

BESPRECHUNGEN

Die Thomas von Aquin zugeschriebenen Musiktraktate. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften/Kommissions-Verlag C. H. Beck 2006. 165 S. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 18.)

Dieser Band vereinigt die Edition dreier Texte, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie von ihren Erstherausgebern (ohne hinreichende Gründe) dem Theologen Thomas von Aquin zugeschrieben wurden. Tatsächlich handelt es sich um Kompilationen des 13. und 14. Jahrhunderts, deren Bestandteile teils auf bekannte Autoren zurückgehen, teils auch in anderen Zusammenstellungen anonym überliefert sind. Inhaltlich beschränken sie sich weitgehend auf die Elementarlehre sowie die zeittypische Kontrapunktlehre. Interessant ist die Edition daher vor allem, wenn es um die Verbreitung und Rezeption von Lehrgegenständen und Formulierungen geht.

Der erste Text, vom Herausgeber nach dem Aufbewahrungsort der Handschrift *Compilatio Ticinensis* benannt und offenbar in Italien entstanden, besteht aus mindestens zwölf Einzelstücken mit zahlreichen Überschneidungen. Die elegant geschriebene Handschrift ist so voll von sinnentstellenden Fehlern, dass die Vorstellung schwer fällt, jemand habe sie je zum Studium benutzt. Der Herausgeber hat sich bemüht, den Text aufgrund paralleler Überlieferung zu korrigieren, und einen hilfreichen Kommentar hinzugefügt. Kleine Ergänzung dazu:

Satz 58 lässt sich besser verstehen, wenn man statt „oportet dicere *mi* [in *fa*] ut superius“ liest: „oportet dicere *mi* in <.f.> *faut* superius“. In Satz 125 muss es „tonorum“ statt „sonorum“ heißen; in Satz 164 ist wie an der Parallelstelle 240 „<pro>portionari“ zu lesen. In Satz 297 ist „quartus ad quintam“ zweifellos ein Schreibfehler für „quartus ad quartam“. Satz 299 wird als „versus“ angekündigt und lässt sich unter Missachtung von Hiat und Quantitäten als elegisches Distichon auffassen; Bernhards Vermutung, dass hier die Verknüpfung von Psalmtondifferenz und Antiphonen-

beginn angesprochen sei, lässt sich ersetzen durch eine Erklärung auf das Psalmtonmodell selbst: „An dem Ort, wo der Anfang (= Initium) sein Ende hat (= Rezitationston), dort hat das Ende (= Differenz) seinen Anfang, nämlich euouae.“

Für den zweiten und dritten Text war die Überlieferung in einer Vatikanischen Handschrift mit Werken Thomas' der Anlass für die Zuschreibung. Deren musiktheoretischer Faszikel erweist sich jedoch als Abschrift eines erhaltenen Basler Fragments unbekannter Herkunft, das daher die Grundlage für die Neuedition bietet. Für den dritten Traktat ist in Zitate bei dem anonymen Oxforder Boethius-Kommentar der Autorename „Augustinus minor“ überliefert, den Bernhard übernimmt. Dieser Text liegt außerdem in drei weiteren Handschriften und insgesamt drei unterschiedlichen Fassungen vor und wird deshalb in parallelen Spalten ediert.

Der kurze zweite Traktat hat offenkundig Lücken; in der Aufzählung der Melodieintervalle nach Johannes Afflighemensis wären Einträge zu Ditonus und Diatessaron zu ergänzen. Warum der Herausgeber in Satz 73 das so bei Johannes stehende „primum“ und „quartum“ in „primus“ und „quartus“ ändert, ist mir nicht verständlich, dagegen sollte „quemadmodum“ zu „quadrimodum“ korrigiert werden. Am Ende von Satz 84 ist versehentlich „quarta“ statt „tercia“ im Text stehen geblieben (im Kommentar richtig).

(Mai 2007)

Andreas Pfisterer

THOMAS SCHMIDT-BESTE: *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts.* Turnhout: Brepols Publishers 2003. XV, 556 S., Abb., Nbsp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)

Lange Zeit galt in der Musikwissenschaft die Meinung, die Komponisten des 15. Jahrhunderts und vorher hätten „keine unmittelbare Beziehung zu ihren Texten gehabt; das Verhältnis zwischen Wort und Ton war indifferent geblieben“ (so Friedrich Blume in seinem MGG-Artikel „Renaissance“ von 1963, den Schmidt-

Beste zitiert). Erst ab etwa 1500 habe die Musik begonnen, sich unter dem Einfluss des Renaissance-Humanismus an den Texten zu orientieren. Wenn nun in der Motette des 15. Jahrhunderts in der Tat kaum semantisch-rhetorische Textvertonung zu belegen ist, so zeigt sich doch ein enger struktureller Konnex im Sinne einer Übereinstimmung der musikalischen mit den textlichen Phrasen (S. 4). Weitergehende Fragestellungen zum Verhältnis Text – Musik im 15. Jahrhundert, also etwa Fragen der Deklamation, waren bisher aber weitgehend ausgeklammert (S. 6), was nicht zuletzt daraus resultiert, dass die Textunterlegung für die Handschriften des 15. Jahrhunderts in der Regel als schlecht gilt (S. 6; zur Textunterlegung vgl. S. 40 ff., wo deren im 15. Jahrhundert nur durch Antonius de Leno, ab den 1530-Jahren dann häufiger, aber immer noch vergleichsweise sparsam gegebenen „Regeln“ oder Prinzipien dargestellt werden).

Vor diesem Hintergrund stellt Schmidt-Beste seine Frage: Gibt es über den strukturellen Konnex hinaus „weitergehende phraseninterne Korrespondenzen zwischen musikalischem Rhythmus und Textrhythmus“, geht der Komponist auf „Versrhythmus, Prosaakzent, Silbenquantitäten oder Wortbau“ ein? Die Frage, wenn überhaupt gestellt, wurde bisher negativ beantwortet. Ein wesentlicher Grund dafür ist die Umbruchsituation im 15. Jahrhundert hinsichtlich der Auswahl der zu komponierenden Texte (verschiedene Texttypen in gebundener Sprache stehen neben Prosatexten, die später, im 16. Jahrhundert, bevorzugt werden, während im 14. Jahrhundert überwiegend Verse vertont werden), dazu kommt die mitunter problematische Textunterlegung. Da somit im 15. Jahrhundert weder Versrhythmus noch Prosaakzent allgemeinverbindlich sind, ist „die Musik selbst [...] in ihrer rhythmischen Gestaltung deutlich weniger festgelegt als davor und danach“ (S. 9).

Wie aber lassen sich in dieser Situation Kriterien für die Textvertonung bei der Motette im 15. Jahrhundert gewinnen? Schmidt-Beste stützt sich auf die „einfache Gebrauchs- und Alltagspolyphonie“ – für Verstexte etwa Lauden, Cantiones und Hymnen, für (meist biblische) Prosa Psalmen, Passionen und Lamentationen –, um die hieraus „gewonnenen Erkenntnisse mit aller gebotenen Vorsicht auch

auf das musikalisch wie rhythmisch komplexe Motettenrepertoire zu übertragen“ (S. 11).

In drei umfangreichen Kapiteln wird (gegliedert nach den jeweiligen Gattungen und Texttypen) die Vertonung von Verstexten und von Prosatexten untersucht, abgehandelt werden außerdem Motetten mit strukturellem Cantus firmus. Schmidt-Beste zieht dafür nicht nur das eher bekannte, zentrale Repertoire heran, sondern stützt sich auch auf Sondertraditionen wie Motetten im östlichen Mitteleuropa (etwa von Petrus Wilhelmi de Grudencz), die sich an den sogenannten ‚Engelberger‘ Motettenstil anlehnen (S.180 ff.); behandelt wird auch das Cantionenrepertoire aus Mittel- und Osteuropa, bei dem sich in der Regel keine Unterlegungsschwierigkeiten ergeben, die Prinzipien also offen liegen. Zwei kleinere Kapitel sind Choralbearbeitungen und Vertonungen metrischer Texte verknüpft mit der Frage des Humanismus gewidmet; ein Kapitel über die Grundlagen handelt von Rhythmus und Mensur in der Musik, Rhythmus und Prosodie im Text, schließlich von Musik und Text. Neben der jeweiligen Klärung der deklamatorischen Verhältnisse ergeben sich zudem wesentliche Erkenntnisse zu sonstigen musikgeschichtlichen Zusammenhängen, etwa zwischen den Lauden und Liedmotetten Italiens und den für den Mailänder Dom komponierten Motetti missales (S. 145).

Die Ergebnisse der Arbeit (S. 495 ff.) seien kurz zusammengefasst: Zunächst wird klar, dass die an Texttypen orientierte Betrachtungsweise Ordnung schafft; die komplexe Vielfalt (Schmidt-Beste schreibt salopp, aber treffend von „Wirrwar“, S. 495) innerhalb der Gattung Motette im 15. Jahrhundert wird überschaubar. Ebenso zeigt sich, dass der musikalische Rhythmus jeweils auf die unterschiedlichen Texttypen reagiert. Der Ansatz, von einfachen Gattungen auszugehen, bewährt sich, da die daran festzustellenden Kriterien auch in komplizierten Satztypen wiederzufinden sind. Die einfachen Gattungen waren vom Stilwandel des 15. Jahrhunderts nicht betroffen, sondern blieben in ihrer Rhythmisierung konstant; dies lässt den Schluss zu, dass die Relation zwischen Texttyp und musikalischer Deklamation generell unverändert blieb. Bei aller Klarheit der Zuordnung ist dennoch festzustellen, dass die Grenzen immer wieder überschritten werden,

d. h. dass Prosatexte musikalisch wie Verse behandelt werden können und umgekehrt, was letztlich aus der Übergangssituation des 15. Jahrhunderts zu erklären ist. Selbstverständlich lassen sich anhand Schmidt-Bestes Überlegungen Probleme der Textunterlegung nicht generell lösen, da das Buch ja primär von Textdeklamation, nicht von -unterlegung handelt. Da indes beide wechselseitig aufeinander Bezug nehmen, kann des Autors Ansatz sehr wohl Hilfestellung bieten und dem an problematischen Quellen arbeitenden Herausgeber Wege aufzeigen. Schmidt-Beste schlägt vor: 1) eine Differenzierung nach Texttypen; 2) (bei fehlender oder nur partieller Textierung) können in der Musik selbst Passagen unterschieden werden, die „in höherem oder geringerem Maße“ zu textieren sind; 3) ist der Befund in den Quellen sorgfältig zu interpretieren.

Umfangreiche Register schlüsseln das besprochene Material auf: Zunächst werden die Texte nach Typen gruppiert alphabetisch aufgelistet, die rhythmisch-silbenzählenden Verstypen zudem nach Silbenzahl. Einer Auflistung der Quellen folgt schließlich ein Register nach Personen und Werken. Die umfassende, dabei aber präzise gegliederte, engagiert geschriebene und gut lesbare Studie kann im Rahmen einer Rezension nur kurz referiert werden; sie hätte eine eingehende Würdigung und Diskussion verdient. Allein die Bewältigung des immensen Materials verdient höchsten Respekt. Für jeden, der sich mit Vokalmusik des späten 14. bis frühen 16. Jahrhunderts beschäftigt, ist Schmidt-Bestes Arbeit schlichtweg unverzichtbar.

(Mai 2007)

Bernhold Schmid

The Cambridge History of Seventeenth-Century Music. Hrsg. von Tim CARTER und John BUTT. Cambridge: Cambridge University Press 2005. XXVII, 591 S.

Die Musikgeschichtsschreibung, die sich dem 17. Jahrhundert bzw. der ‚Barockzeit‘ widmet, folgt für gewöhnlich bestimmten, gleichsam kanonisch gewordenen Schemata: einer Einteilung des Zeitraums in ‚frühe‘ und ‚späte‘ Phasen (so noch George J. Buelow, *A History of Baroque Music*, Bloomington, Indianapolis 2004) sowie einer Orientierung an ‚wichtigen‘ Gattungen (vgl. jüngst John Walter Hill, *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580–1750*, New York 2005) und/oder Komponisten (ebenfalls Buelow), zumeist differenziert nach verschiedenen geographischen Bereichen oder ‚Zentren‘. Umso mehr zu begrüßen ist, dass das Autorenteam um Tim Carter und John Butt diese Schemata weitgehend aufgegeben hat zugunsten einer anderen Art von Geschichtsschreibung, die einen deutlichen Schwerpunkt auf die Institutionen- und Kulturgeschichte legt und die Musik dezidiert in den Zusammenhang von Politik, Gesellschaft und Ritual stellt. Dabei werden einzelne thematische Bereiche für die Gesamtheit des vielgestaltigen 17. Jahrhunderts behandelt: so das Werkkonzept (Butt), die Vermarktung von Musik (Stephen Rose), die Musik außerhalb Europas (Victor Anand Coelho), die Musik im Verhältnis zu den anderen Künsten (Barbara Rusano Hanning) und Wissenschaften (Penelope Gouk), der Aussagegehalt von Musik (Carter), die Verwendung von Musik im Hoftheater (Lois Rosow), in der Liturgie (Noel O’Regan) und bei der religiösen Andacht (Robert L. Kendrick) sowie die soziale Einbettung des weltlichen Gesangs (Margaret Murata). Und in einem Beitrag zur solistischen Instrumentalmusik (Alexander Silbiger) stehen nicht diverse Gattungen im Vordergrund, sondern die Spieler und ihre Repertoires – vergleichsweise traditionell ist demgegenüber der Beitrag Gregory Barnetts zur mehrstimmigen Instrumentalmusik. Hinzu kommt ein erstes Kapitel (Carter), das unter den Stichworten „Renaissance, Mannerism, Baroque“ Möglichkeiten der Konzeptualisierung einer ‚Epoche‘ diskutiert.

Entstanden ist auf diese Weise ein Band, der nicht nur reich an Informationen ist, sondern auch allenthalben neue Perspektiven eröffnet: Carter („Mask and illusion: Italian opera after 1637“) und O’Regan („The Church Triumphant: music in the liturgy“) beispielsweise machen deutlich, wie sehr das allgemeine Geschichtsbild noch immer von einem kleinen Bestand relativ gut bekannter Stücke und Repertoires bestimmt wird. Rosow („Power and display: music in court theatre“) schreibt nicht Operngeschichte im engeren Sinne, sondern behandelt die Oper in einem größeren theatergeschichtlichen Zusammenhang. Gouk („Music and the sciences“) weist auf die wichtige Rolle von Musik und Musiktheorie für die ‚wis-

roque Music. Music in Western Europe, 1580–1750, New York 2005) und/oder Komponisten (ebenfalls Buelow), zumeist differenziert nach verschiedenen geographischen Bereichen oder ‚Zentren‘. Umso mehr zu begrüßen ist, dass das Autorenteam um Tim Carter und John Butt diese Schemata weitgehend aufgegeben hat zugunsten einer anderen Art von Geschichtsschreibung, die einen deutlichen Schwerpunkt auf die Institutionen- und Kulturgeschichte legt und die Musik dezidiert in den Zusammenhang von Politik, Gesellschaft und Ritual stellt. Dabei werden einzelne thematische Bereiche für die Gesamtheit des vielgestaltigen 17. Jahrhunderts behandelt: so das Werkkonzept (Butt), die Vermarktung von Musik (Stephen Rose), die Musik außerhalb Europas (Victor Anand Coelho), die Musik im Verhältnis zu den anderen Künsten (Barbara Rusano Hanning) und Wissenschaften (Penelope Gouk), der Aussagegehalt von Musik (Carter), die Verwendung von Musik im Hoftheater (Lois Rosow), in der Liturgie (Noel O’Regan) und bei der religiösen Andacht (Robert L. Kendrick) sowie die soziale Einbettung des weltlichen Gesangs (Margaret Murata). Und in einem Beitrag zur solistischen Instrumentalmusik (Alexander Silbiger) stehen nicht diverse Gattungen im Vordergrund, sondern die Spieler und ihre Repertoires – vergleichsweise traditionell ist demgegenüber der Beitrag Gregory Barnetts zur mehrstimmigen Instrumentalmusik. Hinzu kommt ein erstes Kapitel (Carter), das unter den Stichworten „Renaissance, Mannerism, Baroque“ Möglichkeiten der Konzeptualisierung einer ‚Epoche‘ diskutiert.