

zugegebenermaßen einfach nicht funktioniert, in vielen aber, wie hier in *Navré je suis*, zunächst einmal erstaunlich gute Ergebnisse ermöglicht. Das „concept of coherence“ (S. 39) beschränkt sich keineswegs bloß auf die Renaissance oder das Spätmittelalter. Wenn man keine „univocal conclusion“ sehen kann, sollte der Zugang selbst, nicht aber die Musik, wie bei Tinctoris in seiner berühmten Einleitung, in Frage stehen (dazu Christian Berger, *Hexachord, Mensur und Textstruktur*, Stuttgart 1992 [BzAfMw 35], S. 9–10).

Bei Dufays *Helas, et quant vous veray* ist es wichtig, sich an die Formel des anonymen *Dialogus de musica* zu erinnern: „Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat.“ (GS I, 257) Die *g*-Klausel am Ende mit den *b*-Vorzeichen in den Unterstimmen gibt einen klaren Hinweis auf den *g*-Protus. Darauf ist auch der Beginn des Cantus bezogen, der im Hexachordum molle solmisiert werden muss, dem sich in M. 6 sogar ein *es* als *fa-supra-la* anschließt. Die *c*-Klausel in M. 7 ist also ebenfalls auf den Protus bezogen. In M. 20 solmisiert der Cantus wieder im Hexachordum molle mit einem *es'* als *fa-supra-la*, das im Tenor noch unterstrichen wird durch die beiden Kreuze vor *b* und *c*. Damit wird das *b* zur Schaltstelle der beiden Hexachorde, einmal als *b-fa* des Hexachordum molle, zum andern als ein *b-ut*, das nach oben zum *fa-supra-la*, also dem *es* in M. 22 führt. Zuvor wurde der *d*-Klang in M. 22 zum Halbschluss mit einer plagalen Tenorklausel im Cantus, eine Wendung, die eine Erhöhung des *c* im Tenor zum *cis* anschließt.

Eine seltene Form des Moduswechsels in einem Stück lässt sich in Dufays *Franc cuer gentil* beobachten, das nur in E-E V.III.24 (EscB) und I-TRmn 92 und 93 überliefert wird, also nicht in den „klassischen“ Dufay-Quellen. Es ist ein Rondeau, das zunächst sehr klar in einer *f*-Klanglichkeit beginnt und an der Binnenzäsur des Rondeau auch mit einer *f*-Klausel endet, die Basis Interpre-

tation eines „*f*-tritus“ (S. 162) nahelegt. Unterstützt wird diese Interpretation durch das *b*-molle vor *f'* in M. 5 des Cantus (I-TRmn 92, f. 180), das wie in *Navré je suis* auf eine Kombination von Hexachordum durum und naturale hinweist, also vor allem ein *h* in den ersten 8 Messuren. Die Schlussklausel auf *c* im zweiten Teil des Rondeau offenbart einen Wechsel zum „*c*-tetrardus“, der allerdings über eine *g*-Protus-Klausel erreicht wird, denn in M. 31 muss im Cantus ein *b*-molle ergänzt werden. Ein solcher Wechsel spiegelt die inhaltliche Wendung des Textes vom angebeteten „*franc cuer*“, das ausführlich gerühmt wird, hin zum Leid des Anbetenden. Aber solche modalen Besonderheiten gehen über die bloße Betrachtung des Notentextes hinaus und lassen sich – ebenfalls – nur über den weiteren Kontext hinaus erfassen (vgl. meine Analyse von Solages Ballade *Calextone*, in: *Modalität in der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Ursula Günther u. a., Neuhausen-Stuttgart 1996 [MD 49], S. 75–91). Ohne diese weitreichende Kontextualisierung in musiktheoretischer wie inhaltlicher Beziehung, das macht die Arbeit von Carlo Bosi wieder einmal deutlich, lässt sich ein Zugang zur Musik des 15. Jahrhunderts nicht sinnvoll erzielen.

(September 2014)

Christian Berger

SABINE MEINE: *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530. Turnhour: Brepols Publishers 2013. 430 S., Abb., Nbsp. (Centre d'études supérieures de la Renaissance. Collection „Épitome musical“.)*

Basierend auf ihrer Habilitationsschrift von 2007 legt Sabine Meine mit diesem großformatigen Buch eine in jeder Hinsicht gewichtige Studie zu einer „leichten“ Gattung vor, mit der es sich die Musikwissenschaft wohl oft auch zu leicht gemacht hat. Eingezwängt zwischen den literarisch wie

musikalisch anspruchsvolleren Gattungen der französischen Chanson und des italienischen Madrigals, war die Frottola stets (und nicht zuletzt auch bei Alfred Einstein) dem Vorwurf ausgesetzt, dichterisch fragwürdig und musikalisch stereotyp gestaltet zu sein, unbeeindruckt vom zeitgleich aufkommenden Petrarkismus und dem humanistischen Impuls zu musikalisch sensibler Textdarstellung, zudem das Produkt einer nur kurzlebigen, kaum mehr als zwei Jahrzehnte währenden Mode. Selbst der Rang als wichtige Vorläufergattung des Madrigals wurde ihr (etwa durch Iain Fenlon und James Haar) wieder abgesprochen. Sabine Meine rückt mit ihrer grundlegenden, enorm vielschichtigen Arbeit vieles zurecht und schärft den Blick auf die Frottola, indem sie die Gattung erstmals konsequent von ihrem kulturgeschichtlichen Kontext her erschließt, ohne dabei allerdings der Gefahr zu erliegen, den ästhetischen Gegenstand als solchen nicht mehr ernst zu nehmen und auf Analysen von Text und Musik zu verzichten.

Im ersten der drei Großkapitel, die Schritt für Schritt näher an das ästhetische Substrat heranführen, geht es um die Funktionen der Frottola im Rahmen von (überwiegend weiblichen) Inszenierungsstrategien. Auf einen vielfältigen Fundus von Quellen zurückgreifend, macht Sabine Meine anschaulich, welche Bedeutung und Funktion die Förderung der Frottola für die Selbstdarstellung von Isabelle d'Este Gonzaga an ihrem Mantuaner Fürstinnenhof haben konnte, zumal in der Rivalität mit Lucrezia Borgia in Ferrara. Zugleich konnte die Frottola aber, wie Meine zeigt, auch Refugien – Meines Terminus „Fluchtpunkte“ ist hier nicht ganz glücklich – für Tendenzen bieten, sich den anspruchsvollen und männlich geprägten Normen der höfischen Kultur zu entziehen, auch im Sonderfall Rom, wo die Frottola den singenden Kurtisanen gegenüber ihrer geistlichen Kundschaft das Spiel mit dem Umkehren traditioneller Geschlechterrollen erlaubte.

Die zweite Annäherung geht von der humanistischen Gelehrtenkultur aus. Meine zeigt überzeugend, in welcher Relation die frottolistische Dichtung an der Wende zum 16. Jahrhundert zum Petrarkismus wie auch zum Wandel in der Liebesdiskursliteratur der Zeit steht und diskutiert im Rekurs auf Pietro Bembo und Vincenzo Calmetas Dichtungslehren wie auch Baldesar Castigliones *Il cortigiano* die Bedeutung der in ihrer Qualität ja sehr heterogenen Frottola-Dichtungen für die questione della lingua, die Nobilitierung der italienischen Volkssprache.

Im deutlich umfangreicheren dritten Großkapitel wird dann eine Gattungsgeschichte im engeren Sinne entworfen, beginnend mit einer Skizze der Publikationsstrategien, die Ottaviano Petrucci mit seinen Frottola-Drucken zwischen 1504 und 1514 erkennen lässt. Ausgehend von Antonio da Tempos Dichtungstraktat von 1332 widmet sich die Verfasserin eingehend den Spezifika der frottolistischen Dichtung, deren Erkennungsmotiv eine „überbordende Diskursivität“ sei, ein ungebremster Sprechdrang, der, wie Meine zeigt, partiell immerhin aufgefangen wird durch die Qualitäten des Satirischen, der Verspieltheit und der Selbstironisierung bis hin zur Unsinnspoesie. Häufig werde auch diese spezifische Diskursivität von den Gedichten in besonderer Weise thematisiert, als innerliches Zwiegespräch, durch Verwirrspiele mit dem Wechsel von Bejahung und Verneinung, durch Sprachspiele oder die Umkehrung des höfischen Topos des *parlar clus*: Den unglücklich Liebenden zwingt sein Los zum Reden statt zum selbstquälerischen Schweigen.

All das wird dann auch fruchtbar gemacht in den Kapiteln zur Kompositionspraxis der Frottola und führt hier zu oft genug überraschenden Interpretationen, die man bei dieser Gattung kaum erwartet hätte. Meine weist zu Recht darauf hin, dass Grundlagen der Musikalisierung häufig schriftlose, usu-elle Praktiken der Erweiterung eines zwei-

stimmigen Satzgerüsts zur Drei- und Vierstimmigkeit sind, und sie gibt einen guten Überblick über die musikalischen Realisierungsweisen der *formes fixes*. Zugleich geht sie aber auch gegen das Vorurteil an, musikalisch seien Frottolen durchweg stereotyp und schematisch gestaltet und schon wegen der Strophenformen nicht zu musikalischer Textdarstellung in der Lage. Mit einer Fülle von ebenso sensiblen wie fantasiereichen Werkinterpretationen zeigt Meine vielmehr, dass durchaus das Gegenteil der Fall ist, wenn auch nicht der Regelfall. So kann sie tatsächlich plausibel machen, dass zumindest in der ersten Strophe immer wieder in durchaus schon madrigalistischer Weise einzelne Worte, zentrale Gedanken oder auch die Hauptaussagen der Gedichte von der Vertonung wirkungsvoll umgesetzt werden. Damit wird dann auch eine erstaunliche Bandbreite an musikalischer Differenziertheit greifbar, von pragmatischer Bewältigung einer großen Textmenge durch stereotype Formeln und wiederholungsreichen Satz bis hin zu so etwas wie strophischen Protomadrigalen, die in ihrem sensiblen Wort-Ton-Bezug hinter Verdelots Madrigalschaffen kaum zurückstehen und offenkundig bereits Konsequenzen aus Bembos petrarkistischer Dichtungstheorie ziehen. Vor diesem Hintergrund wäre die Relevanz der Frottola für die neue Gattung Madrigal dann doch wieder neu zu bewerten.

Alles in allem gelingt Sabine Meine hier eine ideale Verschränkung von Kulturgeschichte und musikalischer Gattungsgeschichte, die allen an der Geschichte und Musik der Frühen Neuzeit Interessierten eine Fülle von Anregungen und neuen Einsichten vermitteln kann. Das eine oder andere hätte man in den ersten Kapiteln vielleicht konziser abhandeln können (auch wenn überbordende Diskursivität ein Thema der Arbeit ist). Das ändert nichts daran, dass hier eine äußerst material- und gedankenreiche, durchweg inspirierende Monographie vorliegt, die nichts Geringeres als eine neue

Sicht auf die Frottola liefert. Ein beeindruckendes Buch, das in jede Bibliothek gehört und der Forschung vielfältige neue Impulse geben wird.

(August 2014)

Hartmut Schick

*TIHOMIR POPOVIĆ: Mäzene – Manuskripte – Modi. Untersuchungen zu „My Ladye Nevells Booke“. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013. 269 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 71.)*

Bei *My Ladye Nevells Booke* handelt es sich um ein 1591 geschriebenes, kalligraphisches Prachtmanuskript, das ausschließlich Musik für ein Tasteninstrument von William Byrd (um 1540–1623) enthält, dem „Father of Musick“, wie er in den Chroniken der englischen Chapel Royal bezeichnet wird, der er von 1572 bis 1591 angehörte. Seit 1926 liegt die Sammlung in einer Edition von Hilda Andrews vor, deren hohe Verlässlichkeit die Studie von Tihomir Popović ausdrücklich bestätigt. Zu Recht weist Popović aber darauf hin, dass die in dem Manuskript enthaltenen Korrekturen und Ergänzungen kommentarlos in die Ausgabe integriert wurden und so wichtige Fragen wie etwa jene nach ihrer Autorschaft (hier wurde in der umfangreichen Forschungsliteratur bereits Byrd selbst vermutet) und nach ihrem Charakter entstellen. Dies erhält eine gewisse Brisanz auch dadurch, dass das Manuskript erst 2006 aus jahrhundertlangem Familienbesitz von der British Library erworben und damit allgemein zugänglich wurde (MS Mus. 1591; als Faksimile 2012 in der Reihe *Documenta musicologica*, Reihe 2, Handschriften-Faksimiles Bd. 44 erschienen, inzwischen auch digital einsehbar unter <http://www.bl.uk/onlinegallery/virtualbooks/nevells/>). Diesen Aspekten widmet sich Popović in seiner zu Recht „Untersuchungen“ genannten Dissertation, die 2011 an der Humboldt-Universität in Berlin