

Adventus Karls V. 1530 zum Reichstag in Augsburg mit Verweis auf ihre Verwendung in Osterspielen den Kaiser als Erlöserfigur inmitten der religiösen Spannungen und Verwerfungen der Zeit inszeniert (wobei zu ergänzen wäre, dass der Schreibermonch Leonhard Wagner aus St. Ulrich und Afra das *Canticum triumphale* in seinen in Augsburg überlieferten *Adversaria* [ab ca. 1505] in Erweiterung ausgerechnet der „Teufelsszene“ aus Ekkeharths IV. *Casus Sancti Galli* Notker Balbulus zuschreibt).

Matthew P. Thomson zeigt durch detaillierte Analysen, wie verschieden das Verhältnis von präexistenten volkssprachlichen Liedzitaten zum musikalischen Satz in Motetten des 13. Jahrhunderts gestaltet werden konnte, und Henry Hope untersucht anhand der Editionsgeschichte von *Loybere risen* in der Jenaer Liederhandschrift, wie die Editionen selbst die jeweils wechselnden Vorstellungen von Minnesang und zeitgebundenen Mittelalterbildern widerspiegeln (eine Abbildung auch des handschriftlichen Befundes wäre hier hilfreich gewesen).

Ergänzt werden die im engeren Sinne musikwissenschaftlichen Beiträge durch Artikel zum Skaldischen Vers (Annemari Ferreira), zur Sakramentenlehre bei Thomas von Aquin (Matthew Cheung Salisbury), zu den Autorenporträts bei Christine de Pizan (Charlotte E. Cooper) und zum Autorverständnis bei Froissart und Dumas (Pauline Souleau). Das Nachwort von Ardis Butterfield schließlich diskutiert den *Roman de Fauvel* in der Fassung F-Pn MS fr. 146 als multimedial-performative Musikhandschrift par excellence im Kontext der Performanz-Theorien von Austin und Derrida.

Eine Bibliographie und zwei Register runden den bis auf die fehlenden AutorInnenbiographien und den etwas blassen Druck insgesamt gut gestalteten Band ab.

(Mai 2020)

Stefan Morent

SONJA TRÖSTER: *Senfls Liedsätze. Klassifikation und Detailstudien eines modellhaften Repertoires*. Wien: Hollitzer Verlag 2019. 406 S., Abb., Nbsp., Tab. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 10.)

Die letzten zwei Jahre waren von besonderem Interesse für Musikwissenschaftler, die sich mit dem mehrstimmigen Lied des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum beschäftigen. Ende 2018 – gerade rechtzeitig zum 500. Todestag Maximilians I. (1519) – erschien Nicole Schwindts opus magnum zum Lied am Hof des Kaisers, *Maximilians Lieder: Weltliche Musik in deutschen Landen um 1500*. Nur wenige Monate später konnten die Bücherregale um eine weitere bedeutende Publikation zum mehrstimmigen Lied bereichert werden: Sonja Trösters *Senfls Liedsätze. Klassifikation und Detailstudien eines modellhaften Repertoires*, mit welcher sich diese Rezension befasst.

Trösters Schrift stellt den zehnten Band der sehr aktiven Serie *Wiener Forum für ältere Musikgeschichte* unter der Herausgabe von Birgit Lodes dar. Das Buch wurde 2015 zur Erlangung der Doktorwürde an der Universität Wien eingereicht, wurde jedoch für diese Ausgabe überholt und auf den neuesten Stand der Forschung gebracht (S. [7]). Wissenschaftler, die zur Mehrstimmigkeit im deutschsprachigen Raum arbeiten, kennen Trösters Arbeit bereits: Sie ist als Mitarbeiterin bei diversen Forschungsprojekten zu Ludwig Senfl tätig und ist eine treibende Kraft hinter dem Senfl Katalog, der eine hervorragende wissenschaftliche Ressource darstellt (online zu finden unter www.senflonline.com, vor kurzem erweitert herausgegeben bei Brepols). Ich war gespannt auf die Veröffentlichung ihrer Doktorarbeit, nachdem ich ihre Arbeit zum Lied schon sowohl in Essays, als auch in Konferenzbeiträgen zu schätzen gelernt hatte. Das Warten hat sich gelohnt, und ich kann ohne Vorbehalt sagen, dass die Lektüre von *Senfls Liedsätze* lohnend ist, nicht nur für

Forscher, sondern auch für Musiker, die das Liedrepertoire im Bewusstsein seiner Vielfalt entdecken wollen. In der Tat schafft Tröster es, wenngleich es ihr erklärtes Ziel ist, Senffs Schaffen zu systematisieren, es dabei nicht dessen Komplexität zu opfern; vielmehr gelingt es ihr, die breite Stilpalette aufzuzeigen, die der Komponist anbietet. Der Fokus auf das Werk eines einzelnen Autors für die Betrachtung eines Repertoires, in dem Autorschaft oft nur eine untergeordnete Rolle spielt, mag zunächst unangebracht erscheinen. Jedoch, so erklärt Tröster, legen die Attributionen in den Quellen nahe, dass kein anderer Komponist so bedeutend für das Liedrepertoire war – und in der Tat stellt das Corpus eine ideale Fallstudie dar, da es zwar weitläufig und vielfältig ist, jedoch gleichzeitig überschaubar bleibt.

Kapitel 1 („Tradierte Terminologie und Klassifizierungsansätze“, S. 13–65) beinhaltet eine Zusammenfassung des Forschungsstandes zum Genre Lied, mit besonderem Augenmerk auf bereits existierenden Taxonomien und Terminologien, sowohl was Text als auch Musik angeht. Da sich Musikwissenschaft und Germanistik jeweils ausführlich mit dem Lied im 16. Jahrhundert beschäftigt haben, verwundert es nicht, dass mehrere Gattungsbezeichnungen entwickelt wurden. Tröster verfährt chronologisch, indem sie sich von Johann Gottfried Herder bis zu zeitgenössischen Forschern durcharbeitet. Wenngleich die moderne Rezeption des Liedes ein so weitläufiges Feld ist, dass sie leicht ein eigenes Buch füllen könnte, schafft es dieses Einführungskapitel, den Lesern einen Überblick über die komplexe und oft widersprüchliche Terminologie in Bezug auf das Liedercorpus zu verschaffen, was wiederum die Notwendigkeit von Trösters Systematisierung offensichtlich macht.

In Kapitel 2 („Klassifikation des mehrstimmigen Liedœuvres der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts“, S. 67–99) stellt Tröster die Parameter vor, unter welchen sie das Corpus im Folgenden betrachten wird.

Hierbei identifiziert sie insbesondere ein formelles, ein schlichtes und ein kombinatorisches Register. Diese Register werden durch musikalisch-technische Merkmale definiert, die Tröster als stilistische Kennzeichen betrachtet, wie etwa Metrum, Satzstruktur, Textunterlegung etc. Die Register und ihre Unterformen sind in einer Tabelle auf S. 90 klar aufgeführt, wobei Tröster warnend anmerkt, dass einige wenige Kompositionen keinem der Register eindeutig zuweisbar und deswegen als experimentelle Sätze anzusehen sind (S. 88–92). Die von Tröster vorgestellten musikalischen Register sind eindeutig als ‚Idealtypen‘ gemeint, die es ermöglichen sollen, die Vielschichtigkeit des Repertoires zu rationalisieren und sind offensichtlich das Resultat einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Liedcorpus. Dennoch ist ihre Vorstellung in Kapitel 2 etwas abstrakt und könnte den Lesern das Gefühl vermitteln, dass sie – in gewissem Maße – arbiträr sind. Das hier nötige Wohlwollen der Leser wird jedoch in Kapitel 3 („Senffs Liedsätze klassifiziert nach Stilregistern und Liedtypen“, S. 101–209) belohnt. Selbst wenn man auch andere Kategorien als das von Tröster vorgestellte System entwickeln könnte, erlaubt ihr das ihre, die Leser mit auf eine faszinierende Reise durch Senffs Schaffen zu nehmen, wobei sie die stattliche Anzahl von 316 Liedern berücksichtigt (254 in den Quellen ihm zugeschriebene und 71 musikwissenschaftliche Zuschreibungen, vgl. S. 101). Viele Beispiele werden hier detailliert besprochen, so dass einige der analytischen Annahmen, die in Kapitel 2 noch wenig überzeugend gewirkt haben mögen, hier transparenter und verständlicher werden. Die praktischen Tabellen, welche die Lieder nach Trösters Parametern katalogisieren, fungieren als Karten, mit denen sich durch das ganze Repertoire navigieren lässt – ein effektives Hilfsmittel, das Vergleiche jenseits der Grenzen von Genre und Autorschaft, die sich dieses Buch auferlegt hat, zulassen wird. Darüber hinaus sollte lobend erwähnt werden, wie klar Tröster

die musikalische von der textuellen Analyse trennt: Zwar zeigt sie mehrere bedeutsame Verbindungen auf – tatsächlich ist dies eines ihrer Hauptanliegen –, doch durch die Trennung der beiden Sphären gewinnen ihre Beobachtungen an Klarheit, und sie vermeidet damit, irgendeine Verbindung von Text und Musik als selbstverständlich anzunehmen. Es muss nicht extra erwähnt werden, dass dies bei musikwissenschaftlichen Studien zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts nicht immer der Fall ist. Oft wird die Interpretation getrübt durch die wissenschaftliche Obsession mit der Beziehung zwischen Text und Musik, gerade so, als könnten durch den Text alle Aspekte der polyphonen Komposition erklärt werden, als kennten Komponisten keine Anreize rein musikalischer Natur.

Kapitel 3.4, „Experimentelle Lösungen“, ist von besonderem Interesse: Dessen ungeachtet, ob man mit Trösters Terminologie und ihrer Definition der musikalischen Register übereinstimmt, zeigt ihre Diskussion doch die Ausnahme neben der Regel auf, und die Sätze, die sie als „experimentell“ bezeichnet, unterscheiden sich in der Tat von der Mehrzahl von Senfls Liedern. Rein gattungsgeschichtlich erscheint mir der Abschnitt „Ausloten von Register- und Gattungsgrenzen“ (S. 177–183) problematisch. Zwar zeigt Trösters Analyse erfolgreich besondere Lösungen auf, dennoch wäre ich vorsichtiger, was Annahmen über das Genrebewusstsein des Komponisten aufgrund der Ansammlung von stilistischen Merkmalen angeht, die ja schließlich von der Musikwissenschaftlerin identifiziert werden. Wir können zwar Idealtypen konstruieren und verschiedene Genres ausloten, indem wir Muster und Wiederholungen in einem bestimmten Corpus ausmachen, aber ohne externe Validierung (wie etwa eine explizite Aussage eines Komponisten, Herausgebers oder Theoretikers) bleibt es schwer zu folgern, was ein Genre im 16. Jahrhundert bedeutete, ganz zu schweigen von Abstufungen

innerhalb eines relativ homogenen Genres. So beschreibt etwa Tröster, um nur ein Beispiel zu nennen, *Es jagt ein Jäger gschwinde* als „Grenzbereich zwischen formellem und schlichtem Register“, da die Schlussection auftaktig, ungerade und homophon ist, Elemente, die sie als typisch für das „schlichte“ Register ansieht. Zugegeben, *Es jagt ein Jäger gschwinde* kombiniert Stile, die in vielen anderen Liedern getrennt bleiben, aber wir kennen Senfls Gedanken nicht und können nicht wissen, ob dies ein „bewusstes Spiel mit Register- und Gattungsgrenzen“ (S. 177) darstellt. Dies ist ein generelles Problem der Gattungsgeschichte der frühneuzeitlichen Musik: Während wir großen Wert auf die technisch-musikalischen Elemente legen, die sich anhand der Notation in musikalischen Quellen erschließen lassen, tendieren wir dazu zu vergessen, wie wenig wir über frühneuzeitliches Bewusstsein für Genre und Stil wissen, Elemente, die nicht allein aufgrund der Parameter verstanden werden können, die musikalische Notation vermittelt.

In Kapitel 4 („Ein frischer Blick auf Senfls Liedœuvre“, S. 211–323) wird eine Reihe von Problemen, die nicht in das systematisierende Kapitel 3 gepasst hätten, angesprochen: Modalität, Parallelvertonungen mit verschiedenen Anzahlen an Stimmen, Liederzyklen (mit einigen sehr interessanten Beispielen), Liedfamilien (Sätze, die sich denselben Cantus firmus teilen, aber keinen Zyklus darstellen), geistliche Lieder und Lieder mit Akrosticha. Das Kapitel schließt mit zwei Liedporträts, *Mein Fleiß und Müh ich nie hab gspart* und dem noch heute sehr populären *Das Gläut zu Speyer*, das bekanntermaßen den Klang der Glocken nachahmt. Die Liedporträts sind wahrhaft faszinierend, bezeugen sie doch Trösters Fähigkeiten in dieser Hinsicht, die uns schon aus ihren Aufsätzen in den Senfl-Studien 1 und 3 bekannt sind. Auch die Besprechung der geistlichen Lieder verdient es, herausgestellt zu werden (S. 256–289): Tröster betont zwar die Schwierigkeit einer Unterscheidung zwi-

schen geistlichen und weltlichen Texten in einer tief religiösen Kultur (S. 256), stellt aber dennoch interessante Tendenzen fest, wie etwa das Fehlen des schlichten Registers in Sätzen mit entschieden geistlichem Inhalt (S. 257). Nebenbei liefert sie auch wichtige Reflexionen weiterer historiographischer Natur, so warnt sie etwa davor, vom konfessionellen Charakter gesetzter Texte auf die Konfession des Komponisten zu schließen (siehe S. 263 und 273).

Die einzige schwächere Sektion des vierten Kapitels ist der Abschnitt, der sich mit Modalität befasst (4.1. „Modus und Stimmendisposition in den Liedsätzen Senfls“, S. 211–221). Hier hätte ich mir eine detailliertere Analyse der Kadenzpläne gewünscht, zusammen mit einer Diskussion der Beziehung zwischen Cantus firmus und tonalem Raum (dem Komponisten steht eine Vielzahl an Wegen zur Verfügung, wie er den Kadenzplan einer Melodie in den einer polyphonen Komposition umwandeln kann). Darüber hinaus erklärt Tröster nicht, warum sie zu Glareans 12-Modi-System statt zu neutraleren Indikatoren, wie etwa tonal types, greift. Trotz dieser Schwächen bringt die Analyse wieder interessante Muster zum Vorschein, die wiederum auf praktische Weise in Tabellenform zusammengefasst werden.

Mit Kapitel 5 („Panorama der quantitativen Erfassung nach Stilregistern“, S. 325–342) kehren wir zurück zur Registeranalyse, wobei Tröster einmal mehr das Potential ihres analytischen Ansatzes vorführt, indem sie die Verteilung von Senfls Liedern auf verschiedene Quellen anhand ihrer Register untersucht und unter derselben Perspektive entscheidende Anthologien sowie die Werke anderer Komponisten bespricht.

Alles in allem stellt Tröstlers Buch in seiner erfolgreichen Verbindung von musikalischer, textlicher, und kontextueller Analyse einen wertvollen Beitrag zur Liedforschung dar. Am wichtigsten ist wohl, dass man nach der Lektüre von *Senfls Liedsätze* gestimmt

ist, mehr polyphone Lieder zu hören und zu verstehen, wie sie funktionieren. Zu informiertem Hören anzuregen, ist mit Sicherheit eines der wertvollsten Ergebnisse einer musikwissenschaftlichen Studie, und es steht zu hoffen, dass dieses Buch darüber hinaus auch zu informierten Aufführungen dieses reichen und faszinierenden und dennoch oft leider vernachlässigten Repertoires anregen wird.

(Juni 2020)

Antonio Chemotti

MARTIN PETZOLDT: Bach-Kommentar. Band IV. Messen, Magnificat, Motetten. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. 494 S. (Schriftenreihe der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart. Band 14.4.)

Bach war nicht der Erzkantor: Jenes von Friedrich Blume provozierte Bach-Bild (*Musica* 16 (1962), S. 169–176, zitiert nach Petzoldt, Band I, S. 10) ließ in den 1970er Jahren die sogenannte theologische Bachforschung entstehen, in welcher der Theologe Martin Petzoldt eine zentrale Rolle spielte. Der vierbändige Bach-Kommentar ist die Summe seiner Bemühungen in diesem Forschungsbereich. Die ersten drei Bände widmeten sich den Kirchenkantaten und Passionen, der vierte, vorliegende Band kommentiert die Messen, Motetten und das Magnificat und enthält als Anhang ein Register aller Bände. Martin Petzoldt konnte diesen Band vor seinem Tod nicht mehr zum Abschluss bringen, jedoch ermöglichte Norbert Bolin die Veröffentlichung dieses letzten Werkes. Die in allen Bänden konsequent durchgeführte Methode besteht darin, die Musik Bachs anhand der Bibelauslegung von Johann Olearius zu erklären. Dessen *Biblische Erklärung* (Leipzig 1678–1681, 5 Bände) hat Petzoldt als „die Summe bibeltheologischer Gelehrsamkeit“ (Band I, S. 15) in Mitteleuropa bezeichnet. Darüber hinaus hat Bach sie besessen, und in seinen Kantatentexten ist eine gewisse Sprachähnlichkeit