
Title: Wie man einen Renaissancekomponisten erzählt: Josquin auf dem Tonträgermarkt

Author(s): Vincenzo Borghetti

Source: *Josquin-Bilder im langen 20. Jahrhundert*, ed. by Klaus Pietschmann in collaboration with Michael Custodis; Dresden, musiconn.publish 2024, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 18), p. 125–156.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20213868>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Wie man einen Renaissancekomponisten erzählt: Josquin auf dem Tonträgermarkt¹

Seit den fünfziger Jahren erlaubt es die Technik, musikalische Performances aufzunehmen und mit immer geringeren Einschränkungen für Ausführende und Zuhörer*innen zu verbreiten. Infolgedessen hat in den letzten sieben Jahrzehnten die soziale und kulturelle Bedeutung der Tonträger allmählich zugenommen: Das Hören von Musik, egal welchen Genres, ist vor allem eine mediale Erfahrung, d. h. »vermittelt« weniger durch die Teilnahme an Live-Aufführungen, sondern vor allem durch die Nutzung von Schallplatten und Kassetten sowie später von digitalen Medien. Ausgehend von diesen Prämissen erscheint die Frage interessant, inwieweit bzw. ob überhaupt aufgenommene Musik eine entsprechend wichtigere Rolle auch in der historischen Musikwissenschaft seit den fünfziger Jahren spielt. Wenn man bedenkt, dass diese Disziplin sich traditionell auf das Studium von musikalischen Texten und verwandten Dokumenten konzentriert hat, würde man eine wachsende Aufmerksamkeit für »textualisierte« Dokumentationen musikalischer Performances erwarten, parallel zu der erwähnten zunehmenden Verbreitung und Inzidenz von Tonträgern beim Musikkonsum seit Mitte des 20. Jahrhunderts. Bereits Ende der zwanziger Jahre, als die Tonaufnahme dank der Elektrizität einige der Beschränkungen der akustischen Phase überwinden konnte, hatte man in Tonträgern wichtige neue Ressourcen für die Musikwissenschaft zu sehen begonnen – eine Hoffnung, die sich in der Nachkriegszeit schnell verwirklichte, als Aufnahmen von Musik aus Repertoires wie niemals zuvor auf den Markt kamen, die im Konzertleben nicht oder nur wenig präsent waren, wie etwa die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Zu diesem Anstieg an Aufmerksamkeit kam es aber nicht: In der historischen Musikwissenschaft spielt aufgenommene Musik bis dato eine geringe Rolle, mit Ausnahme von speziellen Gebieten wie etwa der Diskographie oder der Aufführungspraxis (dazu ausführlicher weiter unten).

Die beschränkte Relevanz der Aufnahmen ist jedoch nicht überraschend: Trotz der Möglichkeit, eine Aufführung in einer Aufnahme zu »textualisieren«,

1 Ich möchte mich bei den Freund*innen/Kolleg*innen bedanken, die mir großzügig biblio-/diskographisches Material zur Verfügung gestellt haben, das für die Abfassung dieses Artikels wesentlich war und das mir nicht zuletzt aufgrund der schwierigen Situation, die durch die Pandemie entstanden ist, sonst nicht zugänglich gewesen wäre: Ein herzliches Dankeschön an Carlo Fiore, Michele Calella, Martin Elste, Erik Jas, Maddalena Spagnolo und Pietro Zappalà.

wird der textuelle Status eines Tonträgers für gewöhnlich anders bewertet als Medien anderer Ausdrucksformen. Literarische Texte oder Bilder haben eine längere Geschichte der Textualisierung; daher sind ihre exegetischen Traditionen so alt, dass sie in der Regel als »selbstverständlich« gelten, gerade im Vergleich mit denen der musikalischen Performance. In dieser Hinsicht hat aber die Digitaltechnik in den letzten Jahrzehnten bedeutende Veränderungen im Umgang mit Tonträgern mit sich gebracht. Bei digitalen Medien kommt die Erfahrung des Hörens der des Lesens literarischer Texte in Büchern näher, so sehr, dass der Medienforscher William Worthen von einer »Textualisierung des digitalen Trägers« spricht: Hörer*innen entscheiden, was, wie und wann sie hören, ohne auf die Gesamtdauer des aufgenommenen Inhalts angewiesen zu sein. Mit anderen Worten: Die *tracklist* organisiert den musikalischen Inhalt in Kapiteln, und stellt daher die CD und verwandte Medien *dem* Textmedium schlechthin, dem Buch, gleich, und damit auch die Erfahrung der Hörer*innen derjenigen der Lesern*innen.² Trotzdem bleibt die Aufnahme einer Performance klassischer oder historischer Musik generell eine schwerer fassbare Textform, und erklingende Musik – egal ob live oder eingespielt – wird weitgehend als Epiphänomen einer Komposition angesehen, deren entscheidendes Element das Schreiben ist, nicht die Aufführung. Der geschriebene Text einer Komposition aktiviert den Sehsinn, der traditionell als der analytischste betrachtet wird, und daher wird dieser Text allgemein als wissenschaftlich zuverlässiger angesehen als andere. Diese Denkweise hat weitreichende Konsequenzen wissenschaftlicher und kultureller Natur: Der prekäre, wenn nicht sogar problematische Status als Kulturträger von Platten, CDs und dergleichen spiegelt sich in der marginalen Rolle der Aufnahme in der historischen Musikwissenschaft wider und wird dadurch wiederum bestätigt. Da sie traditionell eher als »Unterhaltungs-« und weniger als »Wissenschaftsmittel« gelten, gibt es beispielsweise in Komponisten-Artikeln in Lexika und Enzyklopädien keine Abschnitte zur Diskographie. Im Falle Josquins etwa widmen sowohl die *MGG* als auch der *Grove* dem »Ruhm und Nachruhm« des Komponisten einen Absatz, sie erwähnen jedoch weder Aufnahmen oder Aufführungen seiner Musik, noch findet die Diskographie Platz in der Bibliografie am Ende.

Beide Nachschlagewerke wurden zu einer Zeit konzipiert, als die digitale Technologie noch nicht so weit verbreitet und kulturell signifikant war, wie sie es bald werden sollte, und enthalten daher eine Auffassung von Performances, die in fataler Weise nicht mit der der Gegenwart, in der die Nachschlagewerke

2 William B. Worthen, »Performing Shakespeare in Digital Culture«, in: *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, hrsg. von Robert Shaughnessy, Cambridge 2007, S. 231–233.

verwendet werden, übereinstimmt. Auch dank der Zugänglichkeit von Musikaufnahmen, die die Digitaltechnik und das Internet ermöglichen, hat sich die Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten intensiv mit Performance, Aufnahmen und Medien im Allgemeinen auseinandergesetzt und deren Rolle als sinnstiftende Faktoren neben gewöhnlichen textlichen Elementen hervorgehoben. Natürlich ist die musikwissenschaftliche Renaissanceforschung, insbesondere die über Josquin, diesen Fragen nicht gänzlich aus dem Weg gegangen; allerdings hat sie sich ihnen, von einigen Ausnahmen abgesehen, fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Aufführungspraxis und der Interpretationsgeschichte gewidmet, ohne dezidiert darüber nachzudenken, wie Performance, Aufnahmen und Medien zum wissenschaftlichen Diskurs beitragen können. Um das Unbehagen gegenüber den Tonträgern zu begreifen, die immer noch einen unterschiedlichen epistemologischen Status im Vergleich zu Büchern und Partituren innehaben, genügt es zu beobachten, dass zumindest im Bereich der Alten Musik neue Aufnahmen regelmäßig nur noch in der Zeitschrift *Early Music* besprochen werden. *Early Music* ist meines Wissens derzeit sogar die einzige wissenschaftliche Zeitschrift, die Aufnahmen überhaupt berücksichtigt – wenig überraschend, da es sich um eine Zeitschrift handelt, die sich bewusst nicht ausschließlich an Wissenschaftler*innen richtet – als wäre eine Aufnahme nicht in ähnlicher oder vergleichbarer Weise wie andere Textformen ein Träger von Ideen *zu* der aufgenommenen Musik sowie ihren Autor*innen und Epochen.

Diese Vorbemerkungen zur kulturellen Stellung der Musikaufnahmen erlauben mir nun, zum Thema meines Beitrages zu kommen. In diesem Beitrag konzentriere ich mich auf die Musik von Josquin, wie sie von der Plattenindustrie gefördert wurde. Dazu beginne ich mit einer kurzen Analyse der Art und Weise, wie Musik als Klang und Performance in Musikgeschichtsbüchern aus der Zeit *vor* der Tonaufnahme vermittelt wird. Anschließend werde ich einige Aufnahmen der Musik Josquins analysieren, die meines Erachtens zu den interessantesten gehören, die seit den 1950er Jahren veröffentlicht worden sind. Ich werde mich dabei nicht so sehr auf Fragen der Aufführungspraxis bzw. Interpretation *per se* konzentrieren, sondern diese Faktoren in Bezug auf Aspekte der komplementär beigegebenen Medien wie Cover oder Booklets nutzen, um die diskursiven Bedeutungen von Josquins aufgezeichneten Musikaufführungen zu erörtern und ihre Prämissen und Konsequenzen auf historiographischer Ebene zu diskutieren.

Der Renaissanceklang vor der Tonaufnahme

Wie vermittelte man Musik als klingendes Phänomen, bevor es die Möglichkeit von Tonaufnahmen gab, etwa in einem Buch zur Musikgeschichte aus der Mitte

des 19. Jahrhunderts? Die Antwort mag offensichtlich erscheinen. Musik konnte in Büchern nur in Form von Musikbeispielen präsent sein, die die Texte von Repertoires, die im zeitgenössischen Musikleben in der Regel nicht oder zumindest nicht häufig vorkamen, zum Studium oder zur Lektüre bereitstellten. Diese Bücher boten jedoch mehr als nur den reinen Notentext. Die diskursiven Abschnitte – Analyse, Würdigungen usw. – dienten nicht nur dem Verständnis, sondern auch der Konstruktion und Vermittlung eines klanglichen bzw. performativen Bildes der besprochenen Musik.

Diese klanglichen und performativen Bilder werden durch einen spezifischen Sprachgebrauch vermittelt, der auf Vergleiche und Metaphern zurückgreift, die sich oft auf die visuellen Künste beziehen, um die Eigenschaften von erklingender Musik zu kommunizieren. Die Kunstgeschichte lieferte den ersten Musikhistorikern ein wichtiges historiographisches Modell: Giorgio Vasaris *Lebensbeschreibungen (Le vite)* sind bekanntlich ein Bezugspunkt für einen Großteil der Geschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts. Aber auch bereits in der frühen Musikhistoriographie – im modernen Sinn – finden sich Vergleiche mit der Malerei und den bildenden Künsten zur Illustration der Klangwirkung von Musik, so beispielsweise schon in Charles Burneys *Allgemeiner Geschichte der Musik* (1782)³, ausgeprägter noch in Giuseppe Bainis *Palestrina-Monografie* (1828)⁴. Ihren Höhepunkt erreicht sie vielleicht bei August Wilhelm Ambros. Im dritten Band seiner *Geschichte der Musik* (1868) verweisen die diskursiven Abschnitte zur Musik häufig auf visuelle Erfahrungen, sowohl in Bezug auf die zitierten Künstler, Werke und Stile als auch in der Art und Weise, wie sie Musik beschreiben⁵. Die Geschichtsschreibung im wörtlichen Sinne ist eines der Mittel, mit denen Ambros das Spektrum der sinnlichen Erfahrung der Lesenden erweitert. Die diskursiven Abschnitte unterstützen die Bildung von auditiven Vorstellungsbildern. Obwohl nur metaphorisch bzw. synästhetisch, sind diese Hörbilder wirksam, weil sie auf ähnliche Erfahrungen in der bildenden Kunst verweisen: Es handelt sich um konkrete Erfahrungen mit Kunstobjekten, die direkt gemacht

3 Charles Burney, *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Period*, Bd. 2, London 1782, S. 508, wo der Autor die Wirkung und den ästhetischen Wert von Josquins Musik in Vergleich zu den bildenden Künsten mit expliziter Erwähnung von Michelangelo setzt.

4 Giovanni Baini, *Memorie storico critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Rom 1828, erwähnt im Text oft Künstler des 16. Jahrhunderts und ihre Werke (insbesondere Michelangelo).

5 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, Breslau 1868. Über die Rolle der Kunst und Kunstgeschichte in Ambros Musikgeschichte siehe Tatyana Petrasová, »Die Kunsthistorischen Konzepte von Anton Springer und August Wilhelm Ambros«, in: *August Wilhelm Ambros: Wege seiner Musikkritik, -ästhetik und -historiographie*, hrsg. von Markéta Štědrónská, Wien 2021, S. 179–192 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 53); Markéta Štědrónská, »Ambros' kulturgeschichtliches Dilemma: Zeitgeist versus Kunstgeist«, ebda., S. 193–218.

oder durch Reproduktionen vermittelt werden konnten, aber selbst in Schriftform noch eine sensorische und emotionale Ebene des Kunstwerks zugänglich machen, die der Notentext einer in einem Beispiel abgedruckten musikalischen Komposition allein nicht bieten könnte.

Zwei der zahlreichen Verweise auf die visuellen Künste in Ambros' *Geschichte* sind in diesem Kontext besonders relevant. Im ersten weist der Autor auf Phänomene in der Kunstgeschichte hin, die er mit denen in der Musik für vergleichbar hält, um die stilistische Entwicklung einer Epoche für die Leser*innen greifbar zu machen, namentlich den Übergang von einem archaischen zu einem reichen Stil, den er als charakteristisch für Willaerts Schaffen sieht. Im zweiten dient ein Vergleich mit der Malerei dazu, die spezifische Wirkung von Josquins Musik (speziell die seiner *Ave-Maria*-Vertonungen) zu beschreiben. In beiden Fällen bietet der Autor ein »konkretes« oder besser »konkreteres« Äquivalent zur Musik, von der die Rede ist, oder die als Notenbeispiel im Buch selbst vorliegt:

Man pflegt auf manchen Gebieten der Kunstgeschichte einen archaisch-strengen, einen sich aus ihm entwickelnden schönen und endlich einen reichen Styl zu unterscheiden. Willaert erscheint, und nicht bloß um der vermehrten Stimmen und Chöre willen sondern auch in der Textur vieler von seinen Compositionen, gewissermassen als Repräsentant des reichen Styles.⁶

Will Josquin innigen Schmerz, zarte Theilnahme ausdrücken, so führt er insgemein die Stimmen eigenthümlich schön in dreiklangmässig sinkenden Terzschriften – es erinnert fast unwillkürlich an die in holdseliger Demuth geneigten Häupter, wie sie die damaligen Maler heiligen Frauen und Jünglingen so gerne geben. Wahre weisse Lilien an Zartheit und Reinheit sind die mehreren *Ave Maria*, die Josquin componirt hat.⁷

Durch Bilder oder einfach durch Worte leistet die Kunstgeschichte hier das, was Richard Grusin, der Theoretiker der »radical mediation« als eine »immediate affective experience of mediation« beschreibt.⁸ In der Musikgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist diese »affective experience« der Musik, die diese Bücher enthalten bzw. diskutieren, nicht unbedingt weniger unmittelbar; sie wirkt nur »anders unmittelbar« als diejenige in der Kunstgeschichte. Das Fehlen direkter oder indirekter Erfahrungen mit dem künstlerischen Objekt in der Musikgeschichtsschreibung lässt die diskursive Funktion solcher Analysen, die sich auf visuelle Erfahrungen beziehen, als besonders relevant erscheinen. Sicher-

6 Ambros, *Geschichte* (wie Anm. 5), S. 507.

7 Ebda., S. 210f.

8 Richard Grusin, »Radical mediation«, in: *Critical Inquiry* 42 (2015), S. 132.

lich wäre es immer möglich gewesen, einige der Stücke aus den Musikbeispielen aufzuführen; tatsächlich wurden einige auch in öffentlichen Konzerten musiziert.⁹ Vor der Tonaufnahme war jedoch das Lesen die Aktivität, die nach Belieben, an jedem Ort, und zu jeder Zeit wiederholt werden konnte. Die überzeugende Wirksamkeit der »Vermittlung« der Aufführung von Musik durch die Berufung auf die bildenden Künste bestand gerade in der Möglichkeit, ihre auditiven Repräsentationen nicht nur zuzulassen, sondern auch zu lenken. Die Partitur einer Motette von Josquin mag für ein Laienpublikum wenig oder gar nicht verständlich sein, in jedem Fall unverständlicher als ein Bild. Leser*innen von Ambros' *Geschichte der Musik*, insbesondere die weniger erfahrenen, waren viel eher auf den Text des Musikwissenschaftlers angewiesen, um sich die Klangwirkung – die »affective experience« – der Musik, über die sie lasen, besser vorstellen zu können.

Es ist überflüssig, an den Einfluss zu erinnern, den Ambros auf die spätere Musikgeschichtsschreibung ausübte. In neueren Publikationen sind die Bilder sogar präsent. Zahlreiche Abbildungen finden sich in Heinrich Besslers im Rahmen des *Handbuchs der Musikwissenschaft* veröffentlichten Werk *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, eine Reihe, deren Bände jeweils mit farbigen Tafeln beginnen. Bilder sind ebenfalls in André Pirros' *Histoire de la musique de la fin du XIV à la fin du XVI siècle* und in Helmuth Osthoff's Monographie über Josquin zu finden; sie dienen nicht nur als Quellen, oder Dokumente, sondern geben auch die Kunst der Zeit wieder.¹⁰

Seit den Anfängen regelmäßiger Verwendung von Bildern in historischen Publikationen (ungefähr seit der Mitte des 19. Jahrhunderts) wurden sie als wirkungsvolle Mittel angesehen, deren textlichen Inhalt zu bekräftigen. Im Vorwort seines mehrbändigen Werkes über die Künste im Mittelalter und der Renaissance von 1871 nimmt Paul Lacroix Stellung zur Anziehungskraft eines historischen Buches, das aus zahlreichen Illustrationen besteht:

9 In verschiedenen Formen und Kontexten waren Aufführungen Alter Musik in Konzerten im 19. und frühen 20. Jahrhundert nicht unbekannt; natürlich waren sie nicht so häufig wie seit den siebziger Jahren, oder ein Bestandteil des Konzertlebens wie seit den achtziger Jahren. Über die ältere Phase der Aufführungen Alter Musik siehe beispielsweise: Daniel Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge 2002, bes. S. 13–88; Annette Kreuziger-Herr, *Ein Traum von Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln u.a. 2003, bes. S. 215–251 und 350–408; Kailan R. Rubinoff, »Een ongeschreven boek, opgedragen aan het nederlandsche volk« (an unwritten book, dedicated to the dutch people): The Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis and the Promotion of Early Music Performance«, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 68 (2018), S. 70–97.

10 Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft, 11); André Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIV à la fin du XVI siècle*, Paris 1940; Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, 2 Bde., Tutzing 1962–1965.

Dans cette persuasion, nous offrons aujourd’hui au public une des parties principales de notre grande ouvrage, la plus intéressante peut-être, sous une forme plus simple, plus facile, plus agreable; à la portée de la jeunesse qui veut apprendre sans fatigue et sans ennui; des femmes qui s’intéressent aux lectures sérieuses; de la famille qui aime à se réunir autour d’un livre instructif et attrayant à la fois. Nous voulons parler des *Arts au Moyen Age et à l’Époque de la Renaissance*. Après avoir réuni les matériaux épars sur ce sujet, nous les avons coordonnés, en ayant soin de faire disparaître les asperités de l’érudition et de conserver à notre œuvre les brillantes couleurs dont elle était primitivement revêtue.¹¹

Es sind die Bilder, die sein »großes« Werk lehrreich, gleichzeitig interessant und angenehm für diejenigen machen, die ohne Anstrengung lernen wollen. Lacroix betont aber auch deutlich Konzepte wie Ernsthaftigkeit und Belehrbarkeit, da, wie er später im Vorwort erläutert, sein Unterfangen von theoretischen Prämissen ausgeht, die den Bildern eine entscheidende Rolle zuweisen:

C’est une histoire : histoire non seulement des arts, mais de l’époque même à ils se sont développés, car les arts, considérés dans leur ensemble, sont l’expression la plus intime de la société. Ils nous disent se goûts, ses idées, son caractère ; ils nous la montrent dans ses œuvres. De tout ce qu’une époque peut laisser d’elle-même aux âges suivants, ce qui la représente le plus vivement, c’est l’art : les arts d’une époque la font revivre et la replacent devant nous.¹²

11 »In dieser Überzeugung bieten wir dem Publikum heute einen der wichtigsten Teile unseres großen Werkes, den vielleicht interessantesten, in einer einfacheren, leichteren, angenehmeren Form an; in Reichweite der Jugend, die ohne Ermüdung und ohne Langeweile lernen will; der Frauen, die sich für ernsthafte Lektüre interessieren; der Familie, die sich gerne um ein lehrreiches und zugleich attraktives Buch versammelt. Wir wollen über die *Künste des Mittelalters und der Renaissance* sprechen. Nachdem wir die verstreuten Materialien zu diesem Thema gesammelt hatten, haben wir sie koordiniert, wobei wir darauf geachtet haben, die Schwierigkeiten der Gelehrsamkeit zu entfernen und die leuchtenden Farben zu bewahren, mit denen unser Werk ursprünglich gekleidet war«. Paul Lacroix, *Les arts au Moyen Age et à l’Époque de la Renaissance*, Paris 1874⁵, S. VI (das Zitat ist dasselbe wie in der Ausgabe von 1871, Vorwort S. II–III). Über Lacroix und/oder generell Bilder in der Geschichtsschreibung siehe Francis Haskell, *Die Geschichte und Ihre Bilder: Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995, besonders die Einleitung (S. 9–22) sowie Kap. 11. (»Museen, Illustrationen, und die Suche nach der Authentizität«, S. 299–325) (Originalausgabe *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven 1993); Rosemary Mitchell, *Picturing the Past: English History in Text and Image 1830–1870*, Oxford 2000.

12 »Es ist eine Geschichte: eine Geschichte nicht nur der Künste, sondern auch der Zeit, in der sie sich entwickelt haben, denn die Künste sind in ihrer Gesamtheit der intimste Ausdruck der Gesellschaft. Sie erzählen uns von ihrem Geschmack, ihren Ideen, ihrem Charakter; sie zeigen uns ihre Werke. Von allem, was eine Epoche den nachfolgenden Zeitaltern von sich selbst hinterlassen kann, ist das, was sie am anschaulichsten repräsentiert, die Kunst: Die Kunst einer Epoche macht sie lebendig und stellt sie uns vor Augen.« P. Lacroix, *Les arts au Moyen Age* (wie Anm. 11), S. VI.

Nach Lacroix haben Künste und ihre Vermittlung durch Abbildungen in historischen Publikationen eine wichtige Funktion, weil sie für die Leser*innen eine Unmittelbarkeit der vergangenen Epochen sorgen, die der Text allein nicht leisten kann.

Analog zu musikgeschichtlichen Abhandlungen wie jenen von Bessler, Pirro oder Osthoff sind in Lacroix' Büchern die Bilder in den Text eingebettet, was zu der Frage führt, welche Beziehung damit zwischen den beiden Ausdrucksformen geschaffen wird. In den Worten von Umberto Eco »Illustrieren heißt, visuell die Produkte andere Zeichensysteme zu kommentieren«. ¹³ Im Falle der musikhistorischen Publikationen bis zur Verbreitung der Tonträger erzeugen sie metaphorisch und stillschweigend (auch) eine Versinnbildlichung der Musik, die als solche ein Text an sich nicht leisten könnte. Die Verwendung von Bildern geht in Richtung der von Lacroix erklärten Unmittelbarkeit der erörterten Phänomene; zugleich ermöglicht sie aber auch eine Interpretation derselben. Bilder bilden einen Paralleltext, eine weitere diskursive Ebene in Bezug auf die der begleitenden Texte. Nicht zufällig erscheinen Illustrationen in höherer Anzahl hauptsächlich in handbuchartigen Veröffentlichungen, wo sie die wenig- bzw. unerfahrene Leser*innen dabei unterstützen sollen, die Musik in ihrer Zeit »korrekt« einzuordnen, sie klanglich in ihrem Kontext, »historisch authentisch« also, zu verstehen, ohne auf eine konkrete Aufführung zurückgreifen zu müssen (die oft bis in die jüngste Zeit für viele Repertoires ohnehin weder live noch eingespielt verfügbar waren), was einen unvermeidlichen Kompromiss mit der Gegenwart und der Beliebigkeit der zeitgenössischen (oft als mangelhaft beurteilten) Aufführungspraktiken mit sich gebracht hätte. In dieser Hinsicht ist es interessant, kurz die Rolle von Bildern in den 1976 erschienenen *Proceedings* des großen Josquin-Kongresses zu betrachten. Der Band ist reich an Illustrationen (insgesamt über 60). ¹⁴ Abgesehen von den Kompositionen in Form von Originalhandschriften oder Drucken zeigen sie fast ausschließlich Dokumente und Kunst aus Italien der Zeit Josquins, ohne jeglichen Verweis auf seine lange Tätigkeit nördlich der Alpen in seinem Leben und in seiner Karriere. Der visuelle Apparat der *Proceedings* bereitet hier nicht nur einen Kontext, sondern auch eine Interpretation zu Josquin, die ihn als einen »modernen« Komponisten charakterisiert, d. h. ihn eindeutig in einer bestimmten »Cultur« der Renaissance (im Sinne Jacob Burkhards) platziert und nicht in einer anderen, ohne sich dafür Worten zu bedienen. ¹⁵

13 »Illustrare vuol dire commentare visivamente i prodotti di altri sistemi di segni«, Umberto Eco, »Arcipelago Pericoli«, in: *Disegni per Robinson, paesaggi e personaggi*, Mailand 1985, S. 10.

14 *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference (New York City, 21–25 June 1971)*, hrsg. von Edward E. Lowinsky und Bonnie J. Blackburn, London u. a. 1976.

15 Dies ist eine charakteristische intellektuelle Einstellung von Edward Lowinsky, der sich als Wis-

Dieses letzte Beispiel für die diskursive Funktion von Bildern in der Musikgeschichtsschreibung zu Josquin kann als Einleitung für den zentralen Teil dieses Aufsatzes dienen; von nun an konzentriere ich mich auf eine analoge Funktion der Musikaufnahmen. Die Ausgangsfragen sind: Wie tragen diese zum Diskurs über den Komponisten bei, und ferner, was ist passiert, seit es möglich ist, Musik aufzunehmen, d. h. den in der Musikgeschichte behandelten Kompositionen einen Klangkörper zu verleihen, sie, um Lacroix zu paraphrasieren, uns »lebendig« werden zu lassen? Zu Beginn wende ich mich erneut dem oben erwähnten Josquins-Tagungsband *Proceedings* von 1976 zu. Tatsächlich gibt es in diesem Band einen speziellen Platz für die Diskographie: Es gibt einen Aufsatz von Nanie Bridgman, der sich dem Thema widmet »On the Discography of Josquin and the Interpretation of his Music in Recordings«.¹⁶ Es sind auch drei LPs beigelegt, in denen die in den abschließenden »workshops« über die Aufführungspraxis vorgetragene Musikbeispiele aufgenommen sind.¹⁷

Bridgman's Aufsatz kommt zu einer Zeit, in der die Tonaufnahme bereits eine Geschichte von fast einem Jahrhundert hinter sich hat: Immerhin sind seit den siebziger Jahren Aufnahmen von Renaissancemusik in einer für Quantität und Qualität der Ergebnisse relevanten Weise verfügbar. Trotz der enormen Verbreitung von Tonträgern, gerade in diesen Jahren, ist die Diskographie der Renaissancemusik noch in einem frühen Stadium, wie Bridgman selbst bezogen auf Josquins Musik betont. Folglich ist auch das akademische Interesse an diesen neuen Medien noch jung.¹⁸ Es ist daher auch kein Zufall, dass Bridgmans Aufsatz der letzte Beitrag des Bandes ist. Ebenso wenig überrascht, dass den Aufführungen von Josquins Musik, die zum Teil auf den erwähnten LPs erschienen sind, nur abschließende »workshops« gewidmet werden, jedoch keine eigentlichen Referate.¹⁹ Allein das verdeutlicht den prekären Stand der Diskographie in der historischen Musikforschung auch in Zeiten, in denen Musikaufnahmen längst kein

senschaftler vor allem für die Verbindungen zwischen Musik und anderen Formen der Kunst und das Denken der Renaissance interessierte. Siehe Massimo Privitera, »La musicologia simpatetica di Edward E. Lowinsky«, in: Edward E. Lowinsky, *Musica del Rinascimento: tre saggi*, hrsg. von Massimo Privitera, Lucca 1997, S. IX–XXX.

16 Nanie Bridgman, »On the Discography of Josquin and the Interpretation of his Music in Recordings«, in: Josquin des Prez: *Proceedings of the International Josquin Festival-Conference* (wie Anm. 14), S. 633–641.

17 Dass es sich um Beispiele handelt, wird auch dadurch deutlich, wie die Platten auf den Anfangsseiten gelistet sind: Der Inhalt lautet »List of Recorded Examples« mit Angaben der Seiten, auf denen sie diskutiert werden, siehe Josquin des Prez: *Proceedings of the International Josquin Festival-Conference* (wie Anm. 14), S. [XIX].

18 Ebda. S. 641: »[...] it is surprising how many of [Josquin's] works remain unrecorded; one would like to see some enterprising person undertake an edition of Josquin's *Opera omnia* in sound«.

19 »Workshops on Performance and Interpretation«, ebda. S. 643–720.

Experiment mehr waren. Wie ich bereits zu Beginn dieses Aufsatzes dargelegt habe, sollte sich auch später die Situation nicht wesentlich ändern: Der Musikwissenschaft über Josquin und seine Epoche fehlen auch heute im Allgemeinen fast gänzlich die Aufzeichnungen von Musik. Wenn es sie gibt – unabhängig von ihrer wissenschaftlichen Qualität, die hier nicht zur Debatte steht –, sind diese Studien, wie schon bei Bridgman, eine Art Zusatz: Es ist daher vielsagend, dass sie selbst in jüngerer Zeit noch immer gegen Ende, wenn nicht sogar ganz am Ende der jeweiligen Bände stehen. So etwa in der *Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, in der Honey Meconis Kapitel über »Recordings« das vorletzte ist; eine ähnliche Position nimmt Fabrice Fitchs »Interpretationsgeschichte« im dritten Band des *Handbuches der Musik der Renaissance* ein. Noch deutlicher ist diese Haltung im *Josquin Companion*, wo Peter Urquharts *Discography* der letzte und abschließende Teil des Anhangs ist.²⁰ Auf jeden Fall handelt es sich hierbei um Interpretationsgeschichten, die sich auf die Korrektheit der Aufführung eines geschriebenen Textes auf der Grundlage historischer Belege konzentrieren, die aber, wie schon Donald Greig unterstrichen hat, wenig über die Performance selbst aussagen, und zwangsläufig eine Art »Original-« oder »Idealaufführung« voraussetzen, mit denen die Aufnahmen verglichen werden.²¹ Darüber hinaus stellen sie die diskursiven Qualitäten dieser Aufnahmen nicht in Frage, als handelte es sich bei den Aufführungen um eine Wiedergabe der Werke Josquins bzw. anderer Komponisten, und nicht gleichzeitig um eine Aussage über sie – ähnlich wie der »Paralleltext«, den die Bilder in Bezug auf den Text liefern, den sie in den oben besprochenen Büchern begleiten.

In den letzten Jahrzehnten sind aber die ideologischen Hintergründe des historisch-musikalischen Narrativs über Josquin und andere »große« Meister der Musikgeschichte Gegenstand der Forschung geworden.²² Meines Wissens wurde

20 Honey Meconi, »Recordings of Fifteenth-Century Music«, in: *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, hrsg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge 2015, S. 823–832; Fabrice Fitch, »Interpretationsgeschichte«, in: *Schrift und Klang in der Musik der Renaissance*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Laaber 2014, S. 450–489 (Handbuch der Musik der Renaissance, 3); Peter Urquhart, »Appendix B. Discography«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 597–640.

21 Donald Greig, »Sightlines and Tramlines: The Orlando Consort at 25«, in: *Early Music* 43 (2015), S. 134. Greig bezieht sich auf Richard Sherrs und Fabrice Fitchs Rezensionen von Aufnahmen von den Tallis Scholars; seine Ausführungen gehören in den Kontext einer viel weiteren Debatte über »performance practice-studies«, die die hier erwähnten Beiträge miteinbezieht.

22 Paula Higgins, »The Apotheosis of Josquin Desprez and Other Mythologies of Musical Genius«, in: *Journal of the American Musicological Society* 57 (2004), S. 443–510; siehe auch dies., »Musical ›Parents‹ and Their ›Progeny‹: The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie A. Owens und Anthony Cummings, Michigan 1997, S. 169–186; Vincenzo Borghetti, »Una biografia senza stile – uno stile senza biografia.

Aufnahmen der Musik Josquins und anderer Zeitgenossen eine vergleichbare Aufmerksamkeit bislang nicht zuteil, zumindest nicht als klingende Beiträge zu einem historiographischen Narrativ über den jeweiligen Komponisten – als sei es nur ein verbaler Text, der einen Kommentar über ein Werk abgeben könnte.²³ Dennoch hat die Musikwissenschaft unlängst über die diskursive Rolle von Performances und Aufnahmen nachgedacht: Von Simon Frith über Philip Auslander und Carolyn Abbate bis hin zu Nicholas Cook und, speziell auf Renaissance-musik gerichtet, Michael Long haben mehrere Wissenschaftler*innen analysiert, inwiefern jene wichtige Sinnstifter sind und wie sie untersucht werden könnten.²⁴ Nach Meinung der genannten Autor*innen sind Performance und Aufnahme nicht einfach die Umsetzung einer Partitur in Klang. Vielmehr können sie als Artefakte betrachtet werden, die menschliche Handlungen verkörpern und materialisieren; zudem können sie auf die Bedeutungen hin interpretiert werden, die sie enthalten und die sie gemeinsam mit den Zuhörern hervorbringen.

Was also ist die Sinnkonstruktion durch die Aufnahmen von Josquins Musik und wie kann sie untersucht werden? Am Anfang der Forschung über Aufnahmen steht ein Schock. 1952 schrieb Otto Gombosi in einer Rezension von LPs mit Renaissancemusik Folgendes:²⁵

In discussing the above items I find myself in the curious position of not being able to make a clear cut between work and performance. To a musicologist, this amounts to a real shock. For we are, essentially, musicians of the desk, dealing with abstract sound. Occasional performances prepared or witnessed by us have the character of experiments and approximations to be taken with a bushel of salt. And now here we are confronted with

Raccontare la vita e l'opera di Johannes Ockeghem«, in: *Philomusica online* 11 (2012), S. 38–62, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/1431/1378>; Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln u. a. 2014 (Biographik. Theorie, Kritik, Praxis, 3).

- 23 Doch schon 1986 schrieb Martin Elste, dass jede Verklanglichung eines Notentextes mehr ist »als das, was wir gemeinhin als Interpretation verstehen«. Martin Elste, »Die Popularisierung mittelalterlicher Musik durch Schallplatten«, in: *Mittelalter-Rezeption: Ein Symposium*, hrsg. von Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 549.
- 24 Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford 1996; Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London 1999; Carolyn Abbate, »Music – Dramatic or Gnostic?«, in: *Critical Inquiry* 30 (2004), S. 505–536; Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford 2013; Michael Long, »Hearing Josquin Hearing Busnoys«, in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* (wie Anm. 20), S. 21–39. Die Literatur über diese Themen ist zu umfangreich, um sie hier zu erwähnen. Daher beschränke ich mich auf einige repräsentative Studien in diesem Bereich.
- 25 Gombosis Rezension wird von Bridgmann zu Beginn ihres Aufsatzes zitiert und diskutiert; siehe Bridgmann, *On the Discography* (wie Anm. 16), S. 633.

what looks like the final, unalterable incarnation of the pure spirit, burdened with all the inherent weakness of flesh, not all of which are delightful. And we fear lest the magic of the engraved platter become a worse curse than the magic of the printed page. Musical performance is still the most uncertain, the most controversial field of historical research.²⁶

Wir befinden uns in den frühen fünfziger Jahren, als mit der Einführung der Mikrorille die expansive Phase der Diskographie beginnt. Damals war es vielleicht unvermeidlich, »Schreibtischmusiker« zu sein: Die erste Gesamtaufnahme einer Josquin-Messe stammt aus dem Jahr 1955.²⁷ Sein Schock ist daher verständlich. Wer hat nicht schon einmal ein Gefühl der Überraschung oder gar Enttäuschung beim Anblick der Verfilmung eines beliebten Romans verspürt? Wie der im Kopf selbstgedrehte Film meist nicht mit dem Film übereinstimmt, den man tatsächlich auf der Leinwand sieht, so wird auch der Klang, den man sich beim Lesen einer Partitur vorstellt, mit dem konkreten Klang derselben Musik konfrontiert; und oft ist das kein angenehmes Erlebnis.

Der »wissenschaftliche« Josquin

Der Schock von Gombosi hat aber auch andere Gründe. 1952 war der »abstrakte« Renaissance-Klang noch nicht der charakteristische Klang der Musikaufnahmen, die er in diesem Artikel bespricht – und auch nicht der Live-Aufführungen dieser Musik. Die Musik der Renaissance, insbesondere natürlich die geistliche Musik, war Repertoire der großen Chorinstitutionen, das vielleicht auch dank der visuell-sensorischen Reize der Musikgeschichten imaginiert und erzeugt wurde. Die »Abstraktion« des Klangs eben dieser Musik ist zu dieser Zeit noch eher ein Wunschgedanke, ein erstrebenswertes »wissenschaftliches Gegengift« sozusagen, das die Aufführung Alter Musik vor der nun als problematisch empfundenen Tradition schützen konnte. In diesem Sinn ist es bezeichnend, dass der Autor später in der Rezension diese herkömmliche Tradition als durch »false sentimentality and affected piety« charakterisiert (siehe unten), und dass deswegen die Schwierigkeit für moderne Dirigenten in der Umsetzung von Noten in Klang liegt.²⁸ Daher ist es kein Zufall, dass »Abstraktion« und »Objektivität« sowohl

26 Otto Gombosi, Rezension, in: *The Musical Quarterly* 38 (1952), S. 659.

27 *Missa Pange Lingua*, Pomona College Glee Clubs, William F. Russel, LP Century V 5661, 1955. Alle Informationen über Aufnahmen von Josquins Musik entnehme ich aus Jerome F. Weber, »Josquin des Prez Discography« (S. 8), Online-Veröffentlichung der *Plainsong and Medieval Music Society*: <http://plainsong.org.uk/wp-content/uploads/2021/06/PMMS-Josquin-des-Prez-Discography-June-2021.pdf> (31.10.2021).

28 Otto Gombosi, Rezension (wie Anm. 26), S. 660.

die ästhetischen als auch die ideologischen Prämissen der Aufführung Alter Musik der *Archiv*-Produktion bilden, einer der wichtigsten Schallplattenreihen der Nachkriegszeit, die diesem Repertoire gewidmet sind.²⁹ Gegründet 1947, hat die *Archiv*-Produktion innerhalb der folgenden zwei Jahrzehnte Musik aus Epochen zugänglich gemacht, die bis dahin nicht erhältlich war, und vertraute sie professionellen Musiker*innen an, was auch bis dahin nicht immer der Fall gewesen war (siehe z. B. die oben erwähnte erste Gesamtaufnahme einer Messe von Josquin, die von einem Universitätschor aufgeführt wurde).³⁰ In dieser Reihe wurde 1959/1960 eine Platte mit Musik von Josquin veröffentlicht: Josquin Desprez, *Missa Pange lingua; 8 Weltliche Werke*, mit dem Ensemble Pro Musica Antiqua, geleitet von Safford Cape.³¹ Diese Einspielung ist paradigmatisch für die Ideologie der Alten Musik in dieser historischen Phase, und daher ist es besonders interessant, sie in diesem Kontext zu analysieren.

Bevor ich damit beginne, möchte ich kurz darüber nachdenken, nicht nur »wie«, sondern auch »was« man analysiert, wenn man Aufnahmen von Musik untersucht, die auf dem Plattenmarkt veröffentlicht wurden. Sicherlich könnte man viel über die Aufführung sagen. Ein Tonträger besteht aber nicht nur aus der aufgenommenen Musik. Die Analyse nur darauf zu konzentrieren, hieße, den Inhalt zu verabsolutieren und auf die Analyse des Mediums zu verzichten, das mehr ist als der Inhalt. Bei einem Tonträger gibt es auch materielle Elemente des »Trägers«, die Beziehungen zum »Ton« haben bzw. herstellen. Diese Elemente sind meistens auch die ersten, mit denen man bei der Verwendung einer Aufzeich-

29 Die *Archiv*-Reihe war keine absolute Neuheit: Wie die Englische *History of Music in Sound* (eine Beilage mit Einspielungen zur *Oxford History of Music*, deswegen aber nicht exklusiv mit Alter Musik, wie die *Archiv*-Reihe) konnte sie als ideale Fortsetzung der in der Zwischenkriegszeit veröffentlichten Schallplattenreihen angesehen werden, insbesondere der ab 1935 veröffentlichten *Anthologie Sonore*, herausgegeben von Curt Sachs. Siehe Martin Elste, »Bildungsware Alte Musik. Curt Sachs als Schallplattenpädagoge«, in *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 13 (1989), S. 2072–2074; Vincenzo Borghetti, »Purezza e trasgressione: il suono del Medioevo dagli anni Cinquanta ad oggi«, in: *Semicerchio* 44 (2011), S. 38–42. Es ist kein Zufall, dass Safford Cape, dessen Aufnahmen von Josquins Musik für *Archiv* demnächst besprochen werden, Aufnahmen sowohl für *Anthologie Sonore* als auch für die *History of Music in Sound* gemacht hat.

30 Über *Archiv* siehe Martin Elste und Stefan Mikorey, »40 Jahre *Archiv* Produktion. Aufführungspraxis alter Musik im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Perfektion«, in: *FonoForum* 32 (1987), S. 24–27; Martin Elste, Die Popularisierung (wie Anm. 23), S. 548–552; ders., »Alte Musik als neue Musik als neue Musik ... Zum unausgesprochenen ästhetischen Programm im Spannungsfeld kommerzieller Medialität«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 27 (2003) S. 55–61; ders., »Mittelalter aus dem Geiste der Kommerzielle Vermarktung«, in: *Übersetzte Zeit: Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Hartmut Möller, Hofheim 2001, S. 312–314; Dieter Gutknecht, *Die Wiederkehr des Vergangenen: Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik, II: Entwicklung ab dem Zweiten Weltkrieg*, Mainz 2015, S. 101–116.

31 LP *Archiv* SAPM 198 171; ARC 73159.

nung in Berührung kommt. Sie sind nicht gleichgültig gegenüber dem Inhalt, sondern wecken Erwartungen, steuern und begleiten die Hörerlebnisse, stellen einen Kontext für sie her und produzieren *gemeinsam* mit der aufgenommenen Musik Bedeutungen – selbst im digitalen Zeitalter spielen zumindest die visuellen Elemente bei der Nutzung einer Aufnahme noch eine Rolle (auf Streaming-Plattformen sowie auf Websites, die Musik zum kommerziellen Herunterladen anbieten, wird die Musik mit Bildern begleitet, die meistens dieselben sind, die auf den jeweiligen Platten- und/oder CD-Covern erscheinen).³²

Um Safford Capes Josquin-Aufnahme zu analysieren, fange ich nun absichtlich bei einer Beschreibung der Platte an. *Archiv* Produktion ist eine Schallplattenreihe der *Deutsche Grammophon Gesellschaft*, die Musik von der Gregorianik bis ungefähr 1750 anbietet. In der kompletten Fassung lautet ihr Name wie folgt: »Archiv Produktion des Musikhistorischen Studios der Deutschen Grammophon Gesellschaft«. Sie enthält Schallplatten, die in zwölf »Forschungsbereiche« unterteilt sind. Jede LP enthält eine Kartei mit Angaben zu den Interpret*innen, Ort und Datum der Aufnahme, der Besetzung, der Ausgabe der Musik und ihrer Herausgeber*innen usw. Josquins Messe und 8 weltliche Werke finden sich laut der Cover im, »IV. Forschungsbereich | Hochrenaissance | Serie A: Niederländer um und nach Josquin« (vgl. Abb. 1).



Abbildung 1: Cover der LP *Archiv* SAPM 198 171; ARC 73159.

32 Grundlegend für diese Art der Tonträgeranalyse sind die Schriften von Martin Elste, dessen Forschung schon längst den visuellen und materiellen Elementen der aufgenommenen Musik Aufmerksamkeit geschenkt hat. Siehe Elste, *Die Popularisierung* (wie Anm. 23); ders., *Alte Musik; Mittelalter aus dem Geiste* (wie Anm. 29). Siehe auch Borghetti, *Purezza e trasgressione* (wie Anm. 29).

Als Beispiel aus dieser Aufnahme, wende ich mich nun *Nymphes des bois* zu, hier als *Déploration de Johannes Ockeghem* gelistet. Pro Musica Antiqua ist ein Ensemble aus ausgebildeten Sängern; man hört deutlich, dass sie die Technik des (Opern)Gesangs beherrschen: Das Vibrato ist heute vielleicht ihr auffälligstes Merkmal. Die Agogik ist hier gleichmäßig, mit schlichten *rallentandi* nur vor Kadenzten. Die Dynamik ist ebenfalls gleichmäßig: Alles ist mehr oder weniger *forte*; die Lautstärke wird deutlich nur beim Ausschnitt »Acoustrés vous« reduziert, was eine Wirkung auf die Phrasierung hat (die vorher kaum differenziert war). Es handelt sich um eine professionelle, wenn auch distanzierte Aufführung: Man könnte sagen, dass Pro Musica Antiqua den Noten Stimmen verleiht. Die Aufnahme klingt heute – und war von Anfang an so gedacht – wie eine, die man nicht zum Vergnügen anhören sollte, im Gegensatz zu »Standard«-Aufnahmen klassischer-, sowie zu älteren Aufnahmen von Renaissancemusik. In dieser Hinsicht ist es interessant, zu sehen, wie diese Aufnahme das Konzept der *Archiv*-Reihe klingend verkörpert. In Bänden und »Forschungsbereichen« organisiert, war *Archiv* als eine Tonträger-Enzyklopädie gedacht. Der Name der Reihe, ihr Layout und die schlichte Farbe der Covers rückten die *Archiv*-Platten eher in die Nähe zu einer anspruchsvollen akademischen Publikation wie zum Beispiel dem *Archiv für Musikwissenschaft* (dessen Cover ein ähnlich »wissenschaftliches Gelb« hat) als zu den Produkten der »normalen« Schallplattenindustrie: *Archiv*-LPs wollten Bildungsplatten sein, sie klingen dementsprechend und sehen auch so aus.³³

Wie von Gombosi angedeutet, wurden diese ersten LP-Aufnahmen als »unalterable incarnations« betrachtet: echte Editionen also, aber eben in Töne gepresst. Deswegen bestanden Wert und Sinn dieser Einspielungen sowohl für die Ausführenden als auch für die Zuhörer*innen in der getreuen Umsetzung des in den Partituren gedruckten Notentextes. Es wurde als Problem angesehen, wenn hingegen das Ergebnis keine offensichtliche (und strenge) Umsetzung von Noten in Klang war. In seinem Aufsatz über Musikwissenschaft und Schallplatte nennt Klaus Holzmann die *Archiv*-Platten eine »klingende Denkmäler-Ausgabe der abendländischen Musik«, wobei »im Vordergrund nicht die Frage [steht] ob das Ergebnis ästhetisch befriedigend, sondern ob es im historischen Sinne richtig ist. Geht es doch hier nicht um unser Verhältnis zur Alten Musik, sondern um unser objektives Wissen von ihr«.³⁴

33 Ich beziehe mich hier auf Elste, *Die Popularisierung* (wie Anm. 23), S. 551.

34 Klaus Holzmann, »Musikwissenschaft und Schallplatte«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 12 (1955), S. 89f. Siehe auch Alfred Dürr, »Archiv-Produktion des Musikhistorischen Studios der Deutschen Grammophon-Gesellschaft (Stand: April 1954)«, in: *Die Musikforschung* 8 (1955), S. 88–90.

Dieses Bedürfnis nach »Sachlichkeit« bei der Einspielung Alter Musik, die bei Gombosi und Holzmann deutlich zum Ausdruck kommt, lässt sich besser im Kontext der Kultur nach dem Zweiten Weltkrieg und insbesondere in der deutschen Kultur dieser Zeit begreifen. Die jüngste Vergangenheit hatte die Tradition der Aufführung Alter Musik, die auf der Suche nach eben jenem von Holzmann, Gombosi und anderen kritisierten zeitgenössischen »Verhältnis« beruhte, moralisch problematisch gemacht. Die »wissenschaftliche« und objektivierende Distanzierung war damals eines der Mittel, um den schändlichen Makel dieser peinlichen Vergangenheit von der Alten Musik zu entfernen. Dieser Makel wurde bei Josquin besonders deutlich, gerade in seiner *Missa Pange lingua*. Mit dieser Messe wurde 1929 die Reihe der »populären« Musikausgaben Das Chorwerk eröffnet.³⁵ Sie entstand in der Zeit der Weimarer Republik, mit der Absicht, soziokulturelle Phänomene wie die Jugendmusikbewegung anzusprechen, und wurde schon bald zu einem der kulturpolitischen Mittel, die beim Aufbau und der Stärkung des Zugehörigkeitsgefühls zur deutschen Nation im Dritten Reich dienten. Überdies konkretisierte und verbreitete diese Ausgabe den historiographischen Mythos von Josquin als wichtigem Vertreter der »Niederländischen Schule«, d. h. als Held in der Musik der »großen deutschen Nation«.³⁶ Mit anderen Worten: Josquin im Chor zu singen, bedeutete (auch) für das Vaterland zu »kämpfen«. Die daher ideologisch konnotierte Aufführungspraxis dieser Jahre warf einen düsteren Schatten auf den Komponisten und seine Musik, den in der Nachkriegszeit die *Archiv*-Aufnahmen durch die Fokussierung auf das »rein Wissenschaftliche« der musikalischen Strukturen, zu umgehen versuchten.³⁷ Mit den neuen *Archiv*-Aufnahmen wurde im Bereich der Alten Musik das verwirklicht, was Wieland Wagner in jenen Jahren mit seinen ebenso »abstrakten« Bayreuther Produktionen geleistet hat: ein Neubeginn, der alle Spuren der Nazi-Sentimentalität der vorangegangenen Jahrzehnte wegwischen konnte – ein Bedürfnis, sich von der Tradition zu lösen, das nicht zufällig auch in der oben zitierten Rezension von Gombosi zum Ausdruck kommt.³⁸

Das Streben nach »Wissenschaft«, »Sachlichkeit« oder »Objektivität« in den Aufnahmen von Musik der Renaissance der fünfziger Jahren spiegelt sich auch in

35 Josquin Des Pres, *Missa Pange Lingua*, hrsg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel 1929 (Das Chorwerk, 1).

36 Siehe dazu die Beiträge von Michael Custodis und Barbara Eichner im vorliegenden Band.

37 Über Alte Musik, besonders Chormusik vor- und während dem Nationalsozialismus siehe Pamela Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven, Yale University Press, 1998, S. 1–19; siehe auch Vincenzo Borghetti, »Johannes Ockeghem, figure mystique?«, in: *Musique, théologie et sacré, d'Oresme à Érasme*, hrsg. von Annie Coerdevey und Philippe Vendrix, Ambronay 2008, S. 150–184.

38 Über Wieland Wagners Inszenierungen und ihre Bedeutung im Rahmen der Deutschen Kultur der Nachkriegszeit siehe beispielsweise Patrick Carnegy, *Wagner and the Art of the Theater*, New Haven 2006, S. 263–309.

diskographischen Unternehmungen wider, die auf den ersten Blick in einer anderen Richtung zu gehen scheinen. Nicht nur Editionen oder Musikbeispiele setzte man in Töne um, sondern auch Teile aus Musikgeschichten. In einer anderen enzyklopädischen Reihe, die *Archives Sonores de la Musique Sacrée*, erschien 1958 eine der ersten Komplet-Einspielungen von Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae*.³⁹ Zusammen mit einem Instrumentalensemble musiziert hier der Chor von Saint-Eustache, einer wichtigen Kirche von Paris, also wie in den »traditionellen« Aufnahmen von Renaissancemusik, die Gombosi kritisiert hatte. Abgesehen von anderen Merkmalen gibt es ein Element der Ausführung, das beim Anhören besonders auffällt: Die prominente Stimme der Posaunen, die den Tenor der Messe spielen. Das Ganze klingt entschieden weniger steif als bei der *Archiv*-Aufnahme von *Déploration*. Diese Aufnahme ist aber nicht weniger wissenschaftlich fundiert: Sie klingt wie die Umsetzung der Würdigung von André Pirro in seiner erwähnten *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*:

[Le *tenor* de la messe *Hercules, dux Ferrarie*] est traité est traité avec un grand souci de symétrie. Le prince passait pur bien connaître l'architecture. Est-ce pour le flatter que le musicien mesure si exactement les lignes des ses mélodies? Ou bien est-ce pour mieux séduire l'homme de guerre qu'il rythme se contresujets comme des chants de soldats? Et n'est pas le fracas des chariots traînés sur des chemins raboteux qui retentit das le dernier *Kyrie*? Hercule qui ordonnait de fondre les cloches pour avoir plus de bombardes (1482), aurait été bien loué par un artiste auquel il est permis de prêter de telles intentions militaires. Et un chef d'armée aurait approuvé la précision des courtes ripostes, les conversions de la manœuvre (*Domine Deus*), les escalades opiniâtres (*Christe; Tu solus*), les attaques renouvelées (*Sanctus*). Et c'est avec un élan d'assaut que s'élèvent dans *l'Osanna* l'alto et le soprano suivis, comme une troupe pesamment armée, du ténor ed de la basse: et ces renforts s'installent de plus en plus haut sur les positions gagnées.⁴⁰

39 Josquin Des Prez, *Missa »Hercules Dux Ferrariae«*; Motet »Misericordias Domini«, R.-P. Émile Martin, Les Chanteurs de Saint-Eustache, Ensemble Instrumental, LP *Lumen* AMS 4, 1958 (*Archives Sonores de la Musique Sacrée*, 5, *La polyphonie a capella, France XV^e siècle*). Nach Jerome F. Weber (Josquin des Prez Discography, S. 5) war der Einspielung von Émile Martin nur die von Donald Air mit den Berkeley Chamber Singers vorausgegangen (*Music Library* MLR 7075, 1958). Martins Aufnahme der *Missa Hercules* wird von Michael Long besprochen, allerdings aus einer anderen Perspektive als der der vorliegenden. Siehe Long, Hearing Josquin (wie Anm. 24), S. 29f.

40 André Pirro, *Histoire de la musique* (wie Anm. 10), S. 181: »[Der Tenor der Messe *Hercules Dux Ferrariae*] wird mit großer Sorgfalt auf Symmetrie behandelt. Der Fürst galt als sehr versiert in der Architektur. Soll es ihm schmeicheln, dass der Musiker die Linien seiner Melodien

Pirro sieht diese Messe als besonders für Herzog Herkules I. geeignet: einen Feldherrn, bekannt für seine Kenntnisse auf dem Gebiet der Architektur. Aus diesem Grund verwendet der Autor eine ganze Reihe von Kriegsmetaphern, gipfelnd im Einsatz von Tenor und Bass im *Osanna*, den er einer »schwer bewaffneten Truppe« gleichsetzt. Martins Einspielung der *Herkules*-Messe macht die Metaphern von Pirros Text konkret: Im Gegensatz zu den Stimmen ist der Posauneneinsatz von Anfang an laut, sogar vielleicht brutal; und er wird von einer Gruppe von Posaunen vorgetragen, also von der »Truppe« im wörtlichen Sinne, von der der Autor spricht. Diese Aufnahme ist dann auch »objektiv«, weil sie auf eine historisch begründete Interpretation zurückgeht, deren klangliche Umsetzung sie darstellt. Die »Objektivität« funktioniert hier nur auf einer anderen Ebene als in der oben diskutierten *Archiv*-Platte. Mit der *Archiv* Produktion teilt sie das äußere Erscheinungsbild der Aufmachung: eine Hülle aus beigem Leinen und Papier, aber mit gold gestochenen Beschriftungen, ein Element, das den Eindruck einer soliden Enzyklopädie in Klängen verstärkt.⁴¹

Die »Renaissance« Josquins

Ab den späten fünfziger Jahren stieg die Produktion von Schallplatten exponentiell. Diese goldene Zeit der Diskographie hatte Konsequenzen auch im Bereich der Renaissancemusik. Zwischen 1950 und 1960 förderte die *Archiv* Produktion eine Ästhetik und Ideologie der Alten Musik, die gerade in jenen Jahren in Frage gestellt wurde. Unter der Leitung von Michael Morrow begann in den fünfziger Jahren die Tätigkeit von *Musica Reservata of London*, ein Ensemble, das sich vor allem der Musik des Mittelalters und der Renaissance widmet. Nach den erfolgreichen Konzerten im Londoner South Bank im 1967 etablierte sich *Musica Reservata* schnell als eines der führenden Ensembles für Alte Musik seiner Zeit, pa-

so genau misst? Oder ist es, um den Mann des Krieges besser zu verführen, dass er seine Kontaktpunkte wie Soldatenlieder rhythmisiert? Und ist es nicht das Geklapper von Karren, die über holprige Straßen geschleppt werden, das das letzte *Kyrie* zurückhält? Herkules, der die Glocken einschmelzen ließ, um mehr Bombarden zu haben (1482), wäre von so einem Künstler gelobt worden, dem man solche militärischen Absichten zuschreiben kann. Und ein Heerführer hätte die Präzision der kurzen Gegenangriffe, die Umstellungen des Manövers (*Domine Deus*), die hartnäckigen Steigerungen (*Christe; Tu solus*), die erneuten Angriffe (*Sanctus*) gebilligt. Und mit einem Ansturm erheben sich Alt und Sopran in der *Osanna* gefolgt, wie eine schwer bewaffnete Truppe, vom Tenor und Bass: und diese Verstärkungen setzen sich immer höher auf die gewonnenen Positionen.«

41 Bilder der Hülle, Platte und begleitenden Textbeilagen kann man bei der Webseite www.discogs.com finden: <https://www.discogs.com/it/release/8618094-Josquin-Des-Prez-Missa-Hercules-Dux-Ferrariae-Motet-Misericordias-Domini> (13.11.2021).

rallel zu seiner Konzerttätigkeit blühte seine Plattenkarriere.⁴² Eine seiner ersten Aufnahmen, *Music of the Early Renaissance: John Dunstable and His Contemporaries* (zusammen mit dem Purcell Consort of Voices), wurde 1966 aufgenommen und im folgenden Jahr bei *Turnabout*, einem Nebenlabel des amerikanischen Hauses *Vox*, veröffentlicht. In den Jahren danach folgten weitere Aufnahmen für unabhängige Labels wie *Argo* und *Vanguard* und vor allem Aufnahmen für ein Major-Label, *Philips*.⁴³

Musica Reservata's Renaissancemusik hätte nicht unterschiedlicher sein können als die, die man bei *Archiv* (und ähnlichen Reihen) finden konnte. Im Vergleich zu diesen letzten, die sich auf eine strenge Wiedergabe der geschriebenen Musik beschränkten, verfolgte Morrow einen radikalen Ansatz, indem er die Rhetorik des volkstümlichen Repertoires in die Aufführung Alter Musik importierte. Es handelt sich hier um eine auch von der Musikwissenschaft geprägte Idee, die in den Abhandlungen von Arnold Schering und Thurston Dart längst zu lesen war. Bei Morrow et al. kam die Alte Musik der siebziger Jahre klanglich sehr nahe an die ethnischen Repertoires sowie an die Popmusik heran, wie einige Kritiker in ihren Rezensionen bemerkten.⁴⁴ Obwohl nicht alle neu gegründeten Ensembles Mittelalter- und Renaissancemusik so wie *Musica Reservata* aufführten, war gegenüber Alter Musik ab den ausgehenden sechziger Jahren zunehmend eine andere Haltung spürbar als noch bei den Aufnahmen von *Archiv* Produktion: Alte Musik rückte von den Regalen der Universitäts- und Bildungsbürgertumsbibliotheken herunter ins »normale(re)« Musikleben. Das heißt, es war nun möglich, diese Musik zu genießen, was auch immer ihr Zweck war. In den Worten von J.M. Thomson, einem der Gründer von *Musica Reservata*, »Michael's [Morrow] reason for attempting performances [...] was to bring music to life for its own sake«, eine »freudige« Einstellung zur Alten Musik also, die später von David Munrow geteilt wurde, wenn auch mit anderen Ergebnissen als bei Morrow.⁴⁵ Das »Verhältnis« zu den Zuhörer*innen – das Holzmann, Gombosi und andere als Problem, wenn nicht gar als reale Gefahr ansahen – war somit wieder ein positives Element bei der Aufführung und Aufnahme von Musik aus der fernen Vergangenheit.

42 Für eine detaillierte Analyse der Ensembles für Alte Musik in den fünfziger bis siebziger Jahren siehe Leech-Wilkinson, *The Modern Invention* (wie Anm. 9), S. 64–99.

43 Siehe Borghetti, »Purezza e trasgressione« (wie Anm. 29), S. 42–45.

44 Soweit mir bekannt ist, war dies bei Morrows Aufnahmen nie der Fall; jedoch setzten einige Kritiker der späten sechziger Jahre diese »populäre« Alte Musik, die damals in Mode war, ausdrücklich mit der Musik der *Beatles* in Verbindung. Siehe dazu Leech-Wilkinson, *The Modern Invention* (wie Anm. 9), S. 97–98; Borghetti, »Purezza e trasgressione« (wie Anm. 29), S. 42–49.

45 J.M. Thomson u. a., »Michael Morrow, 1929–94«, in: *Early Music* 22 (1994), S. 538, zit. nach Nick Wilson, *The Art of the Re-enchantment: Making Early Music in the Modern Age*, Oxford 2014, S. 25; über David Munrow ebda., S. 27f.

Dass die Aufnahme von Renaissancemusik bereits zu Beginn der siebziger Jahren eine andere Bedeutung hatte als zuvor, zeigt der Vergleich von Safford Capes *Archiv*-Einspielung von Josquins *Déploration* mit derjenigen desselben Stückes von Grayston Burgess und dem Purcell Consort of Voices, 1970 bei *Argo* erschienen.⁴⁶ Wie bei Capes Aufnahme sind auch hier professionelle, vibrato-geschulte Stimmen zu hören. Dieses ist aber das einzige Element, was beide Ausführungen verbindet. In Burgess' Einspielung klingt Josquins Komposition nun wie »echte« Musik: Es ist kein »Hörbeispiel«, keine Umsetzung einer Partitur. Deutlich wird dies an Phrasierung und Dynamik, am Ausdruck des Textes. Ein Stück anders klingen zu lassen, heißt nicht nur, eine unterschiedliche Aufführungspraxis zu realisieren, es heißt auch, eine Aussage über dessen historische Bedeutung für das Publikum seiner Zeiten und seine Rolle und Wert für moderne Zuhörer*innen zu machen. An Josquins Musik darf man jetzt auch Spaß haben; man kann sich sogar von seiner *Déploration* berührt fühlen, wie man sich vielleicht schon in der Zeit ihrer Komposition der Fall war. Gefühle (das »Verhältnis«) überhaupt sind jetzt nicht fehl am Platz (wie sie es auch damals nicht waren): In den siebziger Jahren ist das Hörerlebnis von Josquins Musik ähnlich wie das Betrachten eines »schönen« Renaissancebildes in einem Museum, in einem Buch oder auf einem

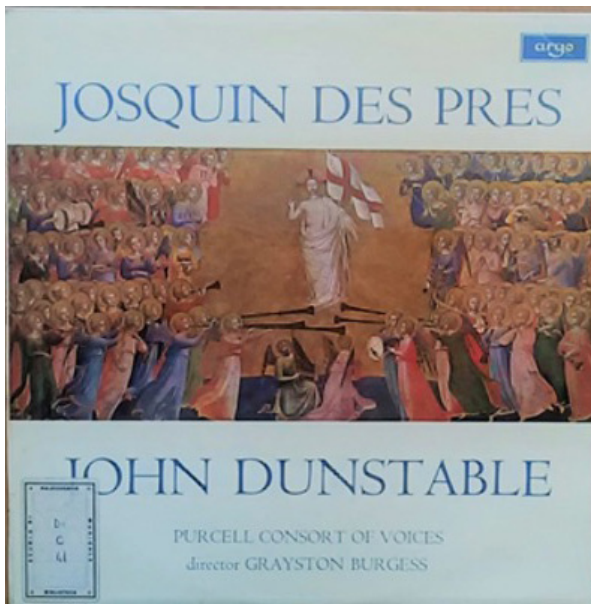


Abbildung 2: Cover der LP *Argo* ZGR 681, 1970.

46 *Josquin Des Pres – John Dunstable*, Grayston Burgess, The Purcell Consort of Voices, LP *Argo* ZGR 681, 1970.



Abbildung 3: Cover der LP *Archiv Produktion* 2533 145, 1973.

Poster. Zu diesem »empathischen« Verhältnis zur Alten Musik tragen nicht unwesentlich auch die materiellen Elemente der Medien bei. Bei dieser letzten Platte hat man Bilder in Farbe, was nun zum neuen Standard der Vermarktung von klassischer und eben auch Alter Musik wird (vgl. Abb. 2). Die Musikgeschichte verspricht damit ein anderes Erlebnis und eine andere Auffassung als diejenige der fünfziger Jahre. Das objektivierende Narrativ eines Komponisten, dessen Musik hauptsächlich auf den Seiten von Büchern und nicht als erklingende Musik existiert, wie bei *Archiv Produktion*, hält im Kontext der Popularisierung dieser Musik nicht mehr stand. Im Laufe der sechziger Jahre verlieren geschlossene, buchartige Reihen allmählich an Bedeutung.⁴⁷ *Archiv* selbst wird von einer Reihe zu einem Label: Die Organisation in »Forschungsbereichen« samt informativen Karteien wird Anfang der siebziger Jahre aufgegeben; selbst der Name wird einfach in *Archiv Produktion* gekürzt (der Untertitel »des Musikhistorischen Studios der Deutschen Grammophon Gesellschaft« wird endgültig abgeschafft). Als das Hören dieser Musik (zum Nachteil der enzyklopädischen Idee) zum Vergnügen wird, verliert auch das »archivalisch-wissenschaftliche« Layout seine ideologischen und soziokulturellen Voraussetzungen: Bei *Archiv*-Produktionen ver-

⁴⁷ Auch die *EMI-Reflexe*-LPs erschienen zunächst in einer Reihe von zehn Kassetten zu je sechs Platten, allerdings unterscheidet sich hier die Aufführung der Musik sehr von der bei *Archiv* üblichen, ebenso wie die visuelle Gestaltung der Kassetten bzw. Plattencover. Siehe dazu Elste, *Popularisierung* (wie Anm. 23), S. 551f.; Derselbe, *Mittelalter aus dem Geiste* (wie Anm. 30), S. 315f.; Fitch, *Interpretationsgeschichte* (wie Anm. 20), S. 458.

schwinden die schlichten Covers in nüchternem Gelb und werden durch solche mit farbigen Abbildungen ersetzt, wie zum Beispiel die Ockeghem/Josquin LP von *Pro Cantione Antiqua London* unter Bruno Turner (1973) (vgl. Abb. 3).⁴⁸ Auch bei Aufnahmen Alter Musik wird – im Einklang mit der generellen Entwicklung des Musikmarkts – über Bilder, Grafik und Design eine Annäherung an das Publikum gesucht, mit dem Ziel, nicht nur einen informativen, sondern auch einen *emotionalen* Kontakt mit den Benutzern herzustellen.⁴⁹

Die erwähnten Grayston Burgess- bzw. Bruno Turner-Aufnahmen und -Schallplatten »erzählen« also einen *anderen* Josquin im Vergleich zu dem der *Archiv*-Reihe. Es handelt sich dabei um einen »humanisierten« Josquin (und allgemeiner um »humanisierte« Renaissancemusik), der sich der Rhetorik und der medialen wie materiellen Formen der Umgangsmusik des Publikums der LPs bedient, dabei aber zugleich eine Interpretation der Rolle und Bedeutung dieser Musik in der Epoche ihrer Komposition »in Klängen« anbietet.

Man könnte einwenden, dass dieser »humanisierte« Josquin auch wissenschaftlich fundiert ist: Josquin ist der Komponist, bei dem man emphatisch von einer »Vermenschlichung der Musik« gesprochen hat. Beide erwähnten Aufnahmen bringen tatsächlich den Josquin zum Ausdruck, den zum Beispiel Texte und Bilder der 1976 *Proceedings* »erzählen« – also einen Renaissance-Komponisten, einen der Vertreter der moderneren (d. h. italienischen) Renaissance in der Musik.⁵⁰ Der Unterschied zu den Schallplattenausgaben der fünfziger Jahre besteht nicht nur darin, dass die jüngeren Aufnahmen durch die Aufführung der Musik einen anderen Komponisten darstellen; er liegt auch in der Verbreitung und dem Einfluss, den die Tonträger ab diesen Jahren auf sozialer und kultureller Ebene ausüben. Alte Musik erlebt jetzt einen unvorhergesehenen Erfolg auf dem Tonträgermarkt. Wie bei anderen »populären« Sorten von Musik, die man zum Vergnügen/zur Unterhaltung anhört, hat man nun auch zu diesem Repertoire durch LPs, Kassetten, CDs usw. Zugang. Die soziokulturelle Breite im Umgang mit Tonträgern sorgt dafür, dass die Erfahrung Alter Musik nicht unbedingt von der Musikgeschichtsschreibung gesteuert bzw. bestimmt wird, sondern prinzipiell von den Tonträgern selbst. Das mögliche Fehlen einer formalen Vermittlung

48 *Johannes Ockeghem: Missa pro defunctis; Josquin Desprez: Déploration sur la mort d'Ockeghem*, Bruno Turner, Pro Cantione Antiqua London, LP *Archiv Produktion* 2533 145, 1973.

49 Über den nichtkommerziellen Charakter der ursprünglichen *Archiv*-Reihe siehe Gutknecht, *Die Wiederkehr* (wie Anm. 30), S. 104–111.

50 Sicherlich ist die Wirkung der Musik der Renaissance, wie sie von Michael Morrow und anderen ähnlichen Ensembles »erzählt« wird, eine andere als die von Grayston Burgess oder Bruno Turner, aber das gilt auch für die »Vermenschlichung« der Erfahrung dieser Musik, die sie im Vergleich zu den Aufnahmen der *Archiv*-Reihe erreichen. Siehe dazu Borghetti, *Purezza e trasgressione* (wie Anm. 29), S. 42–48.

durch die Musikwissenschaft bedeutet jedoch nicht, dass diese Höraktivitäten notwendigerweise ohne sie erfolgen (Materialien, Bilder, Begleittexte können in irgendeiner Form vorhanden bzw. zugänglich sein), und auch nicht, dass sie, selbst ohne sie, ohne hermeneutische Folgen bleiben, denn, wie uns die Performance Studies seit Jahrzehnten verdeutlichen, ist Musik das, was wir aus ihr machen, und die Konstruktion von Bedeutung geschieht natürlich auch durch die Herstellung von bzw. den Umgang mit Aufnahmen.⁵¹

Dieser »Listening-for-pleasure-Turn« in der Diskographie der Alten Musik hatte allerdings seinen Preis. In den fünfziger Jahren begann die *Musical Quarterly*, neben musikwissenschaftlichen Büchern auch regelmäßig Musikaufnahmen zu rezensieren. Die Begeisterung für das neue Medium dauerte jedoch nicht lange an. Ab den sechziger Jahren wurden Plattenrezensionen langsam reduziert; sie wurden immer seltener, bis sie Mitte der achtziger Jahre gänzlich verschwanden. Im Falle der Alten Musik fällt dieser allmähliche Verlust an wissenschaftlichem Interesse gegenüber der Diskographie mit der Integration dieser Musik in das »normale« Musikleben zusammen. In dem Moment, in dem Josquin- und Renaissancemusik zum Genuss werden, verliert die Wissenschaft das Interesse an der Diskussion. Oder, besser vielleicht, bereiten Performance/Aufnahme der Wissenschaft ein epistemologisches Problem, wie schon Gombosi 1952 feststellte (»musical performance is still the most uncertain, the most controversial field of historical research«, siehe oben). Trotz der lebhaften Debatte um die Performance werden Aufnahmen Alter Musik nun nur noch bei *Early Music* besprochen – und anders als bei musikwissenschaftlichen Büchern bleibt hier der Fokus auf der Aufführungspraxis und der Interpretationsgeschichte, es geht weniger um ihren Beitrag zum musikgeschichtlichen Diskurs.

Der »moderne« Josquin

Das Aufblühen des Schallplattenmarktes in den siebziger Jahren brachte weitere wichtige Veränderungen im Bereich der Alten Musik mit sich, die sich von einer Alternativ- oder Nischenbewegung immer größere Räume im Schallplatten- und Livemusikmarkt eroberte. Die achtziger Jahre leiteten jedoch eine neue Phase in der Aufführungspraxis der Alten Musik ein. Das neue Jahrzehnt begann mit einer Polemik gegen die Aufführungspraktiken dieser Musik, die das vorangegangene Jahrzehnt geprägt hatten. Alles begann mit einigen Aufsätzen von Christopher Page, in denen er stark gegen die Verwendung von Instrumenten neben Stimmen bei der Aufführungen polyphoner Musik des Mittelalters und der Renaissance

51 Siehe dazu besonders Cook, *Beyond the Score* (wie Anm. 24), S. 308–336.

plädierte, zugunsten von »a-cappella«-Aufführung, die seiner Meinung nach historisch fundierter war. Im Laufe des Jahrzehnts vermehrten sich die kritischen Stimmen, und viele Interpret*innen und Musikwissenschaftler*innen beteiligten sich an der Debatte. Ihre Argumente sind in der folgenden Passage aus einem Artikel von Page von 1993 wirksam zusammengefasst:

Among lovers of early music, however, it is recognized throughout the world that there is not just a choral tradition in England but also (to quote a French reviewer) a *nouvelle école anglaise de chant*. I would paraphrase this as ›an English a cappella renaissance‹. This a cappella tradition of singing is flourishing. Choirs and vocal consorts which have achieved international recognition include the choirs of Westminster, Winchester and Worcester cathedrals, the choirs of King's College, Clare College [...] Let us call it the ›English discovery‹ theory. It begins from the premiss that English singers performing a cappella are currently able to give exceptional performances of medieval and Renaissance polyphony from England and the Franco-Flemish area because the ability of the best English singers to achieve a purity and precision instilled by the discipline of repeated a cappella singing in the choral institutions is singularly appropriate to the transparency and intricate counterpoint of the music.⁵²

Dieser Ausschnitt ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Alte Musik die achtziger Jahre im Lichte einer »bürgerlichen Gegenreform« begann. Die Schlagworte änderten sich radikal: Page spricht nun von »Reinheit und Präzision«, »Disziplin«, »Transparenz«, »Komplexität« und macht damit sofort die Professionalität, und infolgedessen die politischen Orientierungen der neuen Alten Musik und ihrer Interpret*innen deutlich. Pages »Reinheit« hat aber nichts gemein – weder mit der (zum Teil unanständigen) Naivität, die den »populären« Klang der frühen Musik von Morrow und anderen, die noch extremer sind als er (wie zum Beispiel René Clemencic), kennzeichneten, noch mit dem Klang von Burgess oder Turner Performances/Aufnahmen.⁵³ Diese als »historisch« bezeichnete wiedergewonnene »Reinheit« ist hingegen die Konkretisierung einer modernistischen Vorstellung des für Alte Musik am besten geeigneten Klangs: Der Klang gut ausgebildeter menschlicher Stimmen, die

52 Christopher Page, »The English ›a cappella‹ Renaissance«, in: *Early Music* 21 (1993), S. 454. Über die »a-cappella«-Bewegung und speziell zur Rolle von Page in der Debatte sowie Aufführungen/Aufnahmen von Alter Musik siehe Leech-Wilkinson, *The Modern Invention* (wie Anm. 9), S. 111–150.

53 Zur Ästhetik und Ideologie von Clemencic Aufnahmen und die dagegen kritische Stellung der »a-cappella« Vertreter siehe Borghetti, *Purezza e trasgressione* (wie Anm. 29), S. 45–48.

jedoch wenig vom Menschlichen (im Sinne der siebziger Jahre) haben. Dies wird deutlich, wenn man die Einspielungen der 1981 von Page gegründeten Gruppe Gothic Voices oder anderen Gruppen, die seine Ideologie des »historisch korrekten« Klang teilten, hört. In diesen Aufnahmen singen hochprofessionelle Sänger*innen, deren »engelsgleiche« Stimmen, ausgebildet in renommierten englischen Colleges und Kathedralen, betont vibratofrei perfekt verschmelzen, und die ohne »Körnung« daher den Körper der Ausführenden vom Hörerlebnis entziehen.⁵⁴

In diesem Zusammenhang ist es interessant, eine der bedeutendsten Aufnahmen von Josquins Musik zu analysieren, die Ende der achtziger Jahre vom Hilliard Ensemble produziert wurde, einem der führenden Ensemble-Vertreter des von Page und anderen geförderten »englischen a-cappella-Stils«: Die *Missa Hercules Dux Ferrariae*, eingespielt 1989 und veröffentlicht 1990 bei EMI in der Reihe *Reflexe*.⁵⁵

Anders als beim Purcell Consort hört man hier Stimmen ohne Vibrato, die eine (damals) überraschende Regelmäßigkeit und Präzision in den Einsätzen und in der Ausführung der in dieser Messe besonders reichen Sequenzen und Wiederholungen zeigen. Hört man zum Beispiel den Cantus firmus im Superius zu Beginn des *Kyrie 1* oder die ersten fünf Takte des Superius- und Altus-Duos im *Kyrie 2*. Typisch für Einspielungen des Hilliard Ensemble ist auch hier das Mikrophon den Sängern sehr nah. Der Klang wirkt daher direkt, und der Nachhall ist auf ein Minimum reduziert.⁵⁶ Die Position des Mikrophons im Verhältnis zu den Stimmen hat noch weitere Auswirkungen: Eine so nahe Tonaufnahme bricht den illusionistischen Effekt des Mediums, das nicht versucht, die realistische Wirkung eines Konzerts zu reproduzieren. Diese Art von medialer Erfahrung wird stattdessen durch eine ersetzt, die betont technologisch wirkt. Zusammen mit dem Nachhall wird mit dem den Sängern derart nahen Mikrophon auch die Menschlichkeit des Gesanges stark reduziert, wie bei einer Nahaufnahme eines Gesichtes, so detailnah, dass das porträtierte Subjekt nicht mehr zu erkennen ist.

In dieser Einspielung klingt Josquins Messe vor allem modern. Es ist ein Klang-erlebnis, das außerhalb des ideologischen Kontextes der späten siebziger und besonders der achtziger Jahre kaum vorstellbar wäre. Der Erfolg der englischen »a

54 Zur Aufhebung des Körpers im Alte Musik-Klang von Ensembles, die die von Page geförderte »a cappella«-Aufführungsästhetik übernehmen, siehe Donald Greig, »Sight-readings: Notes on »a cappella« Performance Practice«, in: *Early Music* 23 (1995), S. 139–142; Borghetti, *Purezza e trasgressione* (wie Anm. 29), S. 48f.

55 CD EMI *Reflexe* CDC 7 49960 2.

56 So schreibt Fabrice Fitch in Bezug auf eine andere Aufnahme des Hilliard Ensemble (siehe: Interpretationsgeschichte [wie Anm. 20], S. 463); seine Worte treffen aber auch auf die hier besprochene CD zu.

cappella« Alten Musik war offensichtlich mit dem Triumph der konservativen Politik in Großbritannien unter Margaret Thatcher und in den USA unter Ronald Reagan verknüpft. Dieser neue Kontext ging auch mit einem radikalen Wandel in der Tonaufnahmetechnik einher: Die digitale Technik ersetzte die analoge. Die analoge Aufzeichnung mit ihrem unvermeidlichen Rauschen war nicht nur das Medium, sondern auch die Prämisse der »körperlichen« (Morrow, Clemencic) bzw. der »menschlichen« (Burgess, Turner) Renaissance der siebziger Jahre. Das Klangideal der (späten siebziger und) achtziger Jahren war hingegen das des Synthesizers – der den Sound jener Jahre entscheidend und charakteristisch geprägt hat – und der der CD, die einen »perfekten«, von allen unerwünschten Nebengeräuschen freien Klang garantiert.⁵⁷ Beim Übergang von einem System zum anderen wurde die »Unreinheit« des analogen Klangs von seinen Anhänger*innen als Ausdruck von Wärme und Menschlichkeit verteidigt, im Gegensatz zur Perfektion der CD, die als kalt und gar »einbalsamiert« galt.⁵⁸ Donald Greig schrieb, dass der Erfolg der CD als neues Medium Hand in Hand mit dem Erfolg des neuen englischen »a cappella«-Stil ging: Die Perfektion des Oxbridge-Klangs würde ihr ideales Medium in der CD finden.⁵⁹ Ich möchte hinzufügen, dass im Jahrzehnt von AIDS die Nähe von Körpern zueinander ein ernsthaftes Problem wurde, und der »a cappella«-Stil scheinbar eine Lösung dafür bot. Durch die Verwendung von vibratofreien, schönen, reinen und geschlechtslosen Stimmen schützte man symbolisch die Erfahrung von (Alter) Musik vor allzu körperlichen und damit potenziell gefährlichen Emissionen. Die Digitaltechnik ermöglichte es nicht nur, diese »Reinheit« über die Zeit zu bewahren, sondern auch, ein symbolisch »sicheres« Zuhören zu schaffen. Die Rille, die ungeschützt von einer Nadel durchstochen und gerieben wird, ersetzt die CD mit dem »keuschen« und übermäßig geschützten Verkehr von Gerät und Medium, das der Laserstrahl bietet, der »abliest«, ohne jemals wirklich »zu berühren«. Das Trauma von AIDS begünstigte die Verwendung der CD, bei der die Klangwiedergabe ohne physischen Kontakt erfolgt, symbolisch also ohne jenen Verkehr zwischen dem Körper der Interpret*innen und dem den Zuhörer*innen, die den Klang der Alten Musik in den siebziger Jahren geprägt hatte.⁶⁰

Verglichen mit dem professionellen und »anständigen« Klang etwa der Gothic Voices oder der Tallis Scholars, geht das Hilliard Ensemble bei der CD mit der *Missa Hercules* einen Schritt weiter in Richtung Technologisierung des Klangs

57 Greig, *Sight-readings* (wie Anm. 54), S. 141.

58 Gianni Sibilla, *Musica e media digitali. Tecnologie, linguaggi e forme sociali dei suoni dal walkman all'iPod*, Mailand, 2008, S. 58–63.

59 Greig, *Sight-readings* (wie Anm. 54), S. 143.

60 Siehe darüber Borghetti, *Purezza e trasgressione* (wie Anm. 29), S. 48f.

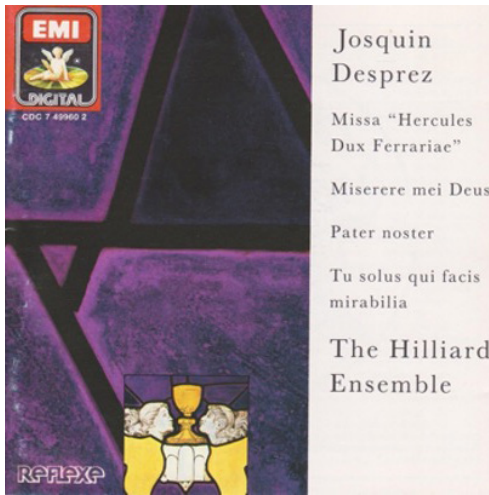


Abbildung 4: Cover der CD EMI *Reflexe* CDC 7 49960 2.

und der Hörerfahrung: Zusammen mit der Menschlichkeit tritt hier die Historizität dieser Musik in den Hintergrund, zugunsten einer Feier ihrer Modernität. Diese ist das Klangerlebnis, das vom Medium selbst gefördert wird.

Die *Reflexe*-Reihe von *EMI Electrola* entstand in den frühen siebziger Jahren als Sammlung von zehn Kassetten mit je sechs LPs. Das Cover-Artwork von Roberto Patelli rahmt historische Bilder in einem modernen Design ein oder fügt sie in surrealistischen Collagen zusammen, die auf die Avantgarde des 20. Jahrhunderts verweisen (wenn sie sie nicht sogar zitieren). Die LP mit Musik von Johannes Ciconia zeigt beispielsweise van Eycks *Madonna des Kanzlers Rolin* in stilisierten geometrischen Rahmen mit perspektivischer Täuschung, typisch für Eschers Zeichnungen, mit den sogenannten »unmöglichen« Figuren;⁶¹ die LP mit Chansons von Guillaume Du Fay zeigt eine Miniatur aus dem 15. Jahrhundert, die einer phantasievollen Blume im Stil von Magritte entspringt usw.⁶² Wie Martin Elste schreibt, »transferieren [diese Covers] geschickt und überlegt die Problematik heutiger Realisation alter Kompositionen in das visuelle Medium«.⁶³

Die CD mit der *Missa Hercules* ist 1990 bei *Reflexe* nun außerhalb der ersten Kassetten-Reihe erschienen. Hier behält die äußere Gestaltung die Duplizität von modern und historisch bei, doch im Vergleich zu den oben beschriebenen (und in der Serie meist vorherrschenden) Beispielen ist das Verhältnis umge-

61 *Johannes Ciconia (Geistliche und weltliche Musik)*, Thomas Binkley, Studio der Frühen Musik, LP EMI Electrola *Reflexe* 1C 063-30 102, 1972.

62 *Guillaume Dufay, Adieu m'amour (Chansons und Motetten)*, Thomas Binkley, Studio der Frühen Musik, LP EMI Electrola *Reflexe*, 1C 063-30 124, 1974.

63 Martin Elste, Die Popularisierung (wie Anm. 23), S. 551f.

kehrt: Das Detail aus einem Glasfenster des Ferrareser Künstlers Francesco del Cossa aus dem 15. Jahrhundert ist derart vergrößert, dass es selbst wie moderne abstrakte Kunst aussieht (vgl. Abb. 4).⁶⁴ Wenn es auch aus einem echten Renaissancefenster stammt, das selbst auf dem Gesamtbild erscheint, spricht die Covergraphik der historischen Identität dieses Kunstwerks eine zweitrangige Rolle zu: Das Fenster ist im Kleinformat abgedruckt und nicht im Zentrum, sondern unten, am Rand zu sehen. Das Cover-Bild bereitet also eine visuelle Analogie zur aufgenommenen Performance. Die moderne Regelmäßigkeit und Präzision der Aufführung wird durch die geometrische Linearität des vergrößerten Ausschnitts aus dem Glasfenster vorweggenommen. Durch die Art, wie die Performance aufgenommen ist, und dadurch, wie sie mediatisiert und materialisiert wird, verspricht diese CD im Vergleich zu früheren und zeitgleichen Aufnahmen eine abweichende Erfahrung und Auffassung der dargebotenen Musik. Anders als in den Renaissancemusik-Einspielungen von Gothic Voices oder The Tallis Scholars will die Hilliard-*Missa Hercules* kein »window onto the past« gewähren:⁶⁵ In ihren jeweiligen CDs verstärkt das Design die Historizität der Musik, die sie enthalten – ihre Plattenfirmen bzw. Labels, *Hyperion*- und *Gimell Records*, stellen historische Bilder ohne (allzu) offensichtliche kreative Veränderungen oder Verarbeitungen in den Vordergrund. Demgegenüber wird bei der Hilliard Ensemble-Produktion (*Reflexe*) *Missa Hercules* Josquins Musik weniger als Renaissance- und mehr im Sinn zeitgenössischer Musik konstruiert. Auf dieser CD klingt und erscheint Josquins Musik anderer Musik der achtziger Jahre ähnlich. Sie ist vergleichbar mit anderer moderner, emphatisch entmenschlicht-technologisierter Musik, wie der der Elektropop-Gruppe Kraftwerk. Man denke an deren ersten internationalen Hit *Die Roboter* (der in einem Album enthalten ist, das interessanterweise den Titel *Die Mensch-Maschine* trägt), wo der elektronisch gestaltete Klang der Singstimmen, die emotionslos die kurzen Melodien des Popsongs maschinenartig regelmäßig wiederholen, eine vergleichbare Wirkung wie die des Hilliard Ensembles in der *Reflexe*-Josquin-Aufnahme erzeugt.⁶⁶

Obwohl strukturalistische Analysen der Musik Josquins (und der der Renaissance im Allgemeinen) in der Musikwissenschaft der achtziger/neunziger Jahre häufig vorkamen (man denke auch nur an den Erfolg der Schenkerschen Modelle in diesem Bereich), bezweifle ich, dass es viele Wissenschaftler*innen gab, die bereit waren, die Gegenwärtigkeit ihrer impliziten historiographischen »Erzählungen« von Josquin (wie auch von jedem anderen Renaissancekomponisten)

64 Glasfenster von Francesco del Cossa (ca. 1435–1478), heute in der Pinacoteca Nazionale von Ferrara. Der Name der/des Designer*in ist nicht angegeben.

65 Greig, *Sightlines and Tramlines* (wie Anm. 21), S. 140.

66 Kraftwerk, *Die Mensch-Maschine*, Kling Klang 1978.

willing anzuerkennen (oder solche, die sich dessen überhaupt bewusst waren). Es handelt sich um eine Interpretation von Josquin und seinem Schaffen, die nicht von der Musikgeschichtsschreibung herkommt, zumindest nicht explizit, und die diese auch nicht braucht, weil sie, wie bei den oben analysierten Aufnahmen, aus den Tonträgern selbst gewonnen ist. Auf jeden Fall bedeutet das nicht, dass dies überhaupt keine historiographischen Konsequenzen nach sich zog. In seiner 1990 erschienenen Rezension der Hilliards *Hercules messe* schreibt J.F. Weber bezeichnenderweise: »The [*Hercules*] mass is in an abstract style, with a cantus firmus derived from the name of the Duke of Ferrara«. ⁶⁷ Vielleicht hat keine andere Messe Josquins einen so konkreten und persönlichen Bezug zu einem Auftraggeber wie die *Missa Hercules*, die für einen Herrscher geschrieben ist, dessen Name die Grundlage und das Zentrum der Komposition ist. Die »Abstraktheit«, die in Webers Rezension hervorgehoben wird, ist das Ergebnis des Hörens dieser speziellen Aufnahme, eine Interpretation also, die die hermeneutischen Bedeutungen widerspiegelt, die diese Aufführung mit ihren spezifischen Merkmalen konstruiert.

Oben habe ich die »[damals] überraschende Regelmäßigkeit und Präzision« der Ausführung/Aufnahme erwähnt, indem ich absichtlich ein »damals« hinzugefügt habe, um die Historizität der Klangerfahrung und der Sinnstiftung in der Zeit, in der die CD des Hilliard Ensembles veröffentlicht wurde, hervorzuheben. Es ist nicht einfach, diese Art von Erfahrung nach einigen Jahrzehnten wiederzuerlangen, selbst wenn die Person, die sie gemacht hat, dieselbe ist, wie im Fall des Autors dieses Artikels, denn im Laufe der Jahre ist die technologische Modernität dieser Aufnahme zu einem integralen Bestandteil des Phänomens der Alten Musik geworden und hat ihre ursprüngliche Konnotation verloren. Dass der damals als überraschend »computerartig« empfundene Klang des Hilliard Ensemble später normalisiert wurde, lässt sich auch durch eine kurze Analyse der visuellen Aspekte seiner späteren Mediatisierungsgeschichte verstehen. Die Aufnahme der *Missa Hercules* wurde 2004 bei Virgin in der Veritas-Reihe wiederveröffentlicht. ⁶⁸ Es ist bezeichnend, dass in dieser Neuauflage das Modern/Antik-Design der ersten Ausgabe verschwindet: Stattdessen dominiert allein das Glasfenster von Francesco del Cossa auf dem Cover. Seit den neunziger Jahren sind zudem neue Akteur*innen in der Alten Musik aufgetreten: Andere Plattenfirmen haben die Renaissance-Polyphonie als betont zeitgenössische Musik

67 J. F. Weber, in: *Fanfare* 14 (1990), zit. nach [www.medieval.org](http://www.medieval.org/emfaq/cds/emi49960.htm), <http://www.medieval.org/emfaq/cds/emi49960.htm> (14.11.2021).

68 *Josquin, Motets and Chansons – Missa Hercules Dux Ferrariae*, 2 CDs, *Virgin Veritas* 7243 5 62346 2 8, 2004. Die Aufnahme mit der *Missa Hercules* wird hier zusammen mit einer anderen *Reflexe*-Einspielung mit Musik von Josquin vom Hilliard Ensemble veröffentlicht.

beworben und versprechen ein zeitgenössischeres Erlebnis eben dieser Musik als das der (sogar jüngsten) Vergangenheit, wie im Fall der *Reflexe Missa Hercules*. Historizität ist bei den CD-Einspielungen Alter Musik von einem der leitenden Label wie *ECM* nicht länger ein entscheidender, ja kaum noch relevanter Aspekt.

Die Art der Aufführung, der Aufnahme sowie ihrer materiellen Mediatisierung hat hier keinen Bezug mehr zur Ästhetik und Ideologie der Lehrbücher zur Musikgeschichte, deren Spuren man noch in den *Reflexe*-LPs und -CDs der achtziger/neunziger Jahre finden konnte. Auf den *ECM*-Covern sieht man elegante Fotos, vorzugsweise in Schwarz-Weiß, mit stilisierten Sujets oder Landschaften. Musikalisch und visuell unterschieden sie sich nicht von Covern von Avantgarde-Jazz und »normaler« Klassischer- Musik, die im *ECM*-Katalog zu finden sind. Konzipiert als »Musik für heute« – und als solche auf den CDs konkretisiert und vermarktet – können die von *ECM* unterstützten verschiedenen Repertoires sich tatsächlich vermischen, wie es bekanntlich mit dem Hilliard Ensemble geschehen ist, das für diese Plattenfirma zwei CDs mit großem Erfolg aufgenommen hat, auf denen mittelalterliche und Renaissance-Polyphonie zusammen mit den Improvisationen des Jazz-Saxophonisten Jan Garbarek erklingen.⁶⁹

Schluss

Mit den verschiedenen Aufnahmen von Josquins Musik werden den Zuhörer*innen nicht nur verschiedene, mehr oder minder historisch begründeten Aufführungspraktiken von Renaissance-Polyphonie angeboten; es geht vielmehr um verschiedene Auffassungen dieses Komponisten, seiner Musik, deren Genre, Stil, Epoche usw. Eine Komposition Josquins »anders« klingen zu lassen, sie »anders« zu mediatisieren, heißt Aussagen über ihre historische Bedeutung für das Publikum seiner Zeit und die Rolle und den Wert dieser Musik und ihres Komponisten für heutige Zuhörer*innen zu machen. Aufgenommene Performances und ihre Medien sind also Aussagen in Klängen, Bildern, Materialien; dadurch sind sie aktiv Teil des Diskurses über die Musik selbst. Es gibt viele Josquins, die die aufgenommenen Performances und Medien erzählen, die so nicht oder zumindest nicht zuerst in der Wissenschaft thematisiert wurden – auf jeden Fall nicht mit vergleichbarer Wirkung, sowohl qualitativ als auch quantitativ. Wie viel öfter *hört* man den technologischen Josquin des Hilliard Ensembles, als man in der musikwissenschaftlichen Literatur über den technologischen Josquin liest? Und ferner, wie viel öfter *hört* man einen »inkluisiven« Josquin, wie zum Beispiel den in den Aufnahmen von Björn Schmelzer und seinem Ensemble *Grandelavoix*, als man darüber liest?

69 Elste, Mittelalter aus dem Geiste (wie Anm. 30), S. 317–323; Borghetti, Purezza e trasgressione (wie Anm. 29), S. 49f.

Die Infragestellung kolonialer und weißer Vorherrschaft hat die akademische und kulturelle Debatte im Allgemeinen geprägt, insbesondere im letzten Jahrzehnt. Die Mittelalter- und Renaissance-Musikwissenschaft ist auch miteinbezogen worden, wenn auch später als andere Geisteswissenschaften und oder jene Musikwissenschaft, die sich auf andere Repertoires konzentriert. Erst 2018 nahm die Organisation der Medieval and Renaissance Music Conference (MedRen) offiziell Stellung zu diesem Thema: Im call-for-papers ermutigte sie dazu, »to challenge ahistorical views of Med & Ren as all white (male) and Christian« und lud zum Nachdenken über die »Geschichten, die wir nicht erzählen«, ein.⁷⁰ Die ersten Aufnahmen von Renaissance-Polyphonie, die Elemente (und Instrumente) der ethnischen Musiktraditionen berücksichtigen, gehen in die späten sechziger und siebziger Jahre zurück (z. B. die oben erwähnten von Michael Morrow und René Clemencic). In den neunziger Jahren boten Marcel Pérès und sein Ensemble Organum einige Abstecher in dieses Repertoire mit dieser Haltung an (ich denke vor allem an ihre Einspielung vom Ockeghems *Requiem*). Es ist aber besonders *Graindelavoix* und ihren seit 2006 regelmäßig erscheinenden Aufnahmen von Ockeghem, Binchois, Champion, de Rore, Gesualdo und 2021 Josquin zu verdanken, dass eine ganze Reihe von Renaissancepolyphonie vorliegt, die die Techniken und Rhetorik der außereuropäischen bzw. »populären« Musik übernimmt. Es handelt sich darum um eine Reihe dezidierter Aussagen-in-Klängen, die in die Performance bzw. Aufnahme dieser Musik eingeschrieben sind und die gerade jene Geschichten einer Renaissancepolyphonie erzählen, die, nicht mehr »all white (male)«, zumindest nicht mehr ganz westeuropäisch klingen, und die Jahre später so präsent in der musikwissenschaftlichen Agenda geworden sind.⁷¹ Diese Art, Renaissancemusik aufzuführen, erzeugt eine Verfremdung dieser Musik (»defamiliarization«) im orientalistischen Sinne – und als solche bietet sie nichts Neues im Bereich der Alten Musik. Dabei ist einerseits interessant, dass diese Musik keine bloße Ausnahme, sondern ein fester Bestandteil im Repertoire der Gruppe ist; andererseits, dass in den Performances/Aufnahmen von *Graindelavoix* nicht mittelalterliche Musik fremdartig gemacht wird (jene Musik, die in den erhaltenen schriftlichen Überlieferungen als zu wenig kodifiziert für moderne Verhältnisse gilt, und für die die sogenannte »Orient-Hypothese« seit Langem in Betracht gezogen, wenn nicht gar akzeptiert wurde), sondern eben die Renaissance-Polyphonie (vorwiegend geistlich), ein Repertoire, für das

70 *Medieval and Renaissance Music Conference*, Maynooth 2018: <https://www.maynoothuniversity.ie/music/events/medieval-and-renaissance-music-conference-medren-2018> (14.11.2021).

71 *Josquin, The Undead. Laments: Deplorations and Dances of Death*, Bijörn Schmelzer, *Graindelavoix*, CD Glossa Music GCD P32117 LC 00690 2021.

eine vergleichbare »Inklusivität« nie mit derselben Überzeugung vorgeschlagen, wenn nicht gar mit ausgesprochenen Misstrauen betrachtet wurde.⁷²

Es gibt mehrere Josquins, die vielleicht nur innerhalb von Tonträgern zum Ausdruck kommen. Dies ist unvermeidlich, auch wenn Renaissancemusik-Forschung sich traditionell nicht auf die Diskursanalyse der aufgenommenen Performances konzentriert, so wie auf die aktive, historische Rolle der modernen Zuhörer*innen und die diskurstiftende Funktion des Zuhörens. Nicht anders als die konventionelle Musikwissenschaft tragen wir mit Aufnahmen – ihren Gebrauch selbstverständlich miteinbezogen – zur Sinnstiftung und daher zur »Geschichtsschreibung« bei und »erzählen« in Klängen und Medien, wie wir wollen oder möchten, dass Geschichte gewesen ist oder hätte sein sollen, wie die Welt sein sollte, ohne das (nur) in Worten ausdrücken zu müssen.

72 Zur Verfremdung des Klangs als charakteristisches Phänomen der Performance-Musik des frühen 20. Jahrhunderts, die wie jede Avantgarde-Bewegung periodisch die Grundlagen dessen in Frage stellt, was als »Mainstream« gilt, siehe Laurence Dreyfus, »Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century«, in: *The Musical Quarterly* 69 (1983), S. 306–315; über die Verfremdung im orientalistischen Sinne siehe Leech-Wilkinson, *The Modern Invention* (wie Anm. 9), S. 64–87; Borghetti, *Purezza e trasgressione* (wie Anm. 29), S. 41–46; Fitch, *Interpretationsgeschichte* (wie Anm. 20), S. 464–466.