

zu Agricolas komplizierterem Satz, mag übertrieben erscheinen, weist aber auf einen Aspekt komponierter Musik hin: Sie muss sich von Improvisation abheben. Aus der Sicht des Lautenisten diskutiert Marc Lewon Aufführungsmöglichkeiten von Musik, die nicht explizit für dieses Instrument adaptiert werden konnte. Im Mittelpunkt steht hier die gut belegte Besetzung des Lautenduos; Lewon widerspricht dabei der gängigen Annahme, man könne mit dem Plektrum nur einstimmig spielen, und weist dem „Tenorista“ Tenor und Contratenor des dreistimmigen Satzes zu.

Mit der handschriftlichen Überlieferung und den belegbaren Aufführungskontexten beschäftigen sich zwei weitere Beiträge. Warwick Edwards geht der nach Regionen zu differenzierenden textlosen Überlieferung nach und unterscheidet drei Typen von „Liedern ohne Worte“: solche, bei denen der Text in der Überlieferung entfallen ist, solche, die Lied- oder Tanzmelodien verarbeiten, und frei komponierte Stücke. Er betont dabei, dass auch bei Stücken mit Text der Text eine relativ geringe Rolle für die Identität einer Komposition spielt. Eugene Schreurs schlägt den Bogen von archivalischen Belegen für Instrumentalmusik in den Niederlanden über eine Liste von niederländischen Handschriften mit textloser Musik zu den Bearbeitungen von Ockeghems *D'ung aultre amer*.

Heutige Aufführungspraxis bildet ein weiteres Thema. Kees Boekes Beitrag hierzu scheint etwas hinter der Forschungsdiskussion zurückzubleiben. Nach einer Besprechung der Textunterlegung, die nichts Neues bringt, wird die Möglichkeit der Transposition erörtert; diese ist notwendig, wenn man eine textlose vokale Ausführung der Bassstimme gar nicht erst in Betracht zieht. Andrea Lindmayr-Brandl stellt einen Interpretationsvergleich anhand von drei Aufnahmen von Agricolas sechsstimmigem *Fortuna desperata* an. Dabei wird deutlich, dass neben der Besetzung auch andere Faktoren wie Tempo und Stimmgebung unsere Wahrnehmung bestimmen.

Jenseits der Besetzungsfrage steht der Beitrag von Fabrice Fitch. Er versucht, zahlreiche zum Teil befremdliche stilistische Eigenarten Agricolas unter ein ästhetisches Konzept zu fassen. Dabei greift er auf das der Biologie entlehnte Bild des Rhizoms (Wurzelgeflecht) zurück, wie

es Gilles Deleuze und Félix Guattari in die Kulturphilosophie eingeführt haben. Agricola erscheint dann als Vertreter des rhizomatischen Komponierens gegenüber Josquin als Vertreter des arboreszenten (baumartigen). Fitch demonstriert dies an einer Reihe von interessanten Detailanalysen. Ob die Zusammenfassung unter einem sinngebenden Prinzip Rhizom allerdings erfolgreicher ist als ältere Konzepte wie Gotik oder Manierismus, wird sich noch zeigen müssen.

Zusammen mit der Ausgabe der *Early Music* vom August 2006 bildet dieser Band wohl auf absehbare Zeit die umfangreichste Akkumulation von Texten zu Agricola. Die hier verhandelten Fragen weisen aber weit über den anlassgebenden Helden hinaus und sollten in der Diskussion um Musik dieser Zeit wahrgenommen werden.

(November 2009)

Andreas Pfisterer

*Die Kunst des Übergangs. Musik aus Musik in der Renaissance.* Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 184 S., Abb., Nbsp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 7/2007.)

In dem „Kunst des Übergangs“ betitelten Tagungsband geht es – prosaischer und weniger elegant formuliert – um Um- und Verwandlungen von Kompositionen in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, aber auch um das musikalische Bezugnehmen auf andere Musik oder, nochmals anders und fachsprachlich gesagt, um Kontrafaktur, Intabulierung und Zitat. Unter diesem Titel fand das 7. Trossinger Symposium für Renaissancemusikforschung statt, diesmal nicht im namengebenden Ort im Schwarzwald, sondern in Zürich während des dortigen IMS-Kongresses im Juli 2007. Das Symposium wollte damit eine übergeordnete Fragestellung aufgreifen, die schon verschiedentlich in der englischsprachigen Forschung behandelt wurde (etwa von Lewis Lockwood 1966, Howard Mayer Brown 1982, Honey Meconi 2004 oder in der Festschrift für Margaret Bent 2005). Die knappe Einleitung der Herausgeberin verweist auf diesen forschungsgeschichtlichen Kontext, versucht im Übrigen aber eine Art Klammer für die thematisch teils sehr heterogenen Beiträge zu geben. Damit deutet sich auch das Dilemma an, einerseits eng auf musikalisches

Material bezogene Untersuchungen mit sozusagen außermusikalischen Aspekten und allgemeinen Kategorien zu verbinden, wie sie heute en vogue zu sein scheinen. Auch in diesem Sinne handelt der Band von einer ‚Kunst des Übergangs‘ ...

Klaus Aringer behandelt die Intabulierung einer Chanson von Gilles Binchois als eine Art Fallstudie für die instrumentale Rezeption einer ursprünglich vokalen Vorlage („Vom Vokalen zum Instrumentalen. Binchois' *Je loe amours* im Buxheimer Orgelbuch“). Dabei verweist er zu Recht auf das historisch offenbar selbstverständliche Nebeneinander verschiedener Auf führungsweisen und unterschiedlicher klanglicher Erscheinungsformen ein und derselben Musik. Allerdings legt die Quellenlage gerade im Falle dieser Binchois-Chanson nahe, dass es sich um jeweils unterschiedliche Rezeptionsschichten handelte (nämlich vokal im französischsprachigen höfischen Umfeld, instrumental im deutschsprachigen städtischen).

Bernhold Schmid bietet einen materialreichen Überblick über die verschiedenen Spielarten der Kontrafaktur („Aspekte der Kontrafaktur im 15. und 16. Jahrhundert. Satz, Funktion, Gattung“). An drei Beispielen – Francesco Landini's *Questa fanciull' amor* und seine Kontrafakturen bei Oswald von Wolkenstein und im Codex St. Emmeram, das weit und in unterschiedlicher Form überlieferte anonyme Rondeau *Jay prins amours* sowie Kontrafakta nach Sätzen von Orlando di Lasso – zeigt Schmid ein breites Panorama an unterschiedlichen Möglichkeiten der musikalischen Aneignung. Am produktivsten erweisen sich letztlich aber die jeweiligen Einzelfälle, ihre genaue Untersuchung und Kontextualisierung, weniger der Versuch ihrer Typisierung. Das zeigt sich auch an dem Beitrag von Birgit Lodes, die sich, anknüpfend an ihren Text im allerersten Trossinger Jahrbuch, erneut der faszinierenden Überlieferung des Liedes *Maria zart* widmet („Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage: ‚Maria zart‘ kontrafiziert und bearbeitet“). Dieses kurz vor der Reformation entstandene Schutzlied vor „Malafrantz“ ermöglicht auch das Aufspüren von intertextuellen Bezügen zwischen Vorlage und Bearbeitungen. Auf ein in gewisser Weise vergleichbares Phänomen, nämlich „networks of references to previously existing songs“, geht Fabrice Fitch ein („Text, Music, and Mannerist

Aesthetics in Agricola's Songs“). Das weltliche Œuvre von Alexander Agricola erweist sich mit seinem Mix von textierten und untextierten Werken in dieser Hinsicht als besonders interessant.

Andreas Meyer interpretiert die bereits öfters diskutierte Motette auf Josquin von Nicolas Gombert („Komponisten-Motette als historischer Raum. Zu Nicolas Gomberts *Musae Iovis*“). Er findet darin nicht nur eine Huldigung, sondern sogar eine gewisse Überbietung mit Bezügen zu Josquins *Nymphes des bois*, die wiederum auf Ockeghems *Missa cuiusvis tonis* Bezug nimmt. Anne Cœurdevey schließlich widmet sich Motteten mit gleichem Text von Josquin, Willaert und Lasso und sucht die Momente, „wo man ohne Mühe einzelne klare thematische oder Parodieelemente erkennt und sich an sie erinnert“ („Josquin, Willaert, Lasso – ein Dreiecksverhältnis?“).

Wie stets ist auch dieses Trossinger Jahrbuch sehr sorgfältig ediert und gesetzt (hier zeichnet übrigens die Herausgeberin selber verantwortlich). Ein Personenregister rundet den Band ab, ein Sachregister bleibt wünschenswert.

(Juni 2010)

Martin Kirnbauer

*Tempus Musicae – Tempus Mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius. Hrsg. von Gesine SCHRÖDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 275 S., Abb., Nbsp.*

Der vorliegende Band basiert im Wesentlichen auf Beiträgen zu einem Symposium anlässlich des 450. Geburtstags von Seth Calvisius, das von der Leipziger Musikhochschule im Jahr 2006 abgehalten wurde. Drei Hauptaspekten galten die Referate, wie die Herausgeberin in der Einleitung (S. IX) betont: 1) Calvisius' Musiktheorie sowie seine chronologischen Studien und „deren Bezug zum musikalischen Denken der Zeit um 1600“ für sich genommen; 2) die Fragestellung, ob sich aus Calvisius' theoretischen Ansätzen für die historische Satzlehre, die Analyse und der am historischen Vorbild geschulten Improvisation Anregungen gewinnen lassen; schließlich 3) fachmethodische Aspekte: Inwieweit schlägt sich das Üben der Kompositionstechniken anhand von Spielregeln, wie sie etwa Calvisius vorgibt, in der Produktion eigener Werke nieder?

Der Band gibt einen breiten Überblick über