

Zeitschrift:	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	38 (1999)
Artikel:	Notentext, Werkcharakter und "historische" Aufführungspraxis in der Musik Josquinzeit
Autor:	Finscher, Ludwig
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858822

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Notentext, Werkcharakter und «historische» Aufführungspraxis in der Musik der Josquinzeit

Ludwig Finscher

Die Diskussionen und die Literatur zur historischen Aufführungspraxis der Josquinzeit (etwa 1470–1520) und zur historisch «richtigen» Aufführungspraxis von Musik dieser Zeit sind in den letzten Jahrzehnten ins fast Ungemessene und Unüberschaubare gewachsen. Dabei hat sich – begünstigt durch eine sprachliche Abkapselung, die einer kulturellen Abschottung bedenklich nahe kommt – zwischen der angelsächsischen und der deutschsprachigen Musikwissenschaft eine seltsame Verkehrung der Fronten ausgebildet: während sich im angelsächsischen Raum gerade die Diskussion um «authenticity» aus eher neopositivistischen Gefilden auf den Spielplatz scharfsinniger Methodendiskussion und kulturtheoretischer Entwürfe verlagert hat, breitet sich im deutschsprachigen Raum eine ernüchternde und ernüchterte Betonung der historischen Faktizität aus. Beispiele bieten der von Nicholas Kenyon herausgegebene Band *Authenticity and Early Music* (Oxford University Press 1988 und drei weitere Auflagen) einerseits und der von Hermann Danuser herausgegebene Band 11 des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft: *Musikalische Interpretation* (Laaber 1992). Exemplarisch seien zwei Beiträge zu diesen Sammelbänden vorgestellt.

Gary Tomlinson geht in seinem Aufsatz «Authentic Meaning in Music» von dem Versuch von Paul van Nevel mit dem Huelgas Ensemble aus, Angelo Polizianos *Orfeo* durch Unterlegung des Textes unter Sätze der Frottola-Überlieferung zu rekonstruieren. Tomlinson versucht seinerseits, Aspekte des Musikdenkens des ersten Sänger-Darstellers der Titelrolle, Baccio Ugolini, zu rekonstruieren, vor allem aufgrund von dessen biographischer Nähe zu Marsilio Ficino und dem neuplatonischen Musikdenken des Ficinokreises. Zum Verständnis dessen, was Tomlinson «meaning» nennt, erweist sich eine solche Rekonstruktion musikalischer Haltungen, Vorurteile, Überzeugungen eines Sängers als zweifellos nützlich für den Historiker. Für den Versuch aber, Polizianos *Orfeo* in größtmöglicher Annäherung an die Praxis des Jahres 1480 in Mantua heute aufzuführen, ergibt sie nichts. Für den Versuch van Nevels, den Text der favola pastorale durch Frottola-Sätze zum Klingen zu bringen, ist sie weder als Bestätigung noch als Widerlegung geeignet.

Bestätigung oder Widerlegung können nur auf einer ganz anderen Ebene funktionieren. Wir haben Zeugnisse (verbale Zeugnisse, deren Vermittlungs-Ebene bei ihrer Bewertung zu berücksichtigen ist) über die Kunst des Sängers Ugolini und anderer Sänger seiner, das heißt der frühen Josquin-Zeit, und wir

haben andererseits das Repertoire der notenschriftlich fixierten und in Handschriften und Drucken überlieferten Frottoli. Beide Quellensorten sind nahezu inkompatibel. Der improvisierte, wenngleich an Versmaße gebundene Gesang eines Einzelnen mitsamt seiner Körpersprache, mit oder ohne Begleitung eines Instrumentes ist das Eine; die notierte und wie schlicht auch immer nach den Regeln des Kontrapunktes organisierte *res facta* ein Anderes. Ein Sänger, der versuchen wollte, den Gesang Ugolinis wiederzubeleben, müßte in der Tat das, was Tomlinson als geistige Haltung des Sängers wahrscheinlich machen konnte, nicht nur zur Kenntnis nehmen, sondern gänzlich verinnerlichen; er müßte die Zeugnisse über Ugolinis Gesang auf ähnliche Weise sich zu eigen machen; er müßte dann versuchen, in improvisiertem Gesang den Text lebendig zu machen. Ein solcher Sänger ist nicht in Sicht, und die Bedingungen, unter denen heute auf dem Musikmarkt Aufführungen und Aufnahmen entstehen, sind seinem Erscheinen gewiß nicht förderlich. Und gäbe es ihn, so wäre er immer noch ein Mensch des späten 20., nicht des späten 15. Jahrhunderts, der zum Beispiel – nur ein Aspekt unter vielen, die direkt auf die Möglichkeiten und Grenzen eines historisch vermittelten Musizierens verweisen – ein ganz anderes inneres Zeitgefühl als sein Renaissancekollege hat.

Die Gegenposition hierzu wäre der exemplarische Beitrag von Lorenz Welker zum genannten Band des Neuen Handbuchs, in dem auf gut sechzig Seiten die Fülle dessen, was wir über Musizierpraktiken der Zeit zwischen 1300 und 1600 wissen, ebenso gründlich wie übersichtlich dargestellt wird. Verlängert man aber die Darstellung Welkers in die gegenwärtige Konzert- und Aufnahmepraxis hinein, dann stellt man ernüchtert fest, daß in weiten Bereichen der Praxis noch immer, wie vor dreißig oder zwanzig Jahren, das unreflektierte Spielen mit den vielen Möglichkeiten historisch punktuell belegter Aufführungspraxis herrscht, bei dem nicht die Notentexte oder Werke, sondern die klanglichen Mittel ihrer Umsetzung in eine Aufführung oder Aufnahme im Vordergrund stehen. Wenn Richard Taruskin in seinem bewußt provozierenden Essay «The Pastness of the Present and the Presence of the Past» in Nicholas Kenyons Sammelband sagt, die Musikwissenschaft habe die Entwicklung eines historischen Bewußtseins in der Praxis eher behindert als gefördert, dann kann dem nicht energisch genug widersprochen werden. Das Problem liegt nicht darin, sondern im mangelnden Kontakt zwischen beiden Bereichen.

Dabei kann in der Musikwissenschaft und in der Praxis eine «historische» Aufführungspraxis eigentlich nur zwei Funktionen haben: sie kann einzelne historische Aufführungssituationen, von denen wir Details kennen, als kleine Punkte auf der historischen Landkarte des Musizierens annähernd rekonstruieren, oder sie kann Noten-Texte so zum Klingen bringen, daß deren musikalische Struktur deutlich und eindeutig, und ohne Zuhilfenahme historisch nicht angemessener Mittel, in Klang umgesetzt wird. Die vor allem in den angel-

sächsischen Ländern beliebte und unendliche Diskussion über die Intentionen des Komponisten (im Gefolge der vom New Criticism erfundenen «intentional fallacy») ist höchstens ein Nebenkriegsschauplatz, da die Intentionen von Komponisten der Josquinzeit in den seltensten Fällen rekonstruierbar sind und da, so sie denn zu ermitteln sind, ihre Relevanz für den Notentext oder die Werkgestalt von Fall zu Fall zu diskutieren wäre.

Die beiden Bereiche – Rekonstruktion historisch belegter und historisch möglicher Aufführungen und Umsetzung der Werkstruktur – überschneiden einander nur in Teilmengen. Rekonstruktionen sind, je nach der Art der verfügbaren historischen Daten, in sehr verschiedenen Gestalten möglich. Thomas Stoltzers *37. Psalm* ist, wie der Komponist selbst schreibt, gut auf Krummhörnern zu spielen; andererseits sind in den Quellen des Werkes alle Stimmen relativ sorgfältig und durchgehend textiert, und wenn man die Textworte und die musikalische Faktur zusammen betrachtet, kann kein Zweifel daran bestehen, daß hier auf eine besondere Weise die Musik aus dem Text heraus erfunden ist; eben darin – darüber dürfte Konsens herrschen – besteht ja die historische Bedeutung der deutschen Psalmen dieses Komponisten. Eine Aufführung auf Krummhörnern (für die eine Transposition des Tonsatzes nötig ist) wäre also historisch korrekt und könnte sich – sehr ungewöhnlich für die Josquinzeit – auf eine Art Empfehlung des Komponisten stützen; sie bliebe aber der besonderen musikalischen Struktur des Werkes etwas schuldig. Eine rein vokale Aufführung würde gerade diese Schuld einlösen, wäre aber als historisch korrekt nicht durch ein spezifisches Zeugnis, sondern nur durch allgemeinere Informationen über die Möglichkeit von a-cappella-Besetzungen in dieser Zeit plausibel zu machen. Frottole können, vor dem Hintergrund solcher Informationen, als vierstimmige Vokalsätze gesungen werden. Sie können andererseits, unter Bezugnahme auf literarische und bildliche Zeugnisse, von denen wir annehmen können, daß sie eher die Norm als die Ausnahme bilden, so ausgeführt werden, daß ein einzelner Sänger oder (eher?) eine Sängerin die Oberstimme des Satzes – der gleichwohl vier-stimmiger Satz nach den Regeln des Kontrapunktes ist – vorträgt und die drei übrigen Stimmen auf einem Zupf- oder Tasteninstrument zusammenfaßt oder sich auf einem solchen Instrument begleiten läßt. Dabei kann (und sollte) der Sänger oder die Sängerin sich so weit wie möglich in die Situation eines höfischen Musikers oder einer musizierenden Standesperson vom Hof der Sforza, Gonzaga oder Este versetzen, die gesungene Stimme wie geschrieben oder mit improvisierten Verzierungen ausführen und die Verzierungen zur Hervorhebung formal und inhaltlich wichtiger Details des Textes oder auch nur zur Präsentation einer geläufigen Gurgel einsetzen. Alle diese Ausführungsmodi lassen sich, mit unterschiedlicher Stringenz natürlich, historisch belegen. In cantus-firmus-Sätzen kann der ursprüngliche Text des cantus firmus mitgesungen oder die Stimme kann instrumental ausgeführt oder es kann ihr, so gut wie

es eben geht, der Text der Motette oder des Messesatzes unterlegt werden. Madrigale (wir überschreiten für einen Moment die zeitlichen Grenzen der Josquin-Epoche) können solistisch oder vielleicht in kleiner Mehrfachbesetzung a cappella unverziert, a cappella verziert in mehreren oder allen Stimmen, mit *colla parte* gehenden Instrumenten in einer Stimme oder mehreren Stimmen, mit einer oder zwei Stimmen vokal und den restlichen instrumental ausgeführt werden. Die Zahl der – stets historisch belegbaren – verschiedenen Ausführungen ein und desselben Stückes oder strukturell ganz gleicher Stücke ist groß. Und wenn ein Komponist wie Stoltzer die Ausführung eines so ganz aus der Sprache heraus erfundenen Stückes wie des 37. *Psalm*s auf Krummhörnern ausdrücklich hervorhebt, zeigt das, daß Komponisten der Josquinzeit ein weites Herz haben konnten, wenn es um die «Intentionen» ging, die sie mit ihren Werken verfolgten. Nicht oft gibt ein Komponist in der Komposition selbst einen impliziten oder expliziten Hinweis darauf, wie – in der Regel dann: abweichend vom *usus* – ein bestimmtes Detail auszuführen ist – so etwa in einer kontrapunktischen Konstellation, welche das usuelle *subsemitonium* in Diskantklauseln unmöglich macht, oder in Josquins *Stabat mater*, wo der *cantus firmus*, die Chansonmelodie «*Comme femme desconfortée*» so notiert ist, daß eine Ausführung mit dem Chansontext oder mit dem Motettentext gleichermaßen ausscheidet – was aber andererseits, angesichts der jüngeren Hypothesen über die Ausführung nicht textierter Stimmen mittels Solmisationssilben, nicht unbedingt instrumentale Ausführung bedeutet.

Die Vielfalt der aufführungspraktischen Möglichkeiten ist für den Musikhistoriker ein Gewinn, denn sie lenkt seinen Blick darauf, daß Geschichte auch als Musikgeschichte niemals einschichtig ist, niemals einlinig verläuft und selten einfache Antworten erlaubt. Für die Praxis ist diese Vielfalt ein Reiz, der zur Gefahr, nämlich der Gefahr der Beliebigkeit werden kann. Auf der anderen Seite läßt sich die zunächst verwirrende und zur Beliebigkeit verführende Buntheit historisch belegter und möglicher Aufführungs-Konstellationen doch ein wenig strukturieren, und eben dies hat Welker im erwähnten Handbuchkapitel vorbildlich getan. Eine der resultierenden Einsichten ist, daß die Grundkonstellation für mehrstimmige Musik im 15. Jahrhundert die rein vokale Besetzung war, daß sich die vokalen Ensembles auf dem Weg vom 15. ins 16. Jahrhundert vielerorts und merklich vergrößerten, und daß im 16. Jahrhundert das rein vokale Ensemble gegenüber gemischten Besetzungen an Boden verlor. Der besondere Reiz der Josquinzeit liegt darin, daß sie in der Mitte dieser Entwicklung steht, daß die kompositionsgeschichtlichen Neuerungen der Josquinzeit der Entwicklung vom vokalen zum gemischten Ensemble eindeutig widersprechen und daß damit die Gegensätze zwischen historischer Aufführungs-Rekonstruktion einerseits und strukturell angemessener Aufführung mit historischen Mitteln andererseits besonders schlagend hervortreten.

Das rein vokale Ensemble des 15. Jahrhunderts dient einer Musik, die – modern gesprochen – durch gleichberechtigte Kantabilisierung aller drei oder vier Stimmen des kontrapunktischen Satzes gekennzeichnet ist; dabei singen die Chorknaben die Oberstimme, die erwachsenen Sänger Alt, Tenor und Baß. Die Chorknaben sind oft, wenn nicht meistens in der Überzahl; daraus und aus dem Klangcharakter der Knabenstimmen entsteht ein stark diskantbetonter Aufführungsklang (wie man ihn in heutigen Aufführungen spezialisierter Ensembles kaum einmal zu hören bekommt). Dieser Klang wäre strukturell angemessen in diskantbetonten Sätzen, aber er scheint für alle Arten von Mehrstimmigkeit die Regel gewesen zu sein. Schon hier zeigt sich also eine gewisse Diskrepanz zwischen historischem Klang und kompositorischer Struktur. Andererseits scheint die aufführungspraktische Tendenz zur Verstärkung der Bässe bei Wahrung der klanglichen Dominanz des Diskants im 16. Jahrhundert eine kompositorische Bewegung zu begleiten, nämlich die zum Außenstimmensatz statt dem von Tenor und Superius her regulierten Satz; eine Tendenz, wie sie wenigstens in der Frottola und den auf sie folgenden «leichteren» Gattungen deutlich ist. Das Bild ist also ambivalent. Nimmt man aber die herausragenden kompositionsgeschichtliche Leistung der Josquinzeit und vor allem Josquins selbst hinzu, das neue Verhältnis zum Text, dann zeigt sich die ganze Diskrepanz zwischen historisch belegter und strukturell sinnvoller historischer Aufführungspraxis, und sie verschärft sich noch im Zeitalter des Madrigals, also der zwei bis drei auf Josquin folgenden Generationen.

Das neue Verhältnis zum Text lässt sich vereinfachend, aber nicht verfälschend in wenige Begriffe fassen: es geht, auf der Basis der Vokalisierung und Glättung des Kontrapunkts in der Dufay-Generation, um die Entwicklung der gesamten musikalischen Struktur aus dem Text, und zwar so, daß der Text idealtypisch ganz, realiter wenigstens auf weite Strecken hörbar dargeboten, gegliedert und durch Musik inhaltlich akzentuiert (nicht unbedingt prosodisch korrekt deklamiert) wird; dabei ist die Hörbarkeit der Textdarstellung, die Verstehbarkeit des Textes wichtig, weil gerade dieser Aspekt in der nächsten Generation, in den Motetten und Madrigalen Adrian Willaerts nämlich, ebenso kunstvoll wie nachdrücklich zurückgenommen wird. Textverständlichkeit schließt den symbolisierenden und allegorisierenden Umgang mit dem Text, im Anschluß an ältere Traditionen, nicht aus, aber sie steht im Vordergrund. Josquins vierstimmiges *Ave Maria, gratia plena* bietet vor allem am Beginn ein wahres Wunderwerk an graduell sich entfaltenden textlich-musikalischen Sinnbezügen, im Herabsinken des Englischen Grußes vom Sopran über Alt und Tenor zum Baß, wobei die Stimmen einen in Imitationen sich aufbauenden melodischen Kern haben, der immer reicher umspielt wird, je näher der Satz «der Erde» kommt – aber die durchhörbare, durch Wechsel der Satztechniken gegliederte und akzentuierte, deutliche und emphatische Text-

deklamation steht im Vordergrund. Natürlich gibt es Abstufungen des Prinzips: am einen Ende der Skala stehenakkordisch-syllabisch deklamierende Stücke wie Teile von Josquins Passionszyklus *Qui velatus facie fuisti* oder sein *Vultum tuum*, also Sätze, in denen die Entfaltung immanent-musikalischer, kontrapunktischer Strukturen zugunsten der Textdarstellung rigoros zurückgedrängt wird, fast auf die Ebene der Frottola oder gar der humanistischen Odenkomposition. Zwischen dieser Extremposition und den traditionell kontrapunktischen Satzmodellen stehen die späten vierstimmigen Psalmotetten, in denen der durchimitierende, syllabisch deklamierende Satz und die Akzentuierung von Details durch abbildende «Figuren» im Dienste der Textdarstellung so durchorganisiert, vielleicht auch so mechanisiert sind, daß zeitgenössische Josquin-Imitationen von Josquin-Originalen nicht zu unterscheiden sind, jedenfalls nicht stilkritisch. Am anderen Ende der Skala stehen die großen, durch mathematische Proportionen geregelten vielstimmigen Tenormotetten, in denen traditionelle cantus-firmus-Technik, zukunftweisende Imitationstechniken, ornamental Kontrapunkt und moderne Textdeklamation so kompliziert und komplex sich verbinden wie im *Stabat mater* oder in *Praeter rerum seriem*. Bedenkt man all dies zusammen, so zeigt sich, daß das neue Verhältnis zum Text auch den Werk-Charakter der einzelnen Komposition verfestigt – auch wenn man nicht gleich an das von humanistisch-höfischer Gedächtniskultur inspirierte «opus perfectum et absolutum» des Listenius zu denken braucht – und daß es wenigstens dort, wo es erkennbar emphatisch gewollt ist, tatsächlich die Autor-Intention ins Spiel bringt.

Wenn es der Musikwissenschaft und der Praxis darum geht, die Werke zum Sprechen zu bringen, und zwar ausgehend vom überlieferten Notentext als der primären und – bei allen Einschränkungen – sichersten Basis, die wir haben, dann kann die Fülle der neuen musikalischen Strukturen, wie sie die Josquingeneration geschaffen hat, nur zu dem Schluß führen, daß die primäre Aufgabe der historischen Interpretation und Aufführungspraxis die Darstellung eben dieser Strukturen sein muß. Für die meisten der primär textdarstellenden Sätze bedeutet das, ohne wenn und aber, eine rein vokale Ausführung: Wenn in einem cantus-firmus Satz textlose cantus-firmus- Stimme und ein modern deklamatorisch-imitatorisches Ensemble von Außenstimmen kombiniert werden wie in Josquins *Stabat mater*, dann muß die cantus-firmus-Stimme klanglich herausgehoben werden, instrumental oder durch eine besondere vokale Klangfarbe, und die Außenstimmen müssen vokaliter besetzt werden. Wenn andererseits mehrere cantus firmi übereinandergelegt werden oder wenn die Abfolge einer ganzen Reihe von cantus firmi die Geschichte des Heiligen erzählt, dem das Werk gewidmet ist, wie in einigen Messen von Obrecht (*Sub tuum praesidium*) und Pipelare (*Floruit egregius infans Livinus*), dann müssen alle Texte, gleichzeitig beziehungsweise nacheinander, zusätzlich zum Messen- text der Außenstimmen gesungen werden – Textverständlichkeit ist in solchen

Werken keine Forderung, die aus der musikalischen Struktur abzuleiten wäre. Wenn – um ein Beispiel bei Welker zu zitieren – Francesco Corteccias Gesang der Allegorie der Nacht, *Vientene almo riposo*, von einer Singstimme und vier Posaunen aufgeführt wurde, obwohl es sich um einen normalen, wenn auch tiefliegenden fünfstimmigen kontrapunktischen Satz handelt, dann ist eine solche Besetzung sinnvoll nicht, weil sie historisch bezeugt ist, sondern weil sie einen Aspekt des Textes verdeutlicht und weil sie historisch bezeugt ist.

Vielleicht ist es nicht überflüssig zu betonen, daß es nicht um eine Abschaffung der historischen Aufführungspraxis gehen kann. Es geht vielmehr darum, daß jedes einzelne Werk auf seinen historischen Ort hin analysiert werden muß – wobei die möglicherweise zu rekonstruierende Autor-Intention nur ein Aspekt sein kann. Es geht sodann um eine Umsetzung der gewonnenen Erkenntnisse oder wenigstens plausiblen Hypothesen in eine wissenschaftliche und praktische Darstellung in einem Rahmen, der durch das strukturell Sinnvolle und das historisch Mögliche vorgezeichnet ist. Das Fragmentarische der Quellen und unseres Wissens, verbunden mit dem Fortschreiten und der Veränderung dieses Wissens sorgt dafür, daß die interpretatorischen Freiräume mindestens so groß bleiben werden wie die Begrenzungen solcher Freiräume durch unser historisches Wissen. Eine solche Aufführung ist dann nicht einfach Rekonstruktion des Vergangenen, die ohnehin nicht gelingen kann, sondern Konstruktion aus der Perspektive der Gegenwart auf der Basis historischer Informiertheit.

