

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-

ches chronologisches Raster, indem er die Libretti, die nicht anonym überliefert sind (etwa 60 %), einer ersten (ca. 1625–1650) und einer zweiten Librettistengeneration (ca. 1650–1665) zuordnet. Entsprechend ist das Buch gegliedert: an Vorwort, Abkürzungsverzeichnis und Einleitung schließt sich ein erster Teil an, der sich mit den Oratorien der ersten Librettistengeneration befasst, Werken von Francesco Balducci, Giovanni Ciampoli, Domenico Benigni, Bartolomeo Conti, Loreto Vittori und Giuseppe Livaldini. Eingefügt sind Unterkapitel, die weitere Aspekte aufgreifen: die Rolle des Sängers Girolamo Rosini an S. Maria in Vallicella, Pietro Della Valle und seine Experimente im Zeichen der „musica erudita“, die Aufnahme von Elementen der geistlichen Oper. Im zweiten Teil des Buches analysiert der Verfasser Oratorienlibretti von Francesco Buti, Pompeo Colonna, Sebastiano Baldini, Lelio Orsini sowie die Librettistik der Oratorianer Nicolò Balducci, Cesare Mazzei, Carlo Annibale Stelluti und Luigi Ficieno. Ein diesen zweiten Teil abschließendes Kapitel beschäftigt sich mit Arcangelo Spagna und seinem Konzept eines „perfetto melodramma spirituale“. Es folgt eine Zusammenfassung, ein Verzeichnis der 195 für die Untersuchung herangezogenen Oratorien-(libretti), ein Literaturverzeichnis, ein Register, sowie als dritter Teil des Buches eine CD-ROM mit der Edition von 99 Oratorientexten.

Specks Buch ist nicht leicht zu lesen, aber die Lektüre lohnt ganz fraglos – und gewiss nicht nur für Oratorienspezialisten, sondern auch etwa für jeden, der sich mit der italienischen Librettistik des 17. Jahrhunderts oder mit römischer Musik- und Literaturgeschichte befasst, und sei es allein wegen der Fülle an Daten, die hier zu Biographik, Werk und Umkreis der untersuchten Oratorienlibrettisten zusammengetragen sind. Was den Prozess der Konstituierung der Gattung Oratorium in Rom betrifft, so zeichnet Speck in seinem Buch, gestützt auf eine Vielzahl an hier erstmals untersuchten Quellen, ein sehr viel detaillierteres, farbigeres Bild, als es bisher vorlag. Dem tut keinen Abbruch, dass man seinen Interpretationen – gerade da, wo sie vom konkreten Einzelfall weg und auf die Gattungsgeschichte zielen – vielleicht nicht immer folgen mag. So präsentiert Speck in seiner Zusammenfassung als ein

„wesentliches Ergebnis“ seiner Untersuchung „den Aufweis des bislang unterschätzten Einflusses der Florentiner Monodie und des *Dramma per musica* auf das frühe Oratorium“ (S. 432). Was den Einfluss des *Dramma per musica* betrifft, so relativiert ihn der Verfasser (sicher mit Recht) selbst, wenn er im Haupttext von der „Aufnahme von Elementen der geistlichen Oper“ (S. 243 ff.) bzw. von der *Sacra rappresentazione* des 15., 16. (und 17.!) Jahrhunderts als „Anknüpfungspunkt“ (S. 261 f.) spricht. In der Tat lassen sich wohl alle der genannten „Berührungspunkte des frühen römischen Oratoriums mit dem *Dramma per musica*“ (S. 434) auch schon in geistlich-dramatischen Werken des 16. Jahrhunderts (und eher) wiederfinden: der Einbezug von Gestalten der griechisch-römischen Mythologie, der *Locus amoenus*-Topos, Hirtendarstellungen, Infernoszenen, der Botenbericht, Klageszenen. Ebenso wenig überzeugt die Rezensentin Specks Feststellung, „daß der entscheidende Impuls zur Entstehung des Oratoriums mittelbar von Florenz ausgegangen“ sei (S. 432). Dass die Oratorienlibrettisten Giovanni Ciampoli und Loreto Vittori zeitweise in das Florentiner Musikleben eingebunden waren, weist Speck überzeugend nach; in welchem Maß sie Florentiner Erfahrungen – von ‚der‘ Florentiner Monodie zu schweigen – später für ihr römisches Libretto schaffen nutzbar machten, bleibt offen. Auch der Hinweis, dass ein Text wie Ottavio Rinuccinis *L'Annunciazione* „dem dramatischen Sologesang verpflichtet ist und zugleich Merkmale eines Oratorienlibrettos vorwegnimmt“ (S. 433), besagt hier wenig. Denn zum einen wurden Rinuccinis „versi“ bei ihrer Aufführung 1620 in Florenz nicht nur gesungen, sondern auch szenisch dargestellt – und zu den Gattungskriterien des Oratoriums gehörte von Beginn an die nichtszenische Aufführung. Zum andern stehen zumindest die umfangreicheren Dialoge aus Giovanni Francesco Anerios *Teatro armonico spirituale* (Rom 1619) dem späteren Oratorium gerade textlich gewiss sehr viel näher als Rinuccinis kleine Szene – dass Anerio in seiner Vertonung keinen Gebrauch von dem ‚Florentiner‘ rezitativischen Stil macht, steht auf einem anderen Blatt. Im rezitativischen Sologesang ein wesentliches Kriterium für die Abgrenzung des frühen Oratoriums gegenüber älteren Gattungen zu sehen (S. XXI), überzeugt;

allerdings taugt der von Speck zur Unterstützung seiner These angeführte Passus aus den Akten der römischen Philippinerkongregation von 1630 (S. XX) nicht als Beleg, denn das Zitat ist unvollständig und nicht sinngemäß wiedergegeben (verbieten werden soll nicht das „recitare“ im Sinne des musikalischen „Stile recitativo“, sondern ganz konkret die – bei den Philippinern bis dahin traditionelle – Aufführung jener „dialoghetti“ durch Knaben und junge Männer, an die zumindest teilweise noch Cavalieris *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* anknüpft). Die angebliche Vorreiterrolle der Florentiner Komponisten bei der Entwicklung des generalbassbegleiteten Sologesangs wird in der neueren Forschung (John Walter Hill u. a.) ohnehin merklich relativiert. – Vor allem aber ist das Repertoire geistlicher, gänzlich oder teilweise vertonter, szenischer oder nichtszenischer dialogischer Texte der Jahrzehnte unmittelbar nach 1600 bisher schlichtweg viel zu wenig untersucht, sowohl was Rom als auch was die meisten anderen italienischen Musikzentren (mit der Ausnahme von Florenz) betrifft. Was sich hier sozusagen stichprobenartig abzeichnet, ist ein Verschwimmen oder vielmehr ein Noch-nicht-Vorhandensein klarer Gattungsgrenzen, positiv formuliert: eine enorme Vielfalt an Kombinationsmöglichkeiten (szenisch/nichtszenisch, gar nicht, teilweise oder ganz vertont, sehr knapp oder sehr umfangreich, in mehrere Teile untergliedert oder nicht usw.). So existieren etwa aus dem Bologna der Jahre von 1615 bis 1630 Libretti zu dem „Poemetto Drammatico“ *Il seno d'Abramo* (1615), szenisch aufgeführt wie eine geistliche Oper oder eine *Rappresentazione sacra*, aber weniger umfangreich, einteilig und ganz überwiegend, aber nicht vollständig vertont, zu der als „rappresentazione spirituale“ bezeichneten dreiaktigen geistlichen Oper *La Giuditta* (1621), etwa halb so lang wie Giovanni Ciampolis *Cantico delle Bendizioni* (Rom 1626), den Speck „eigentlich schon“ den Oratorienlibretti zurechnet (S. 86), zu geistlichen Dialogen, die teils szenisch aufgeführt wurden und mindestens teilweise vertont waren, textlich etwa den römischen Libretti D. Benignis durchaus vergleichbar, oder zu gänzlich vertonten geistlichen „intramezzi“, die aneinander gereiht ein ‚reguläres‘ Oratorienlibretto ergäben. Die meisten dieser Werke kamen übrigens

(ähnlich wie in Florenz) im Kontext von Bruderschaften zur Aufführung. Jedes hat Elemente mit dem späteren Oratorium gemein, keines lässt sich aber ohne weiteres als Oratorium klassifizieren – wohl nicht ganz zufällig etablierte sich der Gattungsname „oratorio“ erst seit etwa 1640, und von einer Festigung der Gattung lässt sich, wie Speck selbst betont, kaum vor 1660 sprechen. So könnte man fragen, ob es wirklich sinnvoll ist, die vier geistlich-dramatischen Werke von Ciampoli aus den 1620er- und frühen 1630er-Jahren als Oratorien („höfisches Festoratorium“) anzusprechen. Wie dem auch sei – Specks Studie bietet nicht zuletzt auch eine Vielzahl an Anknüpfungspunkten für weitere Forschungen. (Oktober 2004) Juliane Riepe

*HEIDE VOLCKMAR-WASCHK: Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Entstehung, Texte, Analysen. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. VII, 313 S., Notenbeisp.*

Von den beiden Motetten-Opera von Heinrich Schütz hat das spätere, die 1648 publizierte *Geistliche Chormusik*, im 20. Jahrhundert Schütz populär gemacht, während die lateinischen *Cantiones sacrae* von 1625 „eines der höchsten und zugleich von der Praxis unserer Zeit am wenigsten gekannten Werke der musikalischen Weltliteratur“ blieben (Hans-Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1935, S. 377). Für die Musikwissenschaft war das frühere Opus dagegen immer interessant. Schon Carl von Winterfeld widmete im Schütz-Kapitel seiner Gabrieli-Monographie von 1834 den *Cantiones sacrae* eine kurze, aber eindringliche Besprechung (die er der *Geistlichen Chormusik* vorenthielt) und belegte seine Darstellung im dritten Band durch eine Reihe von Notenbeispielen. Anna Amalie Abert hat 1935 ihre Dissertation über die *Cantiones sacrae* im Druck vorgelegt, und mit der hier zu besprechenden, ebenfalls als Dissertation entstandenen Arbeit hat das Opus seine zweite Werkmonographie in Buchform erhalten.

Die Verfasserin beschäftigt sich zu Anfang mit der Entstehungsgeschichte des Opus, der Textwahl und dem Verhältnis zum Widmungsträger. Gegenüber einer älteren Untersuchung von Jürgen Heidrich (*Schütz-Jahrbuch*