

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 Auführungsweisen 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

Seth Calvisius und sein Werk. Über seine Aufgaben in Leipzig und speziell als Thomaskantor berichtet der das Buch eröffnende biografisch ausgerichtete Beitrag von Stefan Altner, „Sethus Calvisius, das Thomaskantorat und die Thomasschule um 1600“. Ariane Jessulat beschäftigt sich mit der Frage der „Musikalische[n] Interpunktion bei Calvisius“, die Carl Dahlhaus zufolge den Periodenbau des 18. Jahrhunderts vorwegnimmt. Jessulat bestätigt diese These am Beispiel von Calvisius' Motette *Vom Himel hoch*, schränkt sie allerdings als nicht durchgängig anwendbar ein. Tihomir Popovic („Calvisius, Klauseldisposition und die Grenzen der Tonart“) diskutiert verschiedene Interpretationen der Musikwissenschaft von Calvisius' Verständnis der Klauseldispositionen, um dann die Vermutung zu äußern, „dass diese tonart-determinierende Funktion der Schlussbildung – und dadurch teilweise auch die Entwicklung der harmonischen Tonalität – mit dem [...] immer komplexer werdenden Beziehungsgeflecht von Wort und Ton zusammenhängt.“ (S. 41) Franz Kaern („Die *Harmonia Cantionum Ecclesiasticarum* des Sethus Calvisius im Lichte seiner musiktheoretischen Schriften“) diskutiert eine Anzahl von Sätzen aus der *Harmonia* anhand zahlreicher Notenbeispiele. Olivier Trachier („*Harmonia fvgata extemporanea*. Fugenimprovisation nach Calvisius und den Italienern“) weist die Abhängigkeit des Thomaskantors von italienischen Vorbildern nach; die Ergiebigkeit historischer Theorie für den gegenwärtigen Unterricht führten Studenten des Pariser Conservatoire anhand von Fugenimprovisationen vor (vgl. die dem Buch beiliegende CD). Werner Braun („Doppelt verkettete Tricinen: Zarlino, Calvisius und Michael Maier“) bespricht die von Trachier schon herangezogenen Tricinen in Form von Kanons über ein Choralbruchstück aus der *Melopoia* des Calvisius und stellt sie in einen Kontext mit Zarlino und dem ebenfalls Tricinen komponierenden Poeten Michael Maier. Mit den chronologischen Studien Calvisius', denen er sich ausführlicher widmete als der Musik, beschäftigen sich die Beiträge von Thomas Christensen („*Harmonia temporis*: Calvisius und die musikalische Chronologie“), Stefan Beyer („*Contra publicam doctrinam*. Calvisius' Streit mit der Universität Leipzig“) und Andreas Meyer („Von Erfindern, Jahreszahlen und letzten Din-

gen. Calvisius als Historiker der Musik“). Christensen berichtet vom Einfluss der Chronologie auf die musikgeschichtlichen Darlegungen des Komponisten und Theoretikers, die *Exercitatio altera de initio et progressu musices*. Meyer beschreibt die *Exercitatio*, ihres Autors Verständnis der Musikgeschichte und außerdem, wo sein Ansatz innerhalb der verschiedenen im Lauf der Geschichte sich wandelnden Möglichkeiten der Musikgeschichtsbetrachtung einzuordnen ist. Beyer schließlich stellt die Ablehnung der chronologischen Studien des Thomaskantors durch die Leipziger Universität dar. In der *Exercitatio* werden kaum je Komponisten erwähnt: außer Clemens non Papa und Lasso nur Josquin (Meyer, S. 160). Dass er indes Interesse an älterer Musik hatte, zeigt seine Motette über Josquins *Praeter rerum seriem*, die Klaus-Jürgen Sachs („Die Josquin-Parodie *Praeter rerum seriem* des Calvisius“) einer eingehenden Besprechung unterzieht, wobei er frühere Parodien und Intavolierungen mit einbezieht. Josquins Motette erscheint als das originellere Werk, Calvisii Bearbeitung ist „die geschlossener, glattere, ausgewogenere Komposition“ (S. 188). Angelika Moths („*Exempla in Harmonij nulla habentur*. Zur Systematik der Beispiele in Seth Calvisius' *Exercitationes musicae duae*“) verweist auf die einzigartige Akribie in der Zusammenstellung der Beispiele. Für die Einstimmigkeit reiht er sie zu jedem Modus jeweils nach dem Kirchenjahr auf; dies ist für die Mehrstimmigkeit zwar ebenfalls intendiert, gestaltet sich aber komplexer, da er viele unterschiedliche Quellen herangezogen hat. Gesine Schröder („Milder Kontrapunkt. Ein Epilog zu Seth Calvisius' *Bicinienbüchern*“) beschäftigt sich am Beispiel des *Biciniums* mit dem Kontrapunkt bei Calvisius im Vergleich zur vorausgehenden Zeit und beobachtet insgesamt Vereinfachungen, etwa dass die Imitation eher als „Verzierung“, als „Ornament des Klanges dient“ (S. 240). Sie kommt auf Calvisius' *Bicinien-Sammlung* von 1612 zu sprechen und stellt fest, er habe bei Stücken anderer Autoren die Notenwerte halbiert. Schon anhand seiner zahlreichen weiteren Eingriffe zumindest bei den *Bicinien* Lassos (ganze Passagen hat er neu komponiert, außerdem etliche Sätze transponiert; vgl. Lasso-GA I, 2. Auflage, kritischer Bericht, wo alle Varianten aufgelistet sind) wären die Intentionen Calvisii zu

zeigen gewesen. Heinz von Loesch („Calvisius – das Licht im Dunkel der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts“) gelingt eine den Band abschließende Würdigung des Theoretikers.

Das sorgfältig redigierte Buch ist vorzüglich bebildert (Faksimiles von Quellenmaterial und, in Altners Beitrag, historische Stadtansichten), die zahlreichen Notenbeispiele (vollständig etwa Josquins und Calvisius' *Praeter rerum seriem*) machen das Dargelegte nachvollziehbar, eine beiliegende CD vermittelt Klangeindrücke. Mit dem Band liegt ein Meilenstein in der Forschung zu Calvisius vor.
(Januar 2010) Bernhold Schmid

CHRISTOPH MEIXNER: Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages. Sinzig: Studio Verlag 2008. XII, 594 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 3.)

Eine große Arbeit hat Christoph Meixner mit seiner überarbeiteten Dissertation (2003) zu einem Stück nicht nur Regensburger Opern- bzw. Theatergeschichte, sondern allgemein zur Operngeschichte von ihrer Frühzeit im 17. Jahrhundert bis ins frühe 19. Jahrhundert vorgelegt. Die historischen Dimensionen bzw. die Rahmenbedingungen des Immerwährenden Reichstages, die dieses Thema der Operngeschichte so eng mit der Gattungsgeschichte verknüpfen, sind dabei eine glückliche Verbindung in der Darstellung Christoph Meixners eingegangen. Wie ein Cantus firmus durchzieht sein Werk immer wieder die Frage nach Aufführungen und Einrichtungen der Oper und ihrer verschiedenen (musik-)historisch bedingten Ausprägungen (wie Opera comique, Singspiel, Opera buffa, Opera seria) in Regensburg unter dem Aspekt kaiserlicher Repräsentation. So rücken im Kapitel I („Prolog: Erste Aufführungen im Zeichen kaiserlicher Repräsentation (1623–1653)“) zuerst Antonio Bertalis *L'inganno d'amore* in zwei Regensburger Aufführungen als Höhe- und Endpunkt des „direkten kaiserlichen Kulturengagements“ (S. 49/403) in den Mittelpunkt. Die darauf folgenden knapp 100 Jahre Opernpflege (Kap. II: „Theater für Stadt und Reichstag (1663–1748). Zur Ehre des Kaisers?“) entsprachen ganz dem gesellschaftlichen Rang des Publikums, „das

[...] ausschließlich aus Mitgliedern gräflicher, freiherrlicher oder hoher bürgerlicher Schichten bestand“ (S. 403). Die „politische Instrumentalisierung“ des Regensburger Theaters, besonders bei Festen zu Ehren des Kaisers, blieb eine stets „mitschwingende Komponente im Theaterleben der Reichsstadt“ (S. 77 f./403). Nach der Übersiedelung des Thurn und Taxisschen Hofes im Jahr 1748 von Frankfurt nach Regensburg brach die bedeutendste Zeit der Regensburger Oper an und erreichte „zwischen 1760 und 1786 ihren absoluten Höhepunkt“ (Kap. III: „Die Thurn und Taxissche Bühne (1748–1786). Kulturpolitik im Namen des Kaisers?“, S. 331). Einmal mehr versteht es Christoph Meixner, die Gattungs- und Musikgeschichte in spannender Weise als Spiegelbild der politischen und kulturpolitischen Ereignisse nachzuzeichnen. Dabei werden geradezu Kulturkämpfe zwischen „der reichspatriotisch gesinnten Gesandtschaft und dem kaiserlichen Prinzipalkommissar“ (S. 331) deutlich, die ihren Niederschlag in der zeitweisen Einrichtung einer italienischen (Hof-)Oper unter Fürst Carl Anselm von Thurn und Taxis in den Jahren 1774 bis 1778 und 1784 bis 1786 und einer deutschen Nationalschaubühne (1778–1784) fanden. Die Schaubühne war offenbar „zur Förderung einer kaiserfreundlichen Stimmung“ (S. 404) auf Wunsch der Gesandten zeitweise eingerichtet worden und etablierte sich unter der Leitung von Andreas Schopf und seiner Truppe zu einer der besten Bühnen Deutschlands. Insbesondere in diesem umfangreichsten, wichtigsten Kapitel bietet Meixner eine Fülle an neuen Forschungsergebnissen, die weit über diejenigen Sigfrid Färbers hinausgehen. So konnte erstmals das – verloren geglaubte – gedruckte Personen- und Repertoireverzeichnis von Andreas Schopf für die Jahre 1777 bis 1784 dokumentiert und ausgewertet werden und bisher wenig beachtete Quellen wie das Tagebuch des französischen Gesandten Marquis Marc-Marie de Bombelles (1778–1783 in Regensburg) herangezogen werden. Für den Zeitraum der deutschen Nationalbühne, die ohne Mitwirkung der Hofkapelle auskam, machten Schauspielmusiken, Ballette und ab 1779 auch zunehmend deutsche Singspiele das musikalische Repertoire aus. Hier gelingt es Meixner am Beispiel von Antonio Sacchinis Intermezzo *L'isola d'amore/Die Insel der Liebe* die Bearbeitungspraxis in