

in den Blickpunkt. Dem Konzept einer Copie réduite und der Idee einer Naïveté des Mittelalters folgend dichtete etwa François Augustin de Moncrif Romanzen und publizierte sie mit Musik. Zugleich sieht Haines in dieser Zeit mit den ersten Musikgeschichten den Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Lied des Mittelalters.

Mit der Entdeckung der polyphonen Musik des Mittelalters zu Beginn des 19. Jahrhunderts änderte sich die Perspektive einer Wissenschaft der Übersetzung („The science of translation“). Unter den Vorzeichen einer sich etablierenden Textkritik sieht Haines die vormalige Pluralität der Lesarten durch den Anspruch, eine verbindliche Lesart aus der expliziten Notation der Textzeugen und der impliziten (latenten) Bedeutung ihrer Notation gewinnen zu können, in Frage gestellt. Das Interesse wird daher durch François-Joseph Féty und Charles-Edmond-Henri de Coussemaker auf Adam de la Halle, von dem auch Motetten überliefert sind, als postrevolutionären Autor fokussiert.

Die Auseinandersetzung um die Modalnotation („Recent readings“) stellt Haines ebenso in den Kontext des Deutsch-Französischen Krieges, wie er die Aneignung des Repertoires der Troubadours durch deutsche Wissenschaftler als Begründung einer akademischen Forschung zum Okzitanischen hervorhebt. Er sieht die Motivation von Pierre Aubry darin, eine Gegenthese zu Hugo Riemann aufzustellen und damit die nationale Deutungshoheit über das französische Repertoire zurückzugewinnen, und jene von Friedrich Ludwig, mittels seines Schüler Jean-Baptist Beck die deutsche Hegemonie in der Musikwissenschaft zu behaupten.

Auch wenn man Haines nicht bei allen seinen Schlussfolgerungen zustimmt – die Betonungen der Konstanten führen teilweise dazu, dass Kategorien wie Wissenschaft und Identität nicht immer an den historischen Kontext rückgebunden werden –, erweist sich das Konzept einer Gedächtnisgeschichte als ausgesprochen fruchtbar. Indem er die Kontinuität einer wissenschaftlichen und künstlerischen Rezeption betont, erweist sich das Erkenntnisinteresse, die eine richtige Lesart der Überlieferung zu bieten, seinerseits als historisch gebunden. Nichtsdestoweniger beharrt Haines auf der Notwendigkeit einer Textkritik der Überliefe-

rung, gerade auch angesichts der Tatsache, dass die musikwissenschaftliche Forschung nicht eine Modaltheorie, sondern divergierende Theorien vorgeschlagen hat und die Überlieferung selbst keineswegs als konsequent aufgearbeitet gelten kann.

Die Ergebnisse der nun publizierten Masterarbeit von Peter Sühning sind bereits in den Personenartikel über Gustav Jacobsthal in der *Musik in Geschichte und Gegenwart* eingegangen sowie in einem 2003 in den *Acta musicologica* erschienenen Aufsatz zusammengefasst. Die Darstellung zitiert ausführlich Dokumente aus Jacobsthals Nachlass (vgl. S. 111–162), der quantitativ seine publizierten Arbeiten bei weitem überwiegt, und ist gegenüber Haines nicht nur faktenreicher angelegt, sondern auch anders akzentuiert. Versteht Haines Jacobsthal und die Straßburger Universität als deutsche Antagonisten gegenüber einer französischen Forschung in Solesmes (S. 188), so beklagt Sühning, dass die Schüler und selbsternannten Enkelschüler von Jacobsthal als dem ersten Professor der Musikwissenschaft einerseits zwar die Kontinuität einer Schule hervorhoben, andererseits aber dessen wissenschaftliche Grundsätze zugunsten einer Hypothesenbildung aufgaben. Wenn Sühning, der die ungebrochene Aktualität von Jacobsthal betont, jedoch den Musikwissenschaftlern des 20. Jahrhunderts ostinat vorhält, sie hätten Jacobsthals Nachlass nicht konsultiert, ist jedoch die Balance zwischen dem Dekuvrieren und einem letztlich auf den Gegenstand Musik gerichteten Erkenntnisinteresse in meinen Augen nicht immer gewahrt. (August 2005)

Oliver Huck

STEFFEN SEIFERLING: *O felix templum jubila. Musik, Text und Zeremoniell in den Motetten Johannes Ciconias*. Berlin: Mensch & Buch Verlag 2004. 219 S., Abb. (Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Band 3.)

Gegenstand der Druckfassung dieser 2001 an der TU Berlin angenommenen Dissertation sind neben der im Titel zitierten Motette primär *Venecie, mundi splendor* – Michael, qui Stena domus, Petrum Marcello Venetum – O Petre, antistes inclite, Doctorum principem – *Melodia suavissima* – *Vir mitis*. Diese Auswahl aus den insgesamt zehn Motetten Ciconias

ist nicht näher begründet, lediglich der plausible Ausschluss von *O virum omnimoda – O lux et decus – O beate Nicholae* aufgrund der Textstruktur sowie von *O proles Hispanie und Padu ... serenans* aufgrund der Überlieferungssituation werden diskutiert (S. 39). Die Texte der verbleibenden sieben Motetten sind im Anhang mit einzelnen textkritischen Verbesserungen gegenüber der Ausgabe in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* und Übersetzungen wiedergegeben. Der zweifache Abdruck der lateinischen Texte, zunächst in Spalten auf einer Seite, dann synoptisch mit einer eigenen deutschen Übersetzung auf Doppelseiten, ist jedoch redundant.

Der einleitend auf 30 Seiten als Ausgangspunkt skizzierte „Forschungsstand“ bleibt leider hinter dem Stand der Forschung zurück. Befremdend ist etwa, dass selbst im Literaturverzeichnis des Personenartikels in der zweiten Auflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* genannte zentrale Forschungsliteratur, ja der von David Fallows verfasste und im Jahr 2000 erschienene Artikel selbst nicht zur Kenntnis genommen wurde – mit entsprechenden Konsequenzen für die Diskussion der Biographie und der Zuschreibungen, aber auch für die folgende Betrachtung der einzelnen Motetten, zu denen – dies möchte ich ausdrücklich vorab festhalten – eine Reihe von interessanten Einzelbeobachtungen mitgeteilt werden.

Der Autor formuliert als erstes Ziel, „einer bestimmten Gattung angehörige Werke eines einzelnen post-trecento-Komponisten stilistisch genauer zu untersuchen“ (S. 5) und unter diesem Aspekt werde ich die Arbeit im Folgenden diskutieren. Abgesehen davon, dass das „Post-Trecento“ chronologisch als Quattrocento bezeichnet werden könnte und der Neologismus gerade dann kein hilfreicher Beitrag zum „Epochenproblem“ ist, wenn man wie der Autor „Ciconias Motetten als Produkte einer mittelalterlichen Welt“ (S. 38) begreift, ist zu konstatieren, dass er sich lediglich auf 25 Seiten explizit und analytisch der Musik widmet und sich damit die Frage stellt, ob dieses Ziel überhaupt erreicht werden kann. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf den Texten, deren Einzelanalysen allein der doppelte Umfang gewidmet ist, und es bleibt abzuwarten, ob und wie die Mittellateinische Philologie, der ich hier nicht vorgreifen möchte, die Arbeit rezipieren wird.

Die Klassifikation der Motetten geht von zwei isorhythmischen und zwei nicht-isorhythmischen Motetten (*O felix templum jubila* und *Venecie, mundi splendor – Michael, qui Stena domus*) aus. Die Auseinandersetzung mit Begriff und Konzept der Isorhythmie bezieht jedoch leider die von Margaret Bent in der zweiten Auflage des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* publizierten Überlegungen zu einer engeren Handhabung des Terminus *Isorhythm* nicht mit ein, die dem Befund Rechnung trägt, dass etwa der Tenor von *Doctorum principem – Melodia suavissima – Vir mitis* in drei verschiedenen Mensuren zu lesen und damit gerade nicht iso-rhythmisch ist.

Zentrales Kriterium der Analysen ist die Proportion. Für alle vier Motetten werden Strukturen nachgewiesen, die auf die Proportionen 1:1, 1:2 und 1:3 zurückzuführen sind (vgl. S. 183) und der Autor betont zu Recht, dass das Kriterium der Isorhythmie allein nicht ausreichend ist, um einen aus dem Grad der kompositorischen Organisation als Kriterium gefolgerten Unterschied zwischen italienischen und französischen Motetten zu begründen. Gerade weil Ciconia selbst einen Traktat *De proportionibus* geschrieben hat, ist die Proportionalität von Abschnitten innerhalb des zeitlichen Verlaufs jedoch keine Selbstverständlichkeit, die mit einem Verweis auf die Ciconia-Sekundärliteratur (vgl. S. 34–36 und 43) zu begründen ist. Vielmehr wäre zunächst zu erklären, warum Ciconia selbst den Begriff der *Proportio* ausschließlich auf Verhältnisse der Tonhöhen, nicht jedoch der Tondauern bezieht (er erwähnt am Ende lediglich die Mensurzeichen). Die Vorstellung einer numerisch begründeten Musikästhetik entbehrt, wie Michael Walter in einem Beitrag zu dem 1998 erschienenen Sammelband *Musik und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter* zeigte, einer Quellengrundlage, die Diskussion in der Musiktheorie des 14. Jahrhunderts liefert keineswegs eine musikalische Poetik, in der Proportion als Strukturmerkmal für den zeitlichen Ablauf begründet wird.

Bedauerlich ist, dass in der 2004 erschienenen, im Vorwort auf Mai 2002 datierten Dissertation neuere Forschungsergebnisse nicht berücksichtigt werden konnten. Dies gilt neben der Habilitationsschrift von Thomas Schmidt-Beste (*Textdeklamation in der Motette des 15.*

*Jahrhunderts*, Turnhout 2003, die für das Verhältnis von Musik und Text eine breite Vergleichsbasis zu Ciconia bietet) – dessen grundsätzliche Überlegungen zu diesem Gegenstand jedoch auch in einer Reihe von Aufsätzen verfügbar gewesen wären – insbesondere für den von Philippe Vendrix herausgegebenen Bericht über die bereits 1998 abgehaltene Tagung *Johannes Ciconia. Musicien de la transition* (Turnhout 2003). Der dort publizierte Beitrag von Jane Alden, die das Verhältnis von Text und Musik in den Motetten detailliert untersucht, nimmt die Ergebnisse von Seiferling teilweise vorweg und berücksichtigt zudem neben den Proportionen auch andere Kriterien. Der Beitrag von Margaret Bent, die den Tonsatz in *O felix templum jubila* und *O Padua, sidus preclarum* unter Rekurs auf den *Contrapunctus* des Prosdocius de Beldemandis analysiert, hätte die Grundlage für eine detaillierte, über die formale Disposition hinausgehende Untersuchung sein können, die tatsächlich Ciconias Stil in den Motetten sichtbar gemacht hätte. Deutlich wird damit, dass eine nachhaltige musikbezogene Mittelalterforschung heute auch in Deutschland nur noch mit einer Anbindung an die aktuelle internationale Forschung möglich ist, die mit der jährlich stattfindenden *Medieval and Renaissance Music Conference* ein Forum zur Präsentation von Dissertationsvorhaben zur Verfügung stellt.

(Juni 2005)

Oliver Huck

SONJA MAYER: *Studien zu den lateinischen Bußpsalmen-Zyklen des 16. Jahrhunderts*. Augsburg: Wißner-Verlag 2004. Textband: 382 S., Nbsp.; Notenband: 189 S. (*Collectanea Musicologica*. Band 11/I und 11/II.)

Die Berühmtheit der Bußpsalmen Lassos mag den Anstoß gegeben haben, die Bußpsalmen als Untergruppe der Psalmotte zum Thema einer Dissertation zu machen. Zu den Ergebnissen dieser gründlichen Arbeit gehört allerdings, dass die Bußpsalmen zwar immer wieder Bezüge zu Vorgängerwerken zeigen, aber keine eigene Gattungstradition ausgeprägt haben. Da die Verfasserin die traditionelle Suche nach Textillustrationen bewusst in den Hintergrund treten lässt, entfällt auch der Bereich, der am ehesten zu direkten Vergleichen geeignet wäre; übrig bleibt die ausführlich behandelte,

aber musikalisch wenig ergiebige Frage nach der jeweiligen Untergliederung des Textes sowie die Tonartenordnung der Zyklen. In den Vordergrund treten dafür die Einzelanalysen, gestützt durch die im zweiten Band beigegebenen Editionen einiger Stücke kaum bekannter Komponisten. Im Hintergrund der Analysen vermisst ich einerseits die Rezeption der Arbeiten Carl Dahlhaus' zum Tonsystem, andererseits eine kritischere Auseinandersetzung mit Horst-Willi Groß' Dissertation zur klanglichen Struktur bei Lasso. Im Übrigen sind die Analysen erfreulich sensibel für das Zusammenspiel von linearen und klanglichen Elementen und für die personalstilistischen Eigenheiten der beteiligten Komponisten.

Aus der Fülle der Aspekte sei einer herausgegriffen. Der Lasso-Zyklus unterscheidet sich von allen anderen darin, dass jeder Psalmvers wie in einer Magnificat-Komposition eine eigene Pars erhält. Die Verfasserin versucht daher im Rahmen ihrer Analyse, eine musikalische Gruppierung der je 10–31 Partes zu rekonstruieren. Im Fall des ersten Psalms ist die Parallelisierung der Verse 1–5 und 6–10, gestützt auf den gliedernden Kadenzanhang in V. 5 und die Stimmreduktionen in V. 3/4 und 8/9, völlig plausibel. Schwieriger wird es, wenn z. B. im zweiten Psalm diese beiden Kriterien wegen der zu großen bzw. zu kleinen Zahl unbrauchbar werden und an ihre Stelle Überlegungen zum klanglichen Anschluss zwischen Schlussklang und Beginn des nächsten Verses treten. Die Verfasserin geht von der Beobachtung aus, dass Schluss- und Anfangsklang meist im Quintabstand stehen oder denselben Grundton haben; demgegenüber bildeten Sekundanschlüsse die Ausnahme und seien als zäsurbildend zu werten. Dieser Ansatz scheint mir problematisch. Die Häufigkeit von Prim- und Quintbeziehungen der Randklänge ergibt sich aus der Bevorzugung der Finalis und der Oberquinte für Anfangs- und Schlussklänge, muss daher nicht auf eine Klangbeziehung verweisen. Umgekehrt sind die normalen Fortschreitungsregeln der Zeit zu beachten: Da die Schlussklänge meist eine alterierte Terz aufweisen, verlangt eine direkte Verknüpfung einen melodischen Halbtonanschluss. Während also *D–a* eine Zäsur markiert, ist *D–C* wie zwischen V. 2/3 des zweiten Psalms eher ein Verknüpfungssignal, zumal V. 2 mit einem offenen Halbschluss en-