

Chambéry, Turin und Genf erwies sich hinsichtlich etlicher Nationen und Regionen (auch der teutonischen Gebiete, aber unter nur politisch zu begründendem Ausschluss von Künstlern aus Frankreich und der Dauphiné) als europäischer Schmelztiegel, der bekanntlich zeitweilig Wirkungsort Dufays war. Gerade auch für die Biographie Dufays – der übrigens nicht vom burgundischen Hof kam und seinen Magister-Titel schon aus der päpstlichen Kapelle mitbrachte – stellt Castelnouvos und Deranges vergleichende Studie über das soziale Geflecht von bildenden und musikalisch tätigen Künstlern am savoyardischen Hof einen willkommenen Hintergrund dar.

Zwei Aufsätze wenden sich konkreten musikalischen Fragen zu: Francesco Luisi exemplifiziert speziell an *Mon seul plaisir* von Dufay/Bedyngham und *J'ai pris amour* von Johannes Martini, wie auf dem Wege der Kontrafaktur Lautentexte auf Chansons angepasst wurden. Besonders der Zusammenprall von Rondeau-, Ballata- und Quartinenstrophe, den Luisi aufgrund einer „cantasi come“-Anweisung zu rekonstruieren versucht, kann allenfalls eine große Kompromisstoleranz in Fragen der formalen Text-Musik-Zuordnung demonstrieren. Auf andere Weise fordert David Fallows vom heutigen Leser, Sänger und Hörer Toleranz, nämlich wenn es darum geht zu akzeptieren, dass Josquin phasenweise – eventuell während der Aufenthalte in Frankreich – das Latein seiner Motetten-texte mit französischer Endsilbenbetonung deklamierte. Obgleich nur eine – wiewohl luzide – Skizze des Problems, stößt Fallows hier ein Fenster zu einem weit über Josquin hinausreichenden fundamentalen Aspekt der Textvertonung auf. Seine Beobachtungen bestätigen auch, was die anderen Beiträge des Bandes andeuten: So durchlässig die kulturellen Grenzen im 15. Jahrhundert waren, so international sich die musikalische Szene präsentierte, so oft sich die Blicke kreuzten, sie kreuzten sich als Blicke definierter Kulturnationen.

(August 2004)

Nicole Schwindt

*KLAUS-JÜRGEN SACHS: De modo componendi. Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. XI, 200 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Staatlichen*

*Instituts für Musikforschung XII/Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 2.)*

Der Übergang von einer sukzessiven zu einer simultanen Satztechnik ist lange Zeit als ein mehr oder weniger abruptes Wendephänomen vom Kontrapunkt zur akkordischen Komposition beschrieben worden. Die Vorstellung der Wissenschaft von einem plötzlichen Umschwung mag nicht zuletzt auch darauf zurückgehen, dass die musiktheoretischen Quellen, die lange Zeit als wichtigste Belege für die Existenz der simultanen Konzeption zitiert wurden, Pietro Aarons Traktate *De institutione harmonica* (Bologna 1516) und *Toscanello* (Venedig 1523), relativ spät und synchron zu der stark anwachsenden Verbreitung von musikalischen Formen im homophonen Satz wie Frottola, Villanella, Pariser Chanson und Villancico zu datieren sind. Neuere Studien bestätigen allerdings, dass es sich nicht um eine plötzliche Wende, sondern um eine langsame Entwicklung gehandelt haben muss, die in der erste Hälfte des 15. Jahrhunderts begann und auch um 1600 noch nicht beendet war. So hat Bonnie J. Blackburn festgestellt, dass die Aussage, Komponisten überdachten alle Stimmen gleichzeitig, nicht bedeutet, dass sie akkordisch gedacht haben müssen. Jessie Ann Owens Studien an Komponistenautographen legen den Schluss nahe, dass bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts Komponisten nach wie vor in Stimmen dachten und dass das Zehnliniensystem oder die Partitur allenfalls Hilfsmittel für Anfänger bzw. für Studenten des musikalischen Satzes waren. Aber wie erdachten Komponisten der zweiten Hälfte des 15. und des 16. Jahrhunderts ihre Stücke? Welche Techniken und Verfahren stehen hinter dem gegen Ende des 15. Jahrhunderts neu aufkommenden Begriff des *modus componendi*?

Klaus-Jürgen Sachs hat sich seit über dreißig Jahren in zahlreichen grundlegenden Arbeiten mit diesem Fragenkomplex beschäftigt. Mit seinem Buch *De modo componendi* fügt er dem Mosaik einige weitere wichtige Steine hinzu. Titel und Untertitel seines Buches klingen allgemeiner, als sie eigentlich gedacht sind. Es geht nicht um eine generalisierende, umfassende Beschreibung der „compositio“ – diese muss weiterhin Desiderat bleiben. Im Mittelpunkt der Schrift steht die Edition dreier bisher unveröffentlichter Traktate aus der Handschrift Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Pros-

ke-Musikbibliothek Th 98. Die Texte *Natura delectabilissimum*, *Cum igitur pro maiori* und *Capiendum erit et ultimum* sind zwar eigenständig, bilden jedoch durch inhaltliche Bezüge und Querverweise eine eigene Einheit innerhalb der Sammelhandschrift. Die drei Traktate, deren Niederschrift 1476 abgeschlossen war, sind bis heute zwar gelegentlich zitiert worden, ihre tatsächliche Bedeutung wird jedoch erst durch Sachs' Edition vollständig deutlich. So enthält *Natura delectabilissimum* frühe Hinweise auf die Arbeit mit der *tabula compositoria* und die Empfehlung, die neue Komposition in einem Zehnliniensystem zu notieren, das durch regelmäßige Mensurstriche vorbereitet wurde. Der Traktat beschreibt als einer der ersten mit dem Begriff der *fuga* nicht mehr nur den strengen Kanon, sondern auch die Imitation und liefert eine der wenigen satztechnischen Erläuterungen der Synkope im 15. Jahrhundert. (Zu den drei Traktaten, die Sachs in diesem Zusammenhang nennt, ist noch die Schrift *De preceptis artis musicae* des Guilielmus Monachus hinzuzufügen). Die Beschreibung des Fauxbourdon in *Cum igitur pro maiori* kann ggf. noch vor der (undatierten, ca. 1480 geschriebenen) bisherigen theoretischen Hauptquelle dieser Technik in *De preceptis artis musicae* entstanden sein. *Capiendum erit et ultimum* schließlich enthält im Vorwort den frühesten Beleg des Begriffs „Sortisatio“. Von entscheidender Bedeutung ist jedoch, dass der Autor seine Lehre explizit vom „contrapunctus“ unterscheidet: Der „modus componendi“ bedeute die „compositio“ verschiedener Stimmen, der „contrapunctus“ dagegen die Improvisation einer (oder mehrerer) Stimmen über eine gegebene Melodie. Beide seien jedoch „in re“ gleich, da der „modus componendi“ auf dem „contrapunctus“ aufbaue. Der Traktat enthält damit die früheste Verwendung des Begriffs „compositio“ in dieser Bedeutung. Tinctoris, der vier Jahre zuvor in der handschriftlichen Ausarbeitung seines *Terminorum* denselben Unterschied erklärt, spricht vom „cantus compositus“. Tinctoris (im *Liber de arte contrapuncti*, 1477), wie auch der anonyme Autor von *Natura delectabilissimum* stimmen darin überein, dass im „modus componendi“ alle Stimmen untereinander konkordieren müssen. Damit dieses möglich ist, muss jedoch eine Technik zur Hand sein, die die Kontrolle über die vertikale Struktur des Satzes vom Beginn des Kompositionsvorgangs

an erlaubt. Eine solche Technik eröffnet dann jedoch eine Möglichkeit, die der Anonymus ausdrücklich erwähnt: „Omnes partes possent simul componi“ (Sachs, S. 118): Eine Technik der simultanen Konzeption war der Musiktheorie also schon 40 Jahre vor Aarons *De institutione harmonica* bekannt. Wie Aaron empfiehlt auch der Anonymus als didaktische Reduzierung ein sukzessives Vorgehen, das vom Tenor ausgeht. Auch er macht keinen Versuch, die simultane Konzeption zu beschreiben.

Sachs stellt seiner Edition und Übersetzung der drei Traktate einen Text voraus, der versucht, drei Dinge gleichzeitig zu sein: Kritischer Bericht, der problematische Lesarten diskutiert, Kommentar, der Satz für Satz den Inhalt erläutert und schließlich eine allgemeine Diskussion des „modus componendi“ und einiger Spezialfragen. Die hybride Form macht es dem Leser nicht einfach. Was zunächst wie eine Einführung beginnt, wird schnell zu einem Kommentar, der ohne vorherige Kenntnis der Quelle nicht verständlich ist. Das Buch wird lesbar, wenn man mit dem Ende beginnt und zunächst die Edition des Textes studiert, um dann – je nach Interesse und Informationsbedarf – zum Kommentar zurückzublättern. Die fett in den Text gedruckte Kapitel- und Satzählung ist Vorbildlich und hilft außerordentlich bei der Orientierung. Dieses rückbeziehende Lesen funktioniert allerdings nur so lange, wie der Kommentar tatsächlich Kommentar bleibt. An etlichen Stellen (besonders gegen Schluss) werden jedoch Fragen zusammenfassend über Kapitel und Traktate hinweg besprochen, die – wie auch verschiedene Exkurse – ein Leseverhalten erfordern, das wiederum vom Einleitungstext ausgeht, und sich in entgegengesetzter Richtung des Kommentars auf die Traktate als Referenz bezieht. Eine Trennung von einführender Diskussion des Inhalts und Kommentar hätte die Lesbarkeit verbessert und wäre vielleicht auch – als allgemeinere Einführung in die Lehre der „compositio“ – eher den Erwartungen gerecht geworden, die der Titel weckt. Damit hätten auch die beiden Exkurse zur Polarität von sukzessiver und simultaner Stimmenkonzeption und zu den Contratenores-Lehren um 1500 eine angemessenere Stellung erhalten. *De modo componendi* ist als Edition eine wichtige Publikation, nicht nur wegen der Bedeutung der Handschrift, die durch sie erst deutlich wird, sondern auch wegen ihres

für Editionen musiktheoretischer Traktate visuell umfänglichen Kommentars.

Der Autor enthält sich eines abschließenden Wortes zur Einordnung der Quelle in regionale, nationale oder internationale Traditionen, zur diplomatischen Beschreibung der Handschrift und auch zum Problem des „modus componendi“, der durch den Inhalt der edierten Traktate nicht unbedingt kleiner geworden ist. Hier zeigt er die Bescheidenheit eines Herausgebers, der seine Aufgabe vor allem in der Präzision, stimmigen Edition seines Textes und der Genauigkeit und Lesbarkeit seiner Übersetzung ins Deutsche sieht, um eine Quelle für die Forschung zu erschließen. Keine Studie über „compositio“ wird in Zukunft die drei von Sachs edierten Handschriften in D-Rp Th 98 ignorieren können.

(März 2004)

Dietrich Helms

*OTFRIED VON STEUBER: Philipp Dulichius. Leben und Werk. Mit thematischem Werkverzeichnis. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 426 S., Abb. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 10.)*

Wer von „Leben und Werk“ eine traditionelle Komponistenmonographie erwartet, wird von der Marburger Dissertation eher enttäuscht sein. Nach einer denkbar ausführlichen Besprechung der wenigen biographischen Daten über Philipp Dulichius (1562–1631) und nach elementaren Bemerkungen über Notation, Modi, Akzidentien, Texte etc. folgt ein vollständiges Werkverzeichnis. Es umfasst 234 Motetten, wovon mehr als die Hälfte in Neuausgaben vorliegt. Das Buch kann als Wegweiser für die vom Verfasser befürwortete praktische Wiederbelebung der Kompositionen des Stettiner Kantors dienen. Eine eigentliche musikgeschichtliche Würdigung steht jedoch noch aus.

(Mai 2004)

Andreas Pfisterer

*JÉRÔME DE LA GORCE: Jean Baptiste Lully. Paris: Fayard 2002. 910 S., Notenbeisp.*

Jean-Baptiste Lully (1632–1687) ist nun seit den wichtigen Forschungsarbeiten Henry Prunières vom Anfang des 20. Jahrhunderts und dem brillant geschriebenen biographischen *Lully, le musicien du soleil* Philippe Beaussants aus dem Jahr 1992 wieder Gegenstand einer eingehenden Studie zu Werk und Leben geworden.

Doch der Autor Jérôme de la Gorce, Spezialist für französische Musik des 17. Jahrhunderts und gemeinsam mit Herbert Schneider Herausgeber der neuen *Lully-Gesamtausgabe*, ist noch weiter gegangen: Alle nur denkbaren Archive musikalischer, diplomatischer oder notarieller Art sind untersucht worden, sei es in Paris, Florenz oder anderen italienischen Städten, von denen aus das Leben am französischen Hofe zur Zeit Mazarens und Louis XIV. beschrieben worden ist. Das Ergebnis ist mehr als beeindruckend: Viele der biographischen Legenden werden durch detaillierte Analysen hinterfragt und, wenn möglich, korrigiert. Das gesamte Gattungsspektrum des Komponisten wird berücksichtigt, einschließlich der geistlichen Werke.

Wie bei Fayard üblich ist das Buch in zwei Hauptteile gegliedert: Leben und Werk. Die sorgfältigen Recherchen des Autors in Florenz und Umgebung werfen erstmals Licht auf das Rätsel der Herkunft. Lullys viel gerühmtes Durchsetzungsvermögen und Organisationstalent führt de la Gorce auf den Vater Lorenzo Lully zurück, der in Florenz einen bemerkenswerten sozialen Aufstieg erlebte.

Der junge Giovanni Battista war keineswegs ein schlichter Küchenjunge, wie es schon Lecerc de la Viéville 1705/06 kolportierte, sondern bereits ein kompetenter Musiker, als er im Jahre 1646 am Hofe der Grande Mademoiselle engagiert wurde. Der Autor weist anhand von Urkunden und Konten nach, dass Lully bereits in den ersten Pariser Jahren wesentliche künstlerische Impulse erhielt. Bei drei berühmten Lehrern, Nicolas Métru, Nicolas Gigault und François Roberday, studierte er Theorie, Orgel und Komposition.

Durch klarsichtige Kommentare zu juristischen Dokumenten wie der *Lettre de naturalité* und dem Heiratsvertrag mit Madelaine Lambert wird der legendäre Aufstieg Lullys als Kalkül relativiert. Die ersten künstlerischen Schritte werden vordatiert: Bereits 1652, also vor dem *Ballet de la nuit*, wirkte Lully an einer königlichen Produktion, der *Mascarade de la Foire Saint-Germain*, mit. In den Balletten der folgenden Jahre gelangte er als Baladin zu weiterem Ruhm und wurde ab 1656 unter dem Künstlernamen Baptiste in den gängigen Zeitschriften erwähnt und auch bereits kritisiert. Das Ensemble der Petits violins, dessen Leitung der König Lully