

Nicole Schwindt

Einstimmige Musik – »geformt« oder »komponiert«?

Die Beschäftigung mit einstimmiger Musik findet ihren anscheinend »natürlichen« Forschungsplatz im Bereich des Mittelalters. Das Bild wandelt sich, sobald man die Musikhistoriographie des 15. und 16. Jahrhunderts betrachtet: Einstimmigkeit in Gesang und Instrumentalspiel und die damit in Verbindung stehenden Repertoires verschwanden keinesfalls aus der musikalischen Praxis. Allenfalls rücken sie in ihrer schriftlichen Manifestation, wie sie heute noch in Form von Quellen greifbar sind, im Vergleich zur mehrstimmigen Komposition quantitativ in den Hintergrund – obwohl selbst diese Aussage Vermutung ist und einer Verifizierung bedürfte. Unverkennbar ist aber, dass das Forschungsinteresse an einstimmiger Musik und ihren Kontexten gegenüber dem, das den polyphonen Produkten der Renaissancezeit entgegengebracht wird, stark unterrepräsentiert ist. Es scheint fast, als bedürfe es der Rechtfertigung, sich mit dem monodischen Repertoire im »Zeitalter der Mehrstimmigkeit« zu befassen, wie noch ein Buchtitel von 1992 vorsichtig formulierte.¹

Die Proportionen der Forschungsschwerpunkte treten um so plastischer hervor, wenn man bedenkt, dass mit dem Schlagwort der Monodie für die Zeit nach 1600 ein wissenschaftliches Paradigma im Raum steht, das der musikalischen Einzelstimme neue, ja außerordentliche Aufmerksamkeit entgegenbringt. Selbst für hoch- und nachbarocke Musik wird der Komplex von »Solissimo«-Kompositionen und Unisono-Passagen ein attraktiver Untersuchungsgegenstand – vor allem aber deshalb, weil er als struktureller und semiotischer Ausnahmezustand auftritt.

Einstimmige Musik des 15. und 16. Jahrhunderts befindet sich genau an dieser Schnittstelle zwischen selbstverständlicher monodischer Tradition einerseits und Auseinandersetzung mit den neuen Potenzialen mehrstimmiger Komposition und Praxis andererseits.

¹ *Plain-song in the Age of Polyphony*, hrsg. von Thomas Forrest Kelly, Cambridge 1992. Denselben Titel trägt auch ein Kapitel von Richard Sherr in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, hrsg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge 2015, S. 771–784.

Als heutiges Forschungsobjekt leidet die einstimmige Musik der Renaissancezeit unter mehreren scheinbaren »Mankos«, so dass genuin einstimmige Repertoires entweder in musikwissenschaftliche Sonderbereiche wie die Hymnologie oder gleich in andere Disziplinen wie Volkskunde oder Literaturwissenschaft abgedrängt werden. Oder sie werden nur auf der Materialebene im Zusammenhang mit mehrstimmigen Werken ästимиert, insbesondere wenn es um die Funktion geistlicher oder weltlicher Cantus firmi im Messen-, Motetten- und Liedrepertoire geht. Ein Panel »Plainsong in Austrian Polyphony« auf der Jahrestagung der IMS-Study Group »Cantus planus« 2011 in Wien, aus dem ein Zeitschriftenheft mit dem Titel »Einstimmig – Mehrstimmig«² hervorging, unternahm zwar den Versuch, diese eingeschränkte Sicht auf Einstimmigkeit als bloßen Materialfundus zu relativieren, verfolgte dann aber doch den als Thema formulierten Kurs, die einstimmigen Melodien im Spannungsfeld mehrstimmigen Komponierens zu sehen.

Einer der Gründe für eine Geschichtskonzeption, die hauptsächlich aus den polyphonen Hervorbringungen des 15. und 16. Jahrhunderts gespeist ist, mag in der Tatsache liegen, dass die Notation von Musik – als einem primären Untersuchungsinstrument der traditionellen historischen Musikwissenschaft – einstimmiger Musik nicht hold war: Entweder musste sie nicht notiert werden, da ihr Komplexitätsgrad überschaubar und mit Gedächtnisleistungen zu bewältigen war, oder sie konnte nicht notiert werden, weil ihre Erfinder und Nutzer musikalisch nicht literat waren, oder sie wurde nicht notiert, weil ihre Spezifik dem Bemühen entgegenstand, sie in das Prokrustes-Bett einer an den Bedürfnissen der Mehrstimmigkeit ausgerichteten Notation zu zwingen. Es spricht einiges dafür, dass diese Situation eher überwunden werden kann, wenn die Methoden der quellen- und textorientierten Forschung mit denen des praxisgeleiteten Re-Enactments kombiniert werden und somit notierte und nicht-notierte Aspekte der einstimmigen Musik in Betracht gezogen werden. Als Beispiel für »artistic research« in diesem Sinne können die Einsichten Marc Lewons zum Vortrag einstimmiger Gesangsweisen im 15. Jahrhundert gelten, deren Rhythmus zwar mit mensuralen Zeichen notiert ist, aber als solcher nicht im Sinne exakter Tondauern zu realisieren ist.³

2 »Einstimmig – Mehrstimmig. Deutungsperspektiven zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts«, hrsg. von Birgit Lodes, *Musiktheorie* 27 (2012), Heft 2.

3 Vgl. zur Neidhart-Liedparodie »Do man den gumpel gampel sank«, Eghenvelder-Handschrift, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. s. n. 3344 (um 1431), fol. 107v: Marc Lewon, »Vom Tanz im Lied zum Tanzlied? Zur Frage nach dem musikalischen Rhythmus in den Liedern Neidharts«, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, hrsg. von Dorothea Klein, Brigitte Burrichter und Andreas Haug, Würzburg 2012 (Würzbur-

Eine weitere Erschwernis bei der Auseinandersetzung mit einstimmigen Hervorbringungen ist die hier noch drängender als in der Polyphonie sich stellende Frage nach dem Autorbegriff und überhaupt nach der Kategorie des Komponierens. An der Oberfläche tritt letztere als terminologisches Problem auf, und das nicht erst bezüglich der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Im Jahr 2000 fand in Würzburg ein Symposium mit dem Titel »Komponieren in der einstimmigen Musik des Mittelalters« statt,⁴ das angeregte, teilweise heftige Diskussionen nach den Vorträgen provozierte. Denn nicht jeder war bereit, das Wort Komponieren mit einstimmiger Musik in Verbindung zu bringen. Vor allem fiel es deutschen Muttersprachlern schwer, etwas in der Einstimmigkeit »komponiert« zu sehen, während Vertreter romanischer Sprachen keine Schwierigkeit darin sahen, dass musikalische Elemente »compositi« seien. Vertikale und Horizontale, Klangraum und musikalische Zeit erwiesen sich als fundamentale, gar oppositionelle Denkkategorien, mit denen man sich dem Phänomen der einstimmigen Musik näherte. Die unterschiedlichen Perspektiven spiegelten sich in der unterschiedlichen Terminologie. Bezeichnenderweise sind die Referate der Tagung nie gedruckt worden. Ist es symptomatisch, dass sogar beim Mittelalter, also der Epoche, die wir so selbstverständlich mit einstimmigen Melodien assoziieren, ein Unbehagen auftaucht, wenn es darum geht, diese Melodien als »konstruiert« und als solche als anthropomorph zu verstehen? Ist nicht schon im Entstehungsmythos des Gregorianischen Chorals das rationale Element des Machens von einstimmigen Gesängen getilgt und lieber solchen Akteuren anvertraut worden, die jenseits einfach »musikalisch begabter« Menschen wirken: dem Heiligen Geist, der Taube und einem Papst? Auch nach dem Mittelalter bleibt sowohl bei der Überlieferung neu geschaffener Choralgesänge wie auch bei volkssprachlichen Liedern der Aspekt der Autorschaft ein völlig untergeordneter und »das Verschweigen des Namens als Zeichen der Bescheidenheit«⁵ der Normalfall.

In einer der äußerst seltenen Veröffentlichungen, die sich dem Thema ausdrücklich widmen, fragt sich Andreas Traub sogar, ob man nicht eher »in Anlehnung

ger Beiträge zur deutschen Philologie, 37), S. 137–179, insbes. S. 167; dazu die Sounddatei <http://tinyurl.com/neidhart-mp3>. Die vorliegende Publikation vorausgegangene troja-Tagung am 24./25. April 2014 in Münster wurde durch ein abendfüllendes Lecture-Recital eröffnet, in dem Marc Lewon und Uri Smilansky vergleichbare Problemstellungen und Lösungsvorschläge kommentierend und klingend präsentierten.

- 4 Annette Kreuziger-Herr, »Bericht über Symposion I: »Komponieren in der einstimmigen Musik des Mittelalters« der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, Würzburg 5. Oktober 2000«, in: *Die Musikforschung* 54 (2001), S. 445f.
- 5 Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel 2014, S. 65 (mit weiteren Ausführungen und Belegen).

an Tinctoris' Formulierung von der ›formatio tonorum‹ von einer ›Formung‹ einstimmiger Melodien anstatt von ihrer ›Komposition‹ sprechen sollte.«⁶ Unterstützung für seine reservierte Haltung findet er bei Heinrich Glarean, der ebenfalls vom »invenire«, dem Erfinden einstimmiger Tenores spricht und dies tatsächlich abgrenzt vom »componere« mehrerer Stimmen.⁷

Dass es im Zusammenhang mit der Einstimmigkeit noch seltener als schon in der Mehrstimmigkeit der Zeit Namen von »Komponisten« gibt, dass somit weitgehend Verfasserlosigkeit vorherrscht, stimmt mit den Resultaten der einstimmigen Neuschöpfungen überein. Sie scheinen gerade einer eigenen Spezifik zu entbehren, wollen vielmehr Re-Inkarnationen existenter melodischer Formung, gelegentlich auch melodisch-rhythmischer Formung sein. Diese Einschätzung wird – überblickt man grob die Forschungsliteratur zu einstimmigen Corpora des 15. und 16. Jahrhunderts – sehr häufig artikuliert. Gesänge aus dem Umfeld der *Devotio moderna* werden, um ein beliebiges Beispiel aus dem Schrifttum zu wählen, von Ulrike Hascher-Burger sensibel als »Neukonzeptionen« älterer Gesänge charakterisiert, denen es durchaus nicht um Originalität zu tun war und die so als »gesungene Innigkeit« ihre Aufgabe erfüllen konnten.⁸ Das konservative Moment, das Fortschreiben der Tradition ist in dieser Argumentation nicht nur ein Faktum, das hinzunehmen wäre, sondern geradezu Bedingnis des Funktionierens.

Am Bekannten festzuhalten scheint nicht nur ein Merkmal wenig fortschrittlich orientierter musikalischer Gruppen, die nach wie vor Einstimmigkeit praktizierten, zu sein, sondern nachgerade ihr Stigma. Mit einer gewissen amüsierten Überheblichkeit pflegen wir die Dokumente wahrzunehmen, die sich kritisch zur Mehrstimmigkeit äußern: Ob die französischen Trappisten Polyphonie noch im 17. Jahrhundert als zu üppig brandmarkten,⁹ ob Kardinal Giovanni Morone 1558 versuchte, ein Polyphonie-Verbot durchzusetzen, weil die Hörer sonst nicht mehr mit dem Herzen mitsingen könnten,¹⁰ ob in Görlitz am Ende des 15. Jahrhunderts Leib und Leben eines Kantors auf dem Spiel standen, der

6 Andreas Traub, »Einstimmiges Komponieren«, in: *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance, 2), S. 217–232: S. 217.

7 Ebda., S. 218.

8 Ulrike Hascher-Burger, *Gesungene Innigkeit. Studien zu einer Musikhandschrift der Devotio moderna (Utrecht, Universitätsbibliothek, ms. 16 H 34, olim B 113) mit einer Edition der Gesänge*, Leiden 2002.

9 Sandrine Dumont, »La musique dans les abbayes picardes au XVIII^e siècle«, in: *La musique en Picardie du XIV^e au XVII^e siècle*, Turnhout 2012, S. 47–79: S. 54.

10 Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534–1549)*, Vatikanstadt 2007, S. 91.

mit mehrstimmigem Gesang die Gemeinde polarisierte,¹¹ ob Pflegestätten einstimmigen Singens wie die Meistersinger-Schulen in den Ruf kamen, Hort verbohrrer Rückständigkeit zu sein, ob Michel Beheims verklausulierte Klage, der professionelle Liedersänger verliere die Gunst der Fürsten und Herren,¹² als sozialhistorisch unvermeidlicher Gang der Dinge quittiert wird, ob man das Faktum des Sammelns einstimmiger Lieder in Liederbüchern als weibliches Proprium ebenfalls mit dem Argument reduzierter musikalischer Kompetenz pariert, ob es ein noch gar nicht so lange entkräftetes Vorurteil ist, die französischen Liedmelodien des 16. Jahrhunderts seien Volkslieder (die Liste wäre ad nauseam zu verlängern) – der Topos ist stets einer linearen Geschichtsvorstellung verpflichtet, nach der das jüngere Paradigma (die Mehrstimmigkeit) das ältere (die Einstimmigkeit) ablöst, an den Rand schiebt, verdrängt. Aus dieser Senke wäre es dann erst wieder durch einen revolutionären Schub, nämlich durch die humanistische Idee oder Ideologie der Besinnung auf die Monodie herauszuheben: Heinrich Glarean, Pontus de Tyard, Vincenzo Galilei, Giulio Caccini – so heißen die Heroen, die an dieser Rettungsaktion beteiligt waren.

Gleichwohl stören einige Namen dieses Narrativ. Um nur einige der bekanntesten aufzurufen: Warum hat man 1457 in aufwändiger Weise von Cambrai aus an den in Savoyen weilenden Guillaume Dufay einen Auftrag erteilt, für ein neu geschaffenes Marienoffizium den einstimmigen Gesang zu »komponieren«?¹³ Warum hat noch 1568 Herzog Guglielmo Gonzaga eine eigene Santa-Barbara-Liturgie mit neuen Chorälen in Auftrag gegeben, die 1583 sogar päpstlich approbiert wurde?¹⁴ Warum fühlte sich Pietro Aaron noch 1523 aufgefordert, die Erfindung der »L'homme-armé«-Melodie Antoine Busnoys zuzuschreiben¹⁵ und sie so zu nobilitieren? Warum integriert Glarean in sein Fundamentalwerk zu den Modi ein großes Kapitel, in dem er quasi den Idealfall präsentiert: 20 einstimmige Oden als neu geschaffenes zusammenhängendes Corpus, mit dem er selbst die sanktionierten Modi aus der Abstraktion in die Konkretion über-

11 Rob Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470–1530*, New York 2005, insbes. Kap. 1 und 2, S. 1–48.

12 Michel Beheim, »*Ich kam ains mals czu ainem tag*«, Universitätsbibliothek Heidelberg, Ms. Cpg 312, fol. 45r-46v: fol. 46r.

13 Barbara Haggh, »The Celebration of the ›Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis‹ 1457–1987«, in: *Studia musicologica* 30 (1988), S. 361–373.

14 Christiane Wiesenfeldt, »*Majestas Mariae*« als musikgeschichtliches Phänomen. *Studien zu marianischen Choralordnungen des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 2012, S. 232f.

15 Pietro Aron, *Toscanello in musica* [1523], überarb. Ausg. Venedig: Marchio Sessa 1539, Bg. Diiv: »che da Busnois fussi trouato quel canto chiamato lome arme«.

führt?¹⁶ Und warum praktiziert er im Universitätsalltag seine Lehre anhand eintimmiger deutscher Lieder?¹⁷

Verfolgt man – einmal angestoßen von dem Impuls, einstimmige Musik des 15. und 16. Jahrhunderts nicht nur aus der Perspektive der Defizienz zu betrachten, sondern versuchsweise den Pfad der Wertschätzung einzuschlagen – Äußerungen in der Forschungsliteratur, wird man auch hier erstaunlich fündig, manchmal sogar in einem Text, wo nebeneinander auf das Normale und das Besondere hingewiesen wird (wie im Aufsatz von Andreas Traub).¹⁸ Da werden im Blick auf neu oder fast neu komponierte Chormelodien (wie bei der Redaktion der *Editio Medicea*) melodische Wendungen identifiziert, die von den Madrigalisten der zeitgenössischen Tonsätze inspiriert erscheinen und unmissverständlich einen semantischen Bezug zum Textwort herstellen.¹⁹ Da können z. B. auch Oktavsprünge ihren Platz und ihre Legitimation finden (sozusagen die »Seconda prattica des Chorals«). Da reagiert man in Sangspruch-Melodien zur funktionalen Unterscheidung von Textpassagen mit differenziertem Einsatz von ausladenden Melismen (also viel Musik) einerseits und deklamierender Rezitation (also viel Sprache) andererseits.²⁰ Da rhythmisiert man Melodien, flexibel und ad hoc nach Texterfordernis (hier reichen oft einfache Zeichensysteme wie die Strichnotation), man definiert Versmetren aber auch mensural nach einer primär musikalischen Steuerung; entsprechend wird genutzt, was die entwickelte Tondauernnotation an Möglichkeiten zur Verfügung stellt, bis hin zu spezialisierten Aufschreibepraktiken wie Divisionspunkt und Alteration (so schon in der Sterzinger Miszellenen-Handschrift).²¹ Eingang in die Schrift fanden (etwa bei Glarean) auch kombinierte rhythmisch-melodische Bildungen

16 Glareanus Henricus Loritus, *Dodekachordon*, Basel: Heinrich Petri 1547, Reprint Hildesheim 1969, S. 181–194.

17 Bernhard Kölbl, »Zwischen ›lectio‹ und ›recreatio‹: Das deutsche Lied als Exemplum in Heinrich Glareans Musikunterricht«, in: *Senfl-Studien* 2, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 77–97.

18 A. Traub, Einstimmiges Komponieren (wie *Anm.* 6).

19 Luca Basilio Ricossa, »Le plain-chant à la Renaissance«, in: *Guide de la Musique de la Renaissance*, hrsg. von Ignace Bossuyt und Françoise Ferrand, Paris 2011, S. 99–107: S. 107.

20 Christoph März und Lorenz Welker, »Überlegungen zur Funktion und zu den musikalischen Formungen der ›Jenaer Liederhandschrift‹«, in: *Sangspruchdichtung, Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext*, hrsg. von Dorothea Klein, Trude Ehlert und Elisabeth Schmid, Tübingen 2007, S. 129–152: insbes. S. 142–145.

21 Sterzing, Stadtarchiv, ohne Sign. (Südtirol, Anfang 15. Jahrhundert), siehe die Melodie zu »Freuntlich anplick«, fol. 8r

(<http://www.literature.at/viewer.alo?objid=14101&viewmode=fullscreen&scale=2&rotate=&page=14>).

an emphatischen Stellen, die man in späterer Zeit »pathetischen Akzent« genannt hätte.²²

Es scheint durchaus gerechtfertigt, diese strategischen Anleihen der einstimmigen Musik bei der mehrstimmigen zu registrieren und als einen ästhetischen Zuwachs zu verstehen, der zeigt, dass Monophonie in der Renaissance keine Sackgasse war, sondern der Weiterentwicklung fähig. Darin liegt indes auch eine Gefahr: nämlich die einstimmigen Inventionen allein aus dem Blickwinkel der Anpassung an neue, von der Polyphonie gesetzte Standards zu betrachten. Diese Perspektive bedarf daher der Ergänzung durch die Sensibilisierung für Potenziale, die den einstimmigen Kompositionen ganz eigentümlich zur Verfügung stehen. Andrea Horz²³ hat bei ihrer Gegenüberstellung von Glareans einstimmigen Horaz-Oden und den drei- und vierstimmigen Sätzen von Petrus Tritonius und Ludwig Senfl wichtige Hinweise gegeben, worin solche Differenzen bestehen können. Zuerst einmal sind der Affekt eines Modus und eines Versmaßes einstimmig viel prägnanter erlebbar zu machen als bei einer Vervielfachung der Stimmen – das ist Glarean ein Anliegen. Dann aber ist auch der Vollzug des Gesangs anderen, subtileren Steuerungsverfahren zugänglich. Die »Form« bzw. »Anlage« oder »Gliederung« der Ode folgt – das liegt in der Natur der Sache – in Verseinheiten. Eine mehrstimmige Umsetzung (also mit einem vergrößerten Apparat) bedarf einer größeren Sinnfälligkeit, um die kommunikative Wirkung nicht zu verfehlen. Im Fall der homorhythmischen Odensätze dienen dazu Tonrepetitionen am Versanfang und -ende als bevorzugtes Gestaltungsmittel. Glareans einstimmige Lösungen – direkter vernehmbar – diversifizieren die Vergrenzen mit einer größeren Palette von melodischen Anfangs- und Schlussbildungen, bereichert durch solche an Binnenpositionen; es handelt sich stets um stereotype Formulierungen, aber sie sind passgenauer einsetzbar. Freilich: eine polyphone Umsetzung hätte noch wesentlich reichhaltigere Ressourcen zur Differenzierung zur Verfügung gehabt, aber um den Preis höherer Komplexität.

In der so sich darbietenden Forschungslandschaft, bei der einstimmige Musik des 15. und 16. Jahrhunderts erst langsam, aber immerhin bisweilen in den Fokus des wissenschaftlichen Interesses rückt,²⁴ wollte das Kolloquium, das

22 H. Glarean, Dodekachordon (wie [Anm. 16](#)), Lib. II, cap. XXIX: Bei manchen vom Dichter affektiv emporgehobenen Stellen erlaube er sich in seinen Odenvertonungen, mehrere Töne auf eine Silbe zu setzen (S. 180); siehe die kleinen Melismen in »*Sic te diva*« (S. 181) und »*Cum tu Lydia*« (S. 183).

23 Andrea Horz, »Mehrstimmig oder einstimmig? Heinrich Glarean und der humanistische Oden-gesang im 16. Jahrhundert«, in: *Einstimmig – mehrstimmig* (wie [Anm. 2](#)), S. 176–190.

24 Als wichtige Publikation ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen: Isabel Kraft, *Einstimmigkeit um 1500. Der Chansonnier Paris, BnF f. 12744*, Stuttgart 2009 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 64).

dieser Publikation vorausgegangen ist, einen Impuls geben, indem es dreierlei verfolgte:

Erstens sollte in methodischer Hinsicht die produktive Auseinandersetzung von Erkenntnissen aus musikalischer Praxis mit Einsichten konventioneller musikwissenschaftlicher Methodik in gegenseitiger Bezugnahme und unter wechselseitiger Kontrolle stimuliert werden. Deshalb wurden wissenschaftliche Referate mit Lecture-Recitals aus dem Bereich des »artistic research« zusammengeführt. Dieser Punkt blieb auf den nicht verschriftlichten Teil der Tagung beschränkt.

Zweitens sollte vom Gegenstand her Einstimmigkeit des 15. und 16. Jahrhunderts als aktives, produktives, kreatives Konzept im Mittelpunkt stehen. Es war also nicht nur danach zu fragen, wie sich die Pflege und Weiterführung des traditionellen Repertoires, insbesondere des gregorianischen Bestands, gestaltete, einschließlich neu und anders notierter bzw. anders dargebotener einstimmiger Musik aus der vorhergehenden Zeit. Der Blick sollte gerade auch auf die Neuschöpfung einstimmiger Musik gerichtet werden: auf neukomponierte Choralgesänge, neue Liedmelodien, neue monodische Instrumentalmusik. Eine Leitfrage, die im Raum stand, lautet dabei: Folgt einstimmige Musik im 15. und 16. Jahrhundert bei ihrer Konzeption, Herstellung und Umsetzung anderen Prinzipien als einstimmige Musik früherer Zeit und anderen Grundsätzen als polyphone Musik zur gleichen Zeit?

Drittens soll neben dem Augenmerk auf die Faktur der einstimmigen Musik selbst auch der soziokulturelle Horizont für monodische Repertoires erhellt werden: Wer praktizierte diese Art der Musik? Sind es spezielle Musizierende oder dieselben, die auch für Polyphonie zuständig waren? Handelt es sich um besondere funktionale Segmente, die zu einem unterschiedlichen Sitz im Leben von ein- bzw. mehrstimmiger Musik führten?

Auf dieses Fragenbündel reagieren die Autorinnen und Autoren, indem sie erstens auf die Physiognomie einschlägiger geistlicher wie weltlicher Melodiegebilde eingehen. Den Aspekt der melodischen Gestaltung von Modus-Dispositionen erörtert Astrid Opitz, wenn sie für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts exemplarisch den Choral-Komponisten Dufay und den Modus-Theoretiker Johannes Tinctoris vergleicht. Ungeachtet der zunehmenden Hinwendung der Theorie zum skalaren Modusverständnis bleibt in der Melodien erfindenden Praxis (und zwar für die Liturgie wie für's Lehrbuch) die Orientierung an den alten modalen Melodieformeln eine unhintergehbare Größe.

Beim Umgang mit liturgischen Chorälen wird der sich wandelnde Ansatz zwischen 1500 und 1600 evident. Luca Ricossa zeigt an einer choralen Quasi-

Neukomposition des späten 15. Jahrhunderts auf, wie der Autor Leonardo Nogarola bei seinen Melodien für die neu geschaffene Liturgie der Messe zur Unbefleckten Empfängnis die Prinzipien der Choraltradition fortschreibt, indem er entweder andere Gesänge kontrafazierend übernimmt und modifiziert oder sich eng an Wendungen und Verläufe existierender Melodien anlehnt. Auch in der Indifferenz gegenüber einer sinnvollen Korrespondenz zwischen textlicher und musikalischer Gestaltung zeigt sich der Verfasser als »gelehriger« Schüler seiner Vorgänger.

Dagegen demonstriert Marianne Gillion am Fall der Totenmesse, wie vielfältig und teils gravierend die redaktionellen Eingriffe der Editoren waren, die diese wichtige Liturgie um 1600 in zeitgemäß adaptierter Form im Druck anbieten wollten. Das Verhältnis zwischen der sprachlichen und der musikalischen Schicht hat sich unter humanistischen Auspizien gründlich zugunsten einer konzisen und prosodisch korrekten Textdarbietung gewandelt; zudem verstärkte sich die modale Systematik bei den melodischen Retuschen.

Mit Blick auf das weltliche Repertoire in einem monophonen Chansonnier entwickelt Carlo Bosi Kriterien zur Differenzierung solcher französischer Liedmelodien, die mehrstimmigkeitstauglich und in polyphonen Sätzen verwertbar waren, von solchen, die ausschließlich einstimmig überliefert wurden. Dabei zeigt sich, dass die nie zu polyphonen Sätzen herangezogenen Liedmelodien eine besondere Affinität zu rezitativisch-deklamatorischen und narrativen Vortragsweisen offenbaren, daneben, wenngleich seltener, zu tanzhaften Strukturen.

Diese Einsicht erhält umso mehr Gewicht, wenn sie neben Camilla Cavicchis Beschreibung des improvisierten Liedrepertoires der italienischen Cantastorie, der »Geschichtenerzähler«, gestellt wird. Auch dort lassen sich anhand herausdestillierbarer rhythmisch-melodischer Modelle musikalische Erzählmodi erkennen.

Dem metrisch-periodischen Regulativ des Tanzes spürt Ivana Rentsch nach, wenn sie der kleinen, aber dennoch erstaunlichen Konjunktur einstimmiger Lieder im musikalischen Druckzeitalter Frankreichs nachgeht, wie sie von Jehan Chardavoines Sammlung repräsentiert wird. Ist es erlaubt, aus diesen drei Fallstudien eine Tendenz abzuleiten, die darauf hinauslaufen würde, dass im weltlichen Bereich genuin einstimmige Musik kantable Melodik eher in den Hintergrund rückt?

Diese Sichtweise erhält zudem Nahrung durch Diana Matuts Bestandsaufnahme des jiddischen Gesangs im 15. und 16. Jahrhundert, der grundsätzlich einstimmig war. Auch in dieser soziokulturellen Enklave, in der zu polyphoner Musik weder Konkurrenz herrschte noch entscheidende Wechselwirkung mit ihr bestand, dominieren die – auch und gerade – liedhaften Vortragsweisen, die nah

am Text sind und ein Pendant zur spezifischen Kantillation im geistlichen Bereich bilden.

Die Kontexte einstimmigen Musizierens aus sozialgeschichtlicher Warte zu erhellen, machen sich die zuletzt genannten Beiträge allesamt zur Aufgabe. Im Mittelpunkt steht dieses Thema bei Henry Hope. Durch die Untersuchung der Texte und Töne in jenem Meistersingerbuch, das Valentin Voigt in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Magdeburg anlegte, wird die kulturelle Bedeutung des Singens als religiöse Didaxe im bürgerlichen Lebensverbund deutlich. Auch hier stehen die Texte und ihre Aussage im Zentrum, während musikalische Invention und Originalität sekundär sind.

Ziel von Kolloquium und Publikation war und ist es, eine gelegentlich registrierte Lacuna ausdrücklich zu thematisieren, ohne anstreben zu können, damit die Lücke auch nur annähernd zu füllen. Doch sollen die ausgewählten Beiträge zu sehr verschiedenen Facetten des Themas mithelfen, den Blick für eine Kategorie von musikalischer Äußerungsform in der Renaissance zu schärfen, die man allzu bereitwillig durch die Fugen zwischen den großen musikhistorischen Bausteinen hat fallen lassen. Es gilt, die Beobachtungsebene zu verschieben: vom Vordergründigen zum Untergründigen, vom Expliziten zum Impliziten, vom Manifesten zum Latenten bei der *Creatio ex unisono* – sei sie nun eine *compositio* oder eine *formatio*.