



Autorität und Autoritäten

2003

trojja

Trossinger Jahrbuch für

Renaissancemusik

Bärenreiter

2011 FH1 P2 / LP 22520 L948





TroJa 2003

Autorität und Autoritäten

Komposition und Aufführung

Verlag

1998

ISBN 3-03-910-100-0

1998

Verlag

Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 3 2003

Herausgegeben vom Institut für Alte Musik der
Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen

Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung

Herausgegeben
von
Laurenz Lütteken
und
Nicole Schwindt



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Prag

Die Drucklegung des Bandes wurde dankenswerterweise von der
Fritz Thyssen Stiftung unterstützt.



Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Besuchen Sie uns im Internet:
www.baerenreiter.com

© 2004 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand (unter Verwendung des
Frontispiz zu Pietro Aron, *Thoscanello de la musica*, Venedig 1523)
Gesetzt aus der Galliard
Satz, Layout und Notensatz: Melanie Wald
Druck und Bindung: Hanf Buch- & Mediendruck GmbH, Pfungstadt
ISBN 3-7618-1617-0

2006 8 049899

Inhalt

Einführung

Auctor und auctoritas – Mittelalterliche Traditionen
und veränderte Konzepte in der Frühen Neuzeit 9 Laurenz Lütteken

Schaffung von Autorität

Die Autorität der Namen – Fremd- und
Eigensignaturen in musikalischen Werken
der Renaissance 21 Andrea
Lindmayr-Brandl

Theoretikerautorität und Komponistenautorität
von Tinctoris bis Monteverdi 41 Lothar Schmidt

Instrumentalisten als Autoritäten 53 Jürgen Heidrich

Wahrnehmung von Autorität

Influences on Josquin 67 David Fallows

»Eadem capella in toto terrarum orbe primatum
obtinuit« – Hintergründe und Ausprägungen des
Autoritätsanspruchs der päpstlichen Sänger im
16. Jahrhundert 81 Klaus Pietschmann

Umgang mit Autorität

Musikalische Palimpseste – Autoritäten und
Vergangenheit im »art-song reworking« des
15. Jahrhunderts 99 Vincenzo Borghetti

Komposition und Intavolierung – Musikalische
Autoritäten in Vincenzo Galileis *Fronimo* 119 Michele Calella

Die Erfindung der spanischen Musik – Autorität
als Baustein nationaler Identität am Beginn des
»Goldenen Jahrhunderts« 135 Cristina Urchueguía

Personenregister 167

Einführung

Die Seiten 9 – 18 mit dem Beitrag

**Auctor und auctoritas: Mittelalterliche Traditionen
und veränderte Konzepte in der Frühen Neuzeit**

von Laurenz Lütteken

können aus Urheberrechtsgründen nicht im Volltext zur
Verfügung gestellt werden.

Schaffung von Autorität

Die Autorität der höchsten Gewalt wird durch die Verfassung in dem Nationalen Willen des Reiches begründet.

Die Verfassung ist das Gesetz, welches die Organisation der Staatsgewalt festsetzt und die Befugnisse der einzelnen Organe bestimmt. Sie ist das Fundament der Staatsordnung und die Grundlage der Autorität der Regierung. Die Verfassung wird durch die Nationalversammlung beschlossen und durch die Nationalversammlung ratifiziert. Sie ist das Gesetz, welches die Organisation der Staatsgewalt festsetzt und die Befugnisse der einzelnen Organe bestimmt. Sie ist das Fundament der Staatsordnung und die Grundlage der Autorität der Regierung. Die Verfassung wird durch die Nationalversammlung beschlossen und durch die Nationalversammlung ratifiziert.

Die Verfassung ist das Gesetz, welches die Organisation der Staatsgewalt festsetzt und die Befugnisse der einzelnen Organe bestimmt.

Die Verfassung ist das Gesetz, welches die Organisation der Staatsgewalt festsetzt und die Befugnisse der einzelnen Organe bestimmt. Sie ist das Fundament der Staatsordnung und die Grundlage der Autorität der Regierung. Die Verfassung wird durch die Nationalversammlung beschlossen und durch die Nationalversammlung ratifiziert.

Die Verfassung ist das Gesetz, welches die Organisation der Staatsgewalt festsetzt und die Befugnisse der einzelnen Organe bestimmt. Sie ist das Fundament der Staatsordnung und die Grundlage der Autorität der Regierung. Die Verfassung wird durch die Nationalversammlung beschlossen und durch die Nationalversammlung ratifiziert.

Die Verfassung ist das Gesetz, welches die Organisation der Staatsgewalt festsetzt und die Befugnisse der einzelnen Organe bestimmt. Sie ist das Fundament der Staatsordnung und die Grundlage der Autorität der Regierung. Die Verfassung wird durch die Nationalversammlung beschlossen und durch die Nationalversammlung ratifiziert.

Die Verfassung ist das Gesetz, welches die Organisation der Staatsgewalt festsetzt und die Befugnisse der einzelnen Organe bestimmt. Sie ist das Fundament der Staatsordnung und die Grundlage der Autorität der Regierung. Die Verfassung wird durch die Nationalversammlung beschlossen und durch die Nationalversammlung ratifiziert.



Andrea Lindmayr-Brandl

Die Autorität der Namen – Fremd- und Eigensignaturen in musikalischen Werken der Renaissance

»Im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes.« Dieser Begleit-spruch zum Kreuzeszeichen, der Anfang und Schluss einer religiösen Andacht markiert, verweist auf das, worum es mir im Folgenden geht: um die Autorität der Namen. Es ist im Weiteren aber auch ein Indiz dafür, wie tief die Verwendung von Eigennamen als Stellvertreter für Personen und als Mittel, diese anzusprechen, in der christlichen Tradition verwurzelt ist. Bereits im Alten Testament wurde dem persönlichen Namen ein hoher Stellenwert beigemessen. Das biblische »Beim-Namen-Nennen« ist ein starker, appellativer Sprechakt, der in der Bach'schen Motette »Fürchte dich nicht, ich bin bei dir« (BWV 228) musikalisch besonders eindringlich zur Geltung kommt. Der Text beruht auf der von Jesaja überlieferten Prophezeiung, in der es gegen Schluss heißt:

Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein! (Jesaja 43,1)

Dieses ganz persönliche Ansprechen Gottes ist nur durch die Namensnennung möglich. Es ist mehr als ein bloßes »du«, sondern meint ein »genau du«, so, als ob Gott mit dem Finger auf uns zeigen würde. Einige Verse später folgt bei Jesaja eine Passage, die noch deutlicher die Bedeutung der Namen herausstreicht:

Denn so spricht der Herr: Den Verschnittenen, die meine Sabbate halten und erwählen, was mir wohlgefällt, und an meinem Bund festhalten, denen will ich in meinem Hause und in meinen Mauern ein Denkmal und einen Namen geben: das ist besser als Söhne und Töchter. Einen ewigen Namen will ich ihnen geben, der nicht vergehen soll. (Jesaja 56,4)

Der »ewige Name«, den Jesaja hier anspricht, hat eine Geltungsdauer, die die Lebenszeit unserer Nachkommenschaft noch übertreffen wird. Er kann uns in gewisser Weise unsterblich machen, indem er als unser persönliches Zeichen die Welt überdauert.

Dem Namen Gottes kommt in vielen Religionen eine besondere Wertschätzung zu. Im christlichen »Vater Unser« etwa heißt es »geheiligt werde dein Name«, im Judentum vermeidet man aus Ehrfurcht das Aussprechen des Gottesnamens, indem man ihn umschreibt (z. B. als »Herr«), oder man verwendet Epitheta (z. B. »Gott der Götter«). Denn der Name ist Stellvertreter Gottes, dessen Gebrauch uns Menschen nicht zusteht, und von dem eine über-

menschliche Macht- und Kraftübertragung ausgeht. Diese Vorstellungen gipfeln in einer Namensmagie, wie wir sie in okkultisch überhöhten neuplatonischen Spekulationen, in der Gnosis, oder in der jüdischen Mystik finden. Ausläufer dieser Tradition haben sich in der christlichen Namensgebung erhalten, seit im Zuge der Gegenreformation die offizielle Empfehlung gegeben wurde, Täuflinge nach Heiligen zu benennen. Und auch nachdem man diese Praxis nur mehr locker handhabte, wurden in katholischen Familien bis vor wenigen Generationen Namenstage sehr viel größer gefeiert als Geburtstage.¹

Was bedeutet es also, einen Namen zu tragen? Eigennamen verhelfen dem Menschen zu einer persönlichen Identität, indem sie soziale Zeichen mit starkem Symbolcharakter sind. Namen personifizieren und machen Lebewesen durch die Ansprechbarkeit zu Individuen. Bloß eine Nummer zu sein, ist eine Demütigung und kann – wie etwa im Fall von Häftlingen – »entmenschlichen«. Der Name ist ein Fokussierungspunkt der personalen Identität, ein Zeichen einer »öffentlichen Identität«, durch die Namensnennung wird einer Person Respekt und Achtung gezollt. Der Name ist in diesem Sinn nicht – wie es in Goethes *Faust* heißt – »Schall und Rauch«, sondern er ist vielmehr »Wort und Feuer«.²

*

In Kunst und Wissenschaft der Renaissance, in der die Rückbesinnung auf die Antike und ihre Wiederbelebung im Zentrum steht, werden Namen im Sinn der Fortführung einer Tradition eingesetzt. Man beruft sich in der Theologie auf Kirchenväter (viel genannt ist etwa Augustinus), in der Philosophie auf Aristoteles und Platon und in der Musiktheorie auf Pythagoras und Boethius, oft nur, indem man ihre Namen nennt. Jeder dieser Namen gewährleistete für sich eine *auctoritas*, an die man anknüpfen wollte. Auch der spätmittelalterliche Autor war in diesem Sinn dem Traditionalismus verpflichtet, indem die Verbürgtheit seiner Kunst wichtiger war als die Mitteilung persönlicher Weltenerfahrung und persönlicher Weltdeutung. Nur zögerlich löste man sich von dieser Denkweise und setzte seine eigene Person als neue Autorität ins Zentrum.

Im Gegensatz zur *musica theorica* fehlten in der klingenden Musik historische Anknüpfungspunkte. Autoritäten mussten hier erst proklamiert und konstituiert

1 Siehe dazu Christoph Daxelmüller, »Namenmagie und Aberglaube, Namenmystik, Namenspott und Volksglaube, Namenbrauch und Frömmigkeit«, in: *Namenforschung. Ein internationales Handbuch zur Onomastik*, hrsg. von Ernst Eichler, Berlin 1996 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 11.2), S. 1866–1875.

2 Siehe dazu Ian Kaplow, *Analytik und Ethik der Namen*, Würzburg 2002 (Epistemata. Reihe Philosophie, 320), S. 157.

werden. Dabei gab es verschiedene Möglichkeiten, wie sich die Autoren selbst ins Spiel bringen konnten. In der Literatur etwa geschah dies mithilfe autobiographischer Texte,³ in der Malerei durch das Abbilden der eigenen Person. In der Musik kann man seinen eigenen Namen zum Klingen bringen, was wiederum auf verschiedenartigste Weise umgesetzt werden kann. Eine Praxis besteht etwa darin – um indirekt gleich nochmals Johann Sebastian Bach anzusprechen –, den Namen in Tonbuchstaben aufzulösen bzw. in Solmisations-silben zu transferieren. Das berühmteste Beispiel dafür ist in der Musik der Renaissance wohl die Messe *Hercules dux Ferrariae*, in der Josquin Desprez aus den Vokalen des Herrschernamens den Cantus firmus konstruierte. Anspruchsvoller sind die Methode der Gematrie, bei der Buchstaben in Zahlen umgewandelt werden,⁴ sowie Akrosticha und ähnliche komplexe Techniken.

Im Folgenden will ich mich auf eine sehr einfache und zugleich wirkungsvolle Art der Vertonung konzentrieren: auf das Nennen von Namen im Text der jeweiligen Komposition. In der Praxis bedeutet das, dass die Sänger den Namen »aus-sprechen«, das Wort unmittelbar in Klang verwandeln, sinnlich konkretisieren und damit der genannten Person einen besonderen Stellenwert zukommen lassen. Auf diese Weise kann man sich selbst (oder auch anderen) mit seinem Werk »einen Namen machen«, wie es heute noch in einer Redewendung treffend heißt.

Bei einer unmittelbaren Namensnennung in musikalischen Werken der Renaissance ist es wichtig zu unterscheiden, ob ein Komponist seinen eigenen Namen, den Namen von einzelnen anderen Personen oder von Personengruppen nennt. Auf Eigensignaturen – ein Begriff, der aus der Literaturwissenschaft entlehnt ist⁵ und das Nennen des eigenen Namens im komponierten und unterlegten Texten meint – komme ich später noch zu sprechen. Zunächst möchte ich auf Fremd- und Gruppensignaturen eingehen.

- 3 Wolfgang Spiewok, »Die deutsche Autobiographie im Mittelalter«, in: *Die Autobiographie im Mittelalter*, hrsg. von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok, Greifswald 1995 (Tagungsbände und Sammelschriften, 31), S. 73–81; *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hrsg. von Günter Niggel, Darmstadt (1989), 21998 (Wege der Forschung, 565).
- 4 Siehe z. B. Willem Elders, »Struktur, Zeichen und Symbol in der altniederländischen Totenklage«, in: *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance. Ein Symposium aus Anlaß der Jahrestagung für Musikforschung Münster (Westfalen) 1987*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Kassel 1989 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 28), S. 27–46. Und allgemein ders., *Symbolic scores. Studies in the Music of the Renaissance*, Leiden 1994 (Symbola et emblemata, 5).
- 5 Siehe dazu etwa Thomas Bein, »Zum »Autor« im mittelalterlichen Literaturbetrieb und im Diskurs der germanistischen Mediävistik«, in: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, hrsg. von Fötis Jannidis, Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 71), S. 303–320.

Fremdsignaturen sind, entsprechend der Definition von Eigensignaturen, Namensnennungen innerhalb eines Textes, bei der der Name einer anderen Person bzw. eines anderen Musikers ins Zentrum gestellt ist. Der eigene Name erscheint, wenn überhaupt, nur untergeordnet. Typische Beispiele für Fremdsignaturen sind Staatsmotetten⁶ und Lamentationen auf den Tod eines Komponisten, dessen Autorität posthum anerkannt wird. Stellvertretend für die letzte Gruppe steht die Lamentation »Mort tu as navré« auf den Tod von Gilles Binchois, bei der Johannes Ockeghem bereits in der vierten Textzeile den Verstorbenen als »patron de bonté« nennt, und Josquins Déploration »Nymphes des bois«, in der wiederum Ockeghem als »vostre Okeghem« angesprochen wird. Auf eine andere Form von Autorität setzt Jacob Obrecht. In seiner Lamentation »Mille quingentis« auf den Tod des Vaters, den er nicht nur mit dem vollen Namen, sondern auch mit seinem Geburtsjahr nennt, stellt er letztlich sein eigenes Genie ins Zentrum und verknüpft es mit der antiken Sagenwelt. Das wird erst in den letzten Zeilen der Textvorlage deutlich, wenn es dort heißt: »idem Orpheicum Musis Jacobum generavit.« (»Derselbe [Vater] hat den orphischen Jacob für die Musen gezeugt.«)⁷ Anknüpfung an antike Autoritäten finden wir auch in der Huldigungsmotette »In hydraulis« von Antoine Busnoys, bei der Ockeghem mit Pythagoras, dem »Erfinder der Musik«, namentlich in Verbindung gebracht und in der Schlusszeile sogar als wahres Abbild Orpheus' gefeiert wird. Schließlich sei noch Ludwig Senfls autobiographisches Lied »Lust hab ich ghabt zur Musica« erwähnt, in dem sehr gezielt der Name seines Lehrers Heinrich Isaac eingebaut wird.⁸

Mit dem Begriff der Gruppensignatur ist die namentliche Erwähnung einer Gruppe von Sängern, Musikern oder Komponisten gemeint, zu der auch der Komponist gehören kann. Ein Beispiel liefert hier die Begräbnismotette auf den Tod König Albrechts (1439), »Romanorum rex inclite«, die lange Zeit Johannes Brassart zugeschrieben wurde, neueren Forschungen zufolge jedoch möglicherweise von Johannes de Sarto stammt.⁹ Wer auch immer den Text in Musik gesetzt hat, keiner der beiden potenziellen Komponisten hat sich als solcher isoliert herausgestellt, sondern versteht sich als Teil einer Gruppe. Gemeinsam mit fünf weiteren Kapellmitgliedern, den »cantores celeriter psallentes«, werden ihre

6 Mehr dazu bei Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480–1555*, Utrecht 1970.

7 Eine Parallele in der Kunstgeschichte kann man bei Albrecht Dürer finden, der 1497 seinen alten Vater porträtiert und wenige Jahre später sich selbst als Christusgestalt darstellt.

8 Siehe dazu Laurenz Lütteken, »»Autobiographische« Musik? Kompositorische Selbstdarstellung in der Motette des 14. und 15. Jahrhunderts«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), S. 3–26.

9 Peter Wright, »A New Attribution to Brassart?«, in: *Plain-song and Medieval Music* 3 (1994), S. 23–43, insbesondere S. 34.

Namen nach der Huldigung an den Verstorbenen genau in der Mitte des Gedichts (in der vierten von sieben Strophen) aufgezählt: »Ergo BRASSART cum ERASMO / ADAM serva, IO. DE SARTO, / IOHANNISQUE pariter / TRION, MARTIN et GALER.«

Fast genau hundert Jahre später erscheint in den *65 teutschen Liedern* (RISM 1536⁸) gegen Schluss der Sammlung ein fünfstimmiges, satztechnisch anspruchsvoll gesetztes Lied von Ulrich Brätel, damaligem Musiker am Hof Herzog Ulrichs von Württemberg in Stuttgart. In »So ich betracht und acht« stellt sich Brätel durch die Nennung von Namen wie Ockeghem, Pierre de La Rue, Josquin, Heinrich Finck und Alexander Agricola indirekt selbst in eine Ahnenreihe von Autoritäten, deren »alten Gesang« er studiert hat und schätzt – auch wenn er sich selbst nicht nennt.¹⁰

Manche Kompositionen fallen bezüglich ihrer Namensnennung in mehrere Kategorien. Das oben schon genannte »Nymphes des bois« weist nicht nur eine Fremdsignatur mit der Nennung des Verstorbenen auf. Im zweiten Vers fordert der französische Hofdichter Jean Molinet die hinterbliebenen Komponisten Josquin, Antoine Brumel, Pierre de La Rue und Loyset Compère in typischer Gruppensignatur auf, ob des Verlustes ihres »bon père« (»guten Vaters«) Trauerkleider anzulegen und dicke Tränen zu vergießen. Dass der Erstgenannte dieser Reihe zugleich der Komponist der Lamentation ist, scheint kein Zufall zu sein.

Schließlich sei noch das berühmte »Sängergebet« von Compère genannt, das sogar Namensnennungen in allen drei Kategorien enthält. Der Text der vierstimmigen Tenormotette, der möglicherweise ebenso von Molinet stammt, ist zunächst einmal eine Anrufung und Lobpreisung Marias. Erst in der zweiten Texthälfte erscheint eine Fremdsignatur, wenn Maria darum gebeten wird, nicht nur für die armen Sünder, die sich von Gott abwenden, zu bitten, sondern auch für das Heil der Musiker. Eine ganze Strophe ist ausschließlich Guillaume Dufay gewidmet, dem »Mond hoch am Himmel der Musik, dem Licht unter den Sängern«. Der Fremdsignatur folgt in den nächsten beiden Strophen eine Gruppensignatur, wenn Maria auch für zahlreiche andere französische Musiker für-

10 »So ich betracht / und acht / der alten gsangk / mit danck / wil ich jr kunst hoch preisen // Den OCKEKHEM / fürnem / ist seer kunstreich / der gleich / thuot LARUE beweisen // Sein scharpffen sinn / JOSQUIN / acht ich subtil / und will / des FINCKEN kunst auch rüren // braucht seltsam art / verkarth / auff frembd manier / wie schier [/] thuot ALLEXANDER führen.« Ediert in *65 Deutsche Lieder für vier- bis fünfstimmigen gemischten Chor a capella nach dem Liederbuch von Peter Schöffler und Mathias Apiarius (Biener) (Straßburg spätestens 1536)*, hrsg. von Hans Joachim Moser, Wiesbaden 1967, S. 207–211. Siehe dazu auch Paula Higgins, »Musical ›Parents‹ and Their ›Progeny‹. The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe«, in: *Music in the Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Michigan 1997, S. 169–186.

sprechen soll, darunter bekannte Namen wie Busnoys, Firmin Caron, Johannes Tinctoris, Ockeghem, Josquin und Johannes Regis. Mit einer Eigensignatur in der letzten Strophe schließt die Textvorlage: »simul et me Loyset Compère.«¹¹

*

Eigensignaturen sind von besonderem Interesse, weil sie mit der Konstitution der eigenen Autorität eines Komponisten in engem Zusammenhang stehen. Anhand von vier ausgewählten Beispielen, verbunden mit ähnlichen Erscheinungen in der zeitgenössischen Literatur und der bildenden Kunst, soll die Textgestaltung und vor allem auch die musikalische Umsetzung der Namensnennungen detaillierter untersucht werden.

Das Nennen des eigenen Namens innerhalb eines Kunstwerks hat eine lange Tradition. Sie geht zurück bis in die frühmittelhochdeutsche Epik, in der häufig so genannte Schluss-Signaturen die Dichtung als Epilog beschließen. Im Hochmittelalter findet man Eigensignaturen auch am Anfang des Epos, oft als hymnenhaften Anruf, im Spätmittelalter wieder nur als einfache Schluss-Signatur, besonders in der didaktischen und historischen Kleindichtung.¹² In der Lyrik sind direkte Namensnennungen seltener. Ein frühes und zugleich schlagendes Beispiel für eine Schluss-Signatur in einem deutschen Lied aus dem 12. Jahrhundert stammt von Hermann Damen (vor 1187) und ist in der Jenaer Liederhandschrift überliefert. Der Leich »Ir kristenen, alle schriet« widmet sich in 204 Verszeilen ausschließlich religiöser Thematik, und erst in den letzten vier Zeilen heißt es:

Der so sich des nicht schamen,
daz er suche gnaden rat.
sus leret HERMAN DER DAMEN,
amen, amen, amen.¹³

11 »Pro misereis peccantibus / a Deo recedentibus / funde preces ad Filium / pro salute canentium: // Primo pro G[uillaume] DUFAY / pro quo me mater, exaudi, / luna totius musicae / atque cantorum lumine. // Pro Jo[hannem] DUSSART, BUSNOYS, CARON, / magistris cantilenarum, / GEORGET DE BRELLES, TINCTORIS, / cimbali tui honoris, // ac OKEGHEN, DES PRES, CORBET, / HEMART, FAUGUES et MOLINET / atque REGIS omnibusque / canentibus, simul et me // LOYSET COMPÈRE orante / pro magistris puramente. / Quorum memor, Virgo, vale / semper Gabrieli Ave. / Amen.«

12 Ulrich Müller, »Thesen zu einer Geschichte der Autobiographie im deutschen Mittelalter«, in: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte* (wie Anm. 3), S. 297–320.

13 *Deutsche Lieder des Mittelalters. Von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch. Texte und Melodien*, hrsg. von Hugo Moser und Joseph Müller-Blattau, Stuttgart 1968, S. 119–132.

In der Lyrik des Minnesangs dient die Schluss-Signatur oft auch dazu, die Authentizität dessen zu verbürgen, was man vorgab, erlebt zu haben, bzw. das Lob der Dame oder des Fürsten zu ›beweisen‹. In diese Kategorie fallen Lieder von Neidhart von Reuental (um 1185 bis 1245) sowie autobiographisch angelegte Texte Oswalds von Wolkenstein (um 1378 bis 1445), der auch in sehr persönlich anmutenden Liedern seinen Namen erst in den Schlusszeilen offenbart:

Das klag ich aller werlt gemain,
den frummen und den weisen,
darzue vil hohen fürsten rain,
die sich ir er lant preisen,
das si mich armen WOLKENSTEIN
die wolf nicht lan erzaisen,* * zerreißen
gar verwaisen.* * vertreiben
(Durch Barbarai, Arabia)¹⁴

Diese Tradition der Schluss-Signatur setzt sich fort bis in den Meistergesang, wobei einzelne Autoren ihre Werke vielfach mit stereotypen Namensnennungsformeln enden lassen. Da es in diesen Texten in der Regel nicht um den Autor selbst geht, erscheint die Namensnennung am Schluss der ›Erzählung‹ oft unvermittelt, wie ein Fremdkörper, der plötzlich eine zweite Textebene – eben jene des Autors – hinzufügt.

Erstaunliche Parallelen zu dieser literarischen Praxis findet man in der mehrstimmigen Musik an der Wende zum 15. Jahrhundert, insbesondere in den politischen Motetten von Johannes Ciconia. Beispielhaft dafür ist die Komposition »O Padua, sidus preclarum«, in deren Text es ausschließlich um den Lobpreis der Stadt Padua, ihre Künstler, Philosophen und Dichter, die herrliche Landschaft und um ihre wunderbaren Bauten geht. Erst in der allerletzten Zeile gibt sich der Autor der Musik namentlich zu erkennen:¹⁵

Tue laudis preconia
per orbem fama memorat,
quem JOHANNES CICONIA
canore fido resonat.

Die Kunde deines [Paduas] Ruhmes / dringt weit hinaus in alle Welt, / erschallt
in den lieblichen Klängen / des JOHANNES CICONIA.

14 Ebd., S. 254-256. Weitere Beispiele dazu in Friedrich Gennrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang*, Köln 1951 (Das Musikwerk, 2), Nr. 16, 18, 7a, 7b, 7c.

15 Text nach M. J. Connolly, »Motet Texts and Translations«, in: *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von Margaret Bent und Anne Hallmark, Monaco 1985 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 24), S. 220. Deutsche Übersetzung nach dem Booklet-Text der CD *Johannes Ciconia. Motet, Virelai, Ballate, Madrigals*, Alla Francesca & Alta, Opus 111 (30-101).

Die Namensnennung Ciconias ist hier beiläufig. Sie hat nichts von einer Selbstoffenbarung oder »soziologischen Selbstbezüglichkeit«, sondern ist bloß eine Signatur derjenigen Person, die die Kunstleistung vollbracht hat.¹⁶ Sie entspricht damit in gewisser Weise einer einkomponierten Zuschreibung, einem »fingerprint«, den der Autor gleich einer Unterschrift hinzugesetzt hat. Vom musikalischen Standpunkt aus fällt die Passage mit der Eigensignatur kaum aus dem Gesamtfluss des Satzes heraus (siehe Notenbeispiel 1a):

58

per or - bem fa - ma me - mo - rat, quem Jo - han nes Ci - co - ni -

per or - bem fa - ma me - mo - rat, quem Jo - han nes

62

a

Ci - - - co - ni - a

Notenbeispiel 1a: Johannes Ciconia, »O Padua, sidus preclarum«, T. 58–63

In Gegenbewegung führen die beiden Oberstimmen zur Nennung des Vornamens »Johannes«, der zwar gleichzeitig erklingt, aufgrund der kurzen Notenwerte und des Einsatzes der Dreistimmigkeit aber auch wieder rasch verklingt. Der Nachname »Ciconia« wird imitierend eingeführt, was zur Verständlichkeit nicht eben beiträgt. Auffälliger und in der Wortpräsentation deutlicher herausgestellt sind andere Textpassagen, wie etwa »et artistarum concio«, das dreistimmig homorhythmisch gesetzt ist (siehe Notenbeispiel 1b).

16 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. 169.

22
et ar - ti - sta - rum con - ci - o,
et ar - ti - sta - rum con - ci - o,

Notenbeispiel 1b: Johannes Ciconia, »O Padua, sidus preclarum«, T. 22f.

Fast wie ein Schwesterwerk zu Ciconias »O Padua« erscheint die wenige Jahrzehnte später entstandene isorhythmische Motette »Salve flos tuscae gentis«. In dieser Komposition von 1436 preist Guillaume Dufay die Stadt Florenz in strenger klassisch-lateinischer Versform und spricht dabei eine Fülle von humanistischen Topoi an. Im Triplum der vierstimmigen Komposition wird zunächst Florenz als Blume des tuskischen Geschlechts angesprochen, als ruhmreiche Mutter vieler hervorragender Männer und Söhne. In den letzten Zeilen spricht dann ein zunächst anonymes Ich, das »gesungen hat« und »vom Singen nicht müde wurde«:¹⁷

Nunc cecini et gratis voces placuere canore,
Praemia, mercedes nec petiere simul.
Fessus ego haud cantu, vos en defessi canendo,
Sed tu carminibus vive canenda meis!

Nun habe ich gesungen, und die Stimmen gefielen obendrein durch ihren Klang, / und sie erstrebten nicht gleichzeitig Geschenke und Geld. / Ich bin vom Singen nicht müde, und ihr seid unermüdlich beim Singen, / aber du [Florenz] bist als Lebende in meinen Liedern zu besingen!

Gleichzeitig mit der letzten Verszeile erklingt im Motetus eine typische Schluss-Signatur, die das Ich beim Namen nennt:

Ista, deae mundi, vester per saecula cuncta,
Guillermus cecini natus et ipse Fay.

Göttinnen der Welt [Töchter Florenz?], ich, euer Guillaume, habe dies gesungen, durch alle Jahrhunderte hindurch, und ich bin selber geboren als »Fay«.

17 Text nach Guillaume Dufay, *Opera omnia*, Bd. 1: *Motetti*, hrsg. von Heinrich Bessler, Rom 1966 (Corpus Mensurabilis Musicae, 1.1), S. XX; deutsche Übersetzung nach dem Booklet-Text zur CD *Dufay. Missa »L'Homme armé«. Motets*, The Hilliard Ensemble, EMI (Reflexe 47 628).

Musikalisch kommt es hier erstmals zu einer sinnfälligen Umsetzung der Namensnennung, indem mit der letzten Zeile des Triplums auch der Schlussabschnitt der Motette mit dem letzten Durchlauf der Tenores-Talea beginnt (siehe Notenbeispiel 2).

141

Sed tu car-mi-ni-

Guil- ler-mus ce-ci-ni na-tus

IV. I, 1 2 3 4 5 6 7 8

149

bus vi-ve ca-nen-da me-is!

et i-pse Fa-y.

9 10 11 12 13 14 IV. II, 1

Notenbeispiel 2: Guillaume Dufay, »Salve flos«, letzter Abschnitt, T. 141–155

Der Name »Guillermus« ist dadurch formal prägnant gesetzt, als Mittelstimme im vierstimmigen, doppeltextigen Satz aber wiederum nur bedingt akustisch wahrnehmbar. Immerhin setzt der texttragende Motetus mit der Namensnennung ein, wenn das Triplum die Schluss-Silbe von »canendo« melismatisch ausklingen lässt, und ist dadurch in einen verhältnismäßig ruhigen Klangraum eingebettet. Die darauf folgende Textpassage, die in der Literatur viel diskutiert wurde und möglicherweise den Geburtsort des Komponisten und nicht (oder nicht nur) seinen Nachnamen »Fay« preisgibt,¹⁸ geht jedoch im Strom der Stimmen unter.

18 Siehe dazu David Fallows, *Dufay*, London 1982, S. 9.

Dieses langsame Heraustreten des Komponistennamens aus der inhaltlich unbedeutenden Schluss-Signatur in musikalisch prägnantere Positionen, gekoppelt mit der zunehmend besseren akustischen Erfassbarkeit in der Aufführung, kann verglichen werden mit der zunächst nur im Hintergrund erkennbaren Selbstdarstellung von Malern in der bildenden Kunst, als Teil einer Gruppe oder als beobachtende Nebenfigur. Das berühmteste Werk, in dem sich der Maler in aller Bescheidenheit und Diskretion selbst in das Bild einfügt, ist das Verlobungsbild des Giovanni Arnolfini und der Giovanna Cenami von Jan van Eyck, das sich gegenwärtig in der National Gallery in London befindet.

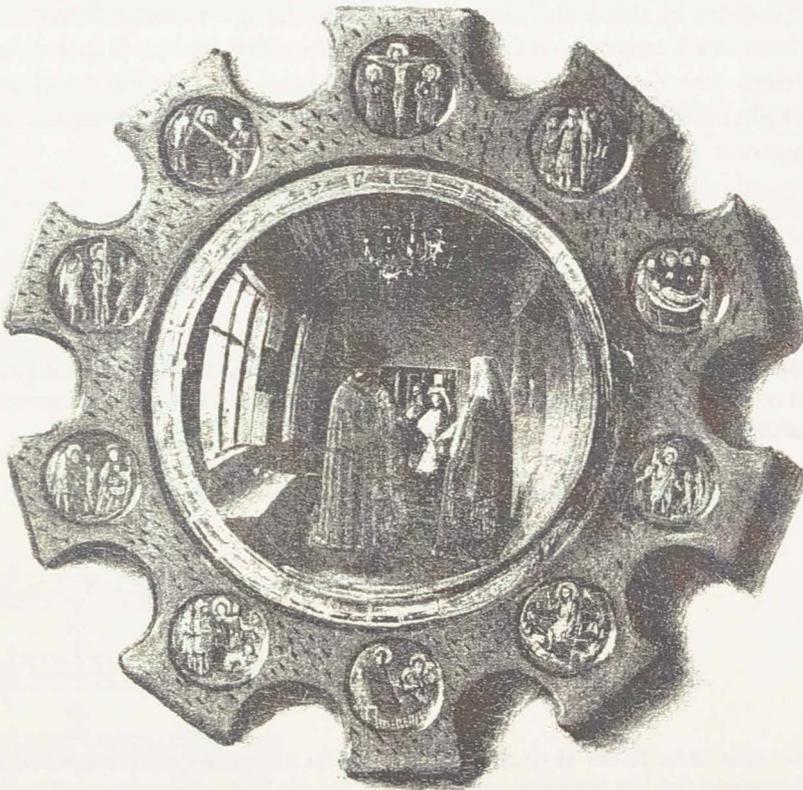


Abbildung 1: Jan van Eyck, Verlobungsbild des Giovanni Arnolfini und der Giovanna Cenami (National Gallery, London), Ausschnitt

Im Vordergrund sieht man das Paar als ganze Figuren, wobei der Mann aufgrund der Handhaltung offensichtlich einen Eid zum Verlobungsvertrag leistet. Als Zeugen waren mindestens zwei Personen anwesend, die man in dem Konvexspiegel im Hintergrund erkennen kann (siehe Abbildung 1 oben). Darin spiegelt sich nicht nur das Paar von hinten, sondern auch der Maler (und ein weiterer Mann mit Hut). Mittels dieser Humilitas-Geste bringt sich der Künstler selbst ein, wenn auch in einer das Bildthema nur indirekt berührenden Weise.¹⁹

Als Humilitas-Geste kann auch die Eigensignatur am Ende der Motette »Inter preclarissimas virtutes« gelesen werden, die an eine nicht genannte hoch gestellte Persönlichkeit gerichtet ist. Die Huldigungskomposition, die wortreich die Vorzüge und Verdienste des Angesprochenen lobpreist, scheint – der Formulierung im Text nach zu schließen (»presensque pagina«) – als Brief übermittelt und im Hinblick auf eine mögliche Anstellung verfasst worden zu sein. Der Name des Komponisten fällt, in der Tradition der Schluss-Signatur, erst in den letzten vier Zeilen des umfangreichen Gedichts: Jacob Obrecht empfiehlt sich als »humillium servorum tuorum« und bittet gnädig um Annahme seiner Komposition und seiner Person.²⁰

Igitur hoc presens carmen musicale
et me Jacobum Hobrecht,
humillium servorum tuorum,
benignus accipe et pro tuo libito.
Mande et rege feliciter et longevus.

Daher nimm diese Komposition / und mich, Jacob Obrecht, / den demütigsten
deiner Knechte, / gnädig und nach deinem Willen auf. / Befehl und herrsche
glücklich und lange.

19 Siehe dazu Justus Müller Hofstede, »Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck – Dieric Bouts – Hans Memling – Joos van Cleve«, in: *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, hrsg. von Gunter Schweikhart, Köln 1998 (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, 2), S. 39–91.

20 Siehe dazu die Edition in Jacob Obrecht, *Collected Works*, Bd. 15: *Motets I*, hrsg. von Chris Maas, Utrecht 1995, S. 55–68, sowie Rob C. Wegman, *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford 1994, S. 288–290.

Tertia pars

271

S I - gi - tur hoc pre - sens car - men mu - si - ca -

A I - gi - tur hoc pre - sens car - men mu - si -

T I - gi - tur hoc pre - sens car - men mu - si - ca -

B I - gi - tur hoc pre - sens car - men mu - si - ca -

280

S le et me Ja - co - bum Ho - - - brecht,

A ca - le et me Ja - co - bum Ho - - - brecht,

T le et me Ja - co - bum Ho - brecht,

B le et me Ja - co - bum Ho - - - brecht,

Notenbeispiel 3a: Jacob Obrecht, »Inter preclarissimas virtutes«, T. 271–288

311

S Man - da

A Man - da

T Man - da

B Man - da

Notenbeispiel 3b: Jacob Obrecht, »Inter preclarissimas virtutes«, T. 311f.

Auch hier ist, wie bei dem oben genannten Beispiel von Dufay, mit der Namensnennung eine Abschnittsbildung verbunden: Die letzten vier Textzeilen bilden die abschließende *tertia pars*. Die Worte »et me Jacobum Hobrecht« sind in diesem Fall aber überaus deutlich hörbar, indem sie von allen vier Stimmen gemeinsam und in langen Notenwerten deklamiert werden (siehe Notenbeispiel 3a oben). Als solche fallen sie jedoch nicht aus dem Satz heraus, da dieser über weite Strecken auffällig homophon angelegt ist, als ob es generell darum ginge, den Text auch dem Wortsinn nach dem Adressaten deutlich zu machen. Am stärksten tritt dabei nicht der Komponistname, sondern das Wort »manda« (»herrsche«, »befiehl«) hervor, das in zwei vollen, mit Fermaten versehenen Klängen gleichsam in den Raum gerufen wird (siehe Notenbeispiel 3b oben).

In anderer Weise deutlich, und nach wie vor an die Tradition der Schluss-Signatur anknüpfend, finden wir die Namensnennung des Komponisten bei der mehrfach verschlüsselten Motette »Anthoni usque limina«, einem Werk des Komponisten Busnoys. In der einzigen Überlieferung, einem Chorbuch der burgundischen Hofkapelle (B-Br, 5557), wo sie als Füllstück zwischen vierter und fünfter Lage nachgetragen wurde, springen sofort die in Rot abgesetzten Silben ins Auge (siehe Abbildung 2). Gleich einer Anfangssignatur lesen wir auf der ersten Doppelseite den Vornamen »Anthoni-us«, auf der zweiten Doppelseite am Ende des Textes den Nachnamen »Bus-noys«. Durch die Zuschreibung am oberen Blattrand können wir sicher sein, dass es sich um eine Eigensignatur handelt, die durch die Art der Darstellung und die Verwendung von roter Tinte zentral in den Vordergrund gestellt wurde. Als Teil des gesamten Textes der Komposition ist der Name jedoch nicht plakativ herausgestellt, sondern raffiniert eingewoben in eine Anrufung des Heiligen Anthonius, ausgesprochen von jenen, die zum Singen seines Preises zusammengekommen sind – den jeweiligen Sängern dieser Motette, die als chorus mit einem »wir« sprechen:²¹

ANTHONI USque limina
orbis terrarumque maris
et ultra qui vocitaris
providentia divina
qui demonum agmina
superasti viriliter
audi cetum nunc omnia
psalentem tua dulciter.

21 Text und englische Übersetzung in Antoine Busnoys, *Collected Works*, hrsg. von Richard Taruskin, Bd. 3: *The Latin-texted Works. Commentary*, New York 1990 (Masters and Monuments of the Renaissance, 5), S. 65.

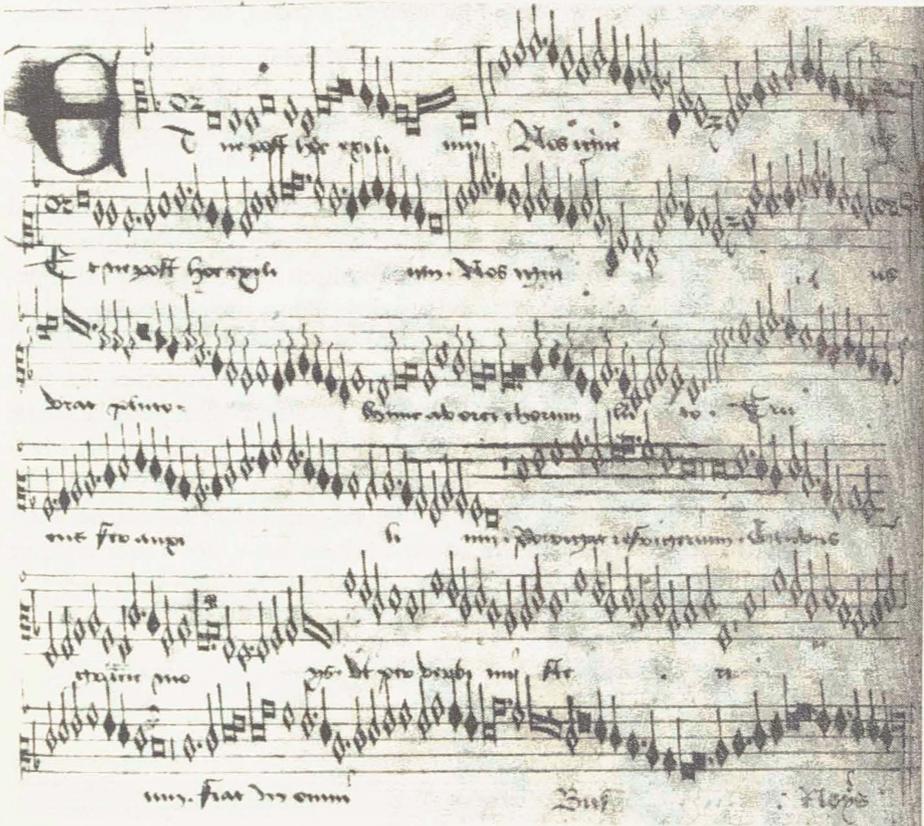
Et ne post hoc exilium
nos igneus urat Pluto
hunc ab Orci chorum luto
eruens fer auxilium
porrigat refrigerium
artubus gracie Moys
ut per verbi misterium
fiat in omniBUS NOYS.

Antonius, der du bis an die Grenzen von Erdkreis und Meer und noch darüber hinaus die göttliche Vorsehung herabrufst, der du die Heere der Dämonen mit männlicher Kraft überwunden hast, höre die Menge, die jetzt süß all deine Taten besingt.

Und damit uns nicht nach diesem Exil der feurige Pluto verbrenne, entreiße diesen Chor dem Dreck des Orkus, komm uns zu Hilfe. Kühle breite sich aus in den Gliedern dank dem Wasser, so dass durch das Geheimnis des Wortes allen Erkenntnis zuteil werde.

Vor- und Nachname Busnoys' teilen sich jeweils auf zwei verschiedene Wörter auf. Um das Reimschema mit der letzten Silbe »-noys« beizubehalten, musste der Textdichter auf das ägyptische Wort »Moys« zurückgreifen, das soviel wie »Wasser« bedeutet und sich sinnfällig mit dem aus Ägypten stammenden Eremiten in der Wüste, dem Heiligen Antonius, verbindet.²²

22 Siehe dazu die ausführliche Darstellung bei Taruskin, ebda., S. 64–69. Ob der Text von Busnoys selbst stammt oder etwa von seinem Freund, dem französischen Hofdichter Jean Molinet, ist nicht nachweisbar. Von Molinet ist jedenfalls ein Brief an Busnoys erhalten, bei dem jede Zeile entweder auf »-bus« oder »-nois« endet; vgl. Richard Sherr, Art. »Busnoys«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 3, Kassel 2000, Sp. 1363.



(Die Schrift in roter Tinte zu Beginn und am Schluss der Stimme erscheint in den Abbildungen etwas heller.)

Die letzten beiden Zeilen des Motettentextes können außerdem doppeldeutig gelesen werden: Zum einen kann sich das »Mysterium des Wortes« auf die Verschlüsselung des Komponistennamens beziehen; zum anderen kann man das »verbum misterium« in alter christlicher Tradition als einen Namen Gottes sehen, mit dessen Hilfe man alles verstehen kann, der alle Rätsel der Welt lösen kann. Um sicher zu gehen, dass das Wortspiel tatsächlich verstanden wird, ist dem Notentext eine Kanonanweisung hinzugesetzt worden, die wie folgt lautet:

Alpha et o cephasque deutheri/ cum pos decet penulti[mum] queri/ a[u]ctoris qui nomen vult habere.

Mit Alpha und Omega, mit dem Kopf des zweiten [Wortes] und dem Schwanz des vorletzten [Wortes], wird der Suchende meinen Namen finden.

Auch hier interessiert die klangliche Realisation des im Optischen so schlagend herausgestellten Namens. Das moderne Notenbild macht deutlich, dass »Anthoni« durch die Abschnittsbildung nach vier Messuren klar vom Folgenden getrennt ist. Wie deutlich der Text verstanden wird, hängt wesentlich davon ab, ob alle drei klingenden Stimmen gemeinsam auf die zweite Textsilbe wechseln. Die Schlussilbe »-us« wird durch den Einsatz des zweiten Superius, imitiert vom Altus, ebenfalls in den Bereich des akustisch Verständlichen gerückt (siehe Notenbeispiel 4a). Auch der Nachname ist »auskomponiert«, indem in den beiden Oberstimmen der Text »Busnoys« einer kolorierten, schnell bewegten Passage unterlegt ist (siehe Notenbeispiel 4b). Hier suggeriert der abgesetzte Bass-einsatz ein gleichzeitiges Erklingen der zweiten Silbe »-no-«, der Tenor erklingt dazu als Glockenton.

S I
An - - - - - tho - - - - - ni us

S II
An - - - - - tho - - - - - ni us

A
B tacet An - - - - - tho - - - - - ni us

Notenbeispiel 4a: Antoine Busnoys, »Anthonii usque limina«, T. 1–6

34

S Bus - - - - no - - - - - ys

A Bus - - - - - no - - - - -

B Bus - - - - - no - - - - - ys

25

1 2 3 4 5

ut per_ ver - ut per_ ver - bi ut per_ ver - bi ut per_ ver - bi mi - ste ut per_ ver - bi mi - ste - ri -

S

A

B

ut

5

S ut ut per_ ver - bi mi - ste - ri - um

A ut per_ ver - - - - bi mi - ste - ri - um

B per_ ver - bi mi - ste - ri - um

Notenbeispiel 4b und 4c: Antoine Busnoys, »Anthonii usque limina«, T. 34–37 und T. 25–31

Auffallend ist die musikalische Gestaltung der oben bereits erwähnten Textzeile »ut per verbi misterium« (»durch das Mysterium des Wortes«): Ein kleingliedriges Motiv wird in einem locker gefügten Satz durch alle beweglichen Stimmen mehrfach durchimitiert (siehe Notenbeispiel 4c oben). Das Motiv selbst entwickelt sich sukzessive aus einer Floskel von vier Tönen, denen bei jedem erneuten Durchlauf weitere Töne (und Silben) hinzugesetzt werden, so, als ob man das mystische Wort nur zögerlich und mit großer Ehrfurcht in den Mund

nehmen dürfe. Erst am Schluss der Passage, in der Kadenz, erklingt der ganze Text in allen Stimmen.

Mit dieser raffinierten Darstellung des eigenen Namens und der sinnfälligen Betonung des einzelnen Wortes in einer Komposition gegen Ende der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts möchte ich meine Darstellungen beenden. Von hier aus ist es kein großer Schritt mehr zu verschlüsselten Namensnennungen, wie sie in der Einleitung schon angesprochen wurden.²³ Diese Entwicklung soll hier aber nicht weiter verfolgt werden, weil der appellative Charakter einer direkten Namensnennung, der als ›autoritärer Akt‹ verstanden werden kann, in der Verschlüsselung verloren geht.

23 Auch dazu lieferte Busnoys mit den Chansons auf Jacqueline d'Haqueville Beispiele, ebenso kommt die Motette »Illibata dei matrix« von Josquin in den Sinn. Genannt sei auch das ebenfalls schon erwähnte Senfl-Lied »Lust hab ich ghabt zur Musica« (siehe Anm. 8).

Lothar Schmidt

Theoretikerautorität und Komponistenautorität von Tinctoris bis Monteverdi

Ausgehen möchte ich von einer Beobachtung an der Außenseite. Es geht um die Nennung von Namen. Heinrich Glarean lässt der Widmungsvorrede seines *Dodekachordons* eine umfangreiche Namensliste der zitierten Autoren folgen, eine »Authorum, qui in hoc opere citantur Nomenclatura«.¹ Das entspricht gelehrtem Brauch in der Antike und im Mittelalter: Plinius d. Ä. etwa verfuhr so in seiner *Historia naturalis*,² und in zeitlicher und sachlich-musikalischer Nähe zu Glarean stellt Johannes Frosch seinem *Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne* von 1535 eine solche Liste voran. Hier heißt es lapidar: »EX AVTORIBVS: Aristoxeno, Aristotele, Plinio, Plutarcho, Ptolomeo, Aulo Gellio, Macrobio, Boetio«.³

Glareans Autorenliste ist ungleich länger als die Froschs, und er unterteilt sie sorgsam in die »Graeci« (14 Autoren), deren Schriften ihm selbst vorliegen, und solche »Apud alios citati« (5 Autoren). Dann folgt die Liste der »Latini«, zunächst der Antike (17 Autoren), dann »Ab. D[omini] annis« (8 Autoren), dann der neueren Zeit – hier finden sich 13 Namen, angeführt von Angelo Poliziano, über Christophoro Landino bis zu Georg Rhau. Abgeschlossen wird die *nomenclatura* – und das ist das Bemerkenswerte – von den Komponisten mehrstimmiger Musik, den *symphonetae*⁴ der neueren Zeit. Sie bilden mit ins-

- 1 Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547, Reprint New York 1967 (Monuments of music and music literature in facsimile, 2.65) und Hildesheim 1969, fol. a 4^r.
- 2 »EX AUCTORIBUS / M. Varrone. Sulpicio Gallo. Tito Caesare Imperatore. Q. Tuberone. Tullione Tirone. L. Pisone. T. Livio. Cornelio Nepote. Seboso. Caelio Antipatro. Fabiano. Antiate. Muciano. Caecina qui de Etrusca disciplina. Tarquittio qui item. Iulio Aquila qui item. Sergio Plauto. / EXTERNIS Hipparcho. Timaeo. Sosigene. Petosiri. Nechepso. Pythagoricis. Posidonio. Anaximandro. Epigene. Eudoxo. Democrito. Critodemo. Thrasyllo. Serapione gnomonico. Euclide. Coearano philosopho. Dicaearcho. Archimede. Onesicrito. Eratosthene. Pythea. Herodoto. Aristotele. Ctesia. Artemidoro Ephesio. Isidoro Characeno. Theopompo« (Gaius Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Naturalis historiae libri XXXVII*, hrsg. und übersetzt von Roderich König, Bd. 1: *Widmung, Inhaltsverzeichnis des Gesamtwerkes, Zeugnisse, Fragmente*, München 1973, S. 33–220, jeweils im Anschluß an die Inhaltsverzeichnisse der einzelnen Bücher.
- 3 Johannes Frosch, *Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne*, Straßburg 1536, Reprint New York (Monuments of music and music literature in facsimile, 2.39), fol. VI^r.
- 4 Zum Terminus »symphoneta« siehe H. Glarean, *Dodekachordon* (wie Anm. 1), S. 174–178 und S. 195.

gesamt 25 Namen die bei weitem größte Gruppe. An ihrer Spitze steht Josquin Desprez, gefolgt von Johannes Ockeghem und Jacob Obrecht. Offensichtlich ist diese Teilliste nicht chronologisch, sondern hierarchisch nach der Bedeutung der Komponisten geordnet.⁵

Bleiben wir noch einen Moment bei dem technischen Anfang des Werkes. Glarean lässt auf die Nomenclatura das eigentliche Inhaltsverzeichnis folgen. Dann gibt er zwei Register, zunächst das der mehr als 80 im Text erwähnten mehrstimmigen Gesänge, dann den umfangreichen Index. Er enthält Sachen und Namen, und außerdem verweist er auf (zum Teil bereits angeführte) »Cantiones«, nur in diesem Index finden sich aber Verweise auf die im Werk zitierten einstimmigen (gregorianischen) Gesänge. Glarean hat die Verzeichnisse mit Bedacht unterteilt. Auf den ersten Blick könnte es vielleicht fraglich erscheinen, wie die *symphonetae* zu den *authores* theoretischer Schriften stehen, ob ihnen ebenfalls der Terminus »author« gebührt. Dass dies so ist, bestätigen etwa die Unterschriften zu den zahlreichen Notenbeispielen des *Dodekachordons*; sie lauten ganz stereotyp: »Iodoco Pratensi authore«, »Ioannes Richafort author« usf. Schließlich ist gelegentlich auch vom »incerto authore«⁶ die Rede. Dass der Autor nicht bekannt ist, wird also vor dem Hintergrund der gewissenhaften Nennung der Namen eigens vermerkt, es wird zur Ausnahme.

Gewiss, der Autorbegriff im Blick auf diejenigen, die Mensuralmusik erfinden, ist keine Neuerung Glareans, und überhaupt ist der Terminus »auctor« auch bereits in karolingischen Schriften über den einstimmigen kirchlichen Gesang anzutreffen.⁷ Im *Dodekachordon* kommen jedoch mehrere Aspekte des modernen Autorbegriffs auf prägnante Weise zusammen. Demonstrativ werden Komponisten als Autoren – und zwar im Sinne von Autoritäten – in eine Reihe mit den Theoretikern gestellt. Im Text des *Dodekachordons* wird dies an verschiedenen Stellen expliziert. Der Begriff des »authors« hat bekanntlich eine

5 H. Glarean, *Dodekachordon* (wie Anm. 1), fol. a 4^r, führt in dieser Reihenfolge an: »Symphonetae à C[urrentibus] & infra annis / Iodocus à Prato uulgo Iusquin / Ioannes Okenheim / Iacobus Obrecht Belga / Petrus Platensis / Antonius Brumel / Henricus Isaac / Ioannes Ghiselin / Ioannes Mouton / Ioannes Richafort / Feuin Aurelianensis / Vaqueras / Nicolaus Craen / De orto / Adamus à Fulda Germanus / Damianus à Goes Lusitanus / Lütuuich Senfli Tigurinus / Gregorius Meyer / Sixtus Dietrich / Antonius à uinea / Thomas Tzamen Aquægranensis / Adamus Luyr Aquægra[nensis] / Gerardus à Salice Flandrus / Ioannes Vannius / Andreas Syluanus / Fra[ter] Legendre Antuacensis«.

6 Zum Beispiel auf S. 241: »Tertio trium uocum oppido antiquam incerto authore«.

7 Vgl. hierzu Emmanuela Kohlhaas, *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang*, Stuttgart 2001 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 49), S. 55, 98–100 und zusammenfassend S. 104: »Ganz unmißverständlich ist in den Schriften des 8. und 9. Jahrhunderts davon die Rede, daß die Gesänge das Ergebnis der Gestaltung (composuere) durch einen auctor sind.«

mehrdeutige Etymologie.⁸ Das Tun selbst kann herausgestellt werden – die Wortvariante »actor« macht dies deutlich. So konnte durchaus sinnvoll von Autoren die Rede sein, ohne dass damit die Nennung des Namens notwendigerweise verbunden gewesen wäre. In diesem Sinne wird der Autorbegriff – und ähnlich der des *compositors* – auch in mittelalterlichen Schriften für den Verfasser einer Melodie genannt. Die andere etymologische Variante – in der Wortform »auctor« bzw. »author« – hebt die Vorbildlichkeit und Verbindlichkeit im Sinne von *auctoritas* hervor. Sie ist traditionell mit einem Namen und der Idee der Authentizität verknüpft. »Auctor« und »compositor« sind also möglich als neutrale technische Termini für den, der eine Melodie herstellt. Bei Glarean ist hingegen die Verschiebung in Richtung auf die *auctoritas* vollzogen. Eine Konsequenz daraus ist die Erweiterung des terminologischen Feldes. Zum Begriff des »symphoneta« kann so das Adjektiv »classicus« hinzutreten. So ist im dritten Buch an einer berühmten Stelle in einer Analogiebildung zu den »classici scriptores« von den »classici symphonetae« die Rede.⁹ Bei Frosch sind mit den klassischen Autoren, den »prime classis Authores«, nur Theoretiker gemeint.¹⁰

*

Ich gehe nun chronologisch einen oder zwei Schritte hinter Glarean zurück an die eine Grenze des Zeitraums, den ich in den Blick nehmen möchte. Namenslisten von Komponisten finden wir in musiktheoretischem Kontext – und zwar mit einer betont historischen Perspektive – bekanntlich bei Johannes Tinctoris, also – grob gesprochen – bereits im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Im »Prologus« seines *Proportionale musices*, eines Traktats über die mensuralen Proportionen, der vielleicht schon in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts verfasst wurde, folgt auf die topische Erwähnung der Musiker der biblischen und antiken Frühzeit – Jubal, David, Pythagoras, Orpheus usf. – sowie der Musiker der christlichen Zeitrechnung – beginnend mit Jesus Christus selbst –¹¹ die für die

8 Vgl. hierzu Jan-Dirk Müller, »Auctor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters«, in: *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, hrsg. von Felix P. Ingold und Werner Wunderlich, St. Gallen 1995, S. 17–31.

9 H. Glarean, *Dodekachordon* (wie Anm. 1), S. 240: Hier ist die Rede von »Iodoci à Prato, ac aliorum Classicorum Symphonetarum[m] doctissimis illis cantionibus«.

10 J. Frosch, *Rerum musicarum opusculum* (wie Anm. 3), fol. dI^r.

11 Johannes Tinctoris, *Opera Theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 2a: *Proportionale musices*, American Institute of Musicology 1978 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 22), S. 10: »At qui postquam plenitudo temporis advenit, quo summus ille musicus Jesus Christus, pax nostra, sub portione dupla fecit utraque unum in eius ecclesia miri florere musici, ut Gregorius, Am-

Musikgeschichtsschreibung so folgenreiche Bemerkung über die Musik und die Komponisten der neueren Zeit: mit John Dunstaple in England als »novae artis fons et origo« – als »Quell und Ursprung der neuen Kunst« – und seinen »contemporanei« in Frankreich, Guillaume Dufay und Gilles Binchois, denen unmittelbar Ockeghem, Antoine Busnoys, Johannes Regis und Firmin Caron folgten.¹² Moderne Komponisten, die durch ihre Werke bekannt sind, werden also in eine Reihe mit den mythischen Musikhelden gestellt: den traditionell den theoretischen Autoritäten gleich- bzw. vorangestellten topischen »inventores musicae«. Im Prolog seines *Liber de arte contrapuncti* von 1477 nimmt Tinctoris nach der Erwähnung der traditionellen Autoritäten diese Namensliste wieder auf, wobei er nun die, wie es heißt, vor kurzem verschiedenen Dunstaple, Binchois und Dufay als Lehrer – »praeceptores« – von Ockeghem, Regis, Busnoys, Caron und – zusätzlich – Guillaume Faugues bezeichnet¹³. Hier begegnet uns eine weitere Strategie zur Legitimierung von Komponistenautorität: die Herstellung eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses.¹⁴ Eine besondere Pointe dieser Strategie ist es nun, wenn sich ein Theoretiker selbst Autorität verleiht, indem er sich als Schüler eines als »auctor classicus« anerkannten Komponisten bezeichnet: Adrian Petit Coclico setzt 1542 auf dem Titelblatt seines *Compendium musices*, einem der Jugend von Nürnberg gewidmeten Schultraktat, seinem Namen die Ergänzung »discipulus Iosquini des Pres« hinzu.¹⁵

brosius, Augustinus, Hilarius, Boethius, Martianus, Guido, Johannes de Muris, quorum alii usum in ipsa salutari ecclesia canendi statuerunt, alii ad hoc hymnos canticaque numerosa conceverunt, alii divinitatem, alii theoreticam, alii practicam huius artis, iam vulgo dispersis codicibus posteris reliquerunt. Denique principes Christianissimi quorum omnium, rex piissime, animi, corporis fortunaequae donis longe primus es, cultum ampliari divinum cupientes more Davidico capellas instituerunt in quibus diversos cantores per quos diversis vocibus, non adversis, Deo nostro iocunda decoraque esset laudatio, ingentibus expensis assumpserunt. Et quoniam cantores principum si liberalitate, quae claros homines facit praedicti sint, honore, gloria, divitiis afficiuntur, ad hoc genus studii ferventissime multi incenduntur.«

- 12 Ebda., siehe den originalen Wortlaut und die Übersetzung im Beitrag von Vincenzo Borghetti im vorliegenden Band, S. 113.
- 13 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; siehe den originalen Wortlaut und die Übersetzung im Beitrag von Vincenzo Borghetti im vorliegenden Band, S. 113f.
- 14 Vgl. hierzu 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.
- 15 Adrian Petit Coclico, *Compendium musices*, Nürnberg 1552, Reprint Kassel 1954 (Documenta musicologica, 1.9).

Auch das Motiv der Legitimierung durch Berufung auf kompositorische *auctoritas* finden wir bereits bei Tinctoris – allerdings, und dies ist entscheidend, noch mit einem anderen Akzent. Tinctoris sagt im Anschluss an die erwähnte Passage im Vorwort seines Kontrapunkttraktats von sich selbst – und zwar im Blick auf seine eigenen Kompositionen – Folgendes:

... unde quemadmodum Virgilius in illo opere divino Eneidos Homero, ita iis Hercule, in meis opusculis utor archetypis. Praesertim autem in hoc in quo, concordantias ordinando, approbabilem eorum componendi stilum plane imitatus sum.¹⁶

... so wie Vergil in seiner göttlichen Anaëis Homer, so nehme ich, bei Herkules, mir in meinen bescheidenen Werken jene [gemeint sind die Sätze der oben genannten Komponisten] zum Modell, und besonders in der Anordnung der Zusammenklänge ahme ich ganz ihren bewunderungswürdigen Kompositionsstil («stilum componendi») nach.

Bleiben wir noch einen Moment bei Tinctoris. Coclico beruft sich als Theoretiker auf einen Lehrer, der um 1540 in Deutschland als Komponistenautorität gilt. Wenn Johannes Tinctoris von sich sagt, er mache es wie Vergil in Bezug auf Homer, indem er sich die Werke der hervorragendsten Musiker seiner Zeit zum Vorbild nehme, spricht er von sich im Grunde nicht als Theoretiker, als Lehrer der Artes liberales, sondern ebenfalls als Komponist. Diese Unterscheidung ist von Bedeutung. Schauen wir dazu – wieder nur von außen – auf einen weiteren musiktheoretischen Text Tinctoris', auf seinen *Liber de natura et proprietate tonorum*. Hier findet der Gedanke der *auctoritas* von Komponisten eine besondere und besonders bemerkenswerte Ausformung. Theoretische Schriften werden Autoritäten gewidmet, in erster Linie natürlich Inhabern politischer – einschließlich kirchlicher – Macht. Seinen Kontrapunkttraktat von 1477 widmete Tinctoris dem König von Neapel, sein frühes *Proportionale musices* Beatrice von Aragón. Der *Liber de natura et proprietate tonorum* von 1476 ist jedoch zwei Musikern gewidmet, denen in den erwähnten Listen von Komponistennamen eine wichtige Stellung zukommt, Johannes Ockeghem und Antoine Busnoys:

Praestantissimis ac celeberrimis artis musicae professoribus Domino Johanni Okeghem, christianissimi regis Francorum prothocapellano ac Magistro Antonio Busnois, illustrissimi Burgundorum ducis cantori, Johannes Tinctoris inter eos qui iura scientiasque mathematicas profitentur minimus, immortalem observantiam.¹⁷

16 J. Tinctoris, *Liber de arte Contrapuncti* (wie Anm. 13), S. 12f. Zum textlichen Umfeld des Zitates siehe die Textstelle im Beitrag von Vincenzo Borghetti im vorliegenden Band, S. 113f.

17 Johannes Tinctoris, *Opera Theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 1: *Exposition manus, Liber de natura et proprietate tonorum* ..., American Institute of Musicology 1975 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 22), S. 65.

Den ausgezeichnetsten und hochberühmten Professoren der Musik Herrn Johannes Ockeghem, Prothokaplan des allerchristlichsten Königs von Frankreich, und Magister Antoine Busnoys, Kantor des allervornehmsten Herzogs von Burgund, [von] Johannes Tinctoris, dem geringsten unter denen, die die Rechte und die Mathematik lehren, in ewiger Ergebenheit [gewidmet].

Aber müssen wir sagen: Diese Widmung hat eine neben der vorwärtsgewandten auch eine rückwärtsgewandte Seite. In der Überschrift der Widmungsvorrede werden Ockeghem und Busnoys als »professores artis musicae« angesprochen, und zwar unter Nennung ihrer prominenten professionellen Positionen als Protokaplan des französischen Königs bzw. Kantor des Herzogs von Burgund. Tinctoris bezeichnet sich hier selbst als Professor der mathematischen Wissenschaften, also der Artes des Quadriviums, das Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik umfasste, – und im Incipit des Traktats als Professor des Rechts und der (freien) Künste (»legum artiumque professor«). Die Widmung der Schrift hat außerdem einen bezeichnenden Hintergrund: Tinctoris hatte gerade in seinem *Proportionale musices*, das einem der traditionellen mathematischen Teile der »Musik« gewidmet ist, Ockeghem und Busnoys wegen Praktiken angegriffen, die zwar im Gebrauch waren, jedoch der arithmetischen Systematik der Lehre von den Proportionen widersprachen.¹⁸ Mit anderen Worten: Tinctoris geht sehr wohl von dem traditionellen Begriff der Musik als einer *Ars liberalis* aus, deren gelehrter Theoretiker nach rationalen und mathematischen Grundsätzen einen Bereich wie den der Proportionen darstellt und gegebenenfalls den Usus von Komponisten korrigiert. So hatte er der oben erwähnten Liste der Inventores der neuen Kunst, darunter Ockeghem und Busnoys, unmittelbar eine Klage über den unkorrekten Gebrauch der Proportionen folgen lassen. Im Vorwort zum *Liber de natura et proprietate tonorum* kommt Tinctoris hierauf zurück. Ein lächerlicher *cantor* habe ihm wegen seiner Kritik gedroht, ihn zu zwingen, seinen Traktat zu essen, falls er noch einmal in seine Heimat kommen sollte¹⁹. Dem steht auf der anderen Seite die ausdrückliche Hervorhe-

18 Vgl. hierzu Rob C. Wegman, »Mensural Intertextuality in the Sacred Music of Antoine Busnoys«, in: *Antoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, hrsg. von Paula Higgins, Oxford 1999, S. 175–214, hier besonders S. 175–181.

19 »Quod ut in manibus plurimorum venit, cuserunt aliqui et praecipue unus non modo hic sed etiam in omni alia honesta ac liberali institutione, velut cunctarum bonarum artium experts, nominari indignus, merito vituperii nota me afficiendum. Insuper iste unus omnium qui sunt cantorum ridiculosissimus mihi si unquam patriam repeterem, ipsius libelli violentam comestionem minari haud formidavit, eo quod, ut praedictum est, abusum vestrum circa proportionalis signa improbare attentassem. O verba prudenti homine dignissima! O minae forti viro decentissimae! Enimvero quod prudenter praedixit, quod quia fortiter minatus est, nobis integre contigit. Patriam saepenumero deinceps post hac repetii. Corpus etenim licet ab ea plurimum distet, animus parentes et amicos frequentissime recolens, profecto parum aut nihil abest. Non-

bung der Komponistenautorität gegenüber. Ockeghem und Busnoys werden als die hellsten Lichter unter den neueren Komponisten titulierte,²⁰ und es ist von ihrer »admirabile rarissimaque dignitas et auctoritas in sublimi prudentia componendi«²¹ die Rede, also von ihrer bewundernswürdigen und seltenen Würde und Autorität in der Kompositionswissenschaft.

*

Bevor ich einen Sprung an den Beginn des 17. Jahrhunderts mache, um der Begründung der Komponistenautorität und ihrer Problematik bei Tinctoris ein modernes Fallbeispiel gegenüberzustellen, möchte ich einige Gesichtspunkte nur skizzieren, die im Verlauf des 16. Jahrhunderts virulent werden. Wir haben gesehen, dass bei Tinctoris die Idee der Komponistenautorität neben der traditionellen Autorität des *musicus* als Vertreter der *Artes liberales* steht. Der Terminus »compositor«, der – wie erwähnt – sehr alt ist, erhält hier eine neue Qualität. Sie ist, darauf hat Rob Wegman aufmerksam gemacht, zunächst theoretisch begründet; einen professionellen oder sozialen Status bezeichnet der Terminus noch nicht – anders als die in der Widmungsvorrede verwendeten traditionellen Titel »prothocappellanus« oder »cantor«.²² Erst um die Wende zum 16. Jahrhundert tritt in Hofstaatslisten vereinzelt die Bezeichnung »compositor« auf. Spätestens seit Tinctoris gibt es aber die Idee des hervorragenden Komponisten, bei Glarean in der Formel des »symphoneta classicus«. Die weitere Entfaltung der Komponistenautorität scheint an ein komplexes Zusammenwirken ideen-, sozial-, institutionen- und nicht zuletzt mediengeschichtlicher Faktoren gebunden zu sein. Die Autorisierung von Komponisten kann mit der besonderen Situation einer Institution zusammenhängen. Giovanni Pierluigi Palestrina und die Sixtinische Kapelle wären ein verhältnismäßig spätes Beispiel dafür. Im Falle Josquins ist die Rezeption durch die deutsche Schultheorie und die reformatorische Ausbildungstradition ein wichtiger Faktor. An Josquin zeigen sich schließlich die Auswirkungen, die der Notendruck und die Ent-

ne et libellum ipsum comedi? Comedi nimirum, quod etiam a spiritu Ezechieli dictum fuit: »Venter tuus comedet, et viscera tua complebuntur volumine isto.« In me impletum asserere non erubesco. Quid enim est comedere volumen quam quod continet ingenti cura considerare, ac eo viscera compleri, quam consideratum indelebili memoria retinere? Hercle! et antequam et postquam hoc Proportionale edidissem, considerationi eius contenti operosissime vacavi« (J. Tinctoris, *Liber de natura*, wie Anm. 16, S. 65f.).

20 »Luminibus summae claritatis inter recentiores compositores«, ebda., S. 66.

21 Ebda, S. 67.

22 Rob. C. Wegman, »From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 409–479.

wicklung eines relativ offenen Musikalienmarktes hatten. Georg Forster schrieb im Jahr 1540, also 19 Jahre nach dem Tod des Komponisten:

Memini summum quendam virum dicere, Josquinum iam vita defunctum, pures cantilenas aedere, quam dum vita superstes esset.²³

Ich erinnere mich, dass ein hervorragender Mann gesagt hat, Josquin gebe nun, da er tot sei, mehr Werke heraus als zu seinen Lebzeiten.

Josquin gab diese Werke posthum – so könnte man Forster ergänzen – vor allem in Deutschland heraus. Ob man überhaupt von einer Strategie des lebenden Josquin zur Verbreitung oder auch nur Überlieferung seiner Werke sprechen kann, ist hingegen eher zweifelhaft. Im Blick auf die Verbreitung durch Drucke jedenfalls nicht. Auch dies ändert sich langsam im 16. Jahrhundert. Es gibt die Idee, Werke selbst herauszugeben, auch in Ausgaben zusammenzufassen, da sie anonym bzw. unter falschem Namen und korrumpiert im Umlauf seien – etwa bei Francisco Guerrero.²⁴ Heinrich Schütz schließlich, der im Vorwort zu seiner *Geistlichen Chormusik* von 1648 von Komponisten als »gleichsam Canonisierte Italianische und andere / Alte und Neue Classicos Autores«²⁵ spricht, verfolgt selbst eine Strategie, seine Drucke zu den Opera eines *auctor classicus* zu fügen.²⁶ Orlando di Lasso wäre ein frühes Beispiel für einen Komponisten, der sehr gezielt und geschickt den Druck und den Musikalienmarkt zur Verbreitung seiner Werke und damit auch zur Konstruktion seiner Autorität nutzt. Seine späten *Lagrima di San Pietro* sind schließlich mit einem Autorenporträt und der Angabe des Alters des Abgebildeten geschmückt.²⁷ Neue musikalische Autoren

23 Georg Forster, Vorwort zu *Selectissimarum mutetarum ... tomus primus*, Nürnberg 1540, zit. nach Patrick Macey, »Josquin as Classic: Qui habitat, Memor esto und Two Imitations Unmasked«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 118 (1993), S. 1. Vgl. auch Jessie Ann Owens, »How Josquin Became Josquin: Reflections on Historiography and Reception«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts* (wie Anm. 13), S. 171–179.

24 Siehe die Vorrede Critoval Mosquera de Figueroas zu Francisco Guerrerros *Canciones y villanaescas espirituales*, Venedig 1589, abgedruckt in: F. Guerrero, *Opera omnia*, Bd. 1, hrsg. von Vicente García und Miguel Querol Cavaldá, Barcelona 1955 (Monumentos de la Música Española, 16), S. 15: »por que andando de mano en mano, se yua con el tempo perdiendo en sus obras la fidelidad de su compostura, o no quedaua en ella mas, que el nombre del autor« (»denn sie gingen von Hand zu Hand, und so verloren seine [Guerrerros] Werke die Treue des Satzes und es blieb von ihnen nicht viel mehr als der Name des Autors«).

25 Zit. nach dem Abdruck der Vorrede in Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 5: *Geistliche Chormusik 1648. Gesamtausgabe der 29 fünf- bis siebenstimmigen Motetten*, hrsg. von Willhelm Kamlah, Kassel 1962, S. VII.

26 Hierzu bereitet der Autor des vorliegenden Textes eine Abhandlung für das *Jahrbuch der Ständigen Konferenz mitteldeutsche Barockmusik* vor.

27 Ein Faksimile des Titelblatts findet sich in Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Neue Reihe, Bd. 20: *Lagrima di San Pietro*, hrsg. von Fritz Jensch, Kassel 1989, S. XXIII.

stellen sich mit einem »Opus 1« vor.²⁸ Verleger nennen schließlich bekannte Namen auf Titelblättern, um ihre Produkte attraktiv zu machen. Dies setzt eine Situation voraus und erzeugt sie paradoxerweise zugleich, die Wegman mit dem schönen Beispiel aus einem flämischen Konservationsbuch von 1543 veranschaulicht, wo ein Gesprächspartner den anderen in der Kirche nach dem Anhören einer Motette fragt, wer sie komponiert habe.²⁹ Weitere Aspekte der Erzeugung der Komponistenautorität sind im 16. Jahrhundert und darüber hinaus die Biographie oder – genauer gesagt – die Anekdote. Im Schlusskapitel von Glareans *Dodekachordon*, das vom *ingenium* der Komponisten handelt, tritt sie im Falle Josquins neben die Vorstellung von Werken.³⁰ Der Vergleich mit Poeten und Malern kommt hinzu: Dies ist ein ideengeschichtlich auf mehreren Ebenen ablaufender Vorgang. Beim Vergleich von Komponisten mit Malern wie in Cosimo Bartolis *Ragionamenti accademici* von 1567 wird in jedem Fall die Grenze der Artes liberales überschritten.³¹

Tinctoris hatte von der drastisch-handgreiflichen Antwort eines *cantors* auf seine Kritik am falschen Gebrauch von Proportionen berichtet. Ich möchte nun zwei anders geartete Antworten von Komponisten auf Theoretikerkritik in den Blick nehmen. In der Vorrede zu seinem 1569 erschienenen *Primo libro de Madrigali a quattro voci* spielt Marc' Antonio Mazzone mit der fiktiven Situation, die »primi inventori de la musica« – ein Topos für die antiken oder überhaupt die älteren *inventores* der Musik – erhielten Gelegenheit, ins Leben zurückzukehren. Sie würden erstaunen, die Musik durch die Kompositionen der modernen Komponisten in so reicher Blüte zu sehen. Anders aber die zeitgenössischen Kunstrichter [!]. Durch Unkenntnis oder Neid und ohne dass sie zwei Noten passabel aneinanderreihen könnten, brennen sie darauf, als ernsthafte Kunstrichter zu gelten. So hören sie irgendein Madrigal (wäre es auch vom gelehrtesten Komponisten, der heute lebte) und sagen, ohne sich weiter zu bedenken, es mangle ihm an Imitationen (»fughe«). Hat es aber einige Künstlichkeit und Synkopationen (»ligature«), so werfen sie ihm vor, es sei auf die Weise einer Motette und nicht nach Art eines Madrigals geschrieben und so fort. Der Irrtum dieser

28 Vgl. hierzu Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 4).

29 R. C. Wegman, *From Maker* (wie Anm. 21), S. 409f.

30 H. Glarean, *Dodekachordon* (wie Anm. 1), S. 441 [recte 440]–469: »De Symphonetarum ingenio«, insbes. S. 441–453.

31 Vgl. hierzu James Haar, »Cosimo Bartoli on Music«, in: *Early Music History* 8 (1988), S. 37–79, und Lothar Schmidt, »Bemerkungen zur Reflexion auf Nation und Stil in der Frühen Neuzeit«, in: *Ständige Konferenz mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2001* (Eisenach 2002), S. 109–122, insbes. S. 113.

Kunsturteile liege darin, dass nicht bedacht werde, dass die Noten der Körper, die Worte aber die Seele der Musik seien, die Noten also den Worten zu folgen und diese zu imitieren haben.³²

Für die Antwort eines Komponisten auf Theoretiker, die Mazzone noch fiktiv durchspielte, haben wir um 1600 im Streit zwischen Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi ein ganz reales Beispiel. Die Umstände sind allgemein bekannt:³³ Artusi kritisiert einige – noch unveröffentlichte – Madrigale Monteverdis wegen Verstößen gegen satztechnische Normen. Weder wird bei den diskutierten Beispielen der Text berücksichtigt noch wird der Name des Komponisten genannt. 1603 druckt dann Artusi die Verteidigungsschrift eines »Ottuso Accademico« zugunsten Monteverdis ab und widerlegt deren Einwände. 1605 antwortet dann Monteverdi selbst in einem Nachwort zu seinem fünften Madrigalbuch von 1605, das die inkriminierten Sätze enthält, auf Artusi.³⁴ Er offenbart sich einer weiteren Öffentlichkeit als Autor der von Artusi angegriffenen Madrigale und kündigt eine theoretische Begründung für seine kompositorischen Maßnahmen an. Zu dieser Schrift kam es bekanntlich nicht, Monteverdis Bruder lieferte jedoch nach weiteren Polemiken – und gewiss in Abstimmung mit dem Komponisten – als Beigabe zu den 1607 gedruckten *Scherzi musicali*

32 »S'a quei primi inventori de la Musica ... fusse hora concesso di poter ritornar in vita, stupirebbono vedendola così riccamente ornata, e di continuo fiorire per le dolci, vaghe, & dotte compositioni di Moderni compositori, e prenderiano sommo diletto di colori, i quali, ò per ignoranza, che l'offusca la mente, ò per invidia, che gli rode il core, senza saper accopiar due notte, che stiano bene insieme, da lor stessi ardiscono esser severi giudicide l'altrui compositioni, perciòché, s'odono qualche Madrigale (se ben fusse del più dotto compositor, che fuss'hoggi al mondo) senza più oltre considerare, per esserne tenuti dal volgo per homini giudiciosi, dicono, che non è ben intreziato con fughe, e si ci è qualche artificio, ò ligamento, dicono, che più tosto have aria di Motetto, che di Madrigale, overo, che non stà bene osservato, ò che la tal cosa non può stare, senza dir la raggion perché. Sciocchi, & ignoranti che sono, dovriano pur considerare, che il corpo della Musica son le note, & le parole son l'anima, e sì come l'anima per essere più degna del corpo deve da quello essere seguita, & imitata, così ancho le note devono seguire, & imitare le parole, & il compositore le deve moltobene considerare, e con le note meste, allegre, ò severe, come saranno convenienti esprimere il soggetto loro«, zit. nach James Haar, »Self-Consciousness about Style, Form and Genre in 16th-Century Music«, in: *Studi Musicali* 3 (1974), S. 226.

33 Zum Streit zwischen Artusi und Monteverdi siehe Claude V. Palisca, »The Artusi–Monteverdi controversy«, in: *The Monteverdi Companion*, hrsg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London 1968, S. 133–166, wiederabgedruckt in: C. V. Palisca, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford 1994, S. 54–87.

34 Ein Faksimile findet sich im 5. Band der alten Monteverdi-Gesamtausgabe: *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, hrsg. von Gian Francesco Malipiero, Bd. 5: *Il quinto libro dei madrigali*, Asolo 1927, S. [III].

einen erläuternden Text zu Monteverdis Brief.³⁵ Zum einen stellt er als Kommentar zu Monteverdis Bemerkung, er mache seine Sachen – gemeint sind die musikalischen Sätze – nicht aus einer Laune und willkürlich (»Non faccio le mie cose à caso«), den bekannten theoretischen Grundsatz auf, die Rede oder der Text sei die Herrin der Harmonie und nicht ihre Dienerin,³⁶ und dazu beruft er sich auf eine kaum angreifbare Autorität, auf Platon, der traditionell unter die »primi inventores musicae« gezählt wird. Damit aber nicht genug: Er führt nun zum anderen eine weitere Reihe von Autoritäten an, die Monteverdis Vorgehen legitimieren soll. Dies sind bekanntlich Komponisten, und zwar Komponisten, von denen Giulio Cesare nun ganz bestimmte Werke nennt: etwa »Dalle belle contrade« oder »Crudele acerba« von Cipriano de Rore. Sein Bruder folge mit seiner »seconda pratica« (nur) dem göttlichen Cipriano de Rore, Carlo Gesualdo da Venosa, Emilio de Cavalieri, dem Grafen Alfonso Fontanelli usf.³⁷ Diese Legitimationsstrategie baut Giulio Cesare Monteverdi dann noch aus. Er führt zunächst die *inventores* der »prima pratica« an, von den – namentlich nicht mehr genannten – ersten, die mit unseren Notenzeichen (»caratteri«) ihre mehrstimmigen Gesänge komponierten und denen folgten »Occkeghem, Iosquin des pres, Pietro della Rue, Iouan Motton, Crequillon, Clemens non papa, Gombert« bis hin zu »messer Adriano« Willaert, einer Praktik, die der »Eccellentissimo Zerlino« in »regole giudiciosissime« gefasst habe. Dann stellt er ihnen die Ahnenreihe der Seconda pratica entgegen: »il Diuino Cipriano Rore«, dem folgten Marc' Antonio Ingegneri, Luca Marenzio, Giaches de Wert, Luzzasco Luzzaschi usf. Der »atto pratico« wird hier der Theorie gleichberechtigt an die Seite gestellt – und dies in einem von einem Theoretiker begonnenen Streit.

Giulio Cesares Berufung auf die »rinnovatori« der Musik geht bis in technische Details. Artusi hatte Monteverdi unter anderem die Verletzung der tonartlichen Einheit des Satzes vorgeworfen. Claude V. Palisca hat gewiss recht, wenn er anmerkt, das Argument des ominösen »Ottuso accademico«, der Modus werde von den ersten und den letzten Tönen bestimmt und nicht von den Kadenzten in der Mitte, sei schwach, aber Giulio Cesares Argument, auch andere

35 Ein Faksimile findet sich im 10. Band der alten Monteverdi-Gesamtausgabe: ebda., Bd. 10: *Canzonette a tre voci*, Asolo 1929, S. [69–72].

36 Ebda., S. [69]: »... che l'oratione sia padrona del armonia e non serua; & in questo modo, sara la sua compositione giudicata nel composto della melodia, del che parlando Platone [Randbemerkung: »nel terzo de Rep.«] dice queste parole ...«.

37 Ebda., S. [70]: »... seguitando il Diuino Cipriano de Rore, il Sig. Principe de Venosa, Emiglio del Cavagliere, il Conte Alfonso Fontanella, il Conte di Camerata, il Cauallier Turchi, il Pecci, & altri Signori di questa Eroica Scuola«.

Komponisten hätten die Einheit der Tonart unter Umständen aufgegeben,³⁸ ist keineswegs naiv, wie ebenfalls Palisca kommentiert.³⁹ Ganz abgesehen von der Frage, ob es in der Sache zutrifft – entscheidend ist zumindest ebenso der scheinbar nur äußerliche Aspekt, nämlich die Verschiebung der Argumentationsebene. Die Tat einer Komponistenautorität wird als Argument gegen einen theoretisch-systematisch legitimized Einwand angeführt – die Komponistenautorität hat es nicht mehr wie zu Zeiten von Tinctoris nötig, einem Theoretiker körperliche Gewalt anzudrohen.

38 Ebd., S. [72]: »Ha parimente ragionato l'Artusi & dimostrato, la confusione che apportano alle cantilene quelli che incominciano di vn tuono, seguitando di vn altro al fine terminano di quello che totalmente è dal primo e secondo pensiero lontano, il che è come sentire vn pazzo ragionare il quale dia vn colpo, come si dice, hor sopra al cerebro & hor sopra la botte; pouerello & non s'auede, che mentre vol mostrarsi al mondo regolato presentore, cade nel errore del negare li tuoni misti, li quali se non vi fossero l'inno de li Apostoli che incomincia del sesto, & finisce del quarto, non darebbe hor sopra al cerchio, & hor sopra la botte; parimente l'introito Spiritus Domini repleuit orbem terrarum; & maggiormente il Te Deum laudamus; Iosquino non sarebbe stato vn Ignorante, ad hauer incominciato la messa sua Faissant regret del sesto, & finita del secondo; Nasce la pena mia del eccel. Striggio, l'armonia di quel canto (nella prima pratica considerata) ben si può chiamar diuina, non sarebbe una chimera, essendo fabbricato d'un Tuono che consta di primo, di ottauo, di vndecimo, & di quarto; il madregale del Diuino Cipriano Rore, Quando Signor lasciaste, che incomincia del vndecimo, nel mezzo scorre nel secondo, & decimo, & la fine conclude nel primo, & la seconda parte nel ottauo; non sarebbe stata questa di Cipriano vna uanitate ben leggera; & di misser Adriano che si chiamarebbe egli ad hauer principato. Ne proicias nos in tempore senectutis (motetto a cinque che si troua nella fine del suo primo libro) del primo tuono, & il mezzo fattolo del secondo, & la fine del quarto; ma che legga il Reuer. Zarlino l'oppositore nel quarto de le Institutioni a cap. 14. che imparerà«.

39 C. V. Palisca, *The Artusi-Monteverdi controversy* (wie Anm. 32), S. 74.

Jürgen Heidrich

Instrumentalisten als Autoritäten

Die Probleme im Blick auf den Autoritätsbegriff des spätmittelalterlichen Instrumentalisten sind komplex und vielgestaltig, die elementaren Fragestellungen gleichwohl nahe liegend: Welche Formen von instrumentalmusikalischer Autorität gibt es? Vor welchem geistigen und ideellen Hintergrund entwickelt sich die Autorität des Instrumentalisten? Sind Typologien im Sinne eines zu konturierenden Autoritätenbegriffs erkennbar? Und schließlich: Ist die gelegentlich bereits thematisierte Unterscheidung von mittelalterlichem, abstrakt-kategorisierendem und neuzeitlichem, also mehr personifizierendem Autoritätsverständnis auch für den Instrumentalisten bindend?

Ziel der folgenden Überlegungen wird danach nicht die umfängliche systematische, etwa katalogartige oder biographische Erfassung der Phänomene sein, sondern in knappen Skizzen soll exemplarisch der Versuch unternommen werden, aus verschiedenen Perspektiven das Problem einzukreisen und zu beleuchten. Dass noch andere als die hier angesprochenen Themenfelder relevant sein und zur Konturierung des Autoritätsverständnisses beitragen können, versteht sich von selbst.

Der Instrumentalist als Vermittler politisch-weltlicher Autorität

Die Frage nach der Autorität des Instrumentalisten im späteren 15. Jahrhundert hat eine mentalitäts- und sozialgeschichtliche Vorgeschichte einzu beziehen. Denn unsere Vorstellung von der Musik am Ausgang des Mittelalters leitet sich nolens volens wesentlich von einer gewiss eingeschränkten Sichtweise auf die artifizielle Musikausübung ab. Deren Implikationen sind Schriftlichkeit, eine stabile quellengestützte Überlieferung, sodann ein kanonisiertes musikalisch-theoretisches Regelwerk, infolgedessen der Konsens, was ein musikalisches Kunstwerk überhaupt sei, schließlich die Etablierung eines konkreten Werkbegriffs im Sinne des *opus perfectum et absolutum*, eines Werkbegriffs freilich, der sich – worüber Einigkeit besteht – von demjenigen etwa des 19. Jahrhunderts grundlegend unterscheidet. Selbstverständlich sind die aufgezählten Kriterien auch für die Autoritätsvorstellung des mittelalterlichen Instrumentalisten wichtig, doch gilt ebenso, dass große Bereiche seiner Lebens- und Wirkungswelt durch diese nicht erfasst werden, einfach schon deshalb, weil sie sich unserer bevorzugt auf die Schriftquellen gerichteten Wahrnehmung entziehen.

Gemeint ist damit der Typus des ›fahrenden Musikers‹, des vagierenden Musikanten, kurz, jenes Musikerstandes, der in der sozial untergeordneten Gruppe der Nichtsesshaften angesiedelt ist und sich schon in dieser Eigenschaft der für die artifizielle Musik des Mittelalters förderlichen, wenn nicht notwendigen institutionellen Verortung entzieht.¹ Dieses allerdings nur bedingt musik-, vor allem eben sozialgeschichtliche Phänomen hier umfassend zu behandeln, ist nicht möglich; immerhin sei aber an einige wichtige Sachverhalte erinnert.

Unter wechselnden Bezeichnungen wie Spielmann, *histrion*, *ioculator* prägt der fahrende Sänger und Instrumentalist die gesellschaftlichen Lebensformen des Mittelalters maßgeblich, wobei »Spielmann« gleichsam als Sammelbegriff für den gabenheischenden Unterhaltungskünstler² steht. Obschon ihm eine unbestritten wichtige Funktion im sozialen Gefüge zukommt, ist das Ansehen des nichtsesshaften Spielmanns gering: Einer verachteten, nicht selten zwielichtigen, bisweilen halbkriminellen, somit ›unehrlichen‹ Randgruppe zugerechnet, wird er von seinen Gegnern mitunter sogar als Werkzeug des Teufels bezeichnet.

Entzieht sich der fahrende Spielmann schon einer terminologisch präzisen Differenzierung, so ist erst recht problematisch, eine Zuordnung im Sinne eines klar abgrenzbaren ›Berufsstandes‹ vorzunehmen: Oft ist er allein determiniert durch das Instrument, das er attributhaft bei sich trägt; tatsächlich sind aber genau in diesem Kriterium soziale Unterschiede angelegt, die autoritätsstiftend sein können. Dies wird in dem Moment wahrnehmbar, da der Instrumentalist einen sozialen Aufstieg vollzieht, der in zweifacher Weise geschehen kann: Nämlich (1.) ist sozialer Aufstieg möglich im Kontext einer sich allmählich entwickelnden Urbanität mit den sie prägenden Institutionen (etwa den Stadtpfeifereien, dem Türmeramt u.a.).³ Und (2.) ist ein sozialer Aufstieg durch die Ansiedlung des Instrumentalisten in höfischem Umfeld zu beobachten: Der *histrion regis*, der am Königshof ansässige, mit weit reichenden förmlichen Rechten ausgestattete Spielmann etwa sei hier erwähnt.⁴

Hier also, in der frühen institutionalisierten bürgerlich-städtischen und höfischen Musikausübung werden Erscheinungsformen von instrumentalmusikalischer Autorität wirksam, und zwar in Gestalt der Hierarchisierung, zugleich Funktionalisierung einzelner Instrumentengattungen. Denn es gibt deutliche Rangordnungen: Trompeter werden durchweg besser besoldet und stehen hö-

1 Zum gesamten sozialgeschichtlichen Themenkomplex vgl. jetzt Ernst Schubert, *Fahrendes Volk im Mittelalter*, Bielefeld 1995.

2 Ebda., S. 15–19.

3 Anschaulich sind diese Vorgänge am Beispiel Braunschweigs dokumentiert; vgl. Werner Greve, *Braunschweiger Stadtmusikanten*, Braunschweig 1991 (Braunschweiger Werkstücke, A.31).

4 E. Schubert, *Fahrendes Volk* (wie Anm. 1), S. 157.

her als Pfeifer oder Fiedler, diese wiederum sind über den – später – so genannten »unehrlichen Instrumenten« angesiedelt, die die Bettler bedienen, also Sackpfeifen, Leiern, Triangeln etc. Trompeten sind Symbole urbaner Strukturen, sie sind als Signalinstrumente Bestandteile öffentlicher Rechtshandlungen und können amtliche Funktionen übernehmen: Ratsmandate werden mitunter – wie man beispielsweise aus Frankfurt weiß – nicht nur ausgerufen, sondern auch ausgeblasen.⁵ Und selbstverständlich sind Trompeten Symbole auch höfischer Repräsentation:⁶ Trompeter funktionieren als »klingende Wappen«, als förmliche Herrschaftsinsignien, was besonders anschaulich wird, wenn man sich ins Gedächtnis ruft, dass an den Trompeten die Fahnen der Herrschaft angebracht waren. Mit einem Wort: Trompeten übernehmen in allen diesen Kontexten neue weltliche, dabei autoritätsstiftende Verkündigungsformen der Laien – im Unterschied zu den bestehenden geistlichen, wie sie der Klerus traditionell in Gestalt der Glocken verwendete.

Für alle diese Erscheinungsformen gilt indes: Wir fassen in ihnen nicht eine Form instrumental-spezifischer Autorität *sui generis*, der Trompeter gewinnt seine »Autorität« nicht aufgrund des überzeugenden Vortrags oder der differenzierten musikalischen Faktur der vorgetragenen Musik, nicht also aufgrund individueller Leistung als Instrumentalmusiker, sondern der Instrumentalist ist in dieser Funktion und eingebettet in die einschlägigen Protektions- und Patronagemechanismen lediglich Symbol und Vermittler übergeordneter herrschaftsbezogener Autorität.

Autorität des Instrumentalisten aufgrund biblischer Legitimation

Suchte der religiös geprägte stadtbürgerliche mittelalterliche Mensch eine Kathedrale auf – und er dürfte dies mit einiger Regelmäßigkeit getan haben –, wurde er ständig mit anderen Phänomenen instrumentalmusikalischer Autorität konfrontiert. Durch einen Blick auf den vielleicht imposanten und künstlerisch qualitätvollen Flügelaltar könnte ihm eines jener Motive vor Augen gestanden haben, die wir in der spätmittelalterlichen Tafelmalerei in mannigfacher Ausprägung schätzen. Gemeint ist die Zusammengruppierung musizierender Engel in bestimmten Genreszenen, etwa dem Jüngsten Gericht oder der Geburt Christi; auch marianische und allgemeine hagiographische Themen sind

5 Sabine Žak, *Musik als »Ehr und Zier« im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979, S. 145.

6 E. Schubert, *Fahrendes Volk* (wie Anm. 1), S. 179.

gebräuchlich.⁷ Nur ein – freilich nahezu beliebiges – Beispiel sei diskutiert: Auf einer Darstellung schon aus der Mitte des 14. Jahrhunderts aus dem Kapitelsaal von San Francesco in Pistoia ist die *Himmliche Erhöhung des Heiligen Franziskus* thematisiert.⁸ Chöre und musizierende Ensembles sind der Szene zugeordnet. Zu sehen sind Instrumente wie Schalmei, Dudelsack, Pommer, auch Drehleier, Psalterium, Fidel u.a. Auf detaillierte kunsthistorisch-motivgeschichtliche oder instrumentenkundlich-aufführungspraktische Überlegungen kann hier verzichtet werden,⁹ es sei jedoch beispielhaft auf die hier eingesetzte Drehleier verwiesen, mithin jenes Instrument, das nicht selten als Attribut des sozial tiefer gestellten mittelalterlichen Spielmanns angesehen wurde. Bemerkenswert für das Verständnis von instrumentalmusikalischen Autoritäten des Mittelalters ist, dass das gleiche, wie zuvor beschrieben, in der Rangfolge nieder rangierende Instrumentarium nun in anderem, offenbar kirchlich-liturgischem, folglich autoritätsbehafteten höherem Kontext erscheinen kann. Dieser ist wesentlich vorgegeben durch das Vorkommen und die Bedeutung der Instrumente in der Bibel.

Bekanntlich sind dort Instrumente aller Gattungen vertreten: Von den in unterschiedlichen Funktionen vorkommenden Schlaginstrumenten seien die kleine Handpauke oder das Tamburin erwähnt (Ex. 15,20), außerdem werden Zymbeln (Ps. 150) und Triangeln (1. Sam. 18,6) genannt. Die Blasinstrumente, vor allem Horn und Trompete werden als Signalinstrumente im Kriege verwendet, begleiten aber auch die Thronbesteigung des Königs; sie sind Instrument des Wächters und schmücken den Gottesdienst (Ps. 47,6 und 98,6); bemerkenswert ist das Nebeneinander von kultischer und profaner Bedeutung. Von den Saiteninstrumenten kommen vor allem Harfe und Leier vor: Beide sind die am häufigsten – und oft zusammen – genannten Musikinstrumente. Die Musik der Bibel begegnet somit in mannigfaltiger funktionaler Einbindung: Hinsichtlich der Einsatzmöglichkeiten sei beispielhaft noch an die »psychologisierende« Qualität erinnert: Instrumentale Musik führt die Ekstase der Propheten herbei (2. Kön. 3,15 und 1. Sam. 10,5), sie dient der Divination, sie kann besänftigen, wie das Harfenspiel in der Geschichte von David und Saul (1. Sam. 16,16), und sie kann demgegenüber entfesseln, wie in der Sage von den Posaunen vor Jericho (Jos. 6).

7 Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern 1962; Emanuel Winternitz, »On Angel Concerts in the 15th Century: A Critical Approach to Realism and Symbolism in Sacred Painting«, in: *Musical Quarterly* 49 (1963), S. 450–463.

8 Die berühmte Darstellung ist reproduziert bei R. Hammerstein, ebda., Abbildungsteil Nr. 68.

9 Reinhold Hammerstein, »Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen«, in: *Imago musicae* 1 (1984), S. 1–28.

In erster Linie bedeutsam ist die Instrumentalmusik jedoch für das Gotteslob. In Erinnerung gebracht sei, dass die Instrumente etwa in den Psalmen zur Lobpreisung immer wieder beteiligt sind; am bekanntesten – und wichtig auch für den mittelalterlichen Musikbegriff – ist sicherlich Ps. 150, der nicht selten als biblische Legitimation für die Instrumentalmusik, ja für die *musica sacra* schlechthin herangezogen wird: »Lobet ihn [Gott] mit Posaunen, lobet ihn mit Psalter und Harfen, lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen, lobet ihn mit hellen Zimbeln, lobet ihn mit klingenden Zimbeln« heißt es dort.

Kehren wir zu unserer Franziskus-Darstellung zurück: Die Frage, warum so prononciert spielmännische, in der sozialen Wirklichkeit des Mittelalters eigentlich negativ beleumdete Instrumente auf solchen Tafelbildern erscheinen, klärt sich vor diesem Hintergrund: Der biblisch-liturgische Kontext, die »Musik der Engel« – um den von Reinhold Hammerstein konturierten Begriff schlagwortartig zu zitieren – legitimiert deren Verwendung. Die »niedereren« Instrumente des Spielmanns sind deshalb nicht als stabiles charakteristisches Attribut zu verstehen, nicht als unveränderliche Signatur einer bestimmten sozialen Stufe, sondern deren symbolische Bedeutung, auch deren instrumentenspezifische Autorität kann durchaus variieren, je nachdem, in welchem Umfeld sie erklingen. Die Trennung der Sphären »geistlich« – »weltlich« ist somit für die Autorität auch des mittelalterlichen Instrumentalisten relevant.

Ein abschließender Gedanke: Dass es sich bei solchen Darstellungen auf Tafel- und Altarbildern durchaus nicht nur um metaphysisch-abstrakte Vorstellungen der *musica coelestis vel divina* handelt, sondern dass durchaus praktisch-irdische, somit dem Zeitgenossen realistisch anmutende Szenarien der »hörbaren« *musica terrestris* (Beda Venerabilis) gemeint sind, wird in den Fällen besonders anschaulich, in denen auf mitabgebildeten Schriftbändern bekannte Kompositionen der zeitgenössischen Vokalpolyphonie dargestellt werden, somit ein sehr konkreter, künstlerisch-autoritätsbezogener Aufführungskontext suggeriert werden soll. Der so genannte »Meister der Lucienlegende« zum Beispiel bildet im 15. Jahrhundert einen Engelchor ab, der aus Stimmbüchern Walter Fries Motette »Ave regina coelorum« intoniert.¹⁰

10 Paolo Emilio Carapezza, »Regina angelorum in musica picta: Walter Frye e il »Maitre au Feuillage Brodé«, in: *Rivista italiana di musicologia* 10 (1978), S. 134–154.

Der Instrumentalist als ausübender Künstler und Virtuose

Wenn wir im neuzeitlichen Verständnis von der Autorität des Instrumentalisten sprechen, meinen wir die individuelle künstlerisch-interpretatorische und handwerklich-virtuose Leistung. Wir bewundern die Autorität des Pianisten, der uns – als Hörer – durch seine exzeptionellen manuellen Fähigkeiten bei der Darbietung von Rachmaninow-Etüden oder durch sein beseeltes Mozart-Spiel in seinen Bann schlägt. Die neuzeitliche, präziser noch: moderne Autorität des Instrumentalisten ist somit ausschließlich mit der musikalischen Hörerfahrung und Aufführungssituation verknüpft. Tatsächlich aber kennt auch schon das Spätmittelalter vergleichbare Vorgänge.

Wohl der berühmteste Instrumentalist des späteren 15. Jahrhunderts in Europa war der vor allem am Hofe der Este in Ferrara tätige Pietrobono del Chitarino, geboren um 1417 in Ferrara, gestorben daselbst 1497.¹¹ Sein Ruhm gründete sich einerseits auf sein herausragendes Lautenspiel, zum anderen auf die Fähigkeit, sich als Sänger narrativer Versepen auf der Laute improvisierend zu begleiten – ein Genre, das in entfernter Weise an den fahrenden Spielmann erinnert. Zu der Vorstellung einer weit gehend aus der Improvisation geborenen musikalischen Darbietung Pietrobonos passt, dass von ihm keine einzige Note überliefert ist. Über dessen virtuose Fähigkeiten notierten die Zeitgenossen sinngemäß, dass »seine linke Hand über die ganze Laute läuft«, dass »sie geschwind über die klangvollen Saiten wandert«, dass »alle Finger gleichzeitig fliegen«; man bewunderte, »wie eine Hand an so vielen Orten zugleich sein kann. Bald stürmt sie zur Spitze des Saitenspiels, dann läuft sie in die Tiefe und nun sind die Finger in der Höhe, jetzt bemächtigen sie sich wieder des untersten Teils der Lyra. Du könntest schwören, dass es sich kaum nur um eine Hand und eine Laute handelt, sondern um tausend Hände, die fliegen, und um tausend Lauten, die klingen.«¹² Die emphatische Schilderung scheint, zumindest in der Tendenz zur vordergründigen artistischen Bewunderung, dem Virtuosenkult des 19. Jahrhunderts durchaus vergleichbar. Untersucht man, welche Phänomene mit dem Ruhm des Pietrobono einhergehen, welche typischen Elemente im Sinne eines instrumentalmusikalischen Autoritätenverständnisses fassbar werden, so wäre auf Folgendes zu verweisen: Die Zurschaustellung der instru-

11 Zur kulturgeschichtlichen und institutionellen Einbettung des »Phänomens« Pietrobono siehe Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505: The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford 1984.

12 Vgl. dazu Luigi Cittadella, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara*, Bd. 2, Ferrara 1868.

mentalen Virtuosität im Kontext einer Vortragssituation eben vor Adligen und Gebildeten, nicht aber vor dem gemeinen Mann, »coram litteratis«, um einen von Johannes de Grocheio bereits um 1300 geprägten Begriff zu verwenden, ist in diesem Zusammenhang ein erster, paradoxerweise durch das Publikum motivierter, autoritätstiftender Vorgang.¹³ Folge ist, dass die als überdurchschnittlich erkannte musikalische Erscheinung des Pietrobono von namhaften zeitgenössischen Dichtern, Chronisten und Theoretikern rezipiert, literarisch verarbeitet und auf diese Weise überregional bekannt gemacht wird, in diesem Falle beispielsweise von Antonio Cornazano,¹⁴ Johannes Tinctoris¹⁵ und etlichen weiteren. Die Abbildung des Musikers auf einer Portraitmedaille schon 1447 weist in dieselbe, öffentlichkeitswirksame Richtung – heute würde man formulieren: medialer Präsenz. Ein weiterer Aspekt instrumentalmusikalischer Autorität und Reputation ist, dass eine offenbar große Nachfrage in Ferrareser, Mailänder, Mantuaner, auch ungarischen Adelskreisen bestanden hat, sich – gewiss eigenützig im Sinne glanzvoll-höfischer Repräsentation – der Dienste Pietrobonos zu versichern; dieser bewegte sich somit geradezu selbstverständlich in einem gesellschaftlichen Milieu, das, im Vergleich mit dem fahrenden Spielmann, als durchaus »adelsgleichgestellt« bezeichnet werden kann; dies gilt auch für die Einkünfte von 1000 Dukaten per annum und den daraus resultierenden materiellen Wohlstand. Und schließlich ist Pietrobono auch als Lehrer, als pädagogische Autorität, an den verschiedenen Fürstenhöfen bezeugt.¹⁶

Richten wir unseren Blick nach Deutschland und auf den Bereich des Orgelspiels, so begegnen dort, wo sich Instrumentalisten eine vergleichbar gewichtige

- 13 Über die Motette – im Sinne einer vergleichbar exklusiven Kunstform – schreibt Grocheio: »Cantus autem iste non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non animadverterunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt quærentes«, zit. nach Ernst Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig [1972], S. 144 (»Solch ein Stück sollte nicht vor Laien zum Besten gegeben werden, weil die weder seine Feinheit wahrnehmen noch sich bei seinem Anhören erfreuen, sondern vor Gebildeten und solchen, die den Künsten auf den Grund zu gehen versuchen.«).
- 14 Als *Laudes Petri Boni Cythariste* in Antonio Cornazanos *Sforziade*, Canto VIII (Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, nouv.acq.1472, fol. 106^v–107^v), abgedruckt in Nino Pirrotta, »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in: *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 144f.
- 15 Vgl. Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat »De inventione et usu musicae«*, Regensburg 1917, S. 14.
- 16 Gleichwohl sei ergänzt, dass es sich im Falle des Pietrobono alles in allem typologisch noch um eine Übergangerscheinung handelt, weil dieser eben auch die Reputation des »poeta« hatte und somit nicht als »reiner« Instrumentalist beurteilt werden kann. Der sich ausschließlich über die Professionalisierung des Instrumentalen – auch über das Mittel der schriftlichen Kodifizierung von Instrumentalunterweisungen – als Autorität inszenierende Instrumentalist in Italien war, freilich erst im 16. Jahrhundert, Sylvestro di Ganassi dal Fontego.

Autorität verschaffen konnten, beinahe dieselben typischen Vorgänge. Schon anhand äußerer biographischer Informationen über Conrad Paumann, Arnold Schlick und Paul Hofhaimer, um die Betrachtung einmal auf die prominentesten Vertreter einzugrenzen, wird die in etlichen Kriterien frappante Übereinstimmung deutlich: Alle drei galten als herausragende Virtuosen, alle drei wurden von den zeitgenössischen und nachgeborenen Poeten wegen ihres herausragenden virtuosen Orgelspiels literarisch gewürdigt. So hat etwa Conrad Celtis im Blick auf Hofhaimer dessen »famam per orbem« (»weltweiten Ruhm«) gerühmt, und Paracelsus schrieb mit vergleichbarer Emphase: »Was der Hofhaimer auf der Orgel, ist der Dürer auf der Malerei.«¹⁷ Der Humanist Andreas Ornitoparchus hat dem »Arnoldo Schlick Musico consumatissimo ac Palatino Principis Organiste probatissimo« (»Arnold Schlick, dem vollendesten Musiker und vorzüglichsten Organisten am Hofe des Fürsten«) das vierte Buch seiner Schrift *Musicae activae micrologus* (1517) gewidmet.¹⁸ Schon der etwas ältere Conrad Paumann galt seiner Epoche nicht nur als »optimus organista« (Henricus Canisius), sondern überhaupt als »in omnibus tamen musicalibus artibus expertissimus et famosissimus« (»schließlich in allen musikalischen Künsten höchst bewandert und berühmt«).¹⁹ Hans Rosenplüt schließlich bezeichnete Paumann in seinem Lobgedicht auf die Stadt Nürnberg von 1447 als »meister aller meisteren«. Alle drei dehnten durch zahlreiche Reisen ihr Wirkungsfeld über ganz Europa aus, und es war jeweils das Milieu des gebildeten Adels, in dem sich die Organisten ihre Reputation erwarben. Bezeichnend ist, dass Hofhaimer 1515, nachdem er bei der Verlobung zweier Enkel Kaiser Maximilians mit Kindern des Königs Ladislaus von Ungarn das »Te Deum« auf der Orgel des Wiener Stephansdoms gespielt hatte, zum »eques auratus« geschlagen und vom Kaiser in den Adelsstand erhoben wurde. Arnold Schlick hat, wie er selbst Auskunft gibt, »vil iar vor keysern vnnnd königen churfürsten fürsten geistlichen vnd weltlichen auch andern herren« gespielt und im Jahre 1511 ein umfangreiches Druckprivileg Kaiser Maximilians erhalten, um das erste in deutscher Sprache gedruckte Werk über Orgelbau und Orgelspiel, den *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, erscheinen zu lassen. Und der blinde Conrad Paumann erreichte am Hofe des Ludovico Gonzaga 1470 in Mantua durch sein Spiel auf verschiedenen Instrumenten so großes Aufsehen, dass der »cieco miracoloso« in

17 Zit. nach Hans Joachim Moser, Art. »Hofhaimer ..., Paul«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 6, Kassel 1957, Sp. 553.

18 Zit. nach Karin Berg-Kotterba, Art. »Schlick, Arnold«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 11, Kassel 1963, Sp. 1819.

19 Franz Krautwurst, Art. »Paumann ..., Konrad«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 10, Kassel 1962, Sp. 969; dort auch präzise Quellenangaben.

den Ritterstand erhoben und von den anwesenden Fürsten mit kostbaren Geschenken bedacht wurde.

Sodann: Paul Hofhaimer war – wie Pietrobono – als herausragendes künstlerisches Individuum »portraitwürdig«: Wir kennen Bildnisse von Albrecht Dürer, Hans Burgkmair und Hans Weiditz; ein Portrait Lucas Cranachs ist offenbar verschollen. Mit Einschränkungen gilt für Conrad Paumann Vergleichbares: Noch heute existiert jene Darstellung auf dem Münchner Grabstein, die den Orgel spielenden Paumann als »der kunstreichist aller instrument vnd der musica maister« betitelt und mit Laute, Blockflöte, Harfe und Geige abbildet.

Ein weiteres, sich mit dem frühen Virtuositentum verbindendes Phänomen ist der auffällige Umstand, dass wir bemerkenswert wenig erhaltene, von den Instrumentalisten auch komponierte Musik besitzen. Vergleichbar dem Lautenspieler Pietrobono – aus dessen Feder, wie angedeutet, überhaupt keine Stücke erhalten sind – besitzen wir auch von Paul Hofhaimer nur beklagenswert wenig Orgelstücke, darunter zwei, für sein eigenes organistisches Potenzial allerdings kaum aussagefähige liturgische Sätze. Von Conrad Paumann sind ebenfalls nur einige Kompositionen erhalten, sieht man von den vier überkommenen *Fundamenta organisandi* zunächst ab. Lediglich im Falle Arnold Schlicks kennen wir das Repertoire etwas besser, und zwar wesentlich aufgrund seines Drucks *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vn lauten* von 1512; darin enthalten sind neun Orgelsätze zu drei und vier Stimmen.

Schließlich ist, wie im Falle des Pietrobono, das Wirken der drei genannten Organisten als Lehrer anzuführen: Die autoritätsstiftende Eigenschaft ist damit auch auf diesem pädagogisch-didaktischen Feld nachweisbar und als typisch anzusehen. Dass Paul Hofhaimer regelrecht schulbildend gewirkt hat, ist vielfach durch Archivalien und erzählende Quellen bezeugt, wenngleich Ungewissheit bezüglich der Zusammensetzung des Schülerkreises im einzelnen besteht; bekanntlich hat der Humanist Othmar Luscinius die Hofhaimer-Adepten im ganzen als *Paolomimi* bezeichnet. Auch von Paumann und Schlick weiß man, dass sie Schüler ausbildeten. Ohne hier weitere Details, die im abschließenden vierten Punkt behandelt werden sollen, vorwegzunehmen, sei nochmals darauf hingewiesen, dass Paumann etliche *Fundamenta* verfasst hat und dass Schlick sogar eine Lehrschrift publizierte, eben den *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*. Klar lässt sich das Umfeld beschreiben, in dem sich eine solche Lehrtätigkeit der Organisten entfaltete: Es handelt sich um eine dem ständisch strukturierten, zunftgemäßen deutschen Handwerkswesen vergleichbare Organisationsform. Der Organistenberuf war ein Lehrberuf, man gab, wie aus etlichen Archivalien beispielsweise aus dem Umfeld Hofhaimers ersichtlich ist, Orgelknaben beim

Meister förmlich in die Lehre.²⁰ Symptomatisch ist in diesem Zusammenhang vielleicht schon, dass Conrad Paumann von einer Nürnberger Handwerkerfamilie abstammt.

Die Autorität des Instrumentalisten im Kontext der *septem artes liberales*

Die Erwähnung des Schlick'schen Traktats und der Paumann'schen *Fundamenta* leitet zu einem letzten hier behandelten Phänomen instrumentalmusikalischer Autorität über. Anhand verschiedener Beobachtungen lässt sich plausibel machen, dass der spätmittelalterliche Instrumentalmusiker einen gleichsam ›intellektuellen Aufstieg‹ vollzieht. Um diese Vorstellung zu paraphrasieren ist etwas weiter auszuholen.

Tatsächlich hat die zuvor angesprochene, auch für den Instrumentalisten wirksame Unterscheidung ›geistlich‹ – ›weltlich‹ noch weiter reichende Konsequenzen, weil sie von der für das gesamte Mittelalter verbindlichen Polarisierung des Begriffspaares ›musicus‹ – ›cantor‹ überlagert wird. Dazu sei beispielhaft an die oft zitierte pseudo-guidonische Sentenz erinnert, die plakativ die für das musikalische Mittelalter bestimmende Dichotomie formuliert:²¹

Musicorum & cantorum magna est distantia.
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.

Der berühmte Text enthält implizit die ideengeschichtlich so folgenreiche Gegenüberstellung von Gelehrsamkeit und bloß praktischer Musikausübung, von theoretischer Kodifizierung und regelloser Exekution, von schriftlicher Fixierung und mündlicher Tradierung, von artifiziellem Anspruch und usueller Beliebigkeit.

Tatsächlich hat es den Anschein, als ließe sich im Umfeld der deutschen Orgelmusik des späten 15. Jahrhunderts exemplarisch der erwähnte ›intellektuelle Aufstieg‹ des Instrumentalisten, des ursprünglich also usuell tätigen, des den handwerklichen *artes mechanicae* zugehörenden praktischen Musikers in die Klasse der *septem artes liberales*, somit der wissenschaftlich-theoretisch reflektierenden Wissenden belegen. Der Instrumentalist entwickelte demnach Autorität auch aufgrund gelehrter Reputation. Mehrere Beobachtungen stützen diese These: Die Aneignung der Schriftlichkeit zunächst erscheint als wesentliche Vo-

20 Zu vergleichbaren Vorgängen in Kursachsen siehe Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern*, Bückeburg 1921, S. 75: Paul Hofhaimer nimmt zwei Knaben auf Kosten der kursächsischen Herzöge zu sich in die Ausbildung.

21 Zit. nach *Guidonis Aretini Regulae Musicae Rhythmicae*, in: Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, St. Blasien 1784, Reprint Hildesheim 1963, Bd. 2, S. 25.

raussetzung der Zugehörigkeit zu dieser Kategorie. Wir beobachten, dass Schriftlichkeit für die Fixierung von theoretischen organologischen Texten in Traktaten (Arnold Schlick, Sebastian Virdung) ebenso selbstverständlich wird wie die Aufzeichnung der Musik selbst mit Hilfe einer eigenen Notenschrift (der so genannten älteren deutschen Orgeltabulatur) – dies mit allen entsprechenden Implikationen, von denen allein die künftig mögliche Reproduzierbarkeit des nunmehr einem ganz neuen Werkbegriff verpflichteten Instrumentalsatzes erwähnt werden soll.²²

Wir beobachten sodann, dass vor allem die Orgel das Instrument der instrumentalen Gelehrsamkeit ist. Entschieden früher als für die Laute hat es die bereits erwähnten *Fundamenta organisandi* gegeben, förmliche Lehrwerke also, die den am Orgelspiel Interessierten vermittels eines gleichsam standardisierten Curriculums das organistische Grundwissen vermitteln sollten.²³ Die *Fundamenta* liefern Anleitungen zu artifiziell – nicht mehr usuellem – Spielen, Improvisieren und Diskantieren. Ziel war, dem angehenden Organisten die Fähigkeit zu vermitteln, zu einem vorgegebenen – in aller Regel: geistlichen – Cantus firmus ein freilich schematisch-konstruiert anmutendes Figurenwerk zu »improvisieren«. Nicht künstlerische Entfaltung war danach primäre Absicht, nicht kompositorisch-kreatives Potenzial zu wecken, sondern die formelhaft-handwerkliche Auszierung eines oft aus der Alternatim-Praxis heraus motivierten Choralabschnitts.

Und schließlich: Es ist vielleicht kein Zufall, dass namentlich in der Person Paul Hofhaimers der Aufstieg vom nur handwerklich-manuell geschulten Instrumentalisten zu einem auch geistig-ideelle Autorität repräsentierenden Organisten noch in einer anderen Facette deutlich wird: Indem Hofhaimer sich führenden Humanistenkreisen anschloss, eigene Oden-Vertonungen nach Horaz vorlegte, auch einen Briefwechsel mit dem Humanisten Joachim Vadian führte, signalisierte er – über seinen engeren instrumentalmusikalischen Bereich hinausweisend – den gegenüber dem Typus des nicht-sesshaften Spielmanns des Mittelalters vollzogenen radikalen frühneuzeitlichen Wandel: eben den nunmehr auch intellektuellen autoritativen Anspruch des Instrumentalisten – und Individualisten – im Kontext der *septem artes liberales*.

22 Ulrich Konrad, »Aufzeichnungsform und Werkbegriff in der frühen Orgelmusik«, in: *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Göttingen 1995 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, 3.208), S. 162–186.

23 Christoph Wolff, »Conrad Paumanns Fundamentum organisandi und seine verschiedenen Fassungen«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968), S. 196–222.

Main body of faint, illegible text, appearing to be several paragraphs of a document.

Second section of faint, illegible text, possibly a separate paragraph or section.

Third section of faint, illegible text, continuing the document's content.

Wahrnehmung von Autorität

David Fallows

Influences on Josquin

Five hundred years ago Ottaviano Petrucci published a book with the simple title *Misse Josquin*. That may be the first such statement of *auctoritas* in music. Earlier monographic volumes were devoted to the work of Guillaume de Machaut and Adam de la Halle, for example, but these were part of a literary tradition, containing primarily poetry: there are many manuscript books devoted to the work of a single poet or literary figure, reaching back hundreds of years before Petrucci's *Misse Josquin*. But there is almost no evidence of such books in music before September 1502.

One could say the same about the history of ascriptions in music. Before about 1400 any such ascriptions in the musical sources are again within a literary tradition – for example in the troubadour and trouvère manuscripts – and may in most cases actually concern the poet rather than the composer. Then in the first decade of the fifteenth century there are quite suddenly a lot of manuscripts of polyphony that give the composers' names: the Chantilly Codex (F-CH, MS 564), the main Trecento manuscripts, the Mancini Codex (I-La, MS 184), and so on.

So the very habit of musical ascription was only about a hundred years old when Petrucci published that book devoted for the first time to the work of a single composer. And it is easy to go on from there and agree that there was a good reason why Petrucci featured a single composer: like so many music publishers after him he knew that one of the easiest ways of selling a book was to sell the author, to sell, in fact, by *auctoritas*. The rest was perhaps inevitable: *Misse Josquin* was such a success that Petrucci had to reprint it no fewer than five times;¹ soon those five masses had been produced in infinitely more copies than any other polyphony before then, and indeed more than any until Jacques Arcadelt's first book of four-voice madrigals in 1538. Moreover, Petrucci's *Misse Josquin* played a key role in making Josquin the most revered composer throughout the sixteenth century, the very personification of *auctoritas* in music.

1 Jeremy Noble, »Ottaviano Petrucci: his Josquin Editions and Some Others«, *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, ed. Sergio Bertelli and Gloria Ramakus (Florence, 1978), pp. 433–45; Stanley Boorman, »Petrucci at Fossombrone: Some New Editions and Cancels«, *Source Materials and the Interpretation of Music: A Memorial Volume to Thurston Dart*, ed. Ian Bent (London, 1981), pp. 129–53.

That is the historical backdrop to my main discussion, which concerns the other side of the coin, namely the ways in which that same Josquin himself reacted to *auctoritas*, in other words, what older music he drew on and how he drew on it.

To outline the scope of the question, the appendix to this article lists compositions ascribed to Josquin that draw on other materials. The only category of materials not listed is church chant, simply because it is there throughout Josquin's music and had been in much polyphony since the eleventh century. Chant had of course the most complete *auctoritas* of all music: it was as authoritative as the bible; it was devoutly believed to have been communicated to Pope Gregory the Great by the Holy Ghost, in the form of a dove singing in his ear. Presumably God was the composer, the ultimate *auctoritas*.² But in all borrowings, whether of polyphony or monophony, a major problem here is that many »Josquin« works are of dubious authorship; I have tried to be clear on their current status as I see it. Another is that it is often hard to be certain which way a particular kind of influence went; and we shall need to return to that question.

Only one clear point emerges from this listing. Johannes Ockeghem appears more often than any other composer; and that is perhaps inevitable, particularly since Josquin's lament »Nymphes des bois« appears to imply that Josquin was not only a favoured pupil but the most famous. (I use the word »pupil« in the very broadest sense, for there is no clear evidence of any such relationship between the two composers, however plausible the suggestion may seem.) For the rest, there is little to see: Binchois once, perhaps twice, Guillaume Dufay perhaps once, Hayne van Ghizeghem with five different settings of his most successful song, »De tous biens plaine«, though perhaps not all of them are by Josquin. Otherwise, nobody appears more than once apart from Josquin's apparent contemporary Jean Mouton, but both his appearances in the list are unclear: there is room for dispute as to whether (as I believe) Josquin's »Dulces exuviae« is based on the setting by Mouton; and it is not at all certain that there is any direct relationship between the »Le villain« settings of the two composers. That is to say that the appendix is – at least to me – remarkably lacking in clear pointers. I present it nevertheless, in case others can see patterns. There is no trace here of the name that will be important for the latter part of this paper, that of Jacob Obrecht.

2 I owe to Jesse Rodin (Harvard University) the observation that Josquin incorporated passages from plainsong Credo I into Credo settings ostensibly based on other material more consistently than any other composer of the time except Marbriano de Orto – with whom Josquin is united in many other ways.

Perhaps a better way to start exploring Josquin and *auctoritas* is with a naive question about which composers are likely to have influenced his earliest work. First among those of the older generation must inevitably be Dufay, quite simply because he was the greatest musical figure of the age. I have recently suggested elsewhere that Josquin went to Cambrai as a young man, in the early 1470s, and that the »Des Pres« mentioned in the Cambrai motet »Omnium bonorum plena« by Loyset Compère may indeed be Josquin.³ Now the only traces of Dufay normally discussed in Josquin are the slight similarities between what seems to be Josquin's earliest Mass, *L'ami Baudichon*, and Dufay's Mass *Se la face ay pale*. But Dufay's Mass must have been at least a quarter century old when Josquin wrote his; and the piece much more likely to have fuelled Josquin's imagination is the first of the six anonymous *L'homme armé* Masses in the Naples manuscript (I-Nn, MS VI.E.40), now known to have been copied in the very late 1460s, therefore shortly before the likely date of Josquin's *L'ami Baudichon* Mass.⁴

On the other hand there may be one case that has been overlooked, namely Josquin's motet »Alma Redemptoris mater / Ave regina caelorum«. Generally this has been cited as a clear allusion to Ockeghem, because there is an absolute identity between the unaccompanied opening of the Tenor line in Ockeghem's »Alma Redemptoris mater« and the Superius in the two-voice opening of Josquin's motet.⁵ Three points need to be stressed, however. First, the similarities are to some extent fuelled by their both being based on the same chant, which has a very distinctive opening melody. Second, the similarities reach no further than the seventh note, the first bar; while the allusion may have been intentional, there is nothing else to support it and there is no deeper trace of Ockeghem in this motet. Third, Josquin has not picked up on the most original feature of Ockeghem's piece, namely that the paraphrase of the chant is in the second voice down, which thereby becomes the Tenor, with two voices in ranges below that, so strictly both a Bassus and a Sub-bassus. So Josquin, despite a bar in common, has not followed Ockeghem's texture; and he has nothing in common with Ockeghem's formal design.

For this, it would seem that Josquin indeed went to Dufay. As concerns texture, chant treatment, and formal layout, the closest predecessor is Dufay's late four-voice »Ave regina caelorum«. Josquin has precisely the same voice-ranges as Dufay (and quite different from those of Ockeghem); he opens with

3 David Fallows, »Josquin and Trent 91: Thoughts on *Omnium bonorum plena* and his Activities in the 1470s«, forthcoming in a volume edited by Marco Gozzi and Danilo Curti-Feininger.

4 This, too, is discussed in Fallows, Josquin and Trent 91 (*ibid.*).

5 As for example in Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, vol. 1 (Tutzing, 1962), p. 8.

the same broad gesture, a duo for the Superius and Contra followed by a duo of the same length for Tenor and Bassus treating the same material (but, in Josquin's cases, including an inversion of the counterpoint), leading to the first appearance of all four voices together. In its outward form, and indeed in its contrapuntal transparency, Josquin's »Alma Redemptoris mater / Ave regina caelorum« owes enormously more to Dufay than to Ockeghem.

The nature of Josquin's debt to Ockeghem is quite different. It is easy to make the case for his influence on Josquin, as well as for Josquin treating him as *auctoritas*. The prime witness is obviously Josquin's lament for Ockeghem, »Nymphes des bois«. This is astonishingly unlike any other known work of Josquin and could be read as a brilliant exercise in blending the techniques of Ockeghem with his own style in the late 1490s.⁶ That the poem – by Jean Molinet – puts Josquin's name first among the list of musicians who will mourn their »bon père« is as clear a statement of debt and, I take it, of *auctoritas* as one could hope to find. Other elements of that debt have been mentioned many times: the way »Adieu mes amours« draws directly on a tradition of combinative chansons established by Ockeghem with his own »Petite camusette«; the way Josquin's »Petite camusette« reflects techniques found in Ockeghem's much earlier setting; the way the Superius of »D'ung aultre amer« is built into Josquin's »Victimae paschali laudes«. These are enough to make a clear case. So it is less important that scholars have now been expressing some doubt about whether Josquin is really the composer of the Mass *D'ung aultre amer* and the two works that Albert Smijers printed alongside it. Nor does it matter so much whether Josquin composed any of the three »Fors seusement« settings ascribed to him, or even the unasccribed »Fors seusement« setting that many of us are convinced is indeed by Josquin.⁷

»Fors seusement« raises another question, namely the difference between the *auctoritas* of a composer and the *auctoritas* of a piece. Famously, Ockeghem's »Fors seusement« provided the materials for twenty-six later settings plus the

6 Jaap van Benthem now believes that »Nymphes des bois« was composed some years after Ockeghem's death in 1497; see Jaap van Benthem, »La magie des cris trenchantz: Comment le vray trésorier de musique échappe à la trappe du très terrible satrappe«, *Théorie et analyse musicales, 1450–1650: Actes du colloque international Louvain-la-Neuve ... 1999*. Musicologica neolovaniensia, Studia 9, ed. Anne-Emanuelle Ceulemans and Bonnie J. Blackburn (Louvain-la-Neuve, 2001), pp. 119–47.

7 This is the one in the manuscript D–As, 2^o Cod. 142a, fols. 40^v–42^r. The best available edition is in *Fors seusement: Thirty Compositions for Three to Five Voices or Instruments from the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance 14, ed. Martin Picker (Madison, 1981), no. 22, pp. 76–9. The case for this as a composition of Josquin was made by Martin Staehelin, Martin Picker, Louise Litterick, and Joshua Rifkin.

Mass of Obrecht. Plainly this case is very different from the ones mentioned earlier. Perhaps the tradition stems partly from Ockeghem's eminence, his position as a figure of authority. Certainly it stems partly from the bizarre nature of the song's music: this is one of the most unusual and distinctive songs of its generation, with its Superius and Tenor seeming almost interchangeable at certain points, and with the Bassus covering an enormous range and running down well below the other voices. But it must also be a matter of individual emulation, of one composer noting that several others have composed settings of »Fors seulement« and wishing to add to the tradition. It is easy to agree on that much, but it is almost impossible to quantify the proportion with which those various components, and others, contributed to the growth of that tradition.

In the case of the largest tradition of all in those years, namely the settings of »De tous biens plaine«, it would be very hard to argue that the original chanson is either distinctive or especially fine, merely that it soon turned out to have a Tenor that worked very well for brief abstract pieces. More than that, though, it was a Tenor that did not work at all well for Mass cycles. The very few attempts at Masses on »De tous biens plaine« all seem to have been stillborn.

»L'homme armé« shows the opposite situation. Composers recognized that this symmetrically formed melody was perfect for large-scale designs and particularly for Mass cycles. Shorter settings are not only very few in number but musically disappointing pieces.

The difference between the situations of »De tous biens plaine« and »L'homme armé« is important because both traditions appear to arise from elements of musical convenience and from elements of emulation. That is to say that in considering the widest application of musical intertextuality – the myriad ways in which one piece of music can allude to another – it is good to see different subcategories but also to remain aware that any particular pair of pieces can sit in several different subcategories at the same time.

Even more intriguing are the cases of the Mass cycles based on the chansons »Malheur me bat« and »Fortuna desperata«. These are among Josquin's most impressive Masses, in some ways the most technically ambitious of all his works. Both Masses use all three voices of the three-voice song on which they are based and, more surprisingly, do so in much the same way: they take the Tenor as the Tenor in the Kyrie and Gloria; Superius as the Superius in the Credo; Contra as Contra in the Sanctus. Both Masses break new ground in using the Contratenor of the original song as the cantus firmus in the Sanctus.⁸ Both include several

8 The same does happen in the anonymous Mass *Ma bouche rit*, known uniquely from A-Wn, MS 11883, fols. 285^v-94^r.

quotes from all three voices of the original song at the beginnings of movements. Both, bizarrely, use the same melodic material to open the section »Et incarnatus est« (ex. 1). So the two Masses belong together in many ways, most of them apparently conscious. And I think it is possible to show that the Mass *Malheur me bat* must be the later of the two.⁹

S
T

A
B

Et in-car-na - tus est de spi - ri - tu

Example 1a: Josquin, *M. Fortuna desperata*, »Et incarnatus est«

S
T

A
B

Et in-car-na - tus est de spi - ri - tu

Example 1b: Josquin, *M. Malheur me bat*, »Et incarnatus est«

Intriguingly the polyphonic songs on which they are based are both almost certainly by composers of no other known music. The song »Malheur me bat« does appear twice with ascriptions to Ockeghem, and twice with ascriptions to Johannes Martini, but all who have studied it now agree that by far the most likely composer is the one given only in the chansonnier of the Biblioteca Casanatense in Rome, namely »Malcort«. As so often, there is a very good case for thinking that the piece is by the most obscure of the composers named, Malcort.¹⁰

9 I have outlined my reasons for thinking this in David Fallows, »Approaching a New Chronology for Josquin: An Interim Report,« *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* N. F. 19 (1999), pp. 131–50.

10 Barbara Haggh has identified two possible candidates for the composer of this song. An Abertijn Malcourt, active as a singer, music copyist and choirmaster at the church of Ste Gudule

A roughly similar situation obtains with the composer of the song »Fortuna desperata«. Like »Malheur me bat«, it survives in a large number of sources (in fact 29), of which until recently it was thought that just one had an ascription: the Segovia Cathedral choirbook (E–SE) credits the song to Antoine Busnoys.¹¹ People have long been inclined to doubt ascriptions in Segovia if they were not supported elsewhere; and it was in any case obvious that the song has nothing in common with any other known work of Busnoys. But it was only a few years ago that Joshua Rifkin noticed that we do indeed have another ascription for this piece, namely in the Cappella Giulia chansonnier (I–Rvat, C.G.XIII.27) copied in the early 1490s in Florence. This clearly credits the song to »Felice«. Fortunately we have a little documentation about Felice, owing to the researches of the indefatigable Frank d’Accone, who found a certain Felice di Giovanni Martini as a singer at Florence Cathedral from 1469 to 1478, when he may have died.¹²

It may be just a bizarre coincidence that these two matching Masses, among the greatest Josquin composed, are both based on chansons by composers of such complete obscurity. And it is certainly true that Josquin chose two of the most successful songs of their generation; that is, we could well be dealing with the *auctoritas* of the song, not the composer. It is possible that Josquin neither knew nor cared who composed these two songs: both survive in a large number of anonymous copies. But if it is true that Josquin went out of his way to explore songs by obscure composers, there may at last be a pattern here.

There may on the other hand be an entirely different pattern. One of the classic intractable problems in music around 1500 concerns the relationship

in Brussels from 1474, retired in 1513 and reported as dead on 9 December 1519. And a Hendrick Malecourt reported as a tenor at the Guild of our Lady in Bergen-op-Zoom from 1480 to 1497. See Barbara Hagg, »Crispijne and Abertijne: Two Tenors at the Church of St Niklaas, Brussels«, *Music & Letters* 76 (1995), pp. 325–44.

- 11 The case of Busnoys as an influence on Josquin must await another occasion. I have elsewhere remarked on how the third Agnus Dei of Josquin’s Mass *L’homme armé sexti toni* alludes to Busnoys; and there have been many comments about Josquin’s indebtedness to Busnoys. But the more direct line of influence from Busnoys actually leads to Obrecht – a matter perhaps stated clearly for the first time in Edgar H. Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520* (Berkeley, 1963, Reprint New York, 1975), p. 238, and more fully explored in Rob C. Wegman, *Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht* (Oxford, 1994).
- 12 Joshua Rifkin, »Busnoys and Italy: The Evidence of Two Songs«, *Antoine Busnoys: Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, ed. Paula Higgins (Oxford, 1999), pp. 505–71. It should be stated clearly that Rifkin’s view is by no means universally accepted, see in particular the extended statements by Honey Meconi, »Poliziano, *Primavera*, and Perugia 431: New Light on *Fortuna desperata*«, *ibid.*, pp. 465–503, and *Fortuna desperata: Thirty-Six Settings of an Italian Song*. Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance 37, ed. Honey Meconi (Middleton 2001). My statement above makes my own position clear.

between Josquin's Mass *Fortuna desperata* and that of Obrecht. There is an undeniable intertextuality between Obrecht's »Osanna« and Josquin's final »Agnus Dei«. Reinhard Strohm was perhaps the first writer to suggest that Obrecht came first;¹³ before that, writers from Otto Gombosi to Helmuth Osthoff and Barton Hudson had been inclined to believe that Josquin could never have borrowed from a lesser composer. With the more recent views on the dates both of Josquin's life and of his music, it begins to seem as though he was a composer who continued to borrow ideas from others throughout his life. It is emphatically my own view that Strohm was right and that any attempt to describe the difference between the two versions can work only if Obrecht is considered the model. Again, I am not going to argue the case here, partly because another researcher is currently at work on it and partly because I wish to move on to a few more details about the *Fortuna desperata* Masses of Josquin and Obrecht.

Example 2a: Josquin, *M. Fortuna desperata*, »Sanctus«

Example 2b: Jacob Obrecht, *M. Fortuna desperata*, »Agnus I«

The first is just to point out that there is at least one other respect in which the two Masses share material. It is most easily seen in the opening of Josquin's »Sanctus«, where the Superius has a simple turning figure that then serves as an ostinato throughout the »Sanctus« section on two different pitches, F and C (ex. 2a). The origin of this is in fact in the first »Agnus Dei« of Obrecht's Mass

13 Reinhard Strohm, *The Rise of European Music 1380–1500* (Cambridge, 1993), pp. 620–33.

(ex. 2b), where the Altus has an ostinato figure, slightly longer and always on F, but again carrying throughout the movement. There is another difference in Obrecht's ostinato figure, which is that it has appeared in all the earlier movements, often in particularly visible passages at the beginnings of sections, so its use in the first »Agnus« is a culmination of something fed in from the first. Josquin uses it just the once and – if you accept my view that Josquin's Mass is later than Obrecht's – he prefers to keep it to just that one movement. The second point to make is that in most external respects the two Masses are astonishingly different, a matter that has always made the question of the relationship between the two hard to see clearly. It is almost as though Josquin had answered the astonishing fluency of Obrecht by working for the simplest means, the sparsest textures. As Osthoff noted, Josquin's Mass is only 824 bars long as against the 1117 bars of Obrecht's.¹⁴

These matters all become intriguing when seen in the context of Josquin's *Malheur me bat* Mass, because once again there is a Mass by Obrecht on the same song. What first drew my own attention to this Mass in the context of Obrecht is that this is the only known case of Josquin using a segmented cantus firmus of the kind so often used by Obrecht.¹⁵ Just as Obrecht does in his Mass, Josquin divides the Superius and the Tenor of the song into totally irrational sections, which are then repeated or otherwise transformed. There is another detail that is not found elsewhere in Josquin, namely the Tenor treatment in the first »Agnus Dei«, in which all note values less than a semibrevis are ignored and omitted; again it is a technique much favoured by Obrecht. With those two details taken on board, there is another detail that strikes the ear, namely the second »Agnus Dei«, an astonishing duet in canon at the 2nd. Here Josquin makes use of sequential repetition more than anywhere else in his known work. One figure of a rising fourth and a fall of a step appears six times in each voice, and it is followed by a series of falling thirds that seems never to end. It is almost as though he were offering a parody of Obrecht: certainly it seems very hard to listen to these grotesquely overextended sequences without smiling. The two Masses also have musical sounds in common that I cannot yet put my finger on, though there are two that are presented here.

¹⁴ Osthoff, *Josquin Desprez* (cf. fn. 5), pp. 147–8.

¹⁵ The classic statement on segmented cantus firmus is in Sparks, *Cantus Firmus* (cf. fn. 11), pp. 259–68.

Qui tol - lis pec - ca - ta

Example 3a: Jacob Obrecht, *M. Malheur me bat*, »Qui tollis«

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Example 3b: Josquin, *M. Malheur me bat*, »Qui tollis«

The first (ex. 3), at the beginning of the second section of the »Gloria«, with the words »Qui tollis peccata mundi«, is really just a matter of textural spacing, though the sounds are remarkably similar. The second, in the »Credo« at the words »Et homo factus est« (ex. 4), is intriguing in that for exactly half the chords Josquin uses a different chord; but again the sound seems related. Both could easily be coincidences were it not for: (a) the other Obrecht-related details already mentioned in Josquin's *Malheur me bat* Mass, (b) the demonstrable links between Josquin's *Malheur* and *Fortuna* Masses, and (c) the demonstrable links between the *Fortuna* Masses of Josquin and Obrecht. One further detail – which I first noticed in Wolfgang Schlüter's novel called *Dufays Requiem* (Berlin, 2001) – is that the two titles *Fortuna desperata* and *Malheur me bat* are both extremely surprising for Mass cycles. No further text survives for »Malheur me bat«, but the full poem of »Fortuna desperata« is full of contradictions to the Christian message. Neither gives any hint of the promise of a better world to come, which is surely the central message of most religions.

Now these various considerations obviously lead to the conclusion that if anybody took an interest in these two songs by otherwise unknown composers it was Obrecht, not Josquin. Beyond that, though, if we agree that in both works Josquin drew on Obrecht, it may be appropriate to describe Obrecht as a major figure of *auctoritas* for the mature Josquin.

a)

S
T
A
B

ho - - - - mo fac - - - - tus - - - - est - - - -

b)

S
T
A
B

Et ho - mo fac - tus est
y n y n y y n

Example 4a: Jacob Obrecht, *M. Malheur me bat*, »Et homo factus«, and 4b: Josquin, *M. Malheur me bat*, »Et homo factus«

APPENDIX

Borrowed materials in Josquin (excluding chant)

(Note: All works are preceded by their number in the New Josquin Edition; in the case of those already published in the NJE, a single prefixed star denotes that the editor considers their authorship doubtful and two prefixed stars that the editor thinks it impossible that the work is by Josquin des Prez. Those not yet published in the NJE (and therefore without accepted judgment on their status) have their numbers in square brackets. Items in vol. 28 (the secular works in four voices) have the stars allocated by me, as the editor of the completed but as yet unpublished volume, though it is not certain whether the Editorial Board will accept my views.)

Ach hülf mich Layd (Adam von Fulda)

NJE *28.2: Ach hülf mich Layd (accepted only by me so far): Adam's T is B

Allez regretz (Hayne van Ghizeghem)

NJE **7.1: Mass »Jo de pratis« in Jena U 21 (almost certainly by Johannes de Stokem): Hayne's ST are ST

NJE **7.2: Mass (almost certainly by Compère): Hayne's T is T

A une dame (Busnoys)

NJE [20.7]: Missus est Gabriel angelus, 5vv (perhaps by Mouton): Busnoys' T is T

Comme femme desconfortee (Binchois)

NJE [27.8]: Stabat mater, 5vv: Binchois' T is T

De tous biens plaine (Hayne van Ghizeghem)

NJE 13.2: Credo De tous biens: Hayne's T is T

NJE [22.6]: Victime paschali laudes: Hayne's S is S

NJE [20.12]: Scimus quoniam (Annaberg 1126¹⁶): Hayne's S is S

NJE 27.6: 3vv song; Hayne's S with two voices in canon

NJE 28.9: 4vv song; Hayne's ST with two voices in canon

Dulces exuviae (Mouton)

NJE 28.11: Dulces exuviae: Mouton's S is S

D'ung aultre amer (Ockeghem)

NJE 7.3: Mass D'ung aultre amer (problematic authorship): Ockeghem's T is T

NJE 13.10: Sanctus (*Fragmenta misarum*): Ockeghem's S is S

NJE [22.5]: Tu solus qui facis: opening of ST used

NJE [22.6]: Victimae paschali laudes: Ockeghem's S is S

16 See Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, vol. 2 (Tutzing, 1965), p. 102–3.

Fors seulement l'attente (Ockeghem)

NJE *28.16: 4vv setting (probably by Ghiselin): Ockeghem's B up a 12th is S

NJE [30.4]: 6vv setting (only one voice survives): Ockeghem's T is T

Fortuna desperata (probably by Felice)

NJE 8.2: Mass Fortuna desperata: S A T are S A T

NJE *27.11: 3vv song: S T with new florid bassus

J'ay pris amours (anon.)

NJE [25.14, VII]: Christe fili Dei: S is A

Je ne vis oncques la pareille (Dufay or Binchois)

NJE [29.13]: L'amy e a tous, 5vv: T is T

La belle se siet (monophonic song)

NJE *13.3: Credo (probably by R. de Fevin): is T

NJE 27.20: setting, 3vv: melody paraphrased in all voices

L'ami Baudichon (monophonic song)

NJE [5.1]: Mass L'ami Baudichon: is T

Le villain (Mouton)

NJE 28.22: Le villain, 4vv (relationship unclear)

L'homme armé (monophonic song)

NJE [6.2]: Mass L'homme armé sexti toni: all voices

NJE [6.3]: Mass L'homme armé super voces musicales: is T

NJE *28.23: setting, 4vv: is T

Ma bouche rit (Ockeghem)

NJE [29.15]: 5/6vv song (doubted): Ockeghem's S is S

Mais que ce fust (Compère)

NJE [30.5]: J'ay bien cause, 6vv (doubted): Compère's S is S

Malheur me bat (?Malcort)

NJE 9.1: Mass Malheur me bat: S A T are S A T

Mater patris (Antoine Brumel)

NJE 10.1: Mass Mater Patris (sometimes doubted): paraphrase, with S A T in Agnus III

Mon seul plaisir (Ninot le Petit)

NJE **9.2: Mass in Leipzig Thomaskirche 51 (only two voices survive: rejected by NJE):
paraphrase

N'aray je jamais (Robert Morton)

NJE 9.3: Mass Di dadi (sometimes doubted): Morton's T is T, but B in Osanna and Agnus III

Petite camusette (monophonic song)

NJE [30.7]: Petite camusette, 6vv

Quem dicunt homines (Richafort)

NJE **12.3: Mass in MilA 46, fol. 1^v-11^r, »Josquin«, perhaps also by Richafort, rejected by NJE (unpublished)

Rosina wo war dein gestalt (anonymous)

NJE **9.4: Mass in Leipzig Thomaskirche 51 (rejected by NJE): T is T

Tout a par moy (Walter Frye or more probably the Agricola version)

NJE 8.1: Mass Faysant regretz: T is T, with S as S in Agnus III

Une musque de Biscaye (monophonic song)

NJE 28.35: Une musque, 4vv: is S

NJE [5.2]: Mass Une musque (sometimes doubted): is T

»Eadem capella in toto terrarum orbe primatum obtinuit« –
Hintergründe und Ausprägungen des Autoritätsanspruchs
der päpstlichen Sänger im 16. Jahrhundert

Sucht man in der Musikgeschichte nach Beispielen für musikalische Institutionen, die den Charakter einer künstlerischen Autorität trugen oder diesen zumindest für sich beanspruchten, wird man vor allem in politischen Zentren fündig. Etwa wäre an das Conservatoire in Paris zu denken, das durch die Zentralisierung und Reglementierung der musikalischen Ausbildung das Prinzip der individuellen Schülerschaft verdrängte. Auch einige Operninstitute, allen voran die Pariser Académie Royale de Musique bzw. nachfolgend auch die Opéra, sind zu nennen, die durch die Absolutsetzung bestimmter formaler Konventionen die Entwicklung der Gattung maßgeblich mitdiktieren. Eher indirekt, weil von außen appliziert, erscheint der autoritative Charakter von Hoforchestern wie derjenige der Dresdner Hofkapelle im 18. Jahrhundert, deren Zusammensetzung und Qualität vorbildhaft wirkten und Komponisten zu spezifischen kompositorischen Lösungen inspirierten. Mit Blick auf das Hochmittelalter könnte im Falle von Notre Dame von einer musikalischen Autorität gesprochen werden, da von hier aus eine bestimmte Kompositionsweise verbreitet und nachfolgend mit der Institution ausdrücklich in Verbindung gebracht wurde.

Wohl nahezu allen derartigen musikalischen Institutionen ist eines gemein: ihre Anbindung an eine übergeordnete Institution, zu deren Selbstdarstellung bzw. Kontrollausübung sie beitragen, indem Musik zu repräsentativen, einheitsstiftenden oder im weitesten Sinne manipulativen Zwecken eingesetzt wird. Innerhalb dieses Rahmens mag es zu Spannungsverhältnissen oder Eigendynamiken kommen, die den Blick auf die höher gelagerte Bezugsebene verstellen, jedoch ändert dies nichts an der Grundthese, dass institutionalisierte Musikpflege in aller Regel nicht um ihrer selbst willen zur Autorität wird. Die eigentlich interessante Frage, die in diesem Zusammenhang auftaucht, betrifft die jeweilige Rolle, die der Musik an sich in den einzelnen Bezugsrahmen zugewiesen wird und die zu einer so weit reichenden Ausstattung der Ausübenden bzw. Verantwortlichen mit finanziellen Mitteln und Kompetenzen führt, dass sie zu der Ausformung von Autorität bzw. eines Autoritätsanspruchs überhaupt befähigt werden.

Wenn ausgehend von dieser Überlegung nachfolgend die päpstliche Sängerkapelle im 16. Jahrhundert auf ihren autoritativen Charakter hin untersucht werden soll, so werden also neben den Ausprägungen dieser Autorität an sich vor allem auch die Interessen der übergeordneten Ebene, d. h. des Heiligen Stuhls und der Kurie, an einer einflussreichen musikalischen Institution zu berücksichtigen sein. Es wird sich zeigen, dass die Institution und ihr Träger jeweils separate Interessen an der Ausbildung und Ausübung einer institutionellen Autorität hatten, die teilweise nicht miteinander vereinbar waren oder sich sogar entgegenstanden.

Die zentrale Voraussetzung für die Ausbildung des Autoritätsanspruchs der päpstlichen Sänger war ihre etwas schillernde Verankerung innerhalb des kurialen Apparats.¹ Auf der einen Seite gehörten sie zur Kapelle, der im Kern die tägliche Feier von Stundengebet und Messe im päpstlichen Palast oblag und der weiterhin Kapläne, der Sakristan sowie der *magister caeremoniarum* angehörten. Das Aufgabengebiet war also im Wesentlichen liturgisch definiert, und die Sänger standen in einer Hierarchie, an deren Spitze als *magister capellae* ein in musikalischen Fragen meist unbewandelter Bischof stand. Innerhalb dieser Kapellstruktur bildeten die Sänger jedoch nochmals eine selbstständig verfasste Gruppe, ein so genanntes Kollegium, dem automatisch der dienstälteste Sänger als Dekan vorstand. Dadurch hatten die Sänger einige Sonderrechte, etwa verfügten sie über eigene Konstitutionen, die einen Teil ihrer Rechte und Pflichten regelten. Weit wichtiger jedoch waren die päpstlichen Privilegien, die dem Sängerkollegium seit Mitte des 15. Jahrhunderts den Pfründenerwerb erheblich erleichterten und ihnen zu so genannten Reservationen verhalfen, die die Verteilung von Pfründen verstorbener Sänger innerhalb des Kollegs garantierte. Innerhalb der Kapelle waren die Sänger damit neben den ranghöheren Dignitäten die privilegierteste Gruppierung, und sie setzten im 16. Jahrhundert, in dessen Verlauf die Kurie massiven Reformen unterzogen wurde, alles daran, diese korporativen Rechte zu verteidigen und sogar noch auszubauen.² Am be-

- 1 Vgl. zur Struktur der Kapelle insbesondere Adalbert Roth, »Zur ›Reform‹ der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484)«, in: *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongressakten zum ersten Symposium des Mediävistenverbandes in Tübingen, 1984*, hrsg. von Joerg O. Fichte, Berlin 1986, S. 168–195. Weiter gehend zu Charakter und Organisation kurialer Kollegien im Spätmittelalter allgemein Brigide Schwarz, *Die Organisation kurialer Schreiberkollegien von ihrer Entstehung bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Tübingen 1972 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 37).
- 2 Richard Sherr, »A Curious Incident in the Institutional History of the Papal Choir«, in: *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 1998, S. 187–212; Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpsti-*

kanntesten sind in diesem Zusammenhang die Zuwendungen des musikliebenden Leo X. gegenüber den Sängern, jedoch auch dessen Nachfolger Clemens VII., Paul III. und Julius III. zeigten sich dem Sängerkollegium gegenüber stets wohlwollend und bewahrten es vor einschneidenden Reformen. Die Folge war, dass die Sänger sowohl innerhalb der Kapelle als auch der Kurie insgesamt seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert einen bemerkenswerten Aufstieg erfuhren, der erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts ins Stocken geriet. So werden sich auch die nachfolgenden Überlegungen vorwiegend auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts konzentrieren.

Dass mit dem Aufstieg des Sängerkollegiums die Ausprägung eines spezifischen Autoritätsanspruchs einherging, vermögen zwei signifikante Aussprüche zu dokumentieren. Der erste stammt von Paride de Grassi, der zwischen 1504 und 1527 als päpstlicher Zeremonienmeister wirkte. Dieser bezeichnete in seinem um 1510 verfassten *Caeremoniale* für Kardinäle und Bischöfe die päpstliche Kapelle als »omnium rituum ecclesiasticorum magistra et imperatrix«.³ Dieser Gedanke bezieht sich auf die Kapelle als Ganze in ihrer ursprünglichen, liturgisch definierten Funktion. Sie wurzelt in der bereits in das frühe Hochmittelalter zurückreichenden Bemühung des Papsttums, im Verein mit dem Kaiser und unter tatkräftiger Unterstützung der Bettelorden den *Usus Romanae Curiae* als im ganzen Abendland verbindliche Liturgieordnung durchzusetzen, denn die sichtbare und regelmäßig vollzogene rituelle Gefolgschaft war zentrale Grundlage für eine reale Anerkennung des Papstes als Oberhaupt der Christenheit. Bekanntlich zeitigte die liturgische Praxis des Spätmittelalters zahlreiche lokale Wucherungen, die eine der von der Forschung kaum beachteten Begleiterscheinungen des großen abendländischen Schismas darstellen. Dieses hatte die Kirche auch in zeremonieller Hinsicht in chaotische Verhältnisse gestürzt, die letztlich erst während und in der Folge des Tridentinums beseitigt werden konnten.⁴ In de Grassis Ausspruch artikuliert sich die große Bedeutung, die die Päpste seit der Mitte des 15. Jahrhunderts dem kirchenpolitischen, einheitsstiftenden Potenzial der Liturgie wieder beimaßen. Ihre Hüterin war im Kern die päpstliche Kapelle, woraus sich der auf die ganze Christenheit zielende Autori-

che Sängerkapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Pauls III. (1534–1549), Turnhout 2004 (im Druck).

3 Zitiert nach Rafael Köhler, *Die Cappella Sistina unter den Medici-Päpsten (1513–1534). Musikpflege und Repertoire am päpstlichen Hof*, Kiel 2001, S. 100.

4 Vgl. etwa Suitbert Bäumer, *Geschichte des Breviers*, Freiburg i. Br. 1895, S. 365–409; Josef Andreas Jungmann, *Missarum Sollenmia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Bd. 1, 5. Aufl., Wien 1962, S. 153–183; John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century*, Oxford 1991, S. 16–23.

tätsanspruch gründet, den de Grassi formuliert und in zahlreichen Traktaten vertreten hat.⁵

Das zweite Zitat stammt von dem päpstlichen Sänger Ghiselin Danckerts, der um 1550 in der Kontroverse zwischen Nicola Vicentino und Vicente Lusitano um die Frage der antiken Genera als einer der Schiedsrichter berufen worden war. Bekanntlich fiel das Urteil zugunsten Lusitanos aus, worauf Vicentino das Urteilsvermögen der päpstlichen Sänger in Zweifel zog. In einer Replik darauf legte Danckerts nochmals genau die Urteilsbegründung dar und unterstrich sie mit den Worten: »Und so hielt und hält es stets bis zum gegenwärtigen Jahr 1551 die lange Erfahrung der römischen musikalischen Schule, und die Kapelle des Papstes, die den Prinzipat unter allen Kapellen der Christenheit innehat.«⁶ Diese bemerkenswerte Formulierung dürfte allerdings nicht Danckerts erfunden haben, sondern scheint allgemein verbreitet gewesen zu sein. So taucht sie wenig später im Zusammenhang mit einem für die päpstlichen Sänger freilich wenig rühmlichen Breve von Julius III. auf. Dort heißt es nämlich: »Wenn die oben genannten Missstände nicht bald behoben werden, wird es in Kürze so sein, dass diese Kapelle, die hinsichtlich ihres Zusammenklangs und der musikalischen Melodie auf dem ganzen Erdkreis den Primat innehatte, bald schmählicher und niedriger dastehen wird als jede andere Kapelle.«⁷

Ungeachtet des beklagten Qualitätsverlustes, auf den nachfolgend noch zurückzukommen sein wird, ist gegenüber dem Ausspruch de Grassis hier eine bemerkenswerte Akzentverschiebung erkennbar. Zwar erfolgt wiederum die Beanspruchung einer Führungsposition der päpstlichen Kapelle, jedoch wird mit ihr nunmehr ganz selbstverständlich eine musikalische Institution assoziiert und die Vorrangstellung künstlerisch begründet. Freilich muss berücksichtigt werden, dass die Aussprüche in unterschiedlichen Kontexten stehen. Während de Grassi sich innerhalb eines Zeremonialtraktats äußerte, stehen die beiden anderen Aussprüche in rein musikspezifischem Zusammenhang. Dennoch spie-

5 Vgl. Marc Dykmans, »Paris de Grassi«, in: *Ephemerides Liturgicae Bibliotheca* 96 (1982), S. 407–482; 99 (1985), S. 383–417; 100 (1986), S. 270–333.

6 »E cosi ha tenuto sempre, e tien insino al presente anno del 1551 la lunga esperienza della schola musicale Romana, e la Capella del Papa, la quale tien il Principato di tutte le altre Capelle della christianita«: I–Rv, Ms. R 56 A (15), fol. 365. Zu dem Traktat vgl. insbesondere Stefano Campagnolo, »Guastatori e stroppiatori della divina scientia della musica«: Ghiselin Danckerts ed i compositori della »Nuova maniera«, in: *Musicam in subtilitate scrutando. Contributi alla storia della teoria musicale*, hrsg. von Daniele Sabaino, Maria Teresa Rosa Barezzi und Rodobaldo Tibaldi, Lucca 1994 (Studi e Testi Musicali, n. s. 7), S. 193–242.

7 »Breuique futurum est quod nisi de opportuno remedio de super provideatur eadem capella sicut concertu et musicie melodia in toto terrarum orbe primatum obtinuit ita vilior et inferior omnibus aliis efficietur«: zit. nach Richard Sherr, »Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina«, in: *Early Music* 22 (1994), S. 624.

geln sie eine Entwicklung, denn einerseits wäre zu Zeiten de Grassis ein weltweiter Führungsanspruch der päpstlichen Sänger nie geäußert worden,⁸ während andererseits die Zeremonienmeister am Vorabend des Tridentinums weit aus zurückhaltender waren als ihre Vorgänger um 1500: So haben sich keine grundlegenden Zeremonialtraktate erhalten, und auch die Diarien, in denen Ablauf und besondere Vorkommnisse jeder Papstmesse festgehalten wurden, zeugen nicht von einer so ehrgeizigen liturgisch-zeremoniellen Disziplin, von der die entsprechenden Berichte de Grassis und Burkhardts geprägt waren.⁹

Es bleibt also festzuhalten, dass sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Charakter des Autoritätsanspruchs der päpstlichen Kapelle dahingehend verändert, dass der Aspekt der musikalischen Gottesdienstgestaltung in den Vordergrund rückt und damit die zuvor alles dominierende Vorrangstellung der Liturgie verdrängt wird. An diese Entwicklung knüpfen sich im Wesentlichen zwei zentrale Fragenkomplexe. Erstens: Inwieweit sind die Sänger selbst für diese Entwicklung verantwortlich und in welcher Form profitieren sie von ihr? Zweitens: Worin liegen die Motive von Papst und Kurie für eine solche Aufwertung der Rolle der Musik im Gottesdienst und des Sängerkollegiums?

Betrachtet man zunächst das Sängerkollegium selbst, so ist im selben Zeitraum ein bemerkenswerter Anstieg ihrer öffentlich wahrgenommenen Dignität zu beobachten. Dabei muss vorausgeschickt werden, dass die Sänger schon im 15. Jahrhundert innerhalb der kurialen Hierarchie eine recht hohe Position einnahmen, was sich allein in dem Ehrentitel »familiari continui commensales papae« (tägliche Tischgenossen des Papstes) niederschlägt.¹⁰ Diese Position zahlte sich jedoch in Anbetracht ihrer meist niederen Abkunft und der nur in Ausnahmefällen gegebenen höheren Bildung vorwiegend beim Pfründenerwerb aus; ansonsten scheint ihr Ansehen an der Kurie und in der Stadt eher gering gewesen zu sein, wie auch der oben zitierte abschätzigere Ausspruch Burkhardts verdeutlicht. Ein aussagekräftiger Gradmesser für die reale soziale Positionierung der päpstlichen Sänger sind ihre Auftritte außerhalb des Vatikans und ihr Engagement in Bruderschaften sowie in den stadtrömischen Nationenvertre-

8 Im Gegenteil hatte sein Vorgänger Johannes Burkhard den Sängern in den 1480er Jahren bescheinigt, dass »nunquam fuerunt ita ineptae et viles voces in cappella sicut hodie« (»Niemand gab es in der Kapelle so untaugliche und wertlose Stimmen wie heutzutage.«): ebda., S. 626.

9 Eine Übersicht über die erhaltenen Zeremonialquellen bietet Pierre Salmon, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, Bd. 3: *Ordines Romani, pontificaux, rituels, cérémoniaux*, Vatikanstadt 1970 (Studi e Testi, 260).

10 In diesen Kreis hatte Eugen IV. die Sänger aufgenommen und ihnen zugleich eine Bevorzugung bei anstehenden Präsentationen auf kirchliche Benefizien eingeräumt; vgl. A. Roth, *Zur Reform* (wie Anm. 1), S. 178f.

tungen. Als Kollegium hatten sie die Möglichkeit, in eigener Verantwortung zusätzlich zu ihrem regulären Dienst in den Kirchen Roms gegen besonderes Honorar oder Naturalien aufzutreten. Dank der guten Quellenlage lassen sich diese Auftritte bereits im ausgehenden 15. Jahrhundert punktuell, nach 1535 durch Kapelldiarien dann detailliert verfolgen. Dabei ist zu beobachten, dass die Sänger ursprünglich unter ausschließlich gewinnorientierten Gesichtspunkten operierten und ihre Auftritte nach finanzieller Rentabilität aushandelten. Etwa seit den 1520er Jahren scheint sich die Auffassung jedoch langsam zu verändern. Ein bemerkenswertes Indiz bilden dabei die Auftritte zu den Fronleichnamprozessionen in der spanischen Nationalkirche S. Giacomo degli Spagnoli, bei denen die Sänger seit den 1490er Jahren sangen und dafür eine Mahlzeit erhielten. Nach 1520 jedoch verschwinden sie aus den Rechnungsbüchern der Kirche schrittweise, obwohl aus den Diarien der Kapelle später eindeutig hervorgeht, dass die spanischen Sänger alljährlich an der Prozession ihrer Nation teilnahmen. Zugleich dokumentieren die Rechnungsbücher das parallel einsetzende Engagement anderer Sängerkapellen wie der Cappella Giulia oder der Sänger von S. Lorenzo in Damaso.¹¹ Die päpstlichen Sänger nahmen also offenbar an den Prozessionen teil, ohne zu singen und ohne entlohnt zu werden. Weniger eindeutig, aber in eine ähnliche Richtung weisend ist der Befund in der französischen Nationalkirche S. Luigi dei Francesi, zu der sich die Frankoflamen begaben.¹² Offensichtlich war es also so, dass sich die ursprünglich aktive Mitwirkung der Sänger hin zu einer repräsentativen verlagerte, war die Teilnahme an den Prozessionen doch hochrangigen Angehörigen der jeweiligen Nation vorbehalten. Damit einher geht die nach 1530 wachsende Präsenz von Kapellsängern bei den Kongregationen der französischen, aragonesischen und kastilischen Nation, die keine erkennbaren musikbezogenen Motive hatte. Diese Versammlungen waren nur hohen Kurialen vorbehalten und wurden meist von Bischöfen in Anwesenheit der Gesandten der jeweiligen Nation abgehalten, so dass die bloße Präsenz von päpstlichen Sängern höchst signifikant ist.¹³ Dass sich die Sänger zunehmend als kuriale Dignitäten im stadtrömischen Leben zu positionieren versuchten, zeigt auch ihr wachsendes Engagement in karitativen Elitebruderschaften wie dem SS. Sacramento a S. Maria sopra Minerva und spä-

11 Klaus Pietschmann, »Musikpflege im Dienste nationaler Repräsentation: Musiker an S. Giacomo degli Spagnoli in Rom bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts«, in: *Studi musicali* 31 (2002), S. 109–144 (hier S. 124–128).

12 Exemplarisch seien folgende Sängerbzahlungen genannt: Rom, Archiv der Pieux Établissements Français, Arm. I–II, Régistre 74, fol. 164 (Fest S. Luigi 1521, »Cantoribus pape Julios decem«); Régistre 80 (nicht foliiert, Fronleichnam 1538): »per li capellani cioe di s.to nicolo St. Sebastiano et la capella di Santo pietro j. 3« (keine Zahlung an die päpstlichen Sänger).

13 Vgl. auch zum Folgenden K. Pietschmann, Kirchenmusik (wie Anm. 2).

ter dem SS. Crocifisso a S. Marcello, denen zahlreiche Kardinäle und teilweise sogar die Päpste selbst angehörten. Die Sänger traten diesen geschlossen bei und sangen gratis zu den Patrozinien, bei denen unter großer öffentlicher Anteilnahme bedürftige Mädchen mit Mitgiftschatullen ausgestattet wurden. Damit wurde die Bereitschaft dokumentiert, soziale Verantwortung zu übernehmen, und zugleich der daraus resultierende gesellschaftliche wie institutionelle Status beansprucht. Dieser Anspruch der Sänger äußerte sich bald ganz unmittelbar, indem etwa seit Mitte der 1550er Jahre regelmäßig ein päpstlicher Sänger festen Sitz in der Administration der Crocifisso-Bruderschaft hatte.

Darüber hinaus dürfte diese Form des gesellschaftlichen Autoritätsstrebens, das interessanterweise praktisch keine musikalischen Implikationen hatte, vor allem der Selbsterhaltung gedient haben. Wie bereits erwähnt, wurden seit den 1530er Jahren die kurialen Behörden zunehmend Gegenstand von massiven Reformen, die auch die mühsam erworbenen Privilegien der Sänger auf den Prüfstand bringen mussten. Je größer nun die institutionelle und repräsentative Verankerung des Kollegiums in kuriennahen stadtrömischen Organisationen war, in denen sich auch einflussreiche Kardinäle engagierten, desto schwieriger war es, seine Rechte zu beschneiden.

Wendet man sich nun der Frage zu, in welcher Form das Kollegium die um 1550 beanspruchte musikalische Autorität über die Christenheit konkret ausübte, so erweist sich die Suche nach Anhaltspunkten als weitaus weniger ergiebig. Grundsätzlich übte das Kollegium zunächst eine Autorität nach innen aus, d. h. auf die neu aufgenommenen Sänger, die sich kompositorischen, liturgischen und sängerischen Traditionen zu unterwerfen hatten. Angesichts des auf die ganze Christenheit bezogenen Autoritätsanspruchs der Sänger wäre nun zu erwarten, dass diese Traditionen zumindest teilweise nach außen gewendet und anderen Kapellen als vorbildhaft oder gar verbindlich vor Augen gestellt worden seien. Angesichts der in Italien allgemein geäußerten Forderungen nach einer Hebung der klerikalen Sitten, die sich auch auf die musikalische Praxis bezogen,¹⁴ wäre eine solche Vorbildfunktion tatsächlich angebracht gewesen. Doch wie hätten die Sänger konkret vorgehen können? Da sie selbst keine Sängerknaben ausbildeten, konnten sie an dieser entscheidenden Stelle keine Maßgabe bieten. Somit wäre insbesondere an die Bereiche Musiktheorie, Gesangsideal und Komposition zu denken, in denen die Sänger offensiv bestimmte Vorgaben hätten vertreten können.

14 Deutlichsten Niederschlag finden diese Forderungen in Biagio Rossettis *Libellus de rudimentis musices* von 1530, hrsg. von Albert Seay, Colorado Springs 1981 (Critical Texts, 12).

Mit Blick auf den Kontext des Danckerts-Zitats könnte man vermuten, die Sänger arbeiteten darauf hin, eine Art höchste Lehrinstanz in musiktheoretischen Fragen zu werden. Wenn so etwas jedoch tatsächlich angestrebt worden sein sollte, war der Erfolg bescheiden, denn außer dem berühmten Streit zwischen Vicentino und Lusitano ist lediglich ein weiterer Schiedsspruch bekannt, den Costanzo Festa und Charles D'Argentilly in den 1540er Jahren im Zusammenhang mit einer eher unbedeutenden Kontroverse zwischen zwei Mitgliedern der Kapelle von S. Lorenzo in Damaso fällten.¹⁵ Zudem wurde zwar von Zeitgenossen die musiktheoretische Kompetenz einzelner Kapellmitglieder immer wieder hervorgehoben,¹⁶ jedoch ist kein einziger nennenswerter Traktat aus der Kapelle hervorgegangen.¹⁷ Zwar hatte Costanzo Festa Ambitionen, seine als *Basse* bezeichnete umfangreiche Sammlung von Kontrapunktexemplen am Ende der 1530er Jahre zu publizieren, worin sich die Beanspruchung einer kompositionstheoretischen Autorität erkennen lässt, allerdings blieb dieses Projekt unverwirklicht, und das bemerkenswerte Lehrwerk erreichte nur eine sehr beschränkte Verbreitung.¹⁸

In Bezug auf das Gesangsideal ist es zwar sehr wahrscheinlich, dass die stimmliche Qualität bis in die 1540er Jahre hinein geradezu sprichwörtlich war,¹⁹ jedoch blieb dessen Verbreitung räumlich eher beschränkt. Lediglich die häufigen Auftritte der Sänger in stadtrömischen Kirchen lassen an eine in die Öffentlichkeit getragene Vorbildfunktion denken, die Römern, Pilgern und Re-

- 15 Vgl. dazu Lewis Lockwood, »A Dispute on Accidentals in 16th-Century Rome«, in: *Analecta musicologica* 2 (1965), S. 24–40.
- 16 Etwa betont Juan Bermudo in seiner *Declaración de Instrumentos musicales* von 1555 die musiktheoretische Kompetenz von Cristóbal de Morales, Nachdruck hrsg. von Macario Santiago Kastner, Kassel 1957 (Documenta Musicologica, 1.11). Dasselbe bescheinigt Francisco Salinas in seinem *Liber Musices* dem Sänger-Komponisten Escobedo, dem Mitjuror von Danckerts im Streit zwischen Vicentino und Lusitano.
- 17 Es ist allerdings die Vermutung geäußert worden, dass die in der Biblioteca Comunale »Augusta« von Perugia verwahrten *Regole del contraponto dell'ecc.mo Ivo* von dem päpstlichen Sänger Ivo Barry verfasst worden sein könnten. Dies erscheint jedoch ebenso unwahrscheinlich wie die zugrunde liegende These von Brumana und Ciliberti, dass Barry in den 1530er Jahren Kapellmeister am Dom von Perugia gewesen sein könnte, siehe Biancamaria Brumana und Galliano Ciliberti, *Musica e musicisti nella cattedrale di S. Lorenzo a Perugia (XIV–XVIII secolo)*, Florenz 1991, S. 47–50. Eine solche Tätigkeit hätte er parallel zu seinem nachweislich regelmäßig versehenen Kapelldienst in Rom kaum ausüben können.
- 18 Costanzo Festa, *Counterpoints on a cantus firmus*, hrsg. von Richard J. Agee, Madison 1997 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 107), S. IX–X.
- 19 So beschrieb der Engländer William Thomas (*The Historie of Italie*, London 1549, fol. 39r) den Gesang bei der Weihnachtszeremonie des Jahres 1547 im Petersdom mit den Worten »The chapell beganne the offitorie of the masse, and sange so sweetly, that me thought I never heard the lyke.«

präsentanten anderer Nationen als Ideal vorgeführt werden sollte. Durch den Weggang einiger fähiger Sänger, Schwierigkeiten bei der Nachwuchsrekrutierung und vor allem wegen nachlassender Disziplin war jedoch zu Beginn der 1550er Jahre jener Zustand erreicht, den Julius III. in dem zitierten Breve beklagte. Da es den Sängern aus genannten Gründen gelang, eine Reform abzuwenden, die die notwendigen personellen Einschnitte vollzogen hätte, änderte sich an dem Zustand offenbar wenig, bis dann im Jahr 1565 eine Kardinalskommission die Sängerschaft in Einzelprüfung drastisch dezimierte.²⁰

Der letzte verbleibende musikalische Sektor, die Komposition, verdient im gegebenen Rahmen die größte Aufmerksamkeit, da sich im Zusammenhang mit der Neuschaffung und Verbreitung von Repertoire am ehesten die Ausübung einer musikalischen Autorität erwarten ließe. Seit Jahrhundertbeginn gehörten der Kapelle stets mehrere, teils hochrangige Komponisten an, die zum Repertoire qualitativ hochstehende Kompositionen beisteuerten und musikalische Kapelltraditionen begründeten bzw. fortschrieben. In der Tat sind auch einzelne Fälle bekannt, in denen sehr spezifisches Repertoire der päpstlichen Kapelle andernorts übernommen wurde. In der Florentiner Kirche S. Lorenzo etwa hat sich ein Karwochenrepertoire erhalten, das signifikante Ähnlichkeiten mit den Gepflogenheiten der päpstlichen Kapelle aufweist. Die Handschrift *N* des Archivio parrocchiale di S. Lorenzo in Florenz enthält u. a. Lamentationen von den päpstlichen Sängern Bernardo de Pauli Pisano, Elzéar Genet alias Carpentras und Cristóbal Morales.²¹ Vermutlich gehen die Parallelen auf den Pontifikat des mit der Kirche eng verbundenen Medici-Papstes Leo X. (1513–1521) zurück, unter dem die Karwochenmusik in der Sixtina ihren prägnanten Charakter erhielt. Morales dagegen dürfte seine Lamentationen selbst nach Florenz geschickt haben, da er mit Großherzog Cosimo I. de' Medici im Austausch stand und diesem wiederholt Kompositionen zukommen ließ.²² Die damit angesprochene Form der Repertoireverbreitung, die beispielsweise auch der päpstliche Sänger Antonio Cappello betrieb und seinem früheren Arbeitgeber, dem Herzog von Ferrara, neue Kompositionen seiner Kollegen Festa, Bartolomé de

20 R. Sherr, *Competence* (wie Anm. 7). Zum hartnäckigen Widerstand der Sänger gegen institutionelle Reformen vgl. R. Sherr, *A Curious Incident* (wie Anm. 2), sowie K. Pietschmann, *Kirchenmusik* (wie Anm. 2).

21 Vgl. Frank A. D'Accone, »Singolarità di alcuni aspetti della musica sacra Fiorentina del Cinquecento«, in: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Bd. 2, Florenz 1983, S. 513–537.

22 Klaus Pietschmann, »A Renaissance composer writes to his patrons. Newly discovered letters from Cristóbal de Morales to Cosimo de' Medici and Cardinal Alessandro Farnese«, in: *Early Music* 28 (2000), S. 383–400.

Escobedo oder Morales schickte,²³ zeugt freilich nicht von der Durchsetzung eines Autoritätsanspruchs der Institution, ja vermutlich noch nicht einmal von einem speziellen Interesse der Adressaten an der Kapellpraxis, da vielmehr die Neugier auf neue Kompositionen einzelner namhafter Komponisten im Vordergrund gestanden haben dürfte. Ein anderes Beispiel mit ähnlichen Hintergründen stellt die starke Präsenz von päpstlichem Repertoire in den Chorbüchern von Casale Monferrato dar, die sich dadurch erklären lässt, dass diese zu einer Zeit angefertigt wurden, als mit Ercole Gonzaga einer der einflussreichsten und zugleich musikinteressiertesten Kurienkardinäle das Monferrat verwaltete, dessen Kapellmeister Jachet von Mantua selbst kurzzeitig der päpstlichen Kapelle angehört hatte.²⁴

Die Beispiele deuten also darauf hin, dass zwar gelegentlich Repertoire der päpstlichen Kapelle aus Rom herausgelangte, dass diese Verbreitung jedoch keineswegs von den Sängern selbst gezielt betrieben worden sein dürfte, zumal es sich um sehr isolierte Fälle handelt. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang allerdings die zahlreichen Konkordanzan in römischen Quellen. Insbesondere das Repertoire der Cappella Giulia an S. Pietro wurde seit ihrer Gründung im frühen 16. Jahrhundert maßgeblich aus dem der päpstlichen Sänger gespeist, und auch die Chorbücher von S. Lorenzo in Damaso, S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano weisen einige signifikante Übereinstimmungen mit Chorbüchern des Fondo Cappella Sistina auf.²⁵ Auf den ersten Blick

23 Auf die im Archivio di Stato di Modena verwahrten Briefe wurde wiederholt hingewiesen. Sie sind publiziert auf der Homepage von Richard Sherr: <http://sophia.smith.edu/~rsherr>.

24 Neben den zahlreichen Kompositionen Festas (vor allem im Chorbuch I-CMac, C) ist dabei insbesondere die Überlieferung von D'Argentillys Requiem im Chorbuch N (H) signifikant, das außer in der vatikanischen Handschrift I-Rvat, CG XII.3 nur hier überliefert ist. David Crawford, *Sixteenth-Century Choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferrato*, o.O.: American Institute of Musicology 1975 (Renaissance Manuscript Studies, 2), passim.

25 Hinsichtlich der Cappella Giulia vgl. vor allem die Inventare zu den Chorbüchern XII.3, 4, 5 und 6 in Nanie Bridgman, *Manuscripts de musique polyphonique xv.e et xvi.e siècles. Italie* (RISM, B.IV.5), München 1991, S. 432–444, sowie Jeffrey Dean, »The Repertory of the Cappella Giulia in the 1560s«, in: *Journal of the American Musicological Society* 41 (1988), S. 465–490. In S. Lorenzo in Damaso ist insbesondere das Chorbuch 9 zu nennen, das neben Magnificat-Vertonungen Festas und Morales' die (bislang nicht identifizierte) Hymne »Lucis creator optime« von Festa enthält (S. 4–9) und aufgrund der anderen vertretenen Komponisten (neben Festa und Morales Jean Mouton, Antoine de Févin und Jacotin) sicherlich vor 1576 zu datieren ist, wie vorgeschlagen wurde; vgl. Karin Andrae, »Der Musikalienfonds der Basilica di S. Lorenzo in Damaso in Rom«, in: *Note d'archivio per la storia musicale*, n. s. 3 (1985), S. 122–125. Von den erhaltenen Musikalien aus S. Maria Maggiore erscheinen die beiden Chorbücher I-Rvat, SMM 32 und 36 mit Hymnen und Magnificat von Festa und Morales sowie vor allem das noch im Besitz der Basilica verbliebene Chorbuch I-Rsm, Stanza della Musica 26 mit Hymnen von Festa erwähnenswert, doch auch die Messenhandschrift I-Rvat, SMM 24 weist

mag dies nicht sonderlich überraschen, bot doch die räumliche Nähe und die häufige Präsenz der päpstlichen Kapelle bei Gottesdiensten in den jeweiligen Kirchen reiche Gelegenheit zum Repertoireaustausch. Erstaunlich ist diese Freigebigkeit dennoch, wenn man die Tendenz zur Exklusivität bedenkt, durch die sich die Repertoirepflege der päpstlichen Kapelle ansonsten auszeichnet. So ist es bemerkenswert, dass es beim wiederholten Zusammentreffen der päpstlichen Kapelle mit der französischen oder der kaiserlichen Hofkapelle im zweiten Jahrhundertdrittel zu keinerlei derartigem Austausch gekommen zu sein scheint, obwohl das noch im späten 15. Jahrhundert und vor allem im Pontifikat Leo X. die Regel gewesen war.²⁶ Auch ist zu beobachten, dass zahlreiche Kompositionen in den Chorbüchern insbesondere aus den Pontifikaten Clemens' VII. und Pauls III. Unika sind und erfolgreiche Komponisten wie Jacques Arcadelt anscheinend bewusst auf die Publikation von Motetten, die für die Kapelle entstanden waren, verzichteten.²⁷

Sehr aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang diejenigen Fälle, in denen päpstliche Sänger doch entsprechende Publikationsabsichten hegten oder umsetzten. Carpentras und Morales publizierten ihre zumindest teilweise für die Kapelle entstandenen Werke und widmeten sie einem Papst bzw. hochrangigen Kardinälen mit dem Anspruch, durch ihre Kompositionen zur Hebung der gottesdienstlichen Frömmigkeit der ganzen Christenheit beizutragen. Besonders deutlich wird dies durch Carpentras' Hinweis im Vorwort zu seinem Hymnendruck, Leo X. habe beim Erklingen der Stücke Tränen vergossen.²⁸ Nicht genug

mehrere Konkordanzanzen mit Sixtina-Chorbüchern auf (Jean Mouton, *Missa Tua est potentia*; Antonius Divitis, *Missa Quem dicunt homines*; ich danke Richard Sherr für diese Auskunft); vgl. *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, hrsg. von Charles Hamm, Bd. 4, Neuhausen-Stuttgart 1988 (Renaissance Manuscript Studies, 1), S. 64–66, sowie Galliano Ciliberti, »Una nuova fonte per lo studio degli inni di Costanzo Festa e Giovanni Pierluigi da Palestrina«, in: *Revue belge de musicologie* 46 (1992), S. 145–162 (hier S. 156–160). In S. Giovanni in Laterano wurde 1575 der Codex 61 angelegt, der u. a. den vollständigen Hymnenzyklus Festas enthält; vgl. Glen Haydon, »The Lateran Codex 61«, in: *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Köln 1958*, hrsg. von Gerald Abraham, Kassel 1959, S. 126–131, sowie den kritischen Bericht zu Constantius Festa, *Hymni per totum annum*, hrsg. von Glen Haydon, Rom 1958 (Monumenta Polyphoniae Italicae, 3), S. 183–190.

26 Adalbert Roth, *Studien zum frühen Repertoire der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484). Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vatikanstadt 1991 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 1), S. 394.

27 Zur Repertoireentwicklung unter Paul III. vgl. K. Pietschmann, Kirchenmusik (wie Anm. 2).

28 Elzéar Genet (Carpentras), *Collected Works*, hrsg. von Albert Seay, American Institute of Musicology 1972 (Corpus Mensurabilis Musicae, 58), Bd. 3, S. X. Zur Bedeutung des öffentlichen Tränenvergießens durch Päpste vgl. Joseph Imorde, »Dulciores sunt lacrimae orantium, quam

also, dass die Stücke in der Sixtina gesungen worden waren, sie hatten vielmehr sogar beim *vicarius Christi* selbst die intensivste Gotteserfahrung bewirkt. Carpentras und Morales also als musikalische Speerspitzen des Papsttums am Vorabend des Tridentinums? Der Eindruck täuscht, denn in beiden Fällen handelte es sich um Einzelaktionen, die die jeweiligen Widmungsträger offenbar wenig begeisterten: Carpentras wurde unter Clemens VII. offenbar nicht mehr als aktives Mitglied in die Kapelle aufgenommen, was dieser mit seinen Publikationen möglicherweise bezweckt hatte, und Morales fiel kurz nach Fertigstellung des Drucks in Ungnade und musste nach vergeblichen Hilfersuchen an den Kardinalnepoten vor seinen Schuldnern aus Rom fliehen.²⁹

Das Grundproblem, das hinter diesen Vorgängen gestanden haben dürfte, ist offensichtlich. Hier kollidierte das individuelle Profilierungsstreben einzelner Komponisten, die ihre Position in der päpstlichen Kapelle im Sinne einer Art persönlicher Autorität auszuspielen gedachten, mit den Vorstellungen und Erwartungen, die Papst und Kurie mit der musikalischen Autorität der Sängerkapelle verbanden. Dass diese in der Tat andere Ziele verfolgten, verdeutlicht das Beispiel der Hymnen- und Magnificatvertonungen von Costanzo Festa. Der hoch angesehene Komponist, der seit 1517 der Kapelle angehörte, hatte mit seinen aufwändigen Zyklen ursprünglich ähnliche Pläne wie Morales und Carpentras. In einem Brief kündigte er 1536 an, sie einem Herausgeber für 150 Scudi zu überlassen, damit dieser sie im Chorbuchformat drucke »perche tutti li chori se ne potranno servire« (»so dass alle Chöre sich ihrer bedienen können«).³⁰ Der autoritative Anspruch, alle Kapellen der Christenheit in den Genuss dieser Kompositionen kommen zu lassen, ist bei diesen Worten unüberhörbar. Zu einer Drucklegung kam es jedoch nicht, statt dessen wurden die Werke wenig später in dem prächtigen Chorbuch I-Rvat, CS 18 ingrossiert, das die Wappen Pauls III. und Festas enthält. Dem war eine päpstliche Zahlung an Festa vorausgegangen, die zwar nicht beziffert ist, jedoch erheblich gewesen sein muss.³¹ Offenkundig hatte Paul III. dem Komponisten seine Werke also regelrecht abgekauft, möglicherweise um damit eine Drucklegung zu verhindern.

gaudia theatrorum.« Zum Wechselverhältnis von Kunst und Religion um 1600«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), S. 1–14.

- 29 K. Pietschmann, A Renaissance Composer (wie Anm. 22), S. 392–396. Zur Biographie von Carpentras vgl. vor allem Richard Sherr, Art. »Carpentras«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 2, Kassel 2000, Sp. 256–260.
- 30 Zit. nach Richard J. Agee, »Filippo Strozzi and the Early Madrigal«, in: *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), S. 234.
- 31 Alison Sanders McFarland, »Papal Singers, the Musica Segreta, and a Woman Musician at the Papal Court. The View from the Private Treasury of Paul III«, in: *Studi musicali* 24 (1995), S. 223, Anm. 62.

Dennoch ging es aber nicht darum, die Stücke exklusiv den Ohren des Papstes vorzubehalten, denn die Hymnen sind in einer Reihe von Quellen überliefert – nahezu alle jedoch römischen Ursprungs.³²

Resümiert man diesen Befund, so ist festzustellen, dass der universale Autoritätsanspruch der päpstlichen Kapelle zum Zeitpunkt, als er so nachhaltig reklamiert wurde, also um 1550, lediglich in Rom selbst gewisse Gültigkeit besaß. Nun stellte die Stadt Rom in der Tat eine Bühne dar, deren Publikum im Grunde die gesamte christliche Welt bildete, und es findet sich an der Kurie wiederholt die Ansicht, dass Rom die ganze Welt abbilde und sich stadtbezogene Aktivitäten automatisch auf die Christenheit insgesamt auswirkten. Dennoch drängt sich der Eindruck auf, es habe sich bei den Äußerungen von Ghiselin Danckerts nur um Propaganda gehandelt, um über den gegenwärtig desolaten Zustand einer Institution hinwegzutäuschen, die außer Privilegienerhalt keine Ziele mehr verfolgte. Doch muss dabei verwundert werden, dass auch Julius III. in seinem Breve an diesem Anspruch festhält und seine Adressaten, die Sänger, auf die globale Dimension ihrer Position förmlich ein schwört. An diesem Punkt nun ist es erforderlich, die Perspektive zu wechseln und nach den Intentionen der Kurie zu fragen, die zu einer so langfristigen Förderung des Sängerkollegiums geführt hatten. Bei näherer Betrachtung zeigt sich nämlich, dass die starke Romorientierung des Kollegiums Bestandteil eines übergeordneten Konzeptes gewesen sein muss, das offenkundig zum Ziel hatte, die Stadt Rom als Ganze – und nicht nur die päpstliche Kapelle – zum musikalischen Zentrum der Christenheit zu machen.

Offensichtlich bereits nach dem Sacco di Roma wurde ein Gedanke gezielt aufgegriffen und weitergeführt, den erstmals Julius II. im Zusammenhang mit der Gründung der Cappella Giulia formuliert hatte:

In der besagten Kapelle seien 12 Sänger und ebensoviele Schüler sowie zwei Lehrer, einer für Musik und einer für Grammatik, damit daraus, wenn nötig, das Sängerkollegium unserer Palastkapelle bestückt werden kann, denn dieses setzt sich bisher üblicherweise aus Franzosen und Spaniern zusammen, weil in Rom praktisch keine tauglichen Sänger ausgebildet werden.³³

32 Die einzige Ausnahme bildet das Chorbuch I-CMac, C aus Casale Monferrato, auf deren besondere Nähe zum Sixtina-Repertoire bereits hingewiesen wurde.

33 »In dicta Capella ... duodecim sint Cantores et totidem scholares ac duo Magistri, unus musicae et alter grammaticae ut ex huiusmodi Cantorum Collegio Capellae nostri Palatii, ad quam consueverunt Cantores et Galliarum, et Hispaniarum partibus accersiri, cum nulli fere in Urbe ad id apti educantur, cum opus fuerit, subveniri possit«: zit. nach José María Llorens Cisteró, *Le opere musicali della Cappella Giulia*. Vatikanstadt 1971 (Studi e Testi, 265), S. VI, Anm. 3.

Neben der Cappella Giulia erfuhren in den 1530er Jahren auch die Kapellen insbesondere von S. Lorenzo in Damaso sowie mit einigem Abstand auch S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano eine bemerkenswerte Renaissance und bildeten etliche Sängerknaben aus.³⁴ Betrachtet man nun die in den Kapelldiarien genau dokumentierten Neuaufnahmen von päpstlichen Sängern, so stellt man fest, dass die von den Konstitutionen vorgesehene Prüfung und Abstimmung durch das Kollegium nur in wenigen Fällen erfolgte, während die große Mehrzahl der Kandidaten durch den Kapellmeister oder den Papst zum Sänger ernannt wurde. Eine nähere Untersuchung aller Fälle hat gezeigt, dass hinter diesem merkwürdigen, vom Kollegium nie infrage gestellten Verfahren ein klares System steht: Alle ungeprüften Kandidaten nämlich gehörten zuvor der Cappella Giulia oder der Kapelle von S. Lorenzo in Damaso an, während die geprüften durchweg in keinem römischen Chor nachweisbar sind.³⁵ Dass sowohl in S. Pietro als auch in S. Lorenzo in Damaso der Kardinalnepot Pauls III. Alessandro Farnese das Sagen hatte, mag dabei zwar begünstigend, nicht aber ausschlaggebend gewirkt haben. Vielmehr war offensichtlich von päpstlicher Seite die erfolgreiche Mitgliedschaft in einer der beiden sowie später auch weiterer stadtrömischer Kapellen hinreichender Ausweis für die Tauglichkeit zum päpstlichen Sänger. Der enorme Prestigegewinn, den dies für die römischen Gesangsinstitute unterhalb der päpstlichen Kapelle bedeutete, ist evident.

Interpretiert man diese musikalische Ausbildungs- und Rekrutierungspolitik im Kontext der allgemeinen kirchengeschichtlichen Entwicklungen, so tritt das von der Kirchengspitze angestrebte Ziel klar vor Augen. Im Zuge einer Umwandlung des Papsthofes zu einer Art italienischem Hof, d. h. zum politischen Zentrum Italiens insgesamt,³⁶ sollte auch die Rekrutierung des Sängernachwuchses unabhängig von französischen oder spanischen Mätrisen werden. Stattdessen betrieb man den Aufbau einer römischen Schule, die dem Ausland eine eigene musikalische Elite gegenüberstellen konnte. Dass dieser vor allem aus der älteren Forschung bekannte Begriff der »römischen Schule« keineswegs anachronistisch angewandt ist, zeigt das Zitat von Danckerts, in dem bereits

34 Zur Entwicklung der genannten Kapellen im fraglichen Zeitraum vgl. Luca della Libera, »L'attività musicale nella basilica di S. Lorenzo in Damaso nel Cinquecento«, in: *Rivista italiana di musicologia* 32 (1997), S. 25–59; Vito Racli, *Nel secolo di Giovanni Pierluigi da Palestrina nella cappella liberiana*, Rom 1920; Raffaele Casimiri, »Cantori, maestri, organisti della Cappella Lateranense negli Atti Capitolari (sec. XV–XVII)«, hrsg. von Laura Callegari, in: *Quadrivium* 25.2 (1984), S. 5–254.

35 Vgl. K. Pietschmann, Kirchenmusik (wie Anm. 2).

36 Vgl. zu diesem Bestreben den zusammenfassenden Forschungsbericht von Marco Pellegrini, »Corte di Roma e aristocrazia italiane in età moderna«, in: *Rivista di storia e letteratura religiosa* 30 (1994), S. 543–602.

1551 ausdrücklich eine »Scuola musicale Romana« beschworen und in den vorgebrachten Autoritätsanspruch mit einbezogen wird.³⁷ Die Versorgung ausschließlich römischer Kapellen mit Repertoire der päpstlichen Sänger erklärt sich auch vor diesem Hintergrund. Sie diente vorrangig dazu, in der Stadt eine spezifische Musikpflege mit Modellcharakter für den römischen Sängernachwuchs zu etablieren.

Innerhalb dieses ursprünglichen Programms war für die päpstlichen Sänger der Platz an der Spitze einer primär römischen, weitergehend jedoch auf die ganze Christenheit ausgedehnten Kapellhierarchie vorgesehen. Dieser Gedanke kommt im zitierten Breve Julius' III. noch deutlich zum Ausdruck. In dem Maße jedoch, in dem das korporative, reformfeindliche Autoritätsstreben des Kollegiums zu nachlassender Qualität führte und damit das übergeordnete Gesamtkonzept gefährdet wurde, manövierten sich die Sänger ins Abseits. Zwar wahrten sie ihre Privilegien, jedoch verlagerten Papst und Kardinäle ihr Interesse auf den weiteren Ausbau der stadtrömischen Ausbildungs- und Klangkörper, die inzwischen weitaus effektiver operierten als die päpstliche Kapelle. Persönlichkeiten wie Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Giovanni Animuccia oder Felice Anerio waren die höchst erfolgreichen Produkte der römischen Schule und dokumentierten damit das enorme Potential dieses Modells, das der Idee nach auf Julius II. zurückging. Für diese Komponisten war nicht mehr die päpstliche Kapelle das höchste Ziel, vielmehr erhielten sie anderweitige Zuwendungen und bereicherten mit ihren Namen und ihrem Können andere musikalische Institutionen der Stadt.³⁸ Mit ihrer Hilfe wurde ein Institutionengeflecht aufgebaut, das tatsächlich die autoritative, internationale Schlagkraft besaß, die zuvor im Zusammenhang mit der päpstlichen Kapelle vergeblich gesucht wurde. Die hervorragende musikalische Ausbildung von Klerikern aus allen Teilen Europas in den nationalen Kollegien, die enorme Verbreitung der gedruckten Kompositionen insbesondere Palestrinas und die damit einhergehende langfristige Eta-

37 Vgl. Anm. 6. Zur Frage eines römischen Stils auch Christopher Reynolds, »Rome: A City of Rich Contrast«, in: *The Renaissance from the 1470s to the End of the 16th Century*, hrsg. von Iain Fenlon, London 1989, S. 63-101 (hier S. 85-92).

38 Palestrina war als Kapellmeister u. a. an der Cappella Giulia, an S. Giovanni in Laterano, am Seminario Romano und an S. Maria Maggiore tätig, während seine Mitgliedschaft in der päpstlichen Kapelle im Jahr 1555 in eine sehr krisenhafte Phase der Kapelle fiel und bekanntermaßen nur wenige Monate dauerte. Victoria stand dem Collegio Germanico vor, während Animuccia an der Cappella Giulia und Anerio am Collegio degl'Inglese sowie der Vertuosa Compagnia dei Musici di Roma Führungspositionen innehatten. Vgl. zusammenfassend sowie mit Hinweisen auf weitere Literatur: Klaus Pietschmann, Art. »Rom. III. Die Zeit der Renaissance 1400-1550«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel 1998, Sp. 393-400.

blierung eines Kompositionsideals sind bestens bekannte Faktoren, die Rom zu der zentralen musikalischen Autorität der Gegenreformation werden ließen. Dass die päpstlichen Sänger letztlich nicht den ihnen eigentlich zugedachten Platz an der Spitze dieses gewaltigen Unternehmens einnahmen, ist eine Ironie der Geschichte. Als sie nämlich über das künstlerische Format für eine solche Position verfügten und Einzelne wie Morales in seinen Messendrucken bereits den Anspruch der Institution in die Welt tragen wollten, war die Zeit noch nicht reif. Später dann waren sie Opfer ihres eigenen Gewinnstrebens geworden.

Umgang mit Autorität



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.«¹ (»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.² 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.³ 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.⁴ In Anbetracht einiger bezeichnender Analogien zur Kunstgeschichte⁵ 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.⁶ 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«,⁷ das zu jener neuen humanistischen Vorstellung vollkommen zu passen schien, nach der das Kunstwerk ein organisches Ganzes und nicht die Summe einzelner Teile war.⁸

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.⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹ 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.¹² 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.¹³ 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 31893, 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.¹⁴ 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.¹⁵

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.¹⁶ 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«¹⁷ 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 quellenspezifischen 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«.¹⁸ 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.¹⁹

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.²⁰ 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).²¹ 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).²² 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.²³ 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.²⁴ 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.²⁵ 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,²⁶ könnte die um die Mitte des 15. Jahrhundert zunehmende »compositional curiosity«²⁷ 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-Sätze²⁸ –, 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.²⁹ 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,³⁰ 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.³¹

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.³²

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.³³

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.³⁴ 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.³⁵

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.³⁶

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 Sachers (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 1504²) stammen, die zusammengekommen zahlreiche Bearbeitungen des ursprünglichen Materials enthalten.³⁷ Alle diese Quellen datieren auf 1504 bzw. später.³⁸ Bezeichnenderweise enthält aber nur das Liederbuch Sachers neben den Hypertexten auch den Hypotext Ockeghems:³⁹ Der Codex wurde um 1515 kopiert und ist, soweit bekannt, die späteste Quelle dieses Rondeaus.⁴⁰ 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.⁴¹ 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 Sacher (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 1538⁹) 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,⁴² das von Ockeghems Rondeau nur einzelne Details bewahrt (das Motto, das Anfangsduett, die Paraphrasierung einiger Motive, verschiedene Anspielungen usw.).⁴³ 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.⁴⁴ 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 1578¹⁴) überliefert, diejenige von Pipelare wurde zum letzten Mal in [Lieder zu 3 & 4 Stimmen, Frankfurt a. M. o.J.] (RISM 1535¹⁴) 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).⁴⁵ 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 Renascences* (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)⁴⁶ 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.

Michele Calella

Komposition und Intavolierung – Musikalische Autoritäten in Vincenzo Galileis *Fronimo*

Vincenzo Galileis Traktat *Il Fronimo*, zum ersten Mal 1569 veröffentlicht und 1584 in einer erweiterten Auflage gedruckt,¹ hat – anders als sein *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) – nur wenig Aufmerksamkeit der Musikhistoriker auf sich gezogen. Erst in jüngerer Zeit ist dieser Traktat zum zentralen Gegenstand musikwissenschaftlichen Interesses geworden, insbesondere durch die Studie Philippe Canguilhem.² Diese schwache historiographische Rezeption könnte damit zusammenhängen, dass diese Schrift nur sehr spärliche Informationen über die Spieltechnik der Laute gibt und somit für die oft primär aufführungspraktisch orientierte Lautenmusikforschung von geringerer Relevanz als frühere, wenngleich in ihrer Konzeption anspruchslosere Schriften scheint. Andererseits hat man sich, wie gesagt, mehr für den *Dialogo* von 1581 interessiert, der insbesondere aus der Perspektive des so genannten »musikalischen Humanismus« provozierenderen Diskussionsstoff im Bereich der Musiklehre anbietet.³ Insofern bleibt Galilei hauptsächlich als »Propagator der expressiven Musik und als Wegbereiter der Monodie« bekannt.⁴

- 1 *Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei fiorentino, nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del Intavolare la Musica nel Liuto ...*, Venedig 1568; *Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino sopra l'arte del bene intavolare ...*, Venedig 1584, Reprint Leipzig 1978; Vincenzo Galilei, *Fronimo*, hrsg. und übersetzt von Carol MacClintock, Neuhausen-Stuttgart 1985. Zur Datierung der ersten Ausgabe vgl. Philippe Canguilhem, »Fronimo« de Vincenzo Galilei, Paris 2001 (Epitome Musical, 9), S. 30–32. Die Zitate dieses Beitrags stammen aus der stilistisch oft besseren Fassung von 1584, wobei die entsprechenden Stellen aus der ersten Ausgabe ebenfalls angegeben werden.
- 2 Ph. Canguilhem, *Fronimo* (wie Anm. 1). Canguilhem's Buch ist die bearbeitete und gekürzte Fassung seiner Doktorarbeit *Les deux éditions de »Fronimo« (1568 et 1584) et la place du luth dans la pensée musicale de Vincenzo Galilei*, 2 Bde., Diss. Université François Rabelais, Tours 1994.
- 3 Vgl. insbesondere Claude V. Palisca, »Vincenzo Galilei and Some Links between »Pseudo-Monody« and »Monody«, in: *Musical Quarterly* 46 (1960), S. 344–360; ders., »The Camerata Fiorentina: A Reappraisal«, in: *Studi musicali* 1 (1972), S. 203–236. In Hinblick auf die Bearbeitungen für Gesang und Laute vgl. ders., »Vincenzo Galilei's Arrangements for Voice and Lute«, in: *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac*, hrsg. von Gustave Reese und Robert J. Snow, Pittsburgh 1969, S. 207–232.
- 4 Claude V. Palisca, Art. »Galilei, Vincenzo«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel 2002, Sp. 435.

Mit Recht hat jedoch Dinko Fabris für eine Neubewertung des *Fronimo* plädiert: In seiner Untersuchung italienischer Lautenanweisungen der Frühen Neuzeit hat er auf die Sonderstellung dieses Werkes in der Literatur für die Laute hingewiesen. Wenn das pädagogische Ziel des Traktates das Erlernen des Kontrapunktes ist, erweist er sich nach Fabris' Meinung letztlich als Methode für denjenigen Lautenisten, der »Berufsmusiker« werden will.⁵ Dies mag verwundern, wenn man an die zahlreichen entsprechenden Abhandlungen zur Lautentabulatur denkt, die aus der Zeit vor 1568 stammen. Bereits die ersten Tabulaturdrucke von Francesco Spinacino, ab 1507 bei Ottaviano Petrucci erschienen, enthalten einige Regeln für die Entzifferung der italienischen Lautentabulatur, die übrigens auch in anderen, späteren Sammlungen zu finden sind,⁶ und der *Dialogo quarto de musica* von Bartolomeo Lieto aus dem Jahr 1559 kann in der Tat als erste Einleitung in die Übertragung von Vokalmusik für die Viola da mano oder Laute betrachtet werden.⁷ Was jedoch Galileis Buch von seinen Vorgängern unterscheidet, ist der intellektuelle Anspruch, den der Autor mit der Tätigkeit der Intavolierung verbindet, ein Sachverhalt, den bereits Canguilhem betont hat.⁸ Dies kann am deutlichsten an einer Stelle aus dem Gespräch zwischen den fiktiven Figuren des Dialogs, dem wissbegierigen Eumatio und dem Lautenisten Fronimo, gesehen werden. Auf Eumatios Frage, ob die Intavolierung für die Laute nur in der instrumentalen Praxis bestehe, in der Zusammenfügung der Konsonanzen durch das Urteil des Gehörs, oder hingegen eine Kunst sei, die ihre eigenen Grundlagen sowie ihre festen und wahren Prinzipien besitze, antwortet Fronimo:

L'intavolare la Musica negli strumenti, è intesa da molti diversamente, non di meno io la tengo (ancora che da pochi sia conosciuta l'ascosa sua bellezza & difficoltà) un'arte giuditiosissima, oltre alla quale si ricerchi non solo di esser buon cantore, & ragionevol contrapuntista; ma d'esser ancora ragionevol Musico ò Theorico che ci vogliamo dire.⁹

Die Intavolierung von Musik für die Instrumente wird von vielen unterschiedlich verstanden. Trotzdem halte ich sie (obwohl ihre versteckte Schönheit und Schwierig-

5 Dinko Fabris, »Lute Tablature Instructions in Italy: A Survey of the *Regole* from 1507 to 1759«, in: *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, hrsg. von Victor A. Coehlo, Cambridge 1997, S. 36.

6 Vgl. ebda., S. 17.

7 Bartolomeo Lieto, *Dialogo quarto di musica dove si ragiona sotto un piacevole discorso delle cose pertinenti per intavolare le opere di musica et esercitarle con la viola a mano over liuto con sue tavole ordinate per diversi gradi alti e bassi*, Neapel 1559, Reprint hrsg. von Patrizio Barbieri, Lucca 1993 (Musurgiana, 10).

8 »Ici, Galilei se démarque des traités antérieurs qui négligeaient le bagage théorique de l'instrumentiste«: Ph. Canguilhem, *Fronimo* (wie Anm. 1), S. 46.

9 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 9; 1584, S. 8.

keit nur wenigen bekannt ist) für eine sehr vernünftige Kunst, neben der man auch versuchen soll, nicht nur ein guter Sänger und vernünftiger Kontrapunktist zu sein, sondern auch ein vernünftiger Musiker oder Theoretiker, wie wir ihn nennen wollen.

Es ist bezeichnend, dass Eumatio bei einer solchen Aussage Angst bekommt und einwendet: »Col dipingermela tanto difficile, mi fate fuggir la voglia d'intender piu inanzi« (»Indem Ihr es als so schwierig beschreibt, vergeht mir die Lust, Euch weiter zuzuhören«).¹⁰ In der Tat stellt die Idee eines hohen intellektuellen Anspruchs, zumindest in der Lehre, eine Neuheit in der Geschichte der Lautenabulatur dar. Der sozusagen »niedrige« Stand dieser musikalischen Praxis lässt sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts am Begriff des *pulsators* ablesen, mit dem die Vertreter der *ars musica* in der Regel die Spieler von Saiteninstrumenten bezeichneten, denen kein Status als *musici* zuerkannt wurde.¹¹ Man braucht nur Giovanni Spataros Brief an Marc'Antonio Cavazzoni von 1524 zu erwähnen, in dem Spataro erzählt, ihm habe der Lautenist Marco dall'Aquila bei einem musikalischen Streit mit Pietro Aron Recht gegeben. Spataro zeigt sich jedoch skeptisch darüber, dass der *musico* die Unterstützung eines *pulsatore* brauche: »el me pare strano che el musico cerchi havere el lume de la intelligentia da uno pulsatore de instrumento« (»Es kommt mir merkwürdig vor, dass der Musiker versucht, von einem Instrumentenspieler aufgeklärt zu werden«).¹² Der im Wort *pulsator* enthaltene Bezug auf das Schlagen (*pulsare* bedeutet »schlagen«, »berühren«) verdeutlicht jene Verbindung mit der materiellen Komponente des Musizierens, die im Fall der Laute durch die Griffschrift veranschaulicht wurde. Insofern wundert es nicht, dass Spieler von Saiteninstrumenten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr selten als Autoritäten in Musiktraktaten erscheinen, es sei denn es handelte sich um Schriften, die primär von Instrumentalisten selbst geschrieben wurden. Dies ist beispielsweise der Fall in Luigi Dentices *Dialoghi della musica* von 1533. Dentice hält Alfonso della Viola für »non ... meno miracoloso nel contrapunto e nel comporre, che nel sonare la Viola d'arco in conserto« (»nicht weniger wunderbar im Kontrapunkt und im Komponieren als im Spielen der Viola d'arco im *conserto*«) und erwähnt ihn als Autorität in ei-

10 Ebda.

11 Zum Begriff des *pulsators* vgl. Francesco Luisi, »Contributi minimi ma integranti: note su Pietrobono, Niccolo Tedesco, Jacomo da Bologna e la prassi musicale a Ferrara nel Quattrocento, con altre notizie sui Bonfigli costruttori di strumenti«, in: *Studi in onore di Giulio Cattin*, hrsg. von Francesco Luisi, Rom 1990, S. 29–52. Luisis Beschränkung dieses Begriffs auf die Harfenisten (S. 36) ist jedoch nicht plausibel.

12 Brief von Giovanni Spataro an Marc'Antonio Cavazzoni, 10. November 1524, zit. nach *A Correspondence of Renaissance Musicians*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky und Clement A. Miller, Oxford 1991, S. 319.

nem Atemzug mit Willaert.¹³ Es ist jedoch bezeichnend, dass der Autor der Schrift kein traditioneller *musicus*, sondern ein Adliger war, der als Sänger und Lautenist wirkte.¹⁴

Im Gegensatz zur Notation der Vokalmusik und auch der meisten Orgeltabulaturen hat die italienische Lautentabulatur ein sehr geringes Abstraktionsniveau, da die Schrift unmittelbar auf die Saiten und die Bünde verweist, die zu drücken sind. Dieser Verweis auf die Handbewegung – ohne Verwendung der alphabetischen Notation – statt einer immateriellen Darstellung des Tonsystems sorgte dafür, dass das Instrument und dessen Schrift auch von musikalisch Ungebildeten beherrscht werden konnten und zog zugleich auch symbolisch die Standesgrenzen zwischen Vokal- und Instrumentalmusik.¹⁵ Lautenisten unterschieden sich zudem sowohl sozial als auch pragmatisch von den Spielern von bzw. Komponisten für Tasteninstrumente, und zwar insofern, als diese oft Kleriker waren und über eine professionelle Ausbildung – wenn man so sagen darf – im Bereich der Musik verfügten.¹⁶ Deswegen heißen die frühen Spielregeln, welche die italienischen Lautentabulaturen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts begleiteten, »Regole per quelli che non sanno cantare« (»Regeln für die, die nicht singen können«), wobei mit *cantare* nicht die Beherrschung der Gesangstechnik, sondern die Kenntnis der Vokalnotation gemeint war.¹⁷ In der Tat enthielten diese Anweisungen meistens eine Hilfe für die Entzifferung der Tabulatur – d. h. die Erklärung der Zahlen bzw. Buchstaben als Hinweis auf die Bünde und die Dauernwerte –, bezweckten also offenbar nicht, aus dem musikalisch Ungebildeten einen Musiker zu machen, sondern ihm das für den Umgang mit der Tabulaturchrift Nötigste gezielt zu vermitteln. Eine solche Be-

13 Luigi Dentice, *Dialoghi della musica*, Rom 1553, Reprint Lucca 1988 (Musurgia, 3), fol. K.

14 Für eine Biographie Dentices vgl. Dinko Fabris, Art. »Dentice, Luigi«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 5, Kassel 2001, Sp. 828f.

15 Dem ist der heute eingebürgerte Gebrauch der Griffe in der Notation von Populärmusik vergleichbar, was das Spielen einer Gitarrenbegleitung auch denjenigen ermöglicht, die keine Noten lesen können.

16 Dieser höhere intellektuelle Status kann auch daran gesehen werden, dass Tabulaturen für Tasteninstrumente fast nie Griffschriften im eigentlichen Sinne waren, sondern in der Regel eine gewisse musikalische Alphabetisierung voraussetzten. Zu den sehr wenigen Ausnahmen zählen die Tabulaturen von Juan Bermudo und Antonio Valente. Vgl. dazu Willi Apel, *Die Notation der Polyphonen Musik 900–1600*, Leipzig 1962, S. 52–56.

17 Joan Ambrosio Dalza, *Intabulatura de Lauto* (mit einer »Regula per quelli che non sanno cantare«), Venedig: O. Petrucci 1508, vielleicht als Vergleich auch interessant Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto. Libro primo/seconda* (mit lateinischer und italienischer »Regula pro illis qui canere nesciunt«), Venedig: O. Petrucci 1507. Für einen Überblick über die *Regole* im frühen 16. Jahrhundert vgl. D. Fabris, *Lute Tablature* (wie Anm. 5), S. 18.

schränkung auf die Gestik des Spielers, die in der Schrift selbst anschaulich wird, schuf eine enge Verbindung von Musizieren und Körperlichkeit, die nicht ohne Bedeutung für den Status dieser Form der Musikausübung war. Gioseffo Zarlino ist nur einer der vielen gelehrten Theoretiker des 16. Jahrhunderts, der die Verschlechterung der Sitten mit dem Spielen von Laute und Viola assoziiert: Junge Leute werden seiner Meinung nach durch das Spielen der Laute oder der Viola zum Tanz und anderen lasziven Tätigkeiten angeregt, die sie vom richtigen Musizieren abhält. Die Praxis dieser Instrumente wird in der Regel mit einer ›sinnlichen‹ Erfahrung in Zusammenhang gebracht, oft mit der Idee, dass die Ausübenden sich ausschließlich auf das Gehör stützen und ihren Verstand im Umgang mit der Musik nicht benützen:

coloro i quali nella gioventù, lassati li studij delle cose di maggiore importanza, si sono dati solamente a conuersare co gl'Istrioni, & co parasi, stando sempre nelle scuole di giuochi, di balli, & di salti, sonando la Lira & il Leuto, & cantando canzoni meno che honeste, sono molli, effeminati, & senza alcuno buon costume.¹⁸

Diejenige, die in ihrer Jugend, nachdem sie das Studium der wichtigsten Dinge aufgegeben und sich nur damit beschäftigt haben, mit den Spilleuten und den Schmarotzern Umgang zu haben, indem sie nur in den Spiel- und Tanzhäusern verkehren, die Lyra und die Laute spielen und unanständige Lieder singen, sind weich, weibisch und ohne jegliche gute Sitte.

Dies galt zwar in geringerem Maße für diejenigen, die Vokalmusik für die Laute intavolierten, da hier im Prinzip entsprechende Kenntnisse im Bereich der Mensuralnotation vonnöten waren. Die erste italienische Lehrschrift, die sich mit dieser Frage beschäftigt, der bereits erwähnte *Dialogo quarto* Bartolomeo Lietos, vermittelt aber den Eindruck, dass auch der Autor einer Intavolierung es nicht immer nötig hatte, über ein breites Spektrum an musikalischen Kenntnissen zu verfügen. Diese Methode ist in der Tat auf diejenigen der musikalisch Ungebildeten zugeschnitten, welche die Technik der Intavolierung lernen wollen, »senza ch'altramente vi habbiate a travagliare d[']imparare musica« (»Ohne dass Ihr Euch sonst die Mühe macht, Musik zu lernen«).¹⁹ Diesem pragmatischen Ansatz liegt die Idee der Korrespondenztafeln zugrunde, mit denen Lieto eben diejenigen, »die nicht singen können«, befähigt, die Vokalnotation zu entziffern.²⁰ Es geht hier darum, dem zukünftigen Intavolator nicht eine vollständige Ausbildung, sondern eine Hilfe zu bieten, die es ihm erlaubt, Vokalmusik ohne große intellektuelle Anstrengung auf die Laute zu übertragen.

18 Gioseffo Zarlino, *Le Institutioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 10.

19 B. Lieto, *Dialogo quarto* (wie Anm. 7), fol. Aii^r.

20 Ebda., fol. Biii^r-Di^r.

Neben diesem aus der Perspektive der Lehre der Vokalmusik dubiosen Status von Spielern und Komponisten von Lautenmusik spielt im 16. Jahrhundert auch der problematische Autorschaftsstatus eine Rolle, den Tabulaturen hatten. In einer Zeit, in der die für die späte Neuzeit charakteristischen Grenzen zwischen Transkription, Bearbeitung und Originalkomposition fließend waren, spielte die Intavolierung eine ambivalente Rolle. Auf der einen Seite war sie die instrumentale Übertragung einer präexistenten Vokalkomposition, auf der anderen stellte sie jedoch eine Tätigkeit dar, die wegen der Beschränkungen oder umgekehrt der Möglichkeiten des Instrumentes dem Intavolator eine gewisse Freiheit und zugleich einen Spielraum im Umgang mit der Vorlage bot. Die wichtige Stellung des Komponisten der vokalen Vorlage lässt sich im 16. Jahrhundert besonders daran ablesen, dass sein Name in den Lautentabulaturen – zumindest wo dieser bekannt war – im Inhaltsverzeichnis oder als Überschrift erschien, auch dort, wo das Original sehr stark bearbeitet worden war.²¹ Der Komponist der Vokalmusik schien somit eine starke auktoriale Position innezuhaben. Damit ist nicht gesagt, dass der Autorschaftswert des Intavolators in-existent war. Tabulaturen konnten im 16. Jahrhundert genauso wie Vokalkompositionen durch Druckprivilegien geschützt werden.²² Der sozial-intellektuelle Status der Lautenisten und deren Tätigkeit wurde jedoch von den musikalischen Eliten insofern als niedrig eingeschätzt, als sie keine traditionelle musikalische Ausbildung genossen und deswegen nicht über eine dementsprechende Alphabetisierung verfügten.

Von diesem Hintergrund ausgehend versteht man, warum Galilei im *Fronimo* versucht, der Kunst der Intavolierung eine neue Würde zu verleihen, ein Unternehmen, das unter anderem darauf zielte, sich selbst als Musiker zu legitimieren, um so mehr als, wie Philippe Canguilhem überzeugend behauptet, die Übertragung auf die Laute bei ihm primär als eine Form des Studiums musikalischer Kompositionen aufgefasst wird.²³ Wichtig ist es jedoch nicht nur festzustellen, dass Galilei einen solchen Versuch unternimmt, sondern zu eruieren, welche Strategien er dabei verfolgt. Zugespitzt formuliert: Wie schreibt man einen Traktat über die Tätigkeit der Intavolierung, der als erster den Anspruch

21 Dies steht im Gegensatz zur Parodiemesse, wo die Erwähnung des Autors des ursprünglichen Soggettos viel seltener war. Zum Namen des Komponisten in den Drucken von Parodiemessen vgl. 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 LaRue, New York 1966, S. 560–575.

22 Zu den 1535 und 1543 Hans Newsidler verliehenen kaiserlichen Schutzprivilegien für Lautentabulaturen vgl. Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800)*, Kassel 1962, S. 263f.

23 Ph. Canguilhem, *Fronimo* (wie Anm. 1), S. 87.

hat, nachzuweisen, dass der Intavolator auch ein *musico* sein muss – also im Gegensatz zu Bartolomeo Lieto, der umgekehrt versucht, die Kunst der Intavolierung so mühelos wie möglich zu präsentieren? Und auf welche Autoritäten beruft man sich?

Zuerst beklagt sich Galilei über den Stand der Dinge und greift damit einen charakteristischen Topos der Musiklehre auf. In seiner Anmerkung für den Leser bringt er sein Staunen darüber zum Ausdruck, dass in einer Epoche voller hervorragender Musiker keiner darüber geschrieben hat, wie man Vokalmusik für die Laute intavoliere:

mi son tal'hora da me medesimo maravigliato, come non vi sia stato alcuno (di tanti che nella professione del liuto sono riusiti quasi divini) che ci habbi insegnato l'arte & le regole d'intavolare in esso le cantilene, il quale pur di musica di suoni è il meno imperfetto strumento che habbiamo.²⁴

Es hat mich selbst oft gewundert, dass keiner der vielen, die in der Ausübung der Laute fast göttlich geworden sind, uns die Kunst und die Regeln für die Intavolierung von Vokalkompositionen für dieses Instrument beigebracht hat, welches das am wenigsten unvollkommene Instrument ist, das wir haben.

Für Galilei ist dieser Sachverhalt mit dem als ›niedrig‹ empfundenen Status dieser Lehre zu erklären:

Ne ci sò vedere altra ragione, se non che forse gli paresse cosa troppa bassa ad insegnare certe minutie così fatte, che intorno a questa arte sono necessarie da osservarsi, & bastasse loro sapere perfettamente farlo.²⁵

Ich sehe keinen anderen Grund, als dass es ihnen vielleicht eine zu unwürdige Sache schien, solche Kleinigkeiten zu erklären, deren Einhaltung für diese Kunst so notwendig ist, und dass es ihnen ausreichte, dass sie imstande waren, es zu tun.

Dieser Mangel an Richtlinien habe jedoch dazu geführt, dass die Kunst der Intavolierung und des Spiels auf Saiteninstrumenten bis in seine Zeit immer schlechter geworden sei:

vedendo ogni giorno piu depravarsi detta arte dell'intavolare & sonar le Musiche negli strumenti di corde, & di fiato artificiali, di sorte che da molti sono in tutto lacerate & guaste, & perciò quasi spenta la dolcezza di tali strumenti, mi sono dato con ogni studio & diligenza à ridurre sotto quella più brevità che ho potuto, l'osservationi trate dalla vera Musica de nostri tempi, da tenersi nell'intavolare sul liuto.²⁶

24 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 1; 1584, S. 1. Es sei darauf hingewiesen, dass in der Ausgabe von 1568 die Laute als »il più perfetto strumento che habbiamo« (»das vollkommenste Instrument, das wir besitzen«) bezeichnet wird.

25 Ebda.

26 Ebda.

Da ich diese Kunst des Intavolieren und des Spielens von Musik auf den Saiten- und Blasinstrumenten sich jeden Tag immer mehr verschlechtern sehe, so dass sie völlig zerrissen und faul geworden sind, so dass die Süße dieser Instrumente fast ausgelöscht ist, habe ich mich angeschickt, mit Mühe und Sorgfalt die aus der wahren Musik unserer Zeit gewonnene Anweisungen, die man bei der Intavolierung für die Laute einhalten sollte, so kurz wie möglich zusammenzufassen.

Sein Dialog solle eben dieser Tendenz entgegenwirken. Damit erfüllt der Traktat programmatisch die Funktion eines Korrektivs für die fehlerhafte Praxis seiner Zeit. Eine solche Prämisse verleiht der Veröffentlichung dieser Schrift sozusagen ihre Daseinsberechtigung.

Der hohe Anspruch von Galileis Traktat kann bereits daran gesehen werden, dass er die Grundlagen der Musiklehre nicht erklärt. *Il Fronimo* ist also nicht »per quelli che non sanno cantare«, sondern für den Lautenisten, der bereits einiges weiß. Und der Autor versucht auch nicht wie Bartolomeo Lieto, dem Leser den einfachsten Weg zur Beherrschung der Kunst der Intavolierung zu zeigen, sondern setzt die Kenntnis des Tonsystems, der Vokalnotation und auch der rhythmischen Zeichen der italienischen Tabulatur voraus. Der Traktat ist also auf den Lautenisten zugeschnitten, der bereits einige Kenntnisse hat, oder den musikalisch gebildeten Laien, der das Instrument leidlich spielen kann. Es ist in der Tat nicht klar, ob Eumatio, der von Fronimo die Kunst der Intavolierung lernt, ein ausgebildeter Musiker oder ein »Musikliebhaber« im Sinne von Baldassare Castigliones *Il cortegiano* (1528) ist, für den die Kenntnis der Musik eine zentrale Rolle für seinen sozialen Stand spielt.²⁷

Der Schwerpunkt des Dialogs liegt andererseits nicht hauptsächlich auf dem Lautenspiel und seiner Technik, sondern auf der Intavolierung. Die Lehre artikuliert sich in einem steten Spannungsverhältnis zwischen der vorliegenden vokalen Komposition und ihrer schriftlichen Übertragung für das Instrument. Dieser Sachverhalt sorgt für diejenige Ambivalenz, die wohl der Grund für das geringere Interesse seitens der historischen Aufführungspraxis ist. Als Intavolierungslehre ist *Il Fronimo* primär ein Buch über die Vokalmusik – aus der Perspektive eines Instrumentalisten betrachtet –, das letztendlich zu einer regelrechten Kompositionslehre für den Lautenisten wird. Indem er zu demonstrieren versucht, dass eine passende sowie korrekte Intavolierung von Vokalmusik erst durch eine adäquate Kenntnis ihrer kompositorischen Struktur realisierbar ist, versucht Galilei nachzuweisen, dass eine solche Tätigkeit nicht nur in der »Praxis« besteht. Deswegen werden bei ihm die Komponisten von Vokalmusik die

27 Zur Rolle der Musik als wesentlicher Bestandteil der Ausbildung des Adligen im 16. Jahrhundert vgl. Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento: educazione, mentalità, immaginario*, Florenz 2003 (*Historiae Musicae Cultores*, 95).

Gewährsmänner einer Lehre, die jenseits der Zielrichtung auf das Instrument vor allem das Erlernen der ›wahren‹ Musik und dementsprechend des Kontrapunktes bezweckt. Es wundert deswegen nicht, dass die Interpretation der vokalen Vorlage seitens des Lautenisten so zentral wird. Galileis besondere Perspektive sorgt dafür, dass der Komponist fast in größerem Maße als in der Lehre der Vokalmusik selbst Gegenstand analytischer Beobachtung wird. Denn wenn einerseits der Anspruch der Kontrapunktlehre meistens lautete, die Grundlage des aktiven Komponierens auch anhand autoritativer Beispiele zu erlernen,²⁸ musste andererseits der gute Intavolator zunächst passiv eine ganze Komposition ›verstehen‹, um dann aktiv eine Übertragung zu unternehmen. Und im 16. Jahrhundert sind die Musiktraktate, die wie *Il Fronimo* musikalische Kompositionen in ihrer Ganzheit wiedergeben, alles andere als zahlreich.²⁹

Bemerkenswert ist insofern folgende Aussage:

Notate, un'altra volta quando vorrete intavolare qual si voglia cantilena, esaminatela prima molto bene qual sia stata l'intentione del Compositore di essa, & di poi cercate con il vostro sano giuditio d'intender non solo quello che dice, ma ben spesso quello che ha voluto dire; perche non l'intendendo per l'avvenire, meglio di quello che sin qui inteso havete, l'intavolatura che trarrete da qual si voglia modulatione, sarà nell'essaminarla, sempre degna di correctione; & non vi venisse in animo volervi difendere con la sciocca scusa d'alcuni, i quali dicono non esser tenuti a far piu di quello che trovano stampato, o scritto.³⁰

Merkt es Euch gut: Wenn Ihr eine beliebige Vokalkomposition intavolieren möchtet, überprüft zuerst gut, welches die Intention ihres Komponisten gewesen ist, und dann versucht mit Eurem gesunden Urteil zu verstehen, nicht nur, was er sagt, sondern oft, was er sagen wollte; denn wenn Ihr es in Zukunft nicht besser als bisher verstehen werdet, bleibt die von Euch aus irgendeiner Modulation gewonnene Tabulatur immer verbesserungswürdig. Und denkt nicht daran, Euch durch die dumme Ausrede derjenigen verteidigen zu wollen, die behaupten, dass sie nicht verpflichtet sind, mehr zu machen, als was sie gedruckt oder geschrieben vorfinden.

Noch im 16. Jahrhundert begegnet man Diskussionen über die ›Intention‹ des Komponisten nur selten. Sie gehören in der Tat zu jenen Vorstufen der Lehre, die kaum schriftlich fixiert wurden. Das Wort ›Intention‹ ist selbstverständlich nicht als Auslegung des außermusikalischen Sinnes eines Werkes, wie es im 20. Jahrhundert aufgefasst wurde, sondern als einfache grammatikalische Interpretation des Notats zu verstehen. Diese Frage hatte insofern eine gewisse Brisanz, als die

28 Zur Funktion von *auctoritates* in der Musiklehre vgl. Michele Calella, *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift Universität Zürich 2003, S. 257–261.

29 Eine der seltenen Ausnahmen ist Heinrich Glareans *Dodekachordon*, Basel 1547.

30 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 28; 1584, S. 48.

Schrift nicht eindeutig war: Noch im frühen 16. Jahrhundert etwa herrschte in der Verwendung einiger Mensur- und Proportionszeichen sowie in der Anwendung von nicht notierten Akzidentien wenig Konsens (man denke beispielsweise an die umfangreiche überlieferte Korrespondenz zwischen Giovanni Spataro, Pietro Aron und Giovanni del Lago, in der es primär um die Interpretation der Zeichen geht).³¹ *Il Fronimo* ist vielleicht der erste Traktat über Instrumentalmusik, der die Frage der *musica ficta* behandelt, da hier vom Lautenisten eine kritische Einstellung gegenüber der vokalen Vorlage verlangt wird. Wenn Galilei schreibt, man solle nicht nur das herausfinden, was der Komponist gesagt hat, sondern auch was er sagen wollte, wendet er sich ausdrücklich gegen diejenigen, die der Meinung sind, man solle die Stücke so intavolieren, wie sie vorliegen. Hingegen verlangt er, dass der Intavolator erkennen soll, was hinter der Schrift steckt, und dies nicht nur wegen der Mehrdeutigkeit der Notation, sondern auch aufgrund eventueller Fehler der Drucker («nelle stampe, & negli scritti, ci occorrono, con tutta la diligentia de gli stampatori & scrittori, alcuna volta de gli errori»³² – »In Drucken und Handschriften kommen manchmal trotz aller Sorgfalt der Drucker und Schreiber einige Fehler vor«). Dies setzt selbstverständlich eine hohe Meinung von den jeweiligen Komponisten voraus. Im Fall eines Fehlers in einem Madrigal von Vincenzo Ruffo schreibt Galilei:

non è da credere, che tal cosa sia nata per difetto del compositore, per esser Vincentio Ruffo (come sà il mondo tutto) huomo diligentissimo, & osservatore de buoni precetti quanto ciascun altro.³³

Es ist nicht anzunehmen, dass eine solche Sache durch einen Fehler des Komponisten entstanden ist, da Vincenzo Ruffo (wie die ganze Welt weiß) ein sehr eifriger Mann ist und ein so guter Beobachter der guten Regeln wie jeder andere.

Der Intavolator soll also imstande sein zu erkennen, wo die Intention des Komponisten korrumpiert worden ist. Dafür muss er eventuelle Fehler in der Stimmführung identifizieren können.³⁴ Nachdem Fronimo Eumatio einige solcher problematischen Fälle gezeigt hat, sagt er:

31 Zur Frage der »Intention« des Komponisten im 16. Jahrhundert vgl. M. Calella, *Musikalische Autorschaft* (wie Anm. 28), S. 262–273.

32 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 28; 1584, S. 49.

33 Ebda., 1568, S. 30; 1584, S. 50.

34 Das Bewusstsein einer Autorintention, die von einem fehlerhaft überlieferten Text abweichen kann, entwickelt sich besonders im 16. Jahrhundert, einer Zeit, in der sich Komponisten immer mehr um die Integrität ihrer Werke bemühen. Zur Rolle des Komponisten im italienischen Verlagswesen um 1540 vgl. Jane A. Bernstein, »Financial Arrangements and the Role of Printer and Composer in Sixteenth-Century Italian Music Printing«, in: *Acta musicologica* 63 (1991), S. 39–56.

Credo hormai, come si dice, havervi fatto toccar con mano, esser cosa impossibile l'intavolare la Musica nel Liuto, ò in qual si voglia strumento sonarla rettamente, senza la cognitione, & pratica del contrapunto.³⁵

Ich glaube jetzt, dass ich Euch – wie man sagt – mit Händen habe greifen lassen, dass es unmöglich ist, die Musik ohne Kenntnis und praktische Erfahrung des Kontrapunktes für die Laute zu intavolieren oder sie auf irgendeinem Instrument richtig zu spielen.

So verlangt er eine Erklärung der Grundlagen des Kontrapunktes, bevor man sich weiter mit der Tabulatur beschäftigt. Diese erfolgt auf den folgenden Seiten, und in der Tat wird der spezifische Bereich der Intavolierungslehre zugunsten einer detaillierten Behandlung der Intervall-Lehre in der Notation der Vokalmusik verlassen. Es folgt eine Reihe von Ricercaren von Galilei selbst, die jedoch die Funktion haben, das System der zwölf Modi zu lehren, worauf einige Vokalkompositionen von bekannten Komponisten als deren praktische Realisierung erwähnt werden. Nach einer Diskussion über verschiedene Fragen des Tonsystems, wie Dissonanz und Halbton, wird die praktische Lehre anhand weiterer Probleme fortgesetzt und der Traktat endet mit einer Reihe vom Autor selbst intavolierter Kompositionen. Diese wenig systematische Verteilung der Materie, die in der Fassung von 1584 u. a. durch einen Ausbau des Exkurses um einen Teil über die Modi akzentuiert wird, verdeutlicht die bereits oben erwähnte Ambivalenz des Traktates, der zwischen der instrumentalen Praxis und dem Grundwissen der Vokalmusik schwankt.

Eine Lehre, die beanspruchte, aus dem Lautenisten einen ›Musiker‹ zu machen, konnte im 16. Jahrhundert nicht nur auf sich selbst basieren, sondern brauchte Modelle, oder besser gesagt: Autoritäten, die als Beispiele dienten. Der besondere Charakter dieses zwischen Komposition und ›Intavolierung‹ angesiedelten pädagogischen Programms sorgt für Galileis heterogenen ›Kanon‹ der Autoren.³⁶ Seine pessimistische Einstellung gegenüber der Intavolierungspraxis seiner Zeit könnte erklären, warum er außer sich selbst – Galilei erwähnt sich auf eine sehr wenig bescheidene Weise oft selber im Traktat – nur Francesco da

35 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 35; 1584, S. 57.

36 Für eine Analyse der unterschiedlichen Repertoires, die Galilei in beiden Ausgaben von *Il Fronimo* verwendet, vgl. Ph. Canguilhem, *Fronimo* (wie Anm. 1), S. 169–184. Für einen Überblick über das Repertoire der Lautenisten im 16. Jahrhundert vgl. Howard Mayer Brown, »The Instrumentalist's Repertory in the Sixteenth Century«, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e colloque international d'Études humanistes, Tours ... 1991*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 21–32.

Milano³⁷ und in geringerem Maße Giovanni Paolo Paladino³⁸ als Modelle der Lautenmusik nimmt (immerhin mehr als Bartolomeo Lieto, der keinen Autor zitiert und über die »capricciosi pratici«, die »launenhaften Praktiker«, schimpft).³⁹ Ansonsten stammen die Autoren aus dem Bereich der Vokalmusik, abgesehen von Annibale Padovano, von dem auch Kompositionen für Tasteninstrumente intavoliert werden.

Wie in der Tradition der Musiklehre üblich, werden Autoritäten besonders dort herangezogen, wo ein Streitpunkt vorliegt, also dort, wo es keine Einigkeit bzw. keine feste Regel über ein bestimmtes Thema gibt. Galilei vertritt bereits hier die in den späteren Schriften besonders offensichtliche »empirische« Perspektive, die ihn dazu veranlasst, die Praxis anerkannter Autoren der rationalen Grundlage der Regeln vorzuziehen. Für die spezifische Frage der Intavolierung konnte er sich nicht auf eine Tradition von autoritativen Lehrschriften stützen und den *Dialogo* von Lieto scheint er aus klaren Gründen zu ignorieren. Insofern erklärt sich die bereits erwähnte Vorherrschaft von Francesco da Milano als Bezugspunkt für bestimmte idiomatische Probleme der Übertragung.⁴⁰ Dies wird z. B. deutlich, wo es um die unterschiedlichen Formen der Diminution geht.⁴¹ Die »Repercussio« im Sinne von Wiederholungen desselben Tons stellt beispielsweise eine typische Spielfigur von Zupfinstrumenten dar. Sie wird besonders dort eingesetzt, wo die vokale Vorlage Klänge mit langen Notenwerten – meist Breven – aufweist, deren Realisierung auf der Laute aus technischen Gründen unmöglich ist. Galilei warnt seinen Leser davor, diese Technik stets und ständig zu verwenden. Dies soll »pensatamente«, d. h. überlegt, erfolgen:

37 Zur »Kanonisierung« Francescos da Milano vgl. Victor A. Coelho, »The Reputation of Francesco da Milano (1497–1543) and the Ricercars in the *Cavalcanti Lute Book*«, in: *Revue belge de musicologie* 50 (1996), S. 49–72.

38 Über Paladino siehe Laurent Guillo, »Giovanni Paolo Paladino à Lyon«, in: *Revue de musicologie* 73 (1987), S. 249–253.

39 B. Lieto, *Dialogo quarto* (wie Anm. 7), fol. Eiiii^r.

40 Francesco da Milano hatte bereits in Galileis *Intavolatura de Lauto* von 1563 eine wichtige Rolle gespielt. Vgl. dazu Howard M. Brown, »Vincenzo Galilei in Rome: His first Book of Lute Music (1563) and Its Cultural Context«, in: *Music and Science in the Age of Galileo*, hrsg. von Victor A. Coelho, Dordrecht 1992, S. 153–184.

41 Die Traktate aus dem 16. Jahrhundert liefern nur bedingt Richtlinien über Diminutionen auf der Laute. Für eine Rekonstruktion dieser Praxis anhand des Repertoires von intavolierten Vokalstücken vgl. Howard M. Brown, »Accidentals and Ornamentation in Sixteenth-Century Intabulations of Josquin's Motets«, in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference ... New York City ... 1971*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, London 1976, S. 475–522; ders., »Embellishment in Early Sixteenth-Century Italian Intabulations«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973–1974), S. 49–83.

Per esser adunque stata la breve origine & principio di ciascun altra nota come di sopra vi dissi, mi par molto conveniente il ragionar prima di lei che delle altre. La onde dico, essere cosa ragionevole il ribatterla; ma non così semplicemente ogni volta, ma pensatamente, la ribatteremo generalmente ne' principij, & questo oltre a gli infiniti essempli che ci sono, ce lo manifestò l'eccellente Francesco da Milano in più luoghi, & particolarmente nell'intavolare che fece la mirabil musica del divino Adriano, fatta a quattro voci sopra l'oratione Dominicale, & ancora quando lasciò al mondo intavolato, il leggiadro Madrigale à sei voci dell'eccellente Verdelotto, il quale comincia Ultimi miei sospiri. Ma dico bene, che il ribatterla poi senza proposito & quando non si conviene, genererebbe alle purgate orecchie non picciol fastidio, oltre all'occultare ch'ella farebbe delle fughe ne' luoghi ov'esse fossero, & il tor la leggiadria a molti passaggi.⁴²

Da die Brevis Ursprung und Anfang jeder anderen Note gewesen ist, wie ich Euch oben gesagt habe, scheint es mir sehr angemessen, früher über sie als über die anderen zu sprechen. Deswegen sage ich, dass es vernünftig ist, sie wiederholt zu zupfen; aber nicht einfach so jedes Mal, sondern überlegt. Wir werden sie im allgemeinen am Anfang wiederholen, und dies – neben den unzähligen Beispielen, die es gibt – wurde besonders von dem ausgezeichneten Francesco da Milano an mehreren Stellen bewiesen, und besonders in den Tabulaturen, die er aus der wunderbaren Musik des göttlichen Adriano machte, der vierstimmigen über das Pater Noster, oder als er dasjenige Madrigal Verdelots intavolierte, das mit »Ultimi miei sospiri« beginnt. Ich sage, dass eine unnötige und unpassende Wiederholung einen nicht geringen Verdruss für reine Ohren mit sich bringen und außerdem eventuelle Imitationen verschleiern und die Schönheit vieler Stellen verringern würde.

Die Repercussio sollte am Anfang einer Komposition eingesetzt werden. Sie sei jedoch oft lästig, z. B. wenn sie die kanonisch geführten kontrapunktischen Stellen verunklare. Doch zeige sie eine gute Wirkung bei der punktierten Semibrevis, wenn zum Beispiel der Punkt durch eine Klangwiederholung ersetzt wird. Dieses und andere Verfahren erklärt Galilei anhand von Kompositionen von Francesco da Milano, dessen Intavolierungen von Adrian Willaerts »Pater noster«, von Philippe Verdelots Madrigal »Ultimi miei sospiri«, von Josquin Bastons Chanson »Crainte, et espoir« sozusagen als *auctoritates* dienen. Galilei schreibt, dass in Instrumentalkompositionen viel Unordnung vorkomme. Daran seien aber nicht die Komponisten der Vokalmusik, sondern die Autoren der Tabulaturen schuld:

Et quindi nasce che noi udiamo alle volte negli strumenti artificiali, non solo entrare una parte con poca gratia, ma spesso per così dire, con una insipidezza intollerabile: il cui disordine non è d'attribuirsi al compositore di tal cantilena, il quale di ciò non ha colpa alcuna, ma alla poca avvertenza di chi intavola, & suona, per che molte fiato il contrappuntista, è forzato non solo per la imitatione delle parole, ma ancora rispetto alla quantità delle sillabe, à far cose, delle quali uden-

42 V. Galilei, Il Fronimo (wie Anm. 1), 1568, S. 14; 1584, S. 24.

do semplicemente le note (come ci rappresentano tutti gli strumenti artificiali) poco ci diletta.⁴³

Zuweilen hören wir in den Instrumenten, dass eine Stimme nicht nur mit wenig Anmut, sondern auch mit einer unerträglichen Geschmacklosigkeit einsetzt. Diese Unordnung ist nicht dem Komponisten der Vokalkomposition zuzuschreiben, der nicht daran schuld ist, sondern der geringen Fähigkeit desjenigen, der intavoliert und spielt. Denn der Kontrapunktist ist oft nicht nur aufgrund der Nachahmung der Worte, sondern auch aufgrund der Silbenmengen dazu gezwungen, Sachen zu tun, die uns wenig gefallen, wenn wir nur die Noten hören (wie uns die Instrumente sie anbieten).

Der Intavolator muss also erkennen, wann der Komponist von den Regeln des Kontrapunktes wegen des literarischen Textes abgewichen ist, und da seine Arbeit nicht mehr auf dieser Grundlage fußt, muss er versuchen, das Original entsprechend zu korrigieren.

Wenn es darum geht, die diatonische Natur der Modi durch Akzidentien zu verändern – oder, in der antik geprägten Terminologie ausgedrückt, um den Übergang vom Genus diatonicum zum Genus chromaticum geht –, wenn also das Anliegen ist, den Übergang von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz durch einen Halbton zu erreichen, beruft sich Galilei auf Cipriano de Rore sowie auf weitere »testimonij degni di fede«, »vertrauenswürdige Zeugen«, um die Autorität eines solchen Verfahrens nachzuweisen.⁴⁴ Er zitiert dabei Kompositionen von Baldassare Donato, Alessandro Striggio, Orlando di Lasso, Costanzo Porta, Adrian Willaert und schreibt:

di maniera che io ho piu caro offender gl'orecchi di alcuni imitando questi tali, che dilettagli con imitare alcuno ignorante.⁴⁵

So dass ich lieber die Ohren einiger Menschen durch die Nachahmung dieser [Komponisten] beleidige, als ihnen durch die Nachahmung von Ignoranten zu gefallen.

Diese Aussage zeigt deutlich die Stärke der kompositorischen Autoritäten für Galilei und sein dynamisches Verhältnis zur Ratio der musikalischen Gesetze, das im 16. Jahrhundert eine zunehmend entscheidende Rolle spielt. Diese empirische Perspektive lässt sich auch dort erkennen, wo er anhand eines Madrigals von Willaert, »Aspro core e selvaggio«, die Ausnahmen von der Regel zu rechtefertigen versucht. Die »guten Regeln« der gelehrten Kontrapunktisten kennen u. a. Ausnahmen »nell'imitare le parole al modo di oggi«, d. h. wenn der Text

43 Ebda., 1568, S. 14; 1584, S. 25.

44 Ebda., 1568, S. 61; 1584, S. 117.

45 Ebda.

nachgeahmt wird.⁴⁶ Wir haben hier ein kompositorisches Prinzip, das spätestens mit Monteverdi als »seconda pratica« bekannt wird: die Idee nämlich, dass der Inhalt des literarischen Textes bei seiner Vertonung zu Abweichungen von der Norm führen kann, ein Prinzip, das Galilei jedoch in seinen folgenden Schriften scharf kritisieren wird.⁴⁷

Wenn *Il Fronimo* am Ende etwas zu unsystematisch wirkt, liegt dies vielleicht an Galileis pragmatischer Auffassung von Kompositions- und Intavolierungspraxis: Bevor sich Fronimo von Eumatio verabschiedet, räumt der Lautenist ein, dass nicht bei jedem Thema eine besondere Regel zu geben sei, da die Individuen »infiniti« (»unendlich viele«) seien.⁴⁸ Deswegen empfiehlt er Eumatio, nicht nur seine Vorschriften zu beachten, sondern eine »Anatomie« derjenigen Kompositionen vorzunehmen, die im Traktat enthalten sind:

& con questo Eumatio caro, credo havervi discorso intorno a ciascuna delle buone osservationi, & regole dell'intavolare, & sonare la musica pratica d'hoggi nel Liuto, delle quali voi tanto desideroso vi mostravate, & perche non si può dare di ciascuna cosa regola particolare, per essere infiniti gli individui, parendovi che io havesse in qualche parte mancato, essaminate molto bene tutti i precetti che io vi ho dati, di poi fate per così dire, Anathomia non solo delle canzoni da me fin qui intavolatevi per esempij ma di quelle ancora, quali ho pur hora di mia mano colte nell'amenissimo campo della Musica, & un Mazzetto fattone per donarlovì, che troverete non essere tralasciata cosa (qualunque minima) a quest'arte appartenente.⁴⁹

Und damit, lieber Eumatio, glaube ich mit Ihnen über all die guten Anweisungen und Regeln der Intavolierung und des Spiels der heutigen Musik auf der Laute gesprochen zu haben, die Ihr verlangt habt. Und da man nicht von allem eine einzelne Regel geben kann, da die Individuen unendlich viele sind, falls Ihr denkt, dass ich einige Teile vernachlässigt habe, überprüft sorgfältig alle Regeln, die ich Euch gegeben habe, und dann macht sozusagen die Anatomie nicht nur der bisher von mir als Beispiele intavolierten Lieder, sondern auch von denjenigen, die ich gerade mit der Hand aus dem wunderschönen Feld der Musik aufgelesen habe, und mit denen ich einen kleinen Strauß als Geschenk für Euch gemacht habe. In diesem, wie Ihr sehen könnt, ist nichts (nicht einmal das Geringste) ausgelassen worden, das zur dieser Kunst gehört.

Dass diese Schrift einen großen Erfolg gehabt hat – wie aus dem Vorwort der erweiterten Ausgabe von 1584 zu schließen ist –, wundert nicht. Es ist anzunehmen, dass in einem Bereich wie der Intavolierung aus Mangel an entspre-

46 Ebda., 1568, S. 13; 1584, S. 13.

47 Vgl. dazu Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985, S. 364f.

48 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 61; 1584, S. 118.

49 Ebda.

chenden Lehren eine gewisse Orientierungslosigkeit herrschte. Nur eine schriftliche Systematisierung von *praecepta* konnte dieser musikalischen Tätigkeit einen neuen Status geben, und diese Aufgabe versucht *Il Fronimo* trotz seiner wenig organischen Konzeption zu erfüllen.

Bereits die Namen der Figuren des Dialogs verdeutlichen diesen Anspruch: Eumatio – der leicht Lernende – wird von Fronimo – dem mit praktischem Verstand Begabten, dem Vernünftigen – unterwiesen.⁵⁰ Wenn auch das Bedürfnis, ›leicht zu lernen‹, im Grunde genommen immer zentral in der Tradition der Anweisungen zur Lautentabulatur gewesen war, erhöht Galilei hier doch zum ersten Mal die Geltungsansprüche des Verstandes. Der angehende Intavolator muss die Regeln des Kontrapunktes kennen und sich zwar für bestimmte Fragestellungen an Spieler-Intavolierungen wie die von Francesco da Milano anlehnen. Aber nur durch die Nachahmung der vorbildhaften Autoren der Vokalmusik kann er sich sozusagen ›emanzipieren‹. Es ist bezeichnend, dass dieser Legitimationsversuch von ›unten‹ und nicht von ›oben‹ kommt. Galilei ist kein *musicus* wie seine Modelle Willaert, Rore oder sein Lehrer Zarlino, und seine starke empirische Perspektive – die in den späteren Traktaten noch deutlicher wird – verrät den Autor, der daran gewöhnt ist, nicht von einer abstrakten Ratio, sondern von der lebendigen Praxis auszugehen. Die ›Emanzipation‹ der Lautenisten war auch insofern möglich, als die Komponisten von Vokalmusik sich im 16. Jahrhundert immer mehr von der alten Figur des gelehrten *musicus* entfernten. Nur durch diese allmähliche Bildungsveränderung des *musicus*, die von vielen zwar als Defizit empfunden wurde, aber zugleich im Sinne des Humanismus durch eine Verstärkung der literarischen Kompetenzen ausbalanciert wurde, war es für den Intavolator möglich, den Status der Gelehrsamkeit zu erreichen. Insofern ist es nicht erstaunlich, dass Galilei zur Nachahmung der »gelehrten Tabulaturen von Francesco da Milano« anregt,⁵¹ eine Aussage, die irgendwie verblüffend ist, wenn man bedenkt, dass im 16. Jahrhundert der Ausdruck »dotta intavolatura« in Bezug auf die Laute für die meisten Theoretiker der musikalischen Elite wie eine *Contradictio in adjecto* klingen musste.

50 Bezeichnenderweise hat Canguilhem darauf hingewiesen, dass sich Galilei dabei des Begriffs der *phrónesis* im Sinne von praktischem Verstand bedient, im Gegensatz zur *sophia*, dem theoretischen Verstand: Ph. Canguilhem, *Fronimo* (wie Anm. 1), S. 23.

51 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 14; 1584, S. 25.

Cristina Urchueguía

Die Erfindung der spanischen Musik –
Autorität als Baustein nationaler Identität am Beginn des
»Goldenen Jahrhunderts«

Todo nombre, dize el philosopho que significa muchas cosas, si del se tracta sin diuidirlo: causa gran confusion.¹

Juan Bermudo, 1555

Jeder Name, behauptet der Philosoph, bedeutet viele Dinge, wenn man sich mit ihm beschäftigt, ohne ihn aufzuteilen, entsteht große Verwirrung.

Bermudos Diktum führt uns die aporetische Spannung, die im Begriff Autorität eingeschrieben ist, vor Augen, bedient er sich doch der Autorität des Philosophen, um die Bedeutung von Namen, auch die des Philosophen, zu problematisieren. Schon die Wurzel des Begriffes – der Autor – bezeichnet sowohl den Urheber und Gewährsmann als auch den Namen, unter dem etwas verwahrt und katalogisiert wird. In Ausnahmefällen ist der Autor gleichbedeutend mit einem »Qualitätssiegel«. Fügt man das Suffix hinzu und lässt den Autor zur »Autorität« werden, begegnet uns dieser in einer bestimmten Funktion, die nur im Zusammenhang mit der Rezeption ergründet werden kann. Der Begriff Autorität stellt eine unlösbare Verknüpfung zwischen Autorbegriff, Gesellschaft und Geschichte her. Autoritäten sind zu beschreiben als eines der Instrumente, derer sich eine bestimmte Gesellschaft bedient, um ihr Geschichtsbild zu konturieren und zu stabilisieren. Es fragt sich nur, zu welchem Zweck die Festsetzung und die Beschwörung von Autoritäten stattfindet und ob die Nutzung der Waffe »Autorität« in dem beabsichtigten Sinn erfolgreich ist – zwei Fragen, die ich in Verbindung mit einem zweiten Namen stellen möchte: Spanien.

Auch dieser Name bezeichnet im ausgehenden 15. und im 16. Jahrhundert keinen einfachen Sachverhalt. Einige Eckdaten dazu:

1 Juan Bermudo, *Libro llamado declaracion de instrumentos musicales*, Ossuna 1555, fol. 121^r.

Wie es zu Spanien kam

Bis 1492 sind auf der iberischen Halbinsel drei Religionen vertreten: Juden und Christen leben in Mittel- und Teilen von Südspanien sowie am Mittelmeer. Granada steht unter arabischer Herrschaft. Politisch bestehen auf der iberischen Halbinsel neben dem Emirat von Granada die Königreiche Aragón, Portugal, Kastilien und Navarra, ferner relativ unabhängige Herzogtümer in Katalonien und Valencia. Sizilien, Sardinien und Neapel befinden sich unter aragonesischer Herrschaft. Aragón schaut von jeher ins Mittelmeer. Kastilien lenkt seinen Blick in Richtung Atlantik und versucht, Portugal über dynastische Beziehungen an sich zu binden.

Im Norden, an der kantabrischen Küste, spricht man Baskisch, im Nordwesten und Westen wird Galizisch und Portugiesisch gesprochen, die Bewohner der Mittelmeerküste und der Balearen sprechen verschiedene Dialekte des Katalanischen. Kastilisch oder *romance*, die Sprache, die zur heutigen Landessprache geführt hat, ist im Innenland, auf der Meseta central beheimatet.

1469 werden die Weichen für eine durchgreifende Neustrukturierung gestellt, nach dem Motto: »Felix Hispania nubes!« Ferdinand II. von Aragonien und Isabella I. von Kastilien, die künftigen »Reyes Católicos«, heiraten. Oberstes Gebot ihrer Politik ist die Zusammenführung aller Teile der iberischen Halbinsel unter eine politische Führung. Man könnte meinen, dies sei gleichbedeutend mit einer Rückkehr zum Status quo vor der Eroberung der Halbinsel durch die Araber 711. Damals stand Spanien jedoch unter westgotischer Herrschaft, davor unter römischer, davor gab es karthagische und phönikische Kolonisierungen, Kelten und Griechen siedelten ebenfalls auf der iberischen Halbinsel. Es gibt keine Völkerwanderung, keine imperialistische Ausbreitungspolitik, die das Gebiet ignoriert hätte. Der Kampf gegen wechselnde Besatzungen lässt sich bis weit in vorchristliche Zeit zurückführen. Nicht eine Rückkehr stellt die Vereinigung der Königreiche dar, sondern das Ende des Kampfes um die Befreiung Spaniens.

Der symbolische Feind des 15. Jahrhunderts, die Araber, gebietet eine sekundäre, ideologische Kampfstrategie: die religiöse Vereinheitlichung, also die Christianisierung des Landes. Die Einnahme Granadas samt Vertreibung der Juden und Araber erfolgte 1492. Die Wiederbelebung der Inquisition 1481 erwies sich insofern als weise Voraussicht, als diese der kastilisch-aragonesischen Krone unmittelbar unterstand. Die »Katholischen Könige« hatten vom spanischen Papst Alexander VI. die Erlaubnis erhalten, eigenmächtig Bischöfe zu ernennen. Sie waren in der Lage, die Inquisition zum durchschlagenden Werkzeug für die religiöse und ethnische Säuberung nach Maß zu gestalten. Nach

dem Tod Isabellas 1504 herrscht ihr verwitweter Gemahl Ferdinand in Personalunion über beide Königreiche. 1512 schließt sich das Königreich Navarra der Vereinigung von Aragonien, Granada und Kastilien an.

Eine Herrschergeneration wurde aus verschiedenen Gründen übersprungen. 1517 trat Karl V. das Erbe seines 1516 verstorbenen Großvaters an. Er herrschte als erster spanischer König über eine – sieht man von Portugal ab – politisch vereinigte iberische Halbinsel. Die Nation Spanien erstreckte sich jedoch zu diesem Zeitpunkt weit über diese geographischen Grenzen hinaus. 1492 erreichte Christophorus Columbus dank kastilischer Finanzierung und in kastilischem Auftrag »Las Indias«. Dass der Entdecker Amerikas, will man der Legende glauben, an die weltgeschichtliche Relevanz seiner Entdeckung nie glauben mochte, hinderte Portugiesen und Spanier nicht daran, die Gebiete jenseits des Atlantiks zu erobern, unter sich zu verteilen und auszubeuten. Der 1494 unterschriebene Vertrag von Tordesillas legte die Grundlinien der künftigen politischen Struktur in Amerika fest, darüber hinaus beugte er den zu erwartenden Zwistigkeiten zwischen den Seefahrernationen vor.² Kaum, dass politische Einheit oder »Quasi-Einheit« auf der iberischen Halbinsel herrschen, stellt sich die Sachlage folgendermaßen dar: Ein burgundischer Kaiser, der nicht einmal Spanisch spricht, regiert ein Land, dessen Grenzen jeden Tag anders werden. Wir wohnen in den Jahren zwischen 1469 und 1516 der Geburt einer Nation bei, deren Geschichte, gesellschaftspolitische Struktur und kulturelles Selbstverständnis integrative, aber auch zersetzende Momente aufweist. Dieser Prozess hätte nur ein unterdeterminiertes und instabiles Gebilde hervorgebracht, wenn er die politische Neuordnung des geographischen Raums nicht auf ein kulturhistorisches Substrat hätte gründen können.

Eine auf die Nationalität begründete kulturelle Identität lässt sich auch im Moment ihrer Entstehung als Spezialfall des Phänomens der Tradition und des kollektiven Gedächtnisses beschreiben, die Idee der Nation ist stets auf überindividuelle, historische, transzendente Legitimation angewiesen.³ Eine nationale Tradition wiederum kristallisiert sich in einem dynamischen Prozess heraus, in dem bestimmte privilegierte Aspekte des kollektiven Gedächtnisses gestaltet, gebündelt und interpretiert werden, um als intersubjektiv geltende Projektionsfläche für die Identifikation des Individuums mit der Gemeinschaft, in diesem

2 In dem Vertrag von Tordesillas erkannte Portugal die Geltung der von Papst Alexander VI. formulierten Bulle »Inter caetera divinae« von 1493 an. Diese Bulle legte eine Seescheide fest, die die Zuordnung der Gebiete in Übersee an Spanien oder Portugal regulierte.

3 Siehe dazu Zofia Lissa, »Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 27 (1970), S. 153–172.

Fall mit der Nation, zu fungieren.⁴ Das kulturelle Gedächtnis steht im engen Zusammenhang mit Kanonisierungs- und Entkanonisierungsprozessen, mit der Definition bestimmter Geschichtsmodelle bzw. der Konstruktion eines verbindlichen Selbstbildes und *last but not least* mit der Verknüpfung der nationalen Geschichtskonstruktion mit einer ebenfalls nationalen Hagiographie und Helldengalerie – oder anders formuliert, mit der Zuordnung nationaler Tugenden und Ereignisse nationaler Relevanz zu Individuen, die diese sinnfällig personifizieren: tote, lebende, mythologische, religiöse Figuren, die den nationalen Gedanken im Pantheon, in der Politik und der Universität, in der Poesie, der Musik, der Kunst und der Kirche repräsentieren. Im Begriff der Autorität konkretisieren sich die Elemente der nationalen Identität in anschaulicher Form, die Vorbildfunktion der Autorität wird greifbar, benennbar, operationalisierbar.

Nun geht die Diskussion um Tradition und um kulturelles Gedächtnis stets von stabilen sozialen und politischen Gefügen aus. Ihre Stichwörter sind Kontinuität, Überdauern, Stabilität, retrospektive Besonnenheit.

Das kulturelle Gedächtnis hat seine Fixpunkte, sein Horizont wandert mit dem fortschreitenden Gegenwartspunkt mit. Diese Fixpunkte sind schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit, deren Erinnerung durch kulturelle Formung (Texte, Riten, Denkmäler) und institutionalisierte Kommunikation (Rezitation, Begehung, Betrachtung) wachgehalten werden. Wir nennen sie Erinnerungsfiguren.⁵

Die Verbindung mit dem Vergangenen schaffen Riten und Objekte, die als »kulturelle Objektivationen, ein kulturelles Gedächtnis ... stabilisieren, u. U. über Jahrtausende hinweg.«⁶ Die Voraussetzung dazu ist aber das, was Assmann »Identitätskonkretheit« oder »Gruppenbezogenheit« nennt. Gerade an diesem Punkt wird die Betrachtung einer auf die Nation bezogenen kulturellen Identität oder der anderen Manifestation kollektiver Erinnerung des kommunikativen Gedächtnisses problematisch, sobald die schicksalhaften Ereignisse, die Brüche, die Katastrophen, die die Zusammengehörigkeit der Gruppe motivieren und auch psychologisch gewährleisten, Teil der Gegenwart sind.

Selbst eine neue Nation generiert ihre Identität nicht nach dem Prinzip der *generatio ex nihilo*, sie greift auf jene Texte, Symbole, Geschichtskonzepte und Methoden der Identitätsstiftung zurück, die ihr zur Verfügung stehen; sie vereinnahmt sie und liest sie neu, sie nimmt Bezug auf jenes, »was die Gesellschaft

4 Jan Assmann, »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: *Kultur und Gedächtnis*, hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt a. M. 1988, S. 9–19.

5 Ebd., S. 12.

6 Ebd.

in jeder Epoche mit ihren gegenwärtigen Bezugsrahmen rekonstruieren kann.«⁷ Dadurch soll jene Unterdeterminiertheit neuer nationaler Strukturen verschleiert und kompensiert werden, die sich in der Diskontinuität, der Zerstörung tradierter Strukturen, der Willkürlichkeit, der Neuheit, der Unvereinbarkeit politischer und kultureller Geschichte zeigt. Die Vorstellung von Tradition als Produkt einer kollektiven, quasi unpersönlichen Regung der namenlosen Volksseele, die die »Polarität, in der dieses [Traditionszugehörige] letzte zum jeweils ›Neuen‹ steht« nur fühlen, nicht aber artikulieren kann, lässt sich mit dem Szenario einer neuen Nation nicht in Einklang bringen.⁸

Die vorangestellte Skizzierung der Geschichte der iberischen Halbinsel im ausgehenden 15. und am Beginn des 16. Jahrhunderts ist nicht von ungefähr eine Darstellung der Verteilung und Umverteilung von Macht. Das Konzept der Macht stellt insofern das semantische Bindeglied zwischen dem Begriff der Autorität und der kulturellen Identität dar, als sich für meine Fragestellung die Nation sowohl auf die Definition von Machtverhältnissen als auch auf die Schaffung von national konnotierten Identifikationsfiguren bzw. Autoritäten stützt. Diese Autoritäten müssen bestimmte Merkmale aufweisen, die »identifikatorische Besetztheit im positiven Sinne«,⁹ d. h. Nationalstolz und Zugehörigkeitsgefühl, fördern. Die Herausbildung dieser Fixpunkte aus dem Nährboden eines nationalen Traditionsbewusstseins *in statu nascendi* unterscheidet sich von der Entwicklung einer bruchlosen Tradition darin, dass ihre Objektivierungen und Horizonte die Spuren ihres ›Gesetzt-‹ und ›Gemacht-Seins‹ noch zeigen. Erfolgreich können diese nur dann sein, wenn sie den Nerv des Volkes treffen, wenn die Fixpunkte der Erinnerung in Einklang mit dem sind, was Miguel de Unamuno die »Intrahistoria« im Gegensatz zur »Historia« nennt.¹⁰ Damit meint er jenes psychologische Substrat des kollektiven Gedächtnisses, das die Identifikation von Volk und Geschichte über die Dynamik der »Historia«, also die Dynamik der Ereignisse und der Chronologie hinweg gewährleistet. Es fragt sich nun: Von wem können Objektivierungen und Fixpunkte der Erinnerung neu gesetzt, interpretiert, aufgezeigt werden? Wer hat das Recht, nationale Tradition zu ›erfinden‹ und zu oktroyieren und wer erteilt es? Wer besitzt die Macht

7 Ebda., S. 13.

8 Martin Staehelin, »Zum Phänomen der Tradition in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts«, in: *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Heinrich Eggebrecht und Max Lütolf, München 1973, S. 85.

9 J. Assmann, *Kollektives Gedächtnis* (wie Anm. 4), S. 13.

10 Siehe etwa Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*, (1895), Madrid 1968; Manuel García Blanco, *En torno a Unamuno*, Madrid 1965, S. 310–317.

über die nationale Tradition, über das nationale Selbstverständnis, über eine nationale Identität?

Viel Lärm um wenig? Musiknotendruck in Spanien und Portugal

Die Begriffe der Macht, der Machtbefugnis und der Reaktion auf Macht stellen auch die Kriterien dar, nach denen die Wahl meines Untersuchungsobjekts getroffen wurde. Nicht die gesamte musikalische Überlieferung steht dabei zur Debatte, sondern nur jene Art musikalischer Überlieferung, die auf die ausdrückliche Genehmigung durch die Machthaber angewiesen ist und sich an einen breiten Adressatenkreis anonymer Rezipienten wendet, zwei Eigenschaften, die im Fall von handschriftlicher Überlieferung nur in Ausnahmefällen nachgewiesen werden können, hingegen konstitutive Merkmale der Drucküberlieferung sind.

Diese Wahl stellt im iberischen Raum eine entscheidende Einschränkung dar, war dieser doch auf dem Gebiet des Druckes und speziell des Musikdruckes ein behäbiger und recht fauler Nachzügler. Die ersten Musikdrucke im engeren Sinne, also Drucke, deren Inhalt aus Musik bestand, waren 1535 eine Vihuelatabulatur in Valencia und 1540 eine Orgeltabulatur in Lissabon.¹¹ Bis 1650 zählt man in Spanien 29 Musikdrucke, in Portugal erschien erst 1609 der zweite Musikdruck, knapp 70 Jahre nach dem ersten. Berücksichtigt man auch die Druckerzeugnisse, die sich mit Musik beschäftigen, ohne Musikalien im strengen Sinne zu sein – jene, die RISM als »Écrits imprimés concernant la musique« umschreibt, – so erhöht sich die Zahl, wenn auch nicht nennenswert.¹² In Jahren und Zahlen stellt sich die Druckproduktion in Spanien und Portugal, die von Musik handelt oder Musik enthält, ausgenommen die Choraldrucke, zwischen 1492 und 1650 folgendermaßen dar (siehe Tabelle 1).

Offensichtlich handelt es sich hierbei um ein überschaubares Gebiet.¹³ Es lassen sich viele Gründe für die spärliche Druckproduktion anführen. Papiermangel, ungenügende ökonomische Mittel und industrielle Infrastrukturen sowie ein unterentwickeltes Vertriebsnetz machten den Musikdruck wirtschaftlich

11 Luis Milán, *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado el maestro*, Valencia 1535 (RISM M 2724); Gonçalo de Vaena, *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, Lissabon 1540.

12 François Lesure, *Écrits imprimés concernant la musique*, 2 Bde., München 1971 (RISM, B.VI).

13 Siehe dazu Cristina Urchueguía, *Die mehrstimmige Messe im »Goldenen Jahrhundert«. Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen aus Spanien und Portugal (ca. 1490–1630)*, Tutzing 2003 (Würzburger musikhistorische Beiträge, 25), S. 49–62.

unattraktiv. Die harte und stark bürokratisierte Zensur durch die Inquisition stellte einen nicht zu vernachlässigenden Verunsicherungsfaktor dar.

Jahr	Musiktraktate				Mehrstimmigkeit				
	Einstimmigkeit		Ein- und Mehrstimmigkeit		geistliche		weltliche	Instrumentalmusik	
	ES	PO	ES	PO	ES	PO	ES	ES	PO
1492–1525	8 (9)*		4 (6)						
1526–1550	2	1	4 (7)	1				4	1
1551–1570			3 (5)		4		2	4 (5)	
1571–1600	1	1	2 (3)		3		1	2	
1601–1625	2 (5)				7	4			1
1626–1650	2				1	5		1	
Summe	11	2	15	1	15	9	3	11	2
	= 13		= 16		= 24			= 13	

*In Klammern die Anzahl der Auflagen; ES=Spanien, PO=Portugal

Tabelle 1: Musikdruck in Spanien und Portugal zwischen 1492 und 1650

Wer Musik in den Druck geben wollte, wandte sich nach Lyon, Venedig, Rom oder sogar Prag. Jene Musikdrucke, die tatsächlich in Spanien erscheinen konnten, hatten alle erdenklichen Widerstände überstanden und genossen nicht selten die Unterstützung und finanzielle Förderung höchster Persönlichkeiten.

Wer also in einem spanischen Musikdruck einen Namen nennt und diesem Namen eine gewisse Beschwörungsmacht zuspricht – dies meine Arbeitshypothese – hat sich diesen Namen sehr genau überlegt, und er weiß, dass der Name

willkommen und opportun, wenn nicht notwendig ist. Es lassen sich drei unterschiedliche Bereiche unterscheiden, für die Autoritäten von Belang sind. Diese spiegeln dann zum einen die kulturpolitische Gesamtlage, andererseits aber auch die Notwendigkeit einer allgemeinen kultur- und musikhistorischen Zusammenhangstiftung: erstens politische Macht, zweitens kulturelle Tradition, die sich in der Verankerung in philosophischen, mythologischen und biblischen Traditionssträngen äußert, und drittens musikalische Praxis, sei es die Aufführungs- oder die Kompositionspraxis.

Diese drei Kategorien üben sehr unterschiedliche Funktionen aus. Stellt der Rekurs auf politische Machthaber nicht zuletzt eine Bedingung der Möglichkeit dar, die auf Rahmenbedingungen hinweist und den Rahmen gleichsam steckt, in dem sich Kultur artikulieren kann, so gewährleistet die Verankerung in kulturellen Traditionssträngen die Vergleichbarkeit mit dem Fremden, die geschichtliche und ideologische Anknüpfung über die Grenzen der eigenen Nation hinweg, entweder durch Identifikation oder durch Abgrenzung.

Die Könige und die Musik

Unverblümt, ja geradezu penetrant meldet sich der Bereich politischer Macht zu Wort, allein schon dadurch, dass die Erteilung von Druckprivilegien von öffentlichen Behörden reguliert wurde. Die im Zusammenhang der Privilegien angeführten Personen weisen jedoch eher auf rein pragmatische, bürokratisch-juristische Zwänge hin. Ihre Nennung muss nicht als Aussage über den Autoritätswert der erwähnten Personen gelesen werden. Prädestiniert für unsere Belange ist der Raum, den Widmungen und andere Beigaben der Ehrerbietung zur Verfügung stellen. Dabei scheinen nicht alle Druckerzeugnisse der Liste diesen Raum in gleichem Maße zu beanspruchen.

Alle Traktate, die sich mit *canto llano*, mit Einstimmigkeit, beschäftigen, verzichten auf einen Widmungsträger von nationalem Rang, sie belassen »die Kirche im Dorf«. Schon der erste gedruckte Traktat, Marcos Domingo Duráns *Lux Bella* (1492) ist Petro Ximeno, Bischof der Diözese des Urhebers, gewidmet.¹⁴ Die Traktate zur Mehrstimmigkeit halten an dieser Praxis fest, solange sie sich äußerlich nicht von Traktaten zur Einstimmigkeit unterscheiden und keinen besonderen Anspruch erheben (siehe Abbildung 1).

¹⁴ Marcos Domingo Durán, *Lux Bella ... Ars cantus plani composita brevissimo compendio*, Sevilla 1492.

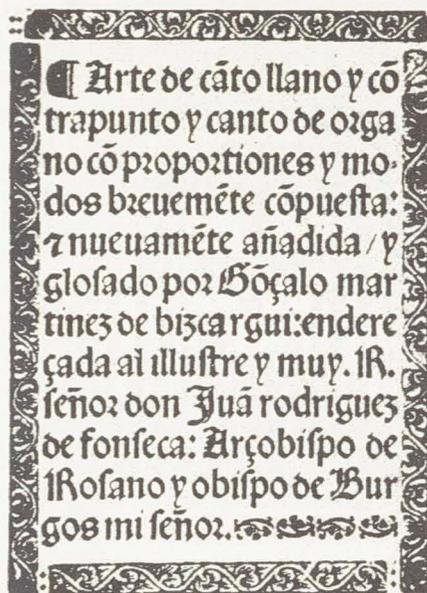


Abbildung 1: Martínez de Bizcargui, *Arte de canto llano y contrapunto*, 3. Fassung, 1. Auflage, Zaragoza 1538, Titelblatt

Selbst der erfolgreichste Traktat der Liste, Martínez de Bizcarguis *Arte de canto llano y contrapunto*, der zwischen 1508 und 1550 in drei stark voneinander abweichenden Fassungen zehnmal nachgedruckt worden ist, hält an dieser Widmungspraxis fest. Die erste Fassung erschien noch im Quartformat, die anderen beiden Fassungen verkleinerten auf Oktav. Bis auf die Schmuckbänder auf dem Titelblatt verzichtet der Druck auf jegliches Ornament. Die Widmungen – in der ersten Fassung an Pascual aus Burgos und ab der zweiten Fassung (1515) an Juan Rodríguez de Fonseca – erklären sich aus einem institutionellen Abhängigkeitsverhältnis: Beide werden nämlich als »mi señor« angesprochen. Sie waren nacheinander Bischöfe von Burgos, also die direkten Vorgesetzten von Martínez de Bizcargui. Inhalt und Zweck dieser Drucke bedürfen keiner Erklärung oder expliziten Kontextualisierung. Traktate zum Erlernen des ein- und mehrstimmigen Choralgesangs waren bekannte Textgattungen, die sich nur des neuen Mediums Druck zur besseren Verbreitung bedienten. Die Gruppe der Benutzer war eindeutig definiert, zum einen durch die Zweckbindung der Bücher, andererseits dadurch, dass die erforderliche Kompetenz, die Bücher zu benutzen, an eine bestimmte soziale Schicht, die der Kleriker, gebunden war.



Ⓕ

Abbildung 2: Gonçalo de Vaena, *Arte nouamente inuentada*, Lissabon 1540, Titelblatt

Anders verhält es sich bei jenen ersten Musikdrucken, deren Inhalt nicht traditionsgemäß ist. Darunter fallen die oben erwähnten Instrumentaldrucke von Luis Milán und Gonçalo de Vaena.¹⁵ Sie richteten sich an einen heterogenen, möglichst großen Adressatenkreis: an alle Musiker und Musikliebhaber oder an Menschen, die es werden wollten. Beiden Sammlungen ist der didaktische Habitus gemeinsam, sie liefern ausführliche Gebrauchsanleitungen zur Dekodierung des Notationssystems und zum autodidaktischen Erlernen des jeweiligen Instruments.

Bereits auf dem Titelblatt von Gonçalo de Vaenas *Arte nouamente inuentada* (siehe Abbildung 2) wird das Bestreben sichtbar, die Bedeutung des Werkes für die Nation hervorzuheben und auch den edlen Paten zu benennen. Die Wid-

15 Siehe Anm. 11.

mung an den portugiesischen König João III. erscheint auf dem Titelblatt, das königliche Wappen samt Beschreibungsgedicht nimmt den oberen Teil des Blattes ein, das königliche Privileg erscheint in einer Schmuckkassette unter dem Titel. In gewissem Sinne ist die Widmung an den portugiesischen König keine große Überraschung, war doch Gonçalo de Vaena damals knapp 40 Jahre lang im Dienste des portugiesischen Königs als Kammermusiker tätig gewesen.¹⁶ Auch hier eine Widmung an den Arbeitgeber?

Zwei weitere Drucke zeugen davon, dass das Arbeitsverhältnis nicht der einzige Grund gewesen ist, den portugiesischen König als Widmungsträger zu wählen. Er scheint aus noch ungeklärten Gründen eine einschlägige Adresse für jene Musiker dargestellt zu haben, die Neues wagten. So einleuchtend die Widmung von Gonçalo de Vaena ist, so rätselhaft ist die von Luis Milán. Dieser war 1535, beim Erscheinen seines Druckes in Valencia, als Musiker an der Hofkapelle von Herzog Ferdinand von Kalabrien und Germaine de Foix tätig. Dennoch widmet er seinen Druck ebenfalls dem portugiesischen König João III. und geizt auch nicht mit bildlichen Beigaben (siehe Abbildung 3a und 3b).

Luis Milán gehörte zum Typus jener aufstrebenden und ehrgeizigen Höflinge, die nicht nur genau wussten, was sich gehört, sondern auch, wie man es besser macht. Dieses Wissen fasste er, italienischem Vorbild folgend, in seinem Hofroman *El Cortesano* von 1561 zusammen.¹⁷ Einen Fauxpas gegenüber der Obrigkeit hätte sich Milán niemals erlaubt. Die Widmung seiner Vihuelatabulatur an den portugiesischen König wird noch bemerkenswerter, wenn man sie mit der Widmung derjenigen von *El Cortesano* vergleicht:

Libro Intitulado El Cortesano Dirigido Á la catolica Real Magestad del invictisimo don Felipe, por la gracia de dios rey de España, nuestro señor, etc.¹⁸

Das Buch, genannt Der Höfling, zugeeignet Seiner Katholischen königlichen Majestät, dem unbesiegten Don Felipe, von Gottes Gnaden König Spaniens, unserm Herrn, usw.

16 G. de Vaena, *Arte* (wie Anm. 11), fol. 5^v: »De donde como yo considerasse ya llegado a sesenta años. Auiendo seruido casi quarenta a vuestra real alteza de musico de camara.« (»So dass ich erwog, als ich bereits sechzig geworden war und fast vierzig Jahre eurer königlichen Majestät als Kammermusiker gedient hatte.«).

17 Luis Milán, *Libro Intitulado El Cortesano compuesto por D. Luis Milan*, Valencia 1561, 21565, Neuausgabe Madrid 1874³ (Colección de Libros españoles raros ó curiosos, 7).

18 Ebd., S. 1.

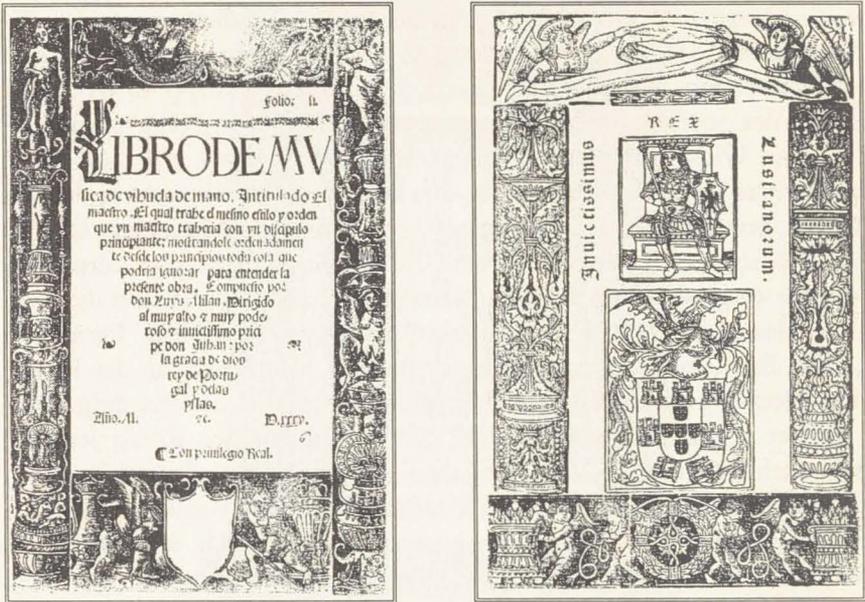


Abbildung 3a und 3b: Luis Milán, *El Maestro*, Valencia 1535, Titelblatt und fol. 2^r

1549 wird ein drittes Musikbuch João III. gewidmet. Diesmal handelt es sich um die erste Fassung eines Musiktraktats, der nur aufgrund der herausragenden Stellung der zweiten Fassung – es handelt sich dabei um Juan Bermudos *Declaración de instrumentos musicales* von 1555 – in der musikhistoriographischen Versenkung verschwunden ist. Schon die Widmung an einen König zeugt davon, dass ein höherer Anspruch erhoben wird als bei allen früheren ›Traktätlein‹.

Bermudos *El libro primero de la declaración de instrumentos musicales* wird 1549 von Juan de León in Ossuna gedruckt und dem portugiesischen König zu Füßen gelegt.¹⁹ Man fragt sich nur, wieso spanische Autoren, wenn sie schon einen König zum Widmungsträger haben wollten, nicht den spanischen König dafür aussuchten. Karl V. erscheint nur indirekt in Luis de Narváez' Widmung der *Seys libros del Delphin* aus dem Jahr 1538: Sie richtet sich an Francisco de

19 Juan Bermudo, *El libro primero de la declaracion de instrumentos, dirigido al clementissimimo y muy poderoso don Joan tercero deste nombre, rey de Portugal*, Ossuna 1549.

Covos, der dort unter anderem als Berater seiner Kaiserlichen Majestät erwähnt wird (siehe Abbildung 4).



Abbildung 4: Luis de Narváez, *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer Vihuela*, Valladolid 1538 (RISM N 66 / 1538²²), Titelblatt

Ob sich die spanischen Musiker von einer Widmung an den portugiesischen König Privilegien oder Ehren erhofften, ist ungewiss, jedenfalls findet man im Inhaltsverzeichnis der Sammlung des portugiesischen Königs João IV. von 1649 die Tabulatur des Spaniers Milán, nicht aber die Orgeltabulatur des Portugiesen Vaena.²⁰ Dagegen befand sich in der Sammlung des spanischen Königshauses kein einziges Exemplar eines Instrumentaldruckes, obschon dies am Beginn der Musikdruckproduktion die dominierende Publikationsform gewesen ist. Es ist auch keines aus höfischem Besitz nachgewiesen. Wenn es welche am Hof gab, dann gehörten sie zum Privatbesitz seiner Mitglieder und gingen nicht in die Hofsammlung über. Dass sich das einzige Exemplar der Orgeltabulatur

20 *Livraria de Música de El-Rei D. João IV. Estudo Musical, Histórico e Bibliográfico. Primeira parte do index da livraria de Música de El-Rei D. João IV. Reprodução Facsimilada da Edição de 1649*, mit Erläuterungen von Damião Peres hrsg. von Mário Sampayo Riberio, Lissabon 1967. Milán erscheint hier als Nr. 442.

Vaenas heute im Königspalast zu Madrid befindet, könnte entweder reinen Zufall oder die Ausnahme zu dieser Regel darstellen.²¹

Von ca. 1550 an scheint es für einen spanischen Musiker und Herausgeber nicht mehr möglich gewesen zu sein, die spanische Krone zu ignorieren. Bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts wenden sich alle Musiker und Drucker mit ihren Widmungen an das spanische Königshaus, zuweilen werden hohe Beamte oder hohe kirchliche Amtsinhaber adressiert; in der Regel zielt man direkt auf die Spitze: bis 1556 auf den Regenten Prinz Philipp, dann an die Könige Philipp II., III., IV. und V. Analog und mit ähnlicher Emphase tun dies auch die portugiesischen Musiker: Nicht selten prangen die Widmungen auf monumentalen Titelseiten wie in Philippe Rogiers Messendruck (siehe Abbildung 5).

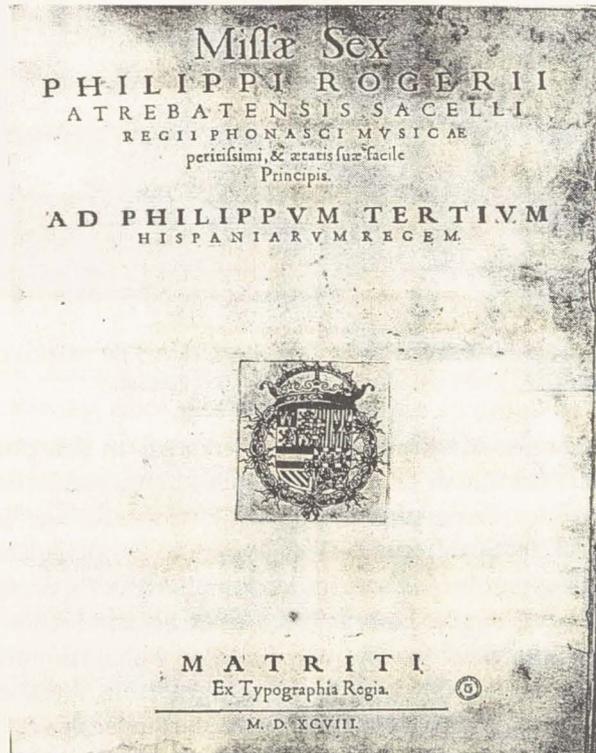


Abbildung 5: Philippe Rogier, *Missæ Sex*, Madrid 1598, Titelblatt

21 Sie befindet sich heute in Madrid im Palacio Real (E-Mp) unter der Signatur VIII/1816.

Dieser schönen Regelmäßigkeit muss etwas Zwanghaftes innegewohnt haben. Sobald die Drucke außerhalb Spaniens produziert wurden, hatten spanische Herausgeber kein Bedürfnis nach pompösen Widmungen, wie man an der Sammlung *Villancicos De diuersos Autores* von 1556 erkennt (siehe Abbildung 6).²²



Abbildung 6: *Villancicos De diuersos Autores*, Venedig 1556, Titelblatt

Diese unter dem Beinamen *Cancionero de Uppsala* bekannte Sammlung weltlicher, mehrstimmiger Werke nimmt in Bezug auf die Funktionalisierung von Autoritäten dadurch einen paradigmatischen Stellenwert ein, dass sie beinahe die absolute Negation von Autorität und Autorschaft inszeniert. Wir finden auf dem Titelblatt einen einzigen Namen: Hieronymus Scotus, der als Drucker und wohl auch als Verleger verantwortlich zeichnet. Weder der Compiler noch die Autoren von 53 der 54 Werke werden namentlich erwähnt.²³ Nur ein einziges

22 *Villancicos De diuersos Autores, a dos, Y A TRES, Y A QVATRO, Y A CINCO BOZES, AGORA NVE-VAMENTE CORREGIDOS. AY MAS ocho tonos de Canto llano, y a ocho tonos de Canto de Organo*, Venedig 1556 (RISM 1556³⁰).

23 Die Literatur gibt an, dass drei Villancicos der Sammlung Matteo Flecha zugeschrieben sind. Diese Angabe kann ich nach Durchsicht des Faksimiles nicht bestätigen.

Werk ist zugeschrieben: Nicolas Gomberts fünfstimmiger Villancico »Dezilde al caullero«. Dieses Werk repräsentiert eine doppelte Ausnahme: Es ist das einzige Werk Gomberts in spanischer Sprache, und es ist das einzige Werk der Villancico-Sammlung, das zugeschrieben wurde, und zwar einem Ausländer, der unter ungeklärten Umständen von seinem Amt als *maitre des enfants* und Hofkomponist Karls V. entlassen wurde.



Cancionero de todas las
obras de Juan del enzina; con otras co-
sas nueuamente añadidas..

Abbildung 7: *Cancionero de todas las obras de Juan del enzina: con otras cosas nueuamente añadidas*, Zaragoza 1516, Titelblatt

Man könnte jetzt das Fazit ziehen, dass die sichtbare Darstellung nationaler Zugehörigkeit und königlicher Patenschaft erst nach 1550, genauer gesagt erst mit der Regentschaft Philipps II. notwendig und erwünscht war. Damit lässt sich auch die Umorientierung Luis Miláns vom portugiesischen König 1535 zum spanischen König 1561 erklären. Diese Interpretation trägt aber einem pragmatischen Umstand nicht Rechnung, nämlich dem späten Beginn einer Produktion



von Musikdrucken in Spanien. Wir sahen, dass während der Regierungszeit der Katholischen Könige ausschließlich Musiktraktate zum Erlernen einstimmigen und mehrstimmigen Gesangs entstanden. Aufgrund der Zweckbindung, der provinziellen Verbreitung und des auf Kirchenmusiker beschränkten Adressatenkreises war eine königliche Widmung unangemessen oder schlichtweg unnötig. Anspruchsvolle literarische Werke dagegen suchten bis zum Tod König Ferdinands 1516 die Nähe zum Königshaus (siehe Abbildung 7).

Die Bedeutung von Juan del Encina für die Entstehung einer Literatur in spanischer Sprache kann nicht überschätzt werden, ganz zu schweigen von seiner Leistung als Komponist.²⁴ Neben der Kanonisierung bestimmter volkssprachlicher Gattungen wie *Villancico*, *Romance* und *Canción*, verfasste er die ersten dramatischen Texte in spanischer Sprache. Er bestellte die erste gedruckte ›Gesamtausgabe‹ eines modernen spanischen Dichters, seine eigene, den *Cancionero* von 1496, die zu den frühesten in Europa zählt. Darin erschöpft sich aber die Liste seiner Errungenschaften noch nicht. Zusammen mit seinem *Cancionero* publizierte er 1496 die erste gedruckte Poetik der spanischen Sprache: die *Arte de poesia castellana*, in der er sein künstlerisches Selbstbewusstsein und sein Engagement für die Förderung einer Nationalliteratur zum Ausdruck bringt. Sein *Cancionero* und seine *Arte de poesia* weisen in der ersten Auflage von 1496 folgende Widmung auf:

A los muy poderosos y cristianísimos príncipes don Hernando y doña Ysabel.²⁵

Den sehr mächtigen und christlichsten Prinzen Don Fernando und Doña Isabel.

Das Titelblatt der vermehrten Auflage des *Cancionero* von 1516 könnte, diesmal graphisch, keine deutlichere politische Aussage in diesem Sinne treffen (siehe Abbildung 7). Auf kleinstem Raum finden wir alle Symbole königlicher Macht versammelt: Königsadler, königliche Krone, die ein zusammengesetztes Wappenschild umspannt. Das Schild ist geviertet, wobei der untere Zwickel vom restlichen Teil abgetrennt wurde. Die unteren Felder erhielten die Form von kleinen Schildern, die im großen integriert sind. Zwei Felder, oben links und unten rechts, zeigen Burgen und aufspringende Löwen, die Wahrzeichen des Königreichs Kastilien mit León. Die gegenüberliegenden Felder sind wiederum zweigeteilt: Die eine Hälfte ist senkrecht fünfgeteilt, die andere hat denselben

24 Siehe dazu Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, hrsg. von Royston Oscar Jones und Carolyn R. Lee, Madrid 1975.

25 *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanca 1496, fol. 2^r. Siehe dazu *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, hrsg. von der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin, Bd. 8, Stuttgart 1978, S. 34, Nr. 9301; *Catálogo General de Incunables en Bibliotecas Españolas*, Bd. 1, Madrid 1989, S. 354.

Herold, erscheint jedoch schräg geviertet, um an den Seiten Raum für zwei Adler freizulassen – die Wappen des Königsreichs Aragon mit Katalonien. Im unteren Zwickel findet sich ein Granatapfel, das Wahrzeichen Granadas. Die beiden Worte auf dem Wappenspruch – »Tanto monta« – wurden dem Motto der Katholischen Könige entnommen:

Tanto monta, monta tanto Isabel como Fernando.

Dieser Chiasmus bringt mich, wie jeden Übersetzer, in Verlegenheit, daher umschreibe ich sinngemäß: Isabella und Ferdinand sind in allem gleichberechtigte Herrscher. Die Gestaltung des Wappens als *mise en abîme* und der Wappenspruch thematisieren den Widerspruch zwischen der Einheit und der Vielgliedrigkeit des Landes. Nur die persönliche Vereinigung der Herrscher miteinander stiftet den politischen Zusammenhalt der Königreiche. Die Platzierung der Embleme der beiden Monarchen verrät aber, wie brüchig der Zusammenhalt war: Die Pfeile für Isabella und das Joch für Ferdinand schweben unvermittelt, gewissermaßen in *campo aperto* unter dem Wappen.

An dieser Stelle lohnt der Seitenblick auf unser Wissen über die Kulturpolitik der Katholischen Könige, ihre Wertschätzung von Büchern bzw. von Buchdruck und von Bildung, ihr mäzenatisches Wirken zugunsten von Nationalkultur und -kunst.²⁶ Wenn die Worte »Katholische Könige« fallen, denkt man in der Regel an die Wiedereinsetzung der Inquisition, an die Vertreibung der Juden, an christlichen Fundamentalismus, die Schlagwörter der *Leyenda negra*. Unbekannter sind jedoch Bestimmungen wie etwa folgende *Pragmática acerca de los libros de molde*, die »Pragmatik über die gedruckten Bücher« vom 8. Juli 1502:

E mandamos a los dichos libreros et imprimidores y mercaderes y factores que fagan y trayga[n] los dichos libros bien fechos et perfectos et bien corregidos y emendados y escritos de buena letra et tinta et buenas margenes y en buen papel: y no con titulos menguados: por manera que toda obras sea perfecta: y que en ella no pueda auer ni aya falta alguna so las dichas penas.²⁷

Und wir befehlen besagten Buchhändlern und Druckern und Händlern und Herstellern, sie mögen besagte Bücher gut gemacht und perfekt herstellen und liefern und gut korrigiert und emendiert und mit guter Type und guter Tinte gemacht, mit großzügigen Seitenrändern und gutem Papier und nicht verkürztem Titel,

26 Ich berufe mich hierbei auf José García Oro, *Los reyes y los libros. La política libraria de la Corona en el Siglo de Oro (1475–1598)*, Madrid 1995.

27 Cristóbal Pérez Pastor, *La Imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la Imperial Ciudad desde 1483 hasta nuestros días*, Madrid 1887, S. IXf.

damit jedes Werk perfekt sei, auf dass es keine Fehler geben könne und gebe unter der Androhung besagter Strafen.

Die Gesetzgebung der Cortes von 1480 legte in seinem Paragraphen 97 die freie Einfuhr von Büchern fest. Manch heutiger Leser würde sich über diese Gesetzgebung freuen. Nicht nur die Vollständigkeit und Korrektheit des Textes wird gesetzlich gefördert, auch ein hoher Qualitätsstandard für die typographische, graphische und technische Gestaltung. Die zollfreie Einfuhr von Büchern stellt keine gesetzliche Floskel dar, an ihr wurde gegen den Protest der einheimischen Drucker festgehalten; wer das Geld hatte, konnte um 1500 jedes in Europa produzierte Buch bei ausländischen Agenten in Barcelona oder Alcalá de Henares erwerben.

Das Jahr 1492, von dem im Zusammenhang mit drei Ereignissen bereits die Rede war, steht auch für eine der entscheidenden kulturellen Errungenschaften der entstehenden Nation. Antonio de Nebrija, der 1473 nach langjährigem Studienaufenthalt in Italien nach Spanien zurückgekehrt war, um an der Universität zu Salamanca Latein zu lehren, veröffentlicht seine *Gramática de la lengua castellana* und widmet sie

Ala mui alta et assí esclarecida princesa doña Isabel. la tercera deste nombre. Reina i Señora natural de España et las islas de nuestro mar.²⁸

Der hohen und durchlauchten Prinzessin Doña Isabel, die dritter dieses Namens. Der natürlichen Königin und Herrin Spaniens und der Inseln unseres Meeres.

Im Vorwort stellt Nebrija eine Verbindung zwischen Sprache und Nation her, die den kulturellen Patriotismus des Verfassers, aber auch einer Generation von Intellektuellen prägt:

Quando bien conmigo pienso mui esclarecida Reina: i pongo delante los ojos el antigüedad de todas las cosas: que para nuestra recordación e memoria quedaron escriptas: una cosa hallo e saco por conclusión mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio: e de tal manera lo siguió: que junta mente comenzaron. crecieron. e florecieron. e después junta fue la caída de entrambos.²⁹

Wenn ich für mich nachdenke, durchlauchtigste Königin, und mir das Alter aller Dinge vor Augen führe, die für unsere Erinnerung geschrieben wurden, gewinne ich dabei eine klare Erkenntnis, nämlich, dass die Sprache stets die Partnerin des Imperiums gewesen ist, dass sie ihm dergestalt folgte, dass sie zusammen begannen, wuchsen und erblühten und dass deren beider Fall gemeinsam erfolgte.

28 Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, Salamanca 1492, fol. 2^r. Zu einer Übersicht über das Werk von Nebrija siehe Catálogo General de Incunables (wie Anm. 26), S. 71–74.

29 Ebda., Vorwort.

Die Liste jener Reiche, deren Geschichte nach besagtem Muster im Vorwort beschrieben wird, beginnt bei den Assyryern, Ägyptern und Juden und kulminiert im Römischen Reich. Diesen Exempla der Geschichte wird die Geschichte Spaniens parallel gesetzt. Der Beginn einer spanischen Geschichtsschreibung fällt mit der Entwicklung einer handhabbaren und vermittelbaren spanischen Sprache während der Herrschaft Alfons' X. des Weisen (1221–1284, König von Kastilien und León seit 1252) im 13. Jahrhundert zusammen. Die Befreiung von den Arabern 1492 führt daher zu keinem Neubeginn, sondern zur Beendigung eines unrechtmäßigen Zustandes, zur Wiederherstellung der wahren Struktur Spaniens. Das Verdienst der Katholischen Könige besteht nach Nebrija in Folgendem:

I assí creció hasta la monarchía e paz de que gozamos primera mente por la bondad e prouidencia diuina: después por la industria, trabajo e diligencia de vuestra real Majestad. En la fortuna e buena dicha de la cual los miembros e pedaços de España que estauan por muchas partes derramados: se reduxeron e aiuntaron en un cuerpo e unidad de reino. La forma e travazón del cual assí está ordenada que muchos siglos, iniuria e tiempos no la podrán romper ni desatar.³⁰

Und so wuchsen die Monarchie und der Friede, die wir genießen, zunächst durch göttliche Güte und Vorsehung, dann durch die Wirtschaft, Arbeit und Tüchtigkeit Eurer königlichen Majestät. Im Glück und der Seligkeit, durch die die Stücke und Teile Spaniens, die vielerorts zerstreut waren, sich zu einem Körper und einer Einheit im Königreich zurückversetzten und vereinigten. Die Form und der Zusammenhalt dieses ist dergestalt geordnet, dass es viele Jahrhunderte, Schmach und Zeitläufte nicht zerstören und trennen können.

Nach so vielen Jahrhunderten des Kampfes war die Entwicklung jener »artes de la paz«, der »Künste des Friedens«, deren Voraussetzung die Sprache darstellt, dringlich. Humanistische Grundgedanken werden explizit in den Dienst der Politik gestellt. Nebrija ist nicht der einzige im Königreich, dem diese Gesinnung zu eigen war, auch alle weiteren wichtigen Gestalter und Akteure der Politik der Katholischen Könige lassen sich hier anführen: die Kardinäle Pedro González de Mendoza, Fray Hernando de Talavera, Fray Francisco Ximénez de Cisneros, der Inquisitor und Lehrer der Infanten Fray Diego de Deza. Alle absolvierten ihr Studium an der Universität Salamanca, als sie begann, sich humanistischem Gedankengut aufzuschließen.

Die Stärkung und Förderung der wichtigsten Grundvoraussetzungen einer nationalen Kultur- und Bildungspolitik gehören von Anfang an zu den Zielen der Katholischen Könige: die Einführung des Buchdrucks ca. 1470, die Reform

30 A. de Nebrija, Gramática (wie Anm. 29), Vorwort.

des Schulwesens und der Universitäten sowie die Gründung neuer Universitäten, die Bevorzugung von Gelehrten bei der Besetzung verantwortungsvoller, kirchlicher Ämter, die Förderung einzelner Gelehrter bei der Veröffentlichung literarischer und wissenschaftlicher Arbeiten.

Der Buchdruck wurde dadurch gefördert, dass in Italien ansässigen deutschen Druckern Steuerfreiheit in den Königreichen Spaniens versprochen wurde. Die Könige bedienten sich des Druckes zunächst als Mittel für die Anwerbung von Spenden zur Finanzierung ihres Krieges gegen die Araber, dann aber auch als Mittel der Selbstdarstellung und der Konsolidierung und Vermittlung ihres Machtanspruchs: Von 1484 an werden die *Ordenanzas Reales*, die Königliche Gesetzgebung, im Druck verbreitet. Das »felix matrimonium« erscheint dort in der Verkörperung der Könige von Gottes Gnaden, als Herrscher über

castilla de leon de arago[n] de cecilia de toledo de vale[n]cia de galizia de mallorcas de seuilla de cerdeña de cordoua de corcega de murcia de jahe[n] delos algarbes de algezira de gibraltar yde y condesa de barcelona señores / de bizcaya de y de molina duq[ue]s de atenas y de neopatria.³¹

Kastilien von Leon und Aragonien, von Sizilien und Toledo, von Valencia und Galizien und Mallorca, von Sevilla und Sardinien und Cordoba, von Korsika von Murcia, von Jaen, von der Algarve und Algeciras und Gibraltar, und Gräfin von Barcelona, Herren von Vizcaya und Molina, Herzöge von Athen und den Neuen Ländern.

Auch wenn sie stets auf die Zustimmung der jeweiligen Cortes von Kastilien, Aragón, Katalonien usw. angewiesen waren, stellen sie sich dar, als wären nur sie der alleinige Garant der Rechtsprechung. Dieses Ansinnen bleibt im Politischen ein symbolisches, gelingt jedoch nachhaltig im Kulturellen. Sie stehen bei einer nationalen Renaissance humanistischer Prägung Pate, die alle Bereiche des Wissens umschließt: 1490 erscheint Alfonso Fernández de Palencias *Universal vocabulario en latín y en romance*, 1492 Nebrijas *Gramática*, ca. 1492 sein lateinisch-spanisches Wörterbuch, ca. 1495 das spanisch-lateinische Pendant,³² 1499 Rodrigo de Santaellas *Vocabularium Ecclesiasticum*, ein zweisprachiges lateinisch-spanisches Wörterbuch der kirchlichen und theologischen Terminologie, dediziert: »A la serenissima et christianissima princesa doña Ysabel.«³³

Die Fragilität dieses Zusammenhalts wird spürbar, wenn König und Königin ihre tatsächlichen politischen und legislativen Pflichten zu erfüllen haben. In

31 Díaz de Montalvo, *Ordenanzas Reales*, Huete 1485.

32 Antonio de Nebrija, *Dictionario latino-hispanicum*, Salamanca 1492; ders., *Dictionarium hispano-latinum*, Salamanca ca. 1495.

33 Rodrigo Fernández de Santaella, *Vocabularium Ecclesiasticum*, Sevilla 1499, fol. 1^r.

der regionalen Gesetzgebung erweist sich der nationale Machtanspruch als Produkt der Juxtaposition unabhängiger, verbriefter Befugnisse der einzelnen Individuen dieses »felix matrimonium«. Der Wunsch nach nationaler Einheit ließ sich aber selbst dort nicht gänzlich unterdrücken, wie wir an den *Fueros*, den Regionalgesetzen für Valencia, 1493 sehen können (siehe Abbildung 8).³⁴

Curs nous fets per lo cristianissim e molt alt senyoz
Rey don Ferrando Rey de castella e de arago e de valencia etc. en les cortz generals celebrades e finides en la ciutat de Oriola als regnicoles dela ciutat e regne d valécia a .cccj. de juliol. Any de la natiuitat de nostre senyoz deu Jhesu crist. M. cccc. lxxvij.



Abbildung 8: *Furs de les Corts de Oriola*, Valencia 1493

Der Titel dieser Regionalgesetze für Valencia lautet: »Neue Gesetze, die von dem christlichsten und hohen König Don Ferrando, König von Kastilien und Aragón, von Valencia ...« Der Text ist auf Valenzianisch verfasst, die Erwähnung von Kastilien beweist aber die Ambivalenz, in der die im Entstehen befindliche Nation und ihre Teile lebten. Die politische Spannung blieb bis zur Herrschaft Philipps II. ungelöst, die Gemüter der Regionen leicht entflammbar. Die Katholischen Könige wussten die allgemeine humanistische Aufbruch-

34 Siehe Konrad Haebler, *Typographie ibérique du quinzième siècle. Reproduction en facsimile de tous les caractères typographiques employés en Espagne et en Portugal jusqu'à l'année 1500*, Den Haag und Leipzig 1901/02, Nr. 127.

stimmung in ganz Europa für sich auszunutzen. Die Verbreitungsmethode des Drucks und die richtigen Leute standen ebenfalls zur Verfügung. Der Erfolg der königlich geförderten Kanonisierungsmaßnahmen im kulturellen Leben war durchschlagend: Alle hier erwähnten Werke behielten den Status von Standardwerken bis ins 18. Jahrhundert. Dass spanische Buchdrucker bis 1535 nicht in der Lage waren, Musik zu produzieren, ist unser Pech.

Eines darf man aber bei aller Hochachtung nicht vergessen: Die inneren Widerstände im Lande waren zu groß, um die Konsolidierung einer wahrhaftig zentralisierten und absoluten Herrschaft zu erreichen. Den Teilerfolgen in der Innen- und Außenpolitik, in der Kultur- und Kirchenpolitik wurden der soziale Frieden und die wirtschaftliche Entwicklung geopfert. »Yet, in spite of this, a feeling of national euphoria and a sense of boundless optimism filled the Spain of the Catholic Monarchs. How would this spirit respond to the inexperienced rule of an alien prince?«³⁵ fragt der Hispanist John Lynch. Die Antwort der Musiker und Musikdrucker lautet: gar nicht. Die Antwort der Bevölkerung, der Regionalregierungen und der Aristokratie lautet: Widerstand und Revolution.

Karl V. erreicht am 18. September 1517 Spanien und kündigt dem Regenten Kardinal Ximenez de Cisneros, der nach Ferdinands Tod 1516 die Regierung übernommen hatte. Drei Jahre dauert es, bis Karl die einzelnen *Cortes* von Kastilien, Aragonien und Barcelona dazu bewegt, ihn als König anzuerkennen. Im Gegenzug gab er Forderungen wie etwa dem Zwang, Spanisch zu lernen, nach. Es sei daran erinnert, dass die rechtmäßige Königin, Johanna die Wahnsinnige, erst 1555 starb. Viele *Cortes* bevorzugten den Bruder Karls V., Ferdinand, der in Spanien aufgewachsen war. Sie misstrauten einem König, der keinen biographischen Bezug zu Spanien hatte, und wünschten sich einen ›hauptberuflichen‹ spanischen König. 1519 revoltierte die Bevölkerung in Valencia und Mallorca in der so genannten *Guerra de Germanías* gegen Karl und gegen die Aristokratie. Kaum hatte er im Mai 1520 das Land verlassen, um die Kaiserkrone entgegenzunehmen, erhoben sich die kastilischen Städte mit Unterstützung der Aristokratie in der *Guerra der Comuneros* gegen die ›Fremdherrschaft‹ durch einen Burgunder. Die Revolte endete im Oktober 1521 mit der Kapitulation Toledos.

Karl V. vermochte die aufgebrauchten spanischen *Cortes* und Aristokraten nur dadurch zu beschwichtigen, dass er an der föderalistischen Struktur des Landes festhielt und nach und nach den Spaniern Zugang zu hohen Ämtern gewährte.

35 John Lynch, *Spain under the Habsburgs*, Bd. 1: *Empire and Absolutism, 1516–1598*, New York 1964, S. 34.

Vizekönige vertraten ihn in den *Cortes* von Kastilien, Aragonien, Valencia, Sizilien usw., er selbst war nur mittelbar präsent und ansprechbar. Sollte es der Wahrheit entsprechen, dass Cristóbal de Morales mit seinem Ansinnen scheiterte, Karl als Widmungsträger seines ersten Messenbuchs zu gewinnen, so ist die kulturelle Unsichtbarkeit Karls V. sogar seinem Desinteresse zuzuschreiben.³⁶

Erst Philipp II. vermag den nationalisierenden Geist der Katholischen Könige zu verkörpern und die unbestrittene Anerkennung durch die spanischen Regionen zu erhalten. Er konstituiert sich im wörtlichen Sinne als zentraler und absoluter Bezugspunkt nationaler Identifikation, die Schwächung der tradierten föderalen Struktur wird bei der zentralisierten Neuordnung Spaniens in Kauf genommen. Die Widmung als Mittel, königliche Präsenz im Kulturleben zu zeigen, wurde allem Anschein nach von der Krone, d. h. von Philipp II. bewusst – Brachialgewalt soll hier nicht ausgeschlossen sein – durchgesetzt. Maßnahmen wie die Zentralisierung der Zensur und die Kanalisierung des Vertriebsnetzes der Choraldrucke durch das Kloster San Lorenzo del Escorial trugen wohl nicht in unerheblichem Maße dazu bei. Zeichnete sich das kulturelle Interesse der Katholischen Könige durch humanistische Züge, ihr mäzenatisches Wirken durch eine direkte und persönliche Anteilnahme aus, so lässt sich zu den kulturellen Interessen Philipps II. wenig sagen: Es sind Zensur und Inquisition, die die Inhalte regulieren. Nicht einmal vor dem Nationaldichter der Katholischen Könige macht die Inquisition halt: 1583 wird eine *Egloga trobada por Juan del Encina* von Kardinal Quiroga indiziert und aus dem Verkehr gezogen.³⁷

Wie die Musik spanisch wurde

Die Widmung ist kein spezifisch musikalisches Element, sie bettet die Musikdrucke vielmehr in einen gesamt-kulturellen Raum ein. Das musikhistoriographische und musikästhetische Denken manifestiert sich diskreter, doch zeigt sich auch hier die Tendenz zu Nationalismus und Patriotismus. Unumgänglich scheint es gewesen zu sein, explizit zu betonen, dass Spanien und Portugal von jeher als Länder bekannt sind, in denen die Musik besonders geschätzt wurde. Eine entsprechende Wendung fehlt in kaum einem Druck. Diese Behauptung beweisen die Autoren indirekt, indem sie die konventionalisierten Musik-My-

36 Gemeint ist Cristóbal de Morales, *Missarum liber primus*, Rom 1544 (RISM M 3580). Ich danke Dr. Klaus Pietschmann für den freundlichen Hinweis auf diesen Zusammenhang.

37 *Egloga nuevamente trobada por Juan del Encina: en la qual se introducen dos enamorados Plácido y Victoriano*, Toledo 1553; siehe dazu C. P. Pastor, *La Imprenta* (wie Anm. 28), S. 106, Nr. 266.

thologeme bzw. Entstehungsmythen – seien es biblische, philosophische oder mythologische – aufrufen und für ihre Zwecke vereinnahmen (siehe Abbildung 9).

Luis Milán beruft sich in seinem *Maestro* von 1535 auf Orpheus, eine nahe liegende Wahl. Hier sehen wir ihn in einem Locus amoenus, umgeben von Tieren, er spielt aber nicht die Lyra, sondern zweifelsohne das spanischste aller Instrumente, die Vihuela. Der umgebende Text, ein Gedicht, lautet:

El grande Orpheo / primero iuentor. / Por quienla vihuela parece enel mundo. /
Si el fue primero / no fue sin segundo. / Pues dios es de todos de todo hazedor.

Der große Orpheus, der erste Erfinder, / durch den die Vihuela in die Welt kam,
/ wenn er der erste war, war er nicht ohne zweiten, / denn Gott ist von allen, von
allem der Schöpfer.

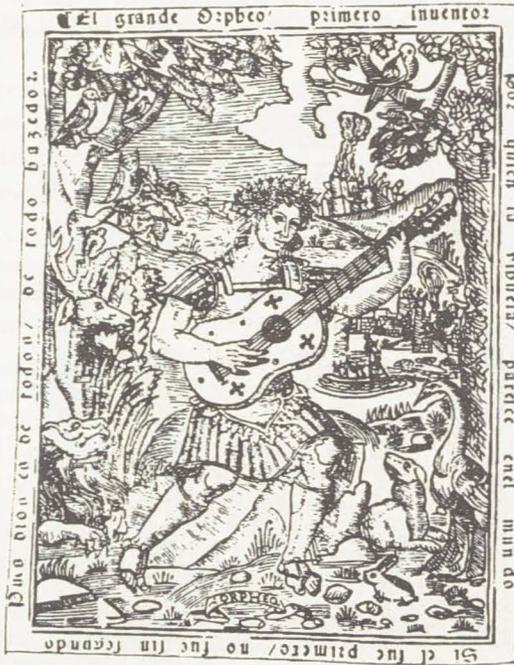


Abbildung 9: Luis Milán, *El Maestro*, Valencia 1535, fol. 3^r

Mit einem Handgriff wird die Erfindung der Musik eine spanische und sie wird zudem christlich relativiert. Milán, der perfekte Höfling, der den italienischen Standard an die spanischen Höfe bringen wollte, irrt sich hier sicher nicht aus Unwissenheit, seine Umwidmung des Orpheus-Mythos ist keineswegs ein

Überlieferungsfehler oder ein Versehen. In *El Cortesano* weiß er sich sehr wohl der überlieferten Ikonographie zu bedienen.

Wenn etwa Apoll singt, bedient er sich der »cítara«, der Zither, die Vihuela ist dem höfischen Alltagsgeschehen vorenthalten:

D[ona]. Nos pot dir per vos aquel cantar que diu: Que no puede ser, señor bachiller, que no puede ser ... Don Luis Milan tomó una vihuela, que esta señora le dió para que cantase este diálogo de amores.³⁸

Dame: Könnt Ihr uns den Gesang vortragen, der sagt: Es kann nicht sein, Herr Bakkalaureus, es kann nicht sein ... Don Luis Milán griff zur Vihuela, die ihm diese Dame gegeben hatte, um diesen Liebesdialog zu singen.

Dass die Instrumente der Mythologie und der höfischen Alltagswelt unterschiedlich sind, war Milán sicherlich bewusst und die Vihuela war graphisch wie episch ein Bestandteil der Ikonographie höfischer Inszenierung (siehe Abbildung 10):³⁹



Abbildung 10: *Libro en el qual se contienen cinquenta romances*, o. O., ca. 1550

38 L. Milán, *Libro Intitulado El Cortesano* (wie Anm. 17), S. 454f.; S. 434: »Entró [Apolo] en esta fiesta con la ninfa Syringa, que tan dulcemente cantaba, como él con la cítara tañía.« (»Er betrat das Fest mir der Nymphe Syrinx, die so süß sang, wie er mit der Zither spielte.«)

39 Siehe dazu Antonio Rodríguez-Moñino, *Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros*, Bd. 1: *Impresos durante el Siglo XVI*, Madrid 1973, S. 169–171, Nr. 28.

Besonders elegant ist dieser Holzschnitt wahrhaftig nicht. Er sieht aus wie ein Modell aus einem graphischen Setzkasten, das man beliebig austauschen, kombinieren und verwenden kann. Die Szene ist einem konventionalisierten Repertoire entnommen.

Miguel de Fuenllanas Tabulatur von 1554 heißt auch *Orphénica lyra*, dies sei nur nebenbei erwähnt. Neben Orpheus begegnet uns eine große Schar an Figuren: Pythagoras, Boethius, Platon, Aristoteles, Martial, Petrarca, Kain und Abel, Alkibiades usw. Diese Namen sind nur selten inhaltlich notwendig. Nur in den Traktaten von Juan Bermudo und Francisco de Salinas findet eine fachliche Auseinandersetzung mit Musiktheoretikern und Philosophen statt.⁴⁰ In allen Instrumentalwerken geht es den Autoren lediglich um den Beweis ihres Wissens und darum, sich entweder in die Fußstapfen der Zitierten zu begeben – nicht umsonst heißen die Werke *Parnasso*, *Orphénica lyra* oder *Silva de Sirena*⁴¹ – oder sie zu überbieten.

In komprimierter Form lassen sich viele Strategien des Umgangs mit den mythologischen und historischen Autoritäten im Vorwort von Vaenas Orgeltabulatur finden. Nach der Vorstellung seiner Person behandelt er die Bedeutung der Musik in Portugal und die Bedeutung Portugals für die Musik:

Visto lo mesmo que a todos es muy notorio. s. en estos vuestros muy famosos reynos y prouincias de Portugal/generalmente la musica ser estimada:sintida & co[n]certada: tanto a la dul çura de su melodia quanto a la parte muy sutil de su theorica/auentajada mas q[ue] en otra parte del mundo.⁴²

Man habe bemerkt, was allen offensichtlich ist, nämlich, dass in Ihren [des Königs] Reichen und Provinzen von Portugal in der Regel die Musik sehr geschätzt und ausgeübt wird, dass sie in Bezug auf die Süße der Melodie und den subtileren Bereich der Theorie entwickelter sei als in allen anderen Teilen Erde.

Da die Musik darüber hinaus im Einklang mit der Seele ist, nahm sich Vaena vor, einen Traktat zu schreiben, der weniger subtil, also theoretisch, denn nützlich sein möge. Schwierig sei die Materie, behauptet Vaena:

Aviendo visto enella [la música] en su forma ser semejante muy conforme a la forma de nuestra alma. ... Propuse de inuentar para con menos trabajo se alcançar mayor parte de la su pratica y theorica: esta arte no tanto sutil quanto prouechosa: sabiendo con quanto estudio se toca la gran su tileza o armonia de

40 J. Bermudo, Declaración (wie Anm. 1); Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, Salamanca¹1577 und²1592.

41 Esteban Daça, *Libro de Música en Cifras para Vihuela intitulado El Parnasso*, Valladolid 1576 (RISM DD 1274 / 1576⁸); Enríquez de Valderrábano, *Libro de Música de Vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid 1547 (RISM V 32 / 1547²⁵).

42 G. de Vaena, *Arte* (wie Anm. 11), fol. 5^v.

las species que la musica contiene verdaderamente. Cuyo pro pio fundamento Aristotil no alcanço. Pitagoras ignoro. Alguno de los philosophos no escriuio.⁴³

Da ich in ihr [der Musik] gesehen hatte, sie sei der Form unserer Seele ähnlich und sehr im Einklang mit ihr ... schlug ich vor, um mit weniger Arbeit den größten Teil der Theorie und Praxis zu erlernen, diese Kunst zu erfinden, die weniger subtil denn nützlich sein möge: ... wissend, wieviel Fleiß notwendig ist, um die Feinheit oder Harmonie der Spezies, die die Musik wahrhaftig enthält, zu berühren. Dessen Fundament von Aristoteles nicht erreicht wurde, von Pythagoras ignoriert, von einigen der Philosophen nicht geschrieben wurde.

Oder anders formuliert, da die großen Philosophen versagt haben, war seine Schule notwendig:

Assi mismo q[ue] puedan ver y aprender obras de grandes componedores. s. Oquegue[n]. Alixandre. Jusquin. Peñalosa: y dotros muchos: aquellos que nunca fueron enseñados.⁴⁴

Darüber hinaus, damit diejenigen, die nie belehrt wurden, die Werke der großen Komponisten wie Ockeghem, Alexander [Agricola], Josquin, Peñalosa und vieler anderer sehen und lernen können.

Nachdem er seine Kenntnis der Theorie unter Beweis gestellt hat, setzt er sich über den Ballast der Geschichte hinweg, um die Musik selbst zum Lehrer zu erheben. Er schlägt die Brücke von der Theorie zur Praxis, von der Konvention zur Lebenswelt. Was er aber nicht vorzuhaben scheint, ist eine Überleitung von der Geschichte in die Gegenwart: Ockeghem, Josquin und Agricola waren 1540 lange tot, auch Peñalosa starb 1527.

Seine Aufzählung von Komponisten klingt nur auf den ersten Blick vertraut. Sie beginnt wie jede Auflistung der Zeit, die etwas auf sich hält, gipfelt jedoch in einer Überraschung: Francisco de Peñalosa. Im Kontext dieser Aufzählung gelingt es Vaena, den spanischen Autor an der Autorität seiner berühmteren Kollegen teilhaftig werden zu lassen. Vaena kanzelt die Philosophen mit derselben Vehemenz ab, mit der er die Musiker glorifiziert, wobei er die Gelegenheit wahrnimmt, einen Spanier in die Galerie der Größten mit einzuführen. Bleibt die Philosophenschelte floskelhaft, so wird die Auseinandersetzung mit der Praxis angesichts des Inhalts seines Druckes umso glaubhafter. Alle Musiker der obigen Liste sind mindestens mit einem Werk vertreten.⁴⁵

43 Ebda.

44 Ebda.

45 Zum Inhalt des Druckes und zur Diskussion der Zuschreibungspraxis siehe Cristina Urchueguía, »Wahr oder falsch? Was bedeuten die Zuschreibungen in Gonçalo de Vaenas ›Arte nouamente in-uentada‹ (1540)?«, in: *Quellenstudium und musikalische Analyse. Festschrift Martin Just*

Am handschriftlich überlieferten Repertoire kann man sehen, dass sich die drei ausländischen Autoren, allen voran Josquin, großer Beliebtheit erfreuten. Im gedruckten Repertoire wird vor allem die Vorbildfunktion Josquins offensichtlich. Peñalosa ist nur in der Tabulatur von Vaena vertreten, während wir Werke von Josquin in allen iberischen Tabulaturen finden, die Intavolierungen enthalten. Eine davon, Diego Pisadors *Libro de Musica de Vihuela* von 1552 – der erste Musikdruck, der dem Prinzen Philipp dediziert wurde, – enthält acht nahezu vollständige Messen von Josquin als Intavolierungen. Nachdem Pisador in der Einleitung dem Prinzen versichert hat: »sepa Vuestra alteza que este libro es el mas prouechosos que hasta agora se a compuesto« (»wisse Eure Hoheit, dass dieses das nützlichste aller bisher erschienenen Bücher ist«), erklärt er die Vorliebe für Messen von Josquin folgendermaßen:

Puse tambien dos libros, en los quales se contiene[n] ochos missas de Iusquin porque los que hasta a qui han escripto no pusieron deste autor, sino muy pocas cosas escogiento dllos lo que les parecia yo quise poner ocho missas para el que quisiesse escogiesse conforme a su voluntad porque el musico fue tan bueno que no tiene cosa que desechar.⁴⁶

Ich habe auch zwei Bücher eingefügt, in denen acht Messen von Josquin enthalten sind, weil diejenigen, die bisher schrieben, von diesem Autor nur wenig übernommen haben, und nur das nahmen, was ihnen recht erschien, ich wollte acht Messen nehmen, damit jeder nach eigenem Ermessen auswählt, weil er so ein guter Musiker gewesen ist, dass es nichts von ihm gibt, was man verwerfen müsste.

Zwar pochen alle Herausgeber auf Spaniens Vorliebe für Musik und Spaniens Kompetenz auf dem Gebiet, ein besonderes Interesse an der Heraushebung »spanischer Musik« scheinen sie aber, mit Ausnahme von Gonçalo de Vaena, nicht zu haben.

Mit Bermudos Traktat *Libro llamado declaracion de instrumentos musicales* von 1555 veränderte sich diese Haltung gegenüber nationalen Komponisten grundlegend. Bermudos bemerkenswert moderner und praxisnaher Traktat kündigt schon im Titelblatt seine Wertschätzung spanischer Musiker und sein Engagement für sie an (siehe Abbildung 11):

zum 70. Geburtstag, hrsg. von Peter Niedermüller, Cristina Urchueguía und Oliver Wiener, Würzburg 2001, S. 47–82.

46 D. Pisador, *Libro de Musica de Vihuela*, Salamanca 1552 (RISM P2448 / 1552³⁵), Widmung an »Felipe II., Philippe princepe de Espana nuestro Señor«, fol. Ai^v und Aii^r.

 **Comiença el libro llamado de
claraciõ de instrumētos musicales dirigido al ilustrissimo señor el se
ñor don Francisco de çuniga Conde de Miranda, señor delas ca
sas de quellaneda y baçã etc. cõpwesto por el may reuerendo pa
dre fray Iuã Bermudo dela ordē delos menores: en el qual halla
rà todo lo que en musica dessearē, y cõtiene seys libros: segũ en la
pagina siguiēte se vera: examinado y aprouado por los egregios
musicos Bernardino de figueroa, y Christoual de morales. 1555**

Abbildung 11: Juan Bermudo, *Libro llamado declaracion de instrumentos musicales*, Ossuna 1555, Titelblatt

Hier betont Bermudo, das Buch sei von Bernardino de Figueroa und von keinem Geringeren als Cristóbal de Morales geprüft worden. Letzterer meldet sich im Traktat sogar persönlich in einem 1550 datierten Brief zu Wort, in dem er im Ton überschwänglichen Lobes dazu aufruft:

Leed con auiso y cuydado este libro: hallareys en el todo lo que en composicion podeys deßear. Theorica engastada en practica, y la practica corrieße juntamente con la theorica: hasta ahora en nuestra España no auemos visto.⁴⁵

Lest dieses Buch mit Aufmerksamkeit und Sorgfalt: Ihr findet darin alles, was ihr für die Komposition wünschen könntet. Dass dergestalt die Theorie in die Praxis eingebettet ist und die Praxis mit der Theorie Hand in Hand geht, haben wir in Spanien bisher noch nicht gesehen.

Bermudo versäumt es nicht, sich für diese Ehre gebührend zu bedanken. Er deklariert Morales gegenüber Gombert zum Sieger in einem imaginären Wettbewerb, in dem es um das Problem »mi contra fa« geht:

En obras de Gombert hallareys fa contra mi muchas vezes: pero en minima. Quien mejor, a mi ver, ha preparado el sobredicho interualo defendido: es el excelente musico Christoual de morales en vna mißa de Requiem que hizo para el señor Conde de Vreña en el verso del introyto que dize Te decet, en la palabra Votum in hierusalem, y dila segun se sigue.⁴⁶

In Werken von Gombert begegnet man *mi contra fa* einige Male, aber als *Minima*. Wer aber, meines Erachtens, dieses verbotene Intervall am besten vorbereitet hat, ist der herausragende Musiker Cristóbal de Morales in seiner Requiem-

47 J. Bermudo, Declaración (wie Anm. 1), fol. 120^o.

48 Ebd., fol. 139^o.

Messe, die er für den Herzog von Ureña komponierte, im Vers des Introitus bei den Worten *Votum in Jerusalem*, und er tat es folgendermaßen.

Es folgt ein Notenbeispiel. Die zitierte Komposition ist nur handschriftlich überliefert, sie ist ein Teil des Spätwerks von Morales und wurde womöglich sogar erst nach dem Brief, der im Traktat zitiert ist, komponiert. Bermudo ging es aber nicht nur um den Spanier Morales, sondern um die spanischen Komponisten im Allgemeinen. Einer seiner pädagogischen Ratschläge lautet:

Creed, que ningun hombre sabio puro practico puede dezir tanto por letras: quanto descubrira en la composicion. Los que tuuieren por particular exercicio, y contino estudio mirar con mucha atención obras de grandes musicos: sabran bien componer, y pues que en nuestra España al presente los ay muchos y extremados: no aprouecharse el discipulo gran culpa sera suya.⁴⁹

Glaubet mir, kein weiser Mann der Praxis kann so viel mit Buchstaben sagen, wie er in den Kompositionen entdeckt. Diejenigen, die sich besonders der fortwährenden und aufmerksamen Betrachtung der Werke großer Komponisten widmen, werden gut zu komponieren wissen, und da es in Spanien gegenwärtig viele und außerordentliche gibt, wird der Schüler selber schuld sein, wenn er die Gelegenheit nicht wahrnimmt.

Von hier an wird die Beteuerung der Exzellenz spanischer Musiker zum Topos. Dass der deutsche Gasparus Stoquerus, ein Schüler von Francisco de Salinas, der wahrscheinlich Kaspar Stocker hieß, in seinem Musiktraktat (ca. 1570–1580) sich auf diesen als »longè in utraque Musices parte praestantissima auctoritas«⁵⁰ (»in beiden Bereichen der Musik bei weitem hervorragendste Autorität«) beruft, lässt sich geradezu als Umkehrung des Status quo vor Bermudos Traktat bewerten: Ein Spanier wird zum Vorbild des Ausländers.

Zu sich selbst finden, über Umwege

Die hier skizzierte Entwicklung hin zu einer selbstbewussten Betonung spanischer Musik ist kurvenreich, von Momenten der Euphorie und von retardierenden Momenten geprägt. Auch hier gilt Bermudos eingangs zitierter Satz, den ich verändert wiederholen möchte: Jede kulturhistorische Entwicklung bedeutet viele Dinge und hat viele Komponenten, bewerten wir diese ungeteilt, so entsteht große Verwirrung. Dass die politische Macht in Spaniens Musikdrucken

49 Ebda., fol. 135^r.

50 Edward E. Lowinsky, »A Treatise on Text Underlay by a German Disciple of Francisco de Salinas«, in: *Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag*, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität (schriftleitung Eberhard Klemm), Leipzig 1961, S. 231.

so überdeutlich erwähnt wird, signalisiert 1492 etwas anderes als 1556. Der mäzenatische Eifer der Katholischen Könige spiegelt sich in einer literarischen und wissenschaftlichen Produktion in der Zeit von etwa 1490 bis 1500 wider, die den nationalistischen Gründungswillen expliziert und sich ihm eindeutig widmet. Die Kulturpolitik Philipps II. folgt weniger dem Prinzip der Förderung als dem der Regulierung. Lesen sich die Widmungen von Nebrija und Encina im Sinne einer Danksagung, so stellen die von Bermudo oder Géry de Ghersem⁵¹ mehr schützende Selbstzensur oder Einsicht in die Notwendigkeit dar denn wirkliche Identifikation mit der und Liebe zur neuen Monarchie.⁵² Nicht dass man ihnen diese grundsätzlich absprechen könnte, dennoch hatten die Autoren Bermudo und Ghersem keine wirkliche Alternative. Man darf nicht ignorieren, dass im Zusammenhang mit Druckproduktion viele Entscheidungen getroffen werden, die vor allem den Rahmenbedingungen und nicht dem freien Gestaltungswillen des Autors unterliegen. Umso besser, denn nur in der Spannung zwischen Identifikationswunsch und -bedürfnis und den bekannten, aber auch den unwägbareren Vorgaben des Pragmatischen, Historischen und Konkreten vermag Autorität zu entstehen und sich zu entfalten.

Man muss daher jene Momente suchen, in denen das Substrat des historischen Bewusstseins die Verschränkung mit der Gegenwart eingeht. Das psychologische Bedürfnis, die historische Unbestimmtheit in ein greifbares Objekt zu überführen, um dessen identifikatorisches Potenzial auszunutzen, zeigt sich in der Hispanisierung von Mythologie und in der Erhebung des Spanischen zur verbindlichen Autorität. Es liegt mit Sicherheit ein usurpatorisches Moment in diesen Umwidmungen. Doch wird dieser Vorwurf dadurch nichtig, dass die nationale Identität der Bewohner eines Gebietes wie der iberischen Halbinsel aus der Summe verschiedener Identitäten besteht; sie kann ihre über die Jahrhunderte entstandene multikulturelle Anreicherung nicht leugnen. Die Entstehung eines Nationalstaats ist wohl ein historisch verortbares Ereignis, die in Form einer chronologischen Folge von Handlungen beschreibbar ist. Diese Handlungen alleine generieren jedoch keinen Nationalstolz, sie bilden lediglich die historische Projektionsfläche, nach der sich Nationalstolz ausrichtet, so es der Nation gelingt, das historische Bewusstsein und das kollektive Gedächtnis zu treffen.

51 Géry de Ghersem gab den Messendruck seines Lehrers Philippe Rogier heraus.

52 Vgl. in diesem Zusammenhang María A. Ester-Sala, »El mecenazgo de la nobleza en la música del siglo XVI«, in: *Nassarre* 4 (1988), S. 37–58. Die Verfasserin subsumiert das Problem des Mäzenatentums unter die Dichotomie weltlich – geistlich, ohne eine differenzierte historische Perspektive einzunehmen. Sie kommt dabei leider zu keinem Ergebnis.

Personenregister

- Adam, Erasmus, 25
Adam von Fulda, 42, 78
Adam de la Halle, 67
Agricola, Alexander, 25, 80, 113, 162
Albrecht II., römischer König, 24
Alexander VI., Papst, 136f.
Aleyn, John, 15
Alfons X., König von Spanien, 154
Alfonso della Viola, 121
Alkibiades, 161
Ambrosius, Bischof von Mailand, 44
Anaximander, 41
Anerio, Felice, 95
Animuccia, Giovanni, 95
Aquanus, Adam, 42
Aquila, Marco dall', 121
Arcadelt, Jacques, 67
Aribo, 11
Aristoteles, 22, 41, 135, 161f.
Aristoxenos, 41
Arnolfini, Giovanni, 31f.
Aron, Pietro, 121, 128
Artemidoros, 41
Artusi, Giovanni Maria, 17, 53–55
Augustinus, 22, 44
Aulus Gellius, 41
- Bach, Johann Sebastian, 21, 23
Barry, Ivo, 88
Bartoli, Cosimo, 49
Baston, Josquin, 131
Beatrice von Aragon, 45
Beda Venerabilis, 57
Bedyngham, John, 106f., 110, 113
Bermudo, Juan, 88, 122, 135, 146f.,
161, 163–166
Binchois, Gilles, 24, 44, 68, 78f., 108,
111–113
Bizcargui, Martínez de, 143
Boccaccio, Giovanni, 117
Boethius, 12, 22, 41, 44, 161
Boldù, Giovanni, 16
Bono, Pietro, 16
Bosse, Heinrich, 10
Brassart, Johannes, 24f.
- Brätel, Ulrich, 25
Brumel, Antoine, 25, 42, 79, 115
Burckhardt, Jacob, 102
Burgkmair, Hans, 61
Burkhard, Johannes, 85
Busnoys, Antoine, 24, 26, 34, 36f.,
39f., 44–47, 73, 78, 100, 111, 113
- Cage, John, 10
Canisius, Henricus, 60
Cappello, Antonio, 89
Caron, Firmin, 26, 44, 100, 111
Carpentras s. Genet, Elzéar
Castiglione, Baldassare, 126
Cavalieri, Emilio de, 51
Cavazzoni, Marc'Antonio, 121
Celtis, Conrad, 60
Cenami, Giovanna, 31f.
Ciconia, Johannes, 15f., 27–29, 107f.
Clemens VII., Papst, 91f.
Clemens non Papa, 51
Coclico, Adrian Petit, 14, 44f.
Columbus, Christoph, 137
Compère, Loyset, 25f., 69, 79, 113
Corbet, 26
Cornazano, Antonio, 59
Cornelius Nepos, 41
Covoz, Francisco de, 147
Craen, Nicolaus, 42
Cranach, Lucas, 61
Créquillon, Tomas, 51
- Damen, Hermann, 26f.
D'Argentilly, Charles, 89, 90
Daser, Ludwig, 116
Demokrit, 41
Dentice, Luigi, 121
De Vinea, Antonius, 42
Deza, Fray Diego de, Inquisitor, 154
Dietrich, Sixtus, 42
Divitis, Antonius, 91
Donato, Baldassare, 132
Dufay, Guillaume, 14, 25, 29–31, 34,
44, 68–70, 76, 79, 108, 111–113

- Dunstable, John, 44, 104, 107, 110f.,
113, 116
Durán, Marcos Domingo, 142
Dürer, Albrecht, 24, 60f.
Du Sart, Jean, 24f., 26
- Eco, Umberto, 10
Encina, Juan del, 151, 166
Escobedo, Bartolomeo de, 88f.
Eyck, Jan van, 31f.
- Farnese, Alessandro, 94
Faugues, Guillaume, 26, 44, 111
Felice di Giovanni Martini, 73, 79
Ferdinand I., Kaiser, 157
Ferdinand II., König von Aragonien
und Kastilien, 136f., 151f., 154,
156f., 166
Ferdinand von Kalabrien, Herzog, 146
Fernández de Palencias, Alfonso, 155
Festa, Costanzo, 88–92
Févin, Antoine de, 42, 90, 116
Févin, Robert de, 79
Figeroa, Bernardino, 164
Finck, Heinrich, 25
Flecha, Matteo, 149
Fontanelli, Alfonso, 51
Forster, Georg, 48
Franco von Köln, 12
Frosch, Johannes, 40, 43
Frye, Walter, 57, 80
Fuellana, Miguel de, 161
- Ganassi dal Fontego, Sylvestro di, 59
Galilei, Vincenzo, 119, 124–134
Genet, Elzéar alias Carpentras, 89, 91f.,
116
Georges de Bresle, 26
Gerardus (Derrick Gerarde), 42
Germaine, Comtesse de Foix, Königin
von Spanien, 146
Gesualdo da Venosa, Carlo, 51
Ghersem, Géry de, 166
Ghizeghem, Hayne van, 68, 78
Ghiselin, Johannes, 42, 79, 84, 88, 93f.
Giustiniani, Leonardo, 107
Glarean, Heinrich, 41–43, 47, 49, 127
Goethe, Johann Wolfgang von, 22
- Goís, Damião de, 42
Gombert, Nicolas, 51, 150
Gonzaga, Ercole, 90
González, Ludovico, 60
González de Mendoza, Pedro,
Kardinal, 154
Grassi, Paris de, 84f.
Gregor der Große, Papst, 43 68
Guerrero, Francisco, 48
Guido von Arezzo, 12, 44
- Haqueville, Jacqueline d', 40
Hemart, Jean, 26
Herodot, 41
Hilarius, 44
Hipparchos, 41
Hofhaimer, Paul, 60–63
Hofmannsthal, Hugo von, 9
Homer, 45
Horaz, 63
- Ingegneri, Marc'Antonio, 51
Isaac, Heinrich, 24, 42, 100, 113
Isabella II., Königin von Aragonien
und Kastilien, 136f., 151–155, 166
- Jachet von Mantua, 90
Jacobus von Lüttich, 12
Jacotin, 90
João III., König von Portugal, 145f.
João IV., König von Portugal, 147
Johanna die Wahnsinnige, Herzogin
von Burgund, Königin von
Aragonien und Kastilien, 157
Johannes de Grocheio, 59
Johannes de Muris, 44
Josquin Desprez, 14, 17, 23–26, 40,
42–44, 47–49, 51, 67–78, 113,
162f.
Julius II., Papst, 93, 95
Julius III., Papst, 84, 89, 93, 95
- Karl V., Kaiser, 137, 147, 150, 157f.
- La Rue, Pierre de, 25, 51, 115
Ladislaus II., König von Ungarn, 60
Lago, Giovanni del, 128
Landino, Christophoro, 41

- Lasso, Orlando di, 14, 48, 132
 Le Franc, Martin, 112
 Le Heurteur, Guillaume, 116
 Leo X., Papst, 89, 91
 León, Juan de, 147
 Lieto, Bartolomeo, 120, 123, 125f.,
 130
 Livius, 41
 Luscinus, Othmar, 61
 Lusitano, Vicente, 84, 88
- Machaut, Guillaume de, 67
 Macrobius, 41, 104
 Malcourt, Albertijne, 72, 79
 Malecourt, Hendrick, 73
 Marenzio, Luca, 51
 Martial, 161
 Martianus Capella, 44
 Martini, Johannes, 72, 100
 Maserano, Filippo, 16
 Maximilian I., Kaiser, 60
 Mazzone, Marc'Antonio, 49f.
 Medici, Cosimo I. de', 89
 Medici, Piero de', 107
 Meister der Lucienlegende, 57
 Meyer, Gregor, 42
 Milán, Luis, 144–148, 150, 159f.
 Milano, Francesco da, 129–131, 133
 Molinet, Jean, 25f., 37, 70
 Monteverdi, Claudio, 17, 50f., 133
 Monteverdi, Giulio Cesare, 50f.
 Morales, Cristóbal de, 88–92, 96, 158,
 164f.
 Morton, Robert, 79
 Mouton, Jean, 42, 51, 68, 78f., 90f.
 Mozart, Wolfgang Amadé, 58
- Narváez, Luis de, 147
 Nebrija, Antonio de, 153, 155, 166
 Neidhart von Reental, 27
 Newsidler, Hans, 124
 Ninot le Petit, 79
- Obrecht, Jacob, 17, 24, 32–34, 42, 68,
 71, 73–77, 113, 115
 Ockeghem, Johannes, 24–26, 42, 44–
 47, 51, 68–72, 78f., 111, 113–116,
 162
- Ornithoparchus, Andreas, 60
 Orto, Marbriano de, 42, 68
 Oswald von Wolkenstein, 27
- Padovano, Annibale, 130
 Paladino, Giovanni Paolo, 130
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 47,
 95
 Paminger, Leonhard, 13
 Paracelsus von Hohenheim, 60
 Pascual aus Burgos, 143
 Paul III., Papst, 91f., 94
 Pisano, Bernardo, 89
 Piso, 41
 Paumann, Conrad, 60–62
 Peñalosa, Francisco de, 162f.
 Petrarca, Francesco, 117, 161
 Petrucci, Ottaviano, 67, 115, 120
 Petrus Platenis, 42
 Philipp II., König von Spanien, 146,
 148, 150, 156, 158, 163, 166
 Philipp III., König von Spanien, 148
 Philipp IV., König von Spanien, 148
 Philipp V., König von Spanien, 148
 Pietrobono, 58f., 61
 Pipelare, Matthaues, 116
 Pisador, Diego, 163
 Platon, 22, 51, 161
 Plautus, 41
 Pleni, Andreas, 116
 Plinius d. Ä., 41
 Plutarch, 41
 Porta, Costanzo, 132
 Poseidonios, 41
 Ptolemäus, 41
 Polizian, Agnolo, 41
 Pythagoras, 22, 24, 43, 161f.
- Quiroga, Gaspar de, Kardinal, 158
- Rachmaninow, Sergej, 58
 Regis, Johannes, 26, 44, 111
 Rhau, Georg, 41
 Richafort, Johannes, 42, 80
 Rodríguez de Fonseca, Juan, 143
 Rogier, Philippe, 148, 166
 Rore, Cipriano de, 51f., 132f.
 Rosenplüt, Hans, 60

Personenregister

- Rossetti, Biagio, 87
Ruffo, Vincenzo, 128
- Salinas, Francisco, 88, 161, 165
Santaella, Rodrigo, 155
Schilfer, Nicolaus, 16
Schlick, Arnold, 60–63
Schütz, Heinrich, 48
Scotus, Hieronymus, 149
Seneca, 104
Senfl, Ludwig, 24, 40, 42
Sicher, Fridolin, 115
Silva, Andrea de, 42
Sosigenes, 41
Spartaro, Giovanni, 121, 128
Spinacino, Francesco, 120, 122
Stokem, Johannes, 78
Stoquerus, Gasparus, 165
Strauss, Richard, 9
Striggio, Alessandro, 132
Sulpicius, 41
- Talavera, Fray Hernando de, Kardinal,
154
Theopompos, 41
Thomas, William, 88
Timaios, 40
Tinctoris, Johannes, 14, 26, 43–47, 49,
52, 59, 110, 112f.
- Titus, Kaiser, 41
Tzamen, Thomas, 42
- Ulrich, Herzog von Württemberg, 25
- Vadian, Joachim, 63
Vaena, Gonçalo de, 144f., 148, 161,
163
Valente, Antonio, 122
Vaqueras, Bertrandus, 42
Varro, 41
Verdelot, Philippe, 131
Vergil, 45
Vicentino, Nicola, 84, 88
Victoria, Tomás Luis de, 95
Virdung, Sebastian, 63
- Wannenmacher, Joahannes, 42
Weiditz, Hans, 61
Wert, Giaches de, 51
Willaert, Adrian, 51f., 116, 122, 131–
133
- Ximénez de Cisneros, Fay Francisco,
Kardinal, 154, 157
Ximeno, Pedro, 142
- Zachara da Teramo, Antonio, 108
Zarlino, Gioseffo, 51f., 123, 133

Fülle des Lebens – Fülle der Musik

Von Dionysos und musizierenden Engeln
bis zu den Ritualen der Inuit und der Popmusik

Christian Kaden

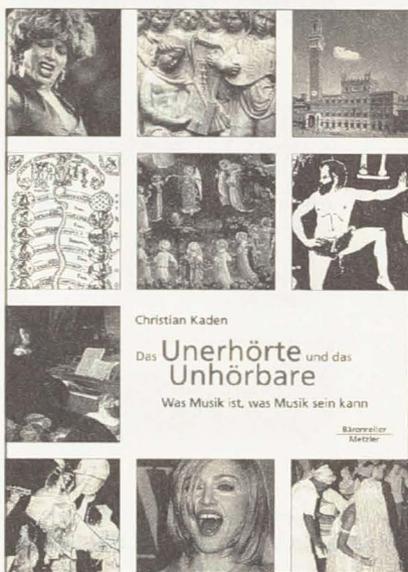
Das Unerhörte und das Unhörbare

Was Musik ist, was Musik sein kann
(2004) (Bärenreiter/Metzler)
329 Seiten mit vielen Abbildungen
und Notenbeispielen; gebunden
ISBN 3-7618-1513-1

Christian Kaden nimmt seine Leser mit auf eine Entdeckungsreise zu un-erhörten Musik-Kulturen innerhalb und außerhalb Europas, von der Antike bis zur Gegenwart, in denen Musik in religiöses, politisches und soziales Leben eingebunden war und ist und damit weit über das rein Klangliche hinausweist. Dabei wird die Fülle des Musik-Möglichen und des in Musik Lebensmöglichen entdeckt.

Es kommen Formen von Musik in den Blick, die aus der abendländischen Zivilisationsgeschichte ausgemustert wurden: scheinbar »fremde« Traditionen mit ihrer Betonung von Verzauberung, Ekstase, Mit-Menschlichkeit, mit der Einheit von Schönem und Gutem, Ästhetik und Ethik, Mystik und Widerstand.

Kaden thematisiert auch die Körperfeindlichkeit vieler Musik-Konzepte, musikalischen Imperialismus und Fremdenhass. Musik wird dabei an vielen Fallbeispielen als »Fortsetzung der Politik mit den Mitteln von Kult und Kunst« erkennbar.



Das essayistisch geschriebene Buch vermittelt so über die großen Linien der Musikgeschichte verblüffende Erkenntnisse. Wie ein Regenbogen wölben sich ethnologische, soziologische, theologische, mentalitätsgeschichtliche, philosophische, psychologische Aspekte über den Gegenstand »Musik« und eröffnen völlig neue, erstaunliche Perspektiven.

Ein leidenschaftliches Plädoyer für alternative Musikkulturen, ein provozierendes Buch voller Sprachwitz gegen die Zersplitterungen und Begrenzungen von Musik und Mensch.



Bärenreiter
www.baerenreiter.com

Schweizer Beiträge zur Musikforschung

Herausgegeben von Anselm Gerhard, Hans-Joachim Hinrichsen
und Laurenz Lütteken



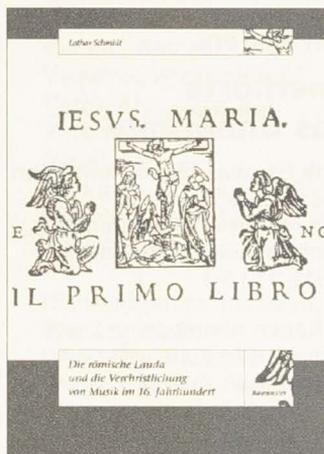
Band 1

Anselm Gerhard, Laurenz Lütteken (Hrsg.)
Zwischen Klassik und Klassizismus
Johann Nepomuk Hummel
in Wien und Weimar

Kolloquium im Goethe-Museum Düsseldorf
2000 (2003). 179 Seiten; kartoniert
ISBN 3-7618-1670-7

Johann Nepomuk Hummel, der einzige »Schüler« Mozarts, galt einerseits als Sachwalter der klassischen Tradition, andererseits war er als Klaviervirtuose, insbesondere während seiner Jahre in Weimar, von besonderer Ausstrahlung sowohl für das Konzertpublikum wie für eine junge Komponistengeneration. Dennoch ist Hummel von der Forschung bislang stark vernachlässigt worden.

Mit diesem Band wird versucht, diesem Defizit abzuhelpfen, um zugleich das ideengeschichtliche Spannungsfeld, das sich programmatisch mit Hummels wichtigsten Wirkungsorten – Wien und Weimar – verbindet, auszuloten.



Band 2

Lothar Schmidt
**Die römische Lauda und
die Verchristlichung von Musik
im 16. Jahrhundert**

430 Seiten (276 Seiten Textteil, 154 Seiten
Notenteil); kartoniert. ISBN 3-7618-1671-5

Lothar Schmidt analysiert die poetisch-musikalische Struktur der ab 1563 publizierten Lauden-Drucke und zeichnet die Veränderung nach, die sich bei der Übertragung der Lauda von Florenz nach Rom ergibt. Dabei spielen die Lösung aus dem ursprünglichen Kontext und die Theorie christlicher Dichtung und Musik eine entscheidende Rolle. Die römische Lauda strahlt schließlich auch auf die Produktion geistlicher Canzonetten aus. Dabei wird sichtbar, dass im Zuge von Carlo Borromeos Mailänder Reformpolitik das Bestreben, alle Bereiche des Lebens auf die christliche Lehre zu beziehen, auch für das geistliche Madrigal an Bedeutung gewinnt.



Bärenreiter
www.baerenreiter.com



Dieser Band des Jahrbuchs »TroJa« vereinigt die Beiträge des dritten Trossinger Symposiums zur Renaissancemusikforschung.

Mit unterschiedlicher Akzentuierung behandeln die Verfasserinnen und Verfasser die Konsequenzen für die Musik, als in der Renaissance Individuation und »Selbst-Bewusstsein« in den Vordergrund treten und sich die mittelalterliche Thematisierung von Autorität (als abstrakter Kategorie) und die neuzeitliche von Autoritäten (als personifizierte Repräsentanten) überschneiden.

Die immer stärker hervortretende Rolle der Komponisten als »Autoren« lässt sie eigene und Kollegen-Namen vertonen, Komponisten berufen sich musikalisch auf konkrete Werke ihrer Vorgänger, Theoretiker legitimieren Satztechniken mit dem Tun von Komponisten. Auch Instrumentalisten erlangen Anerkennung, indem sie sich der Schrift und der Kompositionslehre zuwenden, und Sänger gewinnen Autorität mehr aufgrund ihres künstlerischen Formats als durch ihre Zugehörigkeit zu einer Institution. Schließlich profitiert im Falle Spaniens das Selbstbewusstsein einer ganzen Nation von der Autorität eines eigenen musikalischen Auftretens.



Bärenreiter

ISBN 3-7618-1617-0

SLUB DRESDEN



3 1679188