

Kapellmitglieder in das kanonisierte Erbe einbetteten und dieses zugleich überhöhten (etwa in der Anlage von „Individual-Chorbüchern“ mit Werken Festas), aber auch kompositorisch in der musikalisch-kryptischen Fortschreibung des *Ave regina* ihres Ahnherrn Dufay. Andererseits wird man Zeuge einer sozialen Taktik der Image-Pflege (durch Präsenz in der Stadt, karitatives Auftreten und Schulterschlüsse mit politisch wichtigen Kardinälen) und kompositorischer Konzilianz (durch affekthaltige, klangreiche Passagen, die den Emotionalisierungsbestrebungen der *spirituali* zu Willen sein konnten). Erstaunlich nur, dass die Musiker offenbar durchgängig kein Interesse an guter, geschweige exzellenter Ausführung hatten, so dass man ihnen sogar für die wichtige Karwoche Proben verordnen musste!

Hiermit sind nur einige Schlaglichter der über die Maßen aspekt- und materialreichen Arbeit genannt, die zudem auf sehr dornigem Terrain ackerte, weil dieses üppige Material zwar großenteils dokumentarisch gut von der Forschung aufbereitet ist, hier – unter dem Voratz, ein integrales Gesamtbild zu entwerfen – aber unausgesetzt ein Indizienprozess zu führen war, in dem ein Faktum mit einem anderen verknüpft und eine hypothetische Deutung vorgenommen werden musste. (Deutet sich etwa die anstehende personelle Hispanisierung und Italianisierung bereits im künstlerisch erstarrten Josquin-Stil der aussterbenden franko-flämischen Musikerfraktion an?) Schätzungsweise die Hälfte des Textes operiert daher im Konjunktiv oder mit Potentialis-Adverbien, was der Plausibilität der Überlegungen indes keinen Abbruch tut.

Natürlich kann man wie immer auch das Beckmesser ansetzen (unterschiedlichste Begriffe, wie der globale ‚Humanismus‘, aber auch die sehr sachbezogene Nomenklatur ‚Ingrossierung‘, ‚Lage‘ und ‚Faszikel‘ oder analytische Termini wie ‚Fauxbourdon‘ werden bis zur Sinnverdunkelung unscharf verwendet, was auch die sehr problematische Ineinssetzung von ‚Intertextualität‘ und ‚Tradition‘ belastet; der Sänger in der Raffael-Stanza hält ein Einzelblatt, nicht mehrere, modaltypologische Soggetti werden unhinterfragt als Motive gehandelt; hypothetisch als ephemeres Kapellrepertoire identifizierte Stücke dienen kurz darauf als unanfechtbares Argumentations-

material) – aber was bedeuten solche Kleinigkeiten angesichts eines redaktionell vorbildlich gestalteten, elegant formulierenden, akribisch mit dokumentarischem Tabellenmaterial unterfütterten und vor allem außerordentlich erkenntnisreichen, unser historisches und musikalisches Verständnis eines weichenstellenden Epochensplitters enorm bereichernden Buches?

(September 2008)

Nicole Schwindt

*KATHARINA BRUNS: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 308 S., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 10.)*

Georg Forsters letzter, 1556 erschienener Band seiner insgesamt fünf Volumina umfassenden Anthologie mit deutschen Liedern läutete das Ende der Cantus-firmus-gebundenen Liedsätze ein. Lassos erste Liedsammlung (1567) markiert einen tiefgreifenden Wandel im Liedsatz, der insbesondere von franko-flämischen Komponisten betrieben wurde (S. [7]). Dies ist der Ausgangspunkt von Katharina Bruns Zürcher Dissertation; die Frage nach den Wurzeln für die neuen Liedtypen beantwortet sie schon zu Beginn der Einleitung: „italienische Stilelemente aus Villanella, Canzonetta und Madrigal“ seien es, die „prägend für das deutsche Lied wurden“ (S. [7]).

In drei Kapiteln erläutert sie ihre Grundthese. „Funktion und Kontext – Zur Überlieferung und Aufführung“ geht auf die Überlieferung ein (Drucker, Druckorte, Inhalt und Aufbau der Drucke), daneben auf die Widmungsträger, die Aufführenden und die soziale Verortung. Von hohem Interesse sind hier nicht zuletzt die Darlegungen zur bürgerlichen Musikpflege, die Bruns u. a. am Beispiel von Görlitz erörtert (S. 36–38): institutionalisierte Vereinigungen, deren turnusmäßige Zusammenkünfte durch Satzungen geregelt waren. Kapitel 2, „Die Texte der weltlichen Lieder“, beschäftigt sich einleitend mit der Situation der Dichtkunst in Deutschland, deren Niveau zunächst hinter demjenigen in Frankreich und Italien zurückbleibt. Probleme beim Eruiieren der Autoren (S. 53) – es sei angemerkt, dass man etwa auch bei Motetten nach lateinischen Huldigungsgedichten vor ähnlichen Schwierigkeiten stehen kann –, Vorlagen (Übersetzungen, Nachdichtungen,

antike Vorbilder) etc. werden abgehandelt (S.75 ff.). Ein Abschnitt widmet sich den „Topoi und Motive[n]“ (S. 84 ff.); für das hier als originell unter „ausgesprochene[n] Kuriositäten“ zitierte Lied „Nun hört jr herrn ein news Gedicht / von Rattn vnd Mäussen zugericht“ (S. 85) sei ergänzend als mögliche Vorlage Hans Sachsens *Nasenlied* genannt. Der auch bei Sachs am Anfang stehende Hinweis auf die Neuheit des Gedichts hat ebenfalls Tradition: man denke an Lassos *Audite nova*, dem ein deutscher Text folgt. Das dritte Kapitel „Die Kompositionen“ unterscheidet nach den Titelformulierungen der Sammlungen Lieder „nach Art der welschen Villanellen“ bzw. „nach Art der welschen Madrigalien“; stilistisch dazwischen stehen die Lieder „nach Art der welschen Canzonetten“. Eine strikte Kategorisierung vornehmen zu wollen verbietet sich jedoch, worauf die Autorin nachdrücklich hinweist (S. 132–134).

Der Arbeit liegt eine schier unübersehbare Materialmenge zugrunde. Darüber in knapp 140 Seiten zusammenfassend zu handeln ist einer ihrer großen Vorzüge, zumal dem Leser in einem den Hauptteil hinsichtlich des Umfangs übertreffenden Anhang die Quellen in einer Anzahl von Listen vorzüglich aufgeschlüsselt werden: Einer Aufstellung der gedruckten Sammlungen weltlicher Lieder zwischen 1569 und 1636 und einer Kurzbeschreibung der verwendeten Liedsammlungen (hier werden u. a. die Widmungsträger genannt, dazu Ort und Datum, Anzahl der Stimmen und Strophen, wie viele weltliche und geistliche Lieder enthalten sind, ferner gibt es eine Rubrik „Anmerkungen“) folgen auf den Text bezogene Konkordanz zwischen Liederbüchern der ersten und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und schließlich eine Aufstellung der Konkordanz zwischen den Sammlungen der Jahre 1570 bis 1630, also für den in Bruns Arbeit berücksichtigten Zeitraum.

Die brillante Arbeit verträgt eigentlich keine Einwände. Folgendes sei demnach weniger als Kritik, sondern eher als Ergänzung verstanden. Am Beispiel von Lassos erstem Liederdruck (1567) weist Bruns zweimal knapp auf Einflüsse der Chanson auf das deutsche Lied hin (S. 120 und S. [7]). Zu erwähnen wäre indes gewesen, dass die Chanson sicherlich größere Bedeutung für das deutsche Lied hatte als die vorliegende Arbeit erahnen lässt, dass die Au-

torin sich aber ausschließlich auf die Darstellung des italienischen Einflusses beschränkt. Lasso stellt in seinen Liederdrucken von 1576 und 1590 (aufgelistet bei Bruns S. 168 als Nr. 125 und 128) jeweils Chansons ans Ende und erwähnt dies im Titel. Im Jahr 1583 bringt er drei im selben Jahr schon mit französischem Text erschienene Kompositionen deutsch unterlegt auf den Markt (Bruns S. 168, Nr. 127). Schließlich gibt Lassos Schüler Johann Pühler 1582 „mit des Herrn Authoris bewilligung“ eine Sammlung mit deutsch kontrafazierten Chansons seines Lehrers heraus (Bruns S. 168, Nr. 126); das darin zu *O Herre Gott mein noth* umtextierte *Bon jour mon coeur* findet sich außerdem handschriftlich deutsch kontrafaziert zu *Betrübet sehr bin ich von hertzen*. Dass ein Kontrafizieren über die Sprachgrenzen hinweg zumindest in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ohne satztechnische Annäherung der Gattungen kaum denkbar ist, liegt auf der Hand. Schon am Verhältnis der Chanson zum Lied bei Lasso wird also offenkundig, dass der von Bruns detailliert beschriebene italienische Einfluss auf das deutsche Lied innerhalb des größeren Kontexts jenes gegen Ende des 16. Jahrhunderts zunehmend (und natürlich nicht nur in Deutschland) zu beobachtenden Prozesses der allmählichen Trennung der traditionellen Gattungskonstituenten Sprache und Kompositionsweise zu sehen ist, das heißt, als (freilich hinsichtlich seiner Bedeutung kaum zu überschätzendes) Teilphänomen innerhalb der Internationalisierung und gegenseitigen Beeinflussung der Stile und Gattungen betrachtet werden muss. Hier kann nicht näher darauf eingegangen werden; erwähnt sei am Beispiel der *Musica transalpina* (Thomas East, London, 1588) lediglich die Situation in England, wo neben englischen Übersetzungen nach italienisch textierten Sätzen auch einige französische Vorlagen auftauchen (es handelt sich jeweils um Lassos und Ferraboscós Vertonungen von *Su-sann' un jour* und *Le Rossignol*). Ein paar Sätze dieser Art in der Einleitung hätten eventuell entstehende Missverständnisse von vornherein auszuschließen vermocht.

Nichtsdestotrotz: Katharina Bruns hat einen wesentlichen Beitrag zur Musikgeschichte der Zeit um 1600 geleistet; ihre Dissertation gehört in jede einschlägige Bibliothek.  
(Dezember 2008) Bernhold Schmid