

und Salvatore de Salvo Fattor zeichnen für die Zusammenstellung und die Beschreibungen der einzelnen Objekte verantwortlich.

Dem eigentlichen Katalog vorangestellt sind wissenschaftliche Abhandlungen von bekannten Choralforschern und Kunsthistorikern. „Il Canto Gregoriano, Culto e Cultura“ aus der Hand von Giacomo Baroffio ist in ihrer Kürze und Verständlichkeit eine übersichtliche Einführung in die Geschichte des Gregorianischen Gesangs von den Anfängen einer mündlichen Überlieferung bis hin zu seiner schriftlichen Fixierung der unterschiedlichen Ausprägungen in den einzelnen Jahrhunderten. Ein Exkurs zu den liturgischen Zeremonienbüchern leitet über zur Darstellung der Struktur der Messe und des Ufficio Romano mit den dazugehörigen Gesängen und zu einer farbigen Faksimile-Reproduktion des liturgischen Kalenders nach einem Messale von 1521. Marco Gozzi befasst sich ausführlich mit den liturgischen Zeremonienbüchern, insbesondere mit einem Brevier aus dem Jahre 1647. Danilo Curti beschreibt die Sammeltätigkeit von Laurence Feininger zusammen mit einem kurzen biographischen Abriss. Francesca Manzari widmet sich den Illustrationen, insbesondere den Miniaturen in liturgischen Handschriften und Büchern, Franca Petrucci Nardelli den Messali Giuntini (Venedig). Der Frage nach der Aufgabe der Musik innerhalb des liturgischen Rahmens gehen Elide Bergamaschi und Luigi Meneghini nach, Daniele Torelli untersucht das Verhältnis von Cantus planus und Instrumentalbegleitung an der Wende von Renaissance und Barock.

Durch die großzügige bibliophile Gestaltung, die präzisen Erklärungen ist der Katalog nicht nur ein Dokument einer Sammlung von höchstem wissenschaftlichen Rang, sondern eben auch eine anregende Möglichkeit des Zugangs zu einer heute selbst in der katholischen Kirche verdrängten Thematik geworden. Die interdisziplinäre Ausrichtung der Veröffentlichung, die Kunstgeschichte (hier vor allem die Miniaturenmalerei und Illustrationskunst) mit der musikalischen und theologisch-liturgischen Komponente verbindet, macht aus einem schlichten Katalog ein Werk, das eine größere Leserschaft anspricht und zugleich den Fachvertretern Anregungen für zukünftige Arbeiten geben kann. Dies gilt vor allem für die Dokumente des liturgischen Gesangs aus dem

14. bis 18. Jahrhundert, die in einer CD von der Vokalgruppe „Laurence Feininger“ (R. Giannotti, M. Gozzi, S. de Salvo) in Klang umgesetzt wurden. Mit dieser Veröffentlichung hat die Arbeit des abseits von kirchlichen und staatlichen Stellen tätigen Wissenschaftlers Feininger eine späte, aber adäquate Würdigung erfahren.

(August 2002)

Siegfried Gmeinwieser

FABRICE FITCH: Johannes Ockeghem. Masses and Models. Paris: Honoré Champion Éditeur 1997. XII, 240 S., Notenbeisp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection Ricerca. Band 2.)

Johannes Ockeghems Musik steht im Ruf, nicht analysierbar zu sein; um so größer die Herausforderung, ihr doch noch sinnvolle Aussagen abtrotzen zu können. In den letzten Jahrzehnten wurden vielfältige Annäherungsversuche an dieses nach wie vor wenig bekannte Œuvre unternommen. Hier reiht sich auch das vorliegende Buch ein: Gegenstand ist der für Ockeghem wie für die Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts zentrale Bereich der Messen (mit Ausnahme der *Missa Prolationum* und der *Missa Cuiusvis Toni*).

Der thematische Bogen beginnt mit einer schlüssigen Interpretation der kodikologischen Befunde am Chigi-Codex, die wahrscheinlich macht, dass ein Teil der unvollständigen Messzyklen Überlieferungsfragmente sind. Fitchs Vorschlag, dass das Requiem ursprünglich neben Sanctus – Agnus – Communio auch eine Sequenz enthielt, wird in diesem Kontext sehr plausibel, nur wird Ockeghem die Sequenz an den richtigen Platz vor dem Offertorium, nicht danach gesetzt haben. Für den in der Rastrierung erkennbaren Plan der Aufzeichnung ergibt sich dann: f. 132'–136 Sequenz, 136'–139 Offertorium, 139'–140 Sanctus, 140'–141 Agnus, 141'–142 Communio.

Im Hauptteil werden die Messen, typologisch und (ansatzweise) chronologisch sortiert, unter wechselnden Aspekten wie Behandlung der Vorlage, Imitation, Stimmumfänge und -funktionen, Dissonanzbehandlung, Überlieferungsvarianten besprochen; am Ende steht dann die (positiv beantwortete) Frage nach der einheitlichen Konzeption des Requiems.

Aufschlussreich ist der Vergleich von Abweichungen des Mess-c. f. gegenüber der Chanson-Vorlage mit Varianten innerhalb der Überlieferung der Chanson, der es ermöglicht, Ockeghems Umgang mit seinem Material präziser zu fassen. Bei der Besprechung der Choralvorlagen geht Fitch andererseits kaum über die ältere Literatur hinaus; einem Choralforscher tut es weh, wenn immer noch so getan wird, als gäbe es außer der Tradition von Salisbury und der Rekonstruktion der Solesmer Mönche keine überlieferten Choralfassungen bzw. als wären Choralhandschriften für normale Musikwissenschaftler unzugänglich. (Eine passende Choralvorlage für Ockeghems Requiem habe ich zwar auch nicht gefunden, aber die Pariser Liturgie steht dem deutlich näher als Sarum.) In einem Exkurs zu Ockeghems Formbehandlung unternimmt Fitch den Versuch einer Gesamtanalyse eines Einzelsatzes (erster Teil des Credo von „*Ecce ancilla*“), der stellvertretend näher betrachtet sei: Ausgangspunkt sind melodische Korrespondenzen v. a. in der Oberstimme und die Korrespondenz dreier „Knotenpunkte“ (Finalis-Kadenzen). Allerdings heben sich die gewählten Melodiefiguren nur wenig von ihrer anonymen Umgebung ab, so dass ihre Signifikanz nicht immer nachvollziehbar ist. Fitchs Ergebnis, dass die formale Artikulation vom c. f. weitgehend unabhängig sei, ist andererseits abhängig von der Signifikanz dieser Korrespondenzen. So ist sein Einschnitt vor T. 50 durch die Wiederaufnahme des Motivs „a“ von T. 34 begründet, ein alternativer Einschnitt in T. 47 ließe sich dagegen mit einer klaren Kadenz und dem folgenden Neueinsatz des c. f. begründen (dann zeigt sich auch, dass T. 48/49 fast eine Unterquarttransposition von T. 34/35 darstellt). Und in T. 62–67 übergeht er die an den c. f. gebundene, d. h. lokale Imitation in den Oberstimmen zugunsten der weniger deutlichen weiträumigen Korrespondenz. Nachdem für die *Missa Mi-Mi* schon anderweitig eine Chanson-Vorlage identifiziert wurde, gelingt es Fitch aufgrund analytischer Beobachtungen auch für *Quinti toni* die Existenz einer verlorenen Vorlage plausibel zu machen. Zu den Beobachtungen am Requiem wäre hinzuzufügen, dass der ungewöhnliche Schluss des Tractus mit der Klangfolge G⁶ – F – d – G nicht nur im „*Osanna*“ von *Au travail suis*, sondern auch im Kyrie des Requiems mit F – B – Es –

C – F eine deutliche Parallele hat. Dies unterstützt zwar die Annahme einer Zusammengehörigkeit der Sätze, stört jedoch die Deutung des Tractus-Schlusses als Zusammenfassung der Kadenzstruktur des Satzes.

Insgesamt bringt Fitch eine Fülle von Beobachtungen und Interpretationen zusammen, die, mag man auch Einzelnes für überinterpretiert halten, seine Arbeit zu einem sehr anregenden Buch machen.

(September 2001)

Andreas Pfisterer

JEFFREY KURTZMAN: *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance. Oxford: Oxford University Press 1999. XIII, 603 S.*

Was gibt es noch Neues über Monteverdis sogenannte „Marienvesper“ zu sagen? Die viel diskutierte Streitfrage um die von Monteverdi intendierte Abfolge der Motetten und Vesperpsalmen hat sich mittlerweile im Konsens zugunsten der originalen Anordnung von 1610 aufgelöst, und das Neue, „Revolutionäre“ in dieser Musik ist in musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen bereits vielfach dargestellt worden.

Dennoch rückt Kurtzmans Buch die „Marienvesper“ in eine neue Perspektive und erfüllt damit dringende Desiderate in der musikgeschichtlichen und aufführungspraktischen Erforschung des frühen 17. Jahrhunderts: Kurtzmans dreiteilig angelegte Diskussion der „Marienvesper“ ist in den umfassenden, bislang noch nicht aufgearbeiteten Kontext der italienischen Vespermusik und -liturgie des 16. und frühen 17. Jahrhunderts eingebunden. Der erste Teil, „Context“ (S. 1–181), führt in die liturgischen Voraussetzungen und die besondere Problematik der „Marienvesper“ ein (mit einer ausgiebigen, durch zeitgenössische Quellen dokumentierten Diskussion des „antiphon problem“ in der liturgischen Ausführung von Vesperpsalmen). Vor allem aber wird hier erstmals ein größtenteils noch unerschlossenes Repertoire von enormem Umfang und zentraler Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kirchenmusik nach 1600 vorgestellt. Dabei verdeutlicht Kurtzman im Vergleich mit dem zeitgenössischen Repertoire, inwiefern Monteverdis 1610 veröffentlichte *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus, ac vespere pluribus decantandae* den gängigen Vesperdrucken und