

## Römische Oratorienmusik um 1630 im Licht von Grazioso Ubertis „Contrasto Musico“

von Christian Speck, Landau

Studien über das frühe Oratorium in Rom sind bekanntlich zum einen auf eine schmale Basis musikalischer Quellen angewiesen, zum anderen muß man sich mit einem Minimum an gattungsspezifischer Theoriebildung abfinden, ganz im Gegensatz zur Oper, die in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Anfang an von Streitschriften begleitet wurde. Arcangelo Spagnas Schrift über die Dramaturgie und die Geschichte des Oratoriums<sup>1</sup> wurde erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts veröffentlicht und vermutlich auch abgefaßt; wenn überhaupt, erfolgte daher eine theoretische Auseinandersetzung mit ihren Ideen noch im 17. Jahrhundert allenfalls nichtöffentlich, jedenfalls ohne historisch greifbare Spuren. Die das frühe Oratorium in Rom beleuchtenden Ausführungen in Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* von 1650 sind zwar aus wesentlich kleinerer historischer Distanz als die von Spagna geschrieben, konzentrieren sich aber auf Detailbeschreibungen von Giacomo Carissimis Werk. Die insbesondere wegen ihres Detailreichtums aufschlußreiche Darstellung des römischen Musiklebens zwischen 1600 und 1640 von Pietro Della Valle, abgefaßt im Januar 1640, geht auf das Oratorium bedauerlicherweise nicht tiefer ein, auch wenn einzelne Oratorien der Stadt genannt und deren Musikdarbietungen einer Beurteilung unterzogen werden.<sup>2</sup> Hinsichtlich der Oratorienmusik berücksichtigt der Bericht des französischen Musikers André Maugars aus dem Jahr 1639 nur die Praxis am Oratorium von San Marcello.<sup>3</sup> Die Bedeutung dieser von der Arciconfraternità del SS. Crocifisso maßgeblich geförderten, an die Latinität gebundenen Praxis für die Geschichte der Gattung ist in der Forschung neuerdings relativiert worden.<sup>4</sup> Umso mehr Aufmerksamkeit verdient ein in Dialogform abgefaßter Traktat über das Oratorium, der sich als fünftes Kapitel im 1630 in Rom erschienenen *Contrasto Musico* von Grazioso Uberti (c. 1574–1650) findet.<sup>5</sup> Offenbar hat die veröffentlichte Oratorienforschung diese Quelle bislang nicht beachtet.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Archangelo Spagna, „Discorso intorno a gl'oratori“, in: *Oratorii ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*, Bd. 1, Rom 1706 (Nachdr. hrsg. von Johann Herczog, Lucca 1993). Eine Übersetzung des „Discorso“ ins Deutsche bei Arnold Schering, „Neue Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert“, in: *SIMG* 8 (1906/1907), S. 43–70.

<sup>2</sup> Pietro della Valle, „Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata“, in: Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino 1903 (Nachdr. Bologna 1983), S. 148–179. Zum Oratorium vgl. dort die Seiten 163 und 176–177.

<sup>3</sup> *Response faite à vn Curieux, svr le sentiment de la mvsiqve d'Italie. Escrite à Rome le premier Octobre 1639* [Paris? ca. 1640] (Nachdr. hrsg. von H. Wiley Hitchcock, Genève 1993), S. 10–12. Zur Musikpraxis am Oratorium von San Marcello siehe auch: Günther Massenkeil, *Oratorium und Passion*, Bd. 1 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 10, 1), Laaber 1998, S. 88–93.

<sup>4</sup> Juliane Riepe, *Die Arciconfraternità di S. Maria della Morte in Bologna. Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert*, Paderborn 1998, S. 8–9.

<sup>5</sup> Grazioso Uberti da Cesena, *Contrasto musico. Opera dilettevole*, Rom: Lodovico Grignani, 1630 (Nachdr. hrsg. von Giancarlo Rostirolla, Lucca 1991). Rostirolla bringt weitere biographische Angaben im Vorwort S. VII–LXVIII.

<sup>6</sup> Z. B. Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911; Howard E. Smither, *A History of the Oratorio. Volume 1: The oratorio in the baroque era. Italy-Vienna-Paris*, Chapel Hill 1977; Arnaldo Morelli, „Il Tempio armonico“. *Musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575–1705)* (= *Analecta Musicologica* 27), Laaber 1991. Ubertis Schrift blieb jedoch nicht gänzlich unbekannt, vgl. Gino Stefani, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo 1975, S. 192, und Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino 1991, S. 79–80.

Der *Contrasto musico* ist ein Handbüchlein eines vielseitig gebildeten Musikliebhabers – der von Profession Jurist war – für Musikliebhaber und entbehrt als solches einer kritischen Methode ebenso, wie der nötigen Stringenz. Es ist der unbefangene und unprofessionelle Versuch, ausgehend von der Vorstellung, daß die antike und mittelalterliche spekulative Musiktheorie als Erklärungsmodell für die musikalische Wirklichkeit zu Beginn des 17. Jahrhunderts taugte, die Musik in ihrer Ganzheit allgemeinverständlich darzustellen. Deshalb verzichtet der Autor darauf, etwa einzelne Musiker (außer Guido von Arezzo, S. 26), bestimmte Werke oder die musikalische Elementarlehre zu behandeln. In großem Umfang werden vielmehr ästhetische, theologische und philosophische Anschauungen und Lehrmeinungen zur Musik erörtert. Auch wenn so die Darstellung der musikalischen Wirklichkeit lückenhaft ausfällt, kommt der originalen Schrift kein geringer Quellenwert zu, da sie en passant manch aufschlußreiche Darstellung bietet, die eben auch die Musikgeschichte Roms in den ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts beleuchtet, und zwar aus dem Blickwinkel eines aufmerksamen und mit viel Sachkenntnis urteilenden Beobachters. Von Interesse für die Musikforschung sind insbesondere die von Uberti verwendete Terminologie, seine Beschreibungen von musikalischen Praktiken oder die Sichtweise bestimmter Phänomene. Uberti begreift Musik, und das läßt ihn geradezu modern erscheinen, auch als gesellschaftliches Phänomen. Manifest wird das in der wohlgedachten Anlage des Buches als Ganzes: in Form eines Itinerariums werden nacheinander die sieben Bereiche Musikschulen (1), Wohnhäuser von Musikliebhabern (2), Adelspaläste (3), Kirchen (4), Oratorien (5), Straßen und Plätze (6), sowie Wohnhäuser der Komponisten (7) behandelt. In dieser Anordnung erscheint die Kirche als Zentrum der sieben Bereiche. Sie wird umrahmt einerseits vom Adel (3) und andererseits vom Oratorium (5), wobei das Oratorium für die Gemeinschaft des himmlischen Adels, der Heiligen, stehen dürfte. Mit der nächsten Klammer folgen private (2) und öffentliche Musikkultur (6). Den äußersten Rahmen bilden Musiker, einmal als Kinder, die in die Anfängsgründe der Musik eingewiesen werden (1), und am Schluß als „buoni Compositori, che hanno congiunta la teorica con la pratica“(7).<sup>7</sup> Bei der Untersuchung des Oratorienkapitels soll es hier insbesondere darum gehen, den Text hinsichtlich der benützten Terminologie und der beschriebenen Musikpraxis zu untersuchen und seine Aussagen in Beziehung zu dem zu setzen, was über das frühe Oratorium in Rom bekannt ist.

Die spätestens seit Gründung von Philipp Neris Congregazione dell'Oratorio im Jahre 1575 nachweisbare Mehrfachbedeutung des Begriffs „oratorio“, bzw. lateinisch „oratorium“, zunächst belegt in Schriftzeugnissen der Kirche und der Oratorianer,<sup>8</sup> läßt sich auch bei Uberti feststellen. Er verwendet „oratorio“ im *Contrasto musico* ausschließlich in zweierlei Bedeutung: im Sinne einer architektonischen Einheit (Gebäude, Raum) und im Sinne einer Veranstaltung. In dieser Doppelbedeutung, und ebenfalls mit der Ausdrucksweise „fare un oratorio“ in der Bedeutung von „eine ‚oratorio‘ genannte geistliche Übung abhalten“, wird der Begriff etwa auch in einem 1638 erschienenen

<sup>7</sup> Uberti, S. [5].

<sup>8</sup> Antonio Cistellini, *San Filippo Neri. L'Oratorio e la congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Bd. 1, Brescia 1989, S. 71–85. Zur Begriffsgeschichte siehe Lino Bianchi, Artikel „Oratorio“, in: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, hrsg. von Alberto Basso, Bd. 3, Torino 1984, S. 429.

Itinerarium von Rom<sup>9</sup> verwendet. In den 1630er Jahren war offensichtlich der Begriff in dieser Doppelbedeutung längst in den allgemeinem Sprachgebrauch eingedrungen. Ein Beleg für den bekanntlich erst seit 1640 nachweisbaren Gebrauch des Begriffs „oratorio“ zur Benennung einer musikalischen Gattung findet sich dagegen im *Contrasto musico* nicht. Uberti liefert zu Beginn des Kapitels eine Definition des Oratoriums:

„Man macht das Oratorium zu einer bestimmten Nachtstunde, damit die Gläubigen sich nach dem Lauf des Tages in sich zurückziehen, mit Gott Abrechnung halten, die vergeudete Zeit abwägen, um Verzeihung für eitle und zaudernde Gedanken bitten, sich der Lauheit in der Liebe zu Gott und der Kälte in der Nächstenliebe schuldig bekennen, sich die Qualen der Hölle und die Herrlichkeit der Seligen vergegenwärtigen; mit Bitten um die Gnade, weit weg vom Übel zu wandeln und auf dem Weg des Heils gut voranzukommen. Und da nicht jedem die Fähigkeit verliehen ist, solche Betrachtungen anzustellen, fügt man dort eine Erörterung, eine Predigt eines Ordensgeistlichen, eines Beichtvaters ein, der mit Autorität und mit Beispielen moralisch spricht und aufzeigt, wie sehr der Christ für die Erlösung danken müsse; wie sehr es der Befolgung der Gebote bedarf; welcher Art die Qual der Verdammten sei und welcher Art der Ruhm der Auserwählten. Dies ist die wichtigste Sache. Es geht um die Seele, um die Ewigkeit. Aber es scheint nicht, daß man Fröhlichkeit, Gesang und Instrumentenklang darein mischen dürfte, sondern Zucht, Furcht und Schrecken.“<sup>10</sup>

Auffallend an dieser Exposition des Dialogs ist die Definition des Oratoriums als einer rein geistlichen Übung, in der die Musik eigentlich keinen Platz habe. Diese Position, vertreten durch einen der beiden Dialogpartner mit dem sprechenden Namen Severo, steht im Widerspruch zu einer damals schon jahrzehntlang ausgeübten Praxis und zu der im Jahre 1612 von Paul V. erlassenen „*Instituta Congregationis Oratorii S. Mariae in Vallicella de Urbe a beato Philippo Nerio fundatae*“,<sup>11</sup> wonach Musik fester Bestandteil der Übungen war.<sup>12</sup> Wenn auch eine derartige Konstruktion zweier extremer Positionen zu den klassischen Methoden des Lehrdialogs gehört, ist nicht auszuschließen, daß wir es hier mit einem Reflex auf einen Diskurs der Zeit zu tun haben. Es wird sich zeigen, daß sich in der Tat in Ubertis Text Hinweise auf eine seinerzeit geführte Kontroverse nachweisen lassen.

Dem Einwand Severos gegen die Musik in den Oratorien begegnet Giocondo mit dem Argument der besonderen Fähigkeit der Musik zur Gefühlsbewegung und zum „*rappresentare*“ dessen, was Wort und Bild nur unvollständig zu beschreiben vermögen. Zugleich führt er hier die Kategorie der Allgemeinverständlichkeit ein, indem er als Zielgruppe „*persone semplici*“ nennt – ein Hinweis, der den Rückschluß auf Volkssprachlichkeit zuläßt, eventuell auch ein Hinweis auf spezifische musikalische Mittel; jedenfalls auch ein Hinweis auf den sozialen Ort der Zuhörerschaft in Oratorien. Er schreibt:

<sup>9</sup> Lodovico Totti, *Ritratto di Roma moderna*, Rom: Mascardi 1638. Zu Tottis Ausführungen über die römischen Oratorien vgl. Smither, *History*, S. 159–160. Smither gibt allerdings den Autor mit ‚Pompilio‘ Totti an. Dieser war der Vater von Lodovico und hatte 1633 in Rom den *Ritratto di Roma antica* herausgegeben.

<sup>10</sup> „SI fà l'oratorio in vna certa hora notturna, affinché li diuoti doppò il corso del giorno si ritirino in se stessi, facciano i loro conti con Dio, considerino il tempo mal speso, dimandino perdono de' pensieri vani, e morosi, si rendino in colpa della tepidezza nell'amor di Dio, della freddezza nel-[sic] amor del prossimo, si riducano à memorie le pene dell'inferno, e la gloria de' Beati, con dimandare gratia di camminare lontani del male, e di bene operare nella via della salute. E perchè ciascheduno non hà tanta habilità di fare queste considerationi; vi s'intromette vn ragionamento, vn sermone di vn Religioso, di vn Padre spirituale, che con autorità, e con essempli moralmente parla, e dimostra quanto obbligo habbia il Christiano per la redentione. quanto sia necessitato all'osseruanza de'Precetti. quale sarà la pena de dannati. e quale la gloria degli eletti. questo è negotio grauissimo; si tratta dell'anima, della eternità. però non pare, che vi si debbia mescolare allegria, canto, ne [?suono]; ma disciplina, timore, e tremore.“ (Uberti, S. 109–110)

<sup>11</sup> Morelli (wie Anm. 6), S. 26–27.

<sup>12</sup> Der andere Dialogpartner, Giocondo, erinnert Severo wohl im Hinblick auf diesen Widerspruch sogleich an die Verpflichtung eines jeden Christen zur Befolgung der – nicht näher bezeichneten – Vorschriften der heiligen Kirche. Er sagt damit, daß seine Position kirchenrechtlich abgesichert sei (Uberti, S. 110).

„Die Herrlichkeit des Paradieses kann man mit Worten nicht erklären. Das Sagen vom Jubel, von der Freude, von der Wonne, von der Lieblichkeit, von der Zufriedenheit der Seligen ist wenig. Man versteht nicht genug, und besonders nicht bei den einfachen Leuten. Um die Menschen darüber in höherem Maße zu entzücken und die Herzen noch mehr zu bewegen, malt man die Engelschöre im Akt des Singens und des Spielens verschiedener Musikinstrumente. Aber weil die Malerei stumm ist und den Ohren keinerlei Melodie bietet, fügt man den Gesang der Stimmen und den Klang der Instrumente hinzu, um dem Gehör noch lebendiger süße Harmonie vorzuführen, von welcher man in der Erörterung folgern könnte, je größer die Süße jener himmlischen Musik sei, desto größer sei die Lieblichkeit jenes Konzerts des Paradieses.“<sup>13</sup>

Diese Passage ist in ihrer Aussage zu allgemein, als daß man von ihr auch nur auf bestimmte musikalische Gattungen schließen könnte. Das ältere Laudenrepertoire<sup>14</sup> könnte hier ebenso gemeint sein wie die neueren Madrigali der in römischen Oratorien benützten Sammlung *Teatro armonico spirituale di madrigali a cinque, sei, sette & otto voci concertati Con il Basso per l'Organo* von Giovanni Francesco Anerio (Rom 1619). Immerhin wird in diesem Passus direkt Bezug auf die Engelschöre genommen. Sie finden sich in zahlreichen Oratorienkompositionen, auch in Anerios *Teatro armonico spirituale*, z. B. im *Dialogo fra San Michele, l'Angelo custode e l'Anima*:<sup>15</sup> „Deh pensate, o mortali“. Das Pendant zur Engelsmusik, die Höllendarstellungen und Dämonenchöre, scheint dagegen Uberti entweder nicht mit dem Oratorium in Verbindung zu bringen, oder er lehnt sie zum Gebrauch in den Oratorien ab, wenn er vor dem Passus über die Engelsmusik Giocondo sagen läßt:

„Die Schwere der ewigen Qual braucht man nicht übertrieben darzustellen, es genügt Qual und Hölle zu sagen, welches Worte des Grausens und Schreckens sind und jede Person erschrecken.“<sup>16</sup>

Dieser Satz ist insofern bemerkenswert, als der Autor ein bestimmtes Phänomen überhaupt thematisiert: das Ausmalen der Höllenqualen durch ein „Dareinmischen“ von Musik, wie es eingangs Severo ausdrückt. Zumindest als eine Vorstellung existiert also für Uberti ein Korrelat zur „celestes musica“, gewissermaßen eine „musica infernalis“. Daß das über das bloße Sagen hinausgehende „essaggerare“ von Qualen und Schrecken der Hölle hier als ein Darstellen mit musikalischen Mitteln zu verstehen ist, ergibt sich eindeutig aus dem Kontext (es wird in Relation zum „rappresentare“ des Paradieses durch eine „soave armonia“ gesetzt). Wenn dem so ist, stellen sich zwei Fragen: Welche Art musikalischer Gestaltung kann Uberti dabei im Sinn gehabt haben? Und: warum hat er sie für das Oratorium verworfen?

In der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vorstellung wurde die Teufelsmusik als Pervertierung der gottgewollten Weltordnung (die sich in *ars und disciplina* konkretisierte) aufgefaßt. Deswegen herrschen in Dantes *Inferno* in der *Divina*

<sup>13</sup> „la gloria del Paradiso non si può esplicare con parole. è poco il dire quel giubilo, quel gaudio, quella dolcezza, quella soauità, quel contento de' Beati. non si comprende à bastanza, e particolarmente dalle persone semplici. Per innamorarne maggiormente gli huomini, per commouere maggiormenti gli animi, si dipingono i Chori degl'Angeli in atto di cantare, e di sonare varij stromenti Musicali. ma perchè la pittura è muta, e non porge all'orecchie melodia alcuna, si ag[?]giun[?]ge il canto delle voci, & il suono degli stromenti, per rappresentare più viuamente all'vdito soave armonia, dalla quale si possa discorrendo argomentare, quanto maggiore sia la dolcezza di quella celeste Musica, quanto maggiore sia la soauità di quel concerto del Paradiso.“ (Uberti, S. 110–111).

<sup>14</sup> Eine detaillierte Übersicht über das Repertoire aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts bietet Giancarlo Rostirolla, „La musica a Roma al tempo del Baronio: L'Oratorio e la produzione laudistica in ambiente romano“, in: *Baronio e l'arte. Atti del convegno internazionale di studi Sora 10–13 ottobre 1984*, hrsg. von Romeo De Maio u. a., Sora 1985, S. 571–771.

<sup>15</sup> Edition in: *Oratorios of the Italian Baroque. Volume I: Antecedents of the Oratorio: Sacred Dramatic Dialogues, 1600–1630*, hrsg. von Howard E. Smither (= *Concentus musicus* 7), Laaber 1985, S. 405–421.

<sup>16</sup> „La grauità della pena eterna non occorre molto essaggerare, basta dire Pena, & Inferno, che sono parole di horrore, e di spauento, & atterriscono ogni persona.“ (Uberti, S. 110).

*Comedia* nur Lärm und mißtönende Klänge, galten als Vertreter des Teufels auf Erden die Spielleute und versinnbildlichten in der Malerei Pervertierungen von Instrumentenformen oder falsch gespielte Instrumente die „Disharmonie des höllischen Klangbereichs“<sup>17</sup>. Für deren drastische Darstellung war eine Kunstgattung geradezu prädestiniert: das Theater, insbesondere in seinen Spielformen des mittelalterlichen geistlichen Dramas und der *sacra rappresentazione*. Zwar wissen wir, daß Höllengeister wie „Satanasso“, „Lucifero“ und „demonij“ in der *sacra rappresentazione* eine wichtige Rolle spielten,<sup>18</sup> aber wir wissen kaum etwas über die erklungene infernalisische Musik,<sup>19</sup> wie sich überhaupt die Musik der *sacra rappresentazione* des 15. und 16. Jahrhunderts weitgehend unserer Kenntnis entzieht.<sup>20</sup> In den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts war indes die Tradition der *sacra rappresentazione* noch nicht abgerissen, auch in Rom nicht. Sie war noch greifbar über die diversen Neuauflagen der klassischen toskanischen Dichtungen, die nun als Lesedramen weiterlebten, über späte Ausläufer der *sacra rappresentazione*<sup>21</sup> oder über Emilio de' Cavalieris berühmten Wiederbelebungsversuch mit der *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* mit dem Text von Agostino Manni im Oratorio della Vallicella in Rom im Februar 1600. Hier beschreiben „Consiglio“ und die „Anime dannate“ in den Szenen III, 1, 2, 4 und 6, anschaulich und ausführlich die Qualen der auch szenisch dargestellten Hölle (z.B. Bühnenanweisung III, 2: „[...] apresi una Bocca d'Inferno“).<sup>22</sup> Inwiefern bei dieser Szene mit spezifischen Aufführungskonventionen, vor allem hinsichtlich der Musik, zu rechnen ist, bliebe zu untersuchen.

<sup>17</sup> Michael Walter/Andreas Jaschinski, Artikel „Engelsmusik – Teufelsmusik“, in: *MGG*, 3, Kassel 1995, Sp. 11–26.

<sup>18</sup> Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Bd. 1, Torino 1891 (Nachdr. 1996), S. 526–535.

<sup>19</sup> Es scheint sich um parodistische Gesänge und Tänze gehandelt zu haben. Diese wurden möglicherweise, wie in deutschsprachigen geistlichen Spielen der Fall, in den musikalischen Aufzeichnungen unterdrückt (siehe Franz Körndle, Artikel „Liturgische Dramen, Geistliche Spiele“, in: *MGG*, 5, Kassel 1996, Sp. 1389). Bestimmte Formen des Osterspiels kannten das Gebrüll und Kettenrasseln von kostümierten Teufeln (Artikel „Höllenfahrt Christi“, in: *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 10, Mannheim <sup>19</sup>1989, S. 189).

<sup>20</sup> D'Ancona, *Origini*, Bd. 1, S. 516 ff., weist anhand zahlreicher Textstellen von Dichtungen nach, daß „[...] quasi nessuna Rappresentazione mancava di musica, come accompagnatura almeno della poesia, e specialmente di certi pezzi lirici.“ Domenico Alaloe, *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Milano 1945, S. 9, spricht hinsichtlich des Wissensstandes von einem „punto oscurissimo“. Smither, *History*, S. 27, nennt „laude, frottole, canzone, and (in the sixteenth century) madrigals“ als „the principal musical numbers“. Eine umfassende Darstellung findet sich bei Wolfgang Osthoff, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 14), 2 Bde, Tutzing 1969.

<sup>21</sup> Für den römischen Umkreis sind folgende Stücke mit Rollen für Höllenbewohner zu nennen: des Franziskaners Bonaventura de Veneres [Pseudonym: Pellegrino Romito] *Rappresentazione spirituale dell'Anima, et del Corpo*, Rom: Facciotti 1608 [weitere Neuauflagen bis 1644] mit „Satana“ und „Lucono Demonio Capitane“; Alessandro Donzellinis *Santa Caterina vergine, e martire*, Viterbo: Discepolo 1610, mit „Erinni“ und einem „Coro di Demonij“; des Franziskaners Bernardino Turaminis *Caterina trionfante*, Viterbo 1617, mit „Tesifone Furie“; Francesco Magnonis *Sacra notte del nascimento di Christo*, Ronciglione: Heredi di D. Dominici 1618, mit „Demonio“; des römischen Dichters, Malers und Musikers Giovanni Briccios [Pseudonym: Luca de Carli] *Schiodatione di Christo dalla Croce Sacra*, Viterbo 1619, mit „Lucifero“ im Prolog, „Satan“, „Scemamphorà, & altri Demonij“ und einem „Choro de Demonij“ in den Intermedien; *Il contrasto del l'Angelo, et del Demonio* (Anonym), Macerata und Ronciglione: Grignani und Lorenzo 1620. Weitere Angaben zu diesen Drucken bei Saverio Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico di testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio*, Rom 1988. – Das Komponieren von Musik zu *rappresentazioni sacre* war noch im 17. Jahrhundert Lehrgegenstand, siehe Giovanni Battista Doni, „Trattato della musica scenica“, in: *De' trattati di musica di Gio. Batista Doni*, Bd. 2, hrsg. von Antonio Francesco Gori, Firenze 1763 [Nachdr. Bologna 1987 [= Lyra Barberina 2]], S. 33.

<sup>22</sup> Druck von Nicolò Muzi, Rom 1600 (Nachdr. Bologna 1987). Das Libretto ist auch abgedruckt bei Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Torino 1903 (Nachdr. Bologna 1983), S. 32–36. Der Augen- und Ohrenzeuge Gian Francesco de Bernardi, Oratorianer und später Jesuit, berichtet am 4. Februar 1600 seinem Briefpartner Antonio Talpa von der Aufführung: „[...] una bella rappresentatione dell'inferno et paradiso, [...] tutto con finta demonstratione luminosa e figurata, [...] in inferno col fuoco, demoni, etc., in forma non così ovata“. Zitiert nach Cistellini, *San Filippo Neri*, Bd. 2, S. 1346.

Auf jeden Fall könnte die Infernodarstellung in Cavalieris *Rappresentatione* genau das sein, worauf sich Ubertis Verdikt bezieht, zumal auch bei Cavalieri/Manni Himmel und Hölle in diskursiven Szenen in *Contrasto-Manier* dargestellt werden. Die musikgeschichtliche Bedeutung des im Partiturdruk (Rom 1600) und als Libretto (Rom 1600 und Siena 1607) veröffentlichten Werkes war schon zu Ubertis Zeit unbestritten, und Autoren wie Pietro Della Valle war es noch aus eigener Erfahrung bekannt,<sup>23</sup> so daß es Uberti als bekannt voraussetzen konnte.

Auch die geistliche Tragödie kannte die musikunterstützte Inferno-Darstellung, wovon die *Tragedia di Santo Eustachio* von Giovanni Antonio Liberati zeugt: in den Intermedien treten Chöre „in musica“ auf, im zweiten Intermedium ein „Choro de Demoni, con Satanasso, musica artificiosa“ (!), es gibt eine „dispersione de l’Inferno“, und im 5. Akt erklingt eine Trompete aus der Hölle: „flebile suono d’una tromba sentito da l’Inferno“.<sup>24</sup> Vertiefte und modellhafte Ausformung erfuhr die musikalische Inferno-Darstellung insbesondere im Einflußbereich der frühen Oper, im Intermedium von festlich-höfischen Darbietungen<sup>25</sup> ebenso, wie in der Oper selbst.<sup>26</sup> Aus Ubertis Ausführungen geht allerdings nicht hervor, ob er hinsichtlich der Infernodarstellung zwischen christlicher und antik-mythologischer Vorstellungswelt differenzierte.

Jedenfalls läßt die von Uberti in diesem Abschnitt des *Contrasto musico* formulierte Position für eine „celeste musica“ und gegen eine „musica infernalis“ im Oratorium auf einen Begriff von Oratorienmusik schließen, der vorwiegend, wenn nicht ausschließlich auf die Funktionen des Erbaulichen und Erhabenen, und damit gegen die des *Divertimento* gerichtet ist. Wenn Uberti eine Infernodarstellung wie die der *Rappresentatione* von Cavalieri ablehnt – und dem scheint so zu sein –, heißt das immerhin, daß das Erregen von Furcht und Schrecken als gattungsfremdes Element der Oratorienmusik aufgefaßt wird. Nun läßt die Aussage Ubertis aber noch eine weitere Auslegung zu, die sich aus der Tatsache ergibt, daß die Figur des Dämon in diversen Dramenformen, wie der *tragedia sacra*, als handelnde Person fungierte und daß diese oft mit spezifischer Musik – wohl derben oder komischen Charakters – begleitet wurde. Deren Ablehnung folgt von selbst aus Ubertis Forderung nach Erbauung und Erhabenheit. Möglicherweise verbirgt sich aber hinter Ubertis Verdikt mehr: eine generelle Ablehnung von dramatisch konzipierter Oratorienmusik. Uberti könnte sehr gut die Dramatisierungstendenzen erkannt haben, die in den Dialog-Lauden angelegt waren (auch wenn in diesen das

<sup>23</sup> Siehe Della Valle, *Della musica dell’età nostra*, [in: Solerti, *Le origini*] S. 162–163.

<sup>24</sup> *Tragedia di Santo Eustachio in verso heroico. Composta da Gio. Antonio Liberati da Vallerano in Caprarola. Con gl’Intermedij dell’istesso autore*, Viterbo: G. Discepolo 1606 [I-Rv Q.III 241]. Eine Aufführung im Palazzo Farnese in Caprarola hält Franchi, *Drammaturgia*, S. 42, für wahrscheinlich.

<sup>25</sup> So die berühmten Florentiner Intermedien von 1589 von Bernardo Buontalenti, wo in Nr. 4 u. a. „Demoni“, „Furie“, „Diavoli“, namentlich „Satan“, „Plutone“ und „Lucifero“ auftreten. Siehe Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Torino 1903/R Bologna 1976, Bd. 2, S. 29–31. Ein anderes prominentes Beispiel wäre Monteverdis *Ballo delle Ingrate*, der am 4. April 1608 mit großem Bühnenaufwand in Mantua aufgeführt wurde (im Druck erschienen: Venedig 1638, 8. Madrigalbuch). Das Bühnenbild zeigt „una bocca d’Inferno“. Plutone sind als dienstbare Geister „Quattro ombre d’Inferno“ zugeordnet. Vgl. den Festbericht des Intendanten der Mantuaner Festlichkeiten, Federico Follini, abgedruckt in: *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Heinz Becker u. a. (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 27), Kassel 1981, S. 27–28.

<sup>26</sup> Die römische Oper bis 1630 wird repräsentiert durch Agostino Agazzaris *Eumelio* (1606), Filippo Vitalis *Aretusa* (1620), Domenico Mazzocchis *Catena d’Adone* (1626), Giacinto Cornacchiolis *Diana schernita* (1629), möglicherweise auch durch Stefano Landis *La morte d’Orfeo* (1619). Hinzu kommt das Gemeinschaftswerk *Amor pudico, Festino, E Balli Danzati* mit dem Text von Jacopo Cicognini (1614).

dramatische Potential des Konflikts zwischen Himmels- und Höllmächten im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts noch kaum genutzt wurde)<sup>27</sup> und nun durch Einflüsse des Jesuitendramas und der Oper bestehende Konventionen der Oratorienmusik zu verändern drohten. Die Abgrenzung gegenüber dem aristotelisch verfaßten Drama ist eindeutig, wenn das Hervorbringen von Furcht und Schrecken als gattungsfremd aufgefaßt wird.

Wie stark die Dramatisierungstendenzen in der geistlichen Musik in Rom um 1630 waren, kann man gerade am Beispiel des Motivs des Himmel-Hölle-Konflikts schon kurz nach 1630 beobachten: in Stefano Landis „*Dramma spirituale*“ *Il Sant’Alessio* mit dem Text von Giulio Rospigliosi, aufgeführt im Februar 1632 im Palazzo Barberini alle Quattro Fontane (vermutlich auch schon ein Jahr zuvor im Palazzo Barberini ai Giubbonari)<sup>28</sup>, treten ein Demonio (B), ein „Choro di Demonij dentro alla scena“ (ATB) und ein „Choro di Demonij che ballano“ auf, wobei im zweiten Akt die Figur des Demonio eine Funktion in der dramatischen Handlung übernimmt; in der Fassung von 1634 wird mit Demonio auch ein komisches Element in die Oper hereingenommen,<sup>29</sup> in der jesuitischen „*Attione sacra*“ *Il gigante*<sup>30</sup> des Textdichters Leone Santi, mit großem Aufwand festlich aufgeführt im Karneval 1632 im Seminario Romano, treten in der Infernoszene des zweiten Aktes ein „Choro di demonij a 4“ und ein „Choro d’Anime [dannate] a 4“ („O dolore, ò pietade/ Tormento micidial senza conforti“ II, 1) auf, nach welchem ein „Ballo delle Furie e Mostri d’Averno con timpani, tamburini e simili stromenti“<sup>31</sup> folgt; das Libretto der unter dem Titel *Il David* überarbeiteten Fassung von 1637 enthält hier einen wichtigen Hinweis auf eine zu vermutende Aufführungstradition zur Darstellung der „Disharmonie des höllischen Klangbereichs“, das Falschspielen: „Qui si fà il ballo delle furie, e mostri d’Averno, verso il fine del quale si scordano gl’istromenti, che saranno timpani, e tamburi, o simili“.<sup>32</sup> Daß schließlich die Dämonen auch für die Dramaturgie des Oratoriums entdeckt werden, belegt eindrucksvoll das *Oratorio per la Settimana Santa* mit dem Text von Giulio Cesare Raggioli.<sup>33</sup> die ausgiebig dargestellte Fröhlichkeit der Dämonen im zweiten Teil fungiert als dramatischer Hintergrund der Klage Marias. In Carissimis nicht datiertem *Dives Malus* (Librettist anonym) führt die „*Daemonum turba*“ dem Reichen anschaulich die Qualen der Hölle vor Augen.<sup>34</sup>

Aus einem Dekret der Congregazione dell’Oratorio in Rom vom 10. April 1630 geht

<sup>27</sup> Smither, *History*, S. 198.

<sup>28</sup> Frederick Hammond, *Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven 1994, S. 201–202.

<sup>29</sup> Silke Leopold, *Stefano Landi: Beiträge zur Biographie – Untersuchungen zur weltlichen und geistlichen Vokalmusik* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 17), Hamburg 1976, S. 285 (hingewiesen sei auf die erhellenden Ausführungen zum Problem der Gattungszugehörigkeit, und damit zur Abgrenzung gegenüber dem Oratorium auf den Seiten 286–296).

<sup>30</sup> Der Komponist ist nicht bekannt, bislang auch nicht die Musik. Nach dem Reisebericht von Jean-Jacques Bouchard war der musikalische Anteil beträchtlich, siehe Hammond, *Music and Spectacle*, S. 131–132.

<sup>31</sup> Franchi, *Drammaturgia*, S. 183–184.

<sup>32</sup> *Il David Rappresentato Nel Seminario Rom[ano]. Di nuovo corretto, Con l’aggiunta de i Chori, e d’altre Poesie sacre*, Rom: Francesco Corbelletti 1637, S. 56.

<sup>33</sup> Das Werk des anonymen Komponisten (Luigi Rossi?) ist in der Handschrift I-Rvat Barb.lat. 4198-99 überliefert. Edition: *Anonymous oratorios in the Barberini collection of the Vatican Library, Introduction by Howard E. Smither*, hrsg. von der Biblioteca apostolica Vaticana, New York 1986. Eine Beschreibung findet sich bei Smither, *History*, S. 197–203. Auf Einflüsse der römischen Oper und Kantate verweist Hammond, *Music and Spectacle*, S. 148.

<sup>34</sup> Hierzu vgl. Lino Bianchi, *Carissimi, Stradella, Scarlatti e l’Oratorio musicale*, Roma 1969, S. 188–191.

hervor, daß das „recitare“ im Oratorium verboten wurde. Es liegt nahe, diese Entscheidung mit Dramatisierungstendenzen in der Oratorienmusik in Verbindung zu bringen, die der Congregazione zu weit gingen.<sup>35</sup>

Die Verwendung von Instrumenten für die Oratorienmusik wird im *Contrasto musico* mehrfach thematisiert. Allerdings geht Uberti kaum über die Nennung von bestimmten gebräuchlichen Instrumenten hinaus – insgesamt sind es Orgel, Laute, Cembalo, Violine, Zink und Posaune. Es werden auch keine konkreten Besetzungsangaben gemacht. Die Erwähnung der Instrumente Laute, Cembalo, Violine en bloc auf Seite 111 kann allerdings durchaus als Hinweis auf eine im Oratorium gängige, zur Orgel hinzutretende Kombination von Instrumententypen, d. h. mit der Möglichkeit von Verdoppelungen, z. B. für paarweisen musikalischen Satz, verstanden werden. Die oben angeführten sechs Instrumententypen entsprechen ungefähr dem Besetzungsrahmen, der in Anerios *Teatro armonico spirituale* gesteckt ist: im „Dialogo del Figliol Prodigio“ ist eine „Simphonia“ für die Besetzung Violino, Cornetto, Cornetto o Violino II, Liuto, Tiorba und Organo vorgeschrieben,<sup>36</sup> und im „Dialogo della Conversione di San Paolo“ ein von einer „Simphonia“ umrahmter „Combattimento con l'instromenti“, dessen Besetzung offenbar ebenso gedacht war.<sup>37</sup> Die Verwendung „d'arpe; tiorbe ecc.“, von „l'organo, e 'l cembalo“ ist in den „decreti“ der Congregazione dell' Oratorio der Jahre 1625 und 1630 ebenso dokumentarisch belegt wie das Spielen von „sinfonie di strumenti“.<sup>38</sup> Diese erwähnt auch Uberti, wenn er schreibt:

„Die Orgeln, die Cembali, die Lauten, die Zinken, die Posaunen werden wiederentdeckt mit neuem Erfindergeist. Und wenn die Israeliten Gott mit rauhem Klang lobten, ist es angemessen, daß die Christen ihn mit perfekter und zarter Instrumentalmusik loben, welche von der Kirche durchaus nicht verboten ist.“<sup>39</sup>

Während es Uberti in der ersten Entgegnung Giocondos darum geht, die Oratorienmusik dadurch zu rechtfertigen, daß er sie mit seinem Begriff der „celeste musica“ in die Nähe der Kirchenmusik rückt und gleichzeitig von dramatischen Gattungen abgrenzt, rechtfertigt er hier die Verwendung von Instrumenten mit dem Argument des Gotteslobes. Interessant ist der Beginn dieses Teils des Disputes, wenn Severo einwendet:

„Einige nehmen Anstoß, wenn man sieht, daß in die Oratorien eine Laute, ein Cembalo, eine Violine getragen wird, als ob ein Ballett gemacht werden sollte.“<sup>40</sup>

Der Vorwurf der Verweltlichung der Oratorienmusik durch das Verwenden von Instru-

<sup>35</sup> Textwiedergabe bei Fußnote 42, sowie Smither, *History*, S. 160f.

<sup>36</sup> Vgl. Notenedition bei Smither, *Oratorios of the Italian Baroque. Volume I*, S. 324–327 und 514. Siehe auch Smither, *History*, S. 134 und Wayne Clanton Hobbs, *Giovanni Francesco Anerio's 'Teatro armonico spirituale di madrigali': A Contribution to the Early History of the Oratorio*, Ph.D. Diss. Tulane University 1971, Bd. 1, S. 179.

<sup>37</sup> Vgl. Notenedition bei Smither, *Oratorios of the Italian Baroque. Volume I*, S. 433–441 und 515–516. Siehe auch Smither, *History*, S. 134 und Hobbs, S. 179.

<sup>38</sup> Hobbs, S. 55.

<sup>39</sup> „gl' Organi, i Cimbali, i Leuti, i Cornetti, i Tromboni sono ritrouati con altro ingegno. e se gl' Hebrei lodauano Dio con rozo suono, è conueniente, che i Christiani lo lodano con sinfonia perfetta, e delicata, quale non è altrimenti proibita dalla Chiesa.“ (Uberti, S. 114) Die Übersetzung von „sinfonia“ im Sinne der antiken und mittelalterlichen „consonantia“ als „Konsonanz“ scheidet hier schon wegen des letzten Nebensatzes aus. An anderer Stelle (S. 84) definiert Uberti „sinfonia“ als von „molti accordati [stromenti] insieme“ gespielt, im Gegensatz zu „suono“ als von „vn solo stromento“ gespielt. „Sinfonia“ gebraucht Uberti, S. 87, auch im Sinne der Gattung.

<sup>40</sup> „Quando si vede, che negli Oratorij si porta vn Leuto, vn Zimbalo, vn Violino, alcuni si scandalizano, come, che paia douersi fare vn balletto.“ (Uberti, S. 111)



menten, hier freilich mit dem Mittel der Übertreibung hervorgehoben, hatte einen realen Hintergrund. Und es scheint ganz so, als habe Uberti mit seinem Oratorien-traktat in eine aktuelle Kontroverse in Rom eingegriffen. Sie schlug sich in Vorschriften der Congregazione Dell'Oratorio nieder und führte im Erscheinungsjahr von Ubertis *Contrasto musico*, 1630, zu erheblichen Einschränkungen der Instrumentalmusik am Oratorium der Chiesa Nuova, nachdem die immer reichhaltigeren, anspruchsvolleren musikalischen Darbietungen in den vorangegangenen Jahren nach Ansicht der Kongregationsführung Andacht und Gebet zunehmend in den Hintergrund gedrängt hatten.<sup>41</sup> In einem Dekret vom 10. April 1630 heißt es:

„Essendo passata la musica dell'Oratorio piccolo per tre feste seguite in disordini straordinarij, di tumulti, impertinenze e scandali, fino ad impedire la parola di Dio, e tutto per le compositioni et inviti de' grandi, fatte dagli esterni da' quali erano introdotte concorrenze e gare, fu stabilito che dovendosi servire la nostra Congregazione de' componimenti fatti da' nostri per divotione e frutto di concorrenti si eleggano almeno due o tre revisori tanto circa il canto della musica, come delle parole con la approbatione de' quali si possano cantare, e non altrimenti e [...] si lavi dall'oratorio ogni sorte di strumenti eccetto l'organo e 'l cembalo, e non si permetta più sinfonia per conto alcuno, e molto meno recitare [...]“<sup>42</sup>

Unter diesem Aspekt rückt Ubertis Oratorientraktat in die Nähe einer Streitschrift, und es erklärt sich die Tatsache, daß die Frage nach der Zulässigkeit von Musik im Oratorium, vokal und instrumental, der eigentliche Gegenstand des Dialogs ist.<sup>43</sup> In Ubertis Dialog argumentiert der fiktive Fürsprecher, Giocondo, mit einem Feuerwerk an Zitaten aus Bibel, antikem Schrifttum und den Kirchenvätern, um seinen Freund und Dialogpartner, Severo, schließlich von der Vereinbarkeit von Gebet und Musik zu überzeugen. Dabei überwiegen Aussagen spekulativen Charakters, die eine vom Autor vertretene Ansicht in argumentativer Rede vorbringen. Um ihnen das nötige Gewicht zu verleihen, scheut sich Uberti nicht, auch weit hergeholte Zitate unangreifbarer Autoritäten in Anspruch zu nehmen. Dabei fällt auf, daß die gesamte nachboethianische Musiktheorie unerwähnt bleibt. Hier zwei Beispiele:

„So lehrt der Hl. Paulus im Brief an die Philipper, Kapitel 4: ‚Freut euch im Herrn zu jeder Zeit! Noch einmal sage ich: Freut euch! Sorgt euch um nichts, sondern bringt in jeder Lage betend und flehend eure Bitten mit Dank vor Gott!‘. Also ist weder der Gesang eine unpassende Sache, noch ist der Instrumentenklang im Oratorium ungebührlich, obgleich sie Fröhlichkeit verursachen.“<sup>44</sup>

„Die Instrumentalmusik ist jene, welche aus der menschlichen Stimme entspringt und aus dem Klang der Instrumente. Boethius sagt am Schluß des 12. Kapitels des 1. Buches *De Musica*: ‚Die dritte Art der Musik ist jene, von der gesagt wird, daß sie auf verschiedenen Instrumenten beruhe. Diese Musik wird entweder durch Spannung erzeugt, wie durch Saiten, oder durch Atem, wie bei den Auloi oder bei den Instrumenten, die durch Wasser betrieben werden, oder durch eine gewisse Perkussion, wie bei den Instrumenten, die durch hohlförmiges Erz geformt werden. Und diese ergeben unterschiedliche Klänge‘. Diese Musik macht man nützlicherweise in den Oratorien, und sie erzeugt gute Wirkung.“<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Smither, *History*, S. 160 f.

<sup>42</sup> I-Rf, C.I.5, *Libro quarto de' decreti*, S. 192–193, zitiert nach Morelli (wie Anm. 6), S. 122. Erhebliche Übertragungsabweichungen weist die gleiche Stelle bei Hobbs, S. 56 auf.

<sup>43</sup> In der Einleitung heißt es programmatisch: „Im 5. Teil, gleichsam am Oratorium vorbeigehend, erörtern sie, ob die Melodie der Singstimmen und der Zusammenklang der Instrumente das Gebet der Andächtigen störe [...] – Nella Quinta Parte, quasi passando all'Oratorio, trattano se la melodia delle voci, e la sinfonia degli stromenti disturbi l'oratione delli diuoti [...]“ (Uberti, S. 9).

<sup>44</sup> „così insegna S. Paolo ad Philipen. cap.4. Gaudete in Domino semper: iterum dico gaudete. nihil solliciti sitis, sed in omni oratione, et obsecratione cum gratiarum actione petitiones vestrae innotescant apud Deum. dunque non è cosa didiceuole il canto, ne sconueneuole il suono nell' Oratorio; ancorche cagionino allegria.“ (Uberti, *Contrasto*, S. 123) Das Pauluszitat, Philipper 4, 4 und 6, ist hier wiedergegeben nach: *Neue Jerusalem Bibel*, Darmstadt 1987, S. 1708.

<sup>45</sup> „La musica instrumentale è quella, che nasce dalla voce humana, e dal suono degl' instrumti dice Boetio nel fine d.c.12. lib.1. de Musica: Tertia est musica, quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis. haec verò

Quantitativ überwiegen die Passagen, in denen sich Uberti um eine theologische Rechtfertigung des Gesangs im Oratorium bemüht. Daher werden musikalische Detailfragen, etwa der Sprache, des Sologesangs, des A-più-Gesangs oder des Chorgesangs, kaum behandelt. Es ist eine Ausnahme und scheint eher zufällig, wenn an einer Stelle Ausdruckshaltungen des Chores im Oratorium – „Flebile“ und „Allegro“ – ausdrücklich Erwähnung finden. Dem Wechsel von der einen zur anderen wird eine karthartische Wirkung zugeschrieben:

„So könnte meines Erachtens die fromme Person bei sich selbst sagen, während die Stimmen und die Instrumente zusammenklingen, wie gut ihre Gedanken mit den Naturgesetzen und ihre Affekte mit dem Gesetz Gottes im Einklang sind. Und während der Chor den ‘Stile flebile’ benützt und ihn dann verändert im ‘Allegro’, so könnte der Andächtige bei sich selbst über seine Schuld klagen und sich am Ende des Erbarmens des Herrn erfreuen.“<sup>46</sup>

Der Argumentationsgang zur Rechtfertigung des Oratoriengesangs läßt sich etwa folgendermaßen beschreiben: Zunächst setzt Uberti gleichsam als Bindeglied zwischen die Passagen über die Instrumentalmusik und den Gesang einen kurzen Passus über das Instrumentenverbot in der Päpstlichen Kapelle (S. 114), wobei unklar bleibt, weshalb er diesen nicht im vorangegangenen Kapitel über die Kirchenmusik untergebracht hat. Dann schreibt er dem andächtigen Gesang die Funktion zu, die Seele in höherem Grade zur Andacht zu bringen, und zwar durch Erschütterung des Herzens. Die Lust zu singen oder zuzuhören sei im Prinzip nicht als Sünde zu werten. Das zweite Argument greift die antike Vorstellung von den gemütsbildenden Kräften der Musik auf. Sie würden einen geschwächten Geist erheben und jede Gemütsverwirrung beseitigen, daher sei Musik im Oratorium nützlich (S. 120). Beim Beten, so das dritte Argument, erwecke die Stimme als Ausdruck der Affekte des Herzens innere Andacht, und zugleich stärke sie die Aufmerksamkeit im Gebet (S. 120–121). Und da Gesang die Stimme veredele, sei Gesang im Oratorium angebracht. Viertens verlange die von Paulus geforderte Fröhlichkeit des Herzens auch beim Lob Gottes ihren entsprechenden Ausdruck, was auch auf die Musik im Oratorium anzuwenden sei (siehe oben und S. 122–123). Fünftens hätten die Lobgesänge zur heiligsten Jungfrau Maria eine dem Weihrauch vergleichbare Funktion: Gott gnädig zu stimmen, die mit innigem Gefühl und äußerer Feierlichkeit vorgebrachten Bitten zu erhören (S. 124).

Zur Untermauerung seiner Thesen zitiert Uberti in dieser Passage nicht weniger als 18 Schriftstellen (diese nicht immer ganz korrekt und vor allem mit willkürlichen Auslassungen), und es sind schwere Geschütze, die er aufführt: unter anderem das Buch der Könige (einmal), die Apokalypse des Johannes (einmal), Paulus-Briefe (dreimal), Hieronymus (einmal), Augustinus (viermal), Boethius (zweimal) und Thomas von

administratur, aut intentione, vt neruis: aut spiritu, vt tibijs: vel his, quae ad aquam mouentur: aut percussione quadam, vt in his, quae in concaua quaedam virga aerea feriuntur: atque indè diuersi efficiuntur soni. Questa musica vtilmente si fà negli Oratorij, e partorisce buono effetto.“ (Uberti, S. 127–128) – Ubertis Kapitelangabe zum Boethius-Text ist zu korrigieren: lies „2“ statt „12“.

<sup>46</sup> „così à mio giudicio potrebbe la persona spirituale, mentre le voci, e gli stromenti s'accordano, discorrere trà se stessa, come bene si accordino i suoi pensieri con li precetti della natura: e gl'affetti suoi con la legge di Dio. e mentre il Choro vsa lo stile flebile, e poi lo varia nell'allegro, così potrebbe il diuoto trà se stesso dolersi delle sue colpe, & al fine consolarsi nella misericordia del Sig.“ (Uberti, S.129)

Aquin (zweimal), mithin fast ausschließlich Instanzen der Theologie, nicht der Ästhetik oder der Musiktheorie (Boethius wird nur als Beleg für die antike Idee der seelisch ausgleichenden Wirkung der Musik herangezogen). Dies wirft ein bezeichnendes Licht auf das Verständnis von Oratorienmusik gegen 1630 in Rom: man begriff sie noch primär als Funktion der „*esercizij spirituali*“, – wie es auch 1619 in Oratio Griffis Vorrede zu Anerios *Teatro armonico spirituale* zum Ausdruck kommt (die an den Hl. Hieronymus und den damals noch seligen Philipp Neri gerichtet ist)<sup>47</sup> – während sie schon im Begriff stand, sich unter dem Einfluß weltlicher Musik entscheidend zu verändern. Noch betrachtete die Kongregation die Auseinandersetzung damit quasi als innere Angelegenheit, indem sie sich per Dekret gegen das Neue zu stemmen versuchte. Die Tatsache, daß in diesem Augenblick mit Ubertis Schrift die Kontroverse von einer gebildeten Öffentlichkeit aufgegriffen wird, ja die Oratorienmusik überhaupt erstmals literarisch reflektiert wird, belegt nicht nur ein breiteres Interesse an dieser Musik in Rom um 1630, sondern bedeutet auch einen für die Entwicklung der Gattungsgeschichte wichtigen Schritt. Denn von da an ist die Musik in den Oratorien nicht mehr nur Andachtsmusik, sondern auch eine Kunst, die sich unter den Augen eines goutierenden Publikums entfaltet. Eine gattungsgeschichtliche Studie müßte daher zum einen nach den Ursachen, und zum anderen nach den Konsequenzen dieses Prozesses für die Kompositions- und Aufführungsgeschichte ebenso fragen, wie nach den Auswirkungen auf die Konzeption des Oratorienlibrettos.<sup>48</sup> Eine direkte Folge scheint die faktische Rücknahme der restriktiven Maßnahmen der Filippiner in Rom kurz nach 1630 gewesen zu sein.

Schließlich beruft sich Uberti in diesem Kapitel mehrmals auf eine ohne Titel zitierte Schrift von Turrecremata, den er einmal schlicht „*il Testo*“ nennt.<sup>49</sup> Es muß sich dabei um die kirchenrechtliche, vortridentinische Schrift handeln, deren Titel in einer von mehreren Auflagen lautet: *IOANNIS A TVRRE CREMATA/ ORDINIS PRAEDICATORVM/ SABINENSIS EPISCOPI/ AC S. R. E. PRAESBITERI CARDINALIS/ doctorisque eminentissimi, iuris pontificij ac sacrosanctae theologiae/ interpretis accuratissimi./ IN GRATIANI DECRETORVM PRIMAM/ DOCTISSIMI COMMENTARII./ Tomus Primus./.../ VENETIIS./ Apud Haeredem Hieronymi Scoti./ MDLXXVIII.*<sup>50</sup> Verfasser ist der spanische Theologe und spätere Kardinal Juan de Torquemada (1388–1468). Das umfangreiche Werk ist ein Kommentar zu der unter dem Titel *Decretum Gratiani* bekannten Sammlung des Kirchenrechts von Gratian (Ende 11. Jh. – vor 1160). Uberti hat den Kommentar von Turrecremata, genauer den Passus entsprechend den Seiten 605 bis 611 in der genannten Ausgabe, für sein Oratorienkapitel regelrecht ausgeschlachtet. Die zahlreichen Zitate, insbesondere der Kirchenväter, hat Uberti weitgehend in dieser Quelle gefunden.<sup>51</sup> Er hätte die gleichen Zitate ebensogut für sein

<sup>47</sup> Engl. Übersetzung bei Smither, *History*, S. 121–122.

<sup>48</sup> Eine entsprechende Studie des Verf. befindet sich in Vorbereitung.

<sup>49</sup> S. 115. Außer in diesem Kapitel zitiert Uberti ihn nur noch einmal im 4. Kapitel über die Kirchenmusik, S. 101.

<sup>50</sup> Diesem und dem 2. Band ist ein Index mit anders lautendem Titel vorangestellt: *REPERTORIUM/ IN OMNES/ COMMENTARIOS/ IOANNIS A TVRRE CREMATA/ SVPER DECRETVM./ POSTREMA HAC OMNIVM EDITIONE/ actum & expurgatum./ THEOLOGIAE AC IVRIS CANONICI/ studiosis aprime utile./ VENETIIS./ Apud Haeredem Hieronymi Scoti/ MDLXXVIII.*

Kapitel 4 über die Kirchenmusik heranziehen können, zumal sich Johannes de Turcremata, bzw. Gratian fast ausschließlich auf Kirchenmusik beziehen. Dies mit dem Fehlen einer eigenen Oratorientheorie zu erklären, liegt nahe: Ubertis Methode ist in bester humanistischer Tradition der Berufung auf Autoritäten verpflichtet; daher bleibt ihm nun einmal nichts anderes übrig, als mit oratorien-unspezifischen Belegen zu arbeiten. Daß er die Oratorienmusik von der Kirchenmusik her zu definieren versucht, mag im Zusammenhang mit der oben erwähnten Kontroverse zu erklären sein und muß nicht zwingend in der ‚Natur der Sache‘ liegen. Aber daß er sie an keiner Stelle anders, und das könnte ja auch heißen, von der Oper her, definiert, kann eben doch als Indiz für die Natur der Sache genommen werden, d. h. für eine damals im Kern noch von der Oper unabhängige Oratorienmusik. Freilich hätte schon das Bestätigen von Operneinflüssen eine kirchenmusikalisch begründete Oratorientheorie in Konflikt zur Lehrmeinung der Kirche gebracht, die besagte: „In Ecclesia theatrales cantus non sunt exercendi“.<sup>52</sup> An dieser Stelle sei auch auf die für den Musikhistoriker irritierende Tatsache hingewiesen, daß in Ubertis *Contrasto musico* ohne Angabe von Gründen die Oper nicht behandelt wird, als wäre sie nicht existent gewesen.

Nach diesem Versuch einer Oratorientheorie auf der Grundlage der christlichen Lehre geht Uberti in einem dritten Schritt zu einer Begründung der Oratorienmusik aus der antiken Musikauffassung über, die ihm offenbar in der Überlieferung durch Boethius' *Institutio musica* gut vertraut war. Wenn er diesen Versuch mit Hilfe der Boethianischen Klassifikation der Musik – „musica mundana“, „humana“ und „instrumentalis“ – unternimmt und die entsprechenden Ausführungen des Theoretikers hier in extenso zitiert, dann wohl sicher auch, um bewußt Gelehrsamkeit zur Schau zu tragen. Schon zuvor hatte Uberti die bekannte Musikdefinition des Boethius (die bekanntlich auf Ptolemaios zurückgeht) wiedergegeben, ohne daß dies der Argumentationsgang zwingend erfordert hätte: „Musica est facultas differentias acutorum et gravium sonorum sensu ac ratione perpendens“<sup>53</sup> („Musik ist die Fähigkeit der Unterscheidung zwischen hohen und tiefen Klängen, welche mit Sinn und Verstand abwägt“). In der Definition des Boethius kommt das Zusammenwirken von Sinneswahrnehmung und Vernunftkenntnis zum Ausdruck.<sup>54</sup> Das, was Uberti aus dieser Definition im Folgesatz ableitet, hat durchsichtige Gründe. Die Interpretation hat etwas Gewalttames:

„So daß also das Gebet vollkommen ist, wenn der Andächtige seine Niedrigkeit und Gottes Erhabenheit, die Schwere der Schuld und die Höhe des Verdienstes betrachten wird. Die Harmonie, die den hohen und tiefen Stimmen entspringt, ist hinreichend, um die Seele aus jeder Verwirrung zu erheben.“<sup>55</sup>

Die „musica mundana“, von Boethius als die Harmonie im Weltall oder Sphärenharmonie verstanden, dürfe man nach Uberti

<sup>51</sup> Auf Seite 121 gibt er fälschlich Johannes de Turcremata als Urheber der Begründung für den Einsatz der Stimme beim Gebet an. Nur der vierte Grund stammt von diesem, der restliche Text stammt von Thomas von Aquin, *Summa theologiae* 2, Begründung 83 Satz 12; vgl. Thomas von Aquin, *Summe der Theologie*, hrsg. von Joseph Berhart, Stuttgart 1985, Bd. 3, S. 383–384.

<sup>52</sup> Uberti, S. 101.

<sup>53</sup> Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione musica libri quinque*, hrsg. von Godofredus Friedlein, Leipzig 1867 (Nachdruck Frankfurt a.M. 1966), V/1; Uberti, S. 119.

<sup>54</sup> Heinrich Hüsch, Artikel „Musiké – musica – Musik“, in: *MGG* 6, Kassel 1997, Sp. 1197.

<sup>55</sup> „all' hora sì, che sarà perfetta l' oratione, quando il diuoto considererà la bassezza sua, e la sublimità di Dio, la grauezza della colpa, l'acutezza del merito. l'armonia, che nasce dalle voci acuti, e graui è bastante à solleuare l'animo da ogni confusione [...]“ (Uberti, S. 119)

„vom Oratorium nicht ausschließen, umso mehr, als sich die Geistlichen mit ihr befassen, sowie die Gläubigen, während sie Gott um reiche Ernte, um das Heil der Völker und um den Frieden zwischen christlichen Fürsten bitten. Diese Dinge entspringen gleichsam aus zweiten Ursachen, aus dem geregelten Lauf der Sphären, aus gutem Zusammenstimmen der vier Elemente und aus der lieblichen Fügung der Zeitmaße.“<sup>56</sup>

Auch die „*musica humana*“, Sinnbild für die Harmonie im Menschen, die Harmonie zwischen Leib und Seele, erklärt Uberti an Beispielen, die der Rechtfertigung der Musik im Oratorium als weiteres Argument dienen:

„Und diese Musik muß im Oratorium notwendigerweise vorkommen; denn wenn der Andächtige für sein eigenes oder das Wohl eines anderen betet, dann betrifft es zweifelsohne die Harmonie des Körpers, die Verbindung der Elemente. Wenn er von Gott die Gnade gut zu leben erbittet, sucht er notwendigerweise die Lebendigkeit, die Kraft der Teile der Seele, und zwar der vegetativen, empfindsamen und rationalen. Und wenn er für sein Heil betet, muß er den festen Vorsatz haben, das Gefühl mit dem Verstand in Einklang zu bringen.“<sup>57</sup>

„*Musica instrumentalis*“ ist im Boethianischen Verständnis die klingende Musik, sei es vokal oder instrumental. Uberti ordnet die beiden Formen den Begriffen *melodia* und *sinfonia* zu (S. 129). *Musica instrumentalis* versteht er zunächst als die real erklingende Instrumentalmusik in ihren verschiedenen Ausprägungen, und er befindet kurzerhand: „Diese Musik macht man nützlicher Weise in den Oratorien, und sie erzeugt gute Wirkung“.<sup>58</sup> Die Aussage klingt nicht wie ein Postulat, sondern eher wie die Beschreibung einer Uberti vertrauten Musikpraxis. Zur Veranschaulichung der Wirkung des Gesangs als Teil der *musica instrumentalis* referiert Uberti zwei von Boethius aus antiken Schriften referierte Anekdoten, welche die ethische Wirkung bestimmter modi (z. B. des Phrygischen) belegen sollen. Die Schlußfolgerung des Juristen Uberti gerät, wie könnte es auch anders sein, wieder zu einem Plädoyer für die Oratorienmusik:

„Deswegen können wir wahrscheinlich folgern, daß sich der mit Leidenschaft erfüllte Geist an *Melodia* und *Sinfonia* [Vokal- und Instrumentalmusik], die man im Oratorium macht, um so mehr entzündet. Die geschwächte Seele richtet sich wieder auf. Der durch übermäßige Begierde trunkene Geist bringt sich wieder in Ordnung. Und die vor Jähzorn wütende Brust besänftigt sich.“<sup>59</sup>

\*

Ubertis Ausführungen zum Oratorium machen deutlich, welche Schwierigkeiten um 1630 mit dem Versuch verbunden waren, eine Theorie der Oratorienmusik zu entwickeln. Sie sind ein Indiz dafür, daß das Verständnis von Oratorienmusik, auf welchem Anerios *Teatro armonico* beruhte, unter dem Einfluß einer erstarkenden Instrumentalmusik, einer prunkvollen Kirchenmusik, der Monodie, der Tragödie und der Oper, spätestens um 1630 nicht mehr uneingeschränkte Gültigkeit beanspruchen konnte. Bei aller Unprofessionalität ist dieser Oratorientraktat für die Musikforschung schon

<sup>56</sup> „Questa musica mondana non si può escludere dall' Oratorio, anzi che in essa si occupano i Religiosi, i diuoti mentre pregano Dio per l'abondanza de i frutti, per la salute degli populi, per la pace trà Prencipi Christiani. quali cose nascono come da seconde cause, dall'ordinato mouimento de i Cieli, dalla buona consonanza de' quattro elementi, dalla soaue constitutione de i tempi.“ (Uberti, S. 124).

<sup>57</sup> „e questa musica deue necessariamente interuenire nell' Oratorio, perchè se il diuoto prega ò per la sua, ò per la sanità altrui, riguarda senza dubio l'armonia del corpo, la congiontione degli elementi. Se dimanda gratia à Dio di viuere bene, necessariamente ricerca la viuacità, la forza delle parti dell'anima, cioè, vegetatiua, sensitua, e rationale. e se supplica per la sua salute, deue hauere fermo proposito di accordare il senso con la ragione.“ (Uberti, *Contrasto*, S. 127)

<sup>58</sup> Ebda.

<sup>59</sup> „Per tanto probabilmente possiamo conchiudere, che alla melodia, e sinfonia, che si fa nell' Oratorio, lo spirito inseruorano maggiormente si accende. l'animo indebolito si recrea. la mente ebra per souerchia cupidigia, si riduce à sesto. & il petto infuriato per l'irascibile si placa.“ (Uberti, S. 129).

dadurch von Bedeutung, daß er als bislang einzige Schrift die Oratorienmusik am Vorabend der Gattungskonstitution, und zwar an einem Brennpunkt des Geschehens, reflektiert. Indem Uberti nicht nur beschreibt, sondern auch aktuelle Fragestellungen kritisch erörtert, ist sein Traktat auch selbst Teil eines Entwicklungsprozesses der Oratorienmusik, aus dem wenig später als etwas Neues die Gattung des Oratoriums hervorgehen sollte.

## Zur Form und Ästhetik in Wolfgang Rihms drittem Streichquartett „Im Innersten“ (1976)

von Joachim Brügge, Salzburg

### I

Wie kaum ein anderer zeitgenössischer Komponist hat sich Wolfgang Rihm von „dingfest machenden Bestimmungen [und] Identifizierungen seiner Person und seines Werkes“ kritisch distanziert.<sup>1</sup> Eine abwehrende Haltung, die schon aus der schiefen Beurteilung seines frühen Œuvres bedingt erscheint: mit dem fragwürdigen Etikett einer „Neuen Einfachheit“ versehen geriet Rihm gar zu dem deutschsprachigen Repräsentanten musikalischer Postmoderne schlechthin – eine Platitüde, gegen die sich der Musikschriftsteller Rihm, als einer der „glänzendsten, virtuosesten Essayisten deutscher Sprache“<sup>2</sup>, stets brillant zu wehren verstand. In diesen zumeist von einem apotheotischen Duktus getragenen, dabei rhetorisch gespickten Texten zeigt sich Rihms kompositorisches Selbstverständnis als das eines unentwegten „Musik-Finders“ – als schöpferisches Individuum, hingegeben an einen spontanen Komponierakt schonungslos „atavistischer Triebkräfte“.<sup>3</sup> Zwei bezeichnende Textstellen mögen hier als *pars pro toto* belegen, wie von einer solchen Position aus Rihm auf mögliche Vereinnahmungen seiner Musik durch werkanalytische Betrachtungen eher mißtrauisch reagiert:

„Die Frische einer künstlerischen Aussage ist immer ihr größtes Lebenspotential. Jede freiwillige Einordnung und Klassifizierung löst das künstlerische Ich eine Spur mehr auf. Dies scheint mir übrigens auch der Sinn von Klassifizierung zu sein: das Selbstverständnis zu untergraben, das Selbst auszulöschen. Wenn ich etwas hasse, klassifiziere ich es. Es wird schon ersticken in diesem Korsett. Klassifizierung als Racheakt, aber auch Ausdruck tiefer Tragik: der Unfähigkeit zur Freiheit, zur künstlerischen Freiheit sowieso. [...] Als Ideal steht hinter der Klassifizierung die totale Beherrschung. Dem muß Kunst entgegenstehen. Sie kann es nur durch sich selbst, nicht indem sie es meint, etwa durch beigefügte Texte etc. Ich glaube, daß Musik eine tief anarchische Kunst ist. Aber auch

<sup>1</sup> So Hans-Klaus Jungheinrich, „Wolfgang Rihm. Biographische Notiz“, in: *Arditti quartett, edition 11: Wolfgang Rihm. Streichquartette III, VIII, V*, Wien 1990, S. 11.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Wolfgang Rihm, „Die Klassifizierung der ‚Neuen Einfachheit‘ aus der Sicht des Komponisten“, in: *Zur ‚Neuen Einfachheit‘ in der Musik (= Studien zur Wertungsforschung 14)*, Wien 1981, S. 81.