
Title: Kollektivkompositionen? : Cantare super librum in der Renaissance als kollaborativer Akt

Author(s): Philippe Canguilhem

Source: *Kollaboration – Kooperation – Ko-Kreativität. Musikalische Gemeinschaftsarbeit in der Renaissance*, ed. by Nicole Schwindt (troja 2023), Dresden 2025, p. 85–101.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20233955>

Creative Commons license: CC BY-SA 4.0

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/>

Kollektivkompositionen? Cantare super librum in der Renaissance als kollaborativer Akt

Am 20. Mai 1542 schrieb Giuliano Ardinghelli, der Sekretär Kardinal Alessandro Farneses, aus Rom einen Brief an den für seine Musikliebe bekannten Florentiner Kaufmann Giovanbattista Della Fonte:

La canzona che io vi promisi è finita e con questa la mando. E come vedrete la canzona è cinque stanze et messa in musica da cinque mastri. E la prima stanza è di maestro Giaches de Ponte, quel di monsignor della Casa ; la seconda è di Charles cantor di capella; la terza è d'un giovane che sta con il cardinale Farnese che già stette con Archadelt; la quarta è di Ghostanzo Festa, la quinta e ultima è di messer Archadelt. E mando l'originale che ho hauto da loro per non aver tanto tempo a farle copiare, e perché io penso che le saranno più corrette, avendole lor provate e acconcie e a lor modo. Penso che vi sarà delle buone e delle mediocre, ma per quello che mi par haver inteso quella di Ghostanzo e di Archadelt che sono a cinque sono ciò che vi di buono. Harò piacer che le vi satisfaccino et intenderne meramente il parer vostro accioché un'altra volta io vi possa servir meglio. Et occorendovi altro in questo genere avvisate che vi farò servir bene e presto, perché

Das Madrigal, das ich Euch versprochen habe, ist fertig und ich füge es diesem Brief bei. Und wie Ihr sehen werdet, besteht die Canzona aus fünf Strophen und ist von fünf Komponisten vertont worden. Die erste Strophe stammt von Maestro Giaches de Ponte, der bei Monsignore [Giovanni] Della Casa angestellt ist; die zweite von Charles, Sänger in der Päpstlichen Kapelle; die dritte von einem jungen Musiker im Dienst von Kardinal Farnese, der früher mit Arcadelt zusammenarbeitete; die vierte ist von Costanzo Festa und die fünfte und letzte von Herrn Arcadelt. Ich schicke Euch das Original, das sie mir gegeben haben, weil ich keine Zeit hatte, es abschreiben zu lassen, und weil ich glaube, dass es ohne Fehler ist, denn sie haben es selbst übersungen und auf ihre Weise zurechtgemacht. Ich schätze, dass es bessere und weniger gute Teile gibt, aber soviel ich verstanden habe, sind die fünfstimmigen Stücke von Festa und Arcadelt am besten. Ich würde mich freuen, wenn sie Euch gefallen, auch würde ich gerne Eure Meinung dazu hören, damit ich Euch das nächste Mal noch besser zu Diensten sein kann. Und wenn Ihr noch etwas in der Art braucht, sagt Bescheid, dann werde ich Euch unverzüglich etwas zukommen lassen, denn die Komponisten haben mir zu

questo mastri mostron servirmi
volentieri.¹

verstehen gegeben, dass sie mir gerne zu
Diensten sind.

Dieser faszinierende Brief berichtet von einer musikalischen Kollaboration, bei der fünf Komponisten zusammenarbeiten, um einen Madrigalzyklus aus den einzelnen Strophen einer Kanzone herzustellen. Solche Madrigalzyklen sind zwar als römische Spezialität seit den 1540er Jahren bekannt, aber bisher ist man nicht davon ausgegangen, dass sie von einem Kollektiv geschaffen worden sind.² Deshalb ist es wichtig zu betonen, dass es sich bei dem angesprochenen Projekt um eine Gemeinschaftsarbeit handelt und nicht nur um eine Aufteilung der Aufgaben. Ardinghelli verbürgt das, indem er sagt, die fünf Komponisten seien zusammengekommen, um ihre Madrigale gemeinsam durchzusingen und so die Konsistenz des Zyklus sicherzustellen («avendole lor provate e acconcie e a lor modo»). Der Fall scheint eine ungewöhnliche Situation zu schildern, wozu man kaum Parallelen kennt, aber immerhin gibt es von zwei der genannten Komponisten ein Stück, das sie gemeinschaftlich verfasst haben. Die Handschrift G 384 der Bibliothek des Konservatoriums Santa Cecilia in Rom enthält einen Kanon, der gemäß einer Anmerkung unter dem Tenor von Costanzo Festa *und* Charles d'Argentille komponiert wurde: »Canon quod Carolus junxit Festa non separet« («Den von Charles zusammengesetzten Kanon löse Festa nicht auf»).³ Hier liefert die Freundschaft, die in dem Spruch beschworen wird, die Erklärung dafür, warum die beiden Komponisten sich zusammengetan haben, um diesen Kanon zu erfinden, und es ist sehr gut möglich, dass auch die fünf Urheber des Madrigalzyklus sich gewissermaßen untereinander verschworen haben und zum Zeichen das musikalische Gemeinschaftsprojekt angegangen sind.⁴

1 Florenz, Archivio Pucci, Fondo Della Rena 188, ohne fol.) Zuerst publiziert in Philippe Canguilhem, »The madrigal en route to Florence (1540–1545)«, in: *Recercare* 21 (2009), S. 35–73: S. 71, siehe auch S. 54–59, wo die Zusammenkunft der fünf Komponisten Jacques du Pont, Charles d'Argentille, François Roussel, Costanzo Festa und Jacques Arcadelt behandelt wird. Siehe dazu auch ders., *À l'ombre du laurier. Musique et culture à Florence 1530–1570*, Turnhout 2024, S. 315–323.

2 Zu diesem Repertoire siehe die Studie von Patricia Ann Myers, »An analytical study of the Italian cyclic madrigals published by composers working in Rome, ca. 1540–1614«, Ph.D. diss. University of Illinois at Urbana-Champaign 1971. Vierzig Jahre später hat ein anderes Team römischer Komponisten kooperiert, um mit verteilten Rollen eine Sestina zu vertonen: Die sechs Strophen von *Mentre ti fui sì grato* wurden von Giovanni Maria Nanino, Giovanni Battista Moscaglia, Luca Marenzio, Giovanni de Macque, Francesco Soriano und Annibale Zoilo komponiert. Siehe die kommentierte Edition in *I musicisti di Roma e il madrigale. Dolci Affetti (1582) e Le Gioie (1589)*, hrsg. von Nino Pirrotta, Lucca 1993.

3 Moderne Edition in *Early Sixteenth-Century Sacred Music from the Papal Chapel*, hrsg. von Nors S. Josephson, Bd. 1, Neuhausen-Stuttgart 1982 (Corpus Mensurabilis Musicae, 95), S. 265.

4 Festa und D'Argentille scheinen noch bei einer anderen Gelegenheit miteinander zu tun gehabt zu haben, als sie als Experten ausgewählt wurden, um zwischen zwei Sängern von San Lorenzo

Obwohl noch andere Beispiele für kollaborative Kompositionen im 16. Jahrhundert belegt sind, bleibt ihre Zahl begrenzt, alldieweil der Vollzug einer Komposition von Natur aus grundsätzlich individuell vonstatten geht. Dessen ungeachtet hinterließen die Komponisten der Renaissance zahlreiche Indizien, die erkennen lassen, dass sie sich sehr wohl bewusst waren, einer ›community‹ anzugehören. Als ein Beispiel unter anderen könnte man an die Gattung der Imitationsmesse denken und sie als einen (zwar metaphorischen) Versuch einer kollaborativen Komposition verstehen, insofern als der Komponist Material eines Modells übernahm, das ein anderer erfunden hat, um seinerseits ein neues Werk daraus zu machen. Und indem er das Modell im Titel der Messe nennt, kann der Autor deutlich kommunizieren, dass das neue Werk die Frucht einer quasi passiven Kollaboration ist.

Wenn wir aber Spuren echter Kollektivkreationen in der Renaissance finden wollen, müssen wir uns einer anderen Art von kontrapunktischer Arbeit zuwenden, die nicht als individuelles schriftliches Werk beschreibbar ist, sondern gerade im Gegenteil eine kollektive mündliche Praxis darstellt. Der Aspekt des Kollaborativen beim »cantare super librum« nötigt uns, präzise zu sein, da der Ausdruck heutzutage oft synonym mit »improvisiertem Kontrapunkt« gebraucht wird. Aber der gesangswise Kontrapunkt, wie man diesen korrekterweise nennen müsste, bezieht sich nicht automatisch auf eine kollektive Praxis. Deshalb möchte ich in einem ersten Schritt diesen Punkt klarstellen, der oft Verwirrung und Zweideutigkeiten verursacht und es uns schwer macht, das Phänomen zu verstehen. Erst wenn die unterschiedlichen Herangehensweisen des gesangswisen Kontrapunkts – des individuellen und des kollektiven – identifiziert und gegeneinander abgegrenzt sind, lassen sich die Vorgehensweisen des kollektiven Kontrapunkts (wenn also mehrere Sänger oder Instrumentalisten gleichzeitig ihre eigenen Partien zu einer vorgegebenen Melodie vortragen) ins Auge fassen. Eine solche Art von gruppenweisem Kontrapunktieren, bei der die neuen Stimmen ›im Eifer des Gefechts‹ von mehr als einem Musiker erdacht werden, wirft insbesondere die Frage nach Intentionalität und Autorschaft auf. Schließlich werde ich zu erklären versuchen, wie manche der so zustande gekommenen Werke letztendendes doch den Weg aufs Papier finden konnten, und ich adressiere die Fragen, die sich

in Damaso zu entscheiden, die eine Kontroverse über die Anwendung von *Musica ficta* austrugen, siehe Lewis Lockwood, »A dispute on accidentals in sixteenth-century Rome«, in: *Analecta musicologica* 2 (1965), S. 24–40. François Roussel hinterließ verschiedene Werke, die enge Beziehungen zu seinem ehemaligen Lehrer Arcadelt aufweisen, siehe dazu Ph. Canguilhem, *The madrigal en route* (wie Anm. 1), S. 57f.

angesichts solcher aus kollektiven Improvisationen entstandenen Kompositionen stellen.

Kontrapunkt als Praxis von Einzelstimmen

Im Mittelalter und in der Renaissance wurde Kontrapunkt sowohl mündlich als auch schriftlich gelehrt und ausgeübt. Einige Theoretiker des 15. Jahrhunderts thematisieren auch das Verhältnis der beiden möglichen Arten von Kontrapunkt, des mündlichen und des schriftlichen, zueinander. 1412 traf Prodocimo de Beldemandis folgende Unterscheidung: »Man muss auch wissen, dass dieser Kontrapunkt im eigentlichen Sinn zweifach ist, nämlich vokal und schriftlich: vokal ist der, der ausgeführt wird, und schriftlich der, der notiert ist.« Und er stellt klar: »Alles, was im Folgenden vom Kontrapunkt gesagt wird, bezieht sich auf beide Arten.«⁵ Beide Phänomene gehen für ihn aus ein und derselben Realität hervor und sind denselben Gesetzen unterworfen. Diese Vorstellung von der zweifachen Natur des Kontrapunkts wird während der ganzen Renaissance immer wieder geäußert. Ein um 1476 in Süddeutschland verfasster Traktat stellt entsprechend fest, dass »in der Sache Kontrapunkt und Komponieren dasselbe sind.«⁶ Dreißig Jahre später bestätigt der Spanier Francisco Tovar diese Auffassung mit den Worten: »zwischen Kontrapunkt und Komposition gibt es keinen Unterschied außer der Tatsache, dass der Kontrapunkt im Geist entsteht und die (mensurale) Komposition figurierte Stimmen darstellt.«⁷ Tovar ist allerdings einer der letzten, die nicht zwischen Kontrapunkt und Komposition unterscheiden. Nach 1520 beginnt sich das, was die Theoretiker bis dahin als rein formale Differenz angesehen haben, in den Inhaltsverzeichnissen der Lehrschriften zu verselbst-

5 Prodocimo de Beldomandi, *Contrapunctus*: »Item sciendum quod huiusmodi contrapunctus, scilicet proprius, est duplex, scilicet vocalis et scriptus : vocalis qui profertur et scriptus qui scribitur, de quibus ambobus intelligenda sunt omnia que de contrapuncto inferius dicentur, ex quo sequitur contrapunctum comuniter acceptum, qui ex proprio accepto sequitur et super ipso fundatur, etiam esse duplicem, scilicet vocalem et scriptum, et vocalem esse illum qui profertur et scriptum qui scribitur.« Hrsg. und übers. von Jan Herlinger, Lincoln 1984 (Greek and Latin Music Theory, 1), S. 26–94. Elektronische Edition im Rahmen des *Thesaurus musicarum latinarum* (<https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/PROCON>, 02.02.2025).

6 Regensburg, Bischöflich Proskesche Musikbibliothek, 98 th. 4°, hrsg. und übersetzt von Klaus-Jürgen Sachs, *De modo componendi. Studien zu musikalischen Lehrtexten des späten 15. Jahrhunderts*, Hildesheim 2002 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung, 12; Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 2), S. 150: »in re contrapunctus et modus componendi idem sunt«.

7 Francisco Tovar, *Libro de música práctica*, Barcelona: Jose Rosebach 1510, R Madrid 1976, La Coruña 2018, fol. 35: »Del contrapunto a la composición de canto de órgano no ay ninguna diferencia salvo que el contra punto es sub intelecto y el canto de órgano es figurado en representación de boz«.

ständigen; dort erscheinen nun Abschnitte zum Kontrapunkt und Abschnitte zur Komposition getrennt. Um nur ein Beispiel herauszugreifen: Während des ganzen 16. Jahrhunderts und darüber hinaus wird in den auf der iberischen Halbinsel verfassten Traktaten zur *Musica practica* klar zwischen der Lehre vom *contrapunto* und der Lehre von der *composición* unterschieden und sie werden in getrennten Kapiteln behandelt.⁸

Aber wenngleich die Mündlichkeit, d. h. die gesungene Ausführung, eine essenzielle Dimension des Kontrapunkts war, war die Notation in der Praxis und in der Lehre gleichermaßen allgegenwärtig. Mehrere Schriften erläutern, wie die Lernenden zuerst einmal damit anfangen, die Konsonanzen zu visualisieren, indem sie sie auf Schiefertafeln, den *tabulae* (lat.) bzw. *cartelle* (ital.), aufschrieben, bevor sie sie sangen. Das ermöglichte ihnen in der Folge, sie sich direkt vorzustellen, ohne den Umweg über die Schrift zu gehen; sie dachten sich die Noten, die sie sangen, an den entsprechenden Stellen auf den Linien. Der mündliche Kontrapunkt war somit nichts anderes als eine (klingende) Erweiterung der schriftlichen Version. Für Lodovico Zacconi war es absolut unumgänglich, dass die Anfänger damit begannen, sich die Konsonanzen auf der *cartella* vor Augen zu führen, bevor sie versuchen konnten, sie direkt zu singen. Denn aus pädagogischer Sicht war es zu Beginn der Lehrzeit unnützlich, ja gefährlich, sich allein auf das Ohr zu verlassen.⁹

Im allgemeinen Verständnis bestand Kontrapunkt darin, eine Stimme – ob mündlich oder schriftlich – einer präexistenten Melodie hinzuzufügen. In diesem Sinne handelte es sich grundsätzlich um eine Ein-Personen-Praxis, selbst wenn die Umsetzung die Anwesenheit eines zweiten Musikers erforderte, der die Stimme des Cantus firmus sang oder spielte, zu dem der Kontrapunkt realisiert wurde. So gebraucht auch Johannes Tinctoris den Terminus *contrapunctus* in seinem berühmten *Liber de arte contrapuncti* von 1477, in dem alle Musikbeispiele zweistimmig sind. Wenn er sich auf polyphone Sätze mit drei oder mehr Stimmen bezieht, verwendet er andere Begriffe wie *cantare super librum*, *res facta* oder *faubourdon*, je nach Bearbeitungsart und was dabei mündlich bzw. schriftlich herauskam. Diese Unterscheidungen gelten aber umgekehrt nicht für den Kontrapunkt als solchen, der gleichermaßen gesungen oder schriftlich fixiert sein kann. Siebzig Jahre später verwendet der portugiesische Musiker Vicente Lusitano einen ganzen

8 David Mesquita i Joanes, ›*El Contrapunto se estudia para echarlo de repente*‹. *Improvisierter Kontrapunkt in Spanien um 1700*, Phil. Diss. Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2019.

9 Lodovico Zacconi, *Prattica di musica seconda parte*, Venedig: Alessandro Vincenti 1622, Reprint Hildesheim 1982, S. 84. Bereits vor ihm war Adrian Petit Coclico in seinem 1552 veröffentlichten Traktat (siehe unten Anm. 16) genau derselben Meinung. Zu dieser Frage und den Beziehungen zur Sight-Technik siehe Philippe Canguilhem, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris 2015, S. 146–149.

The image shows a musical score for a tenor and a plain chant. The score is written on five systems, each with a tenor staff (treble clef) and a plain chant staff (bass clef). The tenor part is labeled 'Tenor sobre el canto llano' and the plain chant part is labeled 'Canto llano'. The music is in a simple, diatonic style, characteristic of medieval plainchant. The tenor part consists of a series of notes, some with accidentals, and rests. The plain chant part consists of a series of notes, some with accidentals, and rests. The score is written in a clear, legible font.

NB 1: Paris, Bibliothèque nationale de France, Esp. 219, fol. 27^r

Teil seines Musiktraktats der Lehre des mündlich ausgeführten *contrapunto* – den Gebrauch von Tafeln erwähnt Lusitano an keiner Stelle –, und zwar getrennt von dem Teil, den er der eigentlichen Kompositionslehre widmet. Zu Anfang empfiehlt Lusitano dem Sänger, der lernen will, wie man einer präexistente Melodie eine weitere Stimme hinzufügt, ein streng rationales Fortschreiten, das man in Spanien *contrapunto suelto* nannte. Die zahlreichen von ihm angeführten Beispiele beziehen sich jeweils auf das *Alleluia sanctificatus* der Weihnachtsmesse. Notenbeispiel 1 zeigt, was ein Sänger in Tenorlage singen können sollte, wenn er Lusitanos Lehrprogramm Schritt für Schritt gefolgt ist.

Tenor sobre
el canto llano

Canto llano

NB 2: Paris, Bibliothèque nationale de France, Esp. 219, fol. 29^v

In stilistischer Hinsicht favorisiert Lusitano den *contrapunto fugado*, der dadurch, dass dasselbe Motiv auf unterschiedlichen Tonhöhen wiederholt wird, in der hinzugefügten Stimme eine gewisse melodische Einheitlichkeit bewirkt.¹⁰ Zuletzt demonstriert Lusitano in weiteren Beispielen, wie die besten Sänger *contra-*

¹⁰ Zu dieser Technik vgl. Peter Schubert, »*Contrapunto fugato*. A first step towards composing in the mind«, in: *Music Theory Spectrum* 42 (2020), S. 260–279.

punto fugado und Gesangsvirtuosität miteinander verbinden konnten (siehe Notenbeispiel 2).

Die Ausübung des *contrapunctus*, auch in seiner gesungenen Form, ist somit in der Zeit von Tinctoris oder von Lusitano nichts anderes als eine Komposition »in Echtzeit«. Diese Art, Musik hervorzubringen, scheint genau Bruno Nettls Aussage zu entsprechen, dass der Unterschied zwischen Improvisation und Komposition einzig in der Zeit liege, die sie jeweils für ihre Realisierung benötigen.¹¹

Kontrapunkt in der Gruppe

Das Erlernen des Kontrapunkts baute zwar vor allem darauf auf, dass man es für sich einübte, aber es bereitete damit allein noch nicht darauf vor, dass man mit Mehreren mehrstimmig zu einem Choral aus dem Stegreif singen konnte. Das war vielmehr eine so spezielle Praxis, dass man sie mit eigenen Begriffen belegte, um sie vom Kontrapunkt im allgemeinen Sinn zu unterscheiden. Es war bereits die Rede davon, dass Tinctoris diese Praxis in seinem lateinischen Traktat »cantare super librum« nannte und damit einen Ausdruck prägte, den er aus der französischen Formulierung »chanter sur le livre« übersetzte. Tinctoris hat den tieferen Grund dieser Praxis genau auf den Punkt gebracht. Im Unterschied zum Komponieren, bei dem alle Stimmen von ein und demselben Musiker erschaffen werden und er somit die Kontrolle über alle ihre gegenseitigen Beziehungen hat, beschränken sich die einzelnen Sänger, die miteinander einen Kontrapunkt realisieren, darauf, ihre jeweilige Stimme mit dem Choral zu koordinieren. Dabei erlaubt die Stegreifsituation ihnen nicht genau zu wissen, wie ihre Stimmen sich untereinander verhalten. Trotz der Ungewissheit, die notwendigerweise zum Endergebnis eines so hervorgebrachten polyphonen Gebildes gehört, verurteilt Tinctoris die Praxis nicht, vielmehr hält er sie »nicht für tadelnswert, sondern im Gegenteil für lobenswert, sofern die mitwirkenden Sänger klug vermeiden, untereinander die gleichen Zusammenklänge und Fortschreitungen zu wählen«.¹²

Der Problematik dieser Verfahrensweise zum Trotz (denn wie konnte man wissen oder vorhersehen, was die anderen singen würden?), ist die Praxis in der

11 »Should we not then speak perhaps of rapid and slow composition rather than of composition juxtaposed to improvisation? And would we not do well to think of composition and improvisation as opposite ends of a continuum?« Bruno Nettle, »Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach«, in: *The Musical Quarterly* 60 (1974), S. 6.

12 Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, Buch 2, Kap. 20: »Non tamen vituperabile, immo plurimum laudabile censeo, si concinentes similitudinem assumptionis ordinationisque concordantiarum inter se prudenter evitaverint«. Johannes Tinctoris, *Complete Theoretical Works*, hrsg. von Ronald Woodley, Digitale Edition im Rahmen der *Early Music Theory* (<https://early-musictheory.org/Tinctoris/texts/dearte23/>, 14.08.2025).

Renaissance und den nachfolgenden Epochen weit verbreitet und in den einzelnen Ländern unter eigenen Bezeichnungen behandelt worden: »contrapunto concertado« in Spanien, »contrappunto alla mente« in Italien, »sortisatio« in Deutschland. Der oben zitierte süddeutsche Traktat definiert um 1476, dass Sortisieren »darin besteht, einen beliebigen Gesang aus dem Stegreif mit verschiedenen Melodien auszuschnücken«. ¹³ Die Praxis ist also bekannt und auch in deutschen Traktaten durchaus beschrieben, aber sie sollte dort recht schnell wieder verschwinden und scheint nach 1520 nicht mehr üblich gewesen zu sein, zumindest in den von der Reformation erfassten Gebieten. Das jedenfalls kann man den entsprechenden Schriften entnehmen, wo die Sortisatio zwar noch erwähnt wird, aber im Vergleich zur Komposition nicht gut abschneidet. So unterscheidet Heinrich Faber in seinem Kompositionstraktat *Musica poetica* (1548) eindeutig zwischen »sortisatio« und »compositio« und macht geltend, dass »bei uns diese Art zu singen nur ungebildeten Landleuten und Handwerkern gefällt. In Kirchen wird sie aber nur noch ganz selten angewandt, weshalb nur noch wenige Spuren davon übrig geblieben sind. Zumal diese Singweise von den Gebildeten nicht sehr geschätzt wird, brauchen wir uns mit dieser Sache, die einzig in einem praktischen Usus besteht, nicht weiter aufzuhalten.« ¹⁴ Fünfzehn Jahre später äußert sich Gallus Dressler nicht anders: »Unter Sortisatio versteht man (wie der Name sagt) einen im Augenblick und spontan realisierten mehrstimmigen Gesangsvortrag über einen Cantus aus dem Stegreif. Er ist im Ausland mehr in Gebrauch als bei uns, und weil er mehr vom praktischen Usus als von Regeln abhängt [...], erwähnen wir noch, dass es nicht üblich ist, (diese Art von Gesang) schriftlich zu fassen und so den Lernenden zu vermitteln.« ¹⁵ Auch der Flame Adrian Petit Coclico bestätigt 1552, dass das Cantare super librum bei den Deutschen

13 K.-J. Sachs, *De modo componendi* (wie Anm. 6), S. 150: »sortisare est aliquem cantum diversis melodiis improvisè ornare«. Vgl. Markus Bandur, »Sortisatio«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Teil 6, Wiesbaden 1992.

14 »Eius modi concentu apud nos delectantur fossores et artifices mechanici. In templis autem rarissime ea utimur, cuius pauca quaedam vestigia remanserunt. Sed quia haec ratio canendi non valde probatur eruditibus, non est, ut diutius huic rei, quae solummodo usu consistit, immoremur.« Zit. nach Willibald Gurlitt, »Der Begriff der sortisatio in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts«, in: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 16 (1942), S. 194–211: S. 207.

15 Gallus Dressler, *Praecepta musicae poeticae*, hrsg. und übers. von Olivier Trachier und Simonne Chevalier, Paris 2001, S. 97: »Sortisatio (ut ipsa appellatio indicat) est subita et impulsiva supra cantum aliquem per diversas voces extemporalis pronuntiatio. Haec apud externos magis usitata est quam apud nos, et cum ex usu magis quam praeceptis pendeat et oriatur ex compositione minimeque vitij careat omnia hac ad compositionem accedamus nam scripto comprehendere et studiosis tradere non est usitatum.«

abgeschafft worden ist, wenn er sagt: »Modus canendi contrapunctum in Germania rarus est«¹⁶ Coclico hat in mehreren deutschen Städten Musikunterricht erteilt und lebte zur Zeit des Erscheinens seines Traktats in Nürnberg. Er war insofern an der richtigen Stelle, um die spezielle Situation in Deutschland zu registrieren, während alle anderen Musiker in Europa den Choral kollektiv ausführten.

Die Praxis war bekannt dafür, ausgesprochen schwierig zu sein, und man kann sich vorstellen, dass der Schwierigkeitsgrad proportional mit der Anzahl der beteiligten Sänger wuchs. An der oben zitierten Stelle spricht Tinctoris vom *Cantare super librum* »mit zwei, drei, vier oder mehr Stimmen«; Vicente Lusitano gibt drei-, vier- und fünfstimmige Beispiele von *contrapunto concertado*, die somit bis zur simultanen Erfindung von vier verschiedenen Stimmen reichen. Diese Stimmenzahl konnte zweifellos noch überschritten werden, wie Jean Taisnier, Sänger in der Kapelle Karls V. und dort Singknabenmeister, attestiert. In seinem 1559 gedruckten Astrologietraktat spricht er vom improvisierten Kontrapunkt, der bis zu sieben unterschiedliche Stimmen umfassen konnte.¹⁷

Zur gleichen Zeit geht Juan Bermudo zwar nicht so weit, eine bestimmte Stimmenzahl anzugeben, aber er stellt die Fähigkeit von manchen Kontrapunktikern heraus, kollektiv so improvisieren zu können, dass ihm das Ergebnis Bewunderung abnötigt. Er definiert Kontrapunkt (gemeint ist der *contrapunto concertado*) als »improvisierte Anordnung verschiedener Melodien zu einem Choral« und fährt fort: »Manche Männer sind in der Sache so beschlagen und haben darin solch eine Kenntnis und Erfahrung, dass sie mit so vielen Stimmen und derart sicher, auch mit Imitationen umgehen, dass es den Eindruck macht, als höre man eine mit allem Wissen der Welt erstellte Komposition.«¹⁸ Unter den von Bermudo in Anschlag gebrachten Eigenschaften, die zum Gelingen eines konzertierten Kontrapunkts beitragen, gehört Sachkenntnis (*erudición*), allein reicht sie aber nicht aus und bedarf der Ergänzung durch Erfahrung, die unentbehrlich ist. Individuelle Begabung ist in der Tat nicht genug, um gemeinsam im Ensemble zu improvisieren. Alle Zeugnisse betonen die Notwendigkeit einer

16 Adrian Petit Coclico, *Compendium musices*, Nürnberg: Johann von Berg und Ulrich Neuber 1552, Reprint Kassel 1954, fol. [I iiiij]^r.

17 Claude Palisca, »A Clarification of *Musica Reservata* in Jean Taisnier's *Astrologiae*, 1559«, in: *Acta musicologica* 31 (1959), S. 133–160: S. 135: »Item contrapunctum 3, 4, 5, 6, 7 partium extemporaneum, à diversis cantoribus modulandum, pro praedecessorum documentis in mentem revocent.«

18 Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna: Juan de León 1555, R Kassel 1957, fol. 128: »El contrapunto es una ordenación improvisa sobre canto llano, con diversas melodias. Ay hombres en ello tan expertos, de tanta cuenta y erudición : que así lo hechan a muchas voces, y tan acertado, y fugado, que parece composición sobre todo el estudio del mundo.«

kontinuierlichen gemeinsamen Praxis und dass allein das einvernehmliche Erleben in der Sängergruppe ein erfolgreiches kollektives Kontrapunktieren ermöglicht.

Insbesondere ist es von grundlegender Bedeutung, sich im Voraus abzustimmen und Entscheidungen im Vorfeld der Ausführung zu treffen. Ohne Vorbereitung und Konsens unter den Sängern bleibt das Ergebnis hinter den Erwartungen zurück, wie es Pietro Cerone 1613 unverblümt ausspricht: »ehrlich gesagt, wenn der mehrstimmig improvisierte Kontrapunkt zum Choral ohne dass man sich abgestimmt hat, erfolgt, so wie man ihn üblicherweise von den Kapellen hört, ist er von schlechter Wirkung.«¹⁹ Zehn Jahre später sagt Zacconi nichts anderes, wenn er feixt, dass der von vielen Chören geübte Verzicht auf eine vorherige Absprache unter den Sängern beim improvisierten Kontrapunkt eine Musik nach sich zieht, die den Gesängen der Gewürzhändler auf der Rialtobrücke in Venedig gleicht.²⁰ Und eine Bemerkung von Bermudo zu dieser Sache stützt sich auf ein persönliches Erlebnis: »Ich erinnere mich an zwei exzellente Kontrapunktiker, die nicht in der Lage waren, miteinander im Ensemble zu improvisieren, weil sie sich nicht kannten.«²¹

Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit ein mehrstimmig improvisierter Kontrapunkt gelingt? Nur wenige Schriftquellen stellen sich dieser Frage, aber der Traktat von Lusitano gibt uns doch einige Fingerzeige:

Die beiden kontrapunktierenden Stimmen sollen aufeinander warten, damit die Schönheit des Kontrapunkts wahrnehmbar wird und nicht mit Unordnung verwechselt werden muss. Diese gegenseitige Rücksichtnahme und Koordination ist für die Improvisierenden nicht leicht, wie fähig die Sänger sonst auch sind, und *sie sollten sich kennen, um ihre jeweiligen Stimmlagen zu kennen*, damit sie leichter aufeinander eingehen können.²²

19 Pietro Cerone, *El Melopeo y maestro*, Neapel: J.B. Gargano und L. Nucci 1613, S. 593: »Y por dezir verdad, el hazer contrapunto sobre cantollano sin concierto, y de la manera que oyendia se acostumbra hazer en la capillas, produze un ciertoque de mal effeto.« Er ergänzt, dass in bestimmten Fällen die Hörerfahrung womöglich hässlich und lächerlich sein kann (»odiosa y de mucha risa«).

20 L. Zacconi, *Prattica di musica* (wie Anm. 9), S. 73: »in molte capelle quando si sentano i contrapunti, perché i cantori non s'avertano, ne tan poco vi vogliono poggiare il loro pensiero, in luogo di sentirne dolci delicate maniere, pare di sentir tanti de quegl'huomini che in Venetia a Realto & altrove battano le spetie.«

21 J. Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (wie Anm. 18), fol. 134: »Visto avemos dos excelentes hombres en contrapunto, y por no cognoscerse, no concertarse en el contrapunto.«

22 *Chanter sur le livre à la Renaissance. Les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, hrsg. von Philippe Canguilhem, Turnhout 2013, S. 213: »Y lo segundo que deven mirar es que danbas las bozes que contrapuntan se esperen, para que se paresca la gracia del contrapunto y no sea confundida con la desorden. El qual esperar y concertar apenas se haze bien de inproviso, por abiles que sean, y

The image shows a musical score for a four-part vocal setting. It is divided into two systems. The first system contains four staves: Tiple concertado (Soprano), Alto concertado (Alto), Tenor concertado (Tenor), and [Canto llano] (Bass). The second system contains four staves: Tiple concertado, Alto concertado, Tenor concertado, and [Canto llano]. The music is in common time (C) and features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests and fermatas.

NB 3: Paris, Bibliothèque nationale de France, Esp. 219, fol. 42^r

Das Geheimnis ist letztenendes einfach: Je mehr die Musiker bereits miteinander musiziert haben, umso besser wird ihre Improvisation sein. Juan Bermudo erteilt zur selben Zeit exakt das gleiche Rezept, als er das Besondere des *contrapunto concertado* erklärt: Die Grundvoraussetzung für ein gutes Ergebnis ist, dass die Sänger *sich kennen*.²³

Um seine Erläuterungen zu untermauern, führt Lusitano zahlreiche Beispiele an, mit denen er illustriert, zu welchem mehrstimmigen Resultat eine Sängergemeinschaft gelangen soll, wenn sie miteinander eine Chormelodie kontrapunktieren. Notenbeispiel 3 zeigt, wie drei Sänger gemeinsam ihre Stimmverläufe zum Cantus firmus des Alleluia *Dies Sanctificatus* gestalten können.

conviene que se conoscan para saber el uno los terminos del otro, por que mas fácilmente se conçiernen.«

23 J. Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (wie Anm. 18), fol. 134: »Lo tercero y muy principal que se requiere, es que los cantores se cognoscan, y sepa el uno los terminos que el otro tiene en el hechar contrapuntos, para que lo sepa aguardar y seguir en los pasos que le diere.«

NB 4: Paris, Bibliothèque nationale de France, Esp. 219, fol. 39^v

Auch wenn es sich nicht um eine komplexe Musik handelt, macht sie nicht den Eindruck, als könne man per Improvisation leicht darauf kommen. Doch bei näherer Betrachtung und eingedenk der Anweisungen von Lusitano erkennt man, dass die Oberstimme komplett in Dezimparallelen über dem Cantus firmus verläuft, was den beiden anderen Kontrapunktstimmen erlaubt, die ihnen möglichen Konsonanzen zu begrenzen und die konkrete Wahl eines Tones einzukreisen. Auf den Seiten, die Lusitano in seinem Text dem *contrapunto concertado* widmet, betont er die Dringlichkeit, vorweg die betreffende Rolle eines jeden Sängers in seiner Abhängigkeit von der zu kontrapunktierenden Chormelodie zu bestimmen. Insbesondere gilt es zu vereinbaren, an welchen Stellen man Kadenzanbringt, desgleichen Klauseln, die von dem einen oder anderen gesungen werden. In seinen Beispielen treten Kadenzanbrüche nach jeweils fünf oder sechs Noten des Cantus firmus auf. Das heißt, dass zwischen diesen im Vorhinein festgelegten »Treffpunkten« den Sängern nur wenig Raum für »Improvisation« als solcher bleibt, wie das dreistimmige Beispiel in Notenbeispiel 4 zeigt.

Wenn die beiden Sänger ihre Kadenzanbrüche gewissenhaft vorbereitet und schon das Anfangsmotiv für die Imitation festgelegt haben, mussten sie nur noch von einem Kadenzpunkt zum nächsten gehen, wobei die Mittelstimme ja wusste, dass die Oberstimme meist in Dezimparallelen verläuft. Unter diesen Umständen erscheint die Ausführung einer eleganten polyphonen Musik – in der die »Schönheit des Kontrapunkts« wahrnehmbar wird – aufseiten gut vorbereiteter Sänger

nicht als etwas Wundersames oder Unerreichbares. All das reduziert das Konzept der Improvisation darauf, im Augenblick eine Musik zu kreieren, die vorher zwar nicht notiert wurde, die aber minutiös vorbereitet sein konnte. Somit liegt das Wesen des Cantare super librum vor allem in der performativen Dimension begründet. Und deshalb verwendet Lusitano, wenn er die Aktionen der improvisierenden Sänger beschreibt, mit Vorliebe fünf Verben: »decir« (sagen), »cantar« (singen), »dar« (geben), »echar« (werfen) und »hacer« (tun, machen).

Der kollektive Kontrapunkt in schriftlicher Form

Der Vielzahl und der Vielfalt der von Lusitano vorgelegten Beispiele zum Trotz ist unser Wissen davon, wie das Cantare super librum in Wirklichkeit abgelaufen ist, gezwungenermaßen unvollkommen und kann logischerweise zu einer gewissen Frustration führen. Man kann zwar heute einen Höreindruck von improvisierter Musik bekommen, wie sie in den letzten hundert Jahren aufgenommen wurde, vor allem aus dem Bereich des Jazz und der Populärmusik, aber für die frühere Zeit ist das natürlich nicht möglich. Immerhin verfügen wir, was den kollektiven Kontrapunkt angeht, über handschriftliche und gedruckte Notenmaterialien, die in gewisser Weise Zeugnis von dieser Praxis ablegen. Solche Notate erweisen sich als sehr hilfreich, um die Stilistik der im Gottesdienst ex tempore kontrapunktierenden Sänger kennen zu lernen. Bei ihrem Studium ergeben sich aber auch eine Reihe von Problemen, die sich zum einen mit Blick auf ihre Verwendung stellen und zum anderen ihre Funktion betreffen, ganz abgesehen von den Fragen nach der Autorisierung, die sie aufwerfen.

Um ein entsprechendes Repertoire an »verschriftlichter Improvisation« zusammenzustellen, muss man zuerst die Kriterien definieren, nach denen man solche Stücke, die dem Cantare super librum abgelautet sind, von solchen unterscheiden kann, die das Messproprium in einem spezifischen Kompositionsakt polyphon setzen, wie etwa der *Choralis Constantinus*, dessen einzelne Teile (mit ganz wenigen Ausnahmen) von Heinrich Isaac, und zwar von ihm allein, vertont wurden.²⁴ Das erste Kriterium betrifft den Cantus firmus. Es spielt zwar keine große Rolle, ob er im Tenor oder im Bass oder gar in der Oberstimme liegt – denn laut Theoretikeraussagen können alle diese Fälle auftreten –, dafür ist aber seine rhythmische Gestalt entscheidend. Wenn der Cantus firmus einer Komposition in einem fort verläuft, d. h. in regelmäßigen Breven oder Semibreven, ohne von Pausen

24 Zu diesem Aspekt des *Choralis Constantinus* siehe David J. Rothenberg, »Isaac's Unfinished Imperial Cycle: A New Hypothesis«, in: *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, hrsg. von David Burn und Stefan Gasch, Turnhout 2011, S. 125–140, insbes. S. 125–129.

unterbrochen zu sein, kann man davon ausgehen, dass er der gängigen Praxis von improvisierenden Sängern entstammt. Und so kann man auch aus den Satztechniken, die von den Theoretikern als typisch für den *contrapunto concertado* beschrieben werden (wie häufige Dezimparallelen zwischen Diskant und Bass beispielsweise), die konzeptionelle Nähe einer Komposition zum Improvisationsstil ableiten.

Zuletzt und vor allem trägt die namentliche Zuschreibung eines Stückes an einen Autor respektive deren Absenz dazu bei, den Grad der kompositorischen Verfasstheit zu bestimmen. Fehlt jegliche auktoriale Referenz, zusätzlich zu den genannten Kriterien, ist tatsächlich eher an ein schriftliches Zeugnis eines kollektiven Stegreifvortrags als an eine originale Schöpfung zu denken, die den künstlerischen Willen eines Individuums wiedergibt. Und in der Tat haben sich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts eine Reihe von Kompositionen erhalten, die alle diese Bedingungen erfüllen. Insbesondere wäre an die anonymen dreistimmigen Introiten und Alleluia-Sätze zu denken, die um 1500 in spanische Handschriften eingetragen wurden (Tarazona 2/3, Barcelona M 454 oder Segovia) und die offensichtlich versuchen, den Geist und die Klanglichkeit des *contrapunto concertado*, wie er damals praktiziert wurde, einzufangen.²⁵

Bei jedem dieser Fälle kann man sich ernsthaft fragen, ob uns eine echte, von einem Autor geschaffene Komposition vorliegt oder ob man nicht von einem verschriftlichten Kollektivvortrag sprechen sollte. Natürlich handelt es sich bei derartigen Notaten nicht um wirklichkeitsgetreue Transkriptionen, vielmehr stellen sie eine Idealversion eines Vortrags dar. Beim Notieren hatte der ›Transkripteur‹ – der eher als Komponist agierte – alle Zeit, eine Fassung herzustellen, in der sämtliche Fehler und Versehen bereinigt waren und die so eine *exemplarische* Version bot und allen Sängern, die in dieser Singweise Fortschritte machen wollten, als Modell dienen konnte. Diese Musterfunktion scheint einer der Gründe zu sein, die hinter der Entstehung eines einschlägigen Repertoires stehen, nimmt man ein Dokument aus Burgos ernst, in dem die Kapitelmitglieder der Kathedrale eine Folge von Regeln für die Singknaben erlassen: »Und der Kapellmeister soll ihnen zur Anregung einige Alleluias im *contrapunto concertado* machen, soll ihnen sehr gut beibringen, sie im Chor zu singen, sodass die Knaben Lust bekommen, selbst welche machen zu wollen.«²⁶

25 Diese Handschriften sind beschrieben in DIAMM: Tarazona 2/3: <https://www.diamm.ac.uk/sources/2021/#/>, Barcelona M 454: <https://www.diamm.ac.uk/sources/1530/#/>, Segovia: <https://www.diamm.ac.uk/sources/2020/#/> (14.08. 2025).

26 José López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, Bd. 3, Burgos 1996, S. 112: »y el dicho maestro de capilla por los animar tiene de hacerles algunas alleluas de contrapunto concertado y

Die Interpretation dieser Stelle steht und fällt mit dem mehrdeutigen Sinn, den man dem zweimal im Zusammenhang mit den Alleluias verwendeten Wort »hacer« (machen) gibt. Beim ersten Mal wird es auf den Kapellmeister (und nur ihn) angewandt, da scheint es klar, dass es sich darum handelt, dass er Alleluias im Stil des *contrapunto concertado* für seine Schüler aufschreiben soll. Was die Chorknaben angeht, könnte sich das Verb genauso darauf beziehen, dass jeder von ihnen eine schriftliche Version anfertigen solle, viel wahrscheinlicher ist aber, dass die Kanoniker meinten, das Studium der geschriebenen Fassungen des Kapellmeisters sollte ihnen helfen, das gemeinsame Kontrapunkt-Singen zu lernen.

In der – noch zu schreibenden – Geschichte des verschriftlichten *Cantare super librum* stellt die Jahreszahl 1528 eine entscheidende Station dar. In diesem Jahr erschien in Lyon eine Publikation, die ausschließlich vierstimmige Sätze für das Proprium gemäß dem liturgischen Kalender enthielt.²⁷ Die darin enthaltenen Stücke gleichen in allen Aspekten den spanischen Manuskripten, außer dass sie vier- statt dreistimmig, zyklisch geordnet und gedruckt sind. Des Weiteren ist der Druck des *Contrapunctus* für sein Layout bemerkenswert: Die Choralmelodie ist hervorgehoben, indem sie genau wie in einem gregorianischen Graduale, das heißt in schwarzer Quadratnotation auf einem vierzeiligen Notensystem, erscheint. Wenn sie die Sammlung öffneten, einen Band im Großquartformat, der sich an das Erscheinungsbild von Chorbüchern anlehnt, sahen die Sänger drei mensural notierte Stimmen und eine Stimme (Tenor oder Bass) in Choralnotation, über der wie ein Titel »CHORUS« steht und davor eine Initiale, die wesentlich größer als die Initialen der anderen Stimmen ist. All das macht die Choralstimme zur einzigen »Autorität« im Buch; sie verkörpert damit die eigentliche Idee des *Cantare super librum*.

Kennzeichnend sind für den Druck des *Contrapunctus* sind aber auch die Probleme, die er hinsichtlich seines Urhebers macht. Die Sammlung ist zwar anonym, aber drei am Ende hinzugefügten Stücke tragen eine Zuschreibung an Francesco de Layolle, der für die Musik an Notre-Dame de Confort, der Kirche der Florentiner Gemeinde in Lyon, zuständig war. Diese drei Stücke gehören nicht zum Messpropriumzyklus, auch wenn die ersten beiden, eine Antiphon und ein Hymnus, genau dieselbe Stimmendisposition aufweisen, wie sie in der gesamten Sammlung verwendet wird, mit dem Cantus firmus in schwarzer

enseñárselas muy bien para aquellos las canten en el coro, que haciéndolo así se cebarán los muchachos a querer hacer otro tanto por sí.«

²⁷ *Contrapunctus seu figurata musica super plano cantu missarum solennium totius anni* (Lyon: Stephane Gagnard 1528), Neuausgabe als *The Lyons Contrapunctus (1528)*, hrsg. von David A. Sutherland, Madison 1976 (*Recent Researches in the Music of the Renaissance*, 21).

Notation. Das erklärt wohl, warum man heutzutage annimmt, dass der ganze *Contrapunctus* Layolle zu verdanken ist. Wie dem auch sei, auf jeden Fall hat Layolle Sorge getragen, dass sein Name nicht mit dem Messproprium assoziiert wird, so als wolle er nicht die Verantwortung für die Komposition übernehmen. Es sieht also ganz danach aus, dass diese Musik den Stil und die Praktiken einer speziellen Sängergruppe widerspiegelt, in diesem Fall der Sänger von Notre-Dame de Confort, und dass die Anonymität, in der sie schriftlich niedergelegt wurde, der kollektiven Art ihrer Entstehung Respekt zollt. Insofern wäre die Sicht zweifellos realitätskonformer, dass der Propriumszyklus des *Contrapunctus*-Drucks nicht eine individuelle musikalische Schöpfung aufs Papier bannt, sondern eine performative Tradition, wie sie unter Musikern gepflegt wurde, die gewöhnlich an Sonntagen und bei den Hochfesten gemeinschaftlich den Choral im improvisierten Kontrapunkt sangen. Kann man, so gesehen, wirklich davon ausgehen, dass Layolle als Komponist agiert hat, oder sollte man seine Tätigkeit nicht eher als Transkription verstehen? Die historische Wahrheit dürfte in der Mitte zwischen diesen beiden heute als alternativ angesehenen Konzepten liegen. In jedem Fall handelt es sich um eine komplexe intellektuelle und künstlerische Unternehmung, bei der das Tongedächtnis desjenigen, der das mehrstimmig Erklungene in die Schrift überführt, eine entscheidende Rolle spielt. Anstatt diese Musik als Ergebnis eines individuellen kompositorischen Prozesses zu betrachten, wäre es besser, bei ihrer Analyse im Blick zu behalten, dass sie aus einer kollektiven Improvisation hervorgegangen und das Resultat von Austausch- und Aushandlungsprozessen ist, an denen der Aufschreibende und seine musikalische Umgebung gleichermaßen beteiligt waren.

Übersetzung aus dem Französischen: Nicole Schwindt

