

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### *Eine Tabulaturquelle für Michael Praetorius*

VON FRIEDRICH BLUME, SCHLÜCHTERN

Vom Jahre 1927 an, in dem die Vorbereitungen zur Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius begannen (im folgenden GA genannt), bis zum Jahre 1959, das — nach zwanzigjähriger Pause — den Abschluß brachte, bin ich bemüht gewesen, aus aller Welt die Quellen zu den Kompositionen des Praetorius zu sammeln. Das Ergebnis dieser Bemühungen habe ich 1959 im Schlußbericht (Bd. XX) mitgeteilt: weder hatten sich unbekannte Werke angefundenes, noch waren (von ganz unbedeutenden Ausnahmen abgesehen) neue Quellen zu bekannten ans Licht getreten. Auch mein ursprünglicher Verdacht, die Orgeltabulaturen der Zeit möchten, wenn auch nicht unbekannte Kompositionen, so doch unidentifizierte Stücke von Praetorius enthalten, hatte sich nur in ein paar ziemlich unerheblichen Fällen als berechtigt erwiesen (s. Schlußbericht S. L).

Kaum zwei Jahre nach dem Abschluß dieser zweiunddreißigjährigen Bemühungen jedoch lernte ich in der Ausstellung, die im September 1961 von der New York Public Library aus Anlaß des Achten Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstaltet worden war, eine deutsche Orgeltabulatur kennen, die an zwei Stellen die ausdrückliche Titelangabe „*Sinfonia Michaelis Praetorij*“ enthält. Es handelt sich um eine, soweit ich sehen kann, bisher ganz unbekannt gebliebene und in der Literatur noch nicht berücksichtigte Tabulatur, MN (Music Reserve) T 131 der genannten Bibliothek, eine auch in anderer Hinsicht bemerkenswerte Handschrift. In der vorliegenden Miscelle soll nur der Sachverhalt, soweit er Michael Praetorius betrifft, dargelegt werden. Eine ausführliche Beschreibung der Handschrift behalte ich mir vor. Der Direktion der New York Public Library statue ich meinen Dank dafür ab, daß sie dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel einen Mikrofilm überlassen hat.

Die Anlage der Tabulatur macht einen ziemlich verworrenen Eindruck. Doch schälen sich Gruppen von Tänzen, von deutschen Liedern, von reinen Instrumentalstücken („*Sinfonie*“) ziemlich deutlich heraus. Es ist möglich, daß der Eindruck des Ungeordneten von nachträglichen Eintragungen herrührt; es scheint, daß eine oder zwei spätere Hände nachträglich einzelne Stücke auf freie Plätze zwischen älteren Notierungen eingetragen haben. Doch kann die gesamte Entstehungszeit der Tabulatur kaum über die Jahre 1628 bis 1635 hinausgehen, was bei anderer Gelegenheit zu erörtern sein wird.

Stößt man sich nicht an diesem „Durcheinander“, so lassen sich, wenn man von einem einzeln stehenden und als „*Sinfonia*“ bezeichneten Stückchen fol. 13 r absieht, vier Gruppen von Sinfonie unterscheiden:

I. Gruppe: vier Sinfonie 4—8v. fol. 15r—16r ohne Angabe eines Komponisten, jedoch z. T. mit Besetzungsangaben. Unter ihnen befindet sich eine „*Sinfonia in Edio*“ 8v. Eine von ihnen findet sich ein zweites Mal fol. 25v—26r notiert.

II. Gruppe: fol. 25v—28r stehen dreizehn Sinfonie 3—6v., zwei von ihnen mit Bezeichnungen „*pian.*“ und „*fort.*“. Die erste von ihnen trägt den ausgeschriebenen Namen Michael Praetorius; am Kopf ihrer fünf Stimmen ist die Besetzung angegeben: „*Cornetto*“, „*Violino*“, „*Corn. Fl. et Viol.*“, „*Viola*“ und „*Violonc.*“. Die achte unter diesen dreizehn Sinfonie, eine dreistimmige mit „*pian.*“ und „*fort.*“-Angaben, ist, wenn ich recht lese, mit den Initialen MP versehen. Den dreizehn ausdrücklich „*Sinfonie*“ genannten Stücken folgt als vierzehntes noch ein unbetitelt, das am Kopf nur die sonst in dieser Tabulatur nicht vorkommende Bezeichnung „NB 1“ trägt und das man wohl auch als „*Sinfonia*“ zählen kann; es ist fünfstimmig.

III. Gruppe: fol. 31v—32r und 34v—35r stehen insgesamt fünf Sinfonie, die ersten vier sechsstimmig, die letzte dreistimmig; alle sind vor jeder Stimme mit Besetzungsangaben versehen. Man darf sie als zusammengehörig ansehen, obwohl zwischen den drei ersten und den beiden letzten eine Liedergruppe steht.

IV. Gruppe: fol. 40v—42r und 42v—43r erscheint zunächst eine vierstimmige Sinfonia ohne Besetzungsangaben, aber mit dem ausgeschriebenen Namen Michael Praetorius, dann eine sechsstimmige mit der Autorbezeichnung „J. H. S.“ (die sonst in dieser Tabulatur nur noch bei Liedern vorkommt); eine drei- und eine vierstimmige Sinfonia tragen keinerlei Angaben. Dazu kommt endlich eine Reihe von acht ganz kurzen zweistimmigen Sinfonie „*ex Johannis Staden Motectis*“.

Es handelt sich also um insgesamt 34 ausdrücklich als „Sinfonia“ bezeichnete Stücke oder, wenn man das mit „NB 1“ bezeichnete hinzunimmt, um 35. Die eine dreistimmige fol. 15v bis 16r ist identisch mit einer auf fol. 25v—26r notierten; dagegen besteht eine weitere (die erste dreistimmige auf fol. 26v—27r) in Wirklichkeit aus zwei getrennten Sinfonie, und endlich eine dritte (die erste auf fol. 27v—28r) in Wirklichkeit aus vier getrennten Sinfonie, so daß man insgesamt auf 38 kommt. Endlich steht ein ganz unbetitelt vierstimmiges Stück auf fol. 13r hinter der dreistimmigen Sinfonia; will man auch dieses den Sinfonie zurechnen, so erhält man einen Gesamtbestand von 36 Stücken. Von diesen sind acht als Johann Staden, eines als J. H. Schein, zwei als M. Praetorius und eines (Irrtum vorbehalten) als MP signiert; insgesamt stehen somit zwölf Stücken mit Autorennamen, je nach dem, wie man rechnet, 25—27 anonyme gegenüber.

Die Überraschung, mit der die Tabulatur T 131 hinsichtlich Praetorius aufzuwarten hat, besteht nun darin, daß sich von diesen 25—27 anonymen Instrumentalstücken achtzehn als Sätze von Michael Praetorius nachweisen lassen. Nimmt man dazu die beiden mit dem vollen Namen und das eine mit MP gezeichnete Stück, so kommt man auf 21 Sätze. Mit insgesamt 21 intavolierten (wenn auch kurzen) Sätzen erweist sich somit die New Yorker Tabulatur als die mit Abstand inhaltsreichste Tabulaturquelle zu den Werken des Praetorius. Das besondere Interesse an T 131 als Quelle für Praetorius wird durch die Tatsache erhöht, daß intavolierte Instrumentalsätze von ihm bisher noch nirgendwo nachgewiesen worden sind.

Die Sätze selbst sind durchweg bekannt (sonst wären sie ja auch nicht identifizierbar gewesen). Sie stammen ausnahmslos aus *Polyhymnia Caduceatrix* (1619) = Bd. XVII GA. Die Quelle bestätigt, was ich im Schlußbericht zur GA, S. L bereits ausgesprochen habe: „daß die in Tabulatur überlieferten Werke ausschließlichi Bearbeitungen nach den Originaldrucken sind“. Von den nicht identifizierten restlichen 7—9 Anonyma Praetorius etwas zuzuweisen, besteht keine Veranlassung. Hervorzuheben ist aber ein Umstand, der das Repertoire dieser Tabulatur in sehr merkwürdiger Weise auszeichnet. Während nämlich in der Regel die Kompilatoren deutscher Orgel-Sammeltabulturen im 17. Jahrhundert aus ihren Vorlagen geschlossene Sätze übertragen haben, hat der Intavolator von T 131 zum Teil unselbständige instrumentale Abschnitte aus Vokalkonzerten herausgenommen, teils mitten aus dem Zusammenhang heraus, teils figurative Endkadenzen. Er hat in solchen Fällen die Gesangsstimmen ganz ignoriert, die für ihn überflüssigen Instrumentalstimmen weggelassen und nur das intavoliert, was er brauchen konnte. Ich weiß nicht, ob dieses Verfahren auch andern Orts nachgewiesen worden ist. Drei Beispiele: 1. In Nr. XXI der *Polyhymnia Caduceatrix*, einem Choralkonzert über „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“, konzertieren an einer Stelle (GA S. 194, T. 2, bis 196, T 1) über dem Bc. zwei Kornette, ein vierstimmiger Posaunenchor und zwei Diskantsänger; aus diesem Ensemble hat der Intavolator nur den Posaunenchor ausgezogen und diesen Abschnitt fol. 25v—26r als „*Sinfonia Trombone (i)*“ gebracht, obwohl es gar keine Sinfonia ist. 2. Dieselbe Stelle aus demselben Choralkonzert intavoliert der Schreiber an anderem Ort, diesmal den Posaunen-

chor mit den zwei Cornetten, aber wieder ohne die Vokalstimmen. 3. Aus dem Choralkonzert Nr. XVII, „Nun komm, der Heiden Heiland“, intavoliert der Schreiber die Einleitungssinfonia, daran anschließend die Schlußtakete des 1. Teils (GA S. 147, die beiden letzten Takete), wiederum ohne die Vokalstimmen, und in weiterem Anschluß hieran erscheinen — mitten aus dem Zusammenhang gerissen — ein paar Takete aus dem 2. Teil (GA S. 152, T. 3—6), und dann endlich die Schlußtakete dieses 2. Teils (GA S. 153, die drei letzten Takete), alles ohne Vokalstimmen. Dies ist in der Tat eine höchst eigenartige Praxis. Eine Erklärung dafür soll hier nicht versucht werden. Es dürfte aber einleuchten, daß dieses Verfahren des Intavolators die Identifizierung außerordentlich erschwert. Sollte sich also unter den in der vorliegenden Miscelle nicht identifizierten neun anonymen „Sinfonie“ (21 Praetorius + 1 Schein + 8 Staden + 9 restliche Anonyma = 39) doch noch der eine oder andere Satz als aus Praetorius entnommen erweisen, so möge man mir nicht mangelnde Sorgfalt zur Last legen: es ist unter diesen Umständen mitunter Glückssache, ob man die intavolierte Stelle in der Partitur findet, zumal obendrein die Tabulatur streckenweise sehr schwer zu entziffern ist.

Aus Polyhymnia Caduceatrix (GA XVII) konnte ich folgende Sätze, bzw. Abschnitte in T 131 ermitteln:

- |  |   |
|--|---|
| Nr. XI, „Gelobet und gepreiset“, Einleitungssinfonia GA S. 50—51   | fol. 40v—41r „Sinfonia a4 Michaelis Praetorij“                    |
| Nr. XVII, „Nun komm, der Heiden Heiland“, Einleitungssinfonia GA S. 141; dazu die beiden Schlußtakete S. 147; ferner S. 152, T. 3—6; ferner S. 153, die drei letzten Takete (immer nur Instrumentalsatz) | fol. 25v—26r, 5. Sinfonia 4v.                                     |
| Nr. XXI, „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, Einleitungssinfonia GA 192—193   | fol. 25v—26r „Sinfonia Michaelis Praetorij a 5“                   |
| Posaunensatz aus v. 1, GA S. 194, T. 2, bis 196, T. 1; 197, T. 2, bis 199, T. 1; 203, T. 3, bis 205, T. 3 (immer nur Instrumentalsatz)   | fol. 25v—26r, „Sinfonia Trombone (i)“ 4v.                         |
| aus v. 2 Cornetti- und Posaunensatz GA S. 209, T. 2, bis 210, Takt 2   | fol. 31v—32r, 1. Sinfonia 6v.                                     |
| aus v. 1 Cornetti- und Posaunensatz GA S. 194, T. 2, bis 195, T. 3 (hierbei sind die vier Unterstimmen identisch mit dem ersten Abschnitt der obengenannten <i>Sinfonia Trombone (i)</i> 25v—26r         | fol. 31v—32r, 2. Sinfonia 6v.                                     |
| Schluß von v. 1, GA S. 205, T. 1—3, Cornetti- und Posaunensatz   | fol. 31v—32r, 3. Sinfonia 6v.                                     |
| aus v. 3, GA S. 218, T. 1, bis 222, T. 1   | fol. 34v—35r, 1. Sinfonia 6v.                                     |
| Nr. XXIV, „Siehe, wie fein und lieblich“, Einleitungssinfonia GA S. 268  | fol. 15v—16r, Sinfonia 4v. Identisch mit 25v—26r, 4. Sinfonia 4v. |
| Nr. XXX, „Vater unser im Himmelreich“, Sinfonia zum 4. Teil, GA S. 466—467   | fol. 15v—16r, „Sinfonia in Echo“, 8v.                             |

- Nr. XXXVIII, *Missa gantz Teudscht*, 1. Sinfonia, GA S. 665, fol. 26v—27r, 3. Sinfonia 3v.  
und 2. Sinfonia, GA S. 666, zusammen
3. Sinfonia, GA S. 667 fol. 26v—27r, 4. Sinfonia 3v.
4. Sinfonia, GA S. 670 fol. 26v—27r, 5. Sinfonia 3v.
5. Sinfonia, GA S. 676 fol. 26v—27r, 6. Sinfonia 3v.
- Nr. XXXIX, „*Herr Christ, der einig Gotts Sohn*“ Einleitungs-Sinfonia, GA S. 708 fol. 26v—27r, 1. Sinfonia 5v.
- Nr. XL, „*Meine Seel erhebt den Herren*“, Einleitungs-Sinfonia, GA S. 721 fol. 26v—27r, 7. Sinfonia 6v.
- Sinfonia vor „*Er übet Gewalt*“, GA S. 731; Sinfonia fol. 27v—28r, 1. Sinfonia 6v.  
vor „*Und seine Barmherzigkeit*“, GA S. 730, T. 1—4;  
Sinfonia vor „*Die Hungrigen*“, GA S. 737 unten; Sin-  
fonia vor „*Er gedenket*“, GA S. 743—744, T. 3.

Der unbekannte Intavolator hat also die *Polyhymnia Caduceatrix* fleißig benutzt; daß dieses Werk offenbar weit verbreitet gewesen ist und sich bei den Tabulaturschreibern großer Beliebtheit erfreut hat, geht aus meinem Schlußbericht zur GA, S. L, bereits hervor. Auch der Kompilator von T 131 ist über dieses Werk nicht hinausgegangen. Von den insgesamt zehn Sätzen mit geistlichen Textanfängen, die in der Tabulatur enthalten sind, stammt keiner von Praetorius. Die zahlreichen weltlichen Lieder, meist anonym, lassen sich zu einem großen Teil bekannten Verfassern und Druckwerken zuschreiben. Woher die große Menge der weit über einhundert Tänze stammt, wird schwierig zu ermitteln sein; da sie mit Ausnahme von ein paar ganz wenigen dreistimmigen durchweg zweistimmig sind, können sie nicht der *Terpsichore* des Praetorius entnommen sein.

Als Praetoriusquelle erweist somit T 131 nur erneut, was schon bekannt war: in keiner Orgeltabulatur begegnet eine Komposition, die nicht auch in den bekannten Individualdrucken enthalten wäre. Einen Weg zur Textkritik eröffnet sie nicht, denn sie ist (wie die meisten Orgeltabulturen) fehlerhaft geschrieben und offenbar aus dem Originaldruck intavoliert. Das Interesse an ihr liegt darin, daß sie die bisher einzige Orgeltabulatur ist, die reine Instrumentalstücke von Praetorius verarbeitet, und daß dies in einem Umfang und in einer Weise geschieht, die bisher keine Parallele haben.

## Georg Muffats Ausbildungsjahre bei den Jesuiten

VON ADOLF LAYER, DILLINGEN/DONAU

Die Frage nach Herkunft und Heimatort von Georg Muffat blieb lange ungeklärt. Irrtümlicherweise wurde immer wieder Schlettstadt als Geburtsort angegeben und vermutet, das Geburtsjahr liege vor 1650. Heute wissen wir, daß Muffat einer jener zahlreichen Savoyarden war, die im Laufe des 17. Jahrhunderts, insbesondere nach dem Dreißigjährigen Krieg, einen wesentlichen Anteil am wirtschaftlichen und kulturellen Wiederaufbau Süddeutschlands hatten. Nach der Feststellung von A. Goehlinger wurde Georg Muffat als Sohn von

Andreas Muffat und Margarita Orsy zu Mègeve im französischen Savoyen geboren und dort am 1. Juni 1653 getauft<sup>1</sup>.

Muffat ist schon als Knabe ins Elsaß gekommen. Nach seinem eigenen Zeugnis im *Florilegium I* (Augsburg 1695) hat er sechs Jahre in Paris studiert. Mit Vogeleis und Goehlinger setzt H. Federhofer diese Lehrzeit in die Jahre 1663—1669<sup>2</sup>. Im September 1669 finden wir Georg Muffat als Schüler des Jesuitengymnasiums zu Schlettstadt in einem Verzeichnis der Mitwirkenden bei der Aufführung des Schuldramas *Maternus ex mortuo redivivus, Apostolus Alsatiae, post alterem mortem coelo insertus* . . . *Maternus, Ein Apostel des Elsaß / Zum zweyten mal verschiedn / Endlich zum Himmel beruffen* unter den „*Comites Alsatiae Argentorat. Colmariensis*“<sup>3</sup>. „*Georgius Muffat Megevensis Sabaudus Syntaxista*“ ist darin der Sechzehnjährige bezeichnet; es ist somit auch hier sein Geburtsort Mègeve bei St. Gervais-les-Bains genannt und außerdem die Klasse des Gymnasiums („*Syntaxis maior*“) angegeben, der er damals angehörte. Zwei Jahre später ist er Student der Rhetorik, der obersten Gymnasialklasse, am Jesuitengymnasium in Molsheim (Elsaß). Dort übernimmt er am 31. März 1671 in der Pfarrkirche das Organistenamt. Kriegswirren sollen Muffat 1674 zur Flucht aus dem Elsaß veranlaßt haben. Er wandte sich jedoch in diesem Jahre nicht nach Wien und Prag, wie bisher angenommen wurde<sup>4</sup>, sondern setzte sein Studium an der Universität Ingolstadt fort, wo er sich am 27. November 1674 als Student der Rechte immatrikulierte<sup>5</sup>. Wie lange er in Ingolstadt blieb, ist bisher nicht festzustellen.

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Georg Muffat wie mancher andere bedeutende Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts seine geistige und künstlerische Ausbildung zumindest zu einem wesentlichen Teil den Jesuiten verdankt. In deren Obhut befand er sich in Schlettstadt, Molsheim und Ingolstadt nachweislich wenigstens ein halbes Jahrzehnt, und zwar in entscheidenden Entwicklungsjahren vom 17. bis 21. Lebensjahr, vermutlich aber auch schon vorher. Wie einige Zeit später die Augsburger Jesuitenschüler Johann Ernst Eberlin und Leopold Mozart, so studierte auch Muffat zunächst an der Universität die Rechtswissenschaft und begann dann seine künstlerische Laufbahn am Salzburger Hof, wo er 1678 als Organist und Kammerdiener in den Hofstaat des Fürsterzbischofs Max Gandolf Graf von Künburg aufgenommen wurde<sup>6</sup>.

## Zur Musiksammlung Aloys Fuchs

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE / OBB.

Über die Persönlichkeit und das Werk des Wiener Musiksammlers Aloys Fuchs sind in den letzten Jahren mehrfach unrichtige Angaben publiziert worden<sup>1</sup>, obwohl bereits 1955 auf Grund der vom Verfasser seit 1949 vorbereiteten Monographie über die Musiksammlung

1 A. Goehlinger, *Georges Muffat*, in *Caecilia* 62, Straßburg 1954, 177 ff.; ders. *Georg Muffat*, in *Zeitschrift für Kirchenmusik* 74, Köln 1954, 194 ff. (zitiert nach MGG).

2 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 9, 916.

3 *Periode des Jesuitendramas in der Staatlichen Bibliothek Dillingen XVII*, 64.

4 MGG 9, 916 f.

5 G. Frh. von Pölnitz, *Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität Ingolstadt — Landshut — München*, Bd. 2, München 1939, Sp. 1024 verzeichnet „*Georgius Muffat, iuris utriusque studiosus*“.

6 Vgl. A. Layer, *Johann Ernst Eberlin* in *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben* Bd. 6, München 1958, 388—405 und E. F. Schmid, *Leopold Mozart*, ebd. Bd. 3, München 1954, 346—368.

1 F. W. Riedel, *Aloys Fuchs als Sammler Badischer Werke* in *Bach-Jahrbuch* 1960, Berlin 1961, S. 83—99; derselbe, *Eine unbekannte Quelle zu Johann Kaspar Kerlls Musik für Tasteninstrumente* in *Die Musikforschung* XIII, 1960, S. 310—314; H. Federhofer, *Mozartiana in Steiermark (Ergänzung)* in *Mozart-Jahrbuch* 1958, Salzburg 1959, S. 114 (Herr Prof. Federhofer hat inzwischen seine Ansicht, die in seinen Besitz gelangten Kopien seien von Fuchs geschrieben, aufgegeben, nachdem Herr Dr. Plath, Augsburg, diese Kopien als nicht von Fuchs, sondern von Kopistenhand herrührend festgestellt hat; briefl. Mitteilung an den Verf. vom 23. September 1961).

Fuchs der neueste Forschungsstand veröffentlicht worden war<sup>2</sup>. Daher sei an dieser Stelle, soweit es der zur Verfügung stehende Raum erlaubt, eine Zusammenfassung der quellenmäßig belegbaren Fakten gegeben. Besonders auffallend ist, daß in der jüngsten Literatur F. W. Riedel<sup>3</sup> die Kenntnis über Fuchs auf Grund des biographischen Forschungsstandes von 1840 bzw. 1848, nämlich nach den Lexika von Schilling bzw. Gaßner, kompiliert und damit auch Irrtümer übernimmt, während er für den monographischen Teil dem in der Fuchs-Literatur traditionellen Irrtum erliegt, die Sammlung Fuchs sei „weitgehend verstreut worden“, gleichzeitig aber erfreulich konkret nachweist, daß sie zum überwiegenden Teil in Berlin und Göttweig überliefert ist. In Anbetracht dieses Widerspruches und offensichtlichen Mißverständnisses der sehr komplizierten Quellenlage geben die folgenden Feststellungen eine auf über zehnjährige Forschungsarbeit zurückgehende Zusammenfassung der Sachlage.

Zur Biographie von Fuchs sind Neuforschungen des Verfassers zu berücksichtigen, die ein aktenmäßig belegbares Bild über das an äußeren Ereignissen keineswegs reiche Leben von Fuchs ergeben. Hier sei von den vielen kleineren Einzelheiten nur erwähnt, daß Fuchs im Gegensatz zu Riedels Mitteilungen nicht 1838, sondern 1836 als Bassist zur Hofkapelle kam (am 12. Januar wurde er zum Expektanten, am 3. November zum wirklichen Bassisten ernannt<sup>4</sup>; auffallend präzise und aktenkundig gibt Wurzbach dieses Jahr mit den Monaten an; Wurzbach hat als einer der wenigen Lexikographen auch die Legende von der „Zerstreung“ der Sammlung vermieden).

Fuchs war während seiner Sammeltätigkeit stets mit dem An- und Verkauf, mit Tausch und Schenkung von Musikalien beschäftigt, so daß der Besitzstand seiner Sammlung, wie aus den erhaltenen Katalogen ersichtlich ist, zahlenmäßig mehrfach schwankte. Auch die außerordentlich umfangreiche und weitgehend erhalten gebliebene Korrespondenz gibt darüber Rechenschaft. Neben Schenkungen, die er zu Lebzeiten z. B. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und anderen Institutionen machte, spielten auch materielle Sorgen bei der Abgabe von Stücken eine Rolle. Über derartige Verkäufe gibt das erhaltene Aktenmaterial (Briefe, Verkaufslisten usw.) zuverlässig Auskunft<sup>5</sup>. Als Beispiel seien Verkaufsverhandlungen mit Otto Kade in Dresden angeführt<sup>6</sup>. Aus den Unterlagen geht der Verkauf von „3 Parthien“ Musikalien an Kade hervor (die dritte Partie ist datiert vom 7. Mai 1850). Abgesehen von diesen finanziell begründeten Verkäufen, stand Fuchs mit zahlreichen Bibliotheken und Einzelpersonen in Verbindung, denen er Werke aus seiner Sammlung überließ<sup>7</sup>.

Sind also zu Lebzeiten des Sammlers ständige Bewegungen und mehrfache Besitzveränderungen des Bibliotheksgutes nachweisbar, so stand das Schicksal der Sammlung nach dem Tode ihres Besitzers unter einem verhältnismäßig günstigen Stern. Die Angaben mehrerer voneinander abhängiger Lexika, daß die Sammlung „völlig zerstreut“ worden sei, läßt sich nämlich widerlegen. Den Kernbestand der Sammlung, d. h. den größten Teil der Autographen, Manuskripte (darunter die zahlreichen Mozartabschriften), Briefe, Porträts sowie außerordentlich wichtige Ausarbeitungen aus der Feder von Fuchs (thematische Verzeichnisse, zahllose Varia) und mehrere Drucke erwarb der Berliner Sammler Friedrich August Grasnick († 1877), dessen Erbin Frau Professor Vatke das gesamte Material zusammen mit dem

<sup>2</sup> R. Schaal, Artikel *Fuchs, Alois* in MGG IV, 1955. Eine Monographie über die Musikhandschriften der Sammlung Fuchs hat der Verf. seit 1949 vorbereitet. Sie enthält einen Nachweis über den diesbezüglichen Bestand der Sammlung Fuchs mit Fundortangaben.

<sup>3</sup> F. W. Riedel in *Bach-Jahrbuch* 1960, Berlin 1961, S. 83 ff. Bedauerlicherweise sind Riedel auch in anderen Fällen zahlreiche schwerwiegende Irrtümer unterlaufen. Vgl. R. Schaal, *Quellen zu J. K. Kerll* in *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der österreichischen Akademie der Wissenschaften* 1962 (im Druck).

<sup>4</sup> Akten der Hofmusikkapelle Wien im Österreichischen Staatsarchiv, Abt. Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Der Archivleitung bin ich für Hinweise und Auskünfte zu großem Dank verpflichtet.

<sup>5</sup> Vor allem in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin, *Fuchs-Varia*.

<sup>6</sup> Ebenda, *Fuchs-Varia* 2 (5 Stücke).

<sup>7</sup> Nachweise ebenda.

übrigen Bibliotheksbesitz von Grasnick 1879 der Königlichen Bibliothek in Berlin überließ<sup>8</sup>. Ein kleinerer, aber nicht weniger wertvoller Teil der Sammlung mit Drucken und Manuskripten (darunter auch Autographe), mit von Fuchs verfaßten Musikerbiographien und Varia gelangte in das Stift Göttweig. Nachweisbar hat Fuchs schon zu Lebzeiten dem Stift, dem er freundschaftlich verbunden war, Werke aus seiner Sammlung zugeführt, während nach seinem Tode umfangreiche Bestände von der Witwe an das Stift verkauft wurden<sup>9</sup>. Die irreführende Bemerkung von Mendel-Reißmann über den Verbleib der Sammlung ist um so mehr verständlich, wenn man bedenkt, daß teilweise sehr wertvolle Einzelstücke in die Hände anderer Besitzer gelangten, jedoch auf Umwegen ihren Weg wieder in die Berliner Bibliothek oder in andere Sammlungen fanden, ganz abgesehen davon, daß über Wert und Umfang sowie über das Schicksal der Sammlung erst durch neueste Forschungen Licht verbreitet wurde. So hat der Verfasser auf Grund umfangreicher Untersuchungen an Hand der zahlreich erhaltenen Fuchs-Kataloge und durch Registrierung von mehreren tausend Besitzstücken der Sammlung Fuchs<sup>10</sup> bei vorsichtiger Berechnung festgestellt, daß in Berlin<sup>11</sup> und Göttweig etwa 85 Prozent des annähernd vollständig rekonstruierten Gesamtbestandes vorhanden sind. Lediglich etwa 10 Prozent des riesigen Bibliotheksbesitzes gelangten an andere als die genannten Sammlungen. Etwa 5 Prozent sind im Augenblick nicht nachweisbar. Man kann also demnach nicht behaupten, die Sammlung sei „völlig zerstreut“. Selbst für den Zustand der Sammlung kurz nach dem Tode von Fuchs ist diese Formulierung unzutreffend, da sich der Großteil des Materials im Besitz von Grasnick und in Göttweig befand. Unter den Besitzern Fuchsscher Autographen wird immer wieder S. Thalberg erwähnt, und es wird nach dem Anteil seiner Erwerbungen gefragt. Dieser Anteil ist gut überschaubar (im Gegensatz zur Ansicht Riedels, der meint, daß der Bestand Thalbergs noch nicht feststellbar sei), da ein *Katalog der autographischen Sammlung S. Thalberg* (Neapel 1872) existiert, in welchem sich die Stücke der ehemaligen Sammlung Fuchs identifizieren lassen. Einige Stücke der Thalberg-Sammlung ließ die Witwe des Pianisten 1872 in London versteigern<sup>12</sup>. Die übrige Sammlung wurde 1886 durch L. Liepmannssohn in Berlin angekauft und am 4. Dezember 1886 versteigert<sup>13</sup>.

Auch über den Besitzstand der Sammlung Fuchs gibt Riedel (a. a. O., S. 84/85) unrichtige Mitteilungen. 1850 umfaßte die Sammlung nicht etwa 1400 Notenautographe wie Riedel angibt, sondern 1400 Autoren, von denen laut Ausweis des Autographenkataloges zum Teil jeweils mehrere Werke eines Autors vorhanden waren. Der Gesamtbestand an Autographen belief sich daher nach Berechnungen des Verfassers auf mehr als 2000 (ganz präzise hat Fuchs die Zahl der Autoren im *Namensverzeichnis jener Komponisten, von welchen Autographe meiner Sammlung seit 1. Sept. 1850 zugewachsen sind*<sup>14</sup>, dem letzten Stand vor seinem Tod entsprechend mit 1428 angegeben). Mit dieser großen Zahl allein an Autographen, die übrigen Manuskripte und Drucke nicht mit einberechnet, verfügte Fuchs über ein Material, welches in Wert und Umfang den reichen Beständen der großen öffentlichen Bibliotheken in keiner Weise nachstand, in einzelnen Fällen sogar reicher war. So wird verständlich, wenn Hanslick über Fuchs schrieb<sup>15</sup>: „Da sein ganzes Dichten und

<sup>8</sup> *Verzeichnis der von Frau Professor Vatke . . . ebenda* (Kat. ms. 119). Eine Beschreibung dieses Verzeichnisses gibt Riedel (a. a. O., S. 87, Anm. 26), glaubt aber trotzdem (S. 83), daß die Sammlung Fuchs zerstreut sei.

<sup>9</sup> Im Stift Göttweig befindet sich außer Korrespondenz u. a. auch die Quittung der Antonia Fuchs vom 31. März 1854 über den Empfang von 70 fl. für zwei Musikalienkästen. Dem Hochwürdigsten Herrn Abt Wilhelm Zedinek danke ich für die Genehmigung zur Benutzung des Musikarchivs ergeben.

<sup>10</sup> Vgl. Anm. 2. Bei den Berechnungen wurden Manuskripte und Drucke berücksichtigt.

<sup>11</sup> Ausgelagerte Bestände der ehemaligen Preussischen Staatsbibliothek werden von der Westdeutschen Bibliothek in Marburg und von der Universitätsbibliothek in Tübingen verwaltet.

<sup>12</sup> Dieser äußerst seltene Katalog ist selbst in mehreren großen Bibliotheken nicht vorhanden.

<sup>13</sup> Versteigerungskatalog vom 3. und 4. Dezember 1886, S. 28—44, Nr. 234—428.

<sup>14</sup> Deutsche Staatsbibliothek (ad Kat. ms. 317).

<sup>15</sup> E. Hanslick, *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Aloys Fuchs* in *Deutsche Rundschau* 57, 1888, S. 65 ff.

*Trachten diesem Ziel zuströmte (der Autographenjagd), brachte er es bald dahin, daß seine Sammlung aus bescheidenen Anfängen zu blühendem Wachstum gedieh und großes Ansehen gewann bei den Musikhistorikern. Selten hat ein bedeutender Tonkünstler oder Musikschriftsteller Wien verlassen, ohne Fuchs' Autographensammlung zu besichtigen und vorkommenden Falls zu Rath zu ziehen. Jederzeit hat man den stets gefälligen, anspruchlosen Besitzer bereit gefunden, seinen wohlgeordneten Schatz vorzuzeigen und zu erklären. An der Hand dieser Sammlung war Fuchs allmählig ein tüchtiger Musikhistoriker geworden, und jede Auskunft, die er über die Echtheit einer Handschrift, über Leben und Schaffen irgend eines berühmten oder halbverschollenen Musikers gab, galt für verlässlich.“*

## Die Unesco-Schallplattenreihe A Musical Anthology of the Orient

VON MARIUS SCHNEIDER, KÖLN

Unter der Leitung von A. Daniélou gibt die UNESCO eine Reihe von Schallplatten heraus, von denen bis jetzt fünf, zwei aus Persien und je eine für Afghanistan, Laos und Kambodscha erschienen sind<sup>1</sup>. Unter dem Titel „Anthologie“ versteht man normalerweise eine charakteristische Auswahl von Stücken, durch die der Hörer eine Übersicht über die wichtigsten und besten Sätze eines Landes erhält. Wer dies erwartet wird des öfteren enttäuscht sein, denn die Auswahl scheint mehr ein Produkt des Zufalls als das eines wohlgedachten Arbeitsprogramms zu sein. Dies soll nicht heißen, daß diese Platten nicht z. T. ganz hervorragende Werke bringen, aber viele Stile erscheinen zu oft und andere fehlen vollkommen. Zweifellos sind die persischen Aufnahmen die besten. Das lyrische Gedicht des Arâqî ist eine der großartigsten Schöpfungen des Irans und wird von Zahibi mit ebensoviel Würde wie Stimmkultur vorgetragen. Auch der Lautensatz (Târ) und das Flötenstück sind hervorragend. Das Trommelsolo leidet ebenso wie Maleks Santurspiel unter einem Übermaß von Virtuosität. Die Epidemie des Schnellspielens, das den Konzertsaal in ein Sonodrom verwandelt, hat leider auch die Jugend des Orients ergriffen, was bei den Instrumenten dieses Kulturkreises ganz besonders schlimm ist, weil keine brauchbaren Dämpfungsrichtungen vorhanden sind.

Die afghanische Reihe ist bedeutend bunter, weil sie auch volkstümliche Musik enthält. Allerdings fehlt es hier auch nicht an mittelmäßigen Stücken und anderen Konzessionen. Am besten sind die kammermusikalischen Werke. Die Kambodschaplatte bringt Kompositionen im klassischen Stil, einen Karnai, Musik zum Geschenkfest und zu Begräbnissen. Die Geisteranrufung, die als „magische Volksmusik“ bezeichnet wird, hätte gut zugunsten eines anderen Stils um mehr als die Hälfte gekürzt werden können. Die Gamelanmusik enthält, allen Empfehlungen zum Trotz, keine gute Tradition. Sie ist in Kambodscha offenbar, genau wie in Indonesien, in den letzten Jahren völlig verschwunden.

Bedeutend besser sind die Orchesteraufnahmen und die Râmâyanamusik aus Laos. Auch unter der Mundorgelliteratur gibt es sehr gute Sätze, aber weder das „Volkslied aus dem Norden“ noch das Liebeslied gehören zur echten Volksmusik. Es ist schade, daß diese Schallplatten so wenig Volksmusik bringen und sich in dieser Beziehung nicht über den Rahmen der landläufigen Schallplattenproduktion erheben, da das Spezifische jedes Landes sich in der Volksmusik oft viel stärker ausdrückt als in der Kunstmusik.

<sup>1</sup> A Musical Anthology of the Orient. 1. Laos. 2. Kambodscha. 3. Afghanistan. 4. Iran, 1. Teil. 5. Iran, 2. Teil. Fünf 30-cm-Langspielplatten, Bärenreiter-Musicaphon BM 30 L 2001–2005.



Zu dem Kommentar sind leider einige sehr kritische Bemerkungen zu machen. Wenn man schon die Kosten nicht scheut, jeder Platte ein so stattliches Beiheft zu geben, so sollte man diesen großen Raum doch mehr mit erläuterndem Text als mit weißer Fläche bedecken. Auch hier hat man den Eindruck, daß ein großer Teil der Bemerkungen völlig zufällig sind. Überdies ist es ärgerlich, wenn der Kommentar — besonders für Laos und Afghanistan —, immer wieder mit ungeklärten Begriffen operiert und auf „ähnliche“, in anderen Ländern vorkommende „Typen“ verweist, ohne den betreffenden Satz auch in die Platte aufzunehmen oder wenigstens durch einen Quellennachweis zugänglich zu machen. Auf welcher Dokumentation mag wohl die Sicherheit beruhen, mit der man der früheren Phantasie über die angebliche arabische oder altägyptische Abstammung des spanischen *cante flamenco* nun mit einem nicht weniger märchenhaften neuen Geburtsschein aus dem Iran entgegentreift? Und wo kann man sich davon überzeugen, daß die afghanische Flötenweise „ihrem Geist, ihrem Stil und ihrer Tonart nach zur antiken griechischen Musik gehört, deren Spuren wir in ähnlicher Weise in den alten Flötenstücken Siziliens wiederbegegnen“? Daß es eine gemeinsame Kunsttradition zwischen Indien und dem Mittelmeer gibt, ist klar; aber ob die (nicht belegten) „alten“ Flötenstücke gerade in diese Kulturschicht gehören, wäre noch nachzuweisen. Ebenso muß nicht jede pentatonische Reihe chinesischen Ursprungs sein. Dagegen spricht ihre gesamte Verbreitung. Auch kann man die Instrumental-Polyphonie Südost-Asiens kaum in Beziehung zur europäischen bringen.

Bedauerlich ist, daß auch die Instrumente fast nie bei ihrem genauen Namen genannt werden. Jedoch können hier die wirklich ausgezeichneten Photos dem Leser etwas über die wenig präzise Terminologie hinweghelfen. Der *Târ*, die „iranische Laute“ ist eine flankenwirblige Spießlaute, die auch im Irak und in Syrien bekannt ist. Die „kleine iranische Laute“ ist durch vorderständige Wirbel gekennzeichnet und ist vom Balkan über Kaschmir bis nach Vorderindien verbreitet. Der *Tambur* ist eine Langhalslaute, der *Ritchak* eine Röhrengeige und die Oboe ist bei weitem nicht „eines der ältesten Instrumente der Welt“, auch wenn sie schon in Sumer auftreten sollte. Dem Übersetzer ist leider der Irrtum unterlaufen, Mundorgel und Maultrommel für das gleiche Instrument zu halten.

Da die Aufnahmen mit Unterstützung der einheimischen Behörden gemacht wurden, so ist es schwer zu begreifen, warum man nicht auch die Texte der Lieder im Original beigegeben hat. Die Tonleiterangaben erscheinen oft sehr problematisch und sind für den Laien, der nicht weiß, daß neben dem Hauptmodus auch Nebenmodi und außermodale Ornamente verwendet werden, geradezu verwirrend.

Diese harte Kritik ist gut gemeint und im Interesse der UNESCO-Reihe geschrieben. Sie soll den großen Wert der Sammlung nicht herabsetzen, und es ist zu wünschen, daß die Reihe Erfolg und Fortsetzung erlebt. Die Idee, die auf einen unserer hervorragendsten Gelehrten, Constantin Brailoiu, zurückgeht, ist gut und vermehrt den Kulturbesitz der Menschheit. Aber man sollte bei der Fortsetzung der Reihe die aufgezeigten Mängel berücksichtigen. Der heißgeliebte Satz, daß man sich mit dieser Publikation in erster Linie nur an ein Laienpublikum wendet, ist kein Argument gegen diese Kritik. Eine wirkliche Beachtung kann man sich auf die Dauer nur durch Qualität erringen. Überdies kann man die Dinge auf dem gleichen Raum ebensogut genau wie ungenau behandeln; und wenn man dem Hörer von interessanten Parallelen spricht, so sollte man sie ihm auch vorzeigen. Gehört die Parallele nicht zu dem Lande, dem die Platte entspricht, so muß sie wenigstens in der Sammlung des Landes erscheinen, in dem sie beheimatet ist. So müßte z. B. die Serie Afghanistan auf Grund des Kommentars ihre Gegenstücke in Aufnahmen aus Zentralasien, Sizilien, Schottland, Nordafrika und in indischer Volksmusik finden. Dies wäre dann ein wirklich konkretes, völkerverbindendes Werk.

## Zu den Schriften Edward E. Lowinskys\*

VON LUDWIG FINSCHER, KIEL

„Es sey, daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden: so hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streit gewonnen.“

G. E. Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet.*

### 1.

Das ungewöhnliche Unternehmen einer Sammelbesprechung der Schriften eines einzelnen Autors<sup>1</sup> rechtfertigt sich im vorliegenden Falle auch durch die Geschlossenheit eines Lebenswerkes, das seit mehr als zwanzig Jahren zentrale Themen der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts umkreist, wie durch die einheitlichen und durchdenkenswertesten geschichtsphilosophischen

\* Die Schriftleitung der „Musikforschung“ betrachtet die folgende Sammelrezension über die Schriften eines einzelnen Autors als einen Ausnahmefall. Die Arbeiten E. E. Lowinskys sind in deutschen musikwissenschaftlichen Zeitschriften bisher weder rezensiert noch sonst ausführlich diskutiert worden. Seinem Wunsch nach einer Sammelbesprechung in der „Musikforschung“ entsprechen wir um so lieber, als wir glauben, damit zu einem kleinen Teil ein Unrecht an einem Gelehrten gutzumachen, der vor dem nationalsozialistischen Terror aus Deutschland flüchten mußte.

<sup>1</sup> Zur Besprechung lagen vor:

[1] *Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der A-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts.* Sonderdruck aus: *Acta musicologica* VII, 1935, S. 6.

[2] *Das Anwerpener Motettenbuch Orlando di Lassos und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der niederländischen Zeitgenossen.* Den Haag: Martinus Nijhoff 1937 (zuvor in *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* XIV/3—4 und XV/1—2, 1935—1937), 100 S. und 2 Bl. Notenbeilage.

[3] *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet.* New York: Columbia University Press 1946. XIX; 191 S. und 12 Bl. Notenanhang.

[4] *Two Motets wrongly ascribed to Clemens non Papa.* Sonderdruck aus: *Revue belge de Musicologie* II, 1948, S. 21—30.

[5] *The Goddess Fortuna in Music. With a special study of Josquin's Fortuna dun gran tempo.* Sonderdruck aus: *The Musical Quarterly* XXIX, 1943, S. 45—77.

[6] *The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music.* Sonderdruck aus: *The Musical Quarterly* XXXI, 1945, S. 227—260.

[7] Besprechung von *Nicolaï Gomberti, Opera Omnia* I, ed. Joseph Schmidt-Görg (Corpus Mensurabilis Musicae 6). Sonderdruck aus: *The Musical Quarterly* XXXVIII, 1952, S. 630—640.

[8] *Music in the Culture of the Renaissance.* Sonderdruck aus: *Journal of the History of Ideas* XV, 1954, S. 509—553.

[9] *The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance.* Sonderdruck aus: *Papers of the American Musicological Society, Annual Meeting, 1941*, gedr. New York 1946, S. 57—84.

[10] *Music History and its Relation to the History of Ideas.* Sonderdruck aus: *The Music Journal*, Nov.-Dec. 1946, 7 Spalten, nicht paginiert.

[11] *Matthaeus Greiter's Fortuna: An Experiment in Chromaticism and in Musical Iconography.* Sonderdruck aus: *The Musical Quarterly* XLII, 1956, S. 500—519 und XLIII, 1957, S. 68—85.

[12] *Adrian Willaert's Chromatic „Duo“ re-examined.* Sonderdruck aus: *Tijdschrift voor Muziekwetenschap* XVIII, 1956, S. 1—36.

[13] *On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians.* Sonderdruck aus: *Journal of the American Musicological Society* I, 1948, S. 17—23.

[14] *A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript at the Biblioteca Vallicelliana in Rome.* Sonderdruck aus: *Journal of the American Musicological Society* III, 1950, S. 173—232.

[15] *English Organ Music of the Renaissance.* Sonderdruck aus: *The Musical Quarterly* XXXIX, 1953, S. 373—395 und 528—553.

[16] *On Mozart's Rhythm.* Sonderdruck aus: *The Musical Quarterly* XLII, 1956, S. 162—186.

[17] *Conflicting Views on Conflicting Signatures.* Sonderdruck aus: *Journal of the American Musicological Society* VII, 1954, S. 181—204.

[18] *Epilogue: The Music in „St. Jerome's Study“* (zu dem vorangegangenen Aufsatz von Helen I. Roberts, *St. Augustine in „St. Jerome's Study“: Carpaccio's Painting and its Legendary Source*). Sonderdruck aus: *The Art Bulletin* XLI, 1959, S. 298—301.

[19] *The Medici Codex. A Document of Music, Art and Politics in the Renaissance.* Sonderdruck aus: *Annales Musicologiques* V, 1957, S. 61—178.

Die Besprechung erfolgt im ganzen in der hier gegebenen Reihenfolge unter Zitierung der angegebenen Nummern. Sie war im wesentlichen bereits Ende 1958 abgeschlossen; später konnten nur noch kleinere Nachträge eingefügt werden. Lowinskys Ausgabe von Vicentinos *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* ist im vorigen Jahrgang der „Musikforschung“ von Walther Dürr besprochen worden. Die jüngste Buchveröffentlichung des Verfassers, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, wird ebenfalls gesondert besprochen.

sophischen und methodischen Ansätze, die jeder der einzelnen Arbeiten des Verfassers das Fundament geben. Trotz so übergreifender Gesichtspunkte können und wollen die folgenden Ausführungen indessen den Charakter der Rezension nicht abstreifen; die einzelnen Schriften werden daher gesondert behandelt, auch wenn sich so Überschneidungen, kleinere Wiederholungen und Rückverweise nicht ganz vermeiden lassen. Dabei kann die Fülle der Einzelergebnisse, die der Verfasser ausbreitete, um so deutlicher ins Gesichtsfeld des Lesers gerückt werden.

Die erste größere Arbeit des Verfassers [2]<sup>2</sup> ist zugleich der erste bedeutende Beitrag zur Kenntnis Lassos seit Sandbergers bahnbrechenden Untersuchungen. Die methodische Basis der Arbeit ist stilkritisch-vergleichend und eindeutig problemgeschichtlich, ohne daß dabei geistesgeschichtliche Beziehungen vernachlässigt würden; den unmittelbaren Ansatzpunkt der Untersuchung bilden gründliche Einzelanalysen des ersten Individualdruckes Lassoscher Motetten und eines umfangreichen Vergleichsmaterials aus dem niederländischen Motettenrepertoire der großen Antwerpener und Löwener Sammeldrucke. Nach einer Charakterisierung des Gombert-Stils (ein einziges, bestimmtes Ideal musikalischer Gestaltung im Gegensatz zur Experimentierfreude Josquins und seiner Zeit; einheitliche Melodik; gleichmäßig kontrastloser Fluß der Stimmen; lineare Konzeption; Unterordnung des Textes unter musikalische Gesetze) wird Lassos bewußte oder unbewußte Nähe zu Josquin am Textrepertoire (neben weltlichen Huldigungsmotetten vor allem Psalmtexte) und an der beherrschenden Stellung von Wort und Ausdruck in Melodik, Harmonik und Form der Motetten dargestellt: „*Wortrhythmus, Wortsinn und Wortausdruck [gewinnen] bestimmenden Einfluß auf die melodische Gestaltung . . .*“ (S. 19); die Harmonik gewinnt im Gegensatz zu Gomberts schwebenden Klängen Farbe, sinnliche Fülle und neue Bedeutung im Dienste der Text-Interpretation; die Polyphonie (die prinzipiell noch nicht aufgegeben wird) ist „*vom Klang her konzipiert*“ (S.40) und nähert sich der Monodie durch Dominieren der Oberstimme als Melodie-, des Basses als Harmonieträger; die Form gerät unter dem Druck eines expansiven Ausdruckswillens ins Wanken, regelmäßige Imitationen und Abschnittswiederholungen fehlen fast ganz, formbildende Binnenzäsuren, betonte Kadenzen, selbst Schlußbegründigungen sind nicht häufig.

Der zweite Teil der Arbeit untersucht das Antwerpener Motettenrepertoire an Hand der Sammeldrucke und weist den Wandel vom Gombert- zum Lassostil in Ansätzen an Frühwerken Willaerts und Experimenten in einigen Rahel-Klagen kleinerer Meister, in bestimmterer Ausprägung an den vermutlichen Spätwerken der drei führenden Meister des Repertoires, Crecquillon, Clemens non Papa und Waelrant, nach. Daß der neue Stil in Italien, in erster Linie durch Willaert, geprägt wurde und durch die engen Beziehungen zwischen Venedig und Antwerpen vermutlich bald und intensiv im Norden wirken konnte, zeigt die Untersuchung der Motettendrucke Gardanos zwischen 1544 und 1558. Das Schlußkapitel umreißt das Verhältnis Lassos zum venezianischen und niederländischen Repertoire: der junge Meister kommt in dem Augenblick nach Antwerpen, in dem der spezifisch „niederländische“ Gombert-Stil, in repräsentativen Sammeldrucken fast lückenlos erfaßt, seinen äußeren Höhepunkt erreicht<sup>3</sup>, zugleich aber von „modernen“, wohl aus Italien kommenden

<sup>2</sup> Einen Teilaspekt dieses Werkes behandelte schon vorher [1]. Die Arbeit ist wichtig dadurch, daß sie mit Recht die Deklamationsrhythmik nur als Symptom eines tieferen Wort-Ton-Verhältnisses auffaßt und an gedruckten Quellen mit sehr verschiedener Textunterlegung (Phalèse und Waelrant) das gleichzeitige Bestehen zweier „*Richtungen im musikalischen Schaffen der Mitte des Cinquecento: einer rein musikalisch orientierten und einer vom Wort ausgehenden . . .*“ nachweist. So werden Vorstufen zur extrem modernen Textbehandlung des jungen Lasso (Textdarstellung durch Deklamation und Textausdeutung durch Figuren) auch außerhalb Italiens deutlich, auf die dann in [2] ausführlicher eingegangen wird. Die Arbeit ist eine wichtige Vorstudie zu einer noch zu schreibenden Geschichte der Textbehandlung im 16. Jahrhundert bis zu Zarlino, die, wenn möglich, sämtliche theoretischen und praktischen Quellen, vor allem aber die verschiedenen Redaktionen der Drucke auszuwerten hätte.

<sup>3</sup> Die Betonung hat auf dem Außerlichen des Vorgangs zu liegen: man wird das enzyklopädische Unternehmen dieser Drucke als typisches Merkmal eines späten Entwicklungsstadiums, als alexandrinischen Versuch des Sammelns, Bewahrens und repräsentativen Ausbreitens überkommener Güter deuten können.

Unterströmungen schon zersetzt wird; er nimmt den traditionellen wie den modifizierten niederländischen Stil (teilweise direkt nach Modellen) bereitwillig auf und verbindet ihn mit reichen, vor allem venezianischen Anregungen aus der Zeit der italienischen Reisen zu einem ausgeprägt eigenen Idiom. So zeigt er „in seinem ersten Werke bereits jene Synthese zwischen nordischer und südlicher Kunst, alter und neuer Technik, die sein gesamtes Schaffen kennzeichnet. Hinter dieser ganzen Entwicklung aber steht der gewaltige Geist Josquins, der sowohl durch die eigenartige Erscheinung der Josquinrenaissance als durch die Person seines Schülers und Nachfolgers Willaert wirkt“ (S. 99 f.).

Lowinsky selbst hat betont, daß die Arbeit „Fragment“ (S. 6) und ein erster Versuch sei. Einige Unklarheiten nehmen bei einem solchen Versuch kaum wunder. Terminologisch stört (wie in allen späteren Veröffentlichungen des Verfassers) die Bezeichnung „Modulation“ für Vorgänge, die am besten als harmonische Ausweichung mittels *musica ficta* zu umschreiben wären. Zum Grundgedanken der Arbeit ist zu fragen, ob das Antwerpener Motettenbuch wirklich schon die „Synthese zwischen nordischer und südlicher Kunst“ erreicht, ob nicht vielmehr das Experiment (das ebensowohl rein musikalisch-technischen wie textlichen Anregungen entspringen kann) und der betont moderne Stil eine wesentlich größere Rolle spielen als der bewußte oder unbewußte Versuch einer Synthese, die sich erst in der Münchener Zeit des Meisters durch „klassische“ Beruhigung und tatsächlichen Ausgleich von Form und Ausdruck anbahnt. Die Einzelanalysen zeigen gelegentlich die Tendenz zu überspitzter Interpretation, um völlige Textgebundenheit zu erweisen: so dürfte es für die Textdeklamation zunächst gleichgültig sein, ob die Akzente „auf den guten oder schlechten Takteil“ (S. 18) fallen — Textdeklamation wird in dieser Zeit doch noch eher quantitativ und diastematisch als qualitativ geregelt. Daß es niederländische Tradition war, den Text „*Sicut lilium inter spinas*“ „mit ausgehaltenen Harmonien“ zu vertonen (S. 67, Anm. 4), müßte belegt werden; Tradition der Josquinzeit ist es jedenfalls nicht. Die angebliche zweite *Da-pacem*-Motette des Antwerpener Druckes (Nr. 17, vgl. S. 16 bei L.) tritt in Wirklichkeit erst sehr viel später auf; Lowinsky hat hier einen Irrtum der Gesamtausgabe übernommen<sup>4</sup>. Lassos Lazarus-Motette ist ganz sicher kein „musikalisches Totenopfer“ für Clemens non Papa, von dessen gleichtextiger Motette sie beeinflußt ist (S. 94 f.): Clemens ist mit größter Wahrscheinlichkeit nicht 1555, sondern erst 1557/58 gestorben<sup>5</sup>. Die Namensspielerei in der Widmungsmotette des Bandes („... *sustine Lassum*“) als exzeptionell und als Zeichen erwachenden Selbstbewußtseins gegenüber früheren Generationen zu deuten (S. 13), geht nicht gut an. Hier handelt es sich kaum um mehr als um eine humanistisch-esoterische Spielerei, die durchaus ihre Vorbilder hat (man denke an das Akrostichon in Josquins „*Illibata Dei Virgo nutrix*“ oder — auf etwas anderer Ebene — die Musikermotetten, Epitaphe und „Sängergebete“ des 15. Jahrhunderts).

Daß solche kleineren Anmerkungen den Wert einer Arbeit, die noch heute, zwanzig Jahre nach ihrem Erscheinen, nicht überholt ist, nicht beeinträchtigen, versteht sich von selbst. Außerst problematisch ist indessen die „chromatische“ Interpretation von Clemens' schon erwähneter Lazarus-Motette „*Fremuit spiritu Jesus*“ (S. 71 f.), eine Interpretation, aus der sich nach einer vorläufigen Kontroverse<sup>6</sup> die Theorien entwickelt haben, die der Verfasser in [3] niedergelegt hat. Der Sachverhalt ist so: Clemens baut seine Motette auf einen

<sup>4</sup> Richtiggestellt bei Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Band I, Kassel—Basel 1958, S. 125 f.

<sup>5</sup> Vgl. Marcus van Crevel, *Verwante Sequensmodulaties bij Obrecht, Josquin en Coelico*, Tijdschrift . . . voor Nederl. Muziekgesch. XVI, 1940—1946, S. 107 Anm. 2 und ders., *Het sterfjaar van Clemens non Papa*, ebenda S. 177 ff. Das falsche Datum noch bei Boetticher, a. a. O. S. 139.

<sup>6</sup> Eduard Reeser (Hrsg.), *Drie Oud-Nederlandsche Motetten*, Amsterdam 1936 (Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Uitgave XLIV), Vorwort; Eduard Lowinsky, *Zur Ausgabe der Motette „Fremuit spiritu Jesu“ von Clemens non Papa*, Tijdschrift XV, 1936—1939, S. 106 ff.; Entgegnung von Reeser am gleichen Ort. Später schaltete sich Marcus van Crevel mit zwei Beiträgen ein: *Adrianus Petit Coelico*, Den Haag 1940, S. 98 ff. und *Verwante Sequensmodulaties . . .* (s. oben Anm. 5). Eine Fortsetzung der Diskussion verhinderte der Krieg, bis Lowinsky 1946 mit [3] hervortrat (s. u.).

rhythmisch freien *Ostinato* „*Lazare veni foras*“ auf, der abwechselnd auf *c'* und *g'*, einmal jedoch auf *b'* (T. 64 des 1. Teils) einsetzt. Lowinsky argumentiert, die Transposition sei intervallgetreu auszuführen; er erhält dadurch die Tonfolge *b' g' g' g' as' f' es'* und die Harmoniefolge (vom entscheidenden Ton *as'* an) *f b Des As c f<sup>56</sup> As<sup>436</sup> G<sup>43</sup> C*: eine nicht vorgezeichnete, aber nach den Regeln der *musica ficta* unabwendbare chromatische Ausweichung. Der Text der Außenstimmen („*et lachrymatus est Jesus*“) wird so durch versteckte Chromatik „dargestellt“. Anscheinend hat sich Clemens mit dieser kühnen Ausweichung an zwei Vorbilder bei Josquin angelehnt. Der Anfang und Zitate des Lamentationstons erinnern an „*Planxit autem David*“, die Ausweichung an die berühmte chromatische Stelle aus „*Absalon fili mi*“, die ebenfalls Weinen ausdeuten soll („*sed descendam in infernum plorans*“). So weit Lowinsky. Reeser hat dem entgegengehalten, daß 1. eine solche „*Modulation*“ zu Clemens' Zeit in den Niederlanden unmöglich sei, 2. Lassos Nachahmung der Clemens-Motette, wenn man sie in gleicher Weise interpretiert, in *f*-moll schließen würde (tatsächlich sagt das Lowinsky S. 94), was angesichts des Auferstehungsrufes im Text ausgeschlossen sei. Lowinsky erwiderte hierauf, daß 1. eine solche Chromatik angesichts der chromatischen Experimente im Madrigal und der von ihm in seiner Arbeit besprochenen chromatischen Motetten Lassos und Waerlants keineswegs auszuschließen sei, 2. ein Rückschluß von Lassos auf Clemens' Motette methodisch nicht vertreten werden könne und 3. ein *f*-moll-Schluß zwar ungewöhnlich, in der Lasso-Motette aber doch mit der „*Unheimlichkeit*“ des Vorgangs der Auferstehung hinreichend erklärbar erscheine; er präziserte schließlich die Fragestellung auf die Formulierung „*Ist es möglich, daß in der a-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts . . . eine ganze Modulation ohne Vorzeichen wiedergegeben wurde?*“ und kündigte eine Untersuchung zu dieser Frage an. Reeser entgegnete abschließend, daß 1. die angenommene Modulation vorläufig bis zur positiven Beantwortung der von Lowinsky selbst formulierten Frage unbeweisbar, 2. die Reaktion der Niederländer auf die „*vernieuwinge van de Venetianen*“ (also die Chromatik) noch genauer zu untersuchen sei und 3. die „*Unheimlichkeit*“ der Lazarus-Auferstehung als Argument nicht überzeuge.

Wie man sieht, war die Argumentation beider Seiten in diesem ersten Abschnitt der Kontroverse nicht sehr einleuchtend. Reesers Punkt 1 war nicht mehr als eine unbewiesene Behauptung, sein Punkt 2 wurde von Lowinsky mit gutem Grund zurückgewiesen. Dafür machte sich Lowinsky selbst des gleichen methodischen Fehlers in Punkt 1 seiner Erwidderung schuldig. Punkt 3 schließlich schied als wissenschaftlich brauchbares Argument aus. Reesers Schlußwort hielt in allen Punkten vorläufig stand.

Neue Argumente gegen Lowinskys Anschauungen, die aber zunächst die zentrale Frage nicht berührten, brachte van Crevel vor. Er stellte mit Recht fest, daß die angebliche Verwandtschaft der Clemens-Motette mit den genannten Josquin-Motetten irrelevant sei?: das fallende Dreiklangsmotiv am Beginn von „*Planxit autem David*“ habe als stereotyper Kontrapunkt keinerlei Beweiskraft für Abhängigkeitsverhältnisse; es stehe sehr ähnlich auch am Anfang von Josquins „*Stabat mater*“ und eines anonymen „*Dulces exuviae*“<sup>8</sup>. Der Gebrauch des Lamentationstons sei ebenso anderweitig nachzuweisen. Die „*Modulation*“ in „*Absalon fili mi*“, eine fallende Sequenz fallender Dreiklangsmotive, sei eine Deutung des „*descendam in infernum*“, während das nach Lowinsky entscheidende Textwort „*plorans*“ erst in der Kadenz am Ende der Modulation erscheine — was allerdings einen Einfluß der

<sup>7</sup> Adrianus Petit Coclico . . . (a. a. O.)

<sup>8</sup> Dies ist der „*Anonymus III*“ bei Helmuth Osthoff, *Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso*, AfMw. XI, 1954, bes. S. 90 ff. — Zusätzlich nennt van Crevel in seiner Besprechung von [3] den Anfang des „*Stabat mater*“ von Innocentius Damonis, (nach Knud Jeppesen, *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500*, Leipzig-Kopenhagen 1935); ferner ist zu vergleichen Brumel, „*Sicut lilium*“ (Rhuu 1538 Nr. 2); Mouton, „*Missus est Gabriel*“ (Wyrsung 1520); Samson, „*In illo tempore*“ (Ott 1537 Nr. 51); Walter, „*Ego sum resurrectio*“ (Rhuu 1538 Nr. 33) usw. Übrigens handelt es sich nicht nur um einen stereotypen Kontrapunkt, sondern um eine Grundform tonaler Dur-Melodik, die seit dem 11. oder 12. Jahrhundert häufig nachweisbar ist (vgl. Ludwig in Adler-Handbuch, 1. Aufl., S. 153).

Stelle auf Clemens, unabhängig von der Wort- und Figuren-Übereinstimmung, noch nicht ausschließe. Dieser Argumentation ist nichts hinzuzufügen.

In seinem Aufsatz *Verwandte Sequenzmodulaties . . .* hat van Crevel schließlich zu zeigen versucht, daß einige Sequenzausweichungen im Quintenzirkel bei Obrecht ganz verschieden gedeutet werden müssen: die eine (*Missa Salve diva parens, Agnus III*) diatonisch trotz eines Tritonus-Sprungs im Tenor, die andere (*Missa Libenter gloriabor, Kyrie*) chromatisch in erster Linie wegen eines Tritonus-Sprungs und eines Tritonus-Vorhalts im Superius. So wird zugestanden, daß Lowinskys Interpretation bei Clemens trotz der falschen Argumentation im Ergebnis richtig sein könnte. Dabei steht van Crevels Argumentation offenkundig auf ebenso schwachen Füßen. Das Eingeständnis, daß der Tritonus als melodisches und harmonisches Intervall durchaus vorkommen kann, verweist methodisch auf eine Lösung von Fall zu Fall, für diese aber gilt bei allen nicht wie in Josquins „*Absalon fili mi*“ zweifelsfrei vorgeschriebenen Ausweichungen der Satz „in dubiis abstinence“, den van Crevel wohl kennt (S. 124), den er aber nicht beherzigt. Die Diskussion zeigte in diesem Stadium eindeutig die Unmöglichkeit, zu einer prinzipiellen, in Regeln festzulegenden Lösung des Problems zu gelangen.

## 2.

Eine erste umfassende, mit imponierender Materialfülle und Weite des Horizonts ausbreitete Darlegung einer „*secret chromatic art*“ in der Motettenkomposition Clemens' und seiner Antwerpener Zeitgenossen (als Konsequenz der diskutierten Interpretation der Lazarus-Motette) legte Lowinsky 1946 in [3] vor. Die Abhandlung fachte die alte Kontroverse erneut an, eine umfassende und scharfsinnige Gegendarstellung gab wieder van Crevel<sup>9</sup>. Wir geben zunächst eine gedrängte Zusammenfassung der Ausführungen Lowinskys.

1. Zur Methode: Anders als in [2] versucht der Verfasser hier, vom problemgeschichtlichen Ansatz zu kulturgeschichtlichen Perspektiven vorzustoßen. Ausgangspunkt ist die Analyse der musikalischen Phänomene, Ziel die Darstellung und Deutung dessen, was „*seems to be the only genuinely secret technique known in the history of music*“, wobei „*the total evidence of music, theoretical sources, religious and cultural background*“ (S. x) die Einzelphänomene und -deutungen wechselseitig stützen und erklären soll. Dabei beginnt die Heranziehung des „*total evidence*“ schon bei der Analyse. So will das Werk als Einheit, die weit über den musikwissenschaftlichen Bereich hinausgreift, und als ein Beitrag zur Erforschung des Gesamtkomplexes „Renaissance“ verstanden sein. Dem Programm und der Methode liegt die Anschauung zugrunde, daß die Musik, wie jede geistige Äußerung des Menschen, ein Teil dessen sei, was der Verfasser mit „*general trend of the times*“ (S. 16) umschreibt, daß also hinter dem musikalischen Phänomen sein „*intrinsic meaning*“ und „*content*“ (so S. 135 in einem Zitat aus Erwin Panofskys *Studies in Iconology*) zu suchen sei.

2. Lowinsky beginnt mit einer Untersuchung der notierten Schlüssel-Vorzeichen und freien Akzidentien im Antwerpener Motettenrepertoire. Danach tritt doppelte Transposition der Kirchentöne (2 Schlüssel-b) fast nur bei Clemens non Papa und in stark expressiven Texten (Klage, Trauer, Verzweiflung, Bitte) auf. Freie b-Akzidentien (*b*, *es*, gelegentlich *as*) sind nicht selten, daneben macht Waerlant in seinen Drucken und vor allem in eigenen Kompositionen ausgedehnten Gebrauch von der *diesis* (für *fis* und *cis*, auch als Auflösungszeichen für *b* und *es*), wodurch direkte und indirekte Chromatik entsteht. In Kadenzten dient genaue

<sup>9</sup> *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet?*, Tijdschrift XVI, 1940–1946, S. 253 ff. Im folgenden wird van Crevels Argumentation fallweise herangezogen (zitiert als CrevelS). Auf viele kleinere Einwände des Verfassers, vor allem gegen terminologische Unklarheiten bei Lowinsky, kann hier nicht eingegangen werden; sie sind a. a. O. nachzulesen. Kleinere Besprechungen, die prinzipiell Lowinskys Thesen zustimmen, finden sich in *Revue belge de Musicologie* II, 1948, S. 38 ff. (Charles van den Borren) und *Notes* 2/III, 1945/46, S. 283 f. (Alfred Einstein). Eine sehr scharfe Ablehnung gibt Leo Schrade in *Journal of Renaissance and Baroque Music* I, 1946/47, S. 159 ff.

dieses-Setzung oft dazu, verminderte und übermäßige Intervalle zu vermeiden, außerhalb der Kadenzen werden solche Intervalle jedoch zur Text-Ausdeutung verwendet.

3. Nicht notierte, aber nach den Regeln der *musica ficta* zu ergänzende Akzidentien sind häufig; auch sie dienen oft der Textdeutung. Verwendet werden *b*, *es* und *as*; Indizien für ihren Gebrauch sind a) melodische Tritonusssprünge und Tritonusgänge, b) Motivtranspositionen, die stets intervallgetreu auszuführen sind. Schließlich führt die Kombination eines notierten suprasemitonium modi (♭) mit dem zu ergänzenden subsemitonium (#) in Kadenzen zu chromatischen Klauseln, die stets textausdeutend sind.

4. Die traditionelle Anschauung von der rein diatonischen Haltung der niederländischen Musik der Clemens-Generation ist angesichts dieser Phänomene nicht mehr zu vertreten.

5. In der niederländischen (genauer Antwerpener) Motette dieser Zeit existiert eine „*secret chromatic art*“, das ist eine nicht durch notierte Akzidentien angedeutete Technik der chromatischen Ausweichung („*Modulation*“) im Quintenzirkel. Sie hängt oft von der richtigen Interpretation eines einzigen Tones oder einiger Töne ab. Diese Töne sind doppeldeutig: werden sie diatonisch interpretiert, so bleibt das Werk auch in dieser Gestalt musikalisch sinnvoll („ . . . *can also be sung as it stands without sounding at all badly*“, S. 16); werden sie chromatisch interpretiert, so bewirken sie „*something which adds immeasurably to the eloquence of the words — . . . magnificent modulation, constructed in such a way that it fits flawlessly into the musical context and returns in the most natural manner to the original key*“ (S. 16).

Die chromatische Modulation wird oft durch „überflüssige“ notierte Akzidentien vorbereitet. Genau erkennbar ist sie durch folgende Indizien:

a) Transposition eines Ostinato. Sie muß stets intervallgetreu sein, was sich jenseits der üblichen Quart- und Quinttranspositionen nur mit Hilfe von Akzidentien erreichen läßt. Die einzige Form des transponierten Ostinato, die Intervalländerungen erlaubt, der *pes*, ist zu Clemens' Zeiten nicht mehr gebräuchlich.

b) Motivtranspositionen in Imitationsabschnitten. Auch hier müssen die Motive intervallgetreu transponiert werden.

c) Übermäßige und verminderte Intervalle in Melodik und Harmonik (Tritoni, Oktav- und Quartquerstände).

d) Natürlicher, schönerer und ausdrucksvollerer Klang der chromatischen gegenüber der farblosen oder harten diatonischen Lesart.

6. Diese chromatischen Modulationen sind keine rein musikalischen Experimente, sondern „ . . . *an attempt to create a new musical symbolism and new media of expression*“ (S. 79).

So finden sie sich textausdeutend als Symbol der Verbindung von *passio* und *annuntiatio*, der übermenschlichen Größe des Heilands, der Taufe durch den Hl. Geist, der Auferstehung, vor allem aber als Ausdruck des tiefsten Leidens in den Psalmen und den *Planctus Jesu*, Davids, Rachels und Hiobs.

Die so gekennzeichnete chromatische Kunst ist an zwölf Motetten (aus einem Gesamtrepertoire von über 500 Werken) nachzuweisen.

7. „*Secret chromatic art*“ und *musica reservata* scheinen eng zusammenzugehören. Die geheime Chromatik hat zwei Gesichter — das eine, nach außen gewandt, ist das des bloßen Notenbildes, das andere, verhüllt, ist das der geheimen Modifikationen und verborgenen Bedeutungen dieses Notenbildes, die nur einem kleinen Kreis Eingeweihter zugänglich, für diesen Kreis „reserviert“ sind. Die neue Chromatik hat ferner „*its very being in the new relationship between word and tone*“ (S. 88), die ebenfalls wesentliches Element der *musica reservata* ist. Eine neue Untersuchung des *Reservata*-Begriffs ist daher angezeigt.

Eine bisher nicht beachtete Definition gibt Nicola Vicentino (*L'antica musica . . .*, Ausgabe 1955, fol. 10v). Danach ist die „*musica riserbata*“ chromatisch und enharmonisch, besingt die Taten großer „*personaggi et heroi*“, ist für „*purgate orecchie*“ bestimmt und gelangt auf den Festen der Edelleute und Fürsten zu Gehör. Sie ist also „*musica da camera*“, die (ebenfalls nach Vicentino, Buch II, Kap. 23) „*piano*“ vorzutragen ist. Ihr Gegensatz ist die „*musica communna*“, wie sie Vicentino (in anderem Zusammenhang) nennt. Daß *musica reservata* private, gehobene Hausmusik war, wird außerdem durch die bisher bekannten Dokumente zur *Reservata*-Frage bestätigt.

Auch die Antwerpener chromatischen Motetten sind (geistliche) Kammer- und Hausmusik. Dafür gibt es direkte und indirekte Indizien. Clemens' „*Jesus Nazareus*“ ist wahrscheinlich für die Familie Schetz in Antwerpen komponiert, die zum liturgischen Gebrauch angelegten Leidener Chorbücher bringen in ihrem umfangreichen Repertoire kein einziges der chromatischen Stücke, Titel und Widmungen in Antwerpener Motettendruckten zeigen, daß sich die Motettenkunst dieser Zeit immer stärker an private Kreise statt an die Kirche wendet und auf ästhetische Eindrücke bei Musikliebhabern und Kennern zielt.

Vicentinos Angabe, *musica riserbata* sei chromatisch, läßt sich beim bisherigen Stand der Quellenpublikationen nur mit Vorsicht stützen. Immerhin spielt Chromatik gerade in ausdrücklich als „*musica reservata*“ bezeichneten Werken (so in Lassos Bußpsalmen, bei Coclico und Ruffo) eine große Rolle, und zwar stets als Mittel der Textinterpretation. Daß die Chromatik im Dienste der Textinterpretation wesentliches Element der niederländischen „*secret chromatic art*“ war, ist schon gezeigt worden. Aus der Summe aller Argumente geht hervor, daß die chromatischen Motetten der Niederländer zur *musica reservata* zu rechnen sind. Dabei sind allerdings die Unterschiede zwischen niederländischer und italienischer *Reservata*-Kunst nicht zu verkennen. Die niederländische ist an geistliche Themen gebunden und als Geheimkunst verborgen, die italienische ist weltlich und kennt keine Notationsgeheimnisse.

Daß darüber hinaus der Begriff „*musica reservata*“ sehr verschiedene Inhalte haben konnte, wird durch Theoretikerstellen erhärtet. Für Coclico gehören *musica reservata* und Chromatik nicht zusammen; er wendet sich gegen „*profundam, extraneam & inusitatam musicam*“, die die Grenzen der modi verwische (wobei „*extranea*“ und „*inusitata musica*“ synonym mit *musica ficta* sind, wie aus zahlreichen mittelalterlichen Traktaten hervorgeht). Ähnliche Stellen finden sich bei Luscinius und Glarean.

Es ergibt sich, daß eine einheitliche Vorstellung von *musica reservata* nicht existiert haben dürfte. Für Vicentino ist *musica reservata* eine technisch, textlich und soziologisch ziemlich genau abgegrenzte, für Kenner und Feinschmecker „reservierte“ Sonderkunst, für Quickelberg und wohl auch für Coclico jede den Text bildhaft und ausdrucksvoll auslegende Musik. In beide Definitionen ordnet sich die chromatische Motettenkunst der Niederländer ohne Zwang ein. Sie darf daher als eine niederländische Sonderform der *musica reservata* verstanden werden.

8. Die chromatische Motette entsteht während der Hochblüte und im Zentrum der niederländischen reformatorisch-humanistischen Bestrebungen, die sich auf allen Gebieten geistiger Produktion und so auch in der Textwahl der beiden Hauptvertreter der chromatischen Kunst, Clemens non Papa und Hubert Waelrant, spiegeln. Beide wählen (nicht nur für ihre chromatischen Motetten) Texte von höchster Gefühlsspannung und deutlich reformatorisch getönter, subjektiver Glaubens-Erregtheit, Texte und Szenen, die zentrale Bedeutung in den reformatorischen Spielen, Traktaten und Liedern haben. Auch der Vorrat symbolischer Bilder und Namen, in denen sich unterdrückte reformatorische Anschauungen ausdrücken konnten, ist hier wie dort der gleiche. Beide Meister sind ferner an der Komposition (Waelrant auch an der Edition) des calvinistischen Psalters beteiligt. Clemens' „*Jesus Nazareus*“ wurde wahrscheinlich für die Familie Schetz komponiert, die geheime Sympathien für die



Reformation hegte. Waelrant arbeitete mit einem Drucker zusammen, der gleichzeitig häretische und auf den Index gesetzte Bücher verlegte; er selbst hatte verschiedentlich Zusammenstöße mit der Inquisition. Bei beiden Komponisten treten Marien- und Heiligentexte ebenso wie viele liturgische Gattungen (im Gegensatz zum Textrepertoire bei Gombert oder Palestrina) auffallend zurück. Waelrant vertonte ausschließlich Psalm- und Evangelientexte, wobei die letzteren auffällig hartnäckig um die Taufe kreisen, so daß anabaptistische Einflüsse nicht ausgeschlossen erscheinen. Beide Komponisten scheinen reformatorischen Gefühlen und Gedanken nahegestanden zu haben.

9. Damit gewinnt die künstliche Geheimhaltung der Modulationen eine neue Dimension über die des kunstvollen Spiels hinaus. Clemens und Waelrant „ . . . attempted to create a technique which would give them new means of expression for a new religious feeling and at the same time protect themselves from suspicion and persecution . . .“ (S. 133 f.). Die Verkleidung der wahren chromatischen Absichten war um so notwendiger, als die Kirche die moderne Chromatik strikt ablehnte.

Die deutschen Protestanten hatten es leichter. Da sie in keine Maske zu fliehen brauchten, konnten sie ihre Ideale ohne Umwege verwirklichen. Daraus erklärt sich, daß Coclico die „*musica inusitata*“, die dem reformatorisch-humanistischen Ideal der Einfachheit und Klarheit so sehr widerspricht, ablehnt und daß Listenius (*Musica*, 1537) jede langwierige Diskussion der *musica ficta* und ihrer Konsequenzen mit der widersprüchlichen Erklärung vermeidet, sei sie einerseits „*non admodum obscura, cuiusque non sit permagnus usus*“, es gebe aber andererseits „*exempla . . . ubique obvia*“. So ist die Lage der „*secret chromatic art*“ paradox: „*camouflaged in order to escape notice on the part of the orthodox, it is rejected by the Reformers because of the ambiguities involved in that camouflage. The short life of this art is undoubtedly also conditioned by this circumstance.*“ (S. 127).

10. Diese „*ambiguity*“, die stets eine buchstäbliche und eine implizierte Lesart erlaubt, ist ein Hauptcharakteristikum nicht nur der chromatischen Motettenkunst der Niederländer, sondern der Geisteshaltung dieser Epoche überhaupt. Sie verwirklicht sich auf vielen Daseinsstufen: als Tarnkappe, unter der die geistige Freiheit Schutz vor Verfolgung sucht, als Abschirmung tieferer Inhalte gegen den profanum vulgus, als esoterisches Spiel und, auf der höchsten Stufe, in der bildenden Kunst und der Dichtung vor allem, als Einsicht in eine Grundstruktur der Welt. An allen diesen Motiven hat auch die „*secret chromatic art*“ Anteil. So ordnet sie sich, nur scheinbar „*a strange and isolated phenomenon in the history of music*“, in Wahrheit als „*one little facet in a great pattern of the cultural history of the time*“ (S. 175) ein.

Die Methode, nach der diese Untersuchung angelegt ist, hat der Verfasser in anderen Zusammenhängen als „*an approach that considers music . . . as one province in the vast realm of the human mind, which cannot be fully understood in isolation but only in constant comparison with the growth of human thought, seen as one single process though expressed in various media*“ ([9], S. 83) charakterisiert. „*The basic philosophy underlying this belief is that music is a symbolic language . . . To understand a language one has to master not only its spelling, its grammar, and its syntax, but also its meaning. The ‚meaning‘ of music . . . will have to be sought in the domains mentioned above, rather than in the individual soul and emotional life of the composer alone, which is only one part of that larger cultural life that has to be examined*“ (ebenda). Das Kernproblem für die praktische Durchführung solcher Untersuchungen liegt dabei, da das musikalische Kunstwerk Ausgangs- und Beziehungspunkt zu bleiben hat, in der Verfeinerung der analytischen Methoden. Ziel ist eine Analyse, die nicht nur die Teile des Kunstwerkes auseinanderlegt und beschreibt, sondern „*the organizing principle, the inner law that drives forth the different techniques, styles, and forms*“ ([9]) aufdeckt. Bis hierher wird man dem Verfasser bereitwillig folgen (wie auch immer man das „*organizing principle*“ definieren will). Wenn er

aber an der gleichen Stelle fordert, „*understanding of the whole must precede analysis of the parts* . . . *Once this [organizing principle] is clearly recognized, analysis should consist in demonstrating how the organizing principle manifests itself in the different elements as well as in the structure and texture of music*“, wird die Argumentation zur *petitio principii*. Die Analyse soll von der Entdeckung des „*organizing principle*“ ausgehen, wie aber, wenn nicht analytisch, ist dieses Prinzip zu finden? Theorie des Verstehens („*understanding of the whole*“) und Methodik der Analyse scheinen hier nicht streng genug getrennt zu sein, und nur die letztere ist für die Nahziele historischer Untersuchungen, um die es hier doch in erster Linie geht, zunächst wichtig. Die musikalische Analyse kann aber exakt nicht anders ansetzen als am musikalischen Kunstwerk selbst; technische, formale und stilistische Analyse, und diese so detailliert, umfassend, genau und unwiderlegbar wie möglich, hat den Ausgangspunkt jeder derartigen Untersuchung zu bilden. Was im weiteren Verlauf der Arbeit aus den Bereichen jenseits der aufgezeichneten und klingenden Gestalt des Kunstwerkes herangezogen wird, kann nur Einordnung gefundener Tatbestände in größere Zusammenhänge (die niemand leugnen wird), Abrundung des Bildes, oder zusätzliche Stütze für Thesen sein, die sich schon am musikalischen Material als stichhaltig erwiesen haben. Dies ist denn auch genau der Weg, den der Verfasser, entgegen seinem Postulat, in allen Untersuchungen gegangen ist, und man wird zunächst und entscheidend die Stichhaltigkeit seiner musikalischen Analysen zu prüfen haben. Die Frage nach der Möglichkeit versteckter, nicht notierter Chromatik in bestimmten Werken muß mit den Mitteln der Analyse beantwortet werden, bevor eine geistesgeschichtliche Deutung der so gefundenen Phänomene gesucht wird. Wenn die Beantwortung dieser Frage von einer einzigen Note abhängt, dann muß gezeigt werden, wie diese Note nach den Gesetzen des musikalischen Bezugssystems, in dem sie steht, zu lauten hat. „*Expressive content*“ und „*general trend of the times*“ sind keine zuverlässigen Kriterien der Analyse<sup>10</sup>.

So betrachtet, erscheint Lowinskys Konstruktion einer geheimen Modulationstechnik in der niederländischen Motette wenig überzeugend, da die musikalischen Kriterien der versuchten Beweisführung nicht stichhaltig sind<sup>11</sup>. Daß Ostinati stets intervallgetreu zu transponieren sind, müßte schlüssig bewiesen werden; die Bevorzugung ohnehin intervallgetreuer Quart- und Quinttranspositionen in den praktischen Denkmälern ist dafür noch kein Argument. Intervallisch freie Transpositionen finden sich, ohne daß ein Grund für chromatische Lesungen bei ihnen gegeben wäre, auch vor und neben Clemens' Lazarus-Motette<sup>12</sup>. Ebensovienig

<sup>10</sup> vgl. auch Crevels, S. 257 ff.

<sup>11</sup> Zu Punkt 3 unserer Zusammenfassung ist anzumerken, daß die chromatische Diskantklausel (meist *b-a-gis-a*) in Verbindung mit einer Vorform des neapolitanischen Sextakkordes doch schon vor Clemens und seiner Generation auftritt (Obrecht, *Missa Salve diva parens*, Credo T. 310–311, neue Gesamtausgabe I, S. 260; Josquin, „*Vultum tuum deprecabuntur*“, T. 342–343, Gesamtausgabe Motetten I, S. 126; Senfl, „*Quare fremetunt gentes*“, T. 82–84, Reichsdenkmale 13, S. 97 — hier hat man zwischen chromatischer Klausel und harmonischem Tritonus zu wählen; Loyset Pieton, „*O beata infantia*“, T. 66–68 und 152–154, Willaert-Gesamtausgabe IV, S. 101 und 104. Für die Generation Clemens' vgl. etwa Gombert, Gesamtausgabe II, S. 32 T. 11–13 und S. 110 T. 40–42 — hier ist *as'* im Superius durch *es* in Alt, Tenor und Baß wohl unvermeidlich; zugleich ein schönes Beispiel für direkten Querstand *f-fis* in T. 41). Ob in solchen Fällen das subsemitonium modi wirklich zu ergänzen ist, bleibt fraglich. Daß wenigstens die phrygische Kadenz auch um 1550 ohne subsemitonium auskam, zeigen notierungsmäßig eindeutige Fälle in den Denkmälern (Willaert-Gesamtausgabe V, S. 85 T. 126–127, S. 123 T. 74–76). Loys Bourgeois verbietet das subsemitonium in Kadenzten nach a ausdrücklich (*Le Droit Chemin de Musique*, Genf 1550, Faksimile-Ausgabe in Documenta Musicologica I/VI, Kassel—Basel 1954, *Chapitre II: Exceptions quant à entonner*). Die expressive Haltung der von Lowinsky herangezogenen Beispiele bleibt trotz dieser Bedenken unbestritten, da sie wesentlich mit der Einführung des notierten *b rotundum* verknüpft ist. Daß dieses Prinzip nicht neu war, hat Bernhard Meier an Chansons des frühen 15. Jahrhunderts nachgewiesen (*Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts*, Musica Disciplina VII, 1953, S. 175 ff.). Andererseits darf nicht übersehen werden, daß auch text-indifferente chromatische Klauseln bei Clemens zu finden sind (Gesamtausgabe I/1, S. 4 T. 11–12; I/3, S. 2 T. 12) und auch bei Gombert gelegentlich auftreten (Gesamtausgabe IV, S. 5, „*Esurientes*“, T. 9).

<sup>12</sup> So in Othmayrs *Symbola* (Reichsdenkmale 16, S. 39 ff. und 73 ff.); ferner bei Josquin, „*Miserere mei Deus*“ (Gesamtausgabe Motetten II, S. 58 ff.); Senfl, „*Miserere mei Deus*“ (Reichsdenkmale 13, S. 53); Gombert, „*Misae Jovis*“ (Josquin-Gesamtausgabe, Weltliche Werke, Anhang S. 8 ff.); Jachet Berchem, „*Factum est verbum*“. Vgl. auch Rolf Dammann, *Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert*, AfMW X, 1953.

überzeugt Lowinskys zweites Argument (5b unserer Zusammenfassung). Beispiele für intervallfreie Motivtranspositionen und Imitationen sind von Dufay bis Lasso so häufig, daß sich Nachweise erübrigen. Die Anwendung von Lowinskys Regel würde praktisch einen beträchtlichen Teil der niederländischen Musik zwischen 1450 und 1550 bis zur Unkenntlichkeit verändern — eine Konsequenz, die der Autor angesichts der von ihm angenommenen Sonderstellung der chromatischen Motette der Clemens-Zeit selbst wohl am meisten scheuen würde. Abgesehen davon aber hat van Crevel gezeigt, daß Lowinsky schon im engen Feld seines Untersuchungsgebietes sich selbst widerspricht und gelegentlich gezwungen ist, transponierte Motive zu verändern, um die in Gang gebrachte „*Modulation*“ weiterzuführen<sup>13</sup>.

Scheinen sich die Theoretiker in dieser Frage auszuschweigen, so liegen für den Gebrauch übermäßiger und verminderter Intervalle in Melodik und Harmonik verhältnismäßig viele theoretische Aussagen vor. Allerdings stehen sie so häufig im Widerspruch zu den praktischen Denkmälern, daß sie die Probleme eher komplizieren als lösen. Da wir es zunächst mit musikalischen und nicht mit spekulativen Fragen, mit der praktischen Satztechnik eher als mit dem theoretischen System satztechnischer Regeln zu tun haben, sind die Denkmäler die erste und entscheidende Quelle, aus der wir unsere Antworten zu schöpfen haben. Die Aussagen der Theoretiker werden erst danach (ob sie nun den gefundenen praktischen Tatbeständen zustimmen oder widersprechen) von zusätzlichem Interesse sein<sup>14</sup>. Die Denkmäler aber zeigen von Josquin und Obrecht bis Clemens und Gombert zahlreiche stufige und selbst sprungweise Tritonus-Fortschreitungen in der Melodik<sup>15</sup>, verminderte Quinten und Dreiklänge, Tritoni<sup>16</sup> und Querstände<sup>17</sup> in der Harmonik, die weit über die theoretisch ge-

S. 16 ff. Die stufigen Transpositionen in Josquins und Senfls „*Miserere*“-Motetten sind pes-Formen, die regelmäßig wechselnden Transpositionen in den übrigen genannten Werken stehen dem Konstruktionsprinzip des pes noch nahe. Eine strenge Trennung in pes-Formen und freiere Transpositions-Dispositionen, wie sie Lowinsky annimmt, dürfte gerade für die Spätzeit dieser Technik nicht durchzuführen sein. — Zu bemerken ist noch, daß Lowinsky selbst in [10], S. 513 Anm. 20 bei Othmayr durchnoto-Transpositionen „*involving a slight variation in solmisation*“ anerkennt.

<sup>13</sup> Crevel S. S. 271 f. In ein ähnliches Dilemma würde die Anwendung der Regel Lowinskys in Clemens' *Missa En espoir* (Gesamtausgabe I/3, S. 13 T. 24 ff.) oder in der Motette „*Stella coeli exstirpavit*“ (Gesamtausgabe III, S. 13 T. 27 ff.) führen.

<sup>14</sup> Ich kann Meier nicht zustimmen, wenn er meint, die Theoretiker gäben, „*wenn auch im einzelnen unterschiedlich*“, Kunde vom „*Bewußtsein*“ des Komponisten und des ursprünglichen Hörers (Die *Handschrift Porro* . . ., a. a. O. S. 177). Die Theoretiker geben Kunde vom Bewußtsein der Theoretiker und vom Stand der Musiktheorie. Ihr Verhältnis zur Praxis ist in jedem Falle erst zu klären.

<sup>15</sup> Z. B. zwei bemerkenswerte Stellen in dem Busnois zugeschriebenen „*Fortuna-desperata*“-Satz (neue Obrecht-Gesamtausgabe Messen I, S. 170—171, Baß T. 34—35 und 54—55); Josquin, „*Huc me sydereo*“ T. 133—134 (Gesamtausgabe Motetten II, S. 17) — hier hat man die Wahl zwischen der harmonischen Reibung von *e'* und *e* (simultan) und der melodischen Fortschrittung *a b c' d'*; Clemens non Papa, Gesamtausgabe I/3, S. 22, T. 31 und 38—39; III, S. 15 T. 39 — Zusammenklang *e'-b'* auf betonter Zählzeit und melodische Fortschrittung *e' e' d' b*, der Hrsg. hat das *b'* im Zusammenklang zu *h'* alteriert; ebenda S. 24 T. 27—28 (*b c' d' e' d'* ausdrücklich vorgezeichnet); ebenda S. 30 T. 47—48, S. 32 T. 29. In Gomberts *Missa Media vita* findet sich im Agnus T. 41 ff. eine Sequenz mit Quartsprungmotiven, die zu fallenden Tritonus-Sprüngen führt (chromatische Alteration — in rückläufiger Richtung! — würde bis *Ces* führen). Schmidt-Görg (Nicolaus Gombert, Bonn 1938, S. 177) druckt die Stelle ab, ohne auf dieses Problem einzugehen; vgl. auch Gesamtausgabe II, S. 30, T. 44—45. Es bleibt nur die Wahl, in Superius und Tenor den Tritonus *a'-es'* zu singen oder den Zusammenklang *es—e'* (wie es der Hrsg. tut) unverändert zu lassen. Bei Gombert vgl. ferner ebenda S. 53, T. 24.

<sup>16</sup> Z. B. Obrecht, *Missa Fortuna desperata*, Kyrie T. 41—42, Credo T. 28—29, Agnus T. 41 (neue Gesamtausgabe I, S. 115, 133, 158); Josquin, *Missa Da pacem*, Sanctus T. 24 (vgl. Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 184, auch Chorwerk Heft 20); „*Ut phoebi radiis*“ T. 57 und 60 (Gesamtausgabe Motetten I, S. 111); Loyset Pieton, „*O beata infantia*“ T. 115 (Willaert-Gesamtausgabe IV, S. 103); Willaert (ebenda S. 127 T. 92); Clemens non Papa (Gesamtausgabe III, S. 15 T. 41). Zum vertikalen *mi contra fa* bei Gombert vgl. Schmidt-Görg, a. a. O. S. 147 f. Angesichts dieser Tatsachen wirkt Vicentinos „*Geschichte der Dissonanzbehandlung*“ (entgegen der Ansicht Jeppesens) doch als fortschrittsgläubige Konstruktion ohne genauere Realitätsbeziehung (vgl. Jeppesen, a. a. O. S. 93 f.).

<sup>17</sup> Z. B. Obrecht, *Missa Je ne demande*, Credo T. 187—188; *Missa Fortuna desperata*, Benedictus T. 67 (neue Gesamtausgabe I, S. 27 und 155); Isaac, *La morra* T. 54 ff. (Odhecaton, ed. Hewitt, S. 316); Josquin, „*Vultum tuum deprecabuntur*“, T. 347 (Gesamtausgabe Motetten I, S. 126); Johann Heugel, „*Adi Herr wie sind meiner Feind so viel*“, 1. Teil T. 69, 2. Teil T. 49 (Erbe deutscher Musik, Sonderreihe Bd. 2, S. 68 und 72, vgl. auch die Bemerkungen des Hrsg. S. 106); Aulen (Agricola?), dreistimmige *Missa*, Credo T. 62 ff. (Chorwerk Heft 31, S. 11: Querstände und gebrochene verminderte Dreiklänge. Auf die Möglichkeit einer „*chromatischen*“ Interpretation weist Meier in seinem Bericht *Reservata-Probleme*, Acta musicologica XXX, 1958, S. 78 Anm. 11

statteten Ausnahmen<sup>18</sup> hinausgehen. In allen diesen Fällen musica ficta anzuwenden, hieße das Feld der „*secret chromatic art*“ über jede zeitliche Begrenzung und über alle Textbezogenheit (auf die Lowinsky immer wieder hinweist) hinaus<sup>19</sup> zu erweitern; der Ausweg aber, nur entsprechend textierte Stellen in einem lokal und zeitlich begrenzten Repertoire als chromatische Ausweichungen zu interpretieren, scheidet als *petitio principii* aus.

Den angedeuteten Gesichtspunkten hält keine der zwölf Motetten-Interpretationen Lowinskys stand. Über Clemens' Motette „*Fremuit spiritu Jesus*“, von der die Arbeit ihren Ausgang nahm, sind Einzelheiten bei van Crevel nachzulesen<sup>20</sup>, für die übrigen „*chromatischen*“ Werke gelten die dort wie hier vorgebrachten Einwände ebenso<sup>21</sup>. Das schließt nicht aus, daß einige kleinere, vom Verfasser entdeckte Ausweichungen nicht zu bezweifeln, andererseits freilich auch nicht sehr ungewöhnlich sind<sup>22</sup>. Auch das problematischste Beispiel Lowinskys, Clemens' „*Qui consolabatur me*“, läßt sich, getreu unserer Argumentation,

---

hin); Willaert (Gesamtausgabe II, S. 100); Clemens non Papa (Gesamtausgabe I/3, S. 9 T. 55–56; I/4, S. 4 T. 19–20 und Parallelstellen; S. 26 T. 35 und Parallelstelle; S. 32 T. 75 und Parallelstelle S. 36 — Querstand und melodischer Tritonus *b' c' e'*; III, S. 44 T. 47 und Parallelstelle S. 50). Zu Gombert vgl. Schmidt-Görg, a. a. O., S. 147. In allen genannten Fällen handelt es sich um Oktavstände in einander unmittelbar benachbarten Klängen. Lowinsky ändert jedoch selbst Oktavstände im Abstand einer Brevis mit zwei bis drei Akkordwechsellinien und Quartverhältnisse. Beides ist weder durch die Denkmäler noch durch die Theoretiker gerechtfertigt. Daß Lowinsky überdies nicht konsequent verfährt, hat van Crevel nachgewiesen (Crevels, S. 277 f.).

<sup>18</sup> Zum Verbot des *mi contra fa* und seinem Außerkräfttreten zunächst in der Harmonik vgl. Joseph S. Levitan, *Adrian Willaert's Famous Duo*, Tijdschrift XV, 1936–1939, S. 166 ff., bes. S. 194 f. Lowinsky hat Levitan mißverstanden und gemeint, er schreibe Aron und Zarlino die Zulassung melodischer Tritoni zu (dazu Crevels, S. 276 f.); er (Lowinsky) entgegnet, daß Aron und Zarlino die verminderte Quinte melodisch nur unter ganz bestimmten Bedingungen zulassen, während noch Praetorius Tritonus und verminderte Quinte ausdrücklich verbietet. Lowinsky gibt keine Belege; vermutlich denkt er bei Aron an die *Aggiunta zum Toscanello* (1529). Aron erlaubt hier die Fortschreitung *f g a h*, wenn auf *h* ein Quintrapung abwärts nach *e* folgt und gibt als Beispiel u. a. eine Figur „*nel terzo Agnus dei di Clama ne cesses*“ von Josquin (gemeint ist die *Missa L'homme armé super voces musicales*, vgl. Gesamtausgabe Messen I, S. 31 T. 149–150. Genau der gleiche Fall findet sich bei Gombert, Gesamtausgabe IV, S. 61 T. 16–17 Baß). Arons Ausnahme von der Regel ist aufschlußreich; eine fortlaufende Mutation mit allen Konsequenzen kommt ihm nicht in den Sinn, obwohl er selbst theoretisch die Mutation auf die gesamte Guidonische Skala ausdehnt (*Trattato della natura et cognitione* . . . 1525, vgl. Lowinsky [10], S. 72). Dreißig Jahre später rechtfertigt Vicentino den melodischen Tritonus ohne Rücksicht auf überlieferte Regeln als Mittel zur Textausdeutung (das ist also die *Parrhesia* der späteren Figurenlehre; zu praktischen Beispielen in Oberitalien vgl. *Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Arnold Schmitz, Mainz 1955, S. 18 \*) und setzt den harmonischen Tritonus fast als selbstverständlich voraus (vgl. die Textstelle bei Theodor Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts*, Publ. der IMG, Beiheft IV, Leipzig 1902, S. 115 Anm. 1). So entsteht der seltsame Widerspruch, daß satztechnische „*vitia*“ theoretisch zur Textinterpretation erlaubt werden, Lowinsky aber gerade solche *vitia* nach den orthodoxen Regeln „verbessert“ und so zu seiner „*chromatic art*“ gelangt. Theoretikerzitate sind gewiß kein schlüssiger Beweis, sie legen aber die Interpretation zumindest eines Teils der Beispiele Lowinskys als bewußte *vitia* doch näher als die ungestützte chromatische Interpretation (vgl. auch Meier, *Reservata-Probleme*, a. a. O., S. 81 ff. und Schrade, *A Secret Chromatic Art*, a. a. O., S. 162). Lowinsky selbst hat diese Möglichkeit sehr kurz abgetan („ . . . it is neither Clemens' wont nor that of the Netherlands school to express grief in this fashion“, S. 43), einige Jahre später aber die Möglichkeit des Dissonanzgebrauchs „as a conscious means for expressive purposes“ gerade in der sogenannten „*reservata motet*“ ausdrücklich betont ([14], S. 383 f.).

<sup>19</sup> So stünden z. B. in Clemens' Motetten Ausweichungen bis *Ges*, *Des* und *Ces* auf Texte wie „*gaudeamus et demus gloriam ei*“ oder „*et sufficit nobis*“ (Gesamtausgabe III, S. 30. T. 47 ff., S. 32 T. 29 f.).

<sup>20</sup> Crevels, S. 266 ff. Prinzipiell anzumerken ist noch, daß alle Versuche, motivische Abhängigkeiten von Josquin bis Clemens nachzuweisen, am Grundübel der meisten derartigen Vergleiche kranken, indem sie das melodische Material statt der melodischen Gestalt betrachten. Ferner sei erwähnt, daß van Crevels Kommentar zu Lowinskys Satz „*Clemens sets to music states of mind, not words*“ (womit der Gegensatz Einzelfeffekt-Gesamtaffekt gemeint ist) doch über das Ziel hinauschießt, indem er Lowinsky programm-musikalische Auffassungen unterstellen möchte (Crevels, S. 282).

<sup>21</sup> Nicht ganz überzeugt Meiers Einwand gegen die aufsteigende große Sext, die nur als textinterpretierendes *vitium* gestattet sei (*Reservata-Probleme*, a. a. O. S. 82). Die kritisierten Stellen (Beispiele 51 und 52 bei Lowinsky) ergeben in Lowinskys Interpretation große Sexten nur als „*tote*“ Intervalle, wie sie im 16. Jahrhundert nicht ganz selten sind (vgl. Jeppesen, *Der Palestrinastil* . . . S. 43 f.). Ganz sicher zu emendieren ist jedoch die fallende große Sext als klingendes Intervall in Lowinskys Beispiel 50 T. 34 (*g'—h*, nicht *g'—b*). Es ist bezeichnend für die Abneigung der Zeitgenossen gegen dieses Intervall, daß eine ähnliche Stelle in Clemens' Motette „*Caecilia virgo gloriosa*“ (*e'—g'*) in einer handschriftlichen Konkordanz zu *e'—d'—g'* verändert ist (vgl. K. Ph. Bernet Kempers, *A Composition by Clemens non Papa in a 16th-Century Painting*, *Musica Disciplina* VIII, 1954, S. 173 ff.).

<sup>22</sup> So Lowinskys Notenbeispiele 28, 45 und 47.

relativ einfach interpretieren<sup>23</sup>. Die von Lowinsky herangezogenen Werke zeigen somit entweder praktisch nicht seltene und theoretisch erlaubte, der Textinterpretation dienende satztechnische *vitia* oder kleinere, nicht ungewöhnliche Freiheiten, unabhängig von textinterpretatorischen Bemühungen<sup>24</sup>. Ein Anlaß zur chromatischen Deutung von Stellen, die im Einklang mit zeitstilistischen Gegebenheiten stehen (auch wenn sie modernen Ohren hart und fehlerhaft klingen mögen), ist in beiden Fällen nicht gegeben. Dabei bleibt unbestritten, daß in einigen Werken Clemens' non Papa und Hubert Waelrants eine deutlichere Tendenz zur Textinterpretation besteht, als bisher angenommen wurde, und daß die allgemein verbreiteten Vorstellungen vom Stil dieser Meister angesichts solcher Einzelheiten revidiert werden müssen. Eine „*secret chromatic art*“ aus rein musikalischen, praktischen wie theoretischen Quellen eindeutig nachzuweisen, ist dem Verfasser jedoch, nach unserer Überzeugung, nicht gelungen. Was wir bisher an chromatischer Musik aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (abgesehen von Italien) kennen, trägt deutlich den Stempel der Ausnahme, ist selten aus offenbar rein musikalischen Gründen oder der Tendenz zur Textinterpretation allein (erstes vielleicht bei Obrecht, *Missa Maria zart*; letzteres wohl bei Josquin, „*Absalon fili mi*“), häufiger dagegen aus der Verbindung dieser letztgenannten Tendenz mit spielerischer und humanistisch getönter Experimentierfreude (Coclico, Greiter, Costeley)<sup>25</sup> entstanden, immer aber durch genaue Akzidentiensetzung unzweifelhaft als chromatisch festgelegt und abgegrenzt.

Vielleicht der wichtigste Abschnitt in Lowinskys Buch ist das Reservatakapitel. Auch hier gilt es aber, zunächst Tatsachen und Spekulation zu trennen.

Einwände sind schon gegen Lowinskys Übersetzung der von ihm zuerst herangezogenen Vicentino-Stelle zu erheben. Schrade<sup>26</sup> hat philologisch exakt nachgewiesen, daß an der entscheidenden Stelle („... *comprendono che . . . era meritamente ad altro uso la Cromatica & Enarmonica Musica riserbata die la Diatonica*“) „*Musica riserbata*“ nicht terminus, sondern „*riserbata*“ Partizip („*era . . . riserbata*“) ist. Das würde immerhin die Stelle noch nicht wertlos machen, denn der Gegensatz von „privater“, chromatischer und enharmonischer Kammermusik und „communer“ Musik wäre aufschlußreich genug, und in der Tat haben Reese, Jeppesen, Einstein und Meier<sup>27</sup>, obwohl sie zum Teil im Sinne Schrades von Lowinsky abweichende Übersetzungen geben, den Wert der Stelle für das Reservata-Problem nicht angezweifelt. Erschwerend ist jedoch — und auch darauf hat Schrade bereits hingewiesen —, daß Vicentino von den antiken genera (wie er sie versteht) spricht und ganz offenkundig antike Praktiken, die er durch seine eigenen theoretischen und praktischen Experimente wiederzubeleben sucht, eher als eine etablierte musikalische Praxis seiner Zeit im Auge hat. So erklärt sich das Hineinnehmen der *musica enarmonica* in die angebliche

<sup>23</sup> Die schwierigste Stelle des Werkes, die Schlußkadenz, wird man vor jeder weiteren Diskussion emendieren müssen. Die von Lowinsky nicht erwähnten Quintparallelen an der Kadenzstelle (Tenor und Baß T. 80–81) — ein weit schwerer wiegendes *vitium* als alle Querstände und Dissonanzen — lösen sich auf, wenn man im Tenor die Tenorklausel *b–c'–as b)–g* einsetzt, und mit dieser Emendation verschwinden die größten Schwierigkeiten von selbst.

<sup>24</sup> Damit erübrigt sich eine genaue Untersuchung der nach Lowinsky stets gegebenen Textbezogenheit der angeblich chromatischen Stellen, zumal Lowinskys Textdeutungen in einigen Fällen falsch (Crevels S. 269 f.), in anderen so weit hergeholt sind, daß sie nicht einmal als zusätzliche Argumente für einen schon musikalisch zwingend nachgewiesenen Tatbestand Gewicht haben würden. Einen extremen Fall bietet S. 49 f., wo der „*parodistische*“ Gebrauch der *Pater-noster*-Melodie zum Text „*quia amaritudine repletus sum*“ wahrscheinlich gemacht werden soll. In Wahrheit handelt es sich nicht um das *Pater noster*, sondern um den Lamentationston, dessen Verwendung in Anbetracht des Textes (Jeremia 15, 17) nicht verwunderlich ist.

<sup>25</sup> Zu Greiters Motette „*Passibus ambiguis*“ vgl. unten über Lowinsky [11]; zu Costeleys Chanson „*Seigneur Dieu*“ Kenneth J. Levy, *Costeley's Chromatic Chanson*, *Annales Musicologiques* III, 1955, S. 213 ff. und unten, Anm. 47.

<sup>26</sup> a. a. O., S. 166.

<sup>27</sup> Gustav Reese, *Music in the Renaissance*, S. 513; Knud Jeppesen, Besprechung von Reeses Werk in *Musical Quarterly* XLI, 1955, S. 390; Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, Bd. I S. 228; Bernhard Meier, *Reservata-Probleme*, a. a. O., S. 79. Merkwürdigerweise lassen alle genannten Autoren Schrades Kritik unberücksichtigt.

Reservata-Definition, das vom Standpunkt der Praxis aus ganz abstrus wäre und von allen genannten Kommentatoren der Stelle kommentarlos übergangen wird. Die Angaben Vicentinos sind aber damit für die Reservata-Frage praktisch bedeutungslos: weder gebrauchen sie den terminus „*musica reservata*“, noch geben sie Hinweise auf die musikalische Praxis oder Sonderpraktiken seiner eigenen Zeit. Das wird bestätigt durch die Zeugnisse, die Jeppesen<sup>28</sup> für die Bedeutung des terminus „*musica communna*“ beigebracht hat. Vicentino selbst definiert „*musica communna*“ als „*quella che tutti i professori di Musica componano in questo tempo*“ und schickt an Guglielmo Gonzaga eigene Werke „*che sono facili da cantare, et quasi fatti della communna Musica*“<sup>29</sup>. Und schließlich nennt Palestrina in einem Brief an denselben Herzog die durch keine Künstlichkeit behinderte klare Textverständlichkeit als Kennzeichen der „*musica communna*“ — also gerade ein Stilmerkmal, das man sonst für die *musica reservata* reserviert<sup>30</sup>.

Überzeugender sind dagegen Lowinskys Argumente für eine „soziologische“ Definition der *musica reservata* als einer Musik, die als Kammerkunst für bestimmte Kreise reserviert ist<sup>31</sup>. Alle Versuche, die angebliche „*secret chromatic art*“ mit einer der möglichen Reservata-Definitionen zu verknüpfen, können dagegen nur mit Analogien arbeiten und bleiben angesichts der Kompliziertheit der Reservata-Probleme (die Lowinsky natürlich sehr wohl sieht) rein hypothetisch. Coclicos Warnung vor „*profundam, extraneam & inusitatam Musicam*“ kann schwerlich als Ablehnung versteckter oder offener Chromatik gedeutet werden, auch wenn „*voces extraneae et inusitatae*“ im Mittelalter (nicht im 16. Jahrhundert, wie Meier nachgewiesen hat) verschiedentlich synonym mit *musica ficta* gebraucht wurde<sup>32</sup>.

Wichtigstes Ergebnis des Reservata-Kapitels der Arbeit Lowinskys bleibt also die weitere Stützung der Theorie, daß unter *musica reservata* eine für Kenner und Liebhaber reservierte vokale Kammermusik zu verstehen sei, deren musikalische Struktur offenbar schon im 16. Jahrhundert örtlich sehr verschieden sein konnte. Die Frage, ob besondere Formen der Textinterpretation, eigentümliche Satztechniken oder eine wie immer geartete, offene oder versteckte Chromatik in der niederländischen Motette des 16. Jahrhunderts als *musica reservata* zu deuten sind, muß beim augenblicklichen Stand der Forschung offen bleiben<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> a. a. O., S. 390 f.

<sup>29</sup> Dies sind wohlgeerntete Werke für die Sänger einer Hofkapelle, also gerade für jene „*privati sollazzi de Signori e Principi*“, für die nach Vicentinos eigener Meinung die „*Musica Cromatica & Enharmonica*“ in Frage käme.

<sup>30</sup> Demnach wäre für Palestrina das Gegenteil der „*communen*“ Musik — ob man ihm nun den Namen *musica reservata* gibt oder nicht — eine künstliche Musik. Das würde wenigstens mit den rein musikalischen Aspekten der von Hellmut Federhofer gefundenen Grazer Reservata-Belege (Acta Musicologica XXIV, 1952, S. 32 ff.) übereinstimmen; dem steht aber wiederum entgegen, daß in Münchens Lasso's „*Tityre tu patulae*“ als Reservata-Beleg galt (vgl. Boetticher in Musikforschung VIII, 1955, S. 395 f., Meier, a. a. O., S. 86) —

eine weitgehend odenhafter, auf schlichte Textdeklamation gerichteter Satz. So wäre es möglich, daß Lowinskys Ansicht von zwei Zentren der *musica reservata* — Italien und (auf dem Wege über die venezianische Schule) Österreich einerseits, München als nördlicheres Ausstrahlungszentrum andererseits — trotz der verfehlten Argumentation des Verfassers recht behalten könnte, wenn uns auch definitive Belege dafür bisher fehlen. Jedenfalls ist Schrades Ansicht, *musica reservata* sei nahezu „*an exclusively Bavarian affair*“ (a. a. O., S. 166), nicht weniger voreilig als Lowinskys weitgespannte Theorie.

<sup>31</sup> Auszunehmen von Lowinskys Argumenten ist Coclicos Widmung seiner *Musica reservata*. Daß die Bestimmung dieser Motetten zur Erholung und Erbauung des Nürnberger Senats (doch wohl eine weitgehend formelhafte Wendung) gleichbedeutend mit der Bestimmung als „*music for the home*“ sein soll, ist nicht schlüssig.

<sup>32</sup> Meier (*Reservata-Probleme*, a. a. O., S. 83) stützt seine Ablehnung auf die „*cantilena estrema*“ (extreme Lage der Außenstimmen) bei Zarlino und Vicentino. Obwohl dies nicht ganz zwingend ist („*extranea*“ und „*estrema*“ sind weder etymologisch noch terminologisch ohne weiteres gleichzusetzen), wird man ihm grundsätzlich zustimmen müssen. Coclicos Ausdrucksweise ist nur verständlich, wenn man *profunda-extranea* als Antithese tief-hoch nimmt (*musica profunda* hat sonst keinen erkennbaren Sinn in diesem Zusammenhang). Die Stelle soll doch wohl bedeuten, daß sich der Komponist vor allzu tiefen, allzu hohen und (darum) ungebrauchlichen Lagen zu hüten habe, „*nec faciat cantum divagantem incantabilem*“, wie es im vorhergehenden Satz heißt.

<sup>33</sup> Auf die jüngeren Beiträge zur Reservata-Diskussion (H. Federhofer, *Monodie und musica reservata*, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1957, 2. Jahrgang, erschienen 1958, S. 30–36; C. V. Palisca, *A Clarification of „Musica Reservata“ in Jean Taisnier's „Astrologiae“*, 1559, Acta Musicologica XXXI, 1959, S. 133–161) kann hier nicht eingegangen werden.

Die restlichen Kapitel des Werks können kürzer behandelt werden. Sie enthalten zahlreiche Beobachtungen, die in sich interessant und wertvoll, für die Beweisführung über eine „*secret chromatic art*“ aber, da die rein musikalische Beweisführung nicht standhält, irrelevant sind. Der Versuch, verborgene reformatorische Neigungen bei Clemens an Hand seiner Motettentexte nachzuweisen, überzeugt nicht. Die Evangelienmotetten haben, wie Lowinsky selbst zugeben muß, ihren festen Platz in der Liturgie, und von den übrigen zitierten Texten ist zumindest ein großer Teil ebenfalls liturgisch<sup>34</sup>. Mit Sicherheit wird man nur sagen können, daß Clemens — im Gegensatz etwa zu Gombert oder Palestrina — ungewöhnlich viele Psalmtexte vertont hat. Das aber ist kaum ein Zeichen häretischer Neigungen, sondern höchstens ein weiteres Indiz für den auch sonst zu beobachtenden Traditionszusammenhang Josquin—Clemens. Durch den Nachweis liturgischer Bindungen entfällt außerdem die These von der „privaten“ Bestimmung dieser Motetten, und durch den wahrscheinlichen Traditionszusammenhang der Psalmkompositionen entfällt ein Teil der Gründe, die für die angebliche Geheimhaltung der emphatischen Betonung dieser Texte durch chromatische Komposition sprechen könnten. Daß die Kirche Chromatik in der liturgischen oder freien geistlichen Musik des 16. Jahrhunderts generell ablehnte, ist außerdem durchaus noch nicht bewiesen; bewiesen ist nur, daß sie gegen häretische oder verdächtige Texte einschritt<sup>35</sup>. Überzeugender sind dagegen Lowinskys Argumente für reformatorische Neigungen bei Hubert Waelrant, der mit häretischen Kreisen sympathisiert zu haben scheint. Reduziert man jedoch das Problem auf diesen einen Komponisten und sein im Vergleich zum gesamten Antwerpener Motettenrepertoire winziges Werk, so ist die angebliche geheime oder häretische Chromatik nicht mehr als ein unbedeutender, der Kuriosität halber erwähnenswerter Seitenschoß einer weitverzweigten und durchaus traditionsgebundenen Kunst. Schließlich ist auch die Deutung des scheinbar widersprüchlichen Listenius-Zitates wenig überzeugend. Listenius gibt nichts weiter als eine Darstellung der *musica ficta*, die genau den in den Denkmälern überlieferten Tatsachen entspricht: die *musica ficta* findet keinen „*permagnus usus*“, weil sie eben *ficta* — Ausnahme statt Regel — ist; „*permagnus usus*“ wäre bei der normalen *musica diatonica* zu konstatieren. Dennoch gibt es natürlich „*exempla ubique obvia*“ für ihren akzidentiellen Gebrauch. Probleme und Widersprüche sind in dieser Darstellung nicht zu entdecken. Auch die mit imponierender Belesenheit und Weite des Horizonts zusammengetragenen Belege für die absichtsvolle Doppeldeutigkeit zahlreicher geistesgeschichtlicher Phänomene der „Renaissance“ (wie anderer Epochen auch) können Lowinskys Theorie, da der Nachweis einer intendierten Doppeldeutigkeit der musikalischen Phänomene nicht geglückt ist, nicht stützen. Die großen Perspektiven des Schlußkapitels bringen auf die Fragen nach der *musica ficta*, der *musica reservata* und der *musica chromatica* in der niederländischen Musik der Zeit keine konkreten Antworten. Trotz aller überraschenden Einsichten und scharfsinnigen Analysen, trotz seiner großen Konzeption und seiner wertvollen Teilergebnisse hat Lowinskys Buch sein eigentliches Ziel, den Nachweis einer „*secret chromatic art*“, nicht erreichen können. Die angekündigte erweiterte Neuauf-

<sup>34</sup> „*Domine quando veneris*“ (Antiphonale Lucca, Paléographie Musicale 9, Tafel 554) und „*Caligaverunt oculi mei*“ (Liber usualis S. 688) sind Responsorien, „*Hic est vere martir*“ (Ant. Lucca Tafel 528) ist Antiphon. Systematische Suche würde vermutlich weitere liturgische Bindungen angeblich reformatorisch getönter Texte aufdecken. Vgl. auch Schrader, a. a. O., S. 163 f.

<sup>35</sup> Abgesehen von allen faktischen Einwänden zeigt Lowinskys Argumentation hier einige verwirrende Widersprüche, auf die schon van Crevel (Crevels, S. 285 ff.) hingewiesen hat: Warum muß die angebliche Chromatik vor der Inquisition künstlich verborgen werden, wenn schon die Texte häretische Neigungen des Komponisten enthüllen? Und, so fragen wir weiter, wieso ist Gomberts einzige angeblich chromatische Motette ausgerechnet auf einen Marien-text komponiert? Und wieso findet sich, wendet man Lowinskys Theorien einmal an, Chromatik dieser Art in Ordinariumskompositionen? Und wieso wußte man, um bei Lowinskys Argumenten zu bleiben, in Leiden genug von der versteckten Chromatik, um die betreffenden Motetten aus den Chorbüchern auszuschließen, wieso in Deutschland genug, um sie theoretisch abzulehnen? Mit der „Geheimhaltung“ scheint es demnach nicht weit her gewesen zu sein.

lage wird zuerst alle Widersprüche und sachlichen Fehler der vorliegenden Fassung ausmerzen haben, bevor ein erneutes Durchdenken der Kernfragen einsetzen kann.

## 3.

In einer Reihe kleinerer Arbeiten hat der Verfasser Teilaspekte der eben untersuchten Arbeit vorausgenommen, nachträglich ausgeführt oder mit neuen Fragestellungen verknüpft und zur Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts eine Anzahl wertvoller Beobachtungen mitgeteilt, deren sachlicher und methodischer Reichtum nicht minder imponierend ist als die Geschlossenheit der Grundkonzeption, aus der er entspringt. Für die Methodik dieser Arbeiten gilt das oben Gesagte, die sachlichen Ergebnisse werden im folgenden kurz untersucht<sup>36</sup>.

Der Aufsatz [5] geht von Josquins Chanson „*Fortuna d'un gran tempo*“ aus, deren komplizierte Schlüssel-Vorzeichen reiche Verwendung der *musica ficta* nahelegen. Lowinsky gelangt zu einer „chromatischen“ Interpretation, die *as* und *des* involviert; seine Argumente sind dabei die gleichen wie in [3]<sup>37</sup>. Als zusätzlicher Beleg wird eine Lauten-Intavolierung des Satzes herangezogen, die eine intervallgetreue Motivtransposition bringt<sup>38</sup>. Wichtiger als die problematische Akzidentiensetzung ist jedoch der Versuch, die einfache und doppelte Transposition der Unterstimmen, die *mutatio toni* innerhalb der Einzelstimmen, die Wahl der „*Fortuna*“-Tonarten Lydisch und Hypolydisch (nach Ramis de Pareja) im Tenor, die Durchimitation in der ungewöhnlichen Einsatzfolge von der höchsten zur tiefsten Stimme als symbolische Vergegenwärtigungen der Fortuna, von deren Launenhaftigkeit der Text handelt, zu interpretieren. Lowinskys Beweiskette ist wohlbe gründet und subtil geknüpft, so daß ein solcher Zusammenhang (der natürlich nie streng beweisbar ist) in der Tat wahrscheinlich wird. Gestützt wird die Argumentation durch den Nachweis ähnlicher Phänomene in Fortuna-Sätzen von Senfl, Martini<sup>39</sup> und de Vigne<sup>40</sup>. Da die rein musikalischen Tatsachen (abgesehen von der durch überspitzte Interpretation gewonnenen „Chromatik“) die symbolische Deutung nahelegen, ist in dieser Abhandlung auch die kulturgeschichtliche Argumentation zusätzlich durchaus beweiskräftig.

Von grundsätzlicher Bedeutung ist der Aufsatz [6], der Akzidentienfragen im Gegensatz zu Apels von der Instrumentalmusik ausgehenden Forschungen an Hand der Denkmäler vokaler Musik vom 13. bis zum beginnenden 16. Jahrhundert untersucht. Dabei führt die systematische, an umfangreichem Material durchgeführte Untersuchung der Kadenztypen zu zwei Reihen von Musterkadenzen, die erklären, warum die Vorzeichen-Kombinationen ♯♯ bzw. später ♯♭ so häufig sind<sup>41</sup>. Andere Gründe können hinzutreten, so das gleichzeitige Vor-

<sup>36</sup> Einen interessanten Beitrag zur Clemens-Philologie und zu den Praktiken zeitgenössischer Verleger bietet der Aufsatz [4], in dem der Verfasser die Originalfassungen zweier aus verlegerischer Spekulation mit verschiedenen Texten überlieferter Motetten („*Jesu nomen sanctissimum*“ von Clemens non Papa und „*Vidi speciosam*“ von Pierre Manchicourt) mit überzeugenden stilkritischen Argumenten ermittelt.

<sup>37</sup> Hier wie dort ergeben sich dabei die gleichen Widersprüche: T. 10 ff. wird intervallgetreu transponiert und dadurch „moduliert“, T. 27 ff. wird eine intervallgetreue Imitation durch *musica ficta* verändert, um einen indirekten Oktavquerstand zu beseitigen.

<sup>38</sup> Es ist interessant, daß Lowinsky hier eine Tabulatur als zusätzliches Beweismittel heranzieht. Gleiches Vorgehen bei der „*Secret chromatic art*“ würde zu gegenteiligen Ergebnissen geführt haben, denn Bernet Kemper hat (leider ohne Quellennachweise) darauf aufmerksam gemacht, daß Clemens' „*Fremuit*“ in allen Intavolierungen nicht chromatisch interpretiert wird (zitiert bei van Crevel, *Verwante Sequensmodulaties*, a. a. O., S. 112). Lowinsky hat seine Ansichten später offenkundig geändert, denn in [6] lehnt er — völlig zu Recht — Tabulturen als Kriterien für Akzidentienfragen in Vokalmusik generell ab.

<sup>39</sup> Hier ist die These am wenigsten überzeugend, denn das Motiv der Unterstimmen ist weit eher eine kolorierte Fassung des Kopfmotivs aus „*Fortuna desperata*“ als eine Umkehrung des Anfangs von „*Fortuna d'un gran tempo*“.

<sup>40</sup> Interessant ist schließlich der Hinweis auf die tonsymbolische Kontrastierung von Fortuna und Virtus im Prolog von Monteverdis *Incoronazione di Poppea* — hier spielt natürlich weniger der Einzelbegriff Fortuna als vielmehr das ebenso ehrwürdige, aus der Antike überlieferte, bei Machiavelli höchste Bedeutung wieder-gewinnende Begriffspaar Virtus-Fortuna hinein.

<sup>41</sup> Eine klare Zusammenfassung der Ergebnisse findet sich bei Reese, *Music in the Renaissance*, S. 45 ff.



kommen von *tonus regularis* und *tonus transpositus* (wobei der letztere ein  $\flat$  fordert) in zwei Stimmen einer Komposition; ferner die praktische Erwägung, daß ein Schlüssel- $\flat$  in Stimmen, die *h* oder *b* selten oder nie berühren, überflüssig ist; schließlich in Einzelfällen tonsymbolische Absichten, die den Wechsel vom *hexachordum durum* zum *hexachordum molle* und damit partielle  $\flat$ -Vorzeichnung notwendig machen. Am Rande dieser Probleme steht das Schlüssel- $\flat$  vor *f'*, das den Übergang von der *musica vera* des bis *e'* reichenden guidonischen Systems zur *musica ficta* eines erweiterten Systems andeuten soll.

Es liegt in der Natur dieser auf Systematisierung abgestellten Arbeit, daß einzelne Aspekte des Problems, die sich kaum systematisch erfassen lassen, in den Hintergrund treten. So ist die tonsymbolische Funktion der Akzidentien zweifellos häufiger gewesen, als Lowinsky annimmt<sup>42</sup>; Schreiberwillkür (deren Möglichkeit der Verfasser selbst einräumt) ist in vielen Fällen zu vermuten oder nachzuweisen<sup>43</sup>; koloristische Tendenzen sind für das 14. und 15. Jahrhundert in wohl sehr weitgehendem Maße zu berücksichtigen<sup>44</sup>, und schließlich wird eine genaue Untersuchung auch die Möglichkeit nationaler Klangstile (abgesehen von der allgemein bekannten italienischen Klanglichkeit um 1500) ins Auge fassen müssen<sup>45</sup>. Unbeschadet solcher Erwägungen bleibt aber Lowinskys Arbeit für die Frage der „*conflicting signatures*“ „*of the various explanations offered . . . the most convincing*“<sup>46</sup>.

Liegen diese beiden Arbeiten noch vor der Veröffentlichung von [3], so sucht die Rezension [7] die Ergebnisse dieses Buches für die gesamte *musica-ficta*-Frage fruchtbar zu machen: „*Secret chromaticism is based on the laws of musica ficta, without which it could never have originated. By the same token the results of the study on secret chromaticism have a direct and vital bearing on the whole field of musica ficta even where no chromaticism is involved*“. Die Interpretation stützt sich auf die oben besprochene, angeblich notwendige identische Solmisation transponiert imitierter Motive. Neue Beweise für diese Theorie werden nicht vorgebracht. Wichtiger sind Anmerkungen zur Dissonanzbehandlung bei Gombert und zum Verhältnis Gombert-Monteverdi, beherzigenswert die gemäß [6] vorgebrachten Regeln zur Akzidentiensetzung in Kadenz.

Aus jüngster Zeit stammen zwei größere Beiträge, die die Technik der „Modulation“ im Quintenzirkel an den zwei markantesten Experimentierstücken des frühen 16. Jahrhunderts erneut aufrollen. [11] behandelt Matthäus Greiters Motette „*Passibus ambiguis*“, die mit Hilfe eines im Quintenzirkel transponierten Ostinato-Motivs („*Fortuna desperata*“) von *F* über *B*, *Es*, *As*, *Des*, *Ges* und *Ces* nach *Fes* moduliert, wobei die genaue Vorzeichensetzung jeden Zweifel an der Absicht des Komponisten ausschließt. Damit ist das bisher kaum beachtete Werk das erste bekannte chromatische Experiment nach Willaerts „*Quid non ebrietas*“ und die einzige derartige Komposition eines deutschen Meisters. Der Text enthüllt die hinter dem technischen Experiment stehende „programmatische“ Absicht des Kompo-

<sup>42</sup> Vgl. Meier, *Die Handschrift Porto 714 . . .*, s. auch oben Anm. 11.

<sup>43</sup> In Nr. 63 des *Odhecaton* müßte der Tenor nach Lowinskys Theorie zwei  $\flat$ -Vorzeichen haben. *Odhecaton* Nr. 32 müßte im Alt ebenfalls zwei  $\flat$  vorzeichnen (wie im *Baß*), dasselbe Werk steht aber in einer anderen Quelle mit einheitlicher Vorzeichnung nur eines  $\flat$  in allen Stimmen. Ob solche Fälle wirklich nur Ausnahmen sind, die die Regel bestätigen, wie Lowinsky annimmt, ließe sich wohl erst nach gründlicher Untersuchung der Überlieferungsvarianten entscheiden.

<sup>44</sup> Vgl. Manfred F. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, S. 55; Charles van den Borren in seiner Rezension über [3], *Revue belge* II, 1948, S. 39 f.

<sup>45</sup> Erwähnt sei nur der eigentümliche „Durklang“ der nicht nach Italien fahrenden niederländischen Komponisten um Pierre de la Rue und der eigene Klangstil der englischen Meister des *Eton Choirbook*, der zahllose Akzidentien-Fragen aufwirft (vgl. *Musica Britannica X/XII, The Eton Choirbook I/III*, ed. Frank Ll. Harrison, London 1956/61; s. auch unten, Anm. 57).

<sup>46</sup> Reese, a. a. O., S. 45. Vgl. aber die Kontroverse zwischen Lowinsky und Richard H. Hoppin in *Journal of the American Musicological Society* VI, 1953, S. 197 ff., VII, 1954, S. 181 ff. [17] und IX, 1956, S. 97 ff., die sich mit den „*conflicting signatures*“ um 1400 befaßt und auf die hier aus Raumgründen nicht näher eingegangen werden kann. Der prinzipielle Unterschied der Auffassungen besteht darin, daß Lowinsky die „*conflicting signatures*“ aus praktischen Rücksichten erklärt, während Hoppins theoretischen Systemzwang verantwortlich machen möchte (Moduslehre) und damit das relativ häufige Vorkommen praktisch überflüssiger Vorzeichen erklärt.

nisten, indem er die „*passus ambiguos*“ der wankelmütigen Fortuna besingt; die ungewöhnlichen Schwierigkeiten bei seiner Unterlegung und die tiefe Lage des Werkes legen instrumentale Ausführung nahe; die Notwendigkeit gleichtemperierter Stimmung läßt dabei an ein Gambenquartett denken. Die innere und äußere Nähe des Stückes zu Othmayrs *Symbola* ist trotz aller Kühnheit der Anlage unverkennbar.

Da das Werk in Gregor Fabers *Musices practicae erotematum libri II* (Basel 1553) veröffentlicht ist, lohnt sich eine Untersuchung von Fabers Aussagen zur *musica ficta*. Sie zeigt, daß der Theoretiker über die üblichen Anwendungsregeln *causa necessitatis* und *causa pulchritudinis* hinaus die Anwendung der *fictis vocibus causa varietatis* (also ein ästhetisches Prinzip, das sich in Gegensatz zur Tonartenlehre stellt) und zur Verdeutlichung des Textes („... *verba et sententia subinde aliam atque aliam pronuntiationem, aliumque affectum*...“) empfiehlt und mit dieser letzten Forderung die Prinzipien der *musica reservata* ähnlich wie Quickelberg formuliert (ohne freilich den terminus selbst zu gebrauchen). Von Greiters Komposition zu den modulierenden instrumentalen Hexachordfantasien der John Bull, Alfonso Ferrabosco und Girolamo Frescobaldi ist nur ein Schritt. Daß auch in ihnen das auf- und absteigende Hexachord als Symbol der Fortuna aufzufassen ist, wird durch den Bildschmuck eines Druckes der Bull-Fantasie wahrscheinlich gemacht. Ähnlich symbolisch wird das Hexachord in John Farmers Madrigal „*Take time while time doth last*“ verwendet. Die Nähe der Greiterschen Komposition zur „*secret chromatic art*“ ist offenkundig. Weitere Beziehungen zeigen sich schließlich durch Greiters bisher nicht gewürdigten Schultraktat *Elementale Musicum* (Straßburg 1544). Der Verfasser bringt hier für die *musica ficta* ein einstimmiges Beispiel, das mit Quartsprüngen (wie bei Listenius 1537) und Motivtranspositionen arbeitet, er erweitert damit die *musica ficta* von einer Regelsammlung, die jeweils auf einen Ton allein anzuwenden ist, zu einem logischen System im Quintenzirkel fortschreitender Modulationen, und er setzt eben diese Theorie in seiner Motette in die Praxis um. Wenn aber ein relativ unbedeutender deutscher Kleinmeister um 1550 ein so kühnes Werk schreiben kann, so erscheint die geheime Chromatik der großen Niederländer nicht mehr so sehr verwunderlich. Greiter kann die Anregung zu seinem Experiment wohl nur von diesen Niederländern bekommen haben, denn die italienische Chromatik setzt (abgesehen von Willaerts „*Quid non ebrietas*“) erst gleichzeitig mit seinem Werk ein.

Soweit Lowinskys Argumentation in den Grundzügen. Der Interpretation des Greiterschen Werkes wird man ohne Bedenken folgen, da am musikalischen Sachverhalt nicht zu zweifeln ist<sup>47</sup>. Um so weniger allerdings kann man den weitreichenden Folgerungen zustimmen, die aus diesem einen Werk gezogen werden sollen. Zunächst ist nicht einzusehen, wieso die zitierte Stelle aus dem Traktat Fabers die *musica reservata* meint. Ebenso wie die fast wörtlich gleiche 6. Regel Coclicos trägt sie höchstens zur entstehenden Vorstellung von der musikalischen Rhetorik bei; eine Beziehung zur *musica reservata* (die ja nicht identisch mit musikalischer Rhetorik ist) könnte eindeutig nur durch den Gebrauch eben des terminus „*musica reservata*“ gezeigt werden<sup>48</sup>. Ebenso problematisch ist die Zuweisung des Bull-Druckes und des Farmer-Madrigals zur Fortuna-Topik. In den Texten und Bildern des Druckes stehen *Moderatio* und *Virtus*, nicht Fortuna im Vordergrund, und bei Farmer wird Fortuna nicht einmal genannt. In beiden Fällen handelt es sich in erster Linie um den *topos*

<sup>47</sup> Anzumerken ist höchstens, daß Lowinsky irrt, wenn er meint, im Text „*Fortuna desperata*“ sei es Fortuna, die „*degrades what is enthroned higher than the stars*“. Wie der Text selbst (den Lowinsky mitteilt) ausweist, ist es vielmehr „*morte dispietata . . . die, d'alto più che stelle, l'hai cussi abassata*“ — ein kleiner, aber nicht unwichtiger Unterschied, denn die Vorstellung vom Rad der Fortuna (die doch die musikalische Anlage des Werkes erklären soll) stellt sich auf diese Weise nicht ganz so selbstverständlich ein.

<sup>48</sup> Fabers Stelle wird später fast wörtlich (und mit dem Bezug auf die *musica ficta*, der ja an sich — gegenüber dem zentralen Gedanken der Nachzeichnung wechselnder Textaffekte — sekundär ist) übernommen von Chr. Praetorius, *Erotemata musices*, Wittenberg 1574. Vgl. Martin Ruhnke, *Joadium Burmeister, Kassel-Basel 1955* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5), S. 137.

der exhortatio, der nicht stets mit der Fortuna assoziiert zu sein braucht. Schließlich ist auch die Beziehung der Motette Greiters zur „*secret chromatic art*“ (wenn man einmal von deren ganzer Problematik absieht) sehr fraglich. Daß Greiters Beispiel zur *musica ficta* auf das „*concept*“ einer „*logical modulation in the circle of fifths*“ hindeute, läßt sich aus der Verwendung von Quartsprüngen und Motiv-Transpositionen nicht folgern. In einem einstimmigen Beispiel ist *musica ficta* ihrem Wesen nach sinnvoll nicht gut anders darzustellen als mit Quart- bzw. Quintsprüngen, und die Motivtransposition enthüllt sich bei näherem Zusehen als keineswegs beweiskräftige Wiederholung einer melodischen Formel, die so und mit kleinen Varianten die ganze ad hoc konstruierte Melodie beherrscht<sup>49</sup>. Ebenso wenig ist einzusehen, daß Greiter die angeblichen chromatischen Experimente (deren Geheimhaltung also auch bei ihm nicht viel genützt hätte) der Niederländer gekannt haben müßte. Viel wahrscheinlicher ist doch, daß der Komponist durch Willaerts „*Quid non ebrietas*“ (das Lowinsky „*out of consideration*“ lassen möchte), ein Werk, das das ganze Jahrhundert und vor allem die Theoretiker-Komponisten leidenschaftlich bewegte, zu seinem Experiment inspiriert worden ist.

Greiters Werk selbst bleibt trotz solcher Einwände erstaunlich genug. Es ist nach Willaerts genanntem chromatischem Werk das zweite bisher bekannte Dokument labyrinth-chromatischer Experimente im 16. Jahrhundert und gehört damit zu jener zahlenmäßig sehr kleinen Gruppe humanistischer Kompositionen, die auf der Grundlage des Solmisationssystems die kontinuierliche Ausweichung im Quintenzirkel (als Vorstufe der modernen Modulation) zugleich mit der gleichtemperierten Stimmung erproben. Das rein musikalische Experiment steht dabei eindeutig im Vordergrund; symbolische oder allegorische Absichten sind daneben möglich, wie in Josquins „*Fortuna d'un gran tempo*“ und Greiters Motette, sie können aber ebenso fehlen — Belege dafür sind Willaerts genanntes Werk und Costeleys „*Seigneur Dieu*“<sup>50</sup>.

Einer der jüngsten Beiträge des Verfassers zu Fragen der Musik des 16. Jahrhunderts ist [12], eine genaue Untersuchung aller Probleme, die in Levitans gundlegender Abhandlung über Willaerts berühmtes „Duo“ noch offen bleiben mußten. Lowinsky kann an Hand neuer Dokumente aus der Theoretiker-Korrespondenz Vat. Lat. 5318, die Levitan noch nicht erreichbar waren, zunächst einen Teil dieser Probleme lösen. Danach ist das Werk kein Madrigal, sondern eine weltlich-humanistische Motette auf den Text „*Quid non ebrietas designat . . .*“ aus der 5. Epistel des Horaz, und erst Artusi hat (vermutlich) den Text bis auf den verfälschten Titel „*Quidnam ebrietas*“ eliminiert. Weiter zeigt sich, daß die aristoxenische Intervallteilung zur Zeit Willaerts in Venedig bekannt war und diskutiert wurde (Giovanni del Lago, im Gegensatz zu Spataro, war ihr Anhänger) und daß zumindest Marc Antonio Cavazzoni Willaerts Werk für ausführbar in gleichtemperierter Stimmung und damit für einen praktischen Beweis für die Richtigkeit des aristoxenischen Systems hielt. Aus diesen Indizien darf geschlossen werden, daß Willaert in der Tat, wie Artusi glaubte, sein Experiment zum Beweis für die Gültigkeit der gleichtemperierten Stimmung unternahm. Schließlich werden die noch offenen Fragen nach Stimmenzahl und Erstveröffentlichung des Werks durch das einzige erhaltene Stimmbuch, den Altus eines *Libro primo de la fortuna A* (viel-

<sup>49</sup> Ebenso gut könnte man übrigens (entgegen Lowinskys Feststellung, Listenius verwende Motiv-Transpositionen nicht) in dem Listenius-Beispiel in [3] den 6.—9. und vierletzten bis letzten Ton der Melodie als ein Motiv und seine transponierte Wiederholung interpretieren.

<sup>50</sup> Kenneth J. Levy geht wohl zu weit, wenn er (a. a. O.) diese ganze Werkgruppe als „*purely musical constructions*“ abtut und dazu (in Verkennung der Thesen Lowinskys) die gesamte angebliche „*chromatic art*“ der Niederländer rechnet. Seine Einteilung der chromatischen Experimente des 16. Jahrhunderts — 1. chromatische Labyrinth, die nicht im heutigen Sinne chromatisch, sondern wesentlich diatonisch und als Ausläufer des Solmisationssystems traditionsgebunden sind, 2. Transpositions-Chromatik (bloße Transposition eines Satzes durch Vorzeichen), 3. neo-griechische Chromatik (Vicentino, Le Jeune, Bottrigari) und 4. koloristische und ausdruckschafte Chromatik (Madrigalisten) — ist jedoch vorbildlich klar und sollte jeder weiteren Diskussion als Grundlage dienen.

<sup>51</sup> RISM [c. 1530] 1: dort als vermutlicher Verlagsort fälschlich Venedig (also L. A. Giunta) statt Rom (G. Giunta) angegeben.

leicht Giunta, Rom ca. 1530)<sup>51</sup> beantwortet, in dem ein Altus zu dem von Artusi überlieferten „Duo“ erhalten ist — der Baß läßt sich nunmehr relativ leicht ergänzen (Lowinsky bietet eine überzeugende Rekonstruktion). Die gestellten Fragen sind damit beantwortet, und der Argumentation des Verfassers ist nichts hinzuzufügen. Der Aufsatz dürfte für einige Zeit das letzte Wort zu den Problemen des chromatischen „Duos“ sein.

Die übrigen Arbeiten dieser Aufsatzgruppe behandeln keine Einzelprobleme, sondern größere geistesgeschichtliche Zusammenhänge und geben der Spekulation breiteren Raum. [9] gibt einen (notgedrungen skizzenhaften) Überblick über mögliche Zusammenhänge zwischen der Erweiterung und Neuordnung der Raumvorstellungen in Astronomie und Geographie einerseits und Musik andererseits etwa zwischen 1480 und 1520. Als musikalische Phänomene werden dabei genannt: 1. Die Erweiterung des Tonraums (Okeghem, Ramis de Pareja, Gafurius, Vanneo) und seine neue Unterteilung in Halb- und Viertelöne (Ramis, Vicentino), wobei die Analogie durch Analogien zwischen Tonordnung und Sphärenordnung (Ramis) oder zwischen den vier Stimmen des normalen Tonsatzes und den vier Elementen (Zarlino) gestützt wird; 2. die neue, simultanpartiturmäßige Kompositionstechnik (Aron), wobei die Parallele zur Perspektive in der bildenden Kunst schon in der Zeit selbst (Zarlino) gezogen wird; 3. die Wandlung des Begriffs Kontrapunkt in der Theorie (ein „corpo“ aufeinander bezogener Stimmen: Gafurius, Zarlino, eine ähnliche Notiz bei Leonardo da Vinci); 4. die Wandlung von isorhythmischer Strenge (die rhythmischen Schemata tragen die Musik ebenso wie sie die unsichtbaren Sphären der Planeten ordnen) zur freien, organisch wachsenden und verebbenden rhythmischen Beweglichkeit der Renaissance-Musik; 5. die neue Bewertung der Oktave (Johannes Gallicus, Ramis, Aron) als des vollkommensten Intervalls, das die Tonleiter gleichsam zum Anfang zurückkehren läßt (Analogie zur Bewertung des Kreises, eine Analogie, die von Marsilio Ficino tatsächlich in etwas modifizierter Form durchgeführt wird). Die Idee der Vervollendung im Kreis steht außerdem hinter der Entwicklung der gleichtemperierten Stimmung (Ramis) und der damit verbundenen Modulation durch den Quintenzirkel zum Anfang zurück: *„the same concept of the unity and the complete accessibility of all parts of global as well as of tonal space . . . made possible the venture of Ferdinand Magellan and Adrian Willaert in the same year (1519)“*. Tonalität beruht auf der Möglichkeit, jeden Punkt im Tonraum mit jedem anderen über den Quintenzirkel zu verbinden. Sie ist damit musikalisches Gegenstück der Perspektive, die (nach Erwin Panofsky) *„perfect unification and systematization of three-dimensional space“* ist. Diese Anschauung wird gestützt durch die Theorien Leon Battista Albertis, der die drei Dimensionen des Raums (Linie, Ebene, Körper) mit Melodie, Intervall und Akkord vergleicht und musikalische Proportionen der Architektur dienstbar machen möchte.

Der so skizzierte Entwurf Lowinskys leidet, so geistvoll und so kenntnisreich er ist, unter den im Raum rein geistesgeschichtlicher Pläne stets gegenwärtigen Gefahren großer und letztlich unverbindlicher Verallgemeinerungen und voreiliger Schlüsse. Die Versuche, das guidonische System zu erweitern und zu differenzieren, sind so alt wie die musica ficta, zu der schließlich auch Ramis' Konstruktionen gehören; Beziehungen zu Himmelssphären und Planeten gehören zum ältesten Gedankengut spekulativer Musiktheorie — beides kann also kaum als Beleg für neue Entwicklungen in der Renaissance angeführt werden. Die Methode, als musikalisches Gegenstück zur Perspektive einmal die simultane Kompositionstechnik<sup>52</sup>, gleich darauf aber das Prinzip der Modulation in Anspruch zu nehmen, nimmt für die Gewichtigkeit solcher Analogien nicht sehr ein.

Eine breiter skizzierte Einordnung der Musik in den Gesamtbereich der sogenannten Renaissance bietet [8]. Der zu untersuchende Zeitraum wird mit den Jahren 1450 und 1600

<sup>52</sup> Besonders merkwürdig ist in diesem Zusammenhang das Zarlino-Zitat, das die Analogie herstellen soll. Zarlino beschreibt nämlich als musikalische „Perspektive“ gerade kein simultanes, sondern ein sukzessives Kompositionsverfahren (*„ . . . cantando lui una parte, tirando sene (dirò così) dietro una, o piu in conseguenza“*).

abgegrenzt, wobei die Epoche der „ars nova“ (etwa 1300—1450) als Übergangszeit zwischen Mittelalter und Renaissance mit wesentlichen Merkmalen beider Epochen verstanden wird. Die Ergebnisse der Untersuchung faßt Lowinsky in zehn Punkten zusammen:

1. Von den Niederlanden ausstrahlende Neuordnung und neue Blüte musikalischer Institutionen (Hof- und Sakralkapellen, bürgerliche Musikgesellschaften usw.).
2. Befreiung von mittelalterlichen, gesetzhaft-zahlenmäßigen und transzendenzverhafteten Prinzipien (formes fixes, modale Rhythmik, Isorhythmie, cantus-firmus- und cantus-prius-factus-Idee, pythagoräische Stimmung).
3. Befreiung von der mittelalterlichen Musikästhetik und Kompositionslehre.
4. Befreiung von der mittelalterlichen Tonartenlehre, Einführung neuer Modi (Äolisch und Ionisch), Entwicklung von der akzidentiellen musica ficta zur systematischen Modulation, Entstehung der modernen Tonalität.
5. Simultane Kompositionsweise, Denken in Akkorden, Begriff des musikalischen „Organismus“.
6. Ausweitung und systematisch-experimentelle Durchforschung des Tonbereichs.
7. Auffassung der Musik als einer darstellenden und ausdrückenden Kunst.
8. Aufführungstechnische Freiheit, bedeutende Rolle der Improvisation, Geburt des „virtuoso“.
9. Entstehung der reinen Instrumentalmusik und ihre Befreiung von vokalen Vorbildern, Erweiterung des Instrumentariums.
10. Entdeckergeist, Spekulationslust und Experimentierfreude als Grundlage aller Phänomene: *„every musical enterprise of the Renaissance is characterized by an endless curiosity.“*

Obwohl diese Aufzählung die Phänomene naturgemäß nicht erschöpft und obwohl sie übergeordnete und sekundäre Begriffe unsystematisch vermischt, gibt sie einen guten Überblick über die wesentlichsten Kriterien, nach denen sich die Musik des abgegrenzten Zeitraums (mag man sie nun Renaissance-Musik nennen oder nicht) von der vorangegangenen Epoche unterscheiden soll. Allerdings ist nicht zu übersehen, daß sämtliche beigebrachten Beobachtungen (abgesehen von Punkt 1 der Zusammenfassung) nicht für die Musik von 1450 bis 1600, wie angegeben, sondern höchstens für das 16. Jahrhundert allein zutreffen — typische Begleiterscheinungen aller geistes- oder kulturgeschichtlichen Betrachtungsweisen, die die Fülle musikalischer Phänomene unter ein transmusikalisches Gesetz zu zwingen suchen<sup>53</sup>. Das Kernproblem der Epochenbestimmung nach transmusikalischen Gesichtspunkten (und der Begriff Renaissance, der hier nicht definiert, sondern beschreibend ein-

<sup>53</sup> Einige kleinere Einwände gegen Einzelheiten der Darstellung seien am Rande genannt. Das Repertoire des Lochamer Liederbuchs ist als Frucht städtisch-bürgerlicher „Hausmusik“-Kultur den englischen carols und ihren flämischen Parallelen ebensowenig zu vergleichen wie den italienischen Lauden. Das polyphone Magnificat ist keine „*innovation of the Renaissance*“, sondern findet sich bereits im 14. Jahrhundert in England, woher es vielleicht überhaupt stammt (vgl. Henry Davey, *History of English Music*, London 2/1921, 27; J. Handschin in *Revue belge de Musicologie* I, 1946/47, 98; Frank Ll. Harrison, *Music in Medieval Britain*, London 1958, 344 ff.). Aus Jean Molinets Déploration auf den Tod Ockeghems kann ein echtes Schülerverhältnis der dort genannten Meister zu Ockeghem nicht abgeleitet werden, da „*nostre bon père*“ eindeutig Redefigur ohne konkrete biographische Bedeutung ist. Die Parodietechnik des 16. Jahrhunderts ist kaum so zu erklären, daß der Komponist „*bored by the task of setting the invariable text of the Ordinary of the Mass to music . . . helped himself by using music set to more interesting texts*“, denn abgesehen davon, daß die rege Messenproduktion des Jahrhunderts nicht gerade von „*boredom*“ zeugt, ist die Parodietechnik offenbar als spielerische Kunstfertigkeit, „*ostentatio ingenii*“ aus der älteren Zitiert- und Cantus-firmus-Technik Schritt für Schritt entwickelt worden. Ob Odenkomposition und Chanson mesurée wirklich das neue Wort-Ton-Verhältnis der Zeit entscheidend beeinflußt haben, muß trotz Lowinsky sehr zweifelhaft erscheinen. Abgesehen davon, daß beide Kompositionstypen extreme, lokal und zeitlich begrenzte Sonderfälle ohne umfassende Wirkungsmöglichkeit sind, liegen die Grundzüge des neuen Wort-Ton-Verhältnisses bei Josquin und den „Italienfahrern“ unter seinen Zeitgenossen schon vor den ersten Odendruckten, spätestens um 1500, fest.

gekreist wird, ist transmusikalisch) wird durch Lowinskys Aufsatz der Lösung wenig näher gebracht.

Klingen hier die Hauptthemen der schon besprochenen Werke des Verfassers vernehmlich an, so bringt [10] eine erste Skizze systematischer Erwägungen, die die pragmatischen Ansätze ergänzt. Der Satz „*man must recapture a new unity of vision*“ enthüllt den Kern des Vorhabens. Das Ungenügen an der systematischen Philosophie, die ein einheitliches Weltbild nicht mehr aufstellen kann und will, drängt zur Konstruktion eines Ersatzsystems, die dem vereinten Bemühen aller Geisteswissenschaften als Aufgabe gestellt ist. Für die Musikwissenschaft ergibt sich daraus die Forderung nach einer Synthese geistesgeschichtlicher und stilgeschichtlicher Betrachtungsweisen, die methodisch durch strenge Begrenzung auf überschaubare Teilgebiete, bis zur äußersten Möglichkeit verfeinerte Technik der Analyse und Studium der geistesgeschichtlichen Strömungen zu leisten ist<sup>54</sup>.

#### 4.

Die übrigen Aufsätze des Verfassers umkreisen die behandelten Kernfragen in näherem und weiterem Abstand. [13] untersucht erneut den Übergang von horizontaler (sukzessiver) zu vertikaler (simultaner) Werkkonzeption im frühen 16. Jahrhundert an Hand eines bisher vernachlässigten Dokumentes. Das *Compendium musices* (1537) des Lampadius diskutiert ausführlich eine alte und neue Technik der „*distributio vocum*“ und illustriert die letztere durch ein regelrechtes Partiturbeispiel. Eine genaue Interpretation der Stelle macht wahrscheinlich, daß die Komponisten bis etwa 1500 ihre Werke in Stimmen auf „*tabulae*“ aus Holz oder Stein, die durch Rasur immer wieder gebrauchsfertig gemacht werden konnten, danach aber in Partitur auf einer einzigen „*tabula compositoria*“, offenbar nicht entfernbar, aufzeichneten (Lampadius nennt Josquin und Isaac als Vertreter dieser neuen Methode). Die Parallele dieser Wandlung zu Arons (ebenfalls Josquin und Isaac neben anderen Meistern nennender) Beschreibung der simultanen Kompositionsweise liegt auf der Hand. Beide Dokumente, unter verschiedenen Gesichtspunkten die gleiche Materie behandelnd, stützen sich gegenseitig und belegen eine Wandlung vom linearen zum akkordischen Denken im Kompositionsprozeß, die mit den größten Namen der Josquinzeit verknüpft ist<sup>55</sup>. Lowinskys Studie liefert damit den bisher wichtigsten Beitrag zu unserer Kenntnis der Partitur-Verwendung im 16. Jahrhundert, die sich komplexer als bisher vermutet darstellt<sup>56</sup>. [14] ist eine mustergültig genaue und erschöpfende Handschriften-Studie an einem besonders dankbaren Objekt, der Hs. Rom, Vallicelliana S. Borr. E. II. 55–60, deren Inhalt enge

<sup>54</sup> Über Widersprüche in den Einzelheiten der skizzierten Methode und in ihrer praktischen Anwendung vgl. oben zu [3].

<sup>55</sup> Damit ist freilich nichts über stilistische Einzelheiten ausgesagt, und Lowinskys Folgerungen (Identifikation des „alten“ und „neuen“ Kompositions-Verfahrens mit Tenor-Anlage einerseits und Homophonie und Durchimitation andererseits) sind zwar möglich, aber nicht zwingend. Das „neue“ Denken kann sich auf den verschiedensten Ebenen von der Tenormotette und Cantus-firmus-Messe bis zur Frottola auswirken. Daß Josquin und Isaac von Lampadius wie von Aron als Kronzeugen genannt werden, beweist wenig. Die beiden berühmtesten Namen des Zeitalters boten sich den Theoretikern ganz natürlich an, wenn es galt, einer ungewohnten Aussage autoritäres Gewicht zu geben. — Schließlich ist zu erwähnen, daß sich um die Interpretation der Begriffe „*tabula compositoria*“ und „*tabulis ligneis vel lapideis*“ eine kleinere Kontroverse zwischen dem Verfasser und Ruth Hannas entsponnen hat (Journal of the American Musicological Society II, 1949, S. 130 ff. und IX, 1956, S. 70), die aber wohl zugunsten Lowinskys entschieden sein dürfte.

<sup>56</sup> Die neben dieser Verwendung vorkommende Heranziehung der Partitur zu satztechnischen Studien, auf die Rudolf Schwartz zuerst hinwies (AfMw II, 1919–20, S. 73 ff.), ist dabei im Auge zu behalten. Daß sie schon vor Palestrinas bekanntem Brief und Gardanos Partiturdruk der Madrigale Ciprianos de Rore geübt wurde, werde ich an anderer Stelle an zwei deutschen Quellen zu zeigen suchen, die wahrscheinlich schon aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammen. Daß ferner auch die seit Cochläus als Hilfsmittel für Anfänger gedachte, auf 10–11 Linien zusammengezogene Quasi-Partitur noch am Ende des Jahrhunderts als notwendiges Hilfsmittel für die Komposition vielstimmiger Sätze Verwendung fand, hat Carl Dahlhaus gezeigt (*Musiktheoretisches aus dem Nachlaß des Sethus Calvisius*, Musikforschung IX, 1956, S. 133 f.). Auf die neue, umfassende Studie Lowinskys zum ganzen Problemkreis (*Early Scores in Manuscript*, Journal of the American Musicological Society XIII, 1960 [A Musicological Offering to Otto Kinkeldey upon the Occasion of his 80th Anniversary], S. 126–173) kann hier nur hingewiesen werden.

und vielschichtige Beziehungen zur florentinischen Lokalgeschichte, zu Savonarola und seinen Jüngern und zu den letzten Kämpfen um die Freiheit der Stadt im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zeigt. Neben der Darstellung dieser Zusammenhänge bringt die Untersuchung viel neues biographisches und werkkundliches Material zu den bedeutendsten in Italien lebenden Meistern der ersten nach-josquinischen Generation (Lupus, Festa, Arcadelt, Verdelot, Willaert und Jachet von Mantua). Die Ausbeute ist, ganz abgesehen von einer Anzahl musikalischer Unika, außerordentlich reich, und die Methodik des Verfassers wird für jede ähnliche Hs.-Untersuchung vorbildlich bleiben müssen<sup>57</sup>. Eine sehr ähnlich angelegte und ebenso überzeugende Handschriften-Monographie ist [19], in der das bisher kaum dem Hörensagen nach bekannte und schwer zugängliche Medici-Chorbuch der Bibliothek Olschki untersucht wird. Die Studie ist ein schöner Beleg dafür, wie wissenschaftliche Akribie und eine in jeder Zeile spürbare Liebe zum Gegenstand der zunächst trocken scheinenden Materie die lebensvollste, von kulturhistorischen und musikgeschichtlichen Details überfließende Darstellung abgewinnen können. Auch wenn man der zentralen, auf ein kompliziertes Hypothesensystem aufgebauten These des Verfassers von der direkten Beziehung der Handschrift zu Johannes Mouton einerseits und Papst Leo X. andererseits nicht ohne Bedenken zustimmt, enthält die Arbeit mit der Gewinnung wichtiger Kompositionen, neuer Lebensdaten der Brüder Festa, einer überraschenden Einordnung der verwandten Handschrift Bologna Q 19 und der Edition zweier historisch und künstlerisch gleich bedeutender Motetten Constantius Festas überreiche und wesentliche Forschungsergebnisse (nur am Rande sei einschränkend bemerkt, daß doch kaum Festa, sondern eher Gafurius „*the first Italian composer before Palestrina who has complete mastery of the art of counterpoint*“ [S. 94] war). Eine Ausgabe der Handschrift ist angekündigt; man darf sie mit Spannung erwarten und zugleich hoffen, daß der Verfasser uns in Zukunft noch manche ähnliche Quellenstudie aus dem ungeheuren Arbeitsbereich schenken wird, der sich hier eröffnet (als ein in diesem Zusammenhang naheliegendes Beispiel für viele sei nur die andere Gruppe von „Medici-Handschriften“, Cortona 95/56 mit Paris 1817 und Cappella Giulia XIII 27, als ein besonderes wichtiges die Martini-Isaac-Handschrift Firenze Magl. XIX 59 [B. R. 229] genannt). Spielen in diese Arbeit durch die eigenartige Buchmalerei der Handschrift kunsthistorische Probleme von einiger Tragweite hinein, so ist [18] eine Studie, die gänzlich auf dem Grenzgebiet zwischen Kunst- und Musikwissenschaft angesiedelt ist. Ausgangspunkt für die kunsthistorische Untersuchung und neue Deutung des Carpaccio-Bildes war Lowinskys Ansicht, daß die beiden auf dem Bild dargestellten Kompositionen eher zu St. Augustin als zu

<sup>57</sup> Nur einige Einzelheiten erscheinen korrekturbedürftig. So ist das Repertoire der Cappella Sistina nicht ganz so „*strictly limited . . . to liturgical functions*“, wie Lowinsky annimmt (politische Motetten in Capp. Sist. 15 und 42). Daß die Initialmalerei in Abb. 4 Savonarola darstellen soll, ist trotz einer gewissen Ähnlichkeit kaum überzeugend. Daß die Motette „*Jerusalem luge*“ von Lupus am Anfang der Hs. steht, ist wohl kaum auf einen anderen Grund als die Berühmtheit des Werkes, wie sie sich in der außerordentlich reichen europäischen Überlieferung spiegelt, zurückzuführen (Ähnliches gilt für die Nr. 2 der Hs., Verdelots „*Si bona suscepimus*“; beide Werke werden gern zusammen überliefert). „*Florentia tempus est penitentie*“ von Constantio Festa ist auch andernorts überliefert. Der Tenor allein findet sich (mit seinem originalen Text) im Hs. Anhang des Tenor-Stimmbuches aus dem Walter-Liederbuch 1524 in der Lutherhalle Wittenberg anonym (ich gedenke, über diese Quelle an anderer Stelle zu berichten); die ganze Motette ist mit anderen Texten („*Jerusalem quae occidit — Agite poenitentiam*“) bei Ott, *Novum et insigne opus*, 1537 als Nr. 19 und danach in anderen deutschen Quellen überliefert (vgl. auch Knud Jeppesen, Artikel *Festa* in MGG 4, Sp. 91). Es ist bekannt, daß Ott gelegentlich Texte „besserte“ (vgl. Wilfried Brennecke, *Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel-Basel 1953 (Schriften des Landesinst. f. Musikf. Kiel, Bd. 1), S. 45 und meinen Beitrag in Musikforschung XI, 1958, S. 194 Anm. 28), und es scheint, als habe er auch hier eigenmächtig eingegriffen. Die Textierung des Tenor-Ostinato wirkt deutlich gestückelt, zudem fügt sich der Text der anderen Überlieferung, „*Florentia convertere*“, mit seiner Anspielung auf die Lamentationen sinnvoller dem verwendeten Lamentationston (das punctum weicht von der bei Lowinsky angeführten Fassung des Liber usualis ab, findet sich jedoch bei Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien* III, S. 236 f.) als die Text-Zusammenstellung bei Ott (Ausschnitte aus Matth. 3, 2–3). Ferner ist auch die Unterlegung des Außenstimmen-Textes bei Ott besonders gegen Ende der Motette nicht überzeugend. Entgegen Jeppesens Bedenken wird man annehmen können, daß der „*Florentia*“-Text tatsächlich der ursprüngliche ist. Ich stimme hierin mit Lowinskys detaillierter Argumentation im Anhang seiner Studie [19] (die sehr glücklich auch die Untersuchungsmethode von [4] wieder aufnimmt) vollkommen überein.

St. Hieronymus passen würden. Die gründliche kunsthistorische Interpretation erhob zur Gewißheit, daß es sich tatsächlich um eine Darstellung des Hl. Augustin im Augenblick seiner ersten Vision des Hl. Hieronymus handelt; die zuvor unverständliche Beigabe zweier Kompositionen (in aufgeschlagenen Chorbüchern) läßt sich unter dieser Voraussetzung einleuchtend als symbolisches Attribut des „Musikheiligen“ Augustin deuten, das möglicherweise (wenn man den ersten Satz als weltliches Lied, den zweiten als Hymnenstrophe interpretiert, was möglich ist) das „musikalische Leben“ Augustins vor und nach seiner Bekehrung andeutet und in einer zweiten Symbolschicht (durch die Hymnenstrophe) auf Ambrosius, den Bekehrer Augustins, in einer dritten (durch die Anordnung der Kompositionen in Verbindung mit Stundenglas und Himmelsmodell) auf die aufsteigende Ordnung rhythmischer ordines (entsprechend der *Musica Augustini*) weisen könnte. Die These ist bestechend; immerhin wäre aber noch zu klären, welche Bedeutung das dritte (auf den Reproduktionen undeutliche) aufgeschlagene Buch vor dem Tischpodest des Heiligen hat, und die symbolische Deutung der Attribute Stundenglas und Himmelsmodell wäre ikonographisch zu erhärten. Das ändert jedoch nichts daran, daß man die Grundthese, die beiden Musikhandschriften seien als Attribute Augustins gedacht, akzeptieren wird.

[14] untersucht am Mulliner Book (*Musica Britannica I*) das Frühstadium der englischen Musik für Tasteninstrumente, vor allem der liturgischen Orgelmusik. Die Sammlung erweist sich dabei als außerordentlich bedeutsam. Zahlreiche Spielfiguren, die bisher als Schöpfungen der elizabethanischen Virginalisten galten, finden sich schon hier; die typisch englische Neigung zu Querständen<sup>58</sup> ist in ihrer extremsten Form („neutrale“ Terzen) überraschend deutlich ausgeprägt. Die erstmalige häufige Verwendung italienischer Baßmodelle in englischer Musik (*Passamezzo antico* und *moderno*, *Folia*) wird nachgewiesen; weiterer italienischer Einfluß zeigt sich in dem ersten englischen „*fancy*“, der nach Marc Antonio Cavazzonis „*Salve virgo*“ gearbeitet zu sein scheint. Eine weitgehende Voraussetzung Ausnahme Sweelinkischer *Fantasia*-Technik findet sich in Richard Farrants Choralbearbeitung „*Felix namque*“. Wichtigstes Ergebnis der Untersuchung ist die Ehrenrettung eines historisch wie ästhetisch gleich bedeutenden Meisters, William Blitheman, der bisher nur als Lehrer John Bulls bekannt war. Blitheman schreibt als erster Variationszyklen über Choralmelodien, lange vor Sweelink und vielleicht von (sehr viel einfacheren) spanischen Versuchen in dieser Richtung beeinflusst<sup>59</sup>. Daß die Bezeichnung zu einer der „*Eterne-rerum*“-Variationen Blithemans als Registrier-Anweisung gemeint ist (vielleicht für den zur gleichen Zeit auf dem Festland aufkommenden Tremulanten), erscheint möglich; der Stil dieses Satzes wird als „*melos-*

<sup>58</sup> Vgl. dazu neuerdings auch das Eton Choirbook (s. Anm. 43) als eine noch frühere Quelle für ähnliche Erscheinungen in der Vokalmusik. Diese und andere englische Quellen legen den Schluß nahe, daß es sich tatsächlich um eine spezifisch englische Variante der *musica-ficta*-Behandlung handelt, die auf dem Festland in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts höchstens in der Instrumentalmusik eine Entsprechung findet. Ob das 16. Jahrhundert wirklich noch so viele Überraschungen im Hinblick auf die Dissonanzbehandlung zu bieten hat, wie der Verfasser vermutet (vgl. auch Anm. 18), bleibe dahingestellt. Man wird jedenfalls in künftigen Untersuchungen die verschiedenen Traditionszusammenhänge (in diesem Falle einerseits ein spezifisch englischer Stil, der auch die Vokalmusik umfaßt, andererseits der gemein-europäische frühe Instrumentalstil) genau trennen müssen. Lowinskys Forderung nach einer Revision unserer Anschauungen über die Dissonanzbehandlung nach fünf Hauptgesichtspunkten (Gegensatz „nördlicher“ und „südlicher“ Dissonanzbehandlung, Dissonanz als Ausdrucksmittel, Dissonanz in der Musik für Tasteninstrumente, Rolle der Improvisation, Regeln der Theoretiker) bleibt beherzigenswert. Zur freien Dissonanzbehandlung in der italienischen Instrumentalmusik vgl. schon Knud Jeppesen. *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Leipzig-Kopenhagen 1943 und *Eine frühe Orgelmesse aus Castell* *Araquato*, *AfMw XII*, 1955, S. 195.

<sup>59</sup> Lowinskys Argumente für die bewußte zyklische Anlage der beiden betreffenden Werkgruppen sind allerdings nicht restlos überzeugend. Stereotype Spielfiguren, die hier wie in anderen Werken und bei anderen Komponisten gehäuft auftreten, können schwierig zyklische Einheit stiften, wenn sie nicht in allen Sätzen des angenommenen Zyklus in gleichem Maße und in gleicher Weise strukturbildend wirken (was hier nicht der Fall ist). Die übrigen Angaben des Verfassers („*differentiation in texture . . . contrast in mood and motion*“) sind als objektive Kriterien allein nicht ausreichend. Die beiden fraglichen Werkgruppen können ebenso gut als bereitgestellte Materialsammlung verstanden werden, aus der die Praxis nach Belieben auswählen konnte. Ähnlich sind wohl Nr. 7–8 (Redford) und 28–29 (Redford) des Eton Choirbook zu verstehen, und ebenso haben offenbar die Zeitgenossen wenigstens Blithemans „*Gloria-tibi-Trinitas*“-Gruppe aufgefaßt, wie die anderweitige Überlieferung in einzelnen Sätzen zeigt (vgl. den Revisionsbericht der genannten Ausgabe).



*suave-Stil*" (diminutionsfreier, scheinpolyphoner bis akkordischer Satz mit expressiver, zu Quartsextakkordik und kühner Dissonanzbehandlung neigender Harmonik und liedhaft ausdrucksvoller Melodik) auch bei anderen Werken der Sammlung nachgewiesen<sup>60</sup>. Abseits aller bisher behandelten Probleme steht [16], ein Tribut des Verfassers zum Mozartjahr, der sich mehr mit Metrik und Bewegungsabläufen als mit der eigentlichen Rhythmik befaßt und versucht, Stillkonstanten wenigstens für den reifen Mozart in metrischer „*asymmetry growing out of a perfectly symmetrical conception*“ und einem „*principle of increasing animation*“ (in wellenförmigen Verlaufskurven) nachzuweisen. Methodisch bedeutsam ist der zweifellos fruchtbare Versuch, strenge Formanalyse nach den Prinzipien Riemanns mit den Anregungen Ernst Kurths zu verbinden. Bei den Ergebnissen, die im Rahmen eines kurzen Aufsatzes naturgemäß eher Anregungen und Andeutungen als definitive Antworten sein wollen, wird man gelegentlich widersprechen können. So schafft die Ausklammerung historischer Gesichtspunkte (Konventionen der Tonart, der Gattungen, der Satztypen und selbst der Themengestalten, Einflüsse, Modelle und Stilperioden) einen bedeutenden Unsicherheitsfaktor. Ob Mozarts asymmetrische Periodenbildung wirklich „*a charming deviation*“ von einem streng gewahrten Grundgesetz ist, erscheint recht zweifelhaft. Eher könnte man nachweisen, daß asymmetrische Gestaltung für Mozart ein „natürliches“ Grundgesetz ist, während Haydn prinzipiell in symmetrischen Bildungen denkt. Dementsprechend verwirklicht sich Mozarts subtile Spannung von Symmetrie und Asymmetrie am ehesten großräumlich (in Sonatensätzen folgt einem asymmetrischen Hauptthema ein symmetrisches Seitenthema oder [seltener] umgekehrt), während die Periodenbildung und die thematische Gestalt „natürlich“-asymmetrisch, gewachsen und nicht auf den Hintergrund einer gedachten Symmetrie projiziert erscheinen; bei Haydn dagegen wird das symmetrische Periodengerüst in jedem Augenblick mitgedacht, und die Asymmetrie wird bezeichnend „mechanisch“ durch Taktwiederholungen und Perioden-Anhänge herbeigeführt<sup>61</sup>. So wäre wohl eher bei Haydn von einer „*charming deviation*“ zu sprechen. Das Prinzip der „*increasing animation*“ ist für langsame Sätze mit dem B-dur-Andante aus KV 533 schlagend belegt, gilt aber nur für diesen einen, nicht sehr häufigen Andante-Typ, dem andere Typen mit anderen Bewegungsabläufen gegenüberstehen (man vergleiche die langsamen Sätze aus KV 330, 333, 421, 428 usw., von Variationensätzen einmal abgesehen). Wichtig und wohl ohne Einschränkung akzeptabel sind die Beobachtungen über unregelmäßige Akzente und schrittweisen Bewegungswechsel bei Mozart gegenüber regelmäßigen Akzenten und sprunghaftem Bewegungswechsel bei Haydn.

## 5.

Am Ende der Übersicht erscheint eine zusammenfassende und abschließende *laudatio* überflüssig. Die Fülle der Ergebnisse, der Gesichtspunkte und der prinzipiellen Entscheidungen, die den besprochenen Werken höchstes und immer erneutes Interesse sichern, mögen für sich selbst sprechen. Unsere Ausführungen können nicht mehr sein als ihr bescheidener Reflex.

<sup>60</sup> Lowinskys kunstvolle und zunächst bestechende Gedankenkette über den *melos-suave*-Stil kann bei dem völligen Fehlen konkreter Überlieferung zur englischen Orgelbaukunst des frühen 16. Jahrhunderts doch nicht mehr als eine geistvolle Hypothese bieten. Ob „*melos suave*“ wirklich ein Orgelregister bezeichnen soll, ist noch fraglich; die Notiz könnte auch als traditionelle Charakterisierung des Hymnus verstanden werden. Ambrosius schreibt im *Hexaemeron* „*est galli cantus suavis in noctibus . . .*“, worauf die bekannte Prosa-Paraphrase des Hymnentextes (der ja *ad galli cantum* gedacht ist) folgt (vgl. Guido Maria Dreves, *Aurelius Ambrosius*, Freiburg/Br. 1893, S. 59). Damit ist freilich noch nicht erklärt, warum „*melos suave*“ gerade unter der dritten Orgel-Strophe steht.

<sup>61</sup> Zur Periodenbildung bei Mozart und Haydn vgl. in diesem Zusammenhang auch Gustav Becking, *Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema*, Leipzig 1921, passim, bes. S. 19. Die dort gemachten Beobachtungen über Menuett-Themen gelten auch *mutatis mutandis* für die übrigen Satztypen und Satzformen.