

*virtutum* gewidmet, dem einzigen geistlichen Spiel Hildegards, das nach Auffassung der Autoren die neoplatonisch beeinflusste Theologie der Seherin widerspiegelt. Kapitel 12 versucht durch einen Überblick zu musikbezogenen Lehrschriften des 9. bis 11. Jahrhunderts theoretische Hintergründe zu identifizieren, die die von den Autoren postulierte musikalische „Kompetenz“ der ‚magistra‘ (S. 309) untermauern sollen. Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit dem Leitmotiv des Buches, der Musikan-schauung Hildegards: Musik als Wiedergabe der „armonia celestis“, der Sphärenharmonie, entsprechend platonischer Tradition.

Um die Gesänge Hildegards in einen liturgi-schen Kontext stellen zu können, wird dem Leser eine allgemeine Einführung in die Liturgie und in den sogenannten ‚gregorianischen Choral‘ geboten. Dieser Versuch scheitert an der Ungenauigkeit der Informationen: Etwa stammen die ältesten Handschriften des Chorals keineswegs aus dem 10. Jahrhundert, wie hier (S. 46) behauptet, sondern aus dem 9. Jahrhun-dert; und die Sequenzen sind keineswegs aus-nahmslos Textierungen von Alleluia-Melis-men. Zudem sind die gebotenen Informationen in diesem Umfang unnötig: so die Erklärung des Ablaufs des Offiziums im Hinblick auf eine Positionierung der Hildegard-Gesänge im Stun-dengebet, die von den Autoren selbst als hypo-thetisch bezeichnet wird (S. 68).

Auch die Untersuchung der musikalischen Notation in den Hildegard-Handschriften lässt Wünsche offen. Interessant ist der Vergleich zwischen unterschiedlichen Schreibern und der Versuch, die Befunde chronologisch zu ord-nen und sie in Verbindung mit unterschiedli-chen Skriptorien zu bringen. Ansonsten be-schränken sich die neuen Aspekte, die in der Einleitung angekündigt sind, auf die Beobach-tung, es handle sich um deutsche Neumen mit den unterschiedlichsten Einflüssen: „So deuten viele Zeichen der Hildegard-Handschriften auf den rheinisch-niederländischen Raum, manche aber wiederum lassen an Einflüsse der Metz-er bzw. lothringischen Notation denken oder fin-den sich in Zisterzienser-Notation wieder“ (S. 140). Wünschenswert wäre eine ausführli-che Präsentation der Vergleichsmaterialien hinsichtlich einer genaueren Lokalisierung des verwendeten Notationstypus gewesen. Über-aus problematisch erscheinen die Übertragun-

gen der Gesänge in moderne Notation, da hier die Präsenz einer Liqueszenz oder eines Quilis-ma in der Originalnotation nicht eindeutig wiedergegeben wird.

Die entscheidende Frage jedoch ist die nach der Legitimation der Begriffe ‚Komposition‘ und ‚Komponistin‘ in Bezug auf Hildegard von Bingen. Der Komplexität dieser Frage werden die Autoren nicht annähernd gerecht bei ihrem Versuch, Hildegard als Komponistin zu erwei-sen. So ist es etwa sehr fraglich, ob das Kompo-nieren im Mittelalter mit der Formel vom „Neu-Zusammensetzen“ existierender Musik adäquat beschrieben werden kann, und ob ne-ben der Originalität und des Umfangs der Hil-degard-Gesänge auch die gleichzeitige Präsenz „neuer“ und „traditioneller“ Aspekte in ihrer Musik ein Argument für die Verwendung des Begriffes ‚Komposition‘ sein kann. Dies umso mehr, als es durchaus wahrscheinlich ist, dass die ‚Autorschaft‘ Hildegards an konkreten Ge-sängen das Resultat eines Legitimationsversuchs ihrer musikalischen Betätigung durch ihre Mitarbeiter war. Denn in keinem zeitge-nössischen Zeugnis wird Hildegard als Verfasserin konkreter Gesänge erwähnt, wie es etwa für Odo von Cluny oder Bern von Reichenau bezeugt ist. Und nichts deutet darauf hin, dass Hildegard selbst ein Interesse daran hatte, sich als Komponistin darzustellen. Die Nieder-schrift ihrer Musik und deren Verbindung mit Hildegards Texten werfen daher viele Fragen nach Authentizität und Autorschaft auf.

(August 2006)

Alba Scotti

ANNIE CERDEVEY: *Roland de Lassus, Paris: Librairie Arthème Fayard 2003. 600 S., Nbsp.*

Die deutschsprachige Musikwissenschaft hat seit Adolf Sandberger die Aufarbeitung von Le-ben und Werk des Komponisten Orlando di Lasso als eine ihrer genuinen Aufgaben im Be-reich der Renaissance-Forschung angesehen. Davon zeugen etwa die umfangreichen Studien von Wolfgang Boetticher (*Orlando di Lasso und seine Zeit*, 1958 sowie *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis*, 1963) und die zweibändige Studie zu Lassos Leben und seinen Briefen von Horst Leuchtman (1976). Gerade die Lasso-Biographie Leuchtmanns mochte mit ihrer grundsätzlichen Erfassung der belegbaren Da-ten und Fakten den Eindruck erwecken, als sei

damit das letzte Wort in der Sache gesprochen. Doch schon bei der Fortführung der Gesamtausgabe der Lasso-Werke meldete sich die Wissenschaft aus Übersee zu Wort, um durch James Erb und Peter Bergquist einen gewichtigen Teil an der Publikation zu übernehmen.

Nun gilt es, eine neue Lasso-Biographie zu vermelden, die aus Frankreich kommt. Annie Cœrdevey nennt ihr Buch ganz schlicht *Roland de Lasso*, und ganz unspektakulär ist auch die Aufmachung. Auf Abbildungen wird vollständig verzichtet, die Notenbeispiele dienen in anschaulicher Weise den analytischen Betrachtungen der Kompositionen. Mancher wird die ebenfalls recht geradlinige Vorgehensweise bei Cœrdevey für konservativ oder gar veraltet halten, aber eine Orientierung an Leuchtmanns seinerzeit bemerkenswertem und provozierenden Ansatz einer kommentierten Chronologie der Informationen zum Komponisten Lasso hätte zwangsläufig eine Wiederholung heraufbeschwören müssen. An Leuchtmann wollte sich Cœrdevey offenbar nicht messen lassen. Dennoch müsste sie den Vergleich nicht scheuen. Ihr Buch leistet nicht mehr und nicht weniger, als die Lasso-Forschung seit Boetticher zusammenzufassen, und das ist trefflich gelungen – nicht zuletzt wegen der Einbeziehung der umfassenden Recherchen, die innerhalb der neuen Motetten-Ausgabe von Peter Bergquist zu den einzelnen Kompositionen angestellt worden sind. Dabei setzt Cœrdevey einen neuen Maßstab, denn es ist ihr tatsächlich gelungen, das umfassendste Wissen zu Lasso auf dem aktuellen Stand der Forschung zu repräsentieren. Die jüngste Diskussion um die Tätigkeit des jungen Musikers als Spion in französischen Diensten ist ebenso vertreten wie sein unwilliges Bleiben in München (offenbar hatte er sich eine – wohl aussichtsreiche – Karriere etwa am Hof Philipps II. von Spanien oder beim König von Frankreich vorgenommen) und das Schaffen von Musik für das Theater der Jesuiten.

Vielleicht hätte sorgfältiger darauf geachtet werden können, dass wir keineswegs sicher sein dürfen, die Münchner Hofkapelle habe wie selbstverständlich über die gedruckten Werke Lassos verfügt; aber dies sollte den positiven Gesamteindruck nicht schmälern. Annie Cœrdevey hat ein sehr kluges Lasso-Buch geschrieben. Auch wenn sie sich selbst mit eigenen For-

schungsansätzen zum Thema sehr zurückhält, hat sie die Materie zu jeder Zeit historiographisch wie methodisch gut im Griff, stellt messerscharf dort Fragen, wo die vorliegende Literatur zur Spekulation übergeht, etwa bei der immer noch merkwürdigen England-Reise im Jahr 1554. Sie besitzt den Mut ehrlich darzulegen, wo bisherige Erörterungen in Aporien eingeführt haben. Wer künftig über Lasso forschen wird, sollte an Annie Cœrdeveys Buch nicht vorbeigehen.

(Dezember 2006)

Franz Körndle

CLAUDE V. PALISCA: *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2006. X, 302 S., Abb., Nbsp. (Studies in the History of Music Theory and Literature. Volume I.)*

Claude Paliscas letztes Buch ist die Summe der lebenslangen Beschäftigung eines Gelehrten mit der Geisteswelt des 16. und 17. Jahrhunderts in Form einer anregenden und in höchstem Maße kundigen Einführung, die nahezu jeden Aspekt des lebhaften und komplexen kulturellen und intellektuellen Umfeldes von größter historischer Signifikanz berührt: die Musikwelt der Renaissance bis hin zum frühen Barock, die Zeit der Wiederentdeckung der klassischen Antike im Sinne einer Unterstützung in der Umformung der mittelalterlichen Welt in die Moderne. Eigentlich als Darstellung für interessierte Laien, sogar für musikalische Laien konzipiert, ist dieses Buch für Musikwissenschaftler und -theoretiker in der Auseinandersetzung mit der Ideenwelt der Renaissance unverzichtbar.

Palisca beschreibt die Beziehungen zwischen musikalischem Stil und Geistesgeschichte, den Einfluss des Humanismus auf das Wiedererstarken der Musiktheorie, die verschiedenen Stillehren der Zeit und die unterschiedlichen Ergebnisse im Vermengen von Rhetorik, Poetik, Religion und Wissenschaft: Ausgehend von den Rezeptionstendenzen bei Gaffurio und Kircher geht es dem Autor aber zugleich um Fragen der Dissonanzbehandlung bei Josquin – der Musiktheoretiker verliert auch in der intensiven Beschäftigung mit musikliterarischen Quellen nie die Musik aus dem Blickfeld. Von besonderer Bedeutung ist das Kapitel „Humanist Revival of the Modes and Genera“, das noch