

## Rezensionen: Bücher

*Felix Diergarten, Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Renaissance und Reformationen (Epochen der Musik, Bd. 2), Laaber Verlag, Laaber 2014, 252 S.*

Felix Diergartens Einführung in die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts erschien als Band 2 der siebenbändigen Reihe *Epochen der Musik*, herausgegeben von Manuel Gervink. Laut Klappentext ist diese Reihe sowohl für Laien, Studenten als auch für Musikwissenschaftler geeignet, wobei der Lehrbuchcharakter durch den Aufbau der einzelnen Kapitel und die Aufmachung evident ist. Der Autor führt durch die beiden Jahrhunderte in sechs Kapiteln, denen jeweils eine Handschrift bzw. Druck als roter Faden zugrunde gelegt ist. Ein Glossar am Ende des Buches erklärt kurz und prägnant Fachtermini. Die Bibliographie ist den einzelnen Kapitel entsprechend unterteilt, sodass das Auffinden der einzelnen Literaturnachweise einfach und schnell möglich ist. Im Fließtext ist die zitierte bzw. die weiterführende Literatur mit einem Buchsymbol markiert, um sie deutlich abzuheben, jede(r) erwähnte Komponist(in) ist in Kapitelchen geschrieben und mit Lebensdaten versehen und vielen wird ein Infokasten zu Leben und Werk gewidmet.

Die Handschriften und Drucke, an denen die Musikgeschichte entlang erzählt wird, beschränken sich bis auf zwei Ausnahmen auf den süddeutschen und schweizerischen Raum, was Diergartens Wirkungsstätte (Basel) geschuldet sein mag. Eigenen Angaben zufolge versuchte er, „eine Musikregion in den Vordergrund zu rücken, die sonst eher dem Fachpublikum vorbehalten [bliebe]“ (S. 11). Die Herangehensweise, Musikgeschichte anhand von einzelnen Musikalien zu erzählen, ist unkonventionell, aber durchaus überzeugend.

Das erste Kapitel *Europäische Musik um 1430* behandelt Musik dieser Zeit anhand des in der Münchner Staatsbibliothek liegenden Codex St. Emmeram und die Figuren bzw. die Zeitgeschichte, die sich um diesen Codex ranken. Diergarten beschreibt die Provenienz und den Aufbau des Codex sehr anschaulich, geht auf den Schreiber Hermann Pötzlinger ein und erklärt das Repertoire, das im Codex St. Emmeram enthalten ist. Einstimmiger Musik, Ordinariums-Vertonungen, Fauxbourdon-Kompositionen, dem weltlichen Lied, Kontrafakta und Motetten werden einzelne Unterkapitel gewidmet, wobei mit einer ausführlichen Besprechung der Mess-Einzelsätze im Codex St. Emmeram ein Schwerpunkt auf Ordinariums-Vertonungen gelegt wird. Der Autor zeigt wunderbar die Überlieferungsumstände des Codex,

die Besonderheiten der zusammengetragenen Sammelhandschrift und gibt anhand des „bunt“ gemischten Inhalts einen Überblick über die Musik des frühen 15. Jahrhunderts bzw. die Quellen, die aus dieser Zeit erhalten sind. An manchen Stellen sind die Ausführungen ungenau, z. B. ist zu lesen, dass der Fauxbourdonsatz *Verbum bonum* Hermann Edlerawers lediglich im Codex St. Emmeram überliefert sei (vgl. S. 33), obwohl eben jener Satz auch in Trient 93 zu finden ist. Beim Thema Kontrafaktur widerspricht sich Diergarten, da er einerseits schreibt, dass nur weltlich-französische Texte kontrafiziert wurden, andererseits gibt er an, dass mit Landinis *Questa fanciull'amor* ein italienisch-sprachiger Text umtextiert wurde (vgl. S. 43ff.).

Das zweite Kapitel *Instrumentalmusik im 15. Jahrhundert* widmet sich dem sogenannten Buxheimer Orgelbuch und dem blinden „Meyster ob allen Meystern“ (S. 62) Conrad Paumann. Der Autor erklärt kurz und prägnant den Aufbau einer Orgeltabulatur und diskutiert die Schwierigkeit der Trennung zwischen Instrumental- und Vokalmusik im 15. Jahrhundert. Er geht auf die Arten des Improvisierens „ars ludendi“, „ars transferendi“ und „ars redigendi“ (S. 69) ein sowie auf die Gattungen Tanzmusik und Paumanns Musik an den Höfen Italiens. Laut Diergarten ist die Herkunft des Buxheimer Orgelbuchs ungewiss, obwohl er aus Lorenz Welkers und Judith Kaufmanns Forschungen zitiert (beide in *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 11, 2002/2003), die die Provenienz des Codex in die Baseler Gegend verorten.

Ab dem dritten Kapitel *Musik um 1500* stehen gedruckte Quellen im Vordergrund. Anhand des äußerst aktiven Verlegers und Druckers Petrucci wird durch das Kapitel geführt, in dem sowohl geistliche Musik (u. a. *L'homme armé*-Messen), als auch weltliche Musik behandelt wird. Petruccis Drucke als Ausgangspunkt nehmend, diskutiert der Autor die professionelle Zielgruppe der Messdrucke *Misse diversorum auctorum*, ferner die möglicherweise instrumentale Aufführungspraxis der nur mit Textincipits versehenen „Lieder ohne Worte“ (S. 87) im *Odhecaton* und auch die „improvvisatori“. Ebenso wird auf die Weiterentwicklung der Motette eingegangen. So wird Petruccis erste Sammlung von Motetten (1502) genauer behandelt, die weltliches, in Form der Chanson-Motette, sowie kirchliches Repertoire enthält. Als Beispiel der Metamorphosen von Motetten im 16. Jahrhundert beleuchtet er das weitverbreitete und zahlreich bearbeitete *Ave Maria* von Josquin, das eben diesem ersten Motettenband Petruccis als Werk vorsteht und leitet somit auf den Themenkomplex der Parodiemesse über.

Im vierten Kapitel *Musik in humanistischen Bürgerhäusern* dienen die Liederbücher des Basilius Amerbach, Sohn des Bonifacius Amerbach, als Quellen, an denen die Musikpraxis und Erziehung in den bürgerlichen Famili-

en im südlichen deutschsprachigen Raum erläutert wird. Genauer wird das Tenorlied besprochen, das in den Stimmbüchern des Basilius Amerbach zahlreich überliefert ist und Diergarten als Unterrichtsmaterial des jungen Amerbach ansieht. Das Tenorlied wird französischen und italienischen Liedsätzen gegenübergestellt. Es wird auf die Praxistauglichkeit und die damit verbundene Prestigewirkung verwiesen, die vermutlich dafür verantwortlich ist, dass sich das Tenorlied bis ins 17. Jahrhundert ohne größere Weiterentwicklung hält. Die Motetten (Musikermotette, Staatsmotette, Psalm-Motette mit verschiedenen Kompositionsweisen) sowie die Pariser Chansons (untextiert) der *Amerbacher Stimmbücher* werden in Zeit- bzw. kompositorischen Kontext gesetzt. Weiter greift Diergarten Instrumentalmusik in Form des Instrumentalchansons und der *Canzona alla francese* auf und damit die Musik im Umfeld Maximilians I. Er verweist geschickt auf den Lehrer des Bonifacius Amerbach, Johannes Kotter, der selbst Schüler von Paul Hofhaimer war. Hofhaimer wiederum war neben Isaac und Senfl am Hofe Maximilian I. tätig. Eben dieser Bonifacius Amerbach hatte in seinem Tabulaturbuch Werke von Obrecht, Agricola und Isaac (unter anderem Isaacs *La Morra*). Ferner wird die Musik der Reformation behandelt und auf Johann Walters *Gesangbüchlein* mit mehrstimmiger Lutheranischer Musik sowie das *Achtliederbuch*, die ebenfalls zu den Lehrbüchern des Basilius Amerbach gehören, verwiesen.

Im vorletzten Kapitel *Das Madrigal in Europa* verlässt Diergarten mit seinen Ausführungen Kontinentaleuropa und lenkt seinen Blick auf das elisabethanische England und die „Eroberung“ Englands durch italienische Musik und den Druck *Musica Transalpina*, verlegt und herausgegeben von Nicholas Yonge, gedruckt von Thomas East. Er geht in diesem Kapitel auf die italienischen Madrigale u. a. franko-flämischer Komponisten ein und stellt den italienischen Originalen die übersetzten Versionen gegenüber, die in den *Musica Transalpina*-Drucken erscheinen. Ein hier herausgegriffenes Beispiel ist Arcadelts *Il bianco e dolce cigno*, das im zweiten Band von Yongs *Musica Tansalpina* (1589) als „verenglischte Komposition“ (S. 163) von Orazio Vecchi unter dem Titel *The white delightful Swanne* abgedruckt ist. Es ist erwähnenswert, dass die englische Version 60 Jahre nach dem Erstdruck Arcadelts erschien. Weiter geht Diergarten auf die Entwicklung des Madrigals ein mit den Zentren Florenz und Rom sowie anschließend Venedig und vergleicht die Entwicklung der Madrigale in den einzelnen Städten bis hin zur „Motettisierung“ des Madrigals in Venedig. Weitere Themen im Kapitel sind das *concerto delle dame*, einem Sängerrinnenensemble am Ferrareser Hof während der zweiten Hälfte des Cinquecento, dessen Ausführung allerdings

sehr ungenau ausfällt, da der Autor lediglich vier Damen zum *concerto* zählt und somit die komplette erste Generation des *concertos* außen vor lässt, die bereits vor den 1580er Jahren wirkte (Vgl. Anthony Newcomb, *The Musica Secreta of Ferrara in the 1580's* [PhD Dissertation, Princeton University], S. 10.). Diergarten erwähnt zwar die Entwicklung des „Koloraturgesangs“ in Verbindung mit dem Druck *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani* (1601) Luzzaschis, aber er stellt die Verbindung zwischen der Kupferstichdrucktechnik und dem Notationsbild der auskomponierten Koloraturen sowie Instrumentalbegleitung nicht her. Der Kupferstich machte es erst möglich die auskomponierte Begleitung optimal darzustellen zu können, da mit dem damals sehr teurerem Kupferstichverfahren mehr als ein Notenzeichen in der vertikalen Linie darstellbar war. Auf William Byrd wird speziell im Rahmen der Reformation und der temporären Rekatholisierung in England näher eingegangen.

Das letzte Kapitel *Musik der Gegenreformation* beschreibt die musikalischen Entwicklungen, die die Gegenreformation mit sich brachte. Dies geschieht anhand von Georg Victorinus' Sammeldruck *Thesaurus Litaniarum* (1596), welcher Vokalpolyphonie, u. a. Werke von Hans Leo Hassler und Gregor Aichinger, aber auch Komponisten der *prima prattica* wie Palestrina, Lasso und Tomás Luis de Victoria enthält. Auch Palestrina und Lasso, ihr Kompositionsstil und Rang werden noch genauer beleuchtet. Abschließend führt Tomás Luis de Victoria und seine geistliche Musik noch ins Spanien der Victoria-Zeit.

Insgesamt gibt Diergarten auf neuartig interessante Weise Einblicke in die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, wobei leider einige Schwächen im Lektorat unübersehbar sind, z. B. falsche Lebensdaten von Lasso (S. 210) und Rore (S. 164), falsche Ersterscheinungsdaten von Lassos erstem Druck (S. 203), sowie falsche Casus bei Lassos *Magnum opus musicum* (S. 224) oder Senfls *Ecce quam bonum* (S. 139). Felix Diergarten rundet sein Buch, das auf unkonventionelle, aber durchaus überzeugende Weise Musikgeschichte beschreibt, mit einem Ausblick auf die *seconda prattica*, Monodie, Generalbass und Oper angemessen ab.

Barbara Dietlinger