Jahrhunderts, Turnhout 2003, die für das Verhältnis von Musik und Text eine breite Vergleichsbasis zu Ciconia bietet) – dessen grundsätzliche Überlegungen zu diesem Gegenstand jedoch auch in einer Reihe von Aufsätzen verfügbar gewesen wären – insbesondere für den von Philippe Vendrix herausgegebenen Bericht über die bereits 1998 abgehaltene Tagung *Johannes Ciconia. Musicien de la transition* (Turnhout 2003). Der dort publizierte Beitrag von Jane Alden, die das Verhältnis von Text und Musik in den Motetten detailliert untersucht, nimmt die Ergebnisse von Seiferling teilweise vorweg und berücksichtigt zudem neben den Proportionen auch andere Kriterien. Der Beitrag von Margaret Bent, die den Tonsatz in *O felix templum jubila* und *O Padua, sidus preclarum* unter Rekurs auf den *Contrapunctus* des Prosdocius de Beldemandis analysiert, hätte die Grundlage für eine detaillierte, über die formale Disposition hinausgehende Untersuchung sein können, die tatsächlich Ciconias Stil in den Motetten sichtbar gemacht hätte. Deutlich wird damit, dass eine nachhaltige musikbezogene Mittelalterforschung heute auch in Deutschland nur noch mit einer Anbindung an die aktuelle internationale Forschung möglich ist, die mit der jährlich stattfindenden *Medieval and Renaissance Music Conference* ein Forum zur Präsentation von Dissertationsvorhaben zur Verfügung stellt.

(Juni 2005)

Oliver Huck

SONJA MAYER: *Studien zu den lateinischen Bußpsalmen-Zyklen des 16. Jahrhunderts*. Augsburg: Wißner-Verlag 2004. Textband: 382 S., Nbsp.; Notenband: 189 S. (*Collectanea Musicologica*. Band 11/I und 11/II.)

Die Berühmtheit der Bußpsalmen Lassos mag den Anstoß gegeben haben, die Bußpsalmen als Untergruppe der Psalmotte zum Thema einer Dissertation zu machen. Zu den Ergebnissen dieser gründlichen Arbeit gehört allerdings, dass die Bußpsalmen zwar immer wieder Bezüge zu Vorgängerwerken zeigen, aber keine eigene Gattungstradition ausgeprägt haben. Da die Verfasserin die traditionelle Suche nach Textillustrationen bewusst in den Hintergrund treten lässt, entfällt auch der Bereich, der am ehesten zu direkten Vergleichen geeignet wäre; übrig bleibt die ausführlich behandelte,

aber musikalisch wenig ergiebige Frage nach der jeweiligen Untergliederung des Textes sowie die Tonartenordnung der Zyklen. In den Vordergrund treten dafür die Einzelanalysen, gestützt durch die im zweiten Band beigegebenen Editionen einiger Stücke kaum bekannter Komponisten. Im Hintergrund der Analysen vermisst ich einerseits die Rezeption der Arbeiten Carl Dahlhaus' zum Tonsystem, andererseits eine kritischere Auseinandersetzung mit Horst-Willi Groß' Dissertation zur klanglichen Struktur bei Lasso. Im Übrigen sind die Analysen erfreulich sensibel für das Zusammenspiel von linearen und klanglichen Elementen und für die personalstilistischen Eigenheiten der beteiligten Komponisten.

Aus der Fülle der Aspekte sei einer herausgegriffen. Der Lasso-Zyklus unterscheidet sich von allen anderen darin, dass jeder Psalmvers wie in einer Magnificat-Komposition eine eigene Pars erhält. Die Verfasserin versucht daher im Rahmen ihrer Analyse, eine musikalische Gruppierung der je 10–31 Partes zu rekonstruieren. Im Fall des ersten Psalms ist die Parallelisierung der Verse 1–5 und 6–10, gestützt auf den gliedernden Kadenzanhang in V. 5 und die Stimmreduktionen in V. 3/4 und 8/9, völlig plausibel. Schwieriger wird es, wenn z. B. im zweiten Psalm diese beiden Kriterien wegen der zu großen bzw. zu kleinen Zahl unbrauchbar werden und an ihre Stelle Überlegungen zum klanglichen Anschluss zwischen Schlussklang und Beginn des nächsten Verses treten. Die Verfasserin geht von der Beobachtung aus, dass Schluss- und Anfangsklang meist im Quintabstand stehen oder denselben Grundton haben; demgegenüber bildeten Sekundanschlüsse die Ausnahme und seien als zäsurbildend zu werten. Dieser Ansatz scheint mir problematisch. Die Häufigkeit von Prim- und Quintbeziehungen der Randklänge ergibt sich aus der Bevorzugung der Finalis und der Oberquinte für Anfangs- und Schlussklänge, muss daher nicht auf eine Klangbeziehung verweisen. Umgekehrt sind die normalen Fortschreitungsregeln der Zeit zu beachten: Da die Schlussklänge meist eine alterierte Terz aufweisen, verlangt eine direkte Verknüpfung einen melodischen Halbtonanschluss. Während also *D–a* eine Zäsur markiert, ist *D–C* wie zwischen V. 2/3 des zweiten Psalms eher ein Verknüpfungssignal, zumal V. 2 mit einem offenen Halbschluss en-

det. Unter solchen Voraussetzungen wäre dann allerdings die Trennung der Teile der Normalfall, die Verknüpfung die Ausnahme.

Wie angedeutet, bietet die Arbeit vielfältige Anregungen, sich genauer mit der innermusikalischen Seite der Kompositionen des 16. Jahrhunderts zu beschäftigen.

(Oktober 2005)

Andreas Pfisterer

CHRISTELLE CAZAUX: La Musique à la Cour de François I^{er}. Vorwort von Philippe VENDRIX. Paris: École nationale des Chartes – Programme „Ricerca“ 2002. 414 S. (Mémoires et documents de l'École des Chartes. Volume 65.)

Wie entscheidend die Etablierung, Konsolidierung und Differenzierung von Institutionen für die Musikgeschichte der Frühen Neuzeit war und welche historische und musikalische Dynamik diesem Prozess zu verdanken ist, braucht kaum betont zu werden. Umso erfreulicher ist es, dass mit der Arbeit von Christelle Cazaux ein weiterer, und zwar ein zentraler Stein in das institutionengeschichtliche Mosaik der Renaissance eingefügt wurde. Es ist nicht nur die Dauer der Regierungszeit Franz' I. (1515–1547) als Ansatzpunkt für langfristige, kontinuierliche Entwicklungen, die den französischen Königshof zu einem wichtigen Untersuchungsobjekt macht, es ist auch die topographische, um nicht zu sagen nationale Position der französischen Musik der ersten Jahrhunderthälfte, die sich mit und gegen starke musikalische Zentren in den umrundenden Herrschaftsgebieten entfaltete. Komponistenamen wie Jean Mouton, der noch als Repräsentant des internationalen Parketts gelten kann, dann aber zunehmend solche wie Claude de Sermisy und Sandrin, deren Produktion (vor allem von Chansons) als dezidiert französisch gelten kann, illustrieren die musikalische Rolle des Valois-Hofes.

Um Musik im engeren Sinn geht es allerdings in diesem Buch nicht. Cazaux hat zum Beispiel keinerlei Ehrgeiz, die meist wörtlich wiedergegebenen Instrumentennamen (etwa „hautbois“, „trompette et clairons“) mit konkreten musikalischen Inhalten und Funktionen zu korrelieren, und die wenigen Ausflüge zu stilistischen Fragen und Repertoire-Fragen, etwa bei den Motetten der 1520er- und 1530er-Jahre oder bei den Tasten- und Lautengattun-

gen, referieren Forschungspositionen, bleiben oberflächlich oder verleugnen zu stark, dass es schließlich auch eine Musikpflege jenseits der königlichen Familie gab. Auf sie zu verzichten, hätte den Fokus noch mehr auf das in seiner Dezierttheit völlig überzeugende institutionengeschichtliche Konzept des Werkes gerichtet. Mit seiner methodischen Souveränität im Umgang mit Quellen, seinen minutiösen Nachweisen, seinem klaren Aufbau, seinen einsichtigen Kategorien, seiner äußerst hilfreichen detaillierten Gruppierung der Materialfelder und nicht zuletzt mit seiner sprachlichen Gefälligkeit ist der Band nicht nur ein nützliches Hilfsmittel, das jederzeit wie ein Handbuch und in seinen überaus großzügigen Anhängen als Dokumentensammlung und Nachschlagewerk benutzt werden kann, sondern ein Buch, das eine über weite Strecken spannende Lektüre bietet. Wer sich in eine typische musikalische Organisation eines großen Hofes des 16. Jahrhunderts einarbeiten will, erhält hier eine geschlossene Darstellung, in der das Funktionieren der einzelnen Rädchen exemplarisch vorgeführt wird, in der auch die Problematik der Erforschung aufgrund lückenhafter und teils schütterter zeitgenössischer Quellen deutlich zu erfahren ist. Wer die Arbeit als Baustein einer ortsübergreifenden Geschichte der musikalischen Institutionen und des höfischen Musiklebens in der Renaissance nutzen will, erhält eine dichte Präsentation von baren sowie narrativ aufbereiteten Fakten, die er in seine sonstige Kenntnis von musikalischen Hofstrukturen und Abläufen einordnen kann. Diese Synthese muss man allerdings selbst leisten, da die Verfasserin nur ausnahmsweise Vergleiche mit anderen höfischen Verhältnissen anstellt.

Zu den Spezifika des französischen Hofes gehört etwa die Tatsache, dass Franz I. für den täglichen liturgischen Bedarf eine eigene, weniger reputierte Chapelle de plain-chant aus vorwiegend sangesfähigen Klerikern ins Leben rief, mit der die hervorragenden Sänger der privilegierten Chapelle de musique, die sich oft gar nicht am Hof aufhielten, entlastet wurden. Polyphonie konnte zwar auch im Alltag statthaben, das mehrstimmige Singen der hoch dotierten Luxusabteilung diente aber vorrangig der repräsentativen Gestaltung wichtiger Festeignisse. Diese politische Funktionalisierung spricht auch aus der Tatsache, dass die Mitglie-