

troja

Jahrbuch für

Renaissancemusik



Kollaboration – Kooperation – Ko-Kreativität
Musikalische Gemeinschaftsarbeit
in der Renaissance

2023

troja 2023

Kollaboration – Kooperation – Ko-Kreativität
Musikalische Gemeinschaftsarbeit in der Renaissance

Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 21 2023

Herausgegeben von Antonio Chemotti,
Katelijne Schiltz und Nicole Schwindt

Kollaboration – Kooperation – Ko-Kreativität

Musikalische Gemeinschaftsarbeit in der Renaissance

Herausgegeben

von

Nicole Schwindt

© 2025 Autoren

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Creative Commons-Lizenz **CC BY-SA 4.0 DE** zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.



Satz und Layout: Nicole Schwindt

Cover: Robert Memering, Prinzipalsatz Typographie Münster (unter Verwendung eines Ausschnitts aus Hans Holbein d. J., Aushängeschild eines Schulmeisters, 1516, in: Kunstmuseum Basel, Amerbach-Kabinett 1662, Inv. 310, Sammlung Online, gemeinfrei)

ISSN (Online): 2513-1028

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v2023>

Vorbemerkung

Mit dem vorliegenden Band wechselt die Herausgeberschaft von troJa, nachdem Katelijne Schiltz mit dem ersten von ihr initiierten Symposium 2022 die Rolle von Jürgen Heidrich übernommen und dem Unternehmen neue Impulse gegeben hat. Unterdessen vollzog sich ein weiterer Wandel, da Klaus Pietschmann 2023 aus dem federführenden Dreiergremium ausgeschieden ist und seine Funktion von Antonio Chemotti übernommen wird. Klaus Pietschmann war troJa von Anfang an engstens verbunden, als Zuhörer, als Referent und schließlich seit 2011 als verantwortlicher Mitgestalter. Seine langjährige unermüdliche Mitwirkung in der inhaltlichen Konzeption der Reihe, der Durchführung der Tagungen, der Publikation der Bände und der Realisierung des Organisatorischen haben das Gesicht von troJa maßgeblich mitgeprägt. Neben seiner generellen tiefen Kenntnis der Musikgeschichte der Renaissance waren es vor allem die interdisziplinäre Forschung, die Öffnung zu neuen technologischen Entwicklungen und der gesamthistorische Blick, die seine Perspektiven prägten. Wir verdanken ihm ein äußerst fruchtbares Jahrzehnt in beispielhafter Kooperation.

Nicole Schwindt, August 2025

Inhalt

Nicole Schwindt

Einführung 7

Margret Scharrer

»... la manière et la conduite qui fut tenue ès banquès des seigneurs« – das
Fasanenbankett, ein ›Spektakel‹ zwischen Küche, Tafel und Zeremoniell . . . 15

Paul Kolb

Collaboration between Composers and Scribes in the Gaffurius Codices . . . 37

Esther Dubke

Messsätze komponieren – Ordinarien kopieren. Frühe Messzyklen
zwischen pragmatischer Kompilation, pluraler Autorschaft und diachroner
Kollaboration 51

Philippe Canguilhem

Kollektivkompositionen? Cantare super librum in der Renaissance als
kollaborativer Akt 85

Nicole Schwindt

Die Regel und die Ausnahme – Einzelwerk und Gemeinschaftskomposition
in der Renaissance 103

Einführung

Kunst und Kultur und die sie beforschenden wissenschaftlichen Disziplinen richten ihr Augenmerk seit einiger Zeit verstärkt auf Hervorbringungen, die – um es möglichst neutral auszudrücken – von mehreren Personen getragen werden. Diese Bewegung setzte bereits in den 1960er Jahren, zuerst zaghaft, ein, wurde in den 1990er Jahren ein etablierter Produktions- und Forschungszweig, erlaubte schon 2007 das Schlagwort vom »collaborative turn«¹ und sorgt seit Ende der 2010er Jahre für eine Flut von Publikationen, die ›Zusammenwirken‹ in Kunstdingen gezielt als Kategorie der Betrachtung wählen. Durchaus nicht federführend, am wenigsten in der Theoriebildung, und eher teilnehmend reihte und reiht sich die musikhistorische Forschung in diese Strömung ein. Dabei hängen Möglichkeit und Dringlichkeit, das ›Nicht-Individuelle‹ in den Blick zu nehmen, in starkem Maße sowohl von den Musikarten als auch von den Zeitabschnitten, mit denen man sich beschäftigt, ab.²

Dieses Jahrbuch³ will einen kleinen Beitrag zur Fragestellung aus der Perspektive der Renaissancemusik leisten, da gemeinschaftliches musikalisches Wirken für diese Zeit zwar implizit alles andere als ein randständiger Faktor ist und auch entsprechende Berücksichtigung findet, explizit (und zwar ausdrücklich mit Blick auf die *Herstellung* von Musik) indes ein Schattendasein führt. Gerade für die Epoche, die seit Jacob Burckhardt⁴ als Geburtsstunde des Individuums

1 Maria Lind, »The Collaborative Turn«, in: *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative practices*, hrsg. von Johanna Billing u. a., London 2007, S. 15–31.

2 So befasst sich Katja Bethe, *Gemeinschaftliches Komponieren in Frankreich während des Front populaire (1936–1938)*, Hildesheim 2016 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 45) mit Kollektivkompositionen, bei denen die Ko-Produktion einem künstlerischen Impuls entspringt, der von einem politischen Programm gespeist ist, siehe dort S. 16.

3 Die Publikation vereint eine Auswahl von musikwissenschaftlichen Beiträgen, die auf die Interdisziplinäre Tagung *Kollaborative Praktiken in den Künsten der Frühen Neuzeit* zurückgehen, die vom 9. bis 11. November 2023 an der Universität Heidelberg abgehalten wurde.

4 Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860, S. 131–170: Zweiter Abschnitt: »Entwicklung des Individuums«.

gehandelt, infrage gestellt oder verteidigt wird, liegt es nahe, die Blickrichtung einmal umzudrehen und entgegen dem traditionellen Narrativ der Fokussierung auf den Einzelschöpfer ausdrücklich Gemeinschaftliches zu beleuchten. Dabei erweist es sich für die Epoche der Renaissance als besondere Schwierigkeit, die Tradition des Nicht-Individuellen bezüglich Musik zu bestimmen, da dieses für Mittelalter und auch noch Spätmittelalter das Normale ist, das allerdings nicht absichtlich gesucht wird, sondern meist unter der Anonymität der Akteure verborgen ist. Zweifellos waren es zu allen Zeiten Einzelne, die für Musik sorgten, und revisionsbedürftig ist allenfalls die von einem späteren Geschichtsbild getriebene Suche nach den Namen und Identitäten dieser Einzelnen, um sie durch »singularisierende Zuschreibungsverfahren«⁵ zu »vereinzel« und dabei Gefahr zu laufen, sie im Sinne der Autonomieästhetik späterer Zeiten zu überhöhen. Kollektivität und fehlende Individualität bedeuten für das Mittelalter etwas anderes als für die Neuzeit.⁶

Daher erweisen sich theoretisch-klassifikatorische und vor allem terminologische Abgrenzungen in unserem Fall oft als zwiespältig, wenn nicht als fruchtlos. Im 15. Jahrhundert, als Autornamen zwar auch in musikalischen Quellen häufiger werden, ohne wie im Druckzeitalter des 16. Jahrhunderts bereits eine Standardangabe darzustellen, und Genauigkeit und Zuverlässigkeit der Nennungen oft sehr volatil bleiben, ist es müßig, angesichts uneindeutiger, widersprüchlicher, zweifelhafter und partiell anonymer Überlieferung zwischen verschiedenen Formen von nicht-singulärer Autorschaft zu unterscheiden, bei der es sich um markierte »Kooperation«, die von einem konkreten Gegenüber ausgeht, oder um unmarkierte »Kollaboration« handeln könnte, die vom zu gestaltenden Produkt ausgeht. In Überlieferungsszenarien, die in den seltensten Fällen eine »Ur-Fassung« erkennen lassen und eine unbekannt große Folge von Übersetzungsaktionen (von Ausführenden, Schreibern, Herausgebern, Revisoren, Bearbeitern) zu gewärtigen haben, berechtigen diese Modifikationen nur global

5 Ines Barner, Anja Schürmann und Kathrin Yacavone, »Kooperation, Kollaboration, Kollektivität: Geteilte Autorschaften und pluralisierte Werke aus interdisziplinärer Perspektive«, in: *Journal of Literary Theory* 16 (2022), Heft 1: *Special Issue: Artistic Collaborations: The Practice and Aesthetics of Working Together*, S. 3–28: S. 4 (allerdings mit Blick auf die Moderne, der sich nur auf einen selektierten Namen aus einem großen Bündel im Prinzip bekannter Akteure richtet).

6 Die Spannung zwischen Kollektivität, Anonymität und Individualität wird in den Beiträgen des Bandes *Composers in the Middle Ages*, hrsg. von Anne-Zoé Rillon-Marne und Gaël Saint-Cricq, Woodbridge 2024 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 25) facettenreich ausgelotet, siehe meine Rezension in: *sehpunkte* 25 (2025), Nr. 5 [15.05.2025], <https://www.sehpunkte.de/2025/05/39963.html>, sowie die Review von Joseph Mason, in: *Plainsong and Medieval Music* 2025, <https://doi.org/10.17863/CAM.118323>.

oder theoretisch dazu, von »pluraler« Autorschaft zu sprechen. Wenn bei der quantitativ dominierenden Vokalmusik kaum einmal der Textverfasser bekannt ist, umgekehrt bei rein textlicher Dokumentation von Gesungenem der Urheber von Melodie oder gar Tonsatz verschwiegen bleiben kann und überhaupt nicht immer mit Sicherheit davon auszugehen ist, dass es sich um verschiedene Personen handelt, die für den sprachlichen und den musikalischen Teil verantwortlich sind, bleibt die Differenzierung zwischen kollektiver (im Sinne von nicht wechselseitig interagierender), und kollaborativer (im Sinne von absichtlich zusammenarbeitender pluraler Autorschaft)⁷ effektiv. In Situationen, in denen jeglicher Kontext für die Herstellung einer betreffenden Musik unbekannt ist, aber angesichts des Umfangs und der multidisziplinären Verfasstheit des Elabors – mithin allen Werken mit szenisch-dramatischen Anteilen – zahlreiche Beteiligte angenommen werden können, ist das Konstatieren von »multipler« oder »geteilter« Autorschaft nicht zielführend.

Da Ko-Kreation – um einen weiteren, unspezifisch gebrauchten Terminus anzuführen – generell ein schier unendlich zu differenzierendes Spektrum an Graden und Möglichkeiten umfasst, die mit unterschiedlicher Passgenauigkeit auf musikalische Phänomene der Renaissance zutreffen, wurde in diesem Band auf ein definitorisch rigides Begriffsinstrumentarium verzichtet. Das fluide Verwenden der Wörter Gemeinschaftswerk, Zusammenarbeit, Arbeitsteilung, Kooperation, Kollaboration, Kollektivität, Ko-Kreativität spiegelt gewissermaßen das historische Übergangsstadium, in dem die Fallstudien der Beiträge angesiedelt sind. Sie befassen sich mit Praktiken, die noch stark in einem Kunstverständnis wurzeln, das künstlerische Schöpfungen wenn nicht als göttliche Emanationen, so doch als Gemeingut und produktive Allmende verstehen. Selbst wenn ein »auctor« benannt wird und diese Autorschaft eine gewisse Souveränität beim Akt der Hervorbringung zum Ausdruck bringen will, ist sie keinesfalls eine Urheberschaft im Sinne eines Urheberrechts, das erst mit Marktstrukturen sinnvoll zu etablieren war. Dennoch reklamiert die Verknüpfung mit einem Namen

7 So der Vorschlag von Lorenz Adamer, »Überlegungen zum Autorschaftskonzept der Musiker-motetten«, in: *Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne*, hrsg. von Stefanie Gropper u. a., Berlin 2023, S. 185–202: S. 189, in Übereinstimmung mit Annette Gerok-Reiter u. a., »Einführung«, in: ebda., S. IX–XVII: S. XXX. Davon abweichend geht die Definition von Nacim Ghanbari u. a., »Einleitung«, in: *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*, hrsg. von ders., Paderborn 2018, S. 1–20: S. 14, bei Kooperation von einem »identifizierbaren Gegenüber« aus, bei Kollaboration hingegen vom »Umgang mit Vielheiten«, wenn beispielsweise ganz »unterschiedliche Entitäten und Datensätze miteinander in Verbindung treten«, also das Objekt bzw. Produkt im Zentrum steht.

eine privilegierte Verantwortlichkeit für das Geschaffene, so wie die Nicht-Erwähnung von Partizipanten deren Zurückstellung oder gar Marginalisierung transportiert. Der Übergang zu einem Bewusstsein von geistigem Besitz, gar Allein-Besitz ist dabei fließend und von merkantilen Strukturen, wie sie das Druckzeitalter bereitstellte, befeuert.

Aus dieser Gemengelage heraus und im vollen Bewusstsein, dass praktisch jede musikalische Betätigung auf Voraussetzungen und Beiträgen anderer Personen beruht und mit deren Rezeption rechnen kann, blättern die fünf Aufsätze exemplarisch verschiedene Optionen von musikalisch-künstlerischem Gemeinschaftswirken im 15. und 16. Jahrhundert auf. Den breitgefächertsten Ansatz stellt **Margret Scharrers** Zusammenschau der multimedialen Darbietungen bei einem der spektakulärsten Festereignisse des 15. Jahrhunderts dar. Am Beispiel des so genannten Fasanenbanketts am burgundischen Hof im Jahr 1454 dekliniert sie die verschiedenen Gewerke und künstlerischen Disziplinen durch, deren aufwendige Koordination letztlich in jenes polysensorische »Gesamtkunstwerk« für Auge, Ohr, Nase und Zunge mündete, dessen musikalische Dimension nur eine unter anderen, aber in dieser klassischen Form von Arbeitsteiligkeit essenziell war. Funktionale Anteile wie die Bereitstellung von Musik zum Tanz oder bei Einzügen wären hier zu nennen sowie insbesondere ihre Rolle in szenisch-dramatischen Konstellationen, die auf die vokalen und instrumentalen Ressourcen sowohl der burgundischen Kapelle als auch der weltlichen Musiker in wechselnden Zusammensetzungen zurückgriffen und auch mitunter den männlichen wie weiblichen Hofadel einbanden. Dass es sich bei derartigen Bankett-»Events« um organisatorische Großereignisse handelte, geht aus der Bilanzierung der Quellenaussagen hervor. Dabei ist es genau diese Quellenlage, die das Unterfangen einer Rekonstruktion erschwert. So lückenhaft bzw. punktuell Rechnungsdokumente sind, so idealisierend sind die Festberichte. Konkrete Informationen über das Wie der Zusammenarbeit – gerade auch im Vorfeld – darf man nicht erwarten, dafür eine Vorstellung vom Aufwand und Einschätzungen der erwünschten oder tatsächlichen Wirkung. Die Festabläufe folgten einer rituellen Einstimmungs-, sodann einer Überwältigungsstrategie und riefen identifikatorische Werte der Hofkultur auf, um zuletzt in einem politisch-propagandistischen Appell zum (nicht erfolgten) Kreuzzug zu gipfeln. Dieser Kulminationspunkt setzte in starkem Maße auf die emotionalisierende Wirkung der Musik und erlaubt zumindest, ihren hohen Stellenwert innerhalb einer dezidiert kollaborativen Aktion zu bemessen, gleichzeitig aber auch ihren notwendig relationalen

Charakter innerhalb einer disziplinären Konfiguration, die über eine ›Theaterproduktion‹ hinausgeht.

Paul Kolb geht auf eine andere, musik-interne Form von Zusammenwirken ein, die er mit dem Wort »Intervention« erfasst: die Einflussnahme von Schreibern auf die notationstechnische Fixierung von Kompositionen. Als Theoretiker, Komponist, Schreiber und Kapellmeister am Mailänder Dom wirkte Franchinus Gaffurius in einer Musikergruppe, von der er seine und fremde Werke kopieren ließ und deren Schreibgewohnheiten er generell beeinflusste, steuerte und in Notationsweisen lenkte, die in seinem Sinne als Theoretiker waren. Während es hier offenbar eine klare Top-down-Hierarchie gab, die auch bei der Niederschrift von anonym überlieferten Werken aus Gaffurius' mutmaßlichem Umfeld beobachtbar ist, verzichteten Gaffurius und sein Skriptorium ganz offensichtlich auf derartige orthographische Eingriffe bei Kompositionen ihrer ›prominenten‹ Kollegen. Wenn die Notentexte von Josquin Desprez und Gaspar van Weerbeke nicht in Übereinstimmung mit Gaffurius' (strikten) theoretischen Maximen der Unterscheidung von Proportion und Mensur notiert waren (und z. B. Kolor zur Vermeidung von Alteration in perfekten Mensuren statt nur zur proportionalen Beschleunigung als Sesquialtera in imperfekter Mensur eingesetzt war), fühlte er sich nicht befugt, redigierend in sie einzugreifen. Interaktion war zwar auf theoretischer Ebene gegeben, indem Gaffurius diskussionsweise die Zustimmung der Kollegen zu seiner Theorie einholte, sie erstreckte sich aber nicht auf notationspraktische Intervention. Hier bestand eine Scheidung der kollaborativen Aktivitäten: Anders als bei diversen anonymen Sätzen, die notationell emendiert wurden, fühlte sich Gaffurius lediglich auf theoretischer Ebene zu einer Kooperation mit seinen Kollegen berufen. Er respektierte also den Autorwillen nicht nur hinsichtlich der künstlerischen Invention, sondern auch bezüglich der Schriftform.

Auf nachträgliche Änderungen einer komponierten *res facta* bzw. den Umgang mit einzelnen Teilen davon und somit auf diachrone statt synchron interagierende Kooperation geht auch **Esther Dubke** ein. Im Zentrum ihres Beitrags steht die Schaffung von mehrteiligen Werken, die als Komposit nicht notwendig von Zeitgenossen und als Endergebnis noch nicht einmal immer intentional gedacht waren, aber in der Schriftform (und damit als Aufführungsvorlage) zu solchen geworden sind. Diese Zusammenstellungsarbeit war entscheidend bei der Entstehung der Idee einer musikalischen (nicht allein liturgischen) Ordinariusmesse im späten 14. und im 15. Jahrhundert. Die stark divergierenden Kompilationen von zwei und mehr polyphonen Messsätzen in der Handschriftenland-

schaft um 1400 wirft stets die Frage auf, ob überhaupt eine Zyklizität beabsichtigt war, und wenn ja, mit welchem Ziel man diese verfolgte, welche einerseits außermusikalischen, andererseits innermusikalischen Kriterien dafür den Ausschlag gaben und in wessen Händen die Maßnahme der Zusammenführung lag. Zumal es hier – zumindest anfangs – oftmals um (heute) namenlose Beteiligte geht, verschiebt sich die Blickrichtung auf Akteurskollektive, die in einem bestimmten geographischen Raum, Zeitintervall, in einer Institution oder einem identifizierbaren Informationsnetzwerk tätig waren. Anhand zahlreicher Detailprüfungen zu Messsatz-Verknüpfungen illustriert und problematisiert die Verfasserin die diversen Stadien der Überlieferungsvarianten im Spektrum zwischen kompilierender und rekomponierender Kopiaturn und interpretiert den kreativen Umgang mit vorgängigem Material als für den Messzyklus der Zeit gattungskonstitutiven Akt einer pluralen Autorschaft. Faktisch ist hinsichtlich verschiedener musikalischer Parameter eine historische Tendenz zur Kohärenzstiftung, teils sogar Vereinheitlichung zu beobachten, die ›irgendwann‹ dazu führte, die ästhetische Norm eines inneren Zusammenhangs einem einzelnen Autor beim Komponieren einer Messe zu überantworten. Das aber wäre als Prozess von einem funktionalen zu einem ästhetischen Verständnis des Messzyklus zu sehen, innerhalb dessen die singuläre Autorschaft eine immer bestimmendere Rolle übernehmen sollte. Und wenn es nicht so gewesen ist, hat es zumindest die wissenschaftliche Perspektivierung des Phänomens geprägt.

Die beiden letzten Beiträge widmen sich der synchronen Kollaboration beim Entstehen eines musikalischen Werkes. **Philippe Canguilhem** richtet sein Interesse auf jene Praxis, die man im Angelsächsischen als »performative composition« zu benennen pflegt: Der Akt der Komposition vollzieht sich mehr oder weniger in Echtzeit während der Ausführung. Da es sich in den besprochenen Fällen um mehrstimmige Vokalmusik handelt, muss dies zwangsläufig kollaborativ geschehen. Die Praxis ist unter dem Stichwort *Cantare super librum* bekannt und nicht ganz treffend oft als gemeinschaftliche ›Improvisation‹ charakterisiert. Canguilhem schreitet die einzelnen Stationen ab, die junge Sänger in der Renaissance auf ihrem Weg zum Beherrschen des Kontrapunkts passieren. Dieser Weg besteht über weite Strecken im nicht-schriftlichen, lediglich in der Vorstellung visualisierten und rein erklingenden Erfinden von einer oder, mit sich steigendem Schwierigkeitsgrad, mehreren kontrapunktischen Gegenstimmen zu einem Tenor, was je nach Können schlichter oder ornamentierter ausfallen kann. Obwohl sich die Praxis also aus einer satztechnischen Aufgabe herleitet, besteht ihre Herausforderung darin, die Fähigkeit zu entwickeln, sie ohne Papier zu

bewältigen. Diese musikalische Fertigkeit war im Kapellalltag zweifellos von erheblichem Vorteil, erforderte aber in ihrer ausgereiften Form nicht nur exzellent befähigte Sänger und ein gewisses Quantum an Vorbereitung und Absprachen, sondern insbesondere ein gut funktionierendes Kollektiv, dessen Mitglieder über gemeinsame Erfahrung und Empathie verfügen. Hier kommt ein selten thematisierter Aspekt der kollaborativen Arbeit zum Tragen: die psychologische Komponente. So einig sich die Quellen über diesen Sachverhalt sind, bleiben die Hinweise, wie gegenseitige Koordination operationalisiert werden kann, leider spärlich. Lediglich wenige Zeugnisse von nachträglich verschriftlichem *Cantare super librum* haben sich erhalten und lassen einige Rückschlüsse auf die Prozeduren zu.

Zuletzt stellt **Nicole Schwindt** die Frage nach dem quantitativen Verhältnis zwischen singulärer und kollektiver Komposition. Für Letztere steht als Vergleichsmodell das Arbeiten in einer Werkstatt bereit, wie es in den Bildenden Künsten der Zeit etabliert ist, für Ersteres hingegen der humanistische Nimbus der einsamen geistigen Arbeit (wie vielbeschworen bei Nacht). Die marginalen Quellenbelege für gemeinschaftliches Komponieren nähren die Hypothese, dass sich die eremitische Schaffensdisposition schon früh durchgesetzt hat und nicht erst seit der Aufklärung und dem Geniezeitalter das Paradigma individueller Autorschaft sowohl auf produktions- als auch rezeptionsästhetischer Ebene vorherrschend ist, wie häufig zu lesen ist. In den folgenden drei Fallstudien aus chronologisch entfernten Perioden prüft sie die Überlieferungsbedingungen von Doppelzuschreibungen und fragt nach den Motivationen, die die Komponisten zu einer offensichtlichen Kollaboration anregten. Bei Binchois und Dufay könnte es ein zeitökonomischer Grund für arbeitsteiliges Stillen von erhöhtem Musikbedarf im Rahmen von Hochzeitsfeierlichkeiten gewesen sein, bei Agricola und Ghiselin ein Freundschaftsakt und bei Willaert und Jacquet von Mantua ein protonationales Identifikationsbestreben. Welche Situation auch immer den Impuls für die gemeinsam verfassten Werke gab, bleiben sie dennoch individuell und spezifisch begründete Ausnahmen, die die Regel der Urhebererschaft eines einzelnen Komponisten bestätigen.

»... la manière et la conduite qui fut tenue ès banquets des seigneurs«¹ – das Fasanenbankett, ein ›Spektakel‹ zwischen Küche, Tafel und Zeremoniell

Spätmittelalterliche Bankette stellten multimediale Momente dar, die gleich einer theatralen Darbietung verschiedenste Künste auf den Plan riefen. Je nach Größe und Anspruch des Ereignisses wirkten im Vorfeld und währenddessen eine große Anzahl von Akteur:innen vor und hinter den Kulissen zusammen, die die Umsetzung und das Zusammenspiel planten, vorbereiteten, durchführten und koordinierten. Das ›Spektakel‹ Bankett möchte ich mit Blick auf eine Festsituation genauer untersuchen: das berühmte Fasanenbankett.

Wie bereits durch den Titel angedeutet, verstehe ich Bankette als gemeinsam inszenierte oder ›geschaffene‹ theatrale Momente, verankert im Ritual des Tafelzeremoniells, hervorgebracht durch und gemeinsam mit der hierarchisch funktionierenden Institution Hof. Anders als »kollaborative Beziehungen«, die als »hierarchiefrei« bzw. zumindest »-kritisch angelegt«² gelten und das jeweilige Agieren der einzelnen Mitwirkenden als bewusst und »verändernd« verstehen, handelt es sich bei diesen Banketten um Aktionen unterschiedlicher Protagonist:innen, die in verschiedenen sozialen Konstellationen und Abhängigkeitsverhältnissen zueinander stehen und zeitlich begrenzt »gemeinsam« interagieren.³ Dass die Beteiligten anschließend wieder in »inaktive Einheiten«⁴ zerfallen, wie Mark Terkessidis für das Phänomen der Kooperation formuliert, trifft für die vorliegende Situation des Fasanenbanketts mit großer Wahrscheinlichkeit nur

1 »... Manier und Verhalten, die bei Banketten der Herren gebräuchlich waren«. So beginnt der Chronist Mathieu d'Escouchy seinen Bericht über das Fasanenbankett. *Chronique de Mathieu d'Escouchy*, hrsg. von Gaston du Fresne de Beaucourt, Bd. 2, Paris 1863, S. 116.

2 Nacim Ghanbari, Isabell Otto, Samantha Schramm, Tristan Thielmann, »Einleitung«, in: *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*, hrsg. von dens., Paderborn 2018, S. 1–18: S. 1.

3 Aus diesem Grund vermeide ich den Begriff der Kollaboration in meinem Aufsatz.

4 Mark Terkessidis, *Kollaboration*, Berlin 2015, S. 14.

bedingt zu.⁵ Was die Einmaligkeit des Ereignisses angeht, mag sich dies – in Bezug auf die unterschiedlichen Kunstformen und -inszenierungen wie das Zusammenspiel der Ausführenden – so verhalten. Ein Teil der Protagonist:innen – und hier meine ich nicht nur diejenigen, die unmittelbar im Umfeld des burgundischen Hofes agierten – wirkten zu verschiedenen Anlässen in wechselnden Konstellationen wahrscheinlich immer wieder zusammen. Dies betrifft sowohl den Hofadel im engeren Sinn, der bei Festen und Ritualen aktiv in Erscheinung trat und bei verschiedenen Gelegenheiten immer wieder zusammentraf,⁶ als auch das miteinander kooperierende künstlerische Personal von Malern, Musikern, Sängern, Köchen oder Tänzern. Sie begleiteten den Herzog und die Herzogin bei ihren ständigen Reisen und begegneten ihren Berufskollegen nicht nur anlässlich von Festsituationen.

Nur in Ausnahmefällen sind Bankette als künstlerische Gemeinschaftsprojekte rekonstruierbar. Das Fasanenbankett ist eines der wenigen Ereignisse dieser Art, über das wir detaillierte Informationen besitzen und das deshalb Beobachtungen wie Überlegungen zum Zusammenspiel der unterschiedlichsten künstlerischen Metiers ermöglicht. Diesen möchte ich mich folgendermaßen annähern: Nach einigen kurzen Ausführungen zur Quellsituation skizziere ich den äußeren Ablauf, beschreibe die räumliche Situation, Ausstattung und das Programm des eigentlichen Festbanketts. Anschließend reflektiere ich das Zusammenspiel zwischen Tafel, Zeremoniell und Küche. Gelegentlich werfe ich ein paar Seitenblicke auf das berühmte Hochzeitsfest, das Philipps Sohn Karl der Kühne mit der englischen Prinzessin Margarete von York 1468 im Brügger Prinsenhof beging, und beziehe einzelne Quellen aus dem Savoyer Umfeld mit ein.

Kontexte und Quellen

Am 17. Februar 1454 lud Philipp der Gute, Herzog von Burgund, den burgundischen Hofadel sowie ausgesuchte verwandte und befreundete Aristokrat:innen zu einem außergewöhnlichen Ereignis ins alte Stadtschloss von Lille ein, dem Fasanenbankett. Dieses bildete den krönenden Abschluss einer Reihe von Festen, die unterschiedliche Aristokraten aus dem burgundischen Umfeld rund um die Karnevalszeit 1454 ausrichteten. Der Chronist Mathieu d’Escouchy erwähnt in

5 Die verschiedenen »Einheiten« sind nur begrenzt untersuchbar, da wir die personelle Situation nur in sehr ausgesuchten Ausschnitten erfassen können.

6 Siehe dazu Margret Scharrer, »Höfische Räume im Ritual gestalten: Burgunds Eliten als Tänzer, Musiker, Sänger und Sprecher«, in: *Medialisierung des Ephemerer. Dimensionen des Akustischen in Texten, Bildern, Artefakten*, hrsg. von Martin Clauss, Chrisian Jaser und Gesine Mierke, Köln (im Druck).

diesem Zusammenhang die Bankette des Herzogs von Kleve und des Grafen von Étampe. Beide hätten sich durch zahlreiche neue *entremets* ausgezeichnet. Nur auf zwei der *entremets* geht er allerdings näher ein: 1) auf das klevische *entremets* eines schwimmenden Schwanenautomaten und die Aufforderung des waffenfähigen burgundischen Adels durch Adolph von Kleve, zum Turnier nach Lille zu kommen; und: 2) auf die Auszeichnung des Herzogs von Burgund mit einem Blumenkranz durch eine der Hofdamen des Grafen von Étampe alias Princesse de Joie. Letztere wurde nicht nur eine einstudierte Rede eines Waffenoffiziers, sondern auch durch eine zu diesem Anlass komponierte Chanson – hinter der Barbara Haggh-Huglo die berühmte Chanson *L'homme armé* vermutet⁷ – in Szene gesetzt, vorgetragen von drei Kammerherren des Grafen.⁸ Beide *entremets* kündigten das Fasanenbankett als Höhepunkt der Karnevalssaison an.

Wie wir sehen, steht das Fasanenbankett also in einer Festfolge und ist Teil einer größeren Festerzählung. Vermittelt wird diese unter anderem von vier großen Festberichten, die in einem engen Zusammenhang stehen und in weiten Passagen wörtliche Übereinstimmungen aufweisen. Es handelt sich dabei um Ausschnitte aus der *Chronique* von Mathieu d'Escouchy und den *Mémoires* des Hofchronisten Olivier de la Marche sowie zwei anonym überlieferte Festberichte, die von der Bibliothèque nationale de France verwahrt werden, das Ms. français 5739 (fonds Baluze, 10319) und das Ms. français 11594.⁹

7 Barbara Haggh-Huglo, »Arming the Duke of Burgundy: *L'homme armé* Revealed«, in: *Revue belge de musicologie* 76 (2022), S. 33–58. Über die Entstehung und Zuordnung der Chanson oder Weise *L'homme armé* im Umfeld des Hofes der Herzöge von Burgund gibt es zahlreiche Vermutungen, auf deren Wiedergabe ich hier verzichte. Letztendlich kann Haggh-Huglo aber keinen definitiven Nachweis bringen, dass die Chanson *L'homme armé* tatsächlich auf dem Bankett des Grafen von Étampe erklang bzw. speziell für dieses komponiert wurde.

8 *Chronique de Mathieu d'Escouchy* (wie Anm. 1), S. 113–124.

9 Ebda., S. 113–237. Eine Übertragung von Matthieu d'Escouchys Bericht in modernes Französisch findet sich in: *Splendeurs de la cour de Bourgogne. Récits et chroniques*, hrsg. von Danielle Régnier-Bohler, Paris 1995, S. 1044–1061. Siehe ferner *Mémoires d'Olivier de La Marche, maître d'hôtel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire*, hrsg. von Henri Beaune und Jules d'Arbaumont, Bd. 2, Paris 1884, S. 354–380. Der Bericht des Ms. français 11594 liegt in einer Ausgabe vor: *Les Vœux du faisan, noblesse en fête, esprit de croisade. Le manuscrit français 11594 de la Bibliothèque Nationale de France*, hrsg. von Marie-Thérèse Caron, Turnhout 2007 (Burgundica, 7). Da Beaucourt in seiner Ausgabe der *Chronique* von D'Escouchy dezidiert auf alle Abweichungen in der Berichterstattung vom Ms. français 5739 eingeht, wurde auf die Lektüre des Manuskripts verzichtet. Eine Übersicht über die Situation der Festberichte zum Fasanenbankett mit noch weiteren Fassungen findet sich bei Matthias Herm, *Festberichte. Studien zu Form, Funktion und Rezeption von Festschrifttum des 15. Jahrhunderts aus Burgund und dem Reich*, Diss. Freiburg im Breisgau 2017, S. 216–240. Siehe ferner Pierre Cockshaw, »Les Vœux du Faisan, étude manuscrite et établissement du texte«, in: *Le Banquet du Faisan. 1454: l'Occident face au défi de l'Empire ottoman*, hrsg. von Marie-Thérèse Caron und Denis Clauzel, Arras 1997, S. 115–121.

Ziel der Festberichte ist es, das Bankett und die burgundischen Valois als überragende Dynastie zu feiern, Memoria zu stiften und die Herzöge mit diesem außergewöhnlichen Fest ins historische Gedächtnis einzuschreiben. Zumindest was das französische Umfeld anbelangt, besitzen die Berichte über das Fasanenbankett und die Hochzeit von 1468 Seltenheitswert.¹⁰ Mir sind keine weiteren Festbeschreibungen der französischsprachigen Aristokratie des 15. Jahrhunderts bekannt, die in einer solchen Detailliertheit über vergleichbare Ereignisse informieren. Trotz des Seltenheitswertes dieser Berichte sollten wir uns bewusst machen, dass Feste dieser Art nicht nur in Burgund, sondern auch an anderen Höfen im vergleichbaren Stil begangen wurden. Beispiele kennen wir etwa aus Savoyen, Tours oder vom französischen Hof.¹¹

Die vier Berichte zeichnen vor dem inneren Auge des Lesers das Bild eines idealen Festes. Inwiefern sie auf eine reale Umsetzung verweisen, die einzelnen Programmpunkte sich wirklich so ereigneten, muss letztendlich offenbleiben. Die Aussagen, die wir den Berichten über das in Kooperation geschaffene Ereignis »Fasanenbankett« entnehmen können, sind deshalb mit Vorsicht zu genießen. Im Abgleich mit anderen Festsituationen, den überlieferten Rechnungen und weiteren Quellen,¹² die Einsicht in verschiedene zeremonielle Situationen und Ideal-

10 Auf eine Wiedergabe der Situation der Festberichte zur Hochzeit von 1468 sei an dieser Stelle verzichtet und stattdessen auf Matthias Herm, *Festberichte* (wie Anm. 9), S. 55–180, verwiesen.

11 Zu den etwas ausführlicher beschriebenen Festereignissen aus dem besagten Umkreis des 15. Jahrhunderts gehören die Hochzeit, die 1434 zwischen Anne von Zypern und dem zukünftigen Herzog von Savoyen in Chambéry begangen wurde, und die sogenannte *Fête de paon*, die 1457 in Tours stattfand. Zu Ersterer siehe den Festbericht des burgundischen Chronisten Jean Le Fèvre: *Chronique de Jean Le Fèvre, Seigneur de Saint-Rémy*, hrsg. von François Morand, Bd. 2, Paris 1881, S. 287–297; zu Letzterer siehe Émile Haraszti, »Une Fête de paon à Saint-Julien de Tours en 1457«, in: *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie*, Bd. 1, Paris 1955, S. 127–145. Zu den berühmtesten Festen am französischen Hof des 14. Jahrhunderts gehört neben dem sogenannten *Bal des ardents* ein Bankett, das der französische König Karl V. für Kaiser Karl IV. und dessen Sohn Wenceslaus König von Böhmen 1378 gab. Siehe dazu u. a. Birgit Franke, »Pracht und Zeremoniell. Burgundische Tafelkunst in franko-flämischen Bildteppichen des 15. Jahrhunderts«, in: *Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900*, hrsg. von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel, Wolfenbüttel 2002, S. 38–47: S. 38.

12 Neben den Festberichten existieren verschiedene Rechnungen sowie zwei weitere Berichte in Briefform aus den Federn von Jehan de Molesme und Jean de Pleine. Ersterer findet sich in *Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, hrsg. von Léon de Laborde, Bd. 1, Paris 1849, S. 419–429. Für Letzteren siehe *Documents historiques inédits tirés des collections manuscrites de la Bibliothèque Royale et des archives ou des bibliothèques des départements*, hrsg. von Jacques-Joseph Champollion-Figeac, Bd. 4, Paris 1874, S. 457–462, sowie die Wiedergabe des Briefes in englischer Übersetzung bei Richard Vaughan, *Philip the Good. The Apogee of Burgundy*, (1st Harlow 1970),² Woodbridge 2002, S. 144f. Die berühmten *Ecroes des gaiges* haben sich für das höfische Personal

konstruktionen höfischen Lebens und Verhaltens geben, lassen sich einige Überlegungen über das Zusammenwirken und die Bedingungen der unterschiedlichen Metiers und Künstler anstellen. Bezüglich der politisch-historischen Umstände, auf die ich hier nicht näher eingehen kann, sei nur so viel ergänzt: Das Fasanenbankett ist nur vor dem Hintergrund der Eroberung Konstantinopels 1453 durch die Osmanen und der im Adel etablierten Kreuzzugsbewegung zu verstehen.¹³

Äußerer Ablauf, räumliche Situation und Ausstattung

Das Fasanenbankett wurde, wie in der Vorerzählung der vier Chronisten angekündigt, mit einem Turnier eröffnet. Nach diesem begab sich die Festgesellschaft in das Stadtschloss von Lille zum eigentlichen Bankett. Bevor dieses begann, hatten die Festteilnehmer:innen bereits mehrere Programmpunkte durchlaufen, bei denen sie selbst direkt und indirekt in Aktion traten: 1) das bereits erwähnte Turnier, das in Form eines *pas d'arme* abgehalten wurde, das Handlungscharakter besaß und in dem die aktiv Mitwirkenden bestimmte Rollen darstellten, und 2) der Festprozession, während der sich die Festgesellschaft aufzugartig zuerst zum Turnierplatz und anschließend ins Château de la Salle begab. Die Beteiligten traten dabei teils in Verkleidung auf. Speziell genannt wird in den Festberichten der Herausforderer des Turniers: Adolph von Kleve. Er erschien als Schwanenritter.¹⁴

Festzug und Handlungsturnier sind als theatrale Formen aufzufassen, die mehrere künstlerische Beteiligte auf den Plan riefen. Die Chronisten des Fasanenbanketts lassen bezüglich des Turniers des Schwanenritters (*pas du chevalier au cygne*) aber nur wenige Randbemerkungen fallen. Vergleichsbeispiele wie die Hochzeit von 1468 zeigen jedoch, welche künstlerisch-medialen Elemente bei solchen *pas d'arme* zusammenspielten: Grundsätzlich handelte es sich um literarisch inspirierte Rollenspiele in Kostümen mit Dekorationen, Musik und

des 17. Februar 1454, den Tag des Fasanenbanketts, nicht erhalten. Detaillierte Einblicke in diese täglichen Gagenlisten hätten es ermöglicht, sich einen Überblick über Sänger, Musiker und andere künstlerisch Beteiligte des Banketts zu verschaffen.

- 13 Auch hier kann nicht die komplette Literatursituation referiert werden. Siehe stellvertretend: Heribert Müller, *Kreuzzugspläne und Kreuzzugspolitik des Herzogs Philipp des Guten von Burgund*, Göttingen 1993 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 51); *Le Banquet du Faisan* (wie Anm. 9); Jacques Paviot, *Les Ducs de Bourgogne, la croisade et l'Orient (fin XIV^e siècle–XV^e siècle)*, Paris 2003; Eric Burkart, *Kreuzzug als Selbstbeschreibung. Burgundische Statuspolitik in den spätmittelalterlichen Traktaten des Jean Germain*, Heidelberg 2020 (Pariser Historische Studien, 117).
- 14 Zum Turnier des Schwanenritters siehe *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 111–113; *Chronique de Mathieu d'Escouchy* (wie Anm. 1), S. 124–130; *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 345–348.

Dichtung sowie die Vorführung von Waffen- und Reitkunst.¹⁵ Den kostümierten Zug zum Turnierplatz und später ins herzogliche Palais können wir mit dem Begriff der *mommerie* fassen.¹⁶ Ich meine damit Verkleidungsaufzüge, die sich an literarischen oder mythologischen Sujets orientierten und auf denen sich die Beteiligten in bestimmten Rollen präsentierten. Über die zum Turnierplatz ziehenden Protagonisten des *pas du chevalier au cygne* erfahren wir, dass diese nicht nur prächtig gekleidet waren, sondern auch »tanburins« und einen Festapparat in Form eines Schwans mit sich führten. Über Letzteren heißt es, er sei »merveilleusement et subtillement fait, aiant une couronne d'or au col, a quoy pendoit un escu des plaines armes de Cleves«¹⁷ (»wunderbar und raffiniert gemacht gewesen, mit einer goldenen Krone am Hals, an der ein Wappenschild von Kleve hing«). Diesen Schwan begleiteten wiederum drei junge Pagen, die in Weiß wie Engel gekleidet waren (»trois jeunes enfans pages, abillez de blanc en maniere d'anges«).¹⁸

Ob die drei »Pagen-Engel« anlässlich des Aufzugs auch musikalisch aktiv wurden, wie wir es aus ähnlichen Festsituationen kennen,¹⁹ offenbaren die Berichte nicht. Musik spielte sicherlich auch auf dem *pas du chevalier au cygne* nicht nur in Form von Trommelsignalen eine Rolle. Herzogliche Auf- und Auszüge generell – auch die weniger festlichen, wie wir aus den burgundischen Ordonnanzen und der Beschreibung des Hofstaates von La Marche erfahren – wurden durch

15 Zu Handlungsturnieren gibt es umfangreiche Forschungen. Siehe stellvertretend Martina Neumeyer, *Vom Kriegshandwerk zum ritterlichen Theater. Das Turnier im mittelalterlichen Frankreich*, Bonn 1998 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 89). Sie setzt sich u. a. mit den Turnieren der Hochzeit Karls des Kühnen (*pas de l'arbre d'or*) und des Fasanenbanketts (*pas du chevalier au cygne*) auseinander, wie den verschiedenen Turnierformen. Siehe dazu u. a. S. 397–411, 434–436, 449–456.

16 Eine Idee von der Art und Vielfalt der Kostümierungen erlaubt unter anderem Maximilians Turnierbuch *Freydal*. Siehe dazu *Freydal – Medieval Games. The Book of Tournaments of Emperor Maximilian I*, hrsg. von Stefan Krause, Köln 2019. Zu höfischen Mummereien existiert umfangreiche Literatur. Stellvertretend sei hier verwiesen auf die Forschungen von Claudia Schnitzer, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1999 (Frühe Neuzeit, 53); dies., Art. »Mummerei«, in: *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe*, hrsg. von Werner Paravicini, Teilbd. 1: *Begriffe*, Ostfildern 2005 (Residenzenforschung, 15.II.1), S. 515f.

17 *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 111f.

18 Ebda., S. 112. All diese Informationen liefern auch die anderen Berichte, siehe dazu Anm. 14.

19 Für einige Beispiele aus dem burgundischen Kontext für Knaben, die als Engel verkleidet waren und sangen, siehe Margret Scharrer, »Herrschen im Klang: zur lautlichen Disposition von Einzügen in den burgundischen Niederlanden des 15. und frühen 16. Jahrhunderts«, in: *Musik und Politik im Europa der Frühen Neuzeit. Methodische Öffnung und interdisziplinäre Vernetzung an der Schnittstelle von Geschichts- und Musikwissenschaft*, hrsg. von Elisabeth Natour und Andrea Zedler, Köln 2024 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 100), S. 145–170: S. 161.

Trompetenspiel begleitet.²⁰ Einige der Turnierteilnehmer ließen sich bei ihren Auftritten – wie die Berichte über die Hochzeit von 1468 zeigen – von Musikern begleiten. Auf dem Turnierplatz selbst spielten Trompeter und andere Instrumentalisten der *haute musique* auf, Anfang und Ende der Kampfhandlungen wurden durch Signale angekündigt. Generell handelte es sich bei Turnieren um stark ritualisierte Aktionen.²¹

Ich möchte an dieser Stelle die Thematik der Handlungsturniere und Verkleidungsaufzüge nicht weiter vertiefen, da weder die Berichte des Fasanenbanketts noch die höfischen Rechnungen weiterführende Informationen über den Ablauf und die Beteiligung der verschiedenen Künste erlauben. Was sich aber bereits anhand dieser theatralen Formen, die bis weit in die frühe Neuzeit die höfische Festkultur entscheidend prägten, zeigen lässt, ist das Verschwimmen der Grenzen zwischen aktiv beteiligten Akteur:innen und Publikum bzw. die Integration des Publikums bei der Inszenierung. Daraus ergibt sich auch die Frage, ab wann wir überhaupt von künstlerischer »Zusammenarbeit« sprechen sollten und ob wir die dabei agierenden Adligen überhaupt als »Künstler« bezeichnen möchten (ein Begriff, der nicht recht zu diesen höfischen Praktiken des ausgehenden Mittelalters passen will).

Die Einübung der verschiedenen Praktiken und Fähigkeiten gehörte wiederum zu den Grundelementen der Adelsbildung und des aristokratischen Selbstverständnisses. Gebildet werden sollte der waffenfähige und tugendhafte Krieger, der sich in einer Welt von vorbildlichen Helden oder Heldinnen bewegt, sich beweist und in deren Nachfolge begreift. Die Voraussetzungen dazu vermittelte das höfische Personal, das den heranwachsenden Adel in der Reit- und Waffenkunst instruierte, ihn sich auf der höfischen Bühne zu bewegen, zu sprechen, zu singen lehrte und schließlich gemeinsam mit ihm während festlicher Inszenierungen agierte. Die Mitwirkung des Adels erfolgte wiederum unter bestimmten Voraussetzungen, die sich mit Sicherheit auf die Umsetzungen auswirkten, z. B. was den Grad der Professionalität anbelangt.²²

20 Siehe dazu die Ausführungen in der Hofordnung von 1474. *Die Hofordnungen der Herzöge von Burgund*, Bd. 2: *Die Hofordnungen Herzog Karls des Kühnen 1467–1477*, hrsg. von Valérie Bessey, Sonja Dünnebeil und Werner Paravicini, Berlin 2021 (Kieler Werkstücke, D.19), S. 390f., § 1332–1334; *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), Bd. 4, Paris 1888, S. 70f.

21 Die burgundischen Turniere hätten einmal eine ausführlichere Untersuchung verdient. Für die von mir erwähnten musikalischen Aktivitäten zum *pas de l'arbre d'or* siehe u. a. *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), Bd. 3, Paris 1884, S. 124–132, 158, 174, 189f.

22 Siehe dazu M. Scharrer, »Höfische Räume« (wie Anm. 6) und die dort wiedergegebene Literatur zum Thema aristokratischen Künstlertums.

Hofkünstler entwarfen und schufen für die Feste zahlreiche Artefakte, die den Bühnenraum und die Verwandlung der beteiligten Personen ermöglichten. Die Ausgestaltung dieses »Bühnen«-Raums, den die Akteure durch Tanz, Spiel, Sprache und Gesang belebten, bildete ein wesentliches Moment für die Aufführung des Spektakels. Gleiches betrifft die Ausstaffierung der agierenden Personen. Was teilen uns die Chronisten des Fasanenbanketts dazu mit?

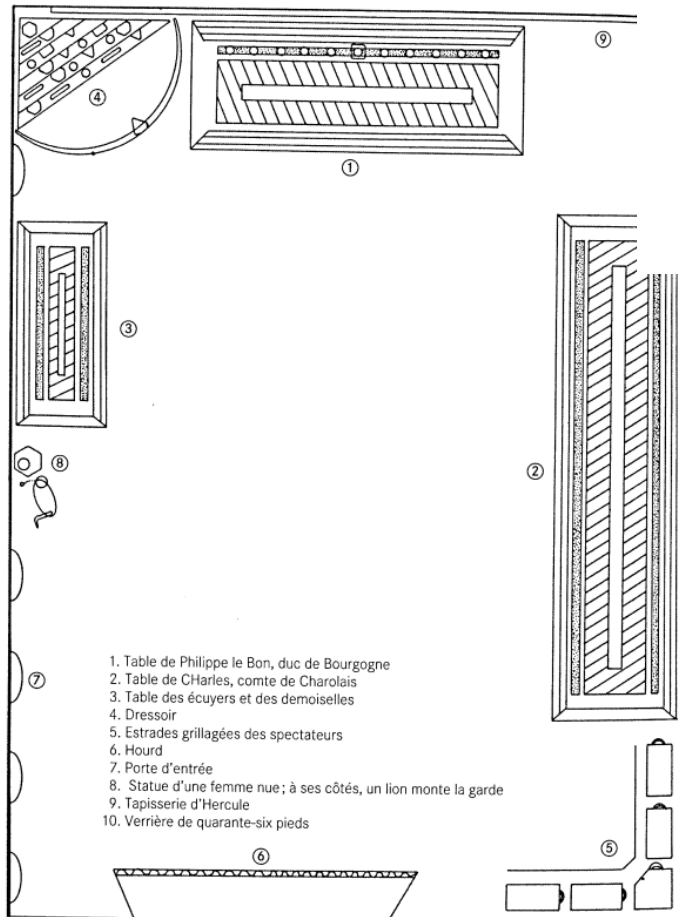
Im Festsaal befanden sich drei Tafeln und eine Bühne sowie hölzerne Galerien für die angereisten »Zuschauer:innen« (siehe dazu Abbildung 1). Die vier großen Festberichte legen nachdrücklichen Wert auf die verschiedenen künstlichen Attraktionen des Bankettsaals, die sie genauso wie die szenischen Zwischenspiele als *entremets* bezeichnen. Dies sind auf der herzoglichen Tafel: am Tafelende eine kleine Kapelle mit Glocke, Orgel und vier Sängern; ein »Manneken Pis« gegenüber dem herzoglichen Almosenschiff, eine Karacke samt Besatzung und Waren, ein Tafelbrunnen mit dem Heiligen Andreas. Die zweite Tafel war die längste von allen. Auf dieser gab es eine riesige Pastete, in der 28 Instrumentalisten Platz fanden. Weiterhin zu sehen waren: ein Schloss in der Art von Lusignan mit Melusine und Schlossgraben, eine Windmühle, ein Weinbrunnen mit süßem gutem und schlechtem saurem Wein, eine Landschaft mit einem Tiger, der mit einer Schlange kämpft, ein »wilder Mann« auf einem Kamel sowie drei weitere *entremets*. Auch der kleinste und dritte Tisch enthielt verschiedene Tafelaufsätze.²³

Bei zahlreichen der Attraktionen handelte es sich um künstliche kleine Wunderwerke, meistens wohl Automaten. Vergleichsbeispiele dieser Art, die materiell überliefert sind, kennen wir aus dem Umfeld des französischen oder habsburgischen Hofes. Oftmals waren die Automaten in der Lage, Musik und Geräusche zu produzieren.²⁴ Den Bankettsaal zierten zudem eine Tapisserie, die die Taten des Herkules zeigte – ein Thema, das in einer Fortsetzungsfolge als *mystère* während der Bankette auf der Hochzeit 1468 präsentiert wurde – sowie die übliche Kredenz und ein Venusbrunnen, der Hypocras spendete. Auch über die textile und vestimentäre Ausstattung der Protagonist:innen und des Saales, auf die ich jetzt nicht näher eingehe, äußern sich die Chronisten.²⁵

23 Siehe dazu die verschiedenen Berichte der Chronisten. *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 113–116; *Chronique de Mathieu d'Escouchy* (wie Anm. 1), S. 132–137; *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 349–353.

24 Verwiesen sei hier auf die faszinierende Automatensammlung des Kunsthistorischen Museum Wien: *Musik um 1600. Die Automaten in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums*, hrsg. von Helmut Kowar, Wien 2013 (Mechanische Musikinstrumente, 8); sowie den berühmten Tafelbrunnen aus dem Cleveland Museum of Art: <https://www.clevelandart.org/art/1924.859#> (14.08.2025).

25 Siehe dazu die Angaben von Anm. 23.



32 Le plan de la salle du banquet du Faisan en 1454.
 Planche extraite d'Agathe Lafortune-Martel, *Fête noble en Bourgogne au x^e siècle*,
 Montréal-Paris, Bellarmin-Vrin, 1984, p. 200.

Abb. 1: Rekonstruktion des Festsaals nach A. Lafortune-Martel, *Fête noble en Bourgogne* (wie Anm. 48), S. 200

Dass ein Teil der Artefakte bzw. *entremets* direkt zu diesem Fest gefertigt wurde, lässt sich den höfischen Rechnungen entnehmen. Diese führen zahlreiche Handwerker und Künstler sogar namentlich auf. Welche der *entremets* aber nun von wem bzw. in welcher Gemeinschaftsarbeit entworfen, geplant und ausgeführt wurden bzw. wie die verschiedenen Arbeiten genau ineinandergriffen, spezifizieren die Rechnungen, wenn überhaupt, dann nur andeutungsweise. Als Schöpfer direkt aufgeführter künstlerischer Arbeiten erscheinen der Kunstschmied Jehan

Scalkin und der Glaser Gossuin de Vienglis. Während der Letztere einen gläsernen Brunnen und andere verschiedene Glasarbeiten, insbesondere bunte Fenster, anfertigte,²⁶ kreierte der Erstere einen Tafelbrunnen »don't yssoit claret et ypocras aus jour dudit banquet«²⁷ (»aus dem am Tag des Banketts Claret- und Gewürzwein kamen«). Man kann zudem nachvollziehen, welche Materialien im Einzelnen zur Verfügung gestellt wurden. Der Zimmermann Jaques Carpentier belieferte beispielsweise mehrere Maler mit Brettern aus Ulmenholz, die diese zur Herstellung von *entremets* benötigten.²⁸ Die Rechnungen offenbaren ferner die Namen verschiedener Maler, darunter: »Jehan de Bouloingne, peintre et varlet de chambre de MdS«²⁹ (»Jehan de Bouloingne, Maler und Kammerdiener meines Herrn«), Hennequin de Bordeaux, Claix de Hollandre und Girardin le Maistre, die in Brügge wirkten, und noch zahlreiche weitere.³⁰ Laut der Aufzeichnungen der zentralen burgundischen Rechnungsbehörde *recette générale* waren es insgesamt 37 Maler und ihre Gehilfen, 1 Wachszieher, 1 Glaser (Gossuin de Vienglis), 7 Schreiner, 1 Steinmetz, 3 Schneider, 1 Schlosser und 1 weiteres metallverarbeitendes Gewerbe (*plombier*), 1 Hutmacher und der Kunstschmied Scalkin samt seinen 4 Gehilfen, die entlohnt wurden. Ihre Arbeiten umfassten vor allem die Anfertigung der Raum- und Tafelausstattung wie sehr wahrscheinlich auch die Ausstattung, die für die theatralen Zwischenspiele benötigt wurde. Die beteiligten Künstler und Handwerker des »Gemeinschaftsprojekts« Fasanenbankett stammten aus unterschiedlichen flämischen Städten, darunter Brügge, Arras, Amiens, Oudenaarde, Ypern und natürlich Lille selbst. Ihre Arbeit galt es zu koordinieren und abzustimmen, sie teils für die direkte Zusammenarbeit nach Lille zu holen, wie es z. B. für den Maler Colart le Voleur der Fall war, der in Hesdin zweifach von einem Boten aufgesucht wurde und nach Lille kam.³¹ Dass es hier

26 Siehe dazu folgenden Rechnungseintrag in *Les Ducs de Bourgogne* (wie Anm. 12), S. 419–421, Nr. 1513–1525. Unter den Glasarbeiten befand sich auch ein Fenster mit dem Wappen des Herzogs und den Abzeichen des goldenen Vlieses.

27 Ebda., S. 428, Nr. 1574.

28 Ebda., S. 421, Nr. 1530: »A lui [= Jaques Carpentier], pour vint aisselles d'ormes qu'il a livrées à plusieurs peintres pour sur icelles peindre plusieurs entremets fais pour ledit banquet, au pris de dix huit deniers pièce, valent xxx s.« (»Ihm für zwanzig Ulmenbretter, die er mehreren Malern geliefert hat, damit auf diesen verschiedene *entremets* für das genannte Bankett gemalt werden, zum Preis von achtzehn Denaren pro Stück, ergeben 30 s[ols].«).

29 Ebda., S. 422, Nr. 1533. Er wird für die Anfertigung von *entremets* während eines Zeitraums von acht Tagen entlohnt.

30 Zu diesen und weiteren Malern, die entlohnt werden, siehe ebda., S. 422–425, Nr. 1534–1554, S. 428, Nr. 1570f.

31 Ebda., S. 428, Nr. 1575: »Et à ung messagier, pour avoir esté par deux fois, de ladite ville de Lille en la ville de Hesdin, querir ung painltre nommé Colart le Voleur, pour le faire venir audit Lille ouvrer avec les autres es ouvrages d'icellui banquet, xlii s.« (»Und für einen Boten, der zwei

zu detaillierten Abstimmungen und Zeitplänen gekommen sein muss, liegt auf der Hand. Wie diese genau aussahen, kann aus den Rechnungen nicht eruiert werden. Etwaige zeitliche Abläufe sind nicht rekonstruierbar, da die Rechnungen – wenn überhaupt – lediglich Angaben über die zeitliche Dauer in Form von Arbeitstagen machen.

Bemerkenswert ist, dass uns weder die Chronisten noch die Rechnungen einen Einblick in die Welt der kulinarischen Köstlichkeiten geben, die auf dem Fasanenbankett serviert wurden. D'Escouchy teilt mit, wie langweilig sich eine ganze Auflistung der Speisen lesen würde. Dennoch erwähnt er, jeder der Gänge habe aus 44 Einzelspeisen bestanden. Das Fleisch sei in gold-azurblauen Wagen in den Raum gebracht worden.³² Letztere werden sogar in den Rechnungen greifbar. Jaques Carpenlier, einer der Schreiner, fertigte diese an: »Et pour vint petites charrettes estoffées de double fons de tourelles et de rouets, lesquelles ont servi à apporter les mets aux tables le jour d'icelui banquet, au pris de vint sept solz six deniers pièce, valent xxvii l. x s.«³³ (»Und für zwanzig kleine Wagen, ausgestattet mit Rädern und mit doppelbödigen Aufsätzen in Form von Türmchen, die dazu dienten, die Gänge beim Bankett zu den Tischen zu bringen, zum Preis von 27 Sols 6 Deniers das Stück«).

Auch etwaige Speise-*entremets*, wie sie in mittelalterlichen Kochbüchern und vergleichbaren Festereignissen greifbar werden und als »Zwischengänge« (*entre les mets*) präsentiert wurden, erscheinen in den Berichten nicht. Die spätmittelalterliche Küche kannte viele Raffinessen, die ein Bankett zu einem unvergesslichen, multisensorischen und -medialen Ereignis machten, und wir dürfen annehmen, dass auch die Burgunder diese auf dem Fasanenbankett wirkungsvoll zum Einsatz brachten.³⁴ Einen Einblick ins Metier raffinierter und luxuriöser Tafelkunst gewährt uns der Savoyer Hofkoch Maistre Chiquart. Er erklärt in seinen 1420 verfassten Ausführungen *Du fait de cuisine*, welche Gerichte zu einem

Mal von der besagten Stadt Lille nach Hesdin kam, um einen Maler namens Colart (genannt der Dieb) zu holen, damit er nach Lille komme, um mit den anderen die Arbeiten für das Bankett auszuführen, 42 sols.«).

32 *Chronique de Mathieu d'Escouchy* (wie Anm. 1), S. 136f. Während im Ms. français 11594 von 68 Speisen die Rede ist, erwähnt La Marche 48 Speisen pro Gang. Auch die Wagen finden hier Erwähnung. *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 115; *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 353.

33 Léon Laborde, *Les Ducs de Bourgogne* (wie Anm. 12), S. 421, Nr. 1531.

34 Siehe dazu das Unterkapitel »Entremets – merveilles qui estoient sur table« meiner unveröffentlichten Habilitationsschrift »... c'estoit ung grant merveille à penser ...« *Macht, Klang und Ritual am Hof der Herzöge von Burgund: Inszenierungen einer »wunderbaren« Dynastie*, Universität Bern 2024.

Bankett gehörten, wie sie zubereitet und präsentiert werden sollten.³⁵ Die Herstellung eines solchen Speise-*entremets* muss ebenfalls als eine Gemeinschaftsarbeit aufgefasst werden. Eines der Schaugerichte von Maistre Chiquart erregte meine besondere Aufmerksamkeit, das *entremets* einer Burg. Bei diesem vereinen sich Kochkunst, Musik, Feuerwerk und Handwerkskunst zu einem kleinen Gesamtkunstwerk: Seine stolze Burganlage besitzt vier Türme, die jeweils mit einer Wachskerze oder -fackel illuminiert werden. An einem der Türme prangt ein vergoldeter und feuerspeiender Wildschweinkopf mit dem Wappen der Herzöge. Ein Hecht, auf dreierlei Art zubereitet, frittiert, gekocht und gebraten – er sollte ebenfalls Feuer speien – garniert den zweiten Turm. Während den Fuß des dritten Turms ein Feuer spuckendes Milchferkel ziert, befindet sich am vierten ein Schwan in seinem natürlichen Federkleid, der ebenfalls Feuer spuckt. Im unteren Innenhof der Burg sprudeln in den Rohren der *fontaine d'amour*, des Liebesbrunnens, Wein und Rosenwasser. In einer solchen Burg durfte auch die Musik nicht fehlen: Hinter einem Vorhang empfiehlt Chiquart, vier Kinder zu verstecken, die das Spiel von Rebec, Laute, Psalterion und Harfe beherrschten und dazu in der Lage sein sollten, süß und angenehm zu singen und sirenengleich Chansons vorzutragen.³⁶

Burgen dieser Art – zuweilen werden sie als klingendes Ereignis beschrieben – gehörten zum thematischen Grundrepertoire höfischer Bankette (und anderer Festformen).³⁷ Sie begegnen genauso auf dem Fasanenbankett – wie bereits genannt – als Tafelaufsatz und -brunnen mit der Burg von Lusignan. Auch für die Hochzeit von Philipp dem Guten und Isabella von Portugal beschreibt Jean Le Fèvre eine solche Burganlage.³⁸ Dass diese zugleich musikalisch inszeniert wurde, dürfen wir annehmen. Die Burg, die die Gäste der burgundischen Hochzeit von 1468 in Staunen versetzte, stellte die Burg von Gorcum (auch Gorinchem) dar – einer der Prestigebauten von Karl dem Kühnen. Essbar war an dieser allerdings nichts mehr. Die Burganlage fungierte vielmehr als Bestandteil eines szenisch

35 »Du fait de cuisine par Maistre Chiquart 1420 (Ms. S 103 de la bibl. Supersaxo, à la Bibliothèque cantonale du Valais, à Sion)«, hrsg. von Terence Scully, in: *Vallesia* 40 (1985), S. 101–231. Den Hinweis auf dieses Kochbuch verdanke ich Rob C. Wegman.

36 Ebda., S. 145–148.

37 Siehe dazu auch das Unterkapitel »Burgen« bei Margret Scharrer, »... *c'estoit ung grant merveille à penser* ...« (wie Anm. 34). Auch als Feuerwerksapparate scheinen Burgen im 16. und 17. Jahrhundert im Rahmen höfischer Festlichkeiten große Verbreitung gefunden zu haben. Siehe dazu Andrea Sommer-Mathis, »Frolockungs=Flammen« am Wiener Kaiserhof. Zur Inszenierung von Licht und Klang im Feuerwerk des 17. Jahrhunderts«, in: *Licht und Klang in der europäischen Hofkultur. Medien, Effekte, Symbolik*, hrsg. Matthias Müller, Klaus Pietschmann und Margret Scharrer (in Vorb.).

38 *Chronique de Jean Le Fèvre* (wie Anm. 11), S. 168.

inszenierten *entremets*, das von Trompetern und anderen Musikern bespielt wurde, darunter auch als Tiere verkleidete Instrumentalisten.³⁹ Doch kehren wir zum Fasanenbankett zurück.

Das Programm des eigentlichen Festbanketts

Nachdem die Damen und Herren an den drei Tafeln im Festsaal des alten Lilleloiser Stadtschlusses Platz genommen hatten, begann der ›belebte‹ Teil des Spektakels, von den Chronisten bezeichnet als: »Des entremetz vifs, mouvans et allans, qui furent conduitz en ce banquet«⁴⁰ (»Lebendige, bewegte und gehende *entremets*, die bei diesem Bankett aufgeführt wurden«). Der Programmablauf sei nun gemäß den Ausführungen der Festberichte samt den darin erwähnten musikalischen Aktionen wiedergegeben.⁴¹

Eröffnet wurde das Festmahl durch das Läuten der Glocke in der Kapelle. Nach deren Verstummen sangen drei Knaben und ein Tenor eine Chanson, bei der es – so glaubte sich D’Escouchy zu erinnern – um ein *Benedicite* zur Eröffnung des *soupsés* handelte.⁴² Daraufhin spielte ein Hirte auf seiner Leier in der Pastete. Seinem Spiel schloss sich das *entremets* des rückwärts laufenden Pferdes (»entremetz du cheval recullant«⁴³) an, das von zwei Trompetern, die Rücken an Rücken saßen, geritten wurde und die währenddessen in ihre Instrumente bliesen. Jedes der *entremets* wurde durch Gesang bzw. Spiel aus Kapelle und Pastete eingeleitet. Dem Auftritt eines monströsen Wesens halb Mensch halb Greif (»entremetz du luytin«) gingen das Spiel auf Orgel und »deutschem Horn« (»cornet d’Allemaigne«⁴⁴) voran. Mit besonders viel Musik wurde das Jason-Mimodrama⁴⁵

39 Siehe dazu z. B. La Marches Festbericht. *Mémoires d’Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), Bd. 3, Paris 1884, S. 151f.

40 Hier zitiert gemäß den Ausführungen von La Marche. *Mémoires d’Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 356. Bei D’Escouchy findet sich dieser Satz nicht.

41 Zum Programm des eigentlichen Banketts samt Schwur siehe die verschiedenen Festberichte: ebda., S. 356–379; *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 117–133; *Chronique de Mathieu d’Escouchy* (wie Anm. 1), S. 142–237.

42 *Chronique de Mathieu d’Escouchy* (wie Anm. 1), S. 142.

43 Die verschiedenen *entremets*-Titel erscheinen sowohl bei La Marche als auch im Ms. français 11594. Ich zitiere diese jeweils so, wie sie La Marche angibt.

44 Dieser Begriff erscheint in allen Festberichten: *Chronique de Mathieu d’Escouchy* (wie Anm. 1), S. 143; *Mémoires d’Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 356; *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 117.

45 Mit der Bezeichnung des Mimodramas beziehe ich mich auf eine Begrifflichkeit aus der Theaterwissenschaft. Darwin Smith, Gabriela Parussa und Olivier Halévy, »Introduction générale«, in: *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance: histoire, textes choisis, mises en scène*, hrsg. von

umgeben (»entremectz de l'ystoire de Jason«): Aus der Kirche ertönte eine Chanson und aus der Pastete ein Stück auf Laute,⁴⁶ »douchaine« (wohl ein sanft klingendes Blasinstrument)⁴⁷ und anderen Instrumenten. Bevor sich der Vorhang zum Mimodrama öffnete, spielten vier Trompeten eine Musik. Gezeigt wurde der Kampf Jasons gegen feuerspeiende Rinder. Unklar ist, ob es sich hierbei lediglich um ein »stummes Bild« in Form eines *tableau vivant* oder ein bewegtes Spektakel samt Mimik, Gestik und Bühnenverwandlungen, aber ohne gesprochene Sprache, handelte.⁴⁸ Dass die Darsteller nicht sprachen, erwähnen Jean de Pleine und Jean de Molesme in ihren Briefen.⁴⁹

Dem »entremectz du serf« gingen das Orgelspiel und der Vortrag der dreistimmigen Chanson *Sauvegarde de ma vie* voran. Alle vier Berichte konkretisieren dabei, dass es zwischen den Musikern und Sängern von Kapelle und Kirche zum viermaligen Wechselspiel gekommen sei, bevor der namensgebende große weiße Hirsch mit goldenen Hörnern, auf dem ein Knabe ritt, in den Saal kam. Hirsch und Knabe brachten die Chanson *Je ne vis onques la pareille* zum Vortrag, während sie vor der Tafel entlang gingen. Diese Chanson ist der Forschung seit langem bekannt und wird sowohl Gilles Binchois – Kaplan-Sänger Philipps des Guten – als auch Guillaume Dufay zugeschrieben.⁵⁰

Vor dem »entremectz de Jason, par lequel il fut monstre comment il tua le serpent en Colcos« (»Entremets von Jason, das zeigte, wie er den Drachen von Kolchis tötete«) erklang in der Kapelle eine Motette und aus der Pastete Gesang mit Lautenbegleitung. Die Fortsetzung des Mimodramas selbst eröffneten erneut

dens., Paris 2014, S. 15–110: S. 73. Die Zeitgenossen benutzten hier andere Begrifflichkeiten wie *entremets* oder *mystère*.

46 Die Laute findet bei D'Escouchy Erwähnung. Siehe dazu die Angaben von Anm. 47.

47 Weitere Schreibweisen dieses Instruments sind: »douchainne«, »douçaine«, »doucine. Siehe dazu *Chronique de Mathieu d'Escouchy* (wie Anm. 1), S. 144, einschließlich Anm. 5; *Les Vaux du faisan* (wie Anm. 9), S. 118, einschließlich Anm. 649; *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 357, einschließlich Anm. 1.

48 Für eine Aufführungsweise in Form eines *tableau vivant* plädiert Agathe Lafortune-Martel, *Fête noble en Bourgogne au XV^e siècle. Le banquet du Faisan (1454): Aspects politiques, sociaux et culturels*, Paris und Montréal 1984 (Cahiers d'études médiévales, 8), S. 119. Anzumerken ist, dass letztendlich auch die Art der Inszenierung von *tableaux vivants* zahlreiche Fragen aufwirft.

49 Richard Vaughan, *Philip the Good* (wie Anm. 12), S. 144, *Documents historiques inédits* (wie Anm. 12), S. 460.

50 An dieser Stelle sei lediglich auf David Fallows verwiesen, der Überlegungen zur Aufführungspraxis dieser Chanson anstellt. David Fallows, »Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400–1474«, in: *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, hrsg. von Stanley Boorman, Cambridge 1983, S. 109–159: S. 134f. Für einen Überblick zur Überlieferung sowie weitere bibliographische Hinweise siehe den Eintrag in *The Digital Image Archive of Medieval Music*: <https://www.diamm.ac.uk/compositions/19238/> (14.08.2025).

die vier Trompeten. Nachdem ihr Spiel geendet hatte, wurde der Vorhang weggezogen und man sah Jason gegen das Monster kämpfen. Dieser Kampf wurde begleitet durch pyrotechnische Effekte: Rauch drang aus Maul und Nüstern des Monsters und seine Augen leuchteten rot, es spie Feuer und ein schrecklicher Geruch entströmte seinem Schlund. Während das »entremetz du dragon volant en l'air« (»*Entremets* vom sich in die Luft erhebenden Drachen«) von Orgel- und Flötenspiel begleitet wurde, umrahmten das *entremets* von Falke und Reiher (»entremetz du faulcon et du hairon«) Gesang aus der Kirche und der Chanson-Vortrag einer Hofdame, begleitet von Fidel und Laute. Vor dem letzten Jason-*entremets* (»Comment Jason sema les dens du dragon dont saillirent hommes armez qui s'entretuerent«, »Wie Jason die Drachenzähne aussäte, aus denen bewaffnete Männer hervorkamen, die sich gegenseitig töteten«) erklang aus der Kapelle Gesang. In der Pastete spielten drei Trommler eine lustige Chanson. Zum Abschluss dieses Spiels ertönte erneut Orgelspiel und die Musiker in der Pastete intonierten eine Musik, die die Chronisten als eine Art Jagdmusik beschreiben – zumindest fühlten sie sich bei dieser an bellende Hunde, den Klang der Hörner (»trompes«) und die Rufe der Treiber erinnert.

Der Abend war nun auf seinem Höhepunkt angelangt, dem Auftritt der Heiligen Kirche, verkörpert vom Festorganisator und Chronisten Olivier de la Marche (»Comment Sainte Eglise fut amenée à ce banquet par ung géant«, »Wie die Heilige Kirche von einem Riesen zu diesem Bankett geführt wurde«). Im Habit einer Begine erschien er in einem kleinen Türmchen auf dem Rücken eines Elefanten platziert. Ein ›Riese‹ »à la guise des Sarrasins de Grenade« (»nach Art der Sarazenen von Granada«) führte beide in den Saal vor den Tisch des Herzogs. Die Heilige Kirche brachte nun ihre berühmte *Complainte de la dame* hervor, von der wir nicht wissen, ob sie gesungen oder gesprochen wurde.⁵¹ In dieser bat sie Philipp, sie aus der Knechtschaft zu befreien. Der Klage folgte der berühmte Schwur des Herzogs von Burgund auf den Fasan, indem er sich verpflichtet, die Kirche zu befreien und den christlichen Glauben zu verteidigen. Die Kirche bedankte sich daraufhin bei Philipp und verließ den Festsaal.

51 Aus keinem der Berichte, einschließlich der beiden Briefe, geht hervor, dass La Marche in seinen Vortrag sang. Die in den Festberichten wiedergegebene *Complainte* entspricht in ihrem Text nicht Dufays Motetten-Chanson *O très piteux de tout espoir fontaine/Omnes amici spreverunt eam*. Inwiefern gegebenenfalls eine der nicht überlieferten Lamentationen, die Dufay in seinem vielzitierten Brief an Piero und Giovanni de Medici erwähnt, verbirgt, wissen wir nicht. Siehe dazu u. a. David Fallows, »Specific Information« (wie Anm. 50), S. 136, sowie ders., *Dufay*, London 1982, S. 71, Tafel 18. Siehe ferner ausführlich dazu das Kapitel »Festmusiken« – Repertoires zwischen Staunen und Bewunderung« bei M. Scharer, »... c'estoit ung grant merveille à penser ...« (wie Anm. 34).

Je nach Version der jeweiligen Chronik folgten nun die Eide des burgundischen Hofadels und die Aufhebung der Tafel. Fackelträger und unterschiedliche Instrumentalisten erschienen im Saal, mit ihnen die Gnade Gottes (Grace Dieu) und die zwölf Tugenden: Glaube (Foy), Barmherzigkeit (Charité), Gerechtigkeit (Justice), Vernunft (Raison), Bedachtsamkeit (Prudence), Genügsamkeit (Attrempance), Stärke (Force), Wahrheit (Vérité), Freigiebigkeit (Largesse), Eifer (Diligence), Hoffnung (Espérance) und Tapferkeit (Vaillance) – gespielt von verschiedenen Hofdamen. Sie alle stellten sich mit einzelnen Versen vor und die Gnade Gottes überantwortete sie Philipps Rittern für das geplante Kreuzzugsunternehmen. Schließlich eröffneten die Tugenden mit zwölf burgundischen Rittern den Tanz (siehe Abbildung 2).

Das Bankett ein »Gesamtkunstwerk« zwischen Küche, Zeremoniell und Tafelspiel

Wie die Beschreibungen des Banketts zeigen, handelte es sich um ein vielschichtiges »Gesamtkunstwerk«, das sich aus ganz verschiedenen Bestandteilen zusammensetzte, die wiederum zahlreiche spezialisierte Kräfte auf den Plan riefen. Ganz unterschiedliche Akteure, die sich im Vorfeld, während und nach der Durchführung abstimmen mussten, agierten miteinander. Damit das theatrale Spektakel in Szene gehen konnte, galt es hierfür die Voraussetzungen zu schaffen. So sorgten Maler, Schreiner und Glaser für den Bau einer Bühne: »ung grant hourt faict au bout de la salle«⁵² (»eine großer Aufbau am Ende des Saales«) mit Bühnenvorhang, auf dem zumindest ein Teil der *entremets* in Szene ging und sich wahrscheinlich während des Tanzes die Musiker hören ließen, erhob sich direkt gegenüber der herzoglichen Tafel (siehe oben Abbildung 1).⁵³

Die Rechnungen teilen zudem mit, dass zumindest ein Teil der *entremets* explizit für das Bankett entstanden sein muss. Da der Begriff *entremets* sehr verschiedene Dinge bezeichnet – vom Tafelaufsatz und anderen auf der Tafel präsentierten Artefakten über die theatralen Zwischenspiele bis hin zu einem besonderen kulinarischen Gericht, das wiederum nichtessbare Bestandteile enthalten konnte – ist nun schwierig zu sagen, was sich genau hinter den *entremets*-Arbeiten der Maler und anderen Künstler und Handwerker im Einzelnen verborgen haben könnte, da die Rechnungen dies eigentlich nur in Bezug auf die Glasarbeiten und die Anfertigung des Tafelbrunnens durch Jean Scalkin spezifizieren. Vorstellbar

52 *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), S. 357. Siehe zu der Bühnenvorrichtung auch *Les Vœux du faisan* (wie Anm. 9), S. 118; *Chronique de Mathieu d'Escouchy* (wie Anm. 1), S. 144.

53 Dass die Instrumentalisten auf der Bühne zum Tanz aufspielten, vermutet A. Lafortune-Martel, *Fête noble en Bourgogne* (wie Anm. 48), S. 85.



Abb. 2: Tanz der Ritter und Tugenden auf dem Fasanenbankett. Anonyme Kopie nach einem verlorenen Original, 16. Jahrhundert, Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-4212, Online-Collection: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4212> (14.08.2025)

ist aber, dass zumindest die Fest- und Bühnensapparate, -vorrichtungen und -ausstattungen für die Zwischenspiele neu geschaffen und entworfen wurden. Immerhin wirkten laut Rechnungen 37 Maler an der Umsetzung mit. Zumindest was die Hochzeit von 1468 betrifft, offenbart die Rechnungslegung von Fastré Hollet, dass »bewegte« wie »stehende« *entremets* unmittelbar für den Anlass entstanden.⁵⁴ Im Fall der »bewegten«, theatralen *entremets* bedeutet dies auf das Fasanenbankett bezogen: Anfertigung der Festapparate und Bühnenvorrichtungen der riesigen Pastete, der kleinen Kapelle mit Glocke sowie der Bühnenelemente und Ausstattungen für das Jason-Mimodrama und das Spiel der Heiligen Kirche. Hinzu kamen weitere Tier-Apparate und Automaten in Form des weißen Hirschs, des Drachen, des Falken, des Reiher und des Monsters, das je zur Hälfte aus einem Menschen und einem Greif bestand und auf einem Wildschwein ritt. Für den Auftritt der Gnade Gottes und der Tugenden scheinen keine besonderen Apparate oder Vorrichtungen erforderlich gewesen zu sein. Allerdings benötigten diese und sämtliche weitere Darsteller:innen Kostüme. Hinzu kamen die Texte, die die Heilige Kirche, der Wappenkönig Toison d'or

54 Zur umfangreichen Rechnungslegung des Fastré Hollet siehe *Les Ducs de Bourgogne* (wie Anm. 12), Bd. 2, Paris 1849, S. 293–379. Neben diesen informieren noch weitere Rechnungen der *argentiers* (Schatzmeister) über die Ausstattung und verschiedene andere Details. *Comptes de l'Argentier de Charles le Téméraire, Duc de Bourgogne*, Bd. 1: *Année 1468. Le registre B 2068 des archives départementales du nord*, hrsg. von Anke Greve und Émilie Lebailly, Paris 2001 (Recueil des historiens de la France, Documents financiers et administratifs, 10).

(Goldenes Vlies), Herzog Philipp, die Gnade Gottes und die Tugenden sprachen. Auch das Jason-Mimodrama bedurfte verschiedener Schauspieler:innen und einer »stummen« Handlung. Hinzu kamen pyrotechnische Effekte. Weitere artistische Aktionen, die es zu koordinieren galt, waren Momente der Tierdressur und der Akrobatik. Der Auftritt der Tugenden und Ritter, der direkt in den Ball überleitete, integrierte zudem Tanz. Dieser wiederum erforderte die Kenntnis der genauen Bewegungsabläufe sowie einer bestimmten Mimik, Gestik und Körperhaltung.

Sämtliche der genannten Bühnenaktionen waren von Musik begleitet bzw. integrierten diese direkt in ihren Ablauf oder waren – wie der Tanz – fest mit ihr verwoben. Mit Sicherheit gab es im Vorfeld genaueste Absprachen zum musikalischen Repertoire, es erfolgten seine Einstudierung und Koordination mit den anderen Künsten, ggf. gemeinsame »Einstudierungen«. Es ist kaum vorstellbar, dass die beiden Sänger, die sich auf bzw. in dem Hirschapparat bewegten und sangen, dies ohne vorherige Versuche getan haben sollten. Überhaupt bleibt zu fragen, ob das komplette Bankettprogramm in einer Art »Generalprobe« vor dem Festereignis durchgespielt worden sein könnte. Bezüglich des Repertoires erschließt sich aus den Festbeschreibungen, dass dieses sich wohl sehr abwechslungsreich gestaltete. Neben Instrumentalmusik in Form von Tänzen und Signalmusiken kamen vokal und instrumental ausgeführte Chansons und Motetten zur Aufführung. Inwiefern Sänger und Instrumentalisten Improvisationen eingebracht haben könnten, lässt sich den Berichten nicht entnehmen. Was die Berichte – allerdings nur sehr versteckt – noch offenbaren und was nicht ohne musikalische Konsequenzen geblieben sein dürfte, ist der rituelle Ablauf des Banketts: das Tafelzeremoniell. Musikalisch scheint dieses bei D’Escouchy auf. Der Chronist erwähnt den Vortrag einer Chanson, wohl ein *Benedicite*, zu Beginn des Banketts, das von vier Sängern vorgetragen wurde.

Bis zum Ende der Frühen Neuzeit lässt sich generell für höfische (und außerhöfische) Tafelzeremonielle feststellen, dass Mahlzeiten durch gesungene oder gesprochene Tafelgebete eröffnet und beschlossen wurden.⁵⁵ Dies gestaltete sich auch am Hof von Burgund so. La Marche führt dazu in der Beschreibung des burgundischen Hofstaates aus, dass der Almosenier an der Tafel des Herzogs zu Beginn des Mahls das *Benedicite* und zum Abschluss das Dankgebet intonierte »Et

55 Siehe dazu Margret Scharrer, »Auf Messers Klinge – intersensorische Inszenierungen von *Benedictio mensae* und *Gratiarum actio* in spätmittelalterlichen Banketten«, in: *Rhythms and Resonances. Sounding Objects in the Middle Ages*, hrsg. von Philippe Cordez, Rebecca Müller und Joanna Olchawa (im Druck). Siehe ferner die beiden Kapitel »Das Tafelzeremoniell« und »Tafelrituale zwischen Klang und Stille« in: dies., »... *c'estoit ung grant merveille à penser* ...« (wie Anm. 34).

doit l'aumosnier dire le benedicite à la table du prince, et les graces après...⁵⁶ Das Wort »dire« ist nicht eindeutig und bedeutet sowohl sprechen als auch singen.

Das detailliert festgelegte Tafelzeremoniell verwies sämtliche Beteiligten eines Mahls, waren es nun Speisende oder Bedienstete, auf ihre vorgegebenen Plätze. Sämtliche Akteure, unter ihnen Musiker und Sänger, führten in Absprache genau definierte Parts aus. Bald nach der Eröffnung eines Banketts, nach dem *Benedicite*, wurde gewöhnlich das Wildbret präsentiert. In den Festbeschreibungen des Fasanenbanketts findet dieses keine Berücksichtigung, dafür erwähnt es La Marche in seinem Bericht über die Hochzeit von 1468. Laut diesem gestaltete sich der Ablauf folgendermaßen: Nachdem die neue Herzogin und ihre Schwiegermutter an der Festtafel des hölzernen Saalbaus Platz genommen hatten, rief der Saaldiener: »Chevaliers, à la viande!« (»Ihr Ritter, ans Fleisch!«) Daraufhin wurde das Wildbret – mit den Trompetern voran – von den einzelnen Hofämtern und Vertretern hochstehender Adelsfamilien in den Saal getragen und vom ersten Quartiermeister aufs Buffet gestellt.⁵⁷ In ähnlicher Weise wird dieses Ritual von La Marche für die Feste des Ordens vom Goldenen Vlies beschrieben: Auch hier steht am Beginn der Ruf nach dem Fleisch. Daraufhin stellen sich die Hofämter und verschiedene weitere Bedienstete ein und tragen dieses in einer langen Prozession in den Saal.⁵⁸ Im Unterschied zum Prozedere des ersten Hochzeits-*dîner* informiert uns La Marche aber noch, dass nicht nur Trompeter auftraten, sondern auch »trompettes, menestriers et joueurs des instrumens« (»Trompeten, Spielleute und Instrumentalisten«).

Das höfische Tafelzeremoniell, das in musikalischer Hinsicht als unerforscht gelten darf, enthielt noch zahlreiche weitere klingende Momente, die vom »zur Tafel Blasen« über das »corner l'eau«⁵⁹ bis hin zur Aufhebung der Tafel reichten.⁶⁰ Generell galt es, die Aktionen an der Tafel unter den verschiedenen Mitwirkenden zu koordinieren. Entscheidend war hier, dass nicht nur die unmittelbar Beteiligten des Zeremoniells, d. h. die Speisenden und an der Tafel Bedienenden, bereitstanden, sondern die Tafel gedeckt, das »Lavabo« (»Wasserbecken«) vorbereitet und der Braten gar waren. Darüber, wie das Küchenpersonal wiederum mit all den anderen Mitwirkenden kommunizierte, lassen die Festberichte selbstverständlich nichts verlauten. Dass die einzelnen Gerichte aber als wahre »Wunderwerke« präsentiert wurden und in allen möglichen Farbtönen, besonders aber

56 *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), Bd. 4, Paris 1888, S. 3.

57 *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), Bd. 3, Paris 1884, S. 121.

58 *Mémoires d'Olivier de La Marche* (wie Anm. 9), Bd. 4, Paris 1888, S. 182.

59 Der Brauch des »corner l'eau« (»zum Wasser blasen«) gab das Signal zum Händewaschen.

60 Siehe dazu die Hinweise in Anm. 55.

golden, silbern und azurblau glänzten, unterschiedlichste Formen annahmen, dies teilen Kochbücher wie das von Chiquart mit.⁶¹

Ausblick

Spätmittelalterliche Bankette waren aufsehenerregende und vielschichtige Spektakel, mittels derer die Aristokratie miteinander wetteiferte und sich in ihren Raffinements zu überbieten gedachte. Ihre Inszenierungen stellten die Organisatoren vor große Herausforderungen. Diese begann mit der Festlegung eines Termins und der Einladung der Gäste – die ich hier nur am Rande berücksichtigt habe. Anschließend galt es, das Bankettprogramm künstlerisch und kulinarisch samt Herrichtung der Lokalität mit den verschiedenen Beteiligten zu planen, unterschiedlichste »Künste« und »Künstler« aus dem eigenen Hofstaat wie von außerhalb miteinander zu koordinieren und in Kontakt zu bringen, Absprachen zu treffen. Wie dies im Fall des Fasanenbanketts gelang, entzieht sich unserer Kenntnis, desgleichen wie weit die Pläne des Banketts zeitlich überhaupt zurückreichten und wann mit den einzelnen Vorbereitungen begonnen wurde.

Überhaupt können wir nur erahnen, wie die einzelnen Metiers einzeln und miteinander agierten. Um hier zu echten Einsichten zu gelangen, bedürfte es einer tiefergehenden, interdisziplinären Studie, die vergleichend verschiedene Bankettsituationen in unterschiedlichen Zuschnitten über einen längeren Zeitraum in den Blick nimmt. Zu gerne wüssten wir, welche musikalischen Repertoires Musiker und Sänger für das Ereignis »Fasanenbankett« komponierten und zu diesem aufführten, wie sie dieses im Verein mit szenischen Aktionen, Tänzen, Akrobatik, Licht und Pyrotechnik auf die Bühne brachten und welche Überlegungen sie leiteten. Doch auch hierzu schweigen die Quellen des Banketts. Die Musiker und andere ausführende Darsteller der »bewegten« *entremets* erscheinen fast immer als namenlose Personen (namentliche Nennung erfolgt nur bei den aristokratischen Darsteller:innen). In den Rechnungen finden sie überhaupt keine Erwähnung.

Aus der *longe durée* heraus und dem Abgleich mit anderen Vergleichsbeispielen können wir ableiten, dass das Programm der Bankette nicht nur aus unerwarteten Momenten und »Überraschungen« bestand. Kontinuitäten zeigten sich im Tafelzeremoniell, aber auch in den verschiedenen *entremets*. Letztere griffen mit Tafelbrunnen, Burgen oder Pasteten einen Kanon an Motiven und Themen auf, wie er in Banketten des ausgehenden Mittelalters (und darüber hinaus) gängig gewesen zu sein scheint. Der Ablauf des Zeremoniells gestaltete sich, wie für

61 »Du fait de cuisine« (wie Anm. 35).

Rituale üblich, immer wieder in ähnlicher Weise. Die Mitglieder des Hofstaates wuchsen mit diesem auf und hatten ihn verinnerlicht. Ein Bankett und sein Programm folgten demnach verschiedenen Prozessen, unterlagen unterschiedlichsten Bedingungen, erforderten vielfältigste Kooperationen zwischen der Aristokratie, professionellen künstlerischen Mitwirkenden und anderen Bediensteten.

Collaboration between Composers and Scribes in the Gaffurius Codices*

Franchinus Gaffurius was a man of many hats. In 1484 he became choirmaster of Milan Cathedral, a position he held until his death in 1522. He was also a prolific composer of sacred music, having composed numerous masses, motets, Magnificats, and hymns, as well as a few secular works.¹ Most notably, he was a music theorist, having written several treatises including the influential *Practica Musice*, first published in 1496.² The articles in both *Grove Online* and *MGG Online* highlight these three aspects of his career, calling him a “theorist, composer, and choirmaster” (“Musiktheoretiker, Komponist und Kapellmeister”).³ Finally, he arranged for the compilation of four large choirbooks for the cathedral of Milan, much of which he copied himself: Milan, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Librone 1 (*olim* Ms. 2269), Librone 2 (*olim* Ms. 2268), Librone 3 (*olim* Ms. 2267), and Cassette Ratti, n. VII, 34–43 (*olim* Ms. 2266) [Librone 4]. These *libroni* have been the subject of a substantial amount of recent research, in particular that which resulted from the project

* Thanks to Nicole Schwindt, Christiane Wiesenfeldt, and Roman Lüttin for the invitation to present at the Troja Conference in Heidelberg. Collaboration that took place in the workshops of music scribes in the Early Modern Era has long been well known, for example in that of Petrus Alamire. Just as evident is that the boundary between composers, singers, scribes, etc. is often fluid: a single person could have any or all of these functions. We can thus imagine that collaboration between composers and scribes was widespread, even if evidence of such collaboration is often hard to grasp.

1 Most of these are edited in Franchinus Gaffurius, *Collected Musical Works*, ed. Lutz [Ludwig] Finscher, *Corpus Mensurabilis Musicae* 10 (Rome, 1955–60), as well as in the first six volumes of the series *Archivum Musicae Metropolitanum Mediolanense* (Milan, 1958–66).

2 Franchinus Gaffurius, *Practica Musice*, Milan: Le Signerre for Lomatio, 1496.

3 Bonnie J. Blackburn, “Gaffurius, Franchinus,” *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10477> (14/08/2025), and Walter Kreyzig and Ludwig Finscher, “Gaffurio, Franchino,” *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46861> (14/08/2025).

“Polifonia Sforzesca” led by Agnese Pavanello at the Schola Cantorum in Basel.⁴ The detailed work on scribes and compilation is easy to visualize on the well-conceived image database, *Gaffurius Codices Online*.⁵ Thanks to this research, we are now well-placed to analyze instances of collaboration between composers and scribes in these sources.

As is well known, Librone 1 contains an ownership note written by Gaffurius in June 1490, after the manuscript was completed and bound:

Liber capelle ecclesie maioris Mediolani *factus opera et sollicitudine Franchini Gaffori* laudensis prefecti prefate capelle, impensa vero venerabilis Fabrice dicte ecclesie, anno Domini m cccco lxxxo, die 23 junii.

Book of the chapel of the cathedral of Milan, *made through the careful agency of Franchinus Gaffurius* of Lodi, head of the said chapel, at the expense, however, of the venerable vestry board of the said church in the year of the Lord 1490, on the 23rd of June.⁶

In the note, as here translated by Daniele Filippi, Gaffurius claims agency for the entire manuscript, even though he himself only copied five of the twenty-four gatherings.⁷ One could more literally translate the Latin “factus opera et sollicitudine” as “made through his work (opera) and through his care (sollicitudine)”, with “opera” potentially referring to those gatherings he actually copied, and “sollicitudine” referring to those whose copying he oversaw. Following Filippi’s interpretation of the payment documents, Scribe A, probably to be identified as the priest Giovanni Pietro da Pozzobonello, started copying music in Librone 1 in 1484 or 1485. On the basis of the payment records, Filippi argues that it is not clear that Gaffurius was actually supervising this work, though as newly appointed choirmaster, and indeed given the claims of his ownership note, it seems hard to imagine that he was not closely involved. With Scribe B, the payment records leave less room for doubt: he was subcontracted by Gaffurius himself. Gaffurius was reimbursed for this scribe’s work in May 1490, which is not long before the book

4 <https://www.fhnw.ch/plattformen/polifonia-sforzesca/> (14/08/2025). The relevant outputs of this project include the edited collections *Codici per cantare. I Libroni del Duomo nella Milano sforzesca*. Studi e saggi 27, ed. Daniele V. Filippi and Agnese Pavanello (Lucca, 2019), and *Reopening Gaffurius’s Libroni*. Studi e saggi 40, ed. Agnese Pavanello (Lucca, 2021), as well as the online Motet Cycles Edition <https://www.gaffurius-codices.ch/s/portal/page/editions> (14/08/2025).

5 <https://www.gaffurius-codices.ch/s/portal/page/home> (14/08/2025).

6 Text and translation (with my emphasis) from Daniele V. Filippi, “The Making and Dating of the Gaffurius Codices: Archival Evidence and Research Perspectives,” *Reopening Gaffurius’s Libroni* (cf. fn. 4), pp. 3–58: p. 8. An image of the ownership note is available at <https://www.gaffurius-codices.ch/s/portal/item/3213> (14/08/2025).

7 Here and hereafter, D. Filippi, “The Making and Dating of the Gaffurius Codices” (cf. Fn. 6).

Composition	Folios	Scribe
<i>Magnificat primi toni</i>	32v–35r	Scribe B
<i>Magnificat sexti toni</i>	35v–37r	Scribe B
<i>Magnificat octavi toni</i>	37v–39r	Scribe B
<i>Magnificat primi toni</i>	40v–41r	Scribe B
<i>Magnificat primi toni</i>	41v–43r	Scribe B
<i>Magnificat sexti toni</i>	43v–45r	Scribe B
<i>Magnificat sexti toni</i>	45v–46r	Scribe B
<i>Magnificat sexti toni</i>	46v–49r	Scribe B
<i>Magnificat octavi toni</i>	49v–51r	Scribe B + Gaffurius
<i>Magnificat octavi toni</i>	53v–56r	Scribe B
cycle(?) <i>Beata progenies</i>	64v–67r	Scribe B
<i>Sponsa dei electa</i>	67v–68r	Scribe B
cycle(?) <i>Hortus conclusus</i>	68v–71r	Scribe B
<i>Quando venit ergo</i>	71v–72r	Scribe B
cycle(?) <i>O sacrum convivium</i>	72v–74r	Scribe B
<i>Gaude virgo gloriosa</i>	74v–75r	Scribe B
cycle(?) <i>Prodiit puer de puella</i>	75v–80r	Scribe B
<i>Ave mundi spes Maria</i>	80v–81r	Scribe B
<i>Regina celi</i>	81v–82r	Scribe B
cycle <i>Salve mater salvatoris</i>	84v–93r	Scribe B
<i>O beate Sebastiane</i>	93v–95r	Scribe B
<i>Virgo dei digna</i>	96v–97r	Scribe B
<i>Salve mater salvatoris</i>	179v–181r	Scribe A
<i>Stabat mater</i>	181v–183r	Scribe A

Table 1: Music in Librone 1 composed by Gaffurius, copied by other scribes

must have been bound, which is to say, prior to the ownership note written the following month. And Scribe B copied a lot of music by Gaffurius (see Table 1).

Gaffurius's Music Copied by Other Scribes

This is one category of collaboration in the *libroni*: pieces composed by Gaffurius but copied by other scribes. In a literal sense, such pieces are clear examples of collaborations between composer and scribe: because Gaffurius oversaw the choir-book production and subcontracted the scribes, and because these were sources he would be using on a daily basis as choirmaster, we can expect that he was closely engaged in the copying process.

That said, the collaboration in most of these cases was probably quite simple: Gaffurius gave his personal copy of a composition to the scribe, who then copied it into the book-in-progress. Gaffurius's hand does not appear on most of these

openings, so it is difficult to point to any interventions on Gaffurius's part. In some cases, one can find different layers of copying, as on the second opening of the *Magnificat sexti toni* (fols. 44^v–45^r).⁸ The opening contains three sections, “Deposuit”, “Suscepit”, and “Gloria Patri”, all copied by Scribe B, but the two latter sections were added later in significantly darker ink. (The subsequent openings appear to continue with the lighter ink of the “Deposuit”.) One might expect the scribe to have copied out all of the music for one voice before starting on the next one. Here the first section was copied before the second and third, and yet the scribe probably knew that Gaffurius planned to provide the final two sections later. For pieces with four voices, Gaffurius's scribes usually kept the superius and tenor fully on the verso side, and the contratenor and bassus fully on the recto side. The spacing of this opening is unusual given that the “Suscepit” was a duo between the two voices on the right-hand side, leading to that page containing significantly more music. But it is not clear that this would have been done any differently if the scribe had planned the copying of all three sections before starting on the first. Rather, the fact that the music on the recto side fits as well as it does (with only one staff having had to be slightly extended to the right) might suggest that the scribe had a good idea of what was coming.

As a more blatant example of collaboration, in his *Magnificat octavi toni* (fols. 49^v–51^r) Gaffurius added an additional movement after Scribe B had already copied most of it.⁹ The additions are in a much lighter ink and with significantly smaller noteheads. Joshua Rifkin has argued that this “Esurientes” was added after the manuscript had been bound;¹⁰ and yet, given that the first layer was probably copied shortly before it was bound, the addition need not be much later. Without the “Esurientes”, there would have been a lot of space left blank, which is somewhat unusual in this section of the manuscript. But we can nevertheless be fairly confident that Scribe B did not anticipate anything else being added, certainly not another movement of the same Magnificat: he used unique, decorative section-break lines which were otherwise used only at the ends of final sections, suggesting that he thought this was the end of the piece. If he *had* anticipated a duo like this “Esurientes” between the tenor and bass (here called “Contragravus”), he might have spaced the “Fecit potentiam” somewhat differently, perhaps leaving one less blank staff between the upper and lower voices.

8 Images of the two openings of the Magnificat are available at <https://www.gaffurius-codices.ch/s/portal/item/3806>.

9 Images of the two openings of the Magnificat are available at <https://www.gaffurius-codices.ch/s/portal/item/3809>.

10 Joshua Rifkin, “Munich, Milan, and a Marian Motet: Dating Josquin’s Ave Maria ... virgo serena,” *Journal of the American Musicological Society* 56 (2003), pp. 239–350: p. 254, n. 31.

Gaffurius Copying Music by Other Named Composers

A second category of collaboration would be pieces copied by Gaffurius but composed by someone else. One thinks immediately of Josquin Desprez, who, according to Rifkin's more recent arguments, was probably in Milan for much of the period between 1483 or 1484 and 1489.¹¹ But Josquin is poorly represented in the *libroni*, and none of his works therein were copied by Gaffurius. A more promising option is Gaspar van Weerbeke, a colleague of Gaffurius in Milan from 1489 to 1495.¹² Gaspar had previously worked in the Sforza court choir for nearly a decade, for at least part of which he was "vice-abbate" and head of the "cantori di camera", before departing to join the papal chapel in Rome in 1481, that is, three years before Gaffurius's arrival in Milan. Returning to Milan in 1489, Gaspar would have been in his late thirties, around the same age as Gaffurius himself, and highly regarded as a composer. Gaffurius knew both Josquin and Gaspar, a fact which is confirmed in his 1508 treatise, *Angelicum ac divinum opus musice*, where he mentions a discussion he had with both of these composers – on which more later.¹³

Gaspar's work is well represented in the *libroni*. And yet, here too we run into problems. Most of Gaspar's music in Librone 1 was probably copied while he was still in Rome, certainly the two complete motet cycles *Ave mundi domina* and *Quam pulchra es* copied by Scribe A. Elsewhere, analysis of the copying process does not provide many hints about how the collaboration may have functioned. So we have to look elsewhere for evidence of an exchange of ideas between composer and scribe.

This brings us to the notation, a topic on which Gaffurius as theorist had much to say. Notably, Gaffurius was one of only a few theorists who promoted a hard distinction between mensuration and proportion, a distinction with significant implications for the notation of mensural music. To recapitulate: following the influential *Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris*, discussions of mensural music in the fifteenth century usually begin with a definition of the note

11 Joshua Rifkin, "Milan, Motet Cycles, Josquin: Further Thoughts on a Familiar Topic," in *Motet Cycles Between Devotion and Liturgy*, ed. Daniele V. Filippi and Agnese Pavanello. Schola Cantorum Basiliensis Scripta 7 (Basel, 2019), pp. 221–335: pp. 251–88.

12 Here and hereafter, see Gerhard Croll, Andrea Lindmayr-Brandl, and Paul Kolb, "Weerbeke, Gaspar van," *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30008> (14/08/2025).

13 Franchinus Gaffurius, *Angelicum ac divinum opus musice*, Milan: Gottardo Ponzio (Da Ponte), 1508.

values.¹⁴ Then the relationships between these note values are defined using the concepts of *modus*, *tempus*, and *prolatio*, thus:

duplex est *modus*, scilicet perfectus et imperfectus: perfectus, quando longa valet tres breves, imperfectus, quando valet duas.

there are two types of *modus*: perfect *modus*, when a long is equal to three breves, and imperfect *modus*, when a long is equal to two breves.

Likewise, there are two types of *tempus* and *prolatio*, defining the relationships – perfect or imperfect, major or minor – between breves and semibreves, and between semibreves and minims. This is followed by discussions of imperfection, alteration, and dots, discussions which are dependent on the preceding definitions of *modus*, *tempus*, and *prolatio*. Finally, the theorist discusses how to distinguish between the mensurations, describing signs of mensuration, as well as introducing the concept of coloration. Taking fifteenth-century theory literally, mensurations simply tell musicians which rules of imperfection and alteration they have to follow, and thus how long the notes are in context.

Proportions, by contrast, give precise information about a tempo change from one section to the next: the sign $\frac{2}{1}$ indicates *proportio dupla*, or that two notes in the section following the sign should be equal in duration to one note in the section preceding the sign; $\frac{3}{1}$ indicates *proportio tripla*; and $\frac{3}{2}$ indicates *proportio sesquialtera*, etc. This was first described by Prosdocimus de Beldemandis in 1408 in his *Tractatus practice de musica mensurabili*.¹⁵ And yet, despite the relatively straightforward definitions – mensuration signs indicate the mensurations, proportion signs indicate relative tempo – their functions almost invariably overlapped. As Anna Maria Busse Berger demonstrated, mensuration signs were long used to indicate proportional tempo, and fractions were long used to indicate not just proportional tempo but also changes of mensuration. When Prosdocimus first introduced his proportion signs, he indeed clarified that notes sung in sesquialtera proportion are effectively sung in perfect mensuration: they can be

14 Here and hereafter, *Ars practica mensurabilis cantus secundum Iohannem de Muris. Die Recensio maior des sogenannten "Libellus practice cantus mensurabilis,"* ed. Christian Berkold. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 14 (Munich, 1999). See also Karen M. Cook, *Music Theory in Late Medieval Avignon. Magister Johannes Pipardi*. RMA Monographs 37 (Abingdon, 2021), esp. pp. 18–38.

15 Edited in Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de musica mediæ ævi. Novam seriem a Gerbertina Alteram*, vol. 3 (Paris, 1869), pp. 200–28; pp. 218–19, electronic version: *Thesaurus musicarum latinarum* (<https://chmtl.indiana.edu/thesauri/tml/15th/PROTRAP1>, 22/05/2025). See also Anna Maria Busse Berger, *Mensuration and Proportion Signs: Origins and Evolution* (Oxford, 1993), pp. 164, 166–67.

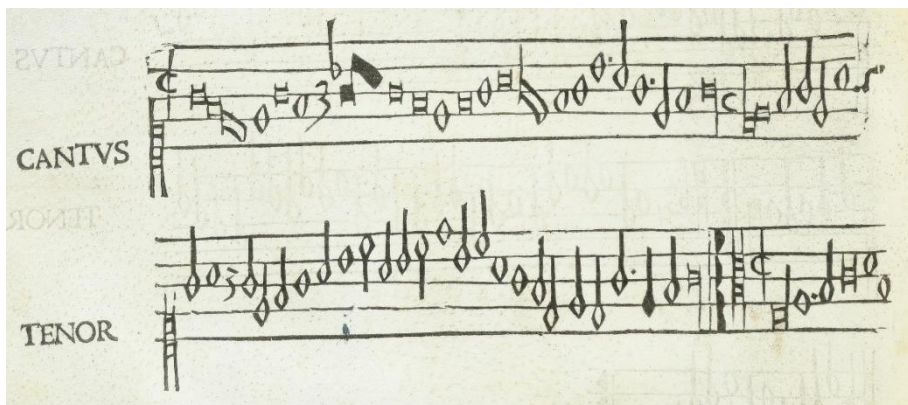


Fig. 1: Gaffurius, *Practica Musice* (Milan, 1496), copy Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Ink.2426(2), sig. gg iii^v (detail), [urn:nbn:de:bsz:14-db-id4910781027](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-db-id4910781027)

perfected, imperfected, and altered.¹⁶ By the late fifteenth century, the signs 3, $\text{C}3$, or similar were extremely common, usually indicating both a sesquialtera proportional tempo change as well as a change to a perfect mensuration, usually perfect tempus. These signs of sesquialtera are also sometimes used at the beginnings of pieces effectively to indicate a faster triple meter; in these instances there is no proportion, because there is nothing for the music to be proportional *to*.

Famously, Johannes Tinctoris and then Gaffurius after him objected to this state of affairs. In his *Practica Musice*, Gaffurius gives the example in Figure 1 to show what should be avoided. The first sesquialtera section in the Cantus, indicated only by the sign 3, has to be interpreted as if it were in perfect time. Because of the “*similis ante similem*” rule, breves in perfect time followed by breves have to be perfect: here, coloration is used to imperfect breves as necessary. The second sesquialtera section, on the second line and again indicated by the sign 3, has to be interpreted in major prolation. The note sequence semibreve-minim-minim-semibreve (pitches d'' b' c'' a'), for example, is interpreted with the first semibreve perfect and the second minim altered.

The example that follows shows how something similar *should* be notated, according to Gaffurius (see Figure 2). Not only is the sesquialtera proportion indicated with a proper fraction – $\frac{3}{2}$ instead of 3 – but if the proportion coincides with a change of mensuration, then the proper mensuration sign should precede the fraction. Here Φ follows C to indicate a change from imperfect time to perfect time;

16 A. M. Busse Berger, *Mensuration and Proportion Signs* (cf. fn. 15), pp. 185–86.

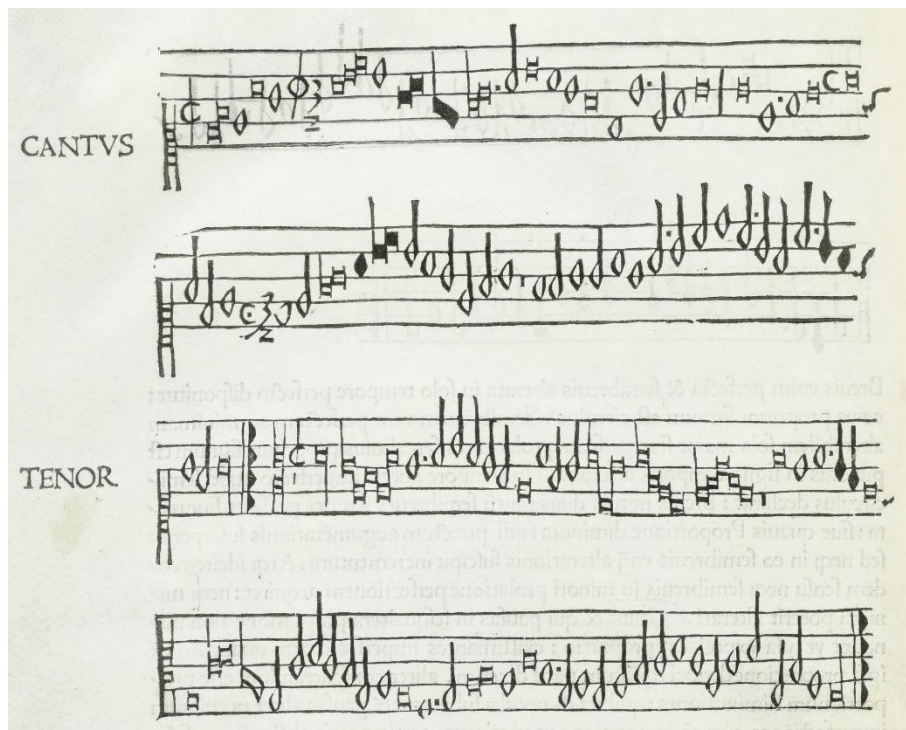


Fig. 2: Gaffurius, *Practica Musice* (Milan, 1496), copy Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Ink.2426(2), sig. gg iiiij^v (detail). [urn:nbn:de:bsz:14-db-id4910781027](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-db-id4910781027)

© follows C to indicate a change from minor prolation to major prolation.¹⁷ The mensuration is indicated by the mensuration sign; the proportional tempo change is indicated by the fraction $\frac{3}{2}$.¹⁸

17 Gaffurius was not the first person to use such signs: an earlier example of the change C to $\Phi^{\frac{3}{2}}$ can be found in a Kyrie by “Egidius Cervelli” in Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, S. Pietro B.80, fols. 143^v–144^r, mentioned by Jeffrey Dean in “Towards a Restoration of Tinctoris’s *L’homme armé* Mass: Coherence, Mensuration, Varietas,” *Journal of the Alamire Foundation* 5 (2013), pp. 11–40: p. 26.

18 That said, the stroke through the C or O is related to the proportion, not to the mensuration. When using the proportional fraction, Gaffurius does not change from a cut to uncut sign, or vice versa, instead maintaining consistency such that the tempo change is indicated only by the fraction. By contrast, Dean, “Towards a Restoration” (cf. fn. 17), pp. 25–34, argues that Tinctoris does not use the stroke for a mensuration sign which also has a fraction: the fraction alone is used to understand the proportional change.

In a recent article, Francesco Rocco Rossi demonstrated how the notation of numerous compositions in the *libroni* is unusual in that it explicitly follows Gaffurius's theoretical prescriptions.¹⁹ His analysis was aimed towards attributing some of the anonymous compositions in the *libroni* to Gaffurius, in particular the motet *Tropheum crucis* (Librone 1, fols. 31^v–32^r).²⁰ This five-voice composition begins with all voices signed C and finishes with a section in sesquialtera. In two of the voices, the sesquialtera section is indicated with the very Gaffurian sign $\text{C}\frac{3}{2}$, making major prolation explicit. In these voices, the rests have to be counted with each semibreve equal to three minims. The other three voices simply have the fraction $\frac{3}{2}$. These voices have to be counted in minor prolation; for example, the note sequence semibreve-minim-minim-semibreve (at the end of the Tenor primus and also found in the Contragravis) has no perfection or alteration. These same two composite signs, with the same effect, were used by Gaffurius in the “Crucifixus” of a mass in Librone 2 (fols. 97^v–98^r), as discussed by Jeffrey Dean.²¹

While notational philosophy and habits might be useful for considering attribution, it is just as interesting to consider how Gaffurius and his scribes dealt with this issue. In fact, the problematic notation of sesquialtera was precisely the topic of Gaffurius's discussion with Josquin and Gaspar:

De questi inconvenienti ne advertite gia molti anni passati Jusquin despriet & Gaspar dignissimi compositori: qui quanquam acquieverunt sententie nostre tamen ab assueta eorum corruptela difficile diverti potuerunt.

Many years ago now, I warned the most worthy composers Josquin des Prez and Gaspar [van Weerbeke] about these inappropriate [practices]; they welcomed my opinion, but it was difficult to make them give up their nasty habit.²²

Dean suggested that this conversation took place in 1489, and indeed both Josquin and Gaspar would have been in the city that Spring. But Gaffurius's remark leaves open the possibility that he had this conversation with the two composers at different times, in which case that with Josquin could have happened earlier, and that with Gaspar could have happened later. Regardless, when Gaffurius copied music by Gaspar, he appears to have left it as Gaspar notated it, respecting the composer's notational intention above his own theoretical principles. As an example, Gaffurius copied Gaspar's short motet *Ave stella matutina* into Librone 1 (fols.

19 Francesco Rocco Rossi, “Le pratiche mensurali nei quattro libroni di Gaffurio: una risorsa per possibili attribuzioni”, *Studi musicali*. Nuova serie 10 (2019), pp. 155–92.

20 Images available at <https://www.gaffurius-codices.ch/s/portal/item/3799>.

21 J. Dean, “Towards a Restoration” (cf. fn. 17), p. 29. Images available at <https://www.gaffurius-codices.ch/s/portal/item/4854>.

22 F. Gaffurius, *Angelicum ac divinum opus musice* (cf. fn. 13). Text and translation here from J. Dean, “Towards a Restoration” (cf. fn. 17), p. 28, fn. 52.

116^v–117^r).²³ The motet is notated with all voices given the initial sign Φ , with a sesquialtera section signed 3, again in all voices. Not only does this 3 not have a denominator, as Gaffurius complains about, but the music following the sign is in perfect time. Coloration is used frequently *not* to indicate proportional acceleration – as would be the only interpretation in imperfect time – but instead to hold notes at their imperfect values and avoid alteration – an interpretation proper to perfect time. Also, the rests have to be counted as if the breves are perfect. One might suggest that Gaffurius was just copying from his exemplar and did not risk an attempt at “fixing” the notation for fear of inserting additional mistakes. And yet, hypothetically, it would not have been difficult for Gaffurius to adjust the notation to make it accord with his theory: simply (1) change the signs to $\frac{3}{2}$, (2) remove the coloration, and (3) add some extra rests. Or, even more straightforwardly, he could simply have changed the signs to $\Phi\frac{3}{2}$.

This piece is not an outlier: when Gaffurius and his scribes copied music by other named composers, they maintained the notational practices of those composers – or at least, they did not renotate the music to accord with Gaffurius’s principles. Surveying instances of sesquialtera in Libroni 1, 2, and 3, Rocco Rossi lists thirty-three instances that conform with Gaffurius’s principles, and eighty-two instances that do not.²⁴ Most of those in the former category are pieces by Gaffurius himself or without attribution. Rocco Rossi suggests that at least some of the anonymous works may also be by Gaffurius.²⁵ All of the pieces by Gaspar, and all of those by Josquin with one tiny exception, whether they were copied by Gaffurius or other scribes, do not accord with Gaffurius’s principles.²⁶ We know that Gaffurius exchanged ideas with Josquin and Gaspar about the notation of their music, and yet Gaffurius chose not to force his ideas on these composers’ music.

For someone always on the lookout for scribal intervention, in particular as concerns notation, this is not what I was hoping to find. I have previously argued on the basis of theoretical writings by Prosdocimus, Tinctoris, Sebald Heyden, and Henricus Glarean that notational aspects were considered as something different or separate to the composition itself: all of those theorists suggested in one way or another that the notation could be changed (whether corrected or simply

23 Images can be found at <https://www.gaffurius-codices.ch/s/portal/item/3861>.

24 R. Rossi, “Le pratiche mensurali” (cf. fn. 19), appendixes 1 and 2 (pp. 184–92).

25 Ibid., pp. 180–83.

26 The Josquin exception is in the Credo of the Missa L’homme armé sexti toni (Librone 3, fol. 138^r), where the bass alone has a brief sesquialtera section (with the duration of one perfect breve) signed $\frac{3}{2}$ and without a change to major prolation. The image can be found at <https://www.gaffurius-codices.ch/s/portal/item/5147>.

modified) while respecting the intentions of the composer.²⁷ I wanted to suggest that scribes, especially those who also considered themselves to be theorists, might legitimately take agency over the notation that they copied. The notation is thus arguably one of the first places that we might expect to find some sort of collaboration. On the one hand, if Gaspar and Josquin truly “welcomed” Gaffurius’s opinion as he claimed, why not be open to change their notation, if only in the theorist’s own choirbooks? On the other, why would Gaffurius not be willing to take agency to change the notation himself? Clearly he believed what he said. To repeat: firstly, these choirbooks are a primary example of where we might expect to find collaboration between composers and scribes, especially since some of the composers and scribes were colleagues with similar career profiles. Secondly, the notation is a primary element where we might expect to find evidence for this collaboration, especially when we know the composers and scribes discussed these very issues. To see Gaffurius simply recopying the notation of his contemporaries, despite understanding it to be fundamentally flawed, shows that he respected them not only as composers but also as *notators* of their music. Perhaps he himself did not feel entitled to change it.

In the first category of collaboration—between Gaffurius the composer and the scribes under his supervision—the notation ultimately tells us little. All of the sesquialtera sections in pieces attributed to Gaffurius are in line with his theoretical principles, whether they were copied by Gaffurius or one of his scribes (see Table 2). Again, we can assume this is simply because the scribes were precisely following the composer’s exemplars.

Gaffurius Copying Anonymous Works

There is one final potential category of collaboration: between Gaffurius the scribe and the composers of the anonymous works. Scholars including Rifkin have proposed that many of the anonymous works in the *libroni* were by Gaffurius.²⁸ Rocco Rossi’s list included ten anonymous compositions that conformed to Gaffurius’s mensural/proportional theory (see Table 3), and about the same number that do not. Rocco Rossi was particularly convinced that *Trophaeum crucis* was by Gaffurius, but otherwise only suggested the possibility that Gaffurius was the composer.²⁹ If Gaffurius was not the composer of *all* of them, then either the scribes took it upon themselves to change the notation – which seems unlikely given the scribal

27 Paul Kolb, “Composers, Scribes, and Notational Agency,” paper given at the Medieval and Renaissance Music Conference, Edinburgh (virtual), July 2020.

28 J. Rifkin, “Munich, Milan, and a Marian Motet” (cf. fn. 10), p. 254.

29 R. Rossi, “Le pratiche mensurali” (cf. fn. 19), pp. 180–83.

Composition	Folios	Scribe
<i>Magnificat primi toni</i>	Librone 1, 33v–34r	Scribe B
<i>Beata progenies</i>	Librone 1, 64v–65r	Scribe B
<i>Ave mundi spes Maria</i>	Librone 1, 80v–81r	Scribe B
<i>Missa Omnipotens genitor</i> , Qui tollis	Librone 2, 11v–12r	Scribe C
<i>Missa Primi toni brevis</i> , Osanna	Librone 2, 47v–48r	Scribe A
<i>Missa sine nomine</i> , Crucifixus	Librone 2, 97v–98r	Scribe F
<i>Missa Sancte Caterine</i> , Crucifixus	Librone 2, 106v– 107r	Scribe F
<i>Missa O clara luce</i> , Crucifixus	Librone 2, 120v– 121r	Scribe B
<i>Missa sine nomine</i> , Kyrie II, Et in terra, Crucifixus, Osanna, Agnus II and III	Librone 2, 178v– 191r	Scribe C
<i>Missa montana</i> , Quoniam, Crucifixus	Librone 3, 111v– 114r	Scribe K (some text written by Gaffurius)
<i>Missa sexti toni irregularis</i> , Crucifixus	Librone 3, 157v– 158r	Scribe G

Table 2: Sections with sesquialtera in compositions by Gaffurius, copied by scribes under his supervision

practice elsewhere in the *libroni*—or the unnamed composer or composers, perhaps other local singers, were influenced by Gaffurius’s ideas; that is to say, there was genuine collaboration between the composer and scribe. It is unlikely that a musician would independently make these notational choices given how rare they were, and given that most of these pieces were copied before Gaffurius’s *Practica Musice* was first published. So, if Gaffurius was not the composer of one or more of these, close collaboration between composer and scribe seems likely if not unavoidable.

I do not ultimately think that “Gaffurian sesquialtera” is enough to prove authorship, nor do I necessarily agree with Rossi that a more complete compositional exposition of the theory as in *Tropheum crucis* makes a piece more likely to be by Gaffurius: an understanding and acceptance of his theory is necessary in all of these cases. This notational practice is, after all, unusual. And yet there is a good case to make that all of the anonymous pieces with “Gaffurian sesquialtera” in Librone 1 are actually by Gaffurius: they were all copied by Gaffurius himself and are in gatherings that contain only attributions to him. We are left then with four pieces (the last four listed in Table 3). The first of these is a Sanctus, of which the Osanna is signed O $\frac{3}{2}$ in all voices (Librone 2, 34^v–35^r). The sign is effectively identical to C3 or 3 in standard practice, with the circle here making the tempus perfectum explicit. Renotation from standard practice to Gaffurian practice would

Composition	Folios	Scribe
<i>Sola in sextu</i>	Librone 1, Iv–1r	Gaffurius
<i>Tropheum crucis</i>	Librone 1, 31v–32r	Gaffurius
<i>O Jesu dulcissime</i>	Librone 1, 104v–105r	Gaffurius
<i>Reformator animarum</i>	Librone 1, 105v–106r	Gaffurius
<i>O beata presulis</i>	Librone 1, 108v–109r	Gaffurius
	Also copied in Librone 2, 6v–7r	Scribe C (music)/ Gaffurius (text)
<i>Uterus virginis</i>	Librone 1, 110v–111r	Gaffurius
<i>Sanctus</i> (in the Osanna)	Librone 2, 33v–35r (at 34v–35r)	Scribe A
<i>Missa Sine nomine</i> (in the Gloria)	Librone 2, 69v–72r and 143v– 144r (at 69v–70r)	Scribe E
<i>Te deum</i>	Librone 2, 204v–209r (at 208v)	Scribe F
<i>Salve mater pietatis</i>	Librone 3, 199v–200r	Gaffurius

Table 3: Anonymous works with “Gaffurian sesquialtera”

have required nothing more than adding the circle and the denominator 2. The other three pieces have a final section with the sign $\frac{3}{2}$. These sections all need to be read without a shift to perfect time or major prolation. Prior to any stylistic analysis to consider authorship, I do not know whether it is more likely that Gaffurius was the composer, or that Gaffurius collaborated closely with the composer on notation.

To sum up: these are sources where we know collaboration of some sort is happening between Gaffurius and his scribes. They provide an obvious opportunity for Gaffurius to have worn his many hats at the same time: to apply his theory to the music he directed at the cathedral, and to take advantage of his connections to well-known composers to collaborate on notational questions. The evidence that I have presented points to somewhat more superficial collaboration: it appears that the scribes – including Gaffurius himself – were mostly copying directly from their exemplars. There may have been behind-the-scenes collaboration on notation that is not visible to us in these sources, but it appears that Gaffurius and the scribes under his supervision largely respected the intended notation of his renowned contemporaries. There are plenty of cases of scribes being interventionist – I have written, for example, about the Salzburg schoolmaster Johannes Stomius and his partbooks from the 1530s and 40s, where various interventions of text, music, and presentation were intentional and purposeful.³⁰ In Milan, on the other hand,

30 Paul Kolb, “Scribes at Work: Notation and Transmission in the Stomius Partbooks,” *Journal of the Alamire Foundation* 12 (2020), pp. 89–112.

our scribes may simply have been more practically oriented, putting music on the page, and adding music to empty pages or empty space later on. Collaboration to this end must have been fairly regular. Gaffurius's influence can be seen in numerous elements throughout the choirbooks: in his own compositions and their structural makeup, in the choice of the other repertoire, in the presentation of motet cycles as *motetti missales*, and even in the notation. The *libroni* thus give us a unique view into the notational implications for his theory, and help to show Gaffurius as a complete musician in both theory and practice.

Messsätze komponieren – Ordinarien kopieren. Frühe Messzyklen zwischen pragmatischer Kompilation, pluraler Autorschaft und diachroner Kollaboration

Dass die mehrstimmige Vertonung des Ordinarium Missae in besonderem Maße dazu anregt, Überlegungen zu kollaborativen Kompositionsprozessen – und damit verbunden zu pluralen Autorschaften – anzustellen, liegt schon in der Genese der Gattung begründet. Die Herausbildung der mehrstimmigen, musikalisch verknüpften und daher zyklischen Vertonung des Messtextes ab etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts hat ihren Ausgangspunkt nicht nur in einer neuen kompositorischen Hinwendung zur und schließlich Fokussierung auf die Ordinariumstexte im Spätmittelalter. Auch die ab der Mitte des 14. Jahrhunderts einsetzende Überlieferung von Satzpaaren und Messzyklen, die aus einzelnen Vertonungen der Ordinariumssektionen kompiliert sind, gilt bis heute als notwendige Voraussetzung dafür, dass in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und den folgenden Dekaden so viele Messkompositionen entstanden, die einen vollständigen und musikalisch zusammenhängenden Ordinariumszyklus bilden und somit dazu beitrugen, eine musikalische Gattung im engeren Sinne zu konstituieren.¹ Erst für diese zyklischen Messen wurde in der Forschung spätestens seit Manfred Bukofzer² und im deutschsprachigen Raum insbesondere seit Ludwig Finschers gattungsgeschichtlichem Überblick das Prädikat des »musikalischen Kunstwerks«³ bemüht. Den früheren mehrstimmigen Einzelsätzen und Satzpaaren (als evolutionär notwendigen Zwischenstadien) blieb hingegen – und bleibt mitunter bis heute – diese qualitative Etikettierung vorenthalten.⁴ Die neue

1 Christiane Wiesenfeldt, Art. »Messe, IV.3. Erste Ordinariumskompositionen«, in: *MGG Online* <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/508528> (14.08.2025).

2 Manfred Bukofzer, *Studies in Medieval & Renaissance Music*, New York 1950, S. 217f.

3 Ludwig Finscher, »Die Messe als musikalisches Kunstwerk«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3.1), S. 193–276: S. 193.

4 Finscher interpretierte Satzpaare, die mittels »kompositorische[r] Maßnahmen zusammengeschlossen sind« lediglich als »entscheidenden Schritt hin zur zyklischen Komposition des Ordinariums, zur relativen Autonomie der Messe als Kunstwerk«, ebda., S. 196.

künstlerisch selbstbewusste Idee einer satzübergreifenden Disposition und die Einbindung einheitsstiftenden musikalischen Materials habe erst in einem jahrzehntelangen Prozess »errungen«⁵ werden müssen, bis die polyphone Messe »in der praktischen Musikausübung und in der theoretischen Reflexion als zentrale Ausdrucksform der abendländischen Kunstmusik schlechthin«⁶ gelten konnte. Mit dieser nur grob skizzierten, teleologisch aufgeladenen Gattungshistoriographie geht eine starke Betonung der musikalischen Autorschaft einher, die neben Kanonisierungs- und Wertungseffekten nicht zuletzt eine wissenschaftliche (und musikpraktische) Vernachlässigung der zahlreichen anonymen Messkompositionen des Spätmittelalters (und der Renaissance) nach sich zog. Angesichts der im Laufe des 15. Jahrhunderts immer frequenter auftretenden Komponistenzuschreibungen in den Quellen kann sich auch die aktuelle Forschung scheinbar nur schwer dem seit dem 19. Jahrhundert etablierten Modell eines Autors oder Komponisten als alleinigem (genialen) Schöpfer entziehen, der als Garant für die musikalische Qualität, kompositorische Kohärenz und Individualität einer Komposition herangezogen wird.

Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden zwei Problemfelder der Gattungsgeschichte der mehrstimmigen Messvertonung näher beleuchtet werden: Zum einen wird nach den Instanzen und Motivationen gefragt, die sich für die Überlieferung der frühesten Messzyklen und Satzpaare als richtungsweisend benennen lassen. Es gilt exemplarisch zu erörtern, welche Rollen den Autoren respektive Komponisten von Messsätzen und den Kopisten respektive Autoren von Handschriften für die Entwicklung der zyklischen Messen einnehmen, ob und unter welchen Umständen von einer pluralen Autorschaft und diachronen (oder gar synchronen?) Kollaboration die Rede sein kann. Zum anderen wird reflektiert, inwieweit der Kunstwerk-Topos mit Blick auf die frühen Einzelsätze, Satzpaare und Kompilationen vor und um 1400 überdacht werden sollte und das Konzept einer wie auch immer verantworteten Zyklichkeit als Prämisse eines Individualitäts- oder gar Originalitätsanspruchs im Kontext der zeitgenössischer Musikpraxis überhaupt tragfähig ist. Schließlich gilt auch für Einzelsätze, Satzpaare und Kompilationen des Ordinarium Missae, dass sie sich – wie schon Stefan Gasch mit Blick auf das wissenschaftlich wenig beachtete Proprium Missae

5 Finscher bezeichnet die »Entwicklung des Meßordinariums zu einer autonom musikalischen, das heißt mit kompositorischen Mitteln gebildeten Form« einleitend als »größte kompositionsgeschichtliche Errungenschaft des 15. Jahrhunderts«, ebda., S. 193.

6 Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, »Vorwort«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von dens., Göttingen 2012, S. 9–11: S. 9.

darlegte⁷ – vom überwiegend einstimmigen Messalltag abheben und mitunter weite Verbreitung fanden. Darüber hinaus finden sich noch im 16. Jahrhundert – zu einer Zeit, als vollständige Ordinarien zumindest in der Regel von nur einer Person komponiert wurden – Messkompilationen, in denen Kopisten Einzelsätze aus bereits bestehenden »zyklischen Einheiten« herauslösten und ungeachtet einer daraus folgenden heterogenen Urheberschaft neu kombinierten.⁸

Pragmatische Kompilation und plurale Autorschaft

Die Lokalisierung der ersten Messpaare in den Handschriften des ausgehenden 14. und frühen 15. Jahrhunderts verdankt sich im Wesentlichen zwei methodischen Zugriffen: Zum einen können polyphone Satzpaare des Ordinarium Missae anhand kodikologischer Befunde als aufeinander bezogen beschrieben werden, wenn sie in der Quelle unmittelbar aufeinanderfolgend notiert wurden. Zum anderen eröffnet die musikalische Analyse die Möglichkeit, auch bei materiell isoliert überlieferten Vertonungen innermusikalische Bezüge aufzudecken, auf deren Grundlage zu argumentieren wäre, dass eine Paarung kompositorisch intendiert war. Mit diesen beiden methodischen Zugängen rücken zwei verschiedene Protagonisten in den Blick, denen in der Frage nach der Zusammengehörigkeit zweier oder mehrerer Messsätze Autorität zugesprochen werden kann: Während der Kopist durch die Zusammenstellung von isoliert vorliegenden Notaten einen Zyklus formt, schafft der Komponist mit seinen Vertonungen einen bewusst konzipierten Zyklus.

Insbesondere für das 14. und 15. Jahrhundert ist dokumentiert, dass Schreiber als lokal agierende Instanzen Satzpaare oder vollständige Messen als »Bedarfs-

7 Stefan Gasch setzt sich mit diesem Topos vor allem mit Blick auf die lange wissenschaftliche Vernachlässigung des Proprium Missae kritisch auseinander und geht den Hintergründen und Motivationen dieses Rezeptionsphänomens nach. Vgl. ausführlich S. Gasch, »Das mehrstimmige Ordinarium Missae als »musikalisches Kunstwerk«? Gedanken zu einem musikwissenschaftlichen Topos«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert*, ebda., S. 39–52.

8 Die Handschrift E-TZ Ms. 5 überliefert beispielsweise ein vierstimmiges Requiem (*Missa in agendis mortuorum*), das aus Sätzen von Juan García de Basurto, Johannes Ockeghem und Antoine Brumel besteht. Zu kompilierten Marienmessen siehe Verzeichnis 1 in: Christiane Wiesenfeldt, »*Majestas Mariae*«. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 2012 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 70), S. 260–281. Das Münchner Chorbuch 65 überliefert außerdem Brumels *Missa de Beata Virgine*, wobei der Zyklus eine anderes Credo aufweist (nämlich dasjenige seiner *Missa dominicalis*), als sowohl in gedruckter als auch handschriftlicher Überlieferung dominiert, vgl. dazu Esther Dubke, *Orlando di Lasso's Messen. Ordinariumsvertonung zwischen Tradition und Neuordnung*, Beeskow 2021 (*Musica poetica/Musik der Frühen Neuzeit*, 4), S. 115–119. Darüber hinaus wird die in Entstehung befindliche Dissertation von Roman Lüttin (DFG-Projekt *Kollaboratives Komponieren in der Frühen Neuzeit*) weitere Untersuchungen zu Kompilationen und Kollaborationen bei Messvertonungen des 16. Jahrhunderts liefern.

kompositionen«⁹ durch aufeinanderfolgende Notation als zusammenhängend herausstellen konnten. Eine solche pragmatische, materielle Verknüpfung impliziert jedoch nicht, dass sich eine genuin kompositorische Verbundenheit über die einzelnen Sätze hinweg entfaltet. Auch lassen sich aus der notierten Abfolge solcher mehr oder weniger vollständigen editorischen Zyklen wie den *Misse de Tournai* (B-Tc, 476), *Sorbonne* (F-Pim, s.s.), *Barcelona* (E-Bbc, 971) und *Toulouse* (F-TLm, 94)¹⁰ nicht zwingend Rückschlüsse über eine fortlaufende Verwendung im liturgischen Kontext ableiten:¹¹ Es bleibt zu berücksichtigen, dass die Quellen früher mehrstimmiger Messvertonungen insbesondere im französischen, niederländischen und englischen Raum das Repertoire in der Regel nach liturgischen Kategorien ordnen.¹² Bei der Kopie von jeweils nur einem Satz pro jeweiliger Messektion zieht dies zwangsläufig eine lineare Niederschrift der Ordinariumsteile nach sich, die wiederum eine zyklische Ausführung signalisieren kann.¹³ Ob eine solche Darbietung im entsprechenden Kontext tatsächlich erfolgte, lassen die

9 C. Wiesenfeldt, Art. »Messe, IV.3. Erste Ordinariumskompositionen« (wie Anm. 1).

10 Auflösung der Quellensigel unter <https://rism.info/de/community/sigla.html> (14.08.2025).

11 C. Wiesenfeldt, Art. »Messe, IV.3. Erste Ordinariumskompositionen« (wie Anm. 1). Einen ersten Überblick zu musikalischen Verbindungen in den genannten Kompilationen bei James W. McKinnon u. a., Art. »Mass, II.4. 14th-century mass cycles«, in: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-c-0000045872> (14.08.2025).

12 Als bedeutendste Handschriften gelten die Kodizes *Ivrea* (I-IV, 115), *Apt* (F-APT, 16bis) sowie das *Old Hall Manuscript* (GB-Lbl, Add. 57950). Das Utrechter Fragment NL-Uu, 37.I überliefert auf Bifolio I und VI nach Kategorien gruppierte Gloria und Credo-Sätze. Die Faszikel dürften Teil einer größeren Sammlung von Ordinariumskompositionen gewesen sein, die nach den vertonten Messektionen – also nicht in linearer Abfolge – organisiert war. Anders als die drei erstgenannten Handschriften überliefert das Fragment mehrheitlich Unika, während *Apt*, *Ivrea* und *Old Hall* ein weitverbreitetes und über längere Zeit rezipiertes Repertoire mit nur wenigen Unika versammeln. Vermutlich dem Hof in Aragón zuzuordnen sind darüber hinaus die Fragmente E-Bbc, BM 853c-d, die mehrere Kyrie-, Gloria-, Credo- und eine Sanctus-Vertonung überliefern und überwiegend Konkordanzen zu anderen Handschriften aufweisen.

13 Ob sich aus der direkten Abfolge der einzelnen Gesänge die Annahme einer zyklischen Darbietung und eine »Bestimmung für außergewöhnliche Anlässe« rechtfertigt (Ludwig Finscher und Laurenz Lütteken, Art. »Messe, IV.2. Anfänge der Meßkomposition«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher (MGG2), Sachteil, Bd. 6, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 185f.: Sp. 185), wurde in der Forschung durchaus kontrovers diskutiert und soll im Rahmen dieser Studie nicht vertiefend erörtert werden. Siehe beispielsweise auch Bernhold Schmid, »Messensätze bis in das frühe 15. Jahrhundert«, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 9), S. 58–90: S. 83–85, oder Karl Kügle, Art. »Ars nova – Ars subtilior, IV. Zur Entwicklung der Motette«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51192> (14.08.2025).

Manuskripte jedoch offen.¹⁴ So ließe beispielsweise der Quellenbefund der *Messe de Toulouse* zunächst durchaus an eine kontextuell begrenzte zusammenhängende Ausführung denken, obgleich sich auch diese Kompilation aus Einzelsätzen speist, die andernorts nicht im Verbund kopiert wurden.¹⁵ Die Überlieferung in der Handschrift F-TLm, 94 zeigt Sanctus und Agnus in unmittelbarer Folge (fols. 225^v–226^v) und einen anschließenden Verweis auf die »motet s[upe]r ite missa e[st]«, die sich an früherer Stelle im Manuskript findet (fol. 147^v). Diese Notiz könnte trotz einer materiell isolierten Kodifizierung der Sätze als Hinweis darauf gewertet werden, dass zumindest Sanctus, Agnus und *Ite missa est* in linearer Abfolge gesungen wurden. Der Verweis könnte jedoch auch schlicht darüber Auskunft geben, dass eine polyphone Vertonung des Entlassungsrufes nicht an eben dieser zu erwartenden Stelle kopiert werden konnte. Schließlich wurden die Einzelsätze erst nachträglich auf den freien Flächen eines Missales notiert und unmittelbar im Anschluss an das Notat des Agnus war kein Platz mehr für das *Ite missa est* frei. Darüber hinaus ist unklar, inwieweit die Notiz zum Entlassungsruf Rückschlüsse auf die Darbietung von Kyrie, Credo und Sanctus zulässt. Ein Verweis auf das Credo, das als erster Satz der Kompilation direkt auf dem wenigen, verbliebenen Raum der ersten Seite (fol. 1^r) kopiert wurde, findet sich nach der Niederschrift des Kyrie (fols. 145^v–147^r) oder an anderer Stelle der Handschrift jedenfalls nicht.¹⁶

Die Zeugnisse für nicht-zyklische Niederschriften und gegebenenfalls isolierte musikalische Realisierungen von Messsätzen der Kompilationen *Tournai*, *Sorbonne*, *Barcelona* und *Toulouse* sind demgegenüber zahlreicher und belastbarer.

14 Der Terminus »Bedarfskompilation« sollte nach Ansicht der Autorin nur gebraucht werden, sofern man von einer linearen Darbietung der Einzelsätze im institutionsspezifischen Kontext ausgehen will.

15 Das Credo dieser Kompilation besteht beispielsweise aus einem einzelnen Tenor, der demjenigen der entsprechenden (mehrstimmigen) Vertonung der *Misa Barcelona* entspricht. Zu weiteren Konkordanzen siehe Anm. 1717.

16 Auch die besonders nachdrücklich von Irene Guletsky vertretene Annahme einer zur zyklischen Darbietung intendierten Kodifizierung und [!] Genese der *Messe de Tournai* wurde von der Forschung kritisch hinterfragt (vgl. Irene Guletsky, »The Four 14th-Century Anonymous Masses: Their Form; the Restoration of Incomplete Cycles; and the Identification of Some Authors«, in: *Acta Musicologica* 81 (2009), S. 167–227: S. 171–180; dagegen etwa Denis Collins und Jason Stoessel, »New Light on the Mid-Fourteenth-Century *Chace*: Canons Hidden in the Tournai Manuscript«, in: *Music Analysis* 39 (2019), S. 155–203: S. 155). Auch für die *Messe de Sorbonne* geht Guletsky von einer zyklischen Darbietung und Genese aus (ebda., S. 180–189). Hier ließe sich argumentieren, dass die großformale Disposition mit einer Vertonung von Gloria und *Benedicamus dominio* nicht dem römischen liturgischen Messformular entspricht, welches den in der Quelle verzeichneten Entlassungsruf (anstelle des *Ite missa est*) für Messen der Advents-, Fasten- und Passionszeit vorsieht, in denen wiederum das Gloria entfällt. Es ist daher fraglich, ob alle Sätze für eine Darbietung in unmittelbarer Abfolge im Rahmen einer Messfeier konzipiert wurden.

Die separate Überlieferung der entsprechenden Ordinariumsteile dokumentiert ihre bei Weitem überwiegende nicht-zyklische Rezeption in Manuskripten andernorts. Mitunter wurden einzelne Vertonungen in verschiedenen Quellen auch neu und gänzlich anders kombiniert.¹⁷ So teilen sich die oben erwähnte *Messe de Toulouse* und die *Misa Barcelona* den gleichen Tenor der Credo-Vertonung, die darüber hinaus in neun weiteren Handschriften jeweils isoliert überliefert ist und damit von allen Einzelsätzen der vier Messkompilationen sowohl quantitativ als auch geographisch am weitesten verbreitet war.¹⁸ Doch auch Kyrie und Agnus des Zyklus im Manuskript F-TLm, 94 finden sich ebenso isoliert in zwei weiteren Quellen.¹⁹ Ob und in welcher Konstellation einzelne Sätze im Rahmen einer rituellen Einbindung überhaupt als aufeinander bezogen wahrgenommen werden konnten, lag in der frühen Gattungsgeschichte demnach kaum in der musikalischen Verantwortlichkeit eines Autors, auch nicht mehrerer Autoren. Vielmehr

17 Kyrie, Sanctus und Agnus der *Messe de Tournai* sind nach heutigem Stand Unika, Gloria, Credo und *Ite missa* sind außer in der Handschrift B-Tc, 476 in weiteren Handschriften des 14. Jahrhunderts überliefert. Gloria: F-CA, Inc. B 165 und B 145 (digitale Rekonstruktion unter: <https://www.diamm.ac.uk/sources/4782/#/>, 14.08.2025), auch im Brevier CH-HE, Cod. chart. 151 war dieser Satz einst enthalten (Digitalisat: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/hba/chart0151>); Credo: F-APT, 16bis, E-Bulh, s/n (*Las Huelgas*), E-Mn, V 21-8, Triplum in I-Rsm, Sala dei Papi, ohne Signatur, vorderer Faszikel eines Graduales (Abbildung und Transkription in: Nicola Tangari, »Mensural and polyphonic music of the fourteenth century and a new source for the Credo of Tournai in a gradual of the Basilica di Santa Maria Maggiore in Rome«, in: *Plain-song and Medieval Music* 24 (2015), S. 25–69: S. 45) sowie Triplum in F-DRGad, 7 E 45/2; *Ite missa*: I-IV, 115, PL-WRu, Ak 1955/KN 195, isolierte Nennung außerdem im Index des Chansonniers F-Pnm, NAF 23190). Die fragmentarisch überlieferten Messsätze der *Messe de Sorbonne* (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus und *Benedicamus domino* sind unvollständig, eine Vertonung des Credos fehlt) sind sämtlich allein in F-Pim, s.s zu finden. Es lassen sich jedoch stilistische Bezüge zu anderen Messsätzen vor allem in I-IV, 115 und F-APT, 16bis aufzeigen (vgl. I. Guletsky, »The Four 14th-Century Anonymous Masses«, wie Anm. 16, S. 180–189). Kyrie und Agnus der *Misa Barcelona* sind nach heutigem Stand Unika, Gloria, Credo und Sanctus sind außer in E-Bc, M. 971 in weiteren Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts überliefert (Gloria: F-APT, 16bis, E-Boc, 2, F-Sm, 222 C. 22, das Manuskript ist 1870 verbrannt und nur in einer Teilkopie von Edmond de Coussemaker erhalten); Credo: F-APT, 16bis, I-IV, 115, NL-Lu, Fragment B.P.L. 2515, E-SOL, Codex 109, US-R, 44, F-CA, Inc. B 56 und B 166, es handelte sich ursprünglich um einen Band, der digital rekonstruiert wurde: <https://www.diamm.ac.uk/sources/4782/#/> (14.08.2025), I-CFm, Cod. XCVIII, Tenor des Crucifixus der *Messe de Toulouse* in F-TLm, 94, isolierte Nennung außerdem im Index des Chansonniers F-Pnm, NAF 23190, Fragment des Cantus: I-Pas, Santa Giustina catastico VII, busta 14; Sanctus: F-APT, 16bis).

18 Der Credo-Satz wird in E-Bbc, 971 dem aus Avignon stammenden und in der königlichen Kapelle in Barcelona als Komponist und Organist wirkenden Steve de Sort zugeschrieben.

19 Die Kompilation *Toulouse* (F-TLm, 94) verzeichnet kein Gloria. Die Kyrie-Vertonung findet sich auch in I-IV, 115 sowie tropiert in F-APT, 16bis, das Agnus findet sich noch in E-G, frag. 33/II und in E-Bbc, BM 853b. Die Vertonungen von Sanctus und *Ite missa est* stellen nach derzeitigem Forschungsstand Unika dar.

scheint den Kopisten im Gestaltungs- und Tradierungsprozess mehr Bedeutung zuzukommen, als ihnen bisher vonseiten der Forschung zugestanden wurde.

Auch bei den im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in liturgischer Abfolge kopierten Ordinariumssätzen im Kodex *Pit* (F-Pnm, Italien 568) handelt es sich um Einzelkompositionen,²⁰ deren Genese nicht im Zusammenhang mit einer intendierten musikalischen Kohärenz zu sehen ist. So verzeichnet auch diese Handschrift zum einen nur jeweils eine Vertonung pro Ordinariumssektion. Zum anderen scheinen die Sätze und insbesondere die abschließende Akklamation *Benedicamus domino* von Paolo da Firenze, die zumindest nach römischem Ritus nicht mit einer Gloria-Vertonung vereinbar wäre, aus verschiedenen Jahrzehnten zu stammen.²¹ Anders als in den genannten früheren Quellen solcher Kompilationen finden sich im Florentiner Manuskript jedoch über allen Messsätzen verschiedene Komponistennamen notiert: Gloria und Agnus werden Gherardello da Firenze zugeschrieben, Credo und Sanctus Bartholus bzw. Lorenzo da Firenze.²²

20 Die Sätze sind damit etwa ein halbes Jahrhundert nach ihrer Entstehung kodifiziert worden. Zur Datierung der Handschrift vgl. einführend Dorothea Baumann, Art. »Trecento und Trecentohandschriften, III.2. Beschreibung der wichtigsten Handschriften«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52105> (14.08.2025).

21 Auch in den Ausführungen des Florentiner Chronisten Filippo Villani wird die Darbietung einer mehrstimmigen Komposition als besonderes und geschätztes Ereignis beschrieben, bei der es sich um das Credo von Bartholus da Firenze zu handeln scheint: »Musice artis disciplinam multi memorabiles florentini perfectissime habuere, sed qui in ea scientia aliquid ediderint pauci extant. Inter quos Bartolus et ser Laurentius Masini pre ceteris prestantius et artificiosius cecinerunt. Quorum primus, cum alternatim organo et modulatis vocibus in nostra maiori ecclesia symbolum caneretur, tam suavi dulcique concentu diligenatia artis ipsum intonuit, ut, relicta consueta organi interposition, magno concursu populi, vocalem sequentibus armoniam deinceps vivis vocibus caneretur primusque omnium antiquam consuetudinem virilis chori organique abolere coegit.« (»Viele denkwürdige Florentiner hatten ein vollkommenes Verständnis der musikalischen Kunst, doch nur wenige haben in diesem Bereich etwas hervorgebracht. Unter ihnen komponierten Bartholus und Laurentius Masini herausragender und kunstvoller als alle anderen. Der erstgenannte, als in unserer Hauptkirche das Credo im Wechsel zwischen Orgelspiel und Chorgesang dargeboten wurde, intonierte es mit einem derart sanften und süßen Klang sowie mit solcher Kunstfertigkeit, dass – unter Verzicht auf die gewohnte Einfügung der Orgel und mit großem Zulauf des Volkes, das dem vokalen Satz folgte – das gesamte Stück fortan vokal ausgeführt wurde. Bartolo war somit der erste, der die alte Tradition des Zusammenspiels von Chor und Orgel aufzuheben vermochte.«) In: Filippo Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, hrsg. von Giuliano Tanturli, Padua 1997 (Thesaurus mundi, 26), S. 408; außerdem Kurt von Fischer und Dorothea Baumann, Art. »Bartholus (de Florentia)«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18881> (14.08.2025).

22 F-Pnm, Italien 568, fol. 131^v–138^r. Die Handschrift verzeichnet keine Kyrie-Vertonung. Bei Gloria, Credo, Sanctus und Agnus handelt es sich um Kompositionen, die gegen Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein dürften. Die abschließende Propriumvertonung von Paolo da Firenze wurde einige Jahrzehnte später angefügt und wurde nicht mit einer Autornennung versehen. Da Gloria und Agnus vom selben Komponisten vertont wurden und eine vage stilistische

Es stellt sich also die Frage nach Ursache und Funktion dieser Paratexte. Zu diskutieren wäre, ob die Urhebernennung als Ordnungsprinzip vor dem Hintergrund archivierender oder repräsentativer Motivationen zur Bestandsbildung ausgelegt werden kann; schließlich ist der Kodex denjenigen musikalischen Sammlungen zuzuordnen, die weniger für den praktischen Gebrauch konzipiert wurden, sondern – wie viele Handschriften oberitalienischen Ursprungs dieser Entstehungszeit – zur Bewahrung eines (älteren) Repertoires dienten.²³ Eine gänzlich andere und zunächst kontraintuitiv scheinende Richtung würde hingegen die Deutung einschlagen, dass der durch die Kopierfolge hervorgerufene Eindruck einer zyklischen Realisierung der Kompositionen durch die offengelegte, heterogene Autorschaft gerade vermieden werden sollte. Beide Interpretationsansätze würden jedoch ein Verständnis vom Autorbegriff zur Prämisse erheben, das anhand der Quellen zur mittelalterlichen Musikkultur vorerst nicht bestätigt werden kann. Denn indem vorausgesetzt wird, dass einer Autornennung zwangsläufig der Anspruch auf Individualität und womöglich gar einer damit verbundenen Originalität innewohnt, wird die erst für die Renaissance diskutierte Denkfigur der »Individualisierung« von Musik aufgerufen.²⁴

Indes lassen sich den erhaltenen Zeugnissen gegen Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts nach wie vor nur wenige und durchaus widersprüchliche Antworten auf die Frage abringen, wie sich die sprunghafte Zunahme von Komponistennamen über oder vor den Musiknotaten dieser Zeit im Einzelnen erklärt. Die Beigabe eines Autornamens und die anonyme Überlieferung sind in den Handschriften weder konsistent gehandhabt noch legen sie eine erkennbare Systematik offen. Sie können durchaus – wie auch der Kodex *Pit* dokumentiert – innerhalb eines Manuskripts unterschiedlichen Mustern folgen oder auf verschiedene Schreibstadien zurückgehen und scheinen nicht – wie nur allzu schnell geschlossen werden könnte – auf qualitative Kompositionsmerkmale zu verweisen. Auch

Verwandtschaft zeigen, vermutete Kurt von Fischer, dass sie als Teil eines anderen, kompositorischen Zyklus entstanden sein könnten. Vgl. einführend Kurt von Fischer, »The Sacred Polyphony of the Italian Trecento«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973/74), S. 143–157, Reprint in: *Ars Nova. French and Italian Polyphony in the Fourteenth Century*, hrsg. von John L. Nádas und Michael Scott Cuthbert, Farnham 2009 (Music in Medieval Europe, 6), S. 403–417.

23 Vgl. D. Baumann, Art. »Trecento und Trecentohandschriften« (wie Anm. 20); ferner Nino Pirrotta, »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in: *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 127–161; Laurenz Lütteken, »Wege zur Musik. Überlegungen zu Indices oberitalienischer Musikhandschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts«, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte* 15, hrsg. von Friedrich Lippmann, Bd. 1, Laaber 1998 (Analecta Musicologica, 30), S. 15–40.

24 Laurenz Lütteken, »Die Macht der Namen. Autorzuschreibungen als Problem am Beispiel des Codex Emmeram«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (2005), S. 98–110: S. 98f.

übersteigt in Manuskripten des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts die Zahl der mit Urheberzuweisung kopierten Stücke nicht diejenige der anonymen Kompositionen. Die anonyme Überlieferung ist für diesen Zeitraum also nach wie vor als Regelfall zu bewerten.²⁵

Zudem bleibt zu berücksichtigen, dass der Name des Komponisten, sofern es sich nicht um eine Selbstnennung als interne musikalische Signatur im vertonten Text handelt (was in geistlichen oder liturgischen Stücken ohnehin nur eine untergeordnete und in den textlich stabilen Messsektion gar keine Rolle spielt²⁶), gerade vor der frühneuzeitlichen Druckkultur und der damit einhergehenden großflächigen Verbreitung von Kompositionen für den Rezipienten und seine ästhetische Erwartungshaltung von geringer Bedeutung gewesen sein dürfte.²⁷ Mittelalterlichen Musikhandschriften eignet als Unikate – ob als Gebrauchsmusikalien oder Kompositionsreservoirs angelegt – eine nur lokal und/oder institutionell begrenzte Reichweite, und interne Paratexte erschließen sich entsprechend nur einem kleinen Kreis aktiver und kundiger Leser, nicht aber dem passiven Hörer.²⁸ Dass zunächst vor allem Messsätze mit Autorzuschreibungen kopiert wurden, ließe sich mit den immer gleichen Texten erklären, die eine Identifizierung und Lokalisierung innerhalb von Handschriften erschweren. So sind im Index des

25 Auch noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts übersteigt die Zahl der mit Autorzuschreibung kopierten Stücke nicht diejenige der anonym überlieferten Kompositionen. Die anonyme Überlieferung ist auch für diesen Zeitraum also als Regelfall zu bewerten. L. Lütteken weist darüber hinaus darauf hin, dass die Beigabe eines Urhebernams auch in dieser Periode als »qualitatives Differenzierungsmerkmal offenkundig keine, jedenfalls keine entscheidende Rolle« gespielt hat. Ebda., S. 100f.

26 Zu Selbstnennungen von Komponisten in weltlichen Gattungen und Motetten der zweiten Hälfte des 14. und ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vgl. Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel 2014 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, 20), S. 85–95; Laurenz Lütteken, »Autobiographische« Musik? Kompositorische Selbstdarstellung in der Motette des 14. und 15. Jahrhunderts«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), S. 3–26; Lorenz Adamer, »Überlegungen zum Autorschaftskonzept der Musikermotetten«, in: *Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne*, hrsg. von Stefanie Gropper u. a., Berlin 2023 (Andere Ästhetik – Koordinaten, 2), S. 185–202. Auch noch der im 16. Jahrhundert durch die Technik des *Soggetto cavato* hervorgerufene intertextuelle Referenzpunkt in Motetten und Messen recurriert selten auf ein Verhältnis zwischen Werk und Autor, sondern vielmehr auf das Beziehungsdreieck von Autor, Werk und Widmungsträger.

27 Zur »prekäre[n] Position« des Autornamens vor allem im Vergleich zur Literatur und bildenden Kunst siehe M. Calella, *Musikalische Autorschaft* (wie Anm. 26), S. 57f.

28 Rob C. Wegman weist darauf hin, dass es Johannes Tinctoris gewesen sein dürfte, der als erster von Individuen (wie ihm selbst) schreibt, die zum Zwecke des Kompositionsstudiums die Stücke bewährter (und womöglich namentlich bekannter) Komponisten nicht nur hörten, sondern auch inspizierten und untersuchten, also lasen. Vgl. Rob C. Wegman, »Johannes Tinctoris and the ›New Art‹«, in: *Music & Letters* 84 (2003), S. 171–188: S. 174f.

Kodex *Pit* nur die polyphonen Messsektionen mit Komponistennamen aufgeführt, nicht aber die umliegenden, textlich individuellen und überwiegend weltlichen Kompositionen. Ein Anspruch auf Individualität, oder gar Originalität, scheint dem Autorzusatz hier nicht zwangsläufig innezuwohnen.

Ginge man ungesehen der darlegten Argumentationen dennoch von einer bewusst zur zyklischen Ausführung zusammengestellten Kombination der Einzelsätze durch die Kopisten aus, könnte bei den genannten Kompilationen *Tournai*, *Sorbonne*, *Barcelona*, *Toulouse* und *Pit* durchaus von diachron-pluralen Tradierungs- und Gestaltungsprozessen die Rede sein. Dann nämlich ließe sich der Kopiervorgang als Maßnahme zur gemeinschaftlichen Produktion eines abgeschlossenen musikalischen Textes interpretieren. Die mehr oder wenig linear notierten Satzfolgen könnten als pragmatische Kompilationszyklen einer lokal begrenzten Musikpraxis unter pluraler Autorschaft gedeutet werden, wobei die Kopisten der Handschriften unbedingt in den Personenkreis der Autoren miteinzubeziehen wären. Schon Lukas Rösli und Stefanie Gropper formulierten mit Blick auf die mittelalterliche Textproduktion, dass Modelle pluraler Autorschaft als Folge einer diachronen Kollaboration in der Vormoderne eher die Norm als die Ausnahme waren und dass sich das Konzept der Urhebererschaft damit grundsätzlich von heutigen Vorstellungen unterscheidet: »Yet collaborative work undertaken at the same time on one text seems to have been the exception, with authorship usually reaching over several generations as texts continued to be altered, adapted, continued, and shortened – in other words, retold and rewritten. In this process, we can clearly see that the concept of authorship in the Middle Ages was not the same as the emphatic present-day notion; rather, the role played by an ›author‹ was far less definite and had a comparatively marginal position in the text.«²⁹

Auch die Varianz der Überlieferungszusammenhänge der Einzelsätze aus den Kompilationen *Tournai*, *Sorbonne*, *Barcelona* und *Toulouse* dokumentiert, dass die unterschiedlichen Funktionen, die spätestens seit dem 19. Jahrhundert mit einer einzelnen Autorfigur in Verbindung gebracht werden, in der mittelalterlichen Musikpraxis stärker auf verschiedene Instanzen wie Komponisten, Kompilatoren, Kopisten und womöglich auch Auftraggeber verteilt waren. Es bleibt im Folgenden demnach zu beleuchten, ob und inwiefern Modelle einer diachronen Kollaboration und pluralen Autorschaft auch bei der Bildung solcher Zyklen oder Satzpaare

29 Lukas Rösli und Stefanie Gropper, »In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship. Introduction«, in: *In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship*, hrsg. von dens., Berlin 2021 (Andere Ästhetik – Studien, 1), S. 9–16: S. 13.

eine Rolle spielten, die tatsächlich eine kompositorische und damit womöglich intentionale musikalische Kohärenz erkennen lassen.

Diachrone Kollaboration und heterogene Autorschaft bei frühen Kompositpaaren

Neben den Kompilationen, die nach heutigen musikalischen Maßstäben keinen Zyklus darstellen, dokumentieren die Quellen zur Messvertonung im ausgehenden Mittelalter aufkommende Tendenzen, die Vertonungen von Messektionen mittels kompositorischer Techniken zu Satzpaaren zu verknüpfen. Die auch in diesem Zusammenhang von der Forschung immer wieder angeführte *Messe de Notre Dame* des französischen Komponisten und Dichters Guillaume de Machaut scheint dabei aus zwei Gründen kaum geeignet, um als beispielhaft für diese Entwicklung zu gelten. Zum einen treffen die seit etwa Mitte der 1960er Jahre herangezogenen Kompositionsmerkmale zur Identifizierung von musikalischen Substanzgemeinschaften im Rahmen der Messvertonung (Stimmführung und -zahl, Schlüsselung, Finalis- sowie Mensurdispositionen und schließlich die Abschnittsbildung auf großformaler Ebene³⁰) für die sechs Sätze Machauts nur zu einem geringen Teil zu: Zwar weisen alle Messsätze eine für die Mitte des 14. Jahrhunderts ungewöhnliche Vierstimmigkeit auf, doch sind sie unterschiedlich geschlüsselt. Das dürfte einerseits mit den verschiedenen Finales und den tonalen Aktionsräumen zusammenhängen, die wiederum auf die polyphon ausgesetzten liturgischen Ordinariums melodien (bzw. deren Transposition) zurückgehen.³¹ Andererseits differieren die notierten Schlüssel schon in den verschiedenen Machaut-Quellen,

30 Charles Hamm, »The Reson Mass«, in: *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), S. 5–21; Philip Gossett, »Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pairs«, in: *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 205–231; Gareth Curtis, »Musical Design and the Rise of the Cyclic Mass«, in: *Companion to Medieval and Renaissance Music*, New York 1992, S. 154–164. Die genannten Parameter wurden von Kevin Moll für ein breites, überwiegend französisches Repertoire bis 1410 kritisch hinterfragt. Seine abschließende Einschätzung zum Konzept der »zyklischen Einheit« scheint in diesem Zusammenhang besonders relevant: »I suggest that it is preferable to emphasize the means of achieving musical interest and coherence in individual movements, rather than trying to evaluate fourteenth-century Mass composition as a series of vague strivings after some idea of cyclic unity. Let us acknowledge that the issue of cycles is secondary, since the evidence indicates that the concept of musically-unified cycle (based on criteria of common cantus firmus, motto, or tonality) is anachronistic to the period in question. [...] Extant Mass cycles from the fourteenth century are without exception simply manuscript compilations, and none seem have been composed specially as unified multi-movement designs comparable to the Ordinary cycle concept as it developed in the fifteenth century.« Kevin Moll, *Structural Determinants in Polyphony for the Mass Ordinary and Related Sources (ca. 1320–1410)*, Dissertation Stanford University 1995, S. 367.

31 Auch mit der systematischen Verwendung liturgischer Cantus firmi nimmt die Messe für das 14. Jahrhundert eine Sonderrolle ein.

womit die Schlüsselsetzung (zumindest zu dieser Zeit, also vor Etablierung des *a voce piena* disponierten Satzes und normierter Schlüsselkombinationen) kaum als Kriterium für eine intendierte kompositorische Kohärenz geeignet scheint. Auch die mensurale Disposition der einzelnen Sätze, Stimmführung und Satzstruktur scheinen keine musikalische Einheit anzustreben, obgleich sie in linearer Abfolge notiert wurden und aus der Feder eines Komponisten stammen.

Damit ist auch der zweite Grund angerissen, aus dem die *Messe de Nostre Dame* kaum als vorbildhaft für die aufkommende musikalische Verknüpfung von Messsätzen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gelten kann. Erst von Komponisten wie John Dunstable, Arnold de Lantins oder Guillaume Dufay wurden nach aktuellem Forschungsstand wieder alle fünf Sektionen des Ordinarium Missae (ohne *Ite missa est*) von nachweislich einem einzelnen Individuum in Musik gesetzt, wobei diese eine Vielzahl an Strategien zur Verknüpfung der Sätze und kompositorische Vereinheitlichungstechniken erprobten. Machauts Vertonungen, die in immerhin fünf (nicht liturgischen) Handschriften³² mit erstaunlich geringen Abweichungen überliefert sind, müssen daher als eine (frühe) Ausnahmeerscheinung bewertet werden,³³ die im weiteren Verlauf der Musikgeschichte ohne direkte Nachfolge blieb. Dass der *Messe de Nostre Dame* dessen ungeachtet eine Art Vorreiterrolle für die Genese der zyklischen Messe zugeschrieben wurde, scheint eher mit jenen Vorstellungen von musikalischer Kohärenz, Qualität und Individualität begründbar, die seit dem 19. Jahrhundert mit einer auch nach außen kommunizierten, einzelnen Autorfigur in Verbindung gebracht werden, als dass sie tatsächlich aus der musikalischen Substanz hergeleitet werden können.

Gerade vor diesem Hintergrund scheint es sinnvoll, auch bei den frühen musikalisch verknüpften Satzpaaren zu unterscheiden zwischen solchen Vertonungen, die einem einzigen Komponisten zugeschrieben werden können, und Sätzen, die (wie die Kompilation *Pit*) nachweislich auf unterschiedliche Autoren

32 Handschrift Machaut A (F-Pn, fr. 1584, vermutlich in Reims kopiert), 1370er Jahre; Machaut B (F-Pn, fr. 1585, einzige Papierhandschrift), vor 1372; Machaut E (F-Pn, fr. 9221), um 1390; Machaut F–G (F-Pn, fr. 22545–46), spätes 14. Jahrhundert; Machaut Vg (New York, Wildenstein Galleries, nach vormaligen Besitzer Voguë benannt), um 1363/64. Das *Ite missa est* ist darüber hinaus isoliert in einem Fragment der Handschrift Pad A (I-Pu, 1475), entstanden zwischen 1390 und 1415, überliefert.

33 Die in musikalischer wie biographischer Hinsicht zentrale Position des komponierenden Dichters Guillaume de Machaut stellt auch mit Blick auf eine nach außen kommunizierte Autorschaft und hinsichtlich einer auktorialen Haltung dem eigenen Schaffen gegenüber in der Überlieferung mittelalterlicher Polyphonie eine Ausnahme dar, die auf die autororientierte Tradition der Trouvères zurückgeführt werden kann. Vgl. dazu M. Calella, *Musikalische Autorschaft* (wie Anm. 26), S. 67f., dort auch weiterführende Literatur.

zurückgehen und im Folgenden als Kompositpaare bezeichnet werden.³⁴ Es soll beleuchtet werden, ob und inwieweit eine musikalische Zusammengehörigkeit überhaupt in Relation zu einem einzelnen Urheber steht, oder ob und in welcher Form kompositorische Entscheidungen mehrerer Akteure im Rahmen einer (diachronen) Kollaboration eine musikalische Substanzgemeinschaft ausprägen können. Den Anfang wird die exemplarische Untersuchung verschiedener Kombinationen von Kompositpaaren in zwei unterschiedlichen Handschriften machen.

Der im späten 14. Jahrhundert angelegte Kodex *APT* überliefert neben Hymnen und Motetten insgesamt 35 im Wesentlichen nach liturgischen Kategorien geordnete Messsätze, von denen 18 durch unterschiedliche Kopisten in verschiedenen Schreibstadien und Lagen mit Komponistennamen ausgestattet wurden (einen Index liefert der Kodex nicht). Obschon also rund die Hälfte der Messsätze in der Handschrift einem Autor zugewiesen werden, scheinen die fixierten Paratexte zumindest nicht allein darauf abzielen, die Identität der Komponisten zur Kennzeichnung der Qualität oder gar Individualität der Kompositionen offenzulegen. So überliefert die Quelle einen mit dem Terminus »Chipre« überschriebenen Kyrie-Satz (fol. 4^v). Die Vertonung könnte demnach sowohl von einem Musiker aus Zypern als auch von einem kontinentalen Musiker, etwa anlässlich eines Besuchs zypriotischer Gesandter, komponiert worden sein.³⁵ Auch hier ließen sich die Namensnennungen demnach als rein pragmatische Zuordnungshinweise interpretieren, die nicht als Symptom eines neuzeitlichen oder gar modernen Konzeptes von Autor- und Urheberschaft gedeutet werden sollten.

Anhand der bereits oben genannten Kriterien Stimmführung und -zahl, Schlüsselungen, Finalis- sowie Mensurdispositionen und Abschnittsbildung lassen sich unter den 35 Messsätzen mehrere Satzpaare bilden, die materiell isoliert voneinander und unter Angabe einer heterogenen Autorschaft kopiert wurden. So findet sich in Lage IV ein Credo-Satz, der »[Johannes] Tapissier« zugeschrieben wird und von zwei Händen (Schreiber B und C) kopiert wurde.³⁶ Die Ver-

34 Der Terminus »composite Masses« wird vor allem von Charles Hamm für vollständige Messkompositionen verwendet (Ch. Hamm, »The Reson Mass«, wie Anm. 30). Auch Joachim Kremer bezeichnet mit »Kompositzyklen« solche Messen, die ungeachtet einer homo- oder heterogenen Autorschaft auf die Zusammenstellung von Kopisten zurückgehen (Joachim Kremer, »Einheit« und »Vielfalt« in den Messkompositionen des »musicus famosissimus« Johannes Ciconia (um 1370–1412), in: *Die Musikforschung* 56 (2003), S. 22–45: S. 28f.). In diesem Beitrag soll mit dem Begriff »Kompositpaar« also einerseits die editorische Paarbildung herausgestellt, andererseits und in Abgrenzung zu »Satzpaar« die heterogene Autorschaft hervorgehoben werden.

35 Karl Kügle, Art. »Zypern, Geschichte«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/524984> (14.08.2025).

36 F-APT, Trésor 16bis, fols. 34^v–36^r; fol. 34^v: Hand B, fol. 35^r: Hände B und C, fol. 35^v: Hand B, fol. 36^r: Hände B und C.

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nac-vo-lun-

ta-tis. Lau-damus te. Be-ne-di-ci-mus te. A-do-ra-mus te.

Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi propter

ma-gnam glo-ri-am tu-am.

NB 1a: Beginn von Baude Cordies Gloria-Satz im Kodex *Apt*, fols. 26^v–27^r

tonung zeigt musikalische Bezüge zu einem Gloria-Satz, der von Hand B an früherer Stelle in der gleichen Lage ohne Nennung eines Komponisten kopiert wurde, aber vermittelt einer Konkordanz im Kodex *Bologna Q15* Baude Cordier zugeordnet werden kann.³⁷ Wie Robert Palmer feststellte, korrespondieren beide Kompositionen in der Schlüsselung (jeweils C1, C3^b, C3^b), Finalis- und Mensurdisposition (jeweils Finalis *c*, *tempus imperfectum prolatio minor* ohne Mensur-

³⁷ F-APT, Trésor 16bis, fols. 26^v–27^r. Im Kodex *Bologna Q15* (I-Bc, Q.15) findet sich der Satz auf fols. 32^v–33^r.

Pa - trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem ce - li et ter - re, vi-si-bi - li -

um o-mni-um et in - vi - si-bi - li - um. Et in u-num do-mi-

num Ie-sum Chri-stum, fi - li - um de - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex pa -

tre na - tum an - te o - mi - a se - cu - la.

NB 1b: Beginn von Johannes Tapissiers Credo-Satz im Kodex *Apt*, fols. 34^v–35^r

zeichen – *tempus imperfectum prolatio maior*, Amen-Melismen mit Mensurzeichen).³⁸ Darüber hinaus wird neben der vierteiligen motettenartigen Anlage eine recht unspezifische rhythmische Wendung aus einer Minima-Pause, einer Minima und zwei Semibreven ungeachtet ihrer diastematischen Ausgestaltung als musikalisch verwandt und hinsichtlich einer Paarbildung als kompositorisch intendiert herausgestellt. Im Gloria von Cordier findet sich dieses rhythmische Muster in

38 Robert E. Palmer, »Squaring the Triangle: Interrelations and Their Meanings in Some Early Fifteenth-Century Mass Pairs«, in: *The Journal of Musicology* 16 (1998), S. 494–518: S. 508–510.

NB 2a: Amen-Melisma von Baude Cordiers Gloria-Satz im Kodex *Apt*, fols. 26^v–27^r

gewisser Regelmäßigkeit zu Phrasenanfängen in den beiden unteren Stimmen (siehe Notenbeispiel 1a: M. 3, 6, 9 und 14/15), während es bei Tapissier vermehrt im Cantus auftaucht (siehe Notenbeispiel 1b: M. 12, 16 und 17/18).

Die Unterschiede werden von Palmer hingegen kaum benannt. Denn trotz der sehr vagen rhythmischen Entsprechungen bleibt doch festzuhalten, dass die rhythmische Textur von Cordies Vertonung insgesamt weit komplexer ist und vor allem der Cantus deutlich flexibler agiert. So hatte Hanna Stäblein-Harder bereits in den 1960er Jahren formuliert, dass die oberen Stimmen von Tapissiers Credo im Vergleich zu denen von Cordiers Gloria in rhythmischer Hinsicht »rather unambitious«³⁹ gestaltet seien. Schon an den Satzanfängen zeigt sich, dass dies bei Tapissier zu einer größeren Klarheit der Textdeklamation auf Semibrevis-Ebene führt.

Von beiden Autoren wurden hingegen die Amen-Melismen als finales Kriterium für die Identifizierung der Sätze als ein aufeinander bezogenes Messpaar betont (siehe Notenbeispiele 2a und 2b).⁴⁰

Und tatsächlich sind die dargelegten Korrespondenzen zwischen den Schlussmensuren nicht von der Hand zu weisen. In beiden Vertonungen wird die Akklamationsformel nach einer Finaliskadenz als eigenständiger Formteil ausgesetzt, in dem sich ein Wechsel vom *tempus imperfectum prolatio minor* hin zum *tempus imperfectum prolatio maior* vollzieht. Die ersten beiden Mensuren der Abschnitte sind

39 Hanna Stäblein-Harder, *Fourteenth-Century Mass Music in France*, Bd. 2: *Critical Text*, Tübingen 1962 (Musicological studies and documents, 7), S. 64.

40 Ebda.; R. Palmer, »Squaring the Triangle« (wie Anm. 38), S. 509f.

105

111

NB 2b: Amen-Melisma von Johannes Tapissiers Credo-Satz im Kodex *Apt*, fols. 36^v–37^r

dabei auch auf diastematischer Ebene nahezu identisch. Zudem zeigen die einzelnen Stimmen jeweils eine ähnliche melodische Kontur, die in den letzten beiden Mensuren vor der Schlusskadenz im Cantus besonders deutlich ausgeprägt ist, obgleich Konflikt-rhythmen im Gloria-Amen wiederum komplexer und zahlreicher sind (siehe M. 2, 4 und 6). Stäblein-Harder veranlassten diese Beobachtungen zu der Conclusio, dass »in essentials the *Amen* of Apt 38 [Cordier] is contained in that of Apt 42 [Tapissier]«.⁴¹

Auf der einen Seite stellt sich bei diesem Befund und mit Blick auf die liturgische Verwendung der genannten Messkompilationen die Frage, ob die genannten Analogien in den Amen-Melismen den Schluss einer gepaarten Aufführung im lokalen oder institutionellen Kontext rechtfertigen. Und obschon die Quelle *Apt* hier keine wasserdichte Beweisführung erlaubt, dürfte verwandtes musikalisches Material zur Vertonung des gleichen Textes gerade im Zeitalter der Refrain-Strukturen auf einen funktionalen und ästhetischen Zusammenhang hinweisen.⁴² Es ist wohl auch kein Zufall, dass schon in der *Messe de Notre Dame* von Machaut die größten musikalischen Entsprechungen in den Akklamationsformel von Gloria und Credo zu finden sind. Ob derlei Korrespondenzen hinsichtlich der Herausbildung einer musikalischen Zyklicität als einheitsstiftende oder nicht doch

41 H. Stäblein-Harder, *Fourteenth-Century Mass Music in France* (wie Anm. 39), S. 64.

42 In diesem Zusammenhang ließe sich für das Satzpaar von Cordier/Tapissier darüber hinaus argumentieren, dass die Schreiber in den Amen-Melismen auf weiße statt auf rote Kolorierung der Noten zurückgriffen, wie sie in der gesamten Handschrift doch weit häufiger zu finden ist.

treffender als verbindungsstiftende Elemente bezeichnet werden sollten, bleibt indes zu diskutieren.

Auf der anderen Seite ist hinsichtlich einer möglichen diachronen Kollaboration die Frage zentral, welcher Instanz sich diese kompositorischen Korrespondenzen verdanken. Gehen die musikalischen Parallelen auf die Komponisten Cordier und Tapissier als Folge einer planmäßigen (synchronen oder diachronen) kompositorischen Zusammenarbeit zurück oder haben hier die Kopisten der Handschrift nachträglich und zugunsten einer Paarbildung eingegriffen? Schließlich ist zu berücksichtigen, dass in Gloria- und Credo-Sätzen aus dem späten 14. und frühen 15. Jahrhundert häufig Überlieferungsvarianten in den textlich identischen Amen-Vertonungen beobachtet werden können.⁴³ Solche Unterschiede scheinen entsprechend weniger auf die Komponisten der Sätze zurückzuführen als vielmehr den Kopisten der Handschriften sowie den spezifischen lokalen Präferenzen oder Konventionen geschuldet zu sein. Die eine oder andere Version solcher Amen-Vertonung wie Palmer als »original setting«⁴⁴ zu deklarieren, scheint daher grundsätzlich problematisch und als analytische Prämisse recht unbedarft. Dies gilt auch für die früheste erhaltene Quelle eines Messsatzes, die sicherlich nicht zwangsläufig als »Originalfassung« interpretiert werden kann.

Sowohl von Cordiers Gloria als auch von Tapissiers Credo sind spätere Kopien überliefert. Der bereits erwähnte, wahrscheinlich zwischen 1420 und 1435 entstandene Kodex *Bologna Q15* verzeichnet beide Kompositionen, die wiederum in verschiedenen Lagen der Handschrift, also materiell voneinander isoliert, kopiert wurden.⁴⁵ Besonders die Niederschrift des Tapissier-Credos weist dabei entscheidende Abweichungen von derjenigen in *Apt* auf. Ursächlich für die Überlieferungsvariante dürfte sein, dass dem Satz in *Bologna Q15* eine Gloria-Vertonung von »Tomas fabri scolaris tapisier«⁴⁶ vorangestellt wurde – ein Satz, der offenbar von Tapissiers Schüler komponiert wurde. Der Schluss liegt nahe, dass sich die materielle und im Paratext signalisierte kontextuelle Verknüpfung auch auf eine musikalische Zusammengehörigkeit der beiden Vertonungen bezieht. Und tatsächlich zeigt Tapissiers Satz in dieser Kombination durchaus Gemeinsamkeiten mit dem vorangestellten Gloria des zwischen 1412 und 1415 in Brügge nachgewiesenen Thomas Fabri.⁴⁷ Beide Sätze sind dreistimmig, weisen die gleiche

43 Vgl. beispielsweise Erika Honisch, »The transmission of the polyphonic *Amen* in the early fifteenth century«, in: *Plain-song & Medieval Music* 21 (2012), S. 41–72: S. 46.

44 R. Palmer, »Squaring the Triangle« (wie Anm. 38), S. 500.

45 I-Bc, Q.15, fol. 32^v–33^r und 49^v–50^r.

46 Ebda., fol. 48^v.

47 Walter Kreyszig, Art. »Fabri, Thomas«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/23282> (14.08.2025).

The image displays a musical score for a Gloria, likely from a Mass. It consists of five systems of music, each with three staves. The top staff is for the vocal part (Soprano/Alto), the middle for the Tenor/Bass, and the bottom for the keyboard (Lute/Clavier). The lyrics are in Latin, and the music is written in a historical style with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The systems are numbered 7, 12, 16, and 20, indicating the start of new phrases.

System 1 (Measures 1-6):
 Et in ter-ra pax homi-ni-bus bo-nac vo-lun-ta-tis I au-

System 2 (Measures 7-11):
 da-mus te. Be-ne-di-ci-mus te. A-do-ra-mus te. Glo-ri-fi-

System 3 (Measures 12-15):
 ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam

System 4 (Measures 16-19):
 glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne de-us, rex ce-le-stis, de-us pa-ter om-

System 5 (Measures 20-23):
 ni-po-tens. Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-te

NB 3: Beginn von Thomas Fabris Gloria in *Bologna* Q15, fol. 48^v–49^r

Schlüsselung sowie Finalis auf und sind im *tempus imperfectum prolatio minor* (ohne Mensurzeichen) gesetzt (siehe oben Notenbeispiel 1b und Notenbeispiel 3).

Darüber hinaus weisen sowohl Stäblein-Harder als auch Palmer wiederum auf das (recht unspezifische) rhythmische Motiv aus einer Minima-Pause, einer Minima und zwei Semibreven hin (ungeachtet einer diastematischen Ausgestaltung), das sich nicht nur im Tapissier-Credo, sondern auch in Fabris Vertonung in allen Stimmen findet (M. 3/4, 7/8, 17, 19, 21/22). Palmer sieht zudem in der ähnlichen Stimmführung von Cantus und Contratenor an beiden Satzanfängen (Tapissier: M. 2/3; Fabri: M. 5/6) einen Hinweis darauf, dass die Komposition des Lehrers Tapissier die Vertonung seines Schülers Fabri direkt beeinflusst habe.⁴⁸ Dass es sich bei der genannten Passage um eine schlichte Kadenzformel handelt, dürfte eine Interpretation dieses Befundes als Indiz für eine unmittelbare synchrone Kollaboration jedoch hinreichend infrage stellen. Dennoch fällt auf, dass der Cantus von Fabris Gloria rhythmisch recht gleichförmig gestaltet ist und im Wesentlichen parallel zu den unteren Stimmen geführt wird. Entsprechend finden sich auch nur wenige rhythmische Verschiebungen, was zu einer klaren Textdeklamation auf Semibrevis-Ebene führt. Obgleich konzeptionelle Korrespondenzen auf großformaler Ebene weniger deutlich ausgeprägt sind und Fabris Gloria statt einer vierteiligen eine dreiteilige Anlage aufweist, bleibt doch festzuhalten, dass der Satz musikalisch schlüssig dem Tapissier-Credo vorangestellt werden kann und gerade in rhythmischer Hinsicht größere Parallelen zu diesem aufweist als die Vertonung Cordiers.

Auch das Amen ist in Fabris Gloria als eigenständiger Formteil und als langes Melisma im *tempus imperfectum prolatio maior* vertont worden, dem eine Kadenz auf der Finalis *c* vorausgeht. Mit 20 Mensuren ist der Schlussabschnitt jedoch beinahe dreimal so lang wie derjenige in der Vertonung Cordiers (sieben Mensuren) und fast doppelt so lang wie in Tapeziers Credo (11 Mensuren) im Kodex *Apt*. Doch weist gerade Tapissiers Credo in *Bologna Q15* eine gegenüber *Apt* vollkommen andere Amen-Vertonung auf, die mit 33 Mensuren schon in der Ausdehnung dem Amen-Melisma von Fabri besser entspricht. Darüber hinaus lässt die Amen-Variante in *Bologna Q15* wiederum in der melodischen Kontur und rhythmischen Faktur Reminiszenzen an das Amen-Melisma in Fabris Gloria erkennen (siehe Notenbeispiele 4a und 4b).⁴⁹

48 Vgl. R. Palmer, »Squaring the Triangle« (wie Anm. 38), S. 495.

49 Vgl. R. Palmer, »Squaring the Triangle« (wie Anm. 38), S. 499f.; vgl. H. Stäblein-Harder, *Fourteenth-Century Mass Music in France* (wie Anm. 39), S. 64.

57

61

66

71

NB 4a: Amen-Melisma von Thomas Fabris Gloria-Satz in *Bologna Q15*, fols. 47^v–48^r

Wie schon Palmer und Stäblein-Harder bemerkten, hebt sich gerade die komplexere rhythmische Gestaltung des Cantus im Tapissier-Amen der Überlieferung in *Bologna Q15* von der übrigen Vertonung ab. Und tatsächlich finden sich nur in diesem Abschnitt kleingliedrige Figuren auf Fusa-Niveau (M. 122, 123, 143), die im Vergleich zum relativ statischen Satzverlauf der vorgegangenen Passagen kontrastieren. Stäblein-Harder stellte infolge der Ähnlichkeiten zwischen den beiden Schlussabschnitten einerseits und der satzinternen Inkohärenz andererseits die These auf, dass Fabri selbst das Amen-Melisma seines Lehrers im Zuge einer diachronen Kollaboration durch eine Vertonung ersetzt habe, die den eigenen

NB 4b (Anfang): Amen-Melisma von Johannes Tapissiers Credo-Satz in *Bologna Q15*, fols. 50^v–51^r

Gloria-Satz musikalisch kohärent ergänzt.⁵⁰ Reinhard Strohm zufolge wäre hingegen eine naheliegende Erklärung für die kompositorische Verknüpfung, dass das daraus resultierende Kompositpaar aus einem womöglich gar synchronen,

50 Stäblein-Harder vermutete, dass »it was Fabri who substituted a more richly decorated Amen for the simpler one in the composition of his master.« H. Stäblein-Harder, *Fourteenth-Century Mass Music in France* (wie Anm. 39), S. 65. Diese These hatte bereits Gilbert Reaney in seiner Edition der Sätze aufgestellt. Gilbert Reaney, »Introduction«, in: *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von dems., Bd. 1: *Works of Baude Cordier, Johannis Cesaris, Johannes Carmen, Johannis Tapissier*, Rom 1955 (*Corpus mensurabilis musicae*, 11), S. I).

NB 4b (Fortsetzung)

kollaborativen Kompositionsprozess hervorgegangen ist⁵¹ – eine Interpretation, die ungeachtet der kadenziellen Entsprechungen und mit Blick auf das in der Handschrift kommunizierte Lehrer-Schüler-Verhältnis zunächst sicherlich ebenso denkbar ist. Doch bleibt zu berücksichtigen, dass sich das Amen-Melisma der Gloria-Vertonung von Fabri in ganz ähnlicher Weise vom Rest des Satzes unterscheidet wie die Amen-Variante des folgenden Credo von Tapissier im Vergleich zur vorangehenden Kompositionsgestaltung: Auch in Fabris Gloria macht ein rhythmisch wenig elaborierter Satz einer vielseitigeren und komplexeren Schlussgestaltung Platz, in der Cantus und Contratenor wiederum erstmalig auf Fusa-Niveau agieren (M. 59, 60, 66, 70). Entsprechend ließe sich auch für diese Schlussfindung argumentieren, dass sie es an musikalischer Kohärenz mit der übrigen Vertonung vermissen lässt und demgemäß nicht von Thomas Fabri komponiert wurde. Vor diesem Hintergrund scheint ein anderes Szenario plausibler: Der (alleinige) Kopist der Handschrift kombinierte zunächst zwei Sätze vermittle einer aufeinanderfolgenden Präsentation und stimmte die Amen-Vertonungen entsprechend aufeinander ab.⁵² Schon Margaret Bent hatte im Rahmen ihrer detaillierten Untersuchungen der Handschrift *Bologna Q15* die Beobachtung gemacht, dass sich im gesamten Manuskript langfristige Revisions- und

51 Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S. 108f. Kevin Moll interpretiert die Sätze und den Paratext in *Bologna Q15* als Belege für die Herausbildung einer frühen »Schule« (K. Moll, *Structural Determinants in Polyphony*, wie Anm. 30, S. 351).

52 Ebenso ließe sich diese Überlegung auch auf die früheste Überlieferung in *Apt* beziehen.

Modifikationsprozesse manifestieren,⁵³ die von einer »wide range of deliberate choices«⁵⁴ des Schreibers getragen werden. Es liegt somit nahe, dass die auch vermittels einer aufeinanderfolgenden Notation signalisierte Paarung der Sätze von Fabri und Tapissier mit einer Neukomposition der Amen-Melismen einherging.

Die notierte Abfolge bzw. materielle Verknüpfung der in Rede stehenden Satzpaare im Spätmittelalter wurde – wie schon die frühen Kompilationszyklen dokumentieren – unabhängig von Fragen nach einer hetero- oder homogenen Autorschaft praktiziert. Es bleibt zudem festzuhalten, dass die Kombination von Vertonungen offenbar nicht vonseiten einer kompositorischen, urheberschaftlichen Instanz autorisiert werden musste, sondern lokal begrenzten Bedingungen oder auch institutionsspezifischen Direktiven zu folgen scheint. Insofern kann sicherlich von diachron-pluralen Tradierungs- und Gestaltungsprozessen die Rede sein, wobei die Schreiber von Handschriften nicht nur als Kompilatoren, sondern auch als komponierende Akteure in Erscheinung treten können. Unabhängig von der in diesem Rahmen kaum zu klärenden Frage, in welchem Umfang musikkundige Kopisten das Notat und damit die Überlieferung eines Messpaares im Kleinen wie im Großen grundsätzlich beeinflussten,⁵⁵ ist doch evident, dass kompositorische Entscheidungen mehrerer Personen im Rahmen (diachroner) Kollaborationen die musikalischen Substanzgemeinschaften prägen konnten. Insbesondere die Untersuchung von Kompositpaaren sollte entsprechend auch die lokalen Gegebenheiten der zeitgenössischen Musik- und Kopierpraxis mitbedenken.

Homogene Autorschaft und diachrone Kollaboration in Messpaaren

Kompositorische Eingriffe durch lokal agierende Kopisten (oder gegebenenfalls Komponisten?), die in Überlieferungsvarianten sichtbar werden, scheinen in der Musikpraxis des Spätmittelalters nicht nur als legitim erachtet worden zu sein. Der auf die Zweckmäßigkeit gemünzte Umgang mit dem Repertoire kann mit

53 Sie hat sämtliche Arbeitsstadien und die damit verbundene Umorganisation der Handschrift aufgearbeitet. Margaret Bent, *Bologna Q15. The Making and Remaking of a Musical Manuscript, Introductory Study and Facsimile Edition*, 2 Bde., Lucca 2008.

54 Margaret Bent, »A Contemporary Perception of Early Fifteenth-Century Style: Bologna Q15 as a Document of Scribal Editorial Initiative«, in: *Musica Disciplina* 41 (1987) (1380–1430: *An International Style?*), S. 183–201: S. 183.

55 Margaret Bent verweist in einem ähnlichen Zusammenhang auf den Überlieferungsbefund von Antonio Zacaras Credo (vgl. *Early Fifteenth Century Music*, hrsg. von Gilbert Reaney, Rom 1977, Corpus mensurabilis musicae 11.7, Nr. 21), dass der Satz »as a whole is very unstably transmitted, showing symptoms of reworking or performative variation well beyond a normal expectation of manuscript variants.« Margaret Bent, »*Divisi* and *a versi* in Early Fifteenth-Century Mass Movements«, in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, hrsg. von Francesco Zimei, Lucca 2004 (Documenti di storia musicale abruzzese, 2), S. 95–137: S. 96.

Blick auf die Vertonung und Kodifizierung des mehrstimmigen Ordinarium Missae vielmehr als gattungskonstitutiv gelten. Insofern wird sowohl in Kompilationszyklen als auch in Kompositpaaren eine gewisse Form der schöpferischen Kollektivität sichtbar. Dass gerade den in linearer Abfolge kodifizierten editorischen Zyklen heute noch ein mehr oder weniger geschlossener Werkcharakter zugeschrieben wird und entsprechend auch zahlreiche Tonaufnahmen der Kompilationen verfügbar sind,⁵⁶ mag der eingangs skizzierten, teleologisch aufgeladenen Historiographie zur Genese der fünfteiligen, zyklisch konzipierten Messe geschuldet sein. Die mit dieser Gattungsgeschichte gleichermaßen einhergehende Betonung einer musikalischen Autorschaft dürfte zudem erklären, warum sowohl anonymen Sätzen und Satzpaaren⁵⁷ als auch Kompositpaaren für die Herausbildung kompositorischer Vereinheitlichungs- oder Verbindungstechniken vonseiten der Wissenschaft weniger Beachtung beigemessen wurde als Paarbildungen einzelner Komponisten. So hatte schon Heinrich Bessler in den 1950er Jahren die Messsätze von Johannes Ciconia als »den ersten Schritt auf einem Wege, der zum ndl. Meßzyklus des 15. Jh. geführt hat«,⁵⁸ hervorgehoben. Und noch in der Neuauflage des *New Grove* wird insbesondere mit Blick auf zyklusbildende Strategien das Schaffen des zwischen 1370 und 1375 in Lüttich geborenen Komponisten als »an important link between these dispersed movements of the 14th century«⁵⁹ und den durch Cantus-firmus-Imitationen verbundenen Messkompositionen des späteren 15. Jahrhunderts bezeichnet. Die nach heutigem Stand zehn überlieferten authentischen Gloria- und Credo-Vertonungen⁶⁰ wurden von der Forschung nicht nur als Abkehr von der weltlichen Liedkunst der Ars nova und des Trecento gedeutet, sondern sicherten dem in Rom und Padua angestellten Frankoflamen

56 Eine einfache Suche bei den gängigen Streamingdiensten (Naxos Music Library, Spotify und YouTube) legt dabei offen, dass die Zahl der Aufnahmen der *Missa Tournai* klar vorne liegt.

57 Eine Ausnahme stellt die Handschrift *Turin 9* (I-Tn, J.II.9) dar. Der Kodex enthält sieben drei- bzw. vierstimmige Gloria-Credo-Paare und drei Gloria-Sätze (Fasz. II, fols. 29^r–57^r) und wurde vermutlich zwischen 1411 und 1420 als Prachthandschrift am Lusignan-Hof auf Zypern erstellt. Obgleich das gesamte Repertoire anonym ist, wurde doch Jean Hanelle lange als Komponist der meisten verzeichneten Sätze behandelt. Neben weiteren Aspekten könnte auch in dieser hypothetischen Zuschreibung an einen Autor eine Ursache für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Messpaaren liegen.

58 Heinrich Bessler, Art. »Ciconia, Johannes«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 2, Kassel 1952, Sp. 1423–1434: Sp. 1432.

59 Maricarmen Gómez, Art. »Mass, II.5: The first half of the 15th century«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, 2nd ed., London 2001, Bd. 16, S. 68f.: S. 68.

60 Das dreistimmige *Credo II* gilt aus stilistischen Gründen als nicht authentisch. Die Zählung der Messsätze folgt der Werkausgabe *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von Margaret Bent und Anne Hallmark, Monaco 1985 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, 24).

Ciconia hinsichtlich der Messvertonung fortan auch eine kompositionsgeschichtlich herausragende Stellung zwischen Machaut und Dufay.⁶¹

In der 1960 von Suzanne Clercx besorgten Edition der Kompositionen Ciconias werden die (damals noch neun als authentisch erachteten) Ordinariumssätze zu vier Gloria/Credo-Paaren und einer alleinstehenden Gloria-Vertonungen zusammengestellt.⁶² In der von Margaret Bent edierten und 1985 vorgelegten Neuausgabe wurde die Zahl der Paare schließlich auf zwei dezimiert, »which meet currently accepted criteria as well as sharing style, technique and substance.«⁶³ Es handelt sich dabei um das dreistimmige Paar *Gloria 1* und *Credo 2*⁶⁴ sowie um das vierstimmige Paar *Gloria 3* und *Credo 4*, wohingegen die Paarbildungen *Gloria 6* und *Credo 10* sowie *Gloria 8* und *Credo 11* (so diese Credo-Vertonung überhaupt auf Ciconia zurückgeht) aufgrund stilistischer Beobachtungen verworfen wurden.⁶⁵ Obgleich mit Ausnahme des *Credo 4* alle Sätze dieser Paarbildungen in der bereits erwähnten Handschrift *Bologna Q15* überliefert sind (siehe Tabelle 1), ist die Quellenlage insgesamt doch einigermaßen erstaunlich und wirft wiederum Fragen zur Rolle der Kopisten für die materielle und musikalische Verknüpfung von Messsätzen einerseits und für die wissenschaftliche Bewertung der Befunde andererseits auf. Im Folgenden sollen daher philologische und musikanalytische Beweisführungen hinsichtlich möglicher Paarbildungen knapp nachvollzogen und reflektiert werden.

Die zehn (bzw. elf) Ordinariumssätze von Johannes Ciconia sind nach aktuellem Quellenstand in elf Handschriften (mitunter fragmentarisch) überliefert. Wie Tabelle 1 dokumentiert, sind in drei Manuskripten verschiedene Paarbildungen

Tabelle 1: Die Messsätze von Johannes Ciconia in *Bologna Q15* und weiteren Handschriften —→

61 J. Kremer, »Einheit« und »Vielfalt« (wie Anm. 34), S. 23f.

62 Susanne Clercx, *Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps (vers 1335–1411)*, Bd. 1: *La Vie et l'Œuvre*, Brüssel 1960 (Académie Royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Beaux-Arts. Collection in-4°, 2.10.1a), S. 128–133.

63 *The Works of Johannes Ciconia* (wie Anm. 60), S. XI.

64 Besseler hatte nur das Paar *Gloria 1/Credo 2* als »Satzpaar« in der Art« interpretiert, »wie man später die Folge Gloria-Credo und Sanctus-Agnus einheitlich durchführte, um aus solchen Teilzyklen das Ordinarium entstehen zu lassen«. H. Besseler, Art. »Ciconia, Johannes« (wie Anm. 58), Sp. 1432.

65 Zur Paarbildung *Gloria 8/Credo 11* formulierte Bent: »[No.] 8 and 11 share little more than a large-scale structural repetition involving no musical change other than underlay adjustment; the authenticity of no. 11 has been argued above.« Bezüglich der Paarbildung *Gloria 6/Credo 10* siehe unten.

	<i>Gloria 1</i>	<i>Credo 2</i>	<i>Gloria 3</i>	<i>Credo 4</i>	<i>Gloria 5</i>	<i>Gloria 6</i>	<i>Gloria 7</i>	<i>Gloria 8</i>	<i>Gloria 9</i>	<i>Credo 10</i>	[<i>Credo 11</i>]
D-Nst, Fragm. lat. 9a									Cr		
GB-Ob, Canon. Pat. Lat. 56						Vor- satzbl.					
GB-Ob, Canon. Msc. 213					101v- 102r		103v- 104r				
I-GR, ss.						Bv					
I-GR, Kript. Lat. 224						9v-10v				11v	
<i>Pand A⁶⁹</i>								43v- 44r			
<i>Pand D</i>						2v ⁷⁰			1r ⁷¹		
PL-Wn, lat.F.I.378 ⁶⁸			15v- 16r	9v-11r		25v- 27r	25r				
<i>Kodex Krutinski⁶⁶</i>			196v- 197r	202v- 204r			192v- 193r				
<i>Trinit 87⁶⁶</i>	53v- 53v	53v- 55r									
<i>Biologus Q15</i>	91v- 93r	93v- 96r	96v- 97r			4v-6r	184v- 185r			6v-8r	185v-187r

66 I-TRbc, 1374.

67 PL-Wn, III.8054.

68 Die Handschrift ging während des zweiten Weltkrieges verloren, es existieren jedoch Photographien der meisten Folios.

69 I-Pu, 1475.

70 I-Pu, 675.

71 I-Pu, 1283.

durch eine aufeinanderfolgende Notation von Gloria- und Credo-Vertonungen überliefert,⁷² wobei die Kopierarbeit des Schreibers von *Bologna Q15* mit insgesamt sieben Vertonungen und drei Satzpaaren in linearer Folge heraussticht. Zudem sind hier alle Messsätze Ciconias – wie die ganz überwiegende Mehrzahl aller Stücke in der Handschrift – mit dem Namen des Komponisten (»Jo C/ciconia.«) überschrieben.⁷³ Da *Bologna Q15* für den aktiven Musiziergebrauch angelegt wurde,⁷⁴ scheint diese mehr oder weniger konsequente Autorenennungen der funktionalen Ausrichtung der Niederschriften zu entsprechen.

Die von der Forschung als Satzpaar identifizierte Paarbildung *Gloria 3/Credo 4* wird durch keine Überlieferung philologisch gestützt (vgl. Tabelle 1). Grund für die Annahme einer auch von Ciconia intendierten Zusammengehörigkeit stellen demnach allein musikalische Beobachtungen wie Stimmenzahl und Schlüsselung (C2, C2, C4/F2, C4),⁷⁵ Finalis- sowie Mensurdisposition (jeweils Finalis *d*, *tempus imperfectum prolatio minor*, ohne Mensurzeichen) und vor allem die korrespondierende Formgestaltung beider Sätze dar. Sowohl *Gloria 3* als auch *Credo 4* basieren auf der dreimaligen Wiederholung zweier Tonfolgen in Tenor und Contratenor (siehe Notenbeispiel 5).

Ciconia griff in beiden Sätzen also auf ein pseudo-isorhythmisches Kompositionsprinzip zurück, bei dem *color* und *talea* zusammenfallen. Zudem zeigen die Tenor-Contratenor-Gerüste von *Gloria 3* und *Credo 4* insbesondere an den Satzanfängen eine ähnliche rhythmische und melodische Kontur, die im weiteren Verlauf der Kompositionen jedoch zunehmend verwässert.⁷⁶ Der dritte Durchlauf der Tonfolgen ist für *Gloria 3* nur in *Bologna Q15* überliefert, und zwar als optionale Variante eines langen Amen-Melismas (verbunden mit einem Mensurwechsel von *tempus imperfectum prolatione minor* zur *prolatio maior* [mit Mensurzeichen]), die sich der Formgestaltung entsprechend musikalisch kohärent dem vorangehenden Satzverlauf anschließt und gemäß Margaret Bent auf Ciconia

72 In der verlorenen Quelle PL-Wn, lat.FI.378 war das liturgische Repertoire offenbar nach Sektionen geordnet, sodass keine philologischen Argumente zur Paarbildung *Gloria 3/Credo 4* vorliegen. Siehe auch weiter unten.

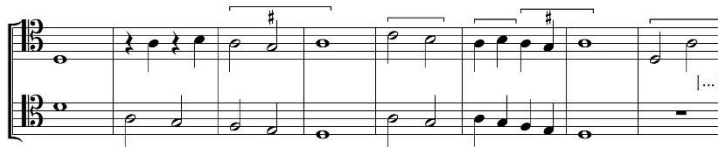
73 *Bologna Q15* gehört neben den *Kodizes Squarcialupi* (I-Fl, Pal.87) und *Chantilly* (F-CH, 564) sowie dem *Old Hall Manuscript* zu den frühesten Handschriften, in denen die Namen der meisten Komponisten notiert wurden.

74 M. Bent, *Bologna Q15* (wie Anm. 53), Bd. 1, S. 2.

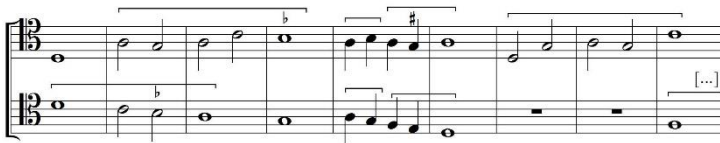
75 Die Schlüsselung von Tenor und Contratenor des *Credo 4* ist in beiden Überlieferungen inkonsistent und mitunter fehlerhaft. Vgl. *The Works of Johannes Ciconia* (wie Anm. 60), S. 200.

76 Zu möglichen Verbindungen des Satzes mit der anonymen Motette *Regina gloriosa* vgl. *The Works of Johannes Ciconia* (wie Anm. 60), S. XI, und Michael Scott Cuthbert, »Zacara's *D'amor languire* and strategies for borrowing in the early fifteenth-century Italian Mass«, in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo* (wie Anm. 55), S. 419–442: S. 439.

Gloria 3



Credo 4



NB 5: Tenor-Contratenor-Gerüst der Messsätze *Gloria 3* und *Credo 4* von Johannes Ciconia⁷⁷

zurückgeht.⁷⁸ Die ebenfalls in *Bologna Q15* überlieferte kurze Amen-Version (eine syllabisch unterlegte Kadenz zur Finalis *d*), lässt sich hingegen auf das folgende, anonyme Credo beziehen, das gleichermaßen mit einer schlichten, homophonen Kadenz nach *d* endet.⁷⁹ Obgleich Stil und Faktur dieser dreistimmigen Credo-Vertonung kaum Bezugspunkte zum vorangehenden *Gloria 3* aufweisen, ließe sich die kurze Amen-Variante also wiederum als kompositorische Maßnahme zur Bildung eines Kompositpaares durch den Kopisten interpretieren.⁸⁰ Vor diesem Hintergrund scheinen musikalische Aspekte in der zeitgenössischen Musizierungspraxis einer Paarbildung genauso wenig im Wege gestanden zu haben, wie eine heterogene Autorschaft.

Im *Kodex Krasinski* und in PL-Wn., lat.F.I.378 (vgl. Tabelle 1) ergänzen sich die Schlussfindungen von Ciconias *Gloria 3* und *Credo 4* trotz der materiell

⁷⁷ Die inkonsistente und mitunter fehlerhafte Schlüsselung in den Quellen von *Credo 4* wurde der von *Gloria 3* angepasst.

⁷⁸ *The Works of Johannes Ciconia* (wie Anm. 60), S. XII. Weder PL-Wn, lat.F.I.378 noch der *Kodex Krasinski* (PK-Wn, rps III 8054) überliefern für *Credo 4* eine lange und melismatische Amen-Vertonung, die einen eigenen, vierten Formteil ausprägen würde.

⁷⁹ Eine Konkordanz in F-Sm, 222 C. 22 überlieferte den Namen »Cameraco«. Vgl. Reinhard Strohm, »Magister Egardus and Other Italo-Flemish Contacts«, in: *Ars Nova. French and Italian Music in the Fourteenth Century* (wie Anm. 22), S. 37–64. Eine weitere anonyme Überlieferung findet sich in E-Bbc, BM 853d, allerdings wiederum mit einer anderen, längeren und melismatischen Amen-Variante.

⁸⁰ Der Schreiber von *Bologna Q15* hatte diese Paarbildung bereits in der ersten Phase der Manuskriptentstehung angelegt und im Rahmen späterer Revisions- und Modifikationsprozesse nicht verworfen. Allerdings handelt es sich ab der zweiten Seite des Credo-Notats (fol. 98^r) um Neukopien.

isolierten Überlieferung musikalisch insofern, als dass beide Sätze kein formal eigenständiges Amen-Melisma aufweisen. Es bleibt offen, ob dies als Indiz für eine gepaarte Verwendung im lokalen Kontext gewertet werden kann. Entscheidend ist, dass in den polnischen Niederschriften von *Gloria 3* der strukturell konstitutive dritte Durchlauf des formgebenden Tenor-Contratenor-Gerüsts fehlt, was abermals auf diachron-plurale Tradierungs- und Gestaltungsprozesse weist.

Wie für die Paarbildung *Gloria 3/Credo 4* bleibt auch für das von der Forschung akzeptierte Satzpaar *Gloria 1/Credo 2* festzuhalten, dass sich die Vertonungen hinsichtlich der beschriebenen und von der Forschung akzeptierten Parameter zur Identifikation von musikalischen Substanzgemeinschaften ergänzen (Stimmzahl und Schlüsselung: jeweils C1, C1, C3^b; Finalis- und Mensurdisposition: jeweils Finalis *f*, durchgängig *tempus perfectum prolatio* minor; ohne Mensurzeichen). Gleichwohl ist nur diese Paarbildung in mehr als einer Handschrift überliefert (darüber hinaus ist keiner der Sätze nach heutiger Quellenlage isoliert notiert worden). Zwar datieren die entsprechenden Kodizes *Bologna Q15* und *Trient 87* in eine ähnliche Zeit (letzterer entstand vermutlich zwischen 1439 und 1443) und umfassen einen weitgespannten geographischen Sammelrahmen überwiegend geistlicher Kompositionen, vor allem Vertonungen des Messoratoriums. Zusammenstellung und Genese der Bände zeigen dennoch wesentliche Unterschiede.

Während *Bologna Q15* auch deutlich ältere Sätze verzeichnet (wie schon die Überlieferung der Vertonungen von Cordier und Tapissier zeigt), versammeln die sieben Trienter Kodizes – und so auch der wahrscheinlich älteste Band *Trient 87* – ein überwiegend zeitgenössisches Repertoire. Außerdem scheint eine Umstrukturierung der Lagen und die Reorganisation der Kompositionen in *Trient 87* erst im Rahmen der späteren Zusammenbindung der Kodizes erfolgt zu sein. Das Notat wurde nicht von einem, sondern von mehreren Schreibern angelegt, wenngleich die Hand des Priesters und Musikers Johannes Lupi überwiegt.⁸¹ Wie Reinhard Strohm darlegt, hatte dieser das Manuskript zum privaten Gebrauch angelegt und gemäß eines eigenhändigen Testamententwurfes von 1455 der Bozener Pfarrkirche vermachen wollen.⁸² Dass die Handschrift nicht als höfisches oder kirchliches Eigentum für den Kapellgebrauch konzipiert wurde,

81 Vgl. ausführlich Peter Wright, »Trent 87 and 92: Questions of Origin, Repertory and Physical Make-Up«, in: *Music and Culture in the Age of the Council of Basel*, hrsg. von Matteo Nanni, Turnhout 2013, S. 111–134.

82 Da Lupi 1443 nach Trient ging und dort 1467 verstarb, wurde das Testament nicht vollstreckt und die Handschriften blieben in Trient. Reinhard Strohm, »Johannes Lupi«, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich* (2016), <https://musical-life.net/essays/johannes-lupi> (14.08.2025).

mag erklären, dass in den meisten Fällen auf die Beigabe von Komponistennamen verzichtet wurde – Lupi wird gewusst haben, welche Stücke welcher Komponisten er kopierte.⁸³ Entsprechend finden sich auch über den beiden in direkter Folge notierten Messsätzen von Ciconia keine Paratexte. Da jedoch Einzelsätze des Ordinarium Missae in *Trient* 87 klar dominieren, hebt sich das in direkter Folge notierte Paar *Gloria 1/Credo 2* durchaus vom umliegenden Repertoire ab.

Dennoch erschöpfen sich mit den Überlieferungen in *Bologna Q15* und *Trient* 87 die philologischen Argumente für eine stringente Paarbildung der Messvertonungen in den Ciconia-Manuskripten des 15. Jahrhunderts. Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang außerdem, dass Ciconia bereits 1412 in Padua verstorben war und beide Notate damit nicht im direkten Umfeld des Komponisten zu verorten sind. Vor diesem Hintergrund überrascht kaum, dass *Bologna Q15* eine andere und deutlich längere Amen-Version für *Gloria 1* als die Trienter Handschrift überliefert, die mit 20 Mensuren eine nahezu identische Länge wie die Amen-Vertonung des folgenden *Credo 2* aufweist (21 Mensuren). Auch hier muss also trotz der homogenen Autorschaft von diachron-pluralen Tradierungs- und Gestaltungsprozessen die Rede sein, die sich möglicherweise nicht nur auf die Schlussfindung der Sätze, sondern auch auf die Paarbildung selbst beziehen.⁸⁴

Die Paarbildungen *Gloria 1/Credo 2* sowie *Gloria 3/Credo 4* sind aus gegenwärtiger Perspektive musikalisch nachvollziehbar. Und dennoch ist evident, dass sich eine heute diagnostizierte konzeptionelle, stilistische oder strukturelle Verwandtschaft im Quellenbefund nicht durch lineare Niederschriften bestätigt finden muss (aber kann). Umgekehrt deuten die Überlieferungszusammenhänge des *Credo 10* darauf, dass eine paarweise Zusammenstellung in den Ciconia-Manuskripten keineswegs als Indiz dafür gelten kann, dass sich eine aus heutiger Sicht kompositorische Verbindung oder gar Vereinheitlichung satzübergreifend bemerkbar macht. Wie Tabelle 1 zu entnehmen ist, wurde *Credo 10* in zwei Handschriften mit jeweils einer anderen Gloria-Vertonung kombiniert. In *Bologna Q15* wurde dem Satz *Gloria 6* vorangestellt, während die frühere, auf ca. 1415 zu datierende

83 Reinhard Strohm, Art. »Trienter Codices«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372485> (14.08.2025); ders., »Zur Entstehung der Trienter Codices. Philologie und Kulturgeschichte«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998 (Wolfenbütteler Forschungen, 83; Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 3), S. 11–20.

84 Erika Honisch kommt zu dem Schluss, dass die Version in *Trient* 87 »may reflect more closely the Amen Ciconia originally wrote«. Die Variante in *Bologna Q15* »contains an extended duet on the penultimate note in the Tenor that is unparalleled in Ciconia's oeuvre and stylistically incongruous with the rest of the Amen.« E. Honisch, »The transmission of the polyphonic Amen« (wie Anm. 43), S. 60.

und aus Padua stammende Handschrift I-GR, Kript. Lat. 224 *Gloria* 7 überliefert. Es mag durchaus überraschen, dass ein Vergleich dieser beiden Gloria-Vertonungen offenlegt, dass sich Konzeption und Faktur gänzlich voneinander unterscheiden. Zwar sind beide Kompositionen wie *Credo* 10 alternierend gestaltet, doch wechseln sich in *Gloria* 6 vier- und zweistimmige Passagen ab, während *Gloria* 7 und *Credo* 10 jeweils zwischen einer Drei- und Zweistimmigkeit changieren. Zudem zeichnet sich *Gloria* 6 durch zahlreiche Mensurwechsel und eine satztechnische Vielfalt aus, während *Gloria* 7 und *Credo* 10 durchgängig im *tempus imperfectum prolatio maior* stehen und weniger facettenreich gestaltet sind.

Neben diesen aus den Überlieferungsbefunden abgeleiteten bzw. kompositionstechnisch begründeten Paarbildungen wurden vonseiten der Forschung anhand stilistischer Beobachtungen schließlich noch *Gloria* 5 und *Gloria* 9 als mögliche ›originale‹ Kandidaten für eine von Ciconia intendierte Paarung mit *Credo* 10 diskutiert,⁸⁵ »all with stronger claims for a pairing with Credo no. 10 than the Gloria no. 6.«⁸⁶ Doch zeigt die Überlieferung in *Bologna Q15* abermals, dass zumindest für diesen Kopisten musikalische Aspekte ebenso wenig wie homo- oder heterogene Urheberschaften ausschlaggebend gewesen sind, um Messsätze miteinander zu verbinden. *Gloria* 6 und *Credo* 10 sind in *Bologna Q15* teil eines Kompilationszyklus, der den Band eröffnet.⁸⁷ Der Introitus *Salve sancta parens*, Kyrie, Sanctus und Agnus wurden, wie auch der Kopist vermerkte, von Arnold de Lantins komponiert und können als musikalisch verwandt bezeichnet werden. Dass Schlüssellungen und Finales von Introitus/Kyrie (fols. 3^r–4^r) und Sanctus/Agnus (fols. 8^v–10^r) nicht miteinander korrespondieren, ließe sich – ähnlich wie schon bei Machauts *Messe de Nostre Dame* – mit den mehrstimmig ausgesetzten liturgischen Melodievorlagen erklären. Die mensuralen Verhältnisse und die konsultierten Kompositionstechniken zur Cantus-firmus-Verarbeitung können jedoch als aufeinander bezogen beschrieben werden.⁸⁸ Obwohl die Sätze auf musikalischer Ebene keine Bezugspunkte zu der kompositionstechnisch heterogenen Paarbildung *Gloria* 6 und *Credo* 10 erkennen lassen und zudem von unterschiedlichen Autoren komponiert wurden, wurden sie dennoch durch ihre lineare Niederschrift in einen Funktionszusammenhang gesetzt. Anders als in den eingangs thematisierten

85 David Fallows, Art. »Ciconia, Johannes«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/525798> (14.08.2025).

86 *The Works of Johannes Ciconia* (wie Anm. 60), S. XII, Argumentation und Literatur dort.

87 Es folgen direkt drei weitere »Zyklen«, wobei nur der zweite von einem einzelnen Komponisten, nämlich Dufay, komponiert wurde.

88 Vgl. ausführlich Jean Widaman, *The Mass Ordinary Settings of Arnold de Lantins: A Case Study in the Transmission of Early Fifteenth-Century Music*, Dissertation Brandeis University 1988, Ann Arbor 1989, <https://www.diamm.ac.uk/documents/52/WidVoll.pdf> (14.08.2025), S. 116–122.

Kompilationszyklen lässt sich nämlich eine zur zyklischen Darbietung intendierte Kombination der Einzelsätze aus den vertonten Texten ableiten: Der Introitus *Salve sancta parens* (Lantins), der Tropus *Spiritus et alme* im Gloria (Ciconia) und der Benedictus-Tropus *Marie filius* (Lantins) weisen diese Kompilation als Marienmesse aus. Der Kopiervorgang kann somit als Maßnahme zur diachron-kollaborativen Produktion eines abgeschlossenen musikalischen Textes interpretiert werden.

Fazit

Meines Erachtens steht außer Frage, dass zu Beginn des 14. Jahrhunderts Messvertonungen existierten, die kompositorisch aufeinander bezogen waren und von einem einzigen Urheber komponiert wurden – ob sie nun in linearer Kopierfolge überliefert sind oder nicht. Und sicherlich könnte auch für den eröffnenden Kompilationszyklus in *Bologna Q15* argumentiert werden, dass

- a) der Kopist keine passenden Sätze von Arnold de Lantins zur Hand hatte und daher keinen vollständigen Marienzyklus dieses Komponisten kopieren konnte,
- b) der Schreiber keine Kyrie-, Sanctus- und Agnus-Vertonungen von Ciconia vorliegen hatte, um einen vollständigen Zyklus dieses Komponisten zu kopieren,
- c) keine nach gegenwärtigen Maßstäben musikalisch passenderen Sätze (auch anderer Komponisten) greifbar waren, um einen zumindest auf kompositorischer Ebene homogenen Zyklus zu generieren.

Und tatsächlich sind a) von Lantins kein tropiertes Gloria und b) von Ciconia keine Kyrie-, Sanctus- und Agnus-Sätze überliefert. Mit Blick auf diese Untersuchung scheint es dem Kopisten jedoch kein primäres Anliegen gewesen, Satzpaare oder ganze Messen einzelner Autoren zusammenzustellen.⁸⁹ Doch war auch c) eine musikalische Kohärenz im heutigen Sinne nicht zu jeder Zeit und in allen Gloria/Credo-Paarbildungen ausschlaggebend für die lineare Kopierfolge. Kompositorische »Einheitlichkeit« (oder »unification«) bzw. Verwandtschaft kann eine Rolle gespielt haben, muss dies aber nicht – und gleiches gilt für die Urheberschaft. Mir scheint in diesem flexiblen Verständnis von Autorschaft einerseits und von musikalischer Zusammengehörigkeit andererseits eine Grundvoraussetzung dafür zu liegen, dass in allen besprochenen Fällen Formen diachroner musikalischer Kollaboration sichtbar wurden.

⁸⁹ *Bologna Q15* verzeichnet neben der Lantins-Ciconia-Messe noch drei weitere Kompilationen unterschiedlicher Autoren. Dem gegenüber stehen ebenfalls vier Messen einzelner Komponisten.

Obgleich es mir ein Anliegen war, den zeitlichen und geographischen Untersuchungsrahmen möglichst weit zu fassen, fanden zentrale Quellen der frühen Messvertonung wie das *Old Hall Manuscript* nur am Rande Erwähnung. Und so bleibt die Frage, ob es sich bei den Beispielen um Einzelfälle handelt, oder ob die Befunde doch eher als symptomatisch zu bezeichnen sind. Zwar scheint mir Letzteres der Fall zu sein, doch ließen sich die Beobachtungen und Schlussfolgerungen erst anhand weiterer Forschungen abstrahieren. Gleichmaßen könnte eine klare Eingrenzung oder Klassifikation des von mir sehr weit gefassten Kollaborationsbegriffs gefordert werden. Doch ist mir unklar, inwieweit eine weitere Ausdifferenzierung zielführend wäre. Die frühen (wie späteren) Messzyklen können unter dem Gesichtspunkt kollaborativer Überlieferungs- und Kompositionspraktiken *en détail* untersucht werden. Sie können aber auch weiterhin als funktionale Musiken gelten, die den spezifischen lokalen oder institutionellen Bedürfnissen angepasst wurden und daher Überlieferungsvarianten aufweisen. Gleichwohl scheint mir, dass die Vorstellung eines musikalischen Zyklus, die die musikwissenschaftliche Forschung seit den 1960er Jahren umtreibt, maßgeblich von Paarbildungen der zeitgenössischen und lokal agierenden Schreiber angetrieben ist. Allein diese Präsentation weckte offenbar den Drang, einer »Einheitlichkeit« auf die Spur zu kommen. Zumindest hätten Kopisten dann die wissenschaftliche Würdigung der ersten Messsätze, -paare und -zyklen richtungsweisend beeinflusst, obgleich das kaum ihre Intention gewesen sein dürfte. Wenn Kopisten also auch im Sinne eines eng gefassten Kollaborationsbegriffs keinen unmittelbar kompositorischen Anteil an der Genese der zyklischen Messe gehabt haben – sieht man von etwaigen kreativen Eingriffen zur Schlussfindung ab –, so dann doch an der Herausbildung eines der langlebigsten Forschungsfelder der Musikwissenschaft.

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 Ciarles 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 occorrendovi 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 Ciarles, 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 Moscatella, Luca Marenzio, Giovanni de Macque, Francesco Soriano und Annibale Zoilo komponiert. Siehe die kommentierte Edition in *I musici 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 gesangsweise 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 gesangsweisen 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 ersonnen werden, wirft insbesondere die Frage nach Intentionalität und Autorschaft auf. Schließlich werde ich zu erklären versuchen, wie manche der so zustande gekommenen Werke letztenendes 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 Prosdocimo 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 Prosdocimo 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 unnütz, 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 displays a musical score for a tenor voice part over a plainchant (canto llano) accompaniment. The score is organized into five systems, each consisting of a tenor staff (treble clef, 8va) and a plainchant staff (bass clef). The tenor part is written in a single melodic line, while the plainchant part is written in a single line with square neumes. The notation is in a medieval style, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score begins with a tenor staff and a plainchant staff, followed by four more systems, each with a tenor staff and a plainchant staff. The final system ends with a double bar line. The plainchant staff in the final system has a small symbol above it, possibly a fermata or a similar notation.

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 präexistenten 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.

The image shows a musical score for two parts: 'Tenor sobre el canto llano' (Tenor over the plain song) and 'Canto llano' (Plain song). The score is written on six systems of staves. The top staff of each system is for the Tenor, and the bottom staff is for the Canto llano. The Tenor part is written in a treble clef, and the Canto llano part is written in a bass clef. The music is in a 12/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some annotations in brackets, such as [12/8], [4/4], [4/2], and [C].

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 Nettel, »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 inprovisare ornare«. Vgl. Markus Bandur, »Sortisatio«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Teil 6, Wiesbaden 1992.

14 »Eius modi concentu apud nos delectantur fossore 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 vogliano 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 four voices. The staves are labeled from top to bottom: 'Tiple concertado' (soprano clef), 'Alto concertado' (alto clef), 'Tenor concertado' (tenor clef), and '[Canto llano]' (bass clef). The music is written in a single system, showing a complex contrapuntal texture with various note values and rests.

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 Sängergruppe gelangen soll, wenn sie miteinander eine Choralmelodie 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 façilmente 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.«

The image shows a musical score for three voices: Tiple concertado (Treble clef), Alto concertado (Treble clef), and [Canto llano] (Bass clef). The score is divided into two systems. The first system shows the Tiple and Alto parts with several notes circled in red, and the [Canto llano] part with notes circled in red. The second system shows the Tiple and Alto parts with notes circled in red, and the [Canto llano] part with notes circled in red. The score is written in a style that suggests a collaborative improvisation, with the Tiple and Alto parts often moving in parallel motion over the Canto llano part.

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 Kadenzen anbringt, desgleichen Klauseln, die von dem einen oder anderen gesungen werden. In seinen Beispielen treten Kadenzen 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 Kadenzen 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 abgelauscht 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-Caló, *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 alleluyas 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

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, »Werkstatt Dokumente« 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 Werkstatt Dokumenten«, 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 Weißkunig 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 Krasinski-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* verfertigten Holzschnitts mit Kaiser Maximilian als Prinzipal inmitten seiner Musiker platzierte. ¹⁹ Innerhalb eines Arrangements von Musica theórica (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 Weißkunig 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 zů 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 Nachtarbeiten glücklich mit großer Anstrengung erschaffen habe, desgleichen habe er selbst als sein Schüler seine Redaktorarbeit mit großer Sorgfalt in Nachtwachen 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 Nachtarbeiten.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, quinis et senis 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 senis 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 deferò & exhibeo«.

28 Ferdinando di Lasso, *Apparatus musicus* [...] *odas*, München: Nikolaus Heinrich 1622, Bg. AAaaa 2: »Quare [...] sacraui ingenioli 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 Einzelautorialität dominiert, ja weggefeßt 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 *tresoria 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 Kräfteressen 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 (*Tr*92/II) beginnt mit einem Kyrie-Gloria-Paar (fol. 144^r–146^r). 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 *Tr*92: Trient, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, Ms. 1379.



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

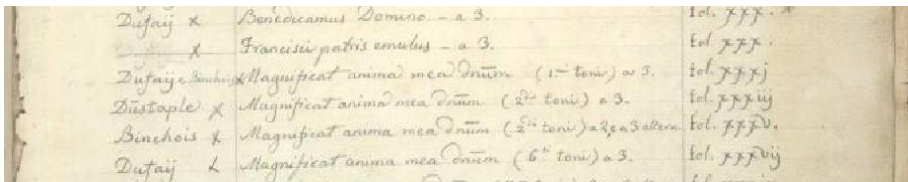


Abb. 4: Modena, Biblioteca Estense, Ms. a.1.11, fol. 1^r (Ausschnitt), CC BY-NC-ND 3.0 IT

(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-l-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 *Tr*92, 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 (*Tr*92/I) Repertoire enthält, das über mehrere Sätze von Nicholas Merques, Mitglied der Konzilskapelle und der Privatkanzelle 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. 208^r) »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.

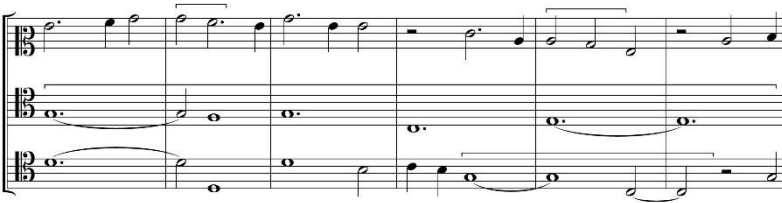
48 Peter Wright, »Englishness in a Kyrie (Mis)attributed to Du Fay«, in: *Essays on the History of English Music in Honour of John Caldwell. Sources, Style, Performance, Historiography*, hrsg. von Emma Hornby und David Maw, Woodbridge 2010, S. 185–214.



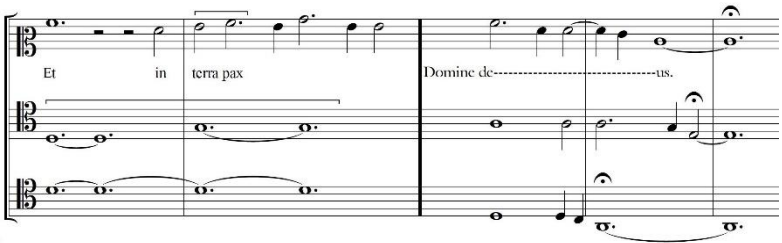
NB 1a-b: Binchois, *Se j'eusse* (Anfang, Notenwerte halbiert) und *De plus en plus* (Anfang, Notenwerte halbiert)



NB 2a-b: [Binchois], Kyrie I (Anfang, Notenwerte halbiert) und Christe (Anfang, Notenwerte geviertelt ♪) 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 ♪) und Domine deus (M. 66-68, Notenwerte halbiert O) 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-Cŕuvre 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 zugrundliegende 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^v–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^r–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, naheliegend 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 Tintoris, Agricola und Ghiselin am neapolitanischen Hof bezeugen, muss die direkte Anregung des »composer-theorist« Tintoris⁶² 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.

The image shows a musical score for a lute duo, measures 1-16. The score is written in two staves, likely representing two voices or instruments. It features various musical notations including notes, rests, and accidentals. A star symbol (*) is placed above the first staff in measure 4. Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the start of their respective systems.

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 ausgezeichnete 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 Vesper 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/viewschedatwbca.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>I N D E X</i>	<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>Iachet</i> <i>Confitebor</i> , <i>Octau 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>Octau 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>Iachet</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>Octau Toni</i> 32
<i>Iachet</i> <i>Laudate pueri</i> , <i>Octau 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>Octau Toni</i> 18		
<i>adriano</i> <i>Nisi dominus</i> <i>Sexti Toni</i> 16		<i>Iachet</i> <i>Beatus uir</i> , <i>Primi toni</i> 19
		<i>Iachet</i> <i>Confitebor</i> , <i>Sexti toni</i> 28
<i>Salmi senza risposte quali sono nel primo choro</i>		<i>Iachet</i> <i>Deprofundis</i> , <i>Quarti toni</i> 12
<i>Iachet</i> <i>Credidi</i> <i>Sexti Toni</i> 21		<i>Iachet</i> <i>Dixit dominus</i> , <i>secūdi toni</i> 27
<i>Scaffè</i> <i>Domine probasti</i> <i>Octau Toni</i> 28		<i>Iachet</i> <i>Laudate pueri</i> , <i>secundi toni</i> 17
<i>Iachet</i> <i>In conuertendo</i> , <i>Sexti Toni</i> 22		<i>M. ian</i> <i>Letatus sum</i> , <i>Quarti toni</i> 21
<i>Iachet</i> <i>Lauda hierusalē</i> , <i>Octau Toni</i> 17		<i>M. ian</i> <i>Nisi dominus</i> , <i>Primi toni</i> 22

Abb. 6: DI ADRIANO ET DI JACHET I SALMI APPERTINENTI ALLI *Vesperī*, 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 »Iachet« 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 ungeradzahlig-
gen Verse sind demnach alle von Jacquet vertont, auch die von Chorus II vorzu-
tragenden geradzahlig-
gen Verse von *Confitebor* sowie *Laudate pueri* *Quarti* und *Octau Toni* gehen auf ihn zurück, während die übrigen geradzahlig-
gen 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:

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, wenngleich 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 De - tor - ren - te in vi - a bi
 Ju - di - ca - bit in na - ti - o De - tor - ren - te in vi - a bi
 Ju - di - ca - bit De - tor - ren - te in
 Ju - di - ca - bit 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 Zurschau-
stellung von kooperativen Kompositionsabläufen und beschränken sich – un-
konventionell 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. Mehrchörige 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 über-
schreitend – 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 schlag-
kräftig 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 Scaffen, 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].