

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 Bendittioni* (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*

1996), in der die Textwahl (es handelt sich zu einem großen Teil um pseudoaugustinische Andachtstexte) und die Widmung an den katholischen Fürsten Ulrich von Eggenberg, einen Vertrauten des Kaisers, als politischer Akt gedeutet wird, der vom Dresdner Oberhofprediger gelenkt war, möchte Volckmar-Waschk in diesen Vorgängen doch primär die persönliche Handschrift von Schütz sehen. Was die Quelle der von Schütz vertonten Texte betrifft, so kann die Verfasserin die zentrale Rolle der *Precautiones* von Andreas Musculus bestätigen. Nach wie vor lässt sich freilich nicht für jedes Einzelwerk eindeutig klären, welche Vorlage Schütz benutzt hat. Die für die Interpretation der Werke wichtige Frage, in welchem Maße der Komponist in die ihm vorliegenden Texte eingegriffen hat, kann demnach weiterhin nur hypothetisch beantwortet werden.

Den entschiedenen Schwerpunkt von Heide Volckmar-Waschks Untersuchungen bildet die minutiöse Analyse und Deutung der einzelnen Motetten, die – rechnet man die einleitende Darstellung des Modusystems dazu – drei Viertel des Buches einnimmt. Gegliedert ist der Analysen-Teil nach den sieben zugrunde liegenden Modi bzw. Modusgruppen, denen jeweils gewisse affekthafte und semantische Bereiche zugeordnet sind („Passionsthematik in expressiver musikalischer Ausdeutung“ für die phrygischen Motetten, „Gebete gegen die Anfechtung“ für die dorischen usw.). Der Gewinn bei diesem Verfahren ist eine einprägsame Profilierung von Werkgruppen und Einzelwerken; andererseits aber sind offenbar gewisse Überdehnungen der jeweiligen Grundvorstellung nicht zu vermeiden. Wenn die Verfasserin die phrygische Gruppe mit dem Stichwort „Passionsthematik“ charakterisiert, dann ist das zwar unproblematisch bei der fünfteiligen Folge von Meditationen über die Passion Christi (Nr. 4–8), schon weniger stichhaltig aber im Blick auf das zweiteilige Eingangsstück und schließlich gar nicht mehr anwendbar auf die Segensformel, die den Text von Nr. 3 bildet. (Vielleicht ist die Kommentierung dieses Stückes auch deshalb auf die Fußnote auf S. 109 beschränkt geblieben.)

Das wichtigste Verdienst der Arbeit liegt in der sorgfältigen und einfühlsamen Untersuchung der Einzelwerke nach Aufbau und Thematik und deren Bedeutung für die „Aussage“.

Es ist der Verfasserin gelungen, der außerordentlichen Vielfalt des Opus durch eine ebenso große Vielfalt der analytischen Aspekte gerecht zu werden. Zwar muss man ihren Deutungen nicht immer ohne weiteres zustimmen. So könnte man etwa bei der Analyse von Nr. 24/25 (*Supereminet*) fragen, was wohl in einer Motette „theatralische Gestik“ sein kann; und dass die Behandlung des ionischen Modus in Nr. 29 (*Cantate*) zu einem „reinen Dur“ führt, lässt sich wohl bezweifeln. Dennoch werden auch mit solchen Aussagen stets weiterführende Diskussionen angeregt. Künftige Auseinandersetzungen mit dem Werk werden an den Analysen von Heide Volckmar-Waschk nicht vorbegehen können.

In dem Kapitel „Die ‚Dispositio modi‘ der *Cantiones sacrae*“ fragt die Verfasserin nach der Sinnhaftigkeit der Anordnung der Einzelwerke im Originaldruck. Nach ihrer Auffassung bietet die Moduszugehörigkeit der Stücke einen Schlüssel für ihre Stellung in der Werksammlung. Allerdings kehrt eine Konstellation wie die der einleitenden Achter-Gruppe, in der alle phrygischen Stücke versammelt sind, im ganzen Werk nicht wieder, so dass man im weiteren Verlauf eine Fülle von Verschränkungen und Symmetrien nehmen muss, aus denen sich „eine ungeheure Vielschichtigkeit“ ergibt (S. 45). Für zwei Stücke, die die Verfasserin aufgrund ihrer Modi als Außenpositionen der Affektskala von „tristis“ (Nr. 13: *Heu mihi Domine*) und „laetus“ (Nr. 29: *Cantate Domino*) positioniert, argumentiert sie darüber hinaus mit zahlensymbolischen Erwägungen (S. 44): Die 13 habe im 17. Jahrhundert den Charakter einer Unglückszahl gehabt; und die Zahl 29 habe ihre positive Konnotation dadurch erhalten, dass die Anfangsbuchstaben der Formel „Soli Deo Gloria“ den Zahlen 18, 4 und 7 im Alphabet entsprechen, deren Summe 29 ist (S. 44, im Anschluss an Tobias Gravenhorst). Da wir jedoch über Schütz' Verhältnis zu Symmetrien und Symbolzahlen nichts Sicheres wissen, ist wohl doch Skepsis gegenüber solchen Annahmen angebracht, zumal sie zum Verständnis der Werke selbst nichts beitragen. Auf die allgemeinere Frage, welche Rolle zahlen-symbolische Vorstellungen für die Interpretation der *Cantiones sacrae* spielen können, geht die Verfasserin an späterer Stelle (S. 231–236) in einem ausführlichen Exkurs mit wohltu-

der Vorsicht und Nüchternheit ein. Soweit bei solchen Erörterungen die Zahl der in der Continuo-Stimme des Originaldrucks zu findenden Taktstriche eine Rolle spielt (S. 232), sollte bedacht werden, dass wir streng genommen nicht wissen, ob sich der Komponist an der Erstellung der ungeliebten Bassi *seguenti* überhaupt persönlich beteiligt hat; ihre Herstellung war schließlich eine Routinearbeit, die jeder Kompositionsschüler leisten konnte.

Im Anhang des Buches sind nicht nur die von Schütz vertonten Texte, sondern auch die Peripherietexte des Originaldrucks (Titel, Vorreden, Widmungsgedichte) mit deutschen Übersetzungen wiedergegeben, die den Zugang zu den Originalwortlauten erleichtern. Anfechtbar ist bei den Übersetzungen allerdings die Tendenz, *Termini technici* als elementare *Termini* zu behandeln und zu übersetzen, wobei – um nur einige Beispiele zu nennen – aus „*cantiones sacrae*“ „heilige Gesänge“ werden, aus einem „*Chori Musici Director*“ ein „Chormusikdirektor“ und aus der „*Musica ars*“ die „Kunst der Musik“. (Nebenbei: In dem Anagramm „*Ausonius e Senis*“, unter welchem der Dresdner kurfürstliche Sekretär Johannes Seussius ein Widmungsgedicht beisteuert, wäre „*e Senis*“ nicht mit „von den Alten“, sondern „von den sechs“ zu übersetzen.)

Dem Verlag ist für die großzügige buchtechnische Ausstattung (einschließlich der gelungenen Notentypographie) zu danken, die zur Lektüre einlädt. Erfreulicherweise findet man – was in wissenschaftlichen Publikationen heute nicht mehr selbstverständlich ist – die Anmerkungen dort, wo sie hingehören (nämlich am Fuß der Seiten), so dass zeitaufwendige Suchaktionen in einem oder mehreren Anhängen nicht erforderlich werden.

(Oktober 2004)

Werner Breig

*Mozarts „Idomeneo“ und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 7.–9. Juli 1999. Hrg. von Theodor GÖLLNER und Stephan HÖRNER. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2001. 251 S., Abb., Notenbeisp. [Bayerische Akademie der*

*Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen. Neue Folge, Heft 119.]*

Zum 200. Todestag des bayerischen Kurfürsten Karl Theodor veranstalteten die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und die Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein internationales Symposium, dessen 17 Beiträge seit 2001 in einem Tagungsbericht vorliegen. Einen Überblick über die Münchner Tradition der Karnevalsopern vor Mozart gibt zunächst Karl Böhmer, dessen Dissertation zu diesem Thema 1999 erschienen ist und der damit als Experte für diesen Bereich der Münchner Musik- und Theatergeschichte zu gelten hat. Er erörtert in seinem Beitrag wichtige Aspekte der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Mozart'schen *Idomeneo* und stellt einzelne Aspekte (etwa die am Beispiel des von Mozart heftig kritisierten Kastraten Vincenzo del Prato dargestellte Auswahl der Sänger) in den Zusammenhang lokaler theater- und aufführungspraktischer Traditionen. Analytisch orientiert sind die Beiträge von Theodor Göllner und Claus Bockmeier, die sich jeweils mit einzelnen zentralen Nummern des *Idomeneo* auseinandersetzen. Göllner widmet sich Ilias Arie „*Se il padre perdei*“ und konzentriert sich dabei auf das „Spezifische der konzertierenden Arie“, während Bockmeier die Chaconne vor dem Hintergrund französischer Vorbilder, dargestellt am Beispielen bei Lully, Rameau und insbesondere Gluck, einer detaillierten und die Vorgaben durch den italienischen Text berücksichtigenden Untersuchung unterzieht. Paul Corneilson widmet sich dem Verhältnis des Komponisten zu seinen Sängern und zeigt am Beispiel der Sängerinnen Dorothea und Elisabeth Wendling die starken Wechselwirkungen zwischen Vokalprofil des Interpreten und musikalischer Komposition. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Iris Winkler, die auf der Basis einer Reihe teils umfangreicher zeitgenössischer Zitate von Mozart und anderen das Bühnenspiel von Sängern (wie Anton Raaff und Joseph Nikolaus Meißner) und Schauspielern (wie David Garrick) beleuchtet. Quellenkundliche Aspekte stehen im Mittelpunkt der Beiträge von Bruce Alan Brown („Die Wiederverwendung der Autograph- und Aufführungspartituren von Mozarts *Idomeneo*“) und Robert Münster („Maximilian Clemens Graf von