

in Flotzingers Konstruktion ein Aquitanier an der Universität (und, wie Flotzinger vermutet, am Königshof) und ein Pariser an der Kathedrale gegenüber. Die dahinter stehende Vorstellung scheint zu sein, dass die drei- und vierstimmigen, modalrhythmischen Organa, für die der Name Perotin steht, eine Synthese zweier getrennter Traditionsstränge darstellen: des Pariser melismatischen, freirhythmischen Organum und des aquitanischen Conductus. Auslöser für diese Konzeption ist offenbar die nicht weiter begründete Einsicht, dass kein direkter Weg von „Leonin“ zu „Perotin“ führt, also ein Einfluss von außen auf die Pariser Tradition anzunehmen ist, und dafür ist ein zugewanderter Aquitanier ein geeignetes Bindeglied. Allerdings würde man gerne erfahren, in welchem Verhältnis diese Einsicht zu Flotzingers eigener Habilitationsschrift steht (*Der Discantussatz im Magnus liber und seiner Nachfolge*, Wien 1969), die versucht hatte, gerade diesen Weg nachzugehen. Entscheidend scheinen mir aber immer noch die Dekrete des Pariser Bischofs von 1198/99 zu sein, die drei- und vierstimmige Organa als Möglichkeit voraussetzen. Flotzinger vermutet hier einfache Parallelorgana und ersetzt damit die Zumutung, sich „Leonin“ und „Perotin“ nebeneinander vorzustellen, mit der anderen, „Leonin“ und „Hoger“ nebeneinander zu haben.

In der schwer ausgleichenden Spannung zwischen Popularisierung und Spezialforschung neigt das Leonin-Buch stärker zu Letzterem. Die Biographie ist weniger problematisch, weil nicht mit einer musikgeschichtlichen Konstruktion belastet. Flotzinger versucht hier nur, den „Dichter-Komponisten“ wieder in zwei Personen auseinander zu nehmen. Sein Hauptargument, ein für den Dichter überliefertes Todesdatum 1187, überzeugt auf den ersten Blick, entstammt allerdings einer nicht identifizierten Quelle des 18. Jahrhunderts. Bis zur Klärung der quellenkritischen Verhältnisse sollte man es daher mit Vorbehalt betrachten.

Da für Leonin außer der Generalzuschreibung des *Magnus Liber* kein Werkverzeichnis überliefert ist, beschränkt sich die Verknüpfung von Biographie und Musikgeschichte auf den hypothetischen Ansatz, dass die Entwicklungsgeschichte des *Magnus Liber* mit Leonins Tod (nach 1201) beginne. Dies erlaubt

andererseits, den *Magnus Liber* ohne biographische Störungen in den Blick zu nehmen und unter vielfältigen Aspekten zu diskutieren. Etwas irritierend ist, dass Flotzinger ein ganzes Kapitel lang Statistiken zu Melodieintervallen in den Satzarten Organum purum/Discant/Copula bespricht, die materielle Grundlage dieser Statistik, d. h. seine Abgrenzung zwischen diesen Satzarten, aber weder darstellt noch begründet. Auch in späteren Teilen vermisst man eine Offenlegung der Kriterien für die Zuordnung bzw. eine Diskussion der Indizien für oder gegen eine modalrhythmische Konzeption eines Abschnitts (z. B. die von Flotzinger häufig übersehenen *plicae*). Es fällt auch auf, dass öfters Notenbeispiele nicht weiter kommentiert werden, dagegen ausführliche Kommentare nur anhand einer (für die wenigsten Leser greifbaren) Edition zu verfolgen sind. Verdienstvoll ist, dass Flotzinger für den Rhythmus des Organum purum auf die neueren Arbeiten von Robert Lug zum mittelalterlichen Lied zurückgreift. Es fehlt allerdings der Rückgriff auf die (von Lug benutzten) Arbeiten zur „Gregorianischen Semiologie“. Denn in mancher Hinsicht steht das Organum dem gregorianischen Choral näher als dem Lied. So spricht vieles dafür, dass Tonwiederholungen als solche verstanden werden müssen, nicht als Dehnungen; und sobald Melismen auftreten, ist die Unterscheidung zwischen funktionaler und nicht-funktionaler Neumentrennung für die rhythmische Deutung grundlegend und müsste diskutiert werden.

Der Versuch, ein neues Geschichtsbild einer quellenmäßig schwer zugänglichen Epoche zu entwerfen, bringt naturgemäß eine Fülle von Detailproblemen mit sich, die hoffentlich die weitere Diskussion anregen werden, in einer Rezension aber nicht angemessen besprochen werden können. Es wäre allerdings zu fragen, ob die Klärung der strittigen Fragen schon soweit vorangeschritten ist, dass eine Synthese wie die vorliegende auf allgemeine Anerkennung stoßen könnte.

(April 2004)

Andreas Pfisterer

CAROLA HERTEL: *Chansonvertonungen des 14. Jahrhunderts in Norditalien. Untersuchungen zum Überlieferungsbestand des Codex Rei-*

na. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 273 S., Abb., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 17.)

Den überwiegend mit dem vermeintlichen Stigma der Anonymität behafteten Kompositionen französischer Texte im Codex Reina (F-Pn 6771) wurde erst in den letzten Jahren verstärktes Interesse entgegengebracht. Carola Hertel leistet in ihrer Dissertation einen grundlegenden Beitrag zur Aufarbeitung dieses Repertoires, das, wie bereits Christian Berger in seiner Habilitationsschrift zeigte, geeignet ist, den in der Forschung etablierten exemplarischen Status der Chansons von Guillaume de Machaut und der so genannten *Ars subtilior* zu relativieren und zugleich die Repertoires zu profilieren.

Die Autorin geht von der Beschreibung der Handschrift in der zum Standardwerk avancierten Dissertation von John Nadas aus (das entsprechende Kapitel wurde gedruckt als: „The Reina Codex Revisited“, in: *Essays in Paper Analysis*, hrsg. von Stephen Spector, Washington und London 1987, S. 69–114), bei der Abgrenzung der in Padua entstandenen Handschriften (Kap. 1) stützt sie sich auf die Arbeiten Anne Hallmarks. Hier hätte die auf die von Marchetto da Padua entwickelte Theorie der Fünfteilung des Ganztons zurückgehende Schreibung des # mit vier Punkten als zusätzliches Kriterium herangezogen werden können (vgl. etwa auch das Fragment Trento, Biblioteca dei padri Francescani, inc 60). Ich nehme die Gelegenheit wahr, mit dem 1994 in *Esercizi* angezeigten Handschriftenfragment aus dem Archivio di Stato in Todi (Fondo Congregazione di Carità, Istituto dei Sartori) eine Konkordanz für *L'escu d'amors* und *Fuyés de moy* nachzutragen und darauf hinzuweisen, dass die beiden Handschriften I-GR 16 und I-GR 197 in Grottaferrata unter den Signaturen crypt. lat. 219 bzw. 224 aufbewahrt werden.

Carola Hertel unterscheidet vor allem anhand der Konkordanzen (leider unterbleibt eine textkritische Sichtung der Überlieferung) die Repertoires der Schreiber Y/T und W/U (Kap. 2). Schreiber Y (der als einziger keine Stücke mit *Semiminimae* und kaudierten *Semibreves* notiert) sammelt ein weit verbreitetes und vielfach in den *Exempla* der Traktate zitiertes Repertoire, darunter mit sechs Ballades von Machaut die größte Sammlung dieser Gat-

tung außerhalb der Machaut-Handschriften. Lage VI ist vermutlich aus einer Vorlage kopiert, in der die Chansons alphabetisch angeordnet waren, Lage VII kann teilweise als deren Fortsetzung verstanden werden, die unten auf der Seite von Schreiber Y notierten Stücke bilden eine eigene Schicht. Mit den beiden umfangreichen realistischen *Virelais Or sus* und *Onques ne fu* sowie *Rondeaux*, die Konvergenzen mit anderen Gattungen aufweisen, lassen sich auch kompositorische Gemeinsamkeiten in diesem Repertoire benennen. Schreiber W hingegen notiert in Lage V Stücke, die vor allem durch textliche und musikalische Merkmale (Mehrtextigkeit, Machaut-Zitate und Gelegenheitskompositionen) verbunden sind – insbesondere die drei Ballades *Bonté de corps*, *Los, prys* und *A gré d'amours* –, deren heterogene Notation in PR jedoch auf die getreue Kopie unterschiedlicher Vorlagen schließen lässt. W ist vermutlich der letzte Schreiber, der an der Handschrift arbeitet, er trägt dabei in den Lagen IV–VII sowie im Übergang der Lagen I–II und VI–VII Stücke nach.

Bei der Analyse der Chansons (Kap. 3) konzentriert sich die Autorin neben dem Nachweis von kompositorisch begründeten Teilrepertoires auf die Textvertonung, einen aufgrund der Überlieferungssituation der französischen Chansons kontrovers diskutierten Aspekt (vgl. etwa die 1999 erschienene Arbeit Graeme M. Boones zu Dufay). Exemplarisch werden unter diesem Aspekt die Ballades *Dolour me tient*, *Bonté de corps* und *Dame/Amis/Certainement*, die *Virelais E dieus* und *Adieu mon cuer* sowie die *Rondeaux Il vient bien*, *Iour a iour* und *Le souvenir de vous* analysiert und gattungsspezifische Kriterien der Textvertonung herausgearbeitet. Alle Beispiele, deren Auswahl nicht begründet wird (die jedoch komplementär zu Bergers Arbeit angelegt ist, ohne dass diese jedoch eingehend diskutiert wird) und deren repräsentativer bzw. individueller Status nicht durch eine Korpusanalyse der Chansons abgesichert ist, sind in einer Gegenüberstellung von Faksimile und Übertragung in moderne Notation ediert, teilweise mit Konjekturen der Textunterlegung gegenüber bisherigen Ausgaben.

Der Titel der Arbeit wird damit nur insofern eingelöst, als Kriterien der Textvertonung in den Gattungen Ballade, *Virelai* und *Rondeau* thematisiert werden und die Rezeption der

Chansons in Norditalien anhand der Überlieferung der neben den Codices Ivrea, Modena und Chantilly umfangreichsten italienischen Handschrift mit diesem Repertoire diskutiert wird. Nicht erörtert wird hingegen, inwieweit es sich bei den im Codex Reina enthaltenen Vertonungen von Chansons um Kompositionen handelt, die in Norditalien entstanden sind. Diese Frage liegt jedoch insofern nahe, als ab dem Codex Rossi eine kontinuierliche mehrstimmige Vertonung französischer bzw. bilingualer Texte in Norditalien belegt ist. Hinzu kommt, dass Simone de' Prodenzani in seinem *Liber saporecti* die „Rondel franceschi“ des Bartolino da Padua und damit jenes Komponisten erwähnt, mit dessen italienischen Kompositionen der Codex Reina ursprünglich eröffnet werden sollte (Hertel verifiziert diese Hypothese von Nádas mit ihrer Beobachtung zur *Mise en page* von *S'en vous*; die Konsequenz der Umstellung der Lagen I und II ist, dass eine Carrara-Handschrift mit *Imperiale sedendo* zu Beginn zu einer Visconti-Handschrift umgewertet wurde, die mit *Lo lume vostro* eröffnet wird). Auch wenn sich Carola Hertel an der Diskussion um den italienischen Entstehungskontext französischer Chansons nicht beteiligt, liefert ihre Untersuchung der Metrik der Ballade hierfür neue Argumente. Nahezu sämtliche Ballades von italienischen Komponisten (Matteo da Perugia, Antonello und Philipotto da Caserta) und solchen, die mutmaßlich in Italien gewirkt haben („Galiot“ und Jacob de Senleches) haben im Gegensatz zum Gros des französischen Repertoires seit Machaut Texte mit nur sieben Versen je Strophe (auch *En attendant souffrir m'estuet!*).

(April 2004)

Oliver Huck

*Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert.* Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 204 S., Abb., Notenbeisp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissance-musik. Band 1.)

Auf der Schwäbischen Alb fand am 27. April 2001 das 1. Trossinger Symposium zur Renaissancemusik statt. Ausgerichtet vom Institut für Alte Musik an der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen widmete sich diese erste Veranstaltung dem Thema „Musikali-

scher Alltag im 15. und 16. Jahrhundert“. Als gedrucktes Resultat fanden die acht Symposi-umsbeiträge, ergänzt durch einen weiteren Aufsatz zu Orlando di Lassos Nasenlied, Aufnahme in *troja*. *Troja* steht als wirkungsvolle Abkürzung mit Logocharakter für das Trossinger Jahrbuch [für Renaissancemusik].

Symposium und *troja* 1 befassen sich mit einem bis dato vernachlässigten Bereich der Musikwissenschaft: der Aufarbeitung des musikalischen Alltagslebens im Spätmittelalter und in der Renaissance. Hilfreich ist hier besonders der einleitende Beitrag der Herausgeberin, in dem methodische Ansätze reflektiert, der Forschungsstand rekapituliert, Begriffliches erklärt und terminologische Standorte beschrieben werden. Dabei war darauf zu achten, dass die musikalische Alltagsgeschichte nicht die musikalischen Produkte aus den Augen verliert und sich nur auf die flankierenden Sozialkonstituenten des Musizierens zurückzieht (S. 14). Von vornherein war man sich klar, dass die inzwischen ein Vierteljahrhundert andauernde wissenschaftliche Beschäftigung mit „musikalischer Alltagsgeschichte“ keine eigene Sub-Disziplin darstellt. Die *troja*-Beiträge streifen einen stark aufgefächerten musikalischen Alltag, der von großen Veränderungen im kulturellen und technologischen Leben geprägt war (S. 9).

Fünf Überschriften strukturieren den Band: „Einführung“, „Musik im höfisch organisierten Alltag“ (Beiträge von Franz Körndle und Jeanice Brooks), „Musikalische Praxis – Vokal und Instrumental“ (Reinhard Strohm und Christian Meyer), „Musik in der Lebenspraxis – Seele und Körper“ (Birgit Lodes und N. Schwindt) und „Bürgerliches und städtisches Musizieren“ (Joachim Lüdtke und Maren Goltz). Diese Strukturierungshilfe, ergänzt durch ein Personenregister, erleichtert zusammen mit Schwindts Einführung den Einstieg in das von Diversität der einzelnen Ansätze geprägte breite Spektrum der acht Aufsätze.

Richtig fassbar wird das musikalische Alltagsleben besonders in zwei Arbeiten: 1. Strohm's „Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes“ (Walter Salmen zum 75. Geburtstag) lesen sich spannend und flüssig. Sie bestechen durch ihre didaktische Qualität. Mit der Beantwortung von vier konkreten, selbstgestellten Fragen – „WOZU? Zwecke, Situatio-