

schmack so sehr von den uns geläufigen Normen abweicht. Unterziehen wir uns vielmehr der Mühe, die musikalische „Grammatik“ des 16. Jahrhunderts nach der Methode jener Zeit wieder zu erlernen: und wir werden, wenn auch nicht mehr zum „originalen“ Erlebnis, so doch zur Erkenntnis dessen gelangen, was vom „gelehrten“ Komponisten in Tönen „geredet“, vom gebildeten Hörer aus ihr verstanden wurde.

RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS / MAINZ-GRAZ

Heinrich Saess und seine „Musica plana atque mensurabilis“

Auf die weittragende Bedeutung der *Musica* von 1490 des Adam von Fulda für die humanistischen Musiklehren auf deutschsprachigem Boden während des 16. Jh. ist in den letzten Jahrzehnten mehrfach hingewiesen worden¹. Inwieweit Adams Person in Verbindung mit der Stadt Fulda steht, bedarf noch weiterer Klärung². Um so mehr Beachtung verdient daher ein in der Literatur noch nicht gewürdigter Traktat³ aus der Feder eines gewissen Heinrich Saess, der sich in seiner Schrift als „*Fuldanus*“ bezeichnet, ohne daß sich vorläufig nähere biographische Einzelheiten anführen ließen. Sein Name fehlt im MGG-Artikel *Fulda* und EitnerQ⁴ beschränkt sich auf den Nachweis zweier Exemplare (Salzburg, Studienbibl.; Bibl. Wagener). — Die Abhandlung umfaßt 22 Blätter, denen Druckortvermerk, Erscheinungsjahr und Druckermarken fehlen. Doch gestatten äußere und innere Kriterien eine annähernde Fixierung der Entstehungszeit. Das Salzburger Exemplar ist drei anderen Drucken⁵ von 1502, 1514 und 1515 angebunden; ferner weist das Schriftbild noch zahlreiche Abkürzungen auf. Neben allgemein gehaltenen, von Philosophen und Kirchenvätern übernommenen Zitaten führt Saess in bezug auf musiktheoretische Probleme namentlich Boethius, Marchettus von Padua, Georgius Anselmi, F. Gafur sowie B. Prasberg an. Saess muß dessen *Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio* (Basel 1501) gekannt haben, was aus wörtlichen Entlehnungen hervorgeht. Dem Traktat ist ein *Hexastichion ad lectorem* von Johannes Saxonius († 1561) vorangestellt, der sich erst ab Beginn der 30er Jahre eines Ansehens als Humanist und Lehrer erfreuen konnte. Daher bestand kaum Anlaß, ihn vor diesem Zeitpunkt als Autorität anzuführen, so daß der Traktat aller Wahrscheinlichkeit nach im 2. Viertel des 16. Jh. entstanden sein dürfte. Als einzigen Komponisten nennt der Autor im Zusammenhang mit der Verwendung von Ligaturen im *tempus imperfectum* einen gewissen Johannes Salice. Auch hier bleibt vorläufig ungewiß, ob dieser mit jenem belgischen Geistlichen Gerardus à Salice identisch oder verwandt ist, den H. Glareans *Dodecachordon* in anderem Zusammenhang⁶ erwähnt. — Inhalt und Aufbau des Traktats bestätigen die vermutete Entstehungszeit. Ein

¹ Vgl. u. a. H. Abert, *Die Musikanschauung d. MA u. ihre Grundlagen*, Halle 1905; G. Pietzsch, *Die Klassifikation d. Musik v. Boethius bis Ugalino v. Orvieto*, Halle 1929; E. Th. Ferand, „*Sodaine and unexpected music in the Renaissance*“, in MQ 1951, 10–27; H. Hüschen, Art. *Ars musica* und *Musik* in MGG und dessen *Habil.-Arbeit Untersuchungen z. d. Textkonkordanzen im Musikschritttum d. MA.* (im Druck).

² W. Lewalter, Art. *Fulda*, MGG IV, 1132.

³ Der Titel des Traktats lautet: *Musica plana atque mensurabilis una cum nonnullis solmisationis regulis certissimis insertis summa diligentia compendiose exarata.* — Eine vollst. Textedition nebst Erläuterungen bereitet die Verf. für KmJb 1964 vor.

⁴ EitnerQ VIII, 383.

⁵ Zwei Abb. haben theologischen, die dritte literaturgeschichtl. Inhalt.

⁶ Vgl. *Ausg. v. 1547, lib. III/15, S. 282: De hypolydio* u. EitnerQ IV, 203.

Vergleich mit der *Musica* des Adam von Fulda sowie den Schriften von N. Wollick⁷, M. Schanppecher⁸ und J. Cochlaeus⁹ ergibt manche äußere und innere Übereinstimmung. Die Frage nach der Zweckbestimmung seiner Abhandlung hat Saess im Vorwort beantwortet: Er will den „*adulescentulos*“ eine Anleitung zur leichten Erlernung der „*musica plana*“ und „*mensurabilis*“ geben, indem er unter Außerachtlassung alter Theoretiker nur auf neuere Schriften zurückgreift und deren Zitate in einer einzigen Abhandlung vereinigt. Damit stellt sich eine Parallele zu J. Cochlaeus her, der in seinem frühen Schulmusik-Leitfaden *Tetrachordum musicae* (Nürnberg 1511) ähnliche Bestrebungen äußert. Im Gegensatz zu Cochlaeus bedient sich Saess nicht der Dialogform zwischen Lehrer und Schüler, sondern des Schemas der Einleitungsliteratur. An eine oder zwei mehr oder minder knappe Definitionen schließen sich Erläuterungen zu dem betreffenden Gegenstand. Es handelt sich hinsichtlich Charakter und Umfang um ein Elementarlehrbuch der „*musica practica*“ für den Schul- oder Selbstgebrauch an einer Burse oder Domschule. Beide Teile ordnet der Autor in jeweils sieben lehrhaft abgefaßte „*capita*“; deren Reihenfolge in der „*musica plana*“ zeigt auffallende Verwandtschaft zu „*pars secunda*“ des *Opus aureum* von N. Wollick, die Einteilung der „*musica mensurabilis*“ Anklänge an jene zu „*pars tertia*“ der *Musica figurativa* von M. Schanppecher. Zu Beginn erörtert Saess die traditionellen Fragen: Was ist Musik? Wie ist die Musik eingeteilt? Was ist der Musiker? Seine keineswegs neuen Musikdefinitionen sprechen für die praktisch-liturgische Zweckbestimmung der Schrift. Die an einem Schema veranschaulichte, wenn auch nicht ganz fehlerfrei wiedergegebene Klassifikation, läßt auffallende Abhängigkeit von Adam von Fulda erkennen, dagegen weicht Saess hinsichtlich der Klassifikation des Musikers von Adam ab und bekennt sich zu der durch Isidor von Sevilla vorgenommenen Zweiteilung des Musikerbegriffes in „*musicus per artem*“ und „*cantor per usum*“. Adam hingegen unterscheidet — in Anlehnung an Boethius — zwischen „*musicus practicus*, *musicus poeticus*, *musicus theoreticus*“. Den neuen Begriff „*musica poetica*“ kennt Saess jedoch noch nicht oder greift ihn zumindest nicht auf. — In der Behandlung von „*scala*“, „*claves*“ und „*voces*“ erweist er sich nicht nur als schematischer Kompilator, sondern zeigt in Auswahl, Anordnung und Darstellung eine durchaus eigene Konzeption. In seinen Definitionen zur „*proprietas vocum*“ und „*mutatio*“ kehren hingegen fast wörtliche Formulierungen von Marchettus von Padua¹⁰ und F. Gafur¹¹ wieder; die beigefügten Schemen verwenden teilweise bereits Adam von Fulda und Wollick, wie auch Saess in der Lehre von den insgesamt 15 Intervallen offenkundig auf deren Gedankengut fußt, aber — abweichend von seinen Vorlagen — auf jegliche etymologische Erklärung der einzelnen Intervallnamen verzichtet. Sorgfältige und recht ausführliche Behandlung läßt er der Solmisation angedeihen, um vermutlich gleichzeitig eine solide Grundlage für den Gesangsunterricht zu erreichen. Hier wie in dem die „*musica plana*“ beschließenden Kapitel zur Lehre von den acht Kirchentönen bemüht er sich um eine übersichtliche Darstellung, faßt den Stoff in vier größeren Regeln zusammen und verwendet zur Veranschaulichung der „*tenores antiphonarum*“ dieselben Beispiele wie u. a. die *Musica* und das *Tetrachordum musicae* von Cochlaeus. — Im zweiten Teil stellt Saess knapp die Notationsprobleme der Mensuralmusik dar. Die Augmentation wird nicht, die Diminution wenigstens in einigen Zeilen erläutert. Das Ligaturen-Kapitel enthält drei kurze Regeln, und

⁷ N. Wollick, *Musica gregoriana (opus aureum, Köln 1501, pars I/II)*, ed. K. W. Niemöller, Köln/Krefeld 1955 in Beitr. z. rhein. Mg., H. 11.

⁸ M. Schanppecher, *Die Musica figurativa (opus aureum, Köln 1501, pars III/IV)*, ed. K. W. Niemöller, Köln 1961, ebda., H. 50.

⁹ J. Cochlaeus, *Musica*, Köln 1507; *Tetrachordum musicae*, Nürnberg 1511 sowie *Анонимусе Musica*, Wiener Traktat.

¹⁰ Marchettus v. Padua, *Lucidarium musicae planae*, GS III, 64 ff.

¹¹ F. Gafur, *Practica musica utriusque cantus*, Brixen 1502 (1. Ausg. Mediolanum 1496).

in der abschließenden Proportionslehre werden lediglich „*proportio dupla*“, „*quadrupla*“ und „*sesquialtera*“ genannt. Der Autor führt meistens zu jedem Kapitel zwei Begriffsbestimmungen an, die er abermals aus älteren oder zeitgenössischen Quellen übernimmt. Dabei ist die Anlehnung an Adam von Fulda und M. Schanpfecher besonders auffallend. — Die Schrift von Saess stellt ein Unterrichtsbuch dar, das einerseits durch die vermutliche Lehrtätigkeit seines Verfassers, andererseits in seiner Stellung zur Musikgeschichte Fuldas Beachtung verdient. In ihrer inhaltlichen Beziehung zu den mehrfach erwähnten Theoretikern und Gewährsmännern zeigt sie darüber hinaus — namentlich im zweiten Teil — auch Anklänge an entsprechende Darstellungen u. a. von Simon de Quercu¹², B. Bogentantz¹³ und M. Koswick¹⁴. So reiht sich dieser bisher unbekannte Traktat bestens den musikalischen Leitfäden aus der 1. Hälfte des 16. Jh. an.

REINHOLD SCHLÖTTERER / MÜNCHEN

Lehrmethoden des Palestrina-Kontrapunkts

Übereinstimmung vorausgesetzt, daß der Palestrinasatz in seinen Grundzügen lehrbar ist und — vor allem an Universitäten — gelehrt werden sollte, bleibt die Frage der Lehrmethode zu klären. Es bieten sich zunächst drei Möglichkeiten des Vorgehens an: 1. Anlehnung an die zeitgenössische Musiktheorie, also etwa Zarlino, Cerone etc. 2. Verwendung einer modernen analytischen Darstellung der Satztechnik Palestrinas, wie sie etwa bei H. K. Andrews, *An Introduction to the Technique of Palestrina*, London 1958, vorliegt. 3. Die an Fux orientierte Lehrmethode von K. Jeppesen, *Kontrapunkt*, Lpz. 1935. Kriterium für die Beurteilung dieser verschiedenen Ansätze muß sein, inwiefern dadurch wirklich theoretische Kenntnisse und praktische Erfahrungen im Palestrinasatz vermittelt werden können. Im einzelnen ist zu bemerken:

ad 1. Die Anlehnung an die zeitgenössische Musiktheorie führt zwar zum Verständnis und zur Beherrschung vieler spezieller Satzregeln, als Ganzes ist der Palestrinasatz aber damit nicht zu fassen. Einer der Gründe ist, daß die Theorie meist das damals Selbstverständliche, für uns jedoch den eigentlichen Kern der Musik treffende, nicht behandelt, andererseits aber uns selbstverständliche satztechnische Probleme in unerwarteter Ausführlichkeit und Gelehrsamkeit darstellt. Aus dem gleichen Grunde sind für uns oft unscheinbare Nebenbemerkungen der Theoretiker für das Ganze wichtiger als sonst weite Strecken der Abhandlung.

ad 2. Andrews hat zwar die hauptsächlichsten, den Satz Palestrinas bestimmenden Fakten herauspräpariert, aber er kommt kaum über eine nackte Analyse hinaus. Es fehlt die entscheidende Synthese. Deshalb mag die Arbeit von Andrews, als Lehrbuch genommen, zwar zur äußeren Beherrschung der Satztechnik Palestrinas führen, die übergeordneten Satzzusammenhänge, auf die es ankommen sollte, bleiben jedoch im Hintergrund. Bei der Orientierung über Einzelfragen leistet das Buch allerdings ausgezeichnete Dienste.

ad 3. Daß hinter dem Lehrbuch von Jeppesen eine treffende Kenntnis und Anschauung der Musik Palestrinas steht, ist nicht zu bezweifeln. Die Frage ist nur, ob sich Jeppesen nicht

¹² Simon de Quercu, *Opusculum musices*, Wien 1509. H. Hüschen, *Simon de Quercu, ein Musiktheoretiker z. Beginn des 16. Jh.*, in: *Organicae voces*, Fs. J. Smits van Waesberghe, Amsterdam 1963, 79–86.

¹³ B. Bogentantz, *Collectanea utriusque cantus*, Köln 1515, ed. mit dt. Übers. H. Hüschen, Diss. Köln 1943 (mschr.).

¹⁴ M. Koswick, *Compendiaria musicae artis*, Leipzig 1516.