

BESPRECHUNGEN

OLIVER HUCK: *Die Musik des frühen Trecento. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. XII, 363 S., Nbsp. (Musica mensurabilis. Band 1.)*

Es bedarf schon einer besonderen Rechtfertigung, wenn 42 Jahre nach der Dissertation von Marie Louise Martinez wieder ein Buch gleichen Titels vorgelegt wird, das als Habilitationsschrift den prononcierten Anspruch auf eine neuartige Gesamtdarstellung erhebt. Aber schon bei der Lektüre der Einleitung wird dem Leser deutlich, wie notwendig ein solcher Versuch ist, die scheinbar so übersichtliche Werkgruppe des 14. Jahrhunderts erneut in den Blick zu nehmen. Völlig zu Recht weist Huck darauf hin, dass Kurt von Fischer und Nino Pirrotta „über einen Zeitraum von mehr als 40 Jahren die Forschung in einer Weise [dominierten], dass ihre Arbeiten noch heute vielfach die Grundlage von Überblicksdarstellungen bilden“ (S. 3). Warum dies bei allen Verdiensten dieser Forscher angesichts der doch einschneidend veränderten Überlieferungslage nicht länger haltbar ist, kann Huck Schritt für Schritt im Verlauf seiner Darstellung deutlich machen, und es ist oft erschreckend, wie viele Mythenbildungen sich durch einen genauen Blick auf die Werke und ihre Überlieferung in Nichts auflösen.

Eine entscheidende Voraussetzung dafür ist der Ausgangspunkt dieser Darstellung, die auf der langjährigen Arbeit einer Nachwuchsforscherguppe aufbaut – Oliver Huck war als einer der wenigen Geisteswissenschaftler Stipendiat des Emmy-Noether-Forschungsprogramms –, deren Ziel eine neue und kritische Erfassung dieses Repertoires ist. In drei Abschnitten wird nämlich „zunächst die überlieferte Musik“ (S. 4) in den Mittelpunkt gestellt, und zwar im ersten Abschnitt anonyme Ballate, Caccie und Madrigale unter dem Aspekt der Gattungszugehörigkeit, im zweiten zweistimmige Madrigale dreier Autoren, nämlich von Piero und Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna, und schließlich wird im dritten Teil der Versuch unternommen, anhand zwei- und dreistimmiger Madrigale Florentiner Komponisten nicht nur die Kategorie Stil in den Blick zu nehmen, sondern sogar so etwas wie einen Lokal-

stil herauszuarbeiten. Erst das Schlusskapitel geht dann auf Hintergründe, politische und kulturelle Kontexte näher ein.

Der Bezug zum konkreten Werk bewährt sich gleich im ersten Kapitel, das sehr komplexe poetische Beschreibungen und Definitionsversuche der Zeitgenossen mit der musikalischen Bestandsaufnahme konfrontiert, wobei letztere meist wesentlich mehr zur Klärung beiträgt, allerdings oft um den Preis überkommener Legenden. So lässt sich das Auftauchen der zweistimmigen Ballata auf die 1360er-Jahre datieren (S. 36), und auch die Bedeutung Pieros für die Caccia wird als Mythos entlarvt (S. 46 f.). Vor allem gelingt es Oliver Huck, die enge Verbindung von Musik und Text, allerdings nicht im grammatischen, sondern im metrischen Sinne aufzuzeigen. Dazu kommen detaillierte satztechnische Beschreibungen, die zunächst durch einen Blick auf die zeitgenössische Diskussion vorbereitet werden. Eine Fülle an Material hat Huck dabei zusammengestellt, so dass es oft nicht leicht fällt, die wesentlichen Aspekte deutlich herauszukristallisieren. Aber immer wieder kommt es in der Darstellung zu knappen, aber instruktiven Einzeldarstellungen, die das bislang Dargestellte an einem konkreten Beispiel zum Sprechen bringen. Ein Problem solcher Analysen liegt darin begründet, dass wir kein satztechnisches Regelsystem für diese Musik haben, wie es uns mit der Contrapunctus-Lehre in Frankreich gegeben ist (S. 108). Das höchst komplexe Zusammenspiel von Zielklangtechnik und melodischer Verzierung, Pirrottas „melodicità“, das sich kaum auf Gerüsttöne reduzieren lässt, versucht Huck mit zahllosen Beispielen zu erfassen, die er jeweils in den Kontext einzugliedern vermag (S. 116 zielen die Kadenzen in *Seguendo un me' sparver* auf h, nicht auf b). So gelingt es ihm auf knappstem Raum, die Forderung Alberto Gallos aus dem Jahre 1974, die „impliziten Prinzipien des Satzes“ zu rekonstruieren (S. 107), zumindest ansatzweise einzulösen. Erst ganz am Ende dieser Darstellung erlaubt sich Huck den Versuch, „Stilschichten“ herauszuarbeiten und so ein „Gattungsprofil“ zu formulieren, das sich zugleich wohltuend jeder chronologischen Spekulation enthält.

Mit diesen Arbeitshypothesen geht Huck in das 2. Kapitel, wo sich der Ansatz an Werken bewähren kann, die einzelnen Komponisten zugeschrieben sind. Dabei dient gerade das Phänomen der Zuschreibung einer historisch sehr differenzierten Auseinandersetzung mit diesem Fragenkomplex, treffen sich doch in diesem Repertoire die beiden Extreme der Überlieferungssituation, nämlich die herkömmliche anonyme Überlieferung, die im 20. Jahrhundert immer wieder zu Zuschreibungen herausforderte, gegenüber dem Zwang, etwa im Codex Squarcialupi nur zugeschriebene Kompositionen überliefern zu wollen. Klug vermag er die positiven wie negativen Aspekte beider Überlieferungsarten zu gewichten, um so zu höchst differenzierten und vorsichtigen Ergebnissen zu gelangen.

Ausgehend von Kurt von Fischers Analyse von Pieros und Jacopos Vertonung des Madrigals *Si come al canto* (S. 136 ff.) kann er nicht nur die Voraussetzungen aufdecken, die in diese Analyse eingeflossen sind, sondern gelangt schließlich zu einer weit differenzierteren Darstellung der Werke. Dabei wird gerade hier die beeindruckende Fülle der Kriterien deutlich, die Huck einzusetzen weiß. Das reicht von der Versdeklamation, die auf eine höchst problematische Überlieferungssituation verweist, über die Textunterlegung bis hin zur melodischen Ausarbeitung von Klangfolgen, die in einem höchst komplexen Verhältnis zum Satzgerüst (S. 182 ff.) stehen. Als weiterer Punkt, der bislang kaum berücksichtigt wurde, wird hier auch das Verhältnis von Komposition und Überlieferung in den Blick genommen. Insbesondere können viele rhythmische Aufzeichnungsdetails mit dem Prozess der redaktionellen Bearbeitung in Verbindung gebracht werden (S. 167 ff.). Nachdem Huck so wiederum die Voraussetzungen seiner Analysen offengelegt hat, kann er nun, wie schon im Kapitel zuvor, das Material in seiner beeindruckenden Fülle ausbreiten, wobei er öfter als zuvor exemplarische Analysen einschleibt, die den Leser gleichsam Atem holen lassen.

Das Kapitel mündet schließlich in vier äußerst knappen „exemplarischen Analysen“, denen der Versuch folgt, Zuschreibungen zu diskutieren, wobei auch hier wiederum die Analysen ergiebiger sind als die Ergebnisse des letzteren, dient es doch eher dazu, allzu schnell

gefällte Urteile als solche zu entlarven. Andererseits verharren die Analysen oft in einer Zusammenstellung zahlreicher satztechnischer und anderer Details, ohne dass es Huck gelänge, sie zu einem Ganzen zu verbinden. Auf der einen Seite mag das darin begründet liegen, dass er sich eine solche umfassende Interpretation, die über den bloßen technischen Befund hinausgeht, für das Schlusskapitel aufsparen wollte. Andererseits blendet er bewusst diejenige Kategorie aus, die für eine solche Zusammenfassung sorgen könnte, nämlich die Kategorie des Modus. Viele der Stücke, darauf kann Huck immer wieder hinweisen, sind von Hexachordstrukturen geprägt, so dass es eigentlich ein kleiner Schritt wäre, diese Hexachord-Kombinationen zu modalen Strukturen zu verknüpfen. So wird S. 186 ff. ausführlich die Bildung von Kadenzen nach a im Codex Rossi dargestellt, wobei aber die formale Funktion dieser a-Klauseln ausgeblendet bleiben muss. Dabei könnte diese Funktion häufig Aufschluss darüber geben, ob die Klausel halbschlüssig über ein – im Vorfeld häufig erscheinendes – b-molle oder über ein b-durum erreicht wird. Das betrifft auch die Diskussion der Vorzeichensetzung etwa bei Lorenzo (S. 239 ff.), die deutlich auf einen französischen Gebrauch im Sinne von Modusdarstellungen zu weisen scheint. Auch die Sequenztechnik der Madrigale Lorenzos ist ohne Antwort auf die Frage nach dem zugrunde liegenden Modus nicht zufriedenstellend zu beantworten (vgl. vor allem S. 254). Und die zahlreichen Stücke, die auf einem a-Klang enden, können eben Transpositionen in auf- wie in absteigender Richtung sein – mit den entsprechenden weitreichenden Konsequenzen.

Damit sind wir aber schon mitten im 3. Kapitel angekommen über die „musicisti fiorentini“ und deren „Personal-, Gattungs- und Lokalstil“, das wiederum eine beeindruckende Fülle an Argumenten für satztechnische Gemeinsamkeiten und Differenzierungen vorlegt, so dass solche kritischen Anmerkungen doch eher in den Hintergrund rücken. Erst im 4. Kapitel kommt es dann zu einer Zusammenfassung, die den Blick auf die politischen und kulturellen Hintergründe des Komponierens am Hofe der Visconti und in Florenz freigibt. Überhaupt erscheint dieses letzte Kapitel wie befreit von der schwierigen Last der mühsamen Argumen-

tationswege, so dass der Autor endlich uneingeschränkt mit seinen profunden Kenntnissen aufzutrumphen vermag und nunmehr die Zusammenhänge in einem unverstellten Blick erscheinen. Und in den beiden abschließenden Analysen der Motetten *Ave regina celorum* von Marchettus von Padua und *Cantano gli angiolieti* erlaubt er sich einen Blick über den Notentext hinaus zu einer weitreichenden Interpretation, die man doch manches Mal vermisst hatte, obgleich man immer der Notwendigkeit des streng argumentativen Vorgehens zu folgen bereit war.

Mit dieser Arbeit hat Oliver Huck Vorgaben gemacht, die einzulösen die Editionsbande hoffen machen. Erst mit ihrer Hilfe wird es dann möglich sein, sich in neuer und intensiver Weise auf eine umfassende Neuinterpretation des Repertoires zu stürzen. Den Weg dafür bereitet zu haben, ist eines der großen Verdienste dieses Eröffnungsbandes der Reihe *Musica mensurabilis*.

(März 2007)

Christian Berger

JENNIFER NEVILE: The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2004. X, 247 S., Nbsp.

Studien über den Renaissancetanz, der sich vor allem an den italienischen Höfen des 15. und 16. Jahrhunderts zu einer hoch differenzierten Kunstform entwickelte, sollten naturgemäß zumindest zwei Untersuchungsperspektiven miteinander verbinden: einen auf die tänzerisch-choreographischen Sachverhalte konzentrierten Fokus und einen an den hiermit korrespondierenden, musiktheoretischen wie -praktischen Fragestellungen interessierten Blickwinkel. Die unmittelbare und enge Anbindung eines kunstreich geformten Tanzes an die Musik war bis zur Herausbildung des dramatisch geprägten Bühnentanzes, der sich zunehmend über die Dichtung und Bildende Kunst legitimierte, von geradezu existenzieller Bedeutung: Zur Etablierung der Tanzkunst als einer ‚gehobenen‘ Umgangsform der Adelsgesellschaft bedurfte es in der Tanztheorie ebenso wie in der Tanzpraxis geschickter Strategien, die sie – im Zuge der neu aufkeimenden Antikenrezeption und insbesondere innerhalb des Quadriviums der mathematischen Künste

Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie – als eine betont geistreich-intellektuelle Unterhaltung humanistischen Anspruchs erscheinen lassen sollten. Durch diese philosophisch-kunsttheoretische Kontextualisierung der höfischen Tanzkunst und die Skizzierung entsprechender gesellschaftspolitischer Hintergründe erweitert Jennifer Nevile ihren musik- und tanzwissenschaftlichen Ansatz um eine kulturwissenschaftliche Dimension, die dieses faszinierende Frühstadium unserer abendländischen Tanzkultur aus seinem Mauerblümchendasein sowohl innerhalb der Musikwissenschaft als auch der – zur Zeit in erster Linie an Entwicklungen des 20. Jahrhunderts interessierten – Tanzwissenschaft führen könnte. In Anbetracht der traditionsreichen Ausklammerung des Tanzes aus den Geisteswissenschaften wendet sich Nevile explizit an Vertreter unterschiedlichster Fachdisziplinen (S. 5), so dass sich ihre Publikation auch in besonderem Maße als Fachliteratur zu interdisziplinär angelegten Lehrveranstaltungen eignet, die gerade den ursprünglichen Verbund der Künste – und dessen kulturelle ‚Beweggründe‘ – wieder erneut in das Blickfeld zu rücken beabsichtigen.

Im Zentrum ihrer Erörterungen stehen überlieferte Schriften bzw. Traktate der – im wortwörtlichen Sinne – federführenden italienischen Tanzmeister des Quattrocento: Domenico da Piacenza, Antonio Cornanzano und Guglielmo Ebreo da Pesaro. Sie äußerten sich in ihren zwischen 1440 und 1463 verfassten Abhandlungen nicht nur zu pragmatisch-praxisorientierten Sachverhalten, sondern auch zu philosophischen Konzepten ihrer Profession. Die Entschlüsselung dieser Quellen im Original ist wesentlich schwieriger als es Neviles Ausführungen vermuten lassen – und gerade das zeichnet ihre Studie aus: Ungeachtet profunder Analysen für den bereits mit der Materie vertrauten Kenner, der nicht zuletzt durch detaillierte Tanz- und Musiktranskriptionen im Anhang auf seine Kosten kommt, vermag die Autorin ebenso einem vergleichsweise voraussetzungslos an der Materie interessierten Leser komplexe Sachverhalte anschaulich darzulegen.

Hierbei werden zunächst die in den ausgewählten Tanzabhandlungen thematisierten Balli, Bassadanze und Moresche in ihren tänze-