

Zeitschrift:	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	56 (2014)
Artikel:	"Englische" und irdische Musik im 15. Jahrhundert
Autor:	Fuhrmann, Wolfgang
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858686

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: 09.02.2026

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

WOLFGANG FUHRMANN

«Englische» und irdische Musik im 15. Jahrhundert

1. Geistliche «Renaissance»?

Als der kastilische Edelmann Pero Tafur (ca. 1410–vor 1484) im Jahre 1438 die Reichsstadt Basel besuchte, wo soeben das große Konzil stattfand, da begab er sich zur Kurierung einer alten Wunde in einen nahe gelegenen Badeort, den er lediglich als «Heilige Quellen» bezeichnete; möglicherweise Baden im Aargau. Und hier hielt Pero Tafur folgenden Eindruck fest: «Das Volk daselbst kann durchweg gut singen, bis zu den gemeinen Leuten herab singen sie kunstgemäß dreistimmig wie geübte Künstler.»¹ Es ist die einzige Bemerkung in Pero Tafurs Reisebericht, die sich eindeutig auf Polyphonie bezieht – obwohl der weitgereiste Autor auch über die italienischen Kommunen und Adelssitze und die frankoflämischen Handelszentren zu berichten weiß. Es erscheint kaum glaubhaft, dass Tafur nicht etwa in Brügge, im Ferrara des Niccolo d’Este, beim Basler Konzil oder dem Ökumenischen Konzil in Florenz polyphone Kunstmusik gehört hätte – bewegte er sich doch durchwegs in den höchsten Kreisen, lernte den Herzog von Burgund, Philipp den Guten, Papst Eugen IV., den deutschen König Albert II., den Kaiser von Konstantinopel Johannes Palaiologos und sogar den Großen Türken kennen. Und als Angehöriger des kastilischen Adels, aus Córdoba gebürtig, wird Tafur die Kunstmäßigkeit des Gesangs – das «cantar por arte» – zweifellos zu beurteilen gewusst haben.

Dass ihm gerade und nur hier eine Bemerkung dazu angebracht erschien, liegt wohl einerseits an dem ganz profanen Kontext, denn unmittelbar zuvor kommentierte Tafur befremdet den bei den «Heiligen Quellen» üblichen Brauch, beide Geschlechter nackt gemeinsam baden zu lassen² – wobei ihm aber die

1 «Esta generación comúnmente cantan bien, e fasta las personas comunes cantan por arte con todas tres vozes como personas artistas.» *Andanças e viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo avidos (1435–1439)*. Estudio preliminar, glosario e índice geográfico por José María Ramos (Biblioteca Clásica, Sección de preclásicos Españoles 265), Madrid 1934, S. 179. Die Übersetzung nach Jacques Handschin, «Zur Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts», in: *Gedenkschrift Jacques Handschin*, hg. von der Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, zusammengestellt von Hans Oesch, Bern und Stuttgart 1957 (zuerst in: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 2376 [1934]), S. 113–116, hier S. 115.

2 Tafur, loc. cit.: «[E] allí me paresce que non an por desonesto entrar en los baños los onbres e las mugeres desnudos en carnes; e allí fazen muchos juegos e muchas bevidas a la manera de la tierra.»

Gewohnheit der Kammermädchen einer Edelfrau, nach in das Wasser geworfenen Münzen zu tauchen, zu einer anzüglichen Bemerkung Gelegenheit gab.³ (Auch wenn Tafur nicht ausdrücklich sagt, dass er den kunstmäßigen Gesang im Bade gehört hat, legt dies der Zusammenhang doch nahe.) Andererseits schien Tafur offensichtlich die Tatsache hervorhebenswert, dass der dreistimmige Gesang an diesem Badeort bis zu den «personas comunes» hinab geübt wurde – woraus sich schließen lässt, dass er ihn eigentlich als selbstverständliche Praxis, wenn nicht gar als ein Anrecht der höheren Stände, der klerikalen und aristokratischen Oberschicht, verstand. Schlaglichtartig erhellt Tafurs Bericht also nicht nur das Besondere, Ungewöhnliche, sondern auch die indirekt dadurch feststellbare Norm. Auch heute noch frappiert seine Beobachtung. Direkt zeigt sie, dass um 1438 die Praxis des kunstvollen mehrstimmigen Gesangs bis in einen kleinen Schweizer Ort vorgedrungen war (ob es sich nun um komponierte Kunstmusik handelte oder um «kunstgemäße» Improvisation, vergleichbar dem heutigen innerschweizerischen «Naturjodel», steht dahin). Indirekt legt sie von der großen Verbreitung der Polyphonie im geistlichen Kontext und in den höheren Schichten der Gesellschaft Zeugnis ab.

In der Tat haben sich im 15. Jahrhundert die Kenntnis und die Übung kunstvoller Polyphonie an Orten verbreitet, die man für gewöhnlich nicht als Brennpunkte der Musikgeschichte empfindet. In Tirol war es gegen Ende des Jahrhunderts üblich, dass junge Leute – vermutlich Chorknaben – in Tavernen für Trinkgeld mehrstimmig sangen.⁴ Eine scheinbar elitäre Kunst war populär geworden. Und das zeigt eine Tendenz an, die im Titel eines bekannten Buchs als «die Entstehung europäischer Musik» bezeichnet worden ist:⁵ Während im 14. Jahrhundert Polyphonie in lokalen Zentren gepflegt wurde, die bis hin zur Notationsweise so spezifisch ihre Eigentümlichkeit hüteden, dass sie Stücke von außerhalb erst in ihre eigene Notation «übersetzen» mussten, fand im Lauf des 15. Jahrhunderts eine allmähliche Integration der europäischen Musiklandschaft durch immer weitläufigere Zirkulation von Musik (und Musikern) statt, die um 1500 so weit vorangeschritten war, dass es Ottaviano Petrucci aus Fossombrone als sinnvolles und gewinnträchtiges Unterfangen erschien, erstmals Polyphonie im großen Maßstab durch den Druck zu verbreiten. Die mittlerweile eingetretene Vereinfachung und Homogenisierung der Notation bildete dafür eine wichtige

3 Tafur, loc. cit.: «Estava allí una señora, que veníe en romería [...], e a sus doncellas muchas veces me acaesció echalles dineros de plata en el suelo del agua del baño, e ellas avíanse de çabullir para sacarlos en la boca, e de aquí se puede creer qué es lo que tenían alto, quando la cabeza tenían baxa.» Unmittelbar darauf folgt das oben wiedergegebene Zitat.

4 Reinhart Strohm, «Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes», in: *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 1 (2001), S. 53–76, hier S. 58, mit Verweis auf Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart 1929, S. 12f. Die Quelle ist ein Reisebericht venezianischer Gesandter von ca. 1492.

5 Reinhart Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge etc. 1993.

Voraussetzung, und Petrucci ging noch einige Schritte weiter darin, diese Musik einem möglichst breiten Adressatenkreis zugänglich zu machen – wie sich deutlich an seiner ab 1502 zu verzeichnenden Strategie zeigt, esoterische Rätselkannons durch Auflösung exoterisch zu machen.⁶ Zumindest Petruccis Einschätzung des Markts – wenn auch nicht seiner Gewinnspannen – erwies sich als durchaus realistisch; zu seinen Käufern gehörten der portugiesische König wie die römische Laterankapelle, die Augsburger Kirche St. Anna erwarb Petrucci-Drucke ebenso wie die reichen Kaufmannsfamilien der Fugger oder Medici, gelehrte Humanisten und Musiktheoretiker wie Heinrich Glarean oder Ercole Bottrigari, Camillo Castiglione, der Sohn von Baldassare (dem Verfasser des berühmten Buchs über den Hofmann) und Fernando Colón, der Sohn von Cristoforo (dem Entdecker Amerikas). Und es gehörten auch heute unbekannte Namen dazu wie ein Paul Widmann aus Geras in der Steiermark, der die drei Messbücher Josquins und die Mouton-Messen besaß.⁷ Auch wenn die mehrstimmige Kunstmusik am Beginn des 16. Jahrhunderts immer noch einen recht kleinen Ausschnitt der musikalischen Wirklichkeit umfasste (wozu gleich noch etwas gesagt werden wird), hatte sich der Kreis ihrer Hörer und der Institutionen, die sie pflegten, gegenüber den Verhältnissen 100 Jahre zuvor doch wohl stark erweitert.

Die gängigen Darstellungen der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts – herkömmlich als «Renaissance» bezeichnet – tragen dieser Verbreitung Rechnung. In ihnen wird man vorwiegend Auskunft über die Musik der sogenannten Franko-Flamen erhalten, das heißt jener Sänger-Komponisten, die aus den Kathedralschulen des heute nordfranzösischen und niederländischen Raums kamen und deren Musik im lateinischen Europa verbreitet und bewundert wurde, eine Geltung, die erst im Ausgang der Renaissance durch die Italiener Konkurrenz erwuchs. Voraussichtlich wird immer noch das althergebrachte Modell einer Gliederung nach «Schulen» oder Generationen durchschimmern – Dufay und Binchois; Ockeghem und Busnoys; Obrecht, Josquin, Isaac, La Rue und so weiter –, das als Orientierung unentbehrlich scheint; und sicherlich wird man etwas über die Gattungen kunstvoller Polyphonie erfahren, die diese Komponisten vor allem pflegten: den Messzyklus, die Motette, die liturgische Gebrauchsmusik, sowie die Chanson und andere Gattungen der vulgärsprachlichen weltlichen Musik wie die Frottola oder das deutsche Tenorlied, Musik, die sich durch die kunstvolle Führung mehrerer rhythmisch und melodisch unterschiedlicher Stimmen nach den Regeln des Kontrapunkts und innerhalb der Grenzen von Tonsystem und Tonartenordnung des einstimmigen geistlichen Gesangs auszeichnet.

Freilich nahm diese im Rahmen traditioneller musikgeschichtlicher Darstellungen bevorzugt oder ausschließlich erörterte Musik in der musikalischen

6 Vgl. etwa Bonnie J. Blackburn, «*Canonic Conundrums: The Singer's Petrucci*», in: *Ottaviano Petrucci 1501–2001*, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 25 (2001), S. 53–69.

7 Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci: Catalogue raisonné*, Oxford 2006, S. 336–349.

Wirklichkeit des 15. (oder 16.) Jahrhunderts vermutlich noch immer keinen dominierenden Raum ein – oder tat dies höchstens in besonders wohlhabenden Städten und höfischen Zentren. Immer noch wurde an den geistlichen Institutionen in Hof, Stadt oder Kloster nach der Ordnung des Kirchenjahrs Choral gesungen, wobei «Choral» hier als ein sehr vager Sammelbegriff dienen muss für ein über Jahrhunderte hinweg immer mehr gewachsenes Repertoire an Gesängen, an dem auch immer noch weitergeschaffen wurde: Vom 1474 gestorbenen Guillaume Dufay beispielsweise, einer Schlüsselfigur der Epoche, wissen wir, dass er ein Marienoffizium für die *Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis* im Auftrag des Michel de Beringhen komponierte,⁸ und angesichts der bis heute kaum kartographierten Fülle spätmittelalterlicher geistlicher lateinischer Gesänge – Hymnen, Reimoffizien, Propriums- und Ordinariumsgesänge – wäre es zumindest verwunderlich, wenn nicht auch andere bekannte Komponisten an dieser Produktion beteiligt gewesen wären. Dazu kam eine Vielzahl vulgärsprachlicher geistlicher Lieder, kamen Formen «einfacher», nach Regeln improvisierter Polyphonie, überdies das uns nur umrisshaft erfassbare Repertoire der professionellen Lautenisten und Lautenisten-Sänger wie etwa des berühmten Pietrobono, die zu ihrer Zeit enthusiastischer gefeiert wurden als unsere Komponisten;⁹ dazu kam schließlich

- 8 Barbara Haggh, «The Celebration of the *Recollectio festorum beate Marie virginis*, 1457–1987», in: *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale: atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 27 agosto – 10 settembre 1987; Ferrara–Parma, 30 agosto 1987*, hg. V. Angelo Pompilio et al., Turin 1990, Bd. 3, S. 559–571; dies., «Guillaume Du Fay, Teacher and Theorist», in: *IMS Study Group Cantus Planus: Papers Read at the 12th Meeting*, hg. V. László Dobszay et al., Budapest 2006, S. 817–844.
- 9 Vgl. etwa Nino Pirrotta, «Music and Cultural Tendencies in Fifteenth-Century Italy», in: Ders., *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays*, Cambridge (Mass.) 1984, S. 80–112 (zuerst in: *JAMS* 19 [1966], S. 127–161); vgl. auch ders., «The Oral and Written Traditions in Music», in: ebd., S. 70–79. Beispiele für den Ruhm von Sängern und Instrumentalisten auch in: Laurenz Lütteken, «Auctor und auctoritas – Mittelalterliche Traditionen und veränderte Konzepte in der Frühen Neuzeit», in: *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, = *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 3 (2004), S. 9–18, hier S. 16. Im Hinblick auf Lüttekens Interpretation der Porträtmédailles von Giovanni Boldù (1457) wäre jedoch anzumerken, dass es eben nicht die *auctoritas* der drei Musiker Nicolaus Schlicher (in der Literatur seit André Pirro oft auch irrtümlich als «Schefer» bezeichnet), Filippo Maserano oder Pietro Bono war, die den Porträtmédailles eingeprägt werden sollte, sondern ihre *gloria*, wobei die sinnliche Präsenz und Überwältigungskraft der Virtuosen durch den Verzicht auf zeitliche Dauer erkaufte werden musste. Dem Musiker flieht die Nachwelt eben selten Kränze, obwohl zumindest Pietro Bono zu Lebzeiten eine außerordentliche Berühmtheit war (und Nicolaus Schlicher mit jenem «Niccolo tedesco» identisch sein könnte, der am Hof zu Ferrara als «pulsator et cantor optimus et suavissimus» gefeiert wurde, vgl. Lewis Lockwood, «Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara in the Fifteenth Century», in: *Rivista italiana di musicologia* 10 [1975], S. 115–133: 119ff.). Übrigens waren Pietro Bono wie Maserano «autoritativ» genug, um noch ca. 1520 in Philippo Oriolo da Bassanos Gedicht *Monte Parnaso* als «Piero bon famoso da ferrara» und «Maseran» angeführt zu werden – auch wenn es sich hier kaum

auch das Repertoire der Stadtmusiker, der fahrenden Musiker und schließlich der versunkene Kontinent der Musik des «Volks», die zwischen dem gehobenen Stadtbürgertum und den Bauern und Leibeigenen sicherlich in sich noch reich differenziert war. Aus dieser sozialgeschichtlich geweiteten Perspektive erscheint das Repertoire der sogenannten Frankoflamen als die Musik einer winzigen Oberschicht, einer Elite aus geistlichen Würdenträgern, adeligen Patronen und wohl auch so mancher Angehöriger des bürgerlichen Patriziats, etwa der englische Wollhändler George Celys¹⁰ oder der Brügger Kaufmann Zeghere van Male, aus dessen Besitz vier Stimmbücher mit Musik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhalten sind.¹¹ Trotz dieser Einschränkungen ist eine immer größere Verbreitung und damit einhergehend auch eine immer höhere kompositorische Aktivität im Laufe des 15. Jahrhunderts festzustellen, auch wenn sich diese Tendenzen kaum in harten Zahlen festmachen lassen.

Nun kann es nicht eindringlich genug betont werden, dass den Löwenanteil dieses immer stärker anschwellenden Stroms kompositorischer Produktion die *geistliche* Musik ausmacht – das heißt primär Musik auf lateinischsprachige Texte, die zur Liturgie oder doch zu ihrem Umkreis gehören.¹² Dies ist umso auffallender, wenn man den Blick auf die vorangegangenen Jahrhunderte richtet, in denen eine so eindeutige Ausrichtung polyphoner Musik auf den gottesdienstlichen Gebrauch zumindest fraglich erscheint: Obwohl die Motetten des 13. und 14. Jahrhunderts offenbar immer über Ausschnitte aus Melodien des gregorianischen oder mittelalterlichen Chorals konstruiert wurden, sind doch viele – vor allem französische – Texte der Oberstimmen eindeutig weltlich und reichen dabei vom oft auch derb erotischen Liebeslied über moralische Kritik an den Zeitläuften bis hin zur Invektive gegen persönliche Gegner.¹³ Eine

um mehr als eine literarische Reminiszenz handeln dürfte; vgl. H. Colin Slim, «Musicians on Parnassus», in: *Studies in the Renaissance* 12 (1965), S. 134–163, bes. S. 146 und 149 (Kommentar 161, 159). Hinter dem ebenfalls erwähnten «Nicolo pifar» (S. 144) könnte sich sogar Nicolaus Schlifer verbergen.

- 10 George Celys nahm 1474/75 Harfen- und Lauten-Unterricht bei einem Harfenisten aus Calais namens Thomas Rede und lernte bei ihm unter anderem Lieder namens *O freshest flower*, *O rosa bella* (Bedyngham?), *Toujours* (= *Toujours Bien* von Johannes Martini?) und *Mine Heart's Lust*. Alison Hanham, «The Musical Studies of a Fifteenth-Century Wool Merchant», in: *The Review of English Studies* n. s. 8 (1957), S. 270–274; vgl. dies., *The Celys and their World: an English Merchant Family of the 15th Century*, Cambridge etc. 1985, S. 33f.
- 11 Vgl. George K. Diehl, «The Illuminated Music Books of a Renaissance Merchant», in: *Studies in Musicology in Honor of Otto E. Albrecht: A Collection of Essays by his Colleagues and Former Students at the University of Pennsylvania*, hg. V. John Walter Hill, Kassel 1980, S. 88–109.
- 12 Ich klammere die komplizierte Frage, ab wann ein Musikstück als «liturgisch» zu betrachten ist, im Folgenden aus.
- 13 Vgl. Mark Everist, *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre* (Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music), Cambridge 1994, z.B. S. 135–137

derart heterogene Collage aus «Geistlichem» und «Weltlichem» verschwindet mit dem Aussterben des mehrtextigen Motettentypus um 1450 fast völlig. Nicht selten wird stattdessen – wie in den Experimenten des späteren 15. Jahrhunderts mit geistlichen Motetten über *cantus firmi* aus dem weltlichen Repertoire – Weltliches «vergeistlicht»: Wenn Josquin in seinem *Stabat mater* den Tenor der Chanson *Comme femme desconfortée* von Gilles Binchois verwendet, dann wird die leidende Frau dieser Chanson zur leidenden Gottesmutter spiritualisiert. Noch deutlicher zeigt sich der Aufschwung geistlicher Musik im Verhältnis zur Messe. Während vor 1400 nur einzelne Teile des Messordinariums vertont werden und nur eine einzige wirklich zyklische Vertonung, diejenige von Guillaume de Machaut, entsteht,¹⁴ wird zwischen 1400 und 1450 sowohl mit Satzpaaren (Gloria-Credo, Sanctus-Agnus) als auch mit Messzyklen mit und ohne Proprium experimentiert, und nach 1450 entstehen zahllose, bald in die Hunderte gehende zyklische Vertonungen des Messordinariums.

Das hat Folgen auch für unser Epochenverständnis: Wenn die Rede von der musikalischen Renaissance mehr sein soll als eine bloße konsensuelle Abbreviatur, dann handelt es sich hier, im 15. und 16. Jahrhundert, in allererster Linie um eine *Renaissance der geistlichen Musik*. Das ist angesichts der üblichen Konnotationen des Renaissance-Begriffs ziemlich irritierend. Selbst wenn man nicht mehr an vulgärburckhardtianischen (oder vielleicht eher: vulgärnietzscheanischen) Vorstellungen einer «verweltlichten», «diesseitigen» oder gar «neopaganen» Renaissance festhalten möchte, fällt es doch schwer, in diesem Zeitalter eine entschiedene *Hinwendung* zur geistlichen Sphäre zu erkennen. Genau dies scheint aber in der Musikgeschichte der Fall: Während in der Polyphonie des «christlichen Mittelalters» im 13. und 14. Jahrhundert das Geistliche mit dem Weltlichen, sei es Profanem, ja Obszönem, sei es «Politischem», Herrscherlich-Repräsentativen oder Moralisch-Kritischem, in uns heute oft anstößig erscheinender Weise collagiert wurde, setzte sich im 15. und 16. Jahrhundert ein Comeback geistlicher Musik im großen Stil durch. Genau dies bestimmt jenen Epochenbruch, den man um 1420/1430 ansetzt und der die musikalische Renaissance einläutet.

Freilich ist das Verhältnis zwischen geistlicher und weltlicher Sphäre auch hier komplexer, als es zunächst den Anschein hat. Neben den großen Kathedralen und Weltkirchen im nordfranzösisch-niederländischen Sprachraum war ein weiterer und vermutlich ebenso bedeutender institutioneller Rahmen dieser geistlichen Polyphonie die fürstliche Hofkapelle, zentral etwa im burgundischen,

über die Motette *De la virge Katerine/Quant froidure/Agmina milicie/AGMINA*, in der zu einer ursprünglich dreistimmigen Motette zum Lob der heiligen Katharina eine vierte mit einem rein weltlichen Liebestext gefügt wurde, der das Gesicht, die Brüste und die Haare der Geliebten preist.

14 Vgl. Max Lütolf, *Die mehrstimmigen Ordinarium missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert*, Bern 1970; Daniel Leech-Wilkinson, *Machaut's Mass: An Introduction*, Oxford and New York, revised edition 1992 [1990].

französischen oder italienischen Raum. Und dass sich mit der Installation geistlicher Hofkapellen natürlich auch ein Prestigezuwachs und das Streben nach interhöfischer Konkurrenz und Repräsentation verband – gut zu beobachten etwa im Machtdreieck zwischen Ferrara, Mailand und der Medici-«Republik» Florenz –, steht außer Frage. Auch die Verknüpfung von Geistlichem und Weltlichem wird keineswegs gänzlich aufgelöst, wie zuvor an Josquins *Stabat mater* angedeutet wurde und wie sich auch an den zahlreichen Messkompositionen zeigen lässt, denen ein weltliches Lied zugrundegelegt wurde – auch wenn dieses meist auch (wie etwa *L'homme armé*) im symbolischen Sinne geistlich interpretiert werden konnte und der Kontrast zwischen weltlich und geistlich kaum jemals so krass ausfällt wie in mancher Motette des 13. Jahrhunderts.¹⁵ Wie stets in vormodernen Zeiten sind religiöse, politische, ästhetische Motive dicht ineinandergefädelt, ja bis zur Unkenntlichkeit verwoben. Dies widerlegt jedoch nicht den im Kern geistlichen Charakter und die geistliche Zwecksetzung dieser Musik und der sie ausführenden Kapellen; auch wenn sich diese zumindest im höfischen Bereich im Laufe des 16./17. Jahrhunderts immer stärker zu musikalischen Institutionen wandelten, blieb ihre primär religiöse Funktion doch noch lange gewahrt. Zumindest im 15. Jahrhundert rekrutierten ihre Mitglieder vorwiegend aus dem Klerus; ihre primäre Aufgabe war Teilnahme an Messe und Offizium.

Dies gilt für Komponisten wie für ihre nicht kompositorisch tätigen Sängerkollegen. Diese Musiker waren in den Chorschulen der großen nördlichen Kathedralen und Weltkirchen ausgebildet worden – etwa in Cambrai, Antwerpen oder Brügge. Die besten unter ihnen wurden als Sänger und/oder als Komponisten in ganz Europa begehrt: an den Höfen der Herzöge von Burgund und der französischen Könige, aber auch am Kaiserhof, in Italien, Deutschland oder Spanien. Diese Attraktivität der frankoflämischen Sänger und Sänger-Komponisten ist überzeugend durch die Professionalität ihrer Ausbildung erklärt worden, die Chorschulen der Kathedralen und Weltkirchen – die sogenannten Maîtrises – waren so etwas wie Talentschmieden wie im 17. und 18. Jahrhundert die (ebenfalls geistlich fundierten) neapolitanischen Konservatorien oder venezianischen Ospedali.¹⁶ Mit einer modernen Musikhochschule sind diese spätmittelalterlichen Institutionen freilich nicht zu verwechseln. Der geistliche Rahmen blieb gewahrt: So erhielten die Chorknaben neben ihrer musikalischen Ausbildung auch die sonstigen Fundamente der Klerikerbildung – die Kenntnis des Lateinischen und seiner Grammatik, der Liturgie und des Computus (um die beweglichen Feste des

15 Vgl. Andrew Kirkman, *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass: Medieval Context to Modern Revival*, Cambridge 2010.

16 Laurenz Lütteken, «Die maîtrise im 15. Jahrhundert. Zum institutionsgeschichtlichen Hintergrund der Vorrangstellung franko-flämischer Musiker», in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22.–25. August 1996*, hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999 (Musik-Kultur 5), S. 132–144; ders., Art. «Maîtrise», in: *MGG²S*, Bd. 5 (1996), Sp. 1597–1602.

Kirchenjahres berechnen zu können) –, und nicht zuletzt wurden sie einer strengen religiös-moralischen Disziplinierung unterworfen.¹⁷ Wie selbstverständlich wurden die meisten von ihnen selbst Kleriker und verbrachten ihr Leben in geistlichen Institutionen, sei es in einer Kirche, sei es in einer fürstlichen Hofkapelle, wo das Musizieren zu einem großen Teil im Rahmen der Liturgie stattfand. Nur sehr wenige Musiker, etwa Heinrich Isaac, scheinen nicht einmal die niederen Weihen empfangen zu haben, und nur vereinzelt finden sich Komponisten ganz außerhalb der klerikalen Institutionen, wie etwa der burgundische Höfling Hayne van Ghizeghem.

Dieser geistliche Rahmen bedingt sogar den oft bemerkten Umstand, dass viele der Komponisten, deren Lebensläufe wir einigermaßen nachvollziehen können, zumindest einmal in ihrem Leben nach Italien gereist sind. Als Frühform des Grand Tour, der Kavaliers- und Bildungsreise späterer Jahrhunderte, lässt sich dies nicht deuten, die Italienreisen hatten einen durchaus handfesten Sinn: Die blühende Wirtschaft und Kultur des Italiens der Renaissance und die daraus resultierende, oben bereits angedeutete heftige Konkurrenz der italienischen Stadtstaaten und Fürstentümer untereinander machten die Bedingungen für Musiker besonders attraktiv. Überdies war es wohl auch die Nähe zum Papsttum, die engen Klientelverhältnisse, die ganz Italien mit dem Vatikan verbanden, die für die Musiker eine italienische Reise besonders attraktiv erscheinen ließ. Denn für einen Kleriker, der nicht von seiner Hände Arbeit leben durfte und konnte, war die hauptsächliche Einnahmequelle die Versorgung durch ein kirchliches Benefizium, oder besser gleich durch deren mehrere, etwa die Einkünfte eines Altars in einer bestimmten Kirche, wie sie durch den Zehnten und andere Einnahmequellen garantiert wurden. Erlangen ließen sich diese Benefizien nur in einem komplizierten Marsch durch die Institutionen der päpstlichen Bürokratie, der mit Gebühren und wohl auch Bestechungsgeldern gepflastert war und übrigens keineswegs von vornherein den Erfolg garantierte. Umso wichtiger war es für die Musiker, einen Fürsten als ihren Fürsprecher zu wissen, der über gute, am Ende gar verwandtschaftliche Kontakte zum römischen Bischof verfügte, um womöglich gelegentlich selbst vor Ort in Rom ihre Sache betreiben zu können.¹⁸

Mankann die immer größere Verbreitung geistlicher – freilich auch weltlicher – Polyphonie im 15. Jahrhundert auch an anderen Quellen erkennen, etwa an den Gründungsdaten der Chorschulen, in denen die frankoflämischen Musiker ihre Ausbildung empfingen, die sich im Laufe des 15. (und noch des 16.) Jahrhunderts

17 Alejandro Enrique Planchart, «The Early Career of Guillaume Du Fay», in: *JAMS* 46 (1993), S. 341–368: 350f.

18 Vgl. Pamela Starr, *Music and Music Patronage at the Papal Court, 1447–1464* (Ph. D. thesis), Yale University 1987 (besonders die eindringliche Schilderung eines Behördengangs von Johannes Pulloys als Prokurator für Johannes Ockeghem, S. 40–62); dies., «Rome as the Centre of the Universe: Papal Grace and Music Patronage», in: *Early Music History* 11 (1992), S. 223–262 (hier eine verkürzte Fassung von Pulloys' Tätigkeit S. 228–234).

häufen, an der zunehmenden Zahl von ausdrücklich der Polyphonie gewidmeten Sängerkapellen in weltlichen oder geistlichen Herrschaften, an der Zunahme der Manuskriptproduktion (auch der institutionellen, planmäßigen Anlage eines Repertoires etwa in der päpstlichen Kapelle) – und nicht zuletzt an einem immer stärker anschwellenden Chor, der die Praxis des kunstvoll-polyphonen Gesangs, des *discantus* oder *canto figurato*, mit einer Flut von Schmähreden überzieht – vor allem, was seine Anwendung im geistlichen Bereich betrifft. Diese Verdammung der Polyphonie war eine Tradition, die wenigstens bis ins 13., wenn nicht ins 12. Jahrhundert zurückging und damit in die Gründerzeiten einer rhythmisch einigermaßen koordinierten Mehrstimmigkeit.¹⁹ Aber sie erreichte im 15. Jahrhundert erstaunliche Lautstärke. Rob Wegman hat vor wenigen Jahren eine Fülle von Belegen zusammengestellt, in denen sich die Zeitgenossen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts gegen polyphone Kunstmusik wandten, und daraus sogar eine «Crisis of music in early modern Europe» zwischen 1470 und 1530 zu konstruieren versucht.²⁰ Nüchtern betrachtet, belegen die Befunde freilich eher das Gegenteil. Denn sie gehen mit dem beschriebenen ungeheuren Aufschwung der Pflege geistlicher Polyphonie an großen Weltkirchen und fürstlichen oder geistlichen Hofkapellen parallel. Dass der Chor der Verächter dieser Art von Musik immer lauter wird, ist eine natürliche Folge dieser blühenden Landschaften, deutet aber gerade nicht auf eine «Krise» der Musik hin, allenfalls auf eine Krise ihres Verständnisses.

2. Die geshmähte Polyphonie

Bei den geistlichen Gegnern polyphoner Kunstmusik handelte es sich in der Mehrheit um Frömmigkeitstheologen, die den gesellschaftlichen Entwicklungen des hohen und späten Mittelalters skeptisch gegenüberstehen, vor allem der Zunahme des gesellschaftlichen Reichtums (und seiner zunehmenden Ungleichverteilung) sowie der Ausdifferenzierung eines städtisch-weltlichen Bereichs. Gepredigt wird eine *reformatio*, eine Rück-Formierung, Rückwendung zu den asketischen Idealen des Mönchstums und durch dieses hindurch bzw. darüber hinaus zum besitzlosen Gemeinschaftsleben der *vita apostolica*. Im Rahmen der Fragestellung nach Musik als Medium zum Heil muss hier zumindest ein einziger Autor

19 Vgl. Wolfgang Fuhrmann, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter* (Musiksoziologie 13), Kassel 2004, S. 251–254, und zu einem möglichen Zeugnis des 12. Jahrhunderts (Aelred von Rievaulx) S. 231–236.

20 Rob C. Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe 1470–1530*, New York etc. 2005.

herangezogen werden, um kurz, aber in typischer Weise vor Augen zu führen, wie solche Argumentationen verliefen. Am 30. November 1494 erklärte der Dominikaner Girolamo Savonarola in einer Predigt im Dom zu Florenz – eben jenem Dom, dessen Weihe fast sechzig Jahre zuvor in Guillaume Dufays Motette *Nuper rosarum flores* besungen worden war: «Die Lobgesänge und die göttlichen Offizien in der Kirche» – also Messe und Stundengebet – «sind eingeführt worden, auf dass Gott immer gelobt werde. Aber wir haben heute diese göttlichen Lobgesänge zu weltlichen Dingen pervertiert, in mehr- und einstimmige Gesänge» – *musiche e canti* – «die die Sinne und das Ohr entzücken, und nicht den Geist; und das geschieht nicht zur Ehre Gottes. Und wenn auch diese Gesänge den Ohren süß klingen, so zügeln sie doch nicht die Seele, noch richten sie sie auf den Geschmack der göttlichen Dinge, und deswegen wäre es notwendig, zur alten Einfachheit zurückzukehren und die Offizien ohne viel Singerei, sondern allein mit Andacht und nur geringer Bewegung der Stimme und mit Einfachkeit zu rezitieren.»²¹ (Diese letzte Forderung erinnert auffallend an einen bekannten Bericht des Augustinus über Athanasius.)²² In derselben Weise ermahnte Savonarola in anderen Predigten die Nonnen, die sein Konvent beaufsichtigte, von den *canti figurati* und anderem weltlichen Pomp Abstand zu nehmen;²³ und die Benediktinerinnen von Murate unterrichtete er darüber, dass der *canto figurato* vom Satanas erfunden worden sei und man die Gesangsbücher wegwerfen sollte.²⁴ Schließlich griff Savonarola

21 «Acciò che Dio sia sempre laudato, sono poste le laude e gli officii divini nella Chiesa. Ma noi oggidì abbiamo convertite queste laude divine in cose secolari e in musiche e canti che delettino el senso e l'orecchio e non lo spirito; e questo non è onore di Dio; e benché questi canti siano dolci agli orecchi, *tamen* non infrenano l'anima, né la tengano infrenata al gusto delle cose divine, e però sarebbe di bisogno tornare a quella prima semplicità e che si dicesino gli officii sanza tanti cantamenti, ma solo con devozione e con poca flessione di voce e semplicemente.» Savonarola, *Prediche sopra Aggeo* [Haggai], hg. von Luigi Firpo, Rom 1965 (Girolamo Savonarola: Edizione nazionale delle opere 2), 30. NoV. 1494, S. 115; zit. nach Patrick Macey, *Bonfire Songs: Savonarola's Musical Legacy*, Oxford 1998, Anm. 8, S. 93.

22 *Aliquando autem hanc ipsam fallaciam inmoderatius cavens erro nimia severitate, sed valde interdum, ut melos omne cantilenarum suavum, quibus Davidicum psalterium frequentatur, ab auribus meis removeri velim atque ipsius ecclesiae, totiusque mihi videtur, quod de Alexandrino episcopo Athanasio saepe dictum mihi commemini, qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti.* Augustinus, *Confessiones* X, 33,50, hier zitiert nach Augustinus, *Bekenntnisse*, zweisprachige Ausgabe, aus dem Lateinischen von Joseph Bernhart, mit einem Vorwort von Ernst Ludwig Grasmück, Frankfurt a.M. 1987, S. 564 (lat. Text nach *Saint Augustin, Confessions*, hg. von Pierre de Labriolle, Paris I 1950⁵, II 1947³).

23 Savonarola, *Prediche sopra Aggeo* (Anm. 21), S. 19, vgl. Macey, ebd., S. 95.

24 «[E] ho detto loro che quello canto figurato l'ha trovato Satanasso e che le gettino via questi libri di canti e organi.» Savonarola, *Prediche sopra i Salmi*, hg. von Vincenzo Romano, Rom 1969 (Girolamo Savonarola: Edizione nazionale delle opere 2), S. 181f., zit. nach Macey, ebd., Anm. 16, S. 96. Indirekt beweisen diese Zeugnisse, wie verbreitet die Praxis polyphoner Musik auch in Florentiner Nonnenklöstern war.

in Predigten im Frühjahr 1496 die Fürsten und ihre Kapellen direkt an: «Der Herr will diese Dinge nicht, sondern sagt: *Aufer a me tumultum carminum tuorum et cantica lyrae tuae non audiam*» – Amos, 5. Kapitel, Vers 23, was Savonarola sogleich in seinem Sinne übersetzt als: «Tu weg von mir diese schönen *canti figurati*. Diese Herren haben die Sängerkapellen, die einem regelrechten Tumult gleichen (wie der Prophet hier sagt), denn da steht ein Sänger mit einer großen Stimme wie ein Kalb und die anderen schreien um ihn herum wie die Hunde und man versteht kein Wort von dem, was gesungen wird.»²⁵

Soweit also Savonarola. Man könnte auch Thomas à Kempis, Giovanni Caroli, Dionysius den Kartäuser oder Erasmus von Rotterdam zitieren, die sich in ähnlicher Weise, wenn auch weniger schroff geäußert haben (wobei die Reichweite und die Adressaten dieser Überlegungen stark differieren). Savonarola aber ist deswegen unser Kronzeuge, weil er nicht bei diesen theoretischen Überlegungen stehen blieb. Während er diese Predigten vor bis zu 10.000 Florentinern hielt, hatte er eine Art von geistlicher Führerschaft in Florenz übernommen (nach der Vertreibung der Medici am 8. November 1494); eine Reihe von Sittengesetzen wie das Verbot von «Sodomie», Glücksspiel oder ein (niemals durchgeföhrter) Beschluss zur Vertreibung der Juden aus der Republik wurden durch seine Predigten sozusagen vorbereitet und ideologisch untermauert, bevor der große Rat der Stadt sie beschloss.²⁶ In seinem Auftrag durchsuchten fanatisierte Kinder und Jugendliche – Savonarolas *fanciulli* – private Häuser nach weltlichen Luxusgütern. Der berühmte Florentiner Karneval wurde umfunktioniert zu einer religiösen Veranstaltung, auf deren Höhepunkten weltliche Güter auf einem großen

25 «Il Signore non vuole queste cose, ma dice: *Aufer a me tumultum carminum tuorum et cantica lyrae tuae non audiam* [Am 5,23]; dice Dio: lieva via quelli tuoi belli canti figurati. Egli hanno questi signori le cappelle de' cantori che bene pare proprio uno tumulto (come dice qui el profeta), perché vi sta là un cantore con una voce grossa che pare un vitello e li altri gli cridono atorno come cani e non s'intende cosa che dichino. Lasciate andare e' canti figurati, e cantate e' canti fermi ordinati dalla Chiesa.» Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, Bd. 2, hg. von Paolo Ghiglieri, Rom 1971 (Edizione nazionale delle opere di Girolamo Savonarola), II, S. 23, zit. nach Macey, ebd., Anm. 25, S. 98. Vgl. die Behauptung von Kardinal Domenico Capranica (1400–1458), die Sänger von Papst Nikolaus V. würden wie ein Sack Ferkel schreien (Wegman, *Crisis* [Anm. 20], S. 24). Interessanterweise zieht schon der Wüstenvater Pambo (ca. 320/330–vor 373) in einer allerdings apokryphen Anekdoten einen ähnlichen «tierischen» Vergleich: «Wie kann ein Mönch Zerknirschung besitzen, wenn er in der Kirche oder Mönchszelle steht und brüllt wie die Ochsen?» Zitiert nach: Othmar Wessely, «Die Musikanschauung des Abtes Pambo», in: *Anzeiger der Phil-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 89/4 (1952), S. 46–62: 51. Welchen dokumentarischen Status auch immer man diesen Polemiken zusprechen möchte, jedenfalls lassen sie sich nicht für jene Art säuselnd-verhauchender Stimmgebung heranziehen, die im Gefolge eines berühmten englischen Vokalensembles vielen auch heute noch als unabdingbar für die Aufführung von Renaissance erscheint.

26 Macey, *Bonfire Songs* (Anm. 21), S. 16f. Die Judenvertreibung wurde offenbar rein aus ökonomischen Erwägungen unterlassen. Hier auch das Folgende.

Scheiterhaufen – dem «Fegefeuer der Eitelkeiten» – verbrannt wurden. Darunter Musikinstrumente und wohl auch Noten. Die Kapellen an den drei bedeutendsten Florentiner Kirchen – die Kathedrale Santa Maria del Fiore, das Baptisterium San Giovanni und die Kirche Santissima Annunziata – waren schon im März 1493, wohl ebenfalls unter dem steigenden Machteinfluss Savonarolas und seiner Anhänger, aufgelöst worden.²⁷

Soll man darin nun mit Wegman eine «crisis of music» erblicken? Gewiss gilt: Savonarolas Argumente gegen die Polyphonie stehen im Kontext einer eineinhalb Jahrtausende alten Diskussion über Notwendigkeit und Zweck des äußeren Gottesdienstes und vor allem der religiösen Musik. Die Tonlage dieser Diskussion hatte sich seit der Entwicklung kunstvoller Polyphonie im Abendland – und der parallel entstandenen Kirchen- und Liturgiekritik gewisser «häretischer» Bewegungen – verschärft, und im 15. Jahrhundert nahm, wie erwähnt, die Frequenz und wohl auch der Erregungsgrad der Äußerungen zu. In dieser Diskussion wurde stets das Innere, der Geist oder das Herz, gegen die Verlockungen des Äußeren, des Wohlalts, der Stimme ausgespielt; im 15. Jahrhundert spielten die Eitelkeit der Fürsten, die Kosten der Kapelle, der zweifelhafte moralische Lebenswandel der Sänger mit hinein, aber der eigentliche Kernpunkt des Arguments war die verführerische Sinnlichkeit des Gesangs, der das Ohr kitzelte, aber die Worte des Heiligen Geistes unverständlich machte und so den Geist dem Verderben anheim fallen ließ. Nüchtern und ohne die starke moralisierende Komponente kann man dieses Argument auch bei Huldrych Zwingli finden, dessen beiläufige Äußerungen zur Gestaltung des Gottesdiensts, zur Doktrin verfestigt, ebenso einschneidende, aber entschieden längerlebige Konsequenzen hatten als die Savonarolas.²⁸

Sollen wir daraus schließen, dass die kunstvolle Polyphonie von vornherein als tendenziell irreligiös aufgefasst wurde oder gar intendiert war, dass etwa die zyklische Messe, wie es die ältere Forschung gesehen hatte, als autonomes Kunstwerk, als eine Art fünfsätzige Vokalsymphonie ins Leben trat, für das die Kirchen und Hofkapellen nur eine Art Konzertpodium darstellten? Wohl kaum; es wird schwerlich angehen, den Befürwortern und Praktikern der kunstvollen geistlichen Polyphonie einfach jede Art von religiöser Zwecksetzung abzusprechen, und sie etwa zu Begründern musikalischer Autonomie und zu ästhetischen Opponenten kirchlicher Dunkelmänner zu ernennen. «Die» Kirche war keine monolithische Institution und selbst das Papsttum hatte mindestens bis zum Tridentinum recht wenig zur Pflege der Kirchenmusik zu sagen.²⁹ Die Ansichten

27 Vgl. auch Frank A. D'Accone, «The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century», in: *JAMS* 14 (1961), S. 307–358; 346–349.

28 Vgl. allerdings die differenzierte Interpretation bei Markus Jenny, *Zwinglis Stellung zur Musik im Gottesdienst*, Zürich 1966 (Schriftenreihe des Arbeitskreises für evangelische Kirchenmusik 3).

29 Auch der Autoritätsanspruch der päpstlichen Sänger blieb, wenn man nicht in die Zeit Karls des Großen zurückgehen will, zumindest bis zur ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts außerhalb Roms weitgehend rhetorische Behauptung, vgl. Klaus Pietschmann, «Eadem capella in toto

zur religiösen Signifikanz der Polyphonie waren durchaus vielfältiger, als es die bisher zitierten Zeugnisse vermuten lassen, und sie fand durchaus ihre Befürworter, die ihre religiöse Legitimation zu begründen versuchten. Diesen Bestrebungen müssen wir uns nun zuwenden, um die Gegenposition der polyphoniefeindlichen Reformer zu rekonstruieren – eine zugegebenermaßen weniger deutlich artikulierte, weniger in sich geschlossene Position, dafür aber eine, die musikhistorisch letztlich siegreich blieb.

3. Rechtfertigungen der Polyphonie (1): Memoria

Dass das Singen geistlicher Gesänge und das Vernehmen solchen Gesangs dem Hörer den Weg zum Heil öffnen kann, indem die affektive Wirkung der Musik sein verhärtetes Herz empfänglich macht für das Gotteswort, das ist spätestens seit dem frühen Mittelalter weitverbreitete Überzeugung im lateinischen Westen. Hier soll es jedoch um die Frage gehen, wie und warum denn kunstvolle Polyphonie im Laufe des 15. Jahrhunderts gerade im religiösen Kontext so reich zum Einsatz gekommen ist, wo sie doch, zumindest nach der Überzeugung eines Savonarola, eine Erfindung des Satans war. Eine so streng, ja bis zur Verdüsterung die moralische Reinheit ihrer Mitglieder überwachende Institution wie die Kathedrale von Cambrai, an der der Komponist Guillaume Dufay frühe und späte Jahre verlebte,³⁰ hat die mehrstimmige Kirchenmusik entschieden gepflegt und gefördert. Ein selbst nach den Maßstäben seiner Zeitgenossen als religiöser Fanatiker zu bezeichnender Fürst wie Ercole I d'Este von Ferrara³¹ holte den Komponisten Josquin Desprez trotz seiner hohen Honorarforderungen und des ihm vorauselgenden Rufs einer eigenwilligen Persönlichkeit als Kapellmeister an seinen Hof; Josquin komponierte für ihn seine monumentale Psalm-Motette *Miserere mei, Deus*, und der Bologneser Humanist Giovanni Sabadino degli Arienti pries Ercoles Gründung seiner kostspieligen Hofkapelle beim Amtsantritt ausdrücklich als Zeichen seiner

terrarum orbe primatum obtinuit» – Hintergründe und Ausprägungen des Autoritätsanspruchs der päpstlichen Sänger im 16. Jahrhundert», in: *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*», = *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 3 (2004), S. 81–96.

30 Vgl. Craig Wright, «Dufay in Cambrai: Discoveries and Revisions», in: *JAMS* 28 (1975), S. 175–229; 203, sowie Planchart, «Early Career» (Anm. 17), S. 350f. und 367.

31 Werner L. Gundersheimer, *Ferrara: The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton 1973, S. 185–199. Vgl. auch Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge (Mass.) 1984, S. 124 und 129 etc. (Neuauflage New York etc. 2009, S. 136 und 142.)

«religione», als einen *triumphus religionis*.³² Nicht nur waren die allermeisten Musiker der Zeit (wie schon erwähnt) Kleriker, prominente Komponisten wie Dufay oder Josquin, Pierre de la Rue und selbst Heinrich Isaac (als Nicht-Kleriker eher eine Ausnahmeerscheinung) waren, wie ihre Testamente und Legate beweisen, sicherlich nicht irreligiös. Und doch haben Dufay und Josquin – vermutlich auch schon der Dichter und Komponist Guillaume de Machaut im 14. Jahrhundert³³ – sich testamentarisch eigene Kompositionen zu ihrem Gedächtnis gestiftet: So umfassen die in Dufays Testament festgelegten Stiftungen neben der Gabe eines Marienbilds und von Wachskerzen sowie Almosen für Spitäler, Gefangene, Leprakranke, Beginen und eine Rekluse auch eine Aufführung seiner eigenen Requiem-Vertonung am Tag nach dem Begräbnis sowie eine jährliche Aufführung der von Dufay selbst komponierten Messe für den heiligen Anthonius von Padua sowie zweier Motetten am Tag dieses Heiligen.³⁴ Josquin wiederum hat, den Akten des Kathedralkapitels von Condé-sur-L'Escaut zufolge, in seinem Testament verfügt, dass er seine Motette *Pater noster – Ave Maria* während allen allgemeinen Prozessionen im Kirchenjahr vor seinem Haus gesungen haben wollte.³⁵

Fromme und wohltätige Gaben, aber auch liturgisch-musikalische Stiftungen solcher Art sollen zur Memoria beitragen, dem erinnernden Andenken an die Toten durch die Lebenden, dem seit dem Frühmittelalter in der Liturgie ein fester Platz zukommt.³⁶ Wenn eine abwesende oder tote Person während des

32 Gundersheimer, *Ferrara* (Anm. 31), S. 194f.

33 Vgl. Leech-Wilkinson, *Machaut's Mass* (Anm. 14), S. 8–13; Anne Walters Robertson, «The Mass of Guillaume de Machaut in the Cathedral of Reims», in: *Plainsong in the Age of Polyphony* (Cambridge Studies in Performance Practice 2), hg. von Thomas Forrest Kelly, Cambridge 1992, S. 100–139.

34 Dufays Testament ist ediert in Jules Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, Lille 1880 (Repr. Genève 1972), S. 409–414. Zur Identifikation der hier genannten Werke vgl. David Fallows, *Dufay* (The Master Musicians), London 1987² (1982), S. 190, und Alejandro Enrique Planchart, «Guillaume Du Fay's Second Style», in: *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren (Michigan) 1996, S. 307–340, Anm. 33, S. 315.

35 Herbert Kellman, «Josquin and the Courts of the Netherlands and France: The Evidence of the Sources», in: *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival Conference New York 1971*, hg. V. Edward E. Lowinsky und Bonnie J. Blackburn, London etc. 1976, S. 181–216, hier S. 208f.

36 Grundsätzlich dazu die Schriften von Otto Gerhard Oexle: «Memoria und Memorialüberlieferung im früheren Mittelalter», in: *Frühmittelalterliche Studien* 10 (1976), S. 70–95; ders., «Die Gegenwart der Toten», in: *Death in the Middle Ages* (Medieaevalia Lovaniensia I/IX), hg. von Herman Braet und Werner Verbeke, Leuven 1983, S. 19–77; ders., «Memoria und Memorialbild», in: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter* (Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd. 48. Bestandteil des Quellenwerks *Societas et Fraternitas*), hg. von Karl Schmid und Joachim Wollasch, München 1984, S. 384–440; ders., «Memoria als Kultur», in: *Memoria als Kultur* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121), hg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1995, S. 9–78.

Memento-Gebets im Kanon der Messe genannt wurde, dachte man, daß diese persönlich am eucharistischen Opfer teilnehmen würde, ein Konzept, das vom Liturgiehistoriker Rupert Berger «Gegenwart durch Namensnennung» benannt worden ist.³⁷ Indem die Gemeinschaft der Lebenden im Namen dieses verstorbenen Individuums einen liturgischen oder geistlichen Akt vollzieht, gedenkt sie nicht nur seiner, sie trägt auch zur Tilgung seiner Sündenlast und damit zur Verkürzung des Aufenthalts im Fegefeuer bei.

Dieser scheinbar rein geistliche Akt des liturgischen Gedenkens hat einschneidende Konsequenzen auch für die Ausbildung der Individualität im lateinischen Westen. Der Biograph des Bischofs Benno von Osnabrück (11. Jahrhundert) erklärt, dass Benno nicht zu jenen hervorragenden Männern gehören solle, von denen der Nachwelt kein Gedächtnis überliefert wäre, *nulla sit posteris transmissa memoria*, auf dass für ihn gebetet werden möge, noch dazu an jenem Ort, den er selbst gegründet hat. Und ausdrücklich betont der Verfasser, dass er keinerlei hagiographische Intentionen hat, sondern Benno mit all seinen Schwächen, seiner Erregbarkeit, unerbittlichen Härte und Neigung zum Zorn darstellen wolle, denn, so fügt er mit makelloser Logik hinzu: «Wenn er nämlich in seinen Handlungen ganz ohne Unvollkommenheit gewesen wäre, so müßte ja nicht er dem Gebet anderer empfohlen werden, sondern selbst angefleht werden, für uns zu beten.»³⁸ Eine Konsequenz dieser erinnernden Hinwendung zur Individualität ist das Memorialporträt.³⁹ Dufays Grabmal beispielsweise ist vor seinem Tod nach seinen eigenen Angaben angefertigt worden und spielt in seinen testamentarischen Verfügungen zu seinem liturgischen Gedenken eine tragende Rolle.⁴⁰ Gilles Joye, Theologe und Komponist in Brügge, ist uns durch ein Gemälde bekannt, das möglicherweise von Hans Memling stammt, und das vermutlich ebenfalls an seiner Grabstätte in der Sakristei von Sankt Donatian in Brügge aufgestellt wurde.⁴¹ Und vor einigen Jahren wurde das Bild von Jakob Obrecht, einem anderen wichtigen Komponisten des späten 15. Jahrhunderts, wiederentdeckt.⁴² Solche Memorialbilder sind von äußerster Genauigkeit in der Wiedergabe der physischen Erscheinung ihrer Stifter, sie versuchen ihn (oder sie) als Individuum zu erinnern.

37 Rupert Berger, *Die Wendung «offerre pro» in der römischen Liturgie* (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 41), Münster (Westfalen) 1964, S. 228, zitiert bei Oexle, «Memoria und Memorialüberlieferung» (Anm. 36), S. 85.

38 Karl Schmid, «Der Stifter und sein Gedenken. Die Vita Bennonis als Memorialzeugnis», in: *Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des frühen Mittelalters*, hrsg. V. Norbert Kamp und Joachim Wollasch, Berlin – New York 1982, S. 297–322; 297–299.

39 Vgl. Oexle, «Memoria und Memorialbild» (Anm. 36).

40 Fallows, *Dufay* (Anm. 34), Tafeln 1 und 2.

41 Abbildung in: David Fallows, Art. «Joye, Gilles», in: *NGrove* 1980, Bd. 9, S. 742.

42 Wiedergegeben auf dem Umschlag und als Frontispiz von Rob C. Wegman, *Born for the Muses: the Life and Masses of Jacob Obrecht* (Oxford Monographs on Music), Oxford 1994.

Im selben Sinne erinnern einige der bedeutendsten polyphonen Kompositionen der Zeit – Machauts Messe (wenn sie denn wirklich für diesen Zweck komponiert worden ist)⁴³ – und die angeführten Werke Dufays und Josquins an ihre Schöpfer. Solche Verwendung von Polyphonie zum Zweck des liturgischen Gedenkens war nichts Ungewöhnliches; wie die Forschungen der letzten Jahrzehnte gezeigt haben, war sie gerade im Bereich der Messe die Regel;⁴⁴ ungewöhnlich war allenfalls, dass sich die Komponisten ihre eigenen Werke und damit ihre persönliche Schreibart zum Gedenken setzten, gleichsam als ein Memorialbild im Medium der Musik. Es war aber auch nicht ungewöhnlich, dass ein Komponist für einen verstorbenen Kollegen ein entsprechendes Werk schrieb: In seiner *Déploration* auf Johannes Ockeghem fordert Guillaume Crétin dessen Nachfolger als Trésorier von St-Martin des Tours, Evrard de la Chapelle, auf:

«Et tous les jours, si l'aisement avez,
Quelque motet sonnez qui à Dieu plaise
Pour le defunct, il en sera bien aise.»⁴⁵

Und lasst allezeit, wenn es Euch möglich ist,
Eine Gott gefällige Motette erklingen
für den Verstorbenen, sie wird ihm helfen.

Ob Evrard dieser Aufforderung nachgekommen ist, wissen wir nicht, aber dass Josquin ein ebenfalls auf Ockeghems Tod geschaffenes Gedicht von Jean Molinet, *Nymphes des bois*, mit dem Introitus der Totenmesse, dem *Requiem aeternam*, im Tenor vertonte und mit den Worten *requiescant in pace* schloss, ist wohl im ganz handfesten Sinne einer solchen Memorialpraxis zu verstehen. Gleichzeitig aber erläutert uns diese (vielleicht noch weiter verbreitete) Praxis auch, dass zumindest den Komponisten selbst und den vielen Zeitgenossen, die eine Messe *in contrapuncto* oder *in discantu* bestellten, gerade polyphone Kunstmusik keineswegs als irreligiös erschien. Polyphonie, die manch reformerisch gesonnener Theologe als Klangpfad zur Hölle betrachtete, erschien diesen Musikern und vielen Gläubigen im allerwörtlichsten Sinne als Medium des Heils, das die Wartezeit der Seele im Fegefeuer verkürzte und so den Himmel öffnete.

Die Praxis der liturgischen Memoria bildete den sozialgeschichtlichen Legitimierungsrahmen der Polyphonie (weitere Aspekte, etwa die fürstliche Repräsentation, sind wichtig, aber in unserem Zusammenhang nicht relevant).

43 Vgl. Anm. 33.

44 Vgl. grundsätzlich Barbara Haggh, «Foundations or Institutions? On Bringing the Middle Ages into the History of Medieval Music», in: *Acta Musicologica* 68 (1996), S. 87–128. Um nur eines von unzähligen dokumentierten Beispielen zu zitieren: 1477 errichtete Maria von Burgund an der Kathedrale Notre-Dame in Brügge eine Stiftung von £72 jährlich für zwölf feierliche Messen mit *discantus* an hohen Feiertagen. Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1990² (1985), S. 49, mit Verweis auf Joseph Gailliard, *Inscriptions funéraires et monumentales de la Flandre Occidentale*, Bruges 1856, Bd. 2, S. 456.

45 *Déploration de Guillaume Crétin sur le trépas de Jean Okeghem: musicien [...]*, hg. von Ernest Thoinan, Paris 1864, S. 41.

Freilich wirft diese extrinsische Legitimation die Frage nach ihrer intrinsischen Begründung auf. Vor welchem Hintergrund begriffen die Komponisten diese Musik? Was war die – um einen Begriff des Kirchenhistorikers Berndt Hamm zu bemühen – frömmigkeitstheologische Rechtfertigung dafür, über die durch Tradition und Legende geheiligten Choräle hinauszugehen?⁴⁶ Die Antwort darauf wird schon im Titel dieses Beitrags angedeutet. Polyphone Kunstmusik im 15. Jahrhundert bewegt sich im Spannungsfeld zwischen englischer und irdischer Musik.

4. Rechtfertigungen der Polyphonie (2): Polyphonie als «englische» Musik

Das Adjektiv «englisch» ist dabei bewusst doppeldeutig gewählt. Bekanntlich hat die englische Musik, bedingt durch die Besetzung weiter Teile Frankreichs durch englische Truppen zwischen 1415 und 1453, hier ein einziges Mal, doch umso entscheidender, in die Entwicklung der kontinentalen Kunstmusik eingegriffen: Englische Improvisationstechniken, englisches Komponieren, englische Gattungen stellten entscheidende Weichen für die musikalische Renaissance und übten einen starken Einfluss auf franko-flämische Komponisten, insbesondere Guillaume Dufay aus, während gleichzeitig eine regelrechte und historisch einmalige «Invasion» englischer Musik in kontinentale Manuskripte zu verzeichnen ist. Zwischen ca. 1420 und 1460 ist die Entwicklung der englischen Musik in kontinentalen Quellen sogar besser dokumentiert als auf den britischen Inseln selbst, in deren Institutionen Manuskripte nach dem Veralten ihres Repertoires vernichtet bzw. zum Binden anderer Manuskripte verwendet wurden.

Zugleich lässt sich die Entwicklung, die die europäische geistliche Kunstmusik ab dem frühen 15. Jahrhundert nimmt, zumindest teilweise als Reaktion auf die Vorwürfe erklären, die ihr bis dahin begegnet waren. Dazu müssen wir noch einmal einen, den prominentesten und – zumindest was die Dauer seiner Rezeption betrifft – wirkmächtigsten Gegner der Polyphonie bemühen, auch wenn er sich bereits im 14. Jahrhundert geäußert hatte. Die berühmte Bulle Papst Johannes' XXII. *Docta sanctorum patrum* (1324/25)⁴⁷ nennt als gewichtige

46 Berndt Hamm, «Frömmigkeit als Gegenstand theologieschichtlicher Forschung: Methodische Überlegungen am Beispiel von Spätmittelalter und Reformation», in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 74 (1977), S. 464–497; ders., *Frömmigkeitstheologie am Anfang des 16. Jahrhunderts: Studien zu Johannes von Paltz und seinem Umkreis* (Beiträge zur Historischen Theologie 65), Tübingen 1982.

47 Dazu nun die grundlegende Untersuchung von Franz Körndle, «Die Bulle *Docta sanctorum patrum*. Überlieferung, Textgestalt und Wirkung», in: *Musikforschung* 63 (2010), S. 147–165.

Vorwürfe die Auflösung des Kirchengesangs in kleine und kleinste Noten(werte), die Unkenntnis der *fundamenta*, nämlich des Antiphonars und Graduale und der darin verwendeten *toni* (also der Kirchentonarten), und generell eine empörende Verweltlichung, die sich in Formulierungen wie «Sie zerschneiden die [Choral-] Melodien mit Hoquetus [nach anderer Quelle: mit Geschwätz] und machen sie mit Diskant schlüpfrig, sie stampfen sie mit Tripla und gewöhnlichen Muteten [= Stimm-, nicht Gattungsbezeichnung!] platt»⁴⁸ ausspricht und zu dem Resultat führt: «die anzustrebende Andacht wird verachtet, die zu vermeidende Ausgelassenheit [oder sogar: Geilheit] öffentlich gemacht».⁴⁹ Franz Körndl hat nachgewiesen, dass die Bulle in zahlreichen Quellen verbreitet wurde und «als Erlass eines Papstes allerhöchste Autorität» genoss. Allerdings hat er auch gezeigt, dass beinahe sofort eine Texttradition entstand, in der der oben zitierte Satz über (kunstvolle) Polyphonie «Sie zerschneiden ... platt» (*nam melodias ... inculcant*) einfach weggelassen wurde, sodass der eindeutige Bezug auf Praktiken bzw. Stimmtypen der Mehrstimmigkeit wie *discantus* oder *motetus* wegfiel. Eine zweite – vor allem deutsche – Texttradition, die den Satz beibehielt, kam im Gegenteil zu dem Schluss, dass der *discantus* in der Messe und im Offizium verboten war.⁵⁰ Es ist unschwer zu erkennen, dass die widersprüchliche Lage, die wir in Bezug auf die Entwicklung von Institutionen und Formen polyphoner Musik im 15. Jahrhundert einerseits und den Chor ihrer Verächter andererseits gezeichnet haben, sich in diesen beiden Texttraditionen widerspiegelt.

Obwohl Körndl auch gezeigt hat, dass die Bulle stark verbreitet und – durch Druck und Kommentare – auch wahrgenommen wurde, sind ihre unmittelbaren Konsequenzen schwer zu fassen. Zwar beruft man sich hier und da auf sie, aber die Mehrzahl der Polemiken gegen Mehrstimmigkeit im Gottesdienst namentlich im 15. Jahrhundert, die mir bekannt geworden sind, kommen ohne Verweis auf die päpstliche Autorität aus. Zwischen 1402 und 1404 bemerkte der Kanonist Gilles de Bellemère, niemand befolge die päpstlichen Anordnungen zum kirchlichen Gesang, jeder solle aber für sich selbst sehen.⁵¹ Auch wenn es sich hier um eine private Notiz handelt,

Ich danke Franz Körndl, der mir seinen Aufsatz bereits vor der Publikation zur Verfügung gestellt hat. Vgl. jetzt auch Ders., «Liturgieverständnis an der Schwelle zur Neuzeit. Die Bulle ‹Docta sanctorum patrum› Papst Johannes' XXII. und ihre Anwendung», in: *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI.* (Analecta musicologica 47), hg. von Klaus Pietschmann, Kassel etc. 2012, S. 67–80.

48 *Nam melodias hoquetis [oder loquetis] intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant*, zitiert nach Körndl, «Die Bulle» (Anm. 47), S. 164. In den Übersetzungen folge ich mit leichten Modifikationen Körndl.

49 [...] *devotio querenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur*. Ebd., S. 165.

50 Ebd., S. 151, 153f.

51 *Docta sanctorum patrum. Hic ordinat Jo xxij de cantu ecclesiastico sed non seruatur Et ideo vide per te ipsum*, I-Rvat, Vat. lat. 6351, fol. 266v, ebd., S. 155.

gibt sie – vielleicht gerade deswegen – offensichtlich die vorherrschende Einstellung der Zeit wieder.⁵² Jedenfalls hat sie weder Guillaume de Machaut noch Matheus de Sancto Johanne (vgl. unten Anm. 121) noch zahlreiche andere Musiker des 14. und 15. Jahrhunderts daran gehindert, kunstvolle Mehrstimmigkeit für die Liturgie zu schaffen.

In unserem Zusammenhang ist freilich ein anderer Punkt von Interesse, nämlich nicht das Verbot, sondern die Erlaubnis bestimmter polyphoner Praktiken. Papst Johannes XXII. – aus welchem Anlass und mit welcher Musik im Blick auch immer er 100 Jahre zuvor seine *Constitutio* verfasst hat – war nicht grundsätzlich gegen Mehrstimmigkeit. Die Zielrichtung der Bulle ist überhaupt, so verblüffend das klingen mag, nicht primär gegen musikalische Praktiken, sondern gegen die durch sie verkörperten moralisch-religiösen Haltungen gerichtet: gegen ein Musikmachen, das die Würde und Integrität des Chorals verletzt, sei es durch seine rhythmische «Zerstückelung», sei es durch ein «Gewimmel» von Noten (*multitudine notarum*), die die «züchtigen Aufwärtslinien und die maßvollen Abwärtsbewegungen des *cantus planus*» und seine tonale Identität verdunkeln.⁵³ Auch Savonarola warf, wie wir sahen, den modernen Gesängen vor, dass sie «die Sinne und das Ohr entzücken, und nicht den Geist», und es ließe sich ebenso gut bei vielen anderen Autoren zeigen, dass die Topik der Kritik an Mehrstimmigkeit im geistlichen Kontext primär moralisch und wirkungsästhetisch begründet war. Verdammte wurde nicht die Musik an sich, sondern die irreligiöse Haltung, aus der sie angeblich entsprang und die sie ebenso angeblich bei ihren Hörern wiederum hervorrief.

Nun ist der Choral einerseits aufgrund der Tradition unantastbar – auf seine mythische Begründung durch Papst Gregor den Großen beruft sich Johannes XXII. allerdings nicht –, andererseits aber, weil er durch seinen langsam und andächtigen Vortrag die wahre Andacht der anwesenden Gläubigen hervorruft. Und diesen Effekt, auf den alles ankommt,⁵⁴ erreicht eben auch der maßvolle Einsatz von (simultanen) Konsonanzen. Das war schon lange vor dem Papst bekannt, etwa wenn es im Kölner Organumtraktat hieß: «Man bittet aber, das Organum stets mit sorgfältiger und mäßiger Langsamkeit auszuführen, und es wird höchst ehrenhaft

52 Ähnlich stellte der toledanische Kapellmeister Bartolomé de Quevedo zwischen 1562 und 1569 fest, die *Constitutio* werde nicht genügend beachtet, Körndle, ebd., S. 158, mit Verweis auf Martin Gumpel, «Der Toledaner Kapellmeister Bartolomé de Quevedo und sein Kommentar zu der Extravagante <Docta sanctorum> Johannes XXII.», in: *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens* 21 (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft I, 21), Münster 1963, S. 294–308.

53 Körndle, «Die Bulle» (Anm. 47), S. 164.

54 Vgl. Fuhrmann, *Herz und Stimme* (Anm. 19), Kapitel 5. 2: «Die Etablierung des psychagogischen Modells», S. 141–157.

den heiligen Gesängen hinzugefügt.»⁵⁵ Aber es wird von Johannes XXII. ausdrücklich autorisiert:

*Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis praecipue, sive solennibus in missis et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae quae melodiam sapient, puta octavae, quintae, quartae et huiusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur, sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat [...] maxime quum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant.*⁵⁶

Hiermit wollen Wir jedoch keineswegs verbieten, dass bisweilen – besonders an Festtagen in den Hochämtern und im Stundengebet – über dem Gregorianischen Gesang einige Konsonanzen, welche die Melodie also erkennen lassen, wie Oktaven, Quinten, Quarten und derartige Intervalle, ausgeführt werden, und zwar so, dass der Cantus in seiner Ganzheit erhalten bleibt und nichts von dieser wohlgesitteten Musik dadurch verändert wird; und zwar vor allem deshalb, damit Konsonanzen dieser Art dem Ohr schmeicheln, Andacht erregen und die Seelen der zu Gott Singenden körperlich erhalten.

Warum ist diese päpstliche Auslassung in unserem Zusammenhang von Bedeutung? Etwa seit 1420/1430 gibt es unter englischem Einfluss einen deutlichen Wandel in Ton, Technik und Textur der kirchlichen Musik auf dem Kontinent, der so wirkt, als hätten sich die Beteiligten die soeben zitierte Bemerkung Johannes' XXII. zu Herzen genommen. Dieser stilistische Wandel korreliert dabei genau mit der oben bereits thematisierten neuen Konzentration der kompositorischen Produktion auf die geistliche Musik: So könnte man die (zumeist in regulierter Improvisation verlaufende) Fauxbourdon-Praxis gleichsam als eine Realisation von Johannes' XXII. Idee auffassen, der Choral solle mit einigen Konsonanzen ausgeführt werden, aber so, dass er «in seiner Ganzheit» erhalten bleibe. (Freilich wäre dem Papst rund 100 Jahre zuvor die Eingliederung von Terz und Sext in den Kanon der erlaubten – wenn auch imperfekten – Konsonanzen wohl noch als illegitim erschienen.) Man kann aber auch elaboriertere Choralbearbeitungen als diesem Ideal verpflichtet sehen. Damit soll freilich kein direkter Zusammenhang zwischen der päpstlichen Bulle (deren Rezeption in England ohnehin noch zu untersuchen wäre) und der Musik des frühen 15. Jahrhunderts unterstellt werden. Es geht eher darum, dass Johannes XXII. eine Lizenz für eine maßvolle Mehrstimmigkeit aussprach, die primär auf eine feierliche, andächtige und dennoch die Sinne erfreuende Wirkung abzielte. Und genau diese ästhetisch-religiöse Wirkung, so scheint es, hatte die englische Musik in der Phase ihrer Rezeption auf dem Kontinent zumindest auf jene Hörer, die kunstvollere Polyphonie

55 *Poscit autem semper organum diligent et modesta morositate fieri, et honestissime sacris canticis adhibetur*, in: *Musica et scolica enhiriadis una cum aliquibus tractatulis adjunctis*, ed. Hans Schmid, München 1981, S. 223. Zum Begriff der *morositas* jetzt Leofranc Holford-Strevens, «*Suavis et morosus: The Ways of a Word*», in: *Quomodo cantabimus canticum? Studies in Honor of Edward H. Roesner* (= *Miscellanea 7*), hg. von David Butler Cannata et al., Middleton (Wisconsin) 2008, S. 3–14.

56 Körndl, «Die Bulle» (Anm. 47), S. 165.

nicht gleich in Bausch und Bogen ablehnten. Wichtig war vor allem, dass der Choral «in seiner Ganzheit» erkennbar blieb – und genau das leistete die neue Technik der Paraphrasierung einer integralen Choralmelodie etwa im Superius einer Motette, während die durch die erwähnten imperfekten Konsonanzen Terz und Sext (und ihre Intonation in reiner Stimmung) bestimmte Klanglichkeit der englischen Musik offenbar auf dem Kontinent besonderes Interesse erregte und bald Nachahmer fand.

Unter dem hier nur angedeuteten Gesichtspunkt satztechnischer Innovationen ist die (schon von den Zeitgenossen thematisierte) Rezeption englischer Musik auf dem Kontinent in der musikhistorischen Forschung bisher vor allem diskutiert worden. Doch die Transformation, die die Musik des frühen 15. Jahrhunderts durch die «Invasion» englischer Kompositionen auf den Kontinent durchmacht, ist auch eine Transformation in Verständnis und Funktion dieser Musik.⁵⁷ Denn weit stärker als die vergleichsweise «verweltlichte» Musik auf dem Kontinent war die englische Musik für die Liturgie, aber auch für freie devotionale Praktiken bestimmt. Offensichtlich war es die Verbindung von dieser Zwecksetzung und einem dieser Zwecksetzung besonders adäquatem musikalischen Idiom, die für die große Resonanz von Komponisten wie Dunstable, Power, Bedyngham, Forest, Frye und andere in kontinentalen Quellen zwischen etwa 1420 und 1460 verantwortlich war. Das betrifft auf der Ebene der Gattungen die Idee der zyklischen Integration der Messe, bei der England offenbar federführend war, das betrifft aber genauso gut jene unauffällige Kleinform der nicht-isorhythmischen Motette, die offenbar von England aus den Kontinent erobert hat und der fast immer religiöse Texte zugrunde lagen, etwa Marienantiphonen, mit oder ohne die zugehörigen Choralmelodien. Diese «neue» Motette, die ab der Jahrhundertmitte die isorhythmische Motette vollständig verdrängt hatte, sei hier Devotionsmotette genannt. Und schließlich betrifft es die liturgische Gebrauchsmusik, etwa die Magnificat-, Hymnen- oder Propriumskompositionen.⁵⁸

Aber in jedem Fall – und damit komme ich wieder zu den stilistischen Anregungen, die von England ausgingen – hat die sogenannte «contenance angloise» einen neuen Stil mitgeschaffen, der in vieler Hinsicht dieser neuen religiösen Orientierung entgegenkam:

- durch ihre Betonung der Paraphrase ganzer Choralmelodien, die nach dem Vorbild des Liedsatzes durch Kadenzen in textgezeugte Phrasen gegliedert wurden, während in der Tradition der isorhythmischen Motette ja meist nur Choralausschnitte behandelt wurden,

57 Diese Interpretation habe ich an anderer Stelle ausgeführt, nämlich im Beitrag «Subjektivierung von Polyphonie: Die Devotionsmotette im Kontext der Gattungstransformation 1420–1450» (Publikation im Bericht über die von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften im November 2010 durchgeführte Tagung «Prozesse und Praktiken der Aneignung musikalischer Repertoires in Zentraleuropa, ca. 1420–1450»).

58 Ein Überblick bei Gareth Curtis and Andrew Wathey, «Fifteenth-Century English Liturgical Music: a List of the Surviving Repertory», in: *RMARC* 27 (1994), S. 1–69.

- durch ihre generelle Angleichung der melodischen Sprache vor allem der Oberstimmen an die Sprache des Chorals (nicht immer ist es bei Dunstable oder Power auf den ersten Blick feststellbar, ob einem Stück eine Choralparaphrase zugrunde liegt oder nicht!),
- durch die allgemeine Anmutung eines würdevoll fließenden Charakters, wie sie Heinrich Besseler in *Bourdon und Fauxbourdon* (1950) in die Begriffe «Vollklang» und «Stromrhythmus» gefasst hat: Einschränkung des Dissonanzgebrauchs bis hin zu pankonsonanten Stücken, Überspielung der *perfectio* im mensuralen Gefüge mit dem Ergebnis einer «schwebenden» Rhythmisierung, Vorliebe für den Terz- und Sextenklang in reiner Intonation, kurzum den «euphonischen Kontrapunkt» (Besseler), der im englischen Gefolge auf dem Kontinent Einzug gehalten hatte.

Diese *Polyphonisierung des Chorals*, wie man sie nennen könnte, erfasste jedoch nicht alle Gattungen der liturgischen Gesänge gleichermaßen. Sie widmete sich vorwiegend jenen Genres, die positiven oder freudigen Charakter ausstrahlen, und vor allem jenen, in denen eine Vereinigung von himmlischer und irdischer Liturgie suggeriert wird, bei denen sich mittelalterlicher Überzeugung zufolge der Himmel öffnet und der Gesang der irdischen Zelebranten und Gemeinden sich mit den Engelschören der himmlischen Liturgie vermischt. Sie werden in der mittelalterlichen Tradition bis ins 15. Jahrhundert hinein bevorzugt polyphon geschmückt.

Es ist hier wohl kaum nötig, noch einmal die Idee von der himmlischen, also von Engeln zelebrierten Liturgie in ihrer geschichtlichen Breite zu referieren;⁵⁹ ich kann nur darauf hinweisen, dass sich ein Bezug zwischen Polyphonie und himmlischer Liturgie schon hie und da im Mittelalter findet.⁶⁰ Im Schwesternbuch von Engelthal (!), verfasst von Christine Ebner (1277–1356), berichtet Schwester Anna von Weitersdorf auf dem Sterbebett: «So han ich in der zit [als Bischof Nikolaus von Regensburg das Kloster besuchte] die engel horen singen den respons *Summe trinitati* und schonew *Kirieleison* mit drien stimmen: daz sprach als schon, daz ez über alle menschelich sinne waz.»⁶¹ Dass die Formel «mit drien stimmen» dreistimmig-polyphon bedeuten soll,⁶² wird durch einen anderen Bericht nahegelegt: Diemut Ebnerin von Nürnberg

59 Die nach wie vor maßgebliche Untersuchung ist Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern – München 1962.

60 Vgl. auch die Hinweise bei Fuhrmann, *Herz und Stimme* (Anm. 19), S. 209f.

61 *Der nonne von Engelthal büchlein von der genaden überlast*, ed. Karl Schröder, Tübingen 1871 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 108), S. 27f. Vgl. auch Stephanus Hilpisch OSB, «Chorgebet und Frömmigkeit im Spätmittelalter», in: *Heilige Überlieferung. Ausschnitte aus der Geschichte des Mönchstums und des Heiligen Kultes, dem hochwürdigsten Herrn Abte von Maria Laach Dr. theol. et iur. h. c. Ildefons Herwegen zum silbernen Abtjubiläum*, München 1938, S. 263–284, hier S. 271.

62 Hammerstein, *Musik der Engel* (Anm. 59), S. 59 kommentiert skeptisch: «Ob mit den drei Stimmen mehrstimmiger Gesang gemeint ist, lässt sich schwer sagen, da schon der Kyrietext eine Dreiersymbolik nahelegt.» Tatsächlich sind die numerologischen Überlegungen zu den drei mal drei

hört «an aller engel tag die engel den respons singen *Te sanctum dominum*, und da sie an den vers komen «Cherubin», daz sungen sie mit drien stimmen: daz sprach als gar süezlich, daz waz über menschlich sinne.»⁶³ Gar keine Zweifel schließlich lässt eine Stelle in den nach 1391 entstandenen Marienliedern des Bruder Hans offen, wo über den Himmel berichtet wird:

In meysterliichen doene
 Singt man da die montetten [Motetten].
 Miin vrou, die werte scone,
 Can da den nuwen habetans voertreten.⁶⁴

Dass in dieser Zeit auch Jenseitsvisionen und mystische Ekstasen von Wohlklang und Engelsgesang widerklingen, lässt sich etwa an der Musik der Mystik zeigen,⁶⁵ aber auch an dem geradezu übersinnlichen Überschwang, den schon die ganz elementaren Zusammenklänge, gewissermaßen das Grundmaterial polyphonen Komponierens, bei einem Theoretiker des 15. Jahrhunderts wie Ugolino von Orvieto auslösen konnten, der von der *inextimabilis animae [...] laetitia* schwärzte, die der Seele durch den drei- oder vierstimmigen Kontrapunkt zuteil werde.⁶⁶

Anrufungen im Kyrie bei den Liturgikern weit verbreitet, vgl. nur Guilelmus Duranti, *Rationale divinorum officiorum* IV:12 (Corpus Christianorum continuatio mediaevalis, Band 140–140B), hg. von A.[nselme] Davril OSB und T.[imothy] M. Thibodeau, 3 Bde., Turnhout 1995–2000, S. 295–297. Siehe aber Gertrud Jaron Lewis, *By Women, for Women, about Women: The Sister-Books of Fourteenth-Century Germany* (Studies and Texts 125), Toronto 1996, S. 78, die auch darauf hinweist, dass in Frauenklöstern schon ab dem zwölften Jahrhundert polyphon gesungen wurde.

63 *Der nonne von Engelthal büchlein*, ed. Schröder (Anm. 61), S. 32f. Vgl. Kerstin Bartels, *Musik in deutschen Texten des Mittelalters* (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 1601), Frankfurt a.M. etc. 1997, S. 74f. Gemeint ist der Vers «Tibi cherubim et seraphim incessabili voce proclamat», der auch durch das folgende Sanctus ebenfalls einen Bezug zur Dreizahl aufweist.

64 *Bruder Hansens Marienlieder* (Altdeutsche Textbibliothek 58), hg. von Michael S. Batts, Tübingen 1963, vV. 3135–3138; zit. nach Bartels, *Musik* (Anm. 63), S. 42. Der *habetans* ist ein Schlußtanz oder Kehraus (vgl. Bartels, *Musik*, Anm. 83, S. 39). Die Formulierung «in meysterliichen doene» erweckt Assoziationen an den Sprachgebrauch der Meistersinger, obwohl von Polyphonie die Rede ist. Wie es scheint, entwickelte sich hier eine Tendenz, den alten Topos von Gott als dem höchsten Künstler (*summus artifex*) mit der neuen Praxis des Meistersangs kurzzuschließen. Noch stärker sind diese Anklänge bei dem von Bartels, *Musik*, S. 43, zitierten, leider undatierten Gedicht von Pseudo-Boppe: «Die engel singent wunniklich und also schon, / daz ez bi Got erklingt im oberosten tron, / ir sank der ist geziert mit meisterscheffe. / Dar umb lob' ich ein singer, der wol singen kan; / gesank daz hat Got liep, der allerhoehste man, / der uns den sig' gewan mit seiner krefte. / Got sizzet uf der künste stuol, / er hoert die engel singen wunniklichen, / si singent al in hoher schuol', / unt lobent Got, den edlen vürsten richten; dar umb lob' ich den meister guot, / der alliu dink hat och so schon' gemezzen.»

65 Vgl. Wolfgang Fuhrmann, «*Melos amoris*: Die Musik der Mystik», in: *Musiktheorie* 23 (2008), S. 23–44.

66 Ugolinus Urbevetanis, *Declaratio musicae disciplinae* (Corpus scriptorum de musica 7), hg. von Albertus Seay, 3 Bde., Rom 1962, II, 1, Bd. 2, S. 3f. Ausführlicher zitiert bei Fuhrmann, «*Melos amoris*» (Anm. 65), S. 42f.

Die auch bei Ugolino auftretenden Schlüsselwörter sind dabei *dulcedo* und *suavitas*, die immer wieder im Diskurs über die ästhetischen Qualitäten von Musik verwendet wurden,⁶⁷ die aber im Mittelalter stets auch mystische Konnotationen mit sich führten als die wesentlichen Empfindungsqualitäten der Gotteserfahrung.⁶⁸

Welch eine sinnliche Sensation in einer weitgehend monophonen Kultur die Polyphonie dargestellt haben muss, ist in unserer klangüberschwemmten Zeit kaum mehr nachzuvollziehen. Und vor allem die Betonung der imperfekten Konsonanzen (Terzen und Sexten) in der englischen Musik erschien den Zeitgenossen als Verkörperung freudiger Affekte: Davon legt auch die berühmte Schilderung bei Martin Le Franc über den englischen Einfluss auf den Kontinent Zeugnis ab: Dufay und Binchois pflegen die «nouvelle pratique / De faire frisque concordance» [et] «ont prins de la contenance / Angloise et ensuy Dunstable / Pour quoy merveilleuse plaisir / Rend leur chant joyeux et notable».⁶⁹ Ebenso bezeichneten englische Theoretiker die Mehrstimmigkeit «mery to the singer and to the herer»⁷⁰ und erklärten: «And it es to wite that the mo[re] imperfite tones that a man synges in the trebull, the meriere it es.»⁷¹ Diese nachgerade archaische Freude an den sinnenfälligsten Momenten, den bloßen Konsonanzen des euphonischen Kontrapunkts, die eindringlicher und fröhlicher erscheinen mussten als heute, verband sich im Denken mancher Zeitgenossen offensichtlich wie von selbst mit der Musik der Engel, wo ihr Liebreiz anderen wie Savonarola als die Musik des Teufels erschienen war. Und das erklärt, wie mir scheint, auch die Wahl bestimmter Genres liturgischer Musik und die Vernachlässigung anderer.

67 Vgl. beispielsweise Nino Pirrotta, ««Dulcedo» e «subtilitas» nella pratica polifonica franco-italiana al principio del '400», in: *Revue Belge de musicologie* 2 (1948), S. 125–132.

68 Vgl. Fuhrmann, «*Melos amoris*» (Anm. 65), S. 42f.; Rob C. Wegman, «Musical Understanding in the 15th Century», in: *Early Music* 30 (2002), S. 47–66; 53–56, mit den Hinweisen in Anm. 19, S. 65.

69 Martin Le Franc, *Le Champion des dames* (1440–42). Hier zitiert nach David Fallows, «The Contenance Angloise: English Influence on Continental Composers of the fifteenth century», in: *Renaissance Studies* 1 (1987), S. 189–208; vgl. jetzt auch die Neuausgabe: Martin Le Franc, *Le Champion des dames* (Les Classiques Français du Moyen Age 130), hg. von Robert Deschaux, Paris 1999, Bd. 4, S. 67–69. Auf die ausgedehnte Forschungskontroverse um die Interpretation dieser Passagen (mit wichtigen Beiträgen von Margaret Bent, Christopher Page, Reinhard Strohm und Rob C. Wegman) kann ich an dieser Stelle nicht eingehen.

70 Sylvia W. Kenney, *Walter Frye and the «Contenance Anglois»*, S. 111 und 152, mit Verweis auf Manfred Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen* (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 21), Strassburg 1936, S. 149.

71 Bukofzer, *Geschichte*, S. 138. Vgl. auch die Bemerkungen: «also it is fair singing merry for to sing many imperfite acordes togeder.» Bukofzer, *Geschichte*, S. 146, und «it is fayre & meri singing many jnperfite cordis to-gedir», zit. nach Sanford B. Meech, «Three Musical Treatises in English from a Fifteenth-Century Manuscript», in: *Speculum* 10 (1935), S. 235–269, hier S. 260.

Die Messe ist natürlich nicht nur das neue Hauptgenre des 15. Jahrhunderts, sondern zugleich auch gerade in ihren Ordinariumsgesängen (also den über das Kirchenjahr hinweg im Text unveränderten Gesängen Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus) vielfach mit der himmlischen Liturgie verknüpft. Neben den biblisch belegten Gesängen Gloria⁷² und Sanctus⁷³ galten auch, wie Schwester Anna berichtete, das Kyrie – dessen neun Anrufungen mit den neun Engelschören gleichgesetzt wurden – und das Alleluia als Musik der Engel.⁷⁴ Nun zählen die Alleluja-Melodien zu den am frühesten polyphon bearbeiteten überhaupt: Das Winchester-Tropar (11. Jh.) enthält von 100 Sätzen allein 54 Tropen. Sanctus, Kyrie, Gloria und Agnus wurden als himmlische Akklamationen polyphon vertont.⁷⁵ Umgekehrt wurden liturgische Gattungen von asketischem oder trauern-dem Charakter wie die Passion, das Requiem oder der Tractus – der Ersatz für das Mess-Alleluja in der Fastenzeit – im 15. Jahrhundert viel weniger gepflegt.⁷⁶ Explizit ausgesprochen findet sich diese Tendenz in einer alten Frankfurter

72 Lk 2, 14.

73 Jes 6, 3.

74 Belege bei Hammerstein, *Musik der Engel* (Anm. 59), S. 38f., 41–43. Zum Alleluja siehe auch Offb 19, 1–6.

75 Vgl. Sabine Žak, *Musik als ‹Ehr und Zier› im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Neuss 1979, Anm. 43, S. 17, mit Verweis auf Lütolf, *Ordinarium missae-Sätze* (Anm. 14), S. 286.

76 Allerdings ist auch hier so manches verloren gegangen: Neben Dufays Requiem etwa die «passions en nouvelle manière», für deren Komposition und Niederschrift Gilles Binchois am 29. Mai 1438 in Douai 24 livres erhielt (Georges Doutrepont, *La Littérature française à la Cour des Ducs de Bourgogne*, Paris 1909/Reprint Genève 1970, S. 211, mit Verweis auf Alexandre Pinchart, *Archives des arts, sciences et lettres*, Gand 1860–1881, III, S. 140–145, vgl. auch Jeanne Marix, *Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Philipp le Bon (1420–1467)* [Collection d'études musicologiques 29], Strasbourg 1939/Reprint Baden-Baden 1974, S. 180). Die Formulierung «nouvelle manière» klingt so auffällig an die Bezeichnungen «nouvelle pratique» bzw. die «ars nova» an, mit der Martin Le Franc und Tinctoris den Einfluss der englischen Musik auf den Kontinent beschrieben, dass es nahe liegt, einen Zusammenhang zu den Passionen herzustellen, wie sie in englischen Manuskripten der Zeit überliefert sind (Egerton, Shrewsbury, Eton). Andrew Kirkman hat (auf Anregungen von David Fallows und Brian Trowell hin) sogar die These aufgestellt, dass die in Egerton 3307 enthaltenen Passionen nach Lukas und Matthäus mit Binchois' Werken zu identifizieren seien (Andrew Kirkman, «Binchois the Borrower», in: *Binchois Studies*, hg. von Andrew Kirkman und Dennis Slavin, Oxford 2000, S. 119–136, hier S. 128f.; eine Edition in Gwynne S. McPeek, *The British Museum Manuscript Egerton 3307*, London 1963, S. 48–50, 54–61). Andererseits hat Kurt von Fischer es zumindest für nicht ausgeschlossen gehalten, dass Binchois' Passionen mit den simplen Fauxbourdon-Vertonungen nach Matthäus und Johannes im Manuskript Modena, Biblioteca Estense a.M.1.12 identisch sind (Art. «Passion», *NGr*). In diesem wie in jenem Fall verdankten sich die Kompositionen irgendwie einem englischen Einfluss. Zugleich sind sie in ihrer sehr einfachen Satzart offensichtlich vom Ideal liturgischer Gebrauchsmusik bestimmt; prinzipiell geht es, auch noch in der Passion von Antoine de Longueval (fälschlich Obrecht zugeschrieben) um feierliche Darbietung der Passionstöne in simpler Polyphonie.

Kirchenordnung, in der der Gebrauch des *discantus* (also Polyphonie) als *cantus laetitiae* für die Fastenzeit schlichtweg untersagt wird.⁷⁷ In diesem Zusammenhang erscheint es als ein jedenfalls bemerkenswerter Umstand, dass die ersten Ansätze zu einer zyklischen Vereinheitlichung der Messe von einzelnen Satzpaaren ausgingen, den Gloria-Credo-Sätzen und den Sanctus-Agnus-Sätzen, die also jeweils mit dem Zitat eines Gesangs der Engel beginnen: Das Gloria geht auf das Lukas-Evangelium zurück, das Sanctus auf den Propheten Jesaja. Die Satzpaare werden dadurch quasi von vornherein in einen «englischen» Kontext gestellt. Die «englische Musik» im Titel dieser Studie ist also beides: Musik von Engländern und Musik der Engel, der himmlischen Liturgie.

Als die vielleicht erste Begegnung zwischen englischen und kontinentalen Musikern und somit als ein Wendepunkt in der Geschichte der europäischen Musik gilt gemeinhin das Konzil von Konstanz (1414–1417). Das mag sich eher den Zufälligkeiten der Überlieferung verdanken, aber es kann wohl kaum als Zufall angesehen werden, dass in der «einzigsten ausführliche[n] Erwähnung eines kirchenmusikalischen Ereignisses»⁷⁸ in einer zeitgenössischen Chronik dieses Konzils ausgerechnet englische Musik thematisiert wird. Es handelt sich um den Bericht des Ulrich von Richental über die Feier des Fests des heiligen Thomas von Canterbury (29. Dezember) 1416 durch die Musiker im Gefolge der Bischöfe von Lichfield und Norwich, mit der die Engländer nach der Schlacht von Agincourt (Oktober 1415) ihre Präsenz auf dem Kontinent auch liturgisch nachdrücklich etablierten:

An sant Thomas aubend [der Abend vor dem 29.] nach wichenächten, do begiengen die Engelschen das fest sant Thomas von Cantzelberg. Und hiessent umb vesper durch die stat prosunen mit vier prosonen. Die hatten an iren prosonen hangen des küngs von Engelland wappen, und hiessen ußrüssen, das die Engelschen ain groß fest wolten haben und sant Thomas began zu dem thüm [Dom]. Und mornends do begiengen sy das fest gar schon und loblich mit großem gelüt mit großen brinenden kertzen und mit Engelschem süssem gesang, mit den ordnen⁷⁹ und mit den prosonen, darüber tenor, discant und medium ze vesperxit.⁸⁰

77 *Discantus vel cantus laetitiae a dominica in passione domini usque ad vigiliam paschae inclusive hiis, cum sit tempus compassionis Christi nullus fiant, sed omnia dolorose et humilius quam alio tempore prosequantur.* Charles du Fresne, Sire Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort 1883–88, Bd. 3, S. 128. Du Canges Quelle waren die *Statuta antiqua huius ecclesiae Francofordensi*, in: *Subsidia diplomatica ad selecta juris ecclesiastici Germaniae et historiarum capita elucidanda*, hg. von Stephan Alexander Würdtwein, Heidelberg 1772–1780, Bd. 1, S. 66.

78 Manfred Schuler, «Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418», in: *Acta Musicologica* 38 (1966), S. 150–168, hier S. 158.

79 Nach der sog. Aulendorfer Handschrift (heute New York Public Library, Spencer Collection, Nr. 32) «in den organen», also mit der Orgel. Vgl. Ulrich Richental, *Das Konzil zu Konstanz*, 2 Bde. ([Bd. 1:] Faksimileausgabe der Handschrift im Rosgarten-Museum in Konstanz, [Bd. 2:] Kommentar und Text), bearbeitet von Otto Feger, Starnberg und Konstanz 1964, Editionsband, Anm. 199, S. 217.

80 Richental, *Konzil*, ÖNB: 1,126.235-D (HS-Abt.)*, Faksimileausgabe: 69', Editionsband: 217. Diese vielzitierte Stelle ist allerdings philologisch hochproblematisch. In einer anderen

Der Interpret dieser Stelle steht vor einer schwierigen Aufgabe: Handelt es sich bei dem «Engelschem süßen gesang» wirklich, wie David Fallows die Stelle übersetzte, um «angelically sweet singing»?⁸¹ Oder doch nur um Musik der Engländer, wie der sonstige Sprachgebrauch Ulrichs von Richental schnöderweise nahelegt?⁸² So oder so handelt es sich um «englische» Musik – die ausdrücklich, mit *termini technici*, als polyphon beschrieben wird. Und es ist vielleicht mehr als nur eine Fußnote, dass in der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine gerade mit Bezug auf den heiligen Thomas von Canterbury – also auf Thomas Becket – von Engelsmusik berichtet wird: Als die Kleriker nach seiner Ermordung durch vier königstreue Ritter am 29. Dezember 1170 die Totenmesse mit dem Gesang des *Requiem aeternam* anstimmten, unterbrachen sie Engel, indem sie das *Laetabitur justus in Domino* sangen – den Introitus der Messe für einen Märtyrer, als Hinweis auf Beckets neu erworbenen himmlischen Status.⁸³

5. Gemalte Musik: Ein Seitenblick in den Himmel

Solche Engelsmusik zeigt eines der bekanntesten Bildwerke jener Zeit, der Genter Altar von Jan und vielleicht auch Hubert van Eyck, der im Auftrag des Genter Patriziers Judocus Vyd und seiner Ehefrau Elisabeth Borluut 1432 vollendet wurde

maßgebenden Quelle von Richentals Bericht, der Aulendorfer Handschrift, fehlt der Hinweis auf die Mehrstimmigkeit, und es wird die *Vesper*, nicht das Morgenamt ausführlich beschrieben, vgl. die nach dieser Quelle erstellte Edition: *Ulrichs von Richental Chronik des Constanzer Concils 1414 bis 1418*, hg. von Michael Richard Buck, Tübingen 1882 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 158), ÖNB 292.111-B Per 158, S. 97 (Vgl. auch die Beschreibung des St.-Thomas-Festes 1414, S. 86f.). Zur Problematik vgl. Schuler, «Die Musik» (Anm. 78) und Sabine Žak, «Fürstliche und städtische Repräsentation in der Kirche (Zur Verwendung von Instrumenten im Gottesdienst)», in: *Aspects of Music in Church, Court and Town from the Thirteenth to the Fifteenth Century, Musica disciplina* 38 (1984), S. 231–259; Anm. 34, S. 238; Fallows, *Dufay* (Anm. 34), Anm. 8, S. 277; vgl. jedoch auch Strohm, *Rise* (Anm. 5), Anm. 253, S. 108. Das lateinische Original von Richentals Chronik ist nicht erhalten. Eine kritische Kollationierung und Bewertung der Überlieferung steht noch aus.

81 Fallows, *Dufay* (Anm. 34), S. 19.

82 Žak, «Fürstliche und städtische Repräsentation» (Anm. 80), erklärt sogar: «Die englische Sprache bei diesem Gesang [...] spricht gegen einen liturgischen Text [...].» (Anm. 34, S. 238).

83 Die Stelle lautet: *Dum igitur clerici requiem aeternam inciperent et pro eo missam agerent defunctorum, subito, ut ajunt, angelorum chori adstantes voces cantantium interrumpunt, martiris missam incipiunt, laetabitur justus in domino, concinunt et caeteri clericci prosequuntur.* Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, hg. von Th. Graesse, Bratislava 1890, S. 68, hier zitiert nach Richard Rastall «Heaven: The Musical Repertory», in: *The Iconography of Heaven*, hg. von Clifford Davidson, Kalamazoo (Mich.) 1994 (Medieval Institute Publications: Early Drama, Art, and Music Monograph Series 21), S. 162–196, hier S. 168.



Abb. 1: Jan und Hubert van Eyck, «Genter Altar», Gent, St.-Bavo-Kathedrale, Innenseite ganz.

(Abb. 1).⁸⁴ Jedes Mal, wenn die gestiftete tägliche Messe in der Genter Sint-Baafskathedraal zelebriert wurde, wurden die Flügel des Altarbilds – dessen Außenseiten unter anderem die Verkündigung und die Stifter darstellten – geöffnet, und mit ihm öffnete sich buchstäblich der Himmel: Es entfaltet sich die himmlische Liturgie gemäß der Offenbarung des Johannes (der ebenfalls auf der Außenseite dargestellt ist), «a mass set in the Paradise that is Heaven».⁸⁵ Zur Rechten Gottes stehen singende Engel um einen Altar und tragen die Dalmatiken – die liturgische Kleidung von Diakon und Subdiakon. Zu seiner Linken (als Zeichen des niedrigeren Stellenwerts von Instrumentalmusik in der Liturgie) sind Engel mit Instrumenten abgebildet, von denen freilich, im Gegensatz etwa zur italienischen Bildtradition des Engelskonzerts, nur einer wirklich musiziert, nämlich an der Orgel (Abb. 2). Gemeinsam zelebrieren diese Engel die himmlische, Ewige Messe, die den gedanklichen Hintergrund des Werks bildet.

84 Dazu Hammerstein, *Musik der Engel* (Anm. 59), S. 249–251, und Alexandra Goulaki-Voutira, «Die musizierenden Engel des Genter Altars», in: *Imago musicae* 5 (1988), S. 65–74.

85 Barbara Haggh, «The Mystic Lamb and the Golden Fleece: Impressions of the Ghent Altarpiece on Burgundian Music and Culture», in: *Revue Belge de musicologie* 61 (2007), S. 5–59, hier S. 7.



Abb. 2: Genter Altar (wie Abb. 1), singende und musizierende Engel.

Was singen nun die Engel zur Rechten Gottes? Es wäre interessant, darüber zu spekulieren. Vielleicht, wie im oben erwähnten Schwesternbuch aus Engelthal, das *Kyrie eleison*. Ein solcher Gesang würde zur Darstellung der Gottheit passen und zum liturgischen Anlass. Man könnte auch, mit Blick auf das göttliche Lämmchen im unteren Mittelfeld, an ein Agnus Dei denken. Und schließlich (und das ist im Hinblick auf die aus Offb 7, 9–12 bzw. 22,1–5 stammende Darstellung im unteren Mittelteil vielleicht sogar am wahrscheinlichsten) singen die Engel möglicherweise das Alleluja. Die Frage muss natürlich unbeantwortet bleiben, aber eines steht fest: Die Engel singen Polyphonie (Abb. 3).⁸⁶ Dies lässt sich an den unterschiedlichen Kopfhaltungen und Mundöffnungen erkennen;⁸⁷ letztere verdeutlichen, dass hier verschiedene Vokale zur selben Zeit, also unterschiedliche Textpassagen gesungen werden, was nur in mehrstimmigem Gesang möglich ist, wie es Jan (und Hubert?) van Eyck und den Auftraggebern des Altars wohlvertraut gewesen sein muss.⁸⁸ Das heißt aber auch: Die Engel, überirdische Wesen, die sie sind, singen Sopran wie Bass.

86 Zur Frage, ob die Stiftung von Judocus Vijd und Elisabeth Borluut, die den Anlass des Genter Altars bildete, für die täglich an ihm zelebrierte Messe Polyphonie einforderte, vgl. Haggh, «The Mystic Lamb» (Anm. 85), S. 8f.

87 Daraufhin hat mich erstmals M. J. Grant aufmerksam gemacht.

88 Bei seinem feierlichen Einzug in Gent am 23. April 1458 wurde der burgundische Herzog Philipp der Gute von den Genter Bürgern mit einer Reihe von *tableaux vivants* begrüßt, darunter eine Darstellung der Anbetung des Lammes mit mehr als neunzig Mitwirkenden auf



Abb. 3: Genter Altar (wie Abb. 1), Singende Engel – Detail.

Der mehrstimmige Gesang der Engel ist schon dem niederländischen Kunsthistoriker Carel van Mander in seinem *Schilder-Boeck* (1604) aufgefallen, der notierte: «Men aen hun actien licht mercken can wie den boven sangh, hoogh contre, tenor en bassus singt» (man kann an ihren Gesten leicht unterscheiden, wer Sopran, Alt, Tenor und Bass singt).⁸⁹ Heute werden die Engel meist als dreistimmig singend interpretiert⁹⁰ – und das mit gutem Grund, denn wir können sogar eine wohlbegündete Vermutung über die Tonhöhen anstellen, die sie singen. Dafür ist nur ein Blick auf die musizierenden Engel zur Linken Gottes notwendig (Abb. 4). Der Engel am Orgelpositiv nämlich spielt die Töne c – g – e'

einer dreistufigen Bühne, wobei einige Darsteller als Engel verkleidet sangen oder Instrumente spielten. Barbara Hagg («The Mystic Lamb» [Anm. 85], S. 12f.) hat wohl zu Recht hier das bereits berühmte Altarbild der van Eycks als ikonographisches Vorbild vermutet.

- 89 Zitiert und übersetzt nach Hubert Herkommer, «Der hörbare Himmel. Gerard Horenabouts Salve-Regina-Miniatur und das geistige Leben am Hofe Margaretes von Österreich», in: *Das Stundenbuch der Sforza. Add. MS. 34294 der British Library, London*, Kommentar von Mark L. Evans und Bodo Brinkmann mit einem Beitrag von Hubert Herkommer, Luzern: Faksimile-Verlag 1995, S. 321–392; Anm. 27, S. 346f.
- 90 Vgl. etwa die Deutung bei Hammerstein, *Musik der Engel* (Anm. 59), S. 250, und (etwas abweichend) Tilman Seebass, «The Visualisation of Music through Pictorial Imagery and Notation in Late Mediaeval France», in: *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, hg. von Stanley Boorman, Cambridge 1983, S. 19–34; hier S. 30: «Their way of singing suggests three-voice polyphony – with the three figures in the left foreground singing the tenor, the two on the right (with their somewhat strained visual expression) singing the superius in a high range, and the three in the back performing the less important middle voice.»



Abb. 4: Genter Altar (wie Abb. 1), das Orgelpositiv spielender Engel – Detail.

(oder c' – g' – e''). Dabei handelt es sich nicht um einen Schlussakkord (wie Alexandra Goulaki-Voutira meinte, die ihn ikonologisch auf das Alpha und Omega beziehen wollte),⁹¹ sondern um einen Quint-Dezim-Klang, der im 15. Jahrhundert nicht als schlussfähig galt. Eher ließe sich vermuten, dass dieser nicht schlussfähige Klang für das *laus perennis*, die unaufhörliche himmlische Liturgie, stehen soll – wird doch gerade diese in der Überschrift der Seitentafel mit den singenden Engeln angesprochen: *Melos Deo, laus perhennis, gratiarum a[cti]o*. Genau diese Art von Klang aber hatte zu jener Zeit in der Kunstmusik durch die Engländer eine prominente Stellung im musikalischen Satz erlangt wie nie zuvor: Ein just in der Zeit um die Fertigstellung des Genter Altars so ungeheuer populäres Stück wie John Dunstaples kleine Motette *Quam pulchra es*, die fast nur aus terzhaltigen Klängen besteht, verwendet ihn mehrfach.⁹²

Dunstaples Werk ist ein prominentes Beispiel für das – nach dem Messzyklus – zweite große Genre geistlicher Polyphonie, das in der Nähe zur Engelsmusik steht,

91 Goulaki-Voutira, «Die musizierenden Engel» (Anm. 84).

92 *Quam pulchra es* ist ein Ausschnitt aus dem Hohelied, dessen Texte in der Liturgie immer auf Marienfeste bezogen worden ist. Vgl. Shai Burstyn, *Fifteenth-Century Polyphonic Settings of Verses from the Song of Songs* (Ph. D. dissertation, Columbia University, New York, 1972); dies., «Early 15th-Century Polyphonic Settings of Song of Songs Antiphons», in: *Acta Musicologica* 49 (1977), S. 200–227, und Jürg Stenzl, *Der Klang des Hohen Liedes. Vertonungen des Canticum Canticorum vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts* (Salzburger Stier. Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg 1), 2 Bde., Würzburg 2008.

der bereits erwähnten «Devotionsmotette».⁹³ Sieht man sich die am häufigsten verwendeten Texte bzw. Choräle im Bereich der Devotionsmotette an, so zeigt sich bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus eine Dominanz von Marienmotetten, die auch verstehtbar sind als ein Lobpreis der Engel. Texte wie *Regina celi* oder *Ave regina celorum*, aber auch eine Reihe von Hoheliedantiphonen stehen in engstem Zusammenhang mit dem Bildtypus der Marienkrönung, bekanntlich der Hauptanlass für den Typus des Engelskonzerts, wie er sich auch in der Praxis des mittelalterlichen liturgischen Spiels realisierte. Es erscheint in diesem Zusammenhang keineswegs als Zufall, dass die einzigen Stücke kunstvoller Polyphonie in der Musik des mittelenglischen Dramas in einem Drama der Weberzunft von York über die Himmelfahrt Mariens zu finden sind.⁹⁴ Es handelt sich um zweistimmige Stücke zu zwei gleichen Stimmen auf drei Ausschnitte aus dem Hohelied, die in einigen Details der Textauslegung starke Parallelen zum englischen Carol, aber auch zu englischen Hoheliedvertonungen aufweisen.⁹⁵

Dass englische Polyphonie – und die von ihr beeinflusste kontinentale Musik vor allem eines Dufay – auch im Himmel selbst hoch im Kurs stand, das kann man auch an anderen bildlichen Zeugnissen sehen. Eine Reihe von Bildern des 15. Jahrhunderts – und auch späterer Zeit – zeigen polyphones Notenmaterial in den Händen von Engeln, und in einem besonders spektakulären Fall ist das abgebildete Werk sogar identifizierbar: Walter Fryes Motette *Ave regina celorum, mater regis angelorum* (ca. 1450–60?) ist teilweise auf zwei Bildern und vollständig auf einem Deckengemälde zu sehen (Abb. 5).⁹⁶ Fryes Motette ist ein weiteres Stück eines Engländers, das sich ausschließlich in kontinentalen Quellen verbreitet hat, und war wiederum ein höchst populäres, neben den drei Bildern auch in 15 Mensural- und

93 Zu diesem Begriff vgl. oben Anm. 57. Er dient der Abgrenzung zu nicht-isorhythmischen Motetten mit primär politischer oder religiös-politischer Zweckbestimmung wie etwa Hugo de Lantins' *Christus vincit, Christus regnat*, das trotz seines vermeintlich religiösen Textincipits primär ein Huldigungsgesang an den venezianischen Dogen war, vgl. J. Michael Allsen, «Intertextuality and Compositional Process in Two Cantilena Motets by Hugo de Lantins», in: *The Journal of Musicology* 11 (1993), S. 174–202.

94 Richard Rastall, *The Heaven Singing. Music in Early English Religious Drama Vol. I*, Cambridge: D. S. Brewer, 1996, S. 121–37, vgl. allgemein zur «music of heaven» im mittelenglischen Drama S. 176–93.

95 Editionen der insgesamt sechs Stücke (es existiert zu jedem Text jeweils eine Alternativvertonung) etwa bei *The York Plays* (York Medieval Texts. Second Series), hg. von Richard Beadle, London 1982, S. 465–74 (hier ediert von John Stevens) oder *Six Songs from the York Mystery Play 'The Assumption of the Virgin'*, hg. von Richard Rastall, Newton Abbot 1985; s. auch ders., «Vocal Range and Tessitura in Music from York Play 45», in: *Music Analysis* 3/2 (1984), S. 181–199, sowie ders., *The Heaven Singing* (wie Anm. 94).

96 Vollständig ist das Werk im Deckengemälde des Oratoriums des Château Montreuil-Bellay erhalten, in Ausschnitten in zwei Altarbildern des in Brügge tätigen «Meisters mit dem gestickten Laub», wie ihn der Kunsthistoriker Max Friedländer 1924 taufte. Eines dieser Bilder befindet sich heute im Louvre (Collection Grog), das andere in der Kirche Madre in Polizzi Generosa (Sizilien). Vgl. die folgende Anmerkung.



Abb. 5: Maître au feuillage en broderie, «Vierge en majesté». Marienkrönung mit sechs musizierenden Engeln (letztes Drittel 15. Jh.), Paris, Musée du Louvre, Collection Grog-Carven, InV. RF 1973-75. Abbildung nach Florence Gombert/Didier Martens, *Le Maître au Feuillage brodé. Primitifs flamands. Secrets d'ateliers. Palais des Beaux-Arts de Lille, 13 mai – 24 juillet 2005* (Ausstellungskatalog), Paris 2005, Abb. 55, S. 54.

vier Tabulaturfassungen überliefertes Werk.⁹⁷ Wie nicht anders zu erwarten, preist der Text die Himmelskönigin;⁹⁸ die Bilder beziehen sich auf die Himmelfahrt und Krönung Mariens (Fest am 15. August), und damit auf einen traditionellen Topos des Engelskonzerts.⁹⁹ Wer jedoch erwartet, dass die Komposition einen festlich-repräsentativen Charakter aufweise, findet sich getäuscht: Walter Fryes Stück, und das hat sicherlich zu seiner Beliebtheit mit beigebracht, hat einen durchaus intimen Charakter.¹⁰⁰ Es ist nur dreistimmig (wenn es auch in einigen Quellen durch hinzukomponierte Contratenores bis zur Fünfstimmigkeit ergänzt wurde), durchaus vergleichbar der zeitgenössischen weltlichen Musik. Und in diesem Kontext ist es auch überliefert worden, denn neben einigen Sammelhandschriften mit geistlich-liturgischem Schwerpunkt findet es sich vor allem in Chansonniers. So eröffnet es gleichsam als religiöse Einstimmung, wie sie so häufig in mittelalterlichen Handschriften auftritt, den Wolfenbütteler und den Laborde-Chansonnier; außerdem findet es sich unter anderem im «ersten» Riccardiana-Chansonnier, dem Cancionero musical de Colombina von Sevilla und dem Chansonnier im Berliner Kupferstichkabinett. Es handelt sich also um eine Devotionsmotette von intimer, fast persönlicher Natur, um eine geistliche Chanson.¹⁰¹

Mit diesem chansonartigen Charakter verbindet sich ein seit Sylvia Kenneys Monographie über Walter Frye von 1964 diskutiertes Forschungsproblem. Das Stück weist nämlich eine höchst eigentümliche literarisch-musikalische Form auf, die Form der Ballade: A – B – C – B. Das heißt, die Takte 13–21 (Schluss

97 Vgl. die Quellenübersicht (auch zu den Gemälden, Bearbeitungen und Tabulaturen) bei David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*, Oxford 1999, S. 572–574, sowie als neueste Diskussion ders., «Walter Frye's Ave regina celorum and the Latin song style», in: «*Et faciam dolci canti*». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65 compleanno*, hg. von Bianca Maria Antolini et. al., 2 Bde., Lucca 2003, S. 331–345.

98 Es handelt sich nicht um *Ave regina celorum, ave domina angelorum*, eine der vier großen Marienantiphonen, sondern um die Reimantiphon *Ave regina celorum, mater regis angelorum*, hier wie dort aber wird der Bezug zwischen dem himmlischen Königtum Mariens und ihrer Herrschaft über die Engel hergestellt.

99 Vgl. die Schilderung von Tod und Himmelfahrt Mariens (15. August) in der *Legenda aurea*.

100 S. die Edition in *Walter Frye, Collected works* (Corpus mensurabilis musicae 19), hg. von Sylvia W. Kenney, o. O. 1960, Nr. 5, S. 8f. Eine andere Edition in Strohm, *Rise* (Anm. 5), S. 395f., dazu die Diskussion S. 394 und 397.

101 Ein stilistisch und im Quellenbefund vergleichbares Gegenstück bildet die ebenfalls Frye, aber auch John Plummer (und sogar Josquin) zugeschriebene Motette *O pulcherrima mulierum*, die sich unter anderem zu Beginn des Chansonnier Pixérécourt findet; vgl. Strohm, *Music in Medieval Bruges*, S. 133 und die Edition des Stück 224–226. Vgl. auch Strohm, *Rise* (Anm. 5), S. 398f. Strohm schreibt das Stück Plummer zu. Johannes Prioris' *Dulcis amica Dei* eröffnet das Liederbuch des Johannes Heer und den Pepys Chansonnier; es ist eines der nur vier Stücke des lateinischen Liedrepertoires zwischen 1415 und 1480, dessen Text in daktylischen Hexametern geschrieben ist. Vgl. Fallows, «Walter Frye's Ave regina celorum», S. 338, dort auch S. 338–341 zur Tradition, weltliche Liedsammlungen mit einem musikalischen Gebet zu eröffnen und/oder zu beenden, wobei diese Werke auffällig häufig englischen Ursprungs sind (oder zu sein scheinen).

der ersten Hälfte) entsprechen musikalisch den Takten 38–44 (Schluss des ganzen Stücks); und auch die Worte *O Maria flos virginum velut rosa velut lilyum* werden – zumindest in der Mehrzahl der Quellen – am Ende wiederholt (siehe die Textwiedergabe unten). Nun beruht der Text des Stücks auf einer Antiphon, die diese Textwiederholung nicht kennt. Und Fryes Komposition paraphrasiert oder zitiert auch in keiner Weise die Melodie dieser Antiphon. Daher ist die Vermutung ausgesprochen worden, dass es sich bei diesem Stück um ein Kontrafaktum handelt – um eine geistliche lateinische Neutextierung einer weltlichen und vermutlich englischsprachigen Ballade; die im 15. Jahrhundert mehr oder weniger archaische Balladenform ist ja gerade in England, und gerade in einigen Kompositionen Walter Fryes, gepflegt worden.¹⁰²

Für diese These gibt es aber keinen Beweis, nur die eben zitierten Verdachtsmomente. Das Stück findet sich zwar in mittel- und osteuropäischen Quellen, wo solche geistliche Kontrafakturen üblich waren, aber es findet sich auch in den erwähnten Chansonniers italienischer, französischer oder spanischer Herkunft und einer Florentiner Motettenhandschrift, wo sich solche Kontrafakturen kaum finden. Daher und aus einer Reihe von analytischen Beobachtungen neigen wohl die meisten Forscher – etwa David Fallows oder Reinhard Strohm – heute der Ansicht zu, dass es sich doch um eine originale Komposition handelt.¹⁰³ Und diese Vermutung wird durch einen bisher unbeachtet gebliebenen Umstand erhärtet. Wie gesagt, weist Fryes Motette keinen melodischen Bezug zu der choralen Antiphon auf denselben Text auf. Sie weist aber eine *formale* Analogie auf. Denn die Antiphon entfaltet, wie Fryes Komposition, eine balladenartige Struktur, oder in den Worten von Willi Apel, eine musikalische Reimstruktur (Abb. 6).¹⁰⁴ Die vierte und die sechste Halbzeile sind musikalisch – nicht textlich! – identisch. Solche Formbildungen kommen im Choral gelegentlich vor, etwa im Introitus *Requiem aeternam* zur Totenmesse.¹⁰⁵ Und es scheint doch schwer glaublich, dass diese formale Identität der musikalischen Anlage lediglich Zufall sein sollte, dass die formale Struktur des Chorals nicht Fryes Form inspiriert hätte.¹⁰⁶ Allerdings sind

102 Kenney, *Walter Frye*, S. 67–76. Vgl. auch die Diskussion bei Paolo Emilio Carapezza, «Regina angelorum in musica picta: Walter Frye e il «Maître au feuillage brodé»», in: *RIDM* 10 (1975), S. 134–154; 142f. Rastall, «Heaven: The Musical Repertory» (Anm. 83), S. 171–174.

103 Fallows, «Walter Frye's Ave regina celorum» (Anm. 101); Strohm, *Rise* (Anm. 5), S. 397.

104 Willy Apel, *Gregorian Chant*, Bloomington – Indianapolis 1990 [© 1958], S. 260. Die Antiphon findet sich im *Liber Usualis Missae et Officii* [...], Paris u. a. 1937, S. 1864.

105 Musikalischer Binnen- und Endreim findet sich auch im Introitus zum Gründonnerstag *Mihi autem* (vgl. Bruno Stäblein, «Zum Verständnis des «klassischen» Tropus», in: *Acta musicologica* 35 (1963), S. 84–95, hier S. 90). In Melismen-Bildungen auf dem Final-A von Alleluja sind AAB-Formen sehr gebräuchlich, vgl. David Hiley, *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford 1993, S. 134–136, ferner S. 153 (Kyrie-Melismen) etc. und die Beispiele bei Apel (Anm. 104).

106 Übrigens findet sich in einem Manuskript des ausgehenden 15. Jahrhunderts, dem sog. Kuttenberger Canticale (A-Wn, Hs. 15.501, fol. 61r), eine Fassung der Antiphon, die auf die oben zitierte übliche Version noch einmal die Worte *O Maria* folgen lässt, also gleichsam

1.

Ave Regína caeló- rum, * Má-ter Régis Ange-ló-
rum : O Ma-rí-a, flos vírginum, vel-ut ró- sa vel lí-li-um :
fúnde pré-ces ad Dómi-num pro sa-lú- te fi- dé-li-um.

Abb. 6: Antiphon *Ave regina celorum, mater regis angelorum*, nach der Wiedergabe im *Liber Usualis Missae et Officii [...]*, Paris u. a. 1937, S. 1864.

die formalen Entsprechungen zwischen Text und Musik in Antiphon und Motette durchaus nicht dieselben (wobei in der folgenden Übersicht kursivierte Textteile musikalisch identisch sind):

Antiphon *Ave regina celorum, mater regis*

Musik Text

- | | |
|---|---|
| A | Ave regina celorum, mater regis angelorum |
| | O Maria, flos virginum, |
| B | <i>velut rosa vel lilyum.</i> |
| C | Funde preces ad Dominum, |
| B | <i>pro salute fidelium.</i> |

Walter Frye, *Ave regina celorum, mater regis*

Musik Text

- | | |
|---|---|
| A | Ave regina celorum, mater regis angelorum |
| B | <i>O Maria, flos virginum, velut rosa vel lilyum.</i> |
| C | Funde preces ad Filium pro salute fidelium |
| B | <i>O Maria, flos virginum, velut rosa vel lilyum.</i> |

die Binnen-Wiederholung der Motette Fryes wenigstens ansatzweise in den Choral überträgt, allerdings ohne eine musikalische Parallelie herzustellen.

Nichtsdestoweniger ist mindestens einem zeitgenössischen Kollegen Fryes diese formale Parallelie zwischen Antiphon und Motette aufgefallen, und er hat sie sich auch zunutze gemacht: Jakob Obrecht hat in seiner Motette *Ave regina celorum* Fryes Chanson-Tenor (um eine Terz tiefer transponiert) mit der Paraphrase der Original-Antiphon im Sopran kombiniert. Da beide Melodien Balladenstruktur haben, überlagern sich die formal reimenden B-Teile jeweils kontrapunktisch identisch.¹⁰⁷

6. Rechtfertigungen der Polyphonie (3): Polyphonie als Jubilus zwischen Himmel und Erde

Liturgische und allgemein geistliche Polyphonie konnte also von ihren Befürwortern – nicht von ihren reformatorisch-asketisch gesonnenen Verächtern – als irdisches Abbild der himmlischen Liturgie verstanden werden. Wir haben schon anlässlich des Genter Altars angedeutet, dass in der Liturgie der *ecclesia militans* eine Annäherung oder Angleichung an die *ecclesia triumphans* stattfindet (siehe auch das unten zu zitierende Zeugnis von Johannes Tinctoris); der Himmel öffnet sich gleichsam, der Gesang der Engel klingt unhörbar – oder doch nur für wenige Auserwählte, Heilige hörbar – im Gesang der irdischen Kirche mit. Merkmal einer solchen Annäherung oder Verschmelzung des Irdischen mit dem Himmlischen ist eine besondere Form des Gesangs, der *iubilus*: das Jubeln oder Jauchzen. Besonders gejubelt und gejaucht wird himmlischerseits bei der Auffahrt Mariens in den Himmel: Die Engel singen im lateinischen Marienleben einen Jubilus und eine Lobesharmonie, sie grüßen sie *cum iubilatione*.¹⁰⁸ Daran knüpfen die deutschen Fassungen an. In seinem

107 Vgl. Jacob Obrecht, *Collected Works 15: Motets I*, hg. von Chris Maas, Utrecht 1995, S. 11–16; T. 35–60 = 102–27. Obrecht geht allerdings mit der Choralvorlage so frei um, dass sich ein Bezug überhaupt nur zu der letzten Choralphrase (*vel lilyum* bzw. *fidelium*) herstellen lässt (T. 53–60 bzw. 120–127). Unter den beiden anderen Motetten, die Fryes Tenor verwenden (vgl. Fallows, Catalogue, S. 573), weist Agricolias *Salve regina II* (ediert in *Opera omnia Alexandri Agricola 4: Motetta, Contrafacta* [Corpus mensurabilis musicae 22,4], hg. von Edward R. Lerner, o. O. 1966) keinen solchen musikalischen Reim auf, hingegen das in Petruccis *Motetti C anonym* gedruckte *O decus innocencie*, das die Parallelie noch betont, indem die Parallelstellen *prima pars*, T. 36–61 = *secunda pars*, T. 44–69 mit dem rhythmisch varierten Bassostinato f – c – e – d unterlegt werden; vgl. die Edition in *Selections from Motetti C (Venice, 1504)* (Sixteenth Century Motet 2), hg. von Richard Sherr, New York – London 1991, S. 109–117.

108 *Cantantes ei iubilum et laudis harmoniam. [...] Cum hymnis atque canticis huic laudes decantantes / Et cum iubilatione dicebant resonantes: / «Salve, virgo nobilis, salve generosa, / Salve, sancta genitrix, salve gloriosa».* Hier zitiert nach Herkommer, «Der hörbare Himmel» (Anm. 89), S. 343. Vgl. *Vita beate Virginis Marie et Salvatoris rhythmica* (Bibliothek des

Marienleben (Anfang 14. Jh.) schildert Bruder Philipp, wie bei der Himmelfahrt Marias jeder der neun Engelschöre für sich zu singen beginnt: die Engel («vroelich singen alle begunden»), die Erzengel («und huaben eines lobes sanc / dâ von der himel aller erklang») usw. Die Seraphim aber, als der höchste der Chöre, trampfen auch musikalisch auf:

[...] und vuorten sî [Maria] mit süezem sange,
mit gîgen und mit harpfen klange,
in ir kôr und jubelieren
alle begunden unde zieren
iren sanc mit symphonien
ze lobe der reinen magt Marîen.»¹⁰⁹

Nicht nur werden hier erstmals Instrumente eingeführt, das ebenfalls erstmals erklingende Verb «jubelieren» wird sogleich näher charakterisiert:¹¹⁰ Es wird durch die Auszierung des Gesangs mit «symphonien», das heißt im Sprachgebrauch der Zeit mit polyphonetauglichen, also konsonant zusammenklingenden (symphonischen) Intervallen als polyphoner Gesang gekennzeichnet – und steht zugleich symbolisch für himmlische Eintracht und Harmonie.¹¹¹ Und auch der Tanz stellt sich, wie zuvor bei Bruder Hans' «montetten» (vgl. oben zu Anm. 64), sogleich ein, ja alles gerät außer Rand und Band:

die Heilegen und die sèle sungen,
daz die himel alle klungen,
und mit süezer armonien
enphiengen sî die reinn Marîen.
herpfen, gîgen unde lîren,
tanzen, singen, jubilieren
und manger slahte seitenspil
und süeze dônes was dâ vil.¹¹²

Litterarischen Vereins 180), hg. von Adolf Vögtlin, Tübingen 1888, S. 251–266: vv. 7735 und 7592–7595.

109 Bruder Philipp der Carthäuser, *Marienleben* (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 34), hg. von Heinrich Rückert, Quedlinburg 1853, vv. 9619. 9636. 9806–9811. Zitiert nach Bartels, *Musik* (Anm. 63), S. 63f.

110 Vgl. dazu Bartels, *Musik* (Anm. 63), S. 6.

111 Vgl. dazu Klaus-Jürgen Sachs, Art. «Symphonia II, Lateinische Tradition», in: *MGG²S*, Bd. 9, Sp. 13–16, und Therese Bruggisser-Lanker, *Musik und Tod im Mittelalter. Imaginationsräume der Transzendenz*, Göttingen 2010, S. 374 und 376. Vgl. auch den Hinweis bei Herbert Grundmann, «Jubel», in: Ders., *Ausgewählte Aufsätze, Teil 3: Bildung und Sprache* (Schriften der Monumenta Germaniae Historica 25, 3), Stuttgart 1978, S. 130–162, hier Anm. 13, S. 141: Auf *jubilus cum symphonia* in einem Lied *De assumptione Mariae* in einer Wiener Handschrift des 13. Jahrhunderts (Nat.-Bibl. 963 fol. 186') wies mich Arno Borst hin.

112 Bruder Philipp, *Marienleben*, vv. 9842–9. Zitiert nach ebd., S. 64.

Wenn mit den «süezen armonien» beim «jubilieren» mehrstimmiger Gesang suggeriert werden soll, dann wirkt das nur auf den ersten Blick einigermaßen erstaunlich angesichts der Tatsache, dass Bruder Philipp ein Kartäuser war, in dessen Orden eigentlich strengstes Verbot jeder Art von Polyphonie herrschte: Denn ein solches asketisches Verbot galt freilich nicht für Engel.

Die Idee mehrstimmigen Gesangs in der himmlischen Liturgie wird in diesen und den folgenden Zeugnissen also mit dem Terminus «jubelieren» umschrieben, einem Lehnwort aus dem Lateinischen. Das Wort *iubilare* und seine verschiedenen Derivate (*iubilum*, *iubilatio*, *iubilus*) wiederum bilden ein Begriffssfeld der theologischen Musikanschauung. Es geht auf Augustinus' Psalmdeutungen zurück und bezeichnet jene musikalischen Äußerungen, in denen der Seele, die von der Unaussprechlichkeit Gottes erfüllt wird, die Sprache unzulänglich erscheint und nur noch der wortlose Überschwang des melismatischen Gesangs als adäquates Ausdrucksmedium zur Verfügung steht.¹¹³ Mittelalterliche Liturgieerklärungen identifizierten es mit den Schlussmelismen des Alleluja. So erklärte Rupert von Deutz (12. Jh.): Beim Alleluia «jubeln wir mehr, als wir singen, und wir ziehen eine einzige kurze Silbe des würdigen Gesanges durch mehrere Melismen (*neumae*) und melismatische Phrasen so in die Länge, dass der Geist, vom freudigen Hören verzückt, ganz erfüllt wird und dahin entrückt wird, wo «die Heiligen in Herrlichkeit frohlocken werden, auf ihren Lagern sich freuen werden» (Ps 149, 5).»¹¹⁴ Im späten Mittelalter hatte der Begriff der *jubilatio* ein reiches Konnotationsfeld entwickelt, das einerseits auf die Musik der Engel verwies (so etwa Heinrich Seuse im 14. Jahrhundert: «der engel fröde ist ein himelsches jubilieren»¹¹⁵), andererseits – in Fortführung und Abstraktion der Deutung, für die oben Rupert von Deutz zitiert wurde – auf die Verschmelzung der irdischen Seele mit Gott in der *unio mystica* zielte, gewissermaßen der (temporäre) Himmel auf Erden. Die mystischen Schriften des 14. und 15. Jahrhunderts hallen wider vor musikalischen Metaphern und Visionen im Zeichen der *Jubilatio*.¹¹⁶

Auf einer mehr technischen, liturgisch-musikalischen Ebene verwendete 1337 John de Grandisson, der Bischof von Exeter, in seinem *Ordinale Exon* den Terminus *jubilare* als Synonym für *discantare* und *organizare*: In Festen vom

113 Vgl. Fuhrmann, *Herz und Stimme* (Anm. 19), Kap. 4.

114 «[...] *jubilamus magis quam canimus, unamque brevem digni sermonis syllabam in plures neumas, vel neumarum distinctiones protrahimus, ut jucundo auditu mens attonita repleatur, et rapiatur illic, ubi Sancti exultabunt in gloria.*» Rupert von Deutz, *Liber de divinis officiis. Der Gottesdienst der Kirche* (Fontes Christiani Bd. 33), I, 35, auf der Textgrundlage der Edition von Hrabanus Haakke neu herausgegeben, übersetzt und eingeleitet von Helmut und Ilse Deutz, Erster Teilband, S. 230 (Übersetzung 231, modifiziert). Vgl. Hammerstein, *Musik der Engel* (Anm. 59), S. 42.

115 Heinrich Seuse, *Deutsche Schriften*, hg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907 (Reprint Frankfurt/M. 1961), S. 246; vgl. Hammerstein, *Musik der Engel* (Anm. 59), S. 44.

116 Vgl. dazu Fuhrmann, *Herz und Stimme* (Anm. 19), Kap. 7, sowie den in Fußnote 42 zitierten Aufsatz.

Rang des *duplex major* solle die Psalm-Antiphon, niemals aber der Psalm selbst, jubiliert, das heißt diskantiert werden (*discantare* und *discantus* meinen polyphonen Gesang – sei es in Form regulierter Improvisation, sei es gemäß schriftlich notierten Kompositionen).¹¹⁷ In der Polyphonie des 13. und 14. Jahrhunderts finden sich mitunter Anspielungen auf die im *Jubilus* verschmelzenden himmlischen und irdischen Regionen. In einem etwa um 1300 (in Worcester?) entstandenen Weihnachts-Rondellus *In excelsis gloria*¹¹⁸ heißt es, im Himmel herrsche «Gloria» (vgl. Lk 2,14: «Gloria in excelsis») und auf Erden Freude über den Neugeborenen, den Himmel und Erde mit jubelndem Gesang (*canore cum iubilo*) verehrten.¹¹⁹ Und auf die Vorwürfe des Reformtheologen John Wyclif, der im späten 14. Jahrhundert jene «*vain and pleasure-loving wastrels*» angegriffen hatte, «[which] fracture the most devout service so that nobody can understand the meaning of the words»,¹²⁰ antwortet die spätestens um 1400 komponierte Motette *Are post libamina/Nunc surgunt in populo* von «Mayshuet» (= Matheus de Sancto Johanne)¹²¹ mit der Versicherung, am Altar nach dem Opfer würden «Oden und Lobgesänge gejubelt» (*Are post libamina / odas atque carmina / laudis iubilemus*), wobei die «Bewegung der Stimme, wie es die Vernunft fordert, mit dem Herzen zusammenklinge» (*vocis modulacio / sicut iubet racio / concinat cum corde*), womit auf den alten Topos von Herz und Stimme als der unerlässlichen Voraussetzung für wahrhaft frommen Gesang angespielt wurde. Auch wenn die beiden Texte im Folgenden Kritik an korrupten Sängern üben, ist doch klar – schon durch die Funktion der

117 Frank Ll.[ewelyn] Harrison, *Music in Medieval Britain*, Anm. 4, S. 109, mit Verweis auf *Ordo* *Exon.*, hg. von J. N. Dalton, 4 Bd., London 1909–1940, Bd. 1, S. 19: Caput XXVI: De modo psallendi et modulandi discantandi aut organizandi: *In duplicitibus ergo festis maioribus antiphona[m] super psalmos, nunquam tamen ipsos psalmos iubiletis, id est discantetis [...].*

118 Edition: *English Music of the 13th and Early 14th Centuries* (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 14), hg. von Ernest H. Sanders, Nr. 36, S. 66–68.

119 *In excelsis Gloria / in terris Leticia / agitur de puer. / Quem adorant omnia / celica terrestrial / canore cum iubilo.* Der Text fährt fort: *Tuba gaudet celica / psallat vox angelica, / Dulcisonat musica / Hodie cum gaudio* [in anderer Quelle: *iubilo*]. / *Natus est rex glorie, / De Maria virgine / Bethlehem in solio.* Zit. nach der Textedition in: *Motets of English Provenance* (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 15), hg. von Frank Ll. Harrison (Anm. 117), S. 220.

120 *The English works of John Wyclif hitherto unprinted* (Early English Text Society, Original series 74), hg. von F. D. Matthew, London 1880, S. 192 und 91, zit. nach Christopher Page, «An English motet of the 14th century in performance: two contemporary images», in: *Early Music* 25 (1997), S. 7–32, hier S. 8. Vgl. auch das Zitat in der originalen Schreibweise bei Wegman, *Crisis* (Anm. 20), S. 21–23.

121 Vgl. die Edition in *The Old Hall Manuscript*, hg. von Andrew Hughes und Margaret Bent (Corpus mensurabilis musicae 46), 3 Bd., o. O. 1973, Bd. 1/2, S. 419–422. Ungeachtet der Überlieferung dieses Werks in einer englischen Quelle war sein Komponist französischer Abstammung, doch ist der Text für den Gebrauch in England aus dem Französischen ins Lateinische übersetzt worden; vgl. Karl Kügle, Art. «Matheus de Sancte Johanne», in: *MGG²P*, Bd. 11 (2004), Sp. 1308–1310, hier Sp. 1309. Kügle datiert das Werk bereits in die Mitte der 1360er Jahre.

Motette als eines Substituts für das *Deo gratias*, wie der Text belegt –, dass hier nicht der Polyphonie selbst der Prozess gemacht werden kann und soll.

Es ist auffallend, dass die zuletzt zitierten Zeugnisse alle dem englischen Raum entstammen,¹²² der sich ja, wie erwähnt, im Vergleich zur kontinentalen Entwicklung stärker durch den geistlichen Bezug seiner Werke auszeichnete. Auch die hier zu findenden Argumentationsfiguren zur Rechtfertigung polyphonen Singens in der Liturgie und allgemein im geistlichen Kontext wurden wohl vor allem im 15. Jahrhundert und gerade im unmittelbaren Kulturraum der franko-flämischen Komponisten öfter verwendet, gleichsam als ideelle Unterfütterung der Transformation kontinentalen Komponierens und Singens unter englischem Einfluss. Zu denken ist hier vor allem an die Deutung und Rechtfertigung der Mehrstimmigkeit durch den Theologen Gilles Carlier, der von 1431 bis zu seinem Tode 1472 Dekan der Kathedrale von Cambrai und somit unmittelbarer Vorgesetzter von Guillaume Dufay gewesen ist. Es war Carlier, der die Texte zu Dufays oben erwähntem Choraloffizium *Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis* verfasste.¹²³ In seinem *Tractatus de duplice ritu cantus ecclesiastici in divinis officiis* hat Carlier den Choral und die Mehrstimmigkeit als zwei je nach Zeit, Ort und Ausführenden legitime unterschiedliche Schmuckformen der Liturgie gerechtfertigt. Sein Ausdruck für die Mehrstimmigkeit lautet jedoch nicht *discantus*, *contrapunctus* oder *cantus figuratus* – und was es an *termini technici* mehr geben mag – sondern *iubilatio musicalis* oder *dulcis iubilatio armonicaque vocum concordia*.¹²⁴ Er greift also mit dem theologisch-musikalischen Terminus der *iubilatio* einen Begriff auf, der sich im Vorstellungsbereich der Annäherung und Assimilation irdischer an himmlischer Liturgie bewegt – und betont ausdrücklich den freudigen Affekt mehrstimmiger Musik als Abbildung der himmlischen Freuden

122 Matheus de Sancto Johanne († 1391) war zwar Franzose, aber auch an englischen Höfen aktiv; der Schluss der Oberstimme seiner Motette thematisiert in etwas unklarer Weise eine Art von Kulturtransfer, der wohl so zu verstehen ist, als sei die Motette zuerst auf einen französischen Text komponiert und später ins Lateinische übertragen worden, um englischen Ohren gefälliger zu sein (*sed post reformavit latini lingua anglis sepius fit amena reddendo deo gratias*); in jedem Fall bezieht sich der Text also auf eine englische Situation. Vgl. Andrew Hughes, «The Old Hall Manuscript: A Re-Appraisal», in: *Musica disciplina* 21 (1967), S. 97–129; hier 104f.

123 Vgl. die Literatur oben Anm. 8.

124 Gilles Carlier, *Tractatus de duplice ritu cantus ecclesiastici in divinis officiis*, in: *On the Dignity & the Effects of Music. Egidius Carlerius – Johannes Tinctoris: Two fifteenth-century treatises* [lat./engl.], hg. von Reinhard Strohm und J. Donald Cullington, London 1996 (Study Texts 2), S. 39–47; hier 39. Dass das Adjektiv *musicalis* (oder andere Derivate von *musica*) selbst schon einen Hinweis auf Polyphonie bedeuten könnte – indem *musica* auf die gelehrte Tradition verweist und damit auf ein «cantar por arte», wie Pero Tafur es nannte – habe ich versucht plausibel zu machen in *Herz und Stimme* (Anm. 19), S. 41–44. In Cambrai selbst findet sich dafür ein Beleg: Polyphone Gesänge wurden nicht nur als *discantus* und *contrapunctus*, sondern auch durch den Zusatz *in musica* bezeichnet, vgl. Craig Wright, «Performance Practices at the Cathedral of Cambrai 1475–1550», in: *Musical Quarterly* 64 (1978), S. 295–328; 298. Vgl. auch oben im Zitat von Anm. 119: *Dulcisonat musica*.

(*caelestium imago gaudiorum*), auch weil sie in die Gesellschaft der Engel führt (*associatio angelorum*).¹²⁵

Auch Johannes Tinctoris betont in seinen – von Carliers Schrift beeinflussten – *Effectus musices* beispielsweise als den zweiten und vierten Effectus der *musica* die Annäherung der triumphierenden (also himmlischen) und der kämpfenden (irdischen) Kirche.¹²⁶ Dass die himmlische Musik der irdischen freilich in unvergleichlicher Weise überlegen ist, irdische Polyphonie also nur als schwacher Ersatz gelten kann, diese Meinung vertritt 1495 der Bischof von Utrecht, Matthaeus Herbenus.¹²⁷ Indirekt klingt sie freilich schon bei englischen Mystikern des 14. Jahrhunderts an, bei Richard Rolle (1300–1349)¹²⁸ oder Walter Hilton († 1396),¹²⁹ und

125 Carlier, *Tractatus* (Anm. 124), S. 43, 45.

126 Johannes Tinctoris, «Complexus effectuum musices», in: *Johannis Tinctoris Opera theoretica* (Corpus scriptorum de musica 22), hg. von Albert Seay, 3 Bd., o. O. 1975–1978, Bd. 2, S. 165–177; 167f., 169 (auch in: *On the Dignity*, hg. Strohm/Cullington, S. 67–77). Wegman, «Musical Understanding» (Anm. 68), S. 56, lässt diese Passagen zum Schaden seiner Interpretation unberücksichtigt. Die inhaltliche Struktur dieses Texts, der mit Aussagen über Gott beginnt und mit solchen über die Seligwerdung des Menschen endet, ist letztlich theologisch bestimmt, während seine äußere Form aus der mittelalterlichen Florilegienspraxis herrührt. Dies gilt auch für eine andere Fassung dieses Traktats mit 27 *effectus*, die Ronald Woodley im Manuskript F-CA MS A 416 entdeckt und als eine Überarbeitung interpretiert hat, vgl. Ronald Woodley, «The Printing and Scope of Tinctoris's Fragmentary Treatise *De inventione et usu musice*», in: *Early Music History* 5 (1985), S. 239–268; 251–253 (Kommentar) und 263–266 (Edition).

127 In seinem Traktat *De natura cantus ac miraculis vocis* (1495) erläutert Herbenus die Musik der Engel als der menschlichen Musik so sehr überlegen, wie diese der Musik der Vögel überlegen sei; er kann sie genauso wenig näher beschreiben, wie die Vögel die Musik der Menschen beschreiben könnten, so muss er sie gewissermaßen ex negativo charakterisieren: *Concinunt igitur angelici spiritus Conditori suo non aviculos cantus, non humanas symphonias arithmeticis numeris compactas, sed caelestes et proprias et angelicas harmonias.* Herbeni Traiectensis *De natura cantus ac miraculis vocis* I, 9 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 22), hg. von Joseph Smits van Waesberghe, Köln 1957, S. 36f. (vgl. auch Klaus-Jürgen Sachs, «Zu den Fassungen der Musikschrift des Mattheus Herbenus (um 1495)», in: *Musikforschung* 55 [2002], S. 395–405; hier 397). Wenn er etwas früher ausdrücklich feststellt: *Non enim illuc alias Tonor a Contratenore [sic!] est, non a gravi acutus cantus alias, non diapason a diapente dissidet, ubi omnes proportiones unius generis non intra quaternarium numerum continentur, ut nostri cantus qui numerales sunt; ubi cantus semel incepitus, summa dulcedine decurrens, numquam habiturus est finem. Quamquam autem caelestes chori multipliciter distinguantur, ut alii summi sint, alii medii, infimi alii: non tamen eorum cantus ullo modo discrepantes sunt, quin summa aequabilitate consonantiarum convenientiunt.* (Herbenus, *De natura cantus* I, 7, S. 33), dann scheint das weniger zu bedeuten, dass es im Himmel keine Polyphonie gäbe, als dass die dort erfolgende utopische Versöhnung der musikalischen Gegensätze – sogar über die arithmetischen Grundlagen der Musik hinaus (!) – mit unseren Kategorien nicht zu fassen ist.

128 Fuhrmann, «Melos amoris» (Anm. 65), S. 37f.

129 Rastall, «Heaven: The Musical Repertory» (Anm. 83), S. 162–196; hier 162f. Hiltons Traktat *Of Angels' Song* – der einzige mittelalterliche Traktat, der sich ausschließlich der Engelmusik widmet – warnt geradezu davor, Engelsgesang auf Erden vernehmen zu wollen: Dies sei nur Seelen in höchstem Gnadenzustand möglich, alles andere sei ein Trugwerk des Teufels.

damit genau in jenem Umfeld, in dem jene Polyphonie sich ausbildete, die im 15. Jahrhundert dann dem Kontinentaleuropa als Engelsmusik gelten sollte. Vielleicht mag man auch hier den Zusammenhang darin sehen, dass die bestimmten Negationen der Theologie (die grundsätzliche Unvergleichbarkeit transzendornter mit immaterialer Erfahrung) auf die Komponisten herausfordernd und anspornend wirkten.

Ein Verständnis von Polyphonie als «Vorschein» – oder besser: «Vorklang» – des himmlischen Jubels klingt sogar noch in Martin Luthers berühmter Beschreibung einer polyphonen Komposition mit Tenor-Cantus-firmus an: «[...] in welcher vor allem das seltsam und wohl zu verwundern ist, daß einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andre Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte einfältige Weise oder Tenor gleich mit Jauchzen ringsumher um solchen Tenor spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleichwie einen himmlischen Tanzreihen aufführen, freundlich einander begegnen.»¹³⁰ Auch wenn Luther eine Annäherung der himmlischen an die irdische Liturgie aus theologischen Gründen verneinen musste, die Musik nur noch eschatologisch, als Hinweis auf das Künftige, auffassen kann,¹³¹ wird auch bei ihm Polyphonie zumindest in diesem Sinne als himmlische (Tanz-)Liturgie gedeutet – auf der Basis eines zum Zeitpunkt der Äußerung schon etwas veralteten satztechnischen Modells.

Schließlich bietet auch die Musik konkreter Komponisten den Zeitgenossen diesen Vorschein der himmlischen Liturgie. So in Guillaume Crétins schon erwähnter Totenklage auf Johannes Ockeghem (1497), in der er in einer Traumvision eine Trauerfeierlichkeit für den eben verstorbenen Komponisten erlebt, und in der zweimal von Ockeghems «chantz angélicques» die Rede ist.¹³² Doch handelt es sich hier nicht eigentlich um eine Szene im Jenseits, sondern um einen mythischen *locus amoenus*, in dem Allegorien, biblische, mythologische und

Rastall bezieht sich auf die schwer zugängliche Edition von Fumio Kuriyagawa und Toshiyuki Takamiya, *Two Minor Works of Walter Hilton*, Tokyo 1980.

- 130 Martin Luther, «Vorrede zu den Symphoniae iucundae von Georg Rhau, Leipzig 1538», in: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Weimar 1883ff., Bd. 50, S. 368–374: 372f.: *Hic tandem gustare cum stupore licet [...] quod vna et eadem voce canitur suo tenore pergente pluribus interim vocibus circum circa mirabiliter ludentibus, exultantibus et iucundissimis gestibus eandem ornantibus, et velut iuxta eam diuinam quandam choream ducentibus, vt iis, qui saltem modice afficiuntur, nihil mirabilius hoc seculo extare videatur.* Übersetzung nach Friedrich Blume, *Die evangelische Kirchenmusik* (Handbuch der Musikwissenschaft), Potsdam 1931, S. 6. Zur Vorstellung tanzender Engel s. auch Hammerstein, *Musik der Engel* (Anm. 59), S. 47–49.
- 131 Ebd., S. 34. Vgl. auch Willibald Gurlitt, «Johannes Walther und die Musik der Reformationszeit», in: *Luther-Jahrbuch* 15 (1933), S. 1–112, hier S. 92.
- 132 Crétin beklagt den Tod «Du bon Seigneur, qui tant a decorez / Et embellizles livres de musique, / Et de sa main nous en sont demourez / D'ouvrage exquis, si très bien labourez, / Qui semble ouyr ung droict chant angélique.» Crétin, *Déploration* (Anm. 45), S. 35. Hier werden also Kunstspruch und Engelsmusik direkt ineinandergeblendet. Und später heißt es: «Chantres plorez ce notable seigneur, / En visitant ses doux chantz angélicques» (S. 40).

historische Gestalten gemeinsam Ockeghem betrauern. Der Reigen beginnt mit den beiden biblischen Gestalten Tubal und König David sowie mit der mythischen Figur des Orpheus; zuletzt treten verstorbene Musiker der unmittelbaren Vergangenheit auf, Dufay, Binchois, Dunstable und andere bis zu Busnoys und Regis, um Werke Ockeghems, darunter das *Requiem* zu singen.

Ein letztes, wiederum etwas anders gelagertes Beispiel findet sich in Eloy d'Amervals *Livre de la deablerie* (Erstdruck 1508).¹³³ Süße Polyphonie wird bei Eloy schon mit dem irdischen Paradies assoziiert: Wenn *er* nicht die ersten Menschen zu Fall gebracht hätte, brüstet sich Sathan gegenüber Lucifer, dann würde es heute noch keine Sünder geben, die Hölle wäre entvölkert und leer, und alle Menschen würden in Liebe und Eintracht leben:

«Chanté sans fin, j'en suis tout seur,
Chantz musicaulx plains de douleur
En meuf parfait et imparfait,
Si je n'eusse fait ce beau fait.»¹³⁴

Gesungen würden – da bin ich mir sicher –
polyphone Gesänge¹³⁵ voller Süße
in perfektem und imperfektem Modus,
wenn ich nicht diese schöne Tat vollbracht hätte.

An späterer Stelle hält dann «l'acteur» – also kein Teufel, sondern der Erzähler – eine enthusiastische Lobrede auf die «clercz scientifiques» in den «grand esglises» und ihre Fähigkeiten in Grammatik, Bibelkunde, Kirchenrecht, Dichtkunst und Rhetorik.¹³⁶

«Bref, telz galans, quoy qu'il en soit,
Ont les esperis fort subtilz,
Ingenieux et inventifz,
Et si sont grans musiciens,
Composans et cantans lyens
Si bien qu'ilz y font grant honneur
Par dessus tous, je t'en fay seur;
Car, de vray, la belle musique
Est science plus angelique
Que humaine [...]»¹³⁷

Kurz, solche Ehrenmänner haben jedenfalls
hochsubtile Geister,
ingeniös und erfängerisch,
und wenn sie große Musiker sind,
komponieren und singen sie dort
so gut, dass ihnen allen große Ehren
von oben zuteil werden, das kann ich dir
sagen;
Denn wahrhaftig, die edle Musica
ist eine eher englische
als menschliche Wissenschaft.[...]

133 Eloy d'Amerval, *Le livre de la deablerie*, hg. von Robert Deschaux und Bernard Charrier, Paris 1991 (Textes littéraires français). Im Folgenden mit den Zeilenzahlen im Haupttext zitiert.

134 Ebd., vv. 785–788, S. 89.

135 Vgl. zu dieser Übersetzung Anm. 124.

136 «Et si sont clercz scientifiques, / Bien entendus, pour dire acoup, / En d'autres sciences beaucoup, / Bons grammariens, bons artistes / Bons bibliens, bons decretistes, [Kenner des Decretum Gratiani, also Kirchenrechtskunde] / Bons poetes, bons orateurs, / Et gentilz metrificateurs, / Rethoriciens de renom» (vv. 18718–18725), Eloy d'Amerval, *Le livre* (Anm. 133), S. 686. Das Weitere macht klar, daß hier die Reimkunst der «seconde rhétorique» gemeint ist und nicht die humanistisch-antike Rhetorik.

137 Eloy d'Amerval, *Le livre* (Anm. 133), vv. 18746–18754, S. 687.

Hierauf schildert er das Dasein im Himmel, das in der glückseligen Kontemplation der Trinität besteht, wobei die Heiligen ein neues Lied singen (wörtlich zitiert Eloy das *cantabant sancti canticum novum* [Offb 14,3]).

«On ne sçaroit, bien dire l'ose
 Acomparer a plus grant chose
 Leur beau passe temps qu'a musique,
 Tant est joyeuse et angelicque,
 Tesmoing tous bons entendemens
 Et les musicaulx instruments
 Qu'ont les saintz anges par droictures
 Partout en ces belles peintures. [...]]
 La sont les grans musiciens,
 Qui composent tousjours liens [= *dort*],
 Comme j'aperçoy en maint lieu,
 A la grant louenge de Dieu
 Quelque chanterie nouvelle,
 Doulce, plaisant, devoste et belle,
 Hympnes, proses, messe, motez [...]]¹³⁸
 A trois, a quatre, a cinq, a six,
 Bien remplis douclement assis
 Et tant plaisans, sans point doubter,
 Que qui les chante ou oit chanter,
 En a le cuer tout resjouy,
 Comme Dompstaple et du Saÿ [*sic!*!],
 Qui tant douclement en leur temps
 Par bel et devost passe temps
 Ont composay, ce sçay je bien,
 Et plusieurs aultres gens de bien:
 Robinet de la Magdalaine,
 Binchoiz, Fede, Jorges et Hayne,
 Le Rouge, Alixandre, Okeghem,
 Buvoiz, Basiron, Barbingham,
 Louyet, Mureau, Prioris,
 Jossequin, Brumel, Tinctoris
 Et beaucoup d'aultres, je t'asseure,
 Dont n'ay pas memoire a ceste heure.»¹³⁹

Ich wage zu sagen: Man wüsste
 ihren seligen Zeitvertreib mit nichts Besserem
 zu vergleichen als mit der Musik,
 so fröhlich und englisch ist sie,
 und dies bezeugen auch sehr gut
 die musikalischen Instrumente,
 die die heiligen Engel nach gutem Recht
 stets auf den schönen Bildern haben. [...]]
 Da [im Himmel] sind die großen Musiker,
 die dort den ganzen Tag komponieren,
 wie ich vielerorts gehört habe,
 zum großen Lob Gottes
 gar manche neuen Gesänge
 süß, gefällig, fromm und schön
 Hymnen, Prosae, Messen, Motetten,
 zu drei, vier, fünf, sechs Stimmen,
 wohl ausgeführt und süß gesetzt
 und so gefällig, ohne Zweifel,
 daß, wer sie singt oder singen hört,
 dem wird das Herz der Freude voll.
 Zum Beispiel Dunstable oder Du Fay,
 die zu ihren Lebzeiten so süß
 – durch guten und frommen Zeitvertreib –
 komponiert haben, wie ich wohl weiß
 und sehr viel andere Leute:
 Robinet de la Magdalaine,
 Binchois, Fede, Jorges und Hayne,
 Le Rouge, Agricola, Ockeghem,
 Busnoys, Basiron, Barbingham,
 Loiset, Mureau, Prioris,
 Josquin, Brumel, Tinctoris
 und viele andere, versichere ich dir,
 an die ich mich gerade nicht erinnern kann.

Dass diese Worte, auch wenn sie in einer «teuflischen» Satire stehen, durchaus nicht satirisch zu verstehen sind, geht aus der Tatsache hervor, dass der Autor des *Livre de la deablerie*, Eloy d'Amerval, selbst Komponist gewesen ist: Der Codex 14 der Cappella Sistina enthält seine *Missa Dixerunt discipuli*, deren Kunstreichtum von Tinctoris gepriesen wurde, mit dem Eloy ebenso wie mit Dufay in persönlichem

138 Es folgt eine dreizeilige, offenbar reimtechnisch motivierte Beschimpfung Luzifers.

139 Eloy d'Amerval, *Le livre* (Anm. 133), vv. 18815–18822; 18829–18835; 18839–18856, S. 689f.

Kontakt gestanden zu haben scheint.¹⁴⁰ Wir haben hier also ein in seiner Prägnanz kaum zu überbietendes Beispiel dafür, wie die Komposition von kunstvoller Polyphonie durch den Verweis auf das himmlische Musizieren gerechtfertigt werden konnte, zu dem die irdischen Musiker einen Vorklang lieferten, den sie unter den Bedingungen der *laus perennis* fortsetzen (was, ganz nebenbei, deutlich machte, dass Komponisten von Polyphonie das Paradies erwartete).¹⁴¹ Den Angriffen der Reformtheologen konnte so Widerstand geboten werden – oder zumindest wurde demonstriert, dass man auch eine ganz entgegengesetzte Haltung zur Polyphonie im liturgischen oder paraliturgischen Kontext begründen konnte.

Die Frage, wie weit sich diese Haltung kompositorisch niedergeschlagen hat, liegt außerhalb des Rahmens dieser Studie. Ich möchte nur auf einen einzigen Aspekt hinweisen: Die Einordnung der geistlichen Polyphonie des 15. Jahrhunderts in ein theologisches Aufstiegsschema im Zeichen des wortlosen Jubels begründet, so scheint mir, ein der musikwissenschaftlichen Philologie sehr vertrautes Problem, nämlich das der Textunterlegung. Die Überlieferung der Messen und Motetten eines Dufay oder Ockeghem, um nur diese zu nennen, wirft oft gravierende Schwierigkeiten auf, was die Zuordnung des Textes zu den Noten betrifft. Überdies wird in der *geistlichen* Polyphonie auch der affektive oder bildliche Gehalt des Textes oft nur sehr allgemein berücksichtigt, ja aus dem lässigen Verhältnis zur Textunterlegung folgt geradezu notwendig, dass konkrete Textpassagen kaum je musikalisch-rhetorisch ausgedeutet werden. Und das erklärt sich vor dem Hintergrund eines Verständnisses von Polyphonie als *jubilatio*, deren Maß jedes Wort, auch das liturgische, übersteigt.

Obwohl dieser etwas pauschalen Aussage durchaus im Hinblick auf bestimmte konkrete Werke widersprochen werden könnte, dürfte sie doch im Allgemeinen zutreffen. Dies zeigt sich im Vergleich zum 14. Jahrhundert mit seiner oft syllabischen Textierung, aber auch im Vergleich zur Folgezeit: Denn etwa mit Beginn des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts kommt eine dezidiert nicht-jubilierende, oft karge, den düsteren Affektgehalt ihrer Texte in pathetisch-schmucklose Phrasen

140 Zu Eloy vgl. Strohm, *Rise* (Anm. 5), S. 472, Paula Higgins, *Antoine Busnois and Musical Culture in Late Fifteenth-Century France and Burgundy* (Ph. D. thesis), Princeton University, 1987, S. 262–269; und jetzt dies., «Speaking of the Devil and *Discipuli*: Eloy d’Amerval, Saint-Martin of Tours, and Music in the Loire Valley, ca. 1465–1505», in: *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn* (Collection «Épitome musical»), hg. von M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo und Leofranc Holford-Strevens, Turnhout 2009, S. 169–182.

141 Es ist allerdings verwirrend – und bis heute nicht recht geklärt, warum Eloy in seiner Aufzählung von Komponisten tote und zum Zeitpunkt der Drucklegung noch lebende offensichtlich unbekümmert durcheinander mischt: Selbst wenn wir eine Entstehung einige Zeit vor der Drucklegung 1508 annehmen, ist der *Livre* doch sicherlich nach dem Tod von «Binchoiz» (1460) entstanden und vor dem Tod von Josquin (1521) oder Compère (1518). Übrigens sind einige der weniger bekannten Namen (wie Le Rouge oder Fede) offensichtlich auf Eloys persönliche Kontakte mit den musikalischen Zentren im Loire-Tal zurückzuführen, vgl. Higgins, «Speaking of the Devil» (Anm. 140), S. 177 und Table 2, S. 178.

umsetzende Spielart geistlicher Musik auf, deren stärker deklamatorischer Ansatz nun wieder eine eindeutigere Textierung zulässt oder erzwingt. Diese neue Ausdruckssphäre dominiert freilich nicht ausschließlich innerhalb der kompositorischen Produktion, aber sie bildet ein deutliches Gegengewicht und einen affektiven Kontrast zur «jubilierenden» Form polyphonen Komponierens aus. Vor allem thematisiert sie nun auch *negative* Affekte – der Trauer, der Buße, ja der Verzweiflung – für den musikalischen Ausdruck.

Dass Polyphonie des Ausdrucks etwa von Liebesmelancholie fähig war, davon konnte man sich schon zuvor etwa an Chansons von Dufay oder Binchois überzeugen.¹⁴² Dass auch geistliche Musik den Ausdruck religiöser Melancholie – von Gottferne, von sündiger Erdenverhaftetheit jenseits alles himmlischen Jubilierens – für sich eroberte, das ist weitgehend eine Entdeckung der Zeit nach ca. 1465. Ich erinnere an die Miserere-Tropen der dritten *Ave regina celorum*-Vertonung von Guillaume Dufay, an den Beginn der Tradition polyphoner Requiem-Vertonungen bei Dufay¹⁴³ und Ockeghem, an die so eindringlich flehende Bitte *O mater Dei, memento mei* am Ende von Josquins berühmter Motette *Ave Maria ... virgo serena*, vor allem auch an die fast unvermittelt auftretende Gattung der Psalmmotette, insbesondere der Vertonung von Bußpsalmen wie des großen fünfstimmigen *Miserere mei, Deus* von Josquin. Diese neuen Ausdrucksbereiche, die sich die geistliche Musik in den Jahrzehnten um 1500 erschloss, müssen wiederum im Kontext der erregten Suche nach Heils- und Gnadengarantien in jener Zeit verstanden werden. Auch diese Musik öffnet also den Himmel, doch tut sie dies gerade, indem sie die Distanz zwischen dem in der Komposition repräsentierten Subjekt und der *musica coelestis* betont. Musik wird zum Medium der Heilssehnsucht in einer Situation der Heilsferne. Doch diese Geschichte soll ein andermal erzählt werden.

142 Vgl. jetzt auch Wolfgang Fuhrmann, «*Triste plaisir et douloreuse joie*. Die Stimme der Melancholie in der französischen Chanson des 15. Jahrhunderts», in: Christiane Ackermann/Hartmut Bleumer (Hg.), *Gestimmte Texte = LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 171 (2013), S. 16–46.

143 Dufays Requiem ist nicht erhalten, doch wird es in einem Bericht des Gesandten Niccolò Frigio als «flebile, mesta e suave molto» («klagend, traurig und sehr lieblich») beschrieben. Vgl. William F. Prizer, «Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece», in: *Early Music History* 5 (1985), S. 113–153; Zitat S. 142 und zur Diskussion S. 133–135.

