

DEUTSCHE MUSIKTHEORIE
IM 16. JAHRHUNDERT: GEISTES- UND
INSTITUTIONSGESCHICHTLICHE GRUNDLAGEN

von

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER

ÜBERSICHT

Einleitung	71
1. Umfang, Ausrichtung und kultureller Wirkungsbereich musiktheoretischer Schriften	72
2. Die Verbreitung musiktheoretischer Schriften und ihre Druckzentren	74
3. Der Wandel der musiktheoretischen Universitätslehre unter dem Einfluß des Humanismus	77
4. Die Kölner Schule der Musiktheorie und der Einbezug der Kompositionslehre	79
5. Musiktheorie im katholischen Südwesten Deutschlands: Othmar Luscinus und Heinrich Glarean	85
6. Die Entwicklung der Musiktheorie im Rahmen des reformatorischen Lateinschulwesens	89
7. Deutschsprachige Musiklehrbücher	93
8. Musiktheorie am Übergang ins 17. Jahrhundert	95

Einleitung

Die Musiktheorie im Deutschland des 16. Jahrhunderts bietet kein einheitliches Bild der Entwicklung. Ein Überblick wird durch die Fülle der veröffentlichten Schriften größeren und kleineren Umfangs erschwert. Trotz etlicher monographischer Darstellungen zu einzelnen Theoretikern und auch weniger Untersuchungen zu Einzeltheoremen wie etwa zu den Intervallen oder den Kirchentönen¹, jeweils in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, fehlt bisher eine übergreifende Einordnung für das ganze Jahrhundert. Dazu soll hier im Rahmen eines zusammenfassenden Überblicks ein Beitrag geleistet werden. Verschiedenartige, besonders auch auf die Kontexte bezogene Aspekte schälen sich dabei als wertvolle und sachbezogene methodische Ansätze heraus. Auch die Musiktheorie und die ihr gewidmeten Musiklehrbücher sind von mannigfachen Kräften und Einflüssen abhängig, die vielfach auf den ersten Blick nicht determiniert, jedoch im Rahmen einer Übersicht über die geschichtliche Entwicklung näher bestimmt werden können. Die musiktheoretischen Schriften spiegeln vor allem das Spannungsverhältnis wider, das zwischen der „musica“ als „ars“ im Sinne von „scientia“ und der „ars musica“ als „Singenkunst“ besteht. Letztere steht dann wiederum in engstem Zusammenhang mit demjenigen Bereich, für den die Theoriebücher vielfach bestimmt sind, nämlich die Sicherstellung einer anspruchsvollen Kirchenmusik. Wissenschaft, Bildung, Befähigung zu musikpraktischen Fähigkeiten und auch zur Komposition greifen also ineinander, sind z. T. aber auch deutlich getrennt. Im folgenden wird die Musiktheorie in Deutschland nach verschiedenen Aspekten behandelt, insbesondere nach Umfang und Verbreitung, nach den Einflüssen von Humanismus und Reformation, nach ihrer typologischen Zuordnung als Universitätsschrift oder Lateinschullehrbuch, nach einer nationalen Tendenz in der Deutschsprachigkeit und schließlich im Blick auf das 17. Jahrhundert.

¹ Rolf Klein, *Die Intervallehre in der deutschen Musiktheorie des 16. Jahrhunderts*, Regensburg 1989 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 157) u. Walter Werbeck, *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Kassel usw. 1989 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft 1).

1. *Umfang, Ausrichtung und kulturräumlicher Wirkungsbereich musiktheoretischer Schriften*

Auch wenn man nur die theoretischen Musiktraktate im engeren Sinne überschlägig zählt, ergeben sich bis etwa 1600 über 100, z. T. in mehrfachen Auflagen erschienene Schriften, so daß eine sehr dichte Publikationsfolge zu verzeichnen ist. Allein zwischen 1500 und 1520, also in der ersten Phase des neuen Mediums, sind etwa 30 musiktheoretische Drucke erschienen. Zu den musiktheoretisch relevanten Publikationen sind aber zweifelsohne auch diejenigen Schriften zu zählen, die im Rahmen einer enzyklopädischen Darstellung der „artes“ Musiktheorie vermitteln und auch die neuartigen Schriften, die im humanistischen Sinne die Kunst der Musik loben und damit wesentliche Züge der Musikanschauung formulieren wie z. B. die *Oratio de laudibus musicae disciplinae* von Ortwin Gratius (Köln 1508). Die entsprechende *De musicae laudibus oratio* (Krakau 1540) von Georg Libanus enthält darüber hinaus einen veritablen Musiktraktat eigener Prägung. In dieser Tradition stehen auch das „Loblied“ (Encomium) des Johannes Holtheuser 1551 und die „Reden“ (oratio) von Heinrich Bünting (1596) und Peter Eichmann (1600) über die Musik.

Überblickt man das ganze 16. Jahrhundert, so wird – zumindest schwerpunktmäßig – eine gewisse chronologische Zweiteilung unübersehbar. Deutlich ist die erste Hälfte durch theoretische Neuansätze akzentuiert, während in der zweiten Hälfte die methodische Vermittlung und die endgültige Orientierung an der musikalischen Praxis Raum greift. Beide Tendenzen überschneiden sich zeitlich. Eng damit verbunden ist die geistige Ansiedlung der Traktate im akademischen Bereich einerseits und die Zweckbestimmung für den schulischen Musikunterricht andererseits. Umfang und Ausrichtung der behandelten Stoffgebiete korrelieren dabei auch im großen und ganzen mit dem äußeren Umfang der Schriften; die Vielfalt reicht vom schmalen „Handbüchlein“ (Enchiridion) bis zur größeren Abhandlung von mehr als 100 Seiten.

Die schwierige Frage einer Abgrenzung zum Mittelalter kann in zweierlei Hinsicht beleuchtet werden. Unübersehbar sind theoretische und zunächst auch musikanschauliche Kontinuitäten festzustellen. Immer noch gilt die „musica“ als eine der Sieben freien Künste (septem artes liberales), auch wenn die eigentliche mathematische Seite der Musiktheorie, die ihre Einordnung in das Quadrivium begründet, mehr und mehr einer Betonung der *Musica practica* weicht. Zunächst besteht also eine Dichotomie zwischen Beharren und Wandel.

Andererseits erhält die Musiktheorie in Deutschland ein spezifisches Gepräge allein dadurch, daß nach der handschriftlichen Überlieferung der mittelalterlichen Musiktheorie noch bis hin zu Adam von Fulda im ausgehenden

15. Jahrhundert mit den Inkunabeln und Frühdrucken des 16. Jahrhunderts eine überörtliche und auch überregionale Verbreitung einsetzt und dadurch deutlich eine eigenständige nationale Tradierung entsteht, die erstaunlicherweise nur anfangs noch durch ausländische Einflüsse, nämlich aus Italien, mitbestimmt ist. Der Unterschied zwischen handschriftlicher und gedruckter Überlieferung hängt auch mit den Veränderungen in der Struktur der Bildungsvermittlung zusammen. Mit den Orten der Drucklegung zeichnen sich deutlich Bezüge zu den territorialen Strukturen in Deutschland und ihren Veränderungen gerade im 16. Jahrhundert ab. Die insbesondere nach der Reformation auf dem Bildungssektor gestärkte Position der Landesfürsten bis hin zu den Landesuniversitäten sowie das wirtschaftliche Erstarken der Reichsstädte und Hansestädte und damit einer zunehmend gebildeten Bürgerschaft tragen erheblich zur Steuerung der Nachfrage nach musiktheoretischen Schriften bei und dominieren so eine Verbreitung, die im Mittelalter, wie die Fundorte der Handschriften ausweisen, vor allem im Rahmen kirchlicher Institutionen erfolgte: in den Klöstern, an den päpstlich privilegierten alten Universitäten und an den Dom- und Kathedralschulen.

Wird durch die Anlage dieses Bandes die Darstellung der Geschichte der Musiktheorie auf „Deutschland“ bezogen, so gilt das zunächst in dem Sinne eingeschränkt, daß sich die Fortführung mittelalterlicher Theoriesysteme, deren Wandlung und die Einführung neuer Aspekte auch in den Nachbarländern, vor allem Italien und Frankreich, während des 16. Jahrhunderts vollzog. Im Vergleich stellt sich nun auch bei der Darstellung der Geschichte der Musiktheorie in Deutschland heraus, daß es zu ganz eigenständigen Denkweisen und ihren musiktheoretischen Anwendungen gekommen ist. Aus der Überlieferungslage heraus zeichnet sich deutlich ab, daß sich die geschichtliche Entwicklung in dem geographischen Rahmen vollzog, den man als deutschsprachigen Kulturraum annäherungsweise umschreiben kann, obwohl das Latein als gemeinsame Bildungssprache weiterhin den meisten Musiktraktaten zugrunde liegt und auch die Terminologie entsprechend bestimmt. Die noch zu erörternden Verbindungsfäden von Basel aus oder die Ausstrahlung bis Krakau lassen sich über ihre Universitäten in den Rahmen fügen. Im Falle Krakau wird eigentlich die kulturräumliche Begrenzung überschritten. Jedoch erschienen hier nicht nur die musiktheoretischen Schriften polnischer Autoren wie Sebastian Felsztyn (1517), sondern es gab gemäß den alten Bibliotheksbeständen und Buchhändlerlisten eine umfangreiche Verbreitung von Musikdrucken aus Deutschland von Nicolaus Wollick (1501) und Andreas Ornitoparch (1517) bis Ambrosius Wilphlingseder (1563) und Lucas Lossius (1574). Um 1539 lehrte man an der Universität nach Ornitoparch, 1562 nach Nicolaus Listenius. Der übergreifende universitäre Zusammenhang wird durch Stephan Monetarius deutlich, der seit 1494 in Krakau studiert hatte, dann aber an der Wiener Universität

Vorlesungen hielt, deren Stoff er 1520 mit den *Epitoma utriusque musices practices* in Krakau zum Druck brachte. Im übrigen ist für die landschaftlich bestimmte Differenzierung gerade im 16. Jahrhundert auf die zunehmende territoriale Zersplitterung des Reiches deutscher Nation hinzuweisen.

2. Die Verbreitung musiktheoretischer Schriften und ihre Druckzentren

Tragen diese allgemeinen Aspekte einen gewissen abstrakten Charakter, so konkretisieren sich erste Zusammenhänge bei der Untersuchung des musiktheoretischen Druckwesens. Fragt man nach den Erscheinungsorten der Musiktraktate, so schälen sich bestimmte Zentren heraus. Läßt man die frühen Mainzer Drucke des Conrad von Zabern (*De modo bene cantandi*, 1474) oder des Dietrich Gresemundt (*Lucubracionuncule bonarum septem artium liberalium*, 1494) beiseite, weil sie je in ihrer Art inhaltlich Spezialfälle darstellen, ragen einige Orte als Druckzentren deutlich heraus, in der chronologischen Reihenfolge nach dem ersten Erscheinungsjahr eines Musiktraktates überhaupt: Basel (1496), Köln (1498/99), Augsburg (1508), Wien (1509), Nürnberg (1511), Wittenberg (1517), schließlich erst spät Erfurt (1581). Die nachfolgende tabellarische Übersicht ist in zweierlei Hinsicht von ihrer Anlage her richtig zu lesen: 1. wird nur das erste Erscheinungsjahr eines Traktates angegeben, also nicht nachfolgende Auflagen; 2. wird nicht berücksichtigt, daß solche Auflagen an verschiedenen Druckorten als Nachdrucke erfolgen können. Diese Fragestellungen können andererseits durchaus Zusammenhänge erhellen. So ist es für die Rezeption eines der frühesten gedruckten Musiktraktate, des *Lilium musicae planae* von Michael Keinspeck, nicht ohne Belang, daß bereits nach dem ersten Basler Druck von 1496 in kurzen Abständen vier Nachdrucke in Süddeutschland erschienen: 1497 in Ulm, 1498 und 1500 in Augsburg, 1506 in Straßburg. Ähnlich gelangte das erstmals 1509 in Wien als erstes gedrucktes Musiklehrbuch in Österreich erschienene *Opusculum Musices* von Simon de Quercu zur Verbreitung in Süddeutschland, nachgedruckt 1513 in Nürnberg und 1516 in Landshut. Der andere frühe musiktheoretische Druck in Wien, die *Musicorum libri quatuor* des Venceslaus Philomathes von 1512, wurde von Georg Rhau 1518 in Leipzig und wiederum 1534 in Wittenberg neu herausgegeben. Besonders einsichtig läßt sich das Verbreitungsnetz an der Tätigkeit des genannten Buchdruckers und Musiktheoretikers Georg Rhau erläutern. Sein *Enchiridion utriusque musicae practicae*, 1517 erstmals in Wittenberg gedruckt, erschien dort bis 1553, d. h. noch bei Rhau's Erben, in zehn Auflagen. Seit 1528 legte er mehrfach die deutschsprachigen Schriften von Martin Agricola auf, 1535 druckte er Johann Spangenberg's *Questiones musicae*. 1534 über-

nahm er, wie bereits gesagt, Philomathes in sein Verlagsprogramm, 1538 den *Libellus de compositione cantus* von Johannes Galliculus, der erstmals 1520 in Leipzig gedruckt worden war. Umgekehrt ging aber auch sein Erstdruck der *Musica* des Nicolaus Listenius von 1537 in andere Verlage über. Dieses musiktheoretisch wichtige Werk erschien in nicht weniger als 40 Auflagen u. a. in Augsburg, Nürnberg, Leipzig, Frankfurt/Oder und bediente damit als Lehrbuch die Nachfrage in verschiedenen Regionen Deutschlands. Es führt zu weit, auf die Verbreitung nach Druckorten der nicht weniger als 46 Editionen (bis 1617) von Heinrich Fabers *Compendiolum musicae* einzugehen, das 1548 erstmals in Braunschweig erschien, dann aber vorzugsweise in Mitteldeutschland verlegt wurde.

Auswahl von Zentren musiktheoretischer Drucke

Basel

- 1496 Keinspeck: *Lilium musicae planae*
 1501 Prasberg: *Clarissima interpretatio*
 1511 Virdung: *Musica getutscht*
 1516 Glarean: *Isagoge in musicen*
 1547 Glarean: $\Delta\Omega\Delta\text{EKAXOP}\Delta\text{ON}$
 1553 Gregor Faber: *Musices practicae erotematum*
 1589 Mareschall: *Porta musices*

Köln

- um 1500 Anonym (Cochlaeus): *Musica*
 1501 Wollick/Schanppecher: *Opus aureum*
 1505 Tzwyvel: *Arithmetice opuscula duo*
 1507 Cochlaeus: *Musica*
 1515 Bogentantz: *Collectanea utriusque cantus*
 1522 Hemicovius: *Musice choralis rudimenta*

Augsburg

- 1508 Bild: *Stella musicae*
 1516 Aventinus: *Musicae rudimenta*
 1537 Stomius: *Prima ad musicen instructio*
 1542 Vogelsang: *Musicae rudimenta*

Wien

- 1509 de Quercu: *Opusculum Musices*
 1512 Philomathes: *Musicorum libri quatuor*

Nürnberg

- 1511 Cochlaeus: *Tetrachordum musices*
 1532 Heyden: *Musicae στοιχειωσις*
 1537 Heyden: *Musicae, id est, artis canendi*

Nürnberg (Forts.)

- 1548 Heinrich Faber: *Compendiolum musicae*
 1550 Heinrich Faber: *Ad musicam practicam introductio*
 1552 Coclico: *Compendium musices*
 1561 Wilphlingseder: *Musica Teutsch*
 1563 Lossius: *Erotemata musicae practicae*
 1563 Wilphlingseder: *Erotemata musices practicae*
 1565 Figulus: *De musica practica*
 1566 Roggius: *Musicae practicae elementa*
 1572 Rid: *Musica. Kurtzer innhalt der singkunst*
 1586 Holtheuser: *Ein kleine deutsche Musica*
 1589 Raselius: *Hexachordum*
 1592 Crusius: *Isagoge ad artem musicam*

Leipzig

- 1514 Burchardus: *Hortulus musices practice*
 1516 Koswick: *Compendiaria musice artis aeditio*
 1517 Ornitoparch: *Musice active micrologus*
 1520 Galliculus: *Isagoge de compositione cantus*
 1553 Reusch: *Elementa musicae*
 1554 Zanger: *Practicae musicae praecepta*
 1555 Figulus: *Elementa musicae brevissima*

Wittenberg

- 1517 Rhau: *Enchiridion utriusque musicae practicae*
 1533 Listenius: *Rudimenta musicae*
 1537 Listenius: *Musica*
 1556 Finck: *Practica musica*
 1572 Hoffmann: *Musicae practicae praecepta*

Erfurt

- 1581 Avianus: *Isagoge. In libros musicae poeticae*
 1587 Goetting: *Compendium musicae modulativae*
 1589 Dedekind: *Eine Kinder Music*
 1591 Schneegass: *Isagoges musicae libri duo*
 1592 Calvisius: *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ*
 1595 Machold: *Compendium germanico-latinum*

3. Der Wandel der musiktheoretischen Universitätslehre unter dem Einfluß des Humanismus

Als gedruckte Zeugnisse fachspezifischen Wissens nimmt die Musiktheorie auch an dem durch den Buchdruck beschleunigten geistigen Aufbruch des Humanismus in Deutschland teil. Die Rückbesinnung auf das Bildungsgut der griechischen und römischen Antike, insbesondere auf Dichtung und Rhetorik, hinterließ nicht nur in den gelehrten Vorreden, Epigrammen und Widmungsbriefen ihre Spuren, sondern reicht bis zur Gräzisierung von Titeln wie *Musica στοιχειώσις* (1532) von Sebald Heyden oder *ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ* (1547) von Heinrich Glarean, *ΠΑΡΟΔΟΣ* (1565) von Hermann Cappius und *ΜΕΛΟΠΟΙΑ* (1592) von Sethus Calvisius.

Der Wandel im Bildungssystem ging von den Universitäten aus; die Neuordnung des Wissenschaftsbereiches im Zeichen des Humanismus beeinflusste auch die Musiklehre. Mit dem Wechsel von der handschriftlichen Überlieferung zu einer vielfältigen Ausbreitung musiktheoretischer Schriften seit etwa 1500 verbindet sich ein Wandel von grundsätzlicher Bedeutung. Die „musica“ als Universitätsfach im Rahmen der Artistenfakultät war besonders im 15. Jahrhundert in zahlreichen Handschriften der *Musica speculativa* des Johannes de Muris (1323/25) als dem Standardlehrtext verbreitet. In ihm kam die mathematische Ausrichtung der Musiklehre im Rahmen des Quadriviums in reiner Form zum Ausdruck. Die Zahlenverhältnisse und ihre Anwendung auf die musikalischen Intervalle bezeichnen den Gegenstand, den „*numerus relatus ad sonos*“. Selbst auf die *Musica practica* bezogene Schriften wie die des Jacobus von Lüttich (1325) bezeugten, die „*musica*“ sei „*principalis speculativa quam practica*“². Um 1500 konnten auch deutsche Musiktheoretiker in der *Practica musice* (1496) des Franchinus Gaffurius lesen, daß die „*musica*“ nicht nur eine mathematisch orientierte Disziplin sei, sondern auch zur Praxis führe („*Musica enim non ut caeterae Matheseos disciplinae speculationi tantum vacat, sed exit in actum*“³).

Es ist bemerkenswert, daß nur Johannes Tinctoris und Gaffurius als ausländische Musiktheoretiker mit ihren vor 1500 herausgegebenen Druckwerken in Deutschland Einfluß ausgeübt haben. Als kleiner Exkurs seien hier – auch im zeitlichen Vorgriff auf das weitere 16. Jahrhundert – einige Hinweise gegeben. Sebastian Virdung beispielsweise versuchte 1503 brieflich, Gaffurius' *Practica Musice* zu erwerben⁴. Georg Rhau weist 1518 in

² Jacobus von Lüttich, *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*, lib. I, ed. Roger Bragard, Rom 1955 (CSM 3, Bd. 1), S. 18.

³ Franchinus Gaffurius, *Practica musice*, Mailand 1496, fol. Γ iiij.

⁴ Bertha Antonia Wallner, Sebastian Virdung von Amberg, in: *KmJb* 24, 1911, S. 85–106, bes. S. 90 u. 94 f.

seiner Vorrede auf dessen *Theorica* für die Frage der Einteilung der Musik hin⁵. Johannes Aventin meint 1516 in seiner Vorrede, daß zwar viele Gaffurius wörtlich abschrieben, jedoch seinen Namen nicht nannten⁶. Genannt wird Gaffurius' Name 1511 von Johannes Cochlaeus, 1516 von Aventin und 1520 von Stephan Monetarius neben Tinctoris. Auf dessen Konsonanzbegriff aus dem *Liber de arte contrapuncti* (1477) und damit die kontrapunktische Konsonanztheorie bezogen sich Michael Koswick (1516), Johannes Galliculus (1520), Thomas Horner (1546) und Gregor Faber (1553). Die ausführliche *Musica mensuralis*, das Zweite Buch in Ornitoparchs *Micrologus*, fußt auf Tinctoris und Gaffurius. Noch 1556 ordnet Heinrich Finck Gaffurius und Tinctoris unter das zweite „genus musicorum“ ein, unter die ältere Generation zusammen mit Dufay, Busnois und Binchois. Martin Agricola schließlich fügt 1532 in seine *Musica figuralis deudsch* ein lateinisches Zitat des „Franchinus“ ein.

Der Mailänder Domkapellmeister und Komponist Gaffori war trotz seines umfassenden musiktheoretischen Wissens kein Universitätsgelehrter. Die eigenständige Entwicklung der Musiktheorie in Deutschland vollzog sich jedoch im universitären Umfeld im Rahmen der Ideenkonstellationen des spezifisch deutschen Humanismus, der nicht zuletzt durch viele Druckwerke in das Bildungssystem hineinwirkte. Auf der einen Seite bleibt durchaus eine Verbindung zwischen Mathematik/Arithmetik und Musik. So wie Erasmus Heritius, Verfasser einer *Musica speculativa* (handschriftlich 1498), nach Studien in Köln, Krakau, Tübingen und Wien dort ab 1501 Mathematik lehrte, wurde seit 1508 an der Universität Frankfurt/Oder die *Musica speculativa* von dem Mathematiker Ambrosius Lacher nach seinem Lehrbuch *Johannes de Muris in Musicam Boecii* (1508) gelesen. Seit 1513 konnten die Studenten aber auch beim Baccalaureus Johannes Volckmar Vorlesungen über *Musica practica* nach seinen *Collectanea quedam musice discipline* (1513) hören. 1505 und 1508 erschienen in der Universitätsstadt Köln zwei mathematische Schriften des Münsteraner Humanisten Dietrich Tzwyvel, die auch die Proportionslehre in der Musik nach Boetius behandeln; ihnen folgte 1508 sein *Introductorium musicae practicae*, das vor allem der musikalischen Ausbildung des Priesternachwuchses dienen sollte. Der Studienbegleiter des bayerischen Prinzen Ernst an der Universität Erfurt, Johannes Aventinus, zeigt in seinen *Musicae rudimenta* (1516) deutlich die Über-

⁵ Georg Rhau, *Enchiridion*, Wittenberg 1517, zitiert nach der Ausg. von 1538, fol. A v^v.

⁶ „Omnium quos ego quidem de re musica legerim (de recentioribus loquor) unus Franchinus Gaforus rem ipsam tenet / atque erudite explicat / quem cum quidam legant / neque recte intelligant / eundem ad verbum exscribunt nec tamen nominant.“ Johannes Aventinus, *Musicae rudimenta*, Augsburg 1516, fol. A ij (pag. 2).

gangssituation. Da er den alten Gegensatz von *musicus* und *cantor* hervorhebt („Musicus qui intelligit a scientia denominatur“⁷), behandelt er neben Solmisation und Kirchentönen (die *Musica mensuralis* fehlt) vornehmlich das Stoffgebiet der *Musica theórica* als mathematische Lehre von den Intervallen, Tongeschlechtern, Proportionen und Oktavgattungen bis zu einem „Schema Monochordi“ als Schlußabbildung. Dagegen möchte er über den Spondeus und andere Versmetren, die man „cantus planus ac mensurabilis“ nennt, an anderer Stelle handeln. Mit der Parallelität der Musik zur Dichtkunst stimmt dann auch die Ableitung des Wortes Musik von den Musen nach Horaz überein.

Aufschlußreich ist die Anlage der 1503 in Freiburg gedruckten *Margarita philosophica* des Humanisten Gregor Reisch. In dieser wichtigsten Universitätszyklopädie des 16. Jahrhunderts geht selbstverständlich dem Musikbuch (liber V) die Arithmetik voraus; die Musik selbst wird in zwei Traktaten abgehandelt: „de musica speculativa“ und „practica“. Eine signifikante Erweiterung der Chorallehre um die „Musica figurata“ des Melchior Schanppecher aus dem *Opus aureum* (1501) von Nicolaus Wollick in den nicht autorisierten Drucken in Straßburg 1508 und 1512 findet in dem Bildprogramm dieser beiden Enzyklopädie-Drucke ihre begründete Differenz. In der Erstausgabe ist im „Typus Musicae“ Frau Musica mit der Figur des Pythagoras eindeutig auf die quadriviale *Musica speculativa* bezogen, in dem neuen Straßburger Holzschnitt sind zwei Figuren neu hinzugefügt: Tubal als Schmied mit der Textmarke „pars mathematica“ und der lorbeergekrönte „Poeta“. Offensichtlich wird hier auf den Erzhumanisten Conrad Celtis, Professor für Rhetorik und Poetik hingewiesen, der seit 1501 Leiter des kaiserlichen Collegium poetarum et mathematicorum in Wien war. Celtis' Demonstration antiker Metren durch Tenores, rhythmisiert gemäß den Quantitäten der Odendichtung in Ingolstadt, und die Förderung der mehrstimmigen Odenkomposition durch seinen Schüler Petrus Tritonius (*Melopoeciae*, Augsburg 1507) sind Konsequenzen aus einer neuen humanistischen Einstellung zur Musik.

4. Die Kölner Schule der Musiktheorie und der Einbezug der Kompositionslehre

Damit wird Bezug genommen auf die neue humanistische Musikanschauung und ihre musiktheoretischen Konsequenzen, wie sie in den Musiktraktaten der „Kölner Schule“ von Melchior Schanppecher, Nicolaus Wollick (1501), Johannes Cochläus (1507) und Heinrich Glarean (1516) mit ih-

⁷ Ebenda, fol. A iij^v (pag. 5).

rem weitreichenden Einfluß zutage traten. Das *Opus aureum* von Wollick/Schanppecher stellt den neuen Typus eines Universitätslehrbuches dar, in dem zwar noch im ersten Satz gesagt wird, die Musik sei eine der sieben *Artes liberales*, über „concordantiarum proportiones“ jedoch nur noch im Zusammenhang mit Pythagoras als Erfinder der Musik in der Vermittlung durch Boetius die Rede ist. Ansonsten wird über „de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici“ gehandelt, schließlich auch über „compositio“. Ein anderes Universitätslehrbuch aus demselben Jahr 1501, das Balthasar Prasberg als „In alma Basileorum universitate exercitata“ bezeichnet, stellt zwar in der Vorrede in traditioneller Weise fest, daß der Gegenstand der Disziplin Musik die musikalische Zahlenlehre ist („Subiectum musicae scientiae est numerus sonorosus vel numerus contractus ad sonum“⁸), jedoch bewegt sich der Inhalt der Schrift gemäß dem Titel *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio* im Rahmen der Elementarlehre und der des gregorianischen Gesangs. Mit dem Blick auf die Hauptquelle des Kölner Traktats, der von Wollick „ex diversis excerpta“, vor allem aus der *Musica* des Adam von Fulda, zusammengestellt wurde, wird in entscheidenden Punkten das Neuartige deutlich: Adams Traktat entstand 1490 im Benediktinerkloster Vornbach (bei Passau) und wurde von einem humanistisch gebildeten Komponisten verfaßt, der sich in der Vorrede auf Ovid und Cicero bezieht, dann aber in breitem Spektrum das Gebiet der *Musica practica* einschließlich der Mensuralmusik abhandelt. Seine zehn Regeln für den Komponisten sprechen nur skizzenhaft Allgemeines an. Wollicks Traktat ist als Lehrtext an einer Universität entstanden, konnte durch den Druck eine weit über Köln hinausreichende Ausstrahlung gewinnen und bezieht die Kompositionslehre unter dem Gesichtspunkt einer Parallele zur Poetik ein. Der Bezug zum *Aerarium aureum poetarum* des musikkundigen Dominikaners und Kollegen in der Cornelianerburse Magdalius von Gouda, das im selben Jahr in Köln erschien, spiegelt sich dann in dem Widmungsbrief Wollicks, nach dem er täglich nicht nur Vorlesungen in den traditionellen Fächern der Artistenfakultät, „in artibus (quod vulgo dicitur)“ hörte, sondern auch in „musica et poetica“. Diese Äußerung ist im Zusammenhang der Überschrift von Pars IV „De modo componendi seu contrapuncto simplici“ zu sehen, in dem die „diversarum vocum compositio“ dem improvisierten Kontrapunkt, der *sortisatio*, gegenübergestellt wird. Im Kontext bedeutet dies, daß wie die *Ars versificandi* durch die *Ars poetica* lehr- und lernbar wird, auch die *compositio* als Lehrgebiet begriffen wird. Ungeachtet der Zwischenstellung von Wollicks Traktat zwischen Mittelalter und Humanismus profiliert sich doch eine neue Universitätslehre der Musik abseits der quadrivalen

⁸ Balthasar Prasberg, *Clarissima interpretatio*, Basel 1501, fol. A iij^v.

musikalischen Zahlenlehre von Proportionen, abseits der *Musica speculativa* im Verbund mit einem Fach, das erst im Rahmen der neuen *Studia humanitatis* an der Universität Eingang fand, der Poetik. Die persönlichen Beziehungen zwischen Wollicks Lehrer Schanppecher, Cochlaeus, Bogentanz und Glarean als Mitgliedern derselben Burse werden inhaltlich und auch durch direkte Hinweise konkretisiert, etwa 1516 von Glarean in seiner *Isagoge* mit der Nennung seines Lehrers Cochlaeus, den er noch am Schluß des $\Delta\Omega\Delta\text{EKAXOP}\Delta\text{ON}$ in einem Panegyricon rühmt. Wollicks *Opus aureum* zeigte nachhaltige Wirkungen. Simon de Quercu (1509) und Dietrich Tzwyvel (1513) übernahmen wörtlich Bestandteile des Werktitels, bei anderen Theoretikern zeigt sich der Bezug durch spezifische terminologische Übernahmen. Die klassifikatorische Unterscheidung der *Musica vocalis in usualis* und *regulata* findet sich 1514 bei Udalricus Burchardus, 1517 bei Sebastian Felsztyn, 1518 bei Georg Rhau, 1557 bei Johannes Oridryus und 1563 bei Ambrosius Wilphlingseder. Besonders bemerkenswert ist die Rezeption des Begriffs *sortisatio*, der zwar 1476 schon in einem handschriftlichen Traktat in Regensburg⁹ entsprechend definiert ist, jedoch erst durch Wollick/Schanppechers Druck weiterwirkte und 1517 von Ornitoparch, 1548 von Heinrich Faber sowie 1563/64 von Gallus Dressler rezipiert wurde. Faber fügte nun die *sortisatio* in das System der „*musica poetica*“ ein und bezieht sich damit auf die Einführung dieses Begriffes für die Kompositionslehre 1533 durch Listenius in Wittenberg. Damit reicht die Ausstrahlung der Kölner Theoretikerschule bis zu dem Wittenberger nachreformatorischen Kreis von Theoretikern, die in Wittenberg studierten oder lehrten bzw. deren Traktate dort gedruckt wurden, u. a. Georg Rhau, Johann Spangenberg, Heinrich Faber und Hermann Finck.

Kompositionslehre wird so aus humanistischem Geist heraus ein mögliches Stoffgebiet des universitären Unterrichts, jedoch nur ausnahmsweise der Lateinschulen. Symptomatisch ist, daß die der Komposition gewidmeten Schriften von Heinrich Faber (um 1548) und Gallus Dressler (1563/64) nur handschriftlich blieben. Die 1581 in Erfurt gedruckte *Isagoge. In libros musicae poeticae* von Johannes Avianus, Lateinschullehrer um und in Gera, bildet eine bemerkenswerte Ausnahme. Während Ulrich Burchardus noch 1514 in Leipzig im propädeutischen Bereich der Universität lediglich den „*divinus gregorianus concentus*“ lehrte, hat Ornitoparch, der 1515 in Tübin-

⁹ Anonymus, *Natura delectabilissimum*, 1476. Hs. Regensburg, Bischöfliche Proskesche Musikbibl., ed. Klaus-Jürgen Sachs in: *De modo componendi. Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, Hildesheim 2002 (*Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 2); zit. nach Markus Bandur, Art. „Sortisatio“, in: *HmT*, 1992, S. 2.

gen und dann in Heidelberg unterrichtete, Kontrapunkt und Komposition in sein Lehrbuch *Musice active micrologus* 1517 zentral mit einbezogen. Die entsprechenden Bücher des Traktats sind dem Heidelberger Kapellmeister Philipp Surus und dem Organisten Arnolt Schlick gewidmet, das Buch über die *Musica mensuralis* arbeitete er mit Hilfe des Stuttgarter Kapellmeisters Georg Brack aus. Hier bietet sein Lehrbuch eine bisher unbekannt Fülle von Notenbeispielen. Zugleich imponiert die umfangreiche Liste exzellenter Musiker seiner Zeit: Ockeghem, Ghiselin, Alexander Agricola, Obrecht, Josquin, La Rue, Isaac, Heinrich Finck, Brumel und Lapidida. Neben musiktheoretische Autoritäten wie Tinctoris und Gaffurius treten die bedeutenden Komponisten als Autoritäten der praktischen Musiklehre, ihre Kompositionen als Musterbeispiele für alle Aspekte der Figuralmusik. Adrianus Petit Coclico formulierte es 1552: „Die Musik steht nicht außerhalb der freien Künste, aber nun [nicht mehr als quadriviale Zahlenwissenschaft, sondern] in Nachbarschaft zur Rhetorik und anderen ‚artes‘ [auch der Poetik] und ihrer Methodik von *praecepta*, *exempla* und *imitatio*“ (Nec Musica extra liberalium artium numerum posita est, ideo eadem quaque via, qua vel Rhetorica, vel alia ars addiscitur. Arte nimirum, exercitatione, et imitatione¹⁰). Diese dreistufige Methodik kristallisiert sich in der theoretischen Behandlung des Kanons und den Beispielen von zwei bis zu acht Stimmen als Übungsmaterial wie als kompositorische Muster heraus.

Die Erweiterung der „artes“ um Poetik und Historik, wie sie 1517 Philipp Melanchthon für die *Studia humanitatis* forderte, hatte zur Folge, daß in einem fortschreitenden Prozeß bis zur Mitte des Jahrhunderts die Musik als Teildisziplin des Quadriviums aus den Universitätsstatuten mehr und mehr verschwand, und statt dessen sich zunehmend in entsprechenden Schriften sogar die Kompositionslehre als akademischer Stoff darstellte. Damit verlagerten sich die Musiklektionen an der Universität in den Bereich der auf die Artistenfakultät vorbereitenden Institutionen, der Bursen, Pädagogien und Gymnasien. Von Wollick/Schanppecher (1501) an sind es besonders auch junge Magistri, die sich diesem häufig außerplanmäßigen oder sogar privaten Musikunterricht widmen. Das gilt etwa auch für Thomas Horner, der, 1545 an der Universität Königsberg magistriert, seine Schrift *De ratione componendi cantus* ein Jahr später aus der „academia“ datiert. Nachdem Adrianus Petit Coclico an der Universität Wittenberg 1552 eine Rangordnung von Komponisten aufgestellt hatte – von älteren Theoretikern und Mathematikern (Dufay, Ockeghem) zu den jüngeren „Musici“ Josquin, Isaac, Senfl und schließlich zu deren Schülern, den „Poetici“ –, hat ein Jahr später Gregor Faber als „Musices Professor ordinarius“ an der Universität Tübingen

¹⁰ Adrian(us) Petit Coclico, *Compendium musices*, Nürnberg 1552, fol. B ij^v.

– er lehrte seit 1544 nebenamtlich an vorlesungsfreien Tagen – die neue Rolle der Musik im Rahmen der humanistischen Enzyklopädie hervorgehoben und zu Fragen der modernen Musikpraxis Stellung genommen. Die Vorrede bietet eine charakteristische Mischung von alten und neuen Topoi. Das nachfolgende Zitat wird verständlich, wenn man den Liber I „De philosophiae definitiones ac divisiones“ als Anfangskapitel einbezieht, wo die Musik im *genus theoretikon* den mathematischen Fächern (des Quadriviums) zugeordnet wird. Bereits Plutarch habe Grundfragen („rudimenta“) der Philosophie auch für die Jugend behandelt:

Quo in genere, etsi ea Philosophiae pars, quae Graecis ἠθικὴ dicitur, suam habet dignitatem ac praestantiam, Musica tamen propter excellentem suam ac divinam quandam in formandis hominum moribus regendisque affectibus prae omnibus aliis semper habita est in pretio.

Etenim cum omnis Matheseos disciplina, non solum propter finem aliquem in vita utilem, verum etiam quod per se honorabilis atque expetenda sit, disci debeat, quid est, quod in hoc genere praeclarior, iucundior aut magis necessarium existere mortalibus, quodque ingeniosos homines magis decorare, oblectare, eorumque mores formare possit quam Musica?

Sive enim dignitatem illius sive utilitatem spectes, nullam profecto nullam reperies scientiam, cui cuncta Graecia, omnium maximarum artium parens, propter divinam et occultam eius vim, tantum tribuisset et studii et venerationis, quantum pulcherrimae huic scientiae tributum videmus.

Praeclare igitur Cicero, summam, inquit, eruditionem Graeci sitam censebant in nervorum vocumque cantibus [...]

Wenn auch auf diesem Gebiet der Teil der Philosophie, der von den Griechen Ethik genannt wird, seine Würde und seinen Vorzug hat, so ist doch die Musik wegen ihres herausragenden und geradezu göttlichen Wesens in der Bildung der menschlichen Sitten und der Beherrschung der Affekte vor allen anderen stets in Wertschätzung gehalten worden. Auch wenn die gesamte mathematische Disziplin nicht nur wegen einer gewissen Nützlichkeit im Leben gelernt werden muß, vielmehr auch weil sie an und für sich ehrenwert und erstrebenswert ist, was gibt es, was auf diesem Gebiet vortrefflicher, angenehmer und notwendiger für die Sittenbildung ist, und was geistreiche Menschen mehr zu schmücken, zu erfreuen und sittlich zu bilden vermag als die Musik?

Ob du nun auf ihre Würde oder auf ihre Nützlichkeit schaut, keine, in der Tat keine Wissenschaft sehen wir, der sich das ganze Griechentum, die Eltern aller größten Künste, wegen der göttlichen und geheimnisvollen Macht gewidmet hat, sowohl durch Studium als auch in der Hochachtung wie in der Beschäftigung mit dieser schönsten Wissenschaft. Sehr deutlich formuliert es Cicero, wenn er sagt, die höchste Bildung der Griechen sei in den Gesängen der Saiten und Stimmen gelegen [...]

Huius itaque sive artis sive scientiae hodie usitatae (veterem enim Musicam vix quasi per nebulas, quod dolendum est, agnoscimus) cum praecepta quaedam adolescentibus publice compendio [. . .]¹¹

Daher fasse ich gewisse Regeln der heutzutage gebrauchten Kunst wie Wissenschaft (von der alten Musik haben wir, was schmerzlich ist, kaum wie durch Nebel Kenntnis) für die Jünglinge öffentlich zusammen [. . .]

Die hier deutlich werdende Zwischenstellung drückt sich dann auch inhaltlich aus. Der Musik als *matheseos disciplina* im Rahmen der Philosophie wird im 1. Kapitel durch die Behandlung von Diatonik, Chromatik und Enharmonik auf der Grundlage der Tetrachordlehre Rechnung getragen, die erklingende Musik, deren Wirkungen mit Hinweis auf die Antike beschworen werden, bestimmt dann jedoch mit der *Musica practica*, geteilt in *plana* und *figurata*, die eigentlichen Darlegungen. Freilich eröffnet Faber mit der vorbildlosen Erklärung, daß das Melos das *subiectum* der Musik sei und aus drei Elementen, „Rythmo, harmonia et oratione“, bestehe¹², in typisch humanistischer Sicht eine Diskussion über das Wort-Ton-Verhältnis im Sinne einer musikalischen Rhetorik. Es gäbe im Text nicht nur einen einzigen Sinn, sondern nacheinander verlangten die verschiedenen Worte unterschiedlichen Vortrag (*pronuntiatio*) und Ausdruck (*affectus*). Das musikalische Ideal der *varietas* solle sich gerade aus den verschiedenen Textinhalten ergeben. Die meisten Vokalwerke seien nur zum Ohrenvergnügen komponiert und enthielten nichts, was die Wirkung und das Wesen der Rede ausdrücke („nihil in se habere, quod vim atque naturam orationis exprimat“¹³). Die Kluft zwischen philosophisch-mathematischer Universitätslehre in mittelalterlicher Tradition und der praktischen Musiklehre wird geschlossen, ja findet einen Übergang zur Musiklehre für die Lateinschulen, wenn Faber anmerkt, daß sein Musiktraktat in Stunden der Erholung des von den „gravioribus studiis“ ermüdeten Geistes entstanden sei, ein deutlicher Bezug zur vielfach ebenso begründeten zeitlichen Situierung des Musikunterrichts in der Mittagsstunde. Auch Johannes Avianus sah später (1581) in der „musica“ nicht nur die Verbindung zu Wissenschaft (*scientia*) und humanistischer Bildung (*eruditio*), sondern begriff diese auch als beste „recreatio“ von der Mühsal der strengen Studien. Mit Hermann Finck schließlich lehrte an der Universität Wittenberg ein Theoretiker, der 1556 in seiner *Practica musica* nicht nur ähnlich wie Gregor Faber dem Textverständnis und der Affektgestaltung

¹¹ Gregor Faber, *Musices practicae erotematum Libri II*, Basel 1553, fol. a 2^v–a 4^v.

¹² Ebenda, fol. A 6.

¹³ Ebenda, fol. E 2. Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, Zum Einfluß des Humanismus auf Position und Konzeption von Musik im deutschen Bildungssystem der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Walter Rüegg und Annegrit Schmitt (Hrsg.), *Musik in Humanismus und Renaissance*, Weinheim 1983, S. 77–97, bes. S. 90f.

besondere Aufmerksamkeit widmete, sondern bereits im Titel auf die „exempla“ hinweist, und dem Kanon das gesamte Dritte Buch widmete. Dies ist nicht verwunderlich, denn Finck war selbst – wie tendenziell Autoren von Schultraktaten immer häufiger – als Motettenkomponist hervorgetreten.

Welche Entwicklung die Musiktheorie im Zusammenhang mit ihrer Lehre an den Universitäten nahm, soll die nachfolgende Übersicht noch einmal vergegenwärtigen:

Musiktheoretische Druckschriften im Universitätszusammenhang

1496	Basel	Keinspeck
1499/1507	Köln	Cochlaeus
1501	Basel	Prasberg
1501	Köln	Wollick/Schanppecher
1504/08	Wien	Heritius
1509	Wien	de Quercu
1512	Wien	Philomathes
1513	Frankfurt/Oder	Volckmar
1514	Leipzig	Burchardus
1515	Köln	Bogentantz
1515	Wien	Luscinius
1516	Erfurt	Aventinus
1516	Köln	Glarean
1517	Tübingen/Heidelberg	Ornitoparch
1520	Wien	Monetarius
1546	Königsberg	Horner
1552	Wittenberg	Coclico
1553	Tübingen	Gregor Faber
1556	Wittenberg	Finck

5. Musiktheorie im katholischen Südwesten Deutschlands: *Othmar Luscinius und Heinrich Glarean*

Obwohl die Zahl der akademisch orientierten Musiklehrbücher (20) gegenüber der Menge von schulisch orientierten Schriften (etwa 120) relativ gering ist, vollzog sich dennoch gerade in ihnen die inhaltliche Neuorientierung. Zwischen den beiden Lehrbuchtypen gibt es signifikante Unterschiede. Dies zeigt der Vergleich der beiden Bücher von Cochlaeus. Gegenüber der Kölner *Musica* von 1507 ist das *Tetrachordum musices* von 1511, die der Rektor der Nürnberger Lateinschule seinen Schülern widmete, deutlich auf diese zugeschnitten, indem das Kontrapunkt-Kapitel entfiel, jedoch Kapitel über Instrumente, Psalmvertonungen und vierstimmige lateinische Oden ein- bzw. angefügt wurden. Die Versvertonungen dienten als Abbild

des Altertums („antiquitatis simulacrum referre“¹⁴), denn Cochlaeus war als Rektor berufen worden, um Lektionen „in der neuen regulierten grammatica und poesie oder arte oratoria“¹⁵ abhalten zu lassen. Die Idee der Poetenschule schwingt noch im *Tetrachordum* bei der Nennung von vier „genera musicorum“ mit: 1. Oratores, 2. Poetae, 3. Histriones, Mimi, 4. Musici, Cantores, sowie bei der Unterscheidung zwischen dem gelehrten Musicus und dem praktischen Sänger in Parallele zum Unterschied zwischen Rhetor und Orator¹⁶.

Die weitere Laufbahn des humanistischen Gelehrten Cochlaeus als Theologe und prominenter Gegner der Reformatoren lenkt den Blick auf die Schriften zweier oberrheinischer humanistischer Gelehrter, die ebenfalls katholisch verblieben: Othmar Luscinus und Heinrich Glarean. Glarean war ja in Köln ein Schüler von Cochlaeus, zu dessen Nürnberger *Tetrachordum* er ein „carmen laudationis musicae“ beisteuerte. Gerade die Sonderstellung von Glareans *ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΑΙΟΝ*, aber auch der ungewöhnliche Aufbau der älteren Musiktraktate von Luscinus sind nur aus ihrem persönlichen Lebenslauf in einer Zeit der konfessionellen Umbrüche verständlich. Obwohl Glarean zehn Jahre jünger war als der um 1478 geborene Luscinus, gibt es signifikante Gemeinsamkeiten der beiden Universitätsgelehrten. Ihr Festhalten an der alten Kirche vertrieb sie aus Städten, die protestantisch wurden, als Humanisten hatten sie einen Schwerpunkt in der Vermittlung des Griechischen und sie fanden sich beide seit 1528 bis zu Luscinus' Todesjahr 1537 in Freiburg als Freunde des Erasmus von Rotterdam, der mit Luscinus ein Haus teilte, und schließlich klaffen bei beiden Entstehungszeit und Erscheinungsjahr der Musikbücher weit auseinander. Unter den humanistischen Gelehrten in Köln gab es auch Gräzisten wie Johannes Caesarius (um 1510). Georg Libanus, der 1511 in Köln den Magister erwarb, lehrte später in Krakau Griechisch; seine *De Musicae laudibus oratio* (1540) enthält als Anhang ein Verzeichnis griechischer Fachausdrücke („multorum vocabulorum Graecorum interpretatio“). So verwundert es nicht, daß Glarean seine *Isagoge* (1516) „ex bonis authoribus latinis et graecis“ ausarbeitete und neben Gaffurius Erasmus als Autorität nennt. Glarean lehrte in Basel Latein und Griechisch, seit 1529 in Freiburg Poetik und Theologie. Sein Eintreten für die Gregorianik findet seinen Niederschlag auch in der *Compendiosa Introductio in choralem musicam* (1553) von Johannes Cretz, Schulmeister im

¹⁴ Johannes Cochlaeus, *Tetrachordum musices*, Nürnberg 1511, zit. nach der Ausg. von 1512, fol. F ii^v.

¹⁵ Niklas Holzberg, Willibald Pirckheimer, München 1981 (Humanistische Bibliothek I, 41), S. 74f.

¹⁶ Cochlaeus, *Tetrachordum musices*, fol. A iii^vf.

nahen Radolfzell am Bodensee. Cretz beruft sich auf „unsern hochgelehrten Glarean, den höchst sorgfältigen Erforscher der Musik des Altertums“ (doctissimus Glareanus noster, atque vetustioris musices indagator diligentissimus¹⁷).

Auffallend ähnlich sind auch die biographischen Hintergründe des Musiktheoretikers Luscinius. Der gebürtige Straßburger war u. a. Schüler des Gräzisten Johannes Reuchlin, lehrte seit 1516 an der Münsterschule seiner Heimatstadt Griechisch; seine *Progymnasmata graecae literaturae* erschienen 1521. Die 1515 gedruckten *Musicae institutiones* geben seine einst „vor einem zahlreichen Auditorium“ an der Universität in Wien gehaltenen Vorlesungen (vor 1510) wieder. Der über Nicolaus Gerbelius, den Autor der Vorrede, herzustellende Kontakt zu Conrad Celtis und seinem Collegium poetarum steht hinter einer Bestimmung der musikalischen Komposition als „imitatio“ der „carmina poetarum“. Als Luscinius als Organist und Vikar am Straßburger Stift St. Thomas wegen der Reformationseinführung nach Augsburg ging, fand er Unterkunft bei dem Humanisten Veit Bild im Benediktinerkloster, der 1508 unter dem Titel *Stella musicae* eine Chorallehre publiziert hatte. Auch Luscinius wurde schließlich Theologe, Prediger in Augsburg, dann nach der dortigen Reformation ab 1528 in Freiburg.

Die zweite Musikabhandlung von Luscinius, die *Musurgia seu praxis Musicae*, war bereits 1518 konzipiert, wurde jedoch erst 1536 gedruckt. Ähnlich war Glareans $\Delta\Omega\Delta\text{EKAXOP}\Delta\text{ON}$ bereits 1539 verfaßt, jedoch gelang es ihm erst 1547, die umfangreiche Schrift im Druck herauszugeben. Der Musiktraktat mit dem größten Neuerungspotential in der deutschen Musiktheorie entfaltete seine Wirksamkeit also erst, als Glarean bereits 63 Jahre alt war. Der Inhalt der *Musurgia* von Luscinius erhält seine Besonderheit jedoch dadurch, daß Luscinius in Wien als Schüler von Wolfgang Grefinger auch Organist und Orgelkomponist war. Der Humanist handelt nicht über musikalische Zahlenverhältnisse, da er die Praxis und nicht die Theorie zu lehren beabsichtige (quia praxim musices docendam sumpsimus non theoriam¹⁸). Der 1. Teil handelt nämlich über Musikinstrumente und ist eine freie lateinische Version der *Musica getutscht* (1511) unter Verwendung der originalen Holzschnitte von Sebastian Virdung, den Luscinius 1510 in Augsburg getroffen hatte. Der 2. Teil handelt dem Titel nach über den „polyphonen Gesang gemäß den Regeln der Komposition mit mehreren Stimmen“ (de concentus polyphoni, id est, ex plurifariis vocibus compositi, canonibus¹⁹).

¹⁷ Johannes Cretz, *Compendiosa introductio in choralem musicam*, Augsburg 1553, fol. B v.

¹⁸ Othmar Luscinius, *Musurgia seu praxis Musicae*, Straßburg 1536, fol. B 2.

¹⁹ So lautet der Untertitel der *Musurgia*.

Luscinius empfiehlt, viele „carmina“ der herausragenden Meister zu singen, so daß nach dem bewährten Beispiel ein gediegenes Werk (*solidum opus*) entsteht. Natürlich bemüht er neben Gaffurius, Isaac, Josquin, Senfl, Dietrich und Nicolaus Craen seine Orgelmusikvorbilder Paul Hofhaimer und Wolfgang Grefinger. Wenn im Jahr zuvor, 1535, in Straßburg das *Rerum musicarum opusculum* des Nürnberger Pfarrers Johannes Frosch erschien, könnte der Kontrast zu Luscinius kaum größer sein, auch wenn am Ende des Inhaltsverzeichnisses eine kurze „ratio condendarum cantionum“ steht, denn voraus gehen eingehende Kapitel über Proportionen, die Monochordteilung und die drei antiken Tongeschlechter.

In diesem Kontext erscheint auch die besondere inhaltliche Zielrichtung von Glareans *ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΑΙΟΝ* nicht mehr als isoliertes Phänomen. Seine Theorie der 12 Modi anstelle der acht Kirchentöne, die er aber im 1. Buch (cap. 11) durchaus erst noch abhandelt, bahnte sich bereits 1516 in der *Isagoge* (cap. 9) an, wo er angesichts des üblich gewordenen b-molle im 5. und 6. Ton auf die Systembrechung hinwies und als Humanist aus den antiken Oktavspecies einen Neuansatz fand. Letztlich ist das *ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΑΙΟΝ* in solchem Maße auf diese neue Modus-Theorie abgestellt, daß selbst der von Glarean bewunderte Josquin kritisiert wird. Interessanterweise wurde Glareans neue Theorie zuallererst im Ausland aufgegriffen. Gioseffo Zarlino übernahm sie 1558 in seinen *Istitutioni harmoniche* allerdings ohne Nennung von Glarean als Erfinder und entwickelte sie in der Edition von 1573 weiter. In Deutschland setzten wohl erst die „Auszüge“ in lateinischer und deutscher Sprache, die Glareans Stiefsohn Johannes Ludwig Wonegger 1557/58 herausbrachte, die Rezeption in Gang, dann allerdings bei zahlreichen Theoretikern: bei Nicolaus Roggius (1566), Gallus Dressler (1571), Christoph Praetorius (1574), Eucharius Hoffmann (1582), Valentin Goetting (1587), Andreas Raselius (1589), Cyriacus Schneegaß (1591) und Adam Gumpelzhaimer (1591), Johannes Magirus (1596), Joachim Burmeister (1599) und Sethus Calvisius (1600). 1595 empfahl der Rostocker Theologieprofessor David Chytraeus in seiner allgemeinen Studienanweisung, daß auch in der Akademie die „fundamenta“ der Musik gelehrt werden sollten, vornehmlich nach Glarean. Mithin ging die Theorie des Universitätsgelehrten Glarean in die Lehrbücher für den Musikunterricht in den Lateinschulen ein. Der Umstand, daß einige der genannten Theoretiker wie Dressler, Hoffmann und Raselius auch Kompositionen gemäß den 12 Modi vorlegten, lenkt den Blick auf die Veränderung der Bestimmung von musiktheoretischen Traktaten, nicht mehr für die Universitäten, sondern für die Lateinschulen. In diesem Rahmen unterlag die Tradierung der Musiktheorie neuen Bedingungen.

6. Die Entwicklung der Musiktheorie
im Rahmen des reformatorischen Lateinschulwesens

Die Entwicklung der Musiktheorie in Deutschland blieb auch von der weiteren geistigen Umwälzung neben dem Humanismus nicht unberührt, nämlich der Reformation, die nach und nach in den meisten Territorien und (Reichs-)Städten Einzug hielt. Freilich trat dabei kaum ein inhaltlicher Wechsel ein, da der lateinischsprachige Kirchengesang in allen Städten, die Lateinschulen unterhielten, beibehalten wurde und damit die von der Gregorianik ausgehende Elementarlehre bis hin zu den Kirchentönen ihre Geltung behielt. Fruchtbar auf das Erscheinen von Musiktraktaten wirkten sich die flächendeckende Einrichtung und Verbesserungen von städtischen Lateinschulen bis hin zu Pädagogien und Gelehrtenschulen aus, die der Bedeutung nach die mittelalterlichen Dom- und Stiftsschulen ablösten. Der alte Gegensatz von *musicus* und *cantor* verlor in der Realität an Relevanz, da viele „Cantoren“ an Lateinschulen über die Erteilung des Musikunterrichts und die Leitung der Kirchenmusik hinaus selbst Komponisten waren. Das trifft auch für Musiktheoretiker zu. Außer den bereits im Zusammenhang mit der Glareanschen Lehre genannten sind hier Virgil Haugk, Wolfgang Figulus, Adrianus Petit Collico, Hermann Finck und Johannes Avianus anzuführen. Der 1584 als Nicolaicantor in Berlin wirkende Motettenkomponist Leonhard Cameraarius wird so als „Musicus insignis, cum theoreticus, tum practicus et poeticus“²⁰ bezeichnet.

Die kaum noch übersehbare Fülle von musikalischen Lehrschriften diente dazu, die Schüler vom lästigen Abschreiben von der Tafel zu befreien, wie Haugk 1545 in der Vorrede seiner *Erotemata musicae practicae ad caput puerilem formata* anmerkt. Noch Thomas Walliser tradierte in Straßburg zehn Jahre lang bis zum Druck seines Lehrbuches die Musiklehre als „artis canendi praecepta de tabula describenda“²¹. Titelgebungen wie *Rudimenta*, *Enchiridion*, *Fundamenta*, *Isagoge* weisen auf den pädagogischen Zweck hin. Vielfach wird im Titel die örtliche Zweckbestimmung benannt, z. B. „in usum scholae northusianae“ (Spangenberg 1536), „in usum Scholae Magdeburgensis“ (Dressler 1571) oder „in usum iuventutis Stralsundensis“ (Eucharius Hoffmann 1582).

²⁰ Klaus Wolfgang Niemöller, Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600, Regensburg 1969 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 54), S. 59.

²¹ Christoph Thomas Walliser, *Musicae figuralis praecepta brevia*, Straßburg 1611, Praefatio. Vgl. Niemöller, Untersuchungen zu Musikpflege (wie Anm. 20), S. 425.

Die musiktheoretische Schulbildung verbindet sich im Zuge der zeitlich unterschiedlichen Einführung der Reformation dann auch mit einer gewissen Regionalisierung. Seit 1537 erscheinen nicht weniger als acht Musiktraktate von Theoretikern, die in niedersächsischen Städten als Cantoren oder (Con-)Rectoren tätig waren:

- 1537 für Lüneburg das *Compendium musices* des Auctor Lampadius,
- 1548 für Braunschweig das *Compendiolum musicae* von Heinrich Faber,
- 1554 für Braunschweig die *Practicae musicae praecepta* von Johann Zanger,
- 1563 für Lüneburg die *Erotemata musicae* von Lucas Lossius,
- 1566 für Braunschweig die *Musicae practicae elementa* von Nicolaus Roggius,
- 1574 für Lüneburg die *Erotemata musices* von Christoph Praetorius,
- 1596 für Hannover die *Artis musicae libri duo* von Johann Magirus,
- 1599 für Hannover die *Musicae artis elementa* von Andreas Crappius.

Eine Publikation in den Druckzentren Leipzig, Nürnberg, Wittenberg und Frankfurt zog darüber hinaus eine weitere Verbreitung des jeweiligen Traktates nach sich.

Damit sind die Rahmenbedingungen skizziert, die bei der Frage nach einer möglichen Entwicklung im inhaltlichen Bereich eine Rolle spielen. Der Umfang der abgehandelten musiktheoretischen Sachgebiete richtet sich vor allem auch nach den Adressaten. Mit der verbindlichen Verankerung des Musikunterrichts an den Lateinschulen, Gymnasien und Pädagogien nahm der Bedarf an Lehrbüchern auch für dieses Fach zu. Nimmt man die Nennung von solchen Lehrbüchern in Schul- und Kirchenordnungen seit der kursächsischen Schulordnung von Philipp Melanchthon 1528 und der Braunschweiger Kirchenordnung 1528 von Johannes Bugenhagen zum Maßstab, so nehmen zwei Lehrbücher, die mit Wittenberg als Zentrum der Reformation verbunden sind, die ersten Ränge ein: Nicolaus Listenius' *Rudimenta musicae* 1533, seit 1537 in weiteren Auflagen als *Musica* betitelt, und Heinrich Fabers *Compendiolum musicae pro incipientibus* 1548, das in nicht weniger als 30 Auflagen erschien. Nicolaus Listenius wurde in folgenden Ländern bzw. Städten vorgeschrieben:

nach 1534 Lüneburg	1563 Pommern	1578 Chemnitz
1540 Salzwedel	1564 Halberstadt	1579 Berlin
1551 Mülhausen i. E.	1569 Soest	1582 Württemberg
1557 Annaberg	1574 Berlin, Danzig	1583 Halle
1559 Württemberg	1575 Nürnberg	1584 Görlitz
1562 Neuahaldensleben	1576 Stettin	1587 Stettin

Heinrich Faber wurde in folgenden Ländern bzw. Städten vorgeschrieben:

1548 Braunschweig, Hof	1579 Berlin, Frankfurt/M
1550 Naumburg	1580 Kursachsen, Danzig, Büdingen
1559 Zerbst	1581 Brieg
1562 Breslau	1582 Zerbst
1564 Halberstadt	1583 Nordhausen, Halle
1568 Thorn	1589 Aschersleben
1570 Lüneburg	1590 Bautzen, Lauingen, Danzig
1572 Ahlen	1593 Lauingen
1573 Laubach	1594 Speyer
1574 Berlin	1596 Straßburg
1575 Freiberg	1598 Braunschweig
1577 Monheim	1598 Weißenfels
1578 Dresden, Chemnitz, Leipzig	

Die stärker pädagogische als theoretische Ausrichtung zahlreicher Lehrbücher konzentriert diese, wie viele Titel bereits ausweisen, auf die *Musica practica*. Überwiegend sollte der Musikunterricht so erfolgen, „das die Praecepta ganzt kurtz, unnd fürnämlich nach notwendigen gegebenen praecceptis, usus getriben werd“ (Württemberg 1559 und Braunschweig 1569)²². Methodisch zeigt sich die Dominanz der „exercitia“ auch in einer erheblichen Zunahme von Notenbeispielen als „exempla“, die als Übungsstücke für die Solmisations-, Intervall- und Tonartenlehre sowie der Mensuralnotation dienen. Lucas Lossius bezeichnete 1563 seine *Erotemata* im Titel als „illustriert mit für die jugendliche Unterweisung geeigneten Musikbeispielen“ (*exemplis puerili institutioni accomodis illustrata*). Die steigende Bedeutung, die man den Notenbeispielen von Musterkompositionen beimaß, zeigt sich in deren Zunahme in den Musiktrakten von Sebald Heyden, die deshalb immer umfangreicher werden: Zählte die *Musicae στοιχειώσις* (1532) mit wenigen mehrstimmigen Beispielen nur 26 Folios, so wuchsen die *Musicae libri duo* (1537) auf 115 Seiten, *De arte canendi* (1540) auf 163 Seiten mit 54 mehrstimmigen Beispielen. Vielfach sind es ganze Sätze aus Messen, die vollständig mitgeteilt werden. Bereits in der Vorrede hebt Heyden hervor, daß er die Werke der besten Komponisten geprüft habe, denn sie böten mannigfache Beispiele der *varietas*. Nicht immer legt Heyden (wie andere Theoretiker) die Herkunft der Notenbeispiele offen. Deutlich ist er noch mit der Musik der Josquin-Generation verbunden, indem er vor allem Meßteile von Josquin selbst (16 Beispiele), von Ghiselin (9), Isaac (5), Ockeghem (4), Brumel (3) und Agricola (3) als Beispiele heranzieht. Beispiele wie die aus Josquins *Missa ad voces musicales* und Senfls *Fortuna ad voces musicales* weisen einen direkten Bezug zur Elementar-

²² Ebenda, S. 566.

lehre der Solmisation auf, auch wenn das Werk Josquins als Beispiel für Ligaturen steht, wobei komplexe Mensuren durch eine *resolutio* in einfache *tactus*-Verhältnisse übertragen werden. *Resolutio* war nach Ambrosius Wilphlingseder gedacht als „Transkription von abstrusen Notenwerten in eine gängigere Form“ (*Resolutio est abstrusioris notularum valoris in vulgatiorem aliquam formam transcriptio*²³). Neben der Auswahl aus „Kompositionen der besten Musiker“ (*Oridryus 1557*²⁴), deren Werke durch den Druck allgemein zugänglich geworden waren, komponierten Theoretiker wie Heinrich Faber, Agricola, Figulus oder Wilphlingseder selbst geeignete Beispiele. Besonders zwei- und dreistimmige textlose Kanons (*fugae*) aus Werken von Josquin, Isaac oder Obrecht nehmen bei Finck 1556 oder Avianus 1581 mit eigenem Kapitel über *fugae* mehr Raum ein als die theoretischen Darlegungen zur *fuga*. Avianus läßt so jedem Notenbeispiel eine „*Declaratio exemplorum*“ folgen.

Die Reduktion der detaillierten *praecepta* schlägt sich darüber hinaus in Diagrammen und Tabellen nieder. Christoph Praetorius hat den Auflagen der Jahre 1570 und 1574 von Lossius' *Erotemata* eine „Tabella“ als eine ausfaltbare Schautafel mit der Überschrift „*Typus Musices*“ angefügt. So schwillt 1563 Wilphlingseders Lehrbuch durch zahlreiche Beispiele von Okkeghem, Obrecht, Brumel, Ghiselin, Josquin, Isaac, Finck und Rhau auf 363 Seiten an. Drei Jahrzehnte später werden in den *Artis musicae libri duo* des Johannes Magirus 1596 zwar noch vereinzelt Kompositionen von Josquin und Isaac herangezogen, jedoch sind unter den 23 Komponisten von 124 meist motettischen Sätzen in erster Linie die Komponisten einer jüngeren Generation vertreten, allein Orlando di Lasso mit 37 Werken; ihm folgen in abnehmender Zahl Clemens non Papa, Herpol, Utendal, Ivo de Vento, Handl, de Monte, und Palestrina. Bereits 1563/64 hatte sich Dressler in seinen handschriftlichen *Praecepta Musicae Poëticae* vornehmlich auf Kompositionen von Clemens non Papa und Orlando di Lasso bezogen, die jüngere Stilebenen vertreten (cap. 15). Die beiden älteren von vier Arten von „Symphonisten“ (so benannt nach Glarean) unterscheiden sich durch weitzügige Imitationen (I. genus: Josquin) sowie durch die Anwendung des *cantus fractus* (II. genus der deutschen Komponistengeneration um Isaac). Eine systematische Untersuchung der Notenbeispiele, ihrer Herkunft und ihres musiktheoretischen Aussagepotentials steht noch aus.

²³ Ambrosius Wilphlingseder, *Erotemata musices practicae*, Nürnberg 1563, lib. II, cap. 15, S. 321.

²⁴ Johannes Oridryus, *Practicae Musicae praecepta*, Düsseldorf 1557, ed. Renate Federhofer-Königs, Johannes Oridryus und sein Musiktraktat, Köln 1957 (Beihefte zur rheinischen Musikgeschichte 24), S. 117f.

7. Deutschsprachige Musiklehrbücher

Auf Fragen der Vermittlungsmethodik in den Musiklehrbüchern kann hier nur kurz hingewiesen werden. Neben der Anlage nach Frage und Antwort gemäß dem Unterrichtsgespräch, der erotematischen Methodik, die seit 1545 in den Titeln (*Erotemata*, Virgil Haugk 1545) erscheint, oder der akroamatischen Form (nach Petrus Ramus) bei Johannes Magirus (1596) spiegelt vor allem der Wechsel von der internationalen Bildungssprache Latein zur Landessprache auch eine nationale Ausrichtung, beginnend mit Martin Agricolas *Ein kurtz Deudsche Musica* (1528), wider. Zwar gab es schon im 15. Jahrhundert eine volkssprachliche *Lere vom koergesang* (um 1480) als Verdeutschung von Conrad von Zaberns *De modo bene cantandi*, und 1518 bezog der aus Wien kommende Mathematiker Heinrich Grammateus in seinem Nürnberger Druck *Ayn new kunstlich Buech*, das kaufmännisches Rechnen vermittelt, auch „Arithmetica applicirt oder gezogen auff die edel Kunst musica“ mit ein, gemäß dem Untertitel *Auch nach den Proportionen der Kunst des Gesanngs im diatonischen Geschlecht ausz zutaylen monochordum, Orgelpfeyffen und ander Instrument auss der Erfindung Pythagore*. Jedoch wird der Vorstoß von Agricola im Bereich der schulischen Lehrbücher erst verständlich mit dem Blick auf deutschsprachige Musikbücher um 1500. Während Arnolt Schlicks *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* 1511 sich ähnlich wie 1532 Hans Gerle in seiner *Musica teusch auf die Instrument der grossen unnd kleinen Geygen* an die Berufskollegen wendet, bietet der Geistliche Sebastian Virdung in seiner *Musica getutscht* 1511 zwar auch nur eine „musica der instrument“, jedoch im Vergleich „mit der regulierten Musica“, denn der Instrumentaltraktat ist nur ein Auszug aus einer umfassenderen „deutschen Musica“, in der auch „nach der laitern Guidonis singen / Soluisiern / Mutiern / vnd von den acht thonen / auch das figurirt gesang / vnd das contrapunct“²⁵ gelehrt wird. Außerdem kündigt Virdung an, in einem anderen Buch auch „Modus componendi oder die Kunst von dem Contrapunct vnd von der composition“²⁶ abzuhandeln. Agricola veröffentlichte 1529 in seiner *Musica instrumentalis deusch* eine Umarbeitung der Schrift Virdungs in Form von Knittelversen.

Agricolas deutschsprachige Lehrschriften waren sicherlich im Umfeld des Wittenberger Kreises um Luther durch die reformatorische Sprachauf-fassung (Bibelübersetzung) mit veranlaßt. Agricola begründet dies 1533 in der Vorrede der *Musica Choralis Deusch* auch damit, daß viele deutsche geistliche Lieder und Psalmen auch mit vier Stimmen samt der deutschen

²⁵ Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, fol. E f.

²⁶ Ebenda.

Messe komponiert vorlägen. So kündigt das Titelblatt der bereits genannten *Ein kurtz Deudsche Musica* 1528 an: „Mit LXIII schönen lieblichen Exempeln yn vier stymmen verfasst“. Innerhalb der Darstellung finden sich viele Eindeutschungen lateinischer Fachtermini, z. B. in der Überschrift zu einer Mutationstabelle (cap. 4): „Diese leiter [scala] des Bmoll gesangs [cantus] / zeigt an / jnn welchen schlüsseln [claves] / die verwandelung [mutatio] der stimmen [voces] geschehen“²⁷. Nachdem Rhau jedoch im *Enchiridion* 1532 und 1539 grundsätzliche Kritik geübt hatte, kehrte auch Agricola z. B. mit den *Rudimenta musices* 1539 zur weiterhin gültigen Bildungssprache Latein zurück. Dennoch setzte zumal in Nürnberger Drucken eine deutschsprachige Lehre ein, beginnend mit Johann Singers *Ein kurtzer außzug der Music, den jungen, die singen und auff den instrumenten lernen wöllen*, was nach Titel und radikaler Kürzung in dem Baseler Druck von 1557 *Uss Glareani Musick ein Usszug* eine Fortsetzung findet. Dagegen hat sich Christoph Rid 1572 in seiner *Musica* die Aufgabe einer vollständigen Übersetzung gestellt: *Kurtzer Innhalt der Singkunst aus M. Heinrich Fabri lateinischem Compendio musicae, von Wort zu Wort, für anfahende Lehrjungen, in ringverständig Teutsch gebracht*. Im Vordergrund steht jetzt der pädagogische Zweck einer Vermittlung an jüngere Schüler, „für die allererst anfahenden“ (Christoph Demantius 1592). Cyriacus Schneegass bestimmte 1592 seine *Deutsche musica* „für die Kinder und andere, so nicht sonderlich Latein verstehen“, namentlich für die Schülerlein auf dem Lande²⁸. Henning Dedekind betitelt so 1589: *Eine Kinder Music*. Wenn Martin Crusius 1595 ein *Compendiolum musices* herausgab, das er im Untertitel als *Ein kurtzer Unterricht für die jungen Schuler, wie sie sollen singen lehrnen. Auss der lateinischen Isagoge gezogen* bezeichnete, wird das generelle Verfahren angesprochen: Die weiterhin normativ geltenden lateinischen Fachausdrücke sind in ihrer Bedeutung deutschsprachig zu erklären, was konsequent Zweisprachigkeit nach sich zieht. Bereits 1545 stellte der deutsche Schulmeister Sigismund Salming in Augsburg, besser bekannt als Herausgeber wichtiger Sammelwerke, in einem Einblattdruck das Musiksystem lateinisch und deutsch dar: *Gradatio, sive scala principiorum, artis musicae, pro tyronibus, iam primum incipientibus. Ain Gesanglätter, darmit die anfänger der Music leichtlich mögen in die kunst geführt werden*, und 1561 erläuterte Ambrosius Wilphlinseder in seiner *Musica Teutsch* die lateinischen Fachbegriffe deutsch. Die weitere

²⁷ Martin Agricola, *Musica Choralis Deudsch*, Wittenberg 1533, fol. B vj. Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, Nationale Elemente in der deutschen Musiktheorie des 16. Jahrhunderts, in: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981, Kassel u. Basel 1984, S. 553–58, Zitat S. 555.

²⁸ Titelseite.

Entwicklung dieser Richtung von Musiklehrbüchern mündet in das *Compendiolum musicae latino-Germanicum* (so der Titel in der Auflage 1595) des Augsburger Cantors Adam Gumpelzhaimer. In der Erstausgabe 1591 wird deutlich darauf hingewiesen, daß das *Compendium musicae* nach dem lateinischen Traktat von Faber, der von Rid in Landessprache gebracht wurde („pro illius artis tyronibus a M. Heinrico Fabro latinè conscriptum & à M. Christophoro Rid in vernaculum sermonem conversum“²⁹), verfaßt ist – es wirkte in nicht weniger als dreizehn Auflagen bis 1681. Nebeneinander, in der linken und der rechten Spalte, werden die lateinische und die deutsche Fassung präsentiert, wobei die deutsche Fassung länger ist, da die deutschen Erklärungen eine Art Kommentar der lateinischen Fachausdrücke darstellen. Der oben bereits erläuterten Tendenz folgend hat Gumpelzhaimer die doppelsprachige Fassung von Fabers *Compendiolum* mit Notenbeispielen angereichert, u. a. mit eigenen Kanons, deren Anzahl von 114 (1591) bis auf 150 (1605) anwächst.

8. Musiktheorie am Übergang ins 17. Jahrhundert

Aus den behandelten Aspekten heraus zeichnet sich insgesamt deutlich ab, daß das Schrifttum vor allem in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gegenüber der mittelalterlichen Musiklehre Neuansätze in der Breite der Theoreme zeigt, während in der zweiten Jahrhunderthälfte die Vermittlung in den Unterrichtsbereich das Schrifttum prägt. Bei dem Übergang ins 17. Jahrhundert ist zunächst einmal eine Weiterführung bestimmter Traditionslinien zu konstatieren. Theoreme, die mit bestimmten Termini verbunden waren, fanden auch weiterhin ihre jeweilig neue Interpretation, so die *sortisatio* und die *musica usualis* bei Johannes Nucius 1613 und Joachim Thuringus 1625 im Rahmen der „Musica poetica“. Die schon 1537 bei Sebald Heyden konsequent verfolgte Zweiteilung der Solmisations-Reihen in „scala b duralis et naturalis / scala b mollaris et naturalis“³⁰ und die Zusammenfassung von Nicolaus Roggius 1566 zur Vereinfachung der Mutation zu drei „heptachordae“ führten konsequent im 17. Jahrhundert zur siebenstufigen Tonleiter. Die weiterhin gelehrt „Singekunst“ eröffnete nicht nur einen grundsätz-

²⁹ Titelseite.

³⁰ Sebald(us) Heyden, *Musicae, id est artis canendi libri duo*, Nürnberg 1537, S. 18: „Quot sunt Cantionum genera? Sunt, qui tria numerant: Naturale, b molle, ♯ durum [...] Nobis vero ob commodiorem docendi modum, duo tantum constituisse satis esto, b molle & ♯ durum, secundum quod omnis cantus ab initio aut b scriptum habet, aut non habet“; S. 19: „Cur omittitur hic Cantus naturalis?“

lichen Zugang zur Musik, sondern nahm auch bereits seit Mitte des 16. Jahrhunderts Bezug auf aufführungspraktische Fragen, so zu der „Eleganz, den Schmuck oder den Vortrag beim Singen“ (De elegantia, et ornamentu, aut pronuntiatione in canendo [Coclico 1552]³¹) bzw. „Zur Kunst, elegant und angenehm zu singen“ (De arte eleganter et suaviter canendi [Finck 1556]). Wenn 1574 auch Christoph Praetorius, 1591 Cyriacus Schneegass und 1598 Georg Quitschreiber mit den Erörterungen von *coloraturae* die Bedingungen der Diminution behandeln, so leitet dies letztlich zur solistischen Gesangskunst der Monodie über.

Auch nach 1600 blühte das Lehrschritfttum in lateinisch-deutscher Sprachvermittlung. So fügte Andreas Crappius 1608 seinen *Musicae artis elementa* von 1599 eine „Deutsche gar kurtze und leichte anleitung zur Figural Musicen“ an. Nach dem Vorbild Gumpelzhaimers erschienen weiterhin latino-germanicum-Traktate, so 1605 von Johann Kretschmar, 1608 von Melchior Vulpius, 1614 von Erasmus Widmann, und 1618 von Heinrich Trautmann. Was Glareans Nachwirken betrifft, so vertrat auch Otto Siegfried Harnisch 1608 nach dem Vorbild seiner niedersächsischen Vorbilder Roggius, Praetorius und Magirus die Lehre der 12 Modi und Bartholomaeus Gesius komponierte dazu selbst praktische Beispiele, z. B. in ‚Hymnis scholasticis‘. Christoph Thomas Walliser ließ allerdings 1611 in Straßburg die „pulcherrima doctrina“ der 12 Modi fort, da sie für die Einübung der Kirchengesänge nicht geeignet sei. Auch in Straßburg, in Hessen, in Pfalz-Zweibrücken und in Württemberg galt z. T. unter calvinistischem Einfluß die Hauptaufgabe von Cantor und Schülerchor dem Vorsingen von deutschen Psalmen und Kirchenliedern für die Gemeinde. Hierfür bedurfte es keiner durchgehenden Unterweisung in musiktheoretischen Gegenständen, insbesondere der Figuralmusik.

In die Zeit des Umbruchs und der stilistischen Neuorientierung unter Führung der italienischen Musik fällt der Anfang einer erneuten Einwirkung der italienischen Musiktheorie auf deutsche Theoretiker. Sethus Calvisius sah 1592 in der *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ Sive melodiae condendae ratio, quam vulgo Musicam Poëticam vocant* seine Aufgabe darin, die Kompositionslehre von Gioseffo Zarlino in den *Istitutioni harmoniche* nach Deutschland zu vermitteln, in diesem Falle noch vom Italienischen ins Lateinische. Damit kehrte auch die Moduslehre von Glarean in der von Zarlino veränderten Form (c-Modus als 1. Modus) in das Ursprungsland zurück. Die *Musica poetica* der deutschen Musiktheorie wies noch mit zwei weiteren Aspekten in das 17. Jahrhundert voraus. Schon 1581 begriff Johannes Avianus den musikalischen Satz als Gebilde von *harmoniae*, die über dem tiefsten Ton (*basis*)

³¹ Coclico, *Compendium musices*, fol. H iij^v.

dreiklangsmäßig aufgebaut sind. Hier wächst die Auffassung vom Dreiklang als einer selbständigen musikalischen Einheit, wie sie dann 1612 Johann Lippius in seiner *Synopsis musicae novae* konstituierte.

Ein weit grundsätzlicheres Feld, das seit etwa 1600 zu einem Paradigma der deutschen Musiktheorie und auch der in Deutschland geübten Kompositionsweise heranwuchs, ist die Verbindung von Musik und Rhetorik bis hin zum Aufbau einer Komposition und der Ausbildung einer Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren. Bereits Dressler hatte 1563/64 differenzierte Regeln für die Gestaltung von *exordium*, *medium* und *finis* aufgestellt und satztechnische Merkmale wie verschiedenartige Imitationsformen für die Unterscheidung von vier genera der namentlich genannten Komponisten zugrunde gelegt. Dies geschah gemäß seiner anfänglich aufgestellten 2. Regel, nach der die Stücke bewährter Meister, insbesondere von Orlando di Lasso und Clemens non Papa, musiziert und analysiert werden mußten. Der zunächst didaktisch begreifbare, ständig erweiterte Abdruck von Notenbeispielen mündete so in eine Reflektion der kompositorischen Phänomene, was wiederum zu Konsequenzen in der Theorie von der Komposition führte. Galten schon Dressler die Werke Lassos mit ihrer angestrebten Darstellung des Textgehaltes als quasi modernste Stufe, so sind nicht von ungefähr die Kompositionen dieses Meisters, dessen Tod wie der Palestrinas 1594 die Epochenwende markiert, Ausgangspunkt für die rhetorisch orientierte Kompositionslehre von Joachim Burmeister, erstmals 1599 vorgelegt in den *Hypomnematum musicae poeticae* und 1606 mit der Analyse einer Lasso-Motette hinsichtlich ihrer besonderen Kunstmittel bereichert in der *Musica poetica*. Daß Burmeister die Musik der Rhetorik an die Seite stellte, ist begründet in seiner Stellung an der großen Rostocker Stadtschule als „praeceptor classicus“, nicht als Cantor. Die 1580 eingeführte Organisationsform entsprach der des Straßburger Gymnasiums von Johannes Sturm (1538), das seinerseits die von den Niederlanden angeregte Form von gelehrten Gymnasien in Westdeutschland übernahm, innerhalb dessen Johannes Oridryus in Düsseldorf als „praeceptor classicus“ oder Friedrich Beurhaus in Dortmund als Conrector tätig waren. Wie in Straßburg wurde in Rostock die Kirchenmusik an den verschiedenen Pfarrkirchen durch gesonderte Cantoren wahrgenommen, die auch für den Musikunterricht zuständig waren. Dieser wurde daher auch häufig nur außerplanmäßig (Oridryus 1557 „lectiones extraordinariae“) bzw. in Nebenstunden (Beurhaus 1573 „suscisivis horis“) erteilt. Das voll ausgebildete System dieser gelehrten Gymnasien sah bis zur Secunda (die Prima war bereits akademisches Studium) eine anspruchsvolle Ausbildung mit Griechisch, Dialektik und Rhetorik in den Oberklassen vor, eine Organisationsform, die seit der Gründung des Kölner Tricornatum 1551 auch für die Jesuitengymnasien übernommen wurde, einschließlich der Sonderstellung

von Musikunterricht und kirchenmusikalischer Praxis. Die von Burmeister begründete Kompositionslehre in Parallele zum angesehenen Wissenschaftsfach Rhetorik, greifbar zunächst vor allem in der Übernahme entsprechender Termini, führte demnach die Kompositionslehre in Deutschland an den Punkt einer wissenschaftlichen Grundlegung zurück.