

Lothar Schmidt

Theoretikerautorität und Komponistenautorität von Tinctoris bis Monteverdi

Ausgehen möchte ich von einer Beobachtung an der Außenseite. Es geht um die Nennung von Namen. Heinrich Glarean lässt der Widmungsvorrede seines *Dodekachordons* eine umfangreiche Namensliste der zitierten Autoren folgen, eine »Authorum, qui in hoc opere citantur Nomenclatura«.¹ Das entspricht gelehrtem Brauch in der Antike und im Mittelalter: Plinius d. Ä. etwa verfuhr so in seiner *Historia naturalis*,² und in zeitlicher und sachlich-musikalischer Nähe zu Glarean stellt Johannes Frosch seinem *Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne* von 1535 eine solche Liste voran. Hier heißt es lapidar: »EX AVTORIBVS: Aristoxeno, Aristotele, Plinio, Plutarcho, Ptolomeo, Aulo Gellio, Macrobio, Boetio«.³

Glareans Autorenliste ist ungleich länger als die Froschs, und er unterteilt sie sorgsam in die »Graeci« (14 Autoren), deren Schriften ihm selbst vorliegen, und solche »Apud alios citati« (5 Autoren). Dann folgt die Liste der »Latini«, zunächst der Antike (17 Autoren), dann »Ab. D[omini] annis« (8 Autoren), dann der neueren Zeit – hier finden sich 13 Namen, angeführt von Angelo Poliziano, über Christophoro Landino bis zu Georg Rhau. Abgeschlossen wird die *nomenclatura* – und das ist das Bemerkenswerte – von den Komponisten mehrstimmiger Musik, den *symphonetae*⁴ der neueren Zeit. Sie bilden mit ins-

- 1 Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547, Reprint New York 1967 (Monuments of music and music literature in facsimile, 2.65) und Hildesheim 1969, fol. a 4^r.
- 2 »EX AUCTORIBUS / M. Varrone. Sulpicio Gallo. Tito Caesare Imperatore. Q. Tuberone. Tullione Tirone. L. Pisone. T. Livio. Cornelio Nepote. Seboso. Caelio Antipatro. Fabiano. Antiate. Muciano. Caecina qui de Etrusca disciplina. Tarquittio qui item. Iulio Aquila qui item. Sergio Plauto. / EXTERNIS Hipparcho. Timaeo. Sosigene. Petosiri. Nechepso. Pythagoricis. Posidonio. Anaximandro. Epigene. Eudoxo. Democrito. Critodemo. Thrasyllo. Serapione gnomonico. Euclide. Coearano philosopho. Dicaearcho. Archimede. Onesicrito. Eratosthene. Pythea. Herodoto. Aristotele. Ctesia. Artemidoro Ephesio. Isidoro Characeno. Theopompo« (Gaius Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Naturalis historiae libri XXXVII*, hrsg. und übersetzt von Roderich König, Bd. 1: *Widmung, Inhaltsverzeichnis des Gesamtwerkes, Zeugnisse, Fragmente*, München 1973, S. 33–220, jeweils im Anschluß an die Inhaltsverzeichnisse der einzelnen Bücher.
- 3 Johannes Frosch, *Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne*, Straßburg 1536, Reprint New York (Monuments of music and music literature in facsimile, 2.39), fol. VI^r.
- 4 Zum Terminus »symphoneta« siehe H. Glarean, *Dodekachordon* (wie Anm. 1), S. 174–178 und S. 195.

gesamt 25 Namen die bei weitem größte Gruppe. An ihrer Spitze steht Josquin Desprez, gefolgt von Johannes Ockeghem und Jacob Obrecht. Offensichtlich ist diese Teilliste nicht chronologisch, sondern hierarchisch nach der Bedeutung der Komponisten geordnet.⁵

Bleiben wir noch einen Moment bei dem technischen Anfang des Werkes. Glarean lässt auf die Nomenclatura das eigentliche Inhaltsverzeichnis folgen. Dann gibt er zwei Register, zunächst das der mehr als 80 im Text erwähnten mehrstimmigen Gesänge, dann den umfangreichen Index. Er enthält Sachen und Namen, und außerdem verweist er auf (zum Teil bereits angeführte) »Cantiones«, nur in diesem Index finden sich aber Verweise auf die im Werk zitierten einstimmigen (gregorianischen) Gesänge. Glarean hat die Verzeichnisse mit Bedacht unterteilt. Auf den ersten Blick könnte es vielleicht fraglich erscheinen, wie die *symphonetae* zu den *authores* theoretischer Schriften stehen, ob ihnen ebenfalls der Terminus »author« gebührt. Dass dies so ist, bestätigen etwa die Unterschriften zu den zahlreichen Notenbeispielen des *Dodekachordons*; sie lauten ganz stereotyp: »Iodoco Pratensi authore«, »Ioannes Richafort author« usf. Schließlich ist gelegentlich auch vom »incerto authore«⁶ die Rede. Dass der Autor nicht bekannt ist, wird also vor dem Hintergrund der gewissenhaften Nennung der Namen eigens vermerkt, es wird zur Ausnahme.

Gewiss, der Autorbegriff im Blick auf diejenigen, die Mensuralmusik erfinden, ist keine Neuerung Glareans, und überhaupt ist der Terminus »auctor« auch bereits in karolingischen Schriften über den einstimmigen kirchlichen Gesang anzutreffen.⁷ Im *Dodekachordon* kommen jedoch mehrere Aspekte des modernen Autorbegriffs auf prägnante Weise zusammen. Demonstrativ werden Komponisten als Autoren – und zwar im Sinne von Autoritäten – in eine Reihe mit den Theoretikern gestellt. Im Text des *Dodekachordons* wird dies an verschiedenen Stellen expliziert. Der Begriff des »authors« hat bekanntlich eine

5 H. Glarean, *Dodekachordon* (wie Anm. 1), fol. a 4^r, führt in dieser Reihenfolge an: »Symphonetae à C[urrentibus] & infra annis / Iodocus à Prato uulgo Iusquin / Ioannes Okenheim / Iacobus Obrecht Belga / Petrus Platensis / Antonius Brumel / Henricus Isaac / Ioannes Ghiselin / Ioannes Mouton / Ioannes Richafort / Feuin Aurelianensis / Vaqueras / Nicolaus Craen / De orto / Adamus à Fulda Germanus / Damianus à Goes Lusitanus / Lütuuich Senfli Tigurinus / Gregorius Meyer / Sixtus Dietrich / Antonius à uinea / Thomas Tzamen Aquægranensis / Adamus Luyr Aquægra[nensis] / Gerardus à Salice Flandrus / Ioannes Vannius / Andreas Syluanus / Fra[ter] Legendre Antuacensis«.

6 Zum Beispiel auf S. 241: »Tertio trium uocum oppido antiquam incerto authore«.

7 Vgl. hierzu Emmanuela Kohlhaas, *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang*, Stuttgart 2001 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 49), S. 55, 98–100 und zusammenfassend S. 104: »Ganz unmißverständlich ist in den Schriften des 8. und 9. Jahrhunderts davon die Rede, daß die Gesänge das Ergebnis der Gestaltung (composuere) durch einen auctor sind.«

mehrdeutige Etymologie.⁸ Das Tun selbst kann herausgestellt werden – die Wortvariante »actor« macht dies deutlich. So konnte durchaus sinnvoll von Autoren die Rede sein, ohne dass damit die Nennung des Namens notwendigerweise verbunden gewesen wäre. In diesem Sinne wird der Autorbegriff – und ähnlich der des *compositors* – auch in mittelalterlichen Schriften für den Verfasser einer Melodie genannt. Die andere etymologische Variante – in der Wortform »auctor« bzw. »author« – hebt die Vorbildlichkeit und Verbindlichkeit im Sinne von *auctoritas* hervor. Sie ist traditionell mit einem Namen und der Idee der Authentizität verknüpft. »Auctor« und »compositor« sind also möglich als neutrale technische Termini für den, der eine Melodie herstellt. Bei Glarean ist hingegen die Verschiebung in Richtung auf die *auctoritas* vollzogen. Eine Konsequenz daraus ist die Erweiterung des terminologischen Feldes. Zum Begriff des »symphoneta« kann so das Adjektiv »classicus« hinzutreten. So ist im dritten Buch an einer berühmten Stelle in einer Analogiebildung zu den »classici scriptores« von den »classici symphonetae« die Rede.⁹ Bei Frosch sind mit den klassischen Autoren, den »prime classis Authores«, nur Theoretiker gemeint.¹⁰

*

Ich gehe nun chronologisch einen oder zwei Schritte hinter Glarean zurück an die eine Grenze des Zeitraums, den ich in den Blick nehmen möchte. Namenslisten von Komponisten finden wir in musiktheoretischem Kontext – und zwar mit einer betont historischen Perspektive – bekanntlich bei Johannes Tinctoris, also – grob gesprochen – bereits im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Im »Prologus« seines *Proportionale musices*, eines Traktats über die mensuralen Proportionen, der vielleicht schon in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts verfasst wurde, folgt auf die topische Erwähnung der Musiker der biblischen und antiken Frühzeit – Jubal, David, Pythagoras, Orpheus usf. – sowie der Musiker der christlichen Zeitrechnung – beginnend mit Jesus Christus selbst –¹¹ die für die

8 Vgl. hierzu Jan-Dirk Müller, »Auctor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters«, in: *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, hrsg. von Felix P. Ingold und Werner Wunderlich, St. Gallen 1995, S. 17–31.

9 H. Glarean, *Dodekachordon* (wie Anm. 1), S. 240: Hier ist die Rede von »Iodoci à Prato, ac aliorum Classicorum Symphonetarum[m] doctissimis illis cantionibus«.

10 J. Frosch, *Rerum musicarum opusculum* (wie Anm. 3), fol. dI^r.

11 Johannes Tinctoris, *Opera Theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 2a: *Proportionale musices*, American Institute of Musicology 1978 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 22), S. 10: »At qui postquam plenitudo temporis advenit, quo summus ille musicus Jesus Christus, pax nostra, sub portione dupla fecit utraque unum in eius ecclesia miri florere musici, ut Gregorius, Am-

Musikgeschichtsschreibung so folgenreiche Bemerkung über die Musik und die Komponisten der neueren Zeit: mit John Dunstaple in England als »novae artis fons et origo« – als »Quell und Ursprung der neuen Kunst« – und seinen »contemporanei« in Frankreich, Guillaume Dufay und Gilles Binchois, denen unmittelbar Ockeghem, Antoine Busnoys, Johannes Regis und Firmin Caron folgten.¹² Moderne Komponisten, die durch ihre Werke bekannt sind, werden also in eine Reihe mit den mythischen Musikhelden gestellt: den traditionell den theoretischen Autoritäten gleich- bzw. vorangestellten topischen »inventores musicae«. Im Prolog seines *Liber de arte contrapuncti* von 1477 nimmt Tinctoris nach der Erwähnung der traditionellen Autoritäten diese Namensliste wieder auf, wobei er nun die, wie es heißt, vor kurzem verschiedenen Dunstaple, Binchois und Dufay als Lehrer – »praeceptores« – von Ockeghem, Regis, Busnoys, Caron und – zusätzlich – Guillaume Faugues bezeichnet¹³. Hier begegnet uns eine weitere Strategie zur Legitimierung von Komponistenautorität: die Herstellung eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses.¹⁴ Eine besondere Pointe dieser Strategie ist es nun, wenn sich ein Theoretiker selbst Autorität verleiht, indem er sich als Schüler eines als »auctor classicus« anerkannten Komponisten bezeichnet: Adrian Petit Coclico setzt 1542 auf dem Titelblatt seines *Compendium musices*, einem der Jugend von Nürnberg gewidmeten Schultraktat, seinem Namen die Ergänzung »discipulus Iosquini des Pres« hinzu.¹⁵

brosius, Augustinus, Hilarius, Boethius, Martianus, Guido, Johannes de Muris, quorum alii usum in ipsa salutari ecclesia canendi statuerunt, alii ad hoc hymnos canticaque numerosa conceverunt, alii divinitatem, alii theoreticam, alii practicam huius artis, iam vulgo dispersis codicibus posteris reliquerunt. Denique principes Christianissimi quorum omnium, rex piissime, animi, corporis fortunaequae donis longe primus es, cultum ampliari divinum cupientes more Davidico capellas instituerunt in quibus diversos cantores per quos diversis vocibus, non adversis, Deo nostro iocunda decoraque esset laudatio, ingentibus expensis assumpserunt. Et quoniam cantores principum si liberalitate, quae claros homines facit praedicti sint, honore, gloria, divitiis afficiuntur, ad hoc genus studii ferventissime multi incenduntur.«

- 12 Ebd., siehe den originalen Wortlaut und die Übersetzung im Beitrag von Vincenzo Borghetti im vorliegenden Band, S. 113.
- 13 Johannes Tinctoris, *Opera Theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 2: *Liber de arte Contrapuncti*, American Institute of Musicology 1975 (Corpus Scriptorum de Musica, 22), »Prologus«, S. 12; siehe den originalen Wortlaut und die Übersetzung im Beitrag von Vincenzo Borghetti im vorliegenden Band, S. 113f.
- 14 Vgl. hierzu Paula Higgins, »Musical ›Parents‹ and their ›Progeny‹: The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren 1997 (Detroit Monographs in Musicology. Studies in Music, 18), S. 169–185.
- 15 Adrian Petit Coclico, *Compendium musices*, Nürnberg 1552, Reprint Kassel 1954 (Documenta musicologica, 1.9).

Auch das Motiv der Legitimierung durch Berufung auf kompositorische *auctoritas* finden wir bereits bei Tinctoris – allerdings, und dies ist entscheidend, noch mit einem anderen Akzent. Tinctoris sagt im Anschluss an die erwähnte Passage im Vorwort seines Kontrapunkttraktats von sich selbst – und zwar im Blick auf seine eigenen Kompositionen – Folgendes:

... unde quemadmodum Virgilius in illo opere divino Eneidos Homero, ita iis Hercule, in meis opusculis utor archetypis. Praesertim autem in hoc in quo, concordantias ordinando, approbabilem eorum componendi stilum plane imitatus sum.¹⁶

... so wie Vergil in seiner göttlichen Anaëis Homer, so nehme ich, bei Herkules, mir in meinen bescheidenen Werken jene [gemeint sind die Sätze der oben genannten Komponisten] zum Modell, und besonders in der Anordnung der Zusammenklänge ahme ich ganz ihren bewunderungswürdigen Kompositionsstil («stilum componendi») nach.

Bleiben wir noch einen Moment bei Tinctoris. Coclico beruft sich als Theoretiker auf einen Lehrer, der um 1540 in Deutschland als Komponistenautorität gilt. Wenn Johannes Tinctoris von sich sagt, er mache es wie Vergil in Bezug auf Homer, indem er sich die Werke der hervorragendsten Musiker seiner Zeit zum Vorbild nehme, spricht er von sich im Grunde nicht als Theoretiker, als Lehrer der Artes liberales, sondern ebenfalls als Komponist. Diese Unterscheidung ist von Bedeutung. Schauen wir dazu – wieder nur von außen – auf einen weiteren musiktheoretischen Text Tinctoris', auf seinen *Liber de natura et proprietate tonorum*. Hier findet der Gedanke der *auctoritas* von Komponisten eine besondere und besonders bemerkenswerte Ausformung. Theoretische Schriften werden Autoritäten gewidmet, in erster Linie natürlich Inhabern politischer – einschließlich kirchlicher – Macht. Seinen Kontrapunkttraktat von 1477 widmete Tinctoris dem König von Neapel, sein frühes *Proportionale musices* Beatrice von Aragón. Der *Liber de natura et proprietate tonorum* von 1476 ist jedoch zwei Musikern gewidmet, denen in den erwähnten Listen von Komponistennamen eine wichtige Stellung zukommt, Johannes Ockeghem und Antoine Busnoys:

Praestantissimis ac celeberrimis artis musicae professoribus Domino Johanni Okeghem, christianissimi regis Francorum prothocapellano ac Magistro Antonio Busnois, illustrissimi Burgundorum ducis cantori, Johannes Tinctoris inter eos qui iura scientiasque mathematicas profitentur minimus, immortalem observantiam.¹⁷

16 J. Tinctoris, *Liber de arte Contrapuncti* (wie Anm. 13), S. 12f. Zum textlichen Umfeld des Zitates siehe die Textstelle im Beitrag von Vincenzo Borghetti im vorliegenden Band, S. 113f.

17 Johannes Tinctoris, *Opera Theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 1: *Exposition manus, Liber de natura et proprietate tonorum* ..., American Institute of Musicology 1975 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 22), S. 65.

Den ausgezeichnetsten und hochberühmten Professoren der Musik Herrn Johannes Ockeghem, Prothokaplan des allerchristlichsten Königs von Frankreich, und Magister Antoine Busnoys, Kantor des allervornehmsten Herzogs von Burgund, [von] Johannes Tinctoris, dem geringsten unter denen, die die Rechte und die Mathematik lehren, in ewiger Ergebenheit [gewidmet].

Aber müssen wir sagen: Diese Widmung hat eine neben der vorwärtsgewandten auch eine rückwärtsgewandte Seite. In der Überschrift der Widmungsvorrede werden Ockeghem und Busnoys als »professores artis musicae« angesprochen, und zwar unter Nennung ihrer prominenten professionellen Positionen als Protokaplan des französischen Königs bzw. Kantor des Herzogs von Burgund. Tinctoris bezeichnet sich hier selbst als Professor der mathematischen Wissenschaften, also der Artes des Quadriviums, das Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik umfasste, – und im Incipit des Traktats als Professor des Rechts und der (freien) Künste (»legum artiumque professor«). Die Widmung der Schrift hat außerdem einen bezeichnenden Hintergrund: Tinctoris hatte gerade in seinem *Proportionale musices*, das einem der traditionellen mathematischen Teile der »Musik« gewidmet ist, Ockeghem und Busnoys wegen Praktiken angegriffen, die zwar im Gebrauch waren, jedoch der arithmetischen Systematik der Lehre von den Proportionen widersprachen.¹⁸ Mit anderen Worten: Tinctoris geht sehr wohl von dem traditionellen Begriff der Musik als einer *Ars liberalis* aus, deren gelehrter Theoretiker nach rationalen und mathematischen Grundsätzen einen Bereich wie den der Proportionen darstellt und gegebenenfalls den Usus von Komponisten korrigiert. So hatte er der oben erwähnten Liste der Inventores der neuen Kunst, darunter Ockeghem und Busnoys, unmittelbar eine Klage über den unkorrekten Gebrauch der Proportionen folgen lassen. Im Vorwort zum *Liber de natura et proprietate tonorum* kommt Tinctoris hierauf zurück. Ein lächerlicher *cantor* habe ihm wegen seiner Kritik gedroht, ihn zu zwingen, seinen Traktat zu essen, falls er noch einmal in seine Heimat kommen sollte¹⁹. Dem steht auf der anderen Seite die ausdrückliche Hervorhe-

18 Vgl. hierzu Rob C. Wegman, »Mensural Intertextuality in the Sacred Music of Antoine Busnoys«, in: *Antoine Busnoys. Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, hrsg. von Paula Higgins, Oxford 1999, S. 175–214, hier besonders S. 175–181.

19 »Quod ut in manibus plurimorum venit, cuserunt aliqui et praecipue unus non modo hic sed etiam in omni alia honesta ac liberali institutione, velut cunctarum bonarum artium experts, nominari indignus, merito vituperii nota me afficiendum. Insuper iste unus omnium qui sunt cantorum ridiculosissimus mihi si unquam patriam repeterem, ipsius libelli violentam comestionem minari haud formidavit, eo quod, ut praedictum est, abusum vestrum circa proportionalis signa improbare attentassem. O verba prudenti homine dignissima! O minae forti viro decentissimae! Enimvero quod prudenter praedixit, quod quia fortiter minatus est, nobis integre contigit. Patriam saepenumero deinceps post hac repetii. Corpus etenim licet ab ea plurimum distet, animus parentes et amicos frequentissime recolens, profecto parum aut nihil abest. Non-

bung der Komponistenautorität gegenüber. Ockeghem und Busnoys werden als die hellsten Lichter unter den neueren Komponisten titulierte,²⁰ und es ist von ihrer »admirabile rarissimaque dignitas et auctoritas in sublimi prudentia componendi«²¹ die Rede, also von ihrer bewundernswürdigen und seltenen Würde und Autorität in der Kompositionswissenschaft.

*

Bevor ich einen Sprung an den Beginn des 17. Jahrhunderts mache, um der Begründung der Komponistenautorität und ihrer Problematik bei Tinctoris ein modernes Fallbeispiel gegenüberzustellen, möchte ich einige Gesichtspunkte nur skizzieren, die im Verlauf des 16. Jahrhunderts virulent werden. Wir haben gesehen, dass bei Tinctoris die Idee der Komponistenautorität neben der traditionellen Autorität des *musicus* als Vertreter der *Artes liberales* steht. Der Terminus »compositor«, der – wie erwähnt – sehr alt ist, erhält hier eine neue Qualität. Sie ist, darauf hat Rob Wegman aufmerksam gemacht, zunächst theoretisch begründet; einen professionellen oder sozialen Status bezeichnet der Terminus noch nicht – anders als die in der Widmungsvorrede verwendeten traditionellen Titel »prothocappellanus« oder »cantor«.²² Erst um die Wende zum 16. Jahrhundert tritt in Hofstaatslisten vereinzelt die Bezeichnung »compositor« auf. Spätestens seit Tinctoris gibt es aber die Idee des hervorragenden Komponisten, bei Glarean in der Formel des »symphoneta classicus«. Die weitere Entfaltung der Komponistenautorität scheint an ein komplexes Zusammenwirken ideen-, sozial-, institutionen- und nicht zuletzt mediengeschichtlicher Faktoren gebunden zu sein. Die Autorisierung von Komponisten kann mit der besonderen Situation einer Institution zusammenhängen. Giovanni Pierluigi Palestrina und die Sixtinische Kapelle wären ein verhältnismäßig spätes Beispiel dafür. Im Falle Josquins ist die Rezeption durch die deutsche Schultheorie und die reformatorische Ausbildungstradition ein wichtiger Faktor. An Josquin zeigen sich schließlich die Auswirkungen, die der Notendruck und die Ent-

ne et libellum ipsum comedi? Comedi nimirum, quod etiam a spiritu Ezechieli dictum fuit: »Venter tuus comedet, et viscera tua complebuntur volumine isto.« In me impletum asserere non erubesco. Quid enim est comedere volumen quam quod continet ingenti cura considerare, ac eo viscera compleri, quam consideratum indelebili memoria retinere? Hercle! et antequam et postquam hoc Proportionale edidissem, considerationi eius contenti operosissime vacavi« (J. Tinctoris, *Liber de natura*, wie Anm. 16, S. 65f.).

20 »Luminibus summae claritatis inter recentiores compositores«, ebda., S. 66.

21 Ebda, S. 67.

22 Rob. C. Wegman, »From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 409–479.

wicklung eines relativ offenen Musikalienmarktes hatten. Georg Forster schrieb im Jahr 1540, also 19 Jahre nach dem Tod des Komponisten:

Memini summum quendam virum dicere, Josquinum iam vita defunctum, pures cantilenas aedere, quam dum vita superstes esset.²³

Ich erinnere mich, dass ein hervorragender Mann gesagt hat, Josquin gebe nun, da er tot sei, mehr Werke heraus als zu seinen Lebzeiten.

Josquin gab diese Werke posthum – so könnte man Forster ergänzen – vor allem in Deutschland heraus. Ob man überhaupt von einer Strategie des lebenden Josquin zur Verbreitung oder auch nur Überlieferung seiner Werke sprechen kann, ist hingegen eher zweifelhaft. Im Blick auf die Verbreitung durch Drucke jedenfalls nicht. Auch dies ändert sich langsam im 16. Jahrhundert. Es gibt die Idee, Werke selbst herauszugeben, auch in Ausgaben zusammenzufassen, da sie anonym bzw. unter falschem Namen und korrumpiert im Umlauf seien – etwa bei Francisco Guerrero.²⁴ Heinrich Schütz schließlich, der im Vorwort zu seiner *Geistlichen Chormusik* von 1648 von Komponisten als »gleichsam Canonisierte Italianische und andere / Alte und Neue Classicos Autores«²⁵ spricht, verfolgt selbst eine Strategie, seine Drucke zu den Opera eines *auctor classicus* zu fügen.²⁶ Orlando di Lasso wäre ein frühes Beispiel für einen Komponisten, der sehr gezielt und geschickt den Druck und den Musikalienmarkt zur Verbreitung seiner Werke und damit auch zur Konstruktion seiner Autorität nutzt. Seine späten *Lagrima di San Pietro* sind schließlich mit einem Autorenporträt und der Angabe des Alters des Abgebildeten geschmückt.²⁷ Neue musikalische Autoren

23 Georg Forster, Vorwort zu *Selectissimarum mutetarum ... tomus primus*, Nürnberg 1540, zit. nach Patrick Macey, »Josquin as Classic: Qui habitat, Memor esto und Two Imitations Unmasked«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 118 (1993), S. 1. Vgl. auch Jessie Ann Owens, »How Josquin Became Josquin: Reflections on Historiography and Reception«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts* (wie Anm. 13), S. 171–179.

24 Siehe die Vorrede Critoval Mosquera de Figueroas zu Francisco Guerreros *Canciones y villanaescas espirituales*, Venedig 1589, abgedruckt in: F. Guerrero, *Opera omnia*, Bd. 1, hrsg. von Vicente García und Miguel Querol Cavaldá, Barcelona 1955 (Monumentos de la Música Española, 16), S. 15: »por que andando de mano en mano, se yua con el tempo perdiendo en sus obras la fidelidad de su compostura, o no quedaua en ella mas, que el nombre del autor« (»denn sie gingen von Hand zu Hand, und so verloren seine [Guerreros] Werke die Treue des Satzes und es blieb von ihnen nicht viel mehr als der Name des Autors«).

25 Zit. nach dem Abdruck der Vorrede in Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 5: *Geistliche Chormusik 1648. Gesamtausgabe der 29 fünf- bis siebenstimmigen Motetten*, hrsg. von Willhelm Kamlah, Kassel 1962, S. VII.

26 Hierzu bereitet der Autor des vorliegenden Textes eine Abhandlung für das *Jahrbuch der Ständigen Konferenz mitteldeutsche Barockmusik* vor.

27 Ein Faksimile des Titelblatts findet sich in Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Neue Reihe, Bd. 20: *Lagrima di San Pietro*, hrsg. von Fritz Jensch, Kassel 1989, S. XXIII.

stellen sich mit einem »Opus 1« vor.²⁸ Verleger nennen schließlich bekannte Namen auf Titelblättern, um ihre Produkte attraktiv zu machen. Dies setzt eine Situation voraus und erzeugt sie paradoxerweise zugleich, die Wegman mit dem schönen Beispiel aus einem flämischen Konservationsbuch von 1543 veranschaulicht, wo ein Gesprächspartner den anderen in der Kirche nach dem Anhören einer Motette fragt, wer sie komponiert habe.²⁹ Weitere Aspekte der Erzeugung der Komponistenautorität sind im 16. Jahrhundert und darüber hinaus die Biographie oder – genauer gesagt – die Anekdote. Im Schlusskapitel von Glareans *Dodekachordon*, das vom *ingenium* der Komponisten handelt, tritt sie im Falle Josquins neben die Vorstellung von Werken.³⁰ Der Vergleich mit Poeten und Malern kommt hinzu: Dies ist ein ideengeschichtlich auf mehreren Ebenen ablaufender Vorgang. Beim Vergleich von Komponisten mit Malern wie in Cosimo Bartolis *Ragionamenti accademici* von 1567 wird in jedem Fall die Grenze der Artes liberales überschritten.³¹

Tinctoris hatte von der drastisch-handgreiflichen Antwort eines *cantors* auf seine Kritik am falschen Gebrauch von Proportionen berichtet. Ich möchte nun zwei anders geartete Antworten von Komponisten auf Theoretikerkritik in den Blick nehmen. In der Vorrede zu seinem 1569 erschienenen *Primo libro de Madrigali a quattro voci* spielt Marc' Antonio Mazzone mit der fiktiven Situation, die »primi inventori de la musica« – ein Topos für die antiken oder überhaupt die älteren *inventores* der Musik – erhielten Gelegenheit, ins Leben zurückzukehren. Sie würden erstaunen, die Musik durch die Kompositionen der modernen Komponisten in so reicher Blüte zu sehen. Anders aber die zeitgenössischen Kunstrichter [!]. Durch Unkenntnis oder Neid und ohne dass sie zwei Noten passabel aneinanderreihen könnten, brennen sie darauf, als ernsthafte Kunstrichter zu gelten. So hören sie irgendein Madrigal (wäre es auch vom gelehrtesten Komponisten, der heute lebte) und sagen, ohne sich weiter zu bedenken, es mangle ihm an Imitationen (»fughe«). Hat es aber einige Künstlichkeit und Synkopationen (»ligature«), so werfen sie ihm vor, es sei auf die Weise einer Motette und nicht nach Art eines Madrigals geschrieben und so fort. Der Irrtum dieser

28 Vgl. hierzu Konrad Küster, *Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590–1650*, Laaber 1995 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 4).

29 R. C. Wegman, *From Maker* (wie Anm. 21), S. 409f.

30 H. Glarean, *Dodekachordon* (wie Anm. 1), S. 441 [recte 440]–469: »De Symphonetarum ingenio«, insbes. S. 441–453.

31 Vgl. hierzu James Haar, »Cosimo Bartoli on Music«, in: *Early Music History* 8 (1988), S. 37–79, und Lothar Schmidt, »Bemerkungen zur Reflexion auf Nation und Stil in der Frühen Neuzeit«, in: *Ständige Konferenz mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2001* (Eisenach 2002), S. 109–122, insbes. S. 113.

Kunsturteile liege darin, dass nicht bedacht werde, dass die Noten der Körper, die Worte aber die Seele der Musik seien, die Noten also den Worten zu folgen und diese zu imitieren haben.³²

Für die Antwort eines Komponisten auf Theoretiker, die Mazzone noch fiktiv durchspielte, haben wir um 1600 im Streit zwischen Giovanni Maria Artusi und Claudio Monteverdi ein ganz reales Beispiel. Die Umstände sind allgemein bekannt:³³ Artusi kritisiert einige – noch unveröffentlichte – Madrigale Monteverdis wegen Verstößen gegen satztechnische Normen. Weder wird bei den diskutierten Beispielen der Text berücksichtigt noch wird der Name des Komponisten genannt. 1603 druckt dann Artusi die Verteidigungsschrift eines »Ottuso Accademico« zugunsten Monteverdis ab und widerlegt deren Einwände. 1605 antwortet dann Monteverdi selbst in einem Nachwort zu seinem fünften Madrigalbuch von 1605, das die inkriminierten Sätze enthält, auf Artusi.³⁴ Er offenbart sich einer weiteren Öffentlichkeit als Autor der von Artusi angegriffenen Madrigale und kündigt eine theoretische Begründung für seine kompositorischen Maßnahmen an. Zu dieser Schrift kam es bekanntlich nicht, Monteverdis Bruder lieferte jedoch nach weiteren Polemiken – und gewiss in Abstimmung mit dem Komponisten – als Beigabe zu den 1607 gedruckten *Scherzi musicali*

32 »S'a quei primi inventori de la Musica ... fusse hora concesso di poter ritornar in vita, stupirebbono vedendola così riccamente ornata, e di continuo fiorire per le dolci, vaghe, & dotte compositioni di Moderni compositori, e prenderiano sommo diletto di colori, i quali, ò per ignoranza, che l'offusca la mente, ò per invidia, che gli rode il core, senza saper accopiar due notte, che stiano bene insieme, da lor stessi ardiscono esser severi giudicide l'altrui compositioni, perciòché, s'odono qualche Madrigale (se ben fusse del più dotto compositor, che fuss'hoggi al mondo) senza più oltre considerare, per esserne tenuti dal volgo per homini giudiciosi, dicono, che non è ben intreziato con fughe, e si ci è qualche artificio, ò ligamento, dicono, che più tosto have aria di Motetto, che di Madrigale, overo, che non stà bene osservato, ò che la tal cosa non può stare, senza dir la raggion perché. Sciocchi, & ignoranti che sono, dovriano pur considerare, che il corpo della Musica son le note, & le parole son l'anima, e sì come l'anima per essere più degna del corpo deve da quello essere seguita, & imitata, così ancho le note devono seguire, & imitare le parole, & il compositore le deve moltobene considerare, e con le note meste, allegre, ò severe, come saranno convenienti esprimere il soggetto loro«, zit. nach James Haar, »Self-Consciousness about Style, Form and Genre in 16th-Century Music«, in: *Studi Musicali* 3 (1974), S. 226.

33 Zum Streit zwischen Artusi und Monteverdi siehe Claude V. Palisca, »The Artusi–Monteverdi controversy«, in: *The Monteverdi Companion*, hrsg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London 1968, S. 133–166, wiederabgedruckt in: C. V. Palisca, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford 1994, S. 54–87.

34 Ein Faksimile findet sich im 5. Band der alten Monteverdi-Gesamtausgabe: *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, hrsg. von Gian Francesco Malipiero, Bd. 5: *Il quinto libro dei madrigali*, Asolo 1927, S. [III].

einen erläuternden Text zu Monteverdis Brief.³⁵ Zum einen stellt er als Kommentar zu Monteverdis Bemerkung, er mache seine Sachen – gemeint sind die musikalischen Sätze – nicht aus einer Laune und willkürlich (»Non faccio le mie cose à caso«), den bekannten theoretischen Grundsatz auf, die Rede oder der Text sei die Herrin der Harmonie und nicht ihre Dienerin,³⁶ und dazu beruft er sich auf eine kaum angreifbare Autorität, auf Platon, der traditionell unter die »primi inventores musicae« gezählt wird. Damit aber nicht genug: Er führt nun zum anderen eine weitere Reihe von Autoritäten an, die Monteverdis Vorgehen legitimieren soll. Dies sind bekanntlich Komponisten, und zwar Komponisten, von denen Giulio Cesare nun ganz bestimmte Werke nennt: etwa »Dalle belle contrade« oder »Crudele acerba« von Cipriano de Rore. Sein Bruder folge mit seiner »seconda pratica« (nur) dem göttlichen Cipriano de Rore, Carlo Gesualdo da Venosa, Emilio de Cavalieri, dem Grafen Alfonso Fontanelli usf.³⁷ Diese Legitimationsstrategie baut Giulio Cesare Monteverdi dann noch aus. Er führt zunächst die *inventores* der »prima pratica« an, von den – namentlich nicht mehr genannten – ersten, die mit unseren Notenzeichen (»caratteri«) ihre mehrstimmigen Gesänge komponierten und denen folgten »Occkeghem, Iosquin des pres, Pietro della Rue, Iouan Motton, Crequillon, Clemens non papa, Gombert« bis hin zu »messer Adriano« Willaert, einer Praktik, die der »Eccellentissimo Zerlino« in »regole giudiciosissime« gefasst habe. Dann stellt er ihnen die Ahnenreihe der Seconda pratica entgegen: »il Diuino Cipriano Rore«, dem folgten Marc' Antonio Ingegneri, Luca Marenzio, Giaches de Wert, Luzzasco Luzzaschi usf. Der »atto pratico« wird hier der Theorie gleichberechtigt an die Seite gestellt – und dies in einem von einem Theoretiker begonnenen Streit.

Giulio Cesares Berufung auf die »rinnovatori« der Musik geht bis in technische Details. Artusi hatte Monteverdi unter anderem die Verletzung der tonartlichen Einheit des Satzes vorgeworfen. Claude V. Palisca hat gewiss recht, wenn er anmerkt, das Argument des ominösen »Ottuso accademico«, der Modus werde von den ersten und den letzten Tönen bestimmt und nicht von den Kadenzten in der Mitte, sei schwach, aber Giulio Cesares Argument, auch andere

35 Ein Faksimile findet sich im 10. Band der alten Monteverdi-Gesamtausgabe: ebda., Bd. 10: *Canzonette a tre voci*, Asolo 1929, S. [69–72].

36 Ebda., S. [69]: »... che l'oratione sia padrona del armonia e non serua; & in questo modo, sara la sua compositione giudicata nel composto della melodia, del che parlando Platone [Randbemerkung: »nel terzo de Rep.«] dice queste parole ...«.

37 Ebda., S. [70]: »... seguitando il Diuino Cipriano de Rore, il Sig. Principe de Venosa, Emiglio del Cavagliere, il Conte Alfonso Fontanella, il Conte di Camerata, il Cauallier Turchi, il Pecci, & altri Signori di questa Eroica Scuola«.

Komponisten hätten die Einheit der Tonart unter Umständen aufgegeben,³⁸ ist keineswegs naiv, wie ebenfalls Palisca kommentiert.³⁹ Ganz abgesehen von der Frage, ob es in der Sache zutrifft – entscheidend ist zumindest ebenso der scheinbar nur äußerliche Aspekt, nämlich die Verschiebung der Argumentationsebene. Die Tat einer Komponistenautorität wird als Argument gegen einen theoretisch-systematisch legitimized Einwand angeführt – die Komponistenautorität hat es nicht mehr wie zu Zeiten von Tinctoris nötig, einem Theoretiker körperliche Gewalt anzudrohen.

38 Ebd., S. [72]: »Ha parimente ragionato l'Artusi & dimostrato, la confusione che apportano alle cantilene quelli che incominciano di vn tuono, seguitando di vn altro al fine terminano di quello che totalmente è dal primo e secondo pensiero lontano, il che è come sentire vn pazzo ragionare il quale dia vn colpo, come si dice, hor sopra al cerebro & hor sopra la botte; pouerello & non s'auede, che mentre vol mostrarsi al mondo regolato presentore, cade nel errore del negare li tuoni misti, li quali se non vi fossero l'inno de li Apostoli che incomincia del sesto, & finisce del quarto, non darebbe hor sopra al cerchio, & hor sopra la botte; parimente l'introito Spiritus Domini repleuit orbem terrarum; & maggiormente il Te Deum laudamus; Iosquino non sarebbe stato vn Ignorante, ad hauer incominciato la messa sua Faissant regret del sesto, & finita del secondo; Nasce la pena mia del eccel. Striggio, l'armonia di quel canto (nella prima pratica considerata) ben si può chiamar diuina, non sarebbe una chimera, essendo fabbricato d'un Tuono che consta di primo, di ottauo, di vndecimo, & di quarto; il madregale del Diuino Cipriano Rore, Quando Signor lasciaste, che incomincia del vndecimo, nel mezzo scorre nel secondo, & decimo, & la fine conclude nel primo, & la seconda parte nel ottauo; non sarebbe stata questa di Cipriano vna uanitate ben leggera; & di misser Adriano che si chiamarebbe egli ad hauer principato. Ne proicias nos in tempore senectutis (motetto a cinque che si troua nella fine del suo primo libro) del primo tuono, & il mezzo fattolo del secondo, & la fine del quarto; ma che legga il Reuer. Zarlino l'oppositore nel quarto de le Institutioni a cap. 14. che imparerà«.

39 C. V. Palisca, *The Artusi-Monteverdi controversy* (wie Anm. 32), S. 74.