

*Tihomir T. Popović*

## THOMAS MORLEY ALS MUSIKTHEORETIKER<sup>1</sup>

**Abstrakt:** Der Komponist und Musiktheoretiker Thomas Morley hat in seiner Abhandlung „A Plaine and Easie Introduction into Practicall Musicke“ (herausgegeben 1597 in London) die Kompositionslehre seiner Zeit auf verständliche und anschauliche Weise dargestellt. Der vorliegende Beitrag untersucht sowohl den wissenschaftlichen als auch den didaktischen Wert dieses Traktats. Neben der Besprechung der allgemeinen Charakteristika der Abhandlung, wird im Beitrag auch Morleys Behandlung einzelner Themenbereiche untersucht, so u.a. auch die Klauseldisposition und die Frage, ob die Aussagen Morleys darüber als Wende vom modalen hin zum tonalen Denken interpretiert werden können: In diesem Kontext wird eine Antwort auf Martina Rebmanns Kritik an Carl Dahlhaus' Interpretation der Lehre Morleys gegeben.

**Schlüsselwörter:** Thomas Morley, Modus, Kontrapunktlehre, Klauseldisposition

Der wissenschaftliche Umgang mit der musikalischen Wirklichkeit des 15. und 16. Jahrhunderts im Musiktheorieunterricht setzt neben der analytischen Behandlung der musikalischen Quellen und den praktischen Satzübungen, in denen das Normative vom Individuellen nach Möglichkeit differenziert werden soll, naturgemäß auch das Studium des in den zeitgenössischen Traktaten artikulierten und kodifizierten Musikdenkens jener Zeit voraus. Von didaktischer Wichtigkeit sind dabei insbesondere diejenigen Musikabhandlungen, die die Synthese von Theorie und Praxis darstellen. Die Quellen, die dieses Kriterium erfüllen und dabei für die Studierenden zugänglich sind, lassen sich in der Fülle der gelehrten Schriften des 15. und 16. Jahrhunderts jedoch nicht leicht finden. Die wichtigsten theoretischen Texte der Epoche können bekanntlich entweder ihres Umfangs oder ihres komplexen Inhalts oder ihrer Sprache wegen – oder aus allen diesen Gründen – im didaktischen Sinne nur in begrenztem Maße und durch Interpretationen des Lehrenden und/oder aus der Sekundärliteratur behandelt werden. Wenn man beispielsweise aus Zarlinos oder Calvisius' Texten einige für den Kontrapunktunterricht ausschlaggebende Maximen extrahiert und den Studierenden in einer Übersetzung vorlegt, bleibt zwar die Richtigkeit der Aussagen unangetastet, der Kontext aber, und damit ein Teil der Bedeutung, geht verloren. Darüber hinaus fehlt in einigen Traktaten teilweise auch der Praxisbezug, und der Hang zum Spekulativen kann dem Studierenden die Problematik manchmal zusätzlich verschleiern.

---

<sup>1</sup> Der Artikel basiert auf dem Vortrag, den der Verfasser auf dem 3. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie in Basel gehalten hat.

Eine Möglichkeit, die Musik des 16. Jahrhunderts aus einer Quelle kennen zu lernen, und dabei diese nicht den didaktischen Bedürfnissen so anpassen zu müssen, dass sie nicht mehr als Quelle erkennbar ist, bietet das Studium der gelungenen Synthese von theoretischer Reflexion und praktischer Anleitung, die Thomas Morley in seinem Buch "A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke" (herausgegeben 1597 in London) liefert. Ein Versuch, diese Abhandlung mit anderen theoretischen Werken jener Zeit umfassender zu vergleichen, wäre zwar wünschenswert, ist aber im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich. Ebenso wird hier nicht das ganze Buch systematisch vorgestellt werden: Das wurde im deutschsprachigen Raum bereits von Barry Cooper (Seidel/Cooper 1986, 159f.), Martina Rebmann (Rebmann 1994) und insbesondere Ernst Apfel (Apfel 1985, 1406–1418 sowie Apfel 1981, 575–591) getan. Das Ziel dieses Beitrags ist, sowohl den wissenschaftlichen als auch den didaktischen Wert von Morleys Traktat an einigen Beispielen zu untersuchen und auf die Bedeutung der Lektüre dieser Abhandlung im Unterricht aufmerksam zu machen. Intensiver aber als die allgemeinen – mehr methodisch als inhaltlich bedeutenden – Vorteile der Abhandlung werden hier einige wichtige Nova aus dem Traktat Morleys besprochen, die zum besseren Verständnis der Musik des ausgehenden 16. Jahrhunderts beitragen und dadurch auch didaktisch von großer Wichtigkeit sind. Es handelt sich um die Äußerungen Morleys über die Klauseldisposition, die hier wegen Ihrer Bedeutung für das Verstehen des modalen Systems vordergründig behandelt werden, des weiteren über den Bass-Diskant-Satz sowie die instrumentale Musik.

Obwohl Morleys Ausführungen über die Modusbehandlung im Traktat mindestens im quantitativen Sinne nicht dominieren, sind gerade einige dieser Aussagen ihrer "Fortschrittlichkeit" wegen bekannt geworden. Gerade aus diesem Grund ist das Studium dieser Abschnitte aus Morleys Abhandlung im Unterricht lohnenswert, da es vor allem zum verstärkten Nachdenken über den historischen Charakter des Modusbegriffes anregt.

Eine der wichtigsten Aussagen Morleys über das modale System befindet sich im letzten, dem mehrstimmigen Kontrapunkt und der 'freien' Komposition gewidmeten Teil der "Introduction". In diesem Abschnitt, der in der musikwissenschaftlichen Literatur häufig zitiert wurde und zuletzt eine Debatte ausgelöst hat, an die ich hier gerne anknüpfen möchte, wird die Klauseldisposition der Modi behandelt. Morley macht darauf aufmerksam, dass in einigen Modi bestimmte Klauselstufen bevorzugt werden und schreibt: "and though the ayre of everie key be different one from the other, yet some love (by a wonder of nature) to be joined to others so that if you begin your song in Gam ut, you may conclude it either in C fa ut or D sol re, and from thence come againe to Gam ut: likewise if you begin your song in D sol re, you may end in A re and come again to D sol re, &c." (Morley 1597/1937, 147).

Carl Dahlhaus zitiert in den "Untersuchungen über die Entwicklung der harmonischen Tonalität" den ersten Teil dieses Abschnitts und kommentiert:

“Es wäre verfehlt, aus der Bemerkung zu schließen, daß Morley die Tonartenbeziehungen funktional auffasse. Denn die Disposition I-IV-V-I ist schon für den g-Modus des 16. Jahrhunderts, nicht erst für die G-Dur-Tonart charakteristisch. Die Abweichung vom Schema I-III-V ist vermutlich als Korrektur eines Empirikers der modalen Praxis an Zarlinos spekulativ begründetem Dogma, nicht als Ausdruck harmonisch-tonalen Empfindens zu verstehen. Ein unzweideutiges Zeichen des Übergangs zur Dur-Moll-Tonalität wäre erst die Verallgemeinerung des Schemas I-IV-V von einem Merkmal des g-Modus zur Norm als auch des f- und des c-Modus, von denen Morley nicht spricht.” (Dahlhaus 1967, 207/208)

In ihrer Studie “Zur Modusbehandlung in Thomas Morleys Vokalwerk” kommentiert dagegen Martina Rebmann in einer Fußnote die zitierte Stelle aus Morleys Traktat und die Interpretation Dahlhaus’ folgendermaßen: “In diesem Zusammenhang beachtet er [Dahlhaus] jedoch nicht, daß Morley eine Quintverwandtschaft ausdrücklich auch für den d-Modus angibt (hier wird allerdings nur die Oberquint, nicht auch die Unterquint wie beim g-Modus erwähnt) und dieses Prinzip der Verwandtschaft dann mit dem abschließenden “etc.” verallgemeinert. [...] Eine Analyse von Morleys Werken im f- und c-Modus wird [...] zeigen, daß auch hier die dritte Stufe vermieden wird.” (Rebmann 1994, 30f., Anm. 47). Im Haupttext heißt es bei Rebmann weiter: “Der Master bezeichnet es als ‘Wunder der Natur’, daß Quintverwandte ‘Töne’ (‘keys’) näher zusammengehören als andere [...] Statt nun für alle Töne (‘keys’) die Beispiele zu geben, hat sich Morley genau an der wichtigsten Stelle auf ein verallgemeinerndes ‘etc.’ beschränkt.” (ebd.)

Die Ausführungen Rebmanns halte ich jedoch für überzogen. Erstens ist es problematisch, auf Grund der Kürzel “etc.” den in diesem Fall sehr gewichtigen Schluss zu ziehen, dass das Vorhergehende im wörtlichen Sinne “verallgemeinert” wird, insbesondere da in der Studie Rebmanns an dieser Stelle jegliche philologische Besprechung des Problems fehlt. Die Bedeutung des auch heute nicht eindeutigen “etc.” war im elisabethanischen Englisch naturgemäß kontextbedingt. Die Bedeutung “genau dasselbe bzw. erwartungsgemäße findet sich im restlichen Teil”, die Rebmann hier unterstellt, konnte die Kürzel in den Zusammenhängen haben, in denen sich entweder tatsächlich ein und derselbe Inhalt wiederholte (wie z.B. bei üblichen Formeln in verschiedenen gesetzlichen Dokumenten, s. z.B. Cusack 1998, 343), oder in sprachlichen Situationen, in denen das allgemein Bekannte verkündet wurde, z.B. bei Kürzungen von Titeln (s. The Philological Society 1933, 307) oder konventionellen Höflichkeitsbezeugungen (s. z.B. Cusack 1998, 199). Der zitierte Abschnitt kann dagegen nicht in eine dieser Kategorien eingeordnet werden. Morley schreibt von Klauseldispositionen im g- und im d-Modus<sup>2</sup>, und dabei – wie auch

<sup>2</sup> Wie bei Dahlhaus (Dahlhaus 1967) und Rebmann (Rebmann 1994), werden hier die Modi mit dem Finalis-Namen bezeichnet, was auch Morleys Sprachgebrauch rechtfertigt.

Rebmann selbst merkt – im zweiten nur den Schluss auf der Oberquint als Möglichkeit an. Da von Morley zwei verschiedene Kombinationen: I-IV/V-I für den g-Modus und I-V-I für den d-Modus genannt werden, wäre es – wenn das “etc.” wirklich heißen sollte: “das genannte Schema gilt für alle anderen Modi” – nicht klar, welches der beiden Schemata gemeint ist. In diesem Kontext könnte sich das “etc.” nicht einmal darauf beziehen, dass im d-Modus auch die Unterquint eine wichtige Rolle für die Klauseldisposition spielt und nicht nur die Oberquint, da Morley zum d-Modus ausdrücklich sagt: “you may end in A re and come again to D sol re, &c.” (ebd., 147, Hervorhebung des Verfassers).

Eine funktionale Interpretation der Ausführungen Morleys über die Klauseldisposition ist schon daher ausgeschlossen und Carl Dahlhaus’ Auffassung bestätigt. In Dahlhaus’ Äußerungen nur die Konfrontation der musikwissenschaftlichen Nationalschulen – der englischen und der deutschen – zu sehen, wäre verfehlt. Ähnlich wie bei der Debatte, ob die Vokalwerke von Morleys Lehrer William Byrd “advanced tonal designs” aufweisen – eine These Franklin B. Zimmermanns (Zimmermann 1958, 322), die von Dahlhaus abgestritten wurde (Dahlhaus 1967, 220) –, handelt es sich hier um eine für ihn typische Ablehnung alles Pauschalen im wissenschaftlichen und historischen Denken.

Wollte Morley den Leser aber – ohne dabei funktional zu denken – doch auf die Wichtigkeit der quintverwandten Stufen aufmerksam machen? Rebmann beschreibt die zitierten Aussagen Morleys sogar als “Die Entdeckung und Formulierung einer Quintverwandtschaft” (Rebmann 1994, 31, Hervorhebung des Verfassers). Morley selbst sagt aber lediglich: “yet some love (by a wonder of nature) to be joined to others” (Hervorhebung des Verfassers). Der Ausdruck “wonder of nature” deutet darauf hin, dass Morley gerade nicht die Systematik der Tonartenverwandtschaften rational erklären wollte (vgl. Seidel/Cooper 1986, 202) und die vagen Ausdrücke “some” und “others” sprechen für sich. Wenn man all dieses und den keineswegs eindeutigen Charakter seiner weiteren Ausführungen berücksichtigt, dann ist es schwer in diesem Fall den verallgemeinernden Schluss zu ziehen, dass Morley die Quintverwandtschaft zum Prinzip der Klauseldisposition oder gar der Tonartenbeziehungen erklären wollte.

Obwohl Rebmann darüber hinaus an der zitierten Stelle zwar nicht explizit von einem Umbruch vom modalen hin zu dur-moll-tonalem Denken spricht, folgert sie jedoch daraus, dass Morleys Aussagen “auf einen Wandel im Tonartensystem” hinweisen (Rebmann 1994, 31). Das ist aber, auch wenn man akzeptieren würde, dass Morley ausdrücklich die quintverwandten Klauselstufen bevorzugt, auf Grund der oben geschilderten Unterschiedlichkeit und Unvollständigkeit der Beispiele Morleys aus seinem Text nicht eindeutig ersichtlich. Darüber hinaus wäre die von Morley im d-Modus ausgelassene und im 16. Jahrhundert übliche dritte Klauselstufe<sup>3</sup>, die nach Zarlino z.B. zu

<sup>3</sup> Vgl. dazu z.B. Dahlhaus 1967, 199f, Hermelink 1960, 109ff.

den Stufen, auf welchen “cadenze regolari” vollzogen werden, zählt (Zarlino 1558/1965, Parte 4, Cap. 18.) nicht nur für den d-Modus charakteristisch: Die Wichtigkeit der III. Klauselstufe in einem mollaren Modus könnte einen dur-moll-tonal-fundamentalistisch Denkenden erst recht dazu führen, dur-moll-tonale Bezüge (“Parallelen”) zu erkennen. Das Auslassen der III. Klauselstufe scheint in diesem Sinne weder ein Indiz für das modale Denken des früheren 16. Jahrhunderts noch für die künftigen Entwicklungen der harmonischen Tonalität zu sein.

Dass Rebmann in Morleys Kompositionen aber feststellt, dass die III. Stufe als Klauselstufe auch im c- und im f-Modus vermieden wird, muss mit den theoretischen Ausführungen Morleys nicht zwingend direkt in Bezug stehen, denn Morley sagt deutlich am Anfang seines Traktats, dass er seine musiktheoretischen Grundsätze auch der Analyse der Werke anderer Komponisten verdanke: “Then was I forced to runne to the workes of manie, both strangers and Englishmen [...] for a solution and clearing of my doubt.” (Morley 1597/1937, Einleitung) Morley ist ein Empiriker, aber der Bereich seiner Empirie beschränkt sich eben nicht auf sein eigenes Werk, was auch ein wichtiger Aspekt seiner Relevanz sowohl für die Musikforschung als auch für den Musikunterricht ist.

Obwohl aber die angeführten Kommentare Rebmanns meines Erachtens als Überinterpretation bezeichnet werden dürfen, sollte das Nichterwähnen der dritten Klauselstufe des d-Modus im zitierten Abschnitt Morleys hellhörig machen, denn darin spiegelt sich allem Anschein nach die Praxis in der Musiktheorie wieder, ein für das 16. Jahrhundert nicht immer selbstverständlicher Umstand, dessen didaktischer Wert kaum zu überschätzen ist.

In diesem Kontext scheint es erwähnenswert, dass Pietro Pontio, dessen “Ragionamento di musica” neun Jahre vor der “Introduction” Morleys erschien, und dessen Praxisbezogenheit bereits Ruhnke (Ruhnke 1955, 123) und Meier (Meier, 1974, 91) betont haben<sup>4</sup>, für den d-(bzw. den 1.) Modus sagt “le sue proprie, & principali cadenze sono *due*, una in D sol re, l'altra in A la, mi, re; quali sono dette principali, & terminate;” (Pontio 1588/1954, 99, Hervorhebung des Verfassers). Wie auch Morley, hält Pontio zuerst ausdrücklich *zwei* Klauseln für den d-Modus charakteristisch. Erst eine Seite später nennt er die Klausel auf *f* “qual'e stimata quasi per cadenza principale, & terminata” (ebd., 100). Pontio gehört nicht zu den Autoren, die Morley in der “Introduction” zitiert oder deren Meinungen er expressis verbis benutzt hat, so dass die Ähnlichkeit in dem analysierten Aspekt der Modusbehandlung wohl eher auf die Praxisnähe, zu der sich sowohl Morley als auch Pontio bekennen, zurückzuführen ist.

Eine andere für das Verstehen des Modusbegriffes des 16. Jahrhunderts wichtige Frage in Bezug auf die Klauseldispositionenlehre ist, ob – und

<sup>4</sup> Meier beruft sich dabei auf Pontio 1588/1954, 43-54 und 81.

wenn ja, in welchen Zusammenhängen – Klauseln auf Stufen außerhalb der Finalis als eine Art “Ausweichung”, “Mutatio toni” zu betrachten sind. Wie komplex diese Frage ist, zeigen beispielsweise die verschiedenen Calvisius-Auslegungen von Arnold Schmitz (Schmitz 1953, 115), Carl Dahlhaus (Dahlhaus 1967, 194f) und Bernhard Meier (Meier 1974, 100f). Nur der bereits zitierte Teil der Aussagen Morleys über die Klauseldisposition kann nicht zur Beantwortung dieser Frage beitragen. Morley schreibt “begin your song in Gam ut” und “conclude it either in C fa ut or D sol re”, dann “come againe to Gam ut” (Morley 1597/1937, 147). Ob er die *clausula secundaria* dabei als “*extensio*” oder “*alteratio modi*”, beziehungsweise “*mutatio toni*” betrachtet, geht aus diesem Text nicht hervor. Allerdings warnt der “Maister” unmittelbar vor diesen Ausführungen davor, die “Tonart” – “key”<sup>5</sup> – zu verlassen (“The leaving of that key wherein you did begin, and ending in an other”, ebd.), und bezeichnet diesen Vorgang als einen der schlimmsten Fehler im musikalischen Satz: “One of the grosest faults which may be committed.” [...] “A great fault, for every key hath a peculiar ayre proper unto it selfe, so that if you goe into another then that wherein you begun, you change the aire of the song, which is as much as to wrest a thing out of his nature [...]” Daraus kann man schließen, dass Morley in den von ihm angegebenen g- und d-Modi die Klauseln auf den von ihm genannten Stufen außer der Finalis nicht als “going out of the key” betrachtet. Andererseits schreibt er: “and though the ayre of everie key be different one from the other, yet some love (by a wonder of nature) to be joined to others” (ebd.). Obwohl Morley die Klauseln außerhalb der Finalis nicht als “going out of the key” bezeichnet, sind sie für ihn doch das “joining” eines *anderen* “key”. Für Morley ist aber charakteristisch, dass die *clausulae secundariae* offenbar nicht als “*cadenze terminate*” verstanden werden: “begin your song in Gam ut [...] “conclude it either in C fa ut or D sol re [...] and from thence come againe to Gam ut” oder “begin your song in D sol re [...] end in A re and come againe to D sol re, &c.” Die “*cadenza terminata*” ist bei Morley also nur die *clausula primaria*.

Barry Coopers Meinung, dass die Vorstellung Morleys “die Tonart zu verlassen”, “neu” sei (Seidel/Cooper 1986, 202), muss aber relativiert werden, da bereits früher, z.B. bei Calvisius – den Morley in seiner Literaturliste anführt –, gerade in bezug auf die Klauselnhandhabung vor “Modusveränderung” gewarnt wird (Calvisius 1592, Cap. 18, vgl. Meier, 1974, 99).

Morley war der erste Theoretiker, der den *freien* Diskant-Baß-Satz als Gerüst des musikalischen Satzes auffasste: “Ma. Then [...] here be two parts [...] make in two middle partes to them to make them foure, and of all other cordes leave not out the fifth, the eight and the tenth, and looke which of those two (that is the eight or the tenth) commeth nexte to the treble that set uppermost:” In der Erstausgabe steht sogar neben dem Text die Zusammen-

<sup>5</sup> Zu Sprachgebrauch Morleys vgl. Hermelink 1960, 62.

fassung “Generall rules for setting”. (Morley 1597/1937, 143) Bei der Interpretation dieses Abschnitts, in welchem der Grundsatz der Vollständigkeit der Dreiklänge dargelegt wird, ist natürlich Vorsicht geboten; ein rein akkordisches Denken darf Morley an dieser Stelle nicht unterstellt werden, das beweist auch die Fortsetzung des zitierten Abschnittes: “but when you put in a sixt then of force must the fift bee left out, except at a Cadence or close where a discorde is taken thus, and the onelie waie of taking the fifth and sixth together.” Der 6-5-Klang wird nicht als Dreiklang mit hinzugefügter Sext (erst recht nicht als Umkehrung eines Septakkords) aufgefasst. Man muss der Interpretation Dahlhaus’ auch an dieser Stelle zustimmen: “der 6-5-Klang ist vielmehr nichts anderes als ‘the fifth and the sixth together’. Die Unterscheidung zwischen Grund- und Baßton ist noch gegenseitiglos.” (Dahlhaus 1967, 90)

Gerade in diesem Stadium ist das kompositionstechnische Denken des 16. Jahrhunderts für die heutigen Studierenden leicht nachvollziehbar. Morleys Kompositionsmethode ist in großem Maße bassbezogen und das Klangergebnis einem Hörer, der durch das dur-moll-tonale Denken geprägt ist, leicht verständlich. Sein Satz ist aber kein bewusster Akkordsatz, sondern noch immer der ‘lineare Kontrapunkt’, in dem die Führung der einzelnen Stimmen und die Intervallstrukturen das Geschehen bestimmen. Ausgehend von den auch für den heutigen Studierenden leicht nachvollziehbaren Aussagen Morleys, kann ein Studium ad fontes beginnen und z.B. die Ausführungen des dreißig Jahre vor Morley schreibenden Thomas de Sancta Maria über den Bass-Diskant-Satz (vgl. Dahlhaus 1967, 89) untersucht werden.

Ein wichtiger Beitrag Morleys ist das Einbeziehen der weltlichen – auch der instrumentalen – Musik in ein theoretisches Werk. Morley behandelt diese Musik am Ende des dritten Teiles seiner “Introduction” in einer Art elementarer Formenlehre, in welcher er jedoch auch die Kirchenmusik berücksichtigt. Die Ausführungen Morleys über die Gattungen der Instrumentalmusik – Phantasien und Tänze – sind knapp aber sehr präzise. Er orientiert sich wohl vor allem an den Werken seines Lehrers William Byrd, des einflussreichsten englischen Komponisten der elisabethanischen Epoche, dem der Traktat auch gewidmet ist. Zur damals höchstgeachteten Tanzform der Pavane sagt Morley beispielsweise, dass sie “a kind of staide musicke” ist, “ordained for grave dauncing, and most commonlie made of three straines, whereof everie straine is plaid or sung twice, a straine they make to containe 8. 12. or 16. semibreves as they list, yet fewer then eight I have not seene in any pavan.” (Morley 1597/1937, 181) Ein Vergleich von Morleys Analyse der Pavanen-Tanzform mit beinahe jeder der Pavanen Byrds kann die Praxisnähe seiner Ausführungen deutlich bestätigen (eigene Beobachtung, vgl. Neighbour 1978, 176–220, Harley 1994, 33–38).

Die bewusste Praxisbezogenheit Morleys illustriert sehr gut auch die gegen Ende des zweiten Teiles zu findende Erklärung der kompositorisch bedingten Veränderungen im cantus firmus (Morley, 1597/1937, 95), wobei

der fiktive Schüler “Philomathes” dadurch wohl nicht weniger schockiert zu sein scheint als der heutige eifrige Kontrapunkt-Student:

“Ma. [...] by altering but half a note in the plainsong, it might have beene made true as I have sette it downe.

Phi. What? may you alter the plainsong so at your pleasure?

Ma. You may breake the plaine song at your pleasure [...] but in this place I altered that note, because I would not dissolve your point which was good with the base.”

Im weiteren Text liefert Morley die Regeln, auf welche Weise der cantus firmus verändert werden kann:

“Ma. One rule, which is ever to keepe the substance of the note of the plainsong.

Phi. What doe you call keeping the substance of a note?

Ma. When in breaking it, you sing either your first or last note in the same key wherein it standeth, or in his hight.” (Morley, 1597/1937, 96) Es handelt sich hier also, wie auch die Beispiele zeigen, um die Praxis, den cantus firmus zu variieren. Auch diese Erklärung zeigt die geordnete Lebendigkeit der musikalischen Praxis des 16. Jahrhunderts deutlich: Abweichungen von Regeln sind vielfach möglich, aber nie der Willkür überlassen.

Ein aus didaktischer Sicht interessanter Aspekt von Morleys Traktat ist seine Dialogform. Barry Cooper schreibt über die Dialogform der “Introduction”: “das macht den Text zwar recht umständlich, zugleich aber auch viel unterhaltsamer als die meisten Traktate”. (Seidel/Cooper 1986, 160) “Recht umständlich” kann der Text vielleicht gerade für den Leser mit vielen Vorkenntnissen sein, dem der von Morley besprochene Sachverhalt aus der Sekundärliteratur und aus den Quellen vertraut ist: Für den Studierenden mit Grundkenntnissen des Kontrapunkts und weniger Erfahrung mit Quellentexten, für einen Leser also, der nicht jede Antwort im voraus weiß, gilt dies jedoch nicht unbedingt. Der zweite Teil der Aussage Coopers ist ohne jede Einschränkung richtig. Nicht nur die Dialogform an sich trägt zur Unterhaltsamkeit der Abhandlung bei; Morleys lebhafter elisabethanischer Humor macht das Werk zusätzlich zu einem Lesevergnügen, sowohl für den Fachkundigen, als auch für den Anfänger.

\* \* \*

Thomas Morley hat die musikalische Praxis seiner Zeit nicht nur gut gekannt, er war vielmehr ein Teil von ihr, im elisabethanischen England sogar eine ihrer tragenden Säulen. Schon aus diesem Grund verdient sein Buch heute mehr Beachtung. Die “Plaine and Easie Introduction” ist aber auch ein – trotz ihrer heute noch leicht verständlichen Sprache – gelehrter Traktat, in welchem das Wissen der vergangenen Zeiten nicht nur getreu überliefert wird: Es sind darin auch neue theoretische Ansätze zu finden, die uns, wohl wieder ihrer Praxisnähe wegen, die musikalische Wirklichkeit des



ausgehenden 16. Jahrhunderts klarer schildern, als das viele andere theoretische Schriften jener Zeit tun.

Zweifellos ist Morleys Position gegen Ende der Epoche des modalen Denkens ein spezifischer und im didaktischen Sinne sehr wichtiger Aspekt seines Traktats. Von diesem, dem heutigen Studierenden verständlichen Stadium aus kann ein gründliches Quellenstudium beginnen. Darüber hinaus ist ein solches Stadium auch der Vielfalt der möglichen Interpretationen wegen, die zur Vertiefung des Bewusstseins für den historischen Kontext beitragen können, für den Unterricht von großer Bedeutung. Diese Probleme in der Interpretation können auch ihren Ursprung in Morleys Pragmatismus und seiner Praxisbezogenheit in theoretischen Fragen haben, was aus heutiger didaktischer Sicht nicht als nachteilig bezeichnet werden sollte. Morleys Antwort auf die Frage des Schülers: “Have you no generall rule to be given for an instruction for keeping of the key?” bestätigt das: “No, for it must procede only of the iudgement of the composer [...]” (Morley 1597/1937, 147).

Durch das Studium von Morleys Buch – dessen Reichtum an treffenden Beispielen aus der Musikpraxis im 16. Jahrhundert seinesgleichen sucht – kann dieses Musikdenken mit all seinen Normen aber auch in seiner ganzen Vielfalt und Flexibilität, die dem Studierenden manchmal entgehen, besser verstanden werden. In der “Plaine and Easie Introduction” wird die Musik und Musiktheorie des 16. Jahrhunderts auf sehr anschauliche und zugleich äußerst geistreiche Weise präsentiert. Die Lektüre von Morleys Abhandlung kann wesentlich dazu beitragen, die Vorurteile über den vokalen Kompositionsstil des 16. Jahrhunderts bei den Studierenden abzubauen. Obwohl der Traktat die Regeln des Kontrapunkts des ausgehenden 16. Jahrhunderts sehr deutlich definiert, gilt das Prinzip: “it be greater cunning both to please the eare and expresse the point, then to maintaine the point alone with offence to the eare” (Morley 1597/1937, 122).

So lesen wir zwar schmunzelnd, aber ohne Skepsis das Lob Anthony Holbornes für Thomas Morley am Anfang des Traktats, das zeigt, dass auch das zeitgenössische Fachpublikum die Bedeutung der glücklichen Synthese von Theorie und Praxis in Morleys Werk erkannte und zu würdigen wusste:

“Like Orpheus sitting on high Thracian hill,  
That beasts and mountaines to his ditties drew,  
So doth he draw with his sweete musicke skill  
Men to attention of his Science trew.  
Wherein it seemes that Orpheus he exceeds,

For he wylde beasts, this men with pleasure feeds.” (in Morley 1597/1937).

*Literatur*

- Apfel, Ernst: *Geschichte der Kompositionslehre. Von den Anfängen bis gegen 1700*, Bd. 3, Wilhelmshaven 1981
- Apfel, Ernst: *Geschichte der Kompositionslehre von den Anfängen bis gegen 1700, erweiterte Neufassung*, Bd. 5, Saarbrücken 1985, masch.
- Calvisius, Seth: *Melopoia sive Melodiae condendae ratio*, Erfurt 1592
- Cusack, Bridget (Hrsg.): *Everyday English 1500–1700. A Reader*, Edinburgh 1998
- Dahlhaus, Carl: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1967
- Harley, John: *British Harpsichord Music, Vol. 2: History*, Aldershot 1994
- Hermelink, Siegfried: *Dispositiones Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, Tutzing 1960
- Meier, Bernhard: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974
- Morley, Thomas: *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, London 1597, Faksimile-Nachdruck London 1937
- Neighbour, Oliver: *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*, London 1978
- Pontio, Pietro: *Ragionamento di Musica*, Parma 1588, Faksimile-Nachdruck Kassel 1959
- The Philological Society: *The Oxford English Dictionary*, Bd. 3, Oxford 1933
- Rebmann, Martina: *Zur Modusbehandlung in Thomas Morleys Vokalwerk*, Frankfurt a.M., 1994 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 120)
- Ruhnke, Martin: *Joachim Burmeister*, Kassel 1955
- Seidel, Wilhelm/Cooper, Barry: *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 9: *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich. England*, Darmstadt 1986
- Zarlino, Gioseffo: *Le Institutioni harmoniche*, Venedig 1558, Faksimile-Nachdruck New York 1965
- Zimmermann, Franklin B.: *Advanced Tonal Design in the Part-Songs of William Byrd*, in Kongressbericht Köln 1958

*Тихомир Т. Појовић*

## ТОМАС МОРЛИ КАО ТЕОРЕТИЧАР МУЗИКЕ

*(Резиме)*

Трактат Томаса Морлија *A Plaine and Easie Introduction into Practicall Musicke*, објављен 1597. у Лондону, један је од кључних музичких списа 16. века. При том је значај Морлијевог дела како научног тако и дидактичког карактера.

Од посебног значаја за музикологију су Морлијева разматрања о диспозицији клаузула у оквиру модуса. Иако констелација ступњева на којима Морли у свом трактату дозвољава формирање клаузула може да наведе на интерпретације да је Морли у овом контексту директан претеча тоналног система, оваква тумачења показују се након детаљније историјске и филолошке анализе Морлијевог дела проблематичним. На основу разматрања Морлијевих теза у светлу теорије музике 16. века, посебно на основу сродности са теоријом модуса Пјетра Понтија (Pietro Pontio), може се доћи до закључка да се посебност Морлијеве теорије базира пре свега на његовој блискости музичкој пракси, која стоји насупрот спекулативним теоријама модуса аутора попут Ђозефа Царлина.

Основни дидактички значај дела такође лежи у чињеници да је трактат близак музичкој пракси на којој се заснива савремена настава ренесансног вокалног контрапункта. Дијалогска форма трактата, бројност нотних примера и разумљивост језика додатно доприносе дидактичкој вредности овога дела и чине га примењивим у оквиру наставе и више од четири стотине година после објављивања.

UDC 78.033(420)

78.071/.072 Morley Th.