

Die Ideologie des Exemplum – Bemerkungen zu den
Notenbeispielen des *Dodekachordon*

Die beeindruckend hohe Anzahl von oft umfangreichen Notenbeispielen zählen zweifellos zu den Merkmalen, die das *Dodekachordon* zu einem Meilenstein in der Geschichte der Musiktheorie gemacht haben. Nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ beachtenswert erweist sich jedoch dabei Glareans Umgang mit den musikalischen Exempla. Die Forschung hat mit Recht den für diese Zeit ungewöhnlich analytischen Ansatz dieses monumentalen Traktats hervorgehoben,¹ denn auch wenn hier oft nur einzelne Abschnitte von Motetten und Messteilen kommentiert und diese auch nicht immer vollständig behandelt werden, lässt sich immerhin der Versuch beobachten, kompositorische Gebilde in ihrer Geschlossenheit zu beschreiben. Diese Eigenschaft hängt nicht zuletzt mit dem spezifischen Charakter von Glareans Moduslehre sowie mit dessen ideologischem Impetus zusammen.² Denn das zentrale Kriterium für die modale Klassifikation – und insbesondere bei der für Glarean sehr wichtigen Unterscheidung zwischen Authentici und Plagali – liegt im Ambitus und im Charakter einer Melodie, deren gesamter melodischer Umfang die Ecktöne und die interne Positionierung der Quarte und Quinte einer Oktavspezies konturiert.³ Eine solche epistemologische Voraussetzung impliziert also die Berücksichtigung einer Komposition (oder eines größeren Abschnitts) in ihrer Ganzheit und deswegen kann sich die Rolle des Exemplums als demonstrativer Beweis

- 1 Laurenz Lütteken, Art. »Glarean«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 1045, wo eine »dezidiert analytische Auseinandersetzung mit Musik« festgestellt wird.
- 2 Vgl. dazu Sarah Fuller, »Defending the ›Dodecachordon‹: Ideological Currents in Glarean's Modal Theory«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 189–224.
- 3 Für eine Zusammenfassung von Glareans modalen Grundprinzipien vgl. Bernhard Meier, »Heinrich Loriti Glareanus als Musiktheoretiker«, in: *Aufsätze zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte*, Freiburg i. Br. 1960 (*Beiträge zur Freiburger Wissenschafts- und Universitätsgeschichte*, 22), S. 65–112; Heinz von Loesch, »Musica – Musica practica – Musica poetica«, in: *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 8: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Tl. 1: *Von Paumann bis Calvisius*, Darmstadt 2003, S. 99–264, insbes. S. 188–193.

nicht auf eine exzerpierte, aus ihrem satztechnischen Kontext gerissene Stelle des Satzes beschränken.

Die erstaunliche Präsenz von 120 mehrstimmigen Beispielen – neben 80 einstimmigen – hat wie gesagt sehr früh die Aufmerksamkeit der Musikhistoriker auf sich gezogen. Bereits Arnold Schering sah im *Dodekachordon* »eine klassische Anthologie von mehrstimmigen Tonwerken aus der Zeit von etwa 1480–1540«, deren Auswahl auch die Absicht verrate, »gewisse wertvolle, durch ihren Gehalt allein interessierende Arbeiten in der Öffentlichkeit bekannt zu machen«. ⁴ Dies lasse sich besonders an der Präsenz zweistimmiger Kanons sehen, die dabei eine vorwiegend pädagogische Rolle übernehmen. Dagegen hat Clement Miller die Notenbeispiele eher als einfache konkrete Beweise für die Theorie angesehen, ⁵ während Cristle Collins Judd in einer Untersuchung über die Musiktheorie des 16. Jahrhunderts die Beispiele des *Dodekachordon* in der Tradition der humanistischen Textsammlungen verstanden hat. ⁶

Auf der Basis einer Untersuchung des an der Universitätsbibliothek München aufbewahrten Bestands aus der Bibliothek Glareans ⁷ hat sie die Notenbeispiele des Traktats in der Tradition der lateinischen Beispielsammlungen bzw. der Florilegia verortet und somit deren Funktion bzw. unterschiedliche Rezeption zur Diskussion gestellt. Nach Judds pluralistischer Auffassung sei der potenzielle Rezipient des *Dodekachordon* zwar ein humanistisch ausgebildeter Leser gewesen, der die Funktion der Exempla in der rhetorischen Tradition kannte, er hätte jedoch auch ein Musiker sein können, der in den Kompositionen nach spezifischen modalen Merkmalen suchte, unabhängig vom Rhythmus oder vom Zusammenklang: »Such a reader may have also been a performative reader, and we must not exclude the possibility that he

4 Arnold Schering, »Die Notenbeispiele in Glarean's *Dodekachordon* (1547)«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1911/1912), S. 569. Schering unternimmt eine Klassifizierung der Beispiele in vier Gruppen: 1) Kontrapunktische Schulbeispiele, 2) Textlose Kompositionen, 3) Mehrstimmige Kompositionen mit fragmentarischem Text, 4) Mehrstimmige Kompositionen mit vollständigem Text.

5 Clement A. Miller, *Heinrich Glarean, Dodecachordon. Translation, Transcription and Commentary*, Rom 1965 (Musical Studies and Documents, 6), Bd. 1, S. 27.

6 Cristle Collins Judd, »Musical Commonplace Books, Writing Theory, and »Silent Listening«: The Polyphonic Examples of the *Dodecachordon*«, in: *The Musical Quarterly* 82 (1998), S. 482–516. Bearbeitete Fassung: dies., *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge 2000 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 14), S. 115–176.

7 Zu Glareans Büchern siehe Iain Fenlon, »Heinrich Glarean's Books«, in: *Music in the German Renaissance: Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 74–104.

was reading only an individual part, even when all were available. At a more generalized level, at a time when music treatises in the vernacular were becoming increasingly the norm, white mensural notation could serve the function of the *lingua franca*, acting as a graphic or pictorial representation. For many readers, for whom Glarean's Latin might be difficult, if not prohibitive, his instantiations of the modes with notated polyphony provides the means for understanding the text. At a most basic level, notated examples point to the *sound* of music in a generalized sense, even for the reader who will never realize the specific sounds represented on the page.⁸

Man könnte jedoch einwenden, dass die einstimmige Lektüre der polyphonen Beispiele nicht einfach eine Option des Lesers im Umgang mit dem *Dodekachordon*, sondern die einzige vom Autor selbst verwendete Perspektive war. Glarean liest seine Beispiele fast nie mehrstimmig, und selbst wenn er eine Komposition einem einzigen Modus zuschreibt, begründet er dies nie eindeutig, besonders wenn er in den einzelnen Stimmen verschiedene Oktavspezies feststellt. Auch die Hypothese, die Beispiele könnten eine Alternative für diejenigen bieten, die kein Latein verstanden, ist problematisch. Diese Beispiele sind oft so voll mit Regelverstößen, dass ihre Wahrnehmung ohne Kenntnis von Glareans Argumenten eher zur Infragestellung des Systems der Modi als zu dessen Bestätigung geführt hätte. Die lateinische Sprache war andererseits noch so stark mit der musikalischen Gelehrsamkeit verbunden, dass es nicht wundert, dass Glarean gerade diese ausdrücklich als *Lingua franca* betrachtete und in diesem Sinne einige volkssprachliche Kompositionen lateinisch umtextiert. Man kann sich vorstellen, dass viele von Glareans implizierten Rezipienten zwar sehr gut Latein, aber keine Mensuralnotation lesen konnten. Daher auch das Kapitel zu diesem Thema,⁹ das eigentlich wie ein Fremdkörper wirkt, weil sich Glarean in seinen modalen Analysen so gut wie nie auf den Rhythmus bezieht. Erst im letzten Kapitel »De Symphonetarum Ingenio«, einem Kapitel, das verhältnismäßig spät entstand, stehen mensurale Techniken im Zentrum der Diskussion.

Die Schwierigkeiten, denen man begegnet, wenn man versucht, die Funktion der Notenbeispiele im *Dodekachordon* zu beschreiben, hängen nicht zuletzt mit einer gewissen Uneinheitlichkeit des Textes zusammen. Glarean beschränkt sich nicht darauf, seine Theorie präskriptiv als ein lediglich auf der Ratio basierendes System zu erklären, sondern sieht sie als eine historische Tatsache, die erst durch die Verirrungen seiner Zeit kompromittiert

8 C. C. Judd, *Reading* (wie Anm. 6), S. 175.

9 Vgl. dazu in diesem Band den Beitrag von Martin Kirnbauer, »sind alle lang« – Glareans Erläuterungen zur Mensuralnotation und musikalische Praxis«.

worden ist. Die Funktion des Exemplum dient dazu – nicht anders als bei der humanistischen Kultur des klassischen Lateins – der rekonstruierten Sprachnorm eine konkrete sowie autoritative Grundlage zu verleihen.¹⁰ Glareans Konstruktion drohte jedoch durch die Auseinandersetzung mit der Praxis grundsätzlich in Frage gestellt zu werden, und deswegen musste er auf verschiedene Weise darauf reagieren: erstens durch eine adäquate Auswahl des Materials, zweitens durch die Verwendung musikästhetischer Kategorien, welche die Überschreitungen des Systems legitimierten oder zumindest begründeten.

Die komplizierte, teils ungeklärte Entstehungsgeschichte des *Dodekachordon*¹¹ sowie dessen Quellen zeigen jedenfalls, dass die Notenbeispiele nicht vom Anfang an dieselbe zentrale Rolle wie im Druck von 1547 spielten. In einem Brief an Johann Laski vom 6. Oktober 1529 teilte Glarean dem polnischen Gelehrten mit,¹² dass sein musikalischer Traktat vollendet sei (»Id a me nunc perfectum«).¹³ Dort beschreibt Glarean, dass seine Lehre, die er als neu empfindet, aus zwei Teilen bestehe, einem über die *Musica plana*, und einem über die *Musica mensurabilis*.

Duplicem eam institui, planam alteram, adeo familiarem, ut quanquam summa ac intima negotii hujus principia tracto, videar tamen vulgatam scribere Musicam. Ideo feci, quod videam multos rei difficultate terreri, quare opus erat hac illecebra. Alteram mensuralem, rem novam; novis item auctoribus ac certe priscis rationibus compositam, ut nunc etiam a doctis citra nauseam et legi et intellegi queat, quod hactenus mirum quam neglectum fuit.¹⁴

Ich habe sie [die Musik] zweifach behandelt: einmal als *plana*, die mir so vertraut ist, dass ich sie, obwohl ich die höchsten und geheimsten Prinzipien dieses Fachs behandle, dennoch als eine allgemein bekannte Musik zu beschreiben scheine. Ich habe das gemacht, weil ich sehe, dass viele Angst vor der Schwierigkeit des Stoffs haben, deswegen war diese Verlockung notwendig. Einmal als *mensurabilis*, eine neue Sache, geschrieben nach neuen Autoren sowie nach zweifelsfrei altherwürdigen Prinzipien, damit sie auch von den Gelehrten ohne Langweile gelesen und verstanden werden kann, was bisher erstaunlicherweise nicht gemacht worden ist.

10 Nicht zufällig erwähnt Glarean in Bezug auf die Funktion seiner Beispiele eine von Angelo Poliziano herausgegebene Sammlung von Briefen verschiedener Autoren, die eine ähnliche pädagogische Funktion beim Erlernen der lateinischen Sprache hatte (*Dod.*, S. 240).

11 Vgl. insbesondere Franz-Dieter Sauerborn, »Michael Rubellus von Rottweil als Lehrer von Glarean und andern Humanisten. Zur Entstehungsgeschichte von Glareans *Dodekachordon*«, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 54 (1995), S. 61–75.

12 Zu dieser Korrespondenz siehe Waldemar Voisé, »Korespondencja pomiędzy Glareanem a Janem Łaskim«, in: *Studia i Materiały z dziejów nauki Polskiej* 3 (1955), S. 355–372.

13 Ebda., S. 360.

14 Ebda.

Fertig musste der Text zu diesem Datum jedenfalls gewesen sein, da er dort berichtet, auf der Suche nach einem entsprechenden Drucker zu sein: »Expecto autem, imo circumspicio diligentem alicubi Bibliographum, qui id laboris suscipiat«¹⁵ (»Ich wünsche aber, ja ich suche einen sorgfältigen Buchdrucker, der diese Arbeit auf sich nimmt«). Dass er in dieser Hinsicht Probleme hatte, kann in einem Brief an Laski vom 4. März 1532 nachgelesen werden, wo er sich beschwert, er fände keinen Drucker mit den notwendigen für Notendrucktypen. Dabei schreibt er, dass er der Welt zeigen werde, wie die Musik von den Komponisten seiner Zeit vernachlässigt würde: »At in Musicis non desistam, donec mundo ostendam, quam haec disciplina foede hodie negligitur«¹⁶ (»Und in den musikalischen Fragen werde ich nicht aufhören, bis ich der Welt zeigen werde, wie grauenhaft dieses Fach vernachlässigt wird«). Wenn Glarean 1533 in seinen *Adnotationes* zu Horaz den Eindruck erweckt, mit der Arbeit an seiner musikalischen Schrift fertig zu sein,¹⁷ scheint er jedoch auch später daran weiter gearbeitet zu haben. 1534 schreibt Erasmus in einem Brief an Damian von Goes, dass Glarean »mit einer musischen Angelegenheit sehr beschäftigt« (»in musarum negotio occupatissimus«)¹⁸ sei, und vielleicht im Jahre 1535 muss er im Kloster St. Georgen im Schwarzwald jene Werke über Musik gelesen haben, die er im Vorwort zum *Dodekachordon* erwähnt.¹⁹ 1537 hatte er das Kapitel »De symphonetarum ingenio« geschrieben, wie er selbst an Johannes Aal schrieb, und 1538 teilte ihm Glarean mit, das Kapitel über »phonasci« und »symphonatae« sowie die Horazischen Oden für den zweiten Teil fertig gestellt zu haben. Gleichzeitig bat er Aal, dem Solothurner Organisten Gregor Meyer einige Notenbeispiele in Auftrag zu geben, da Ludwig Senfl auf seine entsprechende Bitte nicht reagiert hatte. 1540 ließ er Johannes Aal wissen: »Opus absolutum est«, und äußerte sich über die Schwierigkeiten, die er hatte, einen adäquaten Drucker zu finden.²⁰

Man hat den Eindruck, dass Glarean in den dreißiger Jahren einen Text immer wieder überarbeitete, den er bereits 1529 für abgeschlossen gehalten hatte. Die Entstehungsgeschichte des *Dodekachordon* wird noch wesentlich ergänzt bzw. verkompliziert durch die Datierung der Notenbeispiele, deren

15 Ebda.

16 Ebda., S. 361.

17 Dazu B. Meier, Heinrich Loriti (wie Anm. 3), S. 82.

18 F.-D. Sauerborn, Michael Rubellus (wie Anm. 11), S. 71.

19 Diese Datierung wird mit plausiblen Argumenten von F.-D. Sauerborn (ebda., S. 74), vorgeschlagen.

20 *Die Briefe Glareans an Johannes Aal, Stiftspropst in Solothurn, aus den Jahren 1538–1550*, hrsg. von Eugen Tatarinoff, Solothurn 1895 (Urkundio, 2.3), S. 9f., 18 und 21.

Quellen größtenteils in Glareans Bibliothek zu finden sind.²¹ Entscheidend scheint auf jeden Fall Sebald Heydens Traktat *Musica, id est, artis canendi libri duo* gewesen zu sein, der 1537 bei Petreius in Nürnberg veröffentlicht wurde und aus dem Glarean viele Notenbeispiele entnahm – es handelt sich um die erste Fassung der 1540 veröffentlichten Schrift *De arte canendi*. Man kann feststellen, dass Heydens Text die musikalische Hauptquelle für den Schlussteil »De symphonetarum ingenio« (*Dod.*, S. 441–469) darstellte. In der Tat stammt fast die Hälfte der Exempla aus diesem Kapitel von Heydens Traktat.²² Und aufgrund der Tatsache, dass Glarean gerade 1537 von diesem neuen Kapitel sprach, kann man auch annehmen, dass Heydens Schrift ihm relativ schnell den Anstoß dazu gab.

Einige Beispiele stammen aus Petreius' Druck *Liber quindecim missarum* (Nürnberg 1539), was bedeutet, dass Glarean seine Beispielsammlung noch Ende der dreißiger Jahre vermehrte. Andere Kompositionen gehen auf frühere Drucke zurück und können somit zum hypothetisch frühesten Kern der Exempelsammlung gezählt werden, wie die bekannte Handschrift D-Mu, 8° Cod. ms. 322–325 aus dem Jahr 1527, die Kompositionen aus Petrucci's *Motetti A* und *B* enthält,²³ sowie die sich in Glareans Bibliothek befindlichen *Motetti C* (1504) und der ebenfalls von Petrucci gedruckte Band *Missarum diversorum auctorum* (1509).²⁴

Es stellt sich außerdem die Frage, welche Kompositionen in Auftrag gegeben und wann sie geschrieben wurden. Zu Ersterem können wir mit Sicherheit nur feststellen, dass Sixtus Dietrich und Gregor Meyer ihre Stücke direkt an Glarean sandten. Glarean schreibt, dass Dietrich ihm ein Beispiel aus Konstanz geschickt habe,²⁵ während wir in Bezug auf Meyer die bereits

21 Die Konkordanzen basieren auf den Vorarbeiten von Clytus Gottwald, *Die Musikhandschriften der Universitätsbibliothek München*, Wiesbaden 1968 (Die Handschriften der Universitätsbibliothek München, 2); Donald G. Loach, *Aegidius Tschudi's Songbook (St Gall MS 463). A humanistic document from the circle of Heinrich Glarean*, PhD diss. University of California, Berkeley 1969; George Warren James Drake, *The first Printed Books of Motets, Petrucci's Motetti a numero trentatre A (Venice 1502) and Motetti de Passione, de Cruce, de Sacramento, de Beata Virgine et Huiusmodi B (Venice, 1503): A Critical Study and Complete Edition*, PhD diss. University of Illinois, Urbana-Champaign 1972. Für eine zusammenfassende Auflistung vgl. C. C. Judd, Reading (wie Anm. 6), S. 132–135 und 142–146.

22 Aus Heydens Schrift stammen die Nr. 98–101, 103, 105–110, 112 und 118 (Die Nummerierung erfolgt nach Clement A. Miller, Heinrich Glarean, Dodecachordon, wie Anm. 5), vgl. C. C. Judd, ebda., S. 135.

23 Es handelt sich um eine Handschrift, die von Martin Betschard, einem Schüler Glareans, redigiert wurde. Vgl. C. Gottwald, *Die Musikhandschriften* (wie Anm. 21), S. 70–75.

24 Vgl. C. C. Judd, Reading (wie Anm. 6), S. 142f.

25 »... quod nuper e Constantia ad nos misit« (*Dod.*, S. 276).

erwähnten Briefe an Johann Aal besitzen. Es ist jedoch anzunehmen, dass sich hinter manchem Stück des *Dodekachordon* eine Auftragskomposition verbirgt, möglicherweise verhält es sich so beim »Os justi« des nicht weiter bekannten Gerard a Salice und beim »Attendite popule meo« des Berners Johannes Wannemacher. Die vermutlich autographen Exemplare dieser anderswo nicht überlieferten Kompositionen befinden sich in einem handschriftlichen Anhang im Exemplar von Franchino Gaffurios *De harmonia* aus Glareans Bibliothek (die Komposition Gerards a Salice trägt dort eine Widmung).²⁶ Wohl nicht zufällig sind sie in zwei Modi geschrieben, die laut Glarean von den Komponisten seiner Zeit nicht mehr gebraucht wurden, dem Hypolydius und dem Hypomixolydius. Ebenfalls als Auftragsbeispiel könnte das im *Dodekachordon* als Unikum überlieferten »Pleni sunt« des im Elsass wirkenden Komponisten Paul Wuest betrachtet werden, der Kontakte mit den Basler Kulturkreisen hatte.²⁷

Die zweite nicht unwichtige Frage betrifft die Datierung dieser Beispiele. Die einzigen zeitlich bestimmbaren Exempel stammen von Gregor Meyer, es ist aber bezeichnend, dass Glarean erst 1538 auf ihn als Ersatz für Senfl zurückgriff. Wenn man annimmt, dass Senfls Verspätung nicht länger als ein Jahr gedauert hatte, bevor Glarean sich auf die Suche nach einem anderen Autor machte, können wir vermuten, dass er sich überhaupt erst spät dafür entschloss, Beispielstücke in Auftrag zu geben, mit aller Wahrscheinlichkeit nicht vor 1537.

Es ist also offensichtlich, dass Glarean in der Zeit nach 1537 wichtige Veränderungen bzw. Ergänzungen im *Dodekachordon* vornahm. Dies lässt sich besonders dann erkennen, wenn man aus der Liste der modalen Exempla die Notenbeispiele aus Heyden, diejenige aus den *Missae* von 1539 und die Auftragsbeispiele wegnimmt: Von den 67 mehrstimmigen Sätzen der Moduslehre bleiben nur 35 übrig, mit einem einzigen Beispiel (zudem zweifelhafter Herkunft) für den Hypolydius und zwei für den Lydius. Ohne die Entlehnungen aus Heyden wäre der Aeolius bei Glarean von nur drei Beispielen illustriert worden, von denen je eines von Adam von Fulda und vom bereits erwähnten portugiesischen Gelehrten und Erasmus-Freund Damian von Goes stammen.

Der Einfluss von Heydens *Musicae* lässt sich auch in den mensuralen Beispielen der die Notation behandelnden Kapitel 4 bis 12 des dritten Buchs

26 D-Mu, 2° Art. 239.

27 Siehe dazu Alfred Quellmalz, »Der Spielmann, Komponist und Schulmeister Paul Wüst (um 1470 – um 1540): Beiträge zu seiner Lebensgeschichte«, in: *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1966, S. 221–231.

deutlich spüren, wo sie eine regelrechte Unterbrechung der von Gaffurio stammenden Exempla darstellen, und im Kapitel »De symphonetarum ingenio«, das ohne Heydens Schrift vermutlich gar nicht zustande gekommen wäre: Beinahe die Hälfte dieser Notenbeispiele hat Glarean Heyden entnommen, darunter fast alle Kompositionen Josquins, Ockeghems, La Rues und Isaacs.²⁸

Glarean musste also in den dreißiger Jahren mit der endgültigen Gestalt seines Textes sozusagen gerungen haben, und wir können annehmen, dass die Veröffentlichung von Heydens *Musica* ihm einen entscheidenden Impuls für den verstärkten Einsatz von Notenbeispielen gegeben hat. Dieser Bezug hatte insofern wichtige theoretische Implikationen, als Heyden in seiner Schrift eine Lehre der acht Modi vertrat, die im Gegensatz zu der Lehre der zwölf Modi Glareans nicht auf Oktavspezies, sondern auf der Qualität der Melodie und auf der Finalis basierte.²⁹ Und nicht zu unterschätzen ist die von Heyden dezidiert vertretene Meinung, dass eine ausführliche Behandlung der Modus-Lehre in der Mehrstimmigkeit keinen Sinn habe, eine Einstellung, die mit Sicherheit eine Reaktion Glareans hervorrufen musste. Die Rolle des Exemplum war für Glareans Theorie in den späten dreißiger Jahren wesentlich wichtiger geworden, und man kann mit einer gewissen Sicherheit behaupten, dass das *Dodekachordon* ursprünglich eine wesentlich andere Gestalt hatte, als wir heute anhand des Drucks vermuten können.

Die Berücksichtigung der mehrstimmigen Praxis im dritten Buch des *Dodekachordon* musste notwendigerweise zu einer Kollision mit dem im ersten Buch entworfenen theoretischen System führen. Denn der Umfang einer Oktavspezies, ihre unterschiedliche Teilung in eine Quint- und eine Quartspezies und deren feste Reihenfolge von Ganz- und Halbtonschritten wurden in der Praxis ständig in Frage gestellt. Die Probleme entstanden dabei aus verschiedenen Sachverhalten: die Präsenz unterschiedlicher Modi in den Stimmen, was einer eindeutigen Klassifizierung im Weg stand; die Verwendung des *b*-molle, die nach Glareans Meinung das Profil einer Oktavspezies radikal veränderte; die ständige Überschreitung des Ambitus; und schließlich die wechselnde und damit unscharfe interne Teilung der Oktave, die ihre Identität in Frage stellte.

In Bezug auf die Präsenz verschiedener Modi in derselben Komposition spricht Glarean von »versteckter Verwandtschaft« (»occulta cognatio«), und

28 Siehe die Tafel in C.C. Judd, Reading (wie Anm. 6), S. 135.

29 Zu Heydens Position vgl. Walter Werbeck, *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Kassel 1989 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft, 1), S. 200.

bezeichnenderweise hält er dieses Phänomen nicht für das Ergebnis der »lascivia« der Komponisten (im Sinne einer »ausschweifenden Übertretung«), sondern betrachtet es als ein natürliches Phänomen.³⁰ So erklärt Glarean, dass, wenn eine Stimme auf dem Hypodorius basiert, die andere oft den Dorius oder den Aeolius zeige, der mit dem Hypodorius dieselbe Oktave teilt. Hiermit wird versucht, die Widersprüche des Systems im Blick auf die Mehrstimmigkeit zu lösen. Dabei wird das für Glarean charakteristische Spannungsverhältnis zwischen *Natura* und *Ingenium* der Komponisten angedeutet, eine Dialektik, durch deren Hervorkehrung er immer wieder versucht, die Abweichungen der kompositorischen Praxis zu legitimieren.³¹ Für ihn sei die Präsenz unterschiedlicher, miteinander verwandter *Modi* in einer mehrstimmigen Komposition – ein Sachverhalt, der im Grunde genommen Glareans Idee des einheitlichen *Ethos* des *Modus* in Frage stellen musste – ein natürliches Phänomen. Es ist deswegen bezeichnend, dass er behauptet, die Musiker würden so etwas nicht absichtlich oder durch ihre eigene Kunst machen (»studio« oder »arte«), sondern »es komme eher von einer natürlichen Gabe als von ihrem eigenen Willen« (»magis nature munere, quam ipsorum voluntate«).³²

Anders verhält es sich mit der Verquickung der *Modi* durch Verwendung von Akzidentien. Glarean muss immer wieder feststellen, dass durch die Verwendung des *b-molle* (oder, wie er in Bezug auf das *Systema teleion* der Griechen sagt, durch die Verwendung des *Synnemmenon*- statt des *Diezeugmenon*-Tetrachords) eine *Alteration* der *Modi* stattfindet, die einen verwerflichen Prozess der Angleichung der *Modi* einleitet. So erklärt er, dass der Aeolius durch »Entgleisung« aus dem Dorius entsteht (er bezieht sich eben auf die Verwendung des *b-molle*) sowie der Ionius aus dem Lydius.³³ Da diese Tendenz beim Lydius fast zur Regel geworden ist, muss Glarean einräumen, dass dieser *Modus* in der zeitgenössischen Praxis sehr selten verwendet wird,³⁴ Und dies gelte auch für den Hypolydius, der in den

30 *Dod.*, S. 250f.

31 Vgl. den Beitrag in diesem Band von Katelijne Schiltz, »Magis est ingenij ostentatio quam auditum reficiens adeo iucunditas« – Glareans Umgang mit Rätselkanons«.

32 *Dod.*, S. 251.

33 *Dod.*, S. 256.

34 *Dod.*, S. 328. Die problematische Beschaffenheit von Lydius und Hypolydius ohne *b-molle* lässt sich auch daran sehen, dass die Theoretiker nach Glarean immer wieder einen ähnlichen, reduzierten Kern von Notenbeispielen zitieren. Vgl. dazu Siegfried Gissel, »Glareans Tonarten Lydius und Hypolydius und ihre Berücksichtigung durch die Theoretiker/Komponisten bis etwa 1650«, in: *Musica disciplina* 51 (1997), S. 73–102.

Hypoionius verwandelt wird.³⁵ Dies ist der Grund, warum Glarean sogar vorschlägt, das Synemmenon-Tetrachord, die Ursache aller dieser Verwirrungen, zu verbannen. Nur in der Transposition des Ionius auf die Oberquarte – d. h. von *c* auf *f* – sei es zugelassen.³⁶ Dass das Risiko einer solchen Angleichung auch durch die Verwendung von *Musica ficta* besteht, sieht Glarean auch beim Mixolydius, der nach seiner Meinung von vielen Komponisten ebenfalls in den Ionius verwandelt werde.³⁷

Mit der Überschreitung des Ambitus, einem anderen Phänomen, das auf die »lascivia« der Komponisten zurückgeführt wird, kann sich aber Glarean schnell abfinden, besonders wenn der Charakter des Modus durch die Phrasis und die Finalis bestätigt wird. Die Verwendung dieser Begriffe (Phrasis – ein nicht genau definierter Charakter der Melodie³⁸ – und Finalis) zeigt deutlich, dass Glareans Theorie insbesondere durch die Berücksichtigung der mehrstimmigen Beispiele Kompromisse mit der traditionellen, der so genannten kirchlich-abendländischen Moduslehre eingehen musste. Denn immer wenn er ein so grundlegendes modales Wesensmerkmal wie die Oktavspezies nicht eingrenzen kann, greift er auf die »Finalis« zurück, die ansonsten in Glareans Formulierung seiner Theorie nur als tiefster Ton der Quintspezies eine Rolle spielt.

Es hätte eigentlich nahe gelegen, dass Glarean sich aus dem mehrstimmigen Repertoire diejenigen Beispiele ausgesucht hätte, die auf seine Theorie am besten passten. Dies musste sich aber prinzipiell in der konkreten Realisierung als sehr problematisch erweisen. Zum einen gab es in der Praxis einige Modi nicht – oder zumindest nicht mehr, wie Glarean aus seiner pessimistischen Perspektive behauptet – und daher greift er auf ad hoc komponierte oder auf etwas periphere Stücke zurück. Andererseits war Glareans kritisches Urteil, sein Umgang mit Musik in der endgültigen Fassung von 1547 sehr stark von anderen Kriterien getragen als der einfachen einstimmigen modalen Bestimmung. Als wissenschaftliche Beweisführung leidet der dritte Teil des *Dodekachordon* zu sehr unter zahlreichen Ausschweifungen, welche die methodische Ambivalenz der Schrift ans Licht legen. Man denke z. B. an seinen Kommentar über Michele Pesentis Klage der Maria Magdalena am Grab Jesu, deren Autorschaft Glarean bei der Drucklegung des Werkes nicht bekannt war:

35 *Dod.*, S. 280.

36 *Dod.*, S. 288.

37 *Dod.*, S. 346.

38 Dazu vgl. Frans Wiering, *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Modality*, New York 2001 (Criticism and Analysis of Early Music, 3), S. 149–151.

Deinde porrò quatuor uocum sequitur exemplum, cuius prioribus libris mentionem fecimus, Threnorum Magdalenes ad sepulchrum Domini elegantissimum sanè ac doctissimum, plurimum habens affectus, et natiuae suauitatis, plurimum energiae, ut uere flentem praeficam aliquam cum suo grege audire te existimes. Vt non immerito sit apud ueteres memoriae proditum, atque adèd hoc exemplo copiosè demonstratum, hunc Modum Phrygium religioni aptissimum. In ea cantione Tenor ac Altitonans Phrygium Modum elegantissime arsi ac Thesi habent. Basis autem ac Cantus AEolium, quod in superiorum quoque Modorum exemplis non semel patuit. Porrò quod in fine, ex nescio quam promissa spe, ita magnifice se effert, ita ingenti exultatione in sublime tollitur, deinde rursus quasi languens, ac se corripens de immodico gaudio, in imum et solitum fletum relabitur, miraculum naturae in hoc Symphoneta nobis uisum est. Sed iudicet ipse Lector.³⁹

Dann folgt ein vierstimmiges, sehr elegantes und gelehrtes Beispiel, das wir in den vorigen Büchern erwähnt haben, nämlich die Trauerklagen der Maria von Magdala am Grab Gottes, das viel Affekt hat und eine eingeborene Süße, viel Energie, so dass du wirklich glaubst, das Weinen einer Frau und ihres Gefolges zu hören. Es wird mit Recht von den alten Autoren überliefert – und in diesem Beispiel so reichlich bewiesen, dass dieser phrygische Modus sehr gut zu geistlichen Stoffen passe. In diesem Gesang zeigen der Tenor und der Altus den physischen Modus sehr elegant in Arsis und Thesis, aber der Bass und der Cantus sind aeolisch, wie es oft in anderen Beispielen gezeigt wurde. Außerdem, da er am Ende durch eine gewisse Hoffnung so feierlich emporsteigt und mit einem solchen unglaublichen Jubel in die Höhe getragen wird und dann wieder, wie kraftlos und sich wegen der übertriebenen Freude Vorwürfe machend, in die tiefe und übliche Klage zurückfällt, ist mir dieser Gesang wie ein Wunder der Natur bei diesem Komponisten erschienen. Aber lassen wir den Leser selbst beurteilen.

Man hat fast den Eindruck, dass hier zwei Kulturen zusammentreffen, einerseits die auf rationalen Grundlagen basierende *Ars musica*, die im Grunde genommen das System der Modi wissenschaftlich legitimiert; andererseits die humanistisch geprägte musikalische *Poiesis*, jene musikalische Rhetorik, die ohne unbedingt ein System von Figuren auszuformulieren, auf den »affectus« orientiert ist. Und diese Rhetorik, dieses gesteigerte Interesse an ausdrucksvollen Textvertonungen rührt außerdem von der humanistischen Seite der Moduslehre, der Ethoslehre, gekoppelt mit der antiken Ekphrasislehre, also der Beschreibungskunst, her. Es ist aber nicht immer klar, wo Glareans Schwerpunkt in der Beurteilung musikalischer Phänomene liegt, da oft die musikalische Bewunderung die Einhaltung der Moduslehre überwiegt.

39 *Dod.*, S. 312.

Paradigmatisch dafür ist seine Einstellung zu Josquin. Glareans ›Josquin-Kult‹ ist in die Annalen der Josquin-Forschung eingegangen.⁴⁰ Es ist nicht möglich, sicher festzumachen, wann diese besondere Leidenschaft bei Glarean entstanden ist, aber zweifellos nach seiner *Isagoge* aus dem Jahre 1516, in der er noch keine Erwähnung findet. Sicher ist, dass sich Glareans Urteil über Josquin sowie über andere Komponisten teilweise bei Diskussionen innerhalb seines Freundeskreises geformt hat (er berichtet häufig vom Urteil der Gelehrten), und es ist sehr wahrscheinlich, dass Persönlichkeiten wie Johannes Wannemacher, Johannes Aal oder Sixtus Dietrich einen starken Einfluss auf seinen Geschmack ausgeübt haben.

Es ist jedenfalls nicht klar, auf welchen Kriterien seine Kanonisierung basiert, da die Qualität einer Komposition wenig mit der korrekten Einhaltung eines Modus hat. Man kann auf der anderen Seite auf seinen Begriff der »voluptas« der Ohren zurückgreifen, in dem er die Bedeutung der Wahrnehmung für das musikalische Urteil betont. Der Fall Josquin zeigt aber exemplarisch, wie Glarean als humanistischer Musikrezipient oft die Oberhand über den Theoretiker Glarean gewinnt. Denn Josquin, wie er immer wieder feststellen muss, neige zu einem übermäßigen Einsatz seines Talents und verhalte sich damit oft gegen die Natur der Modi. Dass das Ingenium immer prädestiniert ist, gegen die Ordnung der Natur zu verstoßen, kann dort gesehen werden, wo Glarean in Bezug auf Josquins Motette »Magnus es tu Domine« behauptet, dass die Komposition um so offenkundiger »licentiosa« (»zügello«), wird, je mehr sie »ingeniosa« ist, d. h. je mehr sie den Einsatz des Talents des Komponisten zeigt.⁴¹

In einer zitierten Stelle aus Josquins *Missa Mater Patris* schreibt Glarean, dass Josquin dem Aeolius eine Oberterz hinzugefügt habe. Die Phrasierung des Modus sei eindeutig aeolisch, aber die Finalis ionisch, was Josquin oft freizügig getan habe (»licenter fecit«), indem er die Fröhlichkeit und die Anmut eher durch Gesuchtheit (»raritas«) als durch das System und die Natur des Modus (»ex modi ratione et natura«) ausgedrückt habe.⁴² Glareans Akzeptanz von Josquins Überschreitungen hängt aber mit seiner »übermäßigen Zuneigung« (»nimium affectus«) zu ihm zusammen, eine Tatsache, über die er sich oft fast zu entschuldigen scheint.⁴³

40 Vgl. Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Bd. 1, Tutzing 1962, S. 89f.; Richard Sherr, »Introduction«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von dems., Oxford 2000, S. 1–10, insbes. S. 3–5.

41 *Dod.*, S. 266.

42 *Dod.*, S. 256.

43 *Dod.*, S. 243.

Andererseits kann Glarean seine Lehre nicht den Beliebigkeiten der Ingenia überlassen: Er braucht immerhin Exempla, die eine einigermaßen saubere Beweisführung der Modi anbieten. Insofern erklärt sich die Bedeutung von Auftragskompositionen auch dort, wo autoritative Komponisten vertreten sind. Dies ist wahrscheinlich der Grund, warum Glarean Gregor Meyer beauftragte, die Verbindung von Aeolius und Hypoaeolius zu zeigen, obwohl er die Beispiele Josquins und Antoine Brumels hatte. Diese aber hätten die Verbindung dieser zwei Modi so »korrumpiert«,⁴⁴ dass er notwendigerweise ein weiteres Beispiel – das von Meyer – zur Demonstration benötigte. Im Grunde genommen hat man den Eindruck, dass Glarean zwei Arten von Komponisten für seine Lehre braucht: die »classici symphonetae«, die er bewundert, die jedoch nicht immer in sein System passten, und die weniger »classici«, oft mit ihm befreundeten, die seine modale Ordnung bestätigten oder zumindest nicht völlig sprengten. So kommt es zu Glareans ungewöhnlichem Komponistenkanon, der neben einer Reihe von internationalen und anerkannten Autoren weniger bekannte oder sogar unbekannte Namen – gleichsam »lokale Größen« – enthält (was andererseits eine Konstante vieler theoretischer Traktate dieser Zeit ist). Für den Aeolius braucht Glarean neben Beispielen von Josquin und Jacob Obrecht solche von Adam von Fulda und Damian von Goes, für den Hypomixolydius neben den Fällen des mit diesem Modus etwas frei umgehenden Josquin auch diejenigen von Gregor Meyer und Johannes Wannenmacher, während er, um die Wirkung des ebenfalls seltenen Phrygius zu demonstrieren, auf ein Auftragsbeispiel Gregor Meyers, auf ein vielleicht auch ein in Auftrag gegebenes Beispiel Paul Wuests und sogar auf eine Komposition ihm unbekannter Autorschaft zurückgreift, die bereits erwähnte Klage der Maria Madgalena Michele Pesentis.

Die lange Entstehungsgeschichte des *Dodekachordon* erklärt sich wahrscheinlich durch Glareans problematischen Umgang mit einer kompositorischen Praxis, die auch in der Epoche der »ars perfecta«⁴⁵ irgendwie eine Neigung zu den »modi imperfecti« zeigte: Die vollkommene Kunst passte nicht zum vollkommenen System, vielleicht weil die »perfectio« mit zweierlei Maß gemessen wurde. So sind Glareans modale Exempla symptomatisch für den Spagat zwischen einem als Naturzustand aufgefassten musikalischen

44 Siehe *Dod.*, S. 366.

45 Zum Begriff vgl. Ernst Lichtenhahn, »Ars perfecta« – Zu Glareans Auffassung der Musikgeschichte«, in: *Festschrift Arnold Geering zum 70. Geburtstag. Beiträge zur Zeit und zum Begriff des Humanismus vorwiegend aus dem Bereich der Musik*, hrsg. von Victor Ravizza, Bern 1972, S. 129–138.

System und einer musikalischen Wahrnehmung, deren ästhetische Kategorien jedoch nicht systematisch erfasst waren. Dass Glarean anscheinend Ende der dreißiger Jahre die Zahl der autoritativen Notenbeispiele vermehrt und zugleich die zur Korrektur dienenden Auftragsbeispiele eingesetzt hat, hängt wie gesagt sehr wahrscheinlich mit der Veröffentlichung von Heydens *Musica* im Jahre 1537 zusammen. Glareans Exempla können aus einer theoretisch-ideologischen Perspektive als Reaktion auf diese Schrift interpretiert werden: als Reaktion auf die Vereinnahmung einer Reihe von Komponisten (und besonders Josquins) seitens einer Musiklehre, die von der Sinnlosigkeit der Modallehre für die Mehrstimmigkeit überzeugt war. Glarean, der kein großer Freund von rhythmischen Komplexitäten war, verwendet zwar die von Heyden für die Erklärung mensuraler Fragen eingesetzten Beispiele, er tut das aber bezeichnenderweise als Beweisführung für eine andere Lehre, der mehrstimmigen Moduslehre. Ob hinter einer solchen Umfunktionalisierung auch ein polemischer Angriff auf einen Vertreter der protestantischen Musiklehre steckte, bleibt dahingestellt. Jedenfalls erfüllte dieser demonstrative Aufwand an Exempla – ein Aufwand, der nicht nur quantitativ, sondern durch den monumentalen Charakter des Drucks auch qualitativ betont wurde – die Bedürfnisse von Glareans ideologischem Programm.