

Kleiner Beitrag

Michael Meyer (Zürich)

„Tempore Iosquvinus primus“ Musikgeschichte nach Valentin Neander 1583

Valentin Neanders (um 1540–nach 1607) 1583 in Wittenberg erschienene *Elegia de praecipvis artificibus et laude mvscies* ist der Musikhistoriografie als Quelle für die Biografie des Treuenbrietzener Komponisten, Dichters, Lehrers und Stadtschreibers zwar bekannt;¹ doch als Quelle der beginnenden Musikgeschichtsschreibung und der Rezeption von Josquin Desprez wurde sie bisher nicht gewürdigt, weshalb es angebracht scheint, gerade auf diese bisher übergangenen Qualitäten der *Elegia* aufmerksam zu machen.²

Da auch der Inhalt des Drucks bisher noch nicht allgemein zugänglich gemacht worden ist, sei hier wenigstens eine knappe stichwortartige Zusammenfassung gegeben: Eröffnung durch ein *Epigramma* des Theologen und Dichters Johann Major (1533–1600), den Neander wohl während seiner Studienzeit in Wittenberg kennen gelernt haben dürfte; Widmungsgedicht Neanders an Joachim Friedrich (1546–1608), Administrator des Erzstifts von Magdeburg (1567–1598) und Kurfürst von Brandenburg (seit 1598);³ Haupttext: Anru-

1 Valentin Neander, *Elegia de praecipvis artificibus et laude mvscies*, Wittenberg 1583; benutzt wurde das Exemplar D-Z, Sign. 6.2.16.(10); eindeutige Abkürzungszeichen werden stets aufgelöst.

2 Bei Eitner ist die *Elegia* verzeichnet, nicht aber beschrieben: Robert Eitner, Art. „Neander, Valentin“, in: ders., *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon* [...], Bd. 7, Leipzig 1902, S. 162; Heinrich Grimm, *Meister der Renaissancemusik an der Viadrina*, Frankfurt a. O. und Berlin 1942, S. 121, Fußnote 160 verweist auf die *Elegia* im Zusammenhang mit einer Beschreibung des Theologen und Reformators Abdias Praetorius (1524–1573), verzichtet aber auf weitere Hinweise; Reinhold Jauernig, „Ergänzungen und Berichtigungen zu Eitners Quellenlexikon für Musiker und Musikgelehrte des 16. Jahrhunderts“, in: *Mf6* (1953), S. 249–258, S. 249 f. befasst sich mit der Biografie Neanders anhand der *Elegia* und erwähnt, dass „eine Menge Musiktheoretiker und -praktiker und Komponisten aufgeführt“ werden; August De Groote zitiert die *Elegia* als Beleg der Kanonisierung des Werks von Ivo de Vento in: *Ivo de Vento. Sämtliche Werke, Band I*, hrsg. von August De Groote, Wiesbaden u. a. 1998, Einleitung, S. XIII; Ann-Katrin Zimmermann, Art. „Neander, Valentin“, in: *MGG2*, Personenteil 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 950 f. erwähnt die Nennung von Josquin Desprez, Clemens non Papa und Orlando di Lasso in der *Elegia*; zuletzt hat Marie Schlüter, *Musikgeschichte Wittenbergs im 16. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 160 in einer tabellarischen Übersicht über Wittenberger Musikalien die *Elegia* erwähnt und einige der genannten Komponisten aufgelistet; in RISM BVI², München und Duisburg 1971, ist der Druck nicht verzeichnet. Der Josquin-Forschung war die *Elegia* bisher gänzlich unbekannt; vgl. etwa die entsprechenden Rezeptionszeugnislisten bei David Fallows, *Josquin*, Turnhout 2009, S. 383–404 und bei Carlo Fiore, *Josquin before 1919. Sources for a Reception History*, in: *Josquin and the Sublime. Proceedings of the International Josquin Symposium at Roosevelt Academy, Middleburg, 12–15 July 2009*, hrsg. von Albert Clement und Eric Jas, Turnhout 2011, S. 215–240.

3 Johann Major, *Epigramma*, [f. A2 r.]; Major verweist auf die für das Komponieren notwendige himmlische Inspiration, auf die Musik als Geschenk und Dienerin Gottes, auf die mythologischen Musikerfinder Amphion und Orpheus sowie auf die Ehrenhaftigkeit Neanders; neben für diese Textsorte typischen Komplimenten verweist Neander, *Illustrissimo principi ac domino, Domino Ioachimo Friderico* [...], [A2 v.]–[A4 r.], wiederum auf die positiven Wirkungen der Musik, würdigt die Musikpatronage sowie

fung Gottes und der Musen; Erklärung der eigenen Humilitas; Hinweis auf die eigene Auseinandersetzung mit Lasso und Clemens non Papa in Zusammenhang mit eigenen Werken; Darlegung des chronologischen Grundrasters: „Tempore Iosqvinus primus, Clemensque secundus, / Tertius Orlandvs“;⁴ Lob Josquins (in dreizehn Distichen); Würdigung der Musikqualität zu Neanders Zeit; Lob der Musik und deren Wirkungen; Musikerfindermythologie; medizinische Wirkungen der Musik; Primat der menschlichen Stimme gegenüber den Musikinstrumenten; Aufzählung zahlreicher Musiktheoretiker;⁵ Lob Clemens non Papas (in drei Distichen); Erklärung des Genus chromaticum, diatonicum und enharmonicum (in dieser Reihenfolge); Lob Orlando di Lassos (in zwölf Distichen); Erwähnung weiterer Hofkomponisten (Jakob Regnart u. a.); Auflistung weiterer anderer Komponisten als „Musici Iosquiniani“, „Musici Clementini“ und als solche, die „Orlandi cantus imitantur“;⁶ über anonyme und schlechte Musik; Auskunft über den eigenen Werdegang und Würdigung für ihn wichtiger Persönlichkeiten;⁷ abschließendes Lob Joachim Friedrichs. Konkrete Hinweise auf eine etwaige Anlassgebundenheit finden sich weder in den beiden Widmungsgedichten noch in der *Elegia* selber. Der 307 Distichen starke Haupttext verfügt über ein Korpus von 50 gedruckten Marginalien, in denen wichtige Namen und Begriffe hervorgehoben werden.

Neander unterscheidet seine drei Helden innerhalb seines Geschichtsentwurfs mithilfe von zwei mehr oder weniger deutlich hervortretenden Kategorien. Deren erste ist die Satztechnik, innerhalb der Josquin als Komponist der *Simplicitas* erscheint: „Laetaris, Iosqvine, duas coniungere voces, / Atque duas voces saepe silere facis. / Simplicite sicque tui constant ratione [...] / Cantus“.⁸ Der Autor verweist hiermit wohl auf die auch heute für den Stil Josquins (und seiner Zeitgenossen) immer wieder als typisch beschriebenen paarigen Imitationen und auf das klare, aufgelockerte Satzbild. Dagegen lobt er Clemens non Papas Imitationskunst und somit wohl auch, wie es heute *Communis Opinio* ist, den für den späten Josquin und für Vertreter der Nachfolgegeneration typischen durchimitierenden Satz: „Ex-

die Gunst Joachim Friedrichs und verleiht der Hoffnung Ausdruck, dass ihm sein „Carmen“ den Ruhm bereichern und seinen Namen zu den Sternen tragen möge.

4 f. B v.

5 Genannt werden Franchinus Gaffurius, Boethius, Guido von Arezzo, Giorgio Valla, Jacobus Faber Stapulensis, Bern von Reichenau, Johannes Tinctoris, Ornitoparch, Heinrich Glarean, Auctor Lampadius, Listenius, Sebald Heyden, Martin Agricola, Johannes Frosch, Heinrich Faber und Claudius Sebastiani; ebenso erwähnt er mit „Iohannes Musicus ille Papa“ wohl Johannes XXII. Vgl. f. C2 v. – f. C3 r.

6 Als „Musici Iosquiniani“ werden bezeichnet: „Isacus, Ochemius, Brumeliusque [...] / Senflius, Agnelus, Petrus de la Rue, Obertus, / Atque Ducis nomen qui Benedictus habet. / Saxoniaeque Ducum Gualterus Musicus, atque / Noricus Orthmarus, Reuschius, ac alij.“ Als „Musici Clementini“: „Gombertus, Crequilon, Finotus, atque Lupus. / Archiadeltus, & hinc Claudinus, Holandus, Holander, / Arcis & Arnoldus, Verdilotusque, Canis. / Petrus Massenus, Machicurtius, atque Iachetus, / Iosquinus Basson, Presbyter Herpolius“; als Nachahmer Lassos: „Scandellus, Ventosus Iuo, Stephanusque Rosetus, / Cnefeliusque, & qui nomen ab arce trahit. / Hinc Paulus Schedius, multa qui laude Melissus / Et melos & versus, carmina docta, canit. / Clarus & Augusta qui viuit in vrbe Iacobus / Carolus, arguta condit & arte melos. / Quique est Saxoniae nunc Electoris in aula, / Praecursoris habens nomina Christe tui. / Gallus Dresserus, Praetorius, atque Schroderus, / Hinc Tonsor, Textor, Vesaliusque bonus.“; eine Sonderstellung nimmt de Victoria ein, da er sowohl Clemens als auch Lasso nachgefolgt sei. Vgl. f. [C4 v.] und D r.

7 Genannt werden Abdias Praetorius, Martin Agricola, Lucas Lossius, Johann Major, Michael Teuber, Paul Eber, aber auch Melanchthon, den Neander wohl noch kurz vor dessen Tod in Wittenberg erlebt hat, f. D r. bis f. D 3 r.

8 f. B v.

cellis mira Clemens ratione fugarum, / Quas semel acceptas vox tibi quaeque refert.⁹ Eine ähnlich konkrete Beschreibung von Lassos Musik findet sich nun aber nicht, er vergleicht seine Musik lediglich mit einem reißenden Fluss.¹⁰ Bemerkenswert ist die Gleichrangigkeit, die Neander den drei Komponisten in diesem Zusammenhang mit dem Hinweis auf ihre jeweilige künstlerische Individualität zuspricht: „Ast iter his varium, non forma est his tribus vna, / Propria cuique via est, proprius estque modus: / [...] / Alterius famae nec quicquam detrahit alter, / Illorum pariter nomen honosque manet.“¹¹

Die zweite Kategorie bildet die Einbindung dieser drei Komponisten (sowie einiger weiterer) in eine Geschichte der musikalischen Genera. Zunächst erklärt Neander, dass das Genus chromaticum zuerst im Altertum gepflegt, danach aber gemäß den Ausführungen des Boethius lange Jahre nicht benutzt und erst vor einiger Zeit wieder entdeckt worden sei. Als Vertreter des Genus diatonicum nennt er in der Folge Josquin und Clemens, Lasso wiederum wird gegenüber Jean Mouton, Cipriano de Rore und Adrian Willaert als Vollender des chromaticum inszeniert: „Hadria praenomen cui dat Guilartus, & is qui / Nobile de Cypro roreque nomen habet, / Chromaticis usi te sunt Orlande priores / Vocibus, accessit sed decus arte tua. / (Dicitur & forma prior hac Mutonius usus, / Quae nova Guilarto Musica dicta fuit).“¹² Neander versäumt es zudem nicht, die drei Genera kurz zu beschreiben.¹³

Flankiert wird dieser Geschichtsentwurf von Reflexionen über die für das 16. Jahrhundert bezeichnende Nähe der Musik zu den Künsten des Triviums. So wird Josquins Stil mit demjenigen des Terenz und derjenige des Clemens mit demjenigen des Ovid verglichen.¹⁴ Dem Geist der Zeit entspricht ebenso die Beurteilung von Musik mit rhetorisch-poetischen Begriffen bzw. seine Sorge um ein akkurates Wort-Ton-Verhältnis. Bei Josquin lobt er, dass trotz seiner terenzianischen Simplicitas „nil leuitatis“ in seinen Gesängen sei, und dies ganz im Unterschied zu anderen Komponisten, die „sola leuitate sonora“ Gesänge verfertigen, denen „nil grauitatis“ innewohne. Bei Lasso betont Neander sodann, dass er mit einer bewundernswerten Gewandtheit den Worten diejenigen Töne hinzusetze, die sie benötigen (ein Vergleich mit einem Dichter unterbleibt allerdings).¹⁵ Zu alldem passt denn auch, dass

9 f. C3 r.

10 „Namque tuum melos est torrentis fluminis instar, / Et quasi per rupes, altaque saxa cadit“, [C4 r.]

11 f. B v.

12 f. C3 v.

13 „Chromaticum genus est, sonat ut vox Graeca colorem / Chroma, toni vice sunt cum duo semitoni“, f. C3 r.; zum diatonicum: „Quarta tonos binos, semitonumque sonat.“; zum enharmonicum: „Harmoniae haec species habet intervalla minuta, / Dimidio quae sunt & propiora tono.“; Das Genus chromaticum beschreibt er als „mollior“, während das diatonicum der Natur entspreche und „facilis“ und „simplex“ sei; dagegen sei das enharmonicum „perplexus & abditus“, und die Nennung eines konkreten Namens bleibt dementsprechend aus. Vgl. f. C3 r–v.

14 Josquins Musik wird folgendermaßen mit Terenz' Dichtung verglichen: „Vt nectunt aliqui sola leuitate sonora / Cantica, quae iustae nil grauitatis habent. / Vt sermone humili constat facunde Terenti, / Sed tamen & puro dulce poema tuum: / Sic humilis cantus, nitidus tamen atque decorus / Est tuus, ac ipsa simplicitate placet.“, f. B v. – f. B2 r.; der Vergleich von Clemens und Ovid bedient sich des Namens der Geburtsstadt des Dichters: „Vt placido rivo deducit amabile carmen / Quem genuit, Vates, Sulmo refertur aquis: / Sic lepidum dulci carmen meditaris avena / Clemens, arguta est cantio quaeque tua.“, f. C3 r.

15 f. B v., f. B2 r. und f. [C4 r.].

er Künstlerindividualität in den Zusammenhang mit der traditionellen Begabungs- und Bildungslehre bringt.¹⁶

Freilich kann eine umfassende Kontextualisierung der eben referierten Aspekte aus umfangstechnischen Gründen hier nicht erfolgen. Daher nur einige knappe Hinweise: Einerseits könnten für Neander Hermann Fincks *Practica musica* (1556) und Gallus Dresslers *Praecepta musicae poeticae* (1563) eine bedeutende Rolle gespielt haben, weil auch hier der seltene Versuch unternommen wird, Musikgeschichte als Kompositionsgeschichte zu verstehen. Analog zu Neander wird in beiden Traktaten die Ansicht vertreten, dass Josquins Werke weniger dicht gesetzt seien als diejenigen späterer Komponisten. Zudem stimmt die Komponistenliste in der *Practica musica*, zumal was die Generationen vor Lasso betrifft, gut mit derjenigen Neanders überein.¹⁷ Der Versuch andererseits, Musikgeschichte entlang der musikalischen Genera zu erzählen, könnte wiederum mit der Rezeption italienischer Musiktraktate etwa aus der Feder Nicola Vicentinos oder Gioseffo Zarlinos in Deutschland zusammenhängen, wie sich dies auch für Dresslers *Musicae practicae elementa* von 1571/75 vermuten lässt. Dressler exemplifiziert hier das Genus chromaticum mit vielen Beispielen, die er Lasso zuschreibt, weshalb dieser Traktat wiederum auch für Neander von Bedeutung gewesen sein könnte.¹⁸ Obwohl eine systematische Darstellung der Entstehung der Musikhistoriografie in der Renaissance nach wie vor fehlt,¹⁹ sei hier dennoch festgehalten, dass Neanders *Elegia* gerade vor dem Hintergrund zweier der meistdiskutierten Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts, Heinrich Glarean und Adrian Petit Coclico, geradezu emphatisch

16 f B2 v.: „Omnibus haud idem sed & ille Poëticus ardor, / Et propirij sequitur quisque tenoris iter. / Et natura potens solida arte iuuatur & vsu, / Atque boni artifices his tribus esse solent“. Die drei Komponenten sind typisch innerhalb des (deutsch-)humanistischen Künstlerbilds, vgl. hierzu etwa allgemein: Christoph J. Steppich, *Numine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*, Wiesbaden 2002.

17 Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, f. Aij r.: „[Iosquinus] antecellit enim multis in subtilitate et suauitate, sed in compositione nudior, hoc est, [...] utitur tamen multis pausis“. Gallus Dressler, *Praecepta musicae poeticae*, Manuskript 1563, zitiert nach Bernhard Engelke, „Praecepta musicae poeticae a D: Gallo Dresselero“, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49–50 (1914–15), S. 213–250, S. 249: „[...] sed eorum [gemeint sind Josquin und seine Zeitgenossen] cantiones quatuor sunt nudaë“. Von Bedeutung war möglicherweise auch Claudius Sebastianis *Bellum musicale*, da er von Neander im Unterschied zum ebenso erwähnten Dressler in einer Glosse zitiert wird und seine Komponistenliste derjenigen der *Elegia* ebenso sehr ähnlich ist; vgl. Claudius Sebastiani, *Bellum musicale*, Straßburg 1563, Cap. XXVII.

18 Gallus Dressler, *Musicae practicae elementa*, Magdeburg 1575, Secunda pars: *Musicae practicae de Modis*, Brevis admonitio, de tribus generibus musices [ohne Paginierung]; die Vorrede datiert auf 1571.

19 Symptomatisch hierfür ist, dass Georg Knepler, Artikel *Musikgeschichtsschreibung*, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1307–1319, Sp. 1308, die Musikgeschichtsschreibung erst mit der Aufklärung einsetzen lässt. Dennoch existieren einige sich mit der Zeit davor befassende Studien wie z. B. James McKinnon, „Jubal vel Pythagoras, quis sit inventor musicae?“, in: *The musical quarterly* 64 (1978), S. 1–28 sowie Jessie Ann Owens, *Music Historiography and the Definition of ‚Renaissance‘*, in: *Notes* 47 (1990), S. 305–330, Laurenz Lütteken, *Die Entstehung der musikalischen Geschichte. Historisierung und ästhetische Praxis am Beispiel Josquins*, in: „Recevez ce mien petit labeur“. *Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, hrsg. von Mark Delaere und Pieter Bergé, Leuven 2008, S. 163–178 und Laurenz Lütteken, *Musik der Renaissance*, Kassel u. a. 2011, bes. S. 195–214. Während sich McKinnon und Owens mit jeweils vor allem einem Aspekt beschäftigen – Musikerfinderlisten bzw. Komponistengenerationsbildung (allerdings fehlt bei Owens Neander; ebenso wird die Frage nach dem Verständnis von Musikgeschichte als Kompositionsgeschichte nicht behandelt) –, thematisiert Lütteken geistesgeschichtliche Voraussetzungen der Entstehung der Musikgeschichtsschreibung.

auf die Musikgeschichtsschreibung der Neuzeit vorauszuweisen scheint. Während Glarean und Coclico ihre Komponistenlisten unter Zuhilfenahme von zum Teil unspezifischen, oft sehr allgemeinen ästhetischen Kriterien unterscheiden,²⁰ tut dies Neander gleich unter dem Gesichtspunkt zweier kompositorischer Parameter und vermeidet bestmöglich eine Geschichtsteologie.

Neanders Josquin-Verehrung wiederum ließe sich vor dem Hintergrund entsprechender Zeugnisse Martin Luthers, Glareans, Coclicos, Fincks oder Dresslers als nicht weiter erstaunlich abtun. Aus drei Gründen macht Neanders Emphase auf Josquin aber stutzig. Erstens war es im 16. Jahrhundert durchaus nicht üblich, Josquin innerhalb von Komponistengenerationsdarstellungen den Anfang machen zu lassen; zweitens erfolgt eine solche Emphase im Jahr 1583 vergleichsweise spät; und drittens müssen vor dem Hintergrund ähnlicher Texte die Platzierung *vor* der Musikerfindermythologie und die Zuweisung der ersten Marginalie an Josquin merkwürdig erscheinen.²¹ Auch hier seien wiederum nur knappe Hinweise gegeben: Neben Dressler – auch er setzt Josquin an die Spitze²² –, könnte hierfür insbesondere Neanders wittenbergisch geprägte Ausbildung eine Rolle gespielt haben. Neuste Erkenntnisse der Melanchthon- und Josquinforschung zeigen, dass Josquin in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts innerhalb des Wittenberger Humanismus der Melanchthonzeit wahrscheinlich als überhaupt erster Komponist der Musikgeschichte jenseits des Musikschrifttums in den Olymp der „überzeitlichen“ Autoritäten emporgehoben und in einem Atemzug mit z. B. Homer, Ovid oder Caesar genannt wurde.²³ Durch die ungewöhnlich prominente Platzierung könnte Neander diesen besonderen Status reflektiert und sich darüber hinaus als Wittenberger Alumnus autorisiert haben wollen. Dementsprechend wäre die Josquin-Emphase auch als Teil eines humanistischen Bildungsprogramms der *Elegia* zu würdigen, das sich ansonsten an der Verwendung von Begriffen aus der Rhetorik, am Referieren der Inspirationslehre, an der nahezu einzigartigen Konstruktion von Komponistenschulen unter der Prämisse des *Imitatio/Aemulatio*-Konzepts und nicht zuletzt auch an den Vergleichen von Komponisten mit Dichtern festmachen lässt.

20 Obwohl Glarean ebenso drei Zeitalter erkennt, verzichtet er auf die Zuordnung einzelner Komponisten und begnügt sich jeweils mit hinsichtlich der Musik selber unspezifischen Charakterisierungen. Coclico entwirft vier Epochen, denen er auch Komponisten zuordnet, und konstruiert, anders als der um Wertungsneutralität bemühte Neander, eine stetige Entwicklung bis zum letzten Zeitalter, das auch sein eigenes ist; sein Kriterium ist der Ausdrucksgehalt der Musik, nicht aber deren konkrete Machart; vgl. Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547, 3. Buch, S. 240f. und Adrian Petit Coclico, *Compendium musices*, Nürnberg 1552, f. Biiij v. – f. [Biiij r.].

21 Zum ersten Punkt vgl. z. B. die in Fußnote 17 zitierten Stellen bei Coclico und Finck; zum zweiten etwa die Zusammenstellung von Rezeptionszeugnissen bei David Fallows, *Josquin*, S. 383–404, in der, was den deutschsprachigen Raum betrifft, eine quantitative und qualitative Abnahme deutlich wird; zum dritten etwa Johann Holtheuser, *Encomvium musicae*, Erfurt 1551, der, wie üblich, zunächst die Musikerfindermythologie referiert und erst später, auf f. Cii r., Komponisten aufzählt.

22 Vgl. die in Fußnote 17 zitierte Stelle.

23 Für eine genaue Untersuchung von Philipp Melanchthons Rolle für das Musikdenken und -Schrifttum des 16. Jahrhunderts vgl. Inga Mai Groote und Grantley McDonald (Hrsg.), *Philipp Melanchthon and Music* (Druck i. Vorber.). Im Zusammenhang mit obiger These sei ferner auf die im Entstehen begriffene Dissertation des Verfassers über die deutsche Josquin-Rezeption im 16. Jahrhundert verwiesen.