

let'. As Paula Higgins eloquently demonstrated in 1987, Paullet must be the Mathieu Paullet or Macé de Saint-Pol who was a chaplain at the Sainte Chapelle in Bourges, 1405–14. Those dates work for the style of the song, in tempus perfectum with rocking trochee/iamb homorhythmic exchanges and sudden repeated semiminims. The dates also work well in terms of the surrounding pieces in the Oxford manuscript, even though my guess for the first copying in that manuscript is ca. 1428. (Others disagree, among them Christian Berger, when reviewing my facsimile of the manuscript in these pages.)

Now there are three details that need to be added. First, the contratenor in Cambrai breaks off after about three bars, but up to that point it is definitely quite different from the one in Oxford, so we are clearly dealing with an earlier version of the song. Second, Diergarten finds (p. 223) a different version of the tenor at the 'open' ending in the middle of the song: I simply cannot see the notes that he prints, and unless he has a separate set of scans I am inclined to ignore that, if only because such a substantial variant at that point in the tenor would be a unique case in this repertory. Third, though, this is a most unusual song, with its entire text a dialogue between the man and the woman, often, as in the first line, just one word each, but sometimes as much as a whole line. At the same time there are passages in which the two lower voices imitate the discantus and have text underlaid to them in the Oxford manuscript. Quite how it would be performed is a tricky question best left for another day. But obviously the main question is how early the piece can be. Diergarten (p. 213) cites Hasselman as proposing that the fragments are 'before 1360', cites me (1976) as saying that they were before Machaut's death in 1377, and cites Lerch as saying 'before 1380' but never offers his own view. I find it hard to believe that "J'aim. Qui? Vous. Moi?" even in its earlier Cambrai version, could be before 1390. And that in its turn would mean that

the Cambrai fragments contain music with a date-range of at least eighty years. The fuller study of this material, based on the latest information, is now seriously overdue.

(November 2021)

David Fallows

*CHRISTINE ROTH: Kirchenmusik, Reformation und Traditionsbindung. Überlieferung in Lünebeck, Lüneburg und Schwerin. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. 394 S., Abb., Nbsp., Tab. (Catalogus Musicus. Band XX.)*

Um es gleich vorwegzunehmen: Die hier vorliegende Studie von Christine Roth ist definitiv originell und Maßstab setzend für die Annäherung an die Kirchenmusik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Reformation und Tradition.

Die drei großen Schlagworte „Kirchenmusik, Reformation und Traditionsbindung“ könnten qua terminologischer Breite zunächst zu definitiven Ausschweifungen führen. Diese umgeht Roth jedoch geschickt, indem die Autorin bereits in der Einleitung die „konfessionelle Perspektive“ seit den „Anfänge[n] der musikwissenschaftlichen Fachrichtung“ (S. 9) anhand des maßgeblichen Schrifttums dazu aufflistet. Ebenso verzichtet sie auf eine unnötig lange und fruchtlose Diskussion des historischen Ereignisses „Reformation“; das Unterkapitel „Musik als Bestandteil einer lutherischen Konfessionskultur – Terminologische Grundlegung“ (S. 16ff.) liefert eine für diesen Arbeitsbereich ausreichende terminologische Schärfung. Weitaus ausgeprägter und für die Thematik interessanter – und hier liegt eine Stärke von Roths Dissertationsschrift – ist die Diskussion des Traditionsbegriffes. Der grundlegende Unterschied in der Auffassung von Musik als immaterieller Kunst und von Musikalien etc. als materieller Grundlage von Musik spiegelt sich genau in diesem Punkt, nämlich dem Verständnis von Traditionsbildung, wider. Besonders

aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das Unterkapitel „Der lutherische Traditionsbegriff“ (S. 33ff.), da hier der Unterschied zwischen „traditio“ und „traditiones“ – wechselnd belegt als Bibel- und schriftbasierte oder mündliche, menschengemachte Weitergabe – expliziert wird.

Einer „menschengemachten“ Weitergabe entspricht eine immer wiederkehrende Nennung von Komponistennamen, wodurch „Musikalische Klassiker“ (S. 40ff.) und ein musikalischer Kanon etabliert werden. Die im Folgenden ausgeführten „Diskursiven Strategien zur Historisierung von Musik“ bezieht die Autorin ausschließlich auf das 16. und 17. Jahrhundert; ihre Überlegungen zu „Narrative[n] Formen der Diskursivierung von Musikgeschichte“ (S. 45ff.) ließen sich durchaus transdisziplinär lesen und auf die Geschichte anderer geisteswissenschaftlicher Fachgebiete transferieren.

Die lokale Eingrenzung der Untersuchung auf die Region Norddeutschland, der gewählte Zeitraum von „circa 1550–1630“ und schließlich das untersuchte Repertoire der „Musikpflege dreier Städte und verschiedener Akteure – Kirche, Schule, Hof“ ist schlüssig durch die Quellenlage definiert. Die Quellensituation führte zur gezielten Auswahl dreier Institutionen: „In Lübeck haben sich zahlreiche Archivalien zur kirchlichen, keine aber zur schulischen Musikpflege erhalten. In Lüneburg ist es umgekehrt. Die Schweriner Sammlung schließlich ist ihrerseits gut dokumentiert und teilweise erhalten“ (S. 23).

Nach einer ausführlichen Beschreibung und Kontextualisierung der Sammelhandschrift D-LÜh Mus. A 203 a-d kommt Christine Roth zu dem Schluss, dass darin „das überwiegend zeitgenössische Repertoire der Musikbibliothek um eine ältere Schicht ergänzt“ wird (S. 123), die aber „neben eine[r] Vielzahl zeitgenössischer Werke sowie Kompositionen aus dem näheren lokalen Umfeld der Stadt“ nur eine geringe Zahl einnimmt. „In der Zusammenstellung älterer

und neuerer Werke oder Stile [...] kommuniziert sich ein Bewusstsein für unterschiedliche Stilrichtungen und damit auch für Tradition und Geschichtlichkeit in der Musik“, folgert die Autorin. Ein weiterer wichtiger Ort der kirchlichen Musikpflege waren die protestantischen Lateinschulen; konkretisiert werden die anschließenden Ausführungen dazu an der 1406 gegründeten und 1531 zur lutherischen Schule umgeformten Lüneburger Schule Johanneum. Die im Johanneum vermittelte „musikalische Allgemeinbildung“ lässt sich aus der „im Kontext der Musikpflege am Geistlichen Ministerium“ zu verortenden Sammelhandschrift Mus. ant. pract. K.N.150 ablesen, da viele der Mitglieder des Geistlichen Ministeriums „zu Beginn ihrer Laufbahn am Johanneum tätig [waren], sodass hier eine direkte personelle Fortsetzung der dortigen Musikpflege zu sehen ist“ (S. 161). Roth interpretiert diese Handschrift als „musikalisches Gruppenstammbuch“ der dem Geistlichen Ministerium angehörigen Pastoren. Dem darin zu findenden Repertoire schreibt die Autorin „autorisierende Strategien“ zu, wodurch ein Traditionsverhalten entsteht, „das ältere Musik ebenso wie prestigereiche Kompositionen bevorzugt und sich damit deren autoritative Kraft zu Nutzen macht“ (S. 185).

Dagegen steht bei der Musiksammlung der Schweriner Fürstenbibliothek Herzog Johann Albrechts I. – der sich Kapitel V widmet –, anders als bei einer Sammlung für Kirche oder Schule, „der praktische Nutzungskontext im Hintergrund“ (S. 186). In dieser Sammlung, im Gegensatz zu den betrachteten Sammlungen in Lübeck und Lüneburg, scheint es, „dass der Herzog eine grundlegende, überregionale Zusammenstellung anerkannten protestantischen Repertoires aus kirchlichem und höfischen Umfeld zu geben versuchte, bei dem er auf jegliche lokale Charakteristik verzichtete“ (S. 205). Die in dieser Handschrift (D-ROu-Mus. saec. XVI-49) zu findende „Widmungsvorrede des Jacob Praetorius“ ist im Anhang V

transkribiert und in Anhang VI übersetzt, wodurch eine solide und einladende Basis für weiterführende kulturwissenschaftliche und musikästhetische Forschungen geschaffen wurde.

Das „Fazit“ (S. 261ff.) von Roths verdienstreichen Ausführungen ist kurz, aber bedeutungsschwer und lässt sich aus Sätzen wie den folgenden herauslesen: „Weder im Bereich der Musik noch in demjenigen der Theologie oder Geschichte wurde ein totaler Bruch mit der Vergangenheit vollzogen.“ Und später (S. 262f.): „Eine Tradition lutherischer Kirchenmusik anzustoßen gelang damit also weniger über das für seine Zeit überwiegend typische Repertoire als über das kulturelle Verständnis desselben.“ Auch hier öffnet die Autorin die Thematik für eine weiterführende Beschäftigung, die den Fokus von einer historiographischen bzw. historisch-philologischen Betrachtung mehr in die Richtung der Kulturwissenschaft rückt.

Das von Christine Roth akribisch in Breite und Tiefe aufgearbeitete Thema repräsentiert umfassend den momentanen Forschungsstand, bietet aber auch eine gute Grundlage für eine weitere Beschäftigung mit der Musik des 16. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Reformation und Traditionsbindung. So wäre etwa weiterführend, neben einer verstärkten kulturwissenschaftlichen Annäherung an die Musik dieser Zeit, ein Blick auf die zunehmend auch in der Musikwissenschaft geführte Diskussion um das Kulturerbe sehr willkommen, zumal damit ein aktuelles und innovatives Konzept zur Traditionsbindung und -pflege neue Aspekte zu Tage fördern könnte, die ebenfalls für den in der Studie behandelten Zeitraum Gültigkeit besitzen und diesen komplementieren würden. So ließen sich beispielsweise die ab S. 40 diskutierten „Generationenmodelle“ („Musikalische Klassiker – Von Generationenmodellen und musikalischen Zeitaltern“) gewinnbringend mit dem Kulturerbe-Modell der *intergenerational transmission* in Dialog setzen – gerade deshalb, weil in diesem Modell auch die Ver-

mittlung und Weitergabe von außermusikalischen (nicht zuletzt auch religiösen und spirituellen) Inhalten und Fertigkeiten mittels musikalischer Praxis thematisiert wird und somit durchaus Relevanz für die behandelte Fragestellung besäße.

Das gehaltvolle Werk ist blitzsauber lektoriert; die wenigen Rest-Fehler (etwa in den Fußnoten 227, 236 oder 1242 und die damit verbundenen Schreibfehler in der Bibliographie) schränken die Verständlichkeit und Stringenz der Ausführungen und Argumentation in keiner Weise ein. Das lässt darauf vertrauen, dass die umfangreichen Anhänge (speziell „Anhang I: Inventar der Sammelhandschrift D-LÜh Mus. A 203 a-d, Anhang II: Inventar der Sammelhandschrift D-Lr K.N. ant. pract. 150, Anhang III: Inventar der Sammelhandschrift D-ROu Mus. saec. XVI-49, Anhang IV: Inventar der Sammelhandschrift D-W Cod. Guelf. 322 Mus. Hdschr.“) und besonders die darin zu findenden Konkordanz-Nummern, die nicht im Detail von Außenstehenden überprüfbar sind, mit derselben akribischen Sorgfalt erstellt und verifiziert wurden. Jeder an der Musik des 16. Jahrhunderts Interessierte sollte diesen wichtigen Beitrag zur Grundlagenforschung in diesem Bereich zur Kenntnis nehmen.

(November 2021)

*Eva-Maria de Oliveira Pinto*

*MORITZ HEFFTER: Die „Plejades Musicae“ des Henricus Baryphonus. Edition, Übersetzung und Kommentar. Bd. 1: Editionsband; Bd. 2: Kommentarband. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 468 / 373 S. Abb., Nbsp., Tab. (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg. Band 7, I und II.)*

Die in der Schriftenreihe der Hochschule für Musik Freiburg erschienene Edition mit Kommentar von Moritz Heffter stellt die Druckfassung seiner ebendort ver-