die Frage des Wesens von Klang eine zentrale Rolle auf der Suche nach der Vorstellung einer idealen Sprache, die es vermöge, Inhalte direkter und wahrhafter zu vermitteln als es die formalisierte Wortsprache vermag. Ihre Überlegungen wurden flankiert von innovativen Recherchen zur Anatomie des Klangs und seinen akustischen Bedingungen. Dadurch stellten sich aus der Antike tradierte Fragen wie die nach den Beziehungen von musikalischer Theorie und Praxis, von Musik und Affekt, Musik und Zahl sowie von Klang und Sprache aufs Neue.

Bezeichnend für das damalige Interesse an der unmittelbaren, quasi vegetativen Wirkung von Musik ist die zentrale Bedeutung der Stimme. Auf sie fokussiert Antoine de Cousu in seiner *Musique universelle* (1658) die emotionale Bedeutung von Musik und erhebt sie quasi zur Musik an sich. Zugleich betont er jedoch die Notwendigkeit, die Musikpraxis (auch die instrumentale) durch Theorie zu ergänzen, wenn man negative Folgen für die geistige Gesundheit vermeiden wolle (S. 54). Damit integriert sich Cousu in die kontroverse Diskussion um Musik als Diskurs der Leidenschaften versus Sprache als Diskurs des Geistes. Aus rationalistischer Perspektive argumentiert Joan Albert Ban, Komponist und Theoretiker aus Leiden, dass die Zahl in der Musik weit mehr enthalte als „Numeri Poëtici“ und sich daher eigne, die Affekte zu bewegen (S. 33). Wenn Ban nach umfangreichen Recherchen den Ursprung der Musik im Gesang bzw. „canto“ (Campa, S. 35) bestimmt, der im Beginn in seiner Wirkung eingeschränkt, aber entwicklungsfähig gewe-

sen sei, steckt dahinter die Idee einer „musica perfettibile“, d. h. die der Perfektionierbarkeit der Musik. Sie prägt wiederum die Vorstellungen einer „musica poetica“ – einer Kompositionslehre, die dem Ideal einer „musica flexanima“, einer Seelen rührenden Musik (Ban 1637, Praetorius 1614/15) entsprechen und eine neue Sprache der Leidenschaften bilden soll, in der auch die aus der Antike tradierte Vorstellung von musikalischer Komposition als „melopoeia“ ihren Platz hat und dem Gesang seine besondere Rolle sichert.

Der Stimme widmet Cecilia Campa ein eigenes Kapitel (III), in dem deutlich wird, in welchem Maß musiktheoretische Erkenntnisse im 17. Jahrhundert an naturwissenschaftliche Untersuchungen gebunden waren. Beobachtungen zur Vogelstimme sind dabei oft vorrangig, so auch bei Athanasius Kircher (*Artis magna consoni*, 1650), der den Vogelgesang als Modell musikalischer Figuren heranzieht und dabei etwa Parallelen zwischen dem Gesang der Nachtigall und dem der Kastraten zieht (S. 128). Letztlich aber zielt er darauf ab, die Überlegenheit der menschlichen Stimme zu begründen, der es allein möglich sei, artikulierte Wortäußerung mit gesanglicher Intonation zu verbinden (S. 132 f.) und damit dem Ideal der „melopoeia“ am nächsten komme. Die Diskussion lässt sich durch Mersennes Position zum Thema – von Campa an späterer Stelle zitiert – auf den Punkt bringen (*Harmonie universelle*, 1636): „La voix des animaux est necessaire et celle des hommes libre.“ So sprachähnlich die Vogelstimme schein, sei sie auf den Ausdruck von Bedürftigkeiten beschränkt, während der Mensch die Stimme frei benutze. Seine Sprache sei die der Leidenschaften, für die ihm diverse akustische Zeichen zur Verfügung stehen.

Mersenne und Kircher, aber auch Ban oder Joachim Burmeister sind in ihren Theorien von dem Ideal einer an die Rhetorik angelehnten Organisation von Musik geleitet, das im IV. Kapitel, „Ideale e sistemi d'arte“ eingehender diskutiert wird. Für Kircher ist die Musik einem rhetorischen Diskurs vergleichbar, diesem jedoch durch die Kategorie des Rhythmus überlegen, die in der Musik wichtiger sei als die der Töne (*Musurgia Universalis*, 1650). Ähnlich entwirft Mersenne das Ideal einer Grammatik der Musik, aus der sich durch

Rhythmik eine besonders faszinierende Rhetorik („captatio“) entwickelt (*Cogitata physico-mathematica*, 1644).

Die besondere Qualität von Campas Studie liegt in der außerordentlichen Fülle an Quellen und in der Ausführlichkeit, mit der sie dem Leser bereitgestellt werden, worin zugleich die Schwäche des Buches liegt. Abgesehen von der sprachlichen Hürde, die das Italienische für den deutschsprachigen Leser bedeuten kann, bleibt die Lektüre schwierig, da Campa in ihrer Diktion und Darstellung wenig Wert auf Klarheit und Verständlichkeit legt, Quellen zu wenig kommentiert und untereinander gedanklich verknüpft, was letztlich dazu führt, dass der Leser selbst auf die Suche nach den leitenden Thesen gehen muss. Da last not least der Forschungsdiskurs nur in der Einleitung, und dort auch nur am Rande eine Rolle spielt, wird kaum deutlich, wo sich die Autorin in der aktuellen Forschungslandschaft positioniert. Allein in den Schlussbemerkungen fasst Campa einzelne Aspekte des musikalischen Diskurses des 17. Jahrhunderts relativ deutlich zusammen und betont die Relevanz der Idee der „*musica perfettibile*“ und der komplexen Beziehungen zwischen Sinnen, Affekten und Geist, wie sie in der Gestalt des „*musicista filosofo*“ zusammenlaufen.

(August 2004)

Sabine Meine

*CHRISTIAN SPECK: Das italienische Oratorium 1625–1665. Musik und Dichtung. Turnhout: Brepols 2003. XXXVIII, 524 S., Abb., Notenbeisp., CD (Speculum Musicae. Volume IX.)*

Um dies vorwegzuschicken: Specks Studie ist zweifellos einer der wichtigsten Beiträge zur Erforschung des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert, die in den letzten Jahren erschienen sind – auch wenn der Titel seines Buches durchaus unzutreffend und irreführend ist. Denn Gegenstand der Untersuchung ist keineswegs ‚das‘ italienische Oratorium der Zeit von 1625 bis 1665, sondern vielmehr ‚nur‘ das Oratorium in Rom, und hier wiederum allein der italienische, nicht der lateinisch textierte Werkbestand (so auch ganz unmissverständlich in der Einleitung, S. XXI). Der zeitliche Rahmen ist so gesetzt, dass er eine der interessantesten und zugleich bisher weitgehend unbekanntesten Perioden der Gattungsgeschichte

umfasst: die Phase von den ‚Vor-‘ und ‚Frühformen‘ des Oratoriums bis zur Konstituierung als Gattung um 1660. Die Beschränkung auf Rom hat nicht nur den methodisch-praktischen Vorteil der größeren Überschaubarkeit des Materials, sondern lässt sich auch sachlich gut begründen. Zwar ist die ältere These von der Entstehung des Oratoriums in Rom mittlerweile widerlegt, doch kann man schwerlich bestreiten, dass die Ewige Stadt in der Geschichte der Gattung eine zentrale Rolle spielte: Zum einen hat das römische Musikleben die Entwicklung des Oratoriums in vielfältiger Weise (mit-)geprägt, zum andern fungierte das Mutterhaus der Philippinerkongregation, S. Maria in Vallicella, fast zweihundert Jahre lang als Verteiler, indem es die Niederlassungen in anderen italienischen Städten mit Notenmaterial versorgte. Gerade aber aus der Frühzeit des Oratoriums in Rom schienen sich kaum Quellen erhalten zu haben; bekannt war nur etwa ein Dutzend Partituren. 1986 hatte Arnaldo Morelli auf einen umfangreichen Bestand an teils handschriftlich, teils in gedruckten Werkausgaben überlieferten Oratorienlibretti aus den Jahren von ca. 1640–1680 aufmerksam gemacht, etwa 200 Werke, die meisten davon bis dahin unbekannt. Es ist im Wesentlichen dieser Librettobestand, dem sich Speck in seiner Studie widmet, als „Beitrag zur Erforschung der Entstehung des italienischen Oratoriums in Rom aus der Perspektive der Librettistik“ (S. XXVI). So legitim, konsequent und wichtig dieser Ansatz ist, so rar ist er (leider) auch: Musik- und literaturwissenschaftliche Librettoforschung ist nach wie vor implizit wie explizit ganz überwiegend Opernlibrettoforschung; das Oratorienlibretto des 17. (und 18.) Jahrhunderts wurde bisher kaum untersucht. Specks umfangreiche Studie darf daher wahrlich als Pioniertat gelten. Sein Anliegen ist es, anhand jener knapp 200 Libretti und der bekannten (und einiger bisher unbekanntesten) Partituren herauszuarbeiten, wie die Konstituierung der Gattung Oratorium in Rom verlief. Dabei fragt er nach dem Verhältnis von Arie und Rezitativ, nach den Arientypen, nach der Dramaturgie und der Vertonungspraxis. Die allerwenigsten der von Speck untersuchten Libretti sind ihrer Entstehung oder Erstauflührung nach datiert. Um dennoch Entwicklungslinien nachzeichnen zu können, errichtet der Verfasser ein grobes, aber durchaus sachdienli-