

Aaron
Agawu
Anonymus 4
Aristoxenos
Bartók
Berlioz
Bernhard
Boethius
Calvisius
Ciconia
Dahlhaus
Descartes
Euklid
Fétis
Fux
Glarean
Hauer
Hornbostel
Jadassohn
Janáček
Koch
Křenek
Leibowitz
Lewin
Marpurg
Mattheson
Messiaen
Odington
Praetorius
Ptolemaios
Rameau
Riemann
Rimsky-Korsakow
Schenker
Schönberg
Stockhausen
Tinctoris
Zarlino

Ulrich Scheideler · Felix Wörner (Hrsg.)

Lexikon Schriften über Musik

Band 1

Musiktheorie

von der Antike bis zur Gegenwart

BÄRENREITER
METZLER

1

Lexikon

Schriften über Musik

Herausgegeben von
Hartmut Grimm
und
Melanie Wald-Fuhrmann

Lexikon

Schriften über Musik

Band 1:

Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart

Herausgegeben von
Ullrich Scheideler
und
Felix Wörner

BÄRENREITER
METZLER

Redaktionsleitung: Michaela Kaufmann

Redaktionelle Mitarbeit: Janine Wiesecke, Alexis Ruccius,
Alexandru Bulucz, Daniel Fleisch, Lukas Kretzschmar, Julia Nebel

Die in dieser Publikation hinterlegten Links werden in regelmäßigen Abständen auf ihre Aktualität überprüft.
Wir freuen uns, wenn Sie uns unter <http://links.baerenreiter.com> Aktualisierungsbedarf melden.

Haftungshinweis

Bitte beachten Sie, dass wir auf die aktuelle und künftige Gestaltung der verlinkten Seiten keinen Einfluss haben und trotz sorgfältiger Überprüfung keine Gewähr für die inhaltliche Richtigkeit, Vollständigkeit und Aktualität der externen Links leisten können.
Die von uns verlinkten Webseiten unterliegen ausschließlich der Haftung der jeweiligen Seitenbetreiber.
Zum Zeitpunkt der Verknüpfung der externen Links waren keine Rechtsverstöße ersichtlich.
Sollten solche Rechtsverstöße bekannt werden, werden die betroffenen externen Links unverzüglich gelöscht. Eine durchgehende Überprüfung der externen Links ist leider nicht möglich.
Für ein beschleunigtes Aufrufen der externen Website können Sie in der zweiten Zeile der zwischengeschalteten Bärenreiter-Seite auf »hier« klicken.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2017

© 2017 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel und J. B. Metzler, Stuttgart

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7124-9

DBV 175-01

www.baerenreiter.com • www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort	VII
Einleitung zu Band 1	IX
Hinweise zum Gebrauch	XI
Abkürzungsverzeichnis	XII
Verzeichnis der digitalen Plattformen	XV
Lexikon	
Artikel von A bis Z	1
Anhang	
Autorinnen und Autoren	532
Übersetzerinnen und Übersetzer	532
Verzeichnis der besprochenen Schriften	533
Personen- und Schriftenregister	537

Vorwort

Schriften über Musik stellen neben den Kompositionen die wohl wichtigste Quellengruppe der Musikgeschichte dar. Sie bieten überdies einen entscheidenden Zugang zum Verständnis von Musik. Lexikalische Projekte, die sich auf die systematische Erfassung und Darstellung von herausragenden Schriften zur Musik konzentrieren, gehören jedoch bislang zu den Desideraten der Fachliteratur. Mit dem dreibändigen Nachschlagewerk *Schriften über Musik* wollen wir in gewisser konzeptioneller Anlehnung an *Kindlers Literatur Lexikon* diese Lücke maßgeblich verringern, indem hier zwei zentrale Bereiche des Schreibens über Musik kommentierend bedacht werden: herausragende Texte zur Musiktheorie und zur Musikästhetik.

Im vorliegenden ersten Band sind die Artikel zu dezidiert musiktheoretischen Texten der europäisch-nordamerikanischen Musikliteratur seit der Antike zusammengefasst. Die nachfolgenden Bände zwei und drei widmen sich den vor allem musikästhetisch relevanten Schriften des europäischen, nordamerikanischen, arabischen, indischen und ostasiatischen Kulturbereichs. Diese thematische Einteilung ist alles andere als normativ oder exklusiv gemeint, bietet aber den praktischen Vorteil, dass Leser, die sich vornehmlich für eines der beiden Fachgebiete interessieren, die jeweiligen Teilbände separat rezipieren können.

Dass die Zuordnung einzelner Texte zu den musiktheoretischen oder musikästhetischen Schriften in vielen Fällen nur eine tendenzielle sein konnte und in manchen auch anders hätte erfolgen können, liegt auf der Hand. Dies ist vor allem in der Geschichte der Musiktheorie begründet, die in verschiedenen Epochen maßgeblich durch philosophische bzw. ästhetische Prämissen geprägt wurde. So partizipierte die antike und mittelalterliche Konsonanzlehre mit der Gleichsetzung von mathematischer Proportion, Harmonie und ethischer Wirkung an der spekulativ vorausgesetzten Koinzidenz von Erkenntnis, Schönheit und Tugend. Kontrapunktlehren der Renaissance basieren zum Teil auf ästhetischen Urteilen, die festlegten, welche Komponisten als mustergültige »auctores« zu betrachten seien und welche nicht. Spätestens seit dem »Zeitalter der Ästhetik«, also seit dem 18. Jahrhundert, orientieren sich Theorien des Tonsatzes verstärkt am ästhetischen

Postulat des individuell und originell gestalteten Sinnzusammenhanges eines musikalischen Werkes. Und schließlich ist Musiktheorie seit der Antike immer auch dort mit Ästhetik im Bunde, wo sie den Bereich der deskriptiv oder konstruktiv geordneten Reflexion zu Tonsystemen, Kontrapunkt, Tonsatz und musikalischer Form mit Betrachtungen zum sinnlichen Wirken von Musik ergänzt oder gar fundiert. In verschiedenen Fällen musste sich deshalb die Entscheidung, ob ein Text besser der Theorie oder der Ästhetik zuzuordnen wäre, von der quantitativen oder auch qualitativen Gewichtung der beiden Aspekte im jeweiligen Text sowie den Schwerpunkten der Rezeption leiten lassen, was manche bestreitbare Festlegung gezeitigt haben mag. So wurden Gesangs- und Instrumentallehren in der Regel den Ästhetik-Bänden zugeordnet. Bei Texten, deren Gehalt oder Rezeption aus unserer Sicht nahezu gleichermaßen durch musiktheoretisch wie musikästhetisch relevante Problemstellungen bestimmt wurde, haben wir uns ausnahmsweise für verschieden akzentuierte Einträge in beiden Teilen des Nachschlagewerkes entschieden. So etwa im Falle von Gioseffo Zarlino's *Le Istitutioni harmoniche*, Christoph Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus*, Marin Mersennes *Harmonie universelle* oder Johann Matthesons *Der Vollkommene Capellmeister*.

Die Auswahl der Schriften, die berücksichtigt wurden, orientierte sich zum einen – und gewissermaßen selbstverständlich – an Abhandlungen, die zu den kanonisierten, herausragenden und umfangreich rezipierten Schriften der Musikgeschichte gezählt werden können. Dabei ließ die Begrenzung des Umfangs unseres Lexikons schon im Hinblick auf diesen Kanon freilich keine vollständige Erfassung aller infrage kommenden Schriften zu. Insofern galt es, vor allem Texte auszuwählen, die sich im Laufe der Geschichte der Musiktheorie und Musikästhetik als repräsentativ für entscheidende Strömungen oder Tendenzen hervorgetan und damit zumeist auch wirkungsmächtig das Nachdenken über Musik und über kompositorische Praxis beeinflusst haben. Und selbst dieses Kriterium der Auswahl konnte lediglich annäherungsweise im gebotenen Rahmen erfüllt werden. So werden interessierte Musikliebhaber, Musik(wissenschafts)studierende, Musikerinnen, Musiker oder Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler vielleicht einige Artikel zu Texten vermissen, die auch wir gerne einbezogen hätten.

Zum anderen hat uns der Zwang zur Auswahl bei der Gesamtkonzeption des Unternehmens nicht davon abgehalten, ein Spektrum an Texttypen zu bedenken, das weit über den üblichen Kanon hinausreicht. Neben musiktheoretischen Abhandlungen, Kompositionslehren, Instrumental- und Gesangsschulen werden wir insbesondere in den beiden Ästhetik-Bänden zum Beispiel heraus-

ragende Musikkritiken und Schriften aus den Sphären von Ritus und herrschaftlicher Repräsentation einbeziehen; des Weiteren auch kleinere Artikel aus Zeitschriften und belletristische Texte. Denn gerade in den letztgenannten Textgattungen finden sich oft originelle, aber zum Teil wenig bekannte Schriften, deren Gedanken über Musik darüber hinaus auch eine gewisse Repräsentativität aufweisen.

Erstmalig in dieser Form wurden auch Schriften der arabisch-persischen, indischen und ostasiatischen Musikulturen berücksichtigt, die wir ebenfalls in den zweiten und dritten Band des Lexikons integrieren werden.

* * *

Die einzelnen Artikel schlüsseln die behandelten Schriften in einer dreiteiligen Gliederung mit Vorspann (Daten mit Quellenangaben), Haupttext (Einleitung, Inhalt der Schrift, Kommentar) und Literaturangaben auf. Dem Haupttext ist jeweils eine kleine Einleitung vorangestellt, die Besonderheiten der Schrift benennt, welche sich auf ihren historischen Stellenwert, auf exklusive Inhalte oder auch auf rezeptionsgeschichtliche Aspekte beziehen können und damit geeignet erscheinen, Interesse für den nachfolgenden Haupttext zu wecken. Besonders wichtig war uns eine möglichst klare Trennung zwischen sachorientierten Angaben zum Inhalt des jeweils behandelten Textes und seiner notwendig auch subjektiv gefärbten Kommentierung. Wir betrachten diese – keineswegs übliche – Praxis in verschiedener Hinsicht als vorteilhaft: Sie ermöglicht einen schnellen Zugriff auf weitgehend wertungsfrei prä-sentier-te Fakten, was insbesondere auch einen Adressatenkreis ansprechen mag, dem vorläufig vor allem an bequem verfügbarer und verlässlicher Information gelegen ist. Leser, die mit der jeweiligen Schrift noch nicht vertraut sind, können sich somit zunächst einen Überblick über ihre wesentlichen Fragestellungen und Zielsetzungen verschaffen, während sich für Personen, die die Schrift schon

kennen, insbesondere im Kommentarteil neue Zusammenhänge und Einsichten eröffnen mögen. Sodann sollte sich diese Gliederung speziell in Artikeln zu Schriften bewähren, die in der Fachwelt stark kontrovers diskutiert werden oder zum Beispiel in ethischer Hinsicht problematische Inhalte aufweisen. Gerade im Umgang mit solchen Schriften erscheint es besonders wichtig, zunächst einmal festzuhalten, was wirklich geschrieben steht und was nicht.

* * *

Wir haben vielfältig zu danken. Unser größter Dank gilt zunächst den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus aller Welt, die sich mit ihren Artikeln kompetent und engagiert dem Konzept dieses Nachschlagewerkes angeschlossen haben. Wir danken insbesondere auch unseren Kollegen Ullrich Scheideler und Felix Wörner, die als Herausgeber des ersten Bandes in komplikationsloser Kooperation und produktiver Zusammenarbeit mit uns die Realisierung dieses Nachschlagewerkes ermöglicht haben. Der Leiterin des Buchlektorats im Bärenreiter-Verlag, Jutta Schmoll-Barthel, danken wir für ihre engagierte und stets konstruktive Betreuung des Projektes.

Eine große Last der redaktionellen Arbeit lag bei unseren wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern an der Musikabteilung des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik Michaela Kaufmann, Janine Wiesecke und Alexis Ruccius, denen wir uns für ihre sorgfältige und fachlich kundige Redaktion enorm verpflichtet wissen.

Das gesamte Projekt wäre nicht möglich gewesen ohne die von Großzügigkeit und Freiheit geprägten finanziellen und strukturellen Rahmenbedingungen eines Max-Planck-Instituts.

Hartmut Grimm und Melanie Wald-Fuhrmann
Frankfurt am Main und Berlin, im Februar 2017

Einleitung zu Band 1

Wovon Musiktheorie handelt, hat sich musikhistorisch als äußerst wandlungsfähig erwiesen: Überlegungen zu Tonsystem, Notation und Stimmungssystemen, die Lehre vom Kontrapunkt sowie von der Harmonik, Form und Instrumentation, Erklärungsmodelle zu Rhythmik und Metrik, in jüngerer Zeit Methoden der Analyse, die Erörterung musikalischer Topoi oder Untersuchungen zur musikalischen Erwartung, all dies gehört(e) zum Gebiet der Disziplin Musiktheorie. Damit ist die enorme thematische Spannweite dessen umrissen, was auch Gegenstand des vorliegenden Bandes 1 *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* des *Lexikons Schriften über Musik* ist. Wie bereits Carl Dahlhaus hervorgehoben hat (vgl. das 1. Kapitel in *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 [= GMth 10]), war der Begriff »Musiktheorie« im Verlauf der Geschichte inhaltlich mannigfaltig und durchaus kontrastierend besetzt, eine Einschätzung, die auch diese Publikation erneut ins Bewusstsein zu bringen sucht.

Das bis heute allgemein vorherrschende Verständnis von Musiktheorie wird gleichwohl immer noch durch die im 19. Jahrhundert an den Konservatorien etwa in Paris oder Leipzig etablierten Ausbildungsgänge geprägt, in denen Musiktheorie als eine Summe mehrerer Teildisziplinen wie Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre und Instrumentation, mithin als umfassende Handwerkslehre galt (Hugo Riemann sprach im *Grundriß der Musikwissenschaft* [Leipzig 1908, S. 79] von »musikalischer Fachlehre«) und somit in erster Linie der Vermittlung (satztechnischer) Grundlagen des Komponierens diente. Die im »bürgerlichen Zeitalter« an den europäischen Zentren ausgebildeten, wirkungsgeschichtlich außerordentlich einflussreichen Lehrtraditionen stellen jedoch nur eine historische Momentaufnahme eines spezifischen Verständnisses von Musiktheorie als Kompositionslehre dar. Deren geschichtliche Bedingtheit zeigt sich allein schon darin, dass den musiktheoretischen Lehrbüchern explizit und (häufiger auch) implizit Auffassungen zugrunde liegen, die auf spezifischen ästhetischen, kulturellen, institutionellen und fachgeschichtlichen Traditionen und Prägungen beruhten, welche sich schon bald als hinfällig erweisen sollten. Selbst die grund-

legenden Prämissen – wie etwa die Berufung auf die Ober-tonreihe – konnten ehemals unumstößliche Axiome in ihr Gegenteil verkehren. Denn was (wie beispielsweise die Tonalität) um 1850 als Naturgesetz galt, wurde ein gutes halbes Jahrhundert später von Arnold Schönberg nur noch als Kunstgesetz, ja sogar als bloße »erprobte Wirkung« interpretiert und war damit zu einer historisch gebundenen Auffassung geworden. Aber bereits ein Blick in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts macht deutlich, dass neben den handwerklich orientierten Lehrtraditionen sich ein Interesse auch an einer spekulativen Theorie der Musik behauptete, die nach den Bedingungen der Musik an sich fragte und dabei verstärkt den Hörer oder Rezipienten in den Blick nahm. Im fraglichen Zeitraum stehen für diese Richtung beispielsweise die Schriften von Moritz Hauptmann (*Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig 1853), Hermann von Helmholtz (*Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig 1863) oder Carl Stumpf (*Tonpsychologie*, Leipzig 1883/90).

Erweist sich somit schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Gegenstand der Musiktheorie als ein in mehrere Richtungen offener Raum, so gilt dies umso mehr für die gesamte Tradition musiktheoretischen Denkens von der Antike bis zur Gegenwart. Musiktheoretisches Denken reicht von Versuchen, Grundlagen der Musik theoretisch abzusichern, über die Einordnung von Musik in das System der Künste und Wissenschaften bis hin zur Beschreibung und Kodifizierung kanonischer Kompositionsregeln. Die musiktheoretischen Schriften traten mal mit normativem Anspruch auf, mal beschränkten sie sich auf Zusammenfassung und Beschreibung oder lassen sich als Ausdruck der Selbstvergewisserung von Komponisten lesen. Vor allem das Verhältnis von Theorie und musikalischer bzw. kompositorischer Praxis erwies sich als spannungsreiches – und dies nicht nur in kritischen Phasen der Musikgeschichte um 1600 oder 1900 –, sodass utopischer Entwurf (etwa bei Henry Cowell) und Versuch einer Normierung einer unübersichtlichen Praxis (etwa bei Johannes de Garlandia oder Franco von Köln) gleichermaßen als ein Ziel der Abhandlung fungieren konnte.

Diese Vielfalt der bis in die Antike zurückreichenden schriftlich niedergelegten musiktheoretischen Reflexionen manifestiert sich auch in der Wahl unterschiedlicher Textgattungen – von der philosophischen Abhandlung und dem Essay über Lehrdialog und Lehrschrift bis zum umfassenden Systementwurf. Dabei vermittelt insbesondere die schriftlich überlieferte Lehre zwar wesentliche musiktheoretische Inhalte, lässt aber auch die Spannung zwischen schriftlicher Kodifizierung, lebendiger mündlicher Vermittlungspraxis und individueller künstlerischer Ausdrucksfähigkeit erkennen.

Die vielschichtige inhaltliche Ausrichtung musiktheoretischer Quellen, die unterschiedlichen Intentionen und (institutionellen) Kontexte ihrer Autoren, schließlich die häufig aus der historischen Distanz schwer greifbaren Entstehungsbedingungen und Traditionszusammenhänge machen den Zugang zu diesen zentralen musikgeschichtlichen Quellen ebenso zu einer Herausforderung wie ihre teils komplexe Rezeptionsgeschichte. In den vergangenen Jahrzehnten war freilich ein zunehmendes Interesse an Musiktheorie als eigener wissenschaftlicher Disziplin in Europa zu beobachten, das partiell mit einer dezidiert historischen Ausrichtung verbunden ist, sodass die Zeit günstig erscheint für ein Unternehmen, in dem mit der Konzentration auf die Schriften eine fundierte Darstellung ihrer zentralen Inhalte wie ihrer Stellung im Kontext von Musikausbildung und musikalischem Diskurs angestrebt wird. Neben der Gründung zahlreicher selbstständiger nationaler musiktheoretischer und musikanalytischer Fachgesellschaften in den 1980er- und 1990er-Jahren sowie der Inaugurierung mehrerer Fachzeitschriften sind im deutschsprachigen Raum darüber hinaus wichtige Impulse für die wissenschaftliche Musiktheorie von zwei (inzwischen abgeschlossenen) Großprojekten ausgegangen, dem *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (1972–2005) und der *Geschichte der Musiktheorie* (1984–2006). Während die detaillierten begriffsgeschichtlichen Untersuchungen des *HMT* zu ausgewählten zentralen Termini der Musiktheorie und die umfassende, auf musiktheoretischen Quellen basierende Darstellung der elfbändigen *Geschichte der Musiktheorie* wissenschaftsgeschichtlich Pionierleistungen darstellen, welche die Grundlagen für weitere Forschungsprojekte gelegt haben, bleibt ein Desiderat des Faches die Bereitstellung einer leicht erreichbaren, zuverlässigen Einführung in die wichtigsten schriftlich überlieferten musiktheoretischen Quellen, also eines wissenschaftlichen Hilfsmittels, über das andere Disziplinen wie Philosophie und Kunstgeschichte bereits seit Langem verfügen.

Mit dem Band »Musiktheorie« des *Lexikons Schriften über Musik* wird versucht, diese Lücke einer kompakten Überblicksdarstellung zu schließen, und den Benutzern ein Hilfsmittel angeboten, mit dem alle relevanten Informationen zu etwa 260 wichtigen Quellen der Musiktheorie einfach zugänglich gemacht werden.

Der vorgegebene Umfang des Bandes zwang die Herausgeber zu einer nicht immer leicht zu treffenden Auswahl der zu berücksichtigenden Texte; Vollständigkeit war in keiner Phase des Projektes angestrebt. Dennoch war es – trotz aller notwendigen Kompromisse und unumgänglicher Lücken – unsere Absicht, die für die jeweiligen Epochen repräsentativen und für die Entwicklung des musiktheo-

retischen Denkens einflussreichsten Quellen in diesem Lexikon zu versammeln. Dabei haben wir versucht, der oben angesprochenen Pluralität der Quellen gerecht zu werden, indem, abhängig von ihren jeweiligen Kontexten, zentrale, die wesentlichen Konzepte musiktheoretischen Denkens repräsentierende Dokumente aufgenommen wurden. Gleichzeitig sind wir uns bewusst, dass auch unsere eigenen wissenschaftlichen Interessen und Lehrerfahrungen in die Auswahlentscheidungen mit eingeflossen sind. In Einzelfällen schwierig zu begründen war auch die Zuordnung von Texten zu den Bänden »Musiktheorie« und »Musikästhetik« des *Lexikons Schriften über Musik*, da eine klare Grenzziehung zwischen beiden Bereichen häufig weder begründet möglich noch sinnvoll ist. Wir haben uns diesbezüglich für eine pragmatische Lösung entschieden, die im Vorwort näher erläutert wird.

* * *

Die Bandherausgeber möchten an dieser Stelle für vielfältige Unterstützung danken: zunächst den Generalherausgebern des Lexikons, Hartmut Grimm und Melanie Waldfuhrmann (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), die das Vorhaben auf vielfältige Weise gefördert haben, ferner den beteiligten redaktionellen Mitarbeitern (Janine Wiesecke, Alexis Ruccius, Alexandru Bulucz, Daniel Fleisch, Lukas Kretzschmar, Julia Nebl) und vor allem Michaela Kaufmann, die die Arbeit der Redaktion mit großem Engagement verantwortlich geleitet und koordiniert hat. Jutta Schmöll-Barthel (Bärenreiter-Verlag) hat das Projekt mit unerschütterlichem Optimismus, viel Zuspruch und positivem Feedback begleitet; ihre kritischen Fragen und die Korrekturen von Daniel Lettgen haben zur Endfassung der Texte wesentlich beigetragen. Während der Produktion des Buches war die Layouterin Dorothea Willering (Bärenreiter-Verlag) immer bereit, auf unsere Wünsche einzugehen. Wir danken darüber hinaus unseren Heimatuniversitäten, dem Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel, für ihre Unterstützung. Die zeitintensive Arbeit an dem Projekt wurde Felix Wörner durch ein Forschungsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds (2013–2016) erleichtert. Besonders zu Dank verpflichtet fühlen wir uns allen Kolleginnen und Kollegen, die Beiträge übernommen, vielen Wünschen gefolgt sind und schließlich geduldig auf die Drucklegung des Werkes gewartet haben.

Ullrich Scheideler und Felix Wörner
Berlin und Basel, im Februar 2017

Hinweise zum Gebrauch

Ordnungskriterium der etwa 260 Einträge des Lexikons ist der Verfassersname. Bei mehreren besprochenen Schriften desselben Verfassers orientiert sich die Reihenfolge am Entstehungs- respektive Publikationszeitpunkt. Jeder Eintrag ist in drei Abschnitte untergliedert: Vorspann mit wesentlichen Daten zur besprochenen Schrift, Haupttext, knappes Literaturverzeichnis. Zur Erhöhung der Anschaulichkeit wurden vor allem bei denjenigen Schriften, die vom Kanon des 19. Jahrhunderts am weitesten entfernt sind – also einerseits Texten zur mittelalterlichen Musiktheorie, andererseits den Texten zu neueren Tendenzen der Musiktheorie im 20. und 21. Jahrhundert –, Notenbeispiele und Grafiken hinzugefügt.

In der Regel wird die 1. Auflage einer Schrift besprochen. Nur in Ausnahmefällen, bei denen sich spätere Auflagen in der Rezeptionsgeschichte als bedeutender erwiesen haben, ist von dieser Regel abgewichen worden. In einigen wenigen Fällen sind mehrere zusammengehörende Schriften (meist Aufsätze) in einem Artikel gemeinsam behandelt worden. Neben einem Personenregister ist dem Lexikon ein alphabetisches Verzeichnis der besprochenen Schriften beigegeben.

Vorspann

Der Vorspann enthält neben Autorname und Lebensdaten die Rubriken Titel, Erscheinungsort und -jahr (bei Drucken) bzw. Entstehungsort und -zeit (bei Handschriften) sowie Textart, Umfang, Sprache. In der Regel ist als letzte Rubrik Quellen / Drucke angefügt.

Der Titel ist normalerweise gemäß dem originalen Titelblatt wiedergegeben, auf eine modernisierende Umschrift wurde verzichtet. Sofern die Originalsprache weder Deutsch noch Englisch ist, wurde eine Übersetzung ergänzt.

Unter der Rubrik Quellen / Drucke sind verschiedene Informationen (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) versammelt. Dazu gehören Mitteilungen über:

- den Aufbewahrungsort der wichtigsten Handschriften (gemäß RISM-Siglen),
- spätere Auflagen (dabei meint »Neudruck« wichtige, meist veränderte oder revidierte Neuauflagen, »Nachdruck« in der Regel Reprints oder Faksimileausgaben),
- wichtige Übersetzungen,
- Bearbeitungen (etwa zum Lehrgebrauch) und Auszüge,
- verfügbare Digitalisate (in der Regel von Faksimiles, seltener auch von Transkriptionen; die Auflösung der Siglen ist im Verzeichnis der digitalen Plattformen enthalten),
- Editionen.

Haupttext

Der Haupttext besteht aus einem einleitenden Passus sowie den Teilen »Zum Inhalt« und »Kommentar«. Während der Abschnitt über den Inhalt vor allem referierenden Charakter besitzt und der Darstellung der wichtigsten Fakten und Thesen dient, werden im Kommentarteil ausgewählte Themen wie etwa der (institutionelle oder entstehungsgeschichtliche) Kontext und die Rezeption besprochen (vgl. ausführlicher hierzu das Vorwort). Auf Querverweise innerhalb der Texte wurde verzichtet. Mithilfe des Personenregisters wird es aber möglich sein, Erwähnungen von Personen über den Haupteintrag hinaus zu ermitteln und so erste Querverbindungen zu erschließen.

Literaturverzeichnis

Die Literaturangaben sind meist knapp gehalten und beschränken sich in der Regel auf die wichtigste neuere Sekundärliteratur. Angaben zu Internetquellen geben jeweils den Stand von Ende 2016 wieder.

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung	dt.	deutsch
Abs.	Absatz	ebd.	ebenda
Abschn.	Abschnitt	Einf.	Einführung
Abt.	Abteilung	Einl.	Einleitung
Adm.	Amsterdam	EMH	Early Music History
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft	engl.	englisch
Agb.	Augsburg	ersch.	erschienen
AMl	Acta Musicologica	erw.	erweitert
AmZ	(Leipziger) Allgemeine musikalische Zeitung	Ffm.	Frankfurt am Main
AMz	Allgemeine Musikzeitung	Flz.	Florenz
Anh.	Anhang	fol.	folio
Anm.	Anmerkung	Fr. i. Br.	Freiburg im Breisgau
AnMl	Analecta musicologica	frz.	französisch
Art.	Artikel	Fs.	Festschrift
Aufl.	Auflage	G.	Genf
Ausg.	Ausgabe	geb.	geboren
Bd., Bde., Bdn.	Band, Bände, Bänden	GerberATL	Ernst Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, 2 Bände, Leipzig 1790 und 1792
Bearb., bearb.	Bearbeitung, bearbeitet	gest.	gestorben
Beil.	Beilage	GMth	Geschichte der Musiktheorie, 11 Bände, hrsg. von Frieder Zaminer, ab 2000 von dems., Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Darmstadt 1984–2006
bes.	besonders	griech.	griechisch
BJb	Bach-Jahrbuch	GS	Martin Gerbert, <i>Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum</i> , 3 Bände, St. Blasien 1784
BJbHM	Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis	GSJ	The Galpin Society Journal
Bln.	Berlin	Gtg.	Göttingen
Briefw.	Briefwechsel	H.	Heft
Brs.	Brüssel	Hab.Schr.	Habilitationsschrift
CD	Compact Disc	Hbg.	Hamburg
chin.	chinesisch	Hdh.	Hildesheim
CM	Current Musicology	Hlsk.	Helsinki
Cod.	Codex	HMT	Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Loseblattsammlung, Stuttgart 1972–2005 < https://www.vifamusik.de/literatur/handwoerterbuch-der-musikalischen-terminologie/ >
CS	Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, <i>Scriptorium de musica medii aevi</i> , 4 Bände, Paris 1864–1876	Hrsg., hrsg.	HerausgeberIn(nen), herausgegeben
CSM	Corpus Scriptorum de Musica	Hs.	Handschrift
DAM	Dansk årbog for musikforskning	Hz	Hertz
dat.	datiert	IGNM	Internationale Gesellschaft für Neue Musik
DDR	Deutsche Demokratische Republik	IMS	International Musicological Society
ders.	derselbe	IMSCR	IMS Congress Report
dies.	dieselbe	IRASM	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
Diss.	Dissertation	ital.	italienisch
Dr. i. Vorb.	Druck in Vorbereitung	JAMS	Journal of the American Musicological Society
Dst.	Darmstadt		

jap.	japanisch	MGH	Monumenta germaniae historica inde ab anno Christo 500 usque ad annum 1500.
Jb.	Jahrbuch		Auspicus societatis aperiendis fontibus germanicorum medii aevi, Hannover / Leipzig 1826–1913 < www.mgh.de/dmgh >
JbP	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters		
JbSIMPk	Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz		
JM	The Journal of Musicology	MK	Musik-Konzepte
JMT	Journal of Music Theory	ML	Music and Letters
JSCM	Journal of Seventeenth-Century Music	Mld.	Mailand
K.	Köln	Mn.	München
Kap.	Kapitel	MQ	Musical Quarterly
KdG	Komponisten der Gegenwart, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, Loseblattsammlung, München 1992 ff.	MR	The Music Review
Kgr.Ber.	Kongressbericht	Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch	mschr.	maschinenschriftlich
Kphn.	Kopenhagen	MT	The Musical Times
KV	Ludwig Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, Leipzig 1862, Wiesbaden 1964	Mth	Musiktheorie
L.	London	MTO	Music Theory Online
lat.	lateinisch	MTS	Music Theory Spectrum
Lgr.	Leningrad	Mz.	Mainz
LmL	Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, hrsg. von Michael Bernhard, München 1992–2016 (19 Faszikel) < http://woerterbuchnetz.de/LmL/ >	n. Chr.	nach Christi Geburt
Lpz.	Leipzig	NDB	Neue Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1953–2005 < www.ndb.badw-muenchen.de >
M.	Moskau	ndl.	niederländisch
MA	Master of Arts	NGroveD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 Bände, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980
MD	Musica Disciplina	NGroveD2	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd Edition, 29 Bände, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London 2001 < www.oxfordmusiconline.com >
Mf	Die Musikforschung	NRMI	Nuova Rivista Musicale Italiana
MFA	Master of Fine Arts	N.Y.	New York
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte	NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 17 Bände, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1986	o. A.	ohne Angabe
MGG2P	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenenteil, 12 Bände, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel / Stuttgart 1999–2008 < https://mgg-online.com >	o. J.	ohne Jahr
MGG2S	Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, 9 Bände, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel / Stuttgart 1994–1998 < https://mgg-online.com >	ÖMZ	Österreichische Musikzeitschrift
		o. O.	ohne Ort
		o. S.	ohne Seitenangaben
		orig.	original
		Oxd.	Oxford
		P.	Paris
		Ph. D.	Philosophiae Doctor, Doctor of Philosophy
		PL	Patrologiae cursus completus, series latina, 221 Bände, hrsg. von Jacques-Paul Migne, Paris 1844–1864, 5 Supplementbände 1958–1974
		PMA	Proceedings of the Music Association
		PNM	Perspectives of New Music
		r	recto
		RB	Revue belge de musicologie

Rev., rev.	Revision, revidiert	TVNM	Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis
Rgsbg.	Regensburg	TVWV	Werner Menke, Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, 2 Bände, Frankfurt am Main, ² 1988–1995
RIDM	Rivista Italiana di Musicologia	übers.	übersetzt
RISM	Répertoire International des Sources Musicales	undat.	undatiert
RM	La Revue musicale	Univ.	Universität, University, Université, Università
RMARC	Royal Music Association Research Chronicle	unveröff.	unveröffentlicht
RMI	Rivista musicale italiana	v	verso
RML	Revue de Musicologie	v. a.	vor allem
russ.	russisch	v. Chr.	vor Christi Geburt
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft	Vdg.	Venedig
SJbMw	Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft	verb.	verbessert
SM	Studia Musicologica	verf.	verfasst
SovM	Sovetskaja muzyka	veröff.	veröffentlicht
Sp.	Spalte	VfMw	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft
SPb	St. Petersburg	Vorw.	Vorwort
Stg.	Stuttgart	Wbdn.	Wiesbaden
Strbg.	Straßburg	Wfbl.	Wolfenbüttel
T.	Takt	WoO	Werk ohne Opuszahl
Tab.	Tabelle	Wzbg.	Würzburg
Taf.	Tafel	Z.	Zürich
Tbg.	Tübingen	ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
Tl., Tle.	Teil, Teile	ZGMTH	Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie
TroJa	Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik	ZIMG	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft
TU	Technische Universität	zit.	zitiert

Verzeichnis der digitalen Plattformen

- | | | | |
|------------|--|-------------|--|
| BDH | Biblioteca Digital Hispánica
< http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html > | HMT Leipzig | Texte zur Theorie der Musik in der NZfM und den Signalen für die Musikalische Welt
< www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/quellen-volltexte596442/theorie-der-musik-in-der-nzfm > |
| BSB | Bayerische Staatsbibliothek, Münchener Digitalisierungszentrum
< http://www.digitale-sammlungen.de > | IMSLP | International Music Score Library Project (Petrucci Music Library)
< www.imslp.org > |
| e-codices | Virtuelle Handschriftenbibliothek der Schweiz
< http://www.e-codices.unifr.ch/de > | KSW | Klassik Stiftung Weimar, Monographien Digital
< http://ora-web.klassik-stiftung.de/digimo_online/digimo.entry > |
| e-rara | Plattform für digitalisierte Drucke aus Schweizer Bibliotheken
< http://www.e-rara.ch > | Olms | Olms Online
< www.olmsonline.de > |
| ECCO | Eighteenth Century Collections Online
< http://www.gale.com/primary-sources/eighteenth-century-collections-online/ > | SBB | Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Digitalisierte Sammlungen
< http://digital.staatsbibliothek-berlin.de > |
| EEBO | Early English Books Online
< http://eebo.chadwyck.com > | SML | Sibley Music Library
< https://www.esm.rochester.edu/sibley/ > |
| FrHistBest | Freiburger Historische Bestände – digital
< https://www.ub.uni-freiburg.de/recherche/digitale-bibliothek/freiburger-historische-bestaende/ > | TMG | Thesaurus musicarum germanicarum
< http://tmg.huma-num.fr/de/page/thesaurus-musicarum-germanicarum > |
| Gallica | Digitalisierungsprojekt der Bibliothèque nationale de France
< http://www.gallica.bnf.fr > | TmiWeb | Thesaurus musicarum italicarum
< http://euromusicology.cs.uu.nl/index.html > |
| Hathi | HathiTrust Digital Library
< www.hathitrust.org > | TML | Thesaurus musicarum latinarum
< http://boethius.music.indiana.edu/tml/ > |
| HFVO | Harald Fischer Verlag Online. Die Musikdrucke der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg 1488–1630
< www.haraldfischerverlag.de/hfv/augsburg_drucke.php > | UB LMU | Open-Access-Angebot der Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München
< https://epub.ub.uni-muenchen.de > |
| | | UNT | University of North Texas Digital Library
< https://digital.library.unt.edu/ > |
| | | VLP MPIWG | The Virtual Laboratory – Digital Library des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte
< http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/ > |
| | | WDB | Wolfenbüttel Digital Library
< http://diglib.hab.de > |

Lexikon

Artikel von A bis Z

Pietro Aaron

Toscanello

Weiterer Autorname: Pietro Aron

Lebensdaten: um 1480 – nach 1545

Titel: *Toscanello de la Musica di messer Pietro Aaron canonico da Rimini*

Erscheinungsort und -jahr: Venedig 1523

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 108 S., ital.

Quellen / Drucke: Neudrucke: *Toscanello in Musica* [...] con l'Aggiunta [ab 3. Aufl.: »la Gionta«, Venedig ²1529 und ³1539 [Digitalisat: IMSLP] • *Toscanello*, Venedig ⁴1562 [rev. Neudruck; postum mit neuem Titelblatt veröff.] • Nachdrucke: *Toscanello de la Musica*, New York 1969 [Faksimile der Ausg. Venedig 1523] • *Toscanello in Musica*, mit einem Vorw. von W. Elders, Bologna 1969 [Faksimile der Ausg. Venedig 1529] • *Toscanello in Musica*, hrsg. von G. Frey, Kassel 1970 [Faksimile der Ausg. Venedig 1539] • Übersetzung: *Toscanello in Music*, übers. von P. Bergquist, Colorado Springs 1970 [kollationiert alle Ausg.]

Pietro Aaron, um 1480 in Florenz »in unsicheren Verhältnissen geboren« (»in tenue fortuna nato«, Widmung), war vermutlich Autodidakt. Wenngleich aus all seinen Schriften deutlich zu ersehen ist, dass er sehr viel über Musik gelesen und nachgedacht hat, stehen in ihnen doch konventionelle und unkonventionelle Ideen oft unvermittelt nebeneinander. Wie er selbst einräumte, war das meiste, das er in seinem *Toscanello* zu sagen hatte, bereits viele Male zuvor gesagt worden, doch »(soviel ich weiß) nur auf Griechisch und Latein« (»[che io sappia] saluo in greco, & in latino«, I.1). Aaron gab dem Werk den Titel *Toscanello*, um zu unterstreichen, dass er der Erste gewesen sei, der in »unserer Muttersprache« (»la lingua nostra materna«, I.1) über Musik schreibe. Darin irrte er sich jedoch: Italienisch war bereits die bevorzugte Sprache von John Hothby im Lucca des 15. Jahrhunderts, und es gibt sogar noch frühere anonyme Beispiele. Aarons wirkliche Neuerung lag in der Leserschaft, an die er sich richtete. Hothby und andere verfassten Lehrbücher für Musikstudenten; Aaron schrieb eine Einführung in die Musik für den gebildeten Nichtspezialisten, mit anderen Worten für ein Laienpublikum. Als Autodidakt hatte er ein geschärftes Bewusstsein dafür, welche Aspekte der konventionellen Musikunterweisung Lernenden vermutlich Mühe bereiten würden, und eine Begabung, Sachverhalte klar und deutlich zu erklären, die seine Zeitgenossen schätzten. Dies veranlasste seinen Freund, den Humanisten Giovanni Antonio Flaminio, ihn zu bitten, eine Einführung in die Musik zu verfassen, verbunden mit dem Angebot, diese ins Lateinische zu übersetzen (*Libri tres De institutione harmonica*, Bologna 1516).

Bei diesem ersten Versuch wurde Aaron von einem anderen Freund beraten, dem Bologneser Theoretiker Giovanni Spataro; dieser wiederum berichtet, dass *De institutione harmonica* von Franchino Gaffurio scharf kritisiert

worden sei. An späteren Briefen von Spataro an Aaron lässt sich ablesen, wie Aaron Spataros Kommentare und Beispiele unmittelbar in seinen *Toscanello* mit aufnahm; dieser ist aber weit davon entfernt, lediglich eine italienische Fassung von *De institutione harmonica* zu sein. Nach der Veröffentlichung des späteren *Toscanello* sandte Spataro Aaron eine ausführliche Kritik in neun Briefen (sechs davon sind überliefert), von denen Aaron einige in den der zweiten Auflage des *Toscanello* beigefügten »Anhang« (»l'Aggiunta«) aufnahm. Obwohl Aaron Spataros Wortlaut teilweise unverändert übernommen hatte, wäre es verfehlt, ihm hier ein Plagiat vorzuwerfen: Sein Ziel war nicht Originalität im heutigen Sinne, sondern Präzision und Deutlichkeit, und wenn sein Freund etwas gut formuliert hatte, dann versuchte er nicht, das zu verbessern.

Der *Toscanello* war bei Weitem Aarons erfolgreichstes Werk. Zu seinen Lebzeiten erfuhr es drei Auflagen sowie eine weitere nach seinem Tod, und noch im 17. Jahrhundert wurde es zum Verkauf angeboten. Obwohl es nicht sein neuartigstes Werk ist (diese Ehre gebührt seinem *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Venedig 1525, über die Verwendung der Modi in der polyphonen Musik), hatte es Aarons bevorzugter Leserschaft – gebildeten Musikliebhabern – das meiste zu bieten.

Zum Inhalt • Obwohl Aaron von Anfang an einräumt, dass »viele vorzügliche Verfasser, aus alter wie heutiger Zeit, die Lobpreisungen der Musik gesammelt haben« (»multi eccellenti ferittori antichi & moderni, hanno raccolte le laude de la musica«, I.1), hat er doch den Anspruch, dieses Wissen nicht nur mit Italienisch Sprechenden zu teilen, sondern auch »diesem einige Dinge hinzuzufügen, die vielleicht bisher von niemandem gesagt worden sind« (»aggiungendovi qualche cosa che forse da ognuno non è stato detta«, I.1).

Die ersten fünf Kapitel von Buch I enthalten eine ausführliche Lobpreisung und Beschreibung der Musik, v. a. mit Zitaten aus der klassischen Antike, nur einigen aus der Bibel und beinahe keinem aus der zeitgenössischen Praxis. (Zwar konnte Aaron selber nicht Lateinisch schreiben, doch scheint seine Lesekompetenz durchaus beachtlich.)

Die folgenden 31 Kapitel bieten eine erschöpfende Behandlung der verschiedenen Ebenen der Mensur (Modus, Tempus, Prolatio), ihrer Kombinationen und Zeichen, Perfektion und Imperfektion, Punctus, Alteration und Kolation. Aarons Erörterung der Notenwerte unter perfekter (dreizeitiger) und imperfekter (zweizeitiger) Mensur erstreckt sich von der Maxima bis zur Minima, doch nicht bis zu den kleineren Notenwerten. In seinem ersten Holzschnittbeispiel zeigt er jedoch ausdrücklich, dass Semimini-mae, Fusae und sogar Semifusae ausschließlich zweizeitige Unterteilungen sind (I.19). In seiner Darstellung des Punc-

tus folgt Aaron Tinctoris, indem er drei Arten nennt: Perfektion (»punto di perfettione«), Unterteilung (»punto di divisione«) und Verlängerung (»punto di augmentatione«). Die letzten vier Kapitel von Buch I enthalten wieder mehr eigenes Material. In Kapitel 37 wird die Synkopierung erklärt, die vorkommt, »wenn eine Note vor einer oder mehreren größeren gesetzt wird« (»quando alcuna figura e posta di nanzi a una sua maggiore, overo a piu«, I.37), und betont die Wichtigkeit, synkopierte Pausen zu trennen, um die größeren Mensurereinheiten zu verdeutlichen. Die Verwendung von mehr als einer Mensurbezeichnung in verschiedenen Teilen eines polyphonen Stückes wird in Kapitel 38 behandelt, wobei der Theoretiker Bartolomeo Ramis de Pareja »und sein Lehrer Johannes de Monte« (»Giovanni di Monte suo precettore«, I.38) zitiert werden sowie die Komponisten Josquin Desprez, Jacob Obrecht, Antoine Busnois, Johannes Ockeghem und Guillaume Dufay; Ockeghems Messe *L'Homme armé* wird ausdrücklich erwähnt. In Kapitel 39 wird erklärt, »wie Sänger in Musikstücken zählen müssen« (»come i cantatori hanno a numerare i canti«), damit die Mensur korrekt berücksichtigt und alle Stimmen zusammengehalten werden können. Das letzte Kapitel von Buch I behandelt Noten in Ligatur.

Buch II beginnt mit zehn Kapiteln, die alle melodischen Intervalle vom Halbton bis zur Oktave behandeln (bis auf die verminderte Quinte und die große und kleine Septime), mit Beispielen für ihre Zusammensetzung hinsichtlich Ganztönen und Halbtönen und für die pythagoreischen Teilungsverhältnisse, die sie bestimmen. Die griechischen Notenbezeichnungen wie »lichanos hypaton« (von Boethius übernommen) werden auch im Verlauf dieser Erläuterungen vorgestellt. Am Ende von Kapitel 10 erklärt Aaron, er habe die diatonische Gattung dargelegt, und in den folgenden Kapiteln 11–12 werden die chromatischen und enharmonischen Gattungen behandelt.

Die nächsten 19 Kapitel sind dem Kontrapunkt und dem Tonsatz gewidmet. Nach einem Kapitel, das den Kontrapunkt definiert, folgt jeweils eines über perfekte und imperfekte Konsonanzen. Kapitel 16–17 behandeln die Frage, wie man eine Komposition beginnt und welche Art von Konsonanz am Anfang erforderlich ist. Kapitel 18 handelt von Kadenzzen, illustriert mit vierstimmigen Kadenzformeln für jede Tonstufe außer *B/H*. In Kapitel 19 wird die Bildung der Rezitationstöne für Psalmen und das Magnificat erklärt, da ihre Aufführung im Wechsel zwischen Polyphonie und *cantus planus* dem Komponisten strenge Grenzen auferlegt. Kapitel 20 ist eine äußerst umständliche Abhandlung über das Erhöhungszeichen (#) und seine Wirkung. Die nächsten zehn Kapitel bieten »preccetti« (»Gebote«) für den vierstimmigen Satz, illustriert mit einer berühmten Tafel von Intervallkombinationen (Abb. 1), die alle Mög-

lichkeiten ausschöpfen, die dem Bassus und Altus für jedes konsonante Intervall zwischen Discantus und Tenor bis hinauf zur Tredezime zur Verfügung stehen.

	V	VIII	X	XII	XV	VIII	X	XII	XIV	XVI	XVIII	XX
• I •												
• III •	III	VIII	X			VIII	X	III	V	VIII		
• IIII •	III	V				III	III	X				
• V •	III	VIII				VI	III	V	X			
• VI •	III	III	V			III	V	VI	VIII			
• VIII •	III	III	V	V	VIII	III	V	VIII	VI	VIII	III	III
• X •	III	III	V	VI	VIII	V	III	III	III	III	III	III
• XI •	III	V				VI	III	VIII	X			
• XII •	III	V	VIII			III	III	III	III	III	III	III
• XIII •	III	III	V	VI		V	III	VI	VIII	III	III	V

Abb. 1: Tavola del contrapunto, P. Aaron, *Toscanello*, Bogen Kiir (II.30)

Kapitel 32–39 behandeln die Gattungen der rhythmischen Proportion und die arithmetischen, geometrischen und harmonischen Beziehungen der Proportionalitäten; das einzige Notenbeispiel illustriert die geläufigsten praktischen Proportionen wie 3:2 und 4:3. Anscheinend waren die letzten beiden Kapitel des Buches dazu bestimmt gewesen, getrennt verkauft zu werden: Kapitel 40 hat eine große dekorative Initiale in allen Ausgaben, und in den ersten beiden Ausgaben geht ihm ein völlig leeres Blatt voraus, sodass es mit einem neuen Druckbogen beginnen konnte. In dem Kapitel finden sich Anleitungen für die klassische pythagoreische Einteilung des Monochords. Das letzte Kapitel bietet eine einfache, doch ungenaue Methode, Tasteninstrumente in einer mitteltönigen Stimmung zu stimmen (diese basiert auf einem überlieferten Brief von Aarons Hand, bei dem es sich wahrscheinlich um eine Abschrift eines von einem Organisten an ihn gerichteten Briefes handelt).

In der zweiten Auflage des *Toscanello* fügte Aaron einen »Anhang [bei], angefertigt zum Gefallen seiner Freunde« (»Aggiunta [...] a complacenza de gli amici fatta«). Die erste Hälfte umfasst eine ausführliche Erörterung von Situationen, in denen Komponisten durch Notierung von Versetzungszeichen (\sharp und \flat) ihre Absicht besser zum Ausdruck bringen könnten. Aaron führt eine Reihe von Notenbeispielen auf (nicht so schön geschnitten wie die Holzschnitte des I. Teils, die für die erste Ausgabe angefertigt wurden) und behandelt zudem viele Passagen aus bestimmten Kompositionen, wobei er auf die entsprechenden Stellen in den gedruckten Musikbüchern von Ottaviano Petrucci verweist. Der zweite Teil des Anhangs bietet die Intonationen einiger wichtiger Gesänge des Ordinariums der Messe wie auch des *Te Deum*, erklärt ihre Modi und verknüpft sie mit bestimmten Propriumsgesängen.

Kommentar • Aarons *Toscanello* ist v. a. dort von Bedeutung, wo er, ohne Originalität zu beanspruchen, Stoff präsentiert, der zuvor nicht zur schriftlich verankerten Kompositionslehre gehört hatte, wie z. B. die vierstimmigen Kadenzformeln oder die Tabelle mit vierstimmigen Konsonanzen (die nicht anachronistisch als Akkorde aufgefasst werden dürfen). Seine Erörterung im Anhang darüber, wo Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen zu setzen sind, fällt ebenfalls in diese Kategorie. Auch wenn sich Aaron mit seinen Empfehlungen in erster Linie an den Komponisten wandte, der damit jenen Sängern, die nicht über das allergrößte Geschick verfügten, die Aufführung erleichtern könne, geben seine Bemerkungen doch sehr viel Einblick in die Art und Weise, wie Sänger in der Aufführungspraxis des frühen 16. Jahrhunderts mit ungeschriebenen Vorzeichen umgingen.

Aufschlussreich sind auch die Stellen, wo sich Aaron in seiner Darstellung schwertut. Wenn er Mühe hatte, etwas deutlich zu erklären, wie etwa bei seiner Erörterung des Erhöhungszeichens (II.20), so ist das ein Hinweis darauf, dass die Dinge nicht so einfach liegen, wie es vielleicht erscheint. In diesem Fall konnte Aaron nicht einfach sagen, dass das \sharp einen Halbton *mi-fa* erzeugt, indem es aus der Note, vor die es gesetzt wird, auf dieselbe Weise ein *mi* macht, wie das \flat aus der Note, vor die es gesetzt wird, ein *fa* macht. Er war gezwungen zu erklären, dass das \sharp einen Ton erhöht, ohne seine Solmisationssilbe zu verändern, und im Aufsteigen einen Halbton in einen Ganzton verändert, doch im Absteigen einen Ganzton in einen Halbton. Mit anderen Worten: Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen haben unterschiedliche Wirkung, und so sehen wir auch, dass sie in der Musik jener Zeit unterschiedlich verwendet werden.

Aarons Anleitungen zum Stimmen von Tasteninstrumenten gehören zu den frühesten, die überliefert sind, nur die von Arnolt Schlick (*Spiegel der Orgelmacher und*

Organisten, Speyer 1511) sind noch früheren Datums. Ihnen wird oft nachgesagt, sie würden die mitteltönige $\frac{1}{4}$ -Komma-Stimmung präzisieren, doch tatsächlich zielte Aaron eher auf Einfachheit denn auf Präzision ab, und verschiedene Arten temperierter Stimmung sind mit seiner Methode vereinbar.

Literatur P. Bergquist, *The Theoretical Writings of Pietro Aaron*, Diss. Columbia Univ. 1964 • C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968 • M. Lindley, *Early 16th-Century Keyboard Temperaments*, in: MD 28, 1974, 129–151 • A *Correspondence of Renaissance Musicians*, hrsg. von B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky und C. A. Miller, Oxd. 1991 • M. Bent, *Accidentals, Counterpoint and Notation in Aaron's 'Aggiunta' to the 'Toscanello in musica'*, in: JM 12, 1994, 306–344

Jeffrey Dean

Adam von Fulda

De musica

Lebensdaten: um 1445–1505

Titel: *De musica* (Über die Musik)

Entstehungsort und -zeit: Torgau, 5. November 1490 [Datierung in der vernichteten Straßburger Handschrift]

Textart, Umfang, Sprache: Traktat, 4 Bücher, lat.

Quellen/Drucke: Handschrift: I-Bc, HS A.43 [Sammelhandschrift; geschrieben von Padre G. B. Martini, vgl. Slemon 1994, S. 21–24] • Edition: Adami de Wulda. *Opusculum musicale*, in: GS 3, St. Blasien 1784, 329–381 [Nachdruck: Hildesheim 1963; Digitalisat: BSB, TML; mit Auslassung einiger Notenbeispiele in Buch 3 mit der Begründung Gerberts: »Addita his sunt plura exempla, quae typis exprimi haud possunt, & aliunde superflua sunt (S. 364; »viele weitere Beispiele sind diesen hinzugefügt, die nicht gedruckt werden können; und andere Beispiele sind überflüssig«); die Handschrift, die Gerbert als Vorlage diente, wurde 1870 bei einem Brand in Straßburg vernichtet] • Übersetzung: Adam von Fulda on *Musica Plana* and *Compositio*. *De musica*. Book II. A Translation and Commentary, übers. von P. J. Slemon, Diss. Univ. of British Columbia 1994

Ein Jahr vor seiner zehnjährigen Anstellung (1491–1501) in der Kantorei des kursächsischen Hofes von Kurfürst Friedrich III. dem Weisen schloss Adam von Fulda das hauptsächlich im Benediktinerkloster Vornbach bei Passau vorbereitete Manuskript seiner die Bereiche der *musica plana* und der komposition umfassenden Schrift *De musica* in Torgau ab. In diesem Traktat stellt er sich als »der sich als Musiker des Herzogs bezeichnende Adam [vor], der noch immer in Fulda berühmt ist« (»celebratum etiamnum est apud Fuldenses Adami nomen, qui se musicum ducalem appellat«, GS 3, S. 329). Zudem nennt er Guillaume Dufay und Antoine Busnois als zu seinem Zeitalter gehörend (»circa meam aetatem doctissimi Wilhelmus Duffay, ac Antonius de Busna [sic]«, ebd., S. 341).

Zum Inhalt • Für die Kompilierung von traditionellem, primär dem spätmittelalterlichen Curriculum entlehntem Material in seiner *De musica* hat Adam von Fulda hauptsächlich die *De institutione musica* (um 500) des Boethius, den *Micrologus* (um 1026–1030) des Guido von Arezzo und die *De musica* (um 1100) des Johannes Affligemensis herangezogen. Im I. Buch mit seiner betont humanistischen Ausprägung lenkt Adam von Fulda das Augenmerk des Lesers, im Anschluss an einige Bemerkungen zur zeitgenössischen Kritik der Musik im Prolog, unmittelbar auf die Erörterung des Ursprungs der Musik, mithin auf jenen Themenbereich, der das rationale Denken des Pythagoras dem das Gefühl betonenden Nachsinnen des biblischen Jubal diametral gegenüberstellt. Dabei benutzt er (in Anlehnung an die *De institutione musica* des Boethius) die dreifache Gliederung der Musik nach *musica mundana* (Musik bzw. Harmonie des Makrokosmos oder Weltalls; speziell der Gestirnbewegungen, auch mit Bezug auf die Abfolge der Jahreszeiten; Sphärenharmonie als Sonderfall der kosmischen Harmonie), *musica humana* (Musik des Mikrokosmos; bezugnehmend auf die menschliche Seele) und *musica instrumentalis* (durch Klangwerkzeuge erzeugte Musik), ersetzt aber letzteren Begriff durch die *musica artificialis* (eine nach Regeln ausgerichtete Musik), die wiederum in *musica vocalis* (rein durch die Stimme des Menschen erzeugte Musik, bezugnehmend auf die *musica humana*; A-cappella-Musik) und *musica instrumentalis* unterteilt wird, letztere nicht im Sinne aller irdischen, klingenden Musik in Anlehnung an Boethius, sondern als Gegenbegriff zur *musica vocalis*. Diese Gliederung dient als Ausgangspunkt für eine breit gefächerte Erläuterung der Bedeutung der *musica* im Fächerkanon der *artes liberales*. In diesem Zusammenhang beschreibt er v. a. den Gebrauch und die Wirksamkeit der *musica* (I.2), die negativen Einflüsse der Musik (I.3), ferner die Nützlichkeit dieser Disziplin nicht nur für den Staat (I.4) und für die Religion (I.5), sondern auch für die Tierwelt (wie etwa die Klänge der Tierwelt als Teil der *musica vocalis*), u. a. mit Einbezug von Lobpreisungen v. a. im kirchlichen Bereich (I.6). Abschließend erwähnt er weitere Personen (wie Moses, Papst Gregor, Isidor von Sevilla, Guido von Arezzo, Bern von Reichenau, Johannes de Muris usw.) sowie die Entdeckung der *musica* durch Pythagoras bzw. Jubal.

Im II. Buch widmet sich Adam von Fulda der *musica plana* bewusst praxisbezogen. Ausgehend von der im Kontext der Monochordeinteilung für die Betrachtung des *cantus planus* (gregorianischer Choral) wichtigen Termini wie »*manus*« (Guidonische Hand), »*cantus*« (Gesang), »*vox*« (Stimme = Singstimme), »*clavis*« (Schlüssel = Tonbuchstaben), »*mutatio*« (Veränderung), »*modus*« (lateinische Kirchentöne), »*tonus*« (Ganzton als das gemeinsame

Maß aller Klänge) sowie einem Überblick zum *Systema teleion* (dem antiken Doppeloktavsystem), erörtert Adam von Fulda die Nomenklatur, bezugnehmend auf die Rangstufen der Töne, zur Beschreibung der einzelnen »*claves*« (II.1) sowie deren entsprechender Gruppierung nach Hexachorden (»*naturalis*«, »*duralis*«, »*mollis*«, II.2), ferner die Definition der »*vox*« als »*sonus*« sowie Arten der Klangerzeugung im Kontext der »*symphonia*« (II.3), Letztere im Sinne eines »*dulcis concentus*« (Wohlklanges), die Übertragung der »*claves*« auf die Guidonische Hand (II.4), die »*mutatio hexachordum*« (Veränderung des Hexachords, II.5), die »*divisio semitonium*« (Unterteilung des Halbtones), nicht nach arithmetischen Gesetzmäßigkeiten, sondern nach dem »*sensus*« (vgl. Boethius) und die »*genera musicae*« (»*instrumentalis*«, »*carminis*«, »*speculativae*«, II.6). Dieser Teil des Buchs mündet in eine Zusammenfassung (auch als Tabelle) des *Systema teleion* mit ausführlicher Erklärung der bereits in II.1 erläuterten Nomenklatur, die in II.7–9 nun nochmals im Detail und zusammen mit einem weiteren Überblick über das *Systema teleion* erörtert werden. Die Besprechung der *consonantiae* (II.10) benutzt Adam von Fulda als Ausgangspunkt für das Einbinden des *cantus planus* in die eigentliche Kompositionspraxis (II.11) und die Erprobung derselben durch praktische Erfahrung, sowohl im eigentlichen Komponieren wie auch im Singen (II.12). Die Definition des Ganztons (*tonus*) wird dann zum Anlass für den Übergang von den griechischen *tonoi* zu den lateinischen *Modi* genommen (II.13). Dabei werden die *Differentiae* (die verschiedenen Schlussformeln im Hinblick auf die nachfolgende Antiphon) sowie die Eingrenzung der einzelnen lateinischen *Modi* durch »*initium*«, »*finalis*« und »*repercussio*« (II.14) thematisiert. Am Ende werden Charakter und Umfang der einzelnen *Modi* mit Bezug auf die griechischen *tonoi* (II.15) beschrieben, ferner die Platzierung der »*semitonia*« (Halbtöne) innerhalb der Skala (II.16) und abschließend der »*tonus peregrinus*« (fremder Ton, II.17) erläutert.

Das III. Buch ist, abgesehen von einer auf den Prolog beschränkten kurzen Betrachtung der Kithara, auch unter Nennung von Amphion als Musiker und Orpheus als Komponist für dieses Instrument, ganz der von Philippe de Vitry in seiner *Ars nova* (vermutlich 1320er-Jahre) entwickelten Mensuralnotation gewidmet. Die Darstellung beginnt (III.1–7) mit einer Reihe von »*proportiones*« im Kontext der »*perfectio*« (Dreiergliederung) bzw. »*imperfectio*« (Zweiergliederung). Behandelt werden »*modus maior*« bzw. »*minor*« (Beziehung zwischen *Longa* und *Brevis*; »*maior*« und »*minor*« mit Bezug auf Dreiergliederung bzw. Zweiergliederung), »*tempus perfectum*« bzw. »*imperfectum*« (Beziehung zwischen *Brevis* und *Semibrevis*) und »*prolatio maior*« bzw. »*minor*« (Beziehung zwischen *Semi-*

brevis und Minima), die acht »figurae« (Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis, Minima, Semiminima, Fusa, Semifusa) in Gegenüberstellung der fünf Tetrachorde des Systems teleion (»hypaton«, »meson«, »diezeugmenon«, »hyperbolaion«, »synemmenon«), schließlich die von Vitry eingeführten »signa prolationum« (Taktzeichen, $\frac{1}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{4}$) zwecks Bestimmung des Tactus. Als integraler Bestandteil dieses Notationssystems teilt Adam von Fulda (III.8–13) die mehrfache Bedeutung des »punctus« (»additionis«, »divisionis«, »perfectionis«, »alterationis«, »imperfectiois«, »transpositionis«) mit, ferner erläutert er auch den Tactus, nämlich das gesamte, die »notae simplices« (Einzelnoten, auch mit Bezug auf die »color«, die »paucae«, »ligaturae« (Verbindung von mehreren Tönen, »ascendentes«, d. h. ansteigend, »descendentes«, d. h. fallend) und deren rhythmische Interpretation miteinschließende System sowie die Anwendung der »alteratio« (Alteration) und »imperfectio« (Imperfektion) auf Modus, Tempus und Prolatio.

Im Anschluss an die Anspielung auf die Pythagoras-Legende im Prolog des IV. Buches beginnt Adam von Fulda in den Kapiteln 1–8 zunächst mit den arithmetischen Proportionen, wobei die »mensuratio« und das »intervallum« im Vordergrund der Betrachtung stehen. Bezug genommen wird dabei auf eine Reihe von Themen, u. a. die drei mathematischen Mittel (arithmetisch, harmonisch, geometrisch), die elementare Zahlentheorie mit den Kategorien »proportio« (»rationalis«, »irrationalis«), »aequalitas« (Gleichheit) und »inaequalitas« (Ungleichheit: maior und minor), wobei die letztgenannte als Basis für die fünf »genera inaequalitatis« (Geschlechter der Ungleichheit) dient: Zu diesen gehören die »quantitas maior« (Größersein), wie »multiplex« (eine Zahl im Vergleich mit einer anderen, die erstere mehr als einmal enthaltend, z. B. Verhältnis 2:1), »superparticularis« (überteilige Zahlen, wobei die größere Zahl die kleinere Zahl immer um ein Drittel der kleineren übersteigt, z. B. Verhältnis 3:2), »superpartiens« (übermehnteilige Zahlen: Zahlen, die die mit ihnen verglichene Zahl ganz enthalten und noch mehr als einen Teil von dieser, z. B. Verhältnis 5:3), »multiplex superparticularis« (die größere Zahl enthält die kleinere zweimal oder mehrmals und noch die Hälfte oder einen Teil der kleineren in sich; z. B. Verhältnis 5:2), »multiplex superpartiens« (die größere Zahl enthält die kleinere mehr als einmal ganz in sich und dazu noch mehr als einen ihrer Teile; z. B. Verhältnis 8:3) sowie die »species generum« (u. a. »proportio dupla« usw.). Aus Letzteren werden abschließend die »intervalla« (»consonantiae« und »tonus«) abgeleitet, zudem wird der »tonus« (Ganzton im Verhältnis 9:8) in eine Reihe kleinerer Schritte wie folgt unterteilt: »diesis« (kleinerer Halbton, auch diatonischer Halbton genannt), »comma« (Abstand, um den das Verhältnis 9:8 größer ist als zwei

Diesen), »schisma« (Hälfte des Komma), »diaschisma« (Hälfte der »diesis«) und »apotome« (größerer Halbton, auch chromatischer Halbton genannt). Zuletzt werden die »proportiones« mit den »mensurationes« (einschließlich musikalischer Beispiele) verknüpft.

Kommentar • In seiner breit angelegten, den Fächerkanon der septem artes liberales einschließenden Betrachtung befasst sich Adam von Fulda in seiner *De musica* mit dem Gesamtspektrum der Musikanschauung des Spätmittelalters und Frührenaissance. Seinen deutlich vom Humanismus beeinflussten musiktheoretischen Diskurs eröffnet er mit dem althergebrachten Thema des Ursprungs der Musik, den er auf zweifache Weise mit Berufung einerseits auf die Biblexegese und andererseits auf die pythagoreische Arithmetik deutet. Ungeachtet seiner Voreingenommenheit gegenüber den Spielleuten und kunstlosen Volkssängern, die er in seinem Traktat als »ioculatores« sowie »laici vulgares« identifiziert, gebührt Adam von Fulda insofern besondere Bedeutung, als er als erster Musiktheoretiker die Vokal- und Instrumentalmusik präzise voneinander trennt, wobei er zu den beiden Sphären musikalischer Praxis eigene Kompositionen beigegeben hat (vgl. Ehmman 1936). Eine Rezeption der *De musica* des Adam von Fulda setzt erst am Ende des 18. Jahrhunderts ein: Ernst Ludwig Gerber führt ihn in seinem *Historisch-biographischen Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1790) als »gelehrten Mönch des 15ten Jahrhunderts aus Franken« (Bd. 1, Sp. 8) ein. Der Inhalt der *De musica* wird summarisch von Johann Nikolaus Forkel in seiner *Allgemeinen Litteratur der Musik* (Leipzig 1792) wiedergegeben. Die nur geringe Rezeption Adam von Fuldas, zu der bedauerlicherweise gravierende Fehler im enzyklopädischen und lexikographischen Schrifttum des 19. Jahrhunderts beigetragen haben (vgl. Slemmon 1994, S. 7–10), dürfte auch für die allgemein spärlichen Anmerkungen hinsichtlich der Würdigung seines musiktheoretischen Beitrages verantwortlich sein.

Literatur W. Niemann, Studien zur deutschen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts: (1) Adam von Fulda, in: *KmJb* 7, 1902, 1–8 • W. Ehmman, Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration, Bln. 1936 • M. Garda, »Delectatio« e »melancholia« nel trattato »De musica« di Adamo da Fulda, in: *Danubio. Una civiltà musicale*, Bd. 1: Germania, hrsg. von C. de Incontrera, B. Schneider und A. Zanini, Monfalcone 1990, 309–318 • H. Wagner, Adam von Fulda in Vornbach. Zur Musikgeschichte des ehemaligen Benediktinerstifts, in: *Ostbairische Grenzmarken* 39, 1997, 45–52 • H. von Loesch, Musica – Musica practica – Musica poetica, in: *GMth* 8/1, Dst. 2003, 99–264

Walter Kurt Kreyszig

Victor Kofi Agawu

Playing with Signs

Lebensdaten: geb. 1956

Titel: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*

Erscheinungsort und -jahr: Princeton 1991

Textart, Umfang, Sprache: Buch, X, 154 S., engl.

Mit der 1980 von Leonard Ratner veröffentlichten Studie *Classic Music. Expression, Form, and Style* etablierte sich im angloamerikanischen Raum die Forschungsrichtung der Topos Theory. Diese baut auf der Prämisse auf, dass die Instrumentalmusik der Wiener Klassik ein für den Hörer des 18. Jahrhunderts verständliches semantisches und kommunikatives Potenzial besitzt. Unter Rückgriff auf musiktheoretische Schriften des 18. Jahrhunderts definiert Ratner zwei Kategorien von Topoi: »types« und »styles«. Unter »types« werden Tanzformen oder Märsche, die den Ausdruck gesamter Sätze prägen, subsumiert und unter »styles« Stilebenen (z. B. galanter Stil, gelehrter Stil, Ratner 1980, S. 9–24). Ratners Benennung und Identifizierung von Topoi in den Kompositionen des 18. Jahrhunderts verbleibt aber auf einer deskriptiven Ebene und klammert die Untersuchung der Funktionsweise von Topoi vollständig aus. In *Playing with Signs* erweitert Kofi Agawu diesen Ansatz und setzt sich zum Ziel, herauszuarbeiten, wie »meaning and significance« dieser »listener-oriented music« auf struktureller und expressiver Ebene gestaltet werden (S. 4). Da jedes Werk jedoch über eine »multiplicity of potential meanings« (S. 5) verfüge, stellt er in seiner Untersuchung die Frage danach, was ein bestimmtes Stück konkret meint, hinter der Frage, wie ein bestimmtes Stück Bedeutung kreiert, zurück.

Zum Inhalt • In Anlehnung an die Semiotik entwickelt Agawu im ersten Teil des Buches einen methodologischen Zugang, der die drei formulierten Bedingungen, wie das Konzept Sprache (»language«) für die musikalische Analyse nutzbar zu machen sei, erfüllen soll. Erstens müssen die elementare Syntax von Musik und zweitens die Organisationsprinzipien größerer Einheiten erklärt werden, um die Diskursstruktur von Musik nachvollziehen zu können. Drittens muss gezeigt werden, was Musik kommuniziert und wie dies geschieht (S. 9).

In Rückgriff auf Émile Benvenistes *The Semiology of Language* (1981) führt Agawu die Unterscheidung zwischen zwei »modes of meaning« ein (S. 14). Semiotische Untersuchungen konzentrieren sich demnach auf die Identifikation von charakteristischen Einheiten und deren konkreter Beschreibung. Semantische Untersuchungen konzentrieren sich auf die Interpretation von Bedeutung, die durch Zusammenhänge, durch Diskurse, entsteht. Um die Relevanz

dieses Konzeptes für die musikalische Analyse zu prüfen, analysiert Agawu den Beginn von Wolfgang Amadeus Mozarts Sinfonie D-Dur Nr. 38 KV 504 (»Prager Sinfonie«). Wie bereits Ratner gezeigt hatte, lassen sich an der musikalischen Oberfläche eine Reihe von »topics« (Französische Ouvertüre, Fanfare, Singender Stil usw.) nachweisen, die als referenzielle Zeichen verstanden werden können (S. 19). Das isolierte Aufweisen solcher historisch und soziokulturell geprägter Zeichen besagt jedoch nichts über ihre Funktionsweise im Rahmen der innermusikalischen, kompositorischen Struktur, die Agawu durch eine Schenker-Stimmführungsanalyse darstellt (S. 21 f.). Aufgabe des im Folgenden zu entwickelnden semiotischen Analysemodells muss es sein, die zwei vorgestellten gegensätzlichen »modes of musical thought« – der Aufweis expressiver topischer Gesten und das Auskomponieren einer kontrapunktischen Struktur – als zwei sich ergänzende Perspektiven zu verstehen. Agawu entwickelt daher im letzten Teil des 1. Kapitels unter Rückgriff auf eine Terminologie Roman Jakobsons ein Modell, wie »extroversive semiosis« (d. h. Zeichen, die wie »topics« auf die äußere Welt Bezug nehmen [»domains of expression«]) und »introversive semiosis« (d. h. der Bezug [»reference«] klingender Elemente auf vorherige und folgende klingende Elemente [»domaines of structure«]) miteinander in ein Zusammenspiel (»play«) treten (S. 23 f.).

In Kapitel 2 und 3 entfaltet Agawu sein Konzept der »extroversive« und »introversive« Semiotik. Dass in einer Komposition bestimmte Charaktere oder Stile ausgedrückt werden, wurde bereits von zeitgenössischen Theoretikern wie Johann Georg Sulzer, Daniel Gottlob Türk, Heinrich Christoph Koch, Georg Joseph Vogler, Francesco Galeazzi u. a. angedeutet, ohne dass die Verfahrensweise genauer erläutert worden wäre. Zu diesem Zweck entwirft Agawu eine vorläufige, da jederzeit erweiterbare Aufstellung aller charakteristischen »topics«, d. h. musikalischer Zeichen, klassischer Musik (»Universe of Topic«, S. 30; auf 61 »topics« erw. in Agawu 2009, S. 43 f.), die von Tänzen (wie »bourrée« oder »minuet«) über Satztechniken (wie »learned style«) zu Ausdruckshaltungen (wie »Sturm und Drang«) reichen. Die gelisteten »topics«, deren Benennungen sich häufig an die Terminologie des 18. Jahrhunderts anlehnt, lassen sich wie oben beschrieben in zwei Gruppen, »musical types« und »styles of music«, unterteilen (S. 32). »Topics« als Teil einer kommunikativen Strategie funktionieren unter der Voraussetzung, dass ein Hörer über die (erworbene) Kompetenz verfügt, die jeweiligen »topics« zu verstehen und gegebenenfalls ihre historische, kulturelle und soziologische Relevanz zu entschlüsseln. Dabei benennen »topics« keine konkreten Inhalte, sondern rufen Assoziationsfelder auf (der »hunt style« mit seinen charakteristischen Hornfiguren symbolisiert keine Jagdszene, sondern

löst Assoziationen an die Jagd, aber auch an Wald und Natur aus); ihre Bedeutung ist somit nicht semantisch-konkret, sondern assoziativ-dynamisch; sie interagieren darüber hinaus mit der zugrunde liegenden Struktur der Werke. Werke weisen eine unterschiedliche Anzahl von »topics« auf, die auch simultan auftreten können. Diese theoretischen Überlegungen werden in Kapitel 2 anhand von ausgewählten Analysen exemplifiziert. In Kapitel 3 untersucht Agawu zunächst die sogenannten »pure signs«, d. h. Zeichen, die ihre Bedeutung ausschließlich aufgrund der Verwendung in der musikalischen Struktur erhalten (so bspw. die Definition der einem Satz zugrunde liegenden Tonalität). Methodologisch stützt sich Agawu auf die Stimmführungsanalyse nach Heinrich Schenker, wobei er innerhalb des Schenker'schen Ursatzes lokale Ereignisse (die bei Schenker unterrepräsentiert sind) hervorhebt. Als zweiten Aspekt untersucht er, wie die drei paradigmatischen Phasen des dynamischen Gesamt Ablaufs, nämlich Beginn, Mitte und Ende, artikuliert werden. Der Beginn in klassischer Musik zeichnet sich dadurch aus, dass der Anfang eine stabile und intern kohärente Phrase (»period«) formuliert, durch die wesentliche Paradigmen des Werkes, u. a. die Tonalität, ausgedrückt werden (S. 62); der Übergang zur Mitte ist nicht klar abgrenzbar. Die paradigmatische Erscheinung der Mitte (»middle, or transitional sign«) ist so variabel, dass sie eher durch die Abwesenheit der charakteristischen Züge, die Anfang und Ende bestimmen, und durch eine gewisse Prozessualität charakterisiert ist. Das Ende gestaltet den unzweifelhaften Abschluss der gesamten Struktur; die Zeichen des Endes sind sowohl strukturell als auch rhetorisch und häufig nur aus der Retrospektive klar erkennbar (S. 71). Das Zusammenspiel von »referential signs« und »pure signs« diskutiert Agawu am Schluss von Kapitel 3 anhand des Beginns des Allegros des Kopfsatzes von Mozarts Streichquintett D-Dur KV 593. In einer kommentierten graphischen Übersicht von Stimmführungsanalyse nach Schenker, einer Topos-Analyse und der Analyse von Beginn-Mitte-Ende-Modell wird die Interaktion von »referential« und »pure signs«, und damit die Komplementarität der beiden Ansätze dargestellt (S. 72–79).

Die in den ersten drei Kapiteln erörterten theoretischen Grundlagen der »semiotic analysis« testet Agawu in den Kapiteln 4 bis 6 auf ihre analytische Relevanz. In seinen Analysen des Kopfsatzes von Mozarts C-Dur-Streichquintett KV 515, des ersten Satzes von Joseph Haydns Streichquartett d-Moll op. 76 Nr. 2 und des ersten Satzes von Ludwig van Beethovens Streichquartett a-Moll op. 132 demonstriert Agawu, welche breiten Möglichkeiten die semiotische Analyse zur Verfügung stellt und wie dieser Ansatz konventionelle Analysemethoden zu ergänzen vermag. Obwohl sich »interpretive theories« im Allgemei-

nen nicht formalisieren lassen, bietet Agawu in Kapitel 7, »Toward a semiotic theory for the interpretation of classic music«, eine theoretische Zusammenfassung seiner analytischen Verfahrensweise an, die die Ergebnisse der analytischen Anwendung der vorherigen drei Kapitel zu reflektieren sucht. Seine Studie schließt mit einem Epilog, »A semiotic interpretation of romantic music«, ab, in dem einige Schwierigkeiten angedeutet werden, semiotische Analyseansätze auf die im Vergleich zur Wiener Klassik prinzipiell vielfältiger gestaltete Musik des 19. Jahrhunderts zu übertragen.

Kommentar • Agawus Aussage, dass seine vorgeschlagene Methode semiotischer Interpretationsanalysen nur als flexibles Instrumentarium, welches auf die je individuelle Situation eines Werkes reagieren müsse, sinnvoll anwendbar sei, versteht der Autor nicht als belastende Begrenzung für eine systematische Theoriebildung. Vielmehr sieht Agawu in der Offenheit der Anwendung, die sich im gesetzten Rahmen theoretischer Perspektiven bewegt, eine Chance für die musikalische Analyse. Diese Auffassung richtete sich Ende der 1980er-Jahre allerdings auch implizit gegen eine im angloamerikanischen Raum weit verbreitete dogmatische Vorgehensweise musikalischer Strukturanalyse.

Der mit *Playing with Signs* gegebene wissenschaftliche Ansatz ist breit rezipiert worden und war ein wichtiger Impuls für weitere Studien. So hat Robert Hatten, der mit seinem Buch *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington 1994) einen neuen semiotischen Forschungsansatz eingeführt hat, kritisch angemerkt, Agawu bleibe letztendlich einer strukturalistisch geprägten Analysemethode verhaftet und lasse die Chancen einer semiotischen Analyse von Musik, die expressiven Qualitäten angemessen zu interpretieren, weitgehend ungenutzt (Hatten 1992, S. 90). Der Autor selbst hat in *Music as Discourse* (Agawu 2009) eine Erweiterung seiner Theorie auf die Musik des langen 19. Jahrhunderts (unter Einschluss neoklassizistischer Kompositionen Igor Strawinskys) vorgelegt.

Literatur L. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, N.Y. 1980 • R. Hatten, *Review of Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music* by V. Kofi Agawu and »Music and Discourse. Towards a Semiology of Music« by Jean-Jacques Nattiez, in: *MTS* 14, 1992, 88–98 • N. McKay, *On Topics Today*, in: *ZGMTH* 4, 2007, 159–183, <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx>> • K. Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxd. 2009 • D. Mirka, *The Oxford Handbook of Topic Theory*, N.Y. 2014

Felix Wörner

Martin Agricola

Musica Choralis Deutsch

Lebensdaten: um 1486 – 1556

Titel: Ein kurz Deutsche Musica. Mit LXIII schönen lieblichen Exempeln, yn vier stymmen verfasst. Sampt den kleynen Psalmen und Magnificat, auff alle Thon artig gerichtet

Erscheinungsort und -jahr: Wittenberg 1528

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 44 fol., dt.

Quellen/Drucke: Neudrucke: Ein kurz Deutsche Musica. Mit LXIII schönen lieblichen Exempeln, yn vier stymmen verfasst. Gebessert mit VIII. Magnificat, nach ordenung der VIII. Thon, Wittenberg 1528 • Musica Choralis Deusch, Wittenberg 1533 [Digitalisat: IMSLP, BSB] • Nachdruck in: Musica Figuralis Deusch (1532). Im Anhang: Musica Instrumentalis Deusch (1529) • Musica Choralis Deusch (1533) • Rudimenta Musices (1539), Hildesheim 1969 • Übersetzung in: A Translation of Three Treatises by Martin Agricola, »Musica Choralis Deusch«, »Musica Figuralis Deusch«, and »Von den Propocionibus«. With Introduction, Transcriptions of the Music, and Commentary, übers. von D. Howlett, Diss. Ohio State Univ. 1979 • Digitalisat: BSB

Nach seiner weitgehend autodidaktischen Musikausbildung war es ein besonderes Anliegen von Martin Agricola, der Musik im Rahmen der protestantischen Erziehung in Übereinstimmung mit den Lehren Martin Luthers einen sicheren Platz zu verschaffen. Der Wirkungskreis Agricolas, seit 1520 als Musiklehrer in Magdeburg, seit 1525 als Kantor an der dortigen protestantischen Lateinschule tätig, erwies sich dabei als ideale Basis für die Umsetzung seines musikpädagogischen Programms. Das für diese Zeit ungewöhnlich breit gefächerte pädagogische Anliegen Agricolas schloss neben der Besprechung der eigentlichen Musikinstrumente und der entsprechenden Instrumentalmusik in seiner *Musica Instrumentalis Deusch* (Wittenberg 1529, 2¹⁵⁴⁵) sowie der auf dem arithmetischen Proportionendenken der in der *Ars nova* (vermutlich 1320er-Jahre) des Philippe de Vitry und den Schriften seiner unmittelbaren Nachfolger, wie zum Beispiel in der *Practica musice* (Mailand 1496) des Franchino Gaffurio, verankerten Figuralmusik in seiner *Musica Figuralis Deusch* (Wittenberg 1529) auch die A-cappella-Tradition mit ein. Dementsprechend bildete seine *Musica Choralis Deusch* den krönenden Abschluss seines musiktheoretischen Diskurses.

Zum Inhalt • In Kapitel 1 widmet sich Agricola einer kurzen Gegenüberstellung der »musica figuralis« (mit Bezugnahme auf die durch eine komplexe Rhythmik ausgewiesene Polyphonie, etwa der Niederländischen Schule) oder »mensuralis« (Musik, die sich nach bestimmter Taktgliederung entfaltet) und der »musica choralis« (gregorianischer Choral) zwecks Eingrenzung letzterer Kategorie. Deren rhythmische Organisation ist vornehmlich nicht einer straffen »mensuratio« (Taktgliederung) unterworfen, sondern beruht vielmehr auf der natürlichen Deklamation

des jeweiligen Textes. In Kapitel 2 stützt sich Agricola auf drei lateinische Begriffe mit Beigabe der jeweiligen deutschen Übersetzung, nämlich »clavis« (Schlüssel) und »scala« (Leiter) sowie »Syllaben« (die als Stimmen bezeichneten Solmisationssilben), um die genauen Positionen der Töne innerhalb der »scala musicalis« durch die die Hexachordstruktur betonenden Solmisationssilben präzise zu kennzeichnen. Zu den drei Hexachordformationen, nämlich »hexachordum naturalis« (mit dem Ambitus *c-a*), »hexachordum duralis« (*g-e*) und »hexachordum mollis« (*f-d*) äußert sich Agricola in Kapitel 3, wobei er seinen theoretischen Erörterungen jeweils auch Notenbeispiele beifügt, mit deren Hilfe sich der Leser die (nicht angegebenen) Solmisationssilben und ihre Stellung im Tonsystem einprägen soll. In Kapitel 4 stellt Agricola die Möglichkeit einer Erweiterung des modalen Raumes mittels einer »mutatio hexachordum« (»Verwandlung der Syllaben«) vor, die in der Gegenüberstellung von »b rotundum« und »b quadratum« und somit einer entsprechenden Angleichung der Solmisationssilben an die Hexachordstruktur zum Ausdruck gebracht wird. Bewegen sich die hier aufgezeigten Melodien jeweils im Rahmen von untransponierten oder einfach transponierten durch das »b rotundum« angedeuteten Kirchentönen, so erweitert Agricola seine Besprechung in Kapitel 5 durch Einführung eines »b rotundum« nicht nur für die Note *h* [= *b*], sondern auch für die Note *e* [= *es*], wobei das auf die Note *h* bezogene »b rotundum« eine einfache Transposition der Skala um einen Quartsprung nach oben, hingegen das auf die Note *e* bezogene »b rotundum« auf eine zweifache Transposition um zwei Quartsprünge nach oben verweist, jeweils unter Beibehaltung der durch die nicht transponierte Skala vorgegebenen Intervallfolge, und dies wiederum unter Verweis auf ein Notenbeispiel (fol. XVI). Es folgt eine Reihe von Notenbeispielen, in denen Agricola die »mutatio hexachordum« einerseits durch die entsprechende Platzierung des »b rotundum« bzw. »b quadratum« veranschaulicht (Kap. 6), andererseits aber auch durch die Änderung der Schlüssel bewirkt (Kap. 7). In Kapitel 8 geht Agricola auf die Intervallstruktur der einzelnen Kirchentöne ein, unter Berufung auf die vornehmlich den Oktavraum einschließenden Termini »Unissonus« (Einklang), »Semiditonus« (kleine Terz) und »Ditonus« (große Terz), »Diatessaron« (Quarte), »Diapente« (Quinte), »Semiditonus cum Diapente« (kleine Septime), »Tonus cum Diapente« (große Sexte), »Diapason« (Oktave) sowie »Semidiapason« (große Septime) und das verbotene Intervall des in der zeitgenössischen Musiktheorie als »diabolus in musica« erfassten Tritonus (überrmäßige Quarte oder verminderte Quinte).

Im Anschluss an die Vorstellung der Grundlagen des A-cappella-Gesangs kommt Agricola in Kapitel 9 seines

Traktats auf die acht lateinischen Kirchentöne (Dorisch, Hypodorisch, Phrygisch, Hypophrygisch, Lydisch, Hypolydisch, Mixolydisch, Hypomixolydisch) des Guido von Arezzo zu sprechen, die dieser in seinem *Micrologus* (um 1026–1030) erstmals ausführlich erörtert hatte und die bis in das Zeitalter des Frühbarock als System melodischer Organisation dienten. Vermutlich in Anlehnung an die *Theorica musicae* (Mailand 1492) des Gaffurio greift er auch auf die tonoi (griechische Skalen) des Systema teleion (antikes Doppeloktavsystem) zurück. Dabei trennt Agricola die Errungenschaften der Griechen, nämlich die Erfindung der vier tonoi, »protos« (Dorisch), »deuteros« (Phrygisch), »tritos« (Lydisch), »tetrardos« (Mixolydisch), von denen der Lateiner, die diese tonoi von den Griechen übernommen und die weiteren vier, jeweils von den entsprechenden griechischen tonoi abgeleiteten lateinischen Modi erfunden haben: »modus secundus« (Hypodorisch auf *a*), »modus quartus« (Hypophrygisch auf *b* [= *h*]), »modus sextus« (Hypolydisch auf *c*) und »modus octavus« (Hypomixolydisch auf *d*). In diesem, im Vergleich zu den vorangegangenen acht Kapiteln ausführlichsten und inhaltsreichsten sowie für die A-cappella-Praxis relevantesten Kapitel unterzieht Agricola die acht Kirchentöne einer systematischen musiktheoretischen Besprechung, wobei er sich auf den »ambitus« (Ambitus), die »recitatio tonorum« (Repercussa) und die »finalis tonorum« (Finalis) sowie die den Kirchentönen innewohnende Pentachord- und Tetrachordstruktur – im Ganzen gesehen die entscheidenden Merkmale bei der Identifizierung der einzelnen Modi – konzentriert (fol. XXXIII).

Nach der eher theoretischen Auseinandersetzung mit den Kirchentönen wendet sich Agricola dem Praxisbezug zu. Dabei belegt er die »recitatio psalmodum«, die er unter der »Intonierung der kleinen Psalmen« (beginnend mit fol. XXXVI) und der »grossen Psalmen« (beginnend mit fol. XL) fasst, mit mannigfaltigen, in Anlehnung an die damals übliche Stimmbuchnotation in Hufnagelnotation aufgezeichneten Beispielen der einzelnen Kirchentöne. Zum Abschluss seiner *Musica Choralis Deusch* bespricht Agricola das polyphone Magnificat, das damals sowohl in der protestantischen Liturgie wie auch als unabhängige Komposition eine bedeutsame Rolle spielte.

Kommentar • Unter den zeitgenössischen Theoretikern war Martin Agricola der einzige, der die »musica choralis« als der »musica figuralis« und »musica instrumentalis« (der durch Instrumente erzeugten Musik) ebenbürtig betrachtete. Zwecks leichterer Zugänglichkeit fasste er auch den der A-cappella-Tradition gewidmeten Traktat in deutscher Sprache ab. Dabei füllt Agricola mit seinen vierstimmigen Beispielen, die im Kantionalsatz des 17. Jahrhunderts ihre Fortsetzung finden, eine empfindliche Lücke.

Dies lässt auch Georg Rhau (1488–1548) seit 1535 deutlich im Vorwort zu seinem in Wittenberg verlegten *Enchiridion* verlauten, jener Publikation, in der Rhau die vierstimmigen Beispiele unmittelbar aus der *Musica Choralis Deusch* des Agricola übernimmt. Auch Heinrich Glarean (1488–1563) greift in seinem *Dodekachordon* (Basel 1547) Agricolas eigene Analysen der Kirchentöne auf; dabei teilt allerdings Glarean mit Agricola nicht die Meinung, dass die generell in einem vierstimmigen Satz vorherrschenden beiden Kirchentöne einer »maneria« (wie Dorisch und Hypodorisch) gleichzeitig in verschiedenen Stimmen auftreten. Überraschenderweise beruft sich Agricola im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen nicht auf das Repertoire der Vertreter der franko-flämischen Schule, sondern konzentriert sich bei der Modusanalyse auf eigene (nicht näher identifizierte) Notenbeispiele. Mit seiner trotz des Bezugs auf Polyphonie noch ganz den Einzelstimmen verhafteten Besprechung der Kirchentöne in der *Musica Choralis Deusch* ebnete Agricola den Weg zu jener mehr auf den Stimmenverband gelenkten Lehre der Kirchentöne, wie sie in Deutschland durch Hermann Finck in seiner *Practica musica* (Wittenberg 1556) und durch Gallus Dressler in seiner *Musicae practicae elementa in usum scholae Magdeburgensis* (Magdeburg 1571) postuliert wurde.

Literatur H. Funck, Martin Agricola. Ein frühprotestantischer Schulmusiker, Wfbl. 1933 • W. Werbeck, Zur Tonartenlehre bei Martin Agricola, in: Fs. Arno Forchert zum 60. Geburtstag, hrsg. von G. Allroggen, Kassel 1986, 48–60 • Ders., Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Kassel 1989 • A. Brinzing, Martin Agricola als Schulmann und Komponist, in: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jb. 2005, hrsg. von P. Wollny, Beeskow 2006, 171–188 • A. Smith, The Performance of 16th-Century Music. Learning from the Theorists, Oxd. 2011

Walter Kurt Kreyszig

Martin Agricola

Musica Instrumentalis Deusch

Lebensdaten: um 1486–1556

Titel: Musica instrumentalis deusch ynn welcher begriffen ist wie man noch dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol. Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen und allerley Instrument und Seytenspiel noch der recht-gegründten Tabetur sey abzusetzen

Erscheinungsort und -jahr: Wittenberg 1528 [1529]

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 60 fol., dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Wittenberg 1530, 1532 [Digitalisat: BSB] • Wittenberg 1542 [Digitalisat: BSB] • Wittenberg 1545 [grundlegend umgearbeitet; Digitalisat: WDB] • Nachdrucke [Faksimiles]: Musica instrumentalis deusch, erste [1529] und vierte [1545] Ausgabe, hrsg. von R. Eitner, Leipzig 1896 [Nachdruck: New York 1966] • Musica Figuralis Deusch (1532). Im

Anhang: *Musica Instrumentalis Deusch* (1529). *Musica Choralis Deusch* (1533). *Rudimenta Musices* (1539), Hildesheim 1969 • Übersetzungen: Martin Agricola's *Musica instrumentalis deusch*, übs. von W. W. Holloway, Diss. North Texas State Univ. 1972 • *The Musica instrumentalis deusch* of Martin Agricola. A Treatise on Musical Instruments, 1529 and 1545, übs. und hrsg. von W. E. Hettrick, Cambridge 1994 • Digitalisat: BSB

Im Anschluss an seine Ernennung zum Chormeister an der protestantischen Lateinschule in Magdeburg im Jahre 1525 veröffentlichte Martin Agricola 1528, im Jahr des Erscheinens seiner *Ein kurtz Deutsche Musica* (Wittenberg ²1529, ³1553), auch seine *Musica Instrumentalis Deusch*, das erste für den Schulunterricht in deutscher Sprache bestimmte Lehrbuch in gedruckter Form. Die Schrift, die zu den bedeutendsten Abhandlungen über Musikinstrumente gehört, betont die Wichtigkeit der Instrumentalusbildung eines Musikerziehers im Speziellen und eines Musikers im Allgemeinen – ein gerade für Agricola wichtiges Anliegen, das nachträglich in der postumen Veröffentlichung seiner *54 Instrumentischen Gesenge* (Wittenberg 1561) eine weitere Bestätigung fand. Im Rahmen des Musizierens auch jenseits von Klerus und Hof widmet sich Agricola in seiner *Musica Instrumentalis Deusch* auch der Spielpraxis sowie den Notationsformen, so etwa der Lauten- und Orgeltabulatur.

Zum Inhalt • Dem Untertitel der *Musica Instrumentalis Deusch* zufolge ist Agricola darauf bedacht, die Behandlung der Instrumente thematisch möglichst breit anzulegen, auch unter Berücksichtigung der menschlichen Stimme. Für die Gesamtdarstellung bedient sich Agricola zahlreicher Gedichte und Merkwörter (mit vorwiegend zehnsilbigen Zeilen). Dabei untergliedert er die Instrumente nach drei Kategorien: 1. Instrumente mit Fingerlöchern, deren Töne durch den menschlichen Atem erzeugt werden, sowie Instrumente ohne Fingerlöcher, deren Töne mittels eines Blasebalgs hervorgebracht werden (Kap. 1–3), 2. Instrumente, die Saiten besitzen und über eine Tastatur oder ein Griffbrett gespielt werden (Kap. 4–13), und 3. Instrumente, die aus Metall oder anderen Materialien bestehen (Kap. 14).

In Kapitel 1 zählt Agricola zunächst eine Reihe von Instrumenten auf, die aus »holen rören« bestehen, darunter »Flöten« (Blockflöten), »Zincken« (Cornetti), »Bomhart« (Pommern), »Schalmeyn« (Chalumeau), »Kromhörner« (Krummhörner), »Querfeiffen« (Querflöten), »Schwegel« (Urform der Flöte), »klein Flöt« (kleine Blockflöte), »Platerspiel« (Sackpfeife, in vereinfachter Form des Mittelalters), »Zigen hörner« (Gemshorn) und »Rüspfeiff« (Rauschpfeife) (fol. A Vr). Stellvertretend für diese Vielfalt von Instrumenten bespricht Agricola zunächst die Flöte hinsichtlich ihrer allgemeinen Konstruktion (Röhre und Finger-

löcher) genauer, indem er die vier Mitglieder dieser Familie (Discantus, Altus, Tenor, Bassus mit Fontanelle) in Holzschnitten mit annähernd genauen Mensurierungen nebeneinanderstellt (fol. A VIIIv). Allerdings beziehen sich die sich unmittelbar anschließenden Griffstabellen auf die Krummhörner mit Übergang zum Bassus-Instrument der Flöte (fol. Br) und auf die Schalmeyn mit Übergang zum Tenor- und Altus-Instrument (fol. Bv) sowie auf das Bomhart (fol. B Iir). Im Anschluss an die ikonographische Gegenüberstellung der Familie der »Grospeiffen« (Schalmeyn, Bomhart, Schwegel, Zinken, fol. B IIv), der Familie der Krummhörner (allerdings ohne Identifizierung der einzelnen Instrumente), ferner einer Reihe vorher nicht erwähnter Instrumente (wie »Sackpfeiff«, fol. B IIIv) sowie der Familie der »Schweitzer Pfeiffen« (Schweizer Querflöten), letztere Familie mit entsprechenden Griffstabellen (fol. B Vr–B VIv), beschließt Agricola Kapitel 1 überraschenderweise mit einer Übersicht über die Familie von Blechblasinstrumenten: »Busaun« (Posaune), »Felt Trummet« (Feldtrompete), »Clareta« (Clarin) und »Türmer horn« (Turmhorn, fol. B VIIIv) – Instrumente, die zwar aus Röhren bestehen, allerdings keine Fingerlöcher besitzen. In Kapitel 2 werden lediglich eine Reihe von Holzschnitten der Familie von Tasteninstrumenten abgebildet: »Posityff«, »Portatyff«, »Regal« und Orgel. In Kapitel 3 leitet Agricola mittels zweier Übersichten, die sich zum einen auf das durch die Hexachorde (durus *G-e*, naturalis *C-a*, mollis *F-d*) und Solmisation ausgewiesenen System des Guido von Arezzo (fol. C IIIv) beziehen, zum anderen die auf den gregorianischen Choral und die frühe Polyphonie bezugnehmende Notation mit den beweglichen C- und F-Schlüsseln (fol. C IIIr) betreffen, unmittelbar zur Notation von solistischer Instrumentalmusik über. Er bespricht die Orgeltabulatur mit der charakteristischen Trennung von Noten (in Buchstabennotation, vgl. ebd.) und Rhythmen (in der Übernahme der Zeichen aus der Mensuralnotation, vgl. fol. C Vr) und stellt sie der Notation der »einfeldigen Noten« (notae simplices) und Ligaturen (Verbindungen von Noten) im Figuralgesang (vgl. die ausführliche Besprechung in Agricolas *Musica Figuralis Deusch*, Wittenberg 1532) gegenüber. In Kapitel 4 bietet Agricola eine ikonographische Übersicht zu den Saiteninstrumenten mit Klaviatur: »Clavicordium«, »Clavicymbalum«, Virginal, »Claviciterium« und Orgel (letztere nur als Klaviatur mit Identifizierung der einzelnen Tasten abgebildet). Ferner bespricht er auch Instrumente wie die »Leyer« und »Schlüssel Fidel«, die keinerlei Klaviatur aufweisen, sondern auf denen – ähnlich wie bei den in Kapitel 5 erwähnten Instrumenten »Laute«, »Hackebret« und »Geigen«, »Harffen«, »Psalter«, »Orgelen«, »Strofideln« und »Quintern« – die Töne auf einem Griffbrett und Bündeln

erzeugt werden, die mittels *claves* (Buchstaben) durch die vorgegebene neuere Lautentabulatur angedeutet werden (vgl. fol. E IIr–v). In Kapitel 6 illustriert Agricola die Transkription der Vokalnotation in die Tabulaturschrift, einschließlich eines von einem offensichtlich vierstimmigen Chorsatz (*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*) abgeleiteten Lautensatzes. In Kapitel 7 erörtert Agricola das Anbringen der in Bündeln vereinigten Saiten und das Stimmen derselben in Oktaven, Quarten und Terzen auf der Laute. Unmittelbar danach folgt die Betrachtung der einzelnen Saiten (wie sie aufgezogen und gestimmt werden) bei den »grossen Geigen« (Kap. 8), bei den viersaitigen »grossen oder kleinen Geigen« (Kap. 9) und bei den durch Quintstimmung ausgewiesenen »kleinen Geigen [...] mit dreien Seyten« (Kap. 10). Nun zeigt Agricola auch die Anwendung der Tabulaturschrift für eine Reihe von »Instrumenten, auff welchen nur eine stymme gemacht wird«, wie die Familie (*Discantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*) der »kleinen Geigen mit bünden« (Kap. 11), ferner für Instrumente, auf denen zwei bis vier Stimmen gleichzeitig ausführbar sind, wie »Hackebreth«, »Harffe« und »Psalterium« (Kap. 12), und schließlich für Instrumente, die weder Bünde noch Klaviatur besitzen wie die Familie (*Discantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*) der »kleinen Geige ohne bünde und mit dreien Seyten« sowie dem »Trumscheit« (Kap. 13). Zum Abschluss des Traktats kommt Agricola in Kapitel 14 in Zusammenhang mit der altbekannten Legende von Pythagoras und seiner Entdeckung der Musik durch das Experimentieren mit Amboss und Hämmer in der Schmiede auf drei weitere Instrumente zu sprechen: Zimbeln, »Strofidel« (Xylophon) und Glocken, deren Klänge die pythagoreischen Proportionen widerspiegeln.

Kommentar • Agricolas *Musica Instrumentalis Deusch* beinhaltet eine organologische Erforschung der älteren sowie zeitgenössischen Instrumente, einschließlich ikonographischer Repräsentation in Form von Holzschnitten, die zum größten Teil der *Musica getuscht* (Basel 1511) des Sebastian Virdung, des frühesten ausschließlich einer detaillierten Behandlung der Musikinstrumente gewidmeten Traktats, entlehnt sind, sowie ausführlicher Beschreibungen und Spielanweisungen zu einzelnen Familien von Instrumenten. Dabei orientiert er sich in der oben erwähnten Kategorisierung der Instrumente nach drei Gruppen sowie in der Erörterung der Instrumente ganz eng an Virdung. Im Gegensatz zu Virdung ist allerdings die Betrachtung der Instrumente bei Agricola wesentlich breiter gefächert konzipiert, zum einen unter Einschluss der Rohrblattinstrumente wie Krummhorn, Pommer und Schalmei, zum anderen auch im Hinblick auf die Besprechung der Traversflöte einschließlich der Griffweise sowie der Artikulation von Blasinstrumenten.

Was den Titel seiner *Musica Instrumentalis Deusch* betrifft, so nimmt Agricola auch hier unmittelbaren Bezug auf Virdungs *Musica getuscht*. Angesichts seiner eigenen Einschätzung der frühen Fassung der *Musica Instrumentalis Deusch* als zu schwierig sah sich Agricola gezwungen, eine überarbeitete Fassung des Traktats vorzulegen, in der er seine ursprünglich strenge Klassifikation der Instrumente nach Kategorien durch eine stärker aufgelockerte Besprechung ersetzt, ohne sich dabei vollkommen von der Frühfassung des Traktats zu distanzieren. Dies geht deutlich aus dem Beibehalten der Reihenfolge der Instrumente (Bläser, Streicher usw.) hervor. Zudem nahm er teilweise auch grundlegende Änderungen vor, wie etwa in der Besprechung der Stimmungen der Instrumente sowie bautechnischer Besonderheiten im Falle der Flöten und Geigen, ferner auch beim Weglassen von inzwischen weniger gebräuchlichen Instrumenten (wie Gemshorn, kleinen Orgeln, Portativ, Rauschpfeife und besaiteten Tasteninstrumenten). Mit seinem Angleichen der Lautentabulatur an die Orgeltabulatur (Kap. 6) stellt Agricola seine Unkenntnis in der Lautentabulatur unter Beweis sowie auch seine Unerfahrenheit im Lautenspiel. Schließlich ändert Agricola außerdem den Untertitel seiner Schrift (*Musica Instrumentalis Deusch. Darin das fundament und application der finger und zungen, auff mancherley Pfeiffen, als Flöten, Kromphörner, [...] etc. Darzu von dreyerley Geigen [...], und wie die griffe drauff, auch auff Lauten künstlich abgemessen werden. Item vom Monochordo, auch von künstlicher Stimmung der Orgelpfeiffen, und zimbeln, etc. kürztlich begriffen und für unser Schulkinder und andere gemeine Senger auffß verstandlichst und einfeltigst jtzund newlich zugericht*).

In großen Zügen findet die in der *Musica Instrumentalis Deusch* angesprochene Thematik ihre unmittelbare Fortsetzung in Michael Praetorius' *Syntagma musicum* (3 Bde., Wolfenbüttel 1614–1619) und in Marin Mersennes *Harmonie universelle* (Paris 1636/37).

Literatur H. M. Brown, *The Instrumentalist's Repertory in the Sixteenth Century*, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*. Kgr.Ber. Tours 1991, hrsg. von J.-M. Vaccaro, P. 1995, 21–32 • D. R. Overmier, *Percussion Instruments in Graphic Arts in Sixteenth- and Seventeenth-Century Western Europe*, Diss. Univ. of North Carolina 1996 • A. Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, 2 Bde., Gtg. 1998, bes. Bd. 1: Darstellung, 15 f., 37–44, 66, 68, 108, 153, 230, 284 ff., 302 f. • F. P. Bär, *Holzblasinstrumente im 16. und frühen 17. Jahrhundert. Familienbildung und Musiktheorie*, Tutzing 2002, bes. 114–120, 550 • J. Savan, *The Cornett and the ›Orglische Art‹. Ornamentation in Early Sixteenth-Century Germany*, in: *Historic Brass Society Journal* 20, 2008, 1–21

Walter Kurt Kreyszig

Martin Agricola

Musica Figuralis Deutsch

Lebensdaten: um 1486 – 1556

Titel: Musica Figuralis, mit ihren zugehörigen exemplen, sampt einem besonderlichen schönen Büchlein von den proportionibus, welche allen gemeinsamen sengern, Instrumentisten und anhebern dieser kunst, gantz nützlich zu wissen, auff einfeltigst und vorstentlichst ins Deudsche verfasst / Von den Proporcionibus. Wie dieselbigen inn die Noten wircken und wie sie im figural gesang gebraucht werden [separater Band]

Erscheinungsort und -jahr: Wittenberg 1532

Textart, Umfang, Sprache: Buch, 12 Kap. (Hauptband), 10 Kap. (separater Band), 100 fol., dt.

Quellen / Drucke: Neudrucke: Wittenberg 1533 • Wittenberg 1539 • Nachdruck: Hildesheim 1969 [Faksimile der Ausg. des Hauptbandes von 1532] • Übersetzung in: A Translation of Three Treatises by Martin Agricola, ›Musica Choralis Deutsch‹, ›Musica Figuralis Deutsch‹, and ›Von den Propocionibus‹. With Introduction, Transcriptions of the Music, and Commentary, übers. von D. Howlett, Diss. Ohio State Univ. 1979 • Digitalisate: BSB

In Anlehnung an eine Forderung Martin Luthers, der Musik innerhalb des an den protestantischen Lateinschulen etablierten Fächerkanons ein möglichst großes Gewicht einzuräumen, legte Martin Agricola seinen Schriften einen entsprechenden Lehrplan für Musik zugrunde. Agricola war seit 1520 als Musiklehrer in Magdeburg tätig, hatte dort von 1525 bis zu seinem Tod das Amt des Kantors inne und unterrichtete an der protestantischen Lateinschule der Stadt. Diese Tätigkeit zeigt sich auch im breiten Spektrum seiner Schriften, die sowohl die Instrumentalmusik (*Musica Instrumentalis Deutsch*, Wittenberg [1529]) als auch die Vokalmusik (*Musica Choralis Deutsch*, Wittenberg 1533) thematisieren.

Zum Inhalt • Im Anschluss an eine Reihe von Lobpreisungen über die Musik (in Form von 15 »schönen Historien«, fol. A VIV–B VIIr) kommt Agricola zur Feststellung, dass die Musik noch vor der biblischen Sintflut erfunden wurde, wobei die eigentliche Erfindung zunächst auf Jubal zurückgehe. Danach waren die Hebräer (überliefert durch Moses), die Griechen (überliefert durch Pythagoras) und die Römer (überliefert durch Boethius) für die weitere Entwicklung und Verbreitung der Musik verantwortlich. Gleich zu Anfang seiner Betrachtung der zeitgenössischen Musik setzt Agricola in Kapitel 1 der *Musica Figuralis Deutsch* die als »musica mensuralis« oder auch als »musica figuralis« (fol. B VIIIv) bezeichnete Mehrstimmigkeit deutlich von der mit dem gregorianischen Choral verknüpften Einstimmigkeit und der damit verbundenen, ausschließlich auf der Deklamation des Textes beruhenden Rhythmik ab. Im vorliegenden Traktat wird somit die im Gegensatz zum gregorianischen Choral jüngere Praxis der Mehrstimmigkeit in zehn Kapiteln erörtert. In Kapitel 2

legt Agricola in einer graphischen Darstellung die acht Notenwerte und entsprechenden Pausen dar, beginnend mit der kleinsten Einheit, der Semifusa, gefolgt von Fusa, Semiminima, Minima, Semibrevis, Brevis, Longa und Maxima, sowie deren Aufteilung in zweiteilige (imperfectio) und dreiteilige (perfectio) Einheiten, was wiederum eine genauere Untergliederung der Notenwerte und auch Pausen ermöglicht, wie z. B. in Maxima imperfecta bzw. Maxima perfecta, Longa imperfecta bzw. Longa perfecta usw. Für einzelne Notenwerte führt Agricola die Fermate (die sich außerhalb der strengen Mensur bewegt) ein, wobei das Beispiel unmittelbar aufeinanderfolgender Fermaten (vgl. fol. C Vr), welche der Hervorhebung bestimmter Textpassagen dienen, deutlich auf die Polyphonie der niederländischen Schule (Josquin Desprez, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht) und auf die nicht näher erläuterte musica reservata verweist. Gleichzeitig unterstreicht Agricola die Wichtigkeit der rhythmischen Notation am Beispiel einer »fuga trium temporum in subdiates[saron]« (fol. C Vv; »dreistimmige Fuge in der Unterquarte«), bestehend aus Diskant, Bassus und Tenor. Am Ende des 2. Kapitels thematisiert Agricola die bei der Besprechung des Choralis bevorzugte Bestimmung der Noten durch die im *Micrologus* (ca. 1026–1030) des Guido von Arezzo eingeführten Solmisationssilben, die Agricola offensichtlich auch auf die Instrumentalmusik anwenden möchte. Nach einer ausführlichen Erörterung der »notae simplices« (Noten als einzelne Zeichen geschrieben) wendet sich Agricola in Kapitel 3 den Ligaturen (Verknüpfung von zwei oder mehreren Noten in einem Zeichen) zu, wobei es gilt, die äußeren Glieder einer jeglichen Ligatur, entsprechend dem Zeichen als »ligatura binaria« (bestehend aus zwei Gliedern) zusammengezogen, im Rahmen der proprietas (bezugnehmend auf die erste Note, »cum« bzw. »sine proprietate«) und perfectio (bezugnehmend auf die letzte Note, »cum« bzw. »sine perfectione«) der Ligatur zu interpretieren, wobei Agricola auch hier die ausführliche theoretische Besprechung der verschiedenen Ligaturen mit einem vierstimmigen Beispiel (vgl. fol. D IIv–D IIIr) beschließt. Dabei hat eine graphische Veränderung der Ligatur eine unmittelbare Auswirkung auf die rhythmische Interpretation, etwa das Hinzufügen des nach unten gerichteten Strichs am Ligaturanfang, was eine Cum-proprietate-Deutung erfordert (folglich eine Brevis), oder das Weglassen des Strichs, was auf eine Umkehrung der Quantitätsfolge hindeutet und somit eine Sine-proprietate-Deutung erfordert (folglich eine Longa). Hingegen deutet ein nach oben gerichteter Strich am Ligaturanfang auf eine »figura cum opposita proprietate« hin (folglich eine Folge von zwei Semibreven). Im Kapitel 4 stellt Agricola die auf den sogenannten »quatre prolacions« des Philippe de Vitry fußende Mensuralnota-