

zählen schließlich die Beiträge von Robert Lug und Daniel Leech-Wilkinson. Lug stellt in seinem umfangreichen Aufsatz („Minnesang: Zwischen Markt und Museum“) einleuchtend dar, wie Elemente der Editionsgeschichte, der so genannten „historischen Aufführungspraxis“ und der Vermarktung zu den verschiedenen Mittelalter-Bildern des 20. Jahrhunderts geführt haben. Durchaus sympathisch wirkt die Parteinahme Lugs für Interpreten mittelalterlicher Musik, die aus traditionellen Musikkulturen stammen und deren Charakteristika von mündlicher „Vokalität“ und „Sonorität“ (S. 143) gegen eine akademische Erstarrung einsetzen. Sie wird aber dann problematisch, wenn suggeriert wird, sie sei der Schlüssel zu einer „besseren“ oder gar „wahren“ Interpretation, ohne zu hinterfragen, wie weit sich auch solche Interpreten bereits von ihrer eigenen Tradition entfernt haben könnten. Auch die mehrfach aufgebaute Opposition von „gregorianischem Minnesang“ und „folkloristischem Mittelalter“ (S. 170) oder zwischen (modernen) „Klerikern“ und „Spieleuten“ (S. 160) führt zu der Frage, welche Vorstellung von „Gregorianik“ hier zugrunde gelegt wird bzw. ob eine solche Gegenüberstellung mittelalterlichen Vorstellungen überhaupt gerecht wird.

Leech-Wilkinson („Wie überträgt man die Musik des Mittelalters?“) führt anhand ausgewählter Beispiele vor, dass das Interpretieren als subjektiver Akt nicht nur bei der Aufführungspraxis eine entscheidende Rolle spielt, sondern ebenso, und vielleicht in einem stärkeren Maße als gern eingestanden, beim Denken und Schreiben über Musik des Mittelalters. So verstörend diese Einsichten wirken mögen und so zugespitzt sie formuliert sind, letztlich können sie nur dem bedrohlich erscheinen, der an einem falschen Wahrheitsanspruch auch der Wissenschaft festhält. Insofern hat die dem Band gleichsam als Prolog vorangestellte „komponierte Interpretation“ Dieter Schnebels von Machauts „Kyrie“ aus der *Messe de Nostre Dame* ihren durchaus berechtigten Platz.

Das eingangs erwähnte Anliegen des Bandes, Diskussionsgrundlage zu sein und zu weiteren Fragen anzuregen, erfüllt die Publikation also in mehrfacher Hinsicht und ist ihr auch zu wünschen. Detaillierte und konkrete Verbindungen zur Kompositionsgeschichte müssten freilich jetzt folgen.

(Mai 2004)

Stefan Morent

Regards croisés. Musiques, musiciens, artistes et voyageurs entre France et Italie au XV^e siècle. Édités par Nicoletta GUIDOBALDI. Paris/Tours: Minerve 2002. 188 S., Notenbeisp. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Collection „Építome musical“.)

Als erstes Ergebnis der Zusammenarbeit des CESR in Tours und der Fondazione Ugo e Olga Levi per gli studi musicali in Venedig legte Nicoletta Guidobaldi diesen schön gestalteten dreisprachigen Konferenzbericht über die sich „kreuzenden Blicke“ der französischen und italienischen Kultur im 15. Jahrhundert vor. In ihrer programmatischen Einleitung stellt sie dem gängigen dichotomischen Geschichtsbild vom musikalisch gebenden frankoflämischen Raum und dem in anderen Kulturbereichen gebenden Italien die Aufforderung entgegen, die Begegnungen und Verbindungen der beiden Kulturen in den Vordergrund zu stellen. Dass diese Wechselbeziehungen sinnvollerweise in einem gesamtulturellen Kontext zu betrachten sind, beleuchten die nicht musikspezifischen Beiträge von Élodie Lecuppre-Desjardins und Marco Folin: Zum einen sind die zeremoniellen Spektakel des burgundischen Hofes mit denen der italienischen Städte in ihrem Ansinnen, ein „Schaufenster der Macht“ zu präsentieren, vergleichbar; zum anderen wandelte sich gegen Ende des Jahrhunderts die Wahrnehmung Frankreichs an den italienischen Höfen, für die Ferrara stellvertretend untersucht wird, vom nebulösen Rittermythos, den man in literarischen Produkten rezipierte, zum detaillierteren Interesse am anderen Land, das sich auch in der ambassadorischen Korrespondenz über konkrete Motetten und Messen im Jahr 1503 spiegelt.

Neben einem Spotlight Alberto Gallos auf reisende Italiener, die unterwegs auch mit der Ausföhrung französischer Musik konfrontiert wurden, widmen sich die dokumentarischen Arbeiten von David Fiala, Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, Guido Castelnovo und Marie-Aude Deragne konkreten sozialgeschichtlich und archivalisch relevanten Situationen: Italienische Musiker am burgundischen Hof zwischen Karl dem Kühnen und Philipp dem Schönen begegnen in erster Linie als Trompeter und sonstige Instrumentalisten, während Sänger allenfalls als nordische Kosmopoliten den Weg von Süden zurückfanden. Das exemplarische Bröckenland Savoyen mit seinen topographischen Pfeilern

Chambéry, Turin und Genfer erwies sich hinsichtlich etlicher Nationen und Regionen (auch der teutonischen Gebiete, aber unter nur politisch zu begründendem Ausschluss von Künstlern aus Frankreich und der Dauphiné) als europäischer Schmelztiegel, der bekanntlich zeitweilig Wirkungsort Dufays war. Gerade auch für die Biographie Dufays – der übrigens nicht vom burgundischen Hof kam und seinen Magister-Titel schon aus der päpstlichen Kapelle mitbrachte – stellt Castelnauvos und Deranges vergleichende Studie über das soziale Geflecht von bildenden und musikalisch tätigen Künstlern am savoyardischen Hof einen willkommenen Hintergrund dar.

Zwei Aufsätze wenden sich konkreten musikalischen Fragen zu: Francesco Luisi exemplifiziert speziell an *Mon seul plaisir* von Dufay/Bedyngnam und *J'ai pris amour* von Johannes Martini, wie auf dem Wege der Kontrafaktur Laudentexte auf Chansons angepasst wurden. Besonders der Zusammenprall von Rondeau-, Ballata- und Quartinenstrophe, den Luisi aufgrund einer „cantasi come“-Anweisung zu rekonstruieren versucht, kann allenfalls eine große Kompromisstoleranz in Fragen der formalen Text-Musik-Zuordnung demonstrieren. Auf andere Weise fordert David Fallows vom heutigen Leser, Sänger und Hörer Toleranz, nämlich wenn es darum geht zu akzeptieren, dass Josquin phasenweise – eventuell während der Aufenthalte in Frankreich – das Latein seiner Motetten-texte mit französischer Endsilbenbetonung deklamierte. Obgleich nur eine – wiewohl luzide – Skizze des Problems, stößt Fallows hier ein Fenster zu einem weit über Josquin hinausreichenden fundamentalen Aspekt der Textvertonung auf. Seine Beobachtungen bestätigen auch, was die anderen Beiträge des Bandes andeuten: So durchlässig die kulturellen Grenzen im 15. Jahrhundert waren, so international sich die musikalische Szene präsentierte, so oft sich die Blicke kreuzten, sie kreuzten sich als Blicke definierter Kulturnationen.

(August 2004)

Nicole Schwindt

KLAUS-JÜRGEN SACHS: *De modo componendi. Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. XI, 200 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Staatlichen

Instituts für Musikforschung XII/Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 2.)

Der Übergang von einer sukzessiven zu einer simultanen Satztechnik ist lange Zeit als ein mehr oder weniger abruptes Wendephänomen vom Kontrapunkt zur akkordischen Komposition beschrieben worden. Die Vorstellung der Wissenschaft von einem plötzlichen Umschwung mag nicht zuletzt auch darauf zurückgehen, dass die musiktheoretischen Quellen, die lange Zeit als wichtigste Belege für die Existenz der simultanen Konzeption zitiert wurden, Pietro Aarons Traktate *De institutione harmonica* (Bologna 1516) und *Toscanello* (Venedig 1523), relativ spät und synchron zu der stark anwachsenden Verbreitung von musikalischen Formen im homophonen Satz wie Frottola, Villanella, Pariser Chanson und Villancico zu datieren sind. Neuere Studien bestätigen allerdings, dass es sich nicht um eine plötzliche Wende, sondern um eine langsame Entwicklung gehandelt haben muss, die in der erste Hälfte des 15. Jahrhunderts begann und auch um 1600 noch nicht beendet war. So hat Bonnie J. Blackburn festgestellt, dass die Aussage, Komponisten überdachten alle Stimmen gleichzeitig, nicht bedeutet, dass sie akkordisch gedacht haben müssen. Jessie Ann Owens Studien an Komponistenautographen legen den Schluss nahe, dass bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts Komponisten nach wie vor in Stimmen dachten und dass das Zehnliniensystem oder die Partitur allenfalls Hilfsmittel für Anfänger bzw. für Studenten des musikalischen Satzes waren. Aber wie erdachten Komponisten der zweiten Hälfte des 15. und des 16. Jahrhunderts ihre Stücke? Welche Techniken und Verfahren stehen hinter dem gegen Ende des 15. Jahrhunderts neu aufkommenden Begriff des *modus componendi*?

Klaus-Jürgen Sachs hat sich seit über dreißig Jahren in zahlreichen grundlegenden Arbeiten mit diesem Fragenkomplex beschäftigt. Mit seinem Buch *De modo componendi* fügt er dem Mosaik einige weitere wichtige Steine hinzu. Titel und Untertitel seines Buches klingen allgemeiner, als sie eigentlich gedacht sind. Es geht nicht um eine generalisierende, umfassende Beschreibung der „compositio“ – diese muss weiterhin Desiderat bleiben. Im Mittelpunkt der Schrift steht die Edition dreier bisher unveröffentlichter Traktate aus der Handschrift Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Pros-