

# Denken in Intervallverbänden: Kompositionsdidaktik und Kompositionstechnik um 1500

von Dietrich Helms, Dortmund

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts wird aus den Traktaten einiger Theoretiker das Wissen um eine Art der Konstruktion mehr als zweistimmiger Sätze erkennbar, die sich von älteren Beschreibungen des Kontrapunkts unterscheidet. Als erster differenziert Johannes Tinctoris zwischen „contrapunctus“ und „res facta“ bzw. „cantus compositus“.<sup>1</sup> Dass es sich dabei nicht nur um den Unterschied zwischen Improvisation und schriftlicher Ausarbeitung eines Satzes handelt, sondern um zwei unterschiedliche Denkweisen des musikalischen Satzes, hat Bonnie J. Blackburn in einem 1987 erschienenen Aufsatz klargestellt.<sup>2</sup> Die Differenzierung wird durch die verschiedenen terminologischen Ebenen erschwert, auf denen der Begriff des Kontrapunkts um 1500 benutzt wurde. Er steht zuerst für ein übergeordnetes Regelwerk, das die Konstruktion einer zweiten Stimme zu einer bereits existierenden Melodie „per positionem unius vocis contra aliam punctuatum“<sup>3</sup> beschreibt. Das Intervall und damit die Zweistimmigkeit ist die Grundlage seines Denkens. Seine Regeln definieren die zu verwendenden Intervalle und ihre Fortführung. Diese generellen Eigenschaften des theoretischen Kontrapunkts gelten in der Gegenüberstellung im *Liber de arte contrapuncti* sowohl für den „contrapunctus“ als auch für den „cantus compositus“ bzw. die „res facta“.<sup>4</sup> Tinctoris meint mit „contrapunctus“ an dieser Stelle allerdings den praktischen Kontrapunkt, der hier nicht die Sammlung fundamentaler Regeln des musikalischen Satzes bedeutet, sondern – auf einer niedrigeren Ebene – eine Methode zur Konstruktion mehrstimmiger Sätze. Wird dieser Kontrapunkt improvisiert, heißt er in der Terminologie des Tinctoris „contrapunctus absolutus“;<sup>5</sup> er kann jedoch auch notiert werden.<sup>6</sup> Diese beiden Arten, den Kontrapunkt auszuführen – die simultane durch mehrere Sänger und die sukzessive durch einen Komponisten – unterscheiden sich von der „res facta“ durch den ausschließlichen Tenorbezug ihres konstruktiven Denkens. Befasst sich das übergeordnete Regelwerk des Kontrapunkts nur mit dem zweistimmigen Satz, so wird in der Praxis das System auch für den mehr als zweistimmigen Satz angewandt. Jede einzelne zum Tenor hinzugefügte Stimme muss im Verhältnis zu diesem nach den Regeln des Kontrapunkts einen konsonanten Satz ergeben. Dieses gilt jedoch nicht für die Beziehungen zwischen den ergänzten Stimmen. (Für den Fall, dass der Kontrapunkt improvisiert werden soll,

<sup>1</sup> Siehe die entsprechenden Stichworte im 1472 verfassten, 1495 in Treviso gedruckten *Terminorum musicae diffinitorium*, Faksimile-Nachdr. hrsg. von P. Gülke, Kassel 1983, f. A.iii; dann 1477 im *Liber de arte contrapuncti*, hrsg. von Albert Seay [= CSM 22, 2], [Rom] 1975–1978, II, xx, S. 107.

<sup>2</sup> Bonnie J. Blackburn, „On Compositional Process in the Fifteenth Century“, in: *JAMS* 40 (1987), S. 210–284, bes. S. 246–268. Siehe auch: Markus Bandur, Art. „Res facta / chose faite“, in: *HmT* 1992.

<sup>3</sup> Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium*, f. A.iii.v.

<sup>4</sup> Das dritte Buch des *Liber de arte contrapuncti* überschreibt Tinctoris mit „De octo generalibus regulis circa omnem contrapunctum observandis [...]“ (S. 146). Unter dem generellen Begriff des Kontrapunkts erläutert er dann sowohl Regeln und Ausführungshinweise für den improvisierten Kontrapunkt als auch für die „res facta“.

<sup>5</sup> Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* II, xx, S. 107 ff.

<sup>6</sup> Vgl. die Diskussion bei Blackburn, S. 246–252.

ist diese Bezugnahme ohnehin nicht möglich.) Quarten auf schweren Taktzeiten, die zwischen Tenor und der jeweiligen Stimme verboten sind, und parallele perfekte Konsonanzen können als Sekundärintervalle zwischen den hinzugefügten Stimmen toleriert werden.<sup>7</sup> Die Stimmführungsregeln der Kontrapunktlehre beziehen sich nur auf die Folge der Primärintervalle. Da das System des theoretischen Kontrapunkts auf das Intervall beschränkt ist, kennt es keine Gesetze, die Primen oder Septen zwischen den hinzu erfundenen Stimmen verhindern. Allerdings gab es in der Praxis Absprachen, die diese zu vermeiden halfen. So konnten sich zwei Sänger, die jeweils eine Stimme über einem Tenor improvisieren wollten, darauf einigen, das Intervall der Sext nicht zu verwenden, um das Sekundärintervall der Sekund für den Fall zu umgehen, dass der andere zur gleichen Zeit die Quint über dem Tenor sang.<sup>8</sup> Für die schriftliche Anfertigung eines Kontrapunkts konnten tabellarische oder verbal ausformulierte Aufstellungen von Konsonanzen zu Hilfe genommen werden, die – wiederum ganz auf den Tenor bezogen – beschreiben, welchen Abstand der Bassus zum Tenor haben muss, wenn letzterer zum Diskant ein bestimmtes Intervall aufweist.<sup>9</sup> Diese Ausführungsbestimmungen modifizierten die Grundgesetze des Kontrapunkts nicht,<sup>10</sup> sie gaben lediglich praktische Hilfestellungen für den mehr als zweistimmigen Satz.

Die „res facta“ – sie soll hier zur Differenzierung von der kontrapunktischen Satzweise Komposition genannt werden<sup>11</sup> – definiert Tinctoris mit dem Satz:

<sup>7</sup> Klaus Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen* (= BzAfMw 13), Wiesbaden 1974, S. 124 ff.; und ders., „Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts“, in: *BjBHM* 7 (1983), S. 176 f.

<sup>8</sup> Siehe z. B. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* III, i, S. 146, oder auch den „Tractatus de contrapuncto: Quicumque voluerit“, der heute allgemein auf die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert wird und von Coussemaker zusammen mit anderen, zum Teil älteren Faszikeln derselben Handschrift unter dem Titel „Ars discantus secundum Johannem de Muris“ in *CS* III, S. 92b–93b ediert wurde; vgl. Blackburn, S. 256, und Sachs, „Arten improvisierter Mehrstimmigkeit“, S. 176. Im improvisierten dreistimmigen Kontrapunkt mit dem Tenor in der Mitte waren dissonante Sekundärintervalle schwieriger zu vermeiden. Daher wird z.B. in den auf 1351 datierten *Quatuor Principalia Musicae* (IV-2, 40; *CS* IV, S. 294; neu hrsg. von Luminita F. Aluas, Ph.D. Diss Indiana Univ. 1996, S. 519) davor gewarnt, über dem Tenor zu diskantieren, wenn man nicht weiß, wie die tiefe Stimme verläuft. Das Vermeiden von Sexten im improvisierten Kontrapunkt stellt eine erhebliche Einschränkung der Möglichkeiten dar und kann daher für qualifizierte Sänger kaum befriedigend gewesen sein. Weitere, komplexere Regeln oder Absprachen, das genaue Zuhören und Eingehen auf den Gesang des anderen, sowie nicht zuletzt eine gegenseitige Vertrautheit haben sicherlich beim Singen eines Kontrapunkts geholfen. Rob C. Wegman: „From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500“, in: *JAMS* 49 (1996), S. 444 ff., vermutet, dass sich die Sänger durch Gesten verständigten.

<sup>9</sup> Besprechungen und Listen solcher Konsonanzentabellen u. a. in Sachs, *Der Contrapunctus*, S. 128, und Helen E. Bush, „Recognition of Chordal Formation by Early Music Theorists“, in: *MQ* 32 (1946), S. 227–243. Konsonanzentabellen für die „res facta“ unterscheiden sich von ähnlichen Aufstellungen für den dreistimmigen Kontrapunkt durch das Vorkommen der Quart zwischen Tenor und Diskant sowie ggf. auch durch Abweichungen von der tenorbezogenen Darstellung der Intervallverbindungen.

<sup>10</sup> Sachs, *Der Contrapunctus*, S. 124.

<sup>11</sup> Tinctoris setzt „res facta“ mit „cantus compositus“ gleich (*Terminorum musicae diffinitorium*, f. A.iii, Kap. 3). Sachs, *Der Contrapunctus*, S. 139, gibt eine Liste der frühesten Funde des Substantivs in Traktaten des 15. Jahrhunderts. Theoretiker nach Tinctoris waren sich meist des Unterschieds zwischen „contrapunctus“ und „compositio“ in der Praxis bewusst. Guerson z. B. schreibt in den *Utilissime musicales Regule*, Paris: Michel Thoulouze, ca. 1495, f. bviir, zit. n. Sachs, S. 139, dass „in compositione“ die Quarte als Konsonanz verwendet wird, „in simplici contrapuncto“ jedoch nicht. Coussemakers Anonymus VIII verwendet durchgängig den Begriff „contrapunctus“ für die Beschreibung der Satzregeln, schreibt jedoch, dass die Quart „in cantibus compositis ad tres partes“ verwendet werde (*CS* III, S. 410). Auch Guilielmus Monachus unterscheidet in seinem Traktat *De preceptis artis musicae*, hrsg. von Albert Seay (= *CSM* 11), AIM 1965, zwischen Regeln für den zweistimmigen Kontrapunkt und Rezepten für die Komposition (s. u.). Vgl. auch den ca. 1510 bis 1520 entstandenen anonymen Traktat „Juxta artem conficiendi compositiones“ [D-Gs Mus. IV 3000 Rara, suppl. ms., f. 26r–45r, hrsg. von Christian Meyer [= *CSM* 41], Neuhausen 1997, S. 98–115]. Weitere Belege zu einer Differenzierung in Markus Bandur, Art. „Compositio / Kom-

„Omnes partes rei factae sive tres sive quatuor sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cuiuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat [...]“.<sup>12</sup>

Dass alle Stimmen miteinander verknüpft sind und jedes beliebige Stimmpaar die „Regeln der Konkordanz“ erfüllen muss, hat weitreichende Konsequenzen für den Satz. Es gibt keine Unterschiede mehr zwischen Intervallbeziehungen z. B. des Diskants zum Tenor und des Diskants zum Bassus oder zum Altus. Parallele perfekte Konsonanzen werden zwischen keinem Stimmpaar geduldet;<sup>13</sup> die Stimmführungsregeln gelten für alle Intervalle. Sekundär entstandene Dissonanzen sind ausdrücklich verboten. Die grundsätzliche Gleichberechtigung aller möglichen Intervalle zwischen den Stimmen wirkt sich auch auf die Rolle der Quart aus. Sie ist nicht mehr das geduldete sekundäre Produkt von Quint und Oktav über einem Tenor, sondern kann auch in einer zuvor primären Beziehung, d.h. zwischen Tenor und einer weiteren Stimme, erscheinen, wenn sie durch eine darunter liegende Terz oder Quint gestützt wird.<sup>14</sup> Dementsprechend müssen auch Terz und Sext, denen als imperfekten Konsonanzen im zweistimmigen Kontrapunkt eine gewisse Spannung zugeschrieben wird, nicht mehr möglichst bald in perfekte aufgelöst werden. Lange Ketten paralleler Terzen oder Sexten werden durch entsprechende Stützung in der Unterstimme möglich.<sup>15</sup> Die Quartenzulassung und die Zulassung paralleler imperfekter Konsonanzen haben zur Folge, dass sich der Satz nicht mehr in selbständige Stimmpaare teilen lässt; er schmilzt zu einer untrennbaren Einheit zusammen.

Fast fünf Jahrzehnte nach Tinctoris formulierte Pietro Aron im *Toscanello in musica* die methodischen Konsequenzen aus der Feststellung, dass in der Komposition alle Stimmen miteinander in Beziehung gesetzt werden:

„Onde gli moderni in questo meglio hanno considerato, come è manifesto per le compositioni da essi a quatro a cinque a sei, & a piu uoci fatte, de le quali ciascuna tiene luogo commodo facile & grato: perche considerano insieme tutte le parti & non secondo come di sopra e detto.“<sup>16</sup>

In einem Satz, in dem die Intervalle zwischen allen Stimmen gleichberechtigt sind, muss jedes Intervall im Zusammenhang mit den übrigen gesehen und bewertet werden.

position“, in: *HmT* 1996. Weitere Erwähnungen des Terminus „res facta“ in Bandur, „Res facta / chose faite“, und Wegman (wie Anm. 8), S. 441, Anm. 95. Wegmans Annahme (S. 434), dass lediglich die Schriftlichkeit den Unterschied zwischen „contrapunctus“ und „compositio“ ausmacht, ignoriert sowohl die Differenzierungen beider Begriffe bei Tinctoris und anderen, als auch die weitere Entwicklung der Termini im 16. Jahrhundert. Komponierte Motetten waren eben nicht vergleichbar mit schriftlichen Kontrapunktübungen. Wenn frühere Traktate den Unterschied zwischen schriftlichem und improvisiertem Kontrapunkt nicht erwähnen (Wegman, S. 431 f.), dann nur, weil zu ihrer Zeit dieselben Regeln sowohl für die schriftliche als auch für die improvisatorische Konstruktion eines musikalischen Satzes galten. Erst mit dem Aufkommen einer Konstruktionsweise, die ausschließlich schriftlich ausgeführt werden konnte – der Komposition – wurde es notwendig, zwischen schriftlichem Kontrapunkt und der ebenfalls schriftlichen Komposition zu unterscheiden. Die Erwähnung des schriftlich ausgeführten Kontrapunkts kam bezeichnenderweise etwa zeitgleich mit dem Gebrauch des Substantivs *compositio* auf.

<sup>12</sup> Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* II, xx, S. 107.

<sup>13</sup> Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* III, ii, S. 146 f.

<sup>14</sup> Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* I, xv, S. 74.

<sup>15</sup> Tinctoris hörte nur noch in der Sext eine Spannung, die im dreistimmigen Satz jedoch aufgehoben wurde. *Liber de arte contrapuncti* I, vii, S. 32 ff. Guilielmus Monachus (wie Anm. 11), S. 35, ordnet in seiner achten Kontrapunktregel die Terz unter diejenigen dissonanten Intervalle ein, die Konsonanzen „dulcedinem“, Lieblichkeit, verleihen. Vgl. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel usw. 1968, S. 68 ff. und S. 83. Zum Problem der ästhetischen Beurteilung von Sexten und Quartan bei Tinctoris vgl. auch Rob C. Wegman, „Sense and sensibility in late-medieval music“, in: *Early Music* 23 (1995), S. 299–312, S. 304.

<sup>16</sup> Pietro Aron, *Toscanello in musica*, Venedig 1523, zit. n. Faks.-Nachdr. der 3. Aufl., Venedig 1539, hrsg. von Georg Frey (= *Documenta musicologica* I, 29), Kassel 1970, II, 16.

Eine Quart zwischen Tenor und Cantus wird durch den Bassus gestützt, parallele Sexten zwischen den Oberstimmen verlieren ihre Spannung erst durch die Intervalle zur Unterstimme. In der Komposition wird der Blick auf das vertikale Gefüge des Satzes gelenkt, der Komponist „zieht alle Stimmen gleichzeitig in Betracht“. Dem *cantus prius factus* wird keine zweite Melodie, kein *punctus contra punctum*, entgegengesetzt, sondern der Klang aller Stimmen zusammen. In der Komposition entfällt die Hierarchisierung der Stimmen, die durch die sukzessive Vorgehensweise des praktischen Kontrapunkts automatisch entsteht. Jede Stimme hat einen klar umgrenzten Raum im Satzgefüge. Ihr Verlauf wird von Beginn an mitbedacht und muss sich nicht mehr den zuvor geschriebenen Stimmen unterordnen.<sup>17</sup>

Die Kompositionslehre war eine neue praktische Konstruktionstechnik, aber zunächst kein eigenständiges Gedankengebäude. Da auch sie vom Intervall als grundlegender Einheit ausging, veränderte sich die Gültigkeit der Grundgesetze des theoretischen Kontrapunkts nicht.<sup>18</sup> Die Kompositionslehre modifizierte lediglich die Ausführungsanweisungen des praktischen Kontrapunkts für den mehr als zweistimmigen Satz, indem sie die Fortschrittsregeln auf die Intervalle zwischen allen Stimmen ausdehnte, die Quartan lizenzierte und lange Ketten paralleler imperfekter Konsonanzen erlaubte. Die fortdauernde Geltung des theoretischen Kontrapunkts ist ein Grund dafür, dass längst nicht alle Autoren um 1500 die Begriffe Kontrapunkt und Komposition so scharf trennten wie Tinctoris.<sup>19</sup> Das Problem der Komposition war ein Problem der Praktiker, die statt der sukzessiven und tenorbezogenen kontrapunktischen Denkweise eine Technik entwickelten, die es ihnen erlaubte, alle Stimmen gleichzeitig zu kontrollieren. Ausführungsanweisungen – ob für die Komposition oder den praktischen Kontrapunkt bestimmt – gehörten zum Handwerk, waren auf die persönlichen Bedürfnisse und Fähigkeiten zurecht geschnitten und wurden vermutlich meist mündlich vom Lehrer an den Schüler weitergegeben.<sup>20</sup> Nur selten sind in theoretischen Traktaten vor der Mitte

<sup>17</sup> Bei einer sukzessiven Kompositionsweise ohne Vorausplanung aller Stimmen weist nur das Gerüststimmpaar einen idealen Stimmverlauf auf. Die zweite hinzugefügte Stimme (meist der Bassus) muss bereits in Sprüngen verlaufen, dem Altus bleiben oft keine anderen Alternativen als Tonverdoppelungen und Stimmkreuzungen. Auf dieses Problem des Kontrapunkts weist Aron im *Toscanello* (II, 16) hin, bevor er seine Aussage macht, die modernen Komponisten zögen alle Stimmen gleichzeitig in Betracht.

<sup>18</sup> Vgl. Sachs, *Der Contrapunctus* (wie Anm. 7), S. 123 f.

<sup>19</sup> Im Verlauf des 16. Jahrhunderts bemühte man sich zunehmend auch begrifflich um eine Abgrenzung. Gallus Dressler unterscheidet in seinen 1568 geschriebenen „*Praecepta musicae poeticae*“ zwischen „*contrapuncto simplici vel florido*“ und „*contrapuncto colorato*“, den er auch als „*figuralis harmonia*“ bezeichnet. Im ersten Fall blicken alle Stimmen auf den Tenor, im zweiten dagegen müssen alle Stimmen beachtet werden. („*Praecepta musicae poeticae a D: Gallo Dresselero*“, hrsg. von Bernhard Engelke, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49–50 [1914–15], S. 213–50, S. 228). Im 5. Kapitel macht Dressler die Unterschiede in der Behandlung von Quart und Sext in Kontrapunkt und „*figuralis harmonia*“ deutlich (ebd. S. 225). Vgl. auch die Differenzierung von Pietro Pontio unten in Anm. 71.

<sup>20</sup> Adrian Petit Coclico berichtet in seinem *Compendium musices* (Nürnberg 1552, Sign. F ii<sup>v</sup>, Faks.-Nachdr. hrsg. von Manfred Bukofzer [= *Documenta musicologica* I, 9], Kassel 1954) vom Unterricht Josquins: Dieser habe allen Schülern mit wenigen Worten den Gesang beigebracht. Dann habe er sie die perfekten und imperfekten Intervalle gelehrt und die Art, mit diesen „*contra punctum super choralem*“ zu singen. Nur den besonders geeigneten Schülern habe er dann die Regeln beigebracht zu komponieren. In den meisten musiktheoretischen Werken endet die Unterweisung mit den Kontrapunktregeln. Die große publizistische Verbreitung des Kontrapunkts in Traktaten des 16. Jahrhunderts erklärt sich durch seine Allgemeingültigkeit für Sänger, Theoretiker und Komponisten. Eine vergleichbare Allgemeingültigkeit besaßen die Ausführungsvorschriften der Komposition nicht. Wie in den mittelalterlichen Handwerken wurde dieses Wissen individuell vom Meister an die Schüler weitergegeben. Vgl. auch Wegman, „*From Maker to Composer*“ (wie Anm. 8), S. 416 f.

des 16. Jahrhunderts Hinweise darauf zu finden, wie Komponisten die mnemotechnischen Schwierigkeiten meisterten, die entstanden, wenn sie z. B. im vierstimmigen Satz versuchten, alle sechs Intervalle einschließlich ihrer Fortschreitungen zu überblicken – ein Problem, das sich im nicht homorhythmischen Satz noch verschärfen konnte.

Blackburn hat ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Arons Bemerkung, die modernen Komponisten zögen alle Stimmen gleichzeitig in Betracht, nicht bedeutet, dass sie ihre Kompositionen akkordisch anfertigten.<sup>21</sup> Dieser Vermutung der älteren Musikwissenschaft widersprechen auch die Untersuchungen von Jessie Ann Owens an Komponistenautographen.<sup>22</sup> Das einer akkordischen Satzweise angemessene Hilfsmittel, die Partitur, so das Ergebnis ihrer Studien, wurde bis zum Ende des 16. Jahrhunderts nur zum Studium bereits existierender Stücke eingesetzt. Komplexe Polyphonie wurde in den von Owens untersuchten Handschriften entweder in Pseudopartitur, in Chorbuchformat oder in Einzelstimmen niedergelegt,<sup>23</sup> also nach wie vor in dem Format, das auch für den praktischen Kontrapunkt benutzt wurde. Für das Verständnis der Musik, so warnt Owens, muss sich die Wissenschaft von ihren durch die Partitur geprägten Vorstellungen trennen und ein völlig anderes konstruktives Denken voraussetzen.<sup>24</sup> Doch wie dachten, welche mnemotechnischen Hilfsmittel benutzten Komponisten, von denen einerseits Aron behauptet, sie zögen alle Stimmen gleichzeitig in Betracht, und die andererseits dennoch ihre Kompositionen sukzessiv niederschrieben?

### Kompositionsdidaktik

Die frühesten schriftlichen Versuche einer Vermittlung der Praxis der Komposition erscheinen in der vermutlich nicht lange nach Tinctoris' Kontrapunktbuch abgefassten Handschrift *Guilielmi Monaci cantoris integerrimi ac viri eruditissimi de praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*<sup>25</sup> sowie Jahrzehnte später in Pietro Arons Druck *Libri tres de institutione harmonica*.<sup>26</sup> In der Methodik weisen beide Traktate übereinstimmende Ansätze auf. Eine entscheidende Rolle für den Einstieg der Schüler in die Komposition müssen einfache Formeln gespielt haben: Kadenzformeln,<sup>27</sup> Formeln zur Anfertigung von Imitationen und vor allem Formeln zur Kontrolle der vertikalen Struktur eines Satzes – dem zentralen Problem der Kompositionslehre. Im Mittelpunkt der Lehren sowohl des Guilielmus als auch Arons stehen Techniken, die

<sup>21</sup> Blackburn (wie Anm. 2), S. 265–268.

<sup>22</sup> Jessie Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*, New York, Oxford 1997.

<sup>23</sup> Owens, S. 313. In die Partitur komponierten nur Spieler von Tasteninstrumenten, die aus ihr auch musizierten. Anfängern wurde allerdings geraten, in ein Zehnliniensystem zu schreiben. Ebd., S. 56 ff.

<sup>24</sup> Owens, S. 313. Owens kommt zu dem Ergebnis, dass der kompositorische Prozess grundsätzlich additiv verlief. Allerdings unterscheidet sie nicht zwischen dem sukzessiven Prozess des Niederschreibens einer Komposition und dem Kompositionsprozess im Gedächtnis, der nicht unbedingt Stimme für Stimme abgelaufen sein muss. Vgl. zu dieser Problematik Wegman, „From Maker to Composer“ (wie Anm. 8), S. 451.

<sup>25</sup> I-Vsm Lat. 336, coll. 1581, Edition wie Anm. 11.

<sup>26</sup> Pietro Aron, *Libri tres de institutione harmonica*, Bologna 1516, Faks.-Nachdr. (= Bibliotheca musica Bononiensis II, 8) Bologna 1970, III, 10.

<sup>27</sup> Zur Rolle von Kadenzformeln für den Kompositionsunterricht um 1500 vgl. u. a. Dietrich Helms, *Heinrich VIII. und die Musik. Überlieferung, musikalische Bildung des Adels und Kompositionstechniken eines Königs* (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 11), Eisenach 1998, Kap. III.3, bes. S. 331 f.

an die Improvisationsformeln des Discantus und an die alte Tradition des Parallelsingens anknüpfen.<sup>28</sup>

Die wichtige Rolle dieser Formeln für die Didaktik liegt in gleichen Eigenschaften der Improvisationsformeln und der Komposition begründet. Faburden und andere Arten des Discantus spielten vermutlich eine bedeutende Rolle bei der Durchsetzung der satztechnischen Merkmale der Komposition. Im Faburden sind die Möglichkeiten des dreistimmigen Satzes so weit reduziert, dass für den technisch problematischen Fall der Improvisation zweier Stimmen zu einem Cantus firmus in der Mittelstimme<sup>29</sup> keine dissonanten Intervalle und keine Verstöße gegen die Fortschreitungsregeln entstehen können. Anders als ältere Formen des Discantus vermeidet der Faburden parallele Quinten und Oktaven durch die Lizenz der Quart zwischen dem Mene, der den Cantus firmus trägt, und dem Treble. Im Faburden und den übrigen Formen des Discantus sind, wie im praktischen Kontrapunkt, alle Stimmen allein auf den Tenor bezogen. Im Faburden jedoch ergeben durch die notwendige Stützung der Quart zwischen Oberstimme und Cantus firmus nur alle Stimmen zusammen einen sinnvollen Satz. Bei der Übertragung der Satzprinzipien des Faburden in die Schriftlichkeit entsteht eine Komposition.<sup>30</sup> In frühen englischen Carols und den homorhythmischen Sätzen der Liturgie im Pepys- und im Old Hall-Manuskript (GB-Cmc Pepys 1236 und Lbl Add. 57950) erscheinen ausgedehnte Abschnitte mit Ketten von Terzsextakkorden im Stil des Faburden und lange Folgen paralleler imperfekter Konsonanzen nach Art des Discantus.<sup>31</sup> Zur Durchsetzung der Quartenzulassung wird auch der Fauxbourdon mit seinen komponierten Außenstimmen und der lediglich durch eine verbale Anweisung notierten Mittelstimme, die in parallelen Quartan unter dem den Cantus firmus tragenden Diskant verlief, beigetragen haben.

Die Kompositionslehre des Guilielmus Monachus folgt diesen Entwicklungslinien. Der Unterricht setzt mit der Improvisation nach verschiedenen Spielarten des Discantus ein, die zu den grundlegenden Techniken gehörten, die ein Chorknabe lernte. Jeweils aus der Erörterung einer Improvisationsformel erwachsen in seinem Traktat die *regulae ad componendum*.<sup>32</sup> Quasi assoziativ auf die Erläuterung des Gymbel folgt eine

<sup>28</sup> Als Anleitungen für die Improvisation sind zumindest die Regeln des Guilielmus in der Vergangenheit interpretiert worden. Nach seinen Vorgaben ist das Singen *super librum* sicherlich für einige Schemata möglich, die Art der Beschreibung und die Wortwahl machen jedoch deutlich, wann sich Guilielmus an den Komponisten und nicht an den Sänger wendet. Vgl. Sachs, „Arten improvisierter Mehrstimmigkeit“ (wie Anm. 7), und Frieder Rempp, „Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino“, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*, hrsg. von F. Alberto Gallo u. a. (= Geschichte der Musiktheorie 7), Darmstadt 1989, S. 195–204.

<sup>29</sup> Vgl. Anm. 8.

<sup>30</sup> Die ersten Erwähnungen des Begriffs Faburden datieren auf die Zeit um 1430, vgl. Brian Trowell, „Faburden – New Sources, New Evidence: a Preliminary Survey“, in: *Modern Musical Scholarship*, hrsg. von Edward Olleson, Stockfield 1978, S. 44–45. Trowell setzt die Entstehung des Faburden auf die Jahre um 1410 an (S. 44), eine Zeit in der auch die Stücke des Old Hall-Manuskripts entstanden; vgl. Margaret Bent, „Old Hall Manuscript“, *MGG*<sub>2</sub>, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 617–622. Für Blackburn (wie Anm. 2), S. 269 ff., beginnt die neue Technik der Komposition mit Dufays Motette *Nuper rosarum flores*, die für die Weihe des Doms in Florenz 1436 geschrieben wurde. Hiermit stimmt auch die bekannte Bemerkung des Tinctoris überein, erst seit vierzig Jahren (d. h. seit etwa 1437) gäbe es Musik, die es wert sei, gehört zu werden (*Liber de arte contrapuncti*, Prologus, S. 12).

<sup>31</sup> Einige Beispiele aus Old Hall und aus den Carol-Handschriften werden besprochen in Brian Trowell, „Faburden and Fauxbourdon“, in: *MD* 13 (1959), S. 55–59. Beispiele zu notierten Vorläufern des Faburden in Trowell, „Faburden – New Sources“, S. 37 ff.

<sup>32</sup> Die Übergänge werden durch die Wortwahl deutlich markiert. Für die Beschreibung der Improvisationsformeln benutzt er die Verben „canere“ und „dicere“, für die Formeln des schriftlich auszuarbeitenden Satzes spricht er von „componere“ und „facere“.

erste Formel, die wie dieser zwei in parallelen Terzen verlaufende Soprane aufweist, zu denen im schriftlichen Satz eine Unterstimme hinzugefügt wird, die abwechselnd Unisoni, Terzen oder Quinten unter dem obersten Sopran verwendet.<sup>33</sup> Etwas später greift Guilielmus die Begriffe „faulxbordon“ und „gymel“ noch einmal mit geänderter Bedeutung auf.<sup>34</sup> Er geht nicht mehr auf das sight-Verfahren ein, sondern beschreibt eine halb schriftlich, halb improvisatorische Technik ähnlich dem Fauxbourdon.<sup>35</sup> In den folgenden Ausführungen nähert sich Guilielmus immer mehr der schriftlichen Ausarbeitung von Kompositionen. Aus „gymel“ und „faulxbordon“ entwickelt er Kompositionsformeln mit parallelen Terzen zwischen Tenor und Diskant, wobei der Contratenor zwischen Oktaven und Dezimen wechselt, sowie mit parallelen Sexten zwischen den Oberstimmen und alternierenden Quinten und Terzen unter dem Tenor. Um einen vierstimmigen Satz zu erhalten, können zwischen die parallelen Sexten auch abwechselnd Quartan und Terzen über dem Tenor eingefügt werden.<sup>36</sup>

Darüber hinaus beschreibt Guilielmus zwei Formeln zur Komposition eines dreistimmigen Satzes durch parallele Dezimen in den Außenstimmen. Nach der ersten, die er „compositio levis et utilis“ nennt<sup>37</sup> und die noch ganz in der Tradition des Discantus steht, wird der Cantus (abgesehen vom Beginn des Stücks und von der Kadenz) in Dezimen und der Contratenor in Sexten über dem Tenor geführt.<sup>38</sup> Die zweite Formel für den Satz mit dezimparallelen Außenstimmen wurde, anders als die übrigen Schemata des Guilielmus, auch von anderen Theoretikern anerkannt. Adam von Fulda spricht sie 1490 in seiner „Musica“ (GS 3, II, 11) an, und Franchino Gaffurius beschreibt sie 1496 in seiner *Practica musice* als eine Methode, „quem Tinctoris: Gulielmus guarnerij: Iusquin despret: Gaspar: Alexander agricola: Loyset: Obrech: Brumel: Isaac ac reliqui Iucundissimi compositores in suis cantilenis sæpius obser-

<sup>33</sup> Guilielmus Monachus (wie Anm. 11), S. 30.

<sup>34</sup> Guilielmus Monachus, S. 38–41. Unter dem Oberbegriff „faulxbordon“ beschreibt Guilielmus unterschiedliche Arten der Improvisation, u. a. des „englischen“ Diskants, des Faburden und des Fauxbourdon. Um die Funktion seines Terminus als Oberbegriff deutlich zu machen, belasse ich ihn hier in seiner originalen Schreibweise. Guilielmus' mehrdeutige Verwendung des Begriffs hat in der Vergangenheit zu viel Verwirrung geführt. Eine schlüssige Interpretation liefert Trowell, „Faburden and Fauxbourdon“, bes. S. 64 ff.

<sup>35</sup> Sein Notenbeispiel (Guilielmus Monachus, S. 38–39, Bsp. 54) gibt nur den Diskant, der den oktavierten und kolorierten Cantus firmus trägt, und den Tenor an. Der Contratenor wird in parallelen Quartan unter dem Diskant improvisiert. Der Tenor beginnt und endet mit Oktaven zum Diskant und verläuft dazwischen in parallelen Sexten, die sich jedoch nur auf die Töne des Cantus firmus beziehen und nicht auf die Diminutionen. Eine Improvisation *super librum* ist mit dieser Technik nicht möglich. Zumindest der Diskant muss mit seinen Kolorierungen ausgeschrieben werden, da sich der Contratenor auf ihn bezieht.

<sup>36</sup> Die einzelnen Kompositionsformeln können hier nicht ausführlich dargestellt werden. Beschreibungen finden sich u. a. in Markus Jans, „Alle gegen Eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: *BjBHM* 10 (1986), S. 101–119; Sachs, *Der Contrapunctus* (wie Anm. 7), S. 132–138; Rempff (wie Anm. 28), S. 195–204.

<sup>37</sup> Guilielmus Monachus, S. 42–43.

<sup>38</sup> Die aus dieser Stimmführung entstehenden Ketten paralleler Quinten zwischen Contratenor und Cantus sind sekundärer Natur und daher von keiner Regel des Kontrapunkts verboten. Eine Anwendung dieser Formel in schriftlich niedergelegten Sätzen findet sich nur in wesentlich früheren Sätzen, die abschnittsweise nach verschiedenen Formeln des Discantus konstruiert wurden. Jans, S. 107, bringt ein Beispiel für einen solchen Satz. In der zweiten Hälfte seines Notenbeispiels benutzt Guilielmus eine Formel, die er in seinem Text nicht erwähnt: Hier wird der Contratenor in parallelen Terzen unter dem Diskant geführt, so dass zwischen Contratenor und Tenor parallele Oktaven entstehen. Das Resultat entspricht dem englischen Gymel. Durch Abweichungen vom Kompositionsschema des Contratenors durch kurze Läufe von der Oktave zur Dezime über dem Tenor und dissonante Wechselnoten wird allerdings der schriftliche Charakter des Stücks untermauert. Guilielmus spricht eindeutig von einem „modus componendi“ und vom Anfertigen („facere“) des Tenors, der als Grundlage des Satzes dient.

uarunt.<sup>39</sup> Unter einem Tenor in langen Notenwerten wird ein diminuerter Contratenor konstruiert, der beliebige, aber wechselnde Konsonanzen von der Terz bis zur Oktave annehmen darf. Die Oberstimme verläuft in parallelen Dezimen zum Contratenor.<sup>40</sup> Nach demselben Prinzip kann auch zuerst ein Diskant konstruiert werden.<sup>41</sup>

In einer Vielzahl homorhythmischer Kompositionen, angefangen mit Sätzen aus dem zeitlichen Umfeld des Old Hall-Manuskripts, lassen sich Abschnitte nachweisen, in denen die bei Guilielmus beschriebenen oder ähnliche Formeln angewandt wurden.<sup>42</sup> Sie waren ein zentraler Bestandteil der Ausbildung und des Wissens von Komponisten in ganz Europa. Das Lernziel des betreffenden Abschnitts von *De preceptis artis musicae* führt allerdings über die Aneignung von einfachen Formeln hinaus – auch wenn der Text dieses nicht explizit erwähnt. Nur wenige Beispiele dieser Kompositionsrezepte sind durchgängig nach einer Formel gesetzt. In den meisten Fällen wird mindestens einmal ein Wechsel vollzogen. Ein Beispiel für den Satz mit terzparallelen Oberstimmen enthält kurz vor dem Ende einen kurzen Abschnitt, der nach den Regeln des Faburden konstruiert wurde (siehe Beispiel 3, S. 18).<sup>43</sup> In einem zweistimmigen Beispiel, das auf die Beschreibung der Formeln für den dreistimmigen Gymel folgt, werden die Abschnitte mit terz-, sext- oder dezimparallelen Oberstimmen immer kürzer, bis schließlich nur noch jeweils wenige Töne nach demselben Schema gesetzt sind.<sup>44</sup> Die Botschaft des Guilielmus an seine Schüler ist eindeutig: Innerhalb seiner Komposition sollte man die verwendete Formel häufiger wechseln, um eine gewisse klangliche Vielfalt zu erreichen.

Die Technik des Zusammensetzens einer Komposition aus formelhaften Passagen, in denen jeweils zwei Stimmen in unterschiedlichen imperfekten Konsonanzen parallel geführt werden, lässt sich nicht nur in den Stücken eines Dilettanten wie dem

<sup>39</sup> Franchino Gaffurio, *Practica musice*, Milan 1496, Faks.-Nachdr. Farnborough 1967, III, Cap. 12 f. eeii. Die Formel erscheint u.a. auch in Nicolaus Wollicks *Enchiridion musices*, Paris 1509, Nachdr. Genf 1972, das Gaffurius zitiert. Vicente Lusitano greift in seiner *Introduitione facilissima et novissima di Canto Fermo et Figurato Contraponto semplice et in concerto*, Rom 1553, Nachdruck der Ausg. Venedig 1561, hrsg. von Giuliana Gialdroni, (=Musurgiana 7), Lucca 1989, neben anderen Techniken die Improvisation und Komposition mit parallelen Dezimen auf, die er ausdrücklich als Methode für den Neuling beschreibt; vgl. Carl Dahlhaus, „Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert“, in: *Musica* 13 (1959), S. 163–167. Nicola Vicentino beschreibt in *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, Faks.-Nachdr. hrsg. von Edward E. Lowinsky (= Documenta musicologica I, 17), Kassel 1959, IV, xxiii, den Satz mit parallelen Dezimen als Beispiel für die geringe Qualität des improvisierten Kontrapunkts.

<sup>40</sup> Guilielmus Monachus, S. 43.

<sup>41</sup> Die Verbreitung dieser Formel lässt sich dadurch erklären, dass sie als einzige auch den Regeln des praktischen Kontrapunkts entspricht. Sie lässt weiterhin die Konstruktion eines kontrapunktisch freien Tenor-Diskantgerüsts zu. Die parallelen Dezimen zwischen den Außenstimmen sind sekundäre Intervalle – im Gegensatz zu den langen Ketten paralleler imperfekter Konsonanzen zwischen Tenor und Diskant der übrigen Formeln.

<sup>42</sup> Einzelne Beispiele hat Jans (wie Anm. 36), S. 107 u. 112–115, zusammengetragen. Zahlreiche weitere ließen sich nennen. Für den dreistimmigen Satz mit sextparallelen Oberstimmen z. B. das anonyme *Gentil prince* aus Petruccis *Harmonice Musices Odhecaton A*, Venedig 1501, hrsg. von Helen Hewitt und Isabel Pope (=Studies and documents 5), Cambridge, Mass. 1946, Nr. 90, für den dreistimmigen Satz mit dezimparallelen Außenstimmen z. B. Obrecht *Tandernaken* (ebd., Nr. 69). Die Formel für den dreistimmigen Satz mit parallelen Sexten zwischen Tenor und Diskant erscheint z. B. in Marchetto Caras Barzelletta *La virtù se vol sequire*, hrsg. von William F. Prizer in: *Courtly Pastimes. The Frottole of Marchetto Cara* (= Studies in musicology 33), Ann Arbor 1980, S. 507, in dem anonymen italienischen Lied *La gran pena che io sento* im *Liederbuch des Johannes Heer von Glarus*, hrsg. von Arnold Geering und Hans Trümpler (= SMD 5), Basel 1967, Nr. 57, und für etliche Takte in Jean Moutons *Chanson James, james, james* (z. B. T. 38–43, *Harmonice Musices Odhecaton A*, Nr. 36). Vgl. zu dieser Formel auch die Beispiele in John Aplin, „The Fourth Kind of Faburden: The Identity of an English Four-Part Style“, in: *ML* 57 (1981), S. 245–265.

<sup>43</sup> Guilielmus Monachus, S. 40, Bsp. 57.

<sup>44</sup> Guilielmus Monachus, S. 40, Bsp. 56.



englischen König Heinrich VIII.<sup>45</sup> beobachten. Um 1500 entstanden in ganz Europa Kompositionen unter Zuhilfenahme dieser Technik, Villancicos wie das anonyme *Es la vida que tenemos*,<sup>46</sup> Frottole wie der Strambotto *Amor, gl'inganni tua*<sup>47</sup> oder Chansons wie Ockeghems *Malor me bat*. Ockeghems Stück endet mit einem Abschnitt terzparalleler Oberstimmen (T. 46–48), der in den Takten 48–51 von dezimparallelen Außenstimmen abgelöst wird und schließlich in sextparallele Oberstimmen übergeht (T. 51–59).

46

The image shows a musical score for Johannes Ockeghem's 'Malor me bat' (measures 46-59). The score is in 2/4 time and consists of six staves. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music shows a progression from tertially parallel upper voices to decimally parallel outer voices and finally to sextally parallel upper voices.

Beispiel 1: Johannes Ockeghem, *Malor me bat* (T. 46–59)<sup>48</sup>

Die Bedeutung der Formeln für die Entwicklung des kompositorischen Denkens lässt sich ermessen, wenn man die didaktische Methode des Guilielmus zu Ende denkt. Die Formelabschnitte, aus denen eine Komposition zusammengesetzt wird, lassen sich immer weiter kürzen, bis schließlich als Nukleus der einzelne Klang und seine Fortschreitung übrig bleiben. Was dem Schüler schließlich von der Formel in Erinne-

<sup>45</sup> Z. B. in dem untextierten Stück in GB-Lbl Add. 31922, f. 59v–60; ediert als „Consort IV“ von John Stevens in *Music at the Court of Henry VIII* (= MB 18), London <sup>2</sup>1973, Nr. 55. Das Stück besteht aus Abschnitten dezimparalleler Außenstimmen zu einem ruhigen oder etwas lebhafteren Tenor (Takte 3, 6, 8, bzw. 10–11), die in jedem Teil des Stücks den vorherrschenden Satz mit sextparallelen Oberstimmen unterbrechen. Zu den Kompositionstechniken Heinrichs VIII. s. Helms (wie Anm. 27), S. 303 ff.

<sup>46</sup> *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio*, hrsg. v. Higinio Anglés (= MME 5), Barcelona 1947, Nr. 60.

<sup>47</sup> *Music of the Florentine Renaissance*, hrsg. von Frank A. D'Accone, (= CMM 32), o. O. 1967, Bd. 2, Nr. 28.

<sup>48</sup> *Harmonice Musices Odhecaton A* (wie Anm. 42), Nr. 63.

nung blieb, lässt sich am Beispiel des dreistimmigen Gymel mit sextparallelen Oberstimmen nach Intervallen zum Tenor wie folgt darstellen:

	Anfang	Verlauf	Kadenz
Diskant	8	6 - 6	6 - 6 - 8
Tenor	5	3 - 5	3 - 5 - 8/1
Contra			

Guilielmus erläutert seine Regeln aus der Warte des praktischen Kontrapunkts. Der Verlauf jeder Stimme wird nur in Bezug zum Tenor bzw. zu der den Cantus firmus tragenden Stimme beschrieben. Die „compositio levis et utilis“ mit dezimparallelen Außenstimmen und Quintparallelen zwischen Diskant und Contratenor ist nur im System des Kontrapunkts zu erklären, nicht jedoch in der Komposition. Seine Methode geht tenororientiert und sukzessiv vor, potentiell ist sie jedoch auch für eine simultane Setzweise verwendbar. Durch die Wahl einer Formel zum Satz eines cantus prius factus ist der gesamte Satz determiniert. Er wird damit in seiner vertikalen Struktur vorhersehbar. Der Anfänger kann jede Stimme sukzessiv niederschreiben, ohne auf sekundär entstehende Dissonanzen oder auch auf Fehler in der Stimmfortschreitung achten zu müssen. Zudem kann er sicher sein, dass jede seiner Stimmen einen eigenen Raum haben wird. Die Formel übernimmt für ihn die Aufgabe, „alle Stimmen gleichzeitig in Betracht zu ziehen“. Die Produkte, die mit Hilfe der Schemata entstehen, sind Kompositionen.

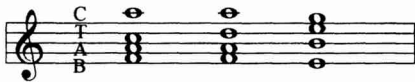
Die *praecepta* des Guilielmus zeigen deutlich, dass die Komposition kein von Grund auf neues System von Regeln war, sondern mit der Formulierung neuer Ausführungsbestimmungen für den praktischen Kontrapunkt begann. Während er seine Formeln noch Stimme für Stimme beschreibt, geht einige Jahrzehnte später Pietro Aron im dritten Buch seiner *Libri tres de institutione harmonica* konsequent den Schritt zur direkten Vermittlung der kleinsten Einheiten, des einzelnen Klangs und seiner Fortschreitung. Bewusst und explizit setzt er sich von der stimmweisen Konstruktionsmethode des Kontrapunkts ab. Die modernen Komponisten, so erklärt er und nennt Josquin, Obrecht, Isaak und Agricola, würden nicht mehr zunächst den Cantus, dann den Tenor, den Bassus und schließlich den Altus komponieren. Die neue Technik mache die Komposition harmonischer. Da sie jedoch für den Anfänger zu schwierig sei, begänne er seine Einführung nach Art der Alten.<sup>49</sup> Die Methode der Theoretiker des Kontrapunkts vertritt er jedoch keinesfalls.<sup>50</sup> Bereits der Ausgangspunkt seiner Lehre, eine umfangreiche Aufstellung von Konsonanzverbindungen im vierstimmigen Satz (III, 17 bis 23), ist ungewöhnlich. Auch die Darstellungsweise von Arons Liste unterscheidet sich grundsätzlich von tenorbezogenen Aufstellungen für den praktischen

<sup>49</sup> Aron, *Libri tres de institutione harmonica* (wie Anm. 26), III, 10. Blackburn (wie Anm. 2), S. 213–216, argumentiert mit Blick auf die Parallelstelle in Arons späterer Publikation, dem *Toscanello in Musica* (wie Anm. 16), II, 16, dass an dieser Stelle ein Satz fehlt, der die neue Technik der erwähnten Komponisten beschreibt, nämlich, dass diese alle Stimmen gleichzeitig in Betracht ziehen.

<sup>50</sup> So verwirft er in *De institutione harmonica* III, 13, Fortschreitungsregeln des Kontrapunkts, die in der Komposition durch die mögliche Stützung der Intervalle überflüssig geworden waren.

Kontrapunkt:<sup>51</sup> Der Tenor bezieht sich auf den Cantus, der Bassus auf den Tenor und der Altus schließlich auf den Bassus. Seine Methodik macht deutlich, dass die Intervalle zwischen allen Stimmen gleichberechtigt sind. Die Beteiligung des Tenors unterscheidet nicht mehr zwischen primären und sekundären Intervallen. Die Entscheidung, welche Stimmen in der Tabelle aufeinander bezogen werden, ist in der Komposition im Grunde beliebig und lediglich eine Frage der Darstellung.

Nur mit Hilfe einer Konsonanzentabelle lässt sich kein musikalisch sinnvoller Satz herstellen. Das Problem, wie die einzelnen Klänge zu einer Komposition verknüpft werden, löst Aron mit ähnlichen Formeln wie Guilielmus. Im Gegensatz zu dessen sukzessiver, noch ganz der kontrapunktischen Methodik verpflichteten Art der Darstellung, beschreibt Aron allerdings zunächst alle Intervalle eines Klangs, um dann deren Fortschreitungen darzustellen. Formeln mit parallelen Terzen und Sexten stehen auch bei ihm im Mittelpunkt der Erörterung.<sup>52</sup> Das Ziel Arons ist jedoch die Vermittlung eines nicht an eine Formel gebundenen Satzes, und so bespricht er in Kapitel 32 auch die Intervallverbindungen, die eine Quart, eine Quint und eine Oktav zwischen Tenor und Diskant zur Vierstimmigkeit ergänzen. Die Oktave bereitet wenig Probleme. Die Quart, so schreibt er, gehöre zwar eher zum Altus über dem Tenor, sei jedoch auch an dieser Stelle unproblematisch, wenn sie durch eine Quint im Bassus gestützt werde. Die Quinte dagegen ist weniger gut geeignet, da sie zu Schwierigkeiten mit dem Verlauf des Bassus führen kann, der – wie Aron nicht erwähnt – lediglich die Sext oder die Oktav unter dem Tenor annehmen kann. Die Verdoppelung des Tenortons in der Unteroktav ist klanglich unbefriedigend, die Sext aus den oben besprochenen Gründen problematisch. Die Quint sollte daher nach Arons Meinung nur an Stellen mit kadenzierender Wirkung verwendet werden:



Beispiel 2: Kadenz nach der Beschreibung in Aron, *De institutione harmonica* (III, 32)

Für alle Schüler, denen die vorangegangenen Erläuterungen zu den einzelnen Intervallen zu schwierig sind, empfiehlt Aron in Kapitel 33 und 34 schließlich einen vierstimmigen Satz, der ausschließlich auf dem Unisono, der Terz und der Sext zwischen Cantus und Tenor basiert, wobei er für jedes Intervall nur zwei alternative Klänge angibt. Der angehende Komponist hat lediglich auf parallele perfekte Konsonanzen zwischen den Unterstimmen zu achten. Einen ähnlichen Ansatz propagiert Hans Buchner in seinem um 1520 entstandenen *Fundamentum*. Formeln mit langen Ketten imperfekter Konsonanzen hält er für wenig elegant.<sup>53</sup> In seinem ersten Notenbeispiel stellt er einen

<sup>51</sup> S. Anm. 9.

<sup>52</sup> Aron, *Libri tres de institutione harmonica* III, Kap. 26–31. Auch für Arons Kompositionsschemata lassen sich zahlreiche Beispiele in der Literatur finden. Die Kompositionsformel für absteigende, terzparallele Oberstimmen benutzen zum Beispiel Pedro de Escobar in dem Villancico *Las mis penas, madre* und Juan del Encina in *Mi libertad en sosiego* [*Cancionero Musical de Palacio* [wie Anm. 45], Nr. 59 und 79]. Auch an italienischen Frottole wie der anonymen *I ho disposto sempre amarti* lässt sich der Gebrauch dieses Schemas in der Praxis zeigen (Knud Jeppesen, *La Frottola*, Bd. 3 [= *Acta Iutlandica* 42,1] Kopenhagen 1970, S. 187–188).

<sup>53</sup> Die ausführlichste Version von Buchners *Fundamentum* findet sich in der Handschrift CH-Bu FI 8<sup>a</sup>. Vgl. die Edition in Hans Buchner, *Sämtliche Orgelwerke*, 2 Teile, hrsg. von Jost Harro Schmidt (= EdM 54), Frankfurt 1974, Bd. 1, S. 20.

dreistimmigen Satz vor, der nur Terzen, Sexten, Oktaven und Dezimen zwischen den Oberstimmen verwendet und damit die Zahl der möglichen Intervalle für die Unterstimme auf ein leicht lernbares Maß reduziert und jegliche Probleme mit der Stimmführung – abgesehen von parallelen Quinten und Oktaven – ausschließt.<sup>54</sup>

### *Denken in Intervallverbänden*

Spätestens Rameaus *Traité de l'harmonie* (Paris 1722) kodifizierte für die folgenden zwei Jahrhunderte den Akkord als grundlegende Einheit kompositorischen Denkens und degradierte das Intervall zu einem sekundären Phänomen, das seine Bedeutung aus dem Akkord schöpft.<sup>55</sup> Mittelalter und Renaissance gingen dagegen vom Intervall als übergeordneter Einheit aus. Die Kontrapunktlehre kannte nur das Intervall zwischen dem Cantus firmus und der gerade konstruierten oder studierten Stimme. Die Neuerung der Renaissance war es, eine Methode zu entwickeln, die es ermöglichte, die Gesamtheit der Intervalle zwischen den Stimmen an einem bestimmten Punkt der Komposition zu berücksichtigen. Aron bzw. der Übersetzer seines Traktats ins Lateinische, Giovanni Antonio Flaminio, benutzten für die Gruppen von Intervallen, die die möglichen Abstände zwischen vier Stimmen festlegen, den Begriff des „ligamen“, des Verbands.<sup>56</sup> In einem solchen Verband haben sich eine Anzahl von Intervallen mit individuellen Eigenschaften zusammengeschlossen. Die Verknüpfungen der Verbände nacheinander erklärt sich nicht, wie im System der Harmonielehre, durch eine Eigenschaft, die ein Akkord als Ganzes aufweist, sondern durch die Eigenschaften der einzelnen Intervalle.<sup>57</sup> So verlangt eine Sext zwischen Tenor und Bassus die Oktave im darauf folgenden Verband<sup>58</sup> – ungeachtet des Intervalls zwischen Tenor und Diskant –, und eine Quinte zwischen zwei Stimmen schließt aus, dass dieselbe Anordnung von Intervallen direkt im Anschluss noch einmal verwendet werden kann.

So wie die horizontale Abfolge der Verbände von den Einzelintervallen determiniert wird, so wird auch der einzelne Verband nicht durch ein übergeordnetes System von

<sup>54</sup> Der anonyme Komponist von *Zum nüwen jar im Liederbuch des Johannes Heer von Glarus* (wie Anm. 42) konstruierte sein Tenor-Diskantgerüst – abgesehen von einigen wenigen Durchgängen – nach einem ähnlichen Schema. Zwischen Tenor und Bassus verwendete er lediglich die Terz bei Dezimen, Oktaven und Sexten sowie die Quinte bei Sexten zwischen Tenor und Diskant. Die große Distanz zwischen Tenor und Diskant ermöglichte es ihm, problemlos einen Altus einzufügen. In den langen sextparallelen Abschnitten ging er nach Guilielmus' Formel für den vierstimmigen Satz vor, indem er die Stimme abwechselnd in Quarten und Terzen über dem Tenor führte. Da Oktaven und Dezimen zwischen Tenor und Diskant immer nur mit der Terz zwischen Tenor und Bassus auftreten, blieb auch in diesen Fällen die Zahl der möglichen Intervalle zwischen Tenor und Altus gering: Bei Dezimen verwendete der Komponist immer nur die Terz, bei Oktaven meist die Quinte, aber auch einmal die Sext und am Schluss eines Abschnitts das Unisono.

<sup>55</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, „Zur Harmonik des 16. Jahrhunderts“, in: *Mth* 3 (1988), S. 206.

<sup>56</sup> Aron, *De institutione harmonica*, III, 20 ff. In dieser Bedeutung wird der Begriff „ligamen“ nur von Aron (bzw. Flaminio) und auch nur in *De institutione harmonica* verwendet. Andere Theoretiker benutzen den Terminus im Zusammenhang mit der Beschreibung von Ligaturen: vgl. Johannes Boen, *Ars (musicae)*, hrsg. von F. Alberto Gallo (= CSM 19), Rom 1972, S. 20; Prosdocimus de Beldomandis, „Tractatus practice de musica mensurabili“, *CS* III, S. 219; ders., „Tractatus practice de musica mensurabili ad modum italicorum“, *CS* III, S. 242, neu hrsg. von Claudio Sartori in: *La notazione italiana del Trecento in una redazione inedita del „Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum ytallicorum“ di Prosdocimo de Beldemandis*, Florenz 1938, S. 60.

<sup>57</sup> Richard Crocker, „Discant, Counterpoint, and Harmony“, in: *JAMS* 15 (1962), S. 16, spricht in diesem Zusammenhang von einer Funktionalität des Intervalls analog zu unserem Verständnis von der Funktionalität des Dreiklangs.

<sup>58</sup> Aron, *De institutione harmonica* III, 28.

Gestalten bestimmt, sondern wiederum durch das Intervall, das zuerst ausgewählt wurde. Eine Komposition kann wie der praktische Kontrapunkt sukzessiv mit der Herstellung einer Stimme zu einem Cantus firmus begonnen werden. Doch mit der Wahl eines bestimmten Intervalls ist gleichzeitig ein System von Beziehungen assoziiert, die simultan die Möglichkeiten für die Konstruktion der dritten und vierten Stimme festlegen: Die Entscheidung für eine Terz zwischen den Oberstimmen lässt nach der Formel des Guilielmus für den ersten dreistimmigen Verband noch zwei Möglichkeiten offen. Folgt jedoch hierauf wieder eine Terz, ist die dritte Stimme genau festgelegt. Die Kompositionsformeln und Konsonanzentabellen bei Guilielmus und Aron dienten dazu, die vertikalen Verbände und horizontalen Beziehungen, die mit einem Intervall verbunden sind, einzuüben, so dass sie dem Komponisten als Schemata zur Verfügung standen, die er jederzeit aus dem Gedächtnis abrufen konnte.

Auch wenn zuerst ein Oberstimmenpaar komponiert werden sollte, konnte und musste ein Komponist keinen freien Kontrapunkt schreiben. Er hatte immer die Konsequenzen des Ausgangsstimmpaares auf den gesamten Verband zu bedenken. Daher konnte er z.B. eine Quint zwischen Tenor und Diskant nur in bestimmten Zusammenhängen benutzen. Im vierstimmigen Satz konnte auch eine Quart zwischen diesen Stimmen zu Problemen mit der Progression der noch nicht geschriebenen Stimmen führen.<sup>59</sup> Die Empfehlung Arons an den Anfänger, nur Prime, Terz und Sext zu verwenden, und das erste Notenbeispiel Buchners, das sich auf Terz, Sext, Oktav und Dezime beschränkt, tragen diesen Einschränkungen Rechnung. Ein typisches Charakteristikum der Komposition (das entscheidend werden sollte für die Entwicklung des Konzepts des Dreiklangs) ist die Präferenz von imperfekten Konsonanzen zwischen Tenor und Diskant. Der Kontrapunkt strebt dagegen eine ausgewogene Verteilung perfekter und imperfekter Intervalle an.

Das zuerst konstruierte Stimmpaar der Komposition muss und kann nicht mehr allen Fortschreitungsregeln des Kontrapunkts entsprechen, wie Aron hervorhebt.<sup>60</sup> Man kann aus diesem Grund in Kompositionen auch nicht mehr von einem Gerüststimm Satz im kontrapunktischen Sinn sprechen, selbst wenn zwei Stimmen zuerst niedergeschrieben wurden. Insofern war der Versuch Ernst Apfels zum Scheitern verurteilt, in Frottole und Madrigalen des 16. Jahrhunderts ein kontrapunktisches Diskant-Tenorgerüst nachzuweisen.<sup>61</sup> Benito V. Rivera hat sich ausführlich mit Apfels Theorie auseinandergesetzt.<sup>62</sup> Wie dieser sieht auch Rivera in Progressionen, die gegen die Regeln des Kontrapunkts verstoßen (z.B. von der Sext zur Quint) und im Vorkommen der Quart

<sup>59</sup> Liegt der Altus zwischen Tenor und Diskant, muss er eine der beiden Stimmen kreuzen, ggf. mit einem unbequem zu singenden großen Sprung. Für den Anfänger ergibt eine Stimmkreuzung Probleme mit der jeweiligen Formel, die er zum Memorieren von Intervallverbänden benutzt (s. die Erörterung der Mnemotechniken weiter unten).

<sup>60</sup> *De institutione harmonica* III, 13.

<sup>61</sup> Ernst Apfel, „Wandlungen des Gerüstsatzes vom 16. zum 17. Jahrhundert. I. Teil“, in: *A/M* 26 (1969), S. 81–104. Da kein Stimmpaar der untersuchten Kompositionen durchgängig den Regeln des Kontrapunkts entsprach, entwickelte Apfel die Theorie, dass die an der Gerüstfunktion beteiligten Stimmen ständig wechseln. Die zum vermeintlichen Gerüststimm paar gehörenden Stimmen ändern sich jedoch in seinen Beispielen zum Teil nach wenigen Tönen und inmitten musikalischer Sinneinheiten. Wären die Komponisten tatsächlich auf diese Weise vorgegangen, hätte dies eine ungeheure Gedächtnisleistung vorausgesetzt. Auch unter der – allerdings anachronistischen – Annahme einer schriftlichen Ausarbeitung in einer Partitur ist dieses System kaum praktikabel.

<sup>62</sup> Benito V. Rivera, „The Two-Voice Framework and its Harmonization in Arcadelt's First Book of Madrigals“, in: *Music analysis* 6 (1987), S. 65 ff.

Indikatoren gegen das Vorliegen eines Gerüststimmpaars. Rivera ersetzt Apfels Theorie der wechselnden Gerüststimmen durch die Annahme eines Diskant-Bassus-Gerüsts; nur diese beiden Stimmen seien in den von ihm besprochenen Beispielen kontrapunktisch korrekt gesetzt. Rivera muss allerdings einräumen, dass dieses Stimmpaar in den gewählten Beispielen in einem nicht dem Ideal des Kontrapunkts entspricht: Der Bassus verläuft zwar in Gegenbewegung, jedoch nicht stufenweise sondern in Sprüngen. Rivera erklärt dieses Phänomen mit der Tradition: Der Bassus in den Sätzen des 15. Jahrhunderts habe springen müssen, da ihm das Diskant-Tenorgerüst keine Möglichkeit einer linearen Bewegung ließ. Was einst eine Füllfunktion gehabt habe, sei nun zur zentralen Substanz des Kontrapunkts geworden.<sup>63</sup>

Eine erneute Untersuchung der Beispiele Apfels und Riveras vor dem Hintergrund der Kompositionslehre Guililemus' und Arons erklärt den Verlauf des Bassus befriedigender: Das von Rivera zitierte Madrigal *Se la dura durezza in la mia donna* von Jacques Arcadelt<sup>64</sup> ist, abgesehen von einigen Durchgängen und Wechselnoten, fast vollständig nach einer Formel konstruiert. Diskant und Tenor verlaufen in parallelen Sexten, der Altus alterniert zwischen Terzen und Quartan über dem Tenor und der Bassus zwischen Terzen, Quinten und Oktaven unter dem Tenor.<sup>65</sup> Die Sprünge im Bassus lassen sich einfacher durch die beschränkte Anzahl möglicher Intervalle erklären, die in einem Satz mit zwei sextparallelen Stimmen bleibt. (Schon deshalb können Diskant und Bassus nicht als Kontrapunkt im klassischen Sinne bezeichnet werden.) Die Sexten unter dem Diskant wurden nicht, wie Rivera vermutet, in einem zweiten Schritt bewusst immer dort eingesetzt, wo sie passten, um einem „instinctive habit of hearing“ des Komponisten zu genügen.<sup>66</sup> Der Komponist hatte ebenso wenig das Bedürfnis, wenn immer möglich, grundständige Dreiklänge zu produzieren.<sup>67</sup> Sexten und die resultierenden „Dreiklänge“ waren von vornherein Bestandteil der gewählten Kompositionsformel. Sie wurden nicht dort eingesetzt, wo sie passten, sondern sie passten, weil sie von vornherein eingeplant waren.

Bereits vor Apfel und Rivera kam Carl Dahlhaus bei der Analyse der Frottole Bartolomeo Trombocinos und Marco Caras zu dem Schluss, dass sich in ihnen Merkmale des Diskant-Bassussatzes und des Diskant-Tenorsatzes durchdrängen.<sup>68</sup> Dahlhaus argumentierte vor allem gegen Edward E. Lowinskys These, der Bassus in den untersuchten Frottole sei die Fundamentalstimme eines neuen harmonisch-tonal konzipierten Akkordsatzes.<sup>69</sup> Er stellte die These auf, dass sich einige Beispiele Lowinskys für einen simultan konzipierten, akkordischen Satz genauso gut auch als Diskant-Tenorsätze mit ergänztem Contratenor deuten ließen. In der Tat können die Quart- und Quintsprünge der Unterstimme, die Lowinsky als Beleg für den harmonisch-tonalen Charakter seiner Beispiele zitiert, auch als Konsequenz aus den terzparallelen Oberstim-

<sup>63</sup> Rivera, S. 65.

<sup>64</sup> Rivera, S. 61.

<sup>65</sup> Die Sext zwischen Bassus und Tenor am Anfang von Takt 6 entsteht als Folge der Synkopierung der parallelen Sexten zwischen Tenor und Diskant und ist keine Abweichung von der Formel.

<sup>66</sup> Rivera, S. 71.

<sup>67</sup> Rivera, S. 73.

<sup>68</sup> Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (wie Anm. 15), S. 252 ff.

<sup>69</sup> Ebd., S. 249 ff. Dahlhaus bezieht sich auf Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth Century Music*, Berkeley 1961.

men betrachtet werden, die keinen anderen Verlauf der Stimme ohne Verstoß gegen Dissonanz- und Parallelenverbot erlauben. Dezimparallele Abschnitte in denselben Frottole wertete Dahlhaus als Merkmal für einen Diskant-Bassussatz.<sup>70</sup> Den vermeintlich hybriden Charakter dieses Repertoires sah er als ein Zeichen für eine langsame Wandlung der Funktion des Bassus von einer Ergänzungs- zu einer Fundamentstimme. Auch Dahlhaus' Argumentation ist nicht stimmig. Die terzparallelen Oberstimmen, bzw. die Außenstimmen in parallelen Dezimen, die er als Gerüstsätze definiert, können klanglich zwar allein stehen, ergeben jedoch als Kontrapunkt keinen Sinn. Sie sind nicht als autonome Stimmpaare geplant, wie dies in einem wirklich sukzessiv hergestellten Satz der Fall wäre, sondern bereits mit Blick auf die übrigen Stimmen angelegt. Die parallelen imperfekten Konsonanzen führen im homophonen Satz fast unweigerlich zu den beschriebenen Kompositionsformeln, die sich in allen von Dahlhaus zitierten Beispielen nachweisen lassen.

In Kompositionen nach einem kontrapunktischen Stimmgerüst zu suchen, ist wenig sinnvoll. Zum einen schränkt die Vorgabe, dass alle Stimmen untereinander konsonant sein müssen, die Möglichkeiten des zuerst entworfenen Stimmpaars so weit ein, dass kein befriedigender Kontrapunkt entstehen kann. Zum anderen werden in der Komposition unter Berufung auf die gegenseitige Stützfunktion der Stimmen Intervalle und Fortschreitungen lizenziert, die die Grenzen der Kontrapunktregeln überschreiten.<sup>71</sup>

Owens hat zahlreiche Belege dafür gesammelt, dass Komponisten auch umfangreichere Werke im Kopf ausarbeiteten.<sup>72</sup> Niemand könnte eine solche Aufgabe ohne Formeln bewältigen, die Gedankenschritte zusammenfassen und abkürzen. Auch das Konzept der Harmonielehre stellt ja eine schematische Verkürzung komplexerer Sachverhalte dar, die zur Entlastung des Gehirns dient. Das Denken in Intervallverbänden erfüllt eine vergleichbare mnemotechnische Funktion. Der Anfänger konnte durchgängig nach einer Formel komponieren, die nur wenige Intervallverbände kombinierte. Ein Fortgeschrittener erarbeitete schriftlich zunächst zwei Ausgangsstimmen, war jedoch bereits mit Hilfe der gelernten Formeln und Verbände in der Lage, den Verlauf des gesamten Satzes zu kontrollieren. Das Ausgangsstimmpaar determinierte die übrigen Stimmen so sehr, dass ein geübter Komponist schließlich nur noch wenige zusätzliche Details memorieren musste, um den gesamten Satz im Gedächtnis zu skizzieren. Parallel verlaufende Stimmen verringerten den Aufwand noch weiter. Bei der gedanklichen Ausarbeitung eines Satzes konnten Komponisten auch auf ihre Übung im Singen *super librum* zurückgreifen und ihre Fähigkeiten, sich Begleitstimmen zu einem *Cantus firmus* in sight vorzustellen.

<sup>70</sup> Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, S. 253. Die Formulierung der Kompositionsformel mit dezimparallelen Außenstimmen des Guilielmus' lässt einen anderen Schluss zu. Guilielmus schrieb zunächst ein Diskant-Tenorgerüst, das er dann durch eine zum Diskant parallel verlaufende Unterstimme ergänzte. Guilielmus Monachus (wie Anm. 11), S. 43.

<sup>71</sup> Am Ende des 16. Jahrhunderts stellt Pietro Pontio in seinem *Ragionamento di musica*, Parma 1588, Faks.-Nachdr. hrsg. von Suzanne Clercx (=Documenta musicologica I, 16), Kassel 1959, ausführlich die unterschiedlichen Stimmführungsregeln im Kontrapunkt und in der (zweistimmigen) Komposition gegenüber. Pontios Darstellungen machen deutlich, dass man sich den Kompositionen seiner Zeit endgültig nicht mehr mit den Kontrapunktregeln analytisch nähern kann. (Den Hinweis auf Pontio verdanke ich dem unveröffentlichten Vortrag „Toward a Stylistic Definition of ‚Counterpoint‘ in the Late Renaissance“ von Russell E. Murray Jr., gehalten auf der Jahrestagung der AMS in Boston, 1998.)

<sup>72</sup> Owens (wie Anm. 22), S. 64 ff.

Die möglichen Intervallverbände, ihre Fortschreitungen und die aus ihnen hervorgehenden Kadenzen lassen sich in Zahlen ausdrücken, in Formeln oder Tabellen systematisieren und leicht auswendig lernen. Die Ziffern 4, 5, 3 in Arons Konsonanzentabelle im *Toscanello*<sup>73</sup> bezeichnen dasselbe klangliche Phänomen wie die Kurzform „Dreiklang in Oktavlage“,<sup>74</sup> wobei Arons System den Vorteil hat, dass der Bezug jedes Tons zu einer Stimme eindeutig ist. Allerdings ist seine Methode wenig ökonomisch, da für eine andere Führung der Stimmen weitere Kombinationen für denselben Klang gelernt werden müssen, z. B. 6,  $\bar{3}$ , 5.<sup>75</sup> Für fortgeschrittene Komponisten hatten Konsonanzentabellen, wie sie Aron aufstellt, einen weiteren Nachteil: Sie gehen immer von demselben Stimmpaar aus.<sup>76</sup> Erfahrene Komponisten mussten zur Konstruktion imitativer Abschnitte oder eines Satzes mit vagierendem Cantus firmus das Ausgangsstimmpaar wechseln können.

Sieben Jahre vor Arons *De institutione harmonica* erschien Simon de Quercus *Opusculum musices* (Wien 1509). Die darin enthaltene „Tabula resonantiarum & consonantiarum compositarum“<sup>77</sup> gibt einen Hinweis darauf, wie dieses Problem von erfahrenen Komponisten gelöst worden sein könnte. In ein System aus bis zu vierzehn Linien, an dessen linkem Rand die jeweiligen Tonbuchstaben sowie die konsonanten Intervalle als Ziffern vermerkt sind, trug de Quercu mit Brevien die möglichen Verbände im zwei- bis sechsstimmigen Satz ein. Tiefste Note ist immer das Gamma-ut. Unter den notierten Verbänden werden die Intervallverhältnisse in Zahlen angegeben, wobei alle Intervalle von der tiefsten Stimme aus gezählt werden. Ein Akkord in Oktavlage hat danach die Zahlenkombination 3, 5, 8. Für den vierstimmigen Satz lernten de Quercus Schüler nur sieben solcher Zahlenkolonnen:<sup>78</sup>

8	8	10	10	12	12	12	
5	6	5	8	5	8	10	
3	3	3	5	3	5	8	

Diese Methode der Darstellung von Intervallverbänden ist flexibler als diejenige Arons. Lediglich die tiefste Stimme muss zum Ausgangsstimmpaar gehören. Es bleibt dem Komponisten überlassen, ob er mit den Außenstimmen oder mit dem Bassus und einer der Mittelstimmen beginnt. Die Ordnung der Tabelle nach den Zahlen in der obersten Zeile deutet allerdings darauf hin, dass de Quercu die Außenstimmen bevorzugt. Den Einzelintervallen werden keine Stimmen zugeordnet. So zählt nur die absolute Lage im

<sup>73</sup> Aron, *Toscanello* II, nach Kap. 30.

<sup>74</sup> Die Quart zwischen Diskant und Tenor, die Quint unter dem Tenor für den Bassus, die Terz über dem Bassus für den Altus.

<sup>75</sup> Die Sext zwischen Diskant und Tenor, die Terz unter dem Tenor für den Bassus und die Quint über dem Bassus für den Altus.

<sup>76</sup> Auf diesen Mangel seiner Methode spielt Aron im zehnten Kapitel von *De institutione harmonica* mit seiner Aussage an, er behalte die Methode der Alten bei, Diskant, Tenor, Bassus und Altus sukzessiv auszuarbeiten, da sie einfacher sei. Er meint damit jedoch nicht die kontrapunktische Arbeitsweise, sondern die Komposition mit zwei Ausgangsstimmen, die das ganze Stück dieselben bleiben.

<sup>77</sup> Einen Nachdruck der Tabelle aus der Ausgabe Landshut 1516, Sign. H 2v–3r, enthält Benito Rivera, „Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries“, in: *Music Theory Spectrum* 1 (1979), S. 87.

<sup>78</sup> Hinter den beiden ersten Spalten verbergen sich die Intervallverbände für die Kompositionsformel mit parallelen Sexten zwischen Tenor und Diskant. Die verbalen Beschreibungen de Quercus' gehen traditioneller vom Abstand zwischen Tenor und Diskant aus. Diesem werden unterschiedliche Intervalle des Bassus zugeordnet. Der Altus wird dann – wie in Arons *De institutione harmonica* – in Beziehung zum Bassus gesetzt.



Satz als höchste, zweithöchste, tiefste oder zweittiefste Stimme. Das System verweist bereits auf den Generalbass, dessen Bezifferung ebenfalls vom tiefsten Ton aus gezählt wird.<sup>79</sup>

Dass de Quercu, wie andere Theoretiker vor und nach ihm, seine Verbände neben der Darstellung als Ziffernfolge auch notiert wiedergibt,<sup>80</sup> kann nicht als ein Indiz dafür gewertet werden, dass Komponisten begannen, in Akkorden als ganzheitlichen Strukturen zu denken. Die verbalen Erklärungen aller Autoren zu den Graphiken gehen nach dem herkömmlichen Schema vor, das passende Intervalle zu einem Ausgangsintervall aufzählt. Die Darstellungen der Akkorde in Noten dienen zunächst als Abkürzung der langen, für jede mögliche Kombination wiederholten Beschreibungen. Aus ihnen kann der Leser Intervallverbände schneller und anschaulicher ermitteln als aus einer Konsonanzentabelle. Zudem lassen sich hieraus je nach Präferenz und Bedarf Ziffernsysteme für unterschiedliche Ausgangsstimmpaare ableiten. Schließlich vermitteln sie auch einen optischen Eindruck von einem Intervallverband, der für manche einfacher zu memorieren gewesen sein muss, als eine Anzahl von Zahlenkolonnen. Für das Komponieren in ein Zehnliniensystem, das viele Autoren vom Beginn des 16. Jahrhunderts an ihren Schülern empfehlen,<sup>81</sup> war die Methode, sich Intervallverbände als optische Gestalten zu merken, nützlich. Für das Notieren in Stimmen, das die Theoretiker übereinstimmend als besser und für den erfahrenen Komponisten als Selbstverständlichkeit darstellen,<sup>82</sup> war diese Technik allerdings nicht geeignet.

Die Vielzahl der Methoden, die Theoretiker ihren Schülern vorschlugen, um sich die möglichen Intervallverbindungen zu merken, ist bedingt durch die Praxis. Mnemotechniken werden sich von Komponist zu Komponist unterschieden haben. Vermutlich wird selbst ein einzelner Komponist für eine homorhythmische Frottola mit Oberstimmenmelodie andere Techniken der Konstruktion verwandt haben, als für eine durchimitierte Motette. Grundlegend für alle Methoden ist jedoch, dass sie im kompositorischen Denken immer von einem Ausgangsintervall ausgehen.

### *Das Problem der Dissonanz*

Für sich genommen resultiert das Denken in Intervallverbänden in homorhythmischen, vollständig konsonanten Sätzen, die für moderne Hörer ein „Maximum an ‚Klang‘“<sup>83</sup> produzieren. Es fehlt ihnen in den Augen vieler Theoretiker des 16. Jahrhunderts ein wichtiger Bestandteil ihres Konzepts der Harmonie: die Dissonanz, deren Auflösung

<sup>79</sup> Die neue Funktion, die dem Bass im Verlauf des 16. Jahrhunderts zukommt, erklärt sich nicht aus der Verlagerung des kontrapunktischen Gerüstsatzes in die Außenstimmen, sondern durch ein Denken, das die Intervalle der Mittelstimmen vom Bass aus zählt und damit eine Grundlage für die Bedeutung des Basses in der späteren Akkordlehre legt. Vgl. dagegen Rivera, „Harmonic Theory“, S. 86 ff.

<sup>80</sup> Quasi-akkordische Darstellungen finden sich bereits in dem anonymen „Tractatus de contrapuncto: „Quicumque voluerit“, CS III, S. 93. Systematische Aufstellungen nach Art von Konsonanzentabellen erscheinen u.a. in Johannes Galliculus, *Isagoge de Compositione Cantus*, Leipzig 1520, hrsg. von Arthur A. Moorefield (= Gesamtausgabe der Werke von Johannes Galliculus [Hahnel] 4), Ottawa 1992, Kap. 10, und Auctor Lampadius, *Compendium musices*, Bern 1537, Sign. F vii.

<sup>81</sup> Owens (wie Anm. 22), S. 39.

<sup>82</sup> Owens, S. 56 ff.

<sup>83</sup> Sachs, *Der Contrapunctus* (wie Anm. 7), S. 135.

erst die „Süße“ einer Komposition ausmacht.<sup>84</sup> Aron gibt in *De institutione harmonica* und im *Toscanello* keine Hinweise darauf, wie der homorhythmische, konsonante Satz aufgebrochen und Dissonanz sowie rhythmische Unabhängigkeit der Stimmen eingeführt werden könnten. Auch Guilielmus' Text behandelt dieses Problem nicht, doch ein Blick auf die Notenbeispiele in *De preceptis* belegt, dass homorhythmische Kompositionen, in denen durchgängig eine Formel verwendet wird, nicht das endgültige Ziel seiner Unterweisung sind.

The image displays three systems of musical notation for three voices: Tenor, Contratenor, and Bass. The music is written in 3/4 time. The first system shows the Tenor and Contratenor parts with a common melodic line, while the Bass part provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melodic development with more complex rhythmic patterns in the upper voices. The third system concludes the passage with a final cadence.

Beispiel 3, Guilielmus Monachus<sup>85</sup>

<sup>84</sup> Am prägnantesten formulierte Franchino Gaffurio: „Harmonia est discordia concors“ (in einem Holzschnitt in *De harmonia musicorum instrumentorum*, Mailand 1518, Faks.-Nachdr. [= Bibliotheca musica Bononiensis II, 7], Bologna 1972). Guilielmus schreibt in seiner achten Kontrapunktregel, dass die Dissonanzen der Konsonanz dienen und Konsonanzen Süße verleihen können (wie Anm. 11, S. 35). Zu weiteren Belegstellen s. Blackburn (wie Anm. 2), S. 224 ff.

<sup>85</sup> Nach Guilielmus Monachus, S. 40, Bsp. 57.

In den Kadenzen in Beispiel 3 arbeitet Guilielmus mit Synkopierungen.<sup>86</sup> In einem kurzen Kapitel gegen Ende des Traktats liefert er – quasi als Ergänzung seiner Kompositionsformeln – Rezepte zu ihrer Produktion: Bei schrittweise aufsteigendem Cantus firmus wechselt die zweite Stimme zwischen Obersext und -quint oder Unterterz und -quart, bei schrittweise fallendem Cantus firmus wechselt sie zwischen Obersext und -sept oder Unterterz und -sekund.<sup>87</sup> Die im Text nicht erwähnte dritte Stimme kann entsprechend den gelernten Formeln ergänzt werden.

Guilielmus' Notenbeispiele implizieren neben Vorhalten eine weitere Möglichkeit, Dissonanzen einzuführen. Nur wenige seiner Beispiele sind tatsächlich in allen Stimmen homorhythmisch gesetzt, wie es der jeweilige erläuternde Text nahe legt. So verlaufen in Beispiel 3, abgesehen von der Passage im Faburden, nur die terzparallelen Oberstimmen im gleichen Rhythmus; die Unterstimme schreitet in ruhigeren Breven und Semibreven voran. Im darauf folgenden Beispiel in der Handschrift liegt der Cantus firmus – oktaviert und diminuiert – im Diskant.<sup>88</sup> Tenor und Contratenor sind nach der Formel mit sextparallelen Oberstimmen konstruiert, die nur auf die Noten des Cantus firmus, nicht jedoch auf die Diminutionen angewandt werden. Es entsteht ein Gerüst von gleichmäßigen, konsonanten Klangsäulen, die für die Dauer einer Semiminima den Satz dominieren und ihm Stabilität verleihen. Spielfiguren in einer oder in mehreren Stimmen kleiden dieses Gerüst mit teilweise dissonanten Durchgängen und Wechselnoten aus.

Buchner beschreibt in seinem *Fundamentum*, wie zuerst das konsonante Gerüst in allen Stimmen erstellt und dann verziert wird.<sup>89</sup> Ein erfahrener Komponist wird das, was der Lehrer aus didaktischen Gründen in zwei Arbeitsschritten erklärt, in einem bewältigt haben. Doch wird auch sein konstruktives Denken einen Zweischritt aufgewiesen haben: Zuerst erdachte er einen Intervallverband und seine mögliche Fortführung und wählte erst dann eine passende Spielfigur aus. Buchners Diminutionslehre ist eindeutig auf das konstruktive Denken der Komposition und nicht auf die kontrapunktische Methodik bezogen. Seine Verzierungen bewegen sich nicht nach dem kontrapunktischen Schema vier gegen eins sondern im übertragenen Sinne vier gegen einen Intervallverband. In drei Gruppen von Tabellen stellt Buchner Verzierungen zu verschiedenen Intervallverbindungen dar,<sup>90</sup> je nachdem ob der Diskant, der Tenor oder der Bassus den Cantus firmus trägt und damit zum Ausgangsstimmpaar gehört. Diese drei Gruppen sind wiederum in drei Tabellen aufgeteilt, für den steigenden und den fallenden Cantus firmus sowie für die Tonwiederholung. Die einzelnen Tabellen gliedern sich schließlich nach dem Intervall mit dem der Cantus firmus fortschreitet

<sup>86</sup> Auch die Erläuterung der Synkopen verknüpft Guilielmus mit der sängerischen Praxis der Improvisation. Er erwähnt bereits im Zusammenhang der Besprechung von „faulxbordon“ und „gymel“ (ebd., S. 38), dass im Gegensatz zum Brauch der Engländer und der Franzosen der „faulxbordon [...] apud nos“ durch „sincopas per sextas et quintas“ gebildet werde. Die Beschreibung der Technik folgt allerdings erst in einem späteren Kapitel.

<sup>87</sup> Guilielmus Monachus, S. 53.

<sup>88</sup> Guilielmus Monachus, S. 41, Bsp. 58.

<sup>89</sup> Buchner erklärt, der homorhythmische, konsonante Satz sei nicht anmutig, daher „versehen die Organisten jede Stimme mit ihren Kolorierungen, die ein jeder leicht durch Übung finden kann“ (wie Anm. 53, Bd. 1, S. 22).

<sup>90</sup> Buchner, Bd. 1, S. 28–33.

und dem Intervall des Ausgangsstimmpaares – das heißt nach dem Intervallverband und seiner Fortführung.

Es geht Buchner nicht um die Einübung von extensiven, virtuosen Verzierungen in einer Stimme, wie dies in späteren Instrumentalschulen mit vergleichbaren Diminutionstabellen der Fall ist,<sup>91</sup> sondern ganz offensichtlich um die Übung einer Kompositionsweise, die ein Gerüst aus Intervallverbänden in einem zweiten gedanklichen Schritt so weit auskleidet, dass es hinter einer neuen Struktur rhythmisch unabhängiger Stimmen verschwindet. Daher werden die Klangsäulen in seinen Tabellen nicht nur durch rasche Spielfiguren oder durch ruhigere Wechselnoten und Durchgänge ausgekleidet, sondern auch durch konsonante Zwischenklänge, die für denselben Ton des Cantus firmus einen weiteren Intervallverband verwenden.



Beispiel 4: Hans Buchner, Tabula Discantus in descensu / Discantus distat a tenore in Sexta (Auszug)<sup>92</sup>

Eine vergleichbare Vorgehensweise schlägt offenbar auch Auctor Lampadius in seinem *Compendium musices* vor. Unter einer notierten, vierstimmigen Konsonanzentabelle folgt die Aussage: „Haec est simplex concordantiarum compositio secundam praedictas regulas, posset enim multo subtilius & uelotius construi, hoc modo“.<sup>93</sup> Das anschließende Beispiel besteht aus einem überwiegend in Breven verlaufenden Tenor, der das Gerüst markiert, und lebhafteren Außenstimmen.<sup>94</sup>

Der Komponist musste nicht zuerst ein vertikales Gerüst schreiben und dieses in einem zweiten Schritt auskleiden, wie es Buchner in seinem *Fundamentum* aus didaktischen Gründen nahe legt. Aus dem Denken in Intervallverbänden lässt sich eine mögliche Arbeitsweise ableiten, die vor allem für den fortgeschrittenen Komponisten

<sup>91</sup> Die erste gedruckte Diminutionslehre enthält Silvestro Ganassis Blockflötenschule *Opera Intitulata Fontegara*, Venedig 1530, Faks.-Nachdr. der Ausgabe Venedig 1535 (= Bibliotheca musica Bononiensis II, 18), Bologna 1969. Vgl. zu weiteren Diminutionslehren Rempp (wie Anm. 28), S. 209, und Ernest T. Ferand, „Didactic Embellishment Literature in the Late Renaissance: A Survey of Sources“, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, hrsg. von Jan LaRue, New York 1966, S. 154–172. Beispiele für einen formelhaften Gerüstsatz mit lebhaften Spielfiguren in einer Stimme finden sich häufig in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts, z. B. in Hans Newsidlers Drucken *Ein newgeordnet künstlich Lautenbuch* (1536) und *Ein neues Lautenbüchlein* (1540), hrsg. von Adolf Koczyr in: *Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert* (= DTÖ 37), Graz 1959, z. B. S. 36 f., S. 40 ff.

<sup>92</sup> Buchner (wie Anm. 53), Bd. 1, S. 28.

<sup>93</sup> Lampadius (wie Anm. 80), Sign. F. vii.

<sup>94</sup> Bandur, Art. „Compositio / Komposition“, in: *HmT* 1996, S. 19; Owens (wie Anm. 22), S. 26–29. Ein Jahrhundert später schreibt Johannes Lippius in seiner *Synopsis musicae novae*, Straßburg 1612, Sign. G7v-8r, vor, der Schüler solle zunächst den Bass notieren und dann mit kleinen Punkten die Töne der Dreiklänge darüber markieren. Diese dienen ihm dann als Orientierung für die Komposition der übrigen Stimmen.

sinnvoller gewesen sein muss: Er wählte ein Intervall über oder unter dem Cantus firmus und plante dessen Fortschreitung zum nächsten Ton der Vorlage. Damit wurden in der Vertikalen die möglichen Intervallverbände determiniert. In der Horizontalen stand mit dieser Auswahl die Zielrichtung der einzufügenden Verzierungen fest. Die Entscheidung für einen Intervallverband hatte wiederum Rückwirkungen auf die Diminutionen, da sie Rücksicht auf das gesamte Klanggerüst nehmen mussten. Nach der Niederschrift des fertigen Ausgangsstimmpaares konnten die übrigen Stimmen nacheinander entlang der Grenzen, die das Gerüst des ausgewählten Intervallverbands setzte, detailliert ausgearbeitet werden. Der Komponist konnte so quasi sukzessiv arbeiten und hatte dennoch die Möglichkeit, alle Stimmen vor auszuplanen. Das Gerüst als solches blieb eine rein gedankliche Hilfskonstruktion. Es stellte sicher, dass auf den schweren Schlagzeiten konsonante Klänge standen, setzte den äußeren Rahmen, enthielt alle wichtigen Merkmale des Stimmverlaufs und war dabei einfacher zu memorieren als die komplexen rhythmischen Strukturen fertig ausgearbeiteter Stimmen.

Ein Stück, das in dieser Denk- und Konstruktionsweise entstanden sein könnte – und das bereits einem Schüler zu Beginn des 16. Jahrhunderts als Studienobjekt diente<sup>95</sup> – ist Obrechts Satz der *Tandernaken*-Melodie. Das Gerüst basiert meist auf Guilielmus' zweiter Formel für den dreistimmigen Satz mit parallelen Dezimen. Über einige Mensuren werden die Dezimen auch auf die Spielfiguren in den Außenstimmen ausgedehnt. Typisch für eine Kompositionsweise, die auf einem Gerüst konsonanter Klänge basiert, sind die sequenzierenden Abschnitte des Stücks. Der gleiche Intervallverband mit denselben Verzierungen wird einfach mit den Tönen des „cantus prius factus“ nach oben oder unten verschoben. Diese Technik ist im Kontrapunkt zwar nicht unmöglich, sie widerspricht jedoch dem Anspruch, eine gleichwertige Melodie zu einer bereits existierenden zu schreiben, sowie dem Grundgedanken der „varietas“. In der Komposition entsteht eine Sequenztechnik dagegen fast natürlich aus dem Denken in Intervallverbänden (s. Beispiel 5, S. 22).

Beispiele für die Kompositionsformeln, die die didaktische Basis des Denkens in Intervallverbänden bilden, finden sich vor allem in weltlichen Genres wie der Pariser Chanson, der Frottola, dem Villancico oder dem englischen Court song; Grund hierfür ist die Homorhythmie dieser Genres und die Dominanz der Melodie in der Oberstimme, die es erlaubte, durchgängig dasselbe Ausgangsstimmpaar zu verwenden und damit über längere Abschnitte einer Formel zu folgen. Doch auch in Genres mit Imitationen und rhythmisch unabhängig verlaufenden Stimmen wie Messe und Motette kann das Denken in Intervallverbänden angewandt worden sein. Imitationen bedingten allerdings eine Arbeitsweise mit abschnittsweise wechselnden Ausgangsstimmpaaren und einem entsprechend flexiblen Schema für die Ermittlung der Intervallverbände.<sup>96</sup> Auch in rhythmisch komplexen Abschnitten diente das Wissen um Intervallverbände den

<sup>95</sup> Der Satz der Melodie durch den englischen König Heinrich VIII. lehnt sich stark an Obrecht an. Vgl. Helms (wie Anm. 27), S. 355 ff. Die meisten untextierten Kompositionen Heinrichs VIII. basieren auf einem durch Kompositionsformeln hergestellten Gerüst von Intervallverbänden in langsamen Notenwerten. Vgl. ebd., S. 329 ff.

<sup>96</sup> Owens' Analyse der Autographen Francesco Corceccias belegt sehr deutlich seine Vorgehensweise in kleinen Abschnitten mit wechselnden Stimmpaaren als Ausgangspunkt. Owens (wie Anm. 22), S. 205.

17

Beispiel 5: Jacobus Obrecht, *Tandernaken* (T. 17–25)<sup>97</sup>

Komponisten als eine Schablone, mit deren Hilfe sie bereits bei der Konstruktion der Ausgangsstimmen oder -intervalle die übrigen Stimmen vorausplanen konnten.

Bei der Produktion imitatorischer Abschnitte halfen zusätzliche vereinfachende Schemata dem Komponisten. Diese können hier nur kurz angesprochen werden. John Milsom hat eine Reihe von Formeln für die problemlose Anfertigung von Imitationen aus den Werken Josquins abgeleitet.<sup>98</sup> In den Traktaten zahlreicher Theoretiker des 16. Jahrhunderts werden schematische Anleitungen zur Konstruktion einer Imitation wiedergegeben. Aron führt in *De institutione harmonica* (III, 52) in die „ars fugandi“ ein. Buchner gibt am Ende seines *Fundamentum* wiederum in Tabellenform einige Beispiele, aus denen sich Formeln ableiten lassen.<sup>99</sup> Reich an entsprechenden Schemata ist Gioseffo Zarlinos *Le istitutioni harmoniche*.<sup>100</sup>

<sup>97</sup> Ausgabe in *Harmonice Musices Odhecaton A* (wie Anm. 42), Nr. 69.

<sup>98</sup> John Milsom, Beitrag zur Round table session *The dating and chronology of the works of Josquin des Prez* auf dem Kongress der IMG London, August 1997. Bei der Imitation in der Unterquint oder Oberquart entsteht immer ein korrekter Satz, wenn beide Stimmen nur eine metrische Einheit voneinander entfernt einsetzen und die imitierte Stimme nur aus steigenden Sekunden oder fallenden Terzen im beliebiger Reihenfolge besteht. (Ich bedanke mich bei John Milsom für die Erlaubnis, seine noch nicht publizierten Forschungsergebnisse zitieren zu dürfen.) Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (wie Anm. 15), S. 94 u. 97, bringt zwei Beispiele für dieses Kanonmodell bei Monteverdi und Josquin.

<sup>99</sup> Buchner (wie Anm. 53), Bd. I, S. 34. Die Stimmen verlaufen sequenzierend z. B. nach dem Schema Quart aufwärts, Terz abwärts. Der Einsatzabstand der nächsten folgenden Stimme beträgt meist eine rhythmische Einheit.

<sup>100</sup> Gioseffo Zarlinos *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, Faks.-Nachdr. (= *Monuments of music and music literature in facsimile* II, 1), New York 1965, Buch III, Kap. 51, 52, 63. In späteren Auflagen ist Kap. 63 erheblich erweitert und verändert worden. Vgl. Rempff (wie Anm. 28), S. 206 f.

Die Technik des Denkens in Intervallverbänden erklärt, wie im Sinne Arons alle Stimmen gleichzeitig „in Betracht gezogen“ und dennoch nacheinander ausgearbeitet werden konnten. Sie hebt den scheinbaren Widerspruch zwischen dem Untersuchungsergebnis von Owens auf, dass Kompositionen in Stimmen, d.h. sukzessiv, niedergeschrieben wurden, und der Feststellung, dass alle Stimmen eines Satzes aufeinander bezogen sind, also scheinbar simultan entworfen wurden. Das Denken in Intervallverbänden löst das Paradoxon einer „streng stimmig komponierte[n] Musik auf akkordlich-harmonischer Grundlage“, die Dahlhaus zwar für technisch möglich gehalten hat, jedoch für das 15. Jahrhundert verwarf, da „tonale Akkordverbindungen [...] nur dann das Fundament oder Regulativ sukzessiver Stimmenerfindung bilden [können], wenn sie sich zu Formeln verfestigt haben.“<sup>101</sup> Das Konzept des Akkords bedeutet einen Anachronismus für den beschriebenen Zeitraum, wie Dahlhaus selbst feststellt. Es gab jedoch Formeln, die auch bei sukzessiver Vorgehensweise die vertikale Dimension des Satzes ordneten, Formeln, die von dem Intervall als grundlegender Einheit für die vertikale und horizontale Struktur ausgingen, jedoch gleichzeitig eine Planung des gesamten Satzes bereits mit der Anfertigung eines Ausgangsstimmpaares ermöglichten. Was im 15. Jahrhundert zunächst als Ausführungsanweisungen für einen Spezialfall des Kontrapunkts begann, verselbständigte sich im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts. Aus den zwei Arten einer vom Intervall geprägten Denkweise – ausschließlicher Tenorbezug oder gleichberechtigter Bezug aller Stimmen untereinander – entwickelte sich die Dichotomie der didaktischen Systeme von Kontrapunkt und Harmonielehre.

<sup>101</sup> Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, S. 76.