

Das 14. Jahrhundert: Ars nova und Trecento

Einleitung: Zentrale historische Aspekte

Die ersten Assoziationen mit diesem Jahrhundert dürften vielfach wohl mit den großen Katastrophen in Verbindung stehen, die zumindest die äußere Gestalt Europas nachhaltig bestimmt hatten: der Hundertjährige Krieg (in erster Linie ein Machtkampf zwischen Frankreich und England, 1339-1453), die große Pest um die Jahrhundertmitte, welche die Bevölkerung Europas möglicherweise halbiert hat, oder die Spaltung der Kirche (Schisma, 1378-1419). Diese Ereignisse blieben auch für die kulturelle Landschaft Europas nicht ohne Folgen. Da der Großteil der kriegerischen Auseinandersetzungen auf französischem Boden stattfand, hatte dies zu einer gewissen Verlagerung von Bildungs- und Kulturzentren zumindest beigetragen. Der Hof von Burgund beispielsweise hatte Paris als kultureller Anziehungspunkt bald überholt. Aber auch andere Regionen traten in diesem Jahrhundert stärker ins politische und kulturelle Rampenlicht, manifestiert vor allem durch den Aufstieg von Städten. Prag wurde nicht zuletzt durch die Hofhaltung Kaiser Karl IV. zu einem Zentrum. 1348 entstand in Prag die erste Universität außerhalb Westeuropas und Italiens, 1365 folgte die Universitätsgründung in Wien. Einen Aufstieg erlebten auch Städte des flämischen Raumes (Brügge) oder des Rheinlandes (Köln) – an vorderster Stelle sind aber die oberitalienischen Stadtstaaten anzuführen (Venedig, Padua, Florenz), die das stärkste internationale Gepräge einnahmen.

Motor dieses Aufstiegs waren vor allem wirtschaftliche Aspekte: einerseits der stark aufblühende Handel, andererseits auch die Ausbreitung des Geldwesens. Nachdem die längste Zeit Grund und Boden die Voraussetzung für Reichtum gewesen war, wurde durch die Etablierung von Steuersystemen in ganz Europa der Geldverkehr zu dessen Basis. Das führte zur Stärkung all jener Personen (neben Adeligen auch Händler, Bankiers) und Orte (Venedig, Florenz, Brügge), die mit Geld zu tun hatten. Mit dem Aufstieg des Patriziertums (das gewissermaßen als Verschmelzung zwischen Adel und Vertretern des Handels und Bankwesens gesehen werden könnte) in den italienischen Städten verbreiterte sich aber auch jene finanzkräftige Schicht, die Kunst in Auftrag geben konnte. Kunst entstand demnach zunehmend nach individuellem Wunsch und weniger nach dem Willen einer Gemeinschaft. In der Repräsentation von Macht und Bedeutsamkeit wurde den Künsten eine ständig steigende

Bedeutung zugemessen: Der Fürst wollte seine Großzügigkeit als Mäzen demonstrieren und seine Konkurrenten an höfischem Prunk, aber auch an kultureller Potenz übertreffen. Im Gefolge der wachsenden Handelsbeziehungen rückte Europa näher zusammen: seit 1338 gab es einen befahrbaren Alpenübergang (von Coira nach Chiavenna), am Ende des Jahrhunderts war ein regelmäßiger Kurierdienst zwischen Venedig und Brügge eingerichtet. Das kam auch dem Kulturaustausch zugute, und zwar sowohl vom Umfang her wie auch hinsichtlich der Etablierung neuer Stränge. Neben der vielleicht wichtigsten Achse zwischen dem frankoflämischen und dem oberitalienischen Raum entstand beispielsweise eine Achse Avignon (Sitz des Papstes) – Salzburg (Erzbischof) – Wien (Habsburger Rudolf IV.) – Prag (Kaiserhof).

Im großen mittelalterlichen Machtkampf zwischen der Kirche und weltlichen Mächten verlor erstere zunehmend an Boden (diese Trennung ist allerdings bestenfalls eine idealtypische; tatsächlich lassen sich die beiden Sphären in ihrer Vernetztheit keineswegs klar auseinanderhalten!). Nachdem Papst Bonifaz VIII. noch 1302 in der Bulle *Unam sanctam* den Vorherrschaftsanspruch des Papsttums proklamiert hatte, geriet er im Zuge des Konflikts mit Frankreich schon im Jahr darauf in Gefangenschaft – und mit der Übersiedlung des Papststuhls nach Avignon (1309-1378) endgültig unter französischen Einfluss. Eine weitere Reduktion der Macht war mit dem großen Schisma (1378-1419, 2 Päpste: Rom, Avignon) verbunden. Dieses war weniger eine Glaubensspaltung als ein innerkirchlicher Machtkampf. Da beide Seiten Verbündete hatten, ergaben sich erhebliche Auswirkungen auf die politische Landschaft Europas. In vielen literarischen Werken, etwa auch in Texten zu Motetten, spiegelte sich dieser Zwist; oft genug waren auch Künstlerbiographien nachhaltig davon beeinflusst. Der Rückzug der Kirche aus machtpolitischen Angelegenheiten wurde aber zunehmend auch von intellektuellen Kreisen gefordert: Marsilius von Padua plädierte in seiner Schrift *Defensor pacis* (Verteidiger des Friedens) von 1324 für eine konsequente Trennung von Staat und Kirche – der Staat solle ausschließlich in weltlichen Händen verankert sein. Das lässt sich auch gut mit dem Gedankengebäude des vielleicht einflussreichsten Philosophen des Jahrhunderts, dem Franziskaner Wilhelm von Ockham (Oxford) in Verbindung bringen. Dieser forderte eine strenge Trennung zwischen Glaube (sakral) und Wissen (profan) – in der Scholastik noch etwas Ungetrenntes; überdies räumte er der Individualität einen hohen Stellenwert ein. John Wiclif, der (ebenfalls in England) die weltlichen Ansprüche der Kirche (politischer Einfluss, Eintreiben von Geld) kritisierte, hatte außerdem eine Zielgruppe vor Augen, die weit über den klerikalen Bereich hinausging. Der intellektuelle Diskurs war generell nicht länger allein eine klerikale Angelegenheit. Bildung

wurde auch zum höfischen und »großbürgerlichen« Ideal (Patrizier), die potentielle Leserschaft von Büchern verbreiterte sich in – wenn auch eher kleine – Bereiche der Laiengesellschaft. Des Weiteren sah sich die universitäre Gelehrtenschaft immer mehr als maßgebend und meinungsbildend für gesellschaftliche, moralische oder ethische Fragestellungen. Das wachsende Selbstbewusstsein der Universitäten war wiederum insbesondere in Italien (Padua, Bologna) zu verorten, wo das Zurückdrängen der Theologie als erstem Studium zugunsten von Rechtswissenschaften, Medizin, Mathematik oder auch sprachbezogenen Schwerpunkten ein kulturelles Klima befördert hatte, das zurecht mit dem Begriff »Humanismus« in Verbindung gebracht werden kann. Durch die verstärkte Bezugnahme auf antikes Wissensgut (die allerdings keineswegs auf Italien beschränkt war!) wird in diesem Kontext auch mancherorts der Terminus »Frührenaissance« ins Spiel gebracht (vgl. Kap. 6).

I) Aspekte des Musiklebens und dessen Rahmenbedingungen

1) Bereiche der Musikkultur

Die folgende Einteilung in einen städtischen, höfischen, und kirchlichen Bereich ist als Betrachtungsmodell zu verstehen, das nicht den Eindruck erwecken soll, dass es sich hierbei um getrennte Sphären gehandelt hätte.

a) Der städtische Bereich

Die Stadt wurde im 14. Jahrhundert immer mehr zu einem vielfältigen Kräftefeld, eingespannt zwischen politischen, religiösen, ökonomischen und kulturellen Komponenten. Einher ging damit die Anziehungskraft für Händler und Bankiers, Gelehrte und Studenten, sowie für Künstler, die nicht zuletzt das wachsende Bildungs- und Repräsentationsbedürfnis der oberen Schichten zu befriedigen hatten. Am deutlichsten war dieser Urbanisierungsprozess in Italien ausgeprägt, wobei dort auch eine stärkere Säkularisierung zu verorten war: nicht mehr das »himmlische Jerusalem«, sondern das antike Athen wurde zunehmend zum Leitbild. Demgemäß waren die großen repräsentativen Bauten oft nicht mehr Kathedralen, sondern Rathäuser. Stadtplanung, bzw. die Gestaltung des öffentlichen Lebens, wurde zu einem

zentralen Aspekt, und das führte zu starken Rivalitäten zwischen den Städten (bzw. Stadtstaaten), die sich gegenseitig auch an kultureller Potenz zu übertreffen versuchten.

In der Skizzierung der städtischen Musikkultur richtet sich das Augenmerk im Folgenden stellvertretend auf zwei bedeutsame Städte der Zeit: auf Paris (als größte und kulturell wohl bedeutsamste mittelalterliche Stadt außerhalb des Mittelmeerraumes) und auf Florenz (als ein wichtiges Zentrum der Frührenaissance).

Paris

Will man sich ein Bild über jene Menschen im Paris des 14. Jahrhunderts machen, die aktiv mit Musik zu tun hatten, so steht man vor einer eher schütterten Quellenlage, die nur ungenaue Bilder zulässt. Schon die Schätzungen der Einwohnerzahl bewegen sich zwischen 60.000 und 200.000 Menschen. In Hinblick auf eine Darstellung der Musikkultur könnte man von folgenden Gesellschaftsgruppen ausgehen: Der Königshof inklusive des Adels, die Geistlichkeit, die Intellektuellen (diese waren zwar nach wie vor überwiegend Kleriker; der geistliche Status war aber nicht mehr das die Persönlichkeit prägende), und die vom Dominikaner Thomas von Irland als »große Stadt« bezeichnete Gruppe der Kaufleute, Handwerker und das »gemeine Volk«, der auch die Spielleute hinzuzurechnen sind.

Die Zahl der Adeligen inklusive des königlichen Hofes könnte in der Größenordnung von etwa 1000 Personen gelegen haben. Die wichtigste musikalische Institution war die *Chapelle royale*, deren Musiker (vorwiegend Sänger) auch oft in diversen höfischen Funktionen tätig waren. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts wurden diese Musiker zunehmend fest angestellt, und auch der Umfang der Kapellen erhöhte sich beträchtlich. Neben der königlichen Kapelle in Paris waren die 1384 gegründete Kapelle am burgundischen Hof und die päpstliche Kapelle in Avignon die bedeutsamsten des französischen Raumes.

Die Zahl der Geistlichen dürfte sich in der Größenordnung von 10.000 bewegt haben. Wirkungsstätten waren die Kirchen und Klöster (v. a. Bettelorden wie Minoriten, Franziskaner oder Dominikaner), aber auch die Universität (Sorbonne). Insgesamt könnte die Zahl der an der Universität Studierenden und Lehrenden ebenfalls etwa 10.000 betragen haben. Ob einer der als Dichtermusiker oder Musiktheoretiker bedeutsamen Persönlichkeiten der Zeit (Philippe de Vitry, Johannes de Muris, Jakobus von Lüttich, Johannes de Grocheo, Guillaume de Machaut) an der Sorbonne studiert, bzw. unterrichtet hatten, ist nicht nachzuweisen, wengleich der Bildungsstatus die Vermutung für alle nahelegt.

Das für die bislang genannten, sich gegenseitig durchdringenden, Bereiche maßgebende musikalische Repertoire kann folgendermaßen skizziert werden: In der Liturgie war nach wie vor der Choral das Maß aller Dinge; dazu kamen ältere und einfachere Formen von Mehrstimmigkeit (Parallelismus, bewegtere Oberstimme zu gedehnter Choralmelodie). Komplexere Formen der Mehrstimmigkeit dürften sich auf den Hof (Hofkapelle) und die Kathedral- und Kollegiatskirchen beschränkt haben. Über das Ausmaß, in dem dieses Repertoire gepflegt wurde, lässt sich im 14. Jahrhundert noch wenig sagen, genauere Belege diesbezüglich gibt es erst im nachfolgenden. Eine zentrale Institution für den Sängernachwuchs, nicht nur für den geistlichen, sondern auch für den höfischen Bereich, war die schon 1248 von Ludwig IX. ins Leben gerufene *Sainte Chapelle*, die der Kathedrale *Notre Dame* angeschlossen war. Die Ausbildung der Sänger war sehr umfassend, weit über musikalische Belange hinausgehend. Fast alle Komponisten, auch noch lange nach dem 14. Jahrhundert, haben ihre Karriere in einer derartigen Sängerknabenschule begonnen.

Außerhalb der Kirche war es neben dem nach wie vor gepflegten Conductus zunächst vor allem die Motette, die im Rahmen der adelig-geistlich-intellektuellen Oberschicht als maßgebendste Gattung anzusehen ist. Dazu kamen Liedformen, im weiteren Verlauf des Jahrhunderts auch zunehmend mehrstimmig gestaltete. Ein gutes Beispiel für die Überschneidung von höfischer, geistlicher und intellektueller Sphäre kann in der Person Philippe de Vitry (1291 – 1361) gesehen werden. Biographisch ist, so wie über die meisten einflussreichen Persönlichkeiten der Zeit, kaum etwas bekannt. Selbst ein als wahrscheinlich anzunehmendes Studium an der Universität in Paris (er ist in verschiedenen Texten als »magister« bezeichnet worden) konnte bislang nicht eindeutig belegt werden. Ebenso fraglich ist seine Mitwirkung an einer durch musikalische Interpolationen erfolgten Erweiterung des *Roman der Fauvel* (s. u.). Fest steht, dass er mit dem Königshof (1328 ist er als Notar nachgewiesen) und höchsten adeligen Kreisen in Verbindung stand, sowie mehrere Ämter an bedeutenden Kirchen innehatte. 1351 wurde er sogar Bischof von Meaux, unweit von Paris. Darüber hinaus verkehrte er am Papsthof in Avignon, wo er unter Umständen Francesco Petrarca kennengelernt hatte. Petrarca und andere zeitgenössische Autoren haben die außergewöhnlichen Qualitäten Vitrys als Gelehrter ebenso gepriesen wie seinen Rang als Dichtermusiker, verschiedentlich wird er auch mit Neuerungen in der Notation in Verbindung gebracht. Auch in Hinblick auf sein Werk steht es nicht viel besser: die lange im Raum gestandene Zuschreibung eines Traktats *Ars nova* kann nicht aufrecht erhalten werden, lediglich einige Motetten gelten als gesichert.

Schließlich gab es eine wohl nicht zu unterschätzende Zahl von Musikern (»Spilleuten«, s. u.; vgl. auch Kapitel 4), die in keiner der bislang genannten Einrichtungen verankert waren. Über deren Existenz erfahren wir beispielsweise aus Steuerlisten, die nach Berufsgruppen geordnet waren, oder auch durch Straßennamen (z. B. »rue aus Jugleors« = Straße zu den Spilleuten). Die Tätigkeitsbereiche dieser Musiker sind schwer auszumachen: Welche Arten von Musik führten sie auf? An welchen Orten? Wie streng waren die Abgrenzungen zwischen jenen, die in adeligen Kreisen auftraten, und jenen, die in Gasthäusern oder auf der Straße ihre Darbietungen zum Besten gaben? Auf jeden Fall ist von vielfältigen Bezügen zwischen den unterschiedlichen musikalischen Bereichen auszugehen, so dass einschichtige Zuordnungen (etwa hier die bloße Einstimmigkeit des Spielmanns und dort die komplexe Mehrstimmigkeit der »litterati« – s. u.) nicht angebracht sind. Ein etwas konkreteres Bild hat man von den Türmern und Stadtpfeifern, die, nunmehr fest angestellt, in jeder größeren Stadt im 14. Jahrhundert anzutreffen waren, und die vor allem für alle möglichen öffentlichen Anlässe (Empfänge, Feste, Umzüge, Zunftfeiern, Gerichtsvollziehungen) herangezogen wurden.

Für Paris stehen wir überdies vor der günstigen Situation, dass Johannes de Grocheo in seinem Traktat *De Musica* (um 1300) die „Musik, wie sie zu Paris in Gebrauch ist“ behandelt. In dieser Beschreibung hat er nicht länger Musik als Abbild des Kosmischen vor Augen; maßgebend ist nicht mehr die alte Einteilung in eine *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis* (vgl. Kapitel 2), sondern die beobachtbare Wirklichkeit. Hinter diesem Wandel steht nicht zuletzt die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts enorm an Bedeutung gewonnene Auseinandersetzung mit antiken Schriften, vor allem mit dem Werk von Aristoteles. Diese Auseinandersetzung ist auch Ausdruck einer verstärkten empirischen Sichtweise auf die Welt, die in Paris etwa durch das einflussreiche Wirken des Franziskaners Roger Bacon befördert worden war. Damit wird der Blick auf Musik als ein klingendes, rational beschreibbares Phänomen ebenso gestärkt wie das Verständnis von Musik als gesellschaftspolitisch wichtiges Metier. Grocheo bezieht sich in seiner Schrift *De Musica* beispielsweise deutlich auf die Abhandlungen Aristoteles‘ zur Physik, und zwar in der arabischen Überlieferung, die durch Kommentare des Gelehrten Averroes ergänzt worden sind. Darin kann im Übrigen auch ein Hinweis auf die äußerst wichtige, vermittelnde, Rolle der arabischen Kultur für die Entwicklung der europäischen Geistesgeschichte gesehen werden. Insbesondere ist in unserem Kontext aber auch an die Ausführungen über Musik in Aristoteles‘ Schrift *Politeia* zu denken, wo er ausführlich über die politischen, erzieherischen und moralischen Bedeutungen von Musik reflektiert (vgl. Kapitel 1). Diese Aspekte waren

mitbestimmend für Grocheos Einteilung des zeitgenössischen (Pariser) Musiklebens in die drei folgenden Bereiche:

- ☐ **musica simplex, civilis, vulgaris** (d. h.: einfach bzw. einstimmig, weltlich, »volkstümlich«)
- ☐ **musica composita, regularis, canonica, mensurata** (die mehrstimmig nach bestimmten Regeln komponierte oder improvisierte, »gemessene« Musik)
- ☐ **musica ecclesiastica** (geistliche Musik)

Grocheo ist sich sehr wohl der Problematik jeder Einteilung bewusst, „weil in einer richtigen Einteilung die Teilmglieder die gesamte Natur des geteilten Ganzen erschöpfen müssen“, und deshalb sind diese Bereiche auch in sich vielfältig gegliedert. Diese Vielfalt entspreche dem Reichtum der menschlichen Lebensformen. Welche Kriterien und Überlegungen stehen nun hinter seiner Darstellung, worum geht es Grocheo? Offensichtlich sind es gemischte Kriterien: Funktionsbereiche (weltlich – geistlich), musikalische Aspekte (einstimmig – mehrstimmig), oder auch soziale Kategorien, welche die vielfältige musikalische Lebenswelt erschließen sollen. Nach wie vor im Zentrum steht das Lob Gottes. Darüber hinaus hat er aber auch das gesellschaftliche Umfeld, das den einzelnen »Gattungen« zuzuordnen ist, vor Augen; vor allem geht es ihm schließlich um die von der Musik ausgehende moralische, ethische, erzieherische Wirkung. Musikalische Merkmale werden eher nur am Rande erörtert.

☐ **musica simplex, civilis, vulgaris**

Es geht hier um Musik für verschiedenste (weltliche) Lebensbereiche, die zwar einfach ist, keineswegs aber bloß für das »einfache Volk«. Gerade mit dieser Kategorie spricht Grocheo einen weiten musikalischen Bereich an, der bislang in den Musiktraktaten kaum einen Platz gefunden hat, und den er in etwa ein Dutzend Typen weiter unterteilt. Die Differenzierung dieser Typen erfolgt weitgehend nach funktionalen (Tanz, Fest, Erbauung, Arbeit) und sozialen (Reiche, Arbeitende) Gesichtspunkten: So sei beispielsweise der »cantus gestualis«, dessen Texte oft die Beschreibung vorbildlicher Menschen oder Heiliger zum Inhalt haben, gut geeignet für die Hebung der Moral von Arbeitenden, der »cantus coronatus« mit seinen stark reflexiven Texten (Liebe...) dagegen vorwiegend für die Oberschicht, und die »cantilena rotunda« passend für Jugendliche bei Festen. In erster Linie geht es Grocheo wie gesagt um

diese moralischen, erzieherischen Qualitäten. Musikalische Abgrenzungen sind kaum möglich, immerhin verweist er darauf, dass einige Typen (»ductia«, »stantipes«) nicht nur für vokale, sondern auch für instrumentale Ausführung gedacht sind. Unter stantipes versteht man instrumentale oder vokale Vortragsstücke, die in verschiedenen Begriffsformen begegnen: estampie (frz.), estampida (provenzalisch), stampita, istanpitta (ital.). Sie sind vor allem zum Hören bestimmt, während die einfacher gestrickte ductia vorwiegend als Tanzmusik fungiert. Formal besteht die estampie aus Strophen unterschiedlicher Länge, wobei die Unterteilung der Strophen in zwei Halbstrophen, die jeweils unterschiedliche Schlusswendungen aufweisen, mit einem Typus der Sequenz (s. Kap. 3) übereinstimmt. All diese verschiedenen Arten von Musik dienen als ausgleichendes Medium im sozialen Gefüge, so dass der Musik letztlich sogar eine »staatstragende« Wirkung zugesprochen werden könne (wie auch in den Schriften von Platon oder Aristoteles – vgl. Kap. 1).

□ musica composita, regularis, canonica, mensurata

Darunter ist die mehrstimmige, nach bestimmten Regeln komponierte oder improvisierte Musik zu verstehen, deren Rhythmus und deren Verhältnis der Stimmen zueinander in einem »gemessenen« Verhältnis stehen. Grocheo zählt dazu die älteren Gattungen Organum und Conduktus, vor allem aber die Motette (vgl. Kapitel 3, 4): „Dieser Gesang darf nicht vor dem Volk dargeboten werden, weil es seine Subtilität nicht bemerkt, auch nicht durch sein Anhören ergötzt wird, sondern man muss ihn vor den Gebildeten darbieten und denjenigen, welche die Feinheiten der Künste suchen.“ Die Motette ist demnach für einen intellektuellen Hörerkreis gedacht. Zu ihrem Verstehen ist ein hoher (universitärer) Bildungsgrad notwendig – es handelt sich gewissermaßen um eine Musik für »Kenner«. Der Verfasser muss überdies die musiktheoretischen Grundlagen beherrschen (Rhythmus, Notation, Satzlehre). Zu den von Grocheo angesprochenen Feinheiten zählt auch die textliche Ebene, da in den Motettentexten oft auf sehr subtile Weise politische Ereignisse, symbolische Ebenen, allegorische Bilder aus der Fabelwelt und Anspielungen auf antike Literatur verknüpft werden, die nur der umfassend Gebildete (»homo literatus«) erschöpfend verstehen kann. Zu dieser Kategorie könnten schließlich auch die späteren komplexen Liedsätze von Guillaume de Machaut oder Francesco Landini gezählt werden, die ähnliche Ansprüche stellten.

□ musica ecclesiastica

Damit sind im engeren Sinne die Mess- und Offiziumsgesänge (vgl. Kapitel 2, 3) gemeint, deren musikalisches Wesen von Grocheo wiederum kaum angesprochen wird, bzw. im Unspezifischen verbleibt: „Das dritte Geschlecht aber ist dasjenige, welches aus diesen beiden (vulgaris und mensurata, Anm. d. Verf.) hervorgebracht wird und zu welchem diese beiden gleichwie zu etwas Besserem angeordnet werden. Es wird kirchlich genannt und ist zum Preise des Schöpfers bestimmt.“ Von kirchlicher Seite waren die Anforderungen an den liturgischen Gesang nach wie vor die gleichen: Die Andacht müsse im Vordergrund stehen, sie dürfe nicht durch übermäßigen Wohlklang oder durch Instrumentalspiel gestört werden. Vielfach begegnet man großer Skepsis gegenüber komplexer Mehrstimmigkeit, die teilweise sogar in Verbote mündete (etwa bei den Dominikanern).

Grocheo geht es in diesem Traktat, nach klar erkennbarem aristotelischem Vorbild, um einen Systementwurf. Wenngleich dieser natürlich stark durch ein spezifisches erkenntnisleitendes Interesse geprägt ist, das weniger eine klare Differenzierung nach musikalischen Kriterien verfolgt als vielmehr durch ein Hervorkehren der ethisch-moralischen Funktionen von Musik für die Gesellschaft bestimmt ist, so erfährt man darin dennoch einiges über Bereiche der Musik, die bislang kaum im Blickpunkt gestanden waren.

Florenz

Trotz instabiler politischer Verhältnisse ist es Florenz gelungen, seine Stellung innerhalb der rivalisierenden oberitalienischen Stadtstaaten sukzessive zu verbessern. Dazu beigetragen hat die Einrichtung einer »Signoria« (ab 1293) als Stadtverwaltung, bestehend aus »Prioren«, die von den sieben obersten Zünften eingesetzt wurden. Als zentralisierende Kraft sollte sie einen Ausgleich zwischen den sich bekämpfenden Adelsgeschlechtern erreichen. Im Dienste dieser Verwaltung standen in der Regel acht bis zehn fix angestellte Musiker (in der Hauptsache Trompeter), die für repräsentative Zwecke bzw. für die musikalische Ausgestaltung öffentlicher Veranstaltungen herangezogen wurden. Im Zuge der wachsenden Bedeutung des Geldwesens hat sich Florenz (als Sitz zahlreicher Banken) zu einem erstrangigen Finanz- und Handelszentrum entwickelt. Die dadurch recht breite Patrizierschicht sah es überdies zunehmend als ihr Anliegen, sich auch durch »kulturelle Potenz« in den Vordergrund zu rücken. Das manifestiert sich, neben einer einschlägigen Bildung, unter anderem im Auftrag

von Bildern, oder auch in der Organisation von Zusammenkünften in Verbindung mit musikalischen Vorträgen. Eine derartige Zusammenkunft im Jahr 1389 schildert Giovanni da Prato in seiner Novelle *Il Paradiso degli Alberti* (Anfang 15. Jh.): Im Landhaus des Händlers Antonio Alberti hatte sich eine gebildete Oberschicht eingefunden, die über Philosophie, Literatur und Geschichte diskutierte. Danach folgten musikalische Vorträge, unter anderem von Francesco Landini, der seine Stücke selbst am Organetto (einer kleinen, tragbaren Orgel) begleitete. Musikalische Darbietungen dieser Art fanden aber nicht nur in Adels- oder Bürgerhäusern statt, sondern auch in Klöstern. Landini, wie auch die Komponisten Gherardello da Firenze und Niccolo da Perugia, waren regelmäßige Gäste bei Gastmahlen im Kloster Santa Trinità. Gherardello wird in diesem Zusammenhang auch mehrfach als Sänger genannt.

Dass auch ein Räsonieren und Urteilen über Musik in derartigen Zirkeln Teil des Gesprächsstoffs war, geht nicht zuletzt aus den Texten zahlreicher Madrigale von in Florenz ansässigen Komponisten hervor, die in diesen über sich selbst, über ihre Funktion und Rezeption in der Gesellschaft, reflektierten. Derartige Stücke gibt es u. a. von Giovanni da Cascia, Landini, oder Paolo da Firenze. In einem Stück von Landini erfährt man beispielsweise über Kriterien der Urteilsbildung über Musik. Diskurse über Musik sind auch in Giovanni Boccaccios *Decamerone* (zwischen 1348 und 1353) zu finden, zumeist anschließend an die Schilderung musikalischer Darbietungen. Diese Schilderungen geben uns zwar kaum Aufschlüsse über die dargebotene Musik selbst, wohl aber über gesellschaftliche Aspekte: So ist etwa der Vortrag der Ballate, mit instrumentaler Begleitung durch die Laute oder die Vielle, der gebildeten Oberschicht vorbehalten, während andererseits die Dienerschaft mit Sackpfeifen den Tanz begleitet. Über soziale, politische oder moralische Funktionen von Musik erfährt man überdies aus den Werken des Dichtermusikers Franco Sacchetti (etwa 1332-1400), dessen Gedichte oftmals vertont wurden (unter anderem von ihm selbst, aber auch von Landini, Jacopo da Bologna, Nicolo da Perugia, Gherardello da Firenze und Giovanni da Cascia). Sacchettis Dichtungen lassen eine besondere Auseinandersetzung mit den Schriften Aristoteles', insbesondere der *Politeia*, erkennen, in der dieser sich in umfassender Weise mit den erzieherischen Funktionen von Musik für den Einzelnen, aber auch für die Gemeinschaft auseinandergesetzt hatte. Darin könnte man unter anderem eine Facette einer »florentinischen Frührenaissance« sehen.

Überblickt man das Wirken der bereits genannten, mit Florenz verbundenen Komponisten, so wird wiederum schon an der Oberfläche deutlich, dass eine strikte Trennung zwischen geistlichen und weltlichen Lebenssphären nicht gezogen werden kann. Auf der

einen Seite stand bei allen Künstlern die Komposition weltlicher Liedsätze (Madrigal, Ballata) weit im Vordergrund, auf der anderen Seite waren sie allesamt in kirchlichen Funktionen – als Kaplane, Priore, Kanoniker, Organisten – tätig. Bemerkenswert ist die große Zahl an namentlich bekannten Organisten, und zumindest ansatzweise kann man sich ein Bild über deren konkrete musikalische Aufgaben machen. Üblich war beispielsweise die sogenannte *Alternatim-Praxis* – die wechselweise Ausführung des Chorals mit dem Chor oder der Orgel (davon spricht sogar Dante in seiner *Divina Commedia*). Ein 1379 vom Orgelbauer Fra Domenico gebautes Instrument war – soweit bekannt, erstmals – mit einem Pedal aus 12 Tasten ausgestattet. Für die Kirchenmusik generell lässt sich sagen, dass neben dem nach wie vor im Vordergrund stehenden einstimmigen Choralgesang auch einfache, auf einer älteren schriftlosen Praxis beruhende, weitgehend homorhythmische, Formen der Zweistimmigkeit (»cantus binatim«) in den Kirchen und Klöstern weit verbreitet waren. In einer Feier aus dem Jahr 1357, wo Teile des neuen Doms eingeweiht wurden, waren offenbar alle musikalischen Facetten vertreten: Neben den genannten Formen waren auch besonders festlich ausgestattete Stücke (mit Orgel, Trompeten, Glocken) zu hören, darüber hinaus auch polyphone Musik, dargeboten von zwei professionellen Sängern.

Eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für das Musikleben der Stadt hatten die vor allem in Oberitalien ansässigen Laudenbruderschaften (*laudesi*), deren Ziel es war, die Frömmigkeit der Laienbevölkerung zu heben. Diese Vereinigungen hatten nicht zuletzt auf Grund der großen Pest um die Jahrhundertmitte starken Zulauf. Florenz war mit etwa einem Dutzend dieser in der Regel von Bettelorden (Dominikaner, Franziskaner) gegründeten zunftähnlichen Vereinigungen geradezu eine Hochburg; auch die wichtigsten Dichter von Laudentexten kamen aus dieser Stadt. Die religiösen Zusammenkünfte und Feierlichkeiten in Klöstern, aber auch im Rahmen von Prozessionen, waren durch reichhaltige musikalische Anteile geprägt, wobei natürlich wiederum die einstimmigen Laudengesänge im Vordergrund standen. Einige dieser Bruderschaften hatten aber auch professionelle Sänger angestellt, die einerseits die Gemeinde unterweisen sollten, andererseits aber auch zur Ausführung mehrstimmiger Lauden herangezogen wurden. Bei besonderen Festen (etwa zur Feier der Namenspatrone, die jede Vereinigung hatte) wurden auch Instrumente einbezogen (Fidel, Laute, Harfe, Portativ). Die Laudenbruderschaft von Orsanmichele - die reichste, und gleichzeitig die einzige ordensunabhängige – hatte zeitweise bis zu zehn Sänger, dazu etliche Instrumentalisten, in fester Anstellung.

b) Der höfische Bereich

Die alteingesessene gesellschaftliche Bedeutung des Adels bzw. der Ritterschaft als »bellatores« (Kämpfende) hat sich im 14. Jahrhundert relativiert, an ihre Stelle traten zunehmend Söldnerheere. Nichtsdestoweniger wurden die Ideale des Rittertums hochgehalten, gewissermaßen in einer sublimierten Form, die sich mit dem Ideal der Gelehrsamkeit verband. Zu einer herausragenden Bedeutung gelangten demnach höfische Funktionäre (Kanzler, Sekretär), die am Schnittpunkt dieser Sphären standen und somit ein Bindeglied zwischen der ritterlichen Lebenswelt und der universitären Bildungswelt waren. Herausragende Beispiele dafür waren nicht zuletzt die Komponisten-Gelehrten Philippe de Vitry und Guillaume de Machaut (Sekretär am Hofe des böhmischen Königs Johann von Luxemburg), die in einer Person politische, religiöse und künstlerische Aufgabenbereiche vereinten. Die musikalische Ausgestaltung des höfischen Lebens hat sich offensichtlich in allen Bereichen stark ausgeweitet. An allen größeren Hofhaltungen – und das gilt für geistliche Höfe (Avignon, Salzburg) gleichermaßen – sind »Hofkapellen« nachweisbar, die sowohl weltlich-repräsentative wie auch geistliche Aufgaben wahrnahmen. Mit diesem Begriff ist zunächst einmal der Sakralraum gemeint, schließlich auch die dafür zuständigen Geistlichen; und letztlich ist der Terminus durch die zunehmend anspruchsvolle musikalische Ausgestaltung als Bezeichnung für die entsprechenden Spezialisten zu verstehen. In Frankreich war neben der königlichen Hofkapelle in Paris vor allem die Kapelle am burgundischen Hof berühmt, am Wiener Hof der Habsburger gab es spätestens seit 1296 eine Hofkapelle. Alle diese Institutionen sind im 14. Jahrhundert erheblich erweitert worden.

Eine nach wie vor wichtige Rolle spielte der Minnesang. Ausführende waren vielfach interessierte Adelige (etwa der böhmische König Wenzel II.), oft zusammen mit musikalisch versierteren Spielern: Im Falle Hugo von Montforts (1357-1423) hat beispielsweise sein »getreuer Knecht« Bürk Mangolt die Melodien verfasst. Eine besondere Stellung nahm der namentlich nicht eruierbare »Mönch« von Salzburg ein, der jedenfalls am erzbischöflichen Hof unter Pilgrim II. (1365-1396) tätig war, und der seine weltlichen und geistlichen Lieder zum Teil auch mehrstimmig ausgestaltete. Beliebte im Repertoire waren auch einige ältere Bestände, so etwa die derb-satirischen Lieder Neidhart von Reuentals. Dabei ist vor allem darauf hinzuweisen, dass um 1300 überhaupt erst die schriftliche Überlieferung des Minnesangs, nicht zuletzt als Versuch der Bewahrung der ritterlich-höfischen Kultur, einsetzte. Zu den wichtigsten Quellen zählen die Kleine und Große Heidelberger

Liederhandschrift (umfangreich bebildert, bekannt auch als Manessische Liederhandschrift), die Weingartner Liederhandschrift, und die Jenaer Liederhandschrift.

Einer enormen Popularität erfreuten sich die Romane, deren Zielpublikum in erster Linie im höfisch-intellektuellen Milieu zu verorten war. Die weitreichendste Wirkung erzielte offenbar der um 1300 im Umfeld des französischen Königshofes vom Geistlichen Jean de Meun verfasste *Roman de la Rose*, den man am ehesten als »Bildungsroman« bezeichnen könnte. Neben zahlreichen Verweisen auf antike Autoren und mythologischen Anspielungen begegnet man auch wissenschaftlichen Darstellungen, etwa zur Astronomie. Im Zentrum standen aber Reflexionen über moralische, ethische und gesellschaftliche Verhaltensformen im ritterlich-höfischen Ambiente, oftmals mit eingewobenen Schilderungen von musikalischen Ereignissen. Häufig waren die Romane voll beißender Gesellschaftskritik, gut zu beobachten etwa im *Roman de Fauvel* (um 1316), wo die allzu weltlichen Gepflogenheiten der Kirche ebenso angeprangert werden wie politische Willkür, Korruption oder Geldgier. Diese Kritik ist oftmals in einer sehr verschlüsselten, symbolbefrachteten Darstellungsweise verpackt, schon der Titel verweist darauf (»Fauvel« bedeutet einerseits etwa unklar gefärbter Esel, andererseits sind die 6 Buchstaben aber auch ein Akrostichon für die Laster Flaterie, Avarice, Vilanie, Variété, Envie und Lascheté). Bemerkenswert ist schließlich, dass dieser Roman mit Musikeinlagen erweitert worden ist. Bezeichnenderweise handelt es sich um Motetten, deren Texte gleichermaßen subtil sind und die demnach einen gebildeten, in die politischen Geschehnisse eingeweihten Hörer verlangten. Höchstwahrscheinlich stammen einige dieser Motetten von Philippe de Vitry. Christine de Pizan (1365-1430) schließlich setzt in ihrem *Le Livre de la cité des dames* (Das Buch von der Stadt der Frauen, 1404/05, ebenfalls im Umfeld des Pariser Hofes entstanden) kritische Akzente gegen frauenfeindliche Darstellungen im *Roman de la Rose*. Darüber hinaus entfaltet sie, oft in platonischer Dialogform, das Bild einer idealen Stadt. Mit den zum Teil erstaunlich modern anmutenden Forderungen nach einer gleichberechtigten Erziehung für beide Geschlechter, allerdings ausgedrückt in einer mittelalterlich-allegorischen Bilderwelt, kann dieses Buch als Beispiel für einen frühen Humanismus angesehen werden.

c) Der kirchliche Bereich

Für den liturgischen Bereich gilt festzuhalten, dass nach wie vor der einstimmige Choral als Hauptbestandteil der musikalischen Ausgestaltung gesehen werden muss, ebenso existierten weiterhin ältere einfache mehrstimmige Praktiken. In manchen europäischen Regionen setzt überhaupt erst jetzt die Überlieferung mehrstimmiger Musik ein. Gegenüber komplexeren musikalischen Formen gab es von Seiten des Klerus oftmals skeptische bis ablehnende Reaktionen. In erster Linie ist in diesem Kontext an die Bulle *Docta Sanctorum* von Papst Johannes XXII. zu denken (s. u.). Auch innerhalb der Orden gab es distanzierte Haltungen unterschiedlichen Grades, bis hin zu Verboten etwa bei den Dominikanern. Schwierig zu beurteilen ist nach wie vor die Beteiligung von Instrumenten in der Kirche; jedenfalls setzte sich die Ausstattung von größeren Kirchen mit Orgeln in diesem Jahrhundert offensichtlich in allen Teilen Europas durch.

Neben den bereits angesprochenen Machtverlusten der Kirche, und der zunehmenden Kritik an allzu weltlichen Gepflogenheiten waren es vielleicht vor allem die zwei folgenden Tendenzen, die das Erscheinungsbild des religiösen Lebens im 14. Jahrhundert veränderten:

Erstens sprach man vielerorts von einer »devotio moderna«, einer neuen Frömmigkeit, die gekennzeichnet war durch einen ausgeprägten Hang zur Verinnerlichung, zum Mystizismus, vor allem aber auch durch eine Betonung der Individualität. In der Bildenden Kunst ist das beispielsweise erkennbar durch die Beliebtheit des Andachtsbildes für den privaten Bereich. Und die Botschaften der frühen Reformatoren (z. B. John Wyclif) richteten sich weniger an den Klerus als an das Volk, möglichst an jeden Einzelnen. Wyclif vertrat, ganz im Gegensatz zu Rom, die Position, dass jeder gläubige Mensch in eigener Verantwortung zu Gott finden könnte.

Eine zweite wesentliche Tendenz könnte unter dem Begriff einer »Verbreiterung« der Liturgie subsumiert werden. Mit dem Ziel, alle Gläubigen zu erreichen, versuchte man mit verschiedenen Mitteln, eine größere Volksnähe zu erreichen:

- »Inszenierung« von Teilen der Liturgie, insbesondere anlässlich der großen Feste (z. B. Osterspiele);
- erzählende Tafelbilder sollten das heilige Geschehen vor Augen führen;
- Förderung von Wallfahrten, oft verbunden mit einem Reliquienkult;
- Prozessionen wurden mit großem Aufwand betrieben (seit 1336 sind z. B. in Wien regelmäßige Fronleichnamsprozessionen belegt), zumeist unter Beteiligung von zahlreichen Musikern (z. B., je nach regionalen Gepflogenheiten, Trompeten am Beginn des Zugs, Schalmeien vor

der Monstranz). Für die unterschiedlichen Gesänge hatte man eigene Bücher (Prozessionalien) angelegt.

- Zur Disziplinierung des Volks war die Erzeugung von Ängsten (jüngstes Gericht, Hölle...) ein probates, natürlich keineswegs neues, Mittel. Diese Ängste wiederum beförderten die Teilnahme an Wallfahrten, oder auch das Anwachsen von Büssergemeinschaften.

Insbesondere die Bettelorden (Franziskaner, Dominikaner, Minoriten) haben sich um die starke Einbindung der Laien gekümmert, nicht zuletzt durch Gründung von Bruderschaften oder eben Büssergruppen. Im deutschen Raum sprach man von der »Geißler-Bewegung«, in Italien waren es die »Laudesi«, die alle ihre kollektiven Gesänge in der Landessprache (in Italien die Lauden) hatten. Oft entstanden diese Gesänge durch Umtextierung bekannter weltlicher Lieder (= Kontrafaktur); angesichts der erheblichen Verbreitung kann man erstmals vielleicht sogar von »Massenliedern« sprechen.

Eine besondere Ausprägung erlangten im 14. Jahrhundert die dramatischen Darstellungen (Liturgisches Drama). Belegt sind theatralische Ausgestaltungen, insbesondere der Passion (Osterspiel), schon seit dem 10. Jahrhundert in weiten Teilen Europas. Nunmehr aber gerieten diese Dramatisierungen in eine ganz andere Dimension: Die Teilnehmer waren nicht länger auf den Klerus beschränkt; auch durch die zunehmende örtliche Verlagerung aus dem Kirchenbereich hinaus wurden neue soziale Schichten erreicht und einbezogen. Man erfährt beispielsweise über eine drei Tage währende Passionsaufführung in Avignon aus dem Jahr 1400, dass sämtliche Handwerker der Stadt beteiligt gewesen wären, darüber hinaus 200 Darsteller nebst einer großen Zahl von »Statisten« und etwa 12.000 Zuschauer. Die Gestaltung dieser Osterspiele war überall ähnlich: zentrale Teile waren die »adoratio crucis« (Anbetung des Kreuzes), die feierliche Grablegung, zumeist verbunden mit einer Prozession, und die »elevatio crucis« (die feierliche Erhebung des Kreuzes, die Auferstehung symbolisierend). Alle diese Teile hatten natürlich ihre entsprechenden Gesänge. Wie am Beispiel aus Avignon zu sehen, wurden aus diesen Ereignissen regelrechte, auch prestigeträchtige, städtische Großveranstaltungen, in die oftmals auch »volkstümliche« Intermezzi eingeflochten wurden. Sehr beliebt waren Höllenszenen, in denen Lucifer Satan ausschickt, um Seelenfang zu betreiben. Dieser versuchte das dann in allen gesellschaftlichen Bereichen, angefangen von Papst und Kaiser, Kardinälen und Fürsten über Priester und Ritter bis hinunter zu den Handwerkern, Bauern, Spielleuten und Bettlern. Überdies wurden liturgische Spiele im 14. Jahrhundert neben den Hochfesten (Ostern, Weihnachten) auf alle möglichen Anlässe (z. B. Heiligen- und Patronatsfeste) das ganze Jahr über ausgedehnt. Diese

Darbietungen waren oft genug versehen mit sehr weltlichen Einlagen von Spielteuten, so dass gelegentlich daraus wohl mehr ein Volksfest als eine liturgische Handlung geworden ist.

2) Personen

a) Die Lebenswelt der »litterati«

Der Terminus »litterati« bezieht sich in unserem Kontext auf die intellektuellen Dichter-Komponisten, die vielfach auch noch Träger von politischen und religiösen Funktionen waren (z. B. Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut, Francesco Landini). Deren Schaffensbereich lag demnach im Spannungsfeld von höfischen, kirchlichen und universitären Strukturen, oft mit verfließenden Grenzen. Niemand war im 14. Jahrhundert dezidiert als »Komponist« angestellt. Generell treten uns im 14. Jahrhundert viel mehr Komponisten namentlich entgegen, die gelegentlich (vor allem in den Motetten) mit bemerkenswert scharfer Gesellschaftskritik aufwarteten und damit nicht zuletzt einem hohen künstlerischen Selbstbewusstsein Ausdruck gaben. In Einzelfällen ist sogar ein planvolles Vorantreiben der Karriere verfolgbar, zumindest ansatzweise auch stilistische Entwicklungen. Des Weiteren begegnen uns im Sprechen über Musik verstärkt ästhetische Einschätzungen, etwa in Form von Begriffen wie »dulcitus« (Lieblichkeit, Süßigkeit) oder »subtilitas« (Feinheit). Gelegentlich sind diese auf konkrete musikalische Erscheinungen beziehbar: so wird etwa der gehäufte Verwendung von imperfekten Konsonanzen wie Terzen und Sexten »dulcitus« zugesprochen.

*Guillaume de Machaut (*um 1300 in der Champagne, † 1377 in Reims)*

Machaut war als Dichter und Komponist sowohl in die höfische Lebenswelt integriert wie auch mit klerikalen Funktionen bedacht. Über keinen anderen Komponisten der Zeit können wir uns ein vergleichbar umfassendes Bild machen: Neben relativ guten biographischen Kenntnissen verfügen wir wahrscheinlich über einen Blick auf das gesamte künstlerische Oeuvre: 24 Motetten, 40 Balladen, 20 Rondeaux, 32 Virelais, 19 Lais, 1 Hoquetus, 1 Messzyklus; überdies Gedichte und 15 »Dits« (von dire = sagen; Erzählungen, in der frz.

Literatur vom 13. bis zum 15. Jahrhundert verbreitet, die sowohl in Versform, in Prosa oder auch in Dialogform gehalten waren). Machauts Dichtungen geben uns nicht nur Informationen über seine Lebenswelt, sondern darüber hinaus sogar Einblicke in sein ästhetisches und kompositorisches Denken.

Wenig allerdings wissen wir über seine Ausbildung; wahrscheinlich ist eine Schulung an der Kathedrale von Reims und anschließend ein Studium in Paris. Ab etwa 1323 (bis 1340) war er jedenfalls in verschiedenen Funktionen, zuletzt als Sekretär, am Hofe des böhmischen Königs Johann von Luxemburg angestellt. Bereits während dieser Dienstzeit (1337) erhielt er ein Kanonikat in Reims, zunächst noch ohne Präsenzpflicht. Ab 1340 hat er sich dann tatsächlich in Reims niedergelassen. Als Kanoniker (das sind Kleriker unterschiedlicher Weihestufen, die nach einer bestimmten Regel bzw. »Kanon« in einem Kollegium an einer Kathedrale oder Ordenskirche an der gemeinsamen Liturgie mitwirkten) hatte er eine gute materielle Grundlage: man stellte ihm ein Haus samt Personal zur Verfügung, und die liturgischen Pflichten hinsichtlich der Gestaltung der Messe und des Offiziums hielten sich in Grenzen (28 Wochen im Jahr). Überdies war er, wie uns seine Dichtungen verraten, weiterhin mit der höfischen Welt verbunden; 1361 wohnte bei einem Besuch in Reims sogar der spätere französische König Karl V. in seinem Haus. Am Ende seines Lebens beschäftigte er sich mit einer planvollen Zusammenstellung seiner Werke nach Gattungen: Insgesamt gibt es sechs solcher »Gesamtausgaben«, die wohl für hohe Auftraggeber angefertigt worden sind (u. a. für den Herzog von Berry). Allein daraus lassen sich Rückschlüsse auf sein Selbstverständnis und auch Selbstbewusstsein als Komponist ziehen, die sich durch ein Studium seiner »Dits« noch vertiefen lassen.

Das Milieu seiner Erzählungen ist die höfische Welt, häufig gekennzeichnet durch die Zeichnung ritterlicher Idealbilder, gelegentlich verbunden mit konkreten Persönlichkeiten (etwa dem böhmischen König). Typisch für mittelalterliche Dichtungen sind die zahlreichen allegorischen Darstellungen. Daneben finden sich immer wieder Verweise auf historische Ereignisse, etwa die große Pest (1348-50) oder die Belagerung von Reims durch die Engländer (1359/60). Eine zentrale Bedeutung haben schließlich ausgiebige Bezugnahmen auf literarische Werke, sowohl der Antike (beispielsweise Ovid) wie auch der jüngeren Vergangenheit (*Roman de la Rose*). Von besonderem Interesse für sein künstlerisches Selbstverständnis ist das *Livre dou Voir Dit* (1365-67): Eingebettet in eine teilweise wohl fiktive Liebesbeziehung des alternden Komponisten mit dem jungen Mädchen Peronne begegnet man einer Fülle von Reflexionen über sein kompositorisches Denken:

- Immer wieder verweist Machaut auf die Erfahrung (»experience«) als wesentliche Voraussetzung seines Schaffens;
- man erfährt, dass er an einem Rondeau 7 Jahre lang gearbeitet hat;
- die Konzeption des Textes erfolgt in der Regel vor der Vertonung, in manchen Fällen aber auch simultan;
- er stellt wertende Vergleiche an, fällt Urteile über eigene Stücke („habe schon lange kein so gutes Stück geschrieben“), spricht Aspekte des Neuen an;
- er gibt Hinweise auf Aufführungen, die ohne Veränderungen stattfinden sollen, ohne etwas dazuzutun, ohne etwas wegzunehmen;
- Machaut will nichts der Öffentlichkeit preisgeben, das er nicht selbst zuvor gehört hat.

Aus all dem lässt sich ablesen, dass neben dem künstlerischen Selbstbewusstsein auch gewisse Tendenzen zu einem ausgeprägteren »Werk«-Begriff vorhanden sind: Es geht Machaut offensichtlich um ein ständiges Feilen an den kompositorischen Mitteln, um eine möglichst perfekte, einmalige Disposition der Stimmen, die dann bei der Darbietung auch nicht mehr verändert werden sollten. Es muss allerdings ebenso betont werden, dass nach wie vor eine erhebliche Distanz zum emphatischen romantischen Werk-Begriff (vgl. Kap. 10) besteht.

Guillaume de Machaut war bis weit ins 15. Jahrhundert hinein eine wichtige Bezugsperson. Er wird in verschiedenen Texten als berühmte Persönlichkeit genannt, gerät dann aber – und das gilt ja auch für andere Künstler der Zeit (auch der folgenden Jahrhunderte) – bis zum 19. Jahrhundert in Vergessenheit.

Francesco Landini (*um 1325 in oder bei Florenz, † 1397 in Florenz)

Francesco Landini war schon zu seinen Lebzeiten nicht nur als Komponist und Dichter, sondern auch als Organist und Instrumentenbauer hochberühmt. Die äußerst spärlichen gesicherten biographischen Daten sind schnell aufgezählt: Sohn eines Malers, ist er offenbar schon als Kind erblindet und hat sich wohl allein deshalb hauptsächlich im Umfeld von Florenz aufgehalten. 1361 scheint er als Organist im Florentiner Kloster Santa Trinità auf, 1387 ist seine Beteiligung am Orgelbau für den Florentiner Dom (Santa Maria del Fiore) nachgewiesen, von 1365-1397 nahm er die Stellung eines »capellanus« an der Kirche San Lorenzo ein. Aus zeitgenössischen Texten ist erkennbar, dass Landini offensichtlich gut in Kreisen der Patrizierschicht von Florenz integriert war: Er wird als Teilnehmer an gelehrten

Diskursen erwähnt, und als Instrumentalist (v. a. Orgel bzw. Organetto) ebenso hochgepriesen („dass es beim Hören ganz unglaublich schien“) wie als Schöpfer von Musikstücken („dolce e soave melodie“). Im Vergleich zu Machaut oder Vitry ist Landini doch auffallend stärker als musikalischer Praktiker ausgewiesen, nicht nur als Organist, sondern auch als Sänger und als Instrumentenbauer – er soll sogar ein lautenähnliches Instrument erfunden haben. Möglicherweise kann man daraus auf eine gegen Ende des 14. Jahrhunderts sich ergebende Veränderung hinsichtlich der Bewertung des Instrumentalspiels schließen, das in den Kreisen der »litterati« zunächst noch eher gering bewertet worden war. Auf philosophischer Ebene setzte er sich für die Thesen William von Ockhams (s. o.) ein. In einem lateinischen Huldigungsgedicht wie auch im Text zu seiner dreistimmigen Ballata *Contemplan le gran cose* unterstützte er ebenso dessen propagierte Trennung von Wissen und Glauben.

Sein Werk war sehr weit verbreitet, eine Ballata findet sich beispielsweise in acht verschiedenen Quellen. Die Überlieferungslage ist besser als bei allen anderen Komponisten in Italien (154 Stücke; einen Schwerpunkt bilden 140 zwei- bis dreistimmige Ballaten); seine Werke machen etwa ein Viertel des überlieferten weltlichen Trecento-Repertoires aus. Im Codex Squarcialupi, einer der wichtigsten Quellen für die Musik der Zeit, ist Landini mit einem Organetto und Lorbeerkranz dargestellt; und ähnlich wie Machaut wird auch er noch in Schriften des folgenden Jahrhunderts als berühmte Persönlichkeit gepriesen.

b) Die Musiker und ihre Instrumente

Instrumentales Musizieren war im ganzen Mittelalter allgegenwärtig, vom Tanz auf dem Dorfplatz bis zum höfischen Vortrag – und trotzdem wissen wir sehr wenig über diese Musik. Bis ins 14. Jahrhundert sind keine Stücke aufgeschrieben worden, die spezifisch für instrumentale Ausführung gedacht waren. Alle erhaltenen Quellen (Bilder, verschiedene Texte) geben keine unmittelbare Auskunft über das Wesen der gespielten Musik und müssen in ihrer Aussagekraft vorsichtig interpretiert werden. Darüber hinaus muss festgehalten werden, dass – trotz wachsender Informationen über instrumentales Musizieren – das Primat der Vokalmusik deutlich ist.

Auch die Bandbreite der verschiedenen Profile von Musikern/Musikerinnen ist schwierig zu differenzieren; oftmals begegnen wir der sehr weit zu fassenden Bezeichnung »Spielmann« (oder jongleur, jongleuresse, ioculator; vgl. Kap. 4). Regional und zeitlich begrenzt sind auch bestimmtere Ausprägungen anzutreffen; außerdem hat man gelegentlich

versucht, eine Art »Standespyramide« zu errichten. Diesbezüglich ist zu bedenken, dass die Kunde von diesen Spielleuten überwiegend aus der Feder von Klerikern stammt, die zumeist ein skeptisch-negatives Bild ausbreiteten. Als prototypisch dafür kann die Einteilung von Thomas Cabham (Erzbischof von Canterbury im 13. Jahrhundert) gelten, der drei Gruppen unterscheidet: Erstens Tänzer und Akrobaten, die verwerfliche und unzüchtige Bewegungen ausführen würden, zweitens Fahrende, die von Hof zu Hof ziehen und sich dort anbietern bzw. Verleumdungen verbreiten würden, und drittens jene, die mit Musik Freude bereiten würden, indem sie Lieder von bedeutenden Personen oder Heiligenlegenden darbieten. Im 14. Jahrhundert ist jedenfalls die deutliche Tendenz zu erkennen, den Begriff Spielmann bzw. Spielfrau nur mehr auf die sozial unteren Schichten anzuwenden. Im späten Mittelalter war die Stellung der Spielleute zwar rechtlich nach wie vor gemindert, aber keineswegs, wie oft verlautbart, rechtlos; Vergehen an ihnen wurden sehr wohl bestraft. Eine bevorzugte Stellung hatten insbesondere jene inne, denen es gelang, in zunftähnlichen städtischen Zusammenschlüssen unterzukommen. Neben den Stadtpfeifern und Türmern gab es in jeder größeren Stadt oft mehrere derartige Spielmannsorganisationen. Aus Pariser Quellen von 1321 erfährt man beispielsweise, dass „29 menestrez, jongleurs et 8 jongleusses“ diesen Organisationen in leitender Position vorstanden. Damit wird im übrigen deutlich, dass dieses Metier keineswegs auf Männer beschränkt war.

Die Informationen über instrumentales Musizieren im 14. Jahrhundert lassen deutliche Tendenzen der Aufwertung erkennen, darauf verweisen verschiedene Aspekte:

- Im Quellenmaterial der Zeit ist wesentlich stärker als zuvor von instrumentaler Beteiligung in Ensembles, von reinem Instrumentalspiel, von Spielern oder vom Instrumentenbau die Rede. In Romanen ist zunehmend, oft verbunden mit einer hohen Wertschätzung, von instrumentalen Darbietungen die Rede, welche die virtuosen Qualitäten von Instrumentalisten hervorheben. Landini habe auf der Orgel »mit größerer Kunst und Süßigkeit zu spielen« vermocht als jeder andere, »und zwar mit so überaus schneller Hand, dass er alle Organisten, deren man sich hätte erinnern können, ohne Zweifel bei weitem übertraf«.
- Auch Komponisten treten immer öfter als Instrumentalvirtuosen in Erscheinung, so etwa eben Francesco Landini als Organist oder Jacob de Senleches als Harfenist.
- Das Instrumentarium hat sich weiter differenziert, der Instrumentenbau professionalisiert. Insbesondere die Orgel erscheint jetzt stärker im Rampenlicht, sowohl als Portativ oder Organetto, wie auch als Kirchenorgel.
- Auch über die Funktionen von Instrumenten erfährt man einiges: Schalmei und Dudelsack sind typische Instrumente für den Tanz, Pauken und Trompeten für Feste, Fidel und Organetto

- (Portativ) gelten als geeignet für anspruchsvolle, subtile musikalische Darbietungen.
- In einigen Handschriften finden sich auch Stücke, die dezidiert für instrumentale Ausführung gedacht waren. In der Regel handelt es sich dabei entweder um Übertragungen vokaler Stücke (z. B. im Robertsbridge-Codex, Codex Faenza), teilweise aber auch um genuin instrumentale Stücke (zumeist als *Estampie* bezeichnet), die sich gelegentlich auch durch eine spezifische instrumentale Idiomatik auszeichnen. Im Virelai *La Harpe de melodie* von Jacob de Senleches wird sogar explicit ein Sänger und ein Harfenist verlangt – das war aber ein Einzelfall). Die überwiegende Zahl dieser Stücke ist einstimmig überliefert; und auch die wenigen zwei- bis dreistimmigen Beispiele könnten überwiegend als eine Form erweiterter Einstimmigkeit interpretiert werden.
 - Auch bei Johannes de Grocheo (s. o.) erfahren wir einiges über instrumentales Musizieren: So seien die der Kategorie der »musica vulgaris« (bzw. »civilis«, »simplex«) zugeordneten *ductia* und *stantipes* (=Estampie) sowohl vokal, wie auch instrumental auszuführen.

Diese genannten Beispiele geben natürlich keineswegs die Vielfalt instrumentalen Musizierens wieder, das nach wie vor in erster Linie eine schriftlose Praxis war (vor allem ein Improvisieren über bekannte Modelle). Darüber hinaus muss nochmals in aller Deutlichkeit festgehalten werden, dass – vor allem im Bereich der artifiziellen Mehrstimmigkeit – der Vorrang des Vokalen ungebrochen ist.

II) Kompositionsgeschichtliche Tendenzen

Einleitung: Grundlegende Aspekte

Gleich eingangs sollte nochmals klargestellt werden, dass weite Bereiche der Musikpraxis des 14. Jahrhunderts einstimmig waren. Das gilt nicht nur für den Choral, der im Übrigen für alle Komponisten eine wichtige Erfahrungsgrundlage darstellte. Das gilt auch nicht nur für den Großteil des Minnesangs oder der Tanzmusik; auch Gattungen wie das französische Virelais oder die italienische Ballata waren zu einem erheblichen Teil einstimmig. Dazu kommen noch verschiedene Praktiken mehrstimmigen Musizierens – wie die bereits erwähnte *cantus binatim*-Praxis – die als erweiterte Einstimmigkeit aufgefasst werden können und keineswegs der Verschriftlichung bedürfen. Es gibt demnach zahlreiche »Übergangsphänomene«, die eine

scharfe Trennung von Einstimmigkeit versus Mehrstimmigkeit als nicht sinnvoll erscheinen lassen.

Die Entwicklung artifizierlicher Mehrstimmigkeit erfolgte bislang überwiegend im französischen Raum und dessen unmittelbaren Einflussphären. Im 14. Jahrhundert lassen sich nun insbesondere in Italien, aber auch in England, eigenständige Ausprägungen mehrstimmiger musikalischer Formen beobachten. Neben diesen regionalen Differenzierungen sind aber auch zunehmende Verflechtungen zu beobachten, die eine Internationalisierung des Stils im 15. Jahrhundert zumindest vorbereitet haben. Im Repertoire der genannten geographischen Regionen stehen unterschiedliche Gattungen im Vordergrund: In Frankreich war zunächst die Motette die prägende Gattung, innerhalb der die Neuerungen der Ars nova sich manifestiert hatten; in der zweiten Jahrhunderthälfte schob sich die Komposition weltlicher Liedsätze (Ballade, Rondeau) in den Vordergrund. In Italien war von Anfang an das weltliche Repertoire (Madrigal, Ballata) vorherrschend, während in England in stärkerem Ausmaß die traditionelleren liturgisch-geistlichen Formen (Messsätze, Conductus) maßgebend blieben. Insgesamt muss man sich dessen bewusst sein, dass der Bereich der artifizierlichen Mehrstimmigkeit, der im Zentrum der kompositionsgeschichtlichen Entwicklungen und der notationstechnischen Neuerungen steht, nur ein kleines Segment des Musiklebens ausmachte.

In engem Zusammenhang mit der kompositionstechnischen Entwicklung steht die Differenzierung, Verfeinerung und Systematisierung der »Mensuralnotation«, die insbesondere die rhythmischen Möglichkeiten des Komponierens auf eine neue Stufe gehoben hat. Notation und Rhythmus stehen in den musiktheoretischen Traktaten des Jahrhunderts demgemäß auch im Vordergrund. Erst durch die Verfeinerung der Mensuralnotation war die Möglichkeit gegeben, komplexere Stimmverläufe präzise koordinieren zu können. Wichtig ist in diesem Zusammenhang aber auch zu bedenken, dass mit der Vielfalt an rhythmischer Differenzierung auch die Möglichkeiten einer nuancierten, subtilen Textbehandlung in hohem Ausmaß zunahmen.

In Hinblick auf die Kompositionstechnik ist des Weiteren auffallend, dass in den musikalischen Traktaten der Terminus »Contrapunctus« (»Kontrapunkt«), der gelegentlich auch schon im 13. Jahrhundert aufgetaucht war, stärker in den Blickpunkt gerät. Der Begriff ist zunächst nichts anderes als eine Zusammenziehung von »punctum contra punctum« (= Note gegen Note). Allerdings erschien die inhaltliche Bedeutung schon von Anfang an erklärungsbedürftig; die Auseinandersetzung mit der Wortbedeutung gehört zum Teil seiner Geschichte. Jedenfalls stand die Einführung bzw. Etablierung des Begriffs in engem

Zusammenhang mit satztechnischen Neuerungen im 14. Jahrhundert, mit der Ausbildung von Regeln, die in erster Linie auf der unterschiedlichen Bewertung von Intervallen beruhen. Wenngleich der Ausgangspunkt für die Verwendung des Terminus wohl im Gerüst Note gegen Note gelegen hat, so hat sich die Bedeutung doch bald erweitert. Nach Klaus-Jürgen Sachs (s. Literaturverzeichnis) bezeichnete der Begriff letztlich auch ein Lehrgebiet, das die *ars* des mehrstimmigen Satzes auf der Grundlage rangunterschiedener Konsonanzen zum Inhalt hat.

Das neu entstandene Regelwerk muss in Zusammenhang gesehen werden mit den Verfeinerungen der Notation. Die Hinweise auf die Ausarbeitung des Tonsatzes sind in den musiktheoretischen Abhandlungen allerdings weitaus spärlicher als im 15. oder 16. Jahrhundert – so erfährt man etwa über die Dissonanzbehandlung kaum etwas. Trotzdem kann man von der Ausformung eines Regelsystems sprechen – zu diesen Regeln gehört u. a.:

- die Quart wird aus dem Kreis der Konsonanzen ausgeschlossen;
- am Beginn und Ende eines Stücks (Abschnitts) sollen nach wie vor perfekte Konsonanzen (Oktav, Quint) stehen;
- im Tonsatz sollen perfekte und imperfekte (Terz, Sext) Konsonanzen möglichst abwechseln; imperfekte Konsonanzen (auch gleiche) können allerdings mehrfach hintereinander vorkommen, nicht aber gleiche perfekte Konsonanzen;
- eine imperfekte Konsonanz sollte immer zur nächstliegenden perfekten Konsonanz fortschreiten;
- Gegenbewegung ist immer vorzuziehen.

Im Wesentlichen beziehen sich diese Regeln auf ein Satzgerüst aus zwei Stimmen, das, ohne rhythmische Verschiebungen oder ornamentale Figuren zu berücksichtigen, auf das Modell Note gegen Note hinausläuft. Maßgebend bleiben jedenfalls nach wie vor die »perfekten« Konsonanzen (Einklang, Oktav, Quint), wenngleich ausgedehntere Verwendungen von »imperfekten« Konsonanzen (Terzen, Sexten) häufiger werden. Vor allem in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hat die subtile Ausgestaltung, oftmals geradezu »Auskostung«, von Dissonanzen eine große Rolle spielt. Auf spezielle Satztechniken (Kanon, Imitation, Isorhythmie) gehen die theoretischen Werke der Zeit nicht ein. Man kann also nicht sagen, dass das genannte Regelsystem in vollem Ausmaß die kompositorischen Schöpfungen widerspiegeln würde.

Auch das Verhältnis von Improvisation und Komposition muss man sich eher in einem fließenden Übergangsverhältnis als sauberlich getrennt vorstellen. Weiters muss jede

vorliegende Verschriftlichung bewertet werden: Wozu ist sie entstanden? Oft ist beispielsweise nicht einmal feststellbar, ob eine Niederschrift entstanden ist, um aus bestimmten Gründen eine schriftlose Tradition festzuhalten (z. B. für pädagogische Zwecke), oder ob ein Musiker aus einer bereits vorliegenden schriftlichen Quelle eine Überarbeitung für eine spezifische Aufführung angefertigt hat. Andererseits sind etwa bei Guillaume de Machaut zumindest gewisse Schritte zu einem emphatischeren Werkbegriff zu erkennen.

1) Frankreich – Ars nova

Der Begriff »Ars nova« hat sich als Epochenbegriff bzw. als Bezeichnung für die Musik von etwa 1315 bis 1370 eingebürgert, allerdings beschränkt auf Frankreich und dessen unmittelbaren Einflussbereich. Als namensgebend betrachtet man einen gleichnamigen Traktat (Paris um 1323), den man lange Zeit Philippe de Vitry zugeschrieben hat. Dessen Autorschaft lässt sich allerdings nicht belegen. Ebenso wie bei der Schrift *Notitia artis musicae* (Paris 1321) des Theoretikers Johannes de Muris handelt es sich dabei in erster Linie um eine Notationslehre, die in enger Verbindung mit den zeitgenössischen kompositorischen Tendenzen zu sehen ist. Ein wesentlicher Schritt in die Richtung einer eindeutigen rhythmischen Notierung war Franco von Kölns *Ars cantus mensurabilis* (= Lehre von der messbaren Musik, um 1280, vgl. Kap. 4) gewesen, dessen Regeln durch die kompositorische Praxis alsbald erweitert wurden: So hatte etwa Petrus de Cruce in seinen Motetten den Notenwert der Brevis in bis zu sieben Einheiten (Semibreven) unterteilt. Beide oben genannten Schriften beziehen sich sowohl auf die durch Franco geprägte theoretische Tradition wie auch auf die kompositorischen Innovationen und stellen somit keineswegs eine Streitschrift gegen das Alte, sondern eher den Versuch einer Anknüpfung und Systematisierung dar, versehen mit einigen Neuerungen. Neu etwa ist, bezogen auf das Verhältnis der Notenwerte zueinander, die Gleichberechtigung der Zweiteiligkeit (»imperfectio«) mit der bei Franco noch als Norm geltenden »perfekten« Dreiteiligkeit (Trinität!), sowie deren Kombinierbarkeit. Neu ist weiters die Einführung der Minima als nächstkleinerer Notenwert nach der Semibrevis. So ergibt sich das folgende rhythmische Grundrepertoire:

[Die Abbildung wird in Kürze zur Verfügung stehen]

Dazu kamen noch weitere Möglichkeiten der Differenzierung, etwa durch den »punctus additionis« (Verlängerung des Notenwerts um die Hälfte), oder den »punctus syncopationis« (Synkopierung). Alle diese Erweiterungen sind in unmittelbarem Zusammenhang mit den kompositorischen Erfahrungen zu sehen, nicht als abstraktes Regelwerk. Trotz der Tendenz, den einzelnen Notenwert unabhängig von seiner Umgebung genau festzulegen, handelt es sich bis zu einem gewissen Grad nach wie vor um eine kontextabhängige Notation: der Wert einer Note ist nicht »an sich« gegeben, er ergibt sich aus dem jeweiligen Kontext (der eine Zwei- oder Dreiteiligkeit der Werte vorsieht).

Gerade die angesprochenen Neuerungen stießen auf prominente Kritik: Zum einen war es der Theoretiker Jakobus von Lüttich, der in der umfassendsten musikalischen Schrift des ganzen Mittelalters (*Speculum musicae*, abgeschlossen 1324) im siebenten und letzten Band die »Ars antiqua« (vgl. Kap. 4) gegen die »moderni« verteidigte. Er sah nicht ein, wieso das »imperfekte« besser sein sollte als das »perfekte«. Ebenso kritisierte er die gesteigerte rhythmische Komplexität und eine sich daraus rekrutierende Gekünsteltheit, die letztlich auch die Harmonie der Zusammenklänge mindern würde. Zum anderen hat kurz darauf sogar Papst Johannes XXII. in der Bulle *Docta sanctorum Patrum* (1324/25; dieser Titel bezieht sich auf den Textanfang: „Die wohlbegründete Meinung der Kirchenväter hat festgesetzt...“) mit ganz ähnlichen kritischen Argumenten das Wort ergriffen:

„Dadurch aber, dass einige Zöglinge der neuen Schule ihre Wachsamkeit nur noch darauf verwenden, Tempora zu mensurieren, ihre Aufmerksamkeit auf neue Notenwerte verschwenden und lieber eigene erfinden als nach den alten zu singen, werden die kirchlichen Melodien zu Semibreven und Minimem zersungen und mit vielen kleinen Notenwerten totgeschlagen. Die Sänger der neuen Schule zerschneiden die Melodien nämlich mit Hoqueti und machen sie mit hinzugefügten Diskantstimmen schlüpfzig; sie stampfen sie bisweilen mit volkssprachlichen Tripla und Moteti derart platt, dass sie auf die Fundamente, die sie dem Antiphonar und dem Graduale entnommen haben, hochmütig hinabschauen und gar nicht mehr wissen, worauf sie bauen. Sie kennen die Kirchentöne nicht, können sie nicht unterscheiden und werfen sie durcheinander...“

Dem Papst geht es offensichtlich um die Beeinträchtigung der liturgischen Andacht durch zu große musikalische Eigenmächtigkeiten:

- durch die Abkehr von alteingesessenen Melodien,
- durch rhythmische Feinessen,
- durch Satztechniken wie dem Hoquetus, wo Tongruppen und Pausen so auf zwei Stimmen verteilt werden, dass eine davon jeweils schweigt,

- durch das Singen von Motetten mit weltlichen französischen Texten in den Oberstimmen (Triplum und Motetus), die ihre Beziehung zum Fundament, zum gregorianischen Choral verloren hätten,
- durch Verändern bzw. Vermischen der üblichen Kirchentönen.

Im Schlussteil dieser Bulle versucht der Papst diese Praktiken sogar unter Strafandrohung zu verbieten – wie weit dieses Verbot gefruchtet hat, lässt sich allerdings schwer feststellen. Auffallend ist jedenfalls, dass nach 1330 keine vergleichbaren kritischen Äußerungen mehr gegenüber der »neuen Schule« auftauchten. Überdies haben sich die Errungenschaften der Ars nova sehr schnell ausgebreitet, etwa nach England, oder auch nach Oberitalien. Mittler dieses Kunstransfers waren nicht zuletzt dynastische Beziehungen (beispielsweise die der Visconti in Mailand und Pavia mit dem französischen Königshof), vor allem aber auch die Universitäten (Paris, Oxford, Padua). Spätestens ab der Jahrhundertmitte war auch im mittel- und osteuropäischen Raum (z. B. am Kaiserhof Karl IV. in Prag) das Repertoire der Ars nova zumindest partiell bekannt (etwa Musik von Guillaume de Machaut).

Gattungen

a) Die Motette

Die kompositorischen und notationstechnischen Neuerungen am Beginn des 14. Jahrhunderts fanden vor allem auf dem Feld der Motette statt, ausgehend vom Zentrum Paris, im Spannungsfeld zwischen dem höfischen und universitären Milieu. Eine herausragende Rolle spielte dabei offenbar Philippe de Vitry, obwohl ihm nur eine geringe Zahl von Motetten mit Sicherheit zugeschrieben werden kann. Einige davon befinden sich als Einschübe im *Roman de Fauvel* (insgesamt gibt es in diesem Roman nicht weniger als 130 musikalische Einschübe, davon 34 Motetten). Abgesehen von einer französischsprachigen Motette mit Liebesschmerz-Thematik sind alle Texte lateinisch, inhaltlich oft von bemerkenswerter kritischer Schärfe gegenüber politischen Verhältnissen, gesellschaftlichen Missständen oder moralischen Fragen. Eine große Rolle spielt die Symbolik, gelegentlich vermischt mit Verweisen auf antike Texte (z. B. auf Ovids *Metamorphosen*). Das Satzbild der vorwiegend dreistimmigen Stücke ist gekennzeichnet durch eine rhythmisch bewegte Oberstimme

(Triplum), eine kaum weniger lebendige zweite Stimme (Motetus) und einen ruhig, vorwiegend in langen Notenwerten dahinfließenden Tenor als Fundament.

Zum prägenden kompositorischen Verfahren wird die Isorhythmie: Dabei werden Abschnitte (Talea = Schnitt, Zuschnitt) von oft beträchtlicher Länge völlig gleichartig rhythmisiert. Dieses Vorgehen ist zunächst nur im Tenor zu beobachten, wird aber bald auch auf die Oberstimmen ausgedehnt, und ab der Jahrhundertmitte trifft man vereinzelt auf durchgehend isorhythmisch strukturierte Stücke. In Analogie dazu begegnet man auch Motetten, die gleiche melodische Abschnitte (Color) aufweisen, demgemäß spricht man dann von Isomelodik. Talea und Color können in der Ausdehnung sowohl identisch sein, als auch voneinander abweichen. Wichtig ist aber zu bedenken, dass diese musikalische Strukturebene keineswegs konstruktivistisch für sich steht, sondern immer auch mit der textlichen Ebene (Strophe, Vers) korrespondiert: So ist die Länge der Talea oft einer Textstrophe zugeordnet – Isorhythmie wird damit zum musikalischen Träger einer Strophenform. Die kunstvolle Kombination von Textstruktur und isorhythmischer Struktur erreicht in den Motetten von Guillaume de Machaut eine besondere Ausprägung: In der Regel sind alle Stimmen in die Isorhythmie einbezogen, die Oberstimmen allerdings nie vollständig, sondern vorwiegend dort, wo es textliche Einschnitte hervorzuheben gilt.

In Machauts Motetten tritt die Liebesthematik in der Tradition der Trouvères-Dichtungen in den Vordergrund, oft aber auch verbunden mit sozialkritischen und moralischen Aspekten. In den meisten Fällen (15) verbinden sich bei Machaut französischsprachige Oberstimmen mit einem liturgisch-lateinischen (gelegentlich auch weltlichen) Tenor, in zwei Fällen werden ein französisches Triplum und ein lateinischer Motetus mit einem liturgisch-lateinischen Tenor verknüpft; dazu kommen noch einige ausschließlich lateinische Motetten. Im Satzbild der nach wie vor überwiegend dreistimmigen Stücke (nur vier sind vierstimmig) sind in verstärktem Ausmaß rhythmische und melodische Beziehungen zwischen den Stimmen zu beobachten, wobei sich die isorhythmischen (Talea) und isomelodischen (Color) Abschnitte zumeist in sehr komplexer Weise überkreuzen. Insbesondere am Ende von Abschnitten setzt Machaut gerne die Hoquetus-Technik in den Oberstimmen ein, der damit eine signifikante formale Gliederungsfunktion zukommt. Dabei darf aber wie gesagt keineswegs außer Acht gelassen werden, dass diese oft sehr komplexen musikalischen Strukturen immer auch in Verbindung mit der Textbehandlung zu sehen sind, so dass sich oft recht verwickelte Beziehungsstrukturen zwischen den Bedeutungsebenen der unterschiedlichen Texte und der musikalischen Ausgestaltung ergeben.

Die überragende Bedeutung der Motette in der ersten Jahrhunderthälfte zeigt sich nicht zuletzt auch darin, dass dieser soeben skizzierte »motettische Satz« auch auf andere Formen (Messsätze, Liedsätze) ausgestrahlt hat. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts ist allerdings ein deutlicher Rückgang der Produktion zu verzeichnen. Motetten wurden in dieser Phase zunehmend zu Repräsentationsstücken, die zu ganz konkreten, besonderen Anlässen komponiert wurden und deshalb auch zumeist genau datierbar sind. Der Schwerpunkt des kompositorischen Interesses hat sich deutlich auf die Schöpfung weltlicher Liedsätze verschoben.

b) Liedformen

Schon Adam de la Halle hat im späteren 13. Jahrhundert die älteren Formen der Trouvères-Dichtungen teilweise mehrstimmig ausgestaltet. Als weiterer wichtiger Aspekt muss ins Treffen geführt werden, dass Französisch als Schriftsprache immer mehr Gewicht erhielt, und nach und nach auch einzelne Lehrwerke in Hinblick auf die französische Dichtung entstanden. Eine der bedeutsamsten dieser Schriften stammt von einem Machaut-Schüler, Eustache Deschamps (*L'art de dictier et de fere chansons*, 1392), dessen Ausführungen über die Bedeutung von Reimen, der Klangqualität von Silben und Buchstaben, und der Struktur von Vers- und Strophenformen auch Rückschlüsse auf die Bedeutsamkeit der subtilen Sprachbehandlung in Machauts Liedkunst zulassen. Woran Machaut in seinem Liedschaffen angeknüpft hat, lässt sich schwer sagen, da für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts eklatante Überlieferungslücken bestehen. Von Vitry ist beispielsweise überhaupt nichts erhalten, obwohl er auch auf diesem Sektor eine maßgebende Rolle gespielt haben dürfte. Immerhin kann man sagen, dass bereits bei Jehannot de L'Escurel um 1300 die drei grundlegenden formalen musikalisch-dichterischen Gattungstypen (*formes fixes*) festgestanden haben: Virelai, Ballade und Rondeau (bei ihm allerdings durchwegs einstimmig).

Aufgrund der schlechten allgemeinen Überlieferungslage und der außergewöhnlich günstigen Situation diesbezüglich bei Machaut erscheint dieser Komponist als alles überragende Figur, und die folgenden Ausführungen beziehen sich daher hauptsächlich auf sein Oeuvre. Basis dieser Stücke ist in der Regel ein zweistimmiger »Satzkern«, bestehend aus dem textierten Cantus mit einem darunter liegenden Tenor, oft kommt dazu noch ein Triplum (darüber), gelegentlich ein Contratenor (darunter):

[Die Abbildung Rondeau Tant doucement von Machaut wird in Kürze zur Verfügung stehen]

Hartmut Möller, Rudolf Stephan (Hg.), Die Musik des Mittelalters = Neues Handbuch für Musikwissenschaft, Bd. 2, Laaber 1991, S.377

Die formale Disposition der formes fixes besteht in einer jeweils spezifischen Verschränkung von zwei unterschiedlichen musikalischen Abschnitten in unterschiedlicher Anordnung (z. B. A B B A A im Falle des Virelais). Die Texte bestehen aus einem Refrain und einer unterschiedlichen Anzahl von Strophen, die überdies durch bestimmte Vers- und Reimstrukturen gekennzeichnet sind. Ausgangspunkt der Vertonung und formal bestimmend ist (anders als bei der Motette) jedenfalls der Text.

Mit dem Typus des Virelais knüpft Machaut an eine ältere, einstimmige Tradition an, und auch bei ihm ist der überwiegende Teil einstimmig. Selbst die später komponierten Virelais gehen nicht über die Zweistimmigkeit hinaus (mit einer Ausnahme). Dass Machaut diese Form, ebenso wie die fast durchwegs einstimmigen Lais, sein ganzes Schaffen hindurch gepflegt hat, weist im Übrigen wieder darauf hin, dass die Einstimmigkeit in seinem künstlerischen Bewusstsein wohl kaum bloß als primitive Vorstufe anzusehen ist. Möglicherweise hat diese Beschränkung auch mit der traditionellen Verbundenheit dieser Gattung mit dem tänzerischen Milieu (»virer« = sich drehen) zu tun. Die Texte der Virelais weisen oft eine erhebliche Länge auf und sind demnach überwiegend syllabisch vertont, Melismen beschränken sich beispielsweise auf Wörter, die Machaut besonders herausstreichen wollte.

Die formal mit dem Virelai verwandte Ballade steht bei Machaut sowohl quantitativ wie auch die Ausarbeitung betreffend im Vordergrund. Das hat nicht zuletzt wohl damit zu tun, dass die Texte (manchmal sogar mehrtextig) in besonderer Weise auf spezielle höfische Ansprüche gemünzt waren (Politik, Moral, Mythologie, Anspielungen auf antike Literatur). Diesbezüglich, aber auch in Hinblick auf ihre musikalische Gestaltung (gelegentlich isorhythmisch), stehen sie oft in einem Naheverhältnis zur Motette. Gerade auf dem Feld der Ballade lassen sich einige Entwicklungsaspekte im Schaffen Machauts ablesen. Zunächst ist eine deutliche Tendenz zu einer Erweiterung des ursprünglichen zweistimmigen Kernsatzes (Cantus + Tenor) zur Dreistimmigkeit zu erkennen. Aber auch hinsichtlich der Funktion der Stimmen und rhythmischer Dispositionen bieten sich Möglichkeiten, sowohl Entwicklungen zu beschreiben, als auch seine Werke gegenüber anderen Zeitgenossen abzugrenzen.

Im Vergleich zu Virelai und Ballade ist das Rondeau durch viel kürzere, wiederum überwiegend der Minnethematik verbundene, Texte gekennzeichnet. Oftmals umfassen sowohl der Refrain als auch die Strophen nicht mehr als zwei Verszeilen. Diese Kürze erfordert geradezu eine stärkere eigenmusikalische Prägung: Zum einen zeigt sich diese an der oft ausladenden Melismatik, zum anderen erfordern die oftmaligen textlichen und musikalischen Wiederholungen große kompositorische Raffinesse, damit kein Überdruß entsteht. So erklingt innerhalb der acht Verszeilen des folgenden Beispiels (vgl. dazu NBSP...) fünfmal dieselbe Melodie, von Zeile drei bis fünf gleich dreimal hintereinander. Möglicherweise war es aber gerade dieser besondere Anspruch, dieses hohe Maß an »musikalischer Autonomie«, die das Rondeau im 15. Jahrhundert in den Vordergrund innerhalb der formes fixes treten ließ:

		Reim	Musik
Refrain	<i>Tant doucement me sens emprisonnès</i>	a	A
	<i>Qu' onques amans n'ot si douce prison.</i>	B	B
Halbstrophe	Jamais ne quier estre desprisonnes	a	A
Halbrefrain	<i>Tant doucement me sens emprisonnès</i>	a	A
Strophe	Car tous biens m'est en ceste prison nez	a	A
	Que dame puet donner sans mesprison.	b	B
Refrain	<i>Tant doucement me sens emprisonnès</i>	a	A
	<i>Qu' onques amans n'ot si douce prison.</i>	b	B

c) Messsätze

Der Hauptanteil der musikalischen Ausgestaltung der Liturgie war nach wie vor dem einstimmigen Choral vorbehalten. Während auf der Ebene der Komposition mehrstimmiger Messsätze bislang das Proprium deutlich im Vordergrund gestanden war, verschob sich im 14. Jahrhundert der Schwerpunkt zum Ordinarium. Vielleicht erwartete man bei der mehrstimmigen Vertonung der Messtexte, die bei jeder liturgischen Feier die gleichen sind, eine größere Akzeptanz der Kirche – man denke diesbezüglich nur an die Bulle von Papst Johannes XXII.. Vielleicht spielte auch die beschränktere Einsetzbarkeit von Propriumssätzen eine Rolle. In Hinblick auf die musikalische Ausgestaltung trifft man sowohl auf Stücke, die

am motettischen Satz, wie auch auf Beispiele, die sich an älteren Praktiken schriftloser, improvisierter Mehrstimmigkeit orientieren.

In der Forschung nimmt die Frage eine besondere Stellung ein, wieweit die Idee der Zyklusbildung – die Kombination der weit auseinander liegenden Ordinariumsteile (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) – im 14. Jahrhundert bereits verankert war. Üblich war die Überlieferung der Messsätze nach wie vor in der Zusammenstellung nach einzelnen Teilen (d. h.: alle Kyrie zusammen usw.). In Einzelfällen hat man aber von jedem Ordinariumsteil nur einen Satz aneinandergereiht, so dass der Eindruck einer Zyklusbildung entsteht; zu sehen in der Messe von Tournai, Toulouse, oder Barcelona (benannt nach dem Fundort). Es ist allerdings davon auszugehen, dass all diese Zusammenstellungen nur für eine spezielle Aufführung bewerkstelligt worden sind, und dass keineswegs eine »werkhafte«, auf einen musikalischen Zyklus hin angelegte Vertonung vorliegt. Etwas anders liegt der Fall bei der *Messe de Nostre Dame* von Guillaume de Machaut, komponiert zwischen 1360 und 1365 in Reims, die tatsächlich auch auf musikalischer Ebene einige Indizien für ein Zykluskonzept bietet. Zunächst einmal ist es die Anlage der Satztypen, die den Willen zu einer Vereinheitlichung erkennen lässt: Alle kurztextigen Teile folgen dem Vorbild isorhythmischer Motetten, die beiden langtextigen Stücke (Gloria, Credo) sind conductusartig angelegt. Darüber hinaus bestehen etwa zwischen Gloria und Credo Verbindungen durch gleiche Überleitungsfloskeln sowie durch Ähnlichkeiten in der Vertonung der »Amen«-Abschnitte. Im Vergleich zu späteren Messzyklen, beispielsweise von Dufay, Ockeghem oder Josquin des Prés, ist der Grad an zyklischer Durchdringung allerdings auch bei Machaut als eher rudimentär zu bezeichnen. Die Etablierung des Ordinariumszyklus als zentrale musikalische Gattung ist eine Sache des 15. Jahrhunderts.

2) Italien: Musik des Trecento

»Trecento« ist mehr als nur die Bezeichnung des Jahrhunderts: Der Terminus fungiert auch als (wiederum regional begrenzter) Epochenbegriff, und er steht in erster Linie für ein neues Repertoire weltlicher Liedkunst (Madrigal, Ballata) in Italien. Dieses wird am Beginn des Jahrhunderts greifbar und verschwindet am Anfang des nächsten wieder von der Bildfläche, wobei aber die satztechnischen Eigenheiten durchaus weiterleben. Trotz weiterer Funde aus jüngerer Zeit ist die Überlieferung aus dem geistlichen Bereich, die durchaus auch ihre eigenständigen Momente aufweist, eher dürftig, und wird hier deshalb ausgeklammert.

Die Entfaltung dieser Liedkunst ist in Italien, durch die enge Verbundenheit mit den Versstrukturen vielleicht mehr noch als in Frankreich, mit der Etablierung einer italienischen Literatursprache verbunden, geprägt durch Dichter wie etwa Dante Alighieri. Bereits am Beginn des Jahrhunderts stand für die Vertonung dieser italienischen Texte auch eine spezifische Notation zur Verfügung, die der Mathematiker und Musiktheoretiker Marchettus de Padua in seinem *Pomerium in arte musicae mensuratae* (1326) in systematisierter Form zusammengefasst hatte. Im Zuge einer Differenzierung der mehrstimmigen Ausführungen traten allerdings gewisse Beschränkungen dieser Notationsweise zutage (z. B. die Darstellung von Synkopierungen), so dass man nach und nach Anleihen aus Frankreich in Anspruch nahm. Letztlich wurde die italienische Notation überhaupt verdrängt. Im Übrigen war ein erheblicher Teil des angesprochenen Repertoires in der ersten Jahrhunderthälfte einstimmig.

Als Komponist erscheint, ähnlich wie in Frankreich Guillaume de Machaut, Francesco Landini als alles überragende Figur; mehr als ein Viertel aller aus dem Trecento erhaltenen Stücke (etwa 600) stammen von ihm. In der jüngeren Vergangenheit hat sich dieses Bild, ohne Landinis Bedeutung zu schmälern, etwas relativiert: Erstens ist die Überlieferungssituation bei Landini günstig, während ansonsten eklatante Lücken bestehen. Beispielsweise erwähnt der Florentiner Dichter Franco Sacchetti in seinem Werkverzeichnis eine große Anzahl von Komponisten, von denen bis heute nicht einmal ein Drittel bekannt ist. Zweitens ist erst in den letzten Jahrzehnten die Erforschung etlicher Komponistenpersönlichkeiten (Paolo da Firenze, Zacharias de Teramo) so weit gediehen, dass einige davon in ihrer Bedeutung Landini wohl an die Seite gestellt werden können.

Kompositorische Grundlage der mehrstimmigen Liedsätze ist ähnlich wie in Frankreich ein zweistimmiger Kernsatz, bestehend aus einer rhythmisch bewegten Oberstimme und einem ruhigeren, etwa eine Quinte darunter liegenden Tenor. Anders als in Frankreich sind diese Stimmen fast ohne Ausnahme kreuzungsfrei gesetzt und in der Regel beide textiert, wobei die Silben überwiegend gleichzeitig deklamiert werden. Gerade für die frühere zweistimmige Praxis ist überdies noch charakteristisch, dass am Beginn und am Ende jeder Verszeile ausgedehnte Melismen beheimatet sind. Außerdem begegnet man hier noch des Öfteren ausgesprochen einfach gesetzten zweistimmigen Passagen (Parallelklänge), die einerseits eine Nähe zu (bzw. ihren Ursprung in) improvisatorischen Praktiken und weiters den fließenden Übergang von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit erkennen lassen. Die italienische Polyphonie des frühen Trecento hat sich wohl vor allem aus der Übertragung von mündlich tradierten Improvisationspraktiken, basierend auf Modellen, und weniger aus französischen Vorbildern, entwickelt.

In den ab etwa 1345 nachweisbaren dreistimmigen Stücken lassen sich, je nach Lage der dritten Stimme (die unabhängig davon immer als Contratenor bezeichnet wird), unterschiedliche Phasen unterscheiden:

- Contratenor als oberste Stimme (1345-1375)
- Contratenor als ergänzende Mittelstimme (zwischen 1365 und 1405)
- Contratenor als Fundament-Ergänzung zum Tenor (nach 1375)

Ein spezieller Fall ist eine vor allem beim Madrigal auftretende Satztechnik mit einem Oberstimmenkanon plus Tenor, die man als Caccia bezeichnet hatte, und die, ähnlich wie im Falle der französischen Chace, sowohl als Bezeichnung für eine Satztechnik wie auch für ein eigenständiges Stück anzutreffen ist (bei der Chace waren aber in der Regel alle drei Stimmen am Kanon beteiligt). Texte der Zeit geben darüber Auskunft, dass der Name in beiden Fällen auf die »Verfolgung der Stimmen« gemünzt war, und nicht auf Jagd-Symbolik im eigentlichen Sinne (wenngleich es Texte mit Jagd-Sujet gibt).

Madrigal

Obwohl eine eindeutige Klärung der Etymologie nicht getroffen werden kann, ist die Herleitung von »cantus matricialis« (= Gesang in der Muttersprache) angesichts der Etablierung des Italienischen als Literatursprache wohl am wahrscheinlichsten. Die Überlieferung des Madrigals ist schon in den frühen Quellen, bzw. in den Stücken der älteren bekannten Komponistengeneration (Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia, Lorenzo da Firenze) mehrstimmig; allerdings weiß man aus schriftlichen Zeugnissen, dass auch einstimmige Ausführungen in der Praxis üblich waren. Die frühen Madrigaltexte beziehen sich in der Hauptsache auf die Schäferthematik, eingebettet in eine arkadische Szenerie. Formal ist der Text in eines oder mehrere »Terzetti« (Dreizeiler) gegliedert, mit jeweils sieben- oder elfsilbigen Versen (die Anzahl der Verssilben spielt auch später noch in der italienischen Verslehre eine herausragende Rolle, auch in Opernlibretti). Zumeist werden diese Terzetti durch ein Ritornello abgeschlossen, das nur eine oder zwei Verszeilen aufweist und sowohl musikalisch wie auch in der Reimbildung von den Strophen abweicht. Ab etwa 1345 begegnet man auch dreistimmigen Vertonungen; allerdings tritt in der zweiten Jahrhunderthälfte die Madrigalkomposition zumindest quantitativ deutlich hinter die Ballata

zurück. Das dreistimmige Madrigal nähert sich in der Folge in einigen Aspekten der französischen Ars nova-Mottete an: Es wird zunehmend zu einem Repräsentationsstück, komponiert zu ganz speziellen, festlichen Anlässen; mit Texten (oft sogar mehrtextig!), die nun analog zur Motette eher politische, moralische, symbolische Ebenen ansprechen.

Ballata

Die Entwicklung der Ballata reicht weit ins 13. Jahrhundert zurück. Möglicherweise waren Bezugnahmen auf die provençalische Troubadourlyrik (balada) von Bedeutung. Um 1300 sind verschiedene Erscheinungsformen zu beobachten: Als Lied zum Singen wie auch zum Tanzen, aber auch als poetische Gattung mit einer festen Form. Ein Bild über die Aufführungspraxis dieser zunächst noch ausschließlich einstimmig überlieferten Lieder zeichnet Giovanni Boccaccio in seinem *Decamerone*, das auch 11 Ballatentexte enthält:

- Vortrag durch einen Solisten, die übrigen tanzen oder hören zu, die ripresa singt die ganze Gruppe.
- Vortrag eines Sängers mit Lautenbegleitung, ohne Tanz.
- Rein instrumentaler Vortrag.

Ab 1360 tritt die formal mit dem Virelai vergleichbare Ballata deutlich in den Vordergrund des kompositorischen Interesses, nunmehr aber überwiegend in zwei- oder dreistimmiger Form. Allein von Landini sind 140 Stücke überliefert, davon etwa 50 dreistimmig. Bei den zweistimmigen Ballaten sind überwiegend beide Stimmen textiert, bei den dreistimmigen trifft man sowohl auf alle denkbaren Möglichkeiten der Textierung wie auch auf alle oben angeführten Satzbilder (Contratenor als oberste Stimme, als Mittelstimme, oder als Fundamentstimme zusammen mit dem Tenor). Die folgende Ballata von Landini ist dreistimmig, besteht aus elfsilbigen Versen, und weist folgenden formalen Aufbau auf:

			Reim	Musik
Ripresa		El mie dolce sospir, qual move `l core,	A	a
		Per grazia port' alla mie donn' amore.	A	
Stanza	Piede	Con quella tenerezza che suave	B	b
		L'alma sospigne fora del mie petto	C	
	Piede	po gli dinanzi al volto, acciochè grave	B	b
		Comprenda quanto a me del suo conspetto,	C	

	Volta	esser lontano egli e, ch' altro diletto	C	a
		Non e che lei veder di tutte `l fiore.	A	
Ripresa		El mie dolce sospir, qual move `l core,	A	a
		Per grazia port' alla mie donn' amore.	A	

[Abbildung NOTENBEISPIEL: Landini, El mie dolce sospir, 2 Systeme (Eggebrecht, S. 250) folgt in Kürze]

Hans Heinrich Eggebrecht, Musik im Abendland, München 1991, S. 250

Jüngere Forschungsergebnisse legen nahe, dass die Subtilität der Textausdeutung gerade auf dem Feld der Ballata (etwa bei Johannes Ciconia oder Paolo da Firenze) an der Wende zum 15. Jahrhundert eine neue Dimension erreicht hat, die auf Grund ihres expressiven Gestus' (kompositorisch realisiert etwa durch die Ausreizung von dissonanten Klängen) von einigen Autoren sogar mit der affektgeladenen Madrigalkunst um 1600 verglichen wird. Vor allem aber ist die Zeit um 1400 gekennzeichnet durch eine zunehmende Auseinandersetzung mit französischer Musik, ganz augenscheinlich in der Form gemischtsprachiger Werke, aber auch hinsichtlich kompositionstechnischer Aspekte.

3) England

Bis ins frühe 15. Jahrhundert sind sämtliche in England entstandenen musikalischen Handschriften nur fragmentarisch überliefert – das allerdings in so großer Zahl, dass heute von einigen Forschenden die Frage aufgeworfen wird, ob nicht die Dichte und Verbreitung mehrstimmigen Musizierens in England im späten Mittelalter größer war als in allen anderen europäischen Regionen. Im Gegensatz zu Frankreich und vor allem Italien, wo die Produktion weltlicher Liedsätze in hohem Ausmaß dominierte, ist dieses überlieferte Repertoire fast ausschließlich dem geistlich-liturgischen Bereich zuzuordnen (Mess- und Offiziumssätze, Motetten). Erst ab dem Ende des 14. Jahrhunderts begegnen uns neben den Quellen aus dem klösterlichen Bereich auch solche aus höfischen bzw. adeligen Kreisen.

Fraglos war das englische Musikleben bestimmt durch einen starken Austausch mit dem französischen Raum. Schwieriger ist allerdings die Gewichtung dieser Wechselwirkungen zu klären, auch wenn auf den ersten Blick der Transfer aus Frankreich zu überwiegen scheint: Jedenfalls hat sich die Ars nova-Notation in England durchgesetzt, und

auch die kompositionstechnischen Neuerungen (z. B. die Isorhythmie) sind in England sehr rasch rezipiert worden. Daneben haben sich aber immer sehr signifikante Spezifika gehalten, die der englischen Musik des 14. Jahrhunderts ein durchaus eigenständiges Gepräge verliehen haben – und nur um diese eigenständigen Charakteristika soll es im Folgenden gehen.

Neben der prolongierten Vorherrschaft des geistlichen Repertoires ist auch das Festhalten an älteren Satztypen, bzw. das Anknüpfen an schriftlose, improvisatorische Praktiken zu beobachten. Das gilt beispielsweise für homorhythmische Sätze, wo die Melodieführung sämtlicher Stimmen stark an der Versrhythmik orientiert ist. Auffallend ist weiters eine Vorliebe für Kanontechniken und Stimmtauschverfahren; als Paradebeispiel dafür kann der berühmte »Sommerkanon« (der wahrscheinlich aus dem 13. Jahrhundert stammt) herangezogen werden: Ein vierstimmiger Oberstimmenkanon (»rota« = Rad, Kreis) wird von einem Stimmpaar (»pes« = Fuß, Fundament) begleitet, wobei sich durch den phasenverschobenen Vortrag der selben kurzen melodischen Phrase in beiden Stimmen ein Stimmtauscheffekt ergibt. Ein weiterer spezifischer Aspekt der englischen Musikpraxis ist die auffallende Bevorzugung von imperfekten Konsonanzen, oft in Form von längeren Terz-Sext-Ketten. Beliebt waren auch Pendelbewegungen zwischen perfekten (Oktav-Quint) und imperfekten Klängen (Terz-Sext). Wenngleich die rhythmischen Feinheiten und der Dissonanzenreichtum der *Ars subtilior* in England ihre Spuren hinterlassen haben, so waren es aber an der Wende zum 15. Jahrhundert und an dessen Beginn doch Stücke mit einem rhythmisch fließenden und ausgesprochen konsonanzenreichen Charakter, die beispielsweise Johannes Tinctoris etwas später als typisch englisch beschrieb (z. B. bei John Dunstable), und die nicht zuletzt für die Entfaltung der frankoflämischen Polyphonie mit impulsgebend waren.

4) Tendenzen zur Internationalisierung, *Ars subtilior*

Der Terminus »*Ars subtilior*« wird heute zunehmend weniger als Epochenbegriff denn als Stilbegriff verstanden, da neben der darunter zu verstehenden hochartifizialen, bisweilen vielleicht sogar exzentrischen Musik zeitgleich vielfältige andere, auch auf Einfachheit bedachte kompositorische Richtungen bestanden. Eingeführt wurde der Begriff im 20. Jahrhundert mit der Absicht, die stilistische Ausprägung der einschlägigen Kompositionen mit einer Weiterführung bzw. auch Übersteigerung der Spezifika der »*Ars Nova*« zu beschreiben. Ein wichtiger Aspekt dieser Zeit ist schließlich die wachsende Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Stilebenen (etwa französischer und italienischer Provenienz), die als Voraussetzung für die Internationalisierung im 15. Jahrhundert anzusehen

ist. »Subtilitas« (= Feinheit) war bereits in den Ars nova-Schriften ein immer wieder auftauchender Begriff; dessen Steigerungsform (»subtilior«) kann vor allem auf folgende Merkmale bezogen werden:

- gesteigerte rhythmische Komplexität (z. B. Synkopenketten, Polyrhythmik), dementsprechend waren wieder Erweiterungen der Notation notwendig;
- gehäuft Überlagerungen von verschiedenen metrischen Proportionen;
- Abweichungen von den traditionellen modalen Skalen,
- reiche Ornamentik.

Zeitlich könnte man das Auftreten dieser stilistischen Ausprägungen etwa mit der Spanne von 1380 bis 1410 umreißen, die regionale Verankerung lässt sich am ehesten mit dem Einflussbereich des päpstlichen Hofes von Avignon in Verbindung bringen (Kastilien, Aragon, Süd-Frankreich, Teile Nord-Italiens). Aber selbst innerhalb dieser regionalen Beschränkungen muss hinzugefügt werden, dass gerade im Bereich der sakralen Musik vieles mit einem ausgesprochenen Hang zu Einfachheit komponiert worden war. Große Probleme der Einschätzung und Bewertung sind auch dadurch gegeben, dass man selbst von den erstrangigen Komponisten, die der Ars subtilior zugeordnet werden, äußerst wenig weiß. Von Jacob de Senleches und Philipoctus de Caserta kennt man gerade einmal ein halbes Dutzend Stücke, von Solage auch nur zehn. Von keinem der Genannten existieren genaue Lebensdaten, hinsichtlich der Orte ihres Wirkens ist man häufig auf bloße Vermutungen angewiesen: Philipoctus de Caserta und Zacharias de Teramo standen jedenfalls in einem gewissen Naheverhältnis zum frankophilen Hof der Visconti in Pavia, Senleches war zunächst am kastilischen Hof und später in Avignon anzutreffen, Solage eher im nordfranzösischen Raum (Paris, Hof des Herzogs von Berry). Von letzterem sind auch keineswegs alle erhaltenen Stücke der Ars subtilior zuzuordnen: Neben einigen Kompositionen, denen eine große Nähe zu Machaut zugesprochen wird, verfasste Solage auch ausgesprochen einfache Werke. Nur eine Ballade und ein Rondeau, das sich auf den Pariser Literatenzirkel der »Fumeux« (= Die Launischen, Extravaganten; benannt nach dem Dichter Jean Fumeux. Leiter dieses Klubs war Eustache Deschamps, ein Schüler von Machaut) bezieht, tragen dementsprechende exzentrische Züge (Chromatik, Polymetrik, Klangraum bis zum großen Es). Möglicherweise sind diese überdies ironisch zu verstehen. Mit dem Vorstoß in tiefe Bassregionen unterschreitet dieses Stück bei weitem den üblichen Klangraum. Die Bassregion

fehlt in der uns erhaltenen mittelalterlichen Musik völlig und wird erst im 15. Jahrhundert nach und nach zum selbstverständlichen Teil des Satzbildes.

Die Ars subtilior ist in stilistischer Hinsicht eher als eine abschließende Richtung, die zunehmend in Isolation geriet, zu verstehen. Die entscheidenden Impulse für das Neue entstanden durch den wachsenden Dialog zwischen lokalen und französischen Traditionen, vor allem in England und Italien. In England traten erst jetzt, am Beginn des 15. Jahrhunderts, Komponisten namentlich hervor (Leonel Power, John Dunstable), deren Kompositionen in ihrer Tendenz zu einer fließenden Rhythmik, der klanglichen Bevorzugung von imperfekten Konsonanzen (Terz, Sext) und der Dissonanzenarmut am Kontinent äußerst einflussreich waren (vgl. Kap. 6). Bezeichnenderweise sind Dunstables Werke überwiegend in italienischen Quellen überliefert. In Italien sind als bedeutsame Persönlichkeiten u. a. Paolo da Firenze und Zacharias de Teramo zu nennen, die sich stark mit französischer Musik auseinandergesetzt hatten. Ganz augenscheinlich zeigt sich das schon in der Vertonung gemischtsprachiger Textvorlagen. Von Paolo sind im Übrigen am meisten Werke von allen italienischen Komponisten der Zeit erhalten (13 Madrigale, 45 Ballaten), die teilweise, insbesondere in den Madrigalen, aber auch ganz der italienischen Tradition verhaftet sind (Kantabilität, wenig Synkopierungen). Das gilt in ganz ähnlicher Weise auch für die Madrigale Johannes Ciconias, der zum ersten Schub von Komponisten gehört, die ihren Lebensmittelpunkt aus dem frankoflämisch-niederländischen Raum (er stammt aus Lüttich) nach Italien verlagert hatten. Ciconia (um 1370-1412) hielt sich etwa ab 1390 in Oberitalien auf und war spätestens ab 1401 in verschiedenen Funktionen (Kaplan, Kantor, Kanonikus) an der Kathedrale der Universitätsstadt Padua angestellt. Sein Wirkungsfeld war eingebettet in ein Netzwerk zwischen Stadtregierung, Universität und kirchlichen Institutionen. Auf die Ars subtilior nimmt Ciconia bloß in einem einzigen Werk, einem Virelai, bezug. Dieses verweist außerdem auf eine ganz wesentliche neue Eigenheit der Zeit, die ein Ausdruck des wachsenden Diskurses ist: die Lust am Zitat. Ciconia zitiert in diesem Virelai drei Ballaten von Philipoctus de Caserta, und setzt sich damit bewusst mit dessen diffiziler Satztechnik auseinander, die er womöglich sogar noch übersteigert. In seinen Motetten wiederum wechselt die Dominanz italienischer (zwei gleichwertige Oberstimmen, frei erfundener Tenor) und französischer (die in Italien unübliche Isorhythmie) Elemente: Im Falle Ciconias ist das vielfältige Nebeneinander von unterschiedlichen Strömungen in einer Person zu beobachten.

Es waren diese diskursiven Auseinandersetzungen und die daraus resultierenden synthetischen Elemente, die den Boden für eine Internationalisierung des Stils bereiteten, und an die Komponisten wie Guillaume Dufay anknüpfen konnten.

Literaturempfehlungen

Mark Everist (Hg.), *The Cambridge Companion to Medieval Music*, Cambridge 2011.

Guter Überblick über die Musikkultur des gesamten Mittelalters, sehr anschaulich gegliedert.

Peter Gülke, *Mönche, Bürger, Minnesänger*, Laaber 1998.

Anschaulicher und lebendiger, gut lesbarer Überblick; in der dritten Auflage (1998) sind auch neuere Erkenntnisse integriert.

Tess Knighton, David Fallows (Hg.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Oxford 1992.

Viele kurze Beiträge zu unterschiedlichsten Themen, Fundgrube für spezielle Fragestellungen.

Eva Elizabeth Leach (Hg.), *Machaut's music*, Woodbridge 2003.

Durch die außergewöhnlich gute Überlieferungssituation bieten sich erstmals in der abendländischen Geschichte Einblicke in ein gesamtes Lebenswerk. Vor allem für kompositionsgeschichtlich Interessierte.

Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. Und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden 1974.

Trotz weit zurückliegendem Erscheinungsjahr noch als Standardwerk zu bezeichnen; interessant für musiktheoretisch Interessierte.