

## Vincenzo Borghetti

### Musikalische Palimpseste – Autoritäten und Vergangenheit im »art-song reworking« des 15. Jahrhunderts

»Ogni testo imitativo mira ad acquisire la paradossale identità di punto di arrivo e di partenza, di frutto nato dalla mente individuale e da una tradizione auto-perpetuata.«<sup>1</sup> (»Jeder imitative Text ist bestrebt, eine paradoxe Identität von Ziel- und Ausgangspunkt zu erreichen, d. h. die Verbindung zwischen einem individuellen Produkt und einer Tradition herzustellen, die mit eben diesem Produkt fortgesetzt wird.«) Mit diesen Worten schließt Nicola Gardini sein Buch über die literarische Imitatio, und mit diesen Worten – wie mit einer alten »auctoritas« – möchte ich meinen Beitrag über das so genannte »art-song reworking« eröffnen. Die Frage ist nicht ganz unwichtig und betrifft einen wesentlichen Teil des musikalischen Repertoires aus dem späten 15. Jahrhundert, gerade jenen Teil, der als besonders repräsentativ für diese Epoche gilt. Es handelt sich um Musik, die – einfach ausgedrückt – über andere Musik komponiert ist, oder, wenn man eine aktuellere Terminologie verwenden möchte, um jene »musikalischen Palimpseste«, die sich in der Zeit um 1500 großer Beliebtheit erfreuten.<sup>2</sup> Bekanntlich hat sich dieses Phänomen nicht der Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft entzogen: Seit Lewis Lockwoods im Jahr 1966 erschienenem Aufsatz über die Parodiemesse haben sich die Beiträge zu diesem Thema stetig vermehrt, und in letzter Zeit sind auch einige Diskussionen aufgefunden, die diesem Forschungsgebiet neue Impulse gegeben haben.

Triebfeder des wissenschaftlichen Interesses war die Möglichkeit, in diesem Repertoire das »missing link« zwischen mehrstimmiger Musik und der humanistischen Kultur in der Zeit der Renaissance zu sehen. Lockwood hat die für das 16. Jahrhundert charakteristische Praxis der Parodiemesse – oder »Missa ad imitationem moduli« bzw. »cantonis« usw., wie man auf einigen Titelblättern der Zeit lesen kann – mit der in der Literatur verbreiteten Imitatio eines autorita-

1 Nicola Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Mailand 1997, S. 224.

2 Den Ausdruck »musikalische Palimpseste« habe ich von Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, übernommen. Diese Arbeit hat weitgehend das theoretische Modell für eine Annäherung an das Phänomen des »art-song reworking« geliefert, wie ich sie hier vorschlage.

tiven Vorbilds in Verbindung gebracht.<sup>3</sup> Einige Jahre später griff Howard M. Brown in einem grundlegenden Aufsatz das Thema wieder auf, wobei er feststellte, dass Lockwoods Idee bereits für ein umfangreiches Korpus von weltlichen Kompositionen aus dem späten 15. Jahrhundert gelte.<sup>4</sup> In Anbetracht einiger bezeichnender Analogien zur Kunstgeschichte<sup>5</sup> konnte Brown in einer frühen Form von Parodie – oder, genauer gesagt, in derjenigen Technik, die als deren unmittelbare Vorgängerin gilt – bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen deutlichen Hinweis auf die kompositorische Rezeption humanistischer Prinzipien erkennen.<sup>6</sup> Die von Brown beobachtete Technik bestand in der Wiederverwendung mehrerer Stimmen der Vorlage und nicht nur einer einzigen Stimme, die meistens auf den Tenor beschränkt war: Neben der Technik der Cantus-firmus-Bearbeitung, die nach Brown das musikalische Äquivalent einer scholastischen Glosse zu einem originalen Text war, verbreitete sich immer mehr das »polyphonic borrowing«,<sup>7</sup> das zu jener neuen humanistischen Vorstellung vollkommen zu passen schien, nach der das Kunstwerk ein organisches Ganzes und nicht die Summe einzelner Teile war.<sup>8</sup>

Browns Studien haben den Weg für weitere Überlegungen geebnet, die sich binnen weniger Jahre im Wesentlichen in zwei Publikationen und in der darauf folgenden Diskussion im *Journal of the American Musicological Society* der späten

3 Lewis Lockwood, »On »Parody« as Term and Concept in 16th-Century Music«, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, hrsg. von Jan LaRuc, New York 1966, S. 560–575.

4 Howard Mayer Brown, »Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance«, in: *Journal of the American Musicological Society* 35 (1982), S. 1–48.

5 Vgl. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanism Observer of Paintings in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Oxford 1971.

6 Brown scheint den Weg fortzusetzen, den seinerzeit Ludwig Finscher abgesteckt hatte, als er die Techniken des »polyphonic borrowing« des 15. Jahrhunderts auf einer teleologischen Entwicklungslinie hin zur Parodie des 16. Jahrhunderts ansiedelte. Siehe Ludwig Finscher, Art. »Parodie und Kontrafaktur«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 10, Kassel 1962, Sp. 823–826; siehe auch ders., *Loyset Compère (c. 1450–1518): Life and Works*, American Institute of Musicology 1964 (Musicological Studies and Documents, 12), S. 75.

7 Diese glückliche Formulierung, mit der die Cantus-firmus-Technik mit einer scholastischen Glosse zu einem Text einer geschichtlichen Autorität verglichen wird, findet sich bei H. M. Brown, Emulation (wie Anm. 4), S. 11. Als Beispiele für das »polyphonic borrowing« führt Brown folgende Kompositionen an: Caron, »Helas que pourra devenir«; Heinrich Isaac, »Helas que de vera mon cœur«; Antoine Busnoys, »On a grant mal / On est bien malade«; H. Isaac (?), »On est bien malade«; A. Busnoys/Caron, »Cent mille escus«; Caron, »O vie fortunée«; Johannes Martini, *La martinella*; H. Isaac, *La martinella*.

8 Diesen Gedanken übernehme ich von Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960, ital. *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Mailand 1971, S. 79.

1980er Jahre konkretisiert haben. Sowohl Leeman Perkins als auch Peter Burkholder haben die Frage wieder aufgeworfen, welche kompositorischen Techniken von der rhetorischen Kategorie der Imitatio geprägt worden seien.<sup>9</sup> Ihre Ausgangspunkte sind sehr ähnlich, aber ihre Schlussfolgerungen führen zu durchaus unterschiedlichen Ergebnissen. Beide halten es zwar für notwendig, auch die Cantus-firmus-Kompositionen mit einzubeziehen, in denen nur eine einzige Stimme als präexistentes Material verwendet wird. (Diese Praxis weist im Vergleich zur Entlehnung mehrstimmigen Materials lediglich einen graduellen Unterschied im Verhältnis zur Vorlage auf.) Doch während Burkholder eine Unterscheidung auf der Basis der verwendeten Vorlagen macht – in seinem Sinne würde man nur die auf mehrstimmigen Modellen beruhenden Kompositionen unter die Kategorie der Imitatio subsumieren –, legt Perkins den Akzent auf das Ergebnis: Nicht die Beschaffenheit der Vorlage – ob ein- oder mehrstimmig –, sondern deren Verwendung im Kompositionsprozess sei relevant, da die Bandbreite der Entscheidungsmöglichkeiten, über die der Komponist verfügt, sehr groß sei.<sup>10</sup> Was an Browns Fazit am meisten faszinierte – und Perkins und Burkholder haben es auf der Materialebene untermauert und auch präzisiert, aber im Kern nicht in Frage gestellt –, war, dass man eine ganze Reihe von kompositorischen Verfahren als Signum eines ›Zeitgeistes‹ interpretieren konnte. Die Praxis der Imitatio in der Musik um 1500 bildete somit ein hervorragendes musikalisches Gegenstück zu den analogen Phänomenen in der Literatur der Zeit und lieferte zugleich die notwendige Argumentationsbasis, um den Status einer Kunst zu klären, deren nordeuropäische Herkunft immer den Eindruck einer spätgotischen, in der ›Nachhut‹ der zeitgenössischen Tendenzen agierenden Kultur erweckte. Durch die gemeinsame Matrix einer humanistischen Rhetorik konnte die mehrstimmige Musik, deren angeblich mangelnde Verbundenheit mit dem kulturellen Kontext in der Musikhistoriographie oft ein gewisses Unbehagen hervorgerufen hat, als Bestandteil der kulturellen Renaissance betrach-

9 Leeman L. Perkins, »The L'homme armé Masses of Busnoys and Ockeghem: A Comparison«, in: *The Journal of Musicology* 3 (1984), S. 363–396; Peter Burkholder, »Johannes Martini and the Imitation Mass of the Late Fifteenth Century«, in: *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), S. 470–523.

10 Vgl. Leeman L. Perkins und Peter Burkholder, »Communications«, in: *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), S. 130–134 und 134–139. Perkins erwähnt die enge Beziehung, welche die Caput-Messen und andere Messen charakterisiert, die auf demselben liturgischen Tenor basieren. Diese Kompositionen sollten insofern berücksichtigt werden, als sie zu den interessantesten Fällen von Intertextualität zählen. Über dieses Thema vgl. die einsichtsvolle Diskussion bei Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 414–426.

tet werden.<sup>11</sup> Wie erwähnt, wurde durch die Beiträge von Perkins und Burkholder im *JAMS* eine lebhafte Debatte ausgelöst, in deren Verlauf verschiedene Autoren diese oder jene Technik als Vertreter der musikalischen Imitatio angesehen haben, ohne sich mit dem Phänomen an sich auseinanderzusetzen. Man hat darüber diskutiert, »was« als musikalische Imitatio galt, doch die Gültigkeit des rhetorischen Prinzips der Imitatio selbst blieb unangefochten.

Honey Meconi hat jedoch die Diskussion radikal auf den Kopf gestellt. In einem Aufsatz von 1994, der bereits in seinem Titel einen polemischen Ton anschlägt, hat sie die Existenz einer Imitatio in der Musik des 15. Jahrhunderts grundsätzlich negiert.<sup>12</sup> Ihre Argumente können hier in vier Punkten zusammengefasst werden: 1) Auffällig sei die Diskrepanz zwischen dem umfangreichen Schrifttum zur Theorie der rhetorischen Imitatio und den spärlichen Hinweisen im Bereich der Musik, die man sowieso nur wenigen, zudem chronologisch weit voneinander entfernten Theoretikern verdankt. 2) Der Einfluss der »Klassiker« des Humanismus auf die Bildung nordeuropäischer Musiker sei durchaus nicht erwiesen. 3) In der Musik gebe es keinerlei Repertoire, dessen anhaltende Bedeutung mit der Beständigkeit klassischer literarischer Texte verglichen werden könne. 4) Die Neigung zur Intertextualität sei überzeitlich und kein eindeutiges Kennzeichen speziell des 15. Jahrhunderts.<sup>13</sup> Nachdem die Verfasserin auf diese Weise die Abhängigkeit der Musik des 15. Jahrhunderts von den »erneuernden« Prinzipien, wie sie die Schwesterdisziplinen (vor allem Literatur und bildende Künste) regulierten, einmal angezweifelt hatte, konnte sie konsequenterweise die kompositorische Praxis der »reworkings« aus der jetzt problematisch gewordenen Debatte über die Imitatio ausklammern. Im selben

11 In der Vorstellung einer ideellen Harmonie aller Künste der Renaissance erschien die Musik sehr schwer integrierbar, so dass Ambros, geprägt von der Lektüre Jacob Burckhardts, behaupten musste, die Musik des 15. Jahrhunderts sei unfähig gewesen, mit der allgemeinen kulturellen Entwicklung Schritt zu halten. Vgl. August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, *Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*, Leipzig<sup>3</sup> 1893, S. 6. Zur Renaissance als historiographischem und historisch-musikalischem Begriff vgl. Laurenz Lütteken, Art. »Renaissance«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel 1998, Sp. 143–156; Jessie Ann Owens, »Music Historiography and the Definition of »Renaissance««, in: *Notes* 47 (1990), S. 305–330.

12 Honey Meconi, »Does »imitatio« exist?«, in: *The Journal of Musicology* 12 (1994), S. 152–178.

13 Es ist nicht immer klar, welches Repertoire die Verfasserin unter das Etikett »imitatio« subsumiert. In der Regel scheint sie sich mit diesem Begriff auf die Präsenz einer Komposition oder eines Teils davon in einer anderen zu beziehen, wozu auch die über einen Cantus firmus komponierten Stücke gehören; an einigen Stellen (siehe ebda., S. 172) scheint sie jedoch das Phänomen auf das »polyphonic borrowing« zu beschränken, d. h. auf die oben erwähnten Techniken, welche die Parodie vorwegnehmen.

Jahr hat Meconi einen zweiten Aufsatz mit dem Titel »Art-song reworking: An overview« veröffentlicht, in dem von Imitatio und den damit zusammenhängenden Fragen nicht mehr die Rede ist.<sup>14</sup> Der Einfluss von Meconis Beitrag machte sich in der angloamerikanischen Musikwissenschaft mit sofortiger Wirkung bemerkbar: In den letzten Bänden der AR Editions, die zwei sehr häufig bearbeiteten Kompositionen aus dem 15. Jahrhundert gewidmet sind (»Fortuna desperata« und »De tous bien plaine«), ist von Renaissance, Humanismus und Imitatio keine Spur mehr zu finden, und der Aufsatz von Brown wird ausschließlich in Bezug auf die Metapher der mittelalterlichen Glosse erwähnt, die Cynthia Cyrus verwendet, um die Cantus-firmus-Vertonungen von »De tous bien plaine« zu beschreiben.<sup>15</sup>

Die Polemik für und wider die Imitatio erschöpft sich nicht in der Bestimmung eines Repertoires, das aufgrund kompositorischer Merkmale die zutreffendste musikalische Analogie eines allgemeinen rhetorischen Verfahrens sein könnte; vielmehr werden hier Aspekte thematisiert, die viel tiefer rühren, als man sie vorderhand den Studien zum Art-song reworking einräumen würde. Das Komponieren über ein Modell als eine spezifische – humanistische – Idee des 15. Jahrhunderts zu leugnen, bedeutet, eine konsolidierte Historiographie der musikalischen Renaissance infrage zu stellen. Das Problem besteht darin, der Musik des 15. Jahrhunderts den Status einer »erneuerten« oder gar »wiedergeborenen« Musik zuzuerkennen, obwohl sie eine offensichtliche Kontinuität in Gattungen und Formen sowie in sonstigen Produktionsweisen mit der unmittelbaren Vergangenheit zeigte (man denke nur an die Fortsetzung der Iso-rhythmie und der Formes fixes im 15. Jahrhundert), während bei anderen Künsten (Literatur, Malerei usw.) durch den Rekurs auf die klassischen Modelle eine viel deutlichere Abgrenzung vom mittelalterlichen Erbe zu bestehen schien.

14 Honey Meconi, »Art-Song Reworking: an Overview«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 119 (1994), S. 1–42.

15 Vgl. *De tous biens plaine. Twenty-Eight Settings of Hayne van Ghizeghem's Chanson*, hrsg. von Cynthia Cyrus, Madison 2000 (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, 36). Das Zitat von Brown befindet sich auf S. X; *Fortuna Desperata. Thirty-Six Settings of an Italian Song*, hrsg. von Honey Meconi, Middleton 2001 (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, 37). Bezeichnenderweise spricht Martin Picker in der Einführung zu seiner Ausgabe von »Fors seulement«-Sätzen, die vor Meconis Aufsatz »Does ›imitatio‹ exist?« (wie Anm. 12) verfasst wurde, noch von »true Renaissance spirit«, siehe M. Picker, »Preface«, in: *Fors seulement. Thirty Compositions for Three to Five Voices or Instruments from the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, hrsg. von Martin Picker, Madison 1981 (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, 14), S. 7.

Das aus dieser neuen Sichtweise erwachsende historiographische Problem war, dass einer kompositorischen Praxis jetzt eine kulturelle Begründung fehlte. Eine Lösung bestand darin, das unbequeme Hindernis zu umschiffen: Die jüngsten Studien über Art-song reworking haben sich fast ausschließlich auf ausgesprochen pragmatische Fragen konzentriert, meist mit Blick auf Technik, Stil, Datierung oder Chronologie der Kompositionen, ohne Begriffe wie Imitatio, Humanismus oder Renaissance in Bezug auf das untersuchte Repertoire anzuwenden oder gar zu problematisieren. Somit wird angenommen, dass Art-song reworking keinen speziellen Fall der Musikgeschichte darstellt – eine Auffassung, die stillschweigend die Idee eines 15. Jahrhunderts als bruchloser Weiterführung der mittelalterlichen Tradition bestätigte. Auf diese Weise entledigt sich der Forscher indes der Verantwortung, etwas Komplexeres als einen allgemeinen und unglaubwürdigen allgegenwärtigen ›Zeitgeist‹ aufzuspüren und diesen eventuell zu dokumentieren und zu diskutieren. Und immer noch stünde der Nachweis aus, ob und inwiefern die Abschaffung der Epochengrenzen (und folglich die Nicht-Differenzierung von Repertoires und deren Bedeutungen), dem Verständnis der Phänomene wirklich nützt. Auch wenn heute eine scharfe Trennungslinie zwischen traditionell als gegensätzlich dargestellten historischen Epochen nicht mehr möglich ist, lohnt es, sich Fragen über das Beharrungsvermögen von Gattungen, Formen und Stilen zu stellen, die aus der Vergangenheit kommen, sowie über den Sinn, den diese Erbschaft in einem veränderten kulturellen Kontext annimmt.

Trotz ihren divergierenden Sichtweisen haben sich die älteren Verteidiger der Imitatio (besonders Brown) sowie ihre eifrigsten Gegner (allen voran Meconi) derselben rhetorischen Strategien bedient: Sowohl bei der Konstruktion wie bei der Destruktion einer musikalischen Renaissance auf rhetorisch-humanistischen Grundlagen setzen sie immer ein Phänomen voraus, das sich als »self evident« oder nachgerade »natural« aufdrängte. Einerseits war es nicht möglich, die Annahme aufrecht zu erhalten, die rhetorischen Prinzipien der Imitatio würden ›natürlich‹ auch kompositorisch rezipiert; auch der Forschung bot es letztlich keine solide Stütze: Es ist nämlich nicht klar, was die Komponisten aus sehr allgemeinen Regeln und Anweisungen, die eher metaphorischen Charakter hatten, machen konnten, oder was die Forschung davon hatte, dass man halt eine Komposition als Vorlage einer anderen nachweisen konnte.<sup>16</sup> Andererseits be-

16 Selbst Literaturhistoriker stellen heute den praktischen Nutzen der bereits bei Seneca und Macrobius vorkommenden Metapher der ›Verdauung‹ bzw. der ›Verwandlung‹ in Frage. Vgl. N. Gardini, *Le umane parole* (wie Anm. 1).

raubt man sich der Chance, die »Komposition auf zweiter Stufe«<sup>17</sup> in ein kulturelles Funktionsmodell integrieren zu können, wenn man sie als etwas Selbstverständliches begreift, sie auf ein überzeitliches Moment des Komponierens zurückführt, sie nur hinsichtlich ihrer quellspezifischen oder kompositionstechnischen Details analysiert und somit a priori auf das Verstehen des Phänomens verzichtet: Sie wäre ein neutrales Element in der Geschichte der Musik und deswegen frei von jeglicher Theoriebildung. Der vorliegende Beitrag wendet sich der Frage erneut zu, aber er bietet eine andere Untersuchungsperspektive an. In der Überzeugung, dass Art-song reworking zwar als etwas ganz Neues auftritt, aber in einem anderen Sinne als in den Studien zur Imitatio, wurden hier im Titel die weniger irritierenden Begriffe »Autorität«, »Vergangenheit« sowie musikalischer »Palimpsest« verwendet. Ich versuche auszuloten, inwiefern Art-song reworking auf exemplarische Weise einen Wandel in der europäischen Musik- und Kulturlandschaft signalisiert, und dies nicht als Reflex einer Idee der »Wiederbelebung«, wie sie in den anderen Disziplinen gepflegt wird. Ziel der Untersuchung ist nicht, das *eine* strukturelle Netz zu finden, innerhalb dessen der Komplex des Art-song reworking historisch situiert und erklärt werden kann, sondern das vielfältige begriffliche sowie historiographische Geflecht anzudeuten, mit dem man sich bei einer Untersuchung des Phänomens auseinandersetzen muss. Und dies auch, ohne dass man am Ende zu einem eindeutigen Schluss kommen sollte.

\*

Was versteht man unter Art-song reworking? Mit diesem Ausdruck bezeichnet man die Praxis des Komponierens auf der Grundlage präexistierender artistischer Lieder. Bereits oben wurden die Formulierungen »Komposition auf zweiter Stufe« und »musikalisches Palimpsest« eingeführt. Hinzu kommt der Begriff des »Hypertextes«.<sup>18</sup> Es handelt sich in allen Fällen um Termini, die der Literaturtheorie entstammen und die hier als Synonyme verwendet wer-

17 Den Begriff habe ich nach G. Genettes, *Palimpsestes* (wie Anm. 2) Terminus »littérature au second degré« für die Musik adaptiert. Damit meine ich einen Text, der auf der Grundlage eines anderen, präexistenten Textes geschrieben worden ist. Für einen Versuch der Rekonstruktion unterschiedlicher intertextueller Wege in Bezug auf die Musik im 15. Jahrhundert vgl. Maria Caraci Vela, »Intertestualità allusiva e tecniche ipertestuali nelle messe ›L'homme armé‹ del secolo XV«, in: *Liber Amicorum Albert Dunning. In occasione del suo LXV compleanno*, hrsg. von Giacomo Fornari, Turnhout 2002, insbes. S. 35–41.

18 Auch dieser Terminus stammt von G. Genette, *Palimpsestes* (wie Anm. 2), S. 7.

den. Durch diese terminologische Entlehnung soll hier nicht so sehr versucht werden, das Repertoire auf extradisziplinärer Basis zu klassifizieren – was immer ein sehr problematisches Unterfangen ist –, als vielmehr eine nützliche Anwendung für einige in anderen Fächern entwickelte Konzepte im musikalischen Bereich zu finden. Diese Terminologie hat den Vorzug, das Verhältnis einer neuen Komposition zu einem präexistenten Werk oder zu einem »Hypotext« unmittelbar ausdrücken zu können. Ein solches Werk lehnt im Grunde die Erfindung zugunsten der Wiederholung ab. Auf diese Weise beschränkt man die Analyse auf einen einzelnen Fall von Intertextualität, der einen großen Teil ähnlicher Praktiken ausschließt, die nicht mit den hier untersuchten Fällen übereinstimmen. Hier ist nicht die allgemeine, mehr oder weniger offensichtliche Präsenz von altem Material in neuem gemeint (Zitat, Reminiszenz, Anspielung). Das Palimpsest setzt in der Tat eine direkte und offensichtliche Verbindung mit dem präexistierenden Text voraus oder qualifiziert sich wie eine Art von nicht allzu wörtlich zu nehmender Verwandlung eines erkennbaren Hypotextes, der häufig sogar auf ostentative Weise genannt wird. Dass dies in der Form eines »aliud contratenor«, eines »bicinium«, eines Reworking auf der Basis eines Cantus firmus in einer Chanson, in einer Messe oder wo auch immer erfolgt, stellt nur einen graduellen Unterschied dar und ist auf dieser Ebene völlig irrelevant. Interessant ist vielmehr die Entscheidung des Komponisten, sich auf einen bereits eingeschlagenen Weg zu begeben, an einer Tradition teilzuhaben oder diese gegebenenfalls zu begründen.<sup>19</sup>

Auch bei einem flüchtigen Blick stellt man fest, dass das Phänomen des Art-song reworking alles andere als ein neutrales musikgeschichtliches Faktum ist, sein eigentümlichstes Merkmal ist gerade seine sehr genaue historische Position. Die Komposition zweiten Grades tritt in der oben beschriebenen Form in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf. So ungefähr sind die ersten Chansons zu datieren, auf welche die Komponisten ihre Aufmerksamkeit richteten. Das erste Beispiel eines weltlichen Satzes, der als Stammvater einer ganzen Reihe von Bearbeitungen diente, wird heute einmütig in »O rosa bella« gesehen, das um 1440 bis 1450 von John Bedyngham (oder John Dunstaple) geschrieben wurde.<sup>20</sup> Es ist liegt auf der Hand, dass das Fehlen eines früheren, mit dieser

19 Meine Vorstellung von »art-song reworking« entspricht der breiten und allumfassenden Idee, die Meconi in ihrem Aufsatz (siehe Anm. 10) entwirft. Ihre Liste von Bearbeitungen im Anhang war ein unentbehrliches Arbeitsmittel.

20 »O rosa bella« ist heute allgemein als Werk von Bedyngham anerkannt (siehe David Fallows, »Dunstable, Bedyngham and »O rosa bella«, in: *The Journal of Musicology* 12, 1994, S. 287–305). Trotzdem wird in diesem Beitrag wegen der Bedeutung, die der Name Dunstaple, dem

Tradition vergleichbaren Repertoires von hypertextuellen Reworkings dieser Episode den Wert einer ideellen Wasserscheide innerhalb der musikalischen Produktion des 15. Jahrhunderts verleiht. Die späte *Ars nova* samt ihrer »subtilior«-Phase in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts spielt für das Reworking keine Rolle. Der Vergleich zwischen dem, was diesseits, und dem, was jenseits der Grenzlinie liegt, spielt sich interessanterweise gerade auf dem Boden der Vertonung desselben Gedichttextes ab. Wie bekannt, war Bedyngham nicht der erste, der »O rosa bella« vertonte. Bereits einige Jahrzehnte vor ihm hatte Johannes Ciconia dieser Ballata Leonardo Giustinianis ein musikalisches Kleid gegeben. Beide Kompositionen haben nichts gemein außer dem Text und der Überlieferung in derselben Handschrift (I-Rvat, Ms. Vat.Urb.1411).<sup>21</sup> Dass beide *ballate* in diesem vatikanischen Codex vorkommen, nimmt somit eine zweifache Bedeutung an: Auf der einen Seite besteht ihr Wert für unsere Überlegungen darin, dass die fehlende musikalische Verbindung zwischen beiden »O rosa bella«-Sätzen von einem bewusst nicht hypertextuellen Verhältnis zwischen Bedyngham und Ciconia zeugt – was vor allem insofern bemerkenswert ist, als der Text derselbe ist –; auf der anderen Seite nimmt die doppelte Existenz einer »O rosa bella«-Komposition eine besondere Bedeutung aufgrund der späteren Bearbeitungen an, deren Verfasser sich lediglich für die jüngere Komposition, diejenige Bedynghams, interessierten und jene Ciconias endgültig in Vergessenheit geraten ließen. Indem der Kompilator der vatikanischen Handschrift beide Versionen von »O rosa bella« in seine Sammlung aufnahm, setzte er beide Traditionen, die in der späteren Entwicklung getrennt bleiben sollten, zueinander in Beziehung. Für unsere Zwecke kann vernachlässigt werden, dass Bedyngham möglicherweise ursprünglich einen englischen Text vertont hatte, der nur später durch die Worte Giustinianis ersetzt wurde (eine nicht nachweisbare Tatsache, die jedoch aufgrund der Überlieferungsgeschichte seiner weltlichen Kompositionen, wie im Fall von »Gentil madonna«, glaubwürdig wird).<sup>22</sup> Relevant ist vielmehr die Tatsache, dass mit der italienischen Textierung jegliche Spur der vorigen Komposition verschwunden ist und sie trotz des Textes nie in die Gruppe der Reworkings von »O rosa bella« aufgenommen wurde.

einige Quellen diese Komposition zuschreiben, für die folgenden Argumente hat, die doppelte Zuschreibung beibehalten.

- 21 Die Handschrift I-Rvat, Ms. Vat.Urb.1411 in schwarzer Notation, datierbar zwischen 1440 und 1450, war im Besitz Piero de' Medici; die »O rosa bella«-Vertonungen von Ciconia und Bedyngham (hier Dunstaple zugeschrieben) befinden sich auf den fol. 7v–9 und 22v–23. Es handelt sich um die einzige Quelle, die beide Kompositionen überliefert.
- 22 Vgl. David Fallows, »English Song Repertoires of the Mid-Fifteenth Century«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 103 (1976–1977), S. 61–79.

Die Idee, dass nur technische Gründe dafür verantwortlich gewesen seien, dass eine Chanson in anderer Existenzform fortlebte (und ab einem bestimmten Zeitpunkt dann nicht mehr), ist wenig plausibel. Im Falle von »O rosa bella« kann das Phänomen nicht als Kommunikationsproblem zwischen inkompatiblen Notationscodes erklärt werden, da Ciconias schwarze Notation kein wirkliches Hindernis für diejenigen war, die hohle Noten verwendeten, zumal einige Kompositionen von ihm oder seiner Generation in der Tat in weiße Mensuralnotation transkribiert wurden.<sup>23</sup> Und wenn es stimmt, dass viele stilistische Elemente, die für den späten Ciconia charakteristisch sind, einen maßgeblichen Einfluss auf Dufay gehabt haben, dann scheint es heute um so problematischer, eines der spätesten und fortschrittlichsten Werke Ciconias legitimerweise aus dem »Kanon« der »erinnerungswerten« Kompositionen auszuschließen.<sup>24</sup> Die Vertonungen von »O rosa bella« zeugen von einer sozusagen »darwinistischen Konfrontation« zwischen zwei verschiedenen Traditionen, wobei für das Scheitern der einen Chanson und das Überleben der anderen nicht nur technische Gründe angeführt werden können.

Es ist jedoch eine höchst komplexe Aufgabe, die genauen Ursachen zu bestimmen. Das Ende der Trecento-Tradition, dazu die nach dem Konstanzer Konzil allmählich einsetzende Institutionalisierung der Kapelle als primär musikalische Einrichtung und daraufhin die Etablierung des auf Pfründen und Mätrises beruhenden Produktions- und Bildungssystems können alles Faktoren gewesen sein, die sich auf eine neue Status-Legitimation der Komponisten ausgewirkt haben.<sup>25</sup> Ihr Bewusstsein, zu einer als Bestandteil einer Institution sozial

23 Man bezieht sich hier auf das Paar Gloria-Credo, das in weißer Notation in I-TRnm, 87 überliefert wird, in der sich auch das Patrem »du village« von Antonio Zachara da Teramo befindet. Im Allgemeinen kommen Transkriptionen von schwarzer in weiße Notation besonders seit dem dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts häufiger vor, und die anfängliche Verbreitung in der älteren Notation scheint dem Weiterleben vieler Werke Binchois' oder Dufays nicht geschadet zu haben.

24 Dies ist zumindest die allgemein akzeptierte Vorstellung des Spätstils Ciconias. Vgl. David Fallows, Art. »Ciconia, Johannes«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 4, Kassel und Stuttgart 2000, Sp. 1099.

25 Die Literatur über die historischen sowie sozialen Gründe des Wandels des Produktionssystems in Europa und über die Etablierung der frankoflämischen Komponisten ist sehr umfangreich. Genannt seien hier nur einige Beiträge, welche die unterschiedlichen Tendenzen zusammenfassen: Nino Pirrotta, »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in: *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 127–161; Ludwig Finscher, »Die »Entstehung des Komponisten«. Zum Problem Komponisten-Individualität und Individualstil in der Musik des 14. Jahrhunderts«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 25 (1995), S. 149–164; R. Strohm, The Rise (wie Anm. 10), S. 633–644; Michele Calella, »Nascita del compositore e Rinascimento musicale: osservazioni sul ruolo dell'autore nell' »ars nova« itali-

konnotierten musikalischen Elite zu gehören, die zudem innerhalb der höfischen Gesellschaft lokalisiert ist,<sup>26</sup> könnte die um die Mitte des 15. Jahrhundert zunehmende »compositional curiosity«<sup>27</sup> gegenüber den Werken gerade dieser Kategorie von Komponisten ausgelöst haben. Veränderungen und Umschichtungen innerhalb einer Gemeinschaft – oder sogar die Konstruktion der Idee einer Gemeinschaft selbst – könnte als Prämisse für die Entwicklung des Art-song reworking betrachtet werden und umgekehrt erklären, warum sich das Interesse am Repertoire der davor liegenden Zeit verlor. Die kulturelle und soziale Zäsur könnte stärker gewirkt haben als das Veralten technisch-kompositorischer Strukturen. In der Regel zeigen die ersten Reworkings nichts Neues, was die Behandlung des Hypotextes anbelangt – es handelt sich meistens um Cantus-firmus-Sätze<sup>28</sup> –, aber durch das Reworking entstehen Hypotexte, die ihrerseits als Basis neuer Kompositionen dienen können. Das ungleiche Schicksal der beiden Vertonungen von »O rosa bella« könnte in dieser Hinsicht den Scheidepunkt zweier Traditionen markieren.

Um das Wesen und die Implikationen dieser kulturellen Zäsur besser zu verstehen, ist es notwendig, die Diskussion in einem größeren Kontext anzusiedeln, und die Begriffe »Autorität« und »Vergangenheit« in Bezug auf die Musik zu berücksichtigen, die, obwohl sie in der Literatur zur Imitatio und zum Art-song reworking nicht ausdrücklich eine Rolle spielt, meiner Meinung nach sehr eng mit der Praxis des Hypertextes verbunden ist. Beide Begriffe sind um die Mitte des 15. Jahrhunderts nicht unbekannt, aber sie nehmen eine besondere Bedeutung für das hier untersuchte Repertoire an.<sup>29</sup> Beide sind mit dem gene-

ana«, in: *Music in the Court and the City, Tagungsbericht Neustift/Novacella 2000*, hrsg. von Karl Kügle und Lorenz Welker (im Druck).

- 26 Vgl. Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit*, Hamburg 1993 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 4), S. 199–203.
- 27 H. Meconi, Does imitatio exist (wie Anm. 12), S. 174; im Gegensatz zur Autorin glaube ich, dass die steigende »Neugierde« der Komponisten die Folge eines kulturellen Wandels ist und nicht die Ursache des Interesses an präexistente Kompositionen.
- 28 Siehe die Liste von H. Meconi, Art-Song reworking (wie Anm. 10), S. 26–36.
- 29 Zum Thema Vergangenheit und Autorität zwischen Mittelalter und Renaissance vgl. J.A. Owens, Music Historiography (wie Anm. 11); ferner Michele Calella, »Names of the Past: Musical Authorship and Historical Consciousness at the End of the Middle Ages«, in: *The Past and the Present. Papers Read at the IMS Intercongressual Symposium and the 10th Meeting of the CANTUS PLANUS, Budapest and Visegrád 2000*, hrsg. von László Dobszay, Bd. 1, Budapest 2003, S. 119–130; sowie Michele Calella, *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift Universität Zürich 2003. Ich danke Michele Calella für das mir zur Verfügung gestellte Exemplar.

rellen Begriff der »Memoria« verbunden, sie bilden eine der Voraussetzungen für die Herausbildung einer Idee des ›Klassischen‹, die dann den Ausgangspunkt für die hypertextuelle Bearbeitung bildet. Wenn Musik auf der einen Seite von einer ganz unbestreitbaren Kurzlebigkeit ist, stellt die Zunahme von Kompositionen auf zweiter Stufe seit der Mitte des 15. Jahrhunderts einen der interessantesten Versuche dar, das Überdauern des Präexistenten zu steuern. Das lange Fortleben einiger Chansons wie »Le serviteur«, »Jay pris amours«, »Fors seulement« oder das besagte »O rosa bella« wird nicht nur durch ihre Fähigkeit bestimmt, auf breiter Ebene rezipiert zu werden – wie die zahlreichen Konkordanzen zeigen – sondern gleichermaßen durch das kompositorische Interesse, das sie auch nach ihrem ›eigentlichen Leben‹ wecken. Einerseits verleiht der Hypertext diesen Chansons ›Autorität‹, andererseits verhindert er durch die aktualisierende Bearbeitung, dass sie dem Vergessen anheim fallen würden, was ein stilistisches Veralten unweigerlich mit sich brächte.

In Bezug auf das Art song reworking setzen Autorität und Vergangenheit eine Art historisches Bewusstsein voraus, das sich gleichzeitig sowohl in der Ablehnung einer als fremd empfundenen Vergangenheit als auch in der Bildung eines ›erinnerungswürdigen‹ Klassiker-Kanons spiegelt. Das Palimpsest wird möglich, wenn der normative Wert eines Werkes erkannt und zugleich ein stilistischer Bruch wahrgenommen wird. Davon wird weiter unten die Rede sein.

Wie erwähnt, ist Bedynghams »O rosa bella« die erste Chanson, die zum ›Klassiker‹ erhoben wurde. Für einige Jahrzehnte hat es die Komponisten zu zahlreichen Reworkings angeregt. Ihr Kompositionsdatum liegt um 1440 bis 1450, d. h. diesseits der Grenze, bei der Tinctoris in seinen um 1475 bzw. 1477 entstandenen Schriften »fons et origo« einer musikalischen Tradition in seinem Sinne ansetzt und aus welchem Zeitraum er Werke von Komponisten anführt. Vor den letzten »annos quadraginta« existiert nach Tinctoris nichts »auditu dignum«, und diese Zeitspanne würde nach ihm im Großen und Ganzen mit dem Œuvre von Dunstaple übereinstimmen, also mit dem Komponisten, dem die ›erste‹ Vertonung von »O rosa bella« – offensichtlich falsch – zugeschrieben worden ist. Unabhängig von der positiven oder negativen Konnotation, die diese »Ars nova« für den Theoretiker hat,<sup>30</sup> gibt es bei Tinctoris, wie auch bei anderen Zeitgenossen, die Idee eines Ursprungs, einer Quelle und daher einer – freilich nur skizzierten – Genealogie der Komponisten. Man lese z. B. zwei Stellen aus dem Prolog des *Proportionale* und aus dem *Liber de arte Contapuncti*:

30 Man siehe die kritische Diskussion über beide Prologe bei Michele Calella, *Musikalische Autorschaft*, (wie Anm. 29), S. 153–172.

Quo fit ut hac tempestate facultas nostrae musices tam mirabile susceperit incrementum quod ars nova esse videatur, cuius, ut ita dicam, novae artis fons et origo apud Anglicos quorum caput Dunstaple exstitit, fuisse perhibetur, et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione praestantissimi.<sup>31</sup>

Et si visa auditaque referre liceat nonnulla vetusta carmina ignotae auctoritatis quae apocrypha dicuntur in manibus aliquando habui, adeo inepte, adeo insulse composita ut multo potius aures offendebant quam delectabant.

Neque quod satis admirari nequeo quippiam compositum nisi citra annos quadraginta extat quod auditu dignum ab eruditis existimetur. Hac vero tempestate, ut praeteream innumeros concentores venustissime pronuntiantes, nescio an virtute cuiusdam caelestis influxus an vehementia assidue exercitationis infiniti florent compositores, ut Johannes Okeghem, Johannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, qui novissimis temporibus vita func-

So kommt es, dass in dieser Zeit das Fach unserer Musik ein so staunenswertes Wachstum erlebt hat, dass es eine neue Kunst zu sein scheint, deren (um es so zu sagen) Quelle und Ursprung angeblich bei den Engländern lag, deren Haupt Dunstaple war. Seine Zeitgenossen waren in Gallien Dufay und Binchois, denen unmittelbar die modernen Okeghem, Busnoys, Regis und Caron folgten, die besten in der Komposition, deren Musik ich gehört habe.

Und wenn es mir erlaubt ist zu sagen, was ich gesehen und gehört habe: ich hatte einmal einige alte Gesänge von unbekannter Autorschaft in Händen, die man Apokryphen nennt, [und] die so schlecht, so geschmacklos komponiert waren, dass sie viel eher die Ohren beleidigten als erfreuten.

Ich kann nur staunen, dass nichts, was nicht innerhalb der letzten vierzig Jahre komponiert worden ist, von den Kennern als hörens-wert eingeschätzt wird. In dieser Zeit – um die zahlreichen, wunderbar singenden Musiker beiseite zu lassen – erblühen unzählige Komponisten (ich weiß nicht, ob wegen irgendeines himmlischen Einflusses oder wegen der Intensität einer eifrigen Übung), wie Johannes Okeghem, Johannes Regis, Antoine Busnoys, Firmin Caron, Guillaume

31 Johannes Tinctoris, *Opera Theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 2a: *Proportionale musices*, American Institute of Musicology 1978 (Corpus Scriptorum de Musica, 22), S. 10.

32 Johannes Tinctoris, *Opera Theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 2: *Liber de arte Contrapuncti*, American Institute of Musicology 1975 (Corpus Scriptorum de Musica, 22), »Prologus«, S. 12.

tos Johannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillerimum Dufay se praeceptores habuisse in hac arte divina gloriantur.<sup>32</sup>

Faugues, welche sich rühmen können, die jüngst verstorbenen John Dunstaple, Gilles Binchois, Guillaume Dufay als Lehrer in dieser göttlichen Kunst gehabt zu haben.

Tintoris' Idee zeigt das theoretische Bedürfnis, einen *terminus a quo* anzugeben, bei dem das Erzählen einer Geschichte beginnen kann. Dieses Bewusstsein verweist auf die Vorstellung einer Wiedergeburt. Aber das Gefühl, sich in einer Zeit einer »Ars nova« zu befinden, bringt diesmal die Erkenntnis mit sich, Teil einer geschichtlichen Entwicklung zu sein. Der Unterschied zwischen »davor« und »danach«, zwischen »Antiqui« und »Moderni« tritt nun innerhalb derselben Tradition zu Tage. Er zeugt von einem Bewusstsein für die Vergangenheit, die als unverzichtbare Voraussetzung für die Gegenwart angesehen wird; und diese Vergangenheit wartet mit Autoritäten auf, deren Werke sich nicht im Nebel des Mythos verlieren, sondern in Form konkret verfügbarer Kompositionen immer noch ihre Wirkung zeigen.<sup>33</sup>

Im 15. Jahrhundert muss man sich über diesen Paradigmenwechsel durchaus im Klaren gewesen sein. Genau um diese Zeit nämlich legte man in der kompositorischen Praxis die Fundamente, welche die Theorie sich dann nach 1470 zu Eigen machen sollte. Nicht zufällig hat Tintoris das bekräftigt, was Martin Le Franc im *Champion des Dames* über die »moderne« musikalische Kunst der 1440er Jahre geschrieben hat, und das Muster, nach dem er die musikalische Vergangenheit interpretiert – quasi die Konstruktion einer musikalischen Vergangenheit – war von großer Wirkung auf die nachfolgende Theorie.<sup>34</sup> Dass dieses Verhältnis zur Vergangenheit in das Bild der Vater-Sohn-Beziehung gefasst wurde, überrascht wenig angesichts einer langen christlich-mittelalterlichen Tradition, die Verbindung mit der heidnischen Vergangenheit anhand dieses Vergleichs zu beschreiben. Bezeichnend ist hingegen, dass durch das Reworking sich ein Bewusstsein dafür, »von den Vätern« abzustammen, über eine direkte

33 Über diese »ars nova« als Konstruktion Tintoris' unter dem Einfluss von zeitgenössischen historiographischen Tendenzen, aber ohne eine wirkliche Verbindung mit der kompositorischen Praxis vgl. Rob C. Wegman, »Johannes Tintoris and the »New Art«, in: *Music and Letters* 84 (2003), S. 171–188.

34 Siehe J.A. Owens, *Music Historiography* (wie Anm. 10); Vincenzo Borghetti, *Da Ockeghem a Pipelave: i percorsi del rondeau »Fors seulement«*, Diss. Universität Pavia 2000, S. 137–158; M. Calella, *Musikalische Autorschaft* (wie Anm. 29), S. 183–206.

Beziehung zu ihren Werken konkretisiert. Und damit entsteht die Idee einer musikalischen Erbschaft, die fortzusetzen eine Aufgabe der Nachgeborenen sei.<sup>35</sup>

Das Verhältnis zwischen den verschiedenen Komponistengenerationen gestaltet sich in Form einer »lineage«, wie Paula Higgins herausgestellt hat, und manifestiert sich in der Praxis durch die Bearbeitung musterhafter Kompositionen. Allerdings schließt diese Vorstellung nicht alle nach 1440 tätigen Musiker ohne Unterschied ein. Das Art-song reworking ist zeitlich einigermaßen eingrenzbar und nimmt – nicht zufällig – in den Jahrzehnten nach den 1470ern, der Zeit, in der Tinctoris' Schriften entstanden sind, sichtbar zu, als der Sinn für Tradition und Kontinuität stärker und stabiler wurde. Dufay, Binchois, Bedyngham bzw. Dunstaple sind diejenigen Autoren, die hauptsächlich bearbeitet wurden, d. h. jene, welche die Texte geschrieben haben, die von der nachkommenden Generationen als Hypertexte verwendet wurden. (Freilich handelt es sich hier um eine Hypothese, da viele Kompositionen anonym überliefert sind. Es ist aber, wenn man lediglich eine Lücke in der Überlieferung annimmt, bezeichnend, dass diesen Komponisten kein Reworking von Werken »älterer Meister« zugeschrieben ist). Selbst die Generation der Musiker, die Tinctoris für »Moderni« hält, zeigte nur ein relativ schwaches Interesse für eine entsprechende Bearbeitung: Von Johannes Ockeghem kennt man ein Duo über »O rosa bella«, von Antoine Busnoys eine Bearbeitung von »J'ay pris amours« und wahrscheinlich eine von »De tous bien plaine« und eine von »Le serviteur«. Doch wie viele Hypertexte kennt man überhaupt von »Le serviteur«, »O rosa bella«, »Comme femme desconfortée«, »D'ung aultre amer«, »Fors seulement«, »J'ay pris amours« usw.? Man denke nur daran, wie viele Hypertexte von den Komponisten der Generation Alexander Agricolas, Loyset Compères, Heinrich Isaacs, Jacob Obrechts und Josquins stammen und welcher Fülle von Hypertexten man in den Handschriften und in den Drucken seit den 1490er Jahren begegnet.

Die Praxis des Art-song reworkings weist auf den Versuch hin, entschieden eine Vergangenheit zu konstruieren, in welcher der zeitliche Abstand der Hypertexte weniger relevant ist als das Bewusstsein, auf den Schultern »konkreter« Vorfahren zu stehen. Was aber dieses spezifisch musikalische historische Bewusstsein charakterisiert, ist die prekäre Stabilität des Kanons, was zum einen in

35 Für eine Diskussion über das Abstammungsverhältnis zwischen den Generationen von Komponisten vgl. Paula Higgins, »Musical ›Parents‹ and their ›Progeny‹: The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren 1997 (Detroit Monographs in Musicology. Studies in Music, 18), S. 169–185; vgl. auch M. Calella, *Musikalische Autorschaft* (wie Anm. 29), S. 190–206.

der Theorie in der allmählichen Verschiebung der Gruppe der »Antiqui« nach vorne und zum anderen in der Kurzlebigkeit der kompositorischen Memoria zum Ausdruck kommt. Einerseits wird durch das Reworking die Kanonisierung musterhafter Werke erreicht, andererseits hat dieser Kanon eine geringe Zeitresistenz, was ein generelles Charakteristikum der Musik ist, die sowohl mit ihrer Immaterialität als auch mit dem Mangel an semantischer Konsistenz zusammenhängt. Es ist kein Zufall, dass gerade die Namen der »alten« Komponisten im Gedächtnis bleiben, auch wenn sie nicht mehr mit einer konkreten kompositorischen Tätigkeit assoziiert werden können. Allerdings bezeugt ihre Präsenz, auch in Form einer (oft mehr von der Fantasie als der Realität geleiteten) Chronologie aufgelisteter *nomina vacua* (also Namen, die in den Traktaten erwähnt sind, ohne dass mit ihnen eine konkrete kompositorische Tätigkeit assoziiert werden kann), wie sehr man eine genealogische Linie wahrgenommen hat: Die explosionsartige Zunahme des Art-song reworkings am Ende des 15. Jahrhunderts und die Komponisten-Genealogien, wie sie in den Traktaten seit Tinctoris auftauchen, sind zwei eng miteinander verbundene Phänomene.<sup>36</sup>

Wenn das Reworking ein Versuch ist, die Erinnerung an ein Werk zu bewahren, erfolgt dies stets in Verbindung mit einer Modernisierung der kompositorischen Strukturen der Vorlage. In der Musik dieser Epoche ist dies eine unabdingbare Voraussetzung, um das Fortleben von Werken älterer Generationen zu bewahren. Der Hypertext ist eine Wiederverwendung von einem oder mehreren repräsentativen Elementen einer Komposition und keine stilistische Nachahmung. Seine Funktion besteht in dieser Zeit noch darin, die Verbindung des neuen Autors mit einer Tradition am Leben zu erhalten, die ihm Legitimation und Würde verleiht, und nicht die Verabsolutierung eines Stilideals. Infolgedessen wird die stilistische Diskrepanz zwischen Hypo- und Hypertext desto auffälliger, je größer ihr zeitlicher Abstand wird. Symptomatisch ist in dieser Hinsicht, dass die durch das Reworking kanonisierten »Klassiker« irgendwann aufhören, ihre normative Funktion auszuüben und selbst sozusagen der Modernisierung zum Opfer fallen: Gegen Ende des 15. Jahrhunderts findet man kaum noch Spuren von »O rosa bella«, während die Erfolgsgeschichte einiger Chansons wie »Fors seulement« langsam anlief.

In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, auf den großen Erfolg dieses Rondeaux von Ockeghem einzugehen. Seine ersten Hypertexte erleben eine weite Verbreitung in den Jahren von 1504 bis etwa 1520, einer Zeitspanne, aus

36 Über den wandelbaren Begriff der »Alten« in Bezug auf die Komponisten der vergangenen Generation vgl. J.A. Owens, *Music Historiography* (wie Anm. 10); M. Calella, *Musikalische Autorschaft* (wie Anm. 29), S. 183–206.

welcher der Basevi-Codex 2439 (I-Fc, Ms. Basevi 2439), das Liederbuch Fridolin Sichers (CH-SGs, Ms. 461), der Pernner-Codex (D-Rp, Ms. C.120, olim D XII) sowie A-Wn, Ms. 18746 und Ottaviano Petruccis Druck *Canti C numero centocinquanta* (Venedig 1504, RISM 1504<sup>2</sup>) stammen, die zusammengekommen zahlreiche Bearbeitungen des ursprünglichen Materials enthalten.<sup>37</sup> Alle diese Quellen datieren auf 1504 bzw. später.<sup>38</sup> Bezeichnenderweise enthält aber nur das Liederbuch Sichers neben den Hypertexten auch den Hypotext Ockeghems:<sup>39</sup> Der Codex wurde um 1515 kopiert und ist, soweit bekannt, die späteste Quelle dieses Rondeaus.<sup>40</sup> Obwohl »Fors seulement« sich seine Vitalität durchaus bis über das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhundert hinaus erhalten sollte, ist Ockeghem seit 1515 in den Reworkings seines Werkes, die noch zwischen 1520 und 1530 überliefert werden, nur am Rande präsent. Am weitesten verbreitet sind zu dieser Zeit die »Fors seulement«-Sätze von Jacob Obrecht, Antoine Brumel und Pierre de la Rue, wo sie frühestens in den *Canti C* oder im Basevi-Codex auftauchen, und von fast allen finden sich noch um 1520 Konkordanzen. Von Ockeghem selbst überlebt sein eigenes Reworking (»Fors seulement contre ce qu'ay promys«) noch in zwei späten Quellen, aber es handelt sich in beiden Fällen um eine isolierte Überlieferung.<sup>41</sup> Die »Fors seulement«-Sätze der späteren Phase sollten sich immer offensichtlicher vom ursprünglichen Text lösen, und auch die Bearbeitungen, die Material unmittelbar aus dem Original entnehmen, werden seltener.

Seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts pflegen die »Fors seulement«-Bearbeitungen nämlich auf einer neuen Vertonung des Rondeaus zu basieren, das kurz vor 1500 die Bühne betrat und sich anschickte, den Ockeghem'schen Satz zu ersetzen und dessen Spuren zu löschen. Der neue Zweig der »Fors seulement«-Dynastie beruht auf einem neuen Tenor und bricht endgültig

37 Im Liederbuch von Sicher finden sich zehn Bearbeitungen (davon zwei dreistimmig), im Basevi-Codex 2439 acht (mit einer dreistimmigen), in A-Wn, Ms. 18746 sieben (alle fünfstimmig), im Pernner-Codex sechs (alle vierstimmig), in *Canti C* fünf (alle vierstimmig).

38 1504 ist das Veröffentlichungsjahr des Petrucci-Druckes; 1506–1508 sind die Jahre, in denen vermutlich der Basevi-Codex 2439 abgefasst wurde, die anderen Handschriften stammen aus dem Jahrzehnt 1510–1520 (das Liederbuch von Sicher von etwa 1515) oder aus dem folgenden Jahrzehnt (der Pernner-Codex um 1520 und A-Wn, 18746 aus dem Jahr 1523).

39 Das originale Rondeau eröffnet die Reihe der Bearbeitungen und zugleich die Handschrift; es befindet sich auf den Seiten 2 bis 3, worauf auf den Seiten 4 bis 5 das »reworking« von Ockeghem selbst, »Fors seulement contre ce qu'ay promys«, folgt.

40 Zu dieser Handschrift vgl. das Faksimile *The Songbook of Fridolin Sicher (around 1515)*. Sankt Gallen, Stiftsbibliothek Cod. Sang. 461, mit einer Einleitung von David Fallows, Peer 1996.

41 Dieses Reworking ist ebenfalls in DK-Kk, Ms. 1848.2° (aus den 1520er Jahren) und zuletzt in *Trium vocum carmina a diversis musicis composita*, Nürnberg 1538 (RISM 1538<sup>9</sup>) überliefert.

mit den Strukturprinzipien der *Formes fixes*, wie sie noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Gültigkeit gehabt hatten, nach 1500 ihre Bedeutung allerdings einbüßten. Nur dank dieser formalen Verjüngung kann »Fors seulement« noch eine relevante Wirkung in der Praxis entfalten, und dies bis über die 1530er Jahre hinaus. Die erste bekannte Vertonung, die auf dem neuen Material aufbaut, ist das sehr verbreitete Werk von Matthaëus Pipelare,<sup>42</sup> das von Ockeghems Rondeau nur einzelne Details bewahrt (das Motto, das Anfangsduett, die Paraphrasierung einiger Motive, verschiedene Anspielungen usw.).<sup>43</sup> Keines der Werke, das nach Pipelare über »Fors seulement« komponiert wurde – sei es von Adrian Willaert, Andreas Pleni, Ludwig Daser, Carpentras oder Guillaume Le Heurteur –, greifen auf Ockeghem zurück, und im Laufe der Zeit wird Pipelares »neue«, erfolgreiche Vertonung ihrerseits durch diejenige Antoine de Févins verdrängt. Letztere wird sogar noch im Jahre 1578 gedruckt.<sup>44</sup> Der Abnahme des kompositorischen Interesses an den Werken einer nun zu weit entfernten Vergangenheit entspricht im Schrifttum das Verschwinden der Namen der älteren Komponisten wie Dunstaple und seiner Zeitgenossen. Sie werden in ihrer Rolle als Traditionsbegründer von jüngeren Komponisten ersetzt, mithin von Komponisten, die sich in der aktuellen Memoria der Praxis etablieren. Doch wenn gleich die zeitlichen Grenzen fließend sind und immer wieder neu bestimmt

- 42 Die Frage nach dem Ursprung des neuen Tenors wurde kontrovers diskutiert. Man behauptet meistens, dass er zum ersten Mal in der anonymen dreistimmigen Chanson auftaucht, die in GB-Lbl, Ms. 35087 überliefert wird, vgl. Helen Hewitt, »Fors seulement« and the Cantus Firmus Technique«, in: *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac*, hrsg. von Gustave Reese und Robert J. Snow, Pittsburgh 1969, Reprint New York 1977, S. 97f.; Martin Picker, Einleitung zu *Fors seulement. Thirty Compositions for Three to Five Voices or Instruments from the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, hrsg. von M.P., Madison 1981 (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, 14), S. VII–VIII, XX. Nach meiner Meinung, die sich auf die Datierung der Quellen stützt, handelt es sich bei dieser Komposition um eine Bearbeitung des Tenors, der zum ersten Mal bei Pipelare erscheint. Für eine Diskussion dieser Frage vgl. V. Borghetti, Da Ockeghem a Pipelare (wie Anm. 34), S. 115–135; die Hypothese, dass Pipelare der erste sein könnte, der den neuen Tenor vertonte, wird bereits von Ronald Cross, »The Chansons of Matthaëus Pipelare«, in: *Musical Quarterly* 45 (1969), S. 500–520, ausgesprochen.
- 43 Diese Chanson, die als das »zweite« »Fors seulement« Pipelares bekannt ist, wird in neun Handschriften und vier Drucken überliefert; man kennt außerdem eine handschriftliche Tabulatur und eine gedruckte Fantasie, jeweils für Tasteninstrument. Pipelare war der Autor eines anderen »reworking«, das als »erstes« »Fors seulement« gilt: Es wird der Tenor von Ockeghem verwendet, der aber eine sehr geringe Verbreitung gehabt hat (die einzige Quelle, die ihn überliefert, ist der Basevi-Codex 2439). Über die zwei Vertonungen Pipelares und besonders über ihre Chronologie vgl. V. Borghetti, Da Ockeghem (wie Anm. 34), S. 123–135.
- 44 Févins Chanson ist im Sammeldruck *Premier livre de chansons à trois parties*, Paris 1578 (RISM 1578<sup>14</sup>) überliefert, diejenige von Pipelare wurde zum letzten Mal in [Lieder zu 3 & 4 Stimmen, Frankfurt a. M. o.J.] (RISM 1535<sup>14</sup>) gedruckt.

werden muss, was jeweils als Vergangenheit anzusehen ist, bleibt die Gültigkeit des Kernprinzips des Reworkings unangefochten: das Bedürfnis nach einer Verbindung mit einer ehrwürdigen Tradition, in die sich die neue Komposition einfügt.

Das Phänomen des Art-song reworkings entwickelt sich in einem besonderen historischen Kontext. Das kompositorische Interesse an der Musik der Vergangenheit war nur aufgrund eines Paradigmenwechsels möglich: Man erkannte jetzt die normative Gültigkeit eines – älteren – Repertoires an, indem man die stilistische Diskrepanz zum gegenwärtigen bewusst empfand. Dass ein solcher Sinn für die Vergangenheit und die bewusste Wahrnehmung einer kompositorischen Differenz gar nichts mit dem Humanismus oder mit den Paradigmen der Neuzeit zu tun haben sollte, scheint mir äußerst fraglich zu sein, zumal eine enge Beziehung zum griechischen und römischen Altertum – deren Nicht-Existenz ist ja eines der hartnäckigen Argumente der Kritiker einer ›Erneuerung‹ – schließlich auch für andere Künste in Frage gestellt worden ist, ohne dass dies die Konzepte des Humanismus und sogar der Renaissance je ernsthaft infrage gestellt hätte. (Man denke an die Kunstgeschichte, wo die Idee der ›Wiedergeburt‹ in der Anfangsphase durch das Kriterium des *ad naturam similem* und nur eingeschränkt mit dem Bezug auf konkrete Objekte der Antike begründet wurde; oder man denke an die volkssprachliche Literatur, die ihre Modelle in Petrarca und Boccaccio, also Autoren des 14. Jahrhunderts, fand).<sup>45</sup> Meines Erachtens hat es kaum noch Sinn, immer wieder die Gleichzeitigkeit der Musik des 15. Jahrhunderts mit der Kultur ihrer Zeit durch eine diffuse Rezeption von Prinzipien anderer Disziplinen begründen zu wollen, um den ›Neuheitscharakter‹ der Musik und deren Einbindung in ihre Epoche nachweisen zu wollen. Vielmehr sollte die hypertextuelle Praxis an sich als Zeichen eines Wandels in der Musik gewürdigt werden und ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Dieser Wandel betrifft, wie oben erwähnt, auch die Figur des Komponisten hinsichtlich seiner Funktion und seines Werkes, und er verleiht den tradierten musikalisch-technischen Elementen einen neuen Wert. Relevant ist in dieser Hinsicht nicht so sehr das Behauptungsvermögen von Gattungen, Formen und Verfahren (wie z. B. die weitere Verwendung von Isorhythmie, die Beibehaltung von *Formes fixes* oder das Beharren auf der *Cantus-firmus*-Technik); wichtiger ist die Bedeutung, die dem Tradierten in einem neuen oder einfach in anderem Kontext zugeschrieben wird.

45 Immer aufschlussreich über diese Themen ist E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations* (wie Anm. 8), S. 35 und *passim*.

Das Art-song reworking präsentiert sich als ein ganz neues Phänomen, obwohl es sich kompositorischer Methoden (wie der Verwendung eines Cantus firmus) und sonstiger intertextueller Verfahrensweisen im breiten Sinne (wie Reminiszenz, Anspielung, Zitat)<sup>46</sup> bedient, die bereits in der Vergangenheit bekannt waren; denn neu ist die kulturelle Bedeutung, die damit zum Ausdruck gebracht wird. Die Wiederverwendung präexistenter Materials ist an und für sich ausschlaggebend und nicht aufgrund der dabei eingesetzten Techniken – Techniken, die man immer wieder für den bestmöglichen Weg gehalten hat, auf dem Feld der Musik eine Idee von Renaissance zu realisieren.

46 Für ein breites Spektrum der intertextuellen Verfahrensweisen in der Musik vgl. Peter Burkholder, Art. »Borrowing«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, 2. Aufl., London 2001, Bd. 3, S. 3–41.