

The background of the book cover is a photograph of a grand, ornate theater interior. The view is from an elevated position, looking down at the seating area. The seats are a vibrant red, arranged in rows. The theater's architecture is highly decorative, featuring gold-colored moldings, intricate carvings, and chandeliers with multiple glowing lights. The walls are covered in patterned wallpaper. In the foreground, the top of the red seats is visible. In the background, the stage area is partially visible, with a red curtain and a white valance. The overall atmosphere is one of classic elegance and grandeur.

LAURENZ LÜTTEKEN

Lesarten und Lebens- welten

ESSAYS ZUR
MUSIK

BÄRENREITER
METZLER

Laurenz Lütteken

Lesarten und Lebenswelten
Essays zur Musik

Bärenreiter

Metzler

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2024

© 2024 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany __ info@baerenreiter.com
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,
und J. B. Metzler, Berlin

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

(Foto: Chilly Willie, stock.adobe.com)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7302-1 (Bärenreiter)

DBV00356-01

ISBN 978-3-662-69439-8 (Metzler)

www.baerenreiter.com

www.metzlerverlag.de

Für Christian Gerhaher

Inhalt

Vorwort	11
Repräsentation und Individualität	
Musik des Trecento	14
An den Grenzen des Möglichen	
Die Kompositionen des Codex Chantilly und die Musik um 1400	20
Johannes Ciconia	
Zum 600. Todestag	25
Leben im Umbruch	
Palestrina, Lasso und der lebensweltliche Hintergrund der musikalischen Sprache	28
»Des reichs lieber getrewer Hanns Leo Hassler, Organist«	
Zum 400. Todestag	34
Oper und Antike?	
Zu den Voraussetzungen von Monteverdis »Orfeo«	44
»Von den Blitzen ihres Liebhabers Jupiter verzehrt«	
Ovid in Händels Lesart	53
»In einem so kleinen kopf, so was grosses«	
Oper und Drama in Mozarts »Idomeneo«	58
Wiener Wirklichkeiten	
Mozarts Transformation des »Figaro«	66
»Die Rechte der Menschheit«?	
Mozart und das jüdische Wien	71
Von der Schwierigkeit, »Schlossherr« und »Komponist« zu sein	
Maximilian Friedrich von Droste-Hülshoff	77
»Diesen Kuss der ganzen Welt«	
Sinfonik als Bekenntnis	83
Autonomie und Empfindung	
Schuberts »Rosamunde« und die Poetisierung der Instrumentalmusik	87

Verheißung und Resignation	
Die späten Klaviersonaten Franz Schuberts	92
Erstarrte Zeit	
Schumanns Liederkreis op. 39	98
Revolution und Realismus	
Schumanns Lieder	102
Revolution und Tragödie	
Verdis »Luisa Miller«	109
Realismus »durch Inspiration«	
Verdis »Traviata«	115
An den Grenzen der Geschichte	
Brahms und der »Volkston« im Lied	121
»Im Brennpunkt meines Talentes«	
Richard Wagners »Liebesverbot«	127
Die »Aufstellung einer neuen Kunstform«	
Wagners »Walküre« und Zürich	132
Unbequem und heiter	
Emmanuel Chabrier im musikalischen Spannungsfeld des späten 19. Jahrhunderts	137
Zeitgemäß unzeitgemäß	
Zum 125. Geburtstag von Max Reger	144
»Enoch Arden«	
Richard Strauss und das Melodrama	165
Jupiters Abschied	
»Der Rosenkavalier« und die Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts	168
»Zum Kitsch die meiste Begabung«?	
Richard Strauss und die Operette	178
»Glück des Augenblicks – Weisheit des Lebens«	
»Capriccio« und das Ende der Moderne	188

»Lehrjahre bei Monteverdi«	
Carl Orff und »Orfeo«	195
Identität und Exil	
Sergei Rachmaninow im Spiegel der musikalischen Tradition	202
Episches Musiktheater gegen die Zeit	
Zur kompositorischen Sprache der »Jeanne d'Arc« von Walter Braunfels	216
Komponieren zwischen den Zeiten	
Jürg Baur in der Musik des 20. Jahrhunderts	222
Kunst und Künstlichkeit	
Isabel Mundrys »Nicht-Ich«	224
Schwanengesang	
Letzte Werke	227
Anmerkungen	233
Nachweise	241

Vorwort

Die verschiedenen Texte, die in diesem Band vereint sind, genügen einer kleinen, essayistischen Form. Ihre Entstehung verdanken sie in der Regel konkreten Bitten oder Anfragen, zu allerdings sehr unterschiedlichen Anlässen. Es sind zumeist kurze Aufsätze, die sich an eine breitere Leserschaft wenden, denen also eine wissenschaftliche »Positionierung« ebenso fehlt wie der »gelehrte Apparat« von Fußnoten mit Referenzliteratur. Die Umfänge waren zudem in der Regel begrenzt, was den essayistischen Charakter begünstigt hat. Es sind Texte, die entweder in einem »grauen«, also bibliographisch schwer nachweisbaren Bereich gedruckt wurden – oder eben gar nicht, wie etwa im Falle von Rundfunkfeatures. Die Einschränkung der kurzen Form und des fehlenden Apparates bedeutete aber zugleich ein Privileg, nämlich das der pointierten Darstellung. Manche zugespitzten Überlegungen, manche vielleicht etwas frechen oder wenigstens doch eigenwilligen Gedankengänge verdanken sich der Verpflichtung zur Kürze, die stets weniger als Last denn als Herausforderung empfunden wurde, gerade wegen der großen, mit ihr verbundenen Freiheiten.

Deswegen verstehen sich diese Texte, die keine wissenschaftlichen Aufsätze im engeren Sinn sind, vor allem als Einladungen zu Entdeckungsgängen, zu Streifzügen durch ein entweder sehr bekanntes, aber neu erkundetes Terrain – oder durch unbekannte Gebiete. Es sind pointierte Lesarten, sie sollen es auch sein, sie sind aber zugleich nicht zu trennen von jenen Lebenswelten, in denen sie geschrieben wurden und denen sie ihre Entstehung erst verdanken. Anders als in einem wissenschaftlichen Aufsatz sollte dieses Spannungsverhältnis nicht »neutralisiert«, sondern im Gegenteil sogar hervorgehoben werden. Wenn der Abstand zur Entstehungszeit eines Essays groß ist, so hat sich in dieser Zeit vieles verändert, aber die Lesarten selbst wollen auch heute noch mitteilenswert sein: als Erkundungsgänge, als Ermunterungen, sich auf vermeintlich Vertrautes neu oder auf das vermeintlich Fremde überhaupt einzulassen.

Musikalische Lesarten schwanken, und diese Schwankungen sind selbst Teil jener Lebenswelten, denen sie untrennbar unterliegen. Gerade deswegen ist diese Textsammlung entstanden, als Vereinigung unterschiedlicher Blicke auf ganz unterschiedliche Kontexte, verfasst in sehr verschiedenen Zeiten. Sie sollen Verführungen sein, sich auf das Abenteuer

der Musik immer wieder neu einzulassen, gleichgültig, ob man den Blickwinkel des Verfassers in den Details teilt oder nicht. Die Musik stellt nach wie vor eine der produktivsten menschlichen Herausforderungen dar, erst recht in Zeiten, in Lebenswelten, in denen viele vertraute Selbstverständlichkeiten, viele für unerschütterlich gehaltene Gewissheiten auf irritierende Weise zur Disposition stehen. Selbst Missbrauch von und Hass auf Musik haben wieder Konjunktur, es gibt öffentliche Verbrennungen von Musikinstrumenten oder Mordanschläge auf Musikfestivals. Das Wesen der Musik steht dem glücklicherweise und unzerstörbar entgegen, jetzt erst recht, möchte man sagen, und so sollen diese Essays folglich eine Ermutigung sein, sich den mit der Musik verbundenen Herausforderungen immer wieder neu zu stellen.

Es soll natürlich in diesem Buch keine zusammenhängende Geschichte erzählt werden, sondern es handelt sich bei der Sammlung um eine Vereinigung sehr heterogener Mosaiksteine. Die chronologische Ordnung, nicht der Entstehung, sondern der Gegenstände, soll daher auch keine Logik erzeugen, sondern lediglich ein Hilfsmittel zur Orientierung bieten. Immer wieder geht es darum, in der Auseinandersetzung mit Musik, sei es des 14. oder 17. Jahrhunderts oder der Gegenwart, etwas zu entdecken, was über die Sache hinausweist, was den Gegenstand mit den grundsätzlichen Fragen zur Musik verbindet. Die Lektüre kann daher der chronologischen Ordnung folgen, sie muss es aber keineswegs. Die Musik, die immer wieder zum Nachdenken, zur Reflexion anregt, fordert den Menschen heraus, und diese Texte sollen eine Einladung dazu sein, diese Herausforderung immer wieder neu anzunehmen, sie als offen, als unabgeschlossen und als bereichernd anzuerkennen. Es handelt sich um Essays, in denen nicht Fragen beantwortet, sondern immer wieder neue und andere gestellt werden sollen. Die unerschöpfliche Fülle solcher Fragen macht den unabsehbaren Reichtum der Musik aus.

Ermuntert vor allem durch Jutta Schmoll-Barthel erscheint hier eine kleine Auswahl von Essays, öffentlich geworden in Programmheften, im Zusammenhang von Tonträgern, in Rundfunksendungen oder in ursprünglich nicht zur Publikation vorgesehenen Vorträgen. Das oftmals Zufällige oder Ephemere erlangt so neuerlich eine stabile Form, aber vor allem, um der damit verbundenen Einladung, sich auf das fortwährende Abenteuer der Musik neu einzulassen, Nachdruck zu verleihen.

Die Texte entstammen einem Zeitraum von 35 Jahren, also einer Spanne, in der sich vieles verändert hat, Darstellungsformen, Sichtweisen, ganz banal das Wissen und das Verständnis, aber auch die Kontexte im engsten und weitesten Sinn. Natürlich war die Auswahl ein großes Problem, aber leitend blieb dabei die Meinung, es sei das Ausgewählte auch nach Jahren, mitunter Jahrzehnten mitteilenswert.

Die Essays erscheinen gegenüber ihrer ursprünglichen Form und Gestalt weitestgehend unverändert, es wurden lediglich Fehler berichtigt, Schreibweisen vereinheitlicht und einige wenige Anpassungen, vor allem in der Orthographie, vorgenommen. Alles andere hätte die ursprünglichen Kontexte beschädigt oder ganz zerstört. Die Texte spiegeln also tatsächlich stets den Stand zum Zeitpunkt ihrer Entstehung. In einem einzigen Fall wurden die wenigen vorhandenen Fußnoten, um der Vereinheitlichung willen, entfernt. Dagegen wurden in allen Texten Zitate und Quellen nochmals überprüft und diese, entgegen der ursprünglichen Form, in Endnoten nachgewiesen.

Es ist allen zu danken, die diesen ungewöhnlichen Band ermöglicht, angeregt und begleitet haben, neben Jutta Schmoll-Barthel vom Bärenreiter-Verlag vor allem Oliver Schütze vom Verlag J. B. Metzler. Daniel Lettgen hat ein umsichtiges, genaues Korrektorat vorgenommen. Ulrike Thiele hat in einer frühen Phase etliche Anregungen zu Auswahl und Gestalt gegeben, Esma Cerkovnik die Entstehung begleitet und Giulio Biaggini die Korrekturen sorgfältig koordiniert. Ein großer Dank gilt allen Inhabern der Rechte, die stets und sehr bereitwillig der (Wieder-) Veröffentlichung zugestimmt haben. In den Nachweisen am Ende werden diese detailliert benannt.

Zürich, im Juli 2024

Repräsentation und Individualität

Musik des Trecento

Die mittelalterliche Musikkultur lag anfangs in den Händen einer ebenso kleinen wie kundigen klerikalen Elite. Im Karolingerreich des 9. Jahrhunderts richtete sich das Interesse darauf, die staatstragende Religion des Christentums auch kultisch zu vereinheitlichen, und von dieser Vereinheitlichung war insbesondere die Musik betroffen, und zwar die Musik des später so genannten »gregorianischen Chorals«. Zwei spektakuläre Innovationen des 9. Jahrhunderts, mit denen diese Vereinheitlichung bewerkstelligt werden sollte, sind für das ganze Mittelalter prägend gewesen: die Erfindung eines eigenen Zeichensystems für die Musik, also die Notenschrift, und die rationale Bewältigung des Phänomens der Musik an sich in einem eigenen Denkkzusammenhang, für dessen Begründung man die *Musica* des spätantiken Philosophen Boethius (gest. 524 in Ravenna) entdeckte und mit aller Macht kanonisierte. Für den Musikbegriff waren diese Neuerungen folgenreich: Alle anspruchsvolle Musik, und das gilt sowohl für die ein- wie für die mehrstimmige, sollte auf den Choral bezogen sein, und da sie der Schriftlichkeit bedurfte, lag sie in der Verantwortung der Schriftkundigen, also eben einer klerikalen Elite. Diese Elite konnte, da die Karriere- und Versorgungsmuster überall im christlichen Europa weitgehend identisch waren, europaweit agieren, und so war die von ihr geprägte Musikkultur in hohem Maße international, sie sollte es auch sein. Regionale Differenzen und Besonderheiten spielten hier eine untergeordnete Rolle, waren sie doch ohnehin in der Regel vom Musikbegriff dieser Elite weitestgehend ausgeschlossen.

Im frühen 14. Jahrhundert haben sich die Bedingungen von Musik allerdings dramatisch verändert. Die Voraussetzung dafür bildete die Erfindung eines neuen Notationssystems im späten 13. Jahrhundert, mit dessen Hilfe es – zumindest der Tendenz nach – möglich werden konnte, dem einzelnen graphischen Zeichen eine doppelte Aussagekraft einzuprägen: bezogen nicht mehr nur auf die Tonhöhe, das war durch die Einführung der in ein Liniensystem eingepassten quadratischen Noten schon im 12. Jahrhundert möglich, sondern jetzt auch bezogen auf die Tondauer. Diese spektakuläre Neuerung erlaubte es den Komponisten, den rhythmischen Verlauf eines Stückes nicht mehr nur nach bestimm-

ten Mustern zu ordnen – den sogenannten Modi –, sondern individuell zu gestalten. Eine Komposition konnte also sowohl in der Organisation der Tonhöhen als auch der Tondauern unverwechselbar, individuell werden, und es scheint, als seien die Musiker (und die Theoretiker) des 14. Jahrhunderts von dieser Möglichkeit gebannt gewesen. An dieser Schnittstelle zwischen musikalischem Muster und kompositorischem Modell setzen, erstmals in der Musikgeschichte, wirklich ausgeprägte regionale Differenzierungen an, die als solche auch wahrgenommen, später sogar verteidigt worden sind. Diese Unterschiede betreffen vor allem die französische und die italienische, in Teilen auch die englische Tradition. Im scholastisch geprägten Pariser Umfeld hielt man nämlich zum einen in der neuen Notationspraxis am schon zuvor bekannten Fünfliniensystem fest und begründete zum anderen diese Praxis deduktiv: Ein Notenwert konnte jeweils in zwei oder drei kleinere unterteilt werden.

Ganz anders verhielt man sich im wesentlich von der Universität Padua geprägten, weniger scholastischen als »empirischen« Umfeld Oberitaliens. Hier bevorzugte man sichtlich aus pragmatischen Erwägungen heraus zum einen ein Sechsliniensystem (weswegen folglich diese Äußerlichkeit der leicht sichtbare Hinweis auf die italienische oder französische Provenienz einer Musikhandschrift ist). Zum anderen war das Notationssystem – wenn auch im Kern nicht wirklich anders – induktiv begründet: Ausgehend vom kleinsten praktisch relevanten Notenwert, also einer zählbaren Grundeinheit, bestimmte man die additiv größer werdenden Werte.

Die (ober-)italienische Musikkultur des 14. Jahrhunderts, die man im 20. Jahrhundert die Musik des »Trecento« nannte (um sie von der französischen »Ars nova« abzugrenzen), unterschied sich also auf gravierende Weise schon im Erscheinungsbild von der französischen, und erst im beginnenden 15. Jahrhundert sind diese Unterschiede zugunsten der aus Frankreich stammenden Praxis wieder nivelliert worden. Der bereits in den Notationsgewohnheiten erkennbare pragmatische Zug kennzeichnet dabei die Musik des Trecento grundsätzlich, und zwar ebenfalls aus äußeren Gründen. In der komplizierten politischen Landschaft Oberitaliens, die sich so fundamental vom zentralistisch auf Paris fixierten Frankreich unterschied, gab es eine Reihe konkurrierender Herrschaften und Stadtrepubliken, die einen fortwährenden und zum Teil mit aller Gewalt geführten Machtkampf austrugen. Nördlich des

Kirchenstaates fanden sich im äußersten Osten die Republik Venedig, die, auf dem Höhepunkt ihrer Macht, aufs Festland zu drängen begann, sowie im Nordwesten das französisch beeinflusste Herzogtum Mailand, daneben eine ganz Reihe von Stadtstaaten (Signorie) wie Genua, Verona, Vicenza, Padua, Siena oder Florenz. Innerhalb dieser sich gegeneinander abgrenzenden Machtansprüche kam der städtischen Selbstdarstellung eine besondere Rolle zu, weil diese Ansprüche dokumentiert und nach außen getragen werden mussten. Anders als in einer Königsherrschaft, in der das höfische Ritual vor allem der Darstellung einer unanfechtbaren göttlichen Autorität diene, wurden in den Signorie komplexe Herrschaftsprogramme entwickelt, die gegen Anfeindungen zu verteidigen waren.

In dem Maße allerdings, in dem diese Selbstdarstellung forciert wurde, gerieten auch alle Bestandteile des öffentlichen Rituals unter den Druck gesteigerter Repräsentation. Davon waren insbesondere jene Elemente betroffen, die auf die sinnliche Wahrnehmung zielten: Architektur, Skulptur, Malerei, Redekunst und Musik. So geriet auch die Musik in den Sog der städtischen Repräsentation, sie wurde auf die eine oder andere Weise Bestandteil einer öffentlichen Mitteilung. Es erstaunt folglich nicht, dass hier einerseits erstmals der Gedanke begegnet, die sich (wie übrigens auch die Malerei) als öffentliche Mitteilung ereignende Musik tatsächlich mit jenen Kategorien in Verbindung zu bringen, die dafür zur Verfügung standen: mit denen der Rhetorik. Andererseits konnte diese Praxis nicht ohne Auswirkungen bleiben auf die in ihr agierenden Individuen, also die Komponisten. Wo einem permanent gespürten Druck zur Selbstdarstellung wie zur Abgrenzung gleichermaßen bereitwillig nachgegeben wurde, musste auch die Beschaffenheit der Musik davon betroffen sein. Der Mechanismus übertrug sich, vorsichtig, aber doch deutlich, in die Kompositionen selbst. Komponisten wollten in ihnen so unverwechselbar sein wie das politische System, in dem sie gerade agierten und das sie folglich repräsentierten. Und je unverwechselbarer die städtische Musikkultur war, desto unanfechtbarer musste auch der von ihr vertretene Herrschaftsanspruch sein.

Als »öffentliche« Gattung zu diesem Zweck galt vor allem die Motette, die, wie erst neuere Forschungen ergeben haben, auch im Italien des 14. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle gespielt hat. Andererseits setzten sich die Komponisten des Trecento, wie gleichzeitig ihre franzö-

sischen Kollegen, erstmals mit einem kompliziert organisierten mehrstimmigen weltlichen Repertoire auseinander. Das Innovative dieses Sachverhaltes lässt sich gar nicht hoch genug einschätzen, handelt es sich hier doch erstmals um komponierte Musik, die tatsächlich nicht mehr mit dem als heilig erachteten Choral in Verbindung zu bringen war. Und damit waren folgenreiche formale Veränderungen verbunden. Denn mit der Loslösung von einer choralen Vorlage wurden auch formale Probleme drängend: Wie sollte eine solche Komposition eigentlich organisiert sein? Die Antwort, die man fand, mutet auf den ersten Blick naheliegend an, doch erweist sie sich bei näherem Hinsehen als kühn. Man entschied sich nämlich dafür, wie schon zuvor in der einstimmigen Musik, die poetischen Strukturen (die immer variierte Strophenformen waren) als Vorlage für die musikalischen zu nehmen. Damit entstanden, erstmals in der mehrstimmigen Musik, eigenständige Formteile, die wiederholbar und damit wiedererkennbar sein sollten. Und schließlich bildete man für diese Art von Musik ein eigenständiges Satzmodell aus, das einen Unterschied kannte zwischen einer (gesungenen) Hauptstimme und instrumentalen Stützstimmen.

Die französische Liedkunst, die im Wesentlichen auf die Gattungen Ballade, Virelai und Rondeau konzentriert war, ereignete sich primär als höfische Liedkunst, deren unbestrittener Mittelpunkt der in den Diensten Johanns von Luxemburg weit (bis nach Litauen) gereiste Guillaume de Machaut war. Die italienische Liedkunst hingegen war an den städtischen Raum gebunden, und folglich bildeten sich ganz andere Gattungen heraus: Ballata (nicht identisch mit der französischen Ballade) und Madrigal (das nichts mit dem Madrigal des 16. Jahrhunderts zu tun hat). Als Sonderform bevorzugte man auch einen raffiniert organisierten Kanon, die Caccia, in der das Prinzip neuer Formgestaltung noch weitergetrieben wurde, indem die musikalische Form (des Kanons) einfach auf die poetische Vorlage gestülpt wurde. Die italienischen Komponisten des 14. Jahrhunderts waren von dieser Form besonders fasziniert (während, auch dies bezeichnend, das französische, etwas anders organisierte Pendant, die Chace, nicht annähernd so beliebt war).

Das eigentliche Ereignis der italienischen Musik des 14. Jahrhunderts ist folglich eine ganz neue Beziehung zum Text, die vor allem auf dessen äußerlich wirkungsvolle Darstellung, auf dessen sinnlichen Nachvollzug gerichtet ist – ganz anders als in der französischen Lied-

kunst, die viel weniger direkt, viel verhaltener und viel »selbstsicherer« wirkt. Gleichwohl sollte diese erhebliche Differenz nicht vergessen lassen, dass die beteiligten Musiker auch in Italien nach wie vor Kleriker waren, Teil also einer international agierenden Elite. Nach wie vor also war der Austausch von Repertoires (oder wenigstens bestimmter Bereiche von ihnen) ein wesentlicher Bestandteil der Musikkultur. Und diese verstand sich auch in Italien immer noch maßgeblich von französischen Vorgaben geprägt, ungeachtet aller drastischen Abgrenzungen. Der Mailänder Hof, zu dem um die Jahrhundertmitte auch Jacopo da Bologna (Jacobus da Bononia) intensive Beziehungen unterhielt, etwa war noch um 1400 weitestgehend von französischer Motetten- und Liedkunst dominiert; unter den erhaltenen weltlichen Werken von Matteo da Perugia, zweifellos einem der exzentrischesten Komponisten um 1400, befinden sich zwar vier Balladen, sieben Virelais und sogar zehn Rondeaux (kaum zufällig bei einem Musiker, der von 1402 bis 1407 der erste Kapellmeister am Mailänder Dom gewesen ist), doch nur zwei italienische Ballate; und sogar die Werke von Guillaume de Machaut sind, wenn auch nur in Ausschnitten und in Varianten, nachweislich in Oberitalien bekannt gewesen.

Die hier vertretenen Komponisten repräsentieren – mit Ausnahme Machauts, des ältesten – drei Generationen von in Italien wirkenden Musikern: Die älteren sind Jacopo da Bologna (Jacobus da Bononia), von dem bisher keine direkten archivalischen Dokumente bekannt sind und der sich um die Jahrhundertmitte vor allem in Verona aufgehalten haben muss, und Gherardellus de Florentia (Niccolò di Francesco), der um 1320/25 geboren sein muss und offenbar sein ganzes Leben in Florenz verbracht hat (wo er 1362/63 starb). Andreas da Florentia (»Horganista«, gest. ca. 1415), ebenfalls ein Florentiner und überdies ausschließlich durch italienische Werke bekannt, nimmt einen mittleren Platz ein. Zu den jüngsten gehört hingegen zunächst Matteo da Perugia, französisch geprägter Domkapellmeister in Mailand und später Hofkapellmeister des 1409 in Pisa zum Gegenpapst Alexander V. gekrönten Mailänder Erzbischofs, gestorben wohl zwischen 1416 und 1418, der, obwohl Italiener, eine durchaus von Frankreich beeinflusste Haltung repräsentiert. Johannes Ciconia dagegen, im Gegensatz zu Matteo aus dem Norden, aus Lüttich stammend, war, ebenfalls anders als dieser, in Padua (wo er 1412 starb) um einen radikalen kompositorischen Neuanfang bemüht: die Ver-

ständigkeit des sinnlich durch Musik deklamierten Textwortes. Die drei hier versammelten Ballate legen davon ein eindringliches Zeugnis ab.

Die artifizielle italienische Musik des 14. Jahrhunderts ist, obwohl gewissermaßen »sinnlicher« angelegt als die französische, hochkompliziert. Auch sie partizipiert noch an einem mittelalterlichen Musikbegriff, aus dem zum Beispiel Instrumentalmusik nach wie vor ausgeschlossen war (obwohl wir von berühmten Instrumentalisten wissen). Eine Ausnahme davon bildet allein die Orgelmusik. So ist es ein Zufall, dass aus dem Norditalien des frühen 15. Jahrhunderts ein paar Aufzeichnungen von einstimmig notierter Tanzmusik überliefert sind (in einer Handschrift, die sich heute in London befindet). Immerhin ist so, wovon der Trotto in dieser Einspielung ein Zeugnis ist, eine vage Vorstellung von der Vielfalt der instrumentalen Musik möglich – eine rhythmisch ein-dimensionale Vielfalt, die sich drastisch von den mit der neuen Mensuralnotation geschaffenen Möglichkeiten unterscheidet. Warum allerdings (und unter welchen »Beschönigungen«) dieses Stück überhaupt verschriftlicht wurde, ist vollkommen unklar.

Und schließlich lässt die italienische Musik des 14. Jahrhunderts noch eine weitere Eigenheit erkennen, die nochmals darauf verweist, wie wichtig der Text in ihr ist. Anders als in Frankreich, wo die Dreistimmigkeit sofort zur kompositorischen Norm geworden ist, nimmt der Anteil zweistimmiger Musik im Trecento noch einen gewichtigen Stellenwert ein. In dieser Zweistimmigkeit, die in dieser Einspielung wirklich als solche zu hören ist, also konsequent unter Auslassung phantasievoll »ergänzter«, historisch aber durch nichts zu belegender »Füllstimmen«, offenbart sich das am eindringlichsten, was diese Musik auch und vor allem ist: sinnliches Ereignis in einer städtisch-patrizischen Kultur, in der Poesie und Musik sogar in ihrer filigransten Form der Zweistimmigkeit teilhaben an einer neuen Form der öffentlichen Darstellung.

An den Grenzen des Möglichen

Die Kompositionen des Codex Chantilly und die Musik um 1400

Zu den großen Neuerungen der Musik des 14. Jahrhunderts gehört die »musica mensurabilis«, die »abgemessene Musik«, die am Ende des 13. Jahrhunderts regelrecht »erfunden« wurde und im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts auf entscheidende Weise verändert worden ist. Grundlage dieser sich gegen den »ungemessenen« gregorianischen Choral abgrenzenden »musica mensurabilis« ist ein neues graphisches System, eine neue Notenschrift, deren Wesen im Messen von Längen und Kürzen besteht. Die entscheidende Neuerung lag demnach in der Möglichkeit, einem einzelnen graphischen Zeichen, also einer Note, nicht nur eine relativ exakte Tonhöhe zuzuordnen zu können (aufgrund seiner Position im Fünf- oder Sechsliniensystem), sondern auch eine genaue Tondauer (aufgrund seiner Form). Die Note war damit in doppelter Hinsicht lesbar. Auf diese Weise ließen sich, erstmals in der Musikgeschichte, mehrstimmige kompositorische Verläufe individuell strukturieren, sie waren nicht mehr abhängig von bestimmten Mustern. Die Komponisten griffen diese Möglichkeit sofort begierig auf, vor allem in der Gattung der Motette – und zwar so begierig, dass schon kurz nach 1300 gewissermaßen die Grenzen des Systems ausgereizt waren. Nach 1310 hat man daher dieses System nochmals grundlegend verändert, man hat es gewissermaßen rationalisiert und stabilisiert. Das Hauptproblem bestand dabei in der Teilung der zentralen Note, der Brevis, die kurz nach 1300 in bis zu sieben, ja sogar neun Teile zergliedert werden konnte. Die Rationalisierung des frühen 14. Jahrhunderts sah hingegen nur noch eine (vollkommene, perfekte) Dreiteilung und eine (unvollkommene, imperfekte) Zweiteilung vor, und zwar, ausgehend von der Brevis, auf allen Hierarchieebenen. Die damit geschaffenen neuen Möglichkeiten wurden sofort für die Gattung der Motette genutzt, aber auch für das neu entstehende System mehrstimmiger weltlicher Lieder (mit Ballade, Rondeau und Virelai). Die Verwendung des Chorals in den neu komponierten Motetten war dabei immerhin so umstritten, dass Papst Johannes XXII. in der Mitte der 1320er-Jahre in die Entwicklung eingegriffen hat und diese Form der Mehrstimmigkeit verbieten wollte.

Dennoch: Das geschaffene System, das von dessen Erfindern als »novus«, als neu bezeichnet wurde und das deswegen der Epoche (»Ars nova«) ihren Namen gegeben hat, war, mit regionalen Differenzen, im gesamten spätmittelalterlichen Europa verbreitet und erstaunlich konsistent, auch wenn die Überlieferungssituation im 14. Jahrhundert insgesamt und insbesondere in dessen zweiter Hälfte nicht besonders aussagekräftig ist; die Reihe der erhaltenen Handschriften ist nämlich gering, wenngleich von einer nicht unbeträchtlichen Zahl (etwa in Bibliothekskatalogen) die einstige Existenz wenigstens bezeugt ist. Doch die Quellenlage ist karg, und dies macht verallgemeinerbare Aussagen schwierig. Es lässt sich aber wenigstens eine gewisse Tendenz erkennen. Gegen 1400 hat sich nämlich abermals die Neigung der Komponisten verstärkt, die Möglichkeiten des Notationssystems auszunutzen, wenn auch in jenen Grenzen, die ihm nun unwiderruflich gesteckt waren. Im Zentrum stand ein neues Interesse an einer möglichst komplizierten zeitlichen Gliederung mehrstimmiger Musikstücke. Anders als um 1300 handelte es sich hier jedoch nicht um eine gewissermaßen ungeordnete und unregulierte kreative Explosion, sondern um das genaue Gegenteil: um die kontrollierte Verfeinerung der bereits intensiv erprobten Möglichkeiten, sowohl in Motetten wie in weltlichen Werken, bezogen auf sehr konkrete Stillagen, die unmittelbar mit den vertonten Texten zusammenhängen. Die von den Zeitgenossen immer wieder beschworene »subtilitas« dieser Kompositionen hat dazu geführt, diesen Zeitraum mit dem allerdings schwierigen Begriff der »Ars subtilior« abzugrenzen.

Diese Periode ist ebenfalls nur durch wenige Handschriften dokumentiert. Die bedeutendste von ihnen ist ein Codex, der sich heute im Musée Condé in Chantilly befindet. Dorthin ist er allerdings erst 1861 gelangt, als Teil der berühmten Kunstsammlungen des Herzogs Henri d'Orléans, Herzog von Aumale (1822–1897). Der Herzog hatte 1830 von den Condé das Renaissance-Schloss Chantilly geerbt, in dem er seine Sammlungen beherbergt und das er schließlich dem Institut de France vermacht hat. Zu seinen berühmtesten Erwerbungen zählen die im 15. Jahrhundert entstandenen *Très Riches Heures* des Duc de Berry. Der Herzog hat die Musikhandschrift 1880 aufwendig neu binden lassen, wodurch möglicherweise wichtige Spuren verlorengegangen sind. Erstanden hat er sie in Florenz, wo sie sich allerdings, wie aus einem Vermerk zu Beginn ablesbar ist, schon 1461 befunden hat. Neben dem offenkundig

toskanischen Schreiber spricht auch das durchgängig verwendete Sechsliniensystem, ein Merkmal der italienischen Musik des 14. Jahrhunderts, für eine Entstehung in Italien, vielleicht sogar in Florenz selbst. Der Inhalt – neben 13 lateinischen Motetten 97 fast ausschließlich französische Lieder – steht zu dieser Herkunft nicht im Widerspruch. Französische Musik war noch im frühen 15. Jahrhundert in Oberitalien, ja bis nach Rom und Neapel weit verbreitet.

Die kostbare Pergamenthandschrift muss um 1400 entstanden sein, nur die beiden wegen ihrer »graphischen« Notation berühmtesten Stücke (eines in Herzform und eines in Kreisform) wurden wenig später ergänzt. Ob der Codex einen Bezug zu einem italienischen Hof besessen hat (wie Mailand), muss offenbleiben, ist aber nicht unwahrscheinlich. Das versammelte Repertoire zeichnet sich vor allem durch eine bis in Grenzwerte hinein komplizierte Notation aus, die in der Forschung viele Jahrzehnte für Ratlosigkeit gesorgt hat. Man war sich über den Sinn dieser für unausführbar gehaltenen Technik nicht einig, ja man hielt sie sogar für ein Gedankenspiel. Nach Jahrzehnten der Erfahrung in der Aufführung von Musik des 14. und frühen 15. Jahrhunderts hat sich diese Einschätzung allerdings gravierend verändert. Dafür spricht nicht allein die Tatsache, dass selbst größte notationstechnische Schwierigkeiten heute sing- und spielbar geworden sind. Vielmehr hat sich allmählich die Einsicht durchgesetzt, dass die »subtilitas« der Musik in ihrer raffinierten Beziehung zum Text besteht. Es handelt sich also um »Textdarstellung«, wenn auch in einer anderen Art, als man sie etwa vom Klavierlied des 19. Jahrhunderts kennt.

Zu den großen Ereignissen des 14. Jahrhunderts gehört die Tatsache, dass nun auch weltliche Lieder mehrstimmig komponierbar waren. Damit war ein eigenes, ein neues musikalisches Gattungssystem entstanden. Die Normen bezogen diese musikalischen Gattungen aus der festen Struktur der Gedichte, die als »formes fixes«, als feste Formen bezeichnet wurden. Während das Virelai und das Rondeau dabei noch eine geringere Rolle spielten, bildete die Ballade das Schwergewicht innerhalb dieser Gattungen. Alle Formen sind Refrainformen, die Ballade bildet diese jedoch am klarsten (und am deutlichsten wahrnehmbar) aus: im Prinzip mit zwei musikalisch identisch gebauten Strophen und einem »Abgesang«, dessen Schluss demjenigen der Strophen entspricht (musikalische Form: AAB). Es handelt sich also um mindestens drei gleichgebaute,

gereimte Strophen, und thematisch konnten sie weit ausholend sein, sie waren – im Gegensatz zu Rondeau und Virelai – nicht ausschließlich auf Liebesdichtung festgelegt.

Die auf der CD enthaltenen Werke gehören zu den schönsten, aber auch kompliziertesten Balladen des Repertoires. Dabei fallen einige mit antiken Themen auf. In »De Narcissus« von »Franciscus« etwa wird gleichnishaft die Geschichte des in sein Spiegelbild verliebten Narziss geschildert, in einem ganz ungewöhnlichen, weil durch weite, kantable Melismen ausgezeichneten Satz. »Médée fu« hingegen ist eine bewegte Darstellung von Medeas Liebesqualen, mündend in den Hinweis auf Paris und Helena. Die affektive Verwirrung spiegelt sich in einem hektischen, nervösen Satz, in dem notationstechnisch keine Komplikation ausgelassen wird. Immer wieder gibt es eigentümliche harmonische Wendungen, mit denen zugleich bestimmte Textstellen oder auch nur bestimmte Wörter hervorgehoben werden. Immerhin zeigen sich hier deutlich die Spuren der italienischen Musik. Das gilt auch für »De quan qu'on peut«, ein Werk, das in seiner Exzentriz durchaus von Matteo da Perugia stammen oder wenigstens von ihm beeinflusst sein könnte. Das Initial des Textes – »De quan qu'on peut« – wird damit gewissermaßen zum kompositorischen Programm, weil hier tatsächlich eine Art von rhythmischer Totale entfaltet wird, mit einer gewissen Beruhigung nur zu Beginn des zweiten Teils. Die beiden Oberstimmen, wiewohl im Tonraum deutlich voneinander unterschieden, werden dabei im Duktus so weit angeglichen, dass ein Satzbild entsteht, wie es wenig später Johannes Ciconia – allerdings ganz ohne rhythmische Schwierigkeiten – verwirklicht hat. Das ist in der hier eingespielten instrumentalen Version besonders gut zu hören.

Mit derlei Steigerungen sollte das mehrstimmige Lied im Anspruch endgültig an die Motette angeglichen werden. Dass diese als »Gradmesser« stets im Hintergrund stand, zeigt sich an etlichen Werken. Ein herausragendes Beispiel dafür ist die Ballade »Je me merveil« von Senleches, in der, eben wie in einer Motette, zwei Texte in den Oberstimmen gleichzeitig erklingen. Auffällig ist allerdings, dass der Komponist auf eine Hierarchisierung der Stimmen nach Art der Motette verzichtet und alle drei Stimmen gleich behandelt: die beiden höheren als Oberstimmen-duett, die untere als (in der Bewegung aber nicht abgesetzten) »Harmonieträger«. In ähnlicher Weise ist auch das einzige hier eingespielte

Virelai, »Un crible plein d'eau – A Dieu vos comant«, der Motette verpflichtet, führt hier doch die Doppeltextigkeit zu einer regelrechten Tenor-Konstruktion im Sinne der isorhythmischen Motette. (Das auf der CD eingespielte »Se vos ne voles« hingegen ist in der vorliegenden Form unvollständig, vielleicht ein Rondeau, vielleicht auch ein Hinweis auf instrumentale Praktiken.) »Saincy estoit« von Solage hingegen erweist sich als eine großangelegte Huldigung an Jean, den Herzog von Berry, komponiert vielleicht 1389. 15 Jahre später sollte derselbe Herzog bei den Brüdern Limburg sein berühmtes Stundenbuch in Auftrag geben.