

Inga Mai Groote

»KinderMusic«

## Musiklehre und Allgemeinbildung für Chorknaben

Die Gesangsausbildung für Knaben in Deutschland im 16. Jahrhundert nahm auch über die renommierten Kapellen und die damit verbundenen Institutionen hinaus beträchtlichen Raum ein, da sie meist im Rahmen der Schulbildung verankert war. Es lohnt daher ein Blick auf Musik- und Gesangsunterricht an den Schulen insgesamt, auch wenn nur ein sehr kleiner Teil ihrer Zöglinge als Erwachsene Mitglied der musikalischen Elite ihrer Zeit werden sollte. Unter »Chorknaben« sind daher hier für kirchlichen Chordienst zuständige Knaben, in der Regel zugleich Schüler von Trivial- und Lateinschulen, zu verstehen, nicht jedoch schon aufgrund ihrer stimmlichen Fähigkeiten ausgesuchte und für eine Musikausbildung bestimmte Jungen in professionellen Kapellen. In diesem Umfeld durchdrangen sich stets praktisch-musikalische und allgemeinbildende Ziele,<sup>1</sup> deren konkrete Vermittlung und Gewichtung im Folgenden genauer betrachtet werden sollen, allerdings auf deutschsprachige Regionen des mittleren bis späten 16. Jahrhunderts konzentriert, da hier eine Blüte des Schulwesens und eine solche pädagogischer Publikationen für die Musikunterweisung in auffälliger Art zusammentrafen. Bezeichnenderweise bemerkt etwa Andreas Raselius 1589, jede einigermaßen bedeutende Schule habe ihren eigenen bevorzugten Musikbuch-Verfasser<sup>2</sup> – und die Widmungen zahlreicher Musiklehren an Schulherren oder Stadträte als Vorsteher des Bildungswesens legen davon ein beredtes Zeugnis ab. Gerade im deutschsprachigen Bereich kommt in diesem Gebiet konfessionellen Faktoren eine bedeutende Rolle zu, da die protestantischen Gebiete

1 Vgl. zur mittelalterlichen Situation Susan Boynton und Eric Rice, »Introduction«, in: *Young Choristers, 650–1700*, hrsg. von dens., Rochester 2008 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 7), S. 1–18, insbesondere S. 8–13; für das 16. Jahrhundert Klaus Wolfgang Niemöller, »Die Musik im Bildungsideal der allgemeinen Pädagogik des 16. Jahrhunderts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), S. 243–257, und ders., »Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert: Geistes- und institutionsgeschichtliche Grundlagen«, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Darmstadt 2003 (Geschichte der Musiktheorie, 8.1), S. 89–95.

2 »Tot sanè musici libelli tot annis, à tot sunt editi, ut nulla sit paullò celebrior schola, quæ non peculiarem, quem reliquis præferat, artis habeat authorem.« (Andreas Raselius, *Hexachordum, seu quaestiones musicae practicae*, Nürnberg 1589, Vorrede an den Leser, ohne Paginierung).

systematischen Schulreformen besondere Aufmerksamkeit angedeihen ließen. Die folgenden Ausführungen stützen sich daher auf eine kleine Auswahl von Texten überwiegend deutscher Herkunft, an denen die Vermittlung musikalischer Kenntnisse für Anfänger und die Verbindung mit nichtmusikalischen Lernzielen sowie Gesangsanweisungen diskutiert werden sollen. Zum Abschluss werden methodische Überlegungen anhand einiger von Schülern benutzter Exemplare angestellt.

### Musikunterricht und religiöse Unterweisung

Auch wenn die Reformation einschneidende Veränderungen auslöste, fand im Schulunterricht dennoch kein radikaler Bruch mit der Vergangenheit statt, da die Verbindung von Ausbildung und Erfüllung der musikalischen liturgischen Pflichten bereits in den mittelalterlichen Kloster- und Domschulen verankert war und auch in vorreformatorischer Zeit bewusst betont werden konnte – ein Beispiel dafür sind die *Statuta vel praecepta scholarium* (Heidelberg um 1498), die dazu aufrufen, die Bücher und insbesondere die »Gesangbücher« in Acht zu nehmen, den Chordienst aufmerksam zu versehen und dabei nicht zu »murmeln« (zu verstehen ist darunter wohl die Kritik an sinnenstellem unverständlichem Singen, wie sie auch von Erasmus und anderen Humanisten geteilt wurde).<sup>3</sup>

In vielen Schullehrplänen des 16. Jahrhunderts lässt sich dann nachvollziehen, wie regelmäßige, zugleich aber auch geregelte Zeiten für die Musik eingeräumt wurden (denn ein exzessives Üben von Musik konnte ebenfalls als schädlich für die Ausbildungsziele in den übrigen Fächern kritisiert werden), sowohl unter Verweis auf ihren pädagogischen Wert als auch im Hinblick auf die praktischen Anforderungen zur Erfüllung der gottesdienstlichen Pflichten. Hinzuzufügen ist, dass neben dem Singen im Gottesdienst im eigentlichen Sinne auch an andere Aufgaben der Schüler – das Singen bei Begräbnissen, Hochzeiten und anderen Anlässen – zu denken wäre, zugleich aber natürlich auch an eine private Musikpflege, die als wertvoller Zeitvertreib gefördert werden sollte.

In den beiden wichtigsten »Modelllehrplänen« für Schulen in Deutschland, denen nach Philipp Melanchthon und Johannes Sturm, war die Unterweisung in Musik regelmäßig um die Mittagszeit vorgesehen;<sup>4</sup> dass

3 Der Text wurde mehrfach aufgelegt, hier zit. nach K.W. Niemöller, *Die Musik im Bildungsideal* (wie Anm. 1), S. 246, der bereits betonte, dass die musikalischen Hinweise an erster Stelle stehen.

4 Für eine detaillierte Darstellung der Regelungen in den verschiedenen Regionen vgl. Klaus

dort nicht nur die Exempel aus den Büchern oder die Gesänge für die anstehenden Gottesdienste geübt wurden, zeigen die zahlreichen Anhänge mit metrischen Sätzen zu Musiklehrbüchern und didaktische Sammlungen mit polyphonem Repertoire.<sup>5</sup> Die Bestimmungen zur Musik sind relativ klar: In Melanchthons Konzept sind bereits in der Schulordnung für Nürnberg (*Ratio scholae, Norembergae nuper institutae*, Nürnberg 1526) und ausführlicher im *Unterricht der Visitatorn an die Pfarhern ym Kurfurstenthum zu Sachssen* (Marburg und Erfurt 1528) Anweisungen für die Gestaltung des Unterrichts enthalten, vorgesehen waren drei oder vier nach Leistungsstand differenzierte Klassen (»hauffen«), und der *Unterricht*<sup>6</sup> gibt zur Musikübung vor, dass bereits in der ersten Klasse (»kinder die lesen lernen«) praktischer Musikunterricht stattfinden soll: »Diese kinder sollen auch zu der musica gehalten werden, vnd mit den andern singen ...«;<sup>7</sup> für den zweiten und dritten Haufen (»in dem Grammatik gelernt wird« und die Klasse der »geschickteste[n]«) wird jeweils wiederholt, dass die Kinder an den Musikübungen teilnehmen: »Die erste stunde nach mittag teglich, sollen die kinder ynn der musica geübet werden, alle, klein vnd gros.«<sup>8</sup> Johannes Sturms Modell des Gymnasium illustre für Straßburg, wie es in *De literarum ludis recte aperiendis* (Straßburg 1538) beschrieben ist, sah eine höhere Anzahl von Klassen und ein insgesamt noch ambitionierteres Unterrichtsprogramm vor; das Erlernen von Musik wird jedoch nur recht allgemein am Nachmittag und für das junge Alter empfohlen.<sup>9</sup> Die gemeinsame

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

- 5 Ein gutes Beispiel dafür sind die bei Georg Rhaw erschienenen Sammlungen, vgl. dazu den Beitrag von Jürgen Heidrich, »Das protestantische Repertoire für Knaben im Umfeld der Wittenberger Rhaw-Drucke« in diesem Band (S. 143–153).
- 6 Das konkrete Kapitel »Von den Schulen« im *Unterricht* ist allerdings wohl nicht mehr Melanchthon selbst zuzuweisen, vgl. Markus Wriedt, »Pietas et Eruditio. Zur theologischen Bedeutung der bildungsreformerischen Ansätze bei Philipp Melanchthon unter besonderer Berücksichtigung seiner Ekklesiologie«, in: *Dona Melanchthoniana, Festgabe für Heinz Scheible zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Johanna Lochr, Stuttgart-Bad Cannstatt 2001, S. 501–520: S. 505f.
- 7 Philipp Melanchthon, *Opera quae supersunt omnia*, Bd. 26, Reprint der Ausg. Braunschweig 1858, hrsg. von Ernst H. Bindseil, New York 1990 (Corpus Reformatorum, 26), Sp. 92.
- 8 Ebda., bzw. »Die stunde nach mittag sollen sie mit den andern ynn der Musica geübet werden« (ebda., Sp. 94). Vgl. auch Hermann-Adolf Stempel, *Melanchthons pädagogisches Wirken*, Bielefeld 1979 (Untersuchungen zur Kirchengeschichte, 11), S. 185f., der die Verbindung mit religiöser Unterweisung allgemein unterstreicht und auf das Singen von Psalmen – lateinisch oder deutsch – in den täglichen Gottesdiensten verweist.
- 9 Zum Hintergrund vgl. Anton Schindling, *Humanistische Hochschule und Freie Reichsstadt. Gymnasium und Akademie in Strassburg 1538-1621*, Wiesbaden 1977 (Veröffentlichungen

Übung setzt voraus, dass die Leistungen vereinbar sind; offenbar wurden die Grundkenntnisse schnell genug erworben. Dass dies tatsächlich der Fall war, zeigt sich etwa an der Angabe Nicolaus Agricolae, dass drei Wochen für die Grundlagen der Musik genügen sollten,<sup>10</sup> oder auch bei Johannes Engerdus (*Methodus de liberalibus pueritiae et adolescentiae studiis recte ordinandis*, Ingolstadt 1583), der nur das Nötigste zum praktischen Singen vermitteln lassen wollte: unter Auslassung der spezielleren musiktheoretischen Lehren («omissis omnibus accuratioribus Musicae theoricæ præceptis») sollen nur Notenarten und -werte, Pausen, Schlüssel und die Mutation («notularum differentia et valor, pausa, claves signatae, mutatio») gelehrt werden, zur Übung der einzelnen Gesänge im Diskant («ad exercitationem singularum cantilenarum vocis Discanti»),<sup>11</sup> also für das, was die Knabenstimmen in der Realität ausführen mussten. Tatsächlich sind die hier genannten Inhalte diejenigen, die meist in den einfachsten Lehrwerken erscheinen.

Bei der Betrachtung der Unterrichtsinhalte und Methoden ist es indes sinnvoll, sich zu vergegenwärtigen, dass zwei Bereiche verbunden sind: technisch-musikalische Kenntnisse und andere Inhalte, vor allem religiöse und auch sprachliche Unterweisung. Ist schon der Zweck der Trivialschulen untrennbar auf *litterae* und Religion gerichtet,<sup>12</sup> wird auch der Nutzen des Singens zur religiösen Unterweisung an vielen Stellen unterstrichen, beispielsweise in Wolfgang Figulus' Weihnachtsliedersammlung *Vetera nova* (Frankfurt an der Oder 1575) mit Berufung auf Augustinus: «Commodius doceri populum cantionibus, quam ex alijs sacris libris» («das Volk wird leichter mit Liedern als aus anderen heiligen Büchern unterrichtet»), nachdem der Autor betont hat, dass die Musik ihren Platz in Kirche, Schule und Häusern hat;<sup>13</sup> und auch in der Vorrede des Dichters Georg Fabricius (1516–1571) zum selben Werk wird betont, dass diese Weihnachtslieder die

des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, 77), S. 162–236, und Barbara Sher Tinsley: »Johann's Sturm's Method for Humanistic Pedagogy«, in: *Sixteenth Century Journal* 20 (1989), S. 23–40.

10 Vgl. K. W. Niemöller, *Die Musik im Bildungsideal* (wie Anm. 1), S. 255.

11 J. Engerdus, *Methodus*, zit. nach ebda.

12 Zu Trivialschulen vgl. Sebald Heyden, *Paedonomia scholastica* (Nürnberg 1548) Vgl. K. W. Niemöller, *Die Musik im Bildungsideal* (wie Anm. 1), S. 243f.

13 Wolfgang Figulus, *Vetera nova, carmina sacra et selecta, de natali domini nostri Iesu Christi / Zwanzig artige vnd kurtze Weynacht Liedlein alt vnd new*, Frankfurt an der Oder 1575, Widmung, fol. 3a<sup>v</sup>. In der Fortsetzung heißt es: »Musicam disciplinam veneratione dignata est pia & sancta vetustas, cum à Deo datam ad cultus diuinos, & pios ritus in Ecclesias docendos, discendosque adhibuerit« («schon das fromme und heilige Altertum hat die Musik verehrt und verwendete sie, da sie von Gott gegeben ist, zum Lehren und Lernen der heiligen Kulthandlungen und der frommen Riten«).



Geburt des Herrn »vor Augen stellen sollen« (»ante oculos ponere«).<sup>14</sup> Werden hier Musik und Glaube gemeinsam eingeübt, verbinden sich auch im »Schulodenerpertoire« verschiedene Lernziele: Diese Sätze sind immer *auch* dazu bestimmt, sich die zugrundeliegenden Metren einzuprägen; um zudem den religiösen Aspekt zu berücksichtigen, können die klassischen lateinischen Texte durch neulateinisch-humanistische ersetzt werden, besonders Gebets- oder Hymnentexte.

Kate van Orden hat anhand zeitgenössischer französischer Drucke beschrieben, wie Fibel, Gebetbuch und musikalische Elementarlehre zusammenfallen können: Ein – in der Regel als bekannt vorauszusetzender – Gebetstext wird sowohl zum syllabierenden Lesen als auch zum Notenlernen benutzt.<sup>15</sup> Etwas Dementsprechendes scheint in Deutschland eher selten zu sein; immerhin gibt es Hinweise auf die umgekehrte Ausnutzung bekannter Melodien: So bezieht sich auch Raselius auf den Nutzen bekannter Melodien von geringem Umfang für die Erläuterung der Hexachorde. Ihm zufolge sollen vor den übrigen Exempeln bekannte Psalmen oder Kirchenlieder benutzt werden, die das Hexachord nicht überschreiten und an denen auf einmal die Abstände und Namen der Töne gelernt werden können.<sup>16</sup> Im Kapitel über die voces werden folgerichtig an der Phrase »und wilt das Beten von uns han« aus dem Lied *Vater unser im Himmelreich* die Tonsilben demonstriert, da in dieser Wendung ein vollständiger Abstieg durch das Hexachord gegeben ist. Zumindest ein selbstständiger Musikdruck lässt sich wohl ebenfalls in diese Tradition einordnen: die *Catechesis numeris musicis inclusa* (Nürnberg 1559) von Matthaëus Le Maistre.<sup>17</sup> Er war ab 1554 sächsischer Hofkapellmeister und in dieser Funktion zuständig für die musikalische Ausbildung der Chorknaben, von denen einige in seinem Haus lebten. Zudem widmete er die *Catechesis* (wie auch die Sammlung *Schöne und auserlesene Deudsche und Lateinische Gesenge*, Dresden 1577) den Söhnen

14 Ebd., fol. a2<sup>r</sup>.

15 Kate van Orden, »Children's Voices. Singing and Literacy in Sixteenth-Century France«, in: *Early Music History* 25 (2006), S. 209–256.

16 A. Raselius, *Hexachordum* (wie Anm. 2), Vorrede: »Consultum est, ante, quam alia discen-  
tibus exempla exhibeantur, initiò psalmos quosdam aut cantiones proponi, quarum  
melodiæ in sacris conventibus frequentes & usitatæ sunt, puerisque notæ ac familiares, &  
quarum ambitus intra hexachordi limites co[n]sistunt, hoc est, in quibus nulla vocum inest  
permutatio. In his statim locus ostendendus, tum si quæ alia intervalla secundæ, quartæ,  
quintæ occurrant. Sic enim uno eodemque labore & ipsa vocum interualla ... & omnium  
clavium voces proprias paulatim addiscunt.«

17 Moderne Edition: Mattheus Le Maistre, »*Catechesis numeris musicis inclusa*« and »*Schöne und auserlesene deudsche und lateinische geistliche Gesenge*«, hrsg. von Donald Gresch, Madison 1982 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 39).

des Kurfürsten. In der Vorrede zur *Catechesis* bezieht er sich explizit auf das jugendliche Alter des Adressaten, dem diese Stücke angemessen seien.<sup>18</sup> Der Titel des Werks verweist dabei eindeutig auf Philipp Melanchthon und seine Vorstellungen zur Musik, denn die Formulierung, dass ein Text oder die religiöse Unterweisung »in harmonische Zahlen« eingeschlossen ist, findet sich prominent nur in seinen Schriften oder in davon deutlich abhängigen Texten.<sup>19</sup> Das Buch ist zudem auf das Auffassungsvermögen von Kindern abgestimmt (»ad puerorum captum accomodata«). Le Maistres musikalischer Minimalkatechismus beschränkt sich auf einfache dreistimmige Sätze über die Zehn Gebote, Glaubensbekenntnis und Vaterunser, die Einsetzungsworte für Taufe und Abendmahl nebst zwei gängigen Tischgebeten. Weitere rezeptionslenkende Kommentare sind nicht vorhanden und es lässt sich nicht erkennen, ob vom Komponisten auch konkrete theologische Intentionen mit diesem Werk verbunden waren – auffällig ist indes, dass Martin Luthers Name nicht erscheint, stattdessen jedoch der des Theologen Nicolaus Selnecker als Anreger der Sammlung: Selnecker war seit 1558 Hofprediger in Dresden; inwieweit sich Le Maistre auch mit seinen eher philippistischen theologischen Positionen identifizierte, kann nur vermutet werden.<sup>20</sup> Zumindest ist dies aber ein Werk, mit dem musikalisch alphabetisierte Jungen gleichzeitig dreistimmigen Gesang und die wichtigsten Glaubensstücke einüben können.

### Pragmatischer Musikunterricht

Die Grundlagen der Musik für die jungen Knaben werden in den verschiedenen Büchern einigermaßen konstant vermittelt – ein »Bestseller« wie Heinrich Fabers *Compendiolum musicae pro incipientibus* (erstmals Nürnberg 1548)

- 18 Siehe M. Le Maistre, *Catechesis*, ebda., S. xvii: »offero hic Κατήχησιν Celsitudinis tuae aetati conuenientem, hoc est, forma & serie succincta & uera scriptam, numerisque nostris musicis, qui tenerae aetati sunt conuenientissimi, inclusam« (»ich bringe hier einen Katechismus dar, der dem Alter Deiner Hoheit angemessen ist, also in knapper und richtiger Form und Abfolge geschrieben ist, und in unseren musikalischen Satz, der dem jungen Alter besonders entspricht, eingeschlossen ist«).
- 19 Vgl. etwa sein Vorwort zu Georg Rhaws *Officia (ut uocant) de Natiuitate* (Wittenberg 1545) nicht zuletzt die Vorrede zu Hermann Fincks *Practica musica* (Wittenberg 1556); eine ausführlichere Studie der Verfasserin »The legacy of Melanchthon's Musical Thought« erscheint in *Philipp Melanchthon and Music*, hrsg. von Inga Mai Groote und Grantley McDonald (Druck in Vorbereitung).
- 20 Vgl. Donald Gresch, »Preface«, in: M. Le Maistre, *Catechesis* (wie Anm. 17), S. xf.: Erst ab Mitte der 1570er Jahre wirkte Kurfürst August stark darauf hin, ein klar orthodoxes Luthertum wiederherzustellen.

kann dafür als Archetypus gelten: Auf 40 Seiten werden die wichtigsten Definitionen gegeben und das Tonsystem und Notationszeichen erklärt (die Anfänger brauchen nach Faber die fünf Gegenstände »Clavis, Vox, Cantus, Mutatio & Figura«).<sup>21</sup> Am Ende des Durchgangs weist der Autor dann darauf hin, dass ansonsten vor allem Übung vonnöten ist, für die die Lehrer geeignete Beispiele auswählen sollen, vor allem leichtere zweistimmige Stücke.<sup>22</sup> Für die sehr jungen Schüler kam unter Umständen die Schwierigkeit hinzu, dass ihre Sprachkenntnisse noch nicht ausreichten, um Musiklehre auf Lateinisch durchzunehmen, weshalb volkssprachige Einführungsschriften entstanden.<sup>23</sup> Für diese Stufe des Elementarunterrichts können Werke wie Christoph Rids deutsche Fassung von Fabers Buch, *Musica. Kurtzer inhalt der singkunst* (erstmal Nürnberg 1572),<sup>24</sup> und die *KinderMusic* (Erfurt 1589) des Henning Dedekind stehen.

Rid gibt sich in seinem Vorwort geschäftstüchtig, indem er sagt, dass er die lateinischen Exempla durch deutsche ersetzt habe, damit sich auch die Anschaffung der lateinischen Fassung lohne (deren Preis mit zwei Kreuzern angegeben ist),<sup>25</sup> da dem Sänger mit beiden Büchern eine größere Auswahl zur Verfügung stehe; der Erwerb des gedruckten Buchs spare darüber hinaus die Zeit und Mühe des Abschreibens. Inhaltlich beschränkt auch er sich auf musikalische Alphabetisierung: Musik ist die Kunst »recht und wohl zu singen« und beruht auf fünf notwendigen Stücken: »Der Music Schlüssel«,

21 Heinrich Faber, *Compendiolum musicae pro incipientibus*, Nürnberg 1548, fol. a2<sup>v</sup>.

22 Ebda., letzte Seite: »[communiore] precepta sufficient] si tantum frequens exercitium accesserit. Sed hoc fidelibus committo praceptoribus, qui ut exerceantur pueri, plura exempla addere possunt, praesertim cum sint excussae duarum uocum cantilenae, ex quibus faciliores non incommode incipientibus proponuntur.« (»diese allgemeineren Regeln mögen genügen, wenn nur häufige Übung hinzukommt. Aber dies überlasse ich den getreuen Lehrern, die mehr Beispiele hinzunehmen können, um die Knaben üben zu lassen, vor allem da zweistimmige Stücke im Druck vorliegen, von denen die einfacheren geeignet sind, den Anfängern vorgelegt zu werden.«)

23 Ein Überblick hierzu bei K. W. Niemöller, *Deutsche Musiktheorie* (wie Anm. 1), S. 93–95; zu den sprachlichen Eigenheiten vgl. Rudolf Denk, »*Musica getutscht*«. *Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik*, München 1981 (Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 69), S. 229–236.

24 Hier verwendet: Christoph Rid, *Musica. Kurtzer inhalt der singkunst, auß M. Heinrich Fabri Lateinischem Compendio Musicae, von wort zu wort für anfabende Lebrjungen inn ringverstandig Teutsch gebracht*, Nürnberg 1586.

25 Ebda., fol. Aij<sup>v</sup>: »Der Lateinischen Music exempla hab ich hierinn bedachtlich außgelassen / vnd etliche neue vntergesetzt / auff daß jene nicht doppelt zu kauffen weren / vnd die knaben mehr exercitia hetten. Darumb sich dan[n] ein Teutscher Singer / den kosten (nemlich zwen gantze Kreutzer ongefehr) nicht lasse bethauren / vnd kriege sie beide / das Lateinische sampt disem / zusammen / als denn wird er genugsam zu kurtzweilen finden.«

»Stimme«, »Gesang«, »Die verkerung der stimmen« und »Figur / oder gestalt der Noten vnd Pausen«<sup>26</sup> – mit »Schlüssel« werden hier *claves*, also die Tonstufen, übersetzt, in der Folge sind Solmisationssilben, Mutationsregeln und Notationszeichen zu erlernen. Aber schon das erste Exempel (für die Solmisationssilben, die allerdings im Druck nicht angegeben sind), *Mein Seel erhebt*, ist relativ komplex und setzt die Kenntnis der Mensuralnotation voraus (dies gilt allerdings bereits für das von Faber an dieser Stelle verwendete Beispiel), so dass entweder nicht von einem linearen Durchgang durch das Buch auszugehen ist oder doch der Lehrer zunächst das Stück vermitteln muss. Andererseits sind einige Elemente durchaus pragmatisch wie die bereits eingedruckten Werte von Ligaturen.<sup>27</sup>

Die beiden bei Georg Baumann dem Älteren in Erfurt gedruckten Musikschriften von Henning Dedekind (1562–1626) sind ebenfalls aufschlussreich für die Frage der Wissensvermittlung an die Knaben, da sie beide Perspektiven – die des Lehrers und die des Schülers – abdecken: Die 1589 erschienene *KinderMusic* als kurzes erotematisches Lehrwerk und der 1590 veröffentlichte *Praecursor metricus musicae artis* ergänzen sich.<sup>28</sup> Henning Dedekind hat in allen einschlägigen Sparten veröffentlicht und gehört zu einer nicht unbekanntenen Familie von Literaten, Kantoren und Pastoren: Er war der Sohn des Dichters Friedrich Dedekind (1524–1598), des Verfassers des *Grobianus*, sein Bruder Euricius machte eine ähnliche berufliche Karriere wie er als Schulmann, und ein Enkel, Constantin Christian, sollte 1657 die *Aelbianische Musenlust* herausbringen. Henning selbst studierte möglicherweise in Erfurt, wirkte dann sicher als Kantor in Langensalza (als dieser unterzeichnet er seine Publikationen) und ab 1616 als Pfarrer in Gebesee, schreibt also mit dem typischen pädagogisch-theologischen Profil der meisten zeit-

26 Ebda., fol. Aiiij<sup>v</sup>.

27 Ebda., fol. Bv<sup>v</sup>.

28 Henning Dedekind, *Eine KinderMusic – Für die jetzt allererst anfangenden Knaben*, Erfurt 1589, und ders., *Praecursor metricus musicae artis, Non tam in usum Discipulorum, quam in gratiam praeceptorum terminos artis jam intelligentium, conscriptus*, Erfurt 1590. Georg Baumann verwaltete zunächst die Offizin von Gervasius Stürmer und druckte von 1557 bis 1599 unter eigenem Namen; ab 1592 erscheint auch sein gleichnamiger Sohn (der in den vorangegangenen Jahren in Breslau aktiv gewesen war) und 1590–1592 erscheint der Buchführer Otto von Riswick als Finanzier von Baumannschen Drucken (wie auch in etlichen anderen Erfurter Publikationen); vgl. Christoph Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing*, Wiesbaden 2007 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, 51), S. 207f. Vgl. auch Dagmar Schnell, Art. »Baumann«; in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Personenteil, Bd. 1, Kassel und Stuttgart 1999, Sp. 516f., sowie Günther Kraft, *Die thüringische Musikkultur um 1600. Eine landschaftliche Studie in 3 Teilen*, Würzburg 1941.

genössischen Schulautoren. Sein Verlag ist nicht zuletzt aufgrund seines praxisorientierten Musikprogramms interessant, denn neben diversen theologischen, historischen wie medizinischen Texten und okkasionellen Veröffentlichungen<sup>29</sup> erscheint hier auch eine beachtliche Anzahl von Musikalien und werden von einigen Autoren auch didaktische und theoretische Schriften zur Musik herausgebracht.<sup>30</sup> Der *Praecursor metricus musicae artis* als bereits in der Titelformulierung für die Lehrenden bestimmter Text ist das inhaltlich und literarisch anspruchsvollere Werk: Er bietet eine ausführlichere Musiklehre in Versen, enthält aber auch zahlreiche Musikbeispiele, Tafeln und Übersichten. Behandelt werden in zwei Teilen die »musica modulativa« (Tonsystem und Mensuralnotation) und die »musica poetica« (Satzlehre, illustriert mit Exempla). Gerade die in teilweise recht kurzen Auszügen (und zuweilen in reduzierter Stimmenzahl) aufgenommenen Exempla weisen eine große Breite auf, neben Giaches de Wert, Palestrina, Gioseffo Guami, Andrea Gabrieli und Orlando di Lasso finden sich deutsche Komponisten wie Leonhard Lechner, Gregorius Langius und Valentin Götting, aber auch Dominicus Phinot (mit der auffälligen modulatorischen Passage »fame pereoo« aus der Motette *Pater peccavi*) oder das 1574 in Christoph Praetorius' *Erotemata musices* – auf die noch genauer einzugehen ist – erschienene »Exemplum de usu notarum«, das zu Beginn die Notenwerte in absteigender Folge vorstellt. Bemerkenswert ist hier auf jeden Fall die klare Unterscheidung zwischen Lehrer- und Schülertext.

Dedekinds *KinderMusic* richtet sich an die Schüler der Secunda und Tertia (dies wird neben den namentlich genannten Widmungsträgern erwähnt), und dass die Adressaten im Lateinischen noch weniger firm sind, lässt sich auch daraus ableiten, dass in diesem Werk lateinische Passagen nur dann erscheinen, wenn sie zur Erläuterung dienen: Beispielsweise wird die Frage nach Schlüssel und Anfangston (»Was ist für diesen Gesang für ein

29 Unter anderem erschienen hier Publikationen von Leonhard Schröter, Joachim a Burck, und Johannes Steuerlein; und allein im unmittelbaren chronologischen Umfeld der besprochenen Dedekindschen Veröffentlichungen druckte Baumann Predigten und theologische Schriften von Kaspar Engelmann, Johannes Erben, Andreas Fulder, Michael Neander, Friedrich Roth und anderen, dazu Cyriakus Spangenberg's *Quernfürtsche Chronica und Geschichte des Geschlechts derer von Molsdorff* oder eine erweiterte Ausgabe von Georg Fabricius' *Prosodia*.

30 An weiteren Musiklehreschriften bei Baumann sind zu nennen: Johannes Avianus, *Isagoge in libros musicae poeticae* (1581), Valentin Götting, *Compendium musicae modulativae* (1587), Cyriacus Schneegaß, *Nova & exquisita monochordi divisio* (1590), ders., *Isagoges musicae libri duo* (1591), ders., *Deutsche Musica* (1592), Sethus Calvisius, *Melopoia sive melodiae condendae ratio* (1592), Joachim Machold, *Compendium Germanico-latinum musicae practicae* (1596).

Clavis gezeichnet? Vn[d] wo stehet er? Es ist G vnd steht auff der andern Linien. – Wo stehet die erste Nota, Vnd wie mus sie heissen? Sie stehet in A und mus Re heissen«) von einem lateinischen Kommentar begleitet, diese Fragen könnten für beliebige andere Beispiele abgewandelt werden.<sup>31</sup> Dedekinds Definition der Musik als »Kunst, nach Noten zu singen« ist dabei noch etwas pragmatischer, als es diejenige Rids war.<sup>32</sup> Nach einem Überblick über Töne und Silben wird dann ganz praktisch das Entziffern der Notation als Abzählen der Distanz zu den Schlüsseln beschrieben: »Wie kanst sehen / in welchem Clave eine Nota stehet? – Von dem gezeichneten Clave / mus ich zu den Noten hinnauff oder hinab zehlen / vnd auff einer jeglichen Linien / Auch in einem jeglichen Spacio einen Claven nennen / bis ich den ort der Noten finde.« Hierfür sind zunächst nur Noten in Hufnagelform nötig, und es wird die erste – wohl als bekannt vorauszusetzende – Melodie gegeben: *Verleih uns Frieden gnädiglich*.<sup>33</sup> Daran schließen sich die Beispiele für die Figuralmusik an, zu denen Mutationshinweise eingedruckt sind. In Cyriacus Schneegaß' Elementarbuch (*Deutsche Musica für die Kinder/ vn[d] andere/ so nicht sonderlich Latein verstehen/ Vnd doch gerne wolten nach der Kunst singen lernen*, Erfurt 1592) vermittelt auch dieser Autor die theoretischen Grundlagen in stark reduzierter Form, um zunächst eine Lesefähigkeit für die Notation zu erreichen: Er beschreibt die Unterscheidung des cantus nur knapp und sehr pragmatisch (er ist entweder regularis oder – mit *b* – transpositus), um dann sofort die Notenformen und -werte zu erläutern.<sup>34</sup> Dadurch verschiebt er die systematischeren Inhalte, die üblicherweise an dieser Stelle zu erwarten wären (Tonstufen und Solmisation), hinter die zur bloßen »Entzifferung« der Stücke notwendigen Kenntnisse.

Ergänzt wird Dedekinds Publikationspaar zudem durch eine von ihm bereits 1588 und ebenfalls bei Baumann herausgegebene Triciniensammlung, das *Dodekatonon*,<sup>35</sup> in dem Sätze von Langius, Ivo de Vento und Jacob

31 H. Dedekind, *Eine KinderMusic* (wie Anm. 28), fol. Aiiij: »Mutatis mutandis hae ad cantum quemlibet accomodentur quaestiones.«

32 Ebda., fol. Aij<sup>v</sup>.

33 Ebda., fol. Aij<sup>v</sup>. Insgesamt beschränkt sich die *KinderMusic* auf sehr bekannte Choräle als Beispiele: *Verleih uns Frieden*, *Christe der du bist Tag und Licht*, *Der du bist drei in Einigkeit*, *Dies sind die heil'gen zehm Gebot*, *Nun kommt der Heiden Heiland*, *Kommt her zu mir*, *Warum betrübst du dich*, *Ein feste Burg* und *Ich ruf zu dir*.

34 Seine Aufzählung der Hauptstücke nennt: Gesang – Noten – Pausen – Zeichen – Tonstufen – Schlüssel – Solmisationsregeln.

35 Henning Dedekind, *ΔΩΔΕΚΑΤΟΝΟΝ musicum triciniorem novis iisdemque lepidissimis exemplis illustratum. Neue auserlesene Tricinia auf Trefflich lustige Texte gesetzt / aus etlichen guten doch bisher nicht publicirten Autoribus zusammen gelesen und jetzt erstmals den*

Regnart wiederabgedruckt sind, aber auch eigene von Dedekind selbst und Valentin Götting nebst anonymen und nur mit Monogrammen gekennzeichneten erscheinen. Die Sammlung ist nach den zwölf Modi geordnet und damit wohl das früheste Beispiel einer überwiegend weltlichen Vokalsammlung nach diesem Prinzip. Sie wird überdies von einer ausführlichen – lateinisch abgefassten – Einleitung begleitet, in der die Moduslehre kompakt erklärt wird. Die Textauswahl kann, neben einigen geistlichen Nummern, wie dem eröffnenden *Vater unser*, mit überwiegend Liebes- und Trinkliedern als amüsan bis lehrreich beschrieben werden; die lateinischen Texte deuten auf einen Schüler- oder Studentenkontext (*Baldus equo vehitur*,<sup>36</sup> *Fac metrum sine cum sine tum*; *O ignava cohors vituli*). Die Sammlung schließt passenderweise mit einem Lob der Musik (*Du liebe Musik schleus nu zu*) von Valentin Götting.

Auch diese Triciniensammlung kann daher die typische funktionale Kombination von Erfreuen und Belehren erfüllen, zumal hier nicht nur die Übung der Musik allgemein ermöglicht wird, sondern ihr ein klares pädagogisches Konzept zugrunde liegt, wenn die Stücke nach den zwölf modernen Tonarten angeordnet sind. Auffällig ist hier die Verwendung der Schlüssel (die Schlüsselung ist nach den Modi konsistent; Dedekind verzichtet grundsätzlich auf Transpositionen), da in allen Stimmen für manche Stücke zwei oder sogar drei Schlüssel in einem Notensystem gesetzt werden (in der *Vox suprema* etwa C1/G3, C2/G4 und in den letzten drei Stücken G2/»dd« oder F1/C3/G5 in der *Infima vox*); dies ist vermutlich als Lesehilfe zu verstehen, indem zwei Linien eindeutig markiert sind (wie es auch bei mehrfach geschlüsselten Traktatbeispielen üblich und im auf den zehn Linien gegebenen Modusschema in der *Praefatio* zu sehen ist). In der Vorrede zum *Dodekatonon* betont Dedekind neben den Konstruktionsaspekten die Bedeutung der Modi für die Ausdrucksfähigkeit der Musik;<sup>37</sup> er schließt sich damit dem wichtigsten Argumente in der Aufnahme und Verbreitung des Glareanschen

*Liebhabern der Music zu gefallen in den Druck verfertigt*, Erfurt 1588.

36 Ob es derselbe Satz ist, der 1582 von Matthias Strohdcker ins Stammbuch des Nicolas Engelhardt eingetragen wurde, wäre noch zu verifizieren, vgl. Émile-G. Leonard, »Le Liber amicorum du Strasbourgeois Nicolas Engelhardt (1573–1612)«, in: *Bibliothèque de l'École des chartes* 96 (1935), S. 91–129: S. 96.

37 H. Dedekind, *Dodekatonon* (wie Anm. 35), *Praefatio* (ohne Paginierung): »[Modi] sunt melodiæ affectûs quos vis movendi gratiâ certo systemate inflexæ: Hi enim omne id, quod in Musicâ præstans & nobile est, quod suave est & jucundum, quod singulare est & artificiosum, ... exhibent virtutum musicarum inquisitori. Horum itaque quô præstantior nobiliorque doctrina est« (auch in dieser Vorrede bezieht sich Dedekind, wie schon im *Praecursor*, auf Christoph Praetorius).

Systems durch andere Autoren an, das freilich schon von Glarean selbst hervorgehoben worden war: »Das gröst ding in der Musick ... ist / aller Mode[n] oder Tönen natur vn[n]d art zuerkenne[n] ... dann die Modi sind d[a]z höchst vn[n]d fürnempst in der Musick«. <sup>38</sup>

Die beiden vorgenannten Schriften Dedekinds – in denen Tonarten nicht erläutert werden – und das *Dodekatonon* mit seiner lateinischen Einleitung in die Moduslehre decken daher gemeinsam alle wichtigen Gebiete der Musik ab. Der Autor hat sich offenbar darum bemüht, die Inhalte für die Adressaten unterschiedlicher Kompetenzstufen in geeigneter Weise und unterschiedlichen Publikationsformaten anzubieten.

### Gesangsanweisungen in Schulbüchern: Die Wirkung des Gesangs

Bekanntermaßen finden sich bereits in Adrian Petit Coclicos *Compendium musices* (1552) und Hermann Fincks *Practica musica* (1556) Kapitel über die Ausführung des Gesangs (beide Werke sprengen allerdings den hier behandelten engeren Kontext, da es sich nicht um Lehrbücher für Anfänger handelt und beide Autoren Verbindungen zum Wittenberger Universitätsmilieu hatten; Coclicos *Compendium* erschien allerdings erst in Zusammenhang mit der Errichtung seiner Musik- und Sprachschule in Nürnberg). <sup>39</sup> Coclico empfiehlt vor allem die Wahl eines guten Lehrers und unterstreicht die Wichtigkeit des frühen Singenlernens, da nach der Mutation kaum noch gute Ergebnisse zu erzielen seien. Er betont die unterschiedlichen Gesangstraditionen und empfiehlt, möglichst jung zu niederländisch-französischen Lehrern in den Unterricht zu gehen – mindestens teilweise mag das seine Strategie sein, um sich selbst als Lehrer aus dieser Tradition zu positionieren. Die bei ihm gegebenen Exempla für Klauseln sind dagegen eigentlich Surrogate; wichtiger scheint ihm vor allem, die Auszierungen nur dort anzubringen, wo sie nicht den Text stören, sowie frei aus der Kehle zu artikulieren. <sup>40</sup> Er behandelt abschließend improvisierten Kontrapunkt und Komposition; dass gerade diese Fähigkeiten schwerlich auf der Basis von

38 Diese Formulierung stammt aus der Vorrede zur deutschen Kurzfassung des *Dodekachordon* von Heinrich Glarean und Johannes Litavicus Wonnegger, *Uß Glareani Musick ein Ußzug*, Basel 1557 (ohne Paginierung). Auch in den knappen deutschen Beschreibungen der einzelnen Modi wird dort noch auffällig viel für Belege ihres jeweiligen Charakters eingeräumt.

39 Vgl. ausführlicher Marcus van Crevel, *Adrianus Petit Coclico. Leben und Beziehungen eines nach Deutschland emigrierten Josquinschülers*, 's-Gravenhage 1940, S. 246–268.

40 Adrian Petit Coclico, *Compendium musices*, Nürnberg 1552, fol. Hiii<sup>v</sup>f.



Büchern und ohne Lehrer zu lernen waren, ist einleuchtend und lässt sich auch anhand anderer Quellen gut nachvollziehen.<sup>41</sup>

Die einschlägigen Ausführungen bei Finck 1556 sind in manchem ähnlich gelagert, allerdings erheblich ausführlicher und ergänzen die vier anderen Bücher seiner *Practica* (Töne und Intervalle; Takt und Mensur; Kanons; Tonarten in Choral- und Figuralmusik) als ein eigenes fünftes über die geschmackvolle und süße Gesangsweise (»Liber quintus: De arte eleganter et suaviter cantandi«).<sup>42</sup> Finck fügte als Beispiel die Motette *Te maneat* auf einen Gebetstext Melanchthons mit Auszierungen bei.<sup>43</sup> Fincks Regeln beziehen stärker als diejenigen Coclicos auf führungspraktische Belange und Kriterien ein: die zur jeweiligen Stimme passende Wahl der Sänger; eine gleichmäßige, orgelähnliche Stimmgebung; keine übertriebene Anstrengung in den Oberstimmen oder verzerrte Stimmgebung; in Imitationen sollen alle Stimmen gleich stark sein. Der Hinweis, dass Melismen nach Möglichkeit auf »i« oder »e« und nicht auf andere Vokale gesungen werden sollen, deutet auf ein helleres, schärferes Klangideal hin. Weiterhin wird vor modusfremden Klauseln gewarnt (die als häufiges Problem bei »autodidaktischen« Instrumentalisten identifiziert werden – die theoretische Grundlagenausbildung der Sänger kann dies in der Regel verhindern). Die Verteilung der Kolorierung auf die verschiedenen Stimmen sei Geschmackssache; unterschieden wird zwischen Zungen- und Kehlkoloraturen, letztere sind für Stücke mit Text anzuwenden; es sind keine Hinzufügungen am Ende des Stückes erlaubt. Insgesamt ist damit Fincks Darstellung detaillierter und konzentriert sich auf allgemeine Grundsätze des Singens und die richtige Ausführung der improvisierten Anteile. Auch Finck beruft sich allerdings zur Begründung für die

41 Jüngst dazu Klaus Pietschmann und Steven Rozenski, »Singing the Self: The Autobiography of the Fifteenth-Century German Singer and Composer Johannes von Soest«, in: *Early Music History* 29 (2010), S. 119–159: S. 128.

42 Hermann Finck, *Practica musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens*, Wittenberg 1556, fol. Rriiij<sup>v</sup>–Siiiij<sup>v</sup> (eine deutsche Übersetzung der Singanweisung in Raymund Schlecht, »Hermann Finck über die Kunst des Singens, 1556. (Schluss.)« in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, 11 (1879), Nr. 9, S. 136–141). Vgl. auch Paul Matzdorf, *Die »Practica Musica« des Hermann Finck*, Diss. Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main 1957, S. 188–202, und Ralph Lorenz, »Canon as a Pedagogical Tool: Applications from Sixteenth-Century Wittenberg«, in: *Indiana Theory Review* 16 (1995), S. 83–104.

43 Frank E. Kirby, »Hermann Finck on Methods of Performance« in: *Music & Letters* 42 (1961), S. 212–220, der ebenfalls Fincks Gesangsanweisung diskutiert. *Te maneat* ist zumindest in einigen Exemplaren der *Practica* erhalten und ist ediert in: *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik*, hrsg. von Ernst Ferand, Köln 1956 (Das Musikwerk, 12), S. 75–79.

Pflege der Musik auf deren gedächtnisstützende und wirkungsverstärkende Kraft (wiederum in ihrer Melanchthonschen Formulierung): Gott hat dem Menschengeschlecht die Musik gegeben, damit seine wahre Lehre nachhaltiger und dauerhafter dem Gedächtnis eingepägt werde.<sup>44</sup>

Eine engere Verbindung zwischen beiden Ideen ist in einer dritten Gesangsanweisung zu beobachten, die in den 1574 erschienenen *Erotemata musices* von Christoph Praetorius († 1609, einem Onkel des Komponisten Michael Praetorius) für die Schule in Lüneburg enthalten ist und die bereits als Quelle für Dedekind erwähnt wurde.<sup>45</sup> Praetorius' Schrift erschien, nachdem er zuvor überarbeitete Auflagen der etwas mehr als zehn Jahre älteren *Erotemata* von Lucas Lossius (1508–1582), ebenfalls für Lüneburg, herausgebracht hatte. Die Lüneburger Schulordnung von 1548 enthält einige Bestimmungen über angemessenes Verhalten der Knaben im Gottesdienst (inklusive der Mahnung, die Bücher gut zu behandeln), zudem solche, die die Teilnahme an Festen einschränken, und die Bemerkung, dass Grammatik und Rhetorik zwar die vor allem zu lehrenden Grundlagenfächer seien, aber die Musik wegen ihres Nutzens ebenfalls gepflegt werden solle.<sup>46</sup>

Verglichen mit Lossius' *Erotemata* bietet Praetorius eine noch knappere Darstellung und einige eigenwillige Begrifflichkeiten. Für die Guidonische Hand verwendet Praetorius ein Modell, wie es seit Bartolomeo Ramis de Pareja bekannt ist und bei dem die Töne nicht spiralförmig, sondern an jedem Finger aufsteigend angeordnet sind.<sup>47</sup> Praetorius gibt zehn Regeln für »Vortragsweise und Geschmack beim Singen« (»De pronuntia et elegantia in canendo«), in denen die Tendenz zu beobachten ist, dass nicht mehr nur die

44 H. Finck, *Practica* (wie Anm. 42), fol. Ij<sup>r</sup>, Widmung (ihr erster Teil ist auch als Brief Melanchthons überliefert; vgl. Frank E. Kirby, Art. »Finck, Hermann«, in: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09661> <9.11.2011>.

45 Christoph Praetorius, *Erotemata musices in usum scholae lunaeburgensis*, Wittenberg 1574.

46 Johannes Batelius, *Leges scholae Lunenburgensis, partim in compendium redactae, partim auctae, partim nunc primum scriptae*, Magdeburg 1548, fol. A5<sup>r</sup>f.: »Octava, de ediscendo Regluas ac præcepta artium dicendi & Musices. Grammaticæ autem maximus est usus: utpote cui omnes aliæ disciplinæ, tanquam fundamento nituntur. ... Et quia Dialecticæ ac Rhetoricæ item Musicæ summa est utilitas, uolumus etiam ut ... præcipua harum facultatum capita ediscant, & uelut in numerato habeant.« (»8. Über das Erlernen der Regeln von Sprache und Gesang. Die Grammatik ist von größtem Nutzen, wie sich ja alle anderen Disziplinen auf sie wie ein Fundament stützen. ... Und weil auch Dialektik, Rhetorik und ebenso die Musik von höchstem Nutzen ist, wollen wir, ... dass sie die wichtigsten Inhalte dieser Fächer lernen und gleichsam parat haben.«)

47 Vgl. Susan Forscher Weiss, »Disce manum tuam si vis bene discere cantum«: Symbols of Learning Music in Early Modern Europe«, in: *Music in Art* 3 (2005), S. 35–74, insbesondere S. 52, 62f. (diese Form findet sich dann auch bei Vincenzo Lusitano 1553 und Adam Gumpelzhaimer 1611).

Verzierungspraxis beschrieben wird oder pauschal eine gute Aussprache gefordert wird, sondern dass sowohl weitergehende ausführungstechnische Hinweise gegeben werden als auch etwas über die Wirkungsabsichten der Ausführung gesagt wird – knapp zusammengefasst lauten diese Regeln wie folgt (der vollständige Text findet sich im Anhang):

1. Die Solmisation soll möglichst bald durch die Textworte ersetzt werden.
2. Die Vokale sind gut auszusprechen, besonders die »klingenden« (Halb-) Vokale »i« und »u« sollen nicht zu »e« bzw. »o« werden.
3. Die Knaben sollen die Stimme nach den Worten formen, also zu etwas Fröhlichem fröhlich singen, zu etwas Traurigem traurig, um dadurch die Zuhörer zu bewegen.
4. Beim Singen soll die Stimme nicht nachlassen: Im Choral ist es absurd, in der Polyphonie verzerrt es die Harmonie.
5. Die Knaben sollen nicht lauthals singen, sondern die Stimme so mäßigen und formen, dass sie dem Gesang der Mädchen ähnelt.
6. Koloraturen sind nicht mit Zungen und Lippen anzustoßen, sondern frei aus der Kehle singen.
7. Koloraturen sollen sparsam verwendet werden, nicht in mehreren Stimmen gleichzeitig und nur dort, wo keine Textsilben wechseln.
8. Koloraturen sollen eher auf Süße als auf Geschwindigkeit anlegt sein und Wohlklang und Anmut (»harmonia« und »gratia«) verbinden, um verständlich zu bleiben (andernfalls könnten sie keine Wertschätzung erfahren, denn wer schätze das, was er nicht wahrnimmt? – »quis enim diligit quod non percipit?«)<sup>48</sup>
9. Ausgewogenheit zwischen den Stimmen ist anzustreben.
10. Auf das Einhalten des Taktes ist zu achten, da dann die Harmonie besser wahrgenommen wird und mehr Würde und Anmut (»maiestas« und »gratia«) hat.

Die sechste und siebte Regel entsprechen den Anweisungen Coclicos. Eine allgemeinere Forderung nach maiestas wie in der letzten Regel verweist auf grundsätzliche Erwartungen an Kirchenmusik und findet sich in einigen anderen kritischen Bemerkungen über zu große Virtuosität beim Singen gerade von Kirchenmusik in zeitlich benachbarten deutschen Quellen bestätigt, etwa wenn der Rostocker Theologe und Schulmann David Chytraeus dies als Verfallserscheinungen in der Kirchenmusikpraxis beklagt.<sup>49</sup> Für die Frage

48 Ch. Praetorius, *Erotemata* (wie Anm. 45), Liber III, Caput 5 (ohne Paginierung).

49 David Chytraeus, *Ad Regulas studiorum Davidis Chytraei Appendix*, Jena 1595, fol. 35<sup>r</sup> (trotz seines Erscheinungsdatums geht der Text auf die 1570er Jahre zurück): »non aures solummodo, concise fracta, minimarum & fusarum vocum inter fauces vibratarum itera-

nach der konkreten Ausführung durch die Knabenstimmen sind besonders die Hinweise auf den ›mädchenhaften‹ Stimmklang, der sich nur auf die unmutierten Knabenstimmen beziehen kann, interessant und die Anweisung, dass die Ausführung dem Textinhalt im Charakter angepasst werden muss. Praetorius scheint damit tatsächlich stärker als die älteren Autoren daran interessiert gewesen zu sein, Hinweise für die praktische Ausführung der gesungenen Stücke zu geben. Er hatte auch schon in den vorangegangenen Kapiteln seiner *Erotemata* einige an der Wirkung orientierte Erläuterungen angebracht, etwa, warum die zeitgenössischen Komponisten so häufig voces fictae benutzten: damit dadurch Kraft und Natur der Worte und Sätze herausgehoben würden, denn diese verlangten wegen der Verschiedenheit der Affekte einen immer wieder anderen Vortrag (›pronuntiatio‹) und Zusammenklang, und ein mit voces fictae abgewandelter Gesang und erfreue die Hörer.<sup>50</sup>

Praetorius hatte die Musik überhaupt stark auf ihren doppelten Nutzen hin eingeführt: Gerade die jungen Kinder sollen an die Musik (und besonders den Gottesdienstgesang) herangeführt werden, denn sie ist einerseits besonders erfreulich, andererseits führt der Gesang auch zur Erkenntnis Gottes. Sie sollen weiters nicht nur Regeln lernen, sondern so viel wie möglich singen, und bereits Praetorius' Variante der eröffnenden Musikdefinition war bemerkenswert hörer- und ausdrucksorientiert: »Musica est ars bene canendi, et suauiter exprimendi animorum affectus«.<sup>51</sup> Musik ist die Kunst gut zu singen, und süß die Gemütszustände auszudrücken (während es in Lossius' Vorbild noch traditioneller lediglich »bene ac modulatè« hieß).

Praetorius unterscheidet zwischen ein- und mehrstimmiger Musik (›nuda‹ und ›harmonica‹), und die notwendigen Kenntnisse betreffen »claves« (Ton-system), »modi« (Moduslehre) und »notae« (Mensuralnotation). Daher ist sein

tione & coloratura, ut vocant, demulcens, & omnem verborum intelligentiam auferens symphonia, dans sin mente sonos: sed sapientissimis sententiis, concinnis numeris, et uoce non agresti nec lasciua, sed graue, tarda, uirili, & harmonia dignitati & maiestati sententiarum respondente« (›[so war bei den Alten die Kirchenmusik,] dass sie nicht nur die Ohren durch die gebrochene Wiederholung von im Rachen erzittern lassenden Minimae und Fusae und durch Koloratur, wie man es nennt, erfreute, und durch einen das Verständnis der Worte verhindernden Zusammenklang, der Klänge ohne Sinn ergab: sondern [die Musik] entsprach den allerweisesten Sätzen mit knappem Maß und weder bäuerischer noch laszi-ver, sondern ernster, gemessener und männlicher Stimme, und die Musik war der Würde und Majestät des Textes angemessen«).

50 Ch. Praetorius, *Erotemata* (wie Anm. 45), »Vt per voces fictas elucescat vis & natura verborum atque sententiarum, quæ subinde aliam atque aliam pronunciationem & concentum, propter affectuum in eis diuersitatem postulant [...] cantio fictis vocibus variata, & quasi flosculis quibusdam ornata [...] harmoniae varietate delectet.«

51 Ebda., fol. B<sup>r</sup> (dort auch die folgenden Stellen).

Werk in drei Bücher eingeteilt. Auch im dritten Buch, bei der Mensuralnotation, fallen praxisorientierte Bemerkungen auf: Über die schwierigen Proportionen heißt es, dass sie weniger dem Gesang dienen (»ad canendi usum«) denn dem mathematischen Scharfsinn. In der Gegenwart sei jedoch nicht mehr diese Kunstfertigkeit am höchsten geschätzt, sondern »unter einfacheren Zeichen« eine erlesene Harmonie mit einer passenden Verbindung von Klängen und Worten zusammenzubringen, und jegliches Stück »rectè, & suaviter atque expedite« (»richtig, süß und [kunst]fertig«) singen zu können.

Das Interesse an der Wirkung des Gesangs zieht sich also durch die ganze Schrift und ist Ausdruck von Praetorius' Absicht, die Musik als wirksames Mittel des Textausdrucks zu präsentieren. Ein ähnliches Kapitel (»De canendi elegancia, observationes undecim, coronidis uice adiectæ« – »Elf Regeln für das geschmackvolle Singen, anstelle eines ›Schlusschnörkels‹ hinzugefügt«) findet sich übrigens auch in Cyriacus Schneegaß' *Isagoges musicae libri duo* (1591), inhaltlich allerdings Finck näher stehend als Praetorius<sup>52</sup> – wobei die Benennung der Position des Kapitels im Buch (»anstelle eines ›Schlusschnörkels‹«) gewissermaßen den Stellenwert dieser Inhalte im Verhältnis zu den vorhergehenden Abschnitten spiegelt: die pronuntiatio, die Darbietung, ist auch nach den rhetorischen Regeln der letzte Schritt der Hervorbringung. Dennoch zeigen diese konkreten aufführungspraktischen Anweisungen, dass für die Benutzer der Schriften das richtige und gute Singen ein wichtiges Lernziel – über die Beherrschung des theoretischen Stoffes hinaus – darstellte.

### Benutzungsspuren: reale Unterrichtssituationen

Eine Möglichkeit zur Verifizierung tatsächlicher Lernprozesse bietet die Untersuchung von Buchexemplaren mit Benutzungsspuren, vor allem handschriftliche Glossierungen und Ergänzungen, für die die folgenden Überlegungen einige Einblicke geben sollen. Daher lassen sich hier die für die Untersuchung von Marginalien und Lese- oder Gebrauchsspuren üblichen Methoden anwenden, mit denen Arbeitsweisen und inhaltliche Fokussierungen der ehemaligen Benutzer erschlossen werden können. In den Musikbüchern sind vor allem Formen der angeleiteten Lektüre (bei Schülern) oder selbstständige Auseinandersetzung mit dem Text (etwa eines Lehrers oder Gelehrten) zu erwarten.<sup>53</sup> Hinsichtlich der Musikexempel, die

52 Cyriacus Schneegaß, *Isagoges musicae libri duo Tam Theoricae quam Practicae studiosis inseruire iussi; Annexo ad finem tractatulo, ex Poetica desumto: paucisque de canendi elegancia observationibus: Nec non solmisandi exercitio ...*, Erfurt 1591, fol. Gij<sup>r</sup>–Güj<sup>r</sup>.

53 Anschauungsmaterial und einige prinzipielle Überlegungen zu verschiedenen Anspruchs-

in der Regel ohne erkennbare Benutzungsspuren wie handschriftliche Eintragungen bleiben, kann natürlich die gleiche Schwierigkeit vorliegen wie bei der Suche nach tatsächlich benutzten Musikalien: Nicht immer wird beim Singen eine Feder zur Hand gewesen sein, also finden sich selten tatsächlich aufführungspraktische Eintragungen. Die in den Textteilen der hier betrachteten Schulbücher überlieferten Glossen vermitteln hingegen einige Eindrücke davon, wie mit dem Lehrbuch gearbeitet wurde. Hier scheint es in der Regel eher um ein Verständnis des Textes, also des theoretischen Stoffes, gegangen zu sein, als um das konkrete Singen, da zusätzliche praktische Hinweise nicht üblich sind.

Eine Durchsicht dreier Exemplare von Nicolaus Listenius' *Musica* aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München gibt Hinweise darauf, dass diese Bände wahrscheinlich tatsächlich im Schulgebrauch waren. Das erste Beispiel ist ein Exemplar der Ausgabe von 1544, in dem relativ wenig handschriftliche Eintragungen vorgenommen wurden. Es handelt sich überwiegend um deutsche Synonyme (Abbildung 1, glossiert sind »interuallo« – »Vnt[er]schied« und »coniectura« – »anzaigu[n]g«).<sup>54</sup> Meist sind es einzelne Begriffe, die möglicherweise in erster Linie dem Verständnis dienten und damit ein Hinweis darauf wären, dass der Benutzer mit dem lateinischen Vokabular nicht völlig vertraut war. Eine Einzelstelle, wo sich diese Eintragungen auf im weiteren Sinne aufführungsrelevante Passagen von Listenius' Textes beziehen, dürfte die Erläuterung von »boatus« und »screatus« sein, als es heißt, dass der richtige Ambitus wichtig sei, um Brüllen oder Kreischen zu verhindern: Hier lauten die Glossen zu »screa-tum« »wan zu hoch hin[auf] geht« und zu »boatum« »wenn herab ge[ht (Rand beschnitten)]«. <sup>55</sup>

niveaus und Interessen bei Benutzern von Musikschriften bietet Susan Forscher Weiss, »Vandals, Students or Scholars? Handwritten Clues in Renaissance Music Textbooks«, in: *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, hrsg. von Russell E. Murray, Susan Forscher Weiss und Cynthia Cyrus, Bloomington 2010, S. 207–246. Zu Beispielen aus dem universitären Kontext Heinrich Glareans vgl. Inga Mai Groote und Bernhard Kölbl, »Glarean the Professor and His Students' Books: Copied Lecture Notes«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 73 (2011), S. 61–91. Für methodische Fragen sei auf die einschlägigen Arbeiten von Anthony Grafton, *Commerce with the Classics: Ancient Books and Renaissance Readers*, Ann Arbor 1997, sowie Ann Blair, »Ovidius methodizatus: the Metamorphoses of Ovid in a Sixteenth-Century Paris Collège«, in: *History of Universities* 9 (1990), S. 73–118, und William H. Sherr, *Used Books: Marking Readers in Renaissance England*, Philadelphia 2008, verwiesen.

54 Nicolaus Listenius, *Musica*, Nürnberg [1544] (Ex. D–Mbs, Mus.th. 2048). Zum Beispiel »penetralibus« – »innerliche«, »effectum« – »vollendung«; andernorts »uniformiter« – »eingestaltig« etc.

55 Ebda., fol. b5.

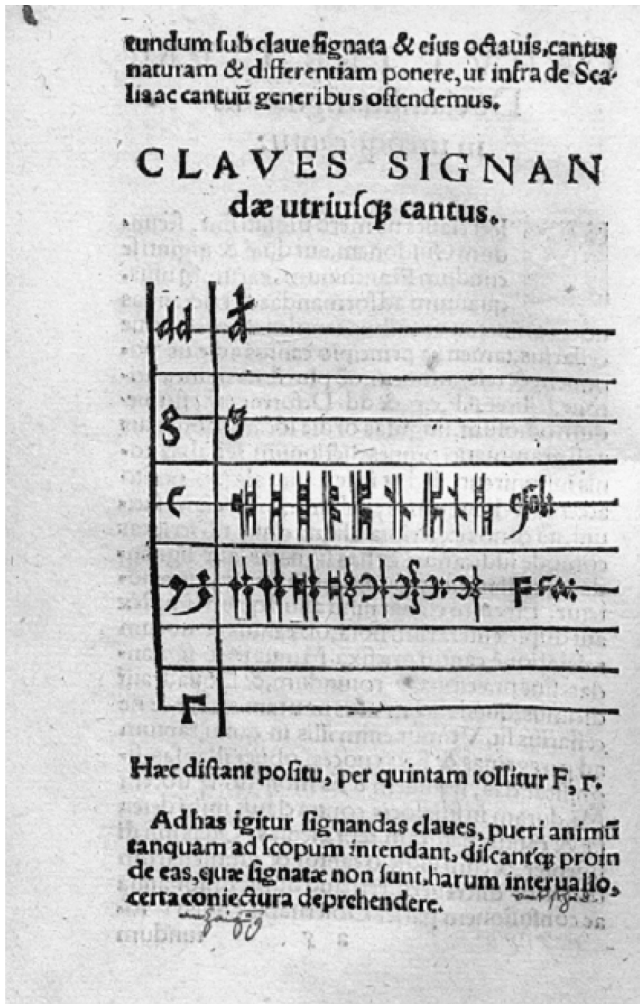


Abbildung 1: Nicolaus Listenius, *Musica*, Nürnberg [1544] (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 2048)

Der einzige andere ausführlicher durchgearbeitete Abschnitt ist in diesem Exemplar die *Divisio scalæ* (Abbildung 2), bei der die Bedeutung der *scala* als Grundlage des Singens vermerkt wird und weitere Klassifikationsbegriffe hinzugefügt werden.<sup>56</sup>

56 Ebd., fol. a4<sup>v</sup>. Im Diagramm ist am Rand links die Unterteilung in *geminatae*, *minuscule* und *capitales* zu erkennen, in der Mitte werden *superacutae*, *affinales/acutae*, *finales* und *graves* markiert.

tu mensurali (Choralis enim nunquam expaciat-  
 tur) sursum vel deorsum uersus, sumantur cla-  
 ues & uoces inferioris aut superioris octauæ  
 classis. Differunt autem claues inter se, loco, figu-  
 ra & modo. Aliæ enim infimum, aliæ medium,  
 aliæ supremum sortiuntur locum.

Aliæ simplicem capitalium, aliæ minuscularum,  
 aliæ geminatarum literarum formam in-  
 duunt.

Item aliæ graues, ut Are, h mi, &c. aliæ fina-  
 les, affinales, diuerso appellatur nomine, ut ui-  
 dere licet in subscripta tabula.

**DIVISIO SCALÆ**

*quid est scala? In musica, diuisio, diffinitio*

*et bñ concordia fundamta fidelis, diuersa, diffinitio*

*ta nisi qm ea fundamta fidelis, diuersa, diffinitio*

*ur ha modus, aut est, estq poterit.*

<i>Geminatas &amp; excellentes.</i>	Geminatas & excellentes.	cc	— la — sol —		
		cc	— sol — fa —		
		bb	— fa — h mi —		
		aa	— la — mi — re —		
		g	— sol — re — vt —		
		f	— fa — vt —		
		e	— la — mi —		
		d	— la — sol — re —		
		c	— sol — fa — vt —		
		b	— fa — h mi — re —		
		a	— la — mi — re —		
		G	— sol — re — vt —		} G F E D
		F	— fa — vt — 4 finales		
		E	— la — mi —		
		D	— sol — re —		
		C	— fa — vt —		
		h	— mi —		
		A	— re —		
		F	— vt —		

Idem plane iudiciū est de Octauis, quæ simili-  
 bus cōstant literis, Gem à g. octaua distat &c.  
 Caput

Abbildung 2:  
 N. Listenius,  
*Musica*,  
 Nürnberg [1544]  
 (Bayerische  
 Staats-  
 bibliothek  
 München,  
 Mus.th. 2048)

Ein weiteres Exemplar, aus der Auflage Nürnberg 1548, ist lateinisch anno-  
 tiert;<sup>57</sup> hier sind die Eintragungen einigermaßen systematisch. Sie beginnen  
 mit dem Haupttext (Kapitel 1), und neben Synonymen sind vor allem glie-  
 dernde Anmerkungen am Rand zu finden, dazu einige inhaltlich vertiefende  
 Annotationen. Die Marginalien nennen die Moduszuordnung der Beispiele  
 von Anfang an – wobei nicht mehr zu rekonstruieren ist, ob ein wenig rück-  
 sichtsvoller Lehrer diese Informationen gab, bevor der Stoff im Buch

57 Nicolaus Listenius, *Musica*, Nürnberg 1548 (Ex. D–Mbs, Mus.th. 2041).



behandelt wurde, oder ob das gesamte im Buch vorhandene Material bei der Behandlung der Modi mitbenutzt werden sollte. Vor allem ist in diesem Exemplar bemerkenswert, wie sorgfältig die Eintragungen vorgenommen wurden; es ist daher denkbar, dass der Band nicht von einem Schüler während des Unterrichts, sondern im Nachgang oder – was noch wahrscheinlicher ist – von einem Lehrenden mit diesen Anmerkungen versehen wurde; da kein Vorbesitzer auszumachen ist, kann diese Frage jedoch vorerst nicht entschieden werden. Inhaltlich auffällig ist, dass unter den vertiefenden Marginalien systematisch einige Passagen aus Ornithoparchus' *Musice active micrologus* kopiert werden, besonders aus den Regeln zu Imperfektion, Alteration und Takt (Abbildungen 3 und 4).<sup>58</sup>

Zu Beginn des dritten Kapitels (Setzung der *claves signatae*) wird Ornithoparchus' Bemerkung hinzugefügt, in der er Berno mit der Bemerkung zitiert, in der das Vermischen von  $\flat$  rotundum und  $\natural$  durum mit demjenigen von Wein und Wasser verglichen wird, wonach beide nicht mehr zu unterscheiden seien – also eine bildhafte Bemerkung zur abstrakten Tatsache, die sie möglicherweise besser memorierbar machen soll oder zumindest mit Nachdruck versieht.<sup>59</sup> Zu einer Stelle (als »minus signandae« werden die Vorzeichen  $\flat$  rotundum und  $\natural$  quadratum bezeichnet, da sie seltener vorkommen) gibt eine Marginalie die Anweisung, dass dieser Ausdruck mit Nachdruck zu sagen sei<sup>60</sup> – wahrscheinlich handelt es sich hier nicht nur um eine inhaltliche Verstärkung, sondern die Marginalie ist wie eine Art »Vortragsanweisung« zu verstehen und kann sich auf ein eventuelles lautes Vorlesen des Textes durch einen Unterrichtenden beziehen.

Neben Ornithoparchus' Imperfektionsregeln erscheint auch ein Auszug aus Glareans *Dodekachordon* (Abbildung 4, im unteren Teil), in diesem Falle unter Angabe der Quelle. Der Zeitpunkt der Eintragungen in das Listenius-Exemplar ist zwar nicht bekannt, aber zumindest belegt diese Übernahme, dass auch aus dem *Dodekachordon*, das zunächst in Format und Anspruch eher auf

58 Ebda., fol. e3<sup>r</sup>. Die obere Marginalie lautet »Ligatura non imperficit, sed imperficitur« (Andreas Ornithoparchus, *Musicae actica micrologus*, Leipzig 1517: »Regule de imperfectione«, Nr. 12); die zweite »Due partes propinque alicuius figure perfecte, ipsam non imperficiunt, sed vna tantum. licet due remote idipsum facere possint« (ebda., Nr. 6).

59 Ebda., fol. a5<sup>r</sup>. »Berno musicus [dicit] Et nisi quis caute [ $\flat$ ] rotundu[m] à [ $\natural$ ] discernat, cantui confusione[m] facere videt[ur]: si autem secus et si sicut [?] vinum ad aquam confundens: neutrum deinde discernere possit«; gegenüber Ornithoparchus, *Micrologus*, wie Anm. 58, fol. Bi<sup>r</sup>) ergeben sich geringfügige Abweichungen (die Einfügung des »si autem secus«, »ad« statt »et«, »possit« statt »potest«).

60 Ebda.: »Haec dictio cum E[m]phasi pronuntianda est«.

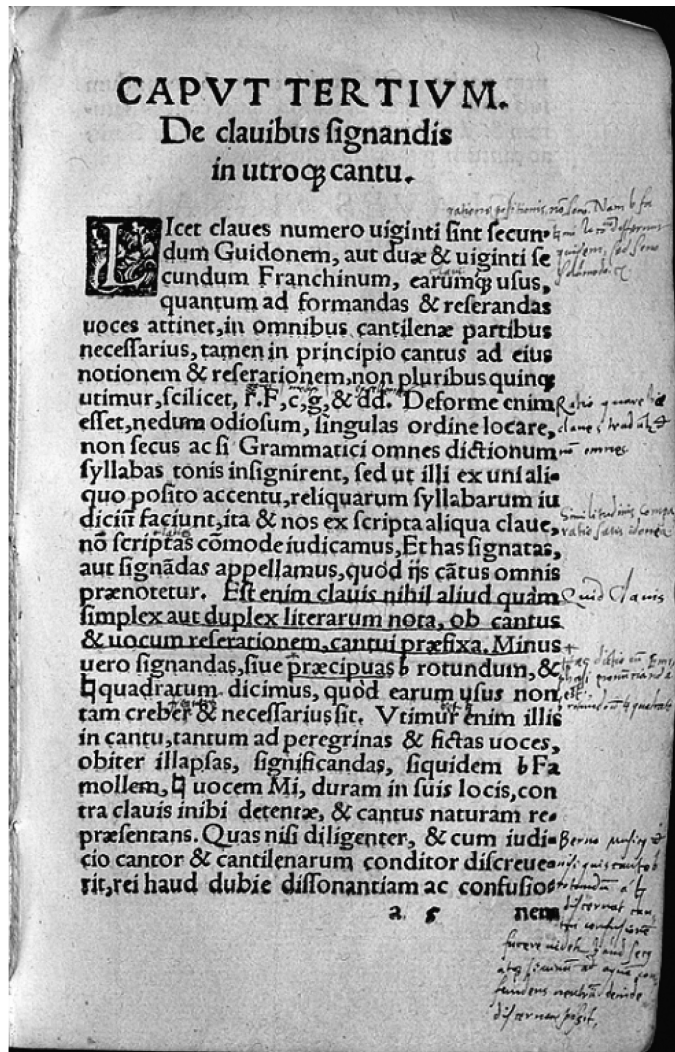


Abbildung 3:  
N. Listenius,  
*Musica*,  
Nürnberg 1548  
(Bayerische  
Staats-  
bibliothek  
München,  
Mus.th. 2041),  
fol. a5<sup>r</sup>

ein im weiteren Sinne ›gelehrtes‹ Publikum zielt, Verknüpfungen zum Elementarstoff hergestellt werden konnten.<sup>61</sup> Zudem verwendet der Benutzer das

61 Ebd., fol. e3<sup>r</sup>. »In imper[fe]ctis aut[em], qua[n]tu[m] ad tres attinet notas lo[n]gam, breue[m], et semibreue[m], quartam auffer parte[m] nisi, nisi [!] breuis cu[m] semibreui ponat[ur], tunc eni[m] semibreuis] mini[m]ae aeq[ui]paratur. Hæc Glareanus in 3<sup>o</sup> lib: cap: 9 de imperfectione«. Gegenüber der Vorlage ist nur das Verb ausgetauscht (›aufferre«

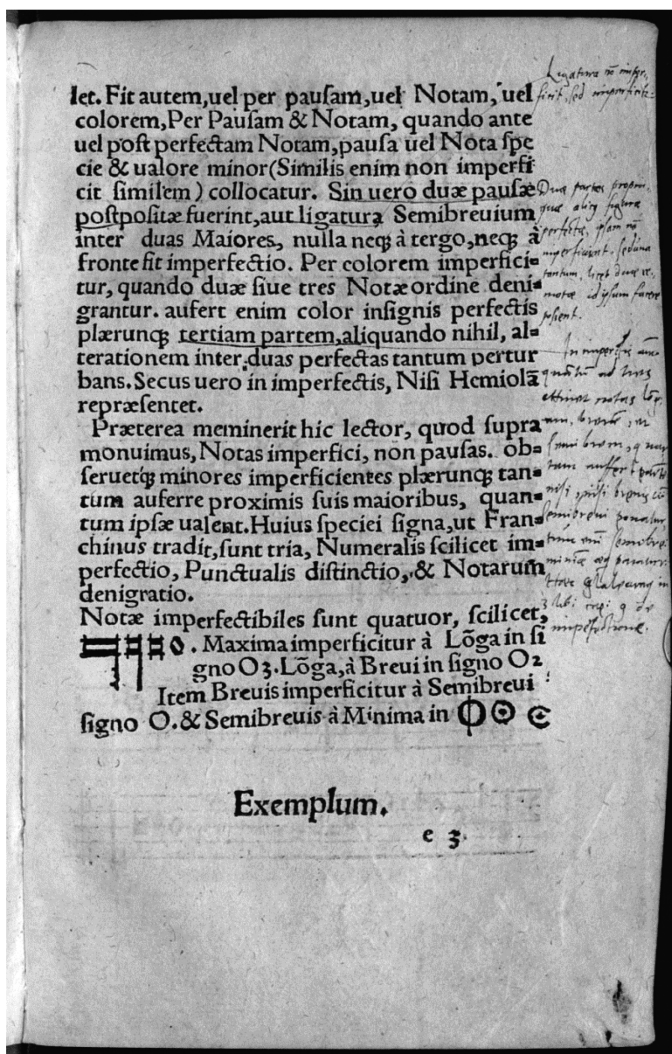


Abbildung 4:  
N. Listenius,  
*Musica*, Nürnberg  
1548 (Bayerische  
Staatsbibliothek  
München,  
Mus.th. 2041),  
fol. e3<sup>r</sup>

System der zwölf Modi (er kommentiert etwa in den Marginalien zu den Beispielen des 5. und 6. Tons den Unterschied zwischen den lydischen und ionischen Modi.)<sup>62</sup> Insgesamt dient in diesem Fall wohl die Kompilation von Auszügen verschiedener anderer Texte der Klärung von Details, die in Listenius'

statt »tollere«); vgl. Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547, S. 209.  
62 Ebd., fol. c<sup>r</sup>.

Text nicht in der gewünschten Form oder Deutlichkeit enthalten sind.<sup>63</sup>

Ein drittes annotiertes Listenius-Exemplar (1547)<sup>64</sup> findet sich in einem Sammelband, der Sebald Heydens *Paedonomia scholastica*, ein allgemein-didaktisches Werk zu Religion, Künsten und Sitten, und andere auf einen Schulgebrauch hinweisende Texten für den Sprach- und Rhetorikunterricht enthält; die Ausgaben stammen alle aus den mittleren 1540er Jahren und überwiegend aus Nürnberg.<sup>65</sup> Die Bearbeitungsspuren sind dabei in allen Texten konsistent: Jeweils auf der Titelseite findet sich eine Zusammenfassung, und häufig erscheinen Schulernoten, die den Inhalt knapp resümieren; die Eintragungen sind mit großer Wahrscheinlichkeit einer einzigen Schreiberhand zuzuweisen. Listenius' *Musica*, die als letztes Stück des Bandes eingebunden ist, ist hier vor allem im Textteil mit Annotationen versehen, häufig lateinischen Interlinearglossen und Marginalien mit Hinweisen auf Definitionen oder Regeln sowie Unterstreichungen wichtiger Passagen; es wurden mindestens zwei verschiedene Tinten benutzt.

Der Text auf dem Titelblatt der *Musica* behandelt jedoch eine Reihe von rhetorischen Figuren und gehört nicht zum Musiktext. Die *Musica* selbst ist dicht annotiert – allerdings überwiegend interlinear mit lateinischen Synonymen,<sup>66</sup> nur an wenigen Stellen entsteht der Eindruck, dass inhaltliche Vertiefungen gegeben wurden (so ist auch in diesem Band die *Divisio scalae* stärker annotiert als ihre Umgebung). Auffällig ist wieder, wie die Zahl der Eintragungen in den Mensuralmusikkapiteln abnimmt. Im Band sind zudem einige nachgebundene Blätter mit handschriftlichen Ergänzungen und Notizen zu finden, die relativ unsystematisch zusammengestellt sind und überwiegend die Rhetorik betreffen. Unter ihnen finden sich jedoch noch einmal zweieinhalb Seiten, auf denen in der Art eines ›Kürzest-

63 Die Kombination verschiedener Texte ist dabei wohl keine Ausnahme. Erinnert sei etwa an den Befund im sogenannten Studienheft des Georg Donat, in dem sich ein mutmaßlicher Student in Wittenberg ein Kompilat aus verschiedenen Schriften zur Musiklehre aufzeichnete, allerdings ohne Verwendung eines gedruckten Textes als Grundlage. Vgl. Adolf Aber, »Das musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat (um 1543)«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15 (1913), S. 68–98.

64 Nicolaus Listenius, *Musica*, Nürnberg 1547 (Ex. D–Mbs, Res. Paed. pr. 4459 Beibd. 7).

65 Der Band enthält: Sebald Heyden, *Paedonomia scholastica*, Nürnberg 1546; *Proverbia Salomonis*, Augsburg 1547; Georg Macropedius, *Comicarum Fabularum duae, Rebelles videlicet et Aluta*, Regensburg 1546; Sigismundus Lupulus, *Erotemata octo partium orationis*, Nürnberg 1546; Diomedes, *De quinque locutionum generibus, de vitiis item & virtutibus orationis libellus*, Köln 1544; *Elementa graecae linguae in puerorum usum collecta*, Nürnberg 1547; Petrus Mosellanus, *Tabulae de schematibus et tropis*, Nürnberg 1544.

66 Beispiele aus dem Text des 1. Kapitels (Abbildung 6) sind etwa: »notulas« – »signa«, »specimen« – »exemplum«, »agendo« – »operando«, »carmen conscribitur« – »complet[ur]«.

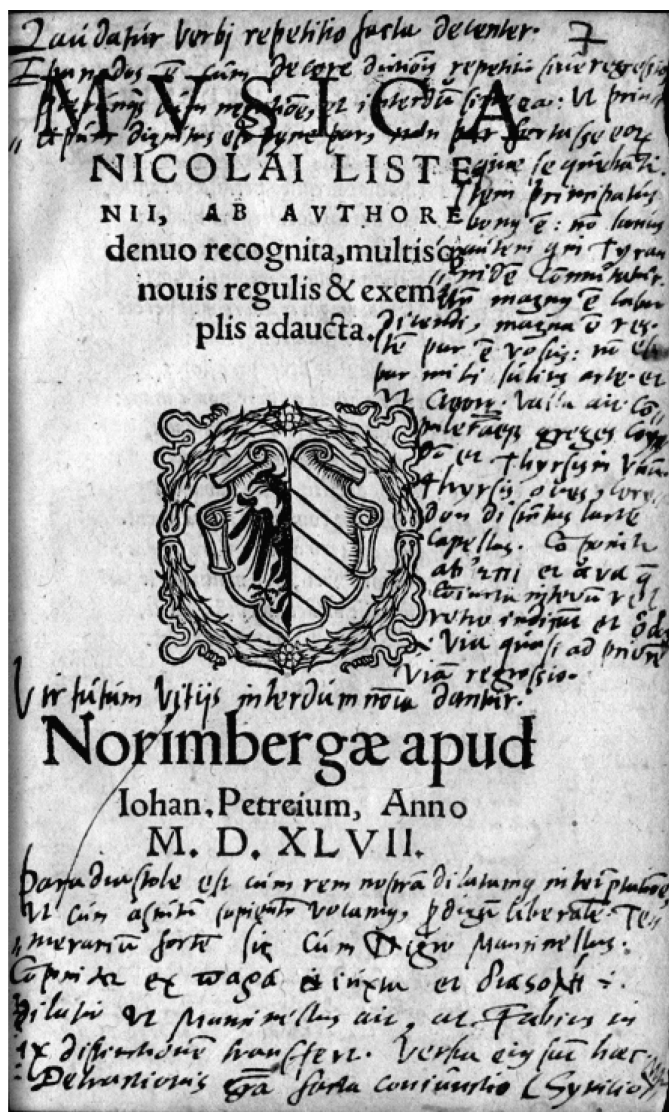


Abbildung 5:  
N. Listenius,  
*Musica*, Nürnberg  
1547 (Bayerische  
Staatsbibliothek  
München, Res.  
Paed. pr. 4459  
Beibd. 7), Titel

Tonars« Tropen und Formeln für alle acht Kirchentöne notiert sind, sowie auf dem letzten Blatt einige Bemerkungen zum Wert von Ligaturen. Der dort am unteren Rand erscheinende Besitzvermerk »Su[m] Iohannis Weyder / 56« gibt möglicherweise einen Datierungshinweis, wenn die Zahl als Jahreszahl 1556

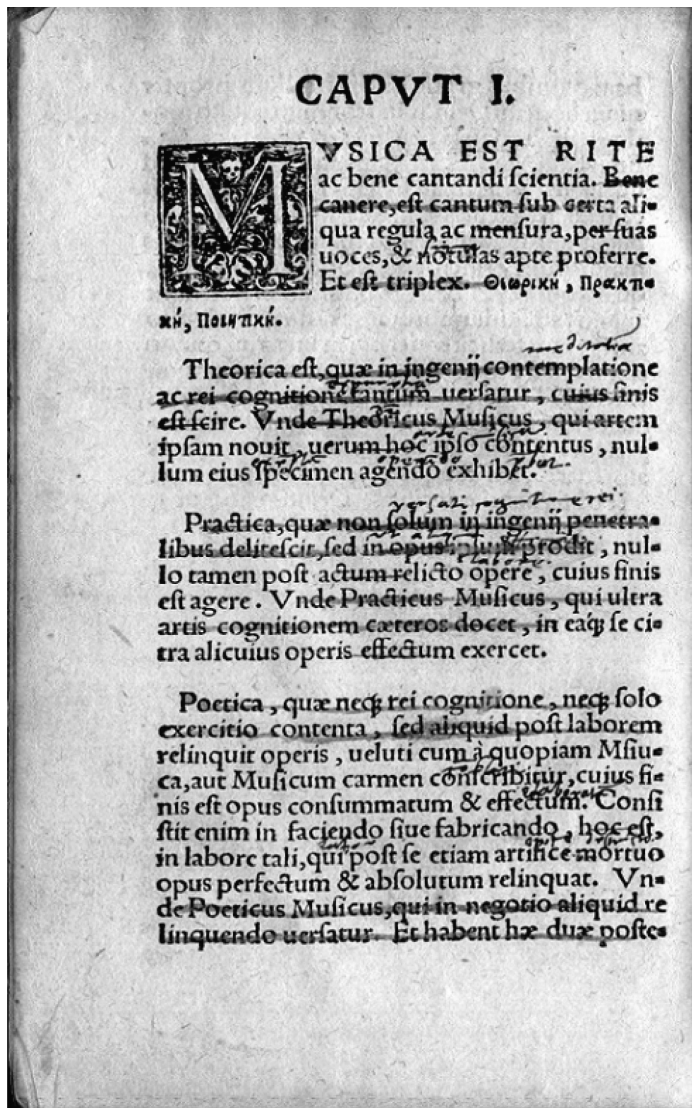


Abbildung 6:  
N. Listenius,  
*Musica*, Nürnberg  
1547 (Bayerische  
Staatsbibliothek  
München, Res.  
Paed. pr. 4459  
Beibd. 7), fol. a3<sup>v</sup>

zu interpretieren ist.<sup>67</sup> Auf der Innenseite des hinteren Deckels des Sammelbandes erscheint noch einmal eine kurze Notenzeile, die wahrscheinlich der

67 Im Vorderdeckel erscheinen drei weitere Namen: »Leonardus Sparring. Ioan: Wa[ei?]de[\_]  
A R Öttlinger / Magnus Reiffenstein«, deren zweiter möglicherweise mit der genannten Person identisch ist.

Vergegenwärtigung von Schlüssel- und einfachen Tonabständen diene – zumindest ist am Anfang der Zeile ein doppelter Schlüssel (F1/C3 gesetzt, und kleine Punkte auf Linien und Zwischenräumen könnten die Position oder Anzahl der dazwischen liegenden Töne markieren).<sup>68</sup>

In der Tat wirken die Eintragungen in den untersuchten Listenius-Exemplaren – wie es für ein Schulbuch aber auch kaum überrascht – erheblich einfacher als solche in universitären Texten. Dies zeigt bereits ein knapper Vergleich mit einer Studentennachschrift, die sich in einem Exemplar der 1557 von Johannes Wonnegger in Basel herausgegebenen *Musicae epitome sive compendium ex Glareani Dodekachordo* findet, der popularisierenden Kurzfassung des *Dodekachordon*, die dessen wichtigste Inhalte und vor allem die Moduslehre in ein handliches Buch komprimiert und auch inhaltlich in einer lehrbuchtypischen Struktur darstellt. Die *Epitome* ist in zwei Teile gegliedert, im ersten werden die Grundlagen und der Choral behandelt, im zweiten die Mensuralmusik.<sup>69</sup> Der fragliche Band (Abbildung 7) stammt aus dem Besitz von Johann Wolfgang Rainer, der 1559 bei Glarean Arithmetik und Musik hörte und sich dazu dessen Bücher angeschafft hatte; hier ist eine interessante Mischung aus abstrakten und praktischen Interessen zu erkennen:<sup>70</sup> Einerseits lernt er die theoretischen Inhalte, andererseits gibt es zahlreiche literarische Querverweise und schließlich zusätzliche Musikexempel.

Auf der gezeigten Doppelseite sind neben orientierenden Annotationen (so die Versangabe neben den Beispielen oder die Interlinearglosse mit der Zählung »quartus« für den Hypophrygius rechts) ein Verweis auf den ausführlicheren Text des *Dodekachordon* (links unten, zum Sprichwort »a Dorio ad Phrygium«), weitere Beispielmelodien (am rechten und unteren Rand der linken Seite) sowie historisch-literarische Informationen gegeben (die Ableitung von »Phrygius« aus dem antiken Volksnamen – »à Phrygibus

68 Vgl. das Digitalisat des Bandes, Sebald Heyden, *Paedonomia*, Ex. Res/Paed.pr. 4459 t, [http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00028793/image\\_140](http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00028793/image_140) <16.11.2011>.

69 Johannes Litavicus Wonnegger, *Musicae epitome et Glareani Dodekachordo*, Basel 1557, Ex. Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. theor. Glarean. Ausführlicher dazu Inga Mai Groote, »Studying Music and Arithmetic with Glarean: Contextualising the ›Epitome‹ and ›Annotationes‹ among the Sources for Glarean's Teaching«, in: *Heinrich Glarean's Books. The Intellectual World of a 16th Century Musical Humanist*, hrsg. von Iain Fenlon und Inga Mai Groote (Druck in Vorbereitung).

70 Ausführlicher zu anderen Quellen von Glareans Studenten vgl. I. M. Groote und B. Kölbl, Glarean the Professor (wie Anm. 53, zur Arithmetik S. 75–86), sowie Heinrich Glarean's Books (wie Anm. 69). Zu Glareans Musikvorlesungen auf der Basis des *Dodekachordon* außerdem Bernhard Kölbl, *Autorität der Autorschaft. Heinrich Glarean als Vermittler seiner Musiktheorie*, Diss. LMU München 2011.



Abbildung 7: Johannes Wonnegger, *Epitome*, Basel 1557 (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. theor. Glarean), S. 78f.

populis« – steht über dem Beginn des Kapitels, interlinear erscheint die Präzisierung »Harmonides« für die Lukan-Referenz im selben Abschnitt, wenn Literaturbelege für den Moduscharakter gegeben werden.) Glareans Student ist ein interessantes Beispiel, da hier ein nicht nach musikalischer Professionalisierung strebender fortgeschrittener Lernender sich mit relativ anspruchsvollen musiktheoretischen Inhalten auseinandersetzt. Diese werden aber zugleich durch methodische Verknüpfungen und Parallelisierungen mit den Wissensbeständen aus anderen Fächern verbunden, so dass sie in ein umfassendes Bildungskonzept integriert werden können.

Zugleich ist auch hier erkennbar, wie die literarischen Verweise für einen Text über die Musik auf einen literarischen Kanon zurückgreifen, der als bekannt oder zumindest naheliegend vorausgesetzt werden kann.<sup>71</sup> Dass aber

71 Vergleichbar wäre hier auch Glareans Vorgehen, die lateinische Übersetzung des deutschen Liedes *Kein gwalt auf dieser Erd* sowohl mit einer metrischen Analyse als auch einer



dennoch die Beschäftigung mit dem Stoff der musica für einen Studenten wie Rainer nicht nur abstrakt blieb, sondern durchaus Bezüge zum konkreten Singen gegeben waren – das natürlich unter den Freiburger Studenten auch üblich war<sup>72</sup> – zeigen die handschriftlich ergänzten Verweise auf Melodien, unter denen sowohl Choralrepertoire (im Beispiel: *Discubuit Jesus* oder *Visita quaesumus*) als auch die Titel deutscher Lieder wie *Ich stund an einem morgen* erscheinen, allerdings auch die sehr bekannte Hymne *Patris sapientia*: Zur Illustration oder Festigung der Kenntnisse bezog sich der Professor auf gängiges Repertoire, das aller Wahrscheinlichkeit nach den Studenten auch praktisch bekannt war. (Ähnliches ließe sich wohl auch für zahlreiche Schulschriften des späteren 16. Jahrhunderts diskutieren, wo die Auswahl von Beispielen gerade für die Moduskapitel flexibel ist und oft zwischen »klassisch« gewordenen Kompositionen und regionalem Repertoire changiert.) Eine Auswertung derartiger Arbeitsspuren in benutzten Bänden erlaubt bei vorsichtiger Interpretation der Befunde (da natürlich die Motivationen der Benutzer nicht klar rekonstruierbar sind und häufig auch weitergehende zeitliche und prosopographische Informationen fehlen) einige Rückschlüsse auf die Unterrichtspraxis und bietet Indizien, welche Kompetenzen bei Schülern und Studenten anzutreffen waren oder welches zusätzliche Repertoire gegebenenfalls bekannt oder zugänglich war. Die hier nur in einigen Stichproben dargestellten Überlegungen sollen daher auch ein Plädoyer dafür sein, für die Musiklehre im schulischen Umfeld mehr Aufmerksamkeit auf konkret benutzte Materialien zu lenken.

\*

Eine deutliche generelle Tendenz scheint jedoch zu sein, dass die in den Lehrschriften des 16. Jahrhunderts die Grenzen zwischen Unterweisung in der Musik und Allgemeinbildung im Laufe der Zeit schwächer werden: schon Martin Agricolas deutschen Musikschriften, die ab Ende der 1520er Jahre erschienen, enthielten beispielsweise ausführliche Exempelerzählungen, die einen literarischen Mehrwert generierten; und auch Lossius' *Erotemata* sind mit der Arions-Sage angereichert. Die bekannten Hinweise auf Horaz' Poetik am Beginn von Fabers *Compendiolum* ist damit auch als program-

Modusanalyse der Melodie zu verbinden, vgl. Inga Mai Groote, »Kain gwalt vff dieser erd« als hypoaecolische lateinische Ode: eine unbeachtete Sprachpolemik Heinrich Glareans«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 72 (2010), S. 397–401.

72 Bekannt sind auch Hinweise auf Musikalienbestände in anderen Professorenhaushalten, vgl. Antonia Harter-Böhm, *Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg im Br. um 1500*, Freiburg im Breisgau 1968, S. 88–91.

matische Äußerung zu verstehen, die die Verknüpfung zwischen Musik und den sprachlichen Fächern herstellt,<sup>73</sup> und auch der Bezug zu typischen Kategorien wie im Dreischritt *ars – exercitatio – exemplum* zeigt, dass das Erlernen musikalischer Fähigkeiten den gleichen methodischen Prinzipien folgte, die den Schulausbildungsgängen insgesamt zugrunde lagen. In den hier betrachteten Texten und ›Schüler-Exemplaren lässt sich die Auswirkungen dieser Haltung konkret darin erkennen, dass etwa der Beherrschung des Lateinischen durch das Einüben von Vokabeln oder Synonymen Aufmerksamkeit gewidmet wird und auch am Text des Musikbuches sprachliche Stilmittel oder Verweise aufgezeigt wurden.

Für die Frage nach der Rekrutierung von Eliten waren aber wohl die Seiteneffekte des hier beschriebenen Singunterrichts die wichtigeren: die mit diesem Unterricht verbundene Allgemeinbildung, die Sprachbeherrschung und die religiöse Unterweisung, die gute Bibelkenntnisse vermittelte. Sie half dabei, eine städtisch-bürgerliche Bildungselite zu festigen. Im engeren musikalischen Bereich fällt auf, dass die Moduslehre einen erstaunlich großen Raum im Verhältnis zu anderen Inhalten einnahm, vermutlich weil sie einerseits nach dem reformierten Glareanschen System gut auf ein abstraktes Konstruktionsprinzip zurückzuführen und damit gut lernbar war und zudem ausführlich als Basis der Affektwirkungen von Musik diskutiert wurde – und sich damit wieder mit grundsätzlichen rhetorisch-agogischen Absichten und auch der sprachlichen Schulbildung verknüpfen ließ. Wahrscheinlich wird deshalb gerade sie auf höheren Bildungsstufen wieder aufgegriffen und als Bestandteil einer systematischen Musiklehre vertieft (das kann beispielsweise den Umfang erklären, den im Musikkapitel von Johannes Freigs *Paedagogus*, Basel 1582, die Modi einnehmen). Nicht zuletzt mag diese Art der Musiklehre daher auch dazu beigetragen haben, dass große Teile der gesellschaftlichen ›Eliten‹ vom Nutzen der Musik überzeugt und umso bereiter waren, ihre praktische Pflege zu unterstützen.

73 H. Faber, *Compendiolum* (wie Anm. 21), fol. a2<sup>r</sup>: »Rectè admonet Horatius in arte Poetica de præceptis, qualia esse debeant: Quicquid præcipies esto brevis, ut cito dicta percipiant animi dociles, teneantque fideles.« (»Zu Recht mahnt Horaz in *De arte poetica*, wie Regeln sein sollen: Was du lehrst, sei kurz, damit das rasch Gesagte die Geister fügsam aufnehmen und getreulich behalten.«)

## Anhang

Christoph Praetorius, *Erotemata musices* (1574):

De pronunciatione et elegantia in canendo.

Quomodo pueri modum canendi rectè instituere debent?

1 Pueri, qui primùm artem canendi discunt, solmisatione utantur non inepta, & quam primum interualla certa efferre didicerint, solmisationem pedetentim relinquunt, & verba notis adiungere discant.

2 In exprimendis rectè vocalibus magnam curam adhibeant, ament[?] vocales symphonas, i & u, nec o pro u, vel e pro i, quo plurimi peccant, pronuncient.

3 Vocem etiam verbis conformare studeant, ita ut in re hilari hilarem, in tristi tristem, conceum promant, & auditorum animos suauiter afficiant, & ad affectum aliquem traducant.

4 Inter canendum vocem non remittant, in choralis enim cantu, eiusmodi vocis remissio absurda est, in mensurali, harmoniam prorsus deformat, & corrumpit.

5 Non pleno ore canere assuescant, sed vocem ita reprimant, flectant, fingant & moderentur, ut quiddam argutum dulci sono tanquam puella suauiter canens sonent.

6 Notas celeriores aut coloraturas, ut vocant, labiorum vel linguae motu non impellant, sed pulmone & gutture proferant, & intra fauces conforment, ut expressè & distinctè exaudiantur & discernantur.

7 Non omnibus sed appositis locis, nec in omnibus vocibus coniunctim coloraturis utantur, sed cautim, & parcè, dum silent syllabæ, aspergant.

8 In coloraturis suauitatem magis quàm celeritatem spectent, Harmonia enim quanto integrior, tanto melior, tantoque facilius conciliat gratiam. Quis enim diligit quod non percipit?

9 In omnibus vocibus seruent æqualitatem sonorum, ut concertus æqualiter in aures influat.

10 Ad æqualitatem mensuræ tanquam ad scopum intendant. Inæqualitas enim mensuræ harmoniam deformat, & perturbat. Ad tactum autem productionem harmonia melius percipitur, & maiorem maiestatem & gratiam habet.