

Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen

Herausgegeben vom
Stadtarchiv Konstanz
XLVII



JAN THORBECKE VERLAG

Europäische Musikkultur
im Kontext des Konstanzer Konzils

Herausgegeben von
Stefan Morent, Silke Leopold
und Joachim Steinheuer



JAN THORBECKE VERLAG

Für die Schwabenverlag AG ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns.
Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten

© 2017 Jan Thorbecke Verlag der Schwabenverlag AG, Ostfildern
www.thorbecke.de

Umschlaggestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart

Umschlagabbildung: Ausschnitte aus Ulrich Richental, Chronik des Konstanzer Konzils,
Rosgartenmuseum Konstanz, Hs. 1, f. 36v (oben) und 39r (unten).

© der Umschlagabbildungen: Rosgartenmuseum Konstanz.

Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Hergestellt in Deutschland

ISBN 978-3-7995-6847-0

Inhalt

| | |
|--|-----|
| <i>Stefan Morent, Silke Leopold, Joachim Steinheuer</i> | |
| Vorwort | 7 |
| <i>Reinhard Strohm</i> | |
| Zur musikalischen Ästhetik der Konzilsepoche..... | 11 |
| <i>Klaus Oschema</i> | |
| Eine Christenheit und streitende Nationen. Das Konstanzer Konzil als »europäisches Ereignis« | 29 |
| <i>Ansgar Frenken</i> | |
| Konstanz als Schlusspunkt des Großen Abendländischen Schismas (1378–1417). Kirchlich-religiöse Probleme auf dem Konzil | 49 |
| <i>Anette Löffler</i> | |
| Liturgische Handschriften in der Bibliothek Benedikts XIII. Eine Spurensuche | 59 |
| <i>Stefan Morent</i> | |
| Choraltraditionen im süddeutschen Raum im frühen 15. Jahrhundert und die Bestände liturgisch-musikalischer Fragmente des Konstanzer Stadtarchivs | 95 |
| <i>Thomas Martin Buck</i> | |
| <i>Won es was das gröst concilium, das man in vilen iaren ye gesechen hatt.</i> Zur Namen- und Teilnehmerfrage des Konstanzer Konzils | 115 |
| <i>Marc Lewon</i> | |
| Jenseits der Hierarchie. Oswald von Wolkenstein als adliger Musiker am Konstanzer Konzil..... | 131 |
| <i>Maricarmen Gómez</i> | |
| A Glimpse into Iberian Musical Activities during the Years of the Council of Constance | 149 |

| | |
|--|-----|
| <i>Margaret Bent</i> | |
| The transmission of music by English composers and Du Fay at the time of the Council of Constance | 163 |
| <i>Signe Rotter-Broman</i> | |
| Multilingualität und Distinktion. Zur italienischen Musikkultur um 1400. | 175 |
| <i>Francesco Zimei</i> | |
| Zacara and his oeuvre in the schismatic context. | 193 |
| <i>Jason Stoessel</i> | |
| French-texted songs at the Council of Constance: Influences, Paths of Transmission, and Trends | 205 |
| <i>Uri Simlansky</i> | |
| The <i>Ars Subtilior</i> as an International Style | 225 |
| Register | 251 |

Vorwort

Das Konstanzer Konzil (1414–1418) bildete die wohl größte und längste Versammlung europäischer Dimension des Spätmittelalters bzw. der frühen Neuzeit. Über einen Zeitraum von fast vier Jahren begegneten sich in der Stadt am Bodensee die höchsten kirchlichen und geistlichen Würdenträger aus dem gesamten europäischen Raum und darüber hinaus.

Mit Päpsten, Kardinälen, Bischöfen, Königen, Herzögen und Grafen kamen auch die mit ihnen jeweils verbundenen Musiker und Musikrepertoires nach Konstanz. Nicht nur begegneten einander die Kapellen der konkurrierenden Päpste mit den avanciertesten geistlichen Kompositionen jener Jahre (repräsentiert etwa im Codex Apt und im Codex Ivrea), sondern auch zahlreiche höfische Kapellen mit der neuesten weltlichen Musik aus Paris und Burgund (wie etwa Machauts Werke und der Musik im Codex Chantilly), aus Mailand, Florenz und Padua (wie etwa im Codex Squarcialupi), aus Aragon, Kastilien und Portugal (wie etwa im *Libre Vermell*), aus England (wie etwa im *Old Hall Manuscript*) sowie aus Böhmen und Zypern (wie etwa im Codex Turin J.II.9). Es trafen hier in einmaliger Weise und Dichte und teilweise zum ersten Mal verschiedene musikalische Stile und Traditionen aufeinander, deren Interaktion sowohl durch gegenseitige Beeinflussung als auch durch jeweilige Profilierung und Abgrenzung gekennzeichnet ist. Dies betrifft soziale (höfisch – städtisch), geographische (verschiedene Nationalstile, etwa England – Frankreich), religiöse (etwa Musik des Bischofssitzes Konstanz – päpstlich-römische Liturgien – Musik anderer am Konzil vertretener Glaubensrichtungen) sowie musiksoziologische (höfische »Kunstmusik« – Musik der Spielleute) Kategorien. Es ist davon auszugehen, dass dieser Ort intensiver Begegnung zu einem gegenseitigen Austausch und wechselseitiger Befruchtung auch auf dem Gebiet der Musik führte. Die Quellen zum Konzil, wie die Richental-Chronik, erwähnen zwar Musik zu zahlreichen Gelegenheiten und in verschiedensten Funktionen, bleiben aber relativ allgemein. Seit den Studien von Manfred Schuler¹ vor nunmehr 45 Jahren zu den musikalischen Begleitumständen des Konzils scheint sich die Musikwissenschaft nicht weiter mit diesem Thema beschäftigt zu haben.

Das im Juni 2014 anlässlich des 600-jährigen Konziljubiläums unter der wissenschaftlichen Leitung von Stefan Morent (Tübingen), Silke Leopold (Heidelberg) und Joachim Steinheuer (Heidelberg) abgehaltene internationale und interdisziplinäre wissenschaftliche Symposion »Europäische Musikkultur im Kontext des Konstanzer Konzils« wollte daher mit musikwissenschaftlichem Interessenschwerpunkt einen Beitrag zum forschungsgeschichtlichen Desiderat einer Aufarbeitung der musikgeschichtlichen Implikationen des Konstanzer Konzils leisten. Hierzu sollte zum einen die Quellenbasis auf-

1 SCHULER, Manfred: Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418, in: *Acta Musicologica* 38 (1966) S. 150–168; DERS.: Zur Geschichte der Kapelle Papst Martins V, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968) S. 30–45.

grund neuer Archivalien verbreitert, zum anderen geklärt werden, welche Interaktionen zwischen den einzelnen Musikkulturen ausgemacht werden können.

Obwohl z. B. zahlreiche Studien etwa zu Oswald von Wolkenstein, der auf dem Konzil anwesend war, existieren, bleibt die Frage, welche musikalischen Erfahrungen während des Konzils sein Schaffen beeinflusst und wie diese Beeinflussungen sich vollzogen haben könnten, bisher weitestgehend ungeklärt, obwohl sie von Reinhard Strohm als zentral für ein besseres Verständnis Europäischer Musikkultur identifiziert wurde.² Der Schwerpunkt des Symposions lag hierbei aber nicht auf einer ausschließlichen Spezialisierung auf musikhistorische Fragestellungen, sondern auch auf der Schaffung eines Panaromas der kulturellen Kräfte zur Zeit des Konstanzer Konzils, die die musikalische Entwicklung mit bedingen. Nur durch eine interdisziplinäre breite Diskussion lassen sich die komplexen Interdependenzen eines europäischen Ereignisses vom Format des Konstanzer Konzils verstehen.

Als Referenten wurden ausgewiesene Fachvertreter, die sich bereits in ihren Forschungsarbeiten mit entsprechenden Fragestellungen des Spätmittelalters beschäftigt haben, aus dem In- und Ausland eingeladen, so dass die wichtigsten beim Konstanzer Konzil vertretenen Musikkulturen durch renommierte Wissenschaftler abgedeckt waren. Das Symposium stand in unmittelbarem Zusammenhang mit der Landesausstellung des Landes Baden-Württemberg sowie dem zeitgleich stattfindenden, von der Konzilstadt Konstanz und dem SWR finanzierten Konzert-Festival »Europäische Avantgarde um 1400«. Die während des Symposions vorgestellten Vorträgen liegen nun hier als Publikation vor.

Reinhard Strohm (Oxford) zeichnet zu Beginn die großen Entwicklungslinien der Musik um 1400 nach und macht eindrucksvoll klar, welche musikästhetischen Umbrüche gerade in der Zeit um 1420 in den verschiedenen Musikkulturen Europas zutage treten.

Einen einführenden allgemeinhistorischen Überblick liefert der Historiker Klaus Oschema (Heidelberg), in dem zunächst eine Kontextualisierung des Konstanzer Konzils vorgenommen wird. Weiterhin erläutert er die Gründe für die Entstehung des Schismas, gibt einen Überblick über die Chronologie und stellt das Spannungsverhältnis zwischen der Vereinigung einer übernationalen Christenheit und den Interessen »nationaler« Politik dar.

Der freischaffende Historiker und Konzilspezialist Ansgar Frenken (Ulm) erläutert, dass man sich vom Konstanzer Konzil im Wesentlichen die Lösung dreier kirchlich-religiöser Probleme versprach: Die *Causa unionis*, das wichtigste Ziel, war die Überwindung des Schismas, die *Causa reformationis* verfolgte die Beseitigung von Missständen, die nach Sicht der Kirche zum Schisma geführt hatten, und die *Causa fidei* schließlich sollte die Sicherung der Glaubenseinheit erreichen.

Näher an der historischen Zeugnislage und an Primärquellen orientiert präsentiert

2 STROHM, Reinhard: *The rise of European Music: 1380–1500*, Cambridge 1993.

Anette Löffler (Frankfurt) ihre Ergebnisse der Auswertung der Bibliotheksverzeichnisse von Urban V. bis Benedikt XIII. und liefert einen Überblick über den liturgischen Anteil dieser Verzeichnisse.

Konkrete Quellen für die Musiklandschaft in Konstanz zur Konzilszeit fehlen bisher größtenteils. Stefan Morent (Tübingen) illustriert deren anzunehmende Vielfalt anhand der verschiedenen Choraltraditionen lokaler Klostersgemeinschaften. Eine Überlieferung der einzelnen Choralrepertoires fehlt jedoch fast vollständig. Hinweise könnten die von Morent (wieder) entdeckten und bisher nur flüchtig ausgewerteten Fragmente von Musikhandschriften im Stadtarchiv Konstanz geben, die als Einbände für andere Bücher verwendet wurden.

Ebenfalls an einer Frage der Quellenlage interessiert, erläuterte der Historiker Thomas Buck (Freiburg), dass Teilnehmerkataloge zum Konstanzer Konzil überliefert, jedoch bisher nur ansatzweise ausgewertet sind. Die Anwesenheit von 1.700 Musikern belegt deren zusammenfassende Erwähnung als Berufsgruppe in den Katalogen. Die detaillierte Sichtung der Kataloge zur Identifikation von teilnehmenden Musikern bzw. Komponisten könnte Aufgabe und Ziel zukünftiger Forschungen sein.

Oswalds von Wolkenstein Anwesenheit auf dem Konzil kann, im Gegensatz zu der anderer Musiker und Komponisten, belegt werden, wodurch er im Bezug zur Frage nach der Musik zum Konzil eine Sonderstellung erhält. Im Beitrag des Musikers und Musikwissenschaftlers Marc Lewon (Basel/Oxford) werden deshalb verschiedene Aspekte zur Person Oswalds und seinem Repertoire und zur möglichen Beeinflussung von Oswalds Schaffen durch die Erfahrungen während des Konstanzer Konzils erörtert.

Der Überblick über den europäischen musikalischen Kontext wird mit einem Blick auf die iberische Halbinsel von Maricarmen Gómez Muntané (Barcelona) abgerundet, die die dortigen musikalischen Strömungen unter dem Aspekt von Peripherie und Zentrum diskutiert.

Die Wanderung und Rezeption englischer Musik auf dem europäischen Festland, die primär ab den 1420er Jahren erfolgte, ist Gegenstand des Beitrags von Margaret Bent (Oxford). Auch die Musik Dufays zeigt sich durch den englischen Stil und die Kompositionen Dunstables beeinflusst. Das Konstanzer Konzil als maßgeblicher Transferpunkt ist wahrscheinlich, auch die Begegnung Dufays mit der englischen Musik ist schon dort denkbar.

Laut der Kernthese von Signe Rotter-Bromann (Berlin) ist anzunehmen, dass musikalische Multilingualität in Italien um 1400 den Normalfall darstellte. Das lässt sich etwa anhand von mehrsprachigen Liedtexten, Codices mit gemischtem Repertoire oder der Beherrschung mehrerer Notations-Stile durch Schreiber zeigen. Aufgrund der vielen Schnittstellen von französischem und italienischem Repertoire erweist sich die traditionelle Unterscheidung von italienischem *Trecento*-Stil und französischer *Ars nova* als unangemessen.

In Francesco Zimeis (Teramo) Beitrag wird ein Überblick über Werke und Leben des italienischen Komponisten Antonio Zacara, der u. a. im Dienste Gregors XII. und von

Johannes XXIII. stand, gegeben und dieser anhand seiner Texte im Kontext des Schismas verortet.

Jason Stoessel (Armindale) stellt dar, inwiefern nach dem Konstanzer Konzil im französischen Repertoire stilistische Verschiebungen in den Kompositionen beobachtbar sind, die einerseits aus einer Entwicklung vom Komplexeren zum Einfachen und andererseits in der Politisierung der Texte, z. B. auch bei Dufay, bestehen.

In seinem Überblick über die *Ars subtilior* erläutert der Musiker und Musikwissenschaftler Uri Smilansky (Exeter), dass dieser hochspezifische, nur in höfischem Kontext denkbare Stil ein über den französischen Raum hinaus wirksames, europaweites Phänomen war. Das zeigt sich etwa an den wenigen aus Frankreich stammenden Repertoirequellen oder der Rezeption der Notation ohne deren experimentell-komplexe Gestaltungsentention (etwa bei Oswald von Wolkenstein).

Gedankt sei allen, die an der Tagung als Referenten und Diskutanten teilgenommen und ihre Aufsätze zur Veröffentlichung bereitgestellt haben. Dank gilt auch besonders Herrn Michael Schwering, Leiter der Musikschule Konstanz, der sowohl für die Meetings des Vorbereitungsteams als auch für das Symposium selbst die Räumlichkeiten in großzügiger und äußerst entgegenkommender Weise zur Verfügung gestellt hat. Dank gesagt sei auch den studentischen Hilfskräften des Musikwissenschaftlichen Seminars Heidelberg, der Konzilstadt Konstanz, Frau Ruth Bader und Frau Regine Weißinger für die Unterstützung bei der Vorbereitung und Durchführung des Symposions sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die finanzielle Förderung der Tagung.

Der Konzilstadt Konstanz und Herrn Prof. Dr. Jürgen Klöckler vom Stadtarchiv Konstanz gilt Dank für die Finanzierung der Drucklegung sowie die Aufnahme in die »Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen« im Verlag Jan Thorbecke, ebenso Herrn Jürgen Weis für die gute Betreuung vom Verlag aus.

Stefan Morent, Silke Leopold, Joachim Steinheuer
Tübingen und Heidelberg, im Oktober 2016

Zur musikalischen Ästhetik der Konzilsepoche

REINHARD STROHM (OXFORD)

I.

Das legitime Bestreben, die Kultur der Vergangenheit mit den heute verfügbaren technischen und konzeptionellen Mitteln zu rekonstruieren, stößt in der Musik an eine Schranke. Die schlechte Nachricht ist bekanntlich, dass uns die technischen Mittel fehlen, die Klänge des Mittelalters so wiederherzustellen, wie es bei Bild und Wort möglich scheint. Die weniger bekannte, jedoch gute Nachricht ist, dass vieles, was uns an der Vergegenwärtigung dieser Musik zu hindern scheint, nicht technischer, sondern konzeptioneller Natur ist. Diese Hindernisse zum Verständnis der alten Musik können wir nämlich reduzieren. Ob es um die Interpretation damaliger Aussagen zur Musik geht, um unsere Kenntnis der Variationsbreite und inneren Widersprüchlichkeit der Musizierungspraxen, oder um geschmackliche Deutungen: Sehr vieles wäre am heutigen Verständnis alter Musik auch dann noch zu verbessern, wenn einmal eine originale Klangkapsel aus dem Mittelalter, eine sound-DNA, vom Himmel fiele oder im Bodensee aufgefischt würde. Und bis diese Klangkapsel verfügbar wird, haben wir noch genügend Zeit, schon mit den jetzt verfügbaren Methoden die Musik der Vergangenheit besser zu verstehen und zu erklären.

Diese Bemühung um das Verstehen und Erklären war immer schon ein wissenschaftlicher Lernprozess, der neue Diskurse schuf, auch bisweilen neue falsche Tatsachen anbot oder Sackgassen beschritt. Auch von musikalischen Rekonstruktionen und Aufführungsversuchen ist zu vermelden, dass sie gewöhnlich am Ziel historischer Authentizität vorbeigeschossen haben. Und hätten sie einmal ins Schwarze getroffen, dann hätte es ohnehin niemand bemerkt. Aber alle diese Versuche, die theoretischen wie die praktischen, sind willkommen. Sie beleben den Diskurs; sie sind konstruktiv; sie bauen so lange an der Wahrheit vorbei, bis ihre Konstruktionsfehler offenbar werden.

Also Achtung Baustelle. Es geht weniger um vergangene Fehler als um unvollständige Konstruktionen, deren Irrtümer noch nicht erwiesen sind. Was ich anbieten möchte, ist das Konzept einer *historischen Ästhetik der Musik*, die das Verhältnis von Mensch und Klang in vergangenen Epochen erforscht. Dazu ziehe ich einerseits traditionelle Kriterien der Kunstästhetik heran, wie natürlich die Frage, was im zeitgenössischen Diskurs als schön gegolten haben mag und was nicht; andererseits gehören dazu die theoretischen Reflektionen musikalischer Erfahrung, wie die Kompositions- und Formenlehre; und schließlich geht es um soziale und philosophische Einordnungen des Musikphänomens, das den Menschen ja weit über das Musizieren hinaus wichtig war. Von einer allgemeinen Musikästhetik unterscheidet sich dieses Konzept dadurch, dass es eben die Anschauun-

gen und Praxen bestimmter historischer Zeitabschnitte zu erklären sucht. Den hier zu behandelnden Zeitabschnitt habe ich als »Konzilsepoche« bezeichnet, womit die ganze erste Hälfte des 15. Jahrhunderts gemeint ist. Viele der vorzuführenden Beispiele stammen jedoch aus dem engeren Rahmen der Zeit und Region des Konzils von Konstanz.

II.

Zu einer *historischen Ästhetik der Musik* gehört schon einmal die altehrwürdige Geschichtsschreibung musikalischer Stile und Gattungen, wie sie die frühere Musikwissenschaft aus der schriftlichen Überlieferung mehrstimmiger Musik herauslas, freilich um sie mit zunehmender Kenntnis der Denkmäler wiederholt umzuschreiben. Heinrich Bessler stellte die These auf, es habe »um 1430« ein musikalischer Stilwandel stattgefunden, den er vor allem ästhetisch zu definieren versuchte: Danach veränderte sich die Musik vom Komplizierten zum Einfachen, vom Begrifflichen und Metaphorischen zum Tänzerischen und Körperlichen, vom Dissonanten zum Euphonischen.¹ Spätere Forscher suchten den Wandel schon in den Repertoires um 1400, wobei bisweilen ein scharfer Gegensatz zwischen der damals noch herrschenden Stilrichtung der sogenannten *ars subtilior* und einer »neuen Einfachheit« zu bemerken war.² Einen solchen Gegensatz könnten die beiden folgenden Notenbeispiele illustrieren, von denen das erste vielleicht um 1410, das zweite um 1420 zu datieren wäre.

Wie man wohl sieht, gibt es hier einen Gegensatz zwischen Komplexität und Simplizität, oder gar zwischen Tradition und Innovation, aber damit ist es bei weitem nicht getan. Die musikalische Formung beider Stücke, und damit ihr Unterschied, scheint zunächst sehr textbezogen. Das Madrigal des Florentiner Prälaten Don Paolo da Firenze (ca. 1355–ca. 1436)⁴ ist literarisch reflektierend angelegt: Motive von Petrarca und Jacopo da Bolognas allegorischem Madrigal *Non al suo amante più Diana piacque* werden dem sich im Wasser spiegelnden unglücklichen Narziss gewidmet. Dem Spiegeln und der literarischen Paraphrase entspricht metaphorisch wohl der musikalisch imitierende Beginn,

1 BESSELER, Heinrich: Bourdon und Fauxbourdon: Studien zum Ursprung der niederländischen Musik, 2. Aufl., Leipzig 1974.

2 DANNEMANN, Erna: Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Guillaume Dufays, Strassburg 1936, Reprint Baden–Baden 1973; GÜNTHER, Ursula: Die *Ars subtilior*, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 11 (1988) S. 277–288; STROHM, Reinhard: The Rise of European Music 1380–1500, Cambridge 1993, S. 136–153 (»The genesis of the new style on the continent«).

3 Edition nach MARROCCO, W. Thomas (Hg.): Italian Secular Music, Bd. 9 (Polyphonic Music of the fourteenth century IX), Monaco 1975, S. 150. Das hier im Vortrag zu hörende Klangbeispiel stammte von der CD *Narcisso Speculando. I madrigali di Don Paolo da Firenze* (Pedro Memelsdorff, Ensemble Mala Punica), Harmonia Mundi 2002.

4 Vgl. FALLOWS, David: »Paolo da Firenze«, in: Oxford Music Online, Zugriff 30.9.2015.

1. Non
2. Ch'a

6

10

14

più in - fe - li - ci al -
me - la - chio - ma

17

le suo mem - bra nac
del - l'al - te - ra fron

più in - fe - li - ci al - le suo mem - bra nac -
me la chio - ma del - l'al - te - ra fron -

Notenbeispiel 1: Paolo da Firenze, Madrigal *Non più infelice alle sue membra nacque*³

A - ve fu - it pri - ma sa - lus / qua
A - ve fu - it pri - ma sa - lus / qua
A - ve fu - it pri - ma sa - lus / qua

6
vin - ci - tur ho - stis ma - lus / re -
vin - ci - tur ho - stis ma - lus / re -
vin - ci - tur ho - stis ma - lus / re -

10
mor - det cul - pa no - xi - a / iu -
mor - det cul - pa no - xi - a / iu -
mor - det cul - pa no - xi - a / iu -

14
va nos a - ve Ma - ri - a.
va nos a - - - ve Ma - ri - a.
va nos a - - - ve Ma - ri - a.

Notenbeispiel 2: Leonardo Giustinian (Textdichter), *Lauda Ave fuit prima salus*⁵

der aus der Tradition der *caccia* abgeleitet scheint. Im Gegensatz zu älteren Madrigalen und *cacce* des Trecento wird hier jedoch zwischen Textdeklamation und melismatischer Koloratur kaum mehr formbestimmend unterschieden, sondern das Melisma wuchert über die textlichen Sinneinheiten hinweg. Es ist weder melodisch noch harmonisch eindeutig oder gar zielstrebend; man hört rhythmisch irreguläre Umspielungen eines »phrygischen« tonalen Zentrums *a*, während bei Zäsuren die Melodielinie eher in sich zusammensinkt als abschließend wirkt. Manches davon ist vortragsbedingt.

Die Melodie zu der lateinischen Lauda des venezianischen Patriziers Leonardo Giustinian (ca. 1390–1446) ist anonym überliefert – und stammt vielleicht vom Dichter. Diese Anonymität selbst und ebenso die rein strophische musikalische Form erscheinen als Zeugnisse einer Demut, die den literarischen Ehrgeiz der alphabetischen *Ave Maria*-Paraphrase durch das Repetieren einer einfachen, deklamierten Gebetsformel verleugnet. Die Melodie und der modale Klangrahmen sind eindeutig, systemtreu, voraussehbar, die mehrstimmige Fassung erweitert kaum die Klangerfahrung des Hörers, sondern intensiviert den Fokus auf die gereimte Deklamation. Man mag sich vorstellen, dass *Ave fuit prima salus* zum Mitbeten einlädt, während *Non più infelice* ohne begleitendes oder separates Nachlesen der Dichtung kaum verständlich bleibt.

Insoweit die Textbezogenheit der beiden Stücke für den Unterschied ihrer musikalischen Faktur verantwortlich gemacht werden kann, wirkt sie einem Versuch entgegen, zwischen ihnen einen Umbruch der musikalischen Stilgeschichte zu konstatieren. Im Gegenteil sind die hier beobachteten Verbindungen zwischen Musik und Text vielleicht Anzeichen *derselben* historischen Ästhetik: Über formale Gattungsmerkmale hinaus hört man der Musik in beiden Fällen an, welchem Lebensbereich sie sich zurechnet. Die Generation von Don Paolo und Giustinian rückte von der Gewohnheit ab, weltliche Madrigale und Ballaten des Trecento mit geistlichen Laudatexten zu unterlegen, und entwickelte stattdessen neuere Idiome zum Ausdruck von Devotion. Das Phänomen der geistlichen Kontrafaktur lebte zwar weiter, wurde aber an neueren Musikarten praktiziert. Und diese neueren Musikarten oder Stile waren mit moderner geistlicher Dichtung identifizierbar.

Eine historische Musikästhetik darf keineswegs nur eine Produktionsästhetik sein, zu der sie freilich meist verkürzt wird. Es geht nicht nur um die vom Autor zu beachtenden Konstruktionsprinzipien wie Melismatik und Syllabik, modale Einheit oder Dissonanzbehandlung, sondern auch um die Abtönungen der musikalischen Erfahrung durch Aufführungsbedingungen, also um eine performative Ästhetik. Auf eine solche beziehen sich sogar die meisten zeitgenössischen Zeugen: Vom Singen berichten sie viel öfter, es sei

5 Edition nach DIEDERICH, Elisabeth: Die Anfänge der mehrstimmigen Lauda vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 41), Tutzing 1986, Anhang. Das hier angespielte Klangbeispiel stammte von der CD *O vergin santa non m'abbandonare*, Ensemble Daedalus 1992 (ACC 9289D), Track 8.

angenehm gewesen, als vom Stück.⁶ Eine dritte Kategorie ist die heute beliebt gewordene Rezeptionsästhetik, die im Kontext historischer Wissenschaft geradezu auf eine »Geschichte des Hörens« hinauswill.⁷ Ich würde zwar eine vom Gesagten, Gesungenen oder Gespielten ablösbare Geschichte des Hörens eher für ein Gedankenspiel halten: Wie Wolfgang Dömling schon vor langer Zeit darlegte, war die in der Musikwissenschaft des früheren 20. Jahrhunderts angedachte Geschichte des Hörens eine Phantasmagorie.⁸ Starre Universalbegriffe und Dualismen wie Melos gegenüber Akkord, Spaltklang gegenüber Verschmelzungsklang, ja vokal gegen instrumental usw. sind zur raumzeitlichen Interpretation vergangener Praxis ungeeignet. Ein entsprechendes Prinzip sollte jedoch auch für die postmoderne Bemühung um Musik als sinnliche Erfahrung gelten: Es kann im geschichtlichen Diskurs nur um die Zusammenhänge des Hörens mit dem Gehörten gehen. Am überzeugendsten scheint mir die Formel, die geschichtliche Ästhetik der Musik beschäftige sich mit den musikalischen *Erfahrungen* der Vergangenheit.

Dazu stimmt es, dass der zweite Sinn auch historisch seine eigenen Diskurse hat und hatte, die besser zu erforschen wären. Wenn der Humanist Enea Silvio Piccolomini in seinem Traktat *De curialium miseria* (1444) ironisch behauptet, Hörgenuss stelle sich beim Anhören ehrenhafter und schöner Geschichten ein, während die Schmeicheleien und Lügen der Hofmusiker das Ohr beleidigten⁹, kann er sich sogar auf Lorenzo Vallas moralphilosophische Abhandlung *De voluptate et vero bono* (1431) berufen. Dass sinnliche Erfahrungen für moralische Maximen substituiert wurden und umgekehrt, mag im Einzelfall unlogisch erscheinen, weist aber auf Traditionen der Interpretation hin, die den Musikern wichtig gewesen sein können.

III.

Die Musik Böhmens war auf dem Konstanzer Konzil nicht nur durch Johannes Hus und Hieronymus von Prag vertreten, die angesichts des Märtyrertodes ihre lateinischen Hymnen sangen, sondern wurde gewiss auch in älteren und weltlicheren Formen vorge-

6 Vgl. STROHM, Reinhard: Musik erzählen. Texte und Bemerkungen zur musikalischen Mentalitätsgeschichte im Spätmittelalter, in: DIECKMAN, Sandra u. a. (Hgg.): Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento (*Musica mensurabilis* 3), Hildesheim 2007, S. 109–125.

7 WEGMAN, Rob C. (Hg.): Music as heard: Listeners and listening in late-medieval and early modern Europe (1300–1600), in: *Musical Quarterly* 82/3–4 (1997) S. 427–691; SMITH, Mark M. (Hg.): *Hearing History: a Reader*, Athens/Georgia und London 2004.

8 DÖMLING, Wolfgang: „Die kranken Ohren Beethovens“ oder Gibt es eine Geschichte des musikalischen Hörens?, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1 (1975) S. 181–194.

9 STROHM, Reinhard: Enea Silvio Piccolomini and Music, in: M. Jennifer Bloxam u. a. (Hgg.): *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Turnhout 2009, S. 719–727.

tragen. In ganz Zentraleuropa, aber besonders in Böhmen, gab es damals eine Art deklamierender Mehrstimmigkeit in Form mehrtextiger Motetten, die keine der strukturellen Kunstgriffe der westlichen *Ars nova* enthielten, sondern gleichsam nur den akustischen und spielerischen Effekt solch komplexer Stücke nachahmten. Ein Hauptmerkmal dieser Pseudo-Motetten ist ihre überschwänglich plappernde Beredsamkeit, die vorzutragen Spass gemacht haben muss.

In der meistens zweizeitigen Mensur werden paroxytone Worte und Phrasen strikt syllabisch deklamiert; dem Schullatein werden unzählige Reime abgewonnen. Die spielerische Vortragsform des Hoquetus wird aus der westlichen Motettenkunst übernommen.¹⁰ Manche dieser Stücke sind Kontrafakta westeuropäischer Chansons, wo oft längere Noten in einer Art *horror vacui* in viele kurze Tonrepetitionen aufgelöst werden. Beispiele dafür finden sich z. B. im Schaffen von Oswald von Wolkenstein und in westdeutschen Quellen.¹¹ Aber ästhetisch entscheidend dürfte das scharf rhythmische Vortragen dieser oft abstrusen lateinischen Texte selbst gewesen sein, vielleicht vergleichbar der heutigen Musizierform des *rapping*, das nach Wikipedia »eine Grauzone zwischen Sprechvortrag, Prosa, Poesie und Singen einnimmt«.

Den Gegenpol dazu stellen einige extemporierbare Musikformen dar, die nicht als individualisierte Kompositionen auftraten, sondern vor allem der Klangbildung dienten. Die Techniken des so genannten *faburden* und *fauxbourdon* hatten die Funktion, einen Choraltenor in konsonanter Mehrstimmigkeit erklingen zu lassen, ohne dass das Ergebnis aufgeschrieben werden musste: Man konnte sie singen, ohne mehr als den Choraltenor vor sich zu haben. In Reginaldus Lieberts Marienmesse¹² und Guillaume Du Fays *Missa Sancti Jacobi*¹³ (beide gegen 1430) wird diese Extemporieretechnik individualisiert und verschriftlicht: Das komponierte, individualisierte Fauxbourdonstück, dessen Bedeutung Besseler erkannte, erinnerte den Hörer explizit an eine bestimmte traditionelle Klangform, während sie ihm ein, zwei Generationen früher vielleicht nicht einmal als besondere Technik bewusst gewesen war.

Nicht wenige musiktheoretische Äußerungen der Konzilsepoche betreffen Extemporieretechniken, von den englischen Sight-Lehren¹⁴ bis zu den oft formulierten italienischen *regole del grado*.¹⁵ Ästhetisch bedeuten diese Zeugnisse wohl, dass das Extemporieren kirchlicher Mehrstimmigkeit zunehmend schriftlich geregelt und auf einen

10 ČERNÝ, Jaromír: Die mehrtextige Motette des 14. und 15. Jahrhunderts in Böhmen, in: Rudolf Pečman (Hg.): *Colloquium Musica Bohemica et europea*, Bd. 5, Brno 1972, S. 71–88.

11 STROHM (wie Anm. 2) S. 122–124.

12 Ediert in REANEY, Gilbert (Hg.): *Early Fifteenth-century Music*, Bd. 3 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 11), Rom und Neuhausen-Stuttgart 1966.

13 Ediert in BESSELER, Heinrich (Hg.): *Guillaume Dufay. Opera omnia*, Bd. 2 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 1/2), Rom 1952.

14 TROWELL, Brian: Sight, sighting, in: *Oxford Music Online*, Zugriff 30.9.15.

15 SCATTOLIN, Pier Paolo: La regola del grado nella teoria medieval del contrappunto, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 14/1 (1979) S. 11–74.

bestimmten klanglichen Standard gebracht wurde. Der Zug zur »Euphonie« in der damaligen Epoche wird von der Musikwissenschaft zum Teil auf englische Einflüsse zurückgeführt. »Euphonie« entspricht wohl am ehesten dem, was Zeitgenossen als musikalische Süßigkeit, *dulcedo*, bezeichneten. Man sollte darunter nicht Dissonanzlosigkeit verstehen, sondern im wesentlichen die geregelte Einbettung der gemäßigten Dissonanzen Terz und Sext in Quint- und Oktavklänge und die Abmilderung der starken Dissonanzen Sept und Sekunde durch Vorbereitung und Auflösung. Dieser Definition entsprechen aber auch Kompositionen aus anderen Ländern, z. B. von Antonius Zacara da Teramo, während nach statistischen Untersuchungen von Philip Kaye die englische Polyphonie der Zeit wesentlich weniger »euphon« war als einst vermutet.¹⁶ Trotzdem ist eine der typischen englischen Votiv-Antiphonen, wie sie vielleicht von englischen Musikern auf dem Konzil gesungen wurden, als klanglicher Ausnahmezustand zu bezeichnen. So etwas konnte wohl als Vergegenwärtigung des Himmels gehört werden, so wie es heute durch das Hilliard Ensemble und andere Musiker als Vergegenwärtigung mittelalterlicher Frömmigkeit vermittelt wird.¹⁷

Die wichtige Frage, welche Klangarten und Klangfortschreitungen als angenehm empfunden wurden und welche nicht, wird heute vor allem anhand damaliger theoretischer Regeln einerseits und fertiger Kompositionen andererseits diskutiert, also in beiden Fällen als Produktionsästhetik behandelt. Im ersteren Bereich verdanken wir entscheidende Einsichten Klaus-Jürgen Sachs;¹⁸ Roland Eberlein hat u. a. theoretische Aussagen zur Modifizierung des Dissonanzgrades der Paenultima in einer korrekten Schlussfortschreitung betrachtet.¹⁹ Doch könnte man theoretische Quellen zur Produktionsästhetik auch als Zeugnisse einer Rezeptionsästhetik auffassen: Denn die Modifizierung des Dissonanzgrades der Paenultima (die große Sexte wird angeblich als quasi-Konsonanz gehört, weil man die Oktave, in die sie sich auflöst, vorwegempfindet) ist z. B. eine theoretisch unbeweisbare Interpretation, der Hörerfahrung zugrundeliegt. Wenig Aufschluss geben Theoretiker und schriftliche Kompositionen über die Rolle der Intervallstimmung, obwohl m. E. die pythagoräische Stimmung gerade in Schlussfortschreitungen als dissonanzverschärfend empfunden worden sein muss. Wahrscheinlich ist der sogenannte Doppelleiton nur bei pythagoräischer Stimmung als Paenultimaklang effektiv gewesen; so dürfte das allmähliche Verschwinden des Doppelleitons mit dem Abrücken von der pythagoräischen Stimmung ursächlich zu tun haben.

16 KAYE, Philip: *The contenance angloise in Perspective: A Study of Consonance and Dissonance in Continental Music c. 1380–1440* (Outstanding Dissertations in Music from British Universities), New York 1985.

17 Hier wurde als Klangbeispiel die Antiphon *Tota pulchra es* von John Forest angespielt, aus der CD *Medieval English Music*, The Hilliard Ensemble, Harmonia Mundi 1983 (HMA 1901106), Track 12.

18 SACHS, Klaus-Jürgen: *Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Bd. V, Darmstadt 1984, S. 161–256.

19 EBERLEIN, Roland: *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, Frankfurt u. a. 1994.

Das Gesamtfeld damaligen Hörens müsste wesentlich weiter und vielgestaltiger gewesen sein als die bestimmten Musikarten, in denen komponiert wurde und auf die sich die Theoretiker beziehen. Die Bemühungen, Klangverhältnisse zu regulieren und bestimmte künstlerische Prioritäten durchzusetzen, kann ich mir am besten in einem auralen Umfeld vorstellen, in dem viel Verschiedenes und Kontrastierendes nebeneinander gehört wurde, wie z.B. auf den großen Konzilien. Nicht vergessen sei, dass der einstimmige Choral im gesamten 15. Jahrhundert seine entschiedenen Anhänger hatte, die sich auch aus ästhetischen, nicht nur kirchlichen Gründen gegen mehrstimmige mensurale Musik aussprachen. Ein schönes Beispiel für diese Präferenz bietet Leon Battista Alberti in seiner Schrift *Profugiorum ab aerumna libri tres*, wo er die geradezu himmlische Wirkung des diatonischen und nicht diminuierten Choralgesangs (die *voces verae et integrae*) im Florentiner Dom beschreibt.²⁰

IV.

Eine aurale Priorität oder Selektion, über die sich Musiker gut verständigen konnten, waren die sogenannten Kirchentönen oder Modi. In diesen wurde nicht nur der Choral, sondern auch weltliche Musik und sogar Instrumentalmusik konzeptionalisiert und aufgeführt. Konventionen über die Bedeutung und ästhetische Wirkung der Modi wurden zahlreich formuliert, obwohl diese sinnlichen Bezüge der Choraltradition in kanonischen Schriften unerwähnt scheinen. Gilles Charlier, Dean von Cambrai und Kollege Du Fays, schrieb um 1460 dem ersten Modus (Dorisch) ein Bedeutungsspektrum von Männlichkeit und Enthaltbarkeit zu, das ihn für Kirchenmusik besonders geeignet mache, wie angeblich schon bei den Juden und Griechen des Altertums.²¹ Derartige Bestimmungen müssen umso metaphorischer gelesen werden, auf je mehr verschiedene Kulturtraditionen sie sich beziehen. Zu Beginn des Jahrhunderts hatte der dorische Modus noch eher eine »referenztypische« Ausstrahlung, die geradezu im Abweisen besonderer text- und affektbedingter Konnotationen bestand. Die Melodie von Oswald von Wolkensteins sogenanntem Hauenstein-Lied *Zergangen ist meins herzen we* ist also nicht deswegen dorisch, weil das Lied bestimmte (übrigens kontrastierende) Affekte vorträgt, sondern weil es spezifische Affekte und Bildinhalte auf der Grundlage eines möglichst neutralen Erzählmodus vortragen will.²²

20 STROHM (wie Anm. 6).

21 CULLINGTON, J. Donald /STROHM, Reinhard (Hgg.): Egidius Carlerius und Johannes Tinctoris. On the Dignity and the Effects of Music: Two Fifteenth-century Treatises (Institute of Advanced Musical Studies, Study Texts 2), London 1996.

22 Neue Überlegungen zum Ausdruckscharakter von Rhythmus und Modus in der spätmittelalterlichen Einstimmigkeit bietet LEWON, Marc: Zwischen Bordun und Fauxbourdon. Zum dilemma instrumentaler Begleitungsstrategien für mittelalterliche Einstimmigkeit (im Druck). Das hier angespielte