

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Hermann Fincks *Practica Musica* als Quelle zur musikalischen Dynamik

von Bernhard Meier, Tübingen

Hermann Fincks *Practica Musica*, gedruckt 1556 zu Wittenberg bei Georg Rhaus Erben, zeichnet sich in mehrfacher Hinsicht vor den im Deutschland des 16. Jahrhunderts üblichen Schultraktaten über Musik aus. Nicht nur, daß den Tonarten, speziell im Hinblick auf ihren Gebrauch in mehrstimmiger Musik, ein ganzes Buch – das vierte des Werkes – gewidmet ist; auch der Ausführung von Vokalmusik – der „*Kunst des eleganten und wohlklingenden Singens*“ – wird ungewöhnlich große Beachtung geschenkt: Regeln und Beispiele dieser Kunst bilden, wie bekannt, den Inhalt des fünften Buches von Fincks Traktat.

Für das Thema „Dynamik“ von Belang sind im besonderen zwei Stellen dieses Buches: die erste, weil sie seit mehr als hundert Jahren – wie sich zeigen wird, zu Unrecht – im Zusammenhang dieses Themas zitiert zu werden pflegt; die zweite, weil das Mißverständnis der genannten ersten Stelle es bisher verwehrt hat, ihren wirklichen Gehalt zum Thema „Dynamik“ sachgemäß zu erkennen.

Zitieren wir zunächst die erstgenannte Stelle (im Folgenden bezeichnet: Stelle A); sie findet sich auf fol. Ss III<sup>r</sup> (2. Abschnitt) und lautet:

„*Altera cura sit inter canendum, ratio et via exordiendi, ut initium à fine in sono non discrepet, vox non minus sit depressa nec sublata, sed quodammodo Organi instar recte instructi, integra et constans harmonia duret. Magna nimirum deformitas est, voce modo intensa, modo remissa uti, praesertim si unus pluresve in Arsi et Thesi peccent, perperam canitur, confusio tetra sequitur, tantum abest, ut suavis Symphonia futura sit*“.

Der Sinn dieser Stelle ist seit August Wilhelm Ambros immer wieder so verstanden worden, als verlange Finck, daß der Vortrag eines Vokalwerkes vom Anfang bis zum Ende in ein und derselben Tonstärke „gleichmäßig wie eine Orgel“ vor sich gehen solle<sup>1</sup>.

Wenig Beachtung fand hingegen bis in neuere Zeit die zweite, nur wenig später (fol. Ss III<sup>v</sup>, 2. Abschnitt) folgende Aussage Fincks (im Folgenden bezeichnet: Stelle B):

„*Meminisse et illud proderit, si in initio cantus, elegans fuga occurrerit, hanc voce clariore et explanata magis proferendam quàm alioqui usu receptum est, et sequentes voces, si ab eadem fuga quam prior cecinit ordiantur, simili modo enuntiandas esse: Hoc in omnibus vocibus, cum novae fugae occurrunt, observandum est, ut possit audiri cohaerentia et omnium fugarum systema*“.

---

1 A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, 1/III, Breslau 1868, S. 138 f.; R. Schlecht, *Hermann Finck über die Kunst des Singens* (Übersetzung von Buch V der *Practica Musica*), *MfM* 11, 1879, S. 137; W. Gerstenberg, Artikel *Dynamik*, in: *MGG* III, Sp. 1027; P. Matzdorf, *Die „Practica Musica“ Hermann Fincks*, Diss. Frankfurt a. M. 1957, S. 189 f.; F. E. Kirby, *Hermann Finck on Methods of Performance*, in: *ML* 42, 1961, S. 213. – Es bildet jedoch eines der schönsten Zeugnisse für Ambros' künstlerisches Empfinden, daß er aus seiner obenerwähnten Deutung der Aussage Fincks nicht ein generelles Postulat für die Ausführung alter Musik herleitet (a. a. O., Schluß des zitierten Abschnittes).

Was für diese Stelle an Erklärungen bisher gegeben worden ist, erscheint nur wenig überzeugend, getragen offenbar von dem Bestreben, den im Wortlaut dieser Stelle und in der überlieferten Deutung der Stelle A liegenden Widerspruch zu konkordieren<sup>2</sup>.

Es sei deshalb zunächst gefragt: Bedeutet Stelle A tatsächlich das, was man aus ihr bis jetzt herausgelesen hat?

Antwort hierauf geben möge eine Betrachtung der in Stelle A von Finck gebrauchten musiktheoretischen Terminologie. Als „Schlüsselworte“ erkennen wir hier drei Paare von Begriffen jeweils gegensätzlicher Art, nämlich

- 1) „*vox depressa* – (*vox*) *sublata*“;
- 2) „*vox intensa* – (*vox*) *remissa*“;
- 3) „*Arsis* – *Thesis*“.

Die Deutung des ersten Begriffspaares im Sinne von „tief“ und „hoch“ – bzw., im Zusammenhang des Textes, „allzu tief“ und „allzu hoch“<sup>3</sup> – unterliegt keinem Zweifel<sup>4</sup>. Der Satz „*Altera cura . . . harmonia duret*“ bedeutet also, daß der Chor beim Vortrag eines Werkes im Ton weder steigen noch fallen, sondern, gleich einer gut gestimmten Orgel, seine Intonation bewahren solle<sup>5</sup>.

Dürfen wir aber das nun folgende Begriffspaar „*intensus*“ und „*remissus*“ auf Dynamisches – „Intensität“ = Stärke eines Tones, „Nachlassen“ = Leiserwerden – beziehen? Schon Fincks eigener Sprachgebrauch könnte uns an dieser Deutung zweifeln lassen; denn bereits kurz nach der von uns zitierten Stelle A, noch auf derselben Seite, verwendet Finck das Verbum „*intendere*“ eindeutig im Sinne von „aufsteigen“<sup>6</sup>. Überdies aber stehen die Begriffe „*intensus*“ und „*remissus*“ in einer um 1550 schon jahrhundertealten musikterminologischen Tradition. Als „*intensio*“ und „*remissio*“ der acht Modi bezeichnet etwa schon Johannes Affligemensis – der nach Guido meistgelesene Choraltheoretiker des Mittelalters – die Möglichkeiten der einzelnen Modi, ihre Anfangstöne oberhalb bzw. unterhalb der Finalis zu besitzen. Auch erscheinen „*intensio*“ und „*remissio*“ bisweilen als Synonyma von „*ascensus*“ und „*descensus*“. Vor allem aber sind die Adjektive „*intensus*“ und „*remissus*“ – Angaben wie „*Fuga in diapente . . . intensum*“ oder „. . . *in diatessaron remissum*“ (Willaert, GA V, 253 bzw. 223) zeigen es – dem 16. Jahrhundert geläufig als Begriffe, die die Aufwärts- oder Abwärtsrichtung von Intervallen bezeichnen. Die musiktheoretisch-terminologische Bedeutung von „*remissus*“ kann, als etwas damals allgemein Bekanntes, dem Musiker des 16. Jahrhunderts sogar die Möglichkeit vermitteln, den Begriff „Nachlaß (remissio) der Sünden“ durch „*remissio*“ = Melodieabstieg bzw. Übergang zu tieferer Tonlage in Musik zu „übersetzen“<sup>7</sup>. Im Lichte dieser Tradition besehen, führt also auch Fincks Satz, es sei eine „*grobe Verunstaltung*“, „*voce modo intensa, modo remissa uti*“, nur das in Stelle A bereits zuvor Gesagte weiter aus: das Schwanken des Chores in der Intonation – bald höher, bald tiefer – sei zu vermeiden.

2 Siehe unten, Anmerkung 12.

3 Die von Kirby, S. 213 vorgeschlagene Konjektur „*nimis*“ (statt „*minus*“) erscheint durchaus annehmbar.

4 Nur Kirby, S. 213 zitiert schon diesen ersten Satz der Stelle A als (vermeintlichen) Beleg dafür, „*that a constant dynamic level should be maintained throughout a composition*“.

5 So schon Matzdorf, S. 190.

6 Finck, fol. Ss III<sup>r</sup>, Zeile 4 v. u.: „*quaelibet vox quo magis i n t e n d i t u r, eo submissior et dulcior sonus usurpetur: quo magis d e s c e n d i t, eo sonus sit plenior . . .*“ (Hervorhebung nicht original). – Matzdorf, S. 191 übersetzt hier korrekt, ohne sich aber des Widerspruchs dieser Übersetzung mit seiner Interpretation der Stelle A bewußt zu werden.

7 Belege für alles hier Aufgeführte bei B. Meier, *Wortausdeutung und Tonalität bei Orlando di Lasso*, KmJb 47, 1963, S. 86, Anm. 73 und 74. Hinzuzufügen für „*intensio* – *remissio* = *ascensus* – *descensus*“: Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, ed. S. M. Cserba, Regensburg 1935, S. 157.

Auf Bewegung im Tonraum zielt endlich auch Fincks drittes Begriffspaar „*Arsis-Thesis*“. Gewiß bezeichnen diese Begriffe oft den Auf- und Niederschlag der Hand im „*tactus*“. Es wäre aber verfehlt, allein von dieser uns heute noch geläufigen Verwendung der Begriffe ausgehend die Aussage Fincks, es entstehe „*häßliche Verwirrung*“, „*si unus pluresve in Arsi et Thesi peccent*“, als Mahnung an die Sänger aufzufassen, im „Takt“ zu bleiben<sup>8</sup>. Zu beachten ist vielmehr, daß in der musiktheoretischen Tradition des späten Mittelalters und 16. Jahrhunderts die Begriffe „*Arsis*“ und „*Thesis*“ auch in ganz anderem Sinne, nämlich als Synonyma von „*ascensus*“ und „*descensus*“ eingeführt erscheinen können. Verwiesen sei für diesen Sprachgebrauch etwa auf die Tonarten-Definition des Anonymus XI (CS III, 430 a-b), des Anonymus Bartha (p. 88)<sup>9</sup> und auf die entsprechende Stelle der beiden im 16. Jahrhundert viel benutzten Musiktraktate Nicolaus Wollicks (*Opus aureum musicae*, Köln 1501, pars II, cap. 7; *Enchiridion*, Paris 1512, lib. III, cap. 1). Im selben Sinne verwendet werden „*Arsis*“ und „*Thesis*“ endlich in einem Musiktraktat, der durch den Ort seines Erscheinens und durch die Offizin, in welcher er erschien, besonders eng mit Hermann Finck verbunden ist: in Georg Rhaus von 1517 bis 1553 nicht weniger als zwölfmal – zehnmal davon in Wittenberg bei dem Verfasser oder seinen Erben – aufgelegtem *Enchiridion utriusque musicae practicae*<sup>10</sup>. Die Tonart-Definition lautet hier, sinngemäß gleich wie auch in den älteren zuvor genannten Quellen:

„*Est itaque tonus certa regula, arsi in thesis in que cuiusvis cantus, penes principium, medium, et finem evidentius demonstrans*“ (Hervorhebung nicht original).

Prüfen wir nun, welche der Bedeutungen des Begriffspaares „*Arsis – Thesis*“ sich auf den Schluß der Stelle A bei Finck am sinnvollsten anwenden läßt, so zeigt sich: Verstehen wir die Begriffe „*Arsis*“ und „*Thesis*“ im Sinne von Auf- und Niederschlag der Hand, dann käme innerhalb eines Abschnittes, der bisher nur von richtiger Tongebung handelte, kurz vor dem Schluß und nicht einmal durch eine syntaktisch starke Zäsur (Punkt) vom Vorhergehenden getrennt, etwas vom bisherigen Inhalt des Abschnitts völlig Verschiedenes zur Sprache; und überdies eine Sache, von der Finck bereits früher ausführlich gesprochen hat. (Siehe den Abschnitt *De Tactu*, fol. F II<sup>v</sup> – F III<sup>r</sup>.) Verstehen wir „*Arsis*“ und „*Thesis*“ aber im Sinne von „*ascensus*“ und „*descensus*“, dann rundet sich der Sinn der ganzen Stelle A wie folgt:

- 1) Der Chor soll, gleich einer gut gestimmten Orgel, seine Intonation vom Anfang bis zum Ende eines Stückes bewahren.
- 2) Es ist nämlich eine „*grobe Verunstaltung*“ (sc. der vorgetragenen Komposition), wenn man (gemeint: wenn der Chor) bald höher, bald tiefer singt.
- 3) „*Häßliche Verwirrung*“ entsteht (zu ergänzen: im besonderen), wenn einer oder mehrere (sc. im Gegensatz zu den übrigen Sängern) „*in der Höhe oder Tiefe sich verfehlen*“, d. h. zu hoch oder zu tief singen.

Wir sehen also: von einer unterschiedslos durchzuhaltenden Tonstärke ist in Stelle A nirgends die Rede<sup>11</sup>. Diese Erkenntnis öffnet uns nun aber auch den Weg zum richtigen Verste-

8 So Matzdorf, S. 190: die Übersetzung „*in Arsi et Thesi = im Aufschlag oder Niederschlag*“ schon bei Schlecht, S. 137.

9 D. Bartha, *Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürst-primas Szalkai (1490)*, Budapest 1935.

10 Übersicht aller Auflagen bei M. Geck, Artikel *Rhau*, in: MGG 11, Sp. 373.

11 Ebenso wenig auch in der von R. Molitor, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform*, Bd. I, Leipzig 1901, S. 173, Anm. 1, bzw. S. 174 wiedergegebenen und übersetzten vierten Gesangsregel aus Christoph Praetorius' *Erotemata musices* (2 Wittenberg 1574). Daß mit „*vocis remissio*“ auch hier nur das Sinken des Tones, nicht (wie Molitor annimmt) ein Leiserwerden gemeint ist, geht überdies aus der speziellen Charakterisierung der Folgen eines solchen Fehlers im Choral einerseits, in der mehrstimmigen Musik andererseits hervor: Im einstimmigen Choral wäre eine „*vocis remissio*“ nur schlechthin „*absurd*“; in mehrstimmiger Musik aber „*entstellt und verdirbt*“ eine „*vocis remissio*“ den **Z u s a m m e n k l a n g**. (Molitors Übersetzung des Satzes

hen der als Stelle B eingangs zitierten Sätze Fincks. Gemeint ist mit der Forderung, die Imitationsmotive „*voce clariore et explanata magis*“ vorzubringen, hier nicht, daß die Motive bloß mit „*hellere[r] Färbung*“, aber in gleicher Tonstärke wie alles Übrige gesungen werden sollen<sup>12</sup>; zu verstehen ist Fincks Vorschrift vielmehr dahin, daß die Imitationsmotive – im herkömmlichen Sinne des Ausdrucks „*clara voce = mit lauter Stimme*“ – „*lauter und deutlicher*“ zu singen seien als die nicht-„*thematischen*“ Partien jeder Stimme<sup>13</sup>.

Hermann Fincks *Practica Musica* bildet also tatsächlich eine wichtige Quelle zur Frage der Dynamik in Musik der Renaissance. Doch besagt Fincks Zeugnis gerade das Gegenteil dessen, was bisher aus ihm herausgelesen worden ist: die Imitationsmotive sind dynamisch hervorzuheben, um dem Hörer die Struktur des Werkes einsichtig zu machen. Diese Vorschrift erweist sich als angemessen, ja als notwendig gerade bei jener Musik, auf welche, wie etwa die in Buch IV als Tonart-Beispiele genannten Kompositionen zeigen, Finck sich im besonderen bezieht; denn eine Musik, die, wie diejenige eines Gombert, Clemens non Papa, Crecquillon und anderer Meister der zwischen Josquin und Lasso herrschenden Generation, „*die Pausen vermeidet*“ und „*voll von Konsonanzen und Imitationen*“ ist<sup>14</sup>, solch eine Musik müßte bei unterschiedsloser Tonstärke „*thematischer*“ und bloß füllender Melodieabschnitte gar zu leicht als bloßes Klanggeschiebe wirken.

Zusammen mit anderen Aussagen, die zu betrachten hier nicht mehr der Ort ist, mahnt uns also auch Hermann Fincks Vorschrift, unsere gängige, durch das Notenbild hervorgerufene Meinung von der dynamischen Einheitlichkeit der vor 1600 entstandenen Musik zu revidieren und die einer solchen Meinung entsprechende Aufführungspraxis nicht als authentisch, sondern als in vielen Fällen mangelhaft, ja sinnwidrig zu bewerten.

---

„... *in mensurali* [sc. musica] *harmoniam prorsus deformat et corrumpit* [sc. vocis remissio]“ mit „*bei der Mensuralmusik aber würde es gemeint: das Nachlassen an Klangstärke dem Wohlklange schaden*“ trifft gerade n i c h t den speziellen Sachverhalt.)

12 Matzdorf, S. 192. Die weitere Ausführung Matzdorfs, es möge „*wohl in der Folge einer solchen Vortragsart liegen*“, „*daß dennoch ein Hervortreten der Stimme auch in der Tonstärke*“ hiermit verbunden sein könne, doch sei dies nicht das eigentlich Gemeinte: diese recht gewundene Argumentation zeigt deutlich den Konflikt, in welchen der Autor durch den Wortlaut der Stelle B einerseits, andererseits aber durch das Festhalten an der altüberlieferten Fehlinterpretation der Stelle A gerät. – Kirbys „*Kommentierung*“ der Stelle B (S. 214), eine umständliche Erklärung des Begriffes *Tactus* (von dem in Stelle B überhaupt nicht die Rede ist), kann nur als *Curiosum* zur Kenntnis genommen werden.

13 Den Ausdruck „*alta voce*“ gebraucht Finck wohl deshalb nicht, weil „*altus*“ hier auch im Sinne von „*hoch*“ mißverstanden werden könnte; ebenso wohl auch, weil er jeden Anschein, ein Singen „*aus vollem Halse*“ zu verlangen, meiden will.

14 So die Charakterisierung der Musik dieser Meister bei Finck, fol. A II<sup>r</sup>.