

Title: Die Regel und die Ausnahme – Einzelwerk und Gemeinschaftskomposition in der Renaissance

Author(s): Nicole Schwindt

Source: *Kollaboration – Kooperation – Ko-Kreativität. Musikalische Gemeinschaftsarbeit in der Renaissance*, ed. by Nicole Schwindt (troja 2023), Dresden 2025, p. 103–132.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20233956>

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/>

Die Regel und die Ausnahme – Einzelwerk und Gemeinschaftskomposition in der Renaissance

Musikalische Werkstattarbeit

Was unter musikalischer Arbeit in einer Werkstatt zu verstehen ist, differiert ganz wesentlich je nach der historischen Epoche, für die man diese Frage stellt. Für die Vormoderne ist der Aspekt des Wirkens in einem überindividuellen Personenverbund maßgeblich: Unterschiedliche, aber auch gleiche Kompetenzen sind an der Hervorbringung von Musik beteiligt, wobei auch der eigentliche Kompositionsakt in das Wirken dieses personellen Geflechts eingebunden ist. Die Idee des »Composing Workshop follows on from recent critical reflections on medieval authorship, which envisage works not as the creation of a particular individual but as the emanation of a collective process, through a compositional workshop that is both simultaneous and successive.«¹

Vorbereiten, weiterführen, vervollständigen, Material zurichten, Vorlagen entwerfen, Modelle adaptieren, Varianten ersinnen, Schwächen ausmerzen, Verbesserungen anbringen, Anpassungen vornehmen, Neuerungen einfügen – das sind Herstellungsprozeduren, die sich, meist unter dem Mantel der Anonymität, auf mehrere Köpfe und Hände verteilen. Der Begriff der »Werkstatt« ist in diesem Konzept eine Metonymie: Man imaginiert einen mehr oder weniger physischen Raum, eben eine Werkstatt, in dem eine (in der Regel hierarchisch organisierte) Gruppe agiert und über mehrere Etappen letztlich (Kunst-)Werke herstellt. Die komplexen Aktionen münden in ein Produkt, das fortan entweder unter einem Namen firmiert oder ersatzweise einer Art »Label« zugeordnet wird. Entlehnt ist der Wortgebrauch von der handwerklichen, auch der kunsthandwerklichen, speziell der Maler-Werkstatt.²

1 Gaël Saint-Cricq, »Introduction: From Composer to Composers«, in: *Composers in the Middle Ages*, hrsg. von dems. und Anne-Zoé Rillon-Marne, Woodbridge 2024 (Studies in medieval and Renaissance music, 25), S. 1–18: S. 17.

2 In diesem Sinne Nicole Schwindt, »Komponisten am Hof Maximilians: Eine Werkstatt?«, in: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*, hrsg. von Christoph Wagner und Oliver Jehle,

Die Kompositionsgeschichte der Moderne kennt gleichermaßen die mehrstufigen Herstellungsstadien des Konzipierens, Umorganisierens, Finalisierens, Modifizierens und verwendet dafür den Ausdruck »Werkstatt«. Prominentester Vertreter ist das große Forschungsprojekt mit dem griffigen Titel »Beethovens Werkstatt«. ³ Analog gibt es Überlegungen zu einer Schumann-, einer Schönberg-Werkstatt und weiteren Komponisten, die es in ihrer Werkstatt mit oder ohne ihren Willen zu besuchen gilt. ⁴ Auch hier wird das Wort »Werkstatt« ausschließlich metaphorisch verwendet, allerdings mit einem anderen Akzent. Gemeint ist weder eine Räumlichkeit noch eine Organisationsstruktur, sondern ganz allgemein der kompositorische Herstellungsprozess, der, bevor die Arbeit zu einem definitiven »Werktext« gediehen ist, »Werkstattdokumente« bzw. »Werkstattmaterialien« hinterlassen hat – verstanden als die Summe aller materiell greifbarer, auf den Komponisten zurückgehenden Schreibspuren. ⁵ In der italienischen Übersetzung seines Aufsatzes heißt es beim Begründer des Beethoven-Projektes, Bernhard Appel, in Ermangelung eines adäquaten Begriffs bezeichnenderweise »documenti di lavoro«. ⁶ Beethoven selbst hatte scherzhaft von seinem »laboratorium artificiosum« gesprochen. ⁷ Expliziter im Sinne der modernen Skizzen- und Werkgeneseforschung wurde Schumann, der postulierte: »Wer den Künstler

Regensburg 2012 (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, 17), S. 378–391; dies., »Komponieren am Hof Maximilians – in einer Werkstatt?«, in: *Senfl-Studien* 2, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013 (Wiener Forum für Ältere Musikgeschichte, 7), S. 121–146.

3 <https://beethovens-werkstatt.de/> (14.08.2025).

4 Vgl. u. a. Ulrich Konrad, *Werkstattblicke. Haydn, Beethoven und Wagner beim Komponieren beobachtet*, Stuttgart 2014 (Abhandlungen der Klasse der Literatur und der Musik, 2014.2); Ulrich Krämer, »Schönbergs Werkstatt: Wege einer zukünftigen Schönberg-Forschung«, in: *GfM-Jahrestagung 2016 Mainz: Beiträge zum XVI. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 2016*, hrsg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2018, <https://schott-campus.com/schoenbergs-werkstatt/> (14.08.2025); Elisa Novara, »Eine Schumann-Werkstatt? Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt »Beethovens Werkstatt« auf andere Komponisten«, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, 2020, Bd. 1, S. 244–259, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-725481>.

5 Vgl. Bernhard R. Appel, »Textkategorien in kompositorischen Werkstattdokumenten«, in: *Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern. Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Kristina Richts und Peter Stadler, München 2016, S. 49–57.

6 *Philomusica on-line* 15.2 (2016), <http://philomusica.unipv.it>: »Categorie testuali nei documenti di lavoro«.

7 Ludwig van Beethoven, Billet an Nikolaus Zmeskall, Wien, 20. Oktober 1800, Autograph, Beethoven-Haus Bonn, NE 70, <https://www.beethoven.de/de/media/view/5859906368307200/scan/0> (14.08.2025).

erforschen will, besuche ihn in seiner Werkstatt«, ⁸ womit er das alte Bild auf ein modernes Phänomen übertrug.

Während hinter den aktuellen Forschungsansätzen der historiographiekritische Impuls steht, bei der Freilegung der Schaffensprozesse durch den Blick in die Werkstatt »einen gewissen Genie-Kult des 19. Jahrhunderts aus dem wissenschaftlichen Diskurs auszuräumen«, ⁹ ist es genau diese Idee des genialen oder gar genialischen Schöpfers, die die Maler des 19. und 20. Jahrhunderts inspirierte, wenn sie Komponisten bei der Arbeit ins Bild zu bannen suchten. Im Falle Beethovens hat die Vielzahl der erhaltenen Spuren die Maler der Nachwelt insbesondere zu fantasievollen Darstellungen inspiriert. Gemeinsam ist ihnen, dass das Genie allein ist; der Künstler ist als einziger in der Lage, aber auch gezwungen (gegebenenfalls bis zum Tagesanbruch¹⁰), sich im Prozess der Werk-Werdung nicht nur ideell, sondern auch materiell zurechtzufinden, und sei dieser noch so chaotisch. Visualisiert wird das komplexe Stadium der Verschriftlichung vornehmlich anhand verstreuter Papiere.¹¹ Bisweilen wird auf den apparativen Aspekt des Komponierens angespielt, dabei ist das Klavier topisch (und realistisch), aber auch das instrumentiert erklingende Werk wird vor dem inneren Auge und Ohr der Betrachtenden evoziert, wenn ein Cello herumsteht (das der Komponist selbst nicht spielte),¹² auch einmal eine Geige am Boden liegt,¹³ so als hätte er gerade die Praxistauglichkeit der Komposition überprüft, was für Beethoven bekanntlich nicht primär war.

Dieser im Falle Beethovens weidlich ausgebeutete ikonographische Topos des abgeschieden in seinem kreativen Refugium schaffenden Künstlers dürfte seine Wurzeln in ähnlichen Darstellungen – in diesem Fall dann Selbstporträts – von Malern haben, bei denen einmal mehr, einmal weniger Ordnung auf und neben der Staffelei herrscht. Doch ist auf den Bildern der Frühen Neuzeit stets ein

8 *Neue Zeitschrift für Musik* 1 (3. April 1834), S. 1. Ich danke Susanne Cox für den Hinweis auf diese Textstelle.

9 E. Novara, »Eine Schumann-Werkstatt?« (wie Anm. 4), S. 244.

10 Siehe Rudolf Eichstaedt, *Beethoven beim Komponieren in seinem Studierzimmer, im Morgenrauen* (1899), <https://www.beethoven.de/de/media/view/4955507924140032/scan/0> (14.08.2025). Zur Nacharbeit auch im Folgenden.

11 Siehe Wilhelm Faßbender, *Beethoven schreibt die Pastoralsymphonie* (vor 1930), <https://www.beethoven.de/de/media/view/5930904560074752/scan/0> (14.08.2025).

12 Siehe Carl Bernhard Schlösser, *Ludwig van Beethoven in seinem Arbeitszimmer* (um 1890), <https://fi.wikipedia.org/wiki/Tiedosto:Beethovenhome.JPG> (14.08.2025).

13 Siehe Hermann Junker, *Beethoven beim Komponieren am Klavier* (1869), <https://www.beethoven.de/de/media/view/4755218600296448/scan/0> (14.08.2025).

Gehilfe im Hintergrund präsent.¹⁴ Damit wird einerseits der materiale Aspekt der Bildherstellung eingefangen und die Werkstatt als prädestinierter Ort für das Hantieren mit Materialien, für die eine besondere räumliche Umgebung Voraussetzung ist, definiert, andererseits wird – bei aller Fokussierung auf die auktoriale Schöpferkraft des Künstlers – der Aspekt der Einsamkeit oder gar der sozialen Isolation für diese Epoche relativiert.

Werkstatt und Werk

Für die musikalische Situation ist die Spannung zwischen der Werkgenese am abgeschotteten Rückzugsort und der Kreation in menschlicher Gemeinschaft, die interagierend ein musikalisches Resultat erzielt, bereits im 15. und 16. Jahrhundert kennzeichnend. Das hängt weniger mit der »Statt« (der »Stätte«) und vielmehr mit dem »Werk« zusammen. Denn genau in dieser historischen Phase kreuzen sich die Anschauungen, die man vom Werk in der Bildenden Kunst und vom Werk in der Musik hat. Am Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit vollzieht sich ein konzeptioneller Wandel des Verständnisses von musikalischer und bildender Kunst, der sich auch auf den Aspekt des Hervorbringens künstlerischer Produkte durch Personenverbände auswirkt.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts nähern sich die beiden Artes, die traditionell aus differierenden Wissenssystemen herkommen, einander an. Während die Musik aus der intellektuellen Sphäre der Artes liberales stammt, gehen Malerei und Skulptur aus der praktischen Domäne der Artes mechanicae hervor. So sehr es für die Bildende Kunst einen Aufstieg und eine Nobilitierung bedeutete, theoriefähig zu werden und das Handwerkliche (ganz wörtlich: »Hand«-Werkliche) dabei zurückzudrängen, so sehr war es eine Anstrengung für die Musik, den Gedanken der Poiesis, des Schaffens eines Werks, das dauerhaft als *res facta* existent ist, anzunehmen. Dieses musikalische Werk tritt nun neben die zwei traditionellen – beide Immaterielles betreffenden – Musikbegriffe der spekulativen Existenzweise von Musik als Repräsentation des Numerus und der ephemeren Musikpraxis, des Er- bzw. Ver-Klingenden beim Musizieren.

14 Beispielhaft: Niklaus Manuel gen. Deutsch, *Der heilige Lukas malt die Madonna* (1515), Kunstmuseum Bern, Inv. G 0324, https://de.wikipedia.org/wiki/Niklaus_Manuel#/media/Datei:Niklaus_Manuel_Deutsch_008.jpg; Hans Burgkmair, *Der Weiskunig beim Maler* (nach 1514), Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 3033, fol. 26^v, <https://data.onb.ac.at/rep/100024E0>, Scan 60; Adriaen van Ostade, *Der Maler in seiner Werkstatt* (1663), Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister Inv. 1397, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/358135> (14.08.2025).

An dieser Stelle darf erneut auf den notorischen Textpassus bei Nicolaus Listenius verwiesen werden. In seiner *Musica* apostrophiert er 1537 die dritte Kategorie der von ihm so genannten »Musica poetica«. Sie befindet sich jenseits der Musica theórica, ist weder Erkenntnis der Dinge (»necque rei cognitione«), noch der bloßen Ausführung, also jenseits der Musica practica (»necque solo exercitio«). Sie zielt auf etwas, das nach der Arbeit als ein Werk hinterlassen wird, ein vollendetes und abgeschlossenes Werk (»aliquid post laborem relinquit operis, [...] cuius finis est opus consummatum & effectum«). Eigentlich redundant, aber rhetorisch wirkungsvoll legt er nach: Sie bestehe im Machen und Herstellen, das heißt in einer solchen Arbeit, die nach dem Vollzug, auch nach dem Tod des Künstlers, ein vollkommenes und selbstständiges Werk hinterlasse (»Consistit enim in faciendo siue fabricando, hoc est in labore tali, qui post se, etiam artifice mortuo, opus perfectum & absolutum relinquat«).¹⁵ Das Zitat ist zu Recht so berühmt, weil es auf den Punkt bringt, was sich seit hundert Jahren definitiv vollzogen hatte: die Erfassung von Musik unter dem Stichwort eines dinghaften Werks, eines »hand-greiflichen« Notats (wohl wissend, dass es sich bei einer intentionalen Kunst wie der Musik beim Schriftobjekt, dem gegenständlichen Resultat, nur um eine Repräsentation des Werks als eines geistigen Artefakts handelt). Das Wort »opus«, das Listenius in zwei Sätzen drei Mal in den Mund nimmt, ist – eine gängige Vokabel bei Cicero und Quintilian – in musikalischem Zusammenhang für die Registrierung kompositorischer Produkte nicht früher als 1430 belegbar,¹⁶ aber immerhin seit der Mitte des 15. Jahrhunderts und von da an immer wieder und immer häufiger.

Die Bedeutung des materiellen Opus-Begriffs in den Bildenden Künsten illustriert ein Altarbild vom Ende des 14. Jahrhunderts, bei dem zwei kollaborierende Künstler, der Schnitzer Caterino Moronzon und der Maler Bartolomeo di Paolo, das fertige Objekt mit einer Inschrift versehen, die ihre Gemeinschaftsarbeit namentlich, aber im jeweils eigenen Medium ausweist. Der Name des

15 *Musica Nicolai Listenii, ab authore denuo recognita, multisq[ue] nouis regulis & exemplis adaucta*, Nürnberg: Petreius 1537, Bg. a 3^v. Worin das »Werk« besteht, bleibt bei Listenius unentschieden: Es kann sowohl eine Musiklehre (»musica«) als auch eine Komposition, ein musikalisches »Lied« (»Musicum carmen«) sein: »ueluti cum à quopiam Musica aut musicum carmen conscribitur«, ebda.

16 Im Krasniński-Manuskript der Nationalbibliothek Warschau, III. 8054, das ca. 1430–1440 am Krakauer Hof entstand, werden Kompositionen von namentlich genannten Autoren als Werke dieser Personen aufgeführt, z. B. »Opus Zacharie« (fol. 193^v). Siehe Reinhard Strohm, »Opus: an Aspect of the Early History of the Musical Work-Concept«, in: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag* (Studien zur Geschichte der Musiktheorie, 8), hrsg. von Rainer Kleinertz, Christoph Flamm und Wolf Frobenius, Hildesheim 2010, S. 205–217: S. 206.

Malers erscheint im oberen Teil geschrieben bzw. gemalt, der des Schnitzers darunter als Relief, zusammen erschufen sie gemäß ihren jeweiligen Kompetenzen »hoc opus«. ¹⁷ Der Prozess der Objekt-Werdung, an dem mehrere Unterdisziplinen beteiligt sind, wird reflektiert und dem Werk materiell eingeschrieben. Mit einem guten Jahrhundert Verspätung ist diese Einschreibepaxis der Eigensignatur auch nachweislich in der Musik angekommen. Die ersten erhaltenen Komponistenautographen – von Heinrich Isaac, um 1500 – beglaubigen nicht nur die Autorschaft, sondern präzisieren die Kompositionsarbeit durch die eigenhändig schreibende Materialisierung: »Isaac de manu sua« und »H Isaaci de manu sua«. ¹⁸

Eine bemerkenswerte Etappe und wiederum ein Novum der Musikgeschichte stellt Hans Burgkmairs Illustration des Kompositionsvorgangs dar, die er im Hintergrund des für den *Weißkunig* gefertigten Holzschnitts mit Kaiser Maximilian als Prinzipal inmitten seiner Musiker platzierte. ¹⁹ Innerhalb eines Arrangements von *Musica theorica* (versinnbildlicht durch auf Intervallproportionen verweisende Instrumente sowie den Zeitverhältnisse repräsentierenden Mensurstab des Leiters) und *Musica practica* (von den spielenden Musikern verkörpert) bildet Burgkmair in der hinteren linken Ecke des dargestellten Raums das Verfassen und Notieren eines Musikwerks, also die *Musica poetica*, ab (siehe Abbildung 1). Auf einem Tisch werden die handwerklichen Arbeitsmittel gezeigt: Rastral für die Notenlinien, Federn, Tintenfass, Einzelblattpapier im Hochformat für das Entwurfsstadium und kleines Gebrauchschorbuch im Querformat für die fertige Komposition. Doch ganz fertig ist diese eben noch nicht. Sichtbar gemacht wird der Moment des Übersingens, des Durchsingens als Kontrolle auf Satzfehler und sonstige Defizite, was bei einem Kompositionsprozess, der noch ohne Partitur auskommt, essenziell ist. Deshalb beugen sich alle angestrengt über die Musik – das ist keine Vortragshaltung. Hier wird verdeutlicht, dass die

17 Abbildung und Beschreibung des relevanten Ausschnitts (»BartolomeVS MAGISTRI PAVLI PINXit«, »chaterinus filius magistri andree incixit hoc opus«) in Rebecca Müller, *Die Vivarini. Bildproduktion in Venedig 1440 bis 1505*, Regensburg 2023, S. 276. Das für die Dominikanerinnen von Corpus Domini in Venedig zwischen 1394 und 1399 geschaffene Werk wird heutigentags im Raum 32 des Museo Correr in Venedig ausgestellt.

18 Jeweils am äußersten oberen Rand von zwei nach ca. 1498 eingefügten bzw. angehängten Bifolien des Chorbuchs Mus.ms. 40021 der Staatsbibliothek zu Berlin PK, fol. 255^v (<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00012DA900000531>) und fol. 294^v (<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00012DA900000610>).

19 Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 3033, fol. 29^v, <https://viewer.onb.ac.at/100024E0>, Scan 64.



Abb. 1: Hans Burgkmair, *Der Weiskünig inmitten seiner Musiker* (Ausschnitt), Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 3033 (wie Anm. 19)

Werkgenese durchaus kollaborative Schritte beinhaltet, die in den Zuständigkeitsbereich der Ausführenden, mithin der *Musica practica* führt.²⁰

Der eremitische Komponist

Doch an dieser Stelle trennt sich die Musik mit ihrem neuerworbenen dinghaften Werkbegriff von den Objektkünsten und übernimmt den Topos des einsamen Schöpfungsakts von den Schriftdisziplinen. Steigbügelhalter ist die von den Humanisten in Stellung gebrachte Idee der Nacharbeit. Die »*lucubratio*«, Ciceros Begriff von der konzentrierten, von Alltagsgeschäften befreiten und von anderen Menschen ungestörten, ja losgelösten geistigen Arbeit (bei künstlichem Licht),²¹ wurde spätestens mit Erasmus' Publikation seiner *Lucubrationes* von 1516 zum weit verbreiteten Modell der Hervorbringung geistiger Werke.²²

Auch die Komponisten haben sich den Verweis auf diesen textuellen Arbeitsmodus zu eigen gemacht. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien nachfolgend einige Zitate des 16. und frühen 17. Jahrhunderts zusammengestellt. Heinrich Finck schreibt 1524 an den Humanisten Joachim Vadian, seine musikalische Betätigung bestehe nicht in der Funktion des Kapellmeisters, sondern neben dem »Vor-« oder »Mitsingen« insbesondere in Form seiner Nacharbeiten für die

20 Einen ähnlichen Revisionsvorgang im Umkreis eines Madrigals von Donato vermutet Jesse Ann Owens, »A collaboration between Cipriano de Rore and Baldissera Donato?«, in: *Historical musicology: Sources, methods, interpretations*, Rochester, NY 2004, S. 9–39, S. 19: »Musical compositions traveled in single sheets [...], so that they could be tried out and polished.«

21 Cicero, *De divinatione* 2.142.

22 Desiderius Erasmus von Rotterdam, *Lucubrationes*, Straßburg: Matthias Schürer 1516. Vgl. zu diesem Topos mit zahlreichen Belegen von Schriftstellern der Antike und des Humanismus aus der Zeit um 1500 Manfred Lemmer, »Ich hab ettwan gewacht zü nacht. Zum »Narrenschiff-Prolog, Vers 90«, in: *Kritische Bewahrung. Beiträge zur deutschen Philologie. Festschrift für Werner Schröder zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Ernst-Joachim Schmidt, Berlin 1974, S. 357–370.

Kapelle, d. h. im Komponieren.²³ Ludwig Senfl preist 1531 Isaacs Werke, die dieser in musikalischen Nacharbeiten glücklich mit großer Anstrengung erschaffen habe, desgleichen habe er selbst als sein Schüler seine Redaktorarbeit mit großer Sorgfalt in Nachwachen erledigt.²⁴ Der ihm befreundete Münchner Humanist Simon Minervius identifiziert Senfls Werke 1534 rundweg als *lucubrationes* seines Ingeniums.²⁵

Die Humanistenformel verbreitet sich später als Element von Widmungsvorreden an hohe Häupter, von denen man sich weitere oder zukünftige Protektion erhofft. So widmete der Posaunist Simone Gatto seine Erstlingswerke 1579 als *lucubrationes* seinem Grazer Dienstherrn und Mäzen,²⁶ auch Claudio Monteverdi bringt 1610 als Mantuaner Kapellmeister dem Papst, dem er sich zu Füßen wirft, seine Marienvesper als Produkt schlafloser Nächte dar,²⁷ und noch 1622 beruft sich Orlando di Lassos Enkelsohn Ferdinand, Kapellmeister des Herzogs Maximilian I. von Bayern, bei seiner diesem gewidmeten Odenpublikation auf Nacharbeiten.²⁸ Ein charakteristisches Argument der Aussagen ist, dass die musikalischen Aufgaben des Tages, d. h. die praktische Tätigkeit als Kapellmeister, Sänger oder Instrumentalist, zu solcher Fokussierung keine ausreichende Gelegenheit gäben.

Bezeichnenderweise koppelt Senfl seine Ausführungen einerseits mit der eindringlichen Invokation des Musikwerks (»EN Opus Musicum«), andererseits

23 »Vivo utique e musices, non sacelli rectoris condicione, cui Wilhelmus, unus ex Maximiliani Caesaris capella, concentorum agit praepositum. Ego vero pauca principis liberalitate adiutus, non presbyterio ordini dedicatus, sed sacelli lucubrationum gratia. Omnium fere laborum hactenus dego gerulator, videlicet componendo praecinendoque«: *Die Vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen*, Bd. 3: 1523–1525 und *Nachträge von 1509–1525*, hrsg. von Josef M. Gubser, St. Gallen 1897, S. 68, Nr. 391.

24 Ludwig Senfl, Vorwort zum Chorbuch Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 36: »Opus Musicum [...] a laudatissimo musicae artis auctore D: Henrico Yzac. Diui Maximiliani Caesaris a lucubrationibus Musices, foeliciter et magno niso ceptum [...] ipsius Discipulo D: Ludouico Sennfflio [...] magna cura ac uigilijs singulari arte et industria ad extremam (quod dicit) manum Musis omnibus fauentibus perductum«; Mus.ms. 38 wortgleich.

25 Simon Minervius, Dedikation an Bartholomäus Schrenck: »Hoc ipsum in omnibus eius ingenij lucubrationibus experiri est«, in: Ludwig Senfl, *Varia Carminum Genera*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1534, Cantus secundus, Bg. 5^v.

26 Simone Gatto, *Missae tres, quinīs et senīs vocibus*, Venedig: Angelo Gardano 1579, Dedikation an Karl II. von Innerösterreich: »primitias [...], has lucubrationes, animique mei qualescumque partus tibi, tamquam altero Maecenati consecrare censui«.

27 Claudio Monteverdi, *Sanctissimae Virgini missa senīs vocibus ac vesperae pluribus decantandae*, Venedig: Ricciardo Amadino 1610, Cantus, Dedikation an Paul V., vor S. 1 »ad tuos sanctissimos pedes prouolutus has meas, qualescumque sunt, lucubrationes deferē & exhibeo«.

28 Ferdinando di Lasso, *Apparatus musicus [...] odas*, München: Nikolaus Heinrich 1622, Bg. AAaaa 2: »Quare [...] sacraui ingenio mei has, quantulascumque primulas lucubrationes«.

mit seinem Verdienst, mit der das Werk »zur letzten Hand (wie man sagt)« geführt worden sei.²⁹ Das Bild des Hand-Anlegens verweist entschieden auf den jeweils zugrundeliegenden Schreibprozess. Diese doppelte Dimension des *ergons*, das Ersinnen und seine Materialisierung, entfaltet sich in der Abgeschiedenheit des allein ein Werk schaffenden Komponisten. Die Abkopplung des emphatischen Werks von der (zumeist im Kollektiv stattfindenden) Ausführung, der *Musica practica*, geht einher – so meine These – mit der Unterdrückung von Fremdbeteiligung. Mit dem humanistischen Schlagwort der *lucubratio* hat dieser Prozess der Individualisierung eine bildkräftige und vor allem nobilitierende Metapher erhalten, die die komponierte Musik den »sauberen« Disziplinen des Triviums annähert.

In der Tat scheint in keiner Disziplin, selbst nicht in der Literatur, das Phänomen der multiplen Verfasserschaft so apodiktisch von der Einzelautormentalität dominiert, ja weggefegt oder auch unterdrückt zu sein wie in der Musik. Die schwierige Aufgabe, eventuelle Spuren von kompositorischen Gemeinschaftsarbeiten aufzudecken, stellt sich für die Zeit des Spätmittelalters und der beginnenden Neuzeit in verschärfter Form, da die Quellen in dieser Hinsicht so beharrlich schweigen, seien es Sekundärquellen, die von Kollaboration sprechen, seien es Primärquellen, die mehrere Autoren benennen. Die Erbschaft des Musikbegriffs, der das Werkhafte wenn nicht als Akzidenz, so doch als *Novum* und gewissermaßen als sekundär versteht, schlägt sich nicht zuletzt in der späten und zögerlichen Einführung von Autorzuschreibungen in den Notaten und in der Persistenz der anonymen Werküberlieferung nieder. Mit anderen Worten: Die Hinweise auf solches Teamwork muss man mit der Lupe suchen. Im Folgenden werden einige wenige Fälle, in denen offenbar gemeinschaftliches Komponieren angezeigt wird, auf ihre Quellenbasis, die Ermittlungsmethodik und die sie bedingenden Umstände hin befragt.

Dufay und Binchois

Im ersten Fall stellt sich die Frage nach einer Zusammenarbeit der beiden burgundischen Komponisten Guillaume Dufay und Gilles de Bins. Der einzige Zeitpunkt, an dem nach heutigem biographischem Kenntnisstand eine solche Kooperation möglich gewesen wäre, ist die kurze Spanne im Februar 1434, die beide zusammen in Chambéry verbrachten, als am Hof von Savoyen die spektakuläre Hochzeit des Thronfolgers Louis mit Anne de Lusignan gefeiert wurde: Dufay als gerade von Herzog Amadeus IX. neu angestellter und vermutlich erst

29 Wie Anm. 24.

Tage, allenfalls wenige Wochen zuvor angekommener Kapellmeister,³⁰ Binchois als erster Chaplain des burgundischen Herzogs Philipp, der wie die Braut am 7. Februar mit riesigem Gefolge erschienen war und fünf Tage lang für die Dauer der Feierlichkeiten am Ort blieb.³¹

Das denkwürdige Zusammentreffen der beiden zu dieser Zeit angesehensten Komponisten sollte wenig später zu einem vielzitierten Bericht und dem sehr bekannten frühen Doppelporrait der beiden Musiker führen.³² Es hat aber womöglich auch zwei zusammen angefertigte Werke hervorgebracht. Eine Kooperation wäre plausibel, denn auch wenn für die Hauptanlässe Werke sicher im Vorhinein verfasst worden sind,³³ konnte es bei mehreren täglichen Liturgien Anlass zu weiteren, ad hoc zu erstellenden Sätzen gegeben haben. Bei den beiden Kandidaten für ein Zusammenwirken handelt es sich um ein Magnificat und ein Kyrie-Gloria-Paar.

Das für den Vespertagesdienst zu verwendende *Magnificat primi toni: Anima mea* ist, wie häufig, dreistimmig und im relativ schlichten Fauxbourdon-Stil gehalten.³⁴ Falls eine nicht nur chorale, sondern mehrstimmige Gestaltung des Magnificats erst kurzfristig auf den Plan kam, also Zeitnot bei der Komposition bestand, wäre es nachvollziehbar gewesen, wenn die beiden Komponisten arbeitsteilig vorgegangen wären und abwechselnd der eine die ungeraden, der andere die geraden Verse vertont hätte. Die Überlieferung des Stücks, das in fünf Quellen erhalten ist, scheint in diese Richtung zu deuten (siehe Tabelle 1).³⁵

30 Alejandro Enrique Planchart, *Guillaume Du Fay*, Cambridge 2018, Bd. 1: *The Life*, S. 124: Ein Eintrag der herzoglichen *tesoreria generale* vom 21. Mrz. 1434 bescheinigt eine Gehaltszahlung an Dufay als *maestro di cappella* für ein Jahr ab 1. Feb. 1434.

31 Ebda., S. 125. Da Louis' Mutter Marie, die Frau von Herzog Amadeus IX. von Savoyen, eine Tante von Philipp dem Guten und damit Louis von Savoyen dessen Cousin war, bedeuteten die Hochzeitsfeierlichkeiten ein kulturelles Kräftenessen der beiden Häuser, das sich auch auf musikalischem Gebiet, vertreten durch die beiden Ikonen Dufay auf savoyardischer und Binchois auf burgundischer Seite, abspielte. Vgl. ebda., S. 126.

32 Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, Paris, Bibliothèque nationale, Fr. 12476 (1440), fol. 98^r, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525033083/f201.item> (14.08.2025).

33 A. E. Planchart, *Guillaume Du Fay* (wie Anm. 30), S. 126 mit Bezug auf Dufay.

34 Edition: *The Sacred Music of Gilles Binchois*, hrsg. von Philip Kaye, Oxford 1991, Nr. 22, S. 139–146, S. 305–307 (Critical Commentary).

35 *BU 2216*: Bologna, Biblioteca Universitaria, 2216 (vor 1440, Nachtrag 1441–1450), fol. 45^v–48^r; *ModB*: Modena, Biblioteca Estense, α.X.1.11 (1441–1450), fol. 34^r–35^v; *S. Pietro B 80*: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. Cap. S. Pietro B.80 (1474/75), fol. 196^v–198^r, anonym; *Florenz 112bis*: Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX.112bis (1460–1470), fol. 13^v–15^r, anonym; *Tr90*: Trient, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, 1377 (um 1460), fol. 332^r (stark bearbeitete Fassung, K. 132), anonym.

Magnificat primi toni: Anima mea

Quelle	Datierung	Vertonung	Zuschreibung
BU 2216	1441–1450, Nachtrag	alle Verse	Binchois
ModB	vor 1448	alle Verse	Dufay Binchois
S. Pietro B 80	1474/1475	ungerade Verse	anonym
Florenz 112 ^{bis}	1460–1470	gerade Verse	anonym
(Tr90)	um 1460	gerade Verse	anonym)

Tab. 1: Quellen für das *Magnificat primi toni: Anima mea* (K. 746)

Dabei ist es auffällig, dass in den drei etwas jüngeren Quellen das Werk immer nur partiell überliefert ist, und zwar entweder die geraden oder nur die ungeraden Verse. Anscheinend berufen sie sich auf unterschiedliche Kanäle, möglicherweise sogar einen auf Binchois und einen auf Dufay zurückgehenden Kanal. Die beiden älteren, dem zu vermutenden Ereignis näher liegenden Quellen enthalten alle Verse, *BU 2216* unter einem einzigen Autornamen (Binchois) (siehe Abbildung 2), *ModB* aber mit einer sehr eigentümlichen, auch den Schreiber offensichtlich in Bedrängnis bringenden Weise (siehe Abbildung 3). Dufays Name steht dort, wie gewohnt, darüber, über dem zweiten Vers wäre aber, weil der Diskant hier auch gerade äußerst hoch liegt und die Notenhäse bereits weit in den Zwischenraum über dem Notensystem ragen, kein Platz gewesen, den Namen Binchois zwischen zweitem und drittem System einzufügen; also steht er mitten in den Notenlinien des dritten Systems. Damit ist aber die Zuständigkeit bei der versweisen Vertonung angezeigt. Es wäre überflüssig, sie in der Folge nochmals bei jedem Vers anzugeben. (Bei einem gedruckten Fall aus dem 16. Jahrhundert wird unten ein ähnliches Verfahren zu sehen sein.)

Ein moderner Bibliothekar, der den im 19. Jahrhundert erstellten Index von *ModB* nochmals prüfte, hatte offenbar die Zuweisung nur an Dufay so nicht stehen lassen wollen und korrigierte, was er vor sich sah, indem er in kleinerer Schrift »e Binchois« ergänzte (siehe Abbildung 4). Doch in der Forschung hat man das ganze Magnificat – befördert durch die Überlieferung in *BU 2216* unter einem einzelnen Namen – als Werk Binchois’ verbucht³⁶ und die Nennung

36 Alejandro Enrique Planchart, *Guillaume Du Fay*, Cambridge 2018, Bd. 2: *The Works*, S. 439, Fn. 56: »A possibly earlier *Magnificat primi toni* has a double ascription to him [Dufay] and Binchois in ModB, but is ascribed to Binchois in its earliest source, BU 2216, and is surely his [Binchois’].«

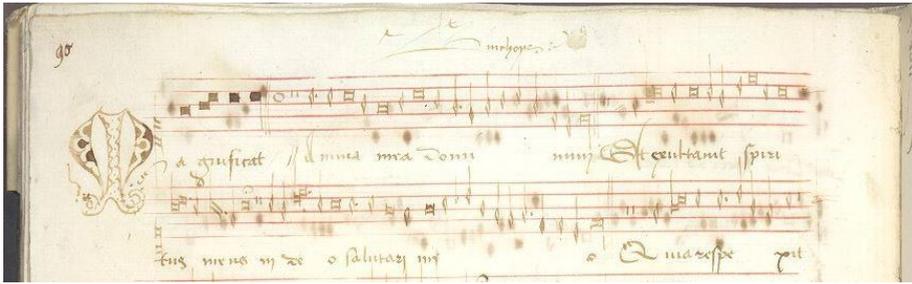


Abb. 2: Bologna, Biblioteca universitaria, Ms. 2216, fol. 45^v (Ausschnitt), CC BY-NC 4.0

Dufays als Irrtum abgetan,³⁷ obwohl dieselben Autoren an anderer Stelle großen Wert auf die Feststellung legen, dass der Schreiber, Benoit Sirede, Dufay gut kannte, direkten Zugang zu seinen Werken hatte³⁸ und seine Kopien so fehlerlos seien, dass sogar ein Autograph Dufays bzw. zumindest dessen Supervision erwogen wurde.³⁹ Unter dieser Voraussetzung ist es wenig überzeugend, dass dem Kopisten oder gar dem Autor eine so grobe Fehlzuschreibung unterlaufen sein sollte. Das Narrativ der Einzelautorschaft scheint nur die Entscheidung zwischen »echt« und »unecht« bzw. korrekter und falscher Zuschreibung zu kennen.

Just im Zusammenhang mit der Savoyer Hochzeit wird eine weitere Kooperation der beiden Komponisten ins Spiel gebracht, die von einer anderen Quellenkonstellation abgelesen werden kann. Der zwischen 1435 und 1440 kopierte Kodex Trient 92⁴⁰ besteht aus drei ursprünglich separaten Manuskripten, das mittlere (*Tr92/II*) beginnt mit einem Kyrie-Gloria-Paar (fol. 144^r–146^f). Das Gloria ist eindeutig mit dem Autornamen »G du fay« gekennzeichnet

37 »Presumably ›Dufay‹ was written first, before the music was copied; it must be in error, ›Binchois‹ correct«: James Haar and John Nádas, »The Medici, the Signoria, the Pope: Sacred Polyphony in Florence, 1432–1448«, in: *Recercare* 20 (2008), S. 25–93: S. 70f. Dabei wird der Hinweis auf David Fallows' zaghaften Ansatz, eine doppelte Autorschaft zu erwägen (*Dufay*, London 1987, S. 149f.: »The question is better left open«; Art. »Binchois«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Bd. 3, London 2001, S. 578–593: S. 586: »possibly dual authorship«) in die Fußnote verschoben.

38 Vorwort zu Guillaume Du Fay, *Opera omnia* 02/12: *O gloriose tiro, martyr Christi*, hrsg. von Alejandro Enrique Planchart, 2011, Fn. 9, https://www.diamm.ac.uk/documents/178/12_Du_Fay_O_gloriose_tiro.pdf (14.08.2025).

39 Michael K. Phelps, »Du Fay the Scribe«, unpublizierter Vortrag, einsehbar über Academia https://www.academia.edu/34058401/Du_Fay_the_Scribe (14.08.2025).

40 *Tr92*: Trient, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, Ms. 1379.



Abb. 3: Modena, Biblioteca Estense, Ms. $\alpha.1.11$, fol. 34^r (Ausschnitt), CC BY-NC-ND 3.0 IT

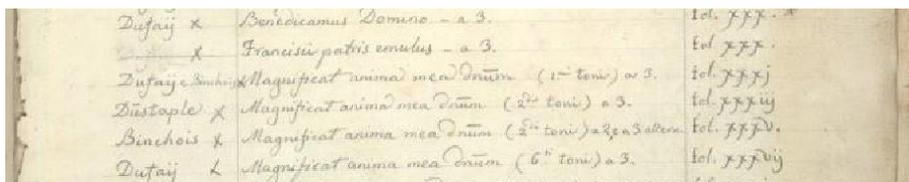


Abb. 4: Modena, Biblioteca Estense, Ms. $\alpha.1.11$, fol. 1^r (Ausschnitt), CC BY-NC-ND 3.0 IT

(fol. 144^v),⁴¹ es ist nur hier überliefert und nie wurde angezweifelt, dass es tatsächlich von Dufay stammt. Dem Kyrie davor fehlt eine Zuschreibung;⁴² es ist in noch vier weiteren Quellen als Einzelsatz und stets anonym überliefert.⁴³

41 Digitalisat: <https://www.cultura.trentino.it/Patrimonio-on-line/Manoscritti-musicali-trentini-de-1-400/SfogliaCodici.aspx?Codice=Tr92&CartaLink=146V> (14.08.2025). (Die Suchanzeige verzeichnet die Bleistiftpaginierung im Fußsteg: fol. »146v«).

42 Statt eines Namens steht in der Mitte der Kopfzeile die Folio-Nummerierung (»144«).

43 *Guillelmi Dufay Opera Omnia*, hrsg. von Heinrich Besseler, Bd. 4: *Fragmenta Missarum*, Rom 1962 (Corpus mensurabilis musicae, 1), Nr. 19, S. 72. Zur vollständigen Überlieferung vgl.

Der Hauptschreiber und Besitzer von *Tr92*, der Bozener Priester Johannes Lupi, hatte musikalische Verbindungen nach Basel,⁴⁴ wo 1439 Amadeus von Savoyen zum Gegenpapst Felix V. gewählt wurde. Als Lupi in den Jahren nach 1440 die drei Manuskripte zusammenband, setzte er einen alphabetischen Index voran, in dem er das Kyrie Dufay zuschrieb: »Kyrie Dufay [fol.] 144«. Diese nachträgliche Zuschreibung pflegt man der Einschätzung Lupis bei Erstellung des Inhaltsverzeichnisses zuzuschreiben.⁴⁵ Dabei wurde noch nicht registriert, dass es aufseiten Lupis durchaus eine Unschlüssigkeit gab, er sich der Zuschreibung nicht von vornherein sicher war. Sie ist daran zu erkennen, dass er das »Kyrie feriale [fol.] 208«⁴⁶ schon versehentlich vorher eingetragen hat, dann das Kyrie von fol. 144 ergänzt und das »Kyrie feriale [fol.] 208« noch einmal bringt.⁴⁷

Die quellenmäßig schwache Attribution des Kyrie an Dufay ist schon öfters auch aus stilistischen Gründen angezweifelt worden, und mit der Zeit haben sich die Zweifel immer mehr erhärtet. Hauptargument sind die beiden Zitate aus zwei Chansons von Binchois, die den Beginn des Kyrie I und des Christe markieren (siehe Notenbeispiel 1a und 1b sowie 2a und 2b).

Peter Wright hat mittlerweile in diesem Kyrie noch andere Zitate aus Binchois' Chansons identifiziert und weitere allgemein-stilistische Züge des in Diensten des Herzogs von Burgund stehenden Komponisten herausgearbeitet,⁴⁸ sodass unterdessen das Pendel mehr oder weniger einhellig dahin schwingt, den Satz keinesfalls Dufay, sondern Binchois zuzuschreiben. Lupi hat die beiden Messsätze offensichtlich als Paar erhalten und die beim Kyrie nicht vorhandene

A. E. Planchart, *Guillaume Du Fay* (wie Anm. 36), S. [469]: Table 12.1, No. 6, und S. 496f. (dort auch die Hinweise auf die bisherige Literatur zur Frage).

44 Lupi's Anwesenheit in der Stadt während des Basler Konzils ist nicht belegt, aber möglich. Zumindest hatte er Zugang zu musikalischem Material aus diesem Umfeld, da der erste Teil des Kodex (*Tr92/I*) Repertoire enthält, das über mehrere Sätze von Nicholas Merques, Mitglied der Konzilskapelle und der Privatkapelle von Papst Felix V., mit dem Konzil in Verbindung zu bringen ist. Vgl. Tom R. Ward, »The Structure of the Manuscript Trent 92-1«, in: *Musica Disciplina* 29 (1975), S. 127–148, insbes. S. 142–144.

45 A. E. Planchart, *Guillaume Du Fay* (wie Anm. 36), S. 496: »it might well be that Volp [Lupi] might have reasoned [...] knowing that the Gloria was by Du Fay he then presumed that the Kyrie was also his«.

46 Im Manuskript selbst (fol. 208r) »Binchois feriale« überschrieben.

47 Trient, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, 1379, fol. [1]r, siehe im Digitalisat (<https://www.cultura.trentino.it/Patrimonio-on-line/Manoscritti-musicali-trentini-del-400/SfogliaCodici.aspx?Codice=Tr92&CartaLink=1R>, 14.08.2025) die untere rechte Ecke.

48 Peter Wright, »Englishness in a Kyrie (Mis)attributed to Du Fay«, in: *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell. Sources, Style, Performance, Historiography*, hrsg. von Emma Hornby und David Maw, Woodbridge 2010, S. 185–214.

NB 1a-b: Binchois, *Se j'eusse* (Anfang, Notenwerte halbiert) und *De plus en plus* (Anfang, Notenwerte halbiert)

NB 2a-b: [Binchois], *Kyrie I* (Anfang, Notenwerte halbiert) und *Christe* (Anfang, Notenwerte geviertelt ϕ) nach *Tr92*, fol. 144^r

NB 3: [Binchois], *Kyrie I* (Anfang, Notenwerte halbiert) nach *Tr92*, fol. 144^r

NB 4: Dufay, *Gloria*: *Et in terra pax* (Anfang, Notenwerte halbiert ϕ) und *Domine deus* (M. 66-68, Notenwerte halbiert \circ) nach *Tr92*, fol. 144^v-145^r

Attribution später, im Index, ergänzt. Es ist sehr plausibel zu vermuten, dass er zu dieser im Rückblick getroffenen Annahme aufgrund der Ähnlichkeit der Anfänge von Kyrie und Gloria kam, die – ohne weitere Faktoren zu berücksichtigen – auf einen identischen Urheber schließen lässt, der das Satzpaar auf diese Weise motivisch-zyklisch zusammenschloss (siehe Notenbeispiel 3 und 4).

Die Ähnlichkeit ist aber nicht trivial, sondern eine offensichtliche Anspielung bzw. Bezugnahme. Der wechselnd punktierte Rhythmus ist zwar ein für Binchois charakteristisches Stereotyp (das man bei Dufay übrigens in seinen vor-Savoyer Stücken nicht findet), aber der Phrasenabschluss mit Terzfall und Tonrepetition (und zwar schon gleich in der ersten Phrase) ist durchaus sehr speziell.⁴⁹ Und damit nicht genug, wird das Intervall sofort als Echo in Mensur 4 aufgegriffen und mit einer weiteren Terzfall-Bildung zum Phrasenabschluss weitergeführt. Im Ganzen entsteht so eine wunderbar gerundete Kantilene, für deren melodische Physiognomik auch in anderen Werken Binchois so geliebt wurde, im Detail ist sie aber reichlich extravagant konstruiert. Dufay muss dieses Doppelmotiv vom Anfang des Kyrie im Ohr gehabt oder schriftlich vor sich gesehen haben und hat den ersten Teil prominent an den Anfang seines Glorias platziert sowie die mit einer Fermate versehene Zäsur nach dem zweiten »Domine deus« mit dem zweiten Teil markiert (siehe Notenbeispiel 3 und 4)

Das aus diesem Befund abzuleitende Szenario könnte also folgendermaßen aussehen: Die beiden Galionsfiguren der burgundischen und der savoyardischen Kapelle begegnen sich bei einem wichtigen Ereignis, komponieren jeweils einen Messsatz, wobei Dufay das vorgängige Kyrie motivisch aufgreift, aber nach Art einer Superatio den kleinen, 63 Mensuren langen Satz des Kollegen mit einem komplexen, 195 Mensuren umfassenden Gloria überbietet. Binchois' Kyrie zirkuliert, auf ihn zurückgehend, auch als Einzelsatz – meist oder immer anonym. Lupi erhält, womöglich über Savoyer, auf das Basler Konzil zurückgehende Quellen, das Satzpaar, das korrekterweise nur beim Gloria Dufays Name aufweist. Erst später ergänzt er aufgrund der Affinität diese Attribution auch beim Kyrie. Als Alternative ist natürlich auch denkbar, dass Binchois bereits mit seinem Kyrie nach Chambéry gekommen ist und Dufay seine Antwort-Komposition erst später, nach Binchois' Abreise, angefertigt hat – es also keine synchrone Kollaboration, sondern eine diachrone intertextuelle Bezugnahme war, die

⁴⁹ In Binchois' Chanson-Œuvre findet es sich, jeweils in gleicher Funktion als Phrasenende, in drei weiteren Stücken (*Adieu jusque je vous revoye*, M. 15 und 25; *Mort et merchy*, M. 10; *Quoy que dangier*, M. 15), siehe *Die Chansons von Gilles Binchois*, hrsg. von Wolfgang Rehm, Mainz 1957 (Musikalische Denkmäler, 2), Nr. 2, 32 und 37.

gleichwohl durch die Begegnung in Savoyen ausgelöst wurde. Bemerkenswert ist jedenfalls das Faktum, dass bereits in der frühen Rezeption, also bei Lupi, ein in der musikalischen Substanz offensichtlich zusammenhängendes Satzpaar fast reflexhaft als Werk *eines* Autors wahrgenommen wird. Die Autorindividualität ist die schon im frühen 15. Jahrhundert zugrundeliegende Norm.

Agricola und Ghiselin

Das nächste Fallbeispiel, ein halbes Jahrhundert später zu verorten, ist anders gelagert. In einem 1509 zusammengestellten, heute in Perugia liegenden Manuskript⁵⁰ hat der professionelle venezianische Schreiber Johannes Materanensis verschiedene musiktheoretische Traktate kompiliert, die sich vorrangig mit Proportionsfragen befassen; viele sind mit kurzen bis ausführlichen Notenbeispielen illustriert. Den Höhepunkt stellt die textlose dreistimmige Lehrmotette *Difficiles alios* des führenden, in Neapel ansässigen Theoretikers Johannes Tinctoris dar, die mit allen erdenklichen Proportionen gespickt ist. Am Ende der Handschrift sind von anderen Händen vier Musikstücke eingetragen, die ebenfalls musiktheoretische Relevanz haben, wenngleich in viel bescheidenerem Rahmen.⁵¹ Eines davon, auf fol. 137^v und 138^r, ist ein ebenfalls textloses Stück für zwei Stimmen.⁵²

Wie viele pädagogische Duos zu dieser Zeit beherzigt dieses Duo die letzte Empfehlung, die Tinctoris in seinem Kontrapunkt-Kompendium gibt, die *varietas*. Mannigfaltigkeit und Abwechslung sind in mehrfacher Weise realisiert: bei den Notenwerten, bei Intervallkonstellationen, bei den Einschnittsbildungen (keine der elf Kadenzen oder Phrasenzäsuren ist gleich gestaltet), bei der Anwendung von Synkopen, bei Imitationen (Einsatzfolge, -abstand und -intervall sind nie vollkommen identisch), beim Einsatz von Proportion und Diminution (nach der Grundmensur O erscheint eine Sesquialtera-Proportion $\text{C} \frac{3}{2}$, gefolgt von binärem *Tempus diminutum* C). Das Stück ist ganz offensichtlich in einem didaktischen Zusammenhang verfasst oder zielt auf einen solchen.

50 Biblioteca Augusta, MS 1013 (M36). Zur Quelle siehe Bonnie J. Blackburn, »A lost guide to Tinctoris's teachings recovered«, in: *Early Music History* 1 (1981), S. 29–116, insbes. S. 31–45.

51 Alexander Agricolas [*De tous biens plaine*] a 3 (fol. 136^v–137^r), vier Kanons (fol. 138^r–139^r) und Roelkins zweistimmiges *De tous biens plaine* (das in einer Konkordanzquelle auf einer Scala decemlinealis notiert ist; das Besondere der zum Chanson-Tenor neu komponierten Stimme besteht darin, dass der komplette Gamut mehrfach in schnellen Skalen durchlaufen wird), vgl. dazu Jane D. Hatter, *Composing Community in Late Medieval Music. Self-Reference, Pedagogy, and Practice*, Cambridge 2019, S. 156.

52 Edition in: *Alexandri Agricola Opera omnia*, Bd. 5: *Cantiones, musica instrumentalis, opera dubia*, hrsg. von Edward R. Lerner, [Rom] 1970 (*Corpus mensurabilis musicae*, 22), S. 112.



Abb. 5: A. Agricola und J. Ghiselin, [Duo], Perugia, Biblioteca Augusta, 1013 (M36), fol. 137^v–138^r (mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek)

Aus der Kollaborationsperspektive ist interessant, dass die beiden in Folge eingetragenen Stimmen unterschiedliche Autornamen aufweisen (siehe Abbildung 5). Beim einen Part steht »Alex. agri.«, beim anderen »Gislin«. Auch hier ist wiederum der Umgang der Forschung mit der Doppelzuschreibung bemerkenswert. Die Komposition erscheint nicht in der Gesamtausgabe der Werke Johannes Ghiselins,⁵³ auch kein Werkverzeichnis dieses Komponisten führt sie auf.⁵⁴ Lediglich in den *Opera omnia* von Alexander Agricola ist sie ediert⁵⁵ und

53 Johannes Ghiselin-Verbonnet, *Opera omnia*, 4 Bde., hrsg. von Clytus Gottwald, [Rom] 1961–1968 (Corpus mensurabilis musicae, 23). Auch in die Online-Edition *Johannes Ghiselin (Verbonnet). Chansons und instrumentale Fantasien*, hrsg. von Clemens Goldberg, [2020], <https://www.goldbergstiftung.org/wp-content/uploads/2020/12/Ghiselin-gesamt-1.pdf> (14.08.2025) ist das Duo nicht aufgenommen worden.

54 Clytus Gottwald, Art. »Ghiselin [Verbonnet], Johannes«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 9, London 2001, S. 813f.; Klaus

wird auch in den entsprechenden Lexikoneinträgen registriert, durchaus mit dem Vermerk, dass eine der Stimmen von Ghiselin stamme.⁵⁶

Das keinen weiteren Kommentar erfahrende irritierende Kuriosum lässt sich allerdings in einen konkreten Zusammenhang einordnen. Beide Musiker hatten zu Beginn der 1490er Jahre offizielle Anstellungen als Sänger am Dom in Florenz, waren also Kollegen. Nach der Auflösung der Kapelle 1493 infolge des von Savonarola eingeleiteten Sturzes der Medici scheinen sie – Agricola nach verschiedenen Zwischenstationen – in den privaten Dienst Piero de' Medicis eingetreten zu sein,⁵⁷ und dieser hat die beiden König Alfonso II. überlassen, der nach seiner gerade erfolgten Übernahme der aragonesischen Herrschaft in Neapel den Neuaufbau seiner Kapelle organisierte. Zwei am 10. Februar und am 6. März 1494 aus Neapel an Piero in Florenz geschriebene Briefe des Diplomaten Bernardo Dovizi da Bibbiena erwähnen die beiden Musiker und berichten angelegentlich, sie seien an ihrem neuen Wirkungsort wohlauf.⁵⁸ Wozu allerdings Evidenzen fehlen, ist die exakte Dauer ihres Aufenthalts. Die Ankunft muss vor dem 10. Februar gelegen haben, Ghiselin kehrte Anfang März dauerhaft oder auch nur kurzfristig nach Florenz zurück.⁵⁹ Wann Agricola (allein oder gemeinsam mit Ghiselin) die Stadt verließ, ist unbekannt, naheliegender wäre es, den Zeitpunkt anzunehmen, als der französische König Karl VIII. im Februar 1495 Neapel belagerte.⁶⁰ Vielleicht blieb er bzw. blieben sie aber auch mindestens bis zum Mai, als – nach Karls Rückzug – Alfonso gekrönt wurde.⁶¹

Ebensowenig ist klar, wann Tinctoris – die graue Eminenz der neapolitanischen Musik – von seiner 1493 unternommenen Reise nach Neapel zurückgekehrt ist. 1495 ist er auf alle Fälle dort wieder belegt, er kann aber durchaus auch schon 1594 wieder vor Ort gewesen sein. So lange keine weiteren Doku-

Pietschmann, Art. »Ghiselin alias Verbonnet, Johannes«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., Personenteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 871–875.

55 Wie Anm. 52.

56 Edward R. Lerner/Fabrice Fitch, Art. »Agricola [Ackerman], Johannes«: »Works«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 1, London 2001, S. 229: »lower voice by Ghiselin«; Martin Just/Michele Calella, Art. »Agricola, Ackerman«: »Werke«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., Personenteil, Bd. 1, Kassel und Stuttgart 1999, Sp. 214: »eine St. von Ghiselin«.

57 Allan W. Atlas und Anthony M. Cummings, »Agricola, Ghiselin, and Alfonso II of Naples«, in: *The Journal of Musicology* 7 (1989), S. 540–548: S. 544f.

58 Ebda., S. 541f.

59 Die Formulierung, Ghiselin sei zu seiner Frau gegangen, lässt offen, ob er bei ihr in Florenz bleiben oder ob er sie nach Neapel mitnehmen wollte. Atlas und Cummings plädieren für Letzteres, also seine Rückkehr an Alfonsos Hof, ebda., S. 546.

60 Ebda.

61 Ebda., S. 547, Fn. 20.

mente auftauchen, die eine nicht nur plausible, sondern tatsächliche gemeinsame Episode von Tinctoris, Agricola und Ghiselin am neapolitanischen Hof bezeugen, muss die direkte Anregung des »composer-theorist« Tinctoris⁶² auf die Arbeit der beiden »singer-composers« Spekulation bleiben. Die Überlieferung des Duos deutet jedenfalls bereits auf einen theoretisch inspirierten oder zumindest lehrhaften Kontext der Komposition. Falls eine solche produktive Lern- und Arbeitsatmosphäre tatsächlich bestanden und in Form des Duos den Weg in eine Werküberlieferung gefunden hat, würde sich auch die eigenartige Doppelzuschreibung erklären.

Ich halte es sogar für denkbar, dass nicht nur die Komposition gemeinsam erfolgte, sondern sogar der Schreibprozess (nicht der Kopiervorgang im Manuskript!) abwechselnd vonstatten ging (siehe Notenbeispiel 5). So scheint die erste Phrase der Ghiselin-Stimme zuerst erfunden worden zu sein, was die stringente Motivsequenz (von *b*, *c'*, *d'* und *e'* aus) nahelegt (M. 2f.). Eine vollständig kanonische Imitation des vierfach sequenzierten konventionellen, aber prominenten Tetrachord-Motivs war aber nicht möglich, weil bei einer dritten Wiederholung in der Agricola-Stimme zwischen deren *d'* eine Quarte zum *a* der anderen Stimme entstanden wäre, was es im zweistimmigen Satz zu vermeiden gilt, zumal sie im Anschluss in eine Sekunddissonanz *b/c'* hätte aufgelöst werden sollen (M. 3, Asterisk). Agricola hat dementsprechend die Sequenz der intervallischen Reinheit geopfert und auf das von *d'* absteigende Motiv verzichtet, was der Passage allerdings etwas von ihrer Kohärenz und Wirkung nimmt. Es stellt sich die Frage, ob eine andere Lösung des Problems hätte gefunden werden können, wenn *ein* Autor die alleinige Verantwortung für die zweistimmige Phrase gehabt hätte.

Der zweite Abschnitt (ab M. 5) scheint von der Agricola-Stimme aus konzipiert worden zu sein und führt am Ende zu einer logischen (Tenor-) Schlussklausel nach *c* (M. 8/9). Die Ghiselin-Stimme komplementiert diese mit einer Diskant-Klausel nach *c'*, schiebt aber am Ende eine etwas linkische Tonwiederholung nach, um ein Loch zu vermeiden. Dann wechselt wieder die Führerschaft: Die Ghiselin-Stimme formuliert eine lineare Nonskala von *c* nach *d'* (M. 10f.), auf die die Agricola-Stimme mit synkopisch versetzten Parallelführungen reagiert: anfangs congeriesartige »Quasi-Quintparallelen« (M. 10), dann nach der Stimmkreuzung Unterterz- und Untersextparallelen (M. 11). In diesem Sinne und auf der Suche nach weiteren »klassischen« Fortschreitungsmodellen lassen sich auch die folgenden Phrasen analysieren.

62 B.J. Blackburn, »A lost guide« (wie Anm. 50), S. 30, 103.

NB 5: A. Agricola und J. Ghiselin, [Duo], M. 1–16

Kombiniert man die drei Faktoren, d. h. den Quellenbefund mit zwei äquivalenten Autornamen, die Rekonstruktion einer glaubhaften Entstehungssituation und die kompositorische Faktur mit einem offenbar ad hoc vorgenommenen gegenseitigen phrasenweisen Reagieren der beiden Stimmen, erhärtet sich die Hypothese, dass wir es bei diesem Duo – selten genug – mit einem echten Teamwork zu tun haben. Natürlich war es für professionelle Sänger vokal ausführbar, doch war Agricola bekannt dafür, nicht nur ein exzellenter Sänger, sondern auch ein ausgezeichneter Instrumentalist gewesen zu sein. Von Ghiselin ist nicht überliefert, dass er auch instrumental habil war, was die Möglichkeit allerdings nicht ausschließt. Heutigentages wird dieses Stück gerne als Lehr-Duo in der fortgeschrittenen Lautenausbildung gespielt. 1495 war es vielleicht ein Freundschaftsduett *avant la lettre*.

Willaert und Jacquet von Mantua

Das dritte Fallbeispiel ist wiederum ein halbes Jahrhundert jünger. Unterdessen ist die gedruckte Publikation musikalischer Werke nicht unbedingt Standard, aber völlig geläufig geworden. Sammeldrucke überwiegen dabei immer noch die Individualdrucke, aber die einzelnen Kompositionen in Sammeldrucken sind einzelnen Autoren zugeordnet, nur notfalls bleiben sie anonym.

1550 erschien in Venedig in Gardanes Offizin eine Sammlung von mehrchörigen Vesperpsalmen, die unter den Autornamen »di Adriano [Willaert] et di Jachet [de Manuta]« veröffentlicht ist.⁶³ Da Willaert in Venedig ansässig war, ist anzunehmen, dass er das Projekt initiierte oder – falls der Verleger die Idee für die Publikation hatte – für die Konzeptionierung zuständig bzw. daran beteiligt war. Dieser Druck hat eine gewisse Bekanntheit erlangt, gilt er doch quasi als »offizielle Gründungsurkunde« der venezianischen Mehrchörigkeit; der kollaborative Aspekt hat allerdings, von der Konstatierung der zwei auf dem Titelblatt genannten Urheber abgesehen, kaum Beachtung gefunden.⁶⁴

Am Gesamtprojekt waren außer Willaert und Jacquet von Mantua noch weitere Komponisten beteiligt: in der Schreibung des Inhaltsverzeichnisses des zweiten Chores »M[aestro] ian« (der in Verona wirkende Jan Nasco),⁶⁵ »Scafen« (Henricus Schaffen) sowie als »Finot« der in Pesaro und später in Urbino angestellte Dominique Phinot (siehe Abbildung 6). Unter dem Aspekt der konkreten Zusammenarbeit ist in den verschiedenen Gruppen und damit Arten mehrchöriger Psalmvertonungen die erste Gruppe von Interesse. Hier werden die zwölf Psalmen versweise vertont, wobei jeder Vers eine in sich abgeschlossene Teileinheit bildet und alternierend einem der beiden Chöre zugeordnet ist. Die Terminologie für dieses Wechselspiel lautet im Druck »salmi a

63 *DI ADRIANO ET DI JACHET I SALMI APPERTINENTI ALLI Vesperì Per tutte le feste Dell'anno, Parte a versi, & parte spezzadi Accomodati da Cantare a uno & a duoi Chori*, Venedig: Antonio Gardane 1550 (RISM ID 993104620), Digitalisat des Mikrofilms des Museo internazionale e biblioteca della musica in Bologna, Signatur V.14 (nur Alto und fragmentarischer Canto des Chorus I): http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwba.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari_V/V014/. Edition: *Adriani Willaert Opera omnia*, Bd. 8: *Psalmi Vesperales*, hrsg. von Hermann Zenck und Walter Gerstenberg, [Rom] 1972 (Corpus mensurabilis musicae, 3).

64 Vgl. z. B. Ludwig Finscher, »Liturgische Gebrauchsmusik«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Laaber 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3), S. 371–436: S. 401; David Bryant, »Cori Spezzati in Composition and Sound«, in: *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, hrsg. von Katelijne Schiltz, Leiden 2018, S. 371–394: S. 372.

65 Zumindest 1548 hielt sich Jan Nasco in Venedig für Instrumentenkäufe für die von ihm geleitete musikalische Institution auf, vgl. Giuseppe Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, Verona 1941, S. 57.

<i>Salmi a uersi Con le sue Risposte a li medesimi Numeri</i>	I N D E X	<i>Salmi spezzadi di M. adriano</i>
<i>adriano</i> <i>Beatus uir</i> , <i>Quinti Toni</i> 4	<i>Confitebor Primi Toni</i> 24	
<i>Finot</i> <i>Beati omnes</i> , <i>Quarti Toni</i> 6	<i>Credidi</i> , <i>Quarti Toni</i> 36	
<i>Jachet</i> <i>Confitebor</i> , <i>Octaui Toni</i> 3	<i>Deprofundis Quinti Toni</i> 31	
<i>adriano</i> <i>Dixit dominus</i> , <i>Septimi Toni</i> 2	<i>Domine probasti me</i> , <i>Octaui toni</i> 34	
<i>Finot</i> <i>Dixit dominus</i> , <i>Primi Toni</i> 11	<i>Inconuertendo</i> , <i>Sexti Toni</i> 38	
<i>adriano</i> <i>In exitu israel</i> 8	<i>Laudate pueri</i> , <i>Primi Toni</i> 23	
<i>Jachet</i> <i>Laudate pueri</i> , <i>Quarti Toni</i> 7	<i>Lauda hierusalē</i> , <i>Secundi Toni</i> 26	
<i>adriano</i> <i>Laudate domini</i> , <i>Sexti Toni</i> 10	<i>Memento</i> , <i>Octaui Toni</i> 32	
<i>Jachet</i> <i>Laudate pueri</i> , <i>Octaui Toni</i> 13		
<i>adriano</i> <i>Letatus sum</i> , <i>Quarti Toni</i> 14	<i>Salmi senza risposte Quali Sono nel secondo Choro</i>	
<i>Memento</i> , <i>Octaui Toni</i> 18	<i>Jachet</i> <i>Beatus uir</i> , <i>Primi toni</i> 19	
<i>adriano</i> <i>Nisi dominus</i> <i>Sexti Toni</i> 16	<i>Jachet</i> <i>Confitebor</i> , <i>Sexti toni</i> 28	
	<i>Jachet</i> <i>Deprofundis</i> , <i>Quarti toni</i> 12	
<i>Salmi senza risposte quali sono nel primo choro</i>	<i>Jachet</i> <i>Dixit dominus</i> , <i>secūdi toni</i> 27	
<i>Jachet</i> <i>Credidi</i> <i>Sexti Toni</i> 21	<i>Jachet</i> <i>Laudate pueri</i> , <i>secundi toni</i> 17	
<i>Scaffè</i> <i>Domine probasti</i> <i>Octaui Toni</i> 28	<i>M. ian</i> <i>Letatus sum</i> , <i>Quarti toni</i> 21	
<i>Jachet</i> <i>In conuertendo</i> , <i>Sexti Toni</i> 22	<i>M. ian</i> <i>Nisi dominus</i> , <i>Primi toni</i> 22	
<i>Jachet</i> <i>Lauda hierusalē</i> , <i>Octaui Toni</i> 17		

Abb. 6: DI ADRIANO ET DI JACHET I SALMI APPERTINENTI ALLI *Vesperis*, Inhaltsverzeichnis des zweiten Chores, aus *Adriani Willaert Opera omnia* (wie Anm. 63), S. XVI

uersi Con le sue Risposte«. ⁶⁶ Die Arbeitsteilung beim Komponieren im Fall von acht Psalmen dieser Gruppe geht aus dem Vergleich der jeweils alphabetisch angelegten Indices für ersten und zweiten Chor hervor. Während »Jachet« bei allen Sätzen in der Index-Auflistung des ersten Chores steht, ⁶⁷ erscheint sein Name in der Liste des zweiten Chores nur bei drei Sätzen, die sonstigen *risposte* stammen von Willaert bzw. Phinot. Die von Chorus I zu singenden ungeradzahigen Verse sind demnach alle von Jacquet vertont, auch die von Chorus II vorzutragenden geradzahigen Verse von *Confitebor* sowie *Laudate pueri* *Quarti* und *Octaui Toni* gehen auf ihn zurück, während die übrigen geradzahigen Verse von den beiden anderen Komponisten stammen.

66 Neben Jacquet steuerte Schaffen eine Vertonung in der zweiten Gruppe (»Salmi senza risposte quali sono nel primo choro«) bei, Nasco zwei Sätze in der vierten Gruppe (»Salmi senza risposte Quali Sono nel secondo Choro«), die dritte Gruppe (»Salmi spezzadi di M. adriano«) wird ausschließlich von Willaert bestritten.

67 Siehe im Digitalisat (wie Anm. 63) Bild 3/74.

Dixit Dominus
Domino meo: Se - de - a dex - a dex - tris me - is, me - is:
a dex - tris me - is: dex - tris me - is:

NB 6a: Jacquet von Mantua, *Dixit Dominus Septimi toni: Sedet* (Primus Chorus)

Do dum tu - o - rum.
Do - nec po o - rum, pe - dum tu - o - rum.
Do pe - dum tu - o - rum.
Do dum tu - o - rum.

NB 6b: Adrian Willaert, *Dixit Dominus Septimi toni: Donec* (Secundus Chorus)

Die Verteilung auf die zwei Chöre in den Stimmbüchern zeigt, dass bei der ersten Psalmvertonung, dem *Dixit Dominus Septimi Toni*, das Alternieren anfangs noch kleingliedriger erfolgt: Vers 1 ist doppelchörig untergliedert in Verskolon 1 (»Dixit Dominus Domino meo [choral]: Sede a dextris meis«) und Verskolon 2 (»Donec ponam inimicos tuos, scabellum pedum tuorum«). Der Parallelismus membrorum der Psalmstruktur wird akustisch durch den »Parallelismus chorum« verstärkt, implizit aber auch programmatisch vom »Parallelismus autorum« gespiegelt. Es folgt der versweise Wechsel bei Vers 2 bis 7, auch die Doxologie am Ende wird aufgeteilt (»Gloria Patri ...« – »Sicut erat ...«).⁶⁸

Auch bei diesem Fall von partikelweiser Kollaboration muss man sich die Frage stellen, wie sich die gemeinsame Arbeit vollzogen hat, denn Willaert und Jacquet kannten sich zwar aus der Zeit ihrer beider Tätigkeit am Este-Hof in Ferrara während der frühen 1520er Jahre. Über spätere physische Kontakte ist nichts bekannt, wengleich sie nicht auszuschließen sind. Ebenso wenig weiß man über entsprechende Hintergründe einer Beziehung zwischen Jacquet und Phinot, die sich in die Vertonung von zwei der Psalmen teilten. Man muss also auch eine schriftliche Kommunikation in Erwägung ziehen.

Ein Blick auf die Faktur des ersten Verses lässt erkennen, dass das prominente Kontrapunkt-Motiv, mit dem Jacquet die Anfangsimitation bestreitet und das er beim letzten Eintritt in fülligen Unterdezimparallelen erklingen lässt, von Willaert in seiner Risposta zitiert wird. Auch die »burgundische Formel« zur Einleitung der Schlusskadenz greift er auf (siehe Notenbeispiel 6a und 6b).

Jacquets nächster Abschnitt stellt ein anderes Satzmuster auf: Das prägnante Soggetto im Tenor mündet in weitestgehend homorhythmische Textdeklamation. Willaert greift es in seiner Antwort auf, nun als zusätzliches Gegenmotiv im Alt (und nicht ohne im Tenor nochmals den Bezug zum früheren Motiv herzustellen, das nun wörtlich den Quartsprung aufweist), gefolgt von wiederum homorhythmischer Deklamation. Auch den Anfangsrhythmus des Cantus übernimmt er (siehe Notenbeispiel 7a und 7b).

68 Insofern ist die Beschreibung von Hermann Zenck nicht ganz korrekt, wenn er davon spricht, es seien »die ungeraden Verse von Jachet, die geraden Verse des zweiten Chores von Willaert« (»Adrian Willaerts ›Salmi spezzati‹ (1550)«, in: *Die Musikforschung* 2, 1949, S. 97–107: S. 98); so auch Ludwig Finscher in Art. »Psalm, III. Die mehrstimmige Psalm-Komposition«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., Sachteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 1876–1897: Sp. 1878; L. Finscher formuliert im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* (wie Anm. 64), S. 401, etwas präziser: »meist die ungeraden und die geraden Verse von je einem Komponisten«.

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae c - mit-tet Do - mi - nus ex

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae c - mit-tet Do - mi - nus ex

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae c - mit-tet Do - mi - nus ex

Vir - gam vir - tu - tis tu - ae c - mit-tet Do - mi

NB 7a: Jacquet von Mantua, *Dixit Dominus Septimi toni: Virgam virtutis* (Primus Chorus)

Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae

Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae in

Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae

Te - cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu - ae

NB 7b: Adrian Willaert, *Dixit Dominus Septimi toni: Tecum principium* (Secundus Chorus)

Als nächste satztechnische Idee folgt bei Jacquet ein imitativer Beginn seines vorherigen Soggettos mit neuen Kontrapunkten. Daran knüpft Willaert mit einer nun vierstimmigen Imitation (allerdings mit einem anderen Soggetto) an (siehe Notenbeispiel 8a und 8b).

Zuletzt nutzt Jacquet sein Soggetto für ein gegenstimmenfreies imitatorisches Exordium in Semibreven. Auch darauf bezieht sich Willaerts analoger Anfang, der eine ganz ähnliche Einsatzfolge mit einem intervallisch abweichenden, aber gleichfalls in Semibreven schreitenden Soggetto komponiert (siehe Notenbeispiel 9a und 9b).

Diese Bezugnahmen scheinen konsequent – und widersprechen der Überlegung von Peter Lawson, der gerade unterschiedliche personalstilistische Ausprägungen als wahrscheinliche Ursache für den Kooperationsplan in Anschlag

Ju - ra - vit Do - mi - nus, ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pae
 Ju - ra - vit Do - mi - nus, ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pae - ni

Ju - ra - vit, ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pae
 Ju - ra - vit, ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pae - ni

NB 8a: Jacquet von Mantua, *Dixit Dominus Septimi toni: Juravit Dominus* (Primus Chorus)

Do - mi - nus, Do - mi - nus, a dex - tris tu - is, con
 Do - mi - nus a dex - tris tu - is, con - fre

Do - mi - nus a dex - tris tu - is, con - fre - git in di
 Do - mi - nus a dex - tris tu - is, a dex - tris tu - is, con

NB 8b: Adrian Willaert, *Dixit Dominus Septimi toni: Dominus a dextris tuis* (Secundus Chorus)

Ju - di - ca - bit in na - ti - o
 Ju - di - ca - bit in na - ti - o

De - tor - ren - te in vi - a bi
 De - tor - ren - te in vi - a bi

Ju - di - ca - bit
 Ju - di - ca - bit

De - tor - ren - te in
 De - tor - ren - te

NB 9a-b: Jacquet von Mantua, *Dixit Dominus Septimi toni: Judicabit* (Primus Chorus) und Adrian Willaert, *Dixit Dominus Septimi toni: De torrente* (Secundus Chorus)

bringt.⁶⁹ Auffällig ist indes, dass es keine umgekehrten Rekurse seitens Jacquets gibt. War er an der sicht- und hörbaren Koproduktion nicht interessiert? Oder war er nicht dazu in der Lage? Womöglich weil er einer mutmaßlichen Aufforderung, den jeweils ersten, dritten, fünften usw. Abschnitt zu vertonen, nachkam und seine Ergebnisse nach Venedig schickte, wo dann die fehlenden Teile von Willaert ergänzt wurden? Er hätte dann gar nicht reagieren können. Auch hier gilt es, bei der Rekonstruktion von Abläufen Vorsicht walten zu lassen: So lange keine dokumentarischen Hinweise ans Licht kommen, die eine Zusammenarbeit in Präsenz glaubhaft machen, muss man eine Art ›Tele-Arbeit‹ annehmen.

Die folgenden Psalmen verzichten auf eine deutliche intertextuelle Zurschaustellung von kooperativen Kompositionsabläufen und beschränken sich – unkonventionell genug – darauf, die Ausarbeitungen auf mehrere Schultern zu verteilen. Der Fingerzeig zu Beginn der kollaborativ erstellten Sammlung dürfte indes vorsätzlich platziert worden sein. Doch gerade angesichts der nicht allzu komplexen Faktur der Kompositionen fragt man sich: Wozu der Aufwand? Wozu diese unübliche Vorgehensweise? Der Schlüssel könnte in der Herkunft der Autoren liegen. Alle Komponisten des Drucks – den Drucker Antoine Gardane selbst nicht ausgenommen – sind Vertreter der frankoflämischen Tradition, die aber in Italien wirken. Mehrhörige Werke wurden bislang in Padua, Treviso, Bergamo und Bologna (und zweifellos an weiteren Orten) nur von Italienern komponiert und ausschließlich handschriftlich konserviert. Nun scheinen sich die Frankoflamen die Führerschaft auch bei dieser Musikart nicht aus den Händen nehmen lassen zu wollen, dabei die bisherigen Ergebnisse weit überschreitend – oder in der Formulierung Ludwig Finschers: »Die Psalmen Adrian Willaerts und Jacquets von Mantua setzten eine kompositorische Norm«⁷⁰ – und etablierten ein neues kompositorisches Niveau, wäre zu ergänzen, das es schlagkräftig per Druck zu propagieren galt. Man muss nicht sofort an aggressiven Nationalismus denken, dem eine solche sicht- und hörbare Kooperation hätte

69 Peter Arthur Lawson, *Ritual, Myth, and Humanism in the Origins of the venetian Style*, PhD diss. University of California Los Angeles 2015 (<https://escholarship.org/uc/item/4j1076cv>), »Willaert's Psalm Collection of 1550« (S. 251–254): »The most curious feature of these settings is that, in all but three of the twelve, the odd and even verses are not composed by the same person. As there is no purely practical reason for this approach, and it seems unlikely that they would have done it this way for fun, the most reasonable possibility seems to be that the strategy was intended to intensify the inherent contrast of two choirs by giving each a unique compositional voice.« (S. 253)

70 L. Finscher, »Liturgische Gebrauchsmusik« (wie Anm. 64), S. 402; vgl. ders., Art. »Psalm« (wie Anm. 68), Sp. 1878.

zuarbeiten sollen, obwohl sich das Nationsbewusstsein auch in musikalischen Dingen gerade auf der italienischen Halbinsel im Laufe der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verstärkte.⁷¹ Eher wäre das unübliche Projekt von fünf im frankoflämischen Gebiet geborenen Komponisten möglicherweise als Frucht eines nationalen Identitätsempfindens zu verstehen, denn allein um musikalische Exzellenz oder Prestige kann es bei der personellen Zusammensetzung des Kollektivs wohl kaum gegangen sein. Warum sollte jener wenig prominente Adlige Henricus Schaffen, der bei seinen Publikationen auf seine französische bzw. flandrische Herkunft Wert legte,⁷² sonst einem beliebigen Italiener vorzuziehen gewesen sein?

Kollaboration wird vor einem musikhistorischen Gesamthintergrund, der die Einzelauteurschaft nicht nur favorisiert, sondern geradezu kategorisch einfordert und, wie die Quellenbefunde zeigen, kompositorische Gemeinschaftsarbeit zur absoluten und offenbar nur in begründeten Fällen sich ergebende Ausnahme duldet, eine Sache nicht der Arbeitsweise, sondern der sozialen Gruppenidentität. Das bezeugen die nun bald folgenden entsprechenden Publikationen von Kapellorganisationen: die beiden Madrigalzyklen der bayerischen Hofkapelle 1569 und 1575⁷³ und der Motettendruck der Mantuaner Hofkapelle 1583,⁷⁴ aber auch von städtischen Komponistenvereinigungen wie die Handschrift gebliebene Messe von sieben Mitgliedern der »Vertuosa compagna dei musici di Roma«⁷⁵

71 Es konnte sogar durchaus zu von Nationsbewusstsein getriebenen Verteidigungsszenarien führen, wie beispielsweise der Widerstand der »Gallici« in der Päpstlichen Kapelle illustriert, deren Sänger sich bereits in Konkurrenz zu den massiv aufstrebenden Italienern befanden und sich neuerdings gegen die Aufnahme auch von Spaniern zu behaupten hatten. Vgl. zu diesem Fall von Opposition und seinem Kontext Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die Päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534–1549)*, Vadianstadt 2007 (Capella Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 11), S. 127–132.

72 Im Titel seines in Venedig verlegten Madrigalbuches von 1549 (RISM ID 990057700) firmiert er als »Nobile Francese«, seine beiden ebenfalls in Venedig erschienenen Motettenbücher von 1564 titeln »(Cantus) Henrici Scaffen Flandrensis« (RISM ID 1000000319 und 1000000320). Auch Phinot wurde vom zeitgenössischen Arzt und Musiktheoretiker Girolamo Cardano in seinem Traktat *Theonoston* eigens mit seiner Herkunftsbezeichnung erwähnt: »Dominicus quoque Tinotus [recte: Finotus] Gallus, insignis musicus« (*Opera omnia*, tom. II, Paris: Marc Antoine Ravaut 1663, S. 354).

73 *Musica de' virtuosi della florida capella dell' [...] Duca di Baviera*, hrsg. von Massimo Troiano, Venedig: Girolamo Scotto 1569 (RISM ID 993120472); *Il secondo libro de madrigali [...] de floridi virtuosi del Serenissimo Duca di Baviera*, hrsg. von Cosimo Bottegari, Venedig: Girolamo Scotto 1575.

74 *Sacrae cantiones quinque vocum in festis duplicibus maioribus ecclesiae Sanctae Barbarae*, Venedig: Angelo Gardano 1583 (RISM ID 990022103).

75 *Missa Cantantibus organis, Caecilia*, hrsg. von Raffaele Casimiri, Rom 1930 (Monumenta Polyphoniae Italicae, 1)

und geradezu inflationär dann in den 1580er und 1590er Jahren die Madrigaldrucke der »musici« und »virtuosi« von Rom, Padua, Mantua, Bologna oder gleich »Italia«. ⁷⁶ Der Psalmendruck von 1550 stellte dazu einen Auftakt dar.

⁷⁶ Siehe die Auflistung von Horst Leuchtmann in: *Musik der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lasso*, Wiesbaden 1981 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 4), S. [VII].