

über das *a* sagt, weil in Wirklichkeit oftmals der *c-e-g-a*-Akkord von einem *D*-dur-Akkord gefolgt wäre, in dem das *a* hinsichtlich Klang oder Gebrauch oder Bedeutung differiert³⁴. Ganz zu schweigen von der Standard Quart-Dominant-Sept-Primkadenz, in der der vierte Grad der Leiter als 63, gleich nach seiner Verwendung als 64 benutzt wird. Mit anderen Worten, Euler erreichte in diesem Punkt einen Grad von Verwirrung, wie manchmal Rameau (und vielleicht sogar so sehr wie Tartini in einigen seiner aufgeklärteren Momente als Theoretiker).

Die Quelle dieses Durcheinanders ist Eulers Gebrauch der reinen Stimmung für die theoretischen Modelle der Leiter. Er muß sie verwenden, um Exponenten für die verschiedenen Modusgattungen und Genera auf dieselbe Weise zu erhalten, wie er sie für die Akkorde erhält. Gewisse praktische Folgerungen dieses Aspekts seiner Theorie hat er eingesehen: Neben dem schon Erwähnten sagt er, daß das Gehör der meisten Hörer nichts Schiefes in einer Quint merkt, die durch ein Komma unrein ist³⁵. Er gibt auch zu verstehen, daß die Stimmung der zeitgenössischen Instrumente seinem diatonisch-chromatischen Schema der reinen Stimmung entspricht³⁶. Im *Tentamen* zitiert er eine unbeholfene Stelle aus Johann Matthesons *Generalbass-Schule*, um diese Aussage zu unterstützen³⁷. Sein einziger anderer Beitrag zur Theorie der Stimmung ist, daß er die gleichschwebende Temperatur aus Gründen bekämpft, die für einen Denker seines Ranges unwürdig sind³⁸. Ich will nicht zu viel Nachdruck auf diesen Punkt legen – jeder weiß, daß Euler kein empirischer Wissenschaftler, sondern Mathematiker war –, aber es wäre trotzdem schön gewesen, wenn er das Problem des syntonischen Kommas eindringlicher angepackt hätte: in diesem Falle wäre er vielleicht fähig gewesen, irgendeine brillante alternative Methode zu finden, ganze Leitern auf einen einzigen Exponenten oder das Equivalent zu reduzieren. Wie es jetzt aussieht, ist es unwahrscheinlich, daß jemals ein bedeutender Denker sich diesem Problem widmen wird, weil Eulers grundsätzliche Haltung der Musik gegenüber durch Giambattista Vicos Konzept der *nuova scienza* obsolet geworden ist, das wir dem Studium kultureller und geschichtlicher Phänomene (zu denen die musikalische Komposition zweifellos gehört) zugrunde legen. Eulers Standpunkt war, daß „Wer ein Stück Musik hört und durch das Urteil seiner Ohren alle Proportionen darin versteht, auf welchen gleichermaßen die Harmonie wie der Rhythmus basieren, kann gewiß sein, daß er die vollkommenste Erkenntnis dieser Musik hat, die überhaupt möglich ist“³⁹.

Klaus Wolfgang Niemöller

Nationale Elemente in der deutschen Musiktheorie des 16. Jahrhunderts

Die Fragestellung nach nationalen Elementen, die im deutschen musiktheoretischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts erkennbar zu machen wären, soll einige Gedanken zur Diskussion stellen, die vor allem die Problematik einer solchen Themastellung verdeutlichen sollen. Das *Nationale* in der Musik ist schon seit langem eine Themenstellung, die z. T. recht divergierende Wertungen hervorgebracht hat¹. Nachdem im 19. Jahrhundert die Entwicklung nationaler Schulen in der Musik kulturpolitisch

³⁴ Bei einer Besprechung des Akkords *F d f a c* (§ 22), behauptet Euler, daß das Ohr, um die Verhältnisse 16 : 27 : 32 : 40 : 48 zu 4 : 7 : 8 : 10 : 12 zu reduzieren, dem *d* „le nombre 28 au lieu de 27“ geben muß. Man merke, daß 28 : 27 durch ein Komma (81 : 80) kleiner ist als 21 : 20. Dieser unbedeutende Vorteil stammt von Eulers Voraussetzung, daß *d* eine reine Quint eher mit *g* als mit *a* bildet.

³⁵ *Tentamen*, Kap. 8, § 33; Kap. 10, § 9.

³⁶ Mit der trivialen Ausnahme des *B. Tentamen*, Kap. 9, §§ 5–6; „Du véritable caractère“, § 44: „les 12 tons ordinaires d'une octave sont compris...“.

³⁷ J. Mattheson, *Grosse Generalbass-Schule*, Hamburg 1733, S. 156.

³⁸ *Lettre 7* (s. mein op. cit. in Nr. 27); *Tentamen*, Kap. 8, §§ 16–19.

³⁹ *Lettre 8*. Ursprünglich: „qui entend une musique...“. Ein detaillierterer aber unkritischer Bericht über Euler als Musiktheoretiker s. H. R. Busch, op. cit. in Fußnote 20.

¹ Vgl. u. a. W. Wiora, *Über die sogenannten nationalen Schulen der osteuropäischen Musik*, in: *Syntagma Friburgense. Fs. H. Aubin*, Lindau 1956, S. 301; R. Gorer, *Music and Nationalism*, in: *MR 24* (1963), S. 218; Z. Lissa, *Über den nationalen Stil in der Musik*, in: *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969, S. 239; C. Dahlhaus, *Die Idee des Nationalismus in der Musik*, in: *Ders., Zwischen Romantik u. Moderne*, München 1974, S. 73 (Berliner musikwiss. Arbeiten 7).

nicht von der Entwicklung des Nationalbewußtseins der europäischen Länder zu trennen ist, bleibt die Frage nach dem Nationalen in jedem Fall nicht ohne gewisse heikle Momente. Es sei nur an die französischen Vorbehalte gegen deutsche musikalische Einflüsse seit Wagner und namentlich nach 1870/71 erinnert, die später Vermittlungsversuche selbst von Camille Saint-Saëns prekär machten. Immerhin gab es auch echte künstlerische Nationalgegensätze wie im Widerstreit der italienischen und französischen Oper im 18. Jahrhundert. Geht man ins 16. Jahrhundert zurück, so kann man die Situation späterer Jahrhunderte sicherlich weder politisch noch musikalisch zurückprojizieren. Immerhin boten etwa im Bereich der weltlichen Vokalmusik die Nationalsprachen die Basis für die Entfaltung eigentümlicher Gestaltungsweisen in deutschem Lied, in Madrigal und Chanson. Selbst wenn man davon absieht, daß ein Komponist wie Orlando di Lasso alle drei Formen in Kompositionsreihen aufgriff, bleibt in jedem Falle der Internationalismus der lateinischen Messe und Motette, deren Ausprägung durch die sogenannten „Niederländer“ das Nationale als Sekundärakzent in den Hintergrund drängt. In ähnlicher Weise war das Latein als universale Bildungssprache des europäischen Mittelalters ein vereinheitlichendes Element in der Musiktheorie ganz Europas. Der Sprachwechsel, auch im musikalischen Schrifttum, ist also ein gewisses Indiz für mögliche nationale Elemente.

Erheben sich solchergestalt bei der Musik selbst bereits schwer überschaubare Gewichtungen, so könnte man mit Recht fragen, ob es überhaupt einen Sinn hat, nach nationalen Elementen in der Musiktheorie dieser Zeit zu fragen. Natürlich wird man den Ordnungsgesichtspunkt, musiktheoretische Schriften, deren Autoren in deutschsprachigen Ländern wirkten oder die von deutschen Druckern herausgebracht wurden, in einen Zusammenhang zu bringen, akzeptieren. Die Frage ist nur, ob das eine Äußerlichkeit bleibt, die den Blick für innere Zusammenhänge verstellen könnte. Gleichwohl hat man seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert den Eindruck, daß die europäische Welt mittelalterlichen Musikgelehrtentums², die etwa durch die Autorität eines Johannes de Muris geprägt war, in ihrer relativen Einheitlichkeit³ zu Ende ging.

Die Frage nach einem nationalen Gesichtspunkt in der Musiktheorie des 16. Jahrhunderts erscheint durchaus sinnvoll, wendet man sich z. B. kurz dem Nachbarland Frankreich zu und überschaut die Quellen und Eigenarten der französischen Musiktheorie dieser Zeit, wie es Herbert Schneider in seiner Arbeit über die Kompositionslehre in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts eingangs vorgenommen hat⁴. Deutlich unterscheiden sich zwei Gruppen: zunächst um 1500 eine Gruppe lateinischer Traktate von Jacobus Faber Stapulensis, Guillaume Guerson und Nicolaus Wollick, die als humanistische Gelehrte die spätmittelalterliche Musiktheorie z. T. mit dem Rückgriff auf die Antike bei Boetius weiterentwickelten. Dann erscheinen in einer zweiten Gruppe seit der Mitte des 16. Jahrhunderts einige Elementarlehren, nun in französischer Sprache. Charakteristisch ist der Titel *Rudiments de musique pratique, reduits en deux brief Traictez* von Maximilian Guillaud 1554. Sie sind ebenso für die Jugend, nicht für den Fachmann, bestimmt wie das herausragende Werk dieses Jahrhunderts, Michel de Menehous *Nouvelle instruction* von 1558. Auch die anderen musiktheoretischen Schriften etwa von Adrien Le Roy sind Elementarlehren der musikalischen Praxis nach deutsch-italienischen Vorlagen, aber in französischer Sprache. Hier entsteht eine meist aus dem Lateinischen übernommene französische Terminologie der Musik. Das ist ein Punkt, der auch hinsichtlich der deutschen Quellen des 16. Jahrhunderts von Interesse ist. Die terminologische Untersuchung des musikalischen Fachschrifttums würde damit an die Seite entsprechender Forschungen in Literatur- und Sprachwissenschaft treten⁵. Die Entwicklung in Italien gibt weitere Hinweise. Franchino Gaffori ist schon ein entschieden italienischer Autor. Gleichwohl ragt seine musiktheoreti-

² Vgl. J. Smits van Waesberghe, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig 1969 (Musikgeschichte in Bildern III, 3).

³ Vgl. K. W. Niemöller, *Die Theorie des gregorianischen Gesanges im Mittelalter*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. von K. G. Fellerer, Bd. I, Kassel 1972, S. 324 ff.

⁴ H. Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing 1972, S. 11 ff. (Mainzer Studien zur Musikwiss. 3).

⁵ Vgl. H. Riedel, *Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*, Bonn 1959 (Abh. z. Kunst-, Musik- u. Lit.-Wiss. 12.); W. Relleke, *Ein Instrument spielen. Instrumentenbezeichnungen und Tonerzeugungsverben im Althochdeutschen, Mittelhochdeutschen und Neuhochdeutschen*, Heidelberg 1980 (Monographie zur Sprachwiss. 10).

sche Autorität im frühen 16. Jahrhundert weit über die Grenzen Italiens hinaus. Zugleich weist der vulgärsprachliche Auszug seiner lateinischen *Practica musica* durch seinen Schüler Francesco Caza unter dem Titel *Tractato vulgare de canto figurato*⁶ auf noch zu erwähnende Parallelen in der deutschen Musiktheorie hin. Außer der sprachlichen Seite, die hier vornehmlich in ihren Konsequenzen erörtert werden soll, gibt es in der deutschen Musiktheorie aber auch inhaltliche und methodische Besonderheiten, auf die am Schluß noch kurz eingegangen wird.

Eine wichtige Schrift des ausgehenden 15. Jahrhunderts, nämlich Conrads von Zabern *De modo bene cantandi* aus dem Jahre 1474, in der er anhand von sechs Grundbegriffen eine Reform des Choralgesangs anstrebte, wurde schon um 1480 als *Lere vom korgesanck* ins Frühneuhochdeutsche übersetzt. Bereits Werner Gümpel, der Editor, hat auf die Wichtigkeit dieser Quelle hingewiesen: „zumal sie u. a. die Verdeutschung wichtiger Termini – z. B. ‚mensura-maß, form, weyß‘ – enthält“⁷. Die frühesten gedruckten Musikschriften in deutscher Sprache waren jedoch die Instrumententraktate. Nach Arnolt Schlick⁸ gibt 1511 Sebastian Virdung im Titel schon den programmatischen Hinweis *Musica getuscht*, d. h. verdeutscht. Der Instrumentaltraktat ist jedoch nur ein Auszug aus einer umfassenderen „deutschen Musica“, in der auch „nach der laitem Guidonis singen / Soluisiern / Mutiern / vnd von den acht thonen / auch das figurirt gesang / Vnd das contrapunckt“ gelehrt wurden⁹. Auch Martin Agricola hat 1529 in seiner *Musica instrumentalis deusch* darauf hingewiesen¹⁰, daß das „Fundament“ für die Instrumente sich nach den Regeln des Gesangs richtet, und vermittelt deshalb z. B. „Die leyttter der fünff gezeychneten schlüsseln“, wie sie im „Chor gesang“ gebraucht werden.

Martin Ruhnke meinte: „Wilfflingseders *Musica Teutsch* (Nürnberg 1561) leitet die Reihe der in deutscher Sprache abgefaßten Schulmusiktraktate ein“¹¹. Das ist nicht ganz zutreffend. Hier muß noch einmal an den Magdeburger Cantor Martin Agricola erinnert werden, der sich mehrfach der Volkssprache zur Unterstützung der musikalischen Bildung bediente. 1528 veröffentlichte er in Wittenberg bei Rhaw *Ein kurz Deudsche Musica*, der weitere Schriften folgten, so daß Agricola nach Umbenennung der vorgenannten Schrift um 1530 eine geschlossene Gruppe von drei Schriften vorlegte, die bis auf die *musica poetica*¹² alle Teilbereiche der Musik in deutscher Sprache abhandelten: *Musica Choralis Deusch* (1533), *Musica Figuralis Deusch* (1532) und *Musica Instrumentalis Deusch* (1533)¹³. Zweifellos war wie auf anderen Gebieten des Bildungswesens der Gebrauch der Muttersprache durch die epochale Bibelübersetzung Luthers inspiriert¹⁴. Ebenso deutlich ist, daß der zunehmende humanistisch-gelehrte Trend auch im protestantischen Schulwesen das Latein dann wieder in den Vordergrund stellte, so daß Agricola schon 1539 mit den *Rudimenta musices* zur Fachsprache zurückkehrte. Vermutlich hat Agricola eine ganze Reihe von deutschen Bezeichnungen selbst geschaffen, die z. T. noch heute lebendig sind¹⁵. An einem Satz kann demonstriert werden, wie die Übersetzung der lateinischen Fachtermini ins Deutsche bei Agricola etwa aussieht, z. B. die Überschrift zu einer Mutationstabelle¹⁶: „Diese leiter des Bmoll gesangs / zeigt an / jnn welchen schlüsseln / die verwandelungen der stimmen geschehen.“ Hier sind alle Termini eingedeutscht: Scala = Leiter, cantus = Gesang, clavis = Schlüssel, mutatio = Verwandlung, voces = Stimmen. Andere Übersetzungen wirken sehr individuell, z. B. das Wort „stüle“ für die Finales der Kirchentöne. Das gilt auch für die Erklärung (cap. 8): „Die felle odder spacia von einer

⁶ Mailand 1492, Faks. Berlin 1922 (Veröff. d. Musik-Bibl. P. Hirsch I).

⁷ K.-W. Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Wiesbaden 1956, S. 170 (Akad. d. Wiss. u. d. Lit. in Mainz. Abh. d. Geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1956, Nr. 4).

⁸ A. Schlick, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, Speyer 1511, Faks. Mainz 1959.

⁹ Faks. Kassel 1970 (Doc. mus. I, 31), Bl. E^v.

¹⁰ Faks. Hildesheim 1969, Bl. VI^f. Vgl. H. Funck, *Martin Agricola. Ein frühprotestantischer Schulmusiker*, Wolfenbüttel 1933, S. 110.

¹¹ M. Ruhnke, Art. *Ambrosius Wilfflingseder*, in: *MGG*, Bd. 14, Kassel 1968, Sp. 652.

¹² „*Deudsche Composition*“. Vgl. Funck, a. a. O., S. 91.

¹³ Alle drei Schriften im Faks. Hildesheim 1969.

¹⁴ Vgl. auch allgemein: K. Schulte-Kemminghausen, *Das Hochdeutsche in den Schulen der Humanisten. Quellen und Darstellungen*, in: *Euphorion*, Zs. f. Literaturgesch., Bd. XXXI, Stuttgart 1930, S. 1 ff.

¹⁵ B. Engelke, Art. *Martin Agricola*, in: *MGG*, Bd. I, Kassel 1949, Sp. 166.

¹⁶ *Musica Choralis Deusch*, 1533, cap. 4.

noten zur andern / heissen auf latinisch Interualla odder Modi.“ Andere Übersetzungen wirken aufklärend über den Inhalt wie z. B. „Vom schlag odder Tact“¹⁷: „Der Tact odder schlag / wie er allhie genommen wird ist eine stete vnd messige bewegung der hand des sengers / durch welche gleichsam ein richtscheit / nach aufweisung der zeichen / die gleichheit der stymmen vnd Noten des gesangs recht geleitet vnd gemessen wird“, zumal ein Beispiel das „auff“ und „nid“ der Hand für die verschiedenen Notenwerte in den einzelnen Mensuren demonstriert.

Ambrosius Wilfflingseders *Musica Teutsch* von 1561 ist ebenfalls auf die Praxis abgestellt. Die alte Definition „musica est ars recte canendi“¹⁸ klingt nun in der deutschen Übersetzung so: „Die Musica ist ein kunst / darauß man recht vnd künstlich singen lernet“¹⁹. Er geht dann so vor, daß die „Scala“ mit ihren lateinischen Bezeichnungen von der „clavis signata“ bis zum „cantus fictus“, wie sie in einem Diagramm nach gebräuchlicher Art hier eingesetzt ist, deutsch erläutert wird. Zur Scala, einer „gleichen außtheilung der linien vnd spacien / darauff allerley Noten des auff vnd nidersteigenden Gesangs zu sehen“, wird dann etwa die Frage gestellt: „Welches nennen die Musici Claves?“ Antwort: „Die siben Buchstaben“.

Bei der Verdeutschung ergeben sich bei den teilweise Jahrhunderte alten Begriffen natürlich Schwierigkeiten. In der Schrift *Auß Glareani Musick ein vßzug*, der „mit verwilligung und hilff Glareani“ 1559 durch seinen Stiefsohn Wonneger erschien, wird gerade im Zentrum seiner Lehre von den 12 „Tönen“ angemerkt²⁰: „ist nitt leichtlich zu verteutschen“, wenn er nämlich die „Plagij“ verdeutschen soll, „man wölte dann sagen die zwercher oder gewundnen“ gegenüber den „Authente“ als „heren“. So muß er sich immer wieder auf den lateinischen Fachausdruck zurückziehen, z. B. bei den Mensuren²¹: „Vff dis hat man dry vocabulen oder wörtly der theylung erdacht / Modus / Tempus / Prolation.“ Glarean, dessen „Auszug“ für diejenigen bestimmt ist, „so der Lateinischen sprach nit ganz vnderricht“²², versucht immer wieder Fachtermini zu verdeutlichen, etwa wenn er den griechischen Begriff für das Urelement des Erklingenden erläutert²³: „Wie in Grammatica die buchstaben das minst vnd das erst seind, also in der Musick ist das erst / wölches die Griechischen Phthongum nemmend (sic!) / eines angeschlagenen seyten clang / ein stimm / ein thon / auß was instrument der sey.“

Nicht nur Wilfflingseder verfaßte seine deutsche *Musica* „der Jugent zu gut“²⁴. Wenn auch vielfach der musikpädagogische Zweck der erste Beweggrund war, darf die Bedeutung dieser Schriften im Rahmen der terminologischen Entwicklung dennoch nicht gering geschätzt werden. So sieht man ganz deutlich das Problem des fremdsprachlichen Fachausdrucks, der gleichsam unübersetzbar bleibt, wie z. B. die Intervallbezeichnungen „Quart“ oder das Wort „Note“ von „nota“. In Henning Dedekinds *Kinder Music* von 1589 wird so immer noch „jeglicher clavis eine gewisse syllaba zugesetzt“. Ähnlich behält Christoph Demantius 1592 in der *Forma Musices. Gründtlicher vnd kurtzer Bericht der singekunst* die Fachtermini bei. Dagegen hat sich Christoph Rid 1572 in seiner *Musica* die Aufgabe gestellt, Heinrich Fabers *Compendiolum von wort zu wort . . . in ringverstandig Teutsch* zu bringen. Er teilt die Musik noch in „Choralis oder gleichförmig / vnd Figuralis oder vilförmlich“²⁵, spricht dann aber statt von „claves“ von 20 „Musicschlüsseln“ in der „leiter“, ein Ausdruck, den z. B. auch Johann Crusius 1595 benutzt²⁶. Ungewohnt wirken Ausdrücke, wenn die quadratischen und obliquen Formen der Ligaturen als „Gevierte“ oder „Vberzwerche Bindung“ bezeichnet werden²⁷. Im Deutschen erhalten alteingeführte Termini auch eine gewisse Bedeutungsverschiebung, etwa bei der

¹⁷ *Musica Figuralis Deusch*, 1532, cap. 6.

¹⁸ Vgl. H. Hüsch, Art. *Musik*, in: *MGG*, Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 977.

¹⁹ Bl. A iv^r.

²⁰ S. XLiiij.

²¹ S. Cv.

²² Titel u. S. j.

²³ S. xxxvii.

²⁴ Vgl. K. W. Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969, S. 368, A. 251 (Kölner Beitr. z. Musikforschung LIV).

²⁵ Cap. I.

²⁶ J. Crusius, *Compendiolum Musices. Ein kurtzer unterricht / für die jungen Schuler / wie sie sollen singen lehren*, Nürnberg 1595, Bl. A ij^r.

²⁷ Rid, cap. V.

Übersetzung der drei verschiedenen Hexachordarten *cantus mollis, durus und naturalis*: „Der Gesang ist dreierley. 1. Weich oder gelind. 2. Hart oder scharpff. 3. Vnd natürlich oder mittelmessig“²⁸. Die weitere Entwicklung dieser Richtung von Musiklehrbüchern mündet in die *Compendia Musicae Latino-Germanica* von Adam Gumpelzhaimer (1595) und Melchior Vulpus (1610), in denen dem lateinischen Text nach Faber die deutsche Übersetzung Rids – mit jeweiligen Veränderungen und Zusätzen – gegenübergestellt wird²⁹.

Fragt man nach inhaltlichen Elementen von nationaler Eigenart, so ist hier Heinrich Glareans Theorie der 12 modi an erster Stelle zu nennen. Glarean hatte schon 1516 in seiner *Isagoge in Musicen* (cap. 9) Zweifel an der Gültigkeit der zeitgenössischen Lehre vom kirchentonalen System der 8 toni geäußert, da der inzwischen üblich gewordene Brauch des *b-molle* im 5. und 6. Ton dieses sprengte³⁰. Die strikte Anwendung der Oktave nach Quint- und Quartgattungen führte bekanntlich zu den 12 modi, die dem berühmten *Dodekachordon* von 1547 seinen Namen gaben. Wenn auch Glareans Absicht humanistisch geprägt war, d. h. nicht eine Neuerung, sondern eine Erneuerung, nämlich der antiken Lehre, intendierte, so war doch hier die Voraussetzung für eine deutsche theoretische Sondertradition gegeben. Eigenartigerweise stellte diese sich jedoch nur auf recht komplexe Art und Weise ein. Verschiedene Theoretiker wie Johannes Cretz (1553) oder Gregor Faber (1553) bewunderten zwar Glareans Ingenium, hielten sich dennoch an die herkömmliche Achtzahl, die auch von etlichen Komponisten, wie z. B. von Leonhard Lechner, verteidigt wurde³¹. Erst 1571 wurde Glareans Theorie in ein praktisches Lehrbuch von Gallus Dreßler, in seine *Musicae practicae elementa*³² aufgenommen. Im selben Jahr 1571 wurde sie in einer wichtigen außerdeutschen Schrift übernommen und zugleich verändert: in den *Dimostrazioni harmoniche* Gioseffo Zarlinos³³. Zwar kann man auch in Deutschland gewisse Tradierungszusammenhänge erkennen, z. B. zwischen 1566 und 1608 bei den niedersächsischen Theoretikern Nicolaus Roggius, Christoph Praetorius, Johannes Magirus und Otto Siegfried Harnisch³⁴, jedoch kam Glareans Lehre in die Schriften von Sethus Calvisius (1602) und Johann Lippius (1612) auf dem Umweg über die Rezeption von Zarlino³⁵. Die erstaunlich intensive Weitertradierung der Glareanschen 12 Modi im 1. Viertel des 17. Jahrhunderts³⁶ bei Harnisch, Gesius, Lippius, Nucius, Leisring, Crüger und Thuringus kommt also auf unterschiedliche Weise zustande.

Einige wenige Bemerkungen seien noch zu methodischen Aspekten angefügt. In auffallend häufiger Weise wird Musiktheorie in erotematischer Weise gelehrt, der Stoff also in Fragen und Antworten vermittelt³⁷. Hier wirkt sich sowohl das Vorbild Melanchthons im lutherischen Bildungsbereich als auch das des Petrus Ramus im reformierten Bereich aus³⁸. Heinrich Fabers häufig aufgelegtes *Compendiolium* (1551ff.) hat sicherlich viel zur Verbreitung dieser Methode beigetragen. Bemerkenswert ist dabei die von Friedrich Beurhaus in seinen *Musicae erotemata* (1573 u. ö.) wohl nach ramistischer Methode konsequent durchgeführte Zweiteilung fast aller Begriffe, der Dichotomie³⁹. Sie kommt schon in dem eigenwilligen Inhaltsdiagramm, *Typus musicae* genannt, zum Ausdruck⁴⁰. So entspringt auch 1596 in der *Ars musica* von Johannes Magirus die spezielle Terminologie der ramistischen Dichotomie, die auf Stoff und Begriffe angewandt wird⁴¹.

²⁸ Rid, cap. III.

²⁹ A. Gumpelzhaimer, *Compendium Musicae Latino-Germanicum*, Augsburg 1595; M. Vulpus, *Musicae Compendium latino-germanicum*, Jena 1610.

³⁰ H. Glareanus, *Isagoge in musicen*, Basel 1516, cap. 9.

³¹ Vgl. Niemöller, a. a. O., S. 518, 541f. und 544.

³² Vgl. W. M. Luther, *Gallus Dressler*, Kassel 1941, S. 89f. (Göttinger musikwiss. Arbeiten 1).

³³ Vgl. F. Högl, *Bemerkungen zu Zarlinos Theorie*, in: ZfMw 9 (1926/27), S. 518ff.; W. Th. Atcherson, *Modal Theory of Sixteenth-Century German Theorists*, Diss. Indiana Univ. 1960, S. 104ff.

³⁴ Vgl. Niemöller, a. a. O., S. 164.

³⁵ Vgl. M. Ruhnke, *Joachim Burmeister*, Kassel 1955, S. 129 (Schr. d. Landesinst. f. Musikforschung Kiel 5).

³⁶ Vgl. auch B. Meier, *Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker*, Beitr. z. Freiburger Wiss.- u. Univ.-Gesch. XXII, 1960, S. 99ff.; Cl. A. Miller, *The 'Dodekachordon': Its Origins and Influence on Renaissance Thought*, in: MD 15 (1961), S. 163ff.

³⁷ Vgl. W. Thoene, *Friedrich Beurhaus und seine Musiktraktate*, Köln 1959, S. 52ff. (Beitr. z. rhein. Musikgesch. 31).

³⁸ Vgl. K. W. Niemöller, *Zur Musiktheorie im enzyklopädischen Wissenschaftssystem des 16./17. Jahrhunderts*, in: *Über Musiktheorie*, hrsg. von Fr. Zaminer, Köln 1970, S. 25 (Veröff. d. Staatl. Inst. f. Musikforschung 5).

³⁹ Vgl. Thoene, a. a. O., S. 56ff.

⁴⁰ Fr. Beurhusius, *Erotematum musicae libri duo* (Nürnberg 1580), Faks. Köln 1961, S. 16.

⁴¹ Vgl. E. Nolte, *J. Magirus (1558–1631) und seine Musiktraktate*, Marburg 1971, S. 70ff. (Stud. z. hess. Musikgeschichte 4).

Überschaut man insgesamt die hier angeschnittenen verschiedenen Aspekte von Sprache, Inhalt und Methode in der deutschen Musiktheorie des 16. Jahrhunderts, so lassen sich bei aller Gemeinsamkeit der Grundlagen in der Musiktheorie Europas doch gewisse nationale Elemente herauskristallisieren.

Claude V. Palisca

Peri und die Theorie des Rezitativs*

Zusammenfassung

Es mag anmaßend erscheinen, eine Theorie des Rezitativs in der Literatur suchen zu wollen, die unmittelbar die ersten durchgehend vertonten Pastoralen begleitet; aber eine solche Theorie findet sich tatsächlich, und mit allem Nachdruck in jenen frühen Jahren des neuen Stils aufgestellt. In der Vorrede zu *Le musiche sopra l'Euridice* gab Giacompo Peri die beste theoretische Begründung des frühen Rezitativs, die je geschrieben worden ist.

Das antike Modell einer Bühnenhandlung, in der der ganze Text singend vorgetragen wurde, wenn auch nicht immer in einem Tanzrhythmus oder in einem regelmäßigen Rhythmus, bildete die Grundlage für die Entwicklung der Theorie vom Rezitativ. Der Begriff eines Gesangsstils, der weder Singen noch Sprechen ist, beruht bei Peri auf der Unterscheidung von diastematischer und kontinuierlicher Bewegung. Die Idee einer Zwischenstufe der stimmlichen Äußerung, die, wie Peri feststellt, von den Alten benutzt worden war, um „heroische Gedichte und Verse“ zu lesen, bot ein Modell für den szenischen Sprechgesang, das ihn dazu brachte, eine Mittelform zu suchen zwischen dem diastematischen Singen und dem kontinuierlichen Sprechen.

Ehe er dieses Modell auf ein italienisches Gedicht anwenden konnte, mußte er zunächst eine Theorie der Intonationsmuster der italienischen Sprache formulieren. Ein italienischer Sprecher, so stellte Peri fest, hält die Tonhöhe bestimmter Vokale eines Satzes länger aus, während er über viele andere Silben ohne jede Pause auf einem anderen Vokal oder Stimmtönen hinwegweilt. Diese dynamischen Eigenschaften des Sprechens bestimmten für Peri die Beziehung der Gesangsstimme zum Baß und zu den auf den Baßtönen beruhenden Klängen.

Selbst wenn man berücksichtigt, daß sich das Rezitativ hierzu offenbar besonders frühzeitig eignete, weil es größtenteils auf Grund von Reflexionen und Spekulationen geschaffen worden war, bleibt Peris Vorrede eine bedeutsame theoretische Leistung.

Wilhelm Seidel

Zur französischen Musiktheorie vor Rameau

Zusammenfassung

Das Referat wird als Einleitung der Studien veröffentlicht werden, die der Autor über die französische Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts für die vom Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin vorbereitete *Geschichte der Musiktheorie* geschrieben hat. Die Einleitung versucht, die Bedeutung der älteren französischen Musiktheorie für die Geschichte der Disziplin abzuschätzen, den Zeitraum zu gliedern und Rameaus Theorie zu der seiner älteren Landsleute ins Verhältnis zu setzen.

* Das vollständige Referat wird in Band 7 der *Geschichte der Musiktheorie* (hrsg. von Fr. Zaminer) erscheinen.