
Title: Auf dem Weg zu einer neuen Josquin-Ausgabe? : Edward Lowinsky und die Josquin-Festival-Konferenz 1971

Author(s): Benjamin Ory

Source: *Josquin-Bilder im langen 20. Jahrhundert*, ed. by Klaus Pietschmann in collaboration with Michael Custodis; Dresden, musiconn.publish 2024, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 19), p. 103–123.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20213867>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Benjamin Ory

Auf dem Weg zu einer neuen Josquin-Ausgabe? Edward Lowinsky und die Josquin-Festival-Konferenz 1971¹

Die Internationale Josquin-Festival-Konferenz 1971 an der Juilliard School in New York markierte wohl den Höhepunkt der Forschung zur Musik der Renaissance in den Vereinigten Staaten. An fünf Tagen im Juni präsentierten Wissenschaftler*innen aus den USA und Europa wichtige neue Forschungsergebnisse über eine der bekanntesten musikalischen Persönlichkeiten der Alten Musik, vier Ensembles gaben vor ausverkauftem Haus und einem enthusiastischen Publikum Konzerte mit Josquins Musik, und in Roundtable-Diskussionen wurden zentrale Fragen der Josquin-Forschung erörtert. Fünfzig Jahre später führt eine Beschäftigung mit dieser Konferenz unweigerlich zu einer Diskussion über den vielleicht umstrittensten Forscher auf dem Gebiet der Renaissancemusik im 20. Jahrhundert, Edward Lowinsky (Abb. 1). Mehr als alle anderen Faktoren hat Lowinskys Arbeit über Josquin des Prez, deren Höhepunkt die Planung der Konferenz und die Veröffentlichung des Tagungsbandes war, den Komponisten in den Status eines Superstars erhoben, der seiner bemerkenswerten Rezeption im 16. Jahrhundert durchaus entspricht.

Aber Lowinskys weiter reichende Ambitionen, die zum einen auf eine Neuausgabe von Josquins Musik unter seiner Leitung, zum anderen auf die generelle Richtung zielten, die die Forschung zur Musik der Renaissance seiner Meinung nach einschlagen sollte, hatten nicht den gleichen Erfolg. Das Vermächtnis der Juilliard-Konferenz ist mit Lowinskys eigenem Vermächtnis verflochten – sowohl positiv als auch negativ – und zeugt von der beherrschenden Stellung der Renaissance-Musikwissenschaft in den Vereinigten Staaten zu dieser Zeit.

1 Übersetzung von Ursula Kramer (Universität Mainz) mit der Hilfe von Joshua Rifkin. – Dieser Beitrag verdankt Interviews mit Jaap van Benthem, Bonnie Blackburn, Willem Elders, Ellen Harris, Brian Jeffery, Herbert Kellman, Lewis Lockwood, Joshua Rifkin sowie Elisabeth und Martin Staehelin wesentliche Anregungen. Ich möchte Herbert Kellman dafür danken, dass er eine Reihe von Dokumenten aus seinem Privatbesitz zur Verfügung gestellt hat, die sich auf die Neue Josquin-Ausgabe beziehen. Im Jahr 2020 erhielt ich ein Robert-Platzman-Fellowship der Universität Chicago, um Edward E. Lowinskys Schriften zu untersuchen; aufgrund der Covid-19-Pandemie war ein Besuch an der Universität bisher nicht möglich, obwohl mir die Spezialsammlungen freundlicherweise ausgewählte Scans aus Lowinskys Schriften zur Verfügung gestellt haben. Mein Dank gilt ferner Sebastian Bolz, Karol und Anna Maria Busse Berger, David Josephson, Joshua Rifkin, Jesse Rodin und Katelijne Schiltz für ihre Kommentare zu verschiedenen Entwürfen. Ich danke auch Susan Forscher Weiss und Paula Higgins für ihre Anmerkungen nach einer Präsentation dieses Materials auf dem Troja-Kolloquium 2021.



Abbildung 1: Edward E. Lowinsky in einer undatierten Photographie (evtl. 1979) in seinem Kellerbüro in dem von ihm und Bonnie J. Blackburn bewohnten Haus in South Shore, Chicago (Bonnie J. Blackburn, persönliche Mitteilung 5. Oktober 2021). Chicago, University of Chicago Photographic Archive, apfl-04010, Hanna Holborn Gray Special Collections Research Center.

Lowinsky und Josquin

Warum Josquin? Schließlich begann Lowinsky seine Karriere mit einer Dissertation über Orlando di Lassos Antwerpener Motettenbuch von 1555 unter Heinrich Bessler. In seiner rückblickenden Einleitung zu Lowinskys gesammelten Aufsätzen bemerkt Howard Mayer Brown, dass Lowinsky »die Absicht hatte, uns einen umfassenden Überblick über den Stil von Lassos Vorgängern zu geben, jenen franko-niederländischen Komponisten wie Gombert und Clemens non Papa, die in den Generationen unmittelbar nach Josquin des Prez das entwickelten, was man den klassischen Stil des 16. Jahrhunderts nennen könnte.«² In Lewis Lockwoods Wahrnehmung war es in seiner Studienzeit bei Lowinsky am New Yorker Queens College in den späten 1940er Jahren keinesfalls ersichtlich, dass Josquin dessen Hauptarbeitsgebiet werden würde.³ Tatsächlich war Lowinskys erste große Veröffentlichung nach seiner Ankunft in den USA der musikwissenschaftliche Bestseller *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet* von 1946, in dem vor allem Hubert Waelrant und Clemens non Papa die Hauptrollen einnahmen. Lowinsky argumentierte, dass diese Komponisten in einer Reihe von Werken durch nicht notierte, jedoch zum Bewahren intervallischer Einheitlichkeit bei Imitationen erforderliche Akzidentien radikale harmonische Fortschreitungen erzeugten, die denjenigen verborgen blieben, die den korrek-

2 Lowinsky »intended to go on to offer us a comprehensive view of the style of Lasso's predecessors, those Franco-Netherlandish composers, such as Gombert and Clemens non Papa, who developed what might be called the classic sixteenth-century style in the generations immediately following Josquin des Prez.« Howard Mayer Brown, »Foreword«, in: *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn, Chicago 1989, S. xi–xvi: S. xv.

3 Lewis Lockwood (persönliche Mitteilung 9. Februar 2021).

ten Gebrauch solcher Alterationen nicht verstanden – wodurch es den Komponisten gelang, eine doppelte Bedeutungsebene zu schaffen, die der katholischen Kirche und der Inquisition kritisch gegenüberstand.⁴ Bei alledem stand Josquin kaum im Mittelpunkt.

Dennoch diente dieses Buch auch als Lowinskys Brücke zu Josquin. Brown deutet an, dass Lowinsky das Gefühl hatte, chronologisch zurückgehen zu müssen, um an die Wurzeln des mittleren 16. Jahrhunderts zu gelangen. Dafür war Josquin eine zentrale Figur. *Secret Chromatic Art* hebt die Motette *Absalon, fili mi* als geistigen Vorläufer von Clemens' Motette *Fremuit spiritu Jesu* hervor: Lowinsky argumentiert, dass Josquin (dessen Urhebererschaft, wie wir heute wissen, bestenfalls zweifelhaft ist) noch nie dagewesene Modulationen verwendet, um König Davids Weinen zu vermitteln.⁵ Zwei Jahre zuvor hatte Lowinsky bereits die Verwendung von nicht notierten Akzidentien in Josquins dreistimmiger Komposition *Fortuna d'un gran tempo* (Abb. 2) erörtert, wo diese wiederum benötigt werden, um die intervallische Konsistenz zwischen den imitatorischen Einsätzen zu wahren.⁶ Hier stellte Lowinsky zwei weitere Probleme fest: Querstände und harmonische Tritoni. Zum Teil aufgrund seiner musikalischen Ausbildung – Lowinsky wäre beinahe professioneller Pianist geworden, bevor er sich der Musikwissenschaft zuwandte – und zum Teil, weil er das Erbe einer langen Tradition in der deutschen Wissenschaft seit Riemann angetreten hatte, sah er die Musik der Renaissance durch die Brille der tonalen Harmonie, als eine Reihe von Modulationen von einer Tonart zur anderen. Alterationen waren notwendig, um harmonische Konflikte zu vermeiden. Bei vielen Werken in »Secret Chromatic Art« war zur Wahrung einer konsistenten Logik sowohl in melodischer als auch in harmonischer Hinsicht eine Reihe von Eingriffen erforderlich, die außer Kontrolle geraten konnten.

Die editorische Akzidentiensetzung bei Josquin war das erste von drei zentralen Themen in Lowinskys Schriften über den Komponisten (Tabelle 1). Als

4 Zur »Secret Chromatic Art« siehe Bonnie Gordon, »The Secret of the ›Secret Chromatic Art‹«, in: *Journal of Musicology* 28 (2011), S. 325–367: S. 329.

5 Edward E. Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet*, übers. Carl Buchman, New York 1946, S. 24f. *Absalon, fili mi* wird Josquin nur in späteren deutschen Quellen des 16. Jahrhunderts zugeschrieben. Siehe Joshua Rifkin, »Problems of Authorship in Josquin; Some Impolitic Observations, with a Postscript on ›Absalon, fili mi‹«, in: *Proceedings of the International Josquin Symposium Utrecht 1986*, hrsg. von Willem Elders, Utrecht 1991, S. 45–52; Jaap van Benthem, »Lazarus versus Absalon: About Fiction and Fact in the Netherlands Motet«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 39 (1989), S. 54–82; und eine Vielzahl weiterer Artikel, die zu zahlreich sind, um sie hier zu zitieren.

6 Edward E. Lowinsky, »The Goddess Fortuna in Music: With a Special Study of Josquin's ›Fortuna d'un gran tempo‹«, in: *The Musical Quarterly* 75 (repr. 1991, orig. 1943), S. 81–107. (Der Nachdruck gibt das Datum der Erstveröffentlichung fälschlicherweise mit 1945 an.)

The image displays a musical score for Josquin des Prez's *Fortuna d'un gran tempo*, measures 1 through 18. The score is presented in three systems, each containing three staves: Discant (top), Tenor (middle), and Contra (bottom). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/8. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 13. Various accidentals (flats) are present throughout the score.

Abbildung 2: Josquin des Prez, *Fortuna d'un gran tempo*, T. 1–18, mit von Lowinsky vorgeschlagenen Akzidentien in »The Goddess Fortuna in Music: With a Special Study of Josquin's »Fortuna d'un gran tempo«, in: *Musical Quarterly* 75 (repr. 1991, orig. 1943), S. 81–107: S. 51–53.

Tabelle 1. Lowinskys Schriften über Josquin von 1943 bis zur Veröffentlichung der Protokolle der Josquin Festival-Konferenz.

Wissenschaftliche Arbeit	Jahr	Bemerkungen
»The Goddess Fortuna in Music: With a Special Study of Josquin's ›Fortuna d'un gran tempo«	1943	Josquins <i>Fortuna d'un gran tempo</i> ist ein frühes Beispiel der Chromatik (Vorläufer von Adrian Willaerts Motette <i>Quid non ebrietas</i>), die Lowinsky mit der Idee der Fortuna verbindet. ¹
<i>Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet</i>	1945	»I have already pointed out Josquin's motet ›Ab-salon fili mi‹ as spiritual ancestor of the Lazarus motet ... In order to convey in tones David's weeping, Josquin has recourse to methods unprecedented in his time, while Clemens's aim is to paint in music Jesus's weeping.« ²
»On the Use of Scores by Sixteenth-century Musicians«	1948	»It is again significant that Aron connects the change from successive to simultaneous composition with Josquin and Isaac, the same composers whom Lampadius makes responsible for the change from writing on tablets to writing in score.« ³
»Music in the Culture of the Renaissance«	1954	»Around 1480, the ideal of choral music has been entirely realized... evident in the music of the mature Josquin.« ⁴ The »first great synthesis took place in the work of Josquin des Prez.« ⁵
»Early Scores in Manuscript«	1960	»Josquin and Isaac, ›inventors‹ of the score, are contemporaries of Leonardo da Vinci, author of the first comprehensive anatomic representations ... « ⁶
<i>Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music</i>	1962	»Among [Antoine] Brumel's contemporaries, no one made a greater contribution to the advancement of tonal coherence in large structures than did Josquin des Prez.« ⁷

1 *The Musical Quarterly* 29 (1943), S. 45–77.

2 Übers. Carl Buchman, New York 1946, S. 24f.

3 *Journal of the American Musicological Society* 1 (1948), S. 17–23: S. 21.

4 Ebda., S. 531.

5 Ebda. Siehe auch S. 546.

6 *Journal of the American Musicological Society* 13 (1960), S. 126–173: S. 153.

7 Berkeley 1962, S. 19.

Wissenschaftliche Arbeit	Jahr	Bemerkungen
»Scholarship in the Renaissance«	1963	Josquin war »the greatest musical figure of the Renaissance.« ¹ »Josquin's genius was mighty enough to encompass both old and new worlds of music, the old world of masterly contrapuntal construction and of mathematical symbolism of Netherlandish vintage, and the new world of euphonious harmony and of musical expression of Italian and of humanistic origin.« ²
»Musical Genius – Evolution and Origins of a Concept – II«	1964	Josquin war (wie Orlando di Lasso und Carlo Gesualdo) ein Genie. Er revolutionierte die Beziehung zwischen Künstler und Mäzen. ³
»Character and Purposes of American Musicology: A Reply to Joseph Kerman«	1965	»Only in the rare cases where a genius so exceeds the limits of his age that he alone becomes his own context can we dispense with continuous detailed comparison ... it applies to Josquin's late chansons.« ⁴
»Ascanio Sforza's Life: A Key to Josquin's Biography and an Aid to the Chronology of his Works«	1971/76	Lowinsky entwirft ein biografisches Profil bis zu Josquins Eintritt in den Chor der Sixtinischen Kapelle in den 1480er Jahren. ⁵
Roundtable: »Problems in Editing the Music of Josquin des Prez: A Critique of the First Edition and Proposals for the Second Edition«	1971/76	»If we are to have a second edition of the works of Josquin des Prez, then we ought to formulate a coherent policy on <i>musica ficta</i> .« ⁶
»Secret Chromatic Art »Re-examined«	1972	»Josquin was also the first composer to use modulation to express deep sorrow.« ⁷

1 *Renaissance News* 16 (1963), S. 255–262: S. 255.

2 Ebd.

3 *The Musical Quarterly* 50 (1964), S. 476–495.

4 *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), S. 222–234: S. 228.

5 *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Julliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn und Edward Lowinsky, Oxford 1976, S. 31–75.

6 *Josquin des Prez: Proceedings*, S. 723–754: S. 743.

7 *Perspectives in Musicology: The Inaugural Lectures of the Ph.D. Program in Music at the City University of New York*, hrsg. von Barry S. Brook, Edward O. D. Downes und Sherman van Solkema, New York 1972, S. 91–135: S. 110.

Organisator der Festival-Konferenz von 1971 konnte Lowinsky dafür sorgen, dass es einen Roundtable zur *musica ficta* gab. Auch bei der ersten Sitzung der Kommission zur Vorbereitung der Neuen Josquin-Ausgabe sprach er über dieses Thema. Die *musica ficta*-Debatte fügte sich in Lowinskys umfassendere Sicht der Epoche ein: dass sich die Renaissance durch ihre revolutionären Aspekte, einschließlich der ansatzweisen Tonalität und Chromatik, vom Mittelalter abgrenzt und dass diese revolutionären Aspekte den Boden für die Moderne bereiten.⁷

Zweitens war Josquin nach Lowinskys Auffassung deshalb bemerkenswert, weil er den Übergang von der sukzessiven zur simultanen Komposition einleitete, ein Thema, über das Lowinsky bereits 1948 am Beispiel der Motette *Ave Maria... virgo serena* gearbeitet hatte, und das in den Schriften seiner Schülerin und späteren Frau Bonnie Blackburn weiter diskutiert wurde.⁸ Für Lowinsky stand dies in engem Zusammenhang mit seiner Überzeugung, die er zum Teil aus seiner Lektüre des *Compendium Musices* (1537) des Theoretikers Auctor Lampadius ableitete, dass Josquin und Heinrich Isaac die »Erfinder« der Partitur waren.⁹ Die dritte Richtung bezog sich auf die Person Josquins. Lowinsky war generell an Biografie interessiert – und damals war die Biographie Josquins außerordentlich unklar. Nach Paula Higgins sah Lowinsky Josquin als Ausnahmeerscheinung an, als Genie in der Größenordnung von Beethoven, seinen Zeitgenossen so weit voraus, dass er seine eigenen Maßstäbe setzte und ein ständiger Vergleich mit seinem Umfeld somit sinnlos erschien.¹⁰

Lowinskys biografische Interessen spielten eine wichtige Rolle bei seiner Entscheidung, die Festival-Konferenz 1971 zu organisieren (Abb. 3).¹¹ Sicherlich hat ein Zusammenspiel mehrerer Faktoren dazu beigetragen. Der 450. Jahrestag von Josquins Todestag kam zur rechten Zeit. Lowinsky erkannte richtig, dass es Konferenzen über spätere Komponisten gab, warum nicht auch über Renais-

7 Philippe Vendrix, »Introduction: Defining the Renaissance in Music«, in: *Music and the Renaissance: Renaissance, Reformation, and Counter-Reformation*, Burlington 2011, S. 1–17: S. 6f.

8 Blackburn und Lowinsky heirateten im September 1971, kurz nach der Josquin-Konferenz. Brief von Edward E. Lowinsky an Gustave Reese, New York, New York Public Library, JPB 92-71 (Gustave Reese Papers), Series 1, Folder 770 (Lowinsky, Edward). Bonnie J. Blackburn, »On Compositional Process in the Fifteenth Century«, in: *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), S. 210–84. »Ave Maria ... virgo serena« wird weiter erörtert in Bonnie J. Blackburn, »For whom do the singers sing?«, in: *Early Music* 25 (1997), S. 593–609: S. 603–605.

9 Edward E. Lowinsky, »Early Scores in Manuscript«, in: *Journal of the American Musicological Society* 13 (1960), S. 126–173: S. 153.

10 Paula Higgins, »The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius«, in: *Journal of the American Musicological Society* 57 (2004), S. 443–510. Siehe Edward E. Lowinsky, »Musical Genius—Evolution and Origins of a Concept«, in: *The Musical Quarterly* 50 (1964), S. 321–40; and idem, »Musical Genius—Evolution and Origins of a Concept—II«, in: *The Musical Quarterly* 50 (1964), S. 476–495.

11 Bonnie J. Blackburn (persönliche Mitteilung, 20. Januar 2021).

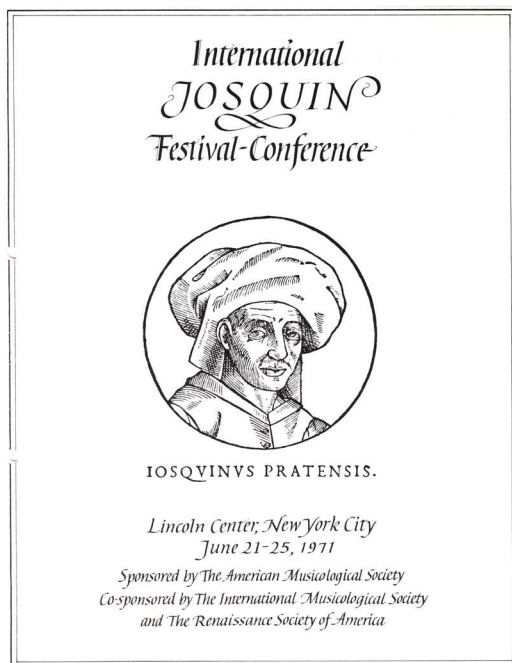


Abbildung 3: Titelseite des Programms der *International Josquin Festival-Conference*. Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität 214 (Institut für Musik- und Kommunikationswissenschaft [1956–1993]), Sig. 54 (Korrespondenz Dahlhaus mit verschiedenen Personen und Institutionen zu wissenschaftlichen Themen, 1968–1974).

sance-Komponisten? In der Zwischenzeit hatte Helmuth Osthoﬀs zweibändige Josquin-Monographie, 1962 und 1965 erschienen, zum höheren Ansehen des Komponisten beigetragen. Den größten Anstoß aber gaben die Forschungen, die Lowinsky und Blackburn 1969 gemeinsam in Mailand durchführten. Ausgestattet mit neuen Erkenntnissen aus den Mailänder Archiven, die Claudio Sartoris noch junge Entdeckungen über Josquins angeblich 1459 einsetzende Zeit in Mailand erheblich erweiterten, begann Lowinsky, ein biografisches Profil zu entwerfen, das von da an bis zu Josquins Eintritt in den Chor der Sixtinischen Kapelle in den 1480er Jahren reichte.¹² Insgesamt schien eine Konferenz mehr als logisch: Sie war notwendig.

Blackburn erzählt, dass »Lowinsky nicht Auto fuhr, nicht kochte und nicht tippte.«¹³ Also verschickte Blackburn alle Einladungen und erledigte die

12 Siehe Claudio Sartori, »Josquin des Prés Cantore del Duomo di Milano (1459–1472)«, in: *Annales Musicologiques* 4 (1956), S. 55–83. Bis Pamela F. Starr, »Josquin, Rome, and a Case of Mistaken Identity«, in: *Journal of Musicology* 15 (1997), S. 43–65, Johannes de Pratis von Josquin des Prez unterschied, hatte man angenommen, dass Josquin im Jahr 1486 in die päpstliche Kapelle eintrat.

13 »Lowinsky didn't drive, he didn't cook, and he didn't type.« Bonnie J. Blackburn (persönliche Mitteilung, 20. Januar 2021).

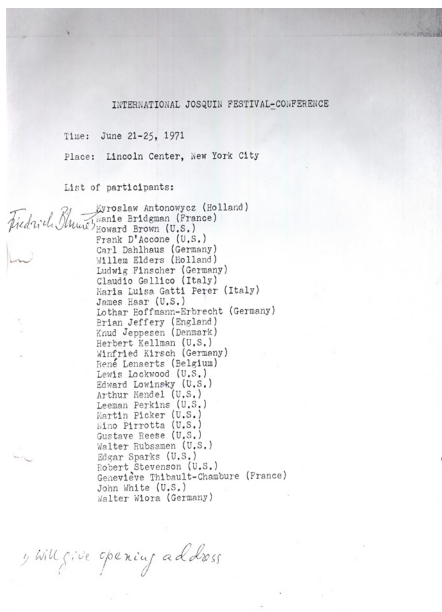


Abbildung 4: Teilnehmerliste der *International Josquin Festival-Conference*, übersandt an Carl Dahlhaus. Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität 214 (Institut für Musik- und Kommunikationswissenschaft [1956–1993]), Sig. 54 (Korrespondenz Dahlhaus mit verschiedenen Personen und Institutionen zu wissenschaftlichen Themen, 1968–1974).

Korrespondenz, was durch den Standort der Festival-Konferenz in New York noch erschwert wurde. Die Planung erfolgte in Chicago, wo Lowinsky und Blackburn ansässig waren; Gustave Reese unterstützte sie vor Ort. Auf der Liste der erwarteten Teilnehmer standen zwei Franzosen, ein Belgier, ein Niederländer, ein Däne, zwei Italiener sowie sechs Deutsche: Carl Dahlhaus, Ludwig Finischer, Lothar Hoffmann-Erbrecht, Winfried Kirsch, Walter Wiora und Friedrich Blume, der eine Eröffnungsrede halten sollte (Abb. 4). Osthoff war ebenfalls eingeladen, konnte aber aus Krankheitsgründen nicht teilnehmen. Außerdem repräsentierten vier Ensembles für Alte Musik die internationale Josquin-Aufführungspraxis: Zur New Yorker Pro Musica gesellten sich zwei Gruppen aus Deutschland (die Schola Cantorum des Süddeutschen Rundfunks und die Cappella Antiqua aus München) sowie eine aus der Tschechoslowakei (die Prager Madrigalisten).¹⁴ Diese flächendeckende internationale Beteiligung wurde wohl zum wichtigsten Vermächtnis der Festival-Konferenz und steht im Mittelpunkt meiner Ausführungen.

¹⁴ Die tschechische Regierung erlaubte nicht nur die Teilnahme der Prager Madrigalisten, sondern erklärte sich auch stillschweigend bereit, die Reise zu finanzieren, was man als ein Beispiel für kulturelle Diplomatie bezeichnen könnte. Brief von Edward E. Lowinsky an Clytus Gottwald, 5. September 1970, Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Clytus Gottwald, Korrespondenz 1970-1973 [Ordner IIa + IIb], Mappe L.

Aufschlussreich hinsichtlich Lowinskys Entscheidungen über die Planung ist seine Korrespondenz mit Dahlhaus, die im Juli 1969 begann.¹⁵ Auf die Frage, welche Ensembles eingeladen werden sollten, schlug Dahlhaus Clytus Gottwald und dessen Schola Cantorum vor; Lowinsky erkundigte sich, ob es von den Josquin-Aufführungen der Gruppe bereits Aufnahmen gäbe oder ob Gottwald dazu bereit wäre.¹⁶ Lowinsky bat um einen Vergleich zwischen Gottwalds Ensemble und der Cappella Antiqua unter Konrad Ruhland; die Antwort von Dahlhaus geht nicht direkt auf diese Frage ein.¹⁷ Lowinsky bat auch um eine Einschätzung von Reese, der anmerkte, dass Ruhlands Ensemble Aufnahmen produziert habe, die zwar »für ihre technische Sauberkeit« Bewunderung verdienten, aber nicht »besonders inspiriert« seien.¹⁸ Für Lowinsky ging es bei der Auswahl nicht nur darum, die Ensembles mit den ästhetisch überzeugendsten Leistungen zu ermitteln. Er beschrieb, wie das Münchner Studio der frühen Musik etwa bisweilen »geradezu exzentrisch« sein konnte – was aber kein Problem darstellte, da diese Darbietungen die Aufgabe hatten, in den Workshops Diskussionen anzustoßen (die Gruppe trat schließlich nicht auf der Festival-Konferenz auf).¹⁹ Gottwalds Ensemble war für Lowinsky besonders interessant, da die Schola Cantorum das einzige Ensemble war, das »eine so klare antihistorische Haltung einnehme.«²⁰

Als Wissenschaftler schlug Dahlhaus Martin Bente, Martin Just und Gösta Neuwirth vor (letzteren allein aufgrund seines Rufes, da Dahlhaus Neuwirths Studien zur Zahlensymbolik skeptisch gegenüberstand).²¹ Lowinsky hatte Just bereits eingeladen und war daran interessiert, auch Bente einzuladen, sofern

15 Siehe die Korrespondenz zwischen Lowinsky und Carl Dahlhaus in Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität, 214 (Institut für Musik- und Kommunikationswissenschaft [1956-1993]), Sig. 54 (Korrespondenz Dahlhaus mit verschiedenen Personen und Institutionen zu wissenschaftlichen Themen, 1968-1974); und in Chicago, The University of Chicago, The University of Chicago Special Collections, Lowinsky, Edward E. Papers, Series 5, Subseries 2, Box 83, Folder 8. Die Korrespondenz beginnt mit einem Brief von Edward E. Lowinsky an Carl Dahlhaus vom 25. Juli 1969.

16 Brief von Edward E. Lowinsky an Carl Dahlhaus, 4. September 1969, Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität, 214, Sig. 54.

17 Brief von Carl Dahlhaus an Edward E. Lowinsky, 18. September 1969, Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität, 214, Sig. 54. Ich danke Tobias Robert Klein für diesen Hinweis.

18 Brief von Gustave Reese an Edward E. Lowinsky, 4. Oktober 1969, New York, New York Public Library, JPB 92-71 (Gustave Reese Papers), Serie 5, Folder 432 (Josquin Festival, Letters).

19 Brief von Edward E. Lowinsky an Gustave Reese, 4. November 1969, New York, New York Public Library, JPB 92-71, Serie 5, Folder 432.

20 »take so clear an antihistorical stance.« Brief von Edward E. Lowinsky an Clytus Gottwald, 9. Dezember 1969, Chicago, The University of Chicago Special Collections, Lowinsky, Edward E. Papers, Series 5, Subseries 2, Box 84, Folder 7.

21 Brief von Carl Dahlhaus an Edward E. Lowinsky, 14. August 1969, Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität, 214, Sig. 54. Finscher empfahl offenbar ebenfalls Neuwirth und hatte eine hohe Meinung von Ruhland. Brief von Edward E. Lowinsky an Gustave Reese, 4. November 1969.

dieser eine Beziehung zwischen Josquin und seinen Zeitgenossen herzustellen vermochte. Neuwirth schrieb in der Folge 1970 an Lowinsky und legte ein Exposé dessen vor, was er auf der Konferenz vortragen könne; Lowinsky antwortete mit einer Punkt-für-Punkt Kritik, die er in Blindkopie an Dahlhaus weitergab.²² »Ich hätte mich gefreut, einen Vertreter der Numerologie bei unserem Kongress zu haben«, schrieb Lowinsky separat an Dahlhaus, »aber Neuwirths Ansatz entbehrt jeder erkennbaren Methode; seinen Verfahren fehlt jede Kohärenz, jegliche historische oder mathematische Begründung. Ich kann ihn dem Planungsausschuss nicht mit gutem Gewissen empfehlen.«²³ Am Ende war das Konferenzprogramm bereits ziemlich voll, und so war der einzige Vorschlag von Dahlhaus, der umgesetzt wurde, die Einbeziehung von Gottwalds Ensemble.²⁴

Dahlhaus' Vorschlag, Gottwald einzuladen, führte zusätzlich zu einer Komplikation im Zwischenmenschlichen. Wie Katrin Beck berichtet, beschuldigte Gottwald Wiora 1964 in einem Brief an Dahlhaus, immer noch ein Nazi zu sein (Dahlhaus verteidigte Wiora später, er sei weder offen faschistisch noch antisemitisch).²⁵ Im Jahr 1970 (ein Jahr nach Dahlhaus' Vorschlag) hinterfragte Gottwald auf dem Kongress der Gesellschaft für Musikwissenschaft in Bonn Besslers politische Vergangenheit (Besseler war im Jahr zuvor verstorben).²⁶ Finscher ließ Gottwald sofort abblitzen, indem er einwarf, Besslers Forschung sei nicht ideologisch. Andere, darunter einige von Besslers eigenen Schülern, hielten es für notwendig, eine offizielle schriftliche Erklärung abzugeben, in der sie einen besonders kritischen Angriff Gottwalds anprangerten. Wie Gottwald selbst berichtet, trafen er und Dahlhaus auf dem Flug zur Josquin-Konferenz in New York mit Finscher zusammen; dank der geschickten Vermittlung von

22 Zu Neuwirths Exposé siehe den Brief von Gösta Neuwirth an Edward Lowinsky, 2. Juli 1970, New York, New York Public Library, JPB 92-71, Serie 5, Folder 432.

23 »I should have been delighted to have a representative of numerology at our Congress, but Neuwirth's approach lacks any detectable method; his procedures lack any consistency, any historical or mathematical justification. I cannot with good conscience recommend him to the planning committee.« Brief von Edward E. Lowinsky an Carl Dahlhaus, 7. Oktober 1970, Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität, 214, Sig. 54.

24 Nachdem die Planung für die Festival-Konferenz begonnen hatte, reichten Saul Novack, James Haar und David Holland Vorschläge ein; Novack und Haar nahmen schließlich teil. Auch Plamenac und Claude Palisca wurden von Lowinsky im November 1969 berücksichtigt; Palisca hielt eine der Eröffnungsreden. Brief von Edward E. Lowinsky an Gustave Reese, 4. November 1969; sowie Agenda for Planning Committee, International Josquin Festival-Conference, 6. November 1970, New York, New York Public Library, JPB 92-71, Series 5, Folder 432.

25 Katrin Beck, *Neue Musik im kirchlichen Raum der 1960er Jahre: Clytus Gottwald und die Folgen*, Neumünster 2016, S. 92.

26 *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel 1971, S. 663–671.

Dahlhaus tat Finscher so, als sei im vergangenen Jahr nichts geschehen, und Gottwald tat es ihm gleich.²⁷ Eine solche Entspannung galt vermutlich auch für Wiora. Lowinsky scheint von der Debatte erst nach der Konferenz im Juli 1972 erfahren zu haben, woraufhin er Gottwald schrieb und Besseler verteidigte.²⁸ Im Gegensatz zu Gottwald zeigte Lowinsky eine anscheinend vorsätzliche Ignoranz zugunsten dessen, was er als hochkarätige Wissenschaft ansah: Schließlich ist es schwer vorstellbar, dass ihm die Nazi-Vergangenheit von Blume und Osthoff, die er beide während der Konferenz in den höchsten Tönen lobte, völlig unbekannt gewesen sein soll.

Die Konferenz war nicht nur intellektuell spannend, sondern bot Lowinsky auch die Gelegenheit, sie in seinem Sinn zu nutzen. Neben einer mehrtägigen Reihe von Vorträgen organisierte Lowinsky ein Roundtable (hauptsächlich über *musica ficta*), der die erste Josquin-Ausgabe kritisieren und eine Diskussion über eine neue anregen sollte. Eduard Reeser, Präsident der *Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (VNM), hatte 1969 im Supplement zur ersten Josquin-Ausgabe angekündigt, dass der VNM-Vorstand mit den Vorbereitungen für eine neue Ausgabe begonnen hatte.²⁹ Lowinsky sah darin eine Chance; er schrieb den anderen Podiumsteilnehmern: »der Hauptgedanke, der mich dazu veranlasst hat, diesen [Roundtable] einzurichten, war die sehr praktische Frage, wie wir unseren niederländischen Kollegen helfen können, wenn sie die Aufgabe einer zweiten Auflage übernehmen«; er bat jeden Redner, eine Liste von Fehlern in der ersten Ausgabe zusammenzustellen, die in der zweiten Ausgabe korrigiert werden könnten.³⁰ Trotz dieser Zusammenarbeit hatten einige der Wissenschaftler, auch in den Niederlanden, gemischte Gefühle: Jaap van Benthem erinnert sich, dass er sich damals ziemlich sicher war, dass Lowinsky mit der Organisation

27 Clytus Gottwald, *Rückblick auf den Fortschritt: Eine Autobiographie*, Stuttgart 2009, S. 33.

28 Lowinsky schreibt (in diesem Fall auf deutsch): »Ich hörte von einem Freunde, dass Sie Heinrich Besseler als starken Nazi Parteigänger betrachteten. Erlauben Sie mir bitte, Ihnen meinen Nachruf auf Besseler zu schicken, sowie ich von einer kleinen Vakanz nach Hause zurückgekehrt bin. Ich schildere ihn, wie ich ihn kannte. Er lebte in einer verdammt schwierigen Zeit. Ich glaube, er hätte es leichter gehabt-äusserlich und in seiner Karriere--wenn er ein Parteigänger gewesen wäre und rassische Musikgeschichte geschrieben hätte, wie Leute vom Schläge Joseph Müller-Blattau's, der heutzutage in Festschriften gefeiert wird.« Brief von Edward E. Lowinsky an Clytus Gottwald, 4. Juli 1972, Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Clytus Gottwald, Korrespondenz 1970–1973 [Ordner IIa + IIb], Folder L.

29 *Werken van Josquin des Prez*, hrsg. von Myroslaw Antonowycz und Willem Elders, Supplement Bd. 55, Amsterdam und Leipzig 1969, S. iii–v.

30 »the main idea behind my setting up this [roundtable] was the very practical question of how we could be helpful to our Dutch colleagues as they assume the task of a second edition.« Brief von Edward E. Lowinsky an die Teilnehmer des Symposiums über editorische Probleme, 20. Mai 1971, New York, New York Public Library, JPB 92–71, Series 5, Folder 438 (Josquin Conference, General information and music examples).

der Festivalkonferenz das Ziel verfolgte, die Voraussetzungen für eine neue Edition unter seiner Leitung zu schaffen.³¹ Blackburn kann sich nicht erinnern, dass Lowinsky dies vorgeschlagen hat, versteht aber auch, warum die Niederländer verärgert waren.³²

Das Panel begann mit kurzen Stellungnahmen von Arthur Mendel, Myrosław Antonowycz und Lockwood, woraufhin Lowinsky verkündete: »Die Stunde der Wahrheit ist gekommen.«³³ Er fuhr fort, indem er Smijers, Willem Elders und Antonowycz wegen der Verwendung von editorischen Akzidentien in ihren Ausgaben aufs Korn nahm (laut Lowinsky waren sie nicht ausreichend, und sie wurden nicht konsequent angewendet). Beim Roundtable machte Lowinsky deutlich, dass seiner Meinung nach das Josquin betreffende Problem mit Otto Ursprungs Rezension der Ausgabe von 1926 begonnen hatte: Als Reaktion auf Ursprungs Kritik hatte Smijers die Zahl der editorischen Akzidentien reduziert.³⁴

Die veröffentlichten Protokolle des Roundtables, die von Ellen Harris transkribiert wurden, zeugen von einem angespannten Austausch, der sich zuweilen wie ein Kreuzverhör vor Gericht liest. Wie Bonnie Gordon anmerkt, war Lowinskys Paradebeispiel – zweimal auf dem Klavier gespielt, einmal ohne Vorzeichen und einmal mit (und das erste Mal *senza espressione* ohne Pedal, dann mit beidem) – *Fortuna d'un gran tempo*.³⁵ Lowinsky spielte dies spontan, ohne Noten; Blackburn gibt an, dass es ziemlich beeindruckend war.³⁶ Zu diesem Zeitpunkt war die sehr weitreichende Hypothese einer »Secret Chromatic Art« längst umstritten, wenn nicht gar widerlegt – und obwohl Lowinsky sich bis zu seinem Tod weigerte, sie aufzugeben, schienen nur wenige von seinen Argumenten im Hinblick auf Josquin überzeugt.³⁷

Als Organisator der Konferenz gab Lowinsky auch vor, welche Stücke die Ensembles aufführen sollten, und er schickte Gottwald Korrekturen zur Akziden-

31 Jaap van Benthem (persönliche Mitteilung, 3. Oktober 2021).

32 Bonnie J. Blackburn (persönliche Mitteilung, 5. Oktober 2021).

33 »the moment of truth has come«. Zitiert nach: »Problems in Editing the Music of Josquin des Prez: A Critique of the First Edition and Proposals for the Second Edition«, in: *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference held at The Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971*, hrsg. von Edward E. Lowinsky und Bonnie J. Blackburn, Oxford 1976, S. 723–754: S. 738.

34 Otto Ursprung, »Josquin des Prés: Eine Charakterzeichnung auf Grund der bisher erschienenen Gesamtausgabe der Werke Josquin's«, in: *Bulletin de la Société »Union Musicologique«* 6 (1926), S. 11–48.

35 B. Gordon, Das Geheimnis (vgl. Anm. 3), S. 337.

36 Bonnie J. Blackburn (persönliche Mitteilung, 5. Oktober 2021)

37 Siehe zum Beispiel Edward E. Lowinsky, »Secret Chromatic Art Re-examined«, in: *Perspectives in Musicology: The Inaugural Lectures of the Ph.D. Program in Music at the City University of New York*, hrsg. von Barry S. Brook, Edward O. D. Downes und Sherman van Solkema, New York 1972, S. 91–135.

tienssetzung und Textunterlegung für die *Missa De beata virgine*.³⁸ Gottwald bereute, Lowinskys Einladung angenommen zu haben. Er war kein Bewunderer von Josquins musikalischem Stil mit seinen »autoritär-pädagogischen Fugen«, seiner »rhythmischen Verarmung« und seinen »tristen mechanischen Wiederholungen«, so seine Beschwerde gegenüber Dahlhaus im Februar 1971.³⁹ Die für die Konferenz so wichtige Frage der editorischen Akzidentien erschien Gottwald willkürlich. Auch Lowinskys Auswahl der Stücke für die Schola Cantorum (insbesondere das sechsstimmige *Pater noster* und *Illibata dei virgo*) gefiel ihm nicht. Dabei hatte Lowinsky für die Auswahl der Stücke gute Gründe. Gottwald wollte sechsstimmige Werke aufführen, da diese am besten zu seinem Ensemble passten; Lowinsky wollte vermeiden, Werke von zweifelhafter Authentizität aufzunehmen, die Gottwald vorgeschlagen hatte, ebenso wie Stücke, die bereits aufgenommen worden waren.⁴⁰ Gottwald war zufriedener, als Lowinsky ihn bat, Gomberts *Musae Jovis* am Eröffnungsabend der Konferenz aufzuführen. Auf der Suche nach weiteren Werken, die nicht von Josquin stammten, schlug Gottwald Dahlhaus vor, das Sanctus aus der sechsstimmigen *Missa In Summis* von Heinrich Finck aufzuführen.⁴¹

38 Schreiben von Edward E. Lowinsky an Clytus Gottwald, 5. September 1970.

39 »Lowinsky hat mir unterdessen mein Programm zudiktirt, und ich habe angefangen, mich spartierend und interpretierend in den Josquin einzuleben. Solange man die Musik als Wissenschaftler analysiert und zensiert, kann man schon sagen, daß eine oder andere Stück mittelmäßig ist, als Interpret jedoch genügt solch Bekenntnis nicht mehr, man muß die Mediokrität aushalten. So geht es mir bei Josquin etwa mit dem 6st. Pater noster. Welch eine rhythmische Armut, welche tristen mechanischen Wiederholungen ... Illibata dei virgo ist kaum besser. Josquins autoritär-lehrhafte fugae haben etwas Niederdrückendes, [sic.] es sind Winterlandschaften, die ihre dürren Bäume paradieren lassen...

Die Aussicht, einen jeden Abend in New York ein Konzert nur mit Werken von Josquin sich anhören zu müssen, ist in der Tat entmutigend. Im Stillen [sic.] bereue ich, Lowinsky zugesagt zu haben. Ich wollte eigentlich auch ein paar Werke anderer Komponisten mit ins Programm nehmen, etwa das Sanctus aus der 6st. Messe von Heinrich Finck. Aber das hätte vermutlich den Ruhm Josquins verdunkelt, dessen Affirmation in New York doch wohl manifest werden soll.

Doch ich will nicht ins Lamentieren fallen. Ich wollte Dich eigentlich nach Deinen Erfahrungen fragen, die Du sammelst, wenn Du nach so langen Jahren wieder zu Deinem Josquin zurückkehrst. Hat die Geschichte gearbeitet? Und dann die heillose Willkür bei der Setzung der Akzidentien: wenn der ganze Notentext ins Schwimmen kommt, wenn plötzlich durch ein' es' ganze Passagen wie mit Dämpfer klingen – auch Josquin, noch Josquin? Oder schon ein Phantom, Josephs Mantel?« Brief von Clytus Gottwald an Carl Dahlhaus, 17. Februar 1971, Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Clytus Gottwald, Korrespondenz 1970–1973 [Ordner IIa + IIb], Folder C/D.

40 »Verständlicherweise haben Sie versucht, Stücke für sechs Stimmen auszuwählen; die Zahl der zweifelhaften Werke unter ihnen ist besonders hoch.« (»Understandably, you have tried to select pieces for six voices; the number of doubtful works among them is particularly high.«). Brief von Edward E. Lowinsky an Clytus Gottwald, 5. September 1970.

41 Brief von Clytus Gottwald an Carl Dahlhaus, 17. Februar 1971.

Gottwald beschwerte sich bei Finscher über den Ablauf des geplanten Konzerts: »Lowinsky hat keine Vorstellung davon, wie lang eigentlich eine Motette dauert (das Pater noster dauert allein 9:30!), besser: wie lange sie in meiner Interpretation dauern wird. Das macht bei drei etwa gleich großen Motette [sic.]: schon eine halbe Stunde Musik.«⁴²

Nach der Konferenz schrieb Lowinsky an Gottwald und zeigte sich zufrieden über die ausverkauften Konzerte sowie die Leistung der Schola Cantorum.⁴³ Doch nicht alle Kritiker teilten diese Auffassung.⁴⁴ In seinem Bericht über die Konferenz schrieb Richard Taruskin, dass »das Konzert [der Schola Cantorum] keine positive stilistische Orientierung erkennen ließ; vielmehr sei man geneigt, die Stuttgarter Darbietungen mit negativen Begriffen zu beschreiben: einfallslos, stillos, wenig aufregend, uninteressant.«⁴⁵ Offenkundig schätzte Taruskin Gottwalds modernistische Herangehensweise an Josquin nicht: Bei der Konferenz erwähnte Gottwald, dass er in seinem Streben nach »Ausdruck durch Nicht-Ausdruck« von Igor Strawinsky beeinflusst worden sei.⁴⁶ Aber man kann nicht umhin, sich zu fragen, ob das Ergebnis nicht noch fesselnder gewesen wäre, wenn Lowinsky Gottwalds Vorlieben bei der Auswahl des Repertoires mehr entgegengekommen wäre.

Der veröffentlichte Konferenzbericht gibt die Tagung nicht eins zu eins wieder; sowohl Blackburn als auch Willem Elders stellen fest, dass Lowinsky als Herausgeber gelegentlich mit den Vortragenden darüber stritt, was sie in den Druck geben sollten. Lowinsky war mit Leeman Perkins' Beitrag über den Modus in Josquins Messen nicht einverstanden; Perkins' Artikel erschien schließlich 1973 im *Journal of the American Musicological Society*.⁴⁷ Andere, darunter Herbert Kellman, waren verärgert, dass Lowinsky Änderungen an ihren Texten verlangte.⁴⁸ Bei schriftlichen Texten, die in

42 Brief von Clytus Gottwald an Ludwig Finscher, 14. März 1971, Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung Clytus Gottwald, Korrespondenz 1970–73 [Ordner IIa + IIb], Folder F.

43 Brief von Edward E. Lowinsky an Clytus Gottwald, 6. Juli 1971, Chicago, The University of Chicago Special Collections, Lowinsky, Edward E. Papers, Series 5, Subseries 2, Box 84, Folder 7.

44 Es gab zwei kritische Besprechungen: 1. Richard Taruskin, »Report from Lincoln Center: The International Josquin Festival-Conference, 21–25 June 1971«, in: *Current Musicology* 14 (1972), S. 47–64: S. 60f.; und Donal Henahan, »Stuttgart Ensemble Performs Josquin in a Cappella Version«, in: *The New York Times* (26. Juni 1971), S. 20.

45 »no positive stylistic orientation was projected at the [Schola Cantorum] concert; rather, one tended to describe Stuttgart's renditions in negative terms: unimaginative, unstylish, unexciting, uninteresting.« R. Taruskin, Bericht (vgl. Anm. 42), S. 60–61.

46 »expression by means of no expression«, ebda.

47 Problematisch war auch der große Umfang von Perkins' Artikel (67 Seiten). Chicago, The University of Chicago Special Collections, Lowinsky, Edward E. Papers, Series 5, Subseries 2, Box 88, Folder 2. Leeman L. Perkins, »Mode and Structure in the Masses of Josquin«, in: *Journal of the American Musicological Society* 26 (1973), S. 189–239.

48 Herbert Kellman (persönliche Mitteilung, 15. Juli 2021). Willem Elders erwähnt andere Wissenschaftler (persönliche Mitteilung, 22. Juni 2021).

deutscher Sprache eingereicht worden waren, wurden zwar Übersetzungen angefertigt, aber nicht mit dem Ziel absoluter Genauigkeit. So riet Lowinsky Dahlhaus davon ab, seinen Beitrag »Wort für Wort mit der deutschen Fassung zu vergleichen«, und er forderte Dahlhaus an vielen Stellen auf, Punkte »zu überdenken« und »umzuformulieren«, mit denen Lowinsky nicht einverstanden war.⁴⁹

Lowinskys Vermächtnis

Die Josquin-Konferenz hat zweifelsohne zu einer Fülle hochkarätiger wissenschaftlicher Arbeiten geführt und den Appetit auf die Neue Josquin-Ausgabe geweckt. Lowinsky wünschte sich eine Gesamtausgabe auf der Basis internationaler Zusammenarbeit, ein Vorschlag, dem viele zustimmten. Es wurde eine Kommission mit je drei Vertretern der AMS und der IMS sowie vier Vertretern des VNM gebildet.⁵⁰ Lowinsky sah sich aber auch selbst als Generalherausgeber und Leiter dieses Ausschusses. Bei der ersten Sitzung 1973 in Utrecht musste Lowinsky erleben, dass er nicht für diesen Posten nominiert wurde.⁵¹ Schließlich zog er sich 1974 aus dem Ausschuss zurück.⁵²

Elders war Lowinskys Hauptwidwersacher. Er war Doktorand an der Universität Utrecht und seit 1965 Antonowycz' Assistent. Gemeinsam mit Antonowycz hatte er an den letzten drei Bänden der ersten Josquin-Ausgabe gearbeitet; er sah sich als rechtmäßiger Erbe von Smijers.⁵³ Zu Recht erkannte Elders schon früh, dass der Ausschuss keinen Konsens über das weitere Vorgehen bei der Edition erzielen konnte. In den Sitzungen trafen Forscher aufeinander, die stärker damit vertraut waren, Probleme zu formulieren, als zu praktischen Lösungen

49 Briefe von Edward E. Lowinsky an Carl Dahlhaus, 19. Juni 1973 und 3. August 1973 und von Carl Dahlhaus an Edward E. Lowinsky, 28. Juni 1973 und 7. August 1973, Berlin, Universitätsarchiv Technische Universität, 214, Sig. 54. Siehe auch Chicago, The University of Chicago Special Collections, Lowinsky, Edward E. Papers, Series 5, Subseries 2, Box 83, Folder 8.

50 Die ersten Ausschussmitglieder waren Chris Maas, Antonowycz, Elders und René Bernard Lenaerts vom VNM, Charles Hamm, Lowinsky und Mendel von der AMS sowie Finscher, Brian Jeffery und Martin Staehelin von der IMS. Als Lowinsky sich zurückzog, trat Brown an seine Stelle. – Vgl. zu diesem Komplex auch das Interview mit Willem Elders in diesem Band.

51 Siehe auch idem, »Report of the First Josquin Meeting«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 24 (1974), S. 20–82. Jaap van Benthem erinnert sich, dass sich Lowinsky bei der ersten Sitzung des Josquin-Komitees 1972 in Utrecht als Präsident der Sitzung betrachtete, aber die anderen Mitglieder machten ihm klar, dass sie alle Gäste der Niederländischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft waren. Jaap van Benthem (persönliche Mitteilung, 3. Oktober 2021).

52 Willem Elders, »Kurzbericht über das zweite Josquin-Treffen. Utrecht 1974«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für niederländische Musikgeschichte* 25 (1975), S. 54–64: S. 54.

53 Die Bände 53, 54 und 55 der ersten Josquin-Ausgabe, die 1965, 1968 bzw. 1969 erschienen sind.

zu kommen. Brian Jeffery erinnert sich, dass ein Wissenschaftler vorschlug, jedes Ausschussmitglied solle unabhängig von den anderen ein »einfaches« Stück von Josquin mit Akzidentien versehen, anschließend sollten die die Ergebnisse ausgetauscht werden; als alle Versionen verglichen wurden, wichen alle voneinander ab.⁵⁴ Während seiner Zeit als Präsident des VNM im Jahr 1979 ernannte sich Elders selbst zum Redaktionsleiter (die Kommission hatte sich noch nicht geeinigt, wer diese Position übernehmen sollte) und löste den alten Ausschuss im August 1980 offiziell auf.⁵⁵ Elders plante einen dreiköpfigen Redaktionsausschuss, der aus ihm selbst, Herbert Kellman und Jeremy Noble bestehen sollte, doch Kellman und Noble zögerten, das Angebot von Elders anzunehmen.

Elders' Entscheidungen überraschten und verärgerten viele Wissenschaftler, darunter Brown (damals Präsident der AMS) und Lowinsky, der auf der AMS-Tagung 1981 in Boston ein Treffen von Renaissance-Forschern organisierte, auf dem er für eine konkurrierende, amerikanische Josquin-Ausgabe warb.⁵⁶ Lowinsky sah in Elders einen jungen und uninspirierten Herausgeber, der die Macht an sich reißen wollte. Viele Wissenschaftler waren besorgt über das von Elders und Jaap van Benthem vorgeschlagene Format der Ausgabe, das rautenförmige »Mensural«-Noten und eine separate Notenzeile für Herausgeberakzidentien vorsah.⁵⁷ Am letzten Tag der Jahrestagung setzte die AMS ein neues, amerikanisches Josquin-Komitee unter dem Vorsitz von Brown ein, dem Finscher, Charles Hamm, Brian Jeffery, Lowinsky, Noble und Martin Staehelin angehörten. Nur durch die geschickten Verhandlungen des AMS-Präsidenten Howard Smither, des VNM-Präsidenten Maarten Albert Vente und einer kleinen Gruppe von Wissenschaftlern, die beide Gesellschaften vertraten, konnte im Mai 1982

54 Brian Jeffery (persönliche Mitteilung, 17. September 2021). Dies geschah möglicherweise während des dritten Treffens des Ausschusses im August 1975; in dem von Elders veröffentlichten Kurzbericht wird darauf hingewiesen, dass die *musica ficta* ein häufiges Diskussionsthema war, aber es werden keine Einzelheiten genannt. Willem Elders, »Short Report of the Third Josquin Meeting«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 26 (1976), S. 17–40.

55 Alfons Annegarn, »Mededelingen«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 31 (1981), S. 93.

56 Martin Staehelin (persönliche Mitteilung, 10. September 2021) schätzte die Renaissance-Expertise seiner amerikanischen Kollegen und kannte die umfangreichen Mikrofilmsammlungen europäischer Quellen in den Vereinigten Staaten, vor allem in den *Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies* an der University of Illinois. Er war überrascht zu hören, dass Elders sich zutraute, die Josquin-Edition im Alleingang zu betreuen. Herbert Kellman (persönliche Mitteilung, 15. Juli 2021) erinnert sich an das Treffen der Renaissance-Forscher bei der AMS-Konferenz im Jahr 1981.

57 Zur geplanten Ausgabe siehe das von Rudolf Rasch erstellte Protokoll vom ersten Treffen der US-Delegation (Howard Smither, Präsident der AMS, Howard Brown, Herbert Kellman) mit Maarten Vente (Präsident des VNM), Utrecht, 12. Mai 1982. Dokumentenreihe in Privatbesitz, von Herbert Kellman auszugsweise wiedergegeben.

eine Einigung darüber erzielt werden, wie eine gemeinsame Ausgabe strukturiert sein sollte, welches Format sie haben sollte und wer in dem nun kleineren Redaktionsausschuss sitzen würde.⁵⁸ Lowinsky wurde nicht in den neuen Vorstand berufen und war das einzige Mitglied des Josquin-Ausschusses der AMS, das mit dem Kompromiss nicht zufrieden war.⁵⁹ Vierzig Jahre später muss Elders Anerkennung gezollt werden: Er hat die Ausgabe erfolgreich zu Ende geführt.

Auch wenn Lowinsky viel Schwung in die Renaissance-Forschung brachte, wurden nur wenige seiner Ideen allgemein angenommen. Seine Forschungen über die frühe Mailänder Zeit Josquins sind ohne sein Verschulden nicht mehr gültig: Es hat sich herausgestellt, dass der 1459 in Mailand dokumentierte Josquin ein anderer ist.⁶⁰ Um es mit den Worten von Bonnie Gordon zu sagen: Das Buch über die *Secret Chromatic Art* ist seit Anfang der 1990er Jahre geschlossen.⁶¹ Dank Jessie Ann Owens wissen wir heute, dass es zwar viele Hinweise auf *cartelle* gibt, dass aber die Verwendung von Partituren in dem Umfang, wie Lowinsky sie sich vorgestellt hatte, bis ins späte 16. Jahrhundert hinein begrenzt war.⁶²

Einige von Lowinskys Veröffentlichungen besitzen heute noch dieselbe Gültigkeit wie bei ihrem Erscheinen. Sein Artikel aus dem Jahr 1956 über Willaerts *Quid non ebrietas* beispielsweise ist nach wie vor die wichtigste Literatur zu dieser chromatischen Motette.⁶³ Dennoch sind viele seiner Schriften revisionsbedürftig. Das liegt durchaus auf der Hand: einige sind fünfundsiebzig Jahre

58 Herbert Kellman (persönliche Mitteilung, 15. Juli 2021).

59 »Ich habe einen Brief von Edward Lowinsky erhalten, in dem er seinen Wunsch äußert, dass wir eine Weile warten und die Punkte des Abkommens diskutieren sollten: ›Ich vertraue darauf, dass der Präsident der AMS garantieren wird, dass eine Vereinbarung, die die Gesellschaft für eine Generation oder länger binden wird, nicht überstürzt durchgebracht wird, sondern die wohlüberlegte Debatte erhält, die es braucht.‹ Aber da kein anderes Mitglied der Josquin-Kommission, die wir im letzten November anerkannt haben, eine Verzögerung oder eine Debatte wünschte, und da der Vorstand die Vereinbarung nun ratifiziert hat, werde ich ihm entsprechend antworten.« (»I have received a letter from Edward Lowinsky in which he states his desire for us to delay for a while and debate the points in the agreement: ›I trust that the President of the AMS will guarantee that an agreement that will bind the Society for a generation or longer will not be rushed through, but will receive the thoughtful debate it requires.‹ But since no other member of the Josquin Committee which we recognized last November wished a delay or a debate, and since the Board has now ratified the agreement, I shall reply to him accordingly.«) Memorandum from Howard Smither to AMS Board and Council Secretary, 8. Juni 1982, Dokumentenreihe in Privatbesitz, von Herbert Kellman auszugsweise wiedergegeben.

60 David Fallows, »Josquin and Milan«, in: *Plain-song & Medieval Music* 5 (1996), S. 69–80; sowie Lora Matthews und Paul Merkley, »Iudochus de Picardia and Jossequin Lebloitte dit Deprez: The Names of the Singer(s)«, in: *Journal of Musicology* 16 (1998), S. 200–226.

61 B. Gordon, *The Secret* (vgl. Anm. 3), S. 326.

62 Jessie Ann Owens, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600*, Oxford 1997.

63 Siehe Edward E. Lowinsky, »Adrian Willaert's Chromatic ›Duo‹ Re-Examined«, in: *Journal of North-Netherlands Music History* 18 (1956), S. 1–36.

alt. Aber es liegt auch an Lowinskys Tendenz zur kühnen Spekulation und im Falle von Widerstand den Wetteinsatz noch zu verdoppeln anstatt Gegenbeweise zu akzeptieren. Wie mir Lockwood erzählte, vertrat Lowinsky einen extremen Standpunkt und entwickelte seine Ideen mit großem Nachdruck weiter; nur wenige Wissenschaftler arbeiten auf diese Weise.⁶⁴ Lowinsky besaß einen außerordentlichen Spürsinn für musikalische Qualität; seine Übertragungen und seine Beschreibungen neu entdeckter musikalischer Quellen haben Generationen von Wissenschaftlern, die sich mit dem 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigen, eine solide Grundlage geboten. Aber auch wenn Lowinsky eine starke Vorliebe für die Archivforschung hatte, so bedeutete seine Ausrichtung auf die Geistesgeschichte, dass praktisch jede Entdeckung wegweisend werden musste. Ein Manuskript konnte nicht einfach nur ein Band mit Noten sein; es musste eine wichtige historische Wende einleiten.⁶⁵ All dies machte seine Theorien besonders anfällig für eine genaue Überprüfung. Aber diese Überprüfung hatte auch einen positiven Effekt: Wie David Fallows 1986 argumentierte, wurde auf dem gesamten Gebiet der Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts als Folge von Versuchen, Lowinskys Theorien zu widerlegen, rigoroser und akribischer gearbeitet.⁶⁶ Darüber hinaus zollen ihm einige seiner schärfsten Kritiker Anerkennung für seine umfassenden Beiträge. Auch wenn Lowinsky, wie Joshua Rifkin meint, am Ende »auf fast alles die falsche Antwort hatte, so hatte er doch ein untrügliches Gespür für die wichtigen Fragen ... und wusste viel besser als die meisten, wie man die guten Stücke erkennt«.⁶⁷ Das ist der Grund, warum Wissenschaftler seine Schriften nach wie vor immer wieder lesen.

Auch Lowinskys persönliches Vermächtnis ist zwiespältig. Einerseits trug er viel dazu bei, die Renaissance-Forschung in den Vereinigten Staaten voranzubringen; seine Seminare und Schriften beeinflussten viele Musikwissenschaftler; er verteidigte sowohl eine methodisch pluralistische als auch eine stark quellenbezogene

64 Lewis Lockwood (persönliche Mitteilung, 9. Februar 2021).

65 Obwohl ich unabhängig davon zu dieser Schlussfolgerung gekommen bin, schließe ich mich Richard Sherr an, der feststellt, dass »eine von Lowinskys Eigenschaften als Forscher darin bestand, großartige, ausgeklügelte, komplizierte und sehr attraktive Theorien mit weitreichenden historischen Implikationen auf der Grundlage von Beweisen aufzustellen, die auf den ersten Blick überzeugend aussehen, aber einer näheren Betrachtung nicht standhalten.« (»one of Lowinsky's characteristics as a scholar was to come up with grand, elaborate, complicated, and very attractive theories, with wide-ranging historical implications, on the basis of evidence, which on the surface looks strong, but which tends to dissolve upon further inspection«) Richard Sherr, »The Fondo Cappella Sistina in RISM«, The First RISM Lecture (28. Januar 2021), <https://www.youtube.com/watch?v=ATlxoNG6Sdg>, bei 1:19:28.

66 David Fallows, »Obituary: Edward Lowinsky«, in: *Early Music* 14 (1986), S. 319.

67 »Although he got the wrong answer to virtually everything, he had an unflinching instinct for what the important questions were ... and knew far better than most how to recognize the good pieces.« Joshua Rifkin (persönliche Mitteilung, 24. Januar 2021).

Forschung gegenüber Joseph Kermans enger gefasstem Ansatz einer musikalischen Kritik.⁶⁸ Lockwood erinnert sich an Lowinsky als einen außerordentlich inspirierenden Lehrer.⁶⁹ Andere heben Lowinskys Großzügigkeit hervor: Elisabeth Staehelin erinnert sich an Lowinskys Großherzigkeit ihr und ihrem Mann Martin gegenüber, als sie im Winter 1978 Chicago besuchten.⁷⁰ Wie Ellen T. Harris mir schilderte, bot Lowinsky jungen Wissenschaftlerinnen eine enorme Unterstützung, die weit über das hinausging, was zu dieser Zeit üblich war.⁷¹ Auch während seiner Zeit als Dozent am südstaatlichen Black Mountain College hat er sich bewundernswert für Rassengleichheit eingesetzt.⁷² Andererseits konnte Lowinsky aber auch manipulativ sein. Er wurde oft als Tyrann angesehen und war streitlustig, verwechselte gelegentlich persönliche Angriffe mit distanzierten intellektuellen Meinungsverschiedenheiten, befremdete Kollegen, verschreckte Absolventen auf Konferenzen und war mehr gefürchtet als geliebt. Im besten Fall, so Blackburn, »duldeten Lowinsky keine Dummköpfe«. ⁷³ Zumindest zu Beginn sah er die Kritik an seiner Wissenschaft als existenzielle Bedrohung an – ein vielleicht verständliches Gefühl angesichts der Unsicherheit seines anfänglichen Status in den USA. Doch auch als er an institutioneller und wissenschaftlicher Macht gewann, behielt er seinen Stil vernichtender Kritik bei, was ihn dazu veranlasste, auf diejenigen einzuschlagen, die weniger Macht hatten als er selbst. Laut Brown beklagte Lowinsky am Ende seines Lebens, dass er nicht mehr Schüler gehabt habe. Es stimmt: Neben Blackburn betreute Lowinsky relativ wenige Schüler. Dazu gehörten Martin Picker (lange Zeit der einzige Student, der bei Lowinsky eine Dissertation fertiggestellt hat), Murray C. Bradshaw, Ann Scott, Jan Herlinger und Frank Tirro. Teilweise lag es an seinem hohen wissenschaftlichen Anspruch, aber auch seine schwierige Persönlichkeit darf nicht außer Acht gelassen werden. Tatsächlich lässt sich die Ablehnung der Alten Musik in den Vereinigten Staaten – und damit auch die Ablehnung Josquins – zum Teil auf Lowinskys bissiges Temperament zurückführen.

Mehr als fünfunddreißig Jahre nach seinem Tod bleibt Lowinsky in den Augen derer, die ihn kannten, und für die Fachwelt im weiteren Sinne eine umstrittene Figur. Aber Lowinsky und seine Forschungen trugen auch dazu bei, dass die Renaissance-Forschung als wesentlicher Baustein der disziplinären Musikwis-

68 Edward E. Lowinsky, »Character and Purposes of American Musicology: A Reply to Joseph Kerman«, in: *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), S. 222–234. Lowinsky war auch einer der wenigen Musikwissenschaftler seiner Generation, der viel außerhalb seines Fachs las.

69 Lewis Lockwood (persönliche Mitteilung, 12. September 2021).

70 Elisabeth Staehelin (persönliche Mitteilung, 10. September 2021).

71 Ellen T. Harris (persönliche Mitteilung, 4. Juni 2021).

72 Siehe Martin Duberman, *Black Mountain: An Exploration in Community*, New York 1972, S. 210–214.

73 Bonnie J. Blackburn (persönliche Mitteilung, 20. Januar 2021).

senschaft in den Vereinigten Staaten weit über seine Lebenszeit hinaus gedieh. Wenn wir das Erbe einer Konferenz feiern, die vor inzwischen mehr als 50 Jahren stattfand, sollten wir die ungewöhnlichen Umstände nicht vergessen, die dazu beigetragen haben, dass die Josquin-Forschung über Generationen hinweg ein zentraler Bestandteil der amerikanischen Musikwissenschaft werden konnte.