

Wendungen werden verständlicher, wenn man berücksichtigt, dass die Introitusmelodien in derselben Weise dreiteilig gebaut sind, wie Peter Wagner dies für die Responsoria prolixa dargestellt hat. Vermutlich wird die Moduslehre noch einmal neu geschrieben werden müssen, wenn die formalen Vorgänge besser aufgearbeitet sein werden.

Insgesamt repräsentiert das Buch eine der wenigen nichtsemiologischen Inseln der europäischen Choralpraxis und zeigt entsprechend ungewohnte Einsichten und typische Rezeptionsausfälle. Eine Integration in die anzustrebende „*Harmonia Requiritum*“ wäre wünschenswert.

(März 2005)

Andreas Pfisterer

*BERNHARD MORBACH: Die Musikwelt des Mittelalters. Neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern. Mit über 50 Werken auf Audio + Daten-CD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 225 S., Abb., Nbsp., CD-ROM.*

Das Buch eines engagierten Musikredakteurs ist anzuzeigen, der sich aus einer langjährigen Erfahrung im Umgang mit der so genannten „historischen“ Musikproduktion darum bemüht, seine Hörer und andere Interessierte an ein Verständnis der mittelalterlichen Musik heranzuführen. In einer erstaunlich gut gelungenen Mischung von gut aufgearbeiteten grundlegenden Informationen, die zugleich immer wieder den Weg zur Vielfalt möglicher Zugangsweisen mit all ihren Problemen offen hält, wird dem Leser eine hervorragende Einführung in den aktuellen Stand der musikalischen Mittelalterkunde geboten. Zwei kleine Anmerkungen seien demjenigen, der in diesem Bereich engagiert ist, erlaubt. „Die Musik des Mittelalters ist verklungen!“ heißt es zu Recht in der Einleitung. Aber beim wichtigsten Repräsentanten der mittelalterlichen Musikkultur, beim so genannten „gregorianischen Choral“ gerät dies doch wieder in Vergessenheit, nämlich dass unser heutiges Verständnis des Chorals einzig und allein auf den Rekonstruktionsbemühungen des 19. und 20. Jahrhunderts beruht (vgl. S. 45). Und bei Guillaume de Machaut geht dann doch der Bach-Liebhaber mit Morbach durch, wenn er das Rondeau *Tant doucement* als aus einem einzigen „Motiv“ gestaltet beschreibt. Dass ein solches

„Motiv“ nur vor dem Hintergrund der modalen und satztechnischen Voraussetzungen beschreibbar ist, gerät darob leicht in Vergessenheit. Nun kann man sich zahlreiche Beispiele dank der beigelegten CD-ROM vor Augen und Ohren halten, wobei Morbach die Übertragungen selbst angefertigt und mit Hilfe einer entsprechenden Software klanglich realisiert hat. Dabei zeigen sich die Schwierigkeiten im Umgang mit dieser Musik umso deutlicher. So ist es fast unerträglich, einen Hymnus ohne den zugehörigen Text und damit ohne die inhaltlich relevanten Nuancen anhören zu müssen. Und der notwendig präzise Rhythmus kann die Bemühungen, unterschiedliche Stimmen – sei es in einem „Neuen Lied“ aus St. Martial oder in einem Stück der „*Ars subtilior*“ – in einer gemeinsamen Erlebniswelt zu verbinden, nur zur Unkenntlichkeit verzerren. Der vokale Kontext, der diesen Stücken immer auch innewohnt, geht dabei vollständig verloren und damit der Rest an Zugangsmöglichkeiten, die ein solches Stück für den heutigen Hörer noch bereithalten könnte. Dann sollte man doch lieber den diskographischen Empfehlungen des Autors folgen.

(März 2005)

Christian Berger

*REINHOLD SCHLÖTTERER: Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik. Augsburg: Wißner-Verlag 2001. 321 S., Nbsp.*

Reinhold Schlötters Palestrina-Buch kann ohne Zweifel als die Quintessenz einer jahrzehntelangen intensiven Auseinandersetzung mit dem römischen Komponisten bezeichnet werden und entstand als ausgearbeitete Fassung einer von der Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina preisgekrönten wissenschaftlichen Abhandlung zum 400. Todestag Palestrinas.

Es ist ein Glücksfall, dass ein mit Palestrina so vertrauter Musikforscher und Musiker den Versuch unternommen hat, dessen Musik in den Mittelpunkt zu stellen und Grundsätzliches zu ihrem Wesen, Ausprägung und Würdigung zu formulieren. Erst mit dem Wissen um das ‚Besondere‘ dieser Musik lässt sich begreifen, wie Palestrina bzw. seine Musik zum Ideal und Mythos werden konnten. Dabei macht Schlötterer deutlich, dass die Musikgeschichte

und allgemein der historische Ballast Palestrina zum kirchlichen Komponisten schlechthin stilisierten, ohne zu beachten, dass dieser zu Lebzeiten in seinem Madrigalschaffen mindestens gleichwertig anerkannt war. Bereits in der biographischen Skizze zu Beginn des Buchs (S. 11–24) kommt dieser Tenor zum Ausdruck. So stellt Schlötterer Rom eben nicht nur als ein Zentrum der Kirchenmusik, sondern auch als eines des Madrigals dar.

Wichtigste Grundlage der Musik Palestrinas sei die „vocalità“ als Einheit von Musik, Prosodie und Affekt, aus dem erst „gestalthaftes Sprechen mit Melodie“ (S. 26) hervorgehe. Grundlegende Gedanken zu Typen und Modellen von „vocalità“, die z. B. im Hexachord und in „Urmelodien“ verwurzelt sind (S. 28), sowie die Frage nach der Übertragbarkeit eines melodischen Prinzips auf die Mehrstimmigkeit öffnen dem Leser den Blick in die Weite. Zu begrüßen ist Schlötterers Methode, anhand ausgesuchter Modellkompositionen (*Haec dies*; *Io son ferito lasso*) rote Fäden zu spinnen.

Schlötterer stellt anschaulich Modelle vor, auf die Palestrina zurückgreift – z. B. die Villanella aus dem Bereich der Volksmusik – und weist auf deren Bedeutung als musikalische Archetypen hin. Geradezu paradigmatisch für ein solches Urmodell im Sinne einer Klangraumöffnung steht der Beginn des *Stabat mater* mit seiner Progression dreier Klänge von Grundstellung über Terz- bis zur Quintlage (S. 45). Auch die Imitation deutet er aus dem Blickwinkel modellhafter Intervallkonstellationen. Der Kontrapunkt, in früherer Literatur oft als das Stilmerkmal Palestrinas in den Vordergrund gerückt, diene Palestrina als schöpferisches Regulativ, z. B. beim Ausarbeiten einer auf Laute konzipierten Komposition (S. 64).

Die offene Frage nach der Bedeutung der Modi für das mehrstimmige Komponieren versucht Schlötterer überzeugend vom System aus zu erklären: „Innerhalb eines geschlossenen Systems ist letztendlich jeder einzelne Ton, d. h. jede einzelne Tonqualität durch das ihr innewohnende spezifische Bewegungs- und Zusammenklangspotential eindeutig und unverwechselbar definiert“ (S. 103).

Im Folgenden weist er darauf hin, dass in Palestrinas Umgang mit der Sprache nicht allein die natürliche Textakzentuierung entscheidend sei (S. 122) und hebt den am meisten verkann-

ten Aspekt der „espressività“ in dessen Musik hervor (S. 141).

Im zweiten Hauptteil des Buches, der Werkbetrachtung, rücken die Messvertonungen an die erste Stelle. Aus der Fülle der über 100 Messen greift Schlötterer wenige als charakteristische Muster auf, so z. B. die frühe *Missa Ecce sacerdos* für eine altertümliche Cantus-firmus-Tradition. Erneut kommt die Motette *Dies sanctificatus* zur Sprache, nun im Zusammenhang mit der gleichnamigen Parodiemesse. Das Parodieverfahren wird folgerichtig als assoziatives Komponieren interpretiert (S. 168). Dieser Gedanke erscheint modifiziert wieder, wenn Schlötterer die Nähe der *Marcellus-Messe* zur Psalmodie herausstellt (S. 179).

Unter die Rubrik der liturgischen Gebrauchsmusik fallen die Gattungen der folgenden beiden Kapitel: Hymnus und Magnificat; Falsobordone, Lamentatio, Litanie. Hochinteressant ist Schlötterers These, dass die drei- bis vierstimmigen Litaneien eine dreistimmige „professionelle“ Ebene mit der Möglichkeit einer von Laien ausgeführten vierten, obersten Stimme widerspiegeln (S. 210).

Das Motetten-Schaffen Palestrinas wird unter verschiedenen Blickwinkeln betrachtet, wobei vor allem die Fragen nach Funktion, nach Traditionszusammenhängen (Psalmmotetten wie z. B. das *Miserere* in der Nachfolge Josquins) und nach der Stellung als Einzelkomposition und als Teil eines Werkzyklus spannend dargelegt werden. „Worauf es letztlich ankäme wäre freilich, das einzelne Werk, dem man begegnet, nicht nur unter die allgemeinen Merkmale der Gattung Motette zu subsumieren, sondern als ein musikalisches Individuum zu erfassen und zu würdigen“ (S. 226).

Die in der Palestrina-Literatur unterrepräsentierte Gattung des Madrigals erhält bei Schlötterer das ihr zustehende Gewicht. Dabei spielt Rom als „Probierbühne“ eine zentrale Rolle (S. 228). Deutlich wird, wie Palestrina mit Modellen arbeitet (z. B. *Romanesca*, S. 230) und wie eine Wendung wie der anfängliche *Soggetto* zu *Io son ferito* durch Palestrinas Vertonung sozusagen codiert wird (S. 239) und eine Art von Kompositionstradition stiftet.

Ging es im ersten Teil der Arbeit darum, „die Musik Palestrinas von verschiedenen kompositorischen Aspekten aus ins Auge zu fassen, in einem zweiten darum, einen Über-

blick über die Werke und WerkGattungen zu gewinnen, ist nun allgemeiner zu fragen, was die Komponistenpersönlichkeit Palestrinas im Innersten ausmacht, was man zu seiner Zeit als charakteristisch empfand, und wie sich dieses Charakteristische für uns heute darstellt“ (S. 261). Für diese zentrale Fragestellung spielt der Begriff der „Natur“ eine herausragende Rolle; die manchmal scheinbare Einfachheit der Musik Palestrinas erweise sich „bei genauerem Hinsehen [...] als bis ins Letzte durchformt“ (S. 271).

Unter dem Stichwort der „Zeitgenossenschaft“ bringt Schlötterer Palestrina und Lasso zusammen. Aufgrund des Gattungspluralismus Lassos sei es unmöglich, dessen Personalstil generell mit dem Palestrinas zu vergleichen, ausgenommen innerhalb gemeinsamer Gattungen (S. 285). Bei Palestrina stehe das „Sprechende“ seiner Musik mehr im Vordergrund (S. 288), vor allem wenn man sie unter den Kriterien der „vocalità“ und der „ars oratoria“ betrachte.

Im letzten Teil des Kapitels „Würdigung“ – zugleich der Schluss des Buchs – kommt Schlötterer auf „Palestrina nach Palestrina“ zu sprechen, genauer gesagt, auf das Phänomen, wie Palestrina zum Paradigma eines kontrapunktischen A-cappella-Ideals wurde. Einige wichtige frühe Rezeptionsstufen beleuchtet Schlötterer dabei, so auch Johann Sebastian Bachs Bearbeitung der *Missa sine nomine*, und stellt fest, „daß bereits im 18. Jahrhundert der Sinn für eine durch alle musikalische Parameter gleichermaßen definierte Ganzheit der Musik Palestrinas geschwunden war“ (S. 297). Für das 19. Jahrhundert beschreibt Schlötterer den Paradigmenwechsel vom „Kontrapunktiker Palestrina zum Harmoniker Palestrina“ (S. 299). Insbesondere mit dem *Stabat mater* Palestrinas setzten sich z. B. Richard Wagner und Franz Liszt fruchtbar auseinander, bis schließlich Palestrina und seine *Missa Papae Marcelli* selbst zum Thema der großen Oper Hans Pfitzners wurden.

Den Aufführungsschwierigkeiten der Musik Palestrinas setzt Schlötterer entgegen: „Oberstes Gebot müßte sein, daß die Musik nicht als ein neutrales lediglich den Vorgaben der Mensur folgendes ‚Zählen‘ abläuft, vielmehr als etwa[s] sinnvoll Durchartikuliertes, die Mensur Überformendes erklingt. Auszugehen ist von der Sprachgestalt, worauf es dabei an-

kommt ist, die einzelnen Worte und Wortgruppen als kompakte Einheiten sinnfällig zu machen, ohne freilich darüber den weitergehenden syntaktischen Bau aus dem Auge zu verlieren. Selbstverständlich gehört dazu auch ein verstehendes Mitvollziehen de[r] Textaussage und ihres Ausdrucksgehalts“ (S. 311).

Wenige kleine Druckfehler (z. B. S. 13, Z. 3: „1538/99“) nehmen nichts von dem ausgezeichneten Gesamteindruck des Palestrina-Buches Reinhold Schlötterers, das zweifellos einen Maßstab in der Literatur zu Palestrina und darüber hinaus zur Musik des 16. Jahrhunderts gesetzt hat.

(März 2005)

Johannes Hoyer

CORINA CADUFF: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800. München: Wilhelm Fink Verlag 2003. 386 S., Abb.*

Die intermediale Verschmelzung der Künste hat längst auch zur Entgrenzung der Fachwissenschaften geführt. Namentlich das Musikalische in der Literatur um 1800 markiert ein Grenzgebiet der Literaturwissenschaft, das nicht nur Kernbereiche der Musikwissenschaft berührt, sondern auch zentrale Fragen der Ästhetik und der Künste insgesamt. Denn nicht nur die Emanzipation der Instrumentalmusik, auch die der Landschaftsmalerei ist, wie die Studie von Corina Caduff eindringlich nachzeichnet, Reflex einer grundlegenden Sprach- und Darstellungskrise am Ende der Aufklärung, die das „Unaussprechliche“ zum Kardinalthema der Kunst hat werden lassen. Der erforderlichen fächerübergreifenden Diskussion habe sich die Musikwissenschaft, so der Vorwurf der Autorin, in der Vergangenheit nicht in ausreichendem Maß gestellt. Einen gangbaren Weg zeigt Caduffs Buch insofern auf, als hier der Versuch unternommen wird, literarische, musikalische und kunsttheoretische Diskursfelder zu vereinen und auf ihre gemeinsamen historischen Prämissen zurückzuführen (mit deutlichen Anklängen an Medientheorie, Gender Studies und Anthropologie).

Dementsprechend ist das Themenspektrum der Untersuchung weit gefächert: Musik als Sprache, das Musikalische in der Malerei, Farbe-und-Ton-Theorie im 18. Jahrhundert (am Beispiel der Idee des Farbenklaviers), der poetische Topos von der Gewalt der Musik (Hein-