

Bedyngam die Kontrafazierung zu „O Rosa bella“ selbst vorgenommen hat, lässt sich auf der Grundlage der überliefernden Quellen jedoch nicht mehr klären. Allerdings hat sein „O Rosa bella“-Satz eine eigene internationale Bearbeitungstradition generiert, deren Rezeptionsgeschichte Erhard für alle existierenden Formen, darunter lagengleiche Oberstimmen-duette, nachträglich hinzu komponierte Stimmen wie Contratenores und Concordantie sowie Quodlibets analytisch und quellenphilologisch umfassend dargestellt hat. Besonders erwähnenswert sind dabei die Brückenschläge des Autors zwischen England und dem süddeutschen Raum sowie seine erhellenden gattungsgeschichtlichen Ausführungen zum Begriff *Gimel*, die – und das ist keineswegs selbstverständlich – von ihm äußerst präzise mit Nachweisen aus den passenden zeitgenössischen Musiktraktaten belegt werden. Einen weiteren besonders interessanten Aspekt der Arbeit stellen die Überlegungen des Autors zu den verschiedenen Implikationen des Rosensymbols und ihrer Bedeutung für die Tradition der „O Rosa bella“-Vertonungen im Allgemeinen dar. Für Bedyngams Vertonung im Besonderen gelingt Erhard ein formalanalytisch sauberer Nachweis ihrer Mittlerstellung zwischen einem Chanson- und einem Motettensatz, die letztlich wohl auch ihre Entstehung als Kontrafaktor begünstigt hat.

Erhards Arbeit vermittelt somit in allen Abschnitten den Eindruck einer äußerst soliden, gründlich gearbeiteten Studie, die in den Bereichen der Quellenphilologie, der Stil- und Rezeptionsgeschichte sowie der Analyse besonders zu glänzen vermag. Aufgrund der klaren Sprache und präzisen Ausdrucksweise ihres Autors gehört sie darüber hinaus zu denjenigen schwerpunktmäßig philologischen Studien, die sich angenehm lesen lassen. Die komplexe Quellen- und Überlieferungssituation der „O Rosa bella“-Vertonung und aller ihrer Bearbeitungen wurde vom Autor exzellent dargestellt; der aktuelle Forschungsstand zum Thema ist vollständig berücksichtigt und wird kritisch gewürdigt. Textlayout, Redaktionsarbeit und Bibliografie einschließlich der Quellenübersicht sind vorbildlich und geben keinerlei An-

lass zur Kritik. Die umfangreichen Anhänge mit den vom Autor besorgten, kritischen Editionen des bearbeiteten Notenmaterials und tabellarischen Übersichten zur Überlieferungssituation lassen ebenfalls keine Wünsche offen. Überlegungen zum Werkkontext bleiben aufgrund der schwierigen Quellenlage zur Vita Bedyngams und der primär philologischen Ausrichtung der Arbeit verständlicherweise ein sekundärer Aspekt. Alle wichtigen gattungsgeschichtlichen Überlegungen sind von Erhard dagegen in die jeweiligen analytischen und quellenphilologischen Abschnitte eingearbeitet worden, so dass sich in diesem Punkt ein überzeugender multivalenter Methodenansatz ergibt. Kleinere zu konstatierende Kritikpunkte betreffen die fehlende Trennung zwischen der Beschreibung des untersuchten Problems und der Übersicht über die Quellen- und Forschungslage im Einleitungsabschnitt sowie die recht häufigen methodischen Reflexionen des Autors. Diese schmälern den hervorragenden Gesamteindruck der insgesamt sehr gelungenen Studie aber in keiner Weise.

(Februar 2012)

Daniel Glowotz

*NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen. Hrsg. von Birgit LODES. Tutzing: Hans Schneider 2010. 446 S., Abb. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 3.)*

1507 setzten sich in Basel Gregor Mewes (*Concentus harmonici quattuor missarum peritissimi m[us]icorum Jacobi Obrecht*) und in Augsburg Erhard Oeglin (*Melopoiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum*) als erste Drucker nördlich der Alpen unabhängig voneinander mit der neuen Technik des Typendrucks mehrstimmiger Musik auseinander. Die Erinnerung an dieses Ereignis war der Anlass für ein im Januar 2007 vom Institut für Musikwissenschaft in Wien unter Leitung von Birgit Lodes in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstaltetes internationales Symposium, dessen Beiträge nun in englischer und deutscher Sprache vorliegen.

Während Mewes' bedeutender Druck erst kürzlich durch Lodes' Habilitationsschrift die verdiente Beachtung erlangte, wurden Oeglins *Melopoiae* häufig erwähnt, doch unter falschen Vorzeichen: Als didaktisches Lehrwerk sind sie keineswegs zu verstehen, wie Lodes in ihrem Beitrag deutlich macht. Auch Gundula Bobeth hinterfragt die bisher angenommene codifizierende Wirkung der *Melopoiae*; sie stellt sie anderen, auch handschriftlichen Odenkompositionen gegenüber. Den beiden Beiträgen geht derjenige Mary Kay Duggans voraus, der einen generellen Überblick über die Musikproduktion im Inkunabelzeitalter des deutschsprachigen Raums gibt.

„Medienwechsel“: Die im zweiten Teil unter diesem Titel zusammengefassten Beiträge stellen die neuen Möglichkeiten des Drucks in den Vordergrund. Michele Calella beschäftigt sich mit der sich in Drucken abzeichnenden Veränderung der Bedeutung des Komponisten, während Nils Grosch die gedruckten Tabulaturen ihren handschriftlichen Verwandten gegenüberstellt: Jene wandten sich, anders als die Drucke, an ein Publikum mit musiktheoretischer Allgemeinbildung. Wie vielfältig die Möglichkeiten des Auswählens und der Manipulation waren, die sich durch die Gestaltung von Titelseiten und Vorworten eröffneten, zeigt der Beitrag von Thomas Schmidt-Beste: Paratexte lassen noch heute den Markt sichtbar werden, der sich um die neuen Druckerzeugnisse ausbreitete.

Mit Markt und Marketing befassen sich die Beiträge des dritten Teils. Hans-Jörg Künast betont, dass es Musikdrucker im engeren Sinn im deutschen Sprachraum dieser Zeit nicht gab. Niemand nämlich konnte vom Musikalien-Vertrieb allein leben. Buchmessen halfen zwar, den Umsatz zu regeln, der Vertrieb unterlag jedoch großen Schwankungen, bedingt nicht zuletzt durch die Reformation und deren Folgen.

Auf diese kommt auch Royston Gustavson in seinem Beitrag zu sprechen. Er lenkt den Blick auf die Prozesse des Veröffentlichens und macht deutlich, wie unterschiedlich die Vermittlungsketten zwischen Hersteller und Konsumenten gestaltet werden konnten: Während

Peter Schöffers z. B. Produkte hoher Qualität herstellte, war Christian Egenolff wohl der geschickteste Geschäftsmann unter seinen Kollegen. Welche Wege der Vertrieb bestimmter Druckerzeugnisse nahm und wie bewusst abwägend Verleger und Drucker ihre Entscheidungen trafen, arbeitet Stanley Boorman (besonders am Beispiel von Gardano und Scotto in Venedig und Eichhorn und Hartmann in Frankfurt an der Oder) eindrucksvoll heraus, und John Kmetz weist in seinem Artikel auf die Voraussetzungen und Bedingungen des geschlossenen Marktes hin: Französische, englische und italienische Musikdrucke wurden von Lesern des deutschen Sprachraums rezipiert, umgekehrt jedoch fand kaum ein Austausch statt und wurde wohl auch gar nicht angestrebt.

Dass Peter Schöffers, wie Andrea Lindmayr-Brandl überzeugend zeigt, auf den Typensatz Petruccis zurückgriff (und übrigens – auch dies entdeckte Lindmayr-Brandl – mit dem Titelholzschnitt zu Schlicks *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein* von Arnolt Schlick auf den venezianischen Kupferstich einer Tarockkarte), entspricht der von Kmetz skizzierten Richtung der Rezeption. Schlicks *Tabulaturen* (1512) beschäftigen auch Markus Grassl in seinem Beitrag, der außerdem Sebastian Virdungs *Musica getutscht* (1511) heranzieht. Während Schlick eine Darstellung des gesamten Spektrums der verschiedenen Arten von Instrumentalmusik beabsichtigte, zielte Virdung, dessen holzgeschnittener Druck durchaus ernst genommen zu werden verdient, auf deren ästhetische Legitimation.

Der vierte Teil des Bandes („Theoretica und Tabulaturen“), zu dem die eben genannten Beiträge gehören, wird eröffnet durch die Ausführungen von Thomas Röder. Um ein „gutes Singen“ zu erreichen, war die Kenntnis der *Ars musica* unabdingbar – in dieser Beziehung lassen die Musiklehren des Inkunabelzeitalters, die Röder in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen stellt, keinen Raum für Zweifel (so z. B. Conrad von Zabern in *De modo bene cantandi*, 1474). Zur Zeit der ersten Mensural-Typendrucke (z. B. in Veit Bilds *Stella*, 1507) wurde ein solches Anliegen als reine Zeitver-

schwendung abgetan, was Röder nicht ohne Wehmut feststellt.

Liederbücher und Liederblattdrucke sind Thema des letzten Teils des Jubiläumsbandes. Frieder Schanze skizziert die Geschichte des Liederblattdruckes und begegnet einem dringenden Forschungsdesiderat, indem er ein ausführliches Verzeichnis sämtlicher bekannter mit Noten versehener Blätter zusammenstellt. Nicole Schwindt geht der Orthographie des Notensetzens und der Frage nach, ob die Blüte des Liederbuch-Drucks im Augsburg der 1520er Jahre mit der Verbindung zwischen Mitgliedern der Offizin Oeglins und der Hofkapelle Maximilians zusammenhängen könnte.

Wie weitgreifend die Vernetzung von Verlegern und Druckern der damaligen Musikszene war, wird auch in den beiden Beiträgen David Fallows' deutlich. Die Fragmente des Liederbuchs von Kampen (ca. 1535) lassen sich vermutlich in die Werkstatt Peter Schöffers zurückführen und dienen – anders als bisher angenommen – Egenolff wohl als Vorlage für eines seiner Liederbücher. Der Frankfurter Drucker und die von ihm verwendeten Vorlagen stehen im Zentrum des zweiten Aufsatzes von Fallows. Auf verschiedenen Wegen (nicht zuletzt durch die stilistische Analyse einiger nur als Diskant überlieferter Chansons) gelingt es Fallows, die vermutlich weitreichenden Rückgriffe Egenolffs auf Produktionen Schöffers nachzuweisen.

Schöffers und die Reformation, Oeglin und das Augsburg des 16. Jahrhunderts, Egenolff und die Herausforderungen des Marktes – die Themen der Kongressbeiträge ergänzen sich wie im Hin und Wider eines Gesprächs. Der Leser wird bedauern, den Diskussionen zwischen den Vorträgen nicht mehr lauschen zu können, doch zufrieden sein, diesen Band von hohem Niveau in den Händen zu halten. In Leinen gebunden, ausgestattet mit einer ausführlichen Einleitung, einem Register, englischsprachigen Abstracts und vielen Abbildungen, ist das Buch wahrlich nicht „onkünstlich, onartig, onmöglich“ (wie Schlick Virdung in Bezug auf dessen Druck vorwarf, nachzulesen im Beitrag Lindmayr-Brandls, S. 295). Ein

Nischendasein werden die drei Ni's nicht führen, auch im Nimbus nicht verschwinden, sondern – das sei ihnen zu wünschen – von einem weiten Leserkreis dies- und jenseits der Alpen und des Atlantiks gelesen werden, und dies sicher mit großem Vergnügen.

(April 2012)

Isabel Kraft

*LORENZ GADIENT: Takt und Pendelschlag. Quellentexte zur musikalischen Tempomessung des 17. bis 19. Jahrhunderts neu betrachtet. München/Salzburg: Musikverlag Katzschichler 2010. 203 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 45.)*

Das Tempo ist zugleich die objektivste und die subjektivste Kategorie der Musik. Die Tempoforschung steht somit vor dem Problem, dass sie objektive Methoden auf einen Bereich anzuwenden versucht, in dem subjektive Präferenzentscheidungen dominieren. Umso erfreulicher ist, dass Lorenz Gadients neuerlicher Versuch, die These von der ‚metrischen‘ Lesart der Metronomvorschriften zu begründen, durchgängig einen polemischen Ton vermeidet und eine Darstellungsart wählt, die den Weg von den Quellentexten zu den gezogenen Schlussfolgerungen vorbildlich transparent hält.

Gadient entfaltet seine Hypothese in vier Großkapiteln. Im vierten Kapitel wird die Frage nach dem ästhetischen Umgang mit den verlangsamten Tempi behandelt – wobei Gadient auch bei langsamen Sätzen für die ‚metrische‘ Lesart plädiert. Das dritte Kapitel widmet sich konkreten Messmethoden und versucht, die Idee der Tempohalbierung mit Daten zu historischen Aufführungsdauern in Einklang zu bringen. Im ersten Kapitel wird eine Reihe widerlogisch schneller Metronomangaben diskutiert. Leider verengt Gadient jedoch die Fragestellung auf den Gegensatz halbiertes oder nicht-halbiertes Tempi und geht nicht auf Erklärungsmodelle ein, die von einer nur um wenige Stärkegrade zu schnellen Metronomangabe ausgehen (wie die Idee, überschnelle Metronomwerte auch als Vermark-