

# *Der politische Ton Musik in der öffentlichen Repräsentation<sup>1)</sup>*

VON SILKE LEOPOLD

In der Handschrift München Mus. ms. 3224, einer um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien geschriebenen musikalischen Quelle, findet sich das Fragment einer Komposition, die nicht nur im Œuvre ihres Schöpfers Guillaume Dufay (um 1400–1474), sondern überhaupt in der Musik des 15. Jahrhunderts, soweit wir sie kennen, singulär sein dürfte. Es handelt sich um einen lateinischen, in Form einer juristischen Disputation nach kanonischem Recht gestalteten Text,<sup>2)</sup> in dem es vordergründig um die Schließung, den gescheiterten Vollzug und die Auflösung einer Ehe mit einer Siebenjährigen sowie die anschließende Hochzeit mit deren Kusine geht; die Rechtmäßigkeit dieses Vorgehens wird nun vor Gericht verhandelt.

GUILLAUME DUFAY: JUVENIS QUI PUELLAM

*Juvenis qui puellam nondum septennem duxit, quamvis aetas repugnaret, ex humana tamen fragilitate forsans temptavit quod complere non potuit.*

*Quia igitur in his quae dubia sunt, quod tutius est tenere debemus, tum propter honestatem ecclesiae,*

*Quia ipsa conjux ipsius fuisse dicitur, tum propter dictam dubitationem:*

*Mandamus quatinus consobrinam ipsius puellae quam postea duxit, dividas ab eodem.*

1) Bei diesem Beitrag handelt es sich um den Eröffnungsvortrag der Tagung. Die freie Vortragsdiktation wurde bewusst ebenso beibehalten wie die an den musikalischen Beispielen orientierte Argumentationsdramaturgie. Der Text wurde lediglich um die notwendigen bibliographischen Nachweise erweitert.

2) Vgl. hierzu Ernest TRUMBLE, Autobiographical Implications in Dufay's Song-Motet »*Juvenis qui puellam*«, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 42 (1988), S. 31–82, hier bes. S. 78–80.

*Primum argumentum*

*Contra vos arguitur: Ubi per vos innuitur affectum velle puniri et effectum non sortiri, quod clare probaretur, sed brevitatis non patitur.*

*Solutio primi argumenti*

*Ad hoc sic dico breviter non recitando fontem quae contra me dixistis: Quod publicae honestatis iusticia non patitur id quod per vos innuitur.*

*Secundum argumentum*

*Quamvis bene dixeritis, tamen contra vos arguo. Nam in fine vos dicitis, quod dividatur ab eo, et contrarium videtis in capitulo unico quod alias allegastis, sexto eodem titulo [...]*

Selbstverständlich handelt das Stück nicht wirklich von einem Jüngling und einer Minderjährigen. Es ist vielmehr eine Satire, die in Zusammenhang mit dem Konzil von Basel zu lesen ist:<sup>3)</sup> Papst Eugen IV., der *Juvenis*, verlässt die Siebenjährige (das Konzil von Basel hatte 1431 begonnen), um ein anderes in Ferrara einzuberufen (Januar 1438), sich also der Kusine zuzuwenden. Da die letzte Seite der Komposition in der Quelle<sup>4)</sup> fehlt, lässt sich nicht sagen, zu welchem Schluss die juristische Untersuchung kam. Und auch die Entstehungszeit ist unklar; nach Datierungsversuchen auf der Grundlage stilistischer Merkmale in die Frühzeit von Dufays Schaffen<sup>5)</sup> herrscht inzwischen weitgehend Einmütigkeit über eine Datierung in die Zeit zwischen 1438 und 1439, als Amadeus von Savoyen in Basel zum Gegenpapst gewählt wurde.<sup>6)</sup>

Der satirische Charakter von *Juvenis qui puellam* äußert sich nicht nur im Text, sondern auch und vor allem in der Musik. Das Gravitätische der juristischen Argumentation wird einerseits durch die demonstrative Hervorhebung wichtiger Worte durch homorhythmische, womöglich noch durch Fermaten gedehnte Deklamation unterstrichen, andererseits aber auch durch witzige musikalische Bezugnahmen auf den Text und seinen rhetorischen Vortrag – wenn z. B. bei den Worten *propter honestatem ecclesiae* eine Art kirchlicher Psalmodie erklingt oder wenn der Richterspruch *dividatur ab eo* mit einer deutlichen Aufwärtsbewegung vorgetragen wird, das direkt darauf folgende *et contrarium videtur* mit einer wahrhaftig konträren Abwärtsbewegung.<sup>7)</sup> In ihrem rhetorischen

3) Siehe hierzu David FALLOWS, Dufay, London 1982, S. 49 und Reinhard STROHM, *The Rise of European Music*, Cambridge 1993, S. 250f.

4) *Juvenis qui puellam* ist ediert in: Guillelmi Dufay Opera Omnia 6: Cantiones, hg. von Heinrich BESSELER (*Corpus Mensurabilis Musicae* I/6), Rom 1964, S. 15–18; Text S. XXVIII.

5) Charles VAN DEN BORREN, *Guillaume Dufay. Son importance dans l'évolution de la musique au XV<sup>e</sup> siècle*, Brüssel 1924, S. 49.

6) TRUMBLE (wie Anm. 2) fasst die Diskussion um die Datierung auf S. 31f. zusammen.

7) Vgl. hierzu Peter GÜLKE, *Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart/Kassel 2003, S. 266ff.

Gestus, in ihrer performativen Übertreibung manifestiert sich in dieser Komposition fast etwas Theatermäßiges.

In späteren Jahrhunderten, namentlich im 18. Jahrhundert, wäre der Adressat einer solchen Satire unschwer auszumachen gewesen – die aus Adel und Bürgertum zusammengesetzte Öffentlichkeit, d.h. jene musikalisch gebildeten Schichten, die das Publikum von Konzerten und Operaufführungen bildeten und an den publizistisch geführten Debatten über Musik, ihre Hintergründe und ihre Auswirkungen zumindest passiv, häufig aber sogar aktiv teilnahmen. Der Ort solcher Debatten waren die großen Städte wie Paris und London, Hamburg und Berlin; es bedurfte eines vielfältigen Angebots an musikalischen Ereignissen, eines gemeinsamen Erlebens von Aufführungen sowie eines etablierten, von Konkurrenz geprägten Pressewesens, um diese Debatten zu ermöglichen.<sup>8)</sup> Dufays Komposition dagegen richtete sich an ein anderes Publikum; sie dürfte wohl eher im Geheimen weitergereicht worden sein. Für eine allgemeine Öffentlichkeit, die die Akteure und damit die von der Satire Betroffenen einschloss, war dieses Stück mit Sicherheit nicht gedacht, aber doch für eine Teilöffentlichkeit, die seine versteckten Botschaften lesen konnte. Für diese Vermutung spricht zweierlei – ein biographisches und ein musikalisches Argument: Denn zum einen teilte der um 1400 in Cambrai geborene Dufay seine beruflichen Aktivitäten in den 1430er Jahren zwischen dem Dienst für Papst Eugen IV. und dem für den Hof von Savoyen auf und hätte ohne Sanktionen seine beiden Brotherrn wohl kaum der Lächerlichkeit preisgeben können; außerdem hielt er sich als Mitglied einer burgundischen Delegation aus Cambrai beim Konzil in Basel auf und hätte sich also mit einer solchen Satire nicht nur zwischen zwei, sondern zwischen drei Stühle gesetzt. Und zum anderen deuten die subtilen musikalischen Anspielungen eher auf jene Späße zwischen Musikerkollegen hin, die das ganze 15. Jahrhundert hindurch sehr beliebt waren, die aber, um als Späße überhaupt verstanden werden zu können, eine vergleichbare musikalische Bildung voraussetzten. Dufay, der Frankoflame, Musiker, Jurist und zeit seines Lebens Kleriker der Kathedrale von Cambrai, der den Malatesta, den Päpsten Martin V. und Eugen IV., den Medici, den savoyardischen und den burgundischen Herzögen gedient hat, war Teil eines musikalischen Netzwerks, das sich über ganz Europa erstreckte, einer Gemeinschaft von musikalischen Migranten, die sich gegenseitig mit geistreichen kompositorischen Spielchen versorgten. Dass *Juvenis qui puellam* nur in einer einzigen Handschrift überliefert ist, die ihrerseits nicht eindeutig zugeordnet werden kann, ist zwar kein hinreichender Beweis für die Vermutung, dass dieses Stück hochpolitisch, jedoch nicht für die Öffentlichkeit gedacht war, aber doch ein weiteres Indiz.

8) Überblicksartig hierzu Peter SCHLEUNING, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 2000.

## UNMITTELBARE ÖFFENTLICHKEIT – REZEPTIVE ÖFFENTLICHKEIT

Wie aber hätte eine musikalische Öffentlichkeit im 15. Jahrhundert aussehen können? Vor dem Musikhistoriker türmen sich zusätzlich zu den Problemen mit dem Begriff der Öffentlichkeit innerhalb der Geschichtswissenschaft, die Peter von Moos zu einem Plädoyer »für einen kontrollierten Anachronismus« veranlassten,<sup>9)</sup> weitere musikspezifische Schwierigkeiten auf. Das beginnt mit der Tatsache, dass Musik sich auf zwei unterschiedliche Arten materialisiert – in klingender und in geschriebener Form. Zu der grundsätzlichen Frage, welcher dieser beiden Aggregatzustände die wahre Musik repräsentiere, gesellt sich in Bezug auf ihre Wahrnehmung auch die Frage nach ihrem Publikum. Die »hörende« Öffentlichkeit ist eine andere als die »lesende« – die erste eine unmittelbare, bei dem akustischen Ereignis anwesende, kollektiv reagierende Öffentlichkeit, die zweite eine verstreute, nicht an einen Ort oder ein Ereignis gebundene, lesende und sich untereinander austauschende Öffentlichkeit. Die Fragen, die sich daraus ergeben, haben viel mit der Machart der Musik und, damit zusammenhängend, auch mit ihrer Überlieferung zu tun. Denn für die Musik in der unmittelbar anwesenden Öffentlichkeit galten andere kompositorische Maßstäbe als für eine Musik, deren Adressaten Kenner waren. Drei Faktoren spielen hierbei eine zentrale Rolle.

Erstens: die Lautstärke. Je größer die Öffentlichkeit, desto lauter musste die Musik sein, um überhaupt gehört werden zu können. Laute Musik aber bedeutete vor dem Beginn der Schallaufzeichnung grundsätzlich die Verwendung lauter Instrumente; dies waren in der Regel Blas- und Schlaginstrumente wie Posaune, Trompete, Pfeifen oder Schalmel, dazu Trommeln und Pauken. Und auch die Anzahl der verwendeten Instrumente beeinflusste die Lautstärke – je mehr, desto lauter. Umgekehrt konnte dies aber auch heißen, dass die Wahl leiser Instrumente in der Öffentlichkeit zur Abgrenzung von Räumen, vor allem von sozialen Räumen beitrug und nicht etwa als defizient missverstanden werden darf. Wenn in einer Prozession, die von Pauken und Trompeten angeführt wurde, direkt vor dem Bischof ein Sängersenble mitging, das nur von den in unmittelbarer Nähe befindlichen Personen überhaupt wahrgenommen oder gar verstanden werden konnte, so manifestierte sich darin kein beklagenswerter Mangel an akustischer Reichweite, sondern die Möglichkeit, Öffentlichkeiten zu konstruieren und auch abzugrenzen. Die Musik des Bischofs war exklusiv; man musste dazugehören, um ihrer teilhaftig werden zu können. Und für die Umstehenden, an denen die Prozession vorbeizog, hatte diese leise Musik eine ähnliche Funktion wie die Mandorla in der Malerei – sie erzeugte eine gleichsam akustische Aura, die den Bischof aus der Menge heraushob. Gentile Bellini schildert in seiner berühmten, 1496 entstandenen Darstellung einer Prozes-

9) Peter von Moos, Das Öffentliche und das Private im Mittelalter. Für einen kontrollierten Anachronismus, in: Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne, hg. von Gert Melville/Peter von Moos (Norm und Struktur 10), Köln 1998, S. 3–83.

sion auf dem Markusplatz in Venedig genau diese Situation: Direkt vor den Mitgliedern der Scuola di S. Giovanni Evangelista, die den Reliquienschrein unter einem Baldachin tragen, sieht man eine Gruppe von Musikern – Sänger mit Notenblättern, Instrumentalisten mit Fidel, Laute und Harfe. Das Singen nach Noten deutet auf komplexe Figuralmusik, d. h. einen mehrstimmig polyphonen Satz hin, und die Saiteninstrumente würden eher in einen geschlossenen Raum als auf einen öffentlichen Platz gehören. Gleichzeitig sieht man weiter hinten in der Prozession ein Bläserensemble, bestehend aus sechs langen Trompeten, drei Schalmeien und zwei gewundenen Trompeten.<sup>10)</sup> Dass beide Ensembles sichtbar gleichzeitig musizieren, darf nicht als geplante Kakophonie oder Konkurrenz missverstanden werden; die lärmenden Bläser einerseits und die zarten, von duftigen Saitenklängen umgebenen Stimmen andererseits hatten unterschiedliche Aufgaben innerhalb der Prozession wahrzunehmen.

Zweitens: die Textdeklamation. In einer Zeit, in der das polyphone Geflecht der Stimmen, die ausgedehnten Melismen auf einer Silbe, mithin die Kleingliedrigkeit der kompositorischen Elemente und ihre ausgefeilte und hochkomplexe Kombinatorik zu den wichtigsten Qualitätsmerkmalen des musikalischen Satzes gehörten, hieß Musik *verstehen* immer auch Musik *lesen* oder auch Musik hören und *immer wieder hören*. In der Einstimmigkeit des liturgischen Chorals oder des Minnesangs war das Verstehen des Textes ein geringeres Problem gewesen. Mit der Figuralmusik, der polyphonen Mehrstimmigkeit aber trat die Textverständlichkeit gegenüber dem komplexen musikalischen Satz immer stärker in den Hintergrund. Die Hauptsache eines Musikstücks war nun nicht mehr die Vermittlung inhaltlicher Botschaften durch (buchstäblich) Klartext, sondern durch differenzierte musikalische Mittel. Dies aber grenzte den Kreis der Adressaten ein; die unmittelbar anwesende Öffentlichkeit einer Prozession hätte die Worte nicht unmittelbar verstehen können, und die rezeptive Öffentlichkeit musste musikalisch gebildet sein, um den Sinn einer kompositorischen Wendung verstehen zu können. Dies war in Zeiten, da die Musik integraler Bestandteil des Bildungskanons war, kein Problem für diejenigen Kreise, die neben Lesen und Schreiben immer auch das Musizieren lernten; für alle anderen aber durfte der Text, wollte der Komponist seine Botschaft verständlich machen, nicht durch satztechnische Überfeinerung verunklart werden.

Das bedeutete freilich, drittens, den Verzicht auf kompositorische Finessen im Zusammenhang mit Musik, die für öffentliche Anlässe komponiert wurde. Auf eine Formel gebracht würde die Regel lauten: Je öffentlicher die Musik, desto kunstloser musste sie sein. Repräsentative Musik – die der Höfe ebenso wie die der Städte – mochte in ihrer Besetzung prunkvoll, in ihrer Klanglichkeit brillant gewesen sein; für den Komponisten aber bedeutete sie den Verzicht auf all das, was seine Kunst, sein Talent ausmachte. Dies hatte Auswirkungen auf die Überlieferung und mag eine Erklärung dafür sein, dass die

10) Zu den Instrumenten in Bellinis Gemälde siehe Edmund A. BOWLES, Musikleben im 15. Jahrhundert (Musikgeschichte in Bildern III/8), Leipzig <sup>2</sup>1987, S. 128f.

Musik, die für repräsentative Anlässe, für größere Öffentlichkeiten geschrieben wurde, bis weit in das 18. Jahrhundert hinein praktisch gar nicht oder nur sehr selten überliefert ist – sie war es nicht wert, aufbewahrt zu werden.

Von Claudio Monteverdi etwa, um ein Beispiel vom Beginn des 17. Jahrhunderts zu nennen, wissen wir, dass er als Hofkapellmeister in Mantua hauptsächlich damit beschäftigt war, Musik für repräsentative Anlässe wie Turnierspiele, Aufzüge, Rosssballette, Empfänge etc. zu verfertigen. Immer wieder beklagte er sich in seinen Briefen oder gar in den Vorworten seiner Madrigaldrucke darüber, seine ganze Arbeitskraft für derartige Gelegenheitsmusik verschwenden zu müssen und deshalb nicht genügend Zeit für wichtige schöpferische Arbeiten zu haben. Freilich ist nicht eine einzige dieser Kompositionen bekannt. Monteverdi, der eine sehr sorgfältige Publikationspolitik betrieb, schätzte sie offenbar so gering, dass er seinen Namen mit derartiger Musik nicht verbunden wissen wollte. Gleichzeitig aber publizierte er seine für den privaten, intimen Gebrauch geschriebenen Madrigale, die ihn in der rezeptiven Öffentlichkeit zu einer europäischen Berühmtheit machten.

Eine der ersten für eine große, diffuse Öffentlichkeit, gleichsam für jedermann geschriebenen repräsentativen Musiken, die wir kennen, weil sie gleichzeitig auch einem Kunstanspruch genügte, ist Händels *Feuerwerksmusik* von 1749.<sup>11)</sup> Ansonsten gehört es zu den betrüblichen Erfahrungen eines Musikhistorikers, in den zeitgenössischen Berichten ausführliche Beschreibungen darüber zu finden, *dass* Musik erklang, nicht aber, *welche* Musik dargeboten wurde. »Es erklang eine süße Musik« oder »Nun spielten die Trompeten eine lustige Fanfare« ist der Standard, mit dem wir uns zufrieden geben müssen. Es gibt unzählige Bilder, auf denen Musiker zu sehen sind, die Instrumente aller Arten spielen, aber vor dem Ende des 15. Jahrhunderts, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keinerlei schriftlich notierte Instrumentalmusik. Olivier de La Marches Erinnerungen an das legendäre Fest des Fasans in Lille im Februar 1454 müsste schon zu den detaillierteren Berichten über das Aufführen von Musik gerechnet werden; was aber kann der Musikhistoriker tatsächlich aus Bemerkungen wie der folgenden schließen: *Quand le luyton s'en fut retourné, ceux de l'église chantèrent, et au pasté fut joué d'une doucine avec un autre instrument: et tantost apres sonnèrent moult-haut quatre clairons, et firent une joyeuse batture?*<sup>12)</sup> La Marche nennt keinen einzigen Namen; er verliert zudem kein Wort darüber, was – etwa ein Choral oder eine Motette – in der Kirche gesungen wurde, kein Wort auch darüber, was – vielleicht ein Tanz oder eine Fantasie – in der Pastete gespielt wurde oder welches Instrument der zweite Musiker spielte. Zur Rekonstruktion der Musik taugen selbst diese eher ausführlichen Angaben nicht.

11) Siehe hierzu meinen Beitrag Trauerflor und Feuerwerk. Londoner Festmusiken zwischen Restauration und Aufklärung, in: Stadt und Fest. Festschrift der Philosophischen Fakultät der Universität zum 2000-Jahr-Jubiläum der Stadt Zürich, hg. von Paul HUGGER u. a., Zürich 1987, S. 181–197.

12) Olivier de La Marche, Les mémoires de messire Olivier de La Marche, Paris 1825, S. 173.

Dennoch lassen sich Spuren dessen, was zuvor mit »Je öffentlicher, desto kunstloser« durchaus holzschnitthaft formuliert wurde, im Repertoire ebenso finden wie das Bemühen, politische Inhalte der rezeptiven Öffentlichkeit mit kompositorischen Mitteln nahezubringen. An drei Beispielen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die miteinander nur insofern in Beziehung stehen, als es sich in allen drei Fällen um Klagegesänge – seit Urzeiten eine Domäne der Musik – handelt, ansonsten aber sehr verschiedene künstlerische Reaktionen auf sehr unterschiedliche politische Ereignisse darstellen, sei auf die spezifisch musikalischen Strategien verwiesen, mit denen Komponisten und ihre Auftraggeber die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit lenkten und über den aktuellen Anlass hinaus bewahren halfen.

#### DIE KLAGE ÜBER DEN FALL VON KONSTANTINOPEL

Nicht zufällig macht Guillaume Dufays *Lamentatio sanctae matris ecclesiae constantinopolitanae* den Anfang. Von keinem anderen Komponisten des 15. Jahrhunderts sind so viele Stücke überliefert, die direkt auf ein historisches Ereignis anspielen. Viele von ihnen sind lateinische Motetten wie etwa *Supremum est mortalibus bonum*, komponiert zum Einzug König Sigismunds in Rom am 21. Mai 1433 aus Anlass seiner Kaiserkrönung, oder *Magnanime gentis / Haec est vera fraternitas*, zur Feier eines Friedensschlusses zwischen den Schweizer Städten Bern und Fribourg am 3. Mai 1438. Die musikalischen Mittel dieser »offiziellen« Kompositionen unterschieden sich dabei wenig von denen, die Dufay in karikierender Absicht in *Juvenis qui puellam* verwendete. Auch in *Supremum est mortalibus bonum* hob Dufay die entscheidenden Worte *Eugenius et rex Sigismundus* durch lange, mit Fermaten versehene Noten hervor, die wie in Marmor gehauen aus dem polyphonen Satzgeflecht hervorragten. Bedenkt man, dass das Zeichen für die Fermate (»Haltepunkt«) (v) seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts auch *Corona* genannt wurde und nicht nur das Innehalten bezeichnete, sondern gleichzeitig auch die Möglichkeit eröffnete, auf diesen langen Noten schmückende Fiorituren zu singen, erlangten die Fermaten über den Namen Eugenius und Sigismund auf diese Weise durchaus auch eine symbolische Bedeutung.

Eu - ge - ni - us et rex Si - gis - mun - dus.

Eu - ge - ni - us et rex Si - gis - mun - dus.

Notenbeispiel 1: Guillaume Dufay, Motette *Supremum est mortalibus bonum*, T. 107–116

Dufays *Lamentatio sanctae matris ecclesiae constantinopolitanae* ist vermutlich der einzige erhaltene jener vier Klagegesänge über den Fall von Konstantinopel im Jahre 1453, die der Komponist mit einem Begleitbrief an Piero und Giovanni de' Medici schickte.<sup>13)</sup> Die kürzlich vorgenommene Datierung dieses Briefes auf das Jahr 1456<sup>14)</sup> verweist die lange gehegte Vermutung, Dufay habe seine *Lamentationes* für das Fasanenfest von Lille geschrieben, ins Reich der Legende. Ohnedies wird Dufay in Zusammenhang mit dem Fasanenfest nicht erwähnt. Zwar berichtete Olivier de La Marche von dem beeindruckenden Vortrag einer weiß gewandeten Nonne, die am Tisch des Herzogs einen Klagegesang anstimmte und sich als Heilige Mutter Kirche zu erkennen gab. Es war der kalkulierte Höhepunkt des Festes, bei dem Philipp der Gute seine Gäste auf einen neuerlichen Kreuzzug einschwören wollte, um das ein Jahr zuvor von den Osmanen annektierte Konstantinopel zurückzuerobern. Doch der Text dieses Klagegesangs, den der Chronist zitierte, stimmt nicht mit Dufays Text überein; zudem ist er zu lang, als dass er mehrstimmig hätte vertont werden können. Allerdings dürfte er nicht einfach gesprochen, sondern in jenem Singsang deklamiert worden sein, der die Theaterdeklamation lange Jahrhunderte von dem normalen Sprechen abhob. Wenn Dufay sich kurze Zeit später seinerseits der Eroberung Konstantinopels annahm, so hat dies mit der höfischen Öffentlichkeit des Fasanenfestes wahrscheinlich nicht unmittelbar etwas zu tun; seine *Lamentatio sanctae matris ecclesiae constantinopolitanae* zielte, und dies offenbar mit Erfolg, auf die rezeptive, die lesende Öffentlichkeit in ganz Europa.

Deshalb spielt es auch für die Bekanntheit seiner Komposition keine Rolle, ob Dufays *Lamentatio* beim Fest in Lille aufgeführt wurde oder nicht. Wichtiger ist, dass Dufay

13) Der Brief ist veröffentlicht in: Hans KÜHNER, Ein unbekannter Brief von Guillaume Dufay, in: *Acta musicologica* 11 (1939), S. 114f.

14) Siehe David FALLOWS, *The Songs of Guillaume Dufay. Critical Commentary to the Revision of Corpus Mensurabilis Musicae*, ser. 1, vol. VI, Stuttgart 1995, S. 55.

auch bei diesem Klagegesang, der möglicherweise erst nach dem Fasanenfest gedichtet und vertont wurde, die Musik dafür nutzte, dem Text und damit dem beschriebenen Ereignis eine eigene Interpretation zu geben. Dufay verknüpft hier ein französisches Gedicht mit einem lateinischen Vers aus den Klage Liedern Jeremiae und verleiht der weltlichen Komposition auf diese Weise nicht nur textlich, sondern auch musikalisch einen quasi religiösen Gestus. In einer Zeit, in der geistliche und weltliche Musik institutionell und auch kompositorisch klar voneinander getrennt waren, in der das Lateinische für die Kirchenmusik und die jeweilige Volkssprache für die weltliche Musik stand, kombinierte er beides und machte auf diese Weise durch den musikalischen Satz deutlich, dass es sich bei der Eroberung Konstantinopels um ein weltliches wie auch um ein religiöses Ereignis handelt, dass sowohl die weltlichen wie die kirchlichen Autoritäten aufgefordert sind, darauf zu reagieren.

Guillaume Dufay: *Lamentatio sanctae matris ecclesiae constantinopolitanae*

*Superius*

*O tres piteulx de tout espoir fontaine,  
Père du filz dont suis mère explorée,  
Plaindre me viens a ta court souveraine,  
De ta puissance et de nature humaine,  
Qui ont souffert telle durté villaine  
Faire a mon filz, qui tant m'a hounourée.*

*Dont suis de bien et de joye esgarée,  
Sans que vivant veulle entendre mes plains.  
A toy, seul Dieu, du forfait me complains,  
Du gref tourment et douloureux outrage,  
Que voy souffrir au plus bel des humains  
Sans nul confort de tout humain lignage.*

*Tenor*

*Omnes amici ejus spreverunt eam.  
Non est qui consoletur eam ex omnibus caris ejus.*

Dem Sprachengemisch entspricht ein musikalisches Gemisch von kirchlicher und weltlicher Musik. Den beiden Textstrophen liegt ein Vers aus den Klage Liedern Jeremiae zugrunde, wobei Dufay die beiden Sätze gegenüber der biblischen Reihenfolge umkehrt. Diese beiden Sätze sind mit Bedacht gewählt, denn sie stellen nicht nur den Zusammenhang zwischen Jerusalem und Konstantinopel her, sondern besitzen unüberhörbar Anforderungscharakter, sich der geschundenen Stadt anzunehmen: »Alle ihre Nächsten

verachten sie und sind ihre Feinde worden«. »Es ist niemand unter allen ihren Freunden, der sie tröste«. Sie sind im liturgischen Lektionston komponiert und rhythmisch fixiert – so weit, so traditionell. Auffällig ist dann freilich, dass Dufay auch die Chansonstimmen auf diesen Lektionston bezieht und die weltlichen Textstrophen musikalisch religiös kodiert, bevor der Cantus firmus im Tenor überhaupt erklingen ist. Er lässt den Zuhörer etwas Religiöses assoziieren, bevor dieser überhaupt weiß, dass ein liturgischer Cantus firmus intendiert ist, und dieser beginnt, wenn der Lektionston in den Chansonstimmen einmal abgeschlossen ist.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is a vocal line in 3/4 time, with lyrics in French and Latin: "O tres pi-teulx de tout e-spoir fon-tai- - - ne,". Below it is a bass line with the lyrics "O tres piteulx de tout espoir fontaine". Below the bass line are three empty staves labeled "Tenor" and "Bassus".

Notenbeispiel 2: Guillaume Dufay, *Lamentatio sanctae matris ecclesiae constantinopolitanae*, T. 1–6

Der musikalische Ton, den Dufay hier anschlägt, besteht in der Vermengung scheinbar disparater musikalischer Ebenen, die dem Publikum eine politische Botschaft vermitteln soll: dass der Fall Konstantinopels beide Lebensbereiche betrifft – den sakralen ebenso wie den säkularen. Er hat freilich nicht primär eine unmittelbar anwesende Öffentlichkeit in einem repräsentativen Kontext im Blick, sondern eine rezeptive, mitdenkende Öffentlichkeit. Die Komposition ist im Kontext der zeitgenössischen Gepflogenheiten sicherlich eine Provokation – und damit, *durch* die Musik, ein Denkanstoß weit über die Musik hinaus.

Dass diese Botschaft, zumindest was die musikalischen Mittel anging, ankam, zeigt sich daran, dass Dufays *Lamentatio sanctae matris ecclesiae constantinopolitanae* einen Boom ähnlich gestalteter Kompositionen auslöste, der vor allem im frankoflämischen Raum konkrete Formen annahm. Zunächst griffen die Komponistenkollegen – jene Teilöffentlichkeit, die die Musik »lesen«, d. h. verstehen konnte – diese Anregung auf; Johannes Ockeghem etwa schrieb ein Lamento auf den Tod des burgundischen Hofkomponisten Gilles Binchois im Jahre 1460 mit den Texten *Mort, tu as navré / Miserere* und Josquin Desprez 1497 ein Lamento auf den Tod von Ockeghem mit den Texten *Nymphes des bois / Requiem aeternam*. Auf den Tod von Josquin 1521 entstand dann eine ganze Reihe vergleichbarer Nänien. Margarethe von Österreich, bekannt für ihren Hang zur

Melancholie, für den sie, einmal verstoßen und zweimal verwitwet, allen Grund hatte, liebte derartige Motetten-Chansons,<sup>15)</sup> wie man sie im 20. Jahrhundert genannt hat, so sehr, dass sie die Prachthandschriften, die sie so gern mit diplomatischen Hintergedanken verschenkte, umfangreich damit bestückte. Zu nennen wäre etwa *Cœur desolez / Plorans ploravit* auf den Tod von Louis de Luxembourg 1503 oder derselbe französische Text von Jean Lemaire verbunden mit dem *Dies illa* auf den Tod von Jean de Luxembourg 1508, oder auch *Se je soupire / Ecce iterum vide* auf den Tod Philipps des Schönen 1506. Anders als Dufays Klagegesang auf den Fall Konstantinopels waren alle diese *Lamentationes* Personen gewidmet. Die Trauer über den Verlust des Menschen stand an erster Stelle; erst in zweiter Linie enthielten sie auch eine politische Botschaft.

#### DIE KLAGE ÜBER DEN TOD DES SPANISCHEN THRONFOLGERS

Waren die frankoflämischen Motetten-Chansons in der Nachfolge Dufays eine primär höfische Kunstform, die erst über die musikalischen Handschriften in eine rezeptive Öffentlichkeit vermittelt wurden, diente die Musik in Spanien einer anderen Form der Verbreitung. Der plötzliche Tod des Thronfolgers Juan, Sohn der katholischen Könige und Ehemann der Margarethe von Österreich, stürzte im Oktober 1497 das ganze Land in eine Verzweiflung, die sich auch musikalisch niederschlug. Anders als im frankoflämischen Raum, wo man der Bedeutung einer Person oder eines Anlasses auch dadurch huldigte, dass die Musik darüber besonders komplex war, schuf man in Spanien Öffentlichkeiten, indem man durch einen volksnahen, kunstvoll simplen Ton die Verbreitung von musikalischen Werken auch über den engeren Kreis von Hof und Adel hinaus beförderte. Juan del Enzina (1468–1529), Dichter und Komponist, traf mit seinen Villancicos und Romances einen Ton, der sich für höfische, städtische und vielleicht sogar bäuerliche Öffentlichkeiten gleichermaßen eignete – der metrisch schematische *Villancico* war, wie sein Name besagte, ein Lied »im Bauernton«, das durchaus auch den Rückweg in die breiteren Schichten des Volkes antreten konnte. In diesen Gedichten, die Enzina selbst zu schlichten, eingängigen Sätzen vertonte, spielten politische Ereignisse eine wichtige Rolle. Juans Tod etwa findet sich in der Romance *Triste España sin ventura* und in dem Villancico *A tal perdida tan triste* wieder. Wie sehr sich diese Musik von den frankoflämischen Kompositionen unterscheidet, wird schon durch einen flüchtigen Blick auf die Komposition deutlich.

15) Zu Begriff und Geschichte der Motetten-Chanson siehe Ludwig FINSCHER, Art. »Motetten-Chanson«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig FINSCHER, Sachteil, Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 546–548.

¡Tris - te Es - pa - ña sin ven - tu - ra,  
 ¡Triste España sin ventura  
 ¡Triste España sin ventura  
 ¡Triste España sin ventura

7  
 To - dos te de - ven - llo - rar; Des - po - bla - da d'a - - - le -

17  
 gri - a, Pa - ra nun - ca en ti - - - tor - - - nar!

Notenbeispiel 3: Juan del Enzina, *¡Triste España sin ventura ...!*

Juan del Enzina scheute sich nicht, auch tagespolitische Themen in seinen Liedern aufzugreifen wie etwa den Fall von Granada in *Ques de ti descolado*, in dem er mit durchaus deftigen Worten über die besiegten Heiden herzog: »Was wird aus dir, Untröstlicher, was wird aus dir, König von Granada? Was wird aus deinem Land und deinen Mauren? Jetzt schwöre Mohammed ab und seiner abscheulichen Lehre, denn in solchem Wahn zu

leben, ist ein schmähhlicher Irrtum« (*burla burlada*).<sup>16</sup> Natürlich sind es, wie sich im weiteren Verlauf der Romance herausstellt, die katholischen Könige, denen der Ruhm gebührt, und vor allem Gott im Himmel, der Ferdinand von Aragon das Schwert geführt und damit bewiesen hat, dass das Christentum stärker als der Islam ist. Musikalisch unterscheidet sich diese Romance kaum von *Triste España sin ventura*. Durch seine eingängigen, leicht memorierbaren, aber auch eindimensionalen Melodien und Sätze kurstierten Enzinas Lieder allenthalben in Spanien. Sie trugen auch zu einer spanischen Identitätsbildung jenseits der frankoflämisch geprägten höfischen Musikkultur bei; denn Juan selbst, der in seine Gemahlin sehr verliebte Thronfolger, hatte ihre Musik und die Musiker in ihrem Gefolge ebenso bevorzugt wie auch sein Schwager Philipp der Schöne, der mit seiner kompletten Hofkapelle nach Spanien gekommen war. Enzinas spanischer Volkston setzte dem, mit spanischen Themen inhaltlich gespickt, eine eigene Musikkultur entgegen.

#### DIE KLAGE ÜBER DEN TOD LORENZOS DES PRÄCHTIGEN

Es war Heinrich Isaac (um 1450–1517), der die Anregungen der frankoflämischen Motetten-Chanson mit ihrer Mischung aus lateinischem Choralausschnitt und weltlichem Text aufgriff und in einen italienischen Kontext übertrug. Dass die Musikgeschichtsschreibung ihm bis heute deutlich weniger Aufmerksamkeit widmet als seinem Zeitgenossen Josquin, mag mit jenen Eigenschaften zusammenhängen, die schon 1502 zur Debatte standen, als Ercole I. d'Este einen neuen Hofkapellmeister suchte und sich von einem Agenten berichten ließ, dass Isaac zwar nicht der bessere Komponist, aber der bei weitem zugänglichere der beiden Künstlerpersönlichkeiten sei und sich den Wünschen seiner Auftraggeber stets zu fügen wisse. Isaac, das zeigt sein ganzes Œuvre, war es gewöhnt, auf die Erwartungen seiner Auftraggeber, auf die Öffentlichkeiten, für die er komponierte, Rücksicht zu nehmen, und deshalb ist gerade seine Musik geeignet, über den Geschmack seiner Zeitgenossen Auskunft zu geben. Seine Wahl- und Herzensheimat war Florenz, und wenn er gegen Ende seines Lebens 1513 ein Preislied auf die Papstwahl Giovanni de' Medicis mit dem Titel *Palle palle* schrieb und damit auf die Kugeln im Wappen der Medici anspielte, so zeigt sich damit nicht nur seine enge Verbundenheit mit der Familie seines großen Förderers Lorenzo il Magnifico, sondern auch der Wille, mit den Mitteln der Musik Propaganda zu betreiben. Die Trauermusik, die er auf den Tod Lorenzos schrieb – einen unerwarteten Tod, der Florenz in eine Katastrophe stürzen sollte –, ist Staatsmusik, öffentliche Musik und persönliches Bekenntnis zugleich; und

16) Ediert in: La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV–XVI), Bd. I, 2: Polifonía profana, hg. von Higinio ANGLÉS (Monumentos de la Música Española 5), Barcelona 1947, Nr. 74, S. 102f.

Isaac bemühte sich, eine musikalische Sprache zu finden, die der öffentlichen und der privaten Trauer gleichermaßen angemessen war.

Der Text dieser *Lamentatio* geht über das Konzept der Motetten-Chanson Dufays und seiner Nachfolger hinaus. Sein Autor Angelo Poliziano paraphrasierte einen Text aus den Klageliedern Jeremiae (IX, 1f.: *Quis dabit capiti meo aquam et oculis meis fontem lacrimarum et plorabo die et nocte interfectos filiae populi mei*):

Angelo Poliziano/Heinrich Isaac: *Quis dabit capiti meo*

*Quis dabit capiti meo  
Aquam, quis oculis meis  
Fontem lachrymarum dabit?,  
Ut nocte fleam.  
Ut luce fleam.*

*Sic turtur viduus solet.  
Sic cygnus moriens solet,  
Sic lusciniā conqueri.  
Heu miser, miser!  
O dolor, dolor!*

*Laurus impetu fulminis  
Illa, illa iacet subito,  
Laurus omnium celebris  
Musarum choris,  
Nympharum choris.*

*Sub cuius patula coma  
Et Phoebi lyra blandius  
Et vox dulcius insonat;  
Nunc muta omnia,  
Nunc surda omnia.*

Isaac vertonte Polizianos Text in drei Teilen. Er machte die dritte und vierte Strophe zu einem Mittelteil und ließ die ersten beiden Strophen danach mit dem Hinweis *Quis dabit capiti meo*, etc. *Et repetitur usque ad versiculum O dolor, dolor!* wiederholen. Im Mittelteil fügte er einen Cantus firmus über die letzten Worte der Antiphon des *Nunc dimittis*, also eines Sterbetextes, hinzu: *Et requiescamus in pace*. Polizianos Text ist eine Mischung aus Bibelworten, direkter Bezugnahme auf Lorenzo (*Laurus*), humanistischem Zitieren antiker Mythologie wie etwa der Verweis auf Apollo und seine verstummte Leier und

Hinweisen auf die Tiersymbolik des Physiologus wie etwa der Klage der Turteltaube und der Nachtigall sowie dem Schwanengesang. Ohne *Quis dabit capiti meo aquam* an diesem Ort einer eingehenden musikalischen Analyse unterziehen zu können,<sup>17)</sup> sei hier vor allem auf das humanistische, auch gegen die okkupatorische polyphone Kunst der Frankoflamen gerichtete Ideal der Textverständlichkeit durch homorhythmische Deklamationsweise verwiesen, das dem Andenken des »Prächtigen« gemäß über weite Strecken verwirklicht ist, ohne auf Möglichkeiten wie etwa die Cantus-Firmus-Technik der Olt-ramontani zu verzichten.

Isaac entnahm die Melodie des Cantus firmus aus seiner Messe *Salva nos*, also der Messe über der Antiphon, deren letzter Vers *et requiescamus in pace* ist. Sie entstand ebenfalls in Zusammenhang mit Lorenzos Tod, und bis heute ist die Kontroverse um die Frage, ob die Messe oder der Klagegesang zuerst komponiert wurde, nicht entschieden. Den Melodieabschnitt *et requiescamus in pace* wiederholte Isaac sechsmal, freilich nicht immer auf demselben Ton, sondern auf diatonisch absteigenden Tönen; er lieferte damit ein frühes, wenn nicht gar das früheste Beispiel für jenen lamentotypischen melodischen Abwärtsgang, der zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert zum musikalischen Emblem der Klage schlechthin werden sollte. Auch überall sonst ist die Musik aufgeladen mit Trauermetaphorik. So ist die gesamte Komposition in einer extrem tiefen Lage komponiert, und die harmonische Eintrübung durch die unvermittelte Rückung von C auf einen Ton tiefer nach B in Zusammenhang mit dem sterbenden Schwan ist ebenfalls ein starkes Klagemotiv. Durch die musikalische Wiederholung der ersten beiden Strophen endet das Stück mit den Worten *O dolor! O dolor!*, was die Ausweglosigkeit der Klage noch verstärkt.

40

so - - - let, sic cy - gnus mo - ri - ens

so - - - let, sic cy - gnus mo - ri - ens

so - - - let, sic cy - gnus mo - ri - ens

so - - - let, sic cy - gnus mo - ri - ens

Notenbeispiel 4: Heinrich Isaac, *Quis dabit capiti meo aquam*, T. 36–41

17) Siehe hierzu zusammenfassend George Warren DRAKE, *The Ostinato Synthesis: Isaac's Lament für Il Magnifico*, in: *Liber amicorum John Steele. A Musicological Tribute*, hg. von George Warren DRAKE, Stuyvesant 1997, S. 57–85.

Für wen war dieses Stück komponiert? Welche Öffentlichkeit nahm daran teil? In der Kirche hätte es mit seinen weltlichen Textanteilen nicht aufgeführt werden können, bei einer Trauerprozession schon eher, möglicherweise auch bei einer Trauerfeier im Palast, d. h. in einem eher privaten Kreis. Aber es wurde sehr bald einer größeren Öffentlichkeit übergeben. Kaum dass der Notendruck erfunden war, erschien *Quis dabit capiti meo aquam* in einem eigentlich unpassenden Zusammenhang im Druck, nämlich 1503 in der Sammlung *Motetti de Passione, de Cruce, de Sacramento, de Beata Virgine et huiusmodi B* des venezianischen Verlegers Ottaviano Petrucci. Offenbar war dieses Stück, das in den Kontext dieser geistlichen Sammlung überhaupt nicht passte, so bekannt, dass Petrucci darauf nicht verzichten mochte. Er verschweigt denn auch den Namen des Komponisten, der nicht zuletzt deshalb bekannt war, weil Polizianos Textveröffentlichung von 1498 im Titel den Namen des Komponisten erwähnt. Isaacs Komposition präsentierte sich verschiedenen Öffentlichkeiten – und sie wurde zum Modell für zahlreiche weitere Trauerkompositionen derselben Machart: 1519 etwa kopierte Costanzo Festa Isaacs Trauermotette in der neugedichteten Motette *Quis dabit oculis nostris fontem lacrimarum? Germania, quid ploras, Musica, cur siles?* auf den Tod Kaiser Maximilian I. Diese Motette endete mit den Worten *Maximilianus, requiescat in pace*. Derartige Bezugnahmen machen deutlich, wie verbreitet Isaacs Komposition zu diesem Zeitpunkt noch war, welchen Modellcharakter sie in der politischen wie der musikalischen Öffentlichkeit angenommen hatte.

#### MUSIK FÜR DEN REICHSTAG

Der Kontakt mit den künstlerischen Idealen des Humanismus vor allem hinsichtlich der Textverständlichkeit dürfte es Isaac leichter gemacht haben, auch solcher Musik Kunstcharakter zu verleihen, die für unmittelbar öffentliche Aufführung in einem Kontext gedacht war, in dem die Konzentration auf den musikalischen Satz sicherlich nicht im Vordergrund stand. Sein *Imperii proceres* gehört jener Art von öffentlicher Musik an, die als sogenannte Gelegenheitsmusik allein auf den Anlass zugeschnitten war und danach nicht aufbewahrt wurde. Es war die musikalische Begrüßung der Teilnehmer des Konstanzer Reichstags im Jahre 1507, die Isaac im Auftrag seines Brotherrn Maximilian I. verfasste – ein Stück Musik, das auf den ersten Blick so kunstlos ist, dass man sich wundert, warum gerade dieses Stück seinen Weg in ein in Basel geschriebenes Manuskript fand. Der Text spricht alle anwesenden Gruppen direkt an und fordert sie auf Kaiser, Reich und Gott zu dienen.

Heinrich Isaac: *Imperii proceres*

*Imperii proceres,  
Romani Gloria regni,  
vos electores, vos archiepiscopi et omnes pontifices  
totusque simul ecclesiasticus ordo,  
armorumque duces,  
vos laude gravi potentes,  
marchie quisquis ades, et baro  
comes nobiles, urbis rector seu populi  
imperio quem federa iungunt:  
Consulite in medium,  
In rebus succurrite fessis,  
Ecclesiam fulcite sacram,  
Concordia nos sancto stringat vinculo  
Propriis et rebus adeste!  
Auscultate pio Maximiliano psallite!  
Accedas favor optime.  
Jube, qui es pater patrum,  
Pellas fremores rebelles;  
Da deus, imperii justis cadat emulus armis!  
Hinc tibi devotas reddamus carmine grates  
Atque tuas laudes celebret Germania victus. Amen.*

Wie wir aus Berichten über Reichstage aus dem 16. Jahrhundert wissen, war es üblich, dass der Kaiser samt den übrigen Teilnehmern des Reichstags erst einen Gottesdienst in der Kirche besuchte und man dann gemeinsam ins Rathaus zog, wo die musikalische Begrüßung sicherlich auch sammelnde, zur Konzentration animierende Funktion hatte.<sup>18)</sup> Man stelle sich das Gewimmel der angesprochenen Teilnehmer vor, die mit allem anderen beschäftigt waren als mit dem Anhören von Vokalmusik. Isaac freilich machte aus der Not eine Tugend. Denn seine Musik mit ihrer hämmernden syllabischen Deklamation, die darauf ausgerichtet ist, dass auch noch der Unkonzentrierteste im Saal sich angesprochen fühlt und versteht, was da gesungen wird, trägt der Situation, für die sie gedacht ist, durchaus Rechnung. Gleichzeitig aber spielt sie auch auf überaus geistreiche Weise mit den Anforderungen an ein derartiges Stück Musik einerseits und der individuellen Umsetzung andererseits. So werden etwa die Teilnehmer tatsächlich in strenger Homophonie und nicht minder strenger hierarchischer Ordnung nacheinander aufgerufen. Doch siehe da: Wenn Isaac bei den kleinen Baronen und den Bürgermeistern ange-

18) Vgl. hierzu Albert DUNNING, Die Staatsmotette 1480–1555, Utrecht 1970, S. 37.

langt ist, scheint ihm die strenge Disziplin ein wenig zu entgleiten: Bei diesen nämlich lockert sich der Satz zu einem polyphonen Geflecht (und das heißt auch: zu einem gewissen musikalischen Durcheinander) auf, das erst bei dem ehrfurchtgebietenden Wort *imperio* wieder zu Ende ist.

30 35

ar - mo - rum - que du - ces, vos lau de gra- ui po - ten - tes, mar - chi - e

40 45

co - mes no - bi - les, seu po - pu - li, im pe - ri - o quem

quis quis ad - es, et ba - ro, ur - bis re - ctor seu po - pu - li, im pe - ri - o quem

co - mes no - bi - les, seu po - pu - li, im pe - ri - o quem

quis quis ad - es, et ba - ro, ur - bis re - ctor seu po - pu - li, im pe - ri - o quem

Notenbeispiel 5: Heinrich Isaac, *Imperii proceres*, T. 29–48

Auch die folgende Aufforderung *consulite in medium* ist in fast darstellerischer Weise vertont – zunächst im Dissens, d. h. in polypho- nem Durcheinander, dann im Konsens in der Homophonie, die nun eine ganze Weile anhält. Die Bitte *Da, deus* wird dreimal vorgetragen, mit wachsender Intensität in der Lage und der Intervallik, und schließlich bricht der Jubel bei dem Wort *Germania* und bei *Amen* hervor.

