

## Musiktheoretische Richtigkeit und konfessionelle Reinheit

INGA MAI GROOTE

*Mit der neuen Antragsphase begrüßt der SFB ein musikwissenschaftliches Forschungsvorhaben im Kreis seiner 17 Teilprojekte. Unter dem Titel ›Humanistische Musiktheorie im Wissenssystem ihrer Zeit‹ beginnt es seine Arbeit, in die Inga Mai Groote als Projektleiterin im Folgenden Einblick gibt.*

Das neu beginnende Projekt A 11 will sich mit über den engeren fachlichen Lehrstoff hinausgehenden Implikationen und Funktionen musiktheoretischer Schriften gerade des 16. Jahrhunderts beschäftigen. Das mag zunächst überraschend wirken, umfasst doch der Aufgabenbereich der Musiktheorie im eigentlichen Sinne die Grundlagen der Musik, ihr Tonsystem, die Satzregeln und – seit Beginn des 16. Jahrhunderts zunehmend – auch die Kompositionslehre, also Inhalte, die auf den ersten Blick kaum mit aktuellen außermusikalischen Diskursen in Verbindung zu stehen scheinen. Bereits mit der Kompositionslehre erweiterte sich jedoch die Zuständigkeit der Musiktheorie, verglichen mit den Inhalten nach der antiken und mittelalterlichen Tradition, deutlich: Denn in der Kompositionslehre werden nicht mehr universale oder zumindest scheinbar zeitlos gültige Eigenschaften des musikalischen Materials behandelt, sondern es rückt die konkrete schöpferische Gestaltung von Einzelwerken in den Blick, was zumindest vordergründig auf das Entstehen einer eindeutig ›moderner‹ Kunstauffassung hinzuweisen scheint. Statt nun aber die Entwicklungen des 16. Jahrhunderts schlicht im Rahmen einer teleologischen Fortschrittsgeschichte der Musiktheorie als Entwicklung von abstrakten Materialregeln zu einem ausdifferenzierten Kunstsystem mit ästhetischem Instrumentarium zu interpretieren, gilt es sehr viel stärker als bisher, die Eigenart und Bedeutung der Verschiebungen im 16. Jahrhundert aus dem zeitgenössischen Kontext heraus zu verstehen. Auswahl wie auch Präsentation des Stoffs können Hinweise auf die Positionierung der einzelnen Autoren geben. Ein konkretes Beispiel für die überfachlichen Bedeutungszuweisungen soll im Folgenden betrachtet werden, nämlich die konfessionelle Aufladung einer bestimmten Tonartenauffassung und die Konstruktion einer Verbindung zwischen musiktheoretischer und theologischer Richtigkeit. Bei den zugrundegelegten Quellen handelt es sich allerdings nicht um eigenständige musiktheoretische Schriften, sondern um einen Musikdruck, der in seinem paratextuellen Apparat auf die theoretischen Inhalte Bezug nimmt. Darin zeigt sich in einer konzen-

trierten und auf knappe Wendungen zugespitzten Form die Funktionalisierung theoretischer Elemente womöglich noch deutlicher als in selbständigen Musikschriften.

### 1. Hintergründe

Als ein Ansatzpunkt für die Arbeit des Projekts wurde das Werk Heinrich Glareans gewählt, da in ihm die verschiedenen Aspekte zusammenlaufen: Dieser Autor vereint geradezu paradigmatisch in Leben und Schaffen die Charakteristika humanistisch geprägter Autoren seiner Epoche, er war auf zahlreichen Gebieten tätig und verfasste unter anderem Schriften zur Musik. Die Biographien etlicher anderer zeitgenössischer musiktheoretischer Autoren verliefen ähnlich. Nach anfänglichen

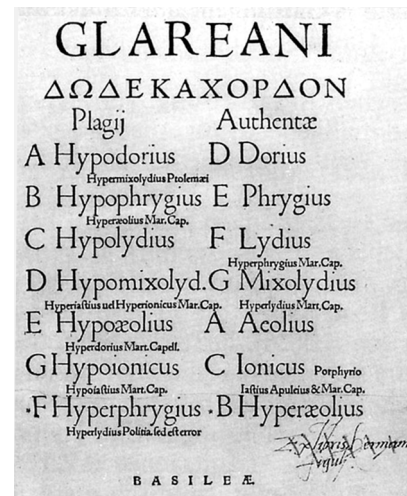


Abbildung 1

Heinrich Glarean: *Dodekachordon* (1547), Titelblatt.

Sympathien für die Reformation entschied sich Glarean dezidiert für den Katholizismus. Für die Geschichte der Musiktheorie ist er von großer Bedeutung, da er als prononcierte Neuerung eine Tonartenreform entwarf.<sup>1</sup> Zugleich bietet er Anlass zu Irritationen, da sich sein musikalisches Hauptwerk, das *Dodekachordon* (1547), außer einer breiten und gründlichen Darstellung der theoretischen Inhalte mit der jüngeren mehrstimmigen Musik und ihrer Entwicklung auseinandersetzt und deshalb häufig zu den Ausgangspunkten modernen musikhistorischen Bewusstseins gezählt wird – aber dennoch den Entwicklungshöhepunkt in der seinerzeit bereits historischen Musik von Glareans Vorgängergeneration sieht und die zeitgenössische Polyphonie aus der Perspektive des Gregorianischen Chorals, also von einem eher traditionsverhafteten Standpunkt aus, betrachtet und bewertet.<sup>2</sup>

Der Kern von Glareans Tonartenreform liegt in der Erweiterung der traditionellen acht Kirchentonarten auf zwölf Modi. Bis dahin ging die Musiktheorie von

1. Grundlegend zum musiktheoretischen Werk Meier 1960.  
2. Lütteken 1995, 43.

nur vier Grundtönen aus, auf denen die Tonarten – in jeweils zwei Formen, authentisch und plagal – aufbauen; sie werden durchnummeriert oder als dorisch, lydisch, phrygisch und mixolydisch bezeichnet (die jeweils plagalen Tonarten wurden mit der Vorsilbe *hypo-* gekennzeichnet). Glareans Konstruktionsprinzip hingegen leitet sie von den sieben Oktavspezies ab, d.h. nun werden jeder Tonstufe der Oktave wiederum zwei, entweder auf der Quarte oder der Quinte unterteilte, Modi zugeschrieben. (Lediglich die beiden Skalen, in denen bei dieser Konstruktion ›unharmonische‹ Tritoni, also übermäßige Quartan bzw. verminderte Quinten, als Hauptintervalle entstanden, wurden verworfen.) Diese Neuerung ermöglichte beispielsweise, die unserem heutigen Dur und Moll entsprechenden Skalen zu integrieren und damit inzwischen eingetretenen praktischen Entwicklungen der Musik Rechnung zu tragen.

Bemerkenswert an Glareans Entwurf und seiner Präsentation des Systems – und für den Ansatz des aktuellen Forschungsprojekts am wichtigsten – ist, wie sehr er es aus den antiken Autoritäten begründet und als Wiederherstellung einer ›wahren‹ Theorie inszeniert (als ›proba antiquitatis instauratio<sup>1)</sup>); daher bevorzugt er auch die griechischen Namen der Modi und stellt das Tonartenschema bereits auf das Titelblatt des Werks. Dennoch handelt es sich mitnichten um eine authentische Rekonstruktion altgriechischer Tonarten. Aus der Perspektive des SFB ist bereits diese Denkfigur ohne weiteres als Versuch einer Milderung des Konfliktpotentials von Glareans Vorschlag zu sehen. Dass er tatsächlich als konfliktrichtig empfunden wurde, zeigt sich an seiner in bestimmten Gebieten zögerlichen Rezeption. Als Fortsetzung dieser ursprünglichen Theorie stellte Glarean den katholischen Kirchengesang, den gregorianischen Choral, dar, der somit verteidigt bzw. restituiert werden sollte. Entsprechend weisen eigenhändige Widmungsschreiben Glareans zu einigen Exemplaren des *Dodekachordon*, die an verschiedene Empfänger gesandt wurden, deutlich auf die religiöse Dimension seiner Intention hin: die Nützlichkeit dieses Buchs zur Ausbreitung der Religion. Das kann als Antwort eines katholisch gebliebenen Autors auf Auswirkungen des Protestantismus auf die Kirchenmusikpraxis verstanden werden, pointiert als »musiktheoretisches Manifest gegen die Reformation<sup>2)</sup>, zumal wenn seine Vorbehalte gegenüber der Reformation wenigstens teilweise auch auf reale Loyalitätskonflikte des sich durch seine Dichterkrönung dem Haus Habsburg verpflichteten Poeten mit der Basler Obrigkeit und auf Befürchtungen für die humanistische Bildungsbewegung zurückgeführt werden können.<sup>3)</sup> Zudem ist in Glareans dezidiert humanistischem Habitus eine bewusste Wahl von sonst eher der reformatorischen Seite zugeschriebenen Methoden

zu sehen.<sup>4)</sup> Im Vorwort zum *Dodekachordon* thematisierte Glarean aber auch die Veränderungen und Verfallserscheinungen der Kirchenmusiktradition: Die Gesänge seien bei verschiedenen Völkern, Diözesen und Orden verändert und schließlich von vielen stark entstellt worden.<sup>5)</sup> Diese Darstellung wird von den folgenden Anwendern seiner Modusauffassung häufig übernommen werden, der als verderbt empfundene Zustand kann sich allerdings in jeweils unterschiedlicher Ausprägung zeigen.

## 2. Konfessionelle Positionierung

Die dem Arbeitsprogramm des Projekts zugrundegelegte Haupthypothese besagt, dass Musiktheorie im Untersuchungszeitraum auch über diesen Kernbereich hinausgehende Intentionen transportieren konnte, die zu Verschränkungen mit anderen diskursiven Bereichen führten. Dass eine solche mehrschichtige Lesart musiktheoretischer Texte berechtigt ist, zeigte sich bereits auf der primären Ebene des eigentlichen Traktatstoffs. Notenbeispiele, die auf den ersten Blick als bloße Anwendungsdemonstrationen ›unverdächtig‹ erscheinen, wurden selbstverständlich nicht nur sehr überlegt ausgewählt, sondern unter Umständen auch modifiziert. Die Position einer anderweitig konstituierten Autorität – hier der Komponist des Beispiels – wird dabei unter bewusster Ausnutzung von Autorisierungsstrategien funktionalisiert, um die Intention des Traktatverfassers zu legitimieren. Im Fall Glareans und seiner Rezipienten gilt das sowohl für die Einbindung von Musikstücken als auch die Einarbeitung theoretischer Schriften, die gerade im 16. Jahrhundert verstärkt mit eindeutigen Quellenangaben und philologisch abgesichert zitiert und kritisch behandelt werden. (Darin liegt schon eine Stiländerung gegenüber dem älteren Schrifttum.) Die Auswirkungen sind auf verschiedenen Ebenen zu sehen – beispielsweise ist eine Abhängigkeit der Stoffauswahl von lokalen liturgischen Anforderungen festzustellen, etwa bei Musikschriften, die zum Gebrauch in Schulen bestimmt waren, deren Schüler für Musikaufführungen im Gottesdienst herangezogen wurden. Lokal und konfessionell unterschiedlich umfangreich konnte dementsprechend die Behandlung von Choral und Figuralmusik ausfallen. Erstere verlangt in Schriften die Darstellung der Kirchentöne und Psalmodieformeln, letztere besonders die der für die mehrstimmige Musik notwendige Mensuralnotation. An einem Beispiel aus Nürnberg ist zu erkennen, wie sich darin konkrete lokale Situationen abbilden können: Obwohl dort in den reformierten Gottesdiensten nach 1525 zunächst die Polyphonie zurückgedrängt worden war und der lateinische Choral verwendet wurde (im Unterschied zur andernorts von Reformatoren bevorzugten deutschen

1. Glarean [1547] 1967, fol. a2<sup>v</sup>.

2. Lütteken 1995, 51 f. und 53.

3. Zur Entwicklung von Glareans Haltung zur Reformation vgl. Mahlmann-Bauer 2006.

4. Wald 2006, 290 f. verweist auf die Präsenz der Idee der *Instauratio* bei Erasmus und Bacon.

5. Glarean [1547] 1967, fol. a3<sup>v</sup> (»[...] cantus Ecclesiastici sint mire hodie per diuersas nationes uariati, praeterea dioecesisibus ac ordinibus mutati, denique, a multis male deprauati.«).

Liturgie), erschien mit Sebald Heydens *Musicae stoiceiosis* 1532 eine Nürnberger Schul-Musiklehre, die ausschließlich Mensural- und keinerlei Choralnotation verwendet – was jedoch zu erwarten wäre, wollte das Buch die Schüler direkt auf die Gottesdienstplichten vorbereiten, da die Schulknaben selbstverständlich auch hier die Liturgie singen mussten. Mit der Konzeption seiner Schrift wendet sich Heyden indirekt gegen diese Übung (bereits der große Anteil, den die Widmungsvorrede am Umfang des Buchs ausmacht, lässt vermuten, dass über den reinen Lehrinhalt hinausgehende Themen verhandelt werden sollen), weil er sie für eine zu große Belastung und wegen der das Textverständnis erschwerenden Fremdsprache Latein für schädlich hält und außerdem Musik vorrangig zur Erholung und Sammlung des Geistes dienen sollte, nicht jedoch qua Ausführung den Gottesdienst ausmache.<sup>1</sup> Eine spätere, stark bearbeitete Fassung von Heydens Schrift, die unter dem Titel *Musica, id est artis canendi libri duo* (Nürnberg 1537) erschien und in die zahlreiche mehrstimmige Kompositionsbeispiele eingefügt wurden, verwendete Glarean übrigens als Materialquelle für zentrale Kapitel des *Dodekachordon* – er benutzt die Beispiele jedoch zu ganz anderen Zwecken: Statt zur Illustration der Notation des Rhythmus wie bei Heyden sollen sie bei ihm zur Demonstration der Modi in mehrstimmiger Musik dienen. Glareans Verwendung der Heydenschen Beispiele läuft dessen ursprünglicher Intention also letztlich entgegen.<sup>2</sup>

Die Auswirkungen der konfessionellen Konflikte auf die Musikpraxis können hier nicht in größerer Breite behandelt werden, erinnert sei nur an die Konfliktfelder zwischen Latein und Volkssprache, verschiedenen Liturgieformularen, Choralgesang und komponierter Mehrstimmigkeit. Gerade die protestantische Seite stand unter relativ großem Druck, ihre Eigenart auch in der liturgischen Praxis zu behaupten. Gleichzeitig musste sie eine Haltung zur Kirchenmusiktradition einnehmen, da sie weiterhin präsent blieb und das Repertoire auch ausdrückliche Wertschätzung erfuhr – beginnend mit Luther selbst, der mit Josquin Desprez einen auf den ersten Blick der katholischen Tradition zuzurechnenden Komponisten besonders schätzte, da er evangeliumsgemäße Musik komponiert habe, wie etwa die bekannte Äußerung in den *Tischreden* lautet: »Sic Deus praedicavit Evangelium etiam per musicam, ut videtur in Josquin, des alles composition frolich, willig, milde herausfleust, ist nitt zwungen und gnedigt per regulas, sicut des fincken gesang« – dies kann zudem nicht nur als theologische oder musikästhetische Aussage gelesen werden, sondern belegt auch das Aufgreifen von Denkfiguren aus der Poetik.<sup>3</sup> Zwar wurde die Kirchenmusik protestantischerseits stark vom Nutzen her, in ihrer Funktion als Mittel zur Einprägung von Glaubensin-

halten betrachtet. Eine Verständigung über die ›Brauchbarkeit‹ von Kompositionen zu diesem Zweck musste jedoch nicht parallel zu der über ihre ästhetische Wertung verlaufen und eröffnete ein weiteres Konfliktfeld, auf das an dieser Stelle ebenfalls nicht weiter eingegangen werden kann. Josquin – um beim Beispiel zu bleiben – wird selbstverständlich weiterhin für die katholische Seite reklamiert, so bei Glarean, für den Josquin der beste Repräsentant der am höchsten geschätzten Komponistengeneration ist.<sup>4</sup> So bleibt auf der Ebene der Musikwerke selbst mitunter der konfessionelle Konflikt ausgeklammert; zwischen der Funktionalisierung der Musik und der Ebene der Ästhetik und der Praxis findet eine Entkopplung statt.

Wenn nun keine echte stilistische Unterscheidung zwischen protestantischer und katholischer Kirchenmusik festzumachen ist, kann das einer der Gründe dafür sein, dass die Autoren, Komponisten, Kompilatoren und Herausgeber entsprechende Deutungsversuche umso stärker sichtbar machen müssen. Der konfessionelle Konflikt kann auf der Ebene der Theorieschriften (eher verdeckter) und schließlich (erheblich offener) auch in Vorworten und anderen Paratexten zu Publikationen praktischer Musik ausgetragen werden, beginnend bereits auf der Außenseite der Bände, etwa mit der Abbildung der Reformatorenporträts (Luther und Melancthon) auf dem Titelblatt eines der Drucke des Verlegers Georg Rhau, der sein Verlagsprogramm auffällig auf den Bedarf an lutherischer Kirchenmusik abstimmt (*Novum opus musicum* 1545). Einen Ausgleich für diese konfliktreiche Situation könnte man hinter der Tatsache vermuten, dass das in derartigen Veröffentlichungen vorgelegte musikalische Repertoire gerne von älteren und als musterhaft etablierten Komponisten stammt. Zudem wurden die deutschsprachigen reformatorischen Gesänge zumindest in Verbindung mit Schulbetrieb relativ bald wieder um Musik auf lateinische Texte – wegen deren Nutzens für die Bildungsziele – ergänzt.<sup>5</sup>

### 3. Melancthon und Glarean bei Franz Eler

Franz Eler aus Uelzen, der 1580 als Student in Rostock nachgewiesen ist, wirkte ab 1581 als Lehrer und *succentor* an der Hamburger Lateinschule, dem Johanneum, und veröffentlichte 1588 seine Sammlung *Cantica sacra*. Sie enthält die Gesänge für den Gebrauch im Gottesdienst nach der seit 1556 gültigen Kirchenordnung.<sup>6</sup> Der vollständige Titel (*Cantica sacra, partim ex sacris literis desumta, partim ab orthodoxis patribus, et piis ecclesiae doctoribus composita, et in usum ecclesiae et iuventutis scholasticae Hamburgensis collecta, atque ad duodecim modos ex doctrina Glareani accommodata et edita*) verweist darauf, dass Eler die zwölf Modi gemäß der Lehre

1. Judd 2000, 92.

2. So Calella 2006, 212.

3. Zur Überlieferung dieser Stelle und ihren Deutungsmöglichkeiten ausführlich Staehelin 1986.

4. Vgl. Glarean [1547] 1967, 362 f.

5. Niemöller 1969, 269.

6. Eler [1588] 2002, 1\*–3\*.

Glareans aufgegriffen hat. Als zweiter Teil der Veröffentlichung erscheinen deutsche Lieder – entgegen der Formulierung des Titelblatts handelt es sich nicht ausschließlich um Psalmen – von Martin Luther und anderen zeitgenössischen Komponisten, nach denselben Modi (*Psalmi D. Martini Lutheri et aliorum ejus seculi Psalmistarum, itidem modis applicati*).

Auch hier sind die Paratexte sehr aufschlussreich: Elers eigentlichem Widmungsschreiben an die Hamburger Schulvorsteher ist eine Praefatio des Rostocker Theologieprofessors David Chytraeus vorangestellt; sie ist nicht nur aufgrund ihres Inhalts interessant, sondern die Person Chytraeus weist auf eine Vernetzung von Glarean-Rezipienten hin: Chytraeus gab sich 1595 in einer Studienanleitung (*Regula studiorum*, mit einem Anhang *De musica*, Jena 1595) selbst als Anhänger der Glarean'schen Lehre zu erkennen.<sup>1</sup> Es folgen Epigramme an Eler von Georgius Trajectinus und Christophorus Silvius aus Hamburg.

Chytraeus' Vorrede beginnt mit dem Topos, dass die Musik ursprünglich den Menschen von Gott gegeben ist (»Divinitus generi humano initia Musicae insita [...]«<sup>2</sup>). Hier klingt eine der zentralen Formulierungen Philipp Melanchthons über die Musik an, die seine Auffassung der Musik und ihres Nutzens bestimmen: Musik ist eine Gabe Gottes, soll unabdingbarer Bestandteil des Schulunterrichts sein und ist ein bestens geeignetes Mittel, Glaubensinhalte zu vermitteln und einzuprägen. Melanchthon hatte – wie auch Luther und Bugenhagen – zu mehreren deutlich protestantisch konzipierten Musikdrucken Vorreden beigesteuert, lateinisch zu zwei in Wittenberg bei dem bereits erwähnten Georg Rhau erschienenen Drucken (*Selectae harmoniae* 1538 und *Officia de nativitate* 1545) sowie zur *Psalmodia* (Nürnberg 1553) des Lucas Lossius.<sup>3</sup> Letztere ähnelt Elers Werk, da sie ebenfalls eine richtige Zusammenstellung der Gesänge für den Gottesdienst bieten wollte und eine große Verbreitung und Verwendung in Schulen fand (der Titel bezeichnet nicht eine Psalmensammlung, sondern verwendet den Begriff abstrakt im Sinne liturgischen Singens). Die insgesamt bemerkenswerte Zahl einschlägiger Vorworte (Rhau formulierte beispielsweise auch eigene an Melanchthon angelegte Vorreden) zeigt, dass auf diesem Wege der Drucker das von ihm

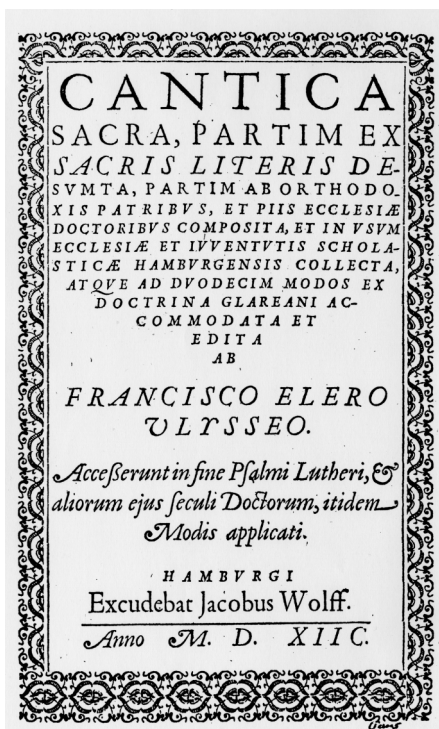


Abbildung 2

Franz Eler: *Cantica sacra* (1588), Titelblatt.

angebotene Repertoire mit theologischen Argumenten abzusichern suchte. Auch in der Fortsetzung von Chytraeus' Praefatio klingen deutlich Äußerungen Melanchthons an, nämlich dass die in »musikalische Zahlenverhältnisse eingeschlossenen Inhalte (hier sowohl Lehre als auch Gebet, Dank und Lob) besser behalten und verbreitet werden.<sup>4</sup>

In der Folge schwenkt Chytraeus allerdings von diesen eindeutig reformatorischen Referenzen auf Glareans Modusystem ein. Ihm habe es besonders gefallen, dass Eler die zwölf Modi (seit alters her nach der Oktavgattung unterschieden und nach Volksstämmen benannt) unterscheide und die einzelnen Gesänge ihrem jeweiligen Modus zurechne, zumal er selbst (Chytraeus hat sich ebenfalls mit diesen Themen beschäftigt) beobachte, dass die Kenntnis dieser Modi weithin vernachlässigt werde, obwohl es doch

zu den vornehmsten Pflichten des Musikers gehören müsse, sich mit der Lehre von den Modi und den Gründen der so unterschiedlichen Eigenschaften und Affekte von Melodien auseinanderzusetzen.<sup>5</sup> Dabei gelingt es ihm, sogar den zentralen Konstruktionsaspekt des Glarean'schen Systems, die Oktavgattungen (»diversae Diapason species«) anzusprechen. Eler selbst hingegen erwähnt die Besonderheiten der Modi in seiner Widmung, in der er vorrangig auf die Bedeutung des Gesangs für die Schüler eingeht. Er thematisiert die Gefährdung der richtigen Überlieferung durch die reale Diversifizierung der Praxis, da in verschiedenen Sprengeln unterschiedliche Melodievarianten in Gebrauch seien und formuliert als Ziel seiner Bemühungen, diesen Entstellungen durch das Sammeln der gebräuch-

4. Eler [1588] 2002, 2: »ut vera [...] doctrina, preces ad Deum, Gratiarum actiones et laudes divinae, numeris & carminibus seu canticis inclusae, facilius conservari et propagari, et majori cum voluptate hominum mentibus infundi.«
5. Ebd., 3: »Gratum autem fuit in tuis ad me literis, quod Duodecim Modos, juxta diversas Diapason species à vetustate distinctos, & gentium, quibus singula familiares fuerunt, nominibus distinctos, in libello Canticorum tuo discernere, & ad quem Modum singulae cantiones congruant, breviter te annotare velle significas. Quae tua industria erudita, eo mihi, & alijs non prorsus àμουσοῖς gratior et jucundior futura est, quod ipse, in distribuendis, & ad has duodecim modorum classes referendis cantionibus ecclesiasticis olim laboravi, quodque à vulgaribus Musicae scriptoribus, & Cantoribus plerisque, totam hanc eruditissimam Musicae partem, quae fundamenta doctrinae de Modis & Harmonijs distinctis, & de singulorum Modorum natura, constitutione, et discriminiibus continet, negligi & ignorari video. Quid autem dignius, in quo elaboret Musicus, quam hanc de Modis Musicis, quibus vel excitatae & alacres, vel sedulae & graves, vel tristes & gemebundae, vel impetuosae & iracundae, vel minaces & querulae cantiones extant, & de causis adeo variarum & dissimilium in melodijs musicis qualitatum & adfectionum, doctrinam considerare.«

1. Auf ihre Existenz wies bereits Niemöller (1969, 72) hin.  
2. Eler [1588] 2002, 2.  
3. Vgl. Knopp 1997.

lichen und der (Kirchen-)Ordnung entsprechenden Gesängen entgegenzutreten.<sup>1</sup>

Einen unauffälligeren, aber ebenfalls deutlichen Glarean-Verweis bringt schließlich auch Christophorus Silvius in seinem Gedicht an, wenn er sich im Lob auf Eler (dessen Verdienst darin bestehe, die Modi sachgemäß zum Gebrauch der Schüler angegeben zu haben), auf zwei Kategorien von Musikern, nämlich *phonasci* und *symphonetae*, bezieht. Diese recht ausgefallenen Begriffe wurden von Glarean nachdrücklich benutzt, um die Komponisten von *tenores*, also modusgerechten einstimmigen Melodien, und von denen mehrstimmiger Werke zu unterscheiden.<sup>2</sup> Er betont dabei, dass die einstimmige Erfindung von alters her Vorrang habe und den (modernerem) mehrstimmigen keinesfalls untergeordnet werden solle. Silvius recurriert offenbar auf diesen Gedanken, wenn er ebenfalls den *phonasci* den ersten Preis zuerkennt und Eler auf deren Stufe stellt, da er den *phonasci* so gute Unterstützung geboten habe.<sup>3</sup>

In den *Cantica sacra* werden die Moduszuweisungen am Ende des Stücks angegeben, verbunden mit einer Zählung, die Glareans mit dem Dorischen beginnender Ordnung entspricht. Anders als in Sammlungen, die eher didaktischen Zwecken dienen und daher möglichst alle Modi gleichmäßig mit Beispielen abdecken sollen, können sie hier selbstverständlich nicht zur Gliederung des Materials dienen, das der Ordnung des Kirchenjahres folgt.

Der Anschluss der deutschen Kirchengesänge folgt einer ähnlichen Logik und hebt sie damit auf eine Stufe mit dem lateinischen Bestand, sind doch auch sie durch die Anwendung der zwölf Modi wie die überlieferten Kirchengesänge behandelbar. Damit wird gewissermaßen äußerlich sichtbar der Autoritätsstatus der lateinischen Stücke auf die deutschen übertragen. Daher

Abbildung 3

Franz Eler: *Cantica sacra* (1588).

folgt auch im zweiten Teil der *Cantica sacra* jeder Melodie eine Modusangabe (wodurch allerdings das Vorherrschen nur weniger Modi deutlich zutage tritt). Dass Luther auf dem Titelblatt des zweiten Teils zudem als ›deutscher Orpheus‹ angesprochen wird, ist wohl auch mehr als ein ehrendes Epitheton: Es schwingt der dieser Figur zugeschriebene Status eines *priscus theologus* mit; Orpheus war nicht nur ein vollendeter und wirkmächtiger Musiker, sondern auch höherer Wahrheiten teilhaftig.<sup>4</sup> Damit werden auch Luthers Lieder beglaubigt, obwohl sie als Neuerfindungen nicht zum Bestand der seit alters her überlieferten Kirchenmusik gehören. Dieser Punkt begegnete auch in Chytraeus' Vorwort, das nacheinander die Melodien des Gregorianischen Gesangs (die äußerst gut zu den Texten und Inhalten passen), die durch den Heiligen Geist und die Propheten vermittelten Kirchengesänge der alten Kirche und Luthers Lieder in eine Linie stellt.<sup>5</sup>

Der Umgang mit der konfessionellen Spaltung wandelt sich selbstverständlich im Laufe der Zeit, wie der Vergleich von Elers Publikation mit einem älteren Beispiel zeigt. Die bereits erwähnte, etwa eine Generation früher erschienene *Psalmodia* des Lossius (1553) kann hier herangezogen werden: In ihr wird die Absetzung vom katholischen Usus noch relativ deutlich formuliert, während sie bei Eler eher ex negativo, durch die Betonung der Richtigkeit des eigenen Gebrauchs, ausgedrückt wird. So verwahrte sich Lossius dagegen, womöglich die ›papistischen kanonischen Stunden‹ verteidigen zu wollen; stattdessen habe er die reineren Gesänge der alten Kirche ausgewählt, um den Schulen ein unverdorbenes Repertoire zu bieten, wie der Schluss seiner Widmung an die Prinzen Friedrich und Johannes von Dänemark betont.<sup>6</sup> (Wobei die Schulen wiederum als richtig wiederhergestellt – »recte instauratae« – bezeichnet werden.) Eler hingegen benennt die Gegenseite nicht mehr ausdrücklich. Bei Eler vereinigen sich also ursprünglich aus gegensätzlichen Kontexten stammenden

1. Ebd., [o.S.]: »tamen in cantionibus quae quotidie in templis decantari solent, non satis dextre retentus est: sed magna ex parte in quibusdam omissus, dum in singulis Paroecijs alius alio modo cantando diversam melodiam est secutus. [...] Huic autem depravationi ac damno ut succurreretur, et justus ordo ac unanimes consensus in singulis Paroecijs hac in re etiam servaretur, collegi usitatas cantiones, & secundum ordinem à A. Aepino, pia memoriae, olim praescriptum digessi.«  
 2. Z.B. Glarean [1547] 1967, 174–178 (2. Buch, Kapitel 38: De praestantia Phonasci ac Symphonetae, ac item de cantibus plano et mensurali uter utri praefendus).  
 3. »[...] Namque Modos etiam, quae vis est artis, in usum / Tironis, quantum res eget illa, notat. / Ergo Phonascos huius si prima palestra, / Et Symphonetas palma secunda manet: / Debetur primae tibi ramus, Elere, coronae, / Qui Phonascorum tam bene promissis opes.« Eler [1588] 2002, 5f.

4. »Ut, quos Lutherus Psalmos / Germanicus Orpheus, / Quosque patres alii concinuerunt, / canas / Hos quoque Francisci solertia / reddit Elerj / Ordine digestos, applicitosque / Modis.«  
 5. Eler [1588] 2002, 4<sup>iv</sup>.  
 6. Lossius 1561: »Neque uero hoc nostrum exemplum Papisticam εἰδωλομανίαν & errores confirmabit, quasi approbemus nos, aut iterum in Ecclesiae inuere uelimus horas, ut uocant, canonicas, Missas, Vigilias, Agendas & id genus reliquas idololatrias & blasphemias in Deum cantiones, Papisticae Ecclesiae. Nam propterea nos haec cantica puriora ueteris Ecclesiae selegimus, ut Ecclesiae & Scholae recte instauratae haberent librum continentem incorruptas & utiles cantiones, quibus iuuentus & Ecclesiae sine aliqua offensione pietatis uti possent.« Zu Lossius Merten 1975/1976.

de Elemente zur Unterstützung der eigenen konfessionellen Position; das Konfliktpotential wird durch Umdeutung und Integration überwunden.

#### 4. Reinheit und Richtigkeit

Eine Leerstelle jedoch bleibt und kann für dieses Werk nur indirekt beantwortet werden: Warum denn die Glarean'schen Modi so wichtig für die Kirchenmelodien seien. Chytraeus erwähnt zumindest, dass mit ihnen die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik zusammenhängen, was gerade aus protestantischer Perspektive wichtig ist, soll sie ihre Wirkung zur Verstärkung des Textes entwickeln. Die obige Interpretation, die Berufung auf Glarean bei Eler als konfessionelle Autorisierungsstrategie zu sehen, setzt voraus, dass die Tonarten eine Richtigkeit bestätigen, die weitergehende Implikationen hat.

Zum Vergleich seien daher abschließend die Glarean-Bezüge in einem anderen musikpraktischen Werk herangezogen, einer Motettensammlung des mit Eler fast gleichaltrigen Komponisten Philipp Dulichius<sup>1</sup> (\*1562), die zu den offensichtlichen Rezeptionsbelegen für die Glarean'sche Modustheorie gehört und außerdem als typisch für Musik aus protestantischem Kontext gelten kann. Auch für Dulichius, der nach Studien in Leipzig und Wittenberg ab 1587 als Cantor am fürstlichen Pädagogium in Stettin wirkt, ist Melanchthon noch eine wichtige Bezugsgröße, nicht nur allgemein für die protestantische Musikauffassung. Dulichius datierte die Widmung seines Motettendrucks *Cantiones quinque senis vocibus compositae* (1589) mit Bezug zum 29. Todestag Melanchthons<sup>2</sup> und komponierte für Philipp Julius von Pommern-Wolgast eine Symbolum-Motette, in deren Wahlspruch »Si Deus pro nobis, quis contra nos?« auch derjenige Melanchthons (Römer 8, 31) zu erkennen ist.<sup>3</sup> Dass diese Motette mit konfessionellen Konflikten verbunden ist, verdeutlicht ihre Überschrift »Pro pace et contra ecclesiae hostes«. Dulichius veröffentlichte 1598/1599 zwei zusammengehörige Motettenbände, *Novum opus musicum* und *Fasciculus novus*. Ein deutlicher Einfluss des konfessionellen Diskurses in der Musik zeigte sich – gerade angesichts der nicht möglichen stilistischen Abgrenzung – zu-

Abbildung 4  
Franz Eler: Palms D. Martini Lutheri (1588).

nächst in der Auswahl von Gattungen und Texten. Ohnehin zog der lutherische Bereich Motetten als unmittelbarer auf dem Bibeltext fußende Gattungen den Messvertonungen vor. Unter den Motetten wiederum sind besonders Zyklen von Evangelienmotetten typisch, die eine dem Jahreskreis entsprechende Auswahl von Vertonungen bereithalten und damit dem Anspruch folgen, die Heilige Schrift selbst ins Zentrum des Gottesdienstes zu stellen. Dulichius' *Novum opus musicum* und *Fasciculus novus* bilden einen derartigen Zyklus.

Das auffälligste Detail der Publikation ist wiederum, wie bei Eler, die explizite Nennung Glareans bereits im Titel des Werks, mit der auch Dulichius überdeutlich seine Anwendung von dessen Tonarten-

*Novum opus musicum [...] continens dicta insigniora ex evangelii dierum cum dominicorum, tum festorum precipuorum totius anni, desunta, & quinarum vocum concentu, XII. Glareani modis indubitatis attemperato, accurate exornata.*<sup>4</sup> Bereits hier soll die Gültigkeit dieser Theorie mit dem Adjektiv »indubitati« betont werden. Dulichius beschreibt in der Widmung seiner Sammlung (im zuerst erschienenen *Fasciculus novus*) zunächst die Auswahl seiner Texte, die aus den Evangelien stammen oder mit ihnen unbedingt übereinstimmen; damit unterstreicht er die Brauchbarkeit der Sammlung für den Gottesdienst und ihre inhaltliche Richtigkeit. Er geht dann auf seine Motive für die Anwendung des Zwölf-Modus-Systems – unter erneuter Nennung Glareans – ein: Er greift Glareans Kritik an der Ungebräuchlichkeit einiger Modi auf, da üblicherweise von den Musikern nur die gebräuchlichsten Tonarten verwendet würden. Mit seiner Sammlung wolle er dem abhelfen, indem er gute Beispiele für die einzelnen Modi zusammenstellt. Die Begründung ist zweifach (so im Vorwort zum *Novum opus*<sup>5</sup>): Zunächst ist die richtige Anpassung der Musik an den Text, dessen Inhalt und Wirkung, zu beachten. In diese Musik sollte zweitens nichts Verdrehtes oder Fremdartiges eingefügt werden, da sonst ihre Wirksamkeit beeinträchtigt werden kann. Allerdings bezog sich die hier zitierte Glarean-Passage nur auf einstimmige, im passenden Modus zu erfindende *Cantus-firmus*-Melodien, nicht auf ihre Umsetzung im mehrstimmigen Werk, die ja in Dulichius' Sammlung vorliegen. Die technische Richtigkeit der Musik, hier der ihr zugrundeliegenden Tonartenanwendung, ist

1. Daten und Quellenübersicht bei Steuber 2003.  
2. »Anno Christi 1589. die Aprilis 19. quo ante annos 29 Dn. Philippus Melanthon, vir sempiterna laude dignus, ex terrena in coelestem commigravit Academiam«, zit. nach ebd., 137, der auch eine Ähnlichkeit der Wappen der beiden (Antoniuskreuz mit Schlange) konstatiert.  
3. Vgl. ebd., 74 und 344 f.

4. Dulichius [1599] 2000 (im *Fasciculus novus* lautet die Titelformulierung ebenso).  
5. Ebd., A2.

also eng damit verknüpft, dass die Vertonung ihre Funktion im Gottesdienst erfüllen kann. Diese Art der Verquickung mit religiösen Implikationen bildet gegenüber Glareans Entwurf schon einen zweiten Schritt: Dort ging es um die Begründung eines tradierten Korpus an Gesängen, hier wird deutlich eine Wirkungsästhetik als Maßstab angelegt. Eine weiterführende Lektüre der einzelnen Quellen wird dabei die Darstellungsweise genauer auf Argumentationsfiguren und Schlüsselbegriffe analysieren können. In den Dulichius-Vorworten ist ein Ansatzpunkt etwa die Verwendung der Vokabel *gnesios* (›rechtgeboren‹) für das zwölfwache Modusystem, die offensichtlich ganz bewusst aus Glareans Darstellung übernommen wird, zumal der Begriff vor Glarean offenbar nicht in musiktheoretischen Texten erscheint. Bei Glarean ist damit zunächst eine eher technische Richtigkeit, die ursprüngliche, angeblich aus der antiken Theorie ableitbare Form, gemeint. Bei Dulichius bezieht sich, wie zu sehen war, die Richtigkeit auch darauf, ob die Musik ihrer verkünderischen Aufgabe gerecht werden kann. Mit einem derartigen Begriff ist dann ein Mittel gegeben, inhaltliche Aufladungen zu transportieren: hier eine Akzentsetzung im Verständnis von ›Reinheit‹ im Sinne der rechten Lehre.

## Bibliographie

- Caella, Michele (2006): »Die Ideologie des Exemplum – Bemerkungen zu den Notenbeispielen des Dodekachordon«, in: Schwindt, Nicole (Hrsg.): *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?* Kassel u.a.: Bärenreiter (= Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 5), 199–212.
- Dulichius, Philipp ([1598] 2000): *Die Evangelienmotetten des Fasciculus novus (Stettin 1598)*. Hrsg. von Martin Ruhnke und Wolfgang Schmidt. Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel (= Das Erbe deutscher Musik, 124; Abteilung Motette und Messe, 24).
- Dulichius, Philipp ([1599] 2000): *Die Evangelienmotetten des Novum opus musicum (Stettin 1599)*. Hrsg. von Martin Ruhnke und Wolfgang Schmidt. Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel (= Das Erbe deutscher Musik, 123; Abteilung Motette und Messe, 23).
- Eler, Franz ([1588] 2002): *Cantica sacra, partim ex sacris literis desumpta, partim ab orthodoxis patribus, et piis ecclesiae doctoribus composita, et in usum ecclesiae et iuventutis scholasticae Hamburgensis collecta, atque ad duodecim modos ex doctrina Glareani accommodata et edita*. Mit einer Einleitung von Klaus Beckmann. Hildesheim: Olms [Nachdruck der 1588 bei Wolff in Hamburg erschienenen Ausgabe].
- Glarean, Heinrich ([1547] 1967): *Dodekachordon*. New York: Broude Bros. [Nachdruck der Ausgabe Basel 1547].
- Judd, Cristle Collins (2000): *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*. Cambridge: Cambridge University Press (= Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 14).
- Knopp, Ludwig (1997): »Philipp Melanchthon in der Musik seiner Zeit«, in: *Musik und Kirche* 67, 165–171.
- Lossius, Lucas (†1561): *Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta [...]*. Wittenberg: Georg Rhau.
- Lütteken, Laurenz (1995): »Humanismus im Kloster. Bemerkungen zu einem der Dedikationsexemplare von Glareans ›Dodekachordon‹«, in: Beer, Axel/Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag*. Tutzing: Schneider, 43–57.
- Mahlmann-Bauer, Barbara (2006): »Glarean und die Reformation – Eine Neubewertung«, in: Schwindt, Nicole (Hrsg.): *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?* Kassel u.a.: Bärenreiter (= Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 5), 25–64.
- Meier, Bernhard (1960): »Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker«, in: Bauer, Clemens (Hrsg.): *Aufsätze zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte*. Freiburg i.Br.: Albert (= Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte, 22), 65–112.
- Merten, Werner (1975/1976): »Die ›Psalmodia‹ des Lucas Lossius«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 19 (1975), 1–18; 20 (1976), 63–90.
- Niemöller, Klaus Wolfgang (1969): *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*. Regensburg: Bosse (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, 54).
- Stahelin, Martin (1986): »Luther über Josquin«, in: Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg (Hrsg.): *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*. Neuhausen/Stuttgart: Hänssler, 326–338.
- Steuber, Otfried von (2003): *Philipp Dulichius. Leben und Werk. Mit thematischem Werkverzeichnis*. Kassel u.a.: Bärenreiter (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 10).
- Wald, Melanie (2006): »Die Beendigung der Geschichte – Glarean, Kircher und die katholische deutsche Musiktheorie«, in: Schwindt, Nicole (Hrsg.): *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?* Kassel u.a.: Bärenreiter (= Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 5), 281–300.