

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 7 (1983)

Heft: [1]

Artikel: Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts

Autor: Sachs, Klaus-Jürgen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869146>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ARTEN IMPROVISIRTER MEHRSTIMMIGKEIT NACH LEHRTEXTEN DES 14. BIS 16. JAHRHUNDERTS

VON KLAUS-JÜRGEN SACHS

Als entscheidenden Wesenszug der real erklingenden Musik wertet Isidor von Sevilla – einer der einflußreichsten Denker des frühen Mittelalters (um 630) – den Sachverhalt, daß das Klingende (*sonus*) „vorüberfließt“, nämlich einfließt „in vergangene Zeit“ (*praeterfluit in praeteritum tempus*) und sich allein dem Gedächtnis einprägt (*inprimiturque memoriae*). Aus der unabwendbaren Flüchtigkeit der Musik resultiert ihre Gedächtnisabhängigkeit. Versagt das Gedächtnis und werden die Klänge nicht durch die menschliche *memoria* festgehalten, so vergehen sie (*pereunt*), weil – und nun folgt eine erstaunliche Begründung Isidors – „sie nicht aufgeschrieben werden können“ (*quia scribi non possunt*).¹ Für den Gedankengang der folgenden Erörterung ist belanglos, warum Isidor Klänge für nicht aufschreibbar hielt – ob ihm Notationen wie die griechischen zu wenig vertraut, vielleicht unbekannt waren oder ob er nur an die Schwierigkeit dachte, Musik im Moment ihres Erklingens aufzuzeichnen. Eindeutig aber bleibt Isidors Überzeugung: eine Niederschrift könnte auch bei versagender *memoria* die *soni* festhalten und vor dem Untergang bewahren.

Aus heutiger Sicht drängt sich ein bestätigendes Fazit der These Isidors auf: die unüberschaubar reiche schriftliche Überlieferung von Musik seit dem 9. Jahrhundert *hat* als Ersatz, zugleich aber auch als Potenzierung des menschlichen Gedächtnisses eine immense Fülle von Musik vor ihrem Vergehen bewahrt – zwar nicht in ihrer konkreten, einst erklingenen sinnlichen Gestalt, wohl aber in ihrer abstrakten musikalischen Substanz. Läßt sich daraus nun aber folgern, daß die improvisierte, aus dem Stegreif entstandene Musik früherer Zeiten rettungslos untergegangen ist, weil sie sich unmittelbarer *memoria* entzieht und nicht niedergeschrieben wurde?

Diese Frage, die den gegenwärtigen Veranstaltungszyklus leitet, soll nun für jenen Bereich von improvisierter Mehrstimmigkeit erörtert werden, der einen Niederschlag in Traktaten der Satzlehre des 14. bis 16. Jahrhunderts gefunden hat. Denn in die-

¹ Die herangezogene Passage ist Bestandteil des grundlegenden Eröffnungsabschnitts „De musica et eius nomine“ aus *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX* und lautet (nach der Edition von W.M. Lindsay, Oxford 1911, III, xv, 19–27) im Zusammenhang: „Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Et dicta Musica per derivationem a Musis. Musae autem appellatae ἀπὸ τοῦ μάσαι, id est a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur. Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus inprimiturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.“ Isidors Charakterisierung der *musica* („Musik“) als gedächtnisabhängiger „Zeitkunst“ mag durch die seit Hesiod bezeugte mythische Genealogie der Musen als Töchter des Zeus (Iovis) und der Mnemosyne (Memoria) mitinspiriert und durch die (Fehl-)Etymologie des Wortes *Musa* (vgl. H. Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern u. München 1963, 38) unterstützt worden sein, trifft gleichwohl ein fundamentales Merkmal der Sache.

ser Texttradition, die zur maßgebenden, allerdings zumeist nur recht elementaren Unterweisung der Sänger und Komponisten (oft in gleicher Person) diene, begegnet man mehr oder minder präzisen Hinweisen auf Praktiken der im Stegreif ausgeführten Mehrstimmigkeit. Deshalb greifen die umfassenderen historischen Darstellungen der musikalischen Improvisation² auch auf diesen Quellenfundus zurück, untersuchen dabei allerdings nicht, ob – oder in welchen Grenzen – eine vergangene Praxis des Improvisierens samt ihren Resultaten „rekonstruierbar“ ist, was sich der vorliegende Beitrag zur Aufgabe stellt.

Den genannten zeitlichen Rahmen rechtfertigt die einheitliche Basis der Lehre, nämlich jenes Satzprinzip, das seit ca. 1330 als *contrapunctus* bezeichnet, angewendet, beschrieben und gelehrt wurde. Dieses Satzprinzip war im 14. Jahrhundert neu, fand offenkundig rasche Verbreitung und erwies sich als ebenso zukunfts-trächtig für die rationale Durchdringung des Komponierens wie dauerhaft als Fundament schlicht praxisbezogener Mehrstimmigkeitslehre.³ Die auffällige Tatsache aber, daß der Grundbestand dieser Lehre, nämlich die Behandlung des einfachen „Note-gegen-Note-Contrapunctus“, sich Jahrhunderte hindurch weder wesentlich wandelte noch im Schatten beträchtlich fortentwickelter Kompositionskunst seine didaktische Schlüsselrolle einbüßte, erklärt sich wohl nur so: die Lehre hing aufs engste mit der speziellen, aber unverzichtbaren Praxis des improvisiert mehrstimmigen Vortrages einer gegebenen Melodie zusammen.

Damit ist eine erste, ganz wesentliche Einschränkung angesprochen, die für alle Arten, von denen zu reden sein wird, gilt: es handelt sich stets um ein Improvisieren zu einem vorgegebenen Cantus firmus, also um „partielle“, nicht „totale“ Improvisation.⁴ Ferner gehört der Cantus firmus innerhalb jener Praxis, um die es ging, zu einem vertrauten Repertoire – in der Regel einem liturgischen –, war also bekannt; die Improvisation konnte demnach auf assoziative Stützen wie die Kenntnis von Text, Gliederung, Tonart, Duktus und Umfang der Vorlagemelodie bauen. Drittens stand der Cantus firmus normalerweise in Notation zur Verfügung und diente – trotz seiner Bekanntheit – in niedergeschriebener Gestalt als Vorlage; die Improvisation konnte somit optische bzw. visuell-kombinatorische Hilfen nutzen. Viertens war dieser notierte Cantus firmus nicht nur der vorgegebene, sondern auch der vorrangige Satzbestandteil; er blieb das Wesentliche, ihm ordnete sich die mehrstimmige Ausgestaltung zu und unter, was zur Folge hatte, daß die improvisierten Satzbestandteile nicht unbedingt den ästhetischen Maßstäben genügen mußten, denen der in seiner Einstimmigkeit lebensfähige Cantus firmus entsprach. Doch

² Genannt seien die noch immer maßgebenden Arbeiten von E. T. Ferand, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich 1938, und *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik* = Das Musikwerk 12, Köln 1956.

³ Zusammenfassend dargestellt durch den Verf. in *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen* = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 13, Wiesbaden 1974.

⁴ Diese Unterscheidung geht auf E. T. Ferand (cf. Anm. 2; 1938: S. 9f.; 1956: S. 6) zurück, ist bei ihm aber auf den Satzverlauf, nicht auf die Stimmen oder die Satzschichten gemünzt.

noch ein fünfter Gesichtspunkt bleibt zu beachten: Ausgangs- und Grundform, wahrscheinlich auch übliche und verbreitetste Weise dieser Praxis war das solistische Improvisieren eines einzelnen Sängers zu einem – wie auch immer dargebotenen – Cantus firmus; es handelte sich also um Individualimprovisation.

Damit sind Grenzen markiert, die den Charakter dieses Improvisierens deutlich machen. Es diente den alltäglichen Anforderungen einer regelmäßigen Praxis vor allem gottesdienstlicher Musik, blieb ganz im Rahmen des Usuellen, wurde dementsprechend eingeschätzt, repräsentierte nicht die kompositorische Höhe musikalischer Kunst, ließ sich jedoch anhand weniger Faustregeln lehren und erlernen. Sein satztechnischer Standard – mochte er auch für die Ohren eines Kenners schwanken – genügte den Ansprüchen der schlicht mehrstimmigen Darbietung liturgischer Melodien; besondere Qualität einer gesanglichen Ausführung konnte der Praxis ein Signum des Kunstvollen aufprägen.

Diese partielle und usuelle Improvisation, die zuweilen als bloße „Stegreifausführung“ von „Improvisation im eigentlichen Sinne“⁵ unterschieden wird, ist zweifellos nicht zu vergleichen mit herausragenden Leistungen des freien Fantasierens, wie es sich vor allem seit den bedeutenden Organisten des 17. Jahrhunderts als Kunst herausbildete. Dennoch wäre es ebenso unangemessen wie befangen, die Vielfalt, Breitenwirkung und musikgeschichtliche Bedeutung dieser improvisierten Mehrstimmigkeit zu unterschätzen.

Indem die folgende Skizze sich auf solche Arten des mehrstimmigen Improvisierens, die in Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts erläutert werden, beschränkt, zielt sie weder auf Vollständigkeit gegenüber der einstigen Praxis noch auf Spekulationen über hochrangige Stegreifleistungen ab, die zweifellos im Rahmen oder jenseits dieser Arten möglich waren, sondern rückt lediglich die seinerzeit der Lehre – und heutzutage vielleicht einem praktischen Nachvollzug – zugänglichen Verfahren in den Blick.

*

Die einfachste, wichtigste und schlechthin grundlegende Art besteht im zweistimmigen Satz „Note gegen Note“. Nicht die äußere Anlage, nämlich jeden Cantus-Ton mit einem Ton der improvisierten Zusatzstimme („Note gegen Note“) zu versehen, ist seit dem 14. Jahrhundert an dieser Art neu, sondern das auf dem Regelsystem des Contrapunctus beruhende Satzprinzip. Das Regelsystem basiert wesentlich auf der Unterscheidung von perfekten und imperfekten Konsonanzen (also einerseits Einklang, Quinte, Oktave samt Oktaverweiterungen, andererseits Terzen, Sexten usw.). Trotz seiner prinzipiellen Einheitlichkeit wurde das System in vielfältigen Detailvarianten gelehrt und tradiert; gleichwohl läßt es sich für den improvisierten Note-gegen-Note-Satz auf vier prägnante Normen reduzieren:

1. nur Konsonanzen finden Verwendung;
2. für Anfang und Schluß ist eine perfekte, für die Paenultima eine imperfekte Konsonanz zu wählen;

⁵ *Riemann-Musiklexikon*, 12. Aufl., Sachteil, Mainz 1967, 391.

3. Folgen gleicher perfekter Konsonanzen „parallel“ zum fortschreitenden Cantus firmus sind verpönt, Folgen gleicher imperfekter dagegen empfohlen;
4. die Zusatzstimme soll Gegenbewegung und die kleineren (doch diatonischen) Fortschreitungsintervalle bevorzugen.

Regeln, die jenseits dieser Normen in den Texten – zuweilen und offenkundig uneinheitlich – begegnen, sind Zutaten oder Verschärfungen, die nicht mehr primär dem improvisierten Contrapunctus gelten: so die Empfehlung des Wechsels zwischen perfekter und imperfekter Konsonanz, die Forderung eines Halbtonanschlusses in bestimmten Verbindungen, die Aussagen über Folgen ungleicher perfekter oder ungleicher imperfekter Konsonanzen sowie Vorbehalte gegenüber der Tonwiederholung.

Daß die Regeln insgesamt gleichermaßen für eine improvisierte wie für eine schriftlich vorbereitete Ausführung gelten, wird in den Lehrtexten ausdrücklich und oft betont. So stellt Prosdocius de Beldemandis (1412) fest, der Contrapunctus habe doppelten Geltungsbereich, sei „duplex, scilicet vocalis et scriptus“; der *contrapunctus vocalis* sei derjenige, der (lediglich) „vorgetragen“ wird („qui proferatur“), *scriptus* dagegen, der „aufgezeichnet“ wird („qui scribitur“).⁶ Sachlich analoge Formulierungen dieser Gegenüberstellung lauten beispielsweise:

contrapunctus extemporalis (usualis)	–	artificiosus ⁷
contrapunctum ore prolatum	–	notis conscriptum ⁸
contrapunto a mente	–	a penna ⁹

Johannes Tinctoris (1477) verknüpft diese Unterscheidung mit den Ausdrücken „super librum cantare“ („über dem Buch [mit bloßer Aufzeichnung des Cantus firmus] singen“) und „res facta“ (im Sinn von „ausgearbeiteter Komposition“)¹⁰, doch bereits ein früher Contrapunctus-Text (aus der Mitte des 14. Jahrhunderts) scheint in der Wendung „Contrapunctus ... est ... punctum contra punctum ... ponere vel facere“¹¹ auf die beiden Verfahren (nämlich Note gegen Note „zu setzen“ oder „auszuführen“) hinzuweisen.

Wie die Praxis dieses Improvisierens einer Gegenstimme in der Art „Note gegen Note“ aussah, läßt sich leicht und wohl recht getreu vorstellen. Erforderlich waren freilich sicherer Überblick über die jeweils möglichen Konsonanzen sowie rasche, stets ein wenig „vorausschauende“ Auswahl aufgrund der Regeln, so daß beispielsweise der Anfang des *Kyrie fons bonitatis* Lösungen nahelegte, wie in den Exempla a (Cantus firmus als Oberstimme) und b (Cantus firmus als Unterstimme):

⁶ *Tractatus de contrapuncto*, ed. E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series* III, Paris 1869, 194a–b.

⁷ A. Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, 241.

⁸ W. Schonsleder, *Architectonice musices universalis*, Ingolstadt 1631, 56.

⁹ G. B. Chiodino, *Arte pratica latina et volgare di far Contrapunto à mente, & à penna*, Venedig 1610.

¹⁰ *Liber de arte contrapuncti*, ed. A. Seay = *Corpus scriptorum de musica* 22, II, 107.

¹¹ Aus dem Traktat *Cum notum sit*, ed. E. de Coussemaker (vgl. Anm. 6) 60b.

a
8 Ky - ri - e fons bo - ni - ta - tis, pa - ter in - ge - ni - te,

b
8

c
8

Allerdings folgte die Praxis keineswegs immer und überall den skizzierten Normen des Contrapunctus. Teils pflegte sie zuweilen ältere Formen des Parallelsingens ausschließlich in perfekten Konsonanzen weiter, wie dies Version c zeigt¹², teils verwirklichte sie – bei weniger befähigten oder noch ungeübten Sängern – einen kontrapunktischen Satz auch nur mangelhaft. Wenn noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts Autoren wie Adrian Petit Coclico (1552) Cantus-firmus-Sätze in dieser schlichsten Art Note gegen Note auf zweifache Weise ausführen, einmal korrekt als „Exemplum bonum“, dann voller Fehler als abschreckendes „Exemplum pravam“ oder „illicitum“¹³, oder wie Heinrich Faber (1548) eine ganze Kirchenliedstrophe, zweistimmig und weithin einwandfrei, aufnotieren, um die (in Beispiel d, T. 12) vorhandenen Einklangsparellen zu bemängeln¹⁴, dann sind dies andauernde Reaktionen auf die Stegreifpraxis und die in ihr schwerlich ganz auszurottenden Regelverstöße.

d
8

Solchen von den Kennern angeprangerten, von den Hörern wohl selten registrierten Satzfehlern suchte man auf mehrfache Weise zu begegnen. So schränkte man – in der sogenannten Gradus-Lehre¹⁵ – den melodischen Spielraum der Zusatzstimme extrem ein, nämlich auf den Ambitus eines Hexachords, genauer: auf seine nur sechs verschiedenen Töne; dies geschah einerseits gewiß aus rein didaktischen Grün-

¹² Wiedergegeben nach J. Wolf, *Eine neue Quelle zur mehrstimmigen kirchlichen Praxis des 14. bis 15. Jahrhunderts*, in: *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag*, hg. von K. Weinmann, Leipzig 1926, 228.

¹³ *Compendium musices*, Nürnberg 1552, fol. K 2 ff.

¹⁴ *Musica poetica*, ed. Chr. Stroux, *Die Musica Poetica des Magisters Heinrich Faber*, Port Elizabeth 1976, 7; als Unterstimme dient die Choralmelodie „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt“.

¹⁵ Vgl. die in Anm. 3 genannte Schrift, 143ff. sowie vor allem P.P. Scattolin, „La regola del ‘grado’ nella teoria medievale del contrappunto“, *RIM* 14 (1979) 11–74.

den, andererseits aber wohl auch mit dem praktischen Ziel, durch Reduzierung der Möglichkeiten dem improvisierenden Sänger das sichere Zuordnen von Konsonanzen und Fortschreitungen zu erleichtern. Wie häufig und wie strikt sich die Praxis des Improvisierens einer Gegenstimme im Note-gegen-Note-Satz tatsächlich an einen Hexachordraum band, ist von den Lehrtexten her freilich nicht abzuschätzen, doch bleibt zu vermuten, daß sich die Sänger bereits im Rahmen derartiger Übungen einen gewissen Vorrat von Standardwendungen aneigneten, der ganz wesentlich zur Fertigkeit des Stegreifsingens gehört haben dürfte.

Doch ein weiterer Gesichtspunkt kam hinzu. Man war bemüht, sich die Gegenstimmennoten imaginativ in das Notensystem der Cantus-firmus-Aufzeichnung hineinzu projizieren, um so mit dem Cantus zugleich und in bestimmten Relationen zu ihm die Gegenstimme „im Geiste“ abzulesen. Eine Vorstufe oder auch drastische Erleichterung dessen findet sich in einigen Quellen, in denen die bereits ausgewählten Konsonanzorte für die Gegenstimme durch Solmisationssilben, Intervallzahlen oder kleine Punkte im Notensystem des Cantus firmus gekennzeichnet sind, so daß hier kaum mehr verheimlichte Niederschriften des Satzes vorliegen und von Stegreifausführung nicht gesprochen werden kann.¹⁶

Für das visuell-imaginative Ableiten der Gegenstimme aus der Cantus-Aufzeichnung war es jedoch wichtig, sich die zu improvisierende Stimme Ton für Ton in möglicher räumlicher Nähe zu den Cantusnoten, also in leicht überschaubaren Intervallen, vorzustellen. Dies aber führte dazu, die – dafür geeigneten, weil verhältnismäßig unproblematischen – Transpositionen um eine Oktave und um eine Quinte ins Spiel zu bringen.

Ergebnis dieser Bemühungen ist die Sight-Praxis englischer Quellen besonders des 15. Jahrhunderts.¹⁷ Die Grundzüge des Verfahrens lassen sich am einfachsten an jenen berühmt gewordenen Satzarten demonstrieren, die durch noch strengere Reduktion, nämlich auf nur zwei verschiedene Konsonanzen, den Gewinn eines risikolosen Improvisierens von *zwei* Gegenstimmen zum Cantus, also einen dreistimmigen Satz, erzielen: Faburdon und Fauxbourdon.¹⁸ Bekanntlich entstehen hier in den Modellsätzen, wie man sie sich improvisiert zu denken hat, nur Sextakkord-

¹⁶ Erwähnt seien die entsprechenden Beispiele aus den Traktaten des Johannes Gallicus, ed. E. de Coussemaker (vgl. Anm. 6) IV, 395b und des Leonel Power, ed. Thr. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter*, München 1937, 13–23 sowie das dem Artikel *Faburdon* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6, London 1980, 353 beigegebene Faksimile.

¹⁷ Dazu neben der in Anm. 16 genannten Schrift von Georgiades auch M. Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Straßburg 1936.

¹⁸ Als jüngste und zusammenfassende Arbeiten hierzu seien genannt: D. Hoffmann-Axthelm, Artikel „Faburdon/fauxbourdon/falso bordone“ in *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972 sowie Br. Trowell's Artikel „Faburdon“ und „Fauxbourdon“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6, London 1980, aber auch sein Aufsatz „Faburdon – New sources, new evidence“ in *Modern Musical Scholarship*, ed. by E. Olleson, Stockfield 1980, 28–78.

folgen, die durch einzelne Quintoktavklänge umrahmt und unterbrochen werden. So vertraut uns dieses Satzbild sein mag, so fern liegt uns die von den Gegenstimmensängern anzuwendende Methode, weshalb sie an Beispiel e veranschaulicht sei. Der Cantus liege als Mittelstimme in einer Aufzeichnung des *Kyrie fons bonitatis* vor. Der Unterstimmensänger bildet dazu entweder – bei Sextakkordketten – die darunterliegende Terz oder – bei den umrahmenden Quintoktavklängen – die darunterliegende Quinte, „liest“ beide aber aufwärtsquinttransponiert (im sogenannten *Sight of Faburdon*) „ab“, stellt sich also bei den Rahmenklängen die Gegenstimmennote im optischen Einklang mit dem Cantus vor, bei den Klängen der Sextenketten aber in der Terz über dem Cantus (wie dies in Beispiel e durch schwarze Noten gekennzeichnet wurde). Schwierigkeiten ergeben sich allenfalls dadurch, daß der Unterstimmensänger im „gelesenen“ Ton *f* immer die (reine) Quinte *b* (nicht *b*) singt und deshalb nicht selten zum Sprung in den Ton *es* gezwungen wird (da die Quarte als Sukzessivintervall rein sein soll). Der Oberstimmensänger aber liest den Cantus unverändert ab, singt ihn jedoch eine Quarte höher. Der auf diese Weise entstandene dreistimmige Satz entspricht klanglich dem Notenbeispiel f.

The image shows four staves of musical notation for the Kyrie fons bonitatis. The top two staves are for the Cantus (C) and the Unterstimmensänger (U). The bottom two staves are for the Oberstimmensänger (O). The lyrics are: Ky - ri - e fons bo - ni - ta - tis, pa - ter in - ge - ni - te, a quo bo - na cun - cta pro - ce - dunt, e - le - i - son.

The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'oder' and 'f'. The Cantus part is written in a single line, while the Unterstimmensänger and Oberstimmensänger parts are written in two lines each, showing the interaction between the voices and the underlying harmonic structure.

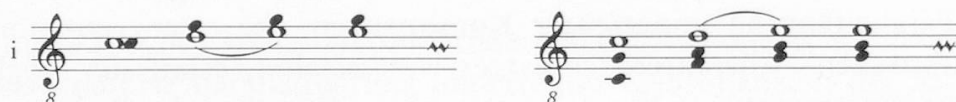
Beim Fauxbourdon nun, wie ihn Guilielmus Monachus (um 1480) exemplifiziert (vgl. das ihm entnommene Beispiel g)¹⁹, ist das Verfahren insofern noch einfacher, als der notierte Cantus die Unterstimme bildet. Da Mittel- und Oberstimmensänger gemeinsam zum Einmünden der Sextakkordketten in die Quintoktavklänge beitragen müssen und dieses im Verlauf des Stückes nicht ohne weiteres koordinieren können, beschränkt Guilielmus die Anwendung des Rahmen-Quintoktavklanges auf Anfang und Schluß, weshalb der Satz faktisch permanent in Sextakkorden fortschreitet. Diese aber werden ständig als Terzen zum Cantus „mitgelesen“, vom Mittelstimmensänger tonhöhengetreu über dem Cantus, vom Oberstimmensänger

¹⁹ *De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*, ed. A. Seay = Corpus scriptorum de musica 11, 29, Ex. 45.

oktavtransponiert unter dem Cantus, so daß die mit „Orientierungspunkten“ versehene Cantusaufzeichnung des Guilielmus zum Satz aus Beispiel h führt.²⁰



Geht man hingegen, etlichen Fauxbourdonkompositionen entsprechend, vom Cantus in der Oberstimme aus, so läßt sich ein analoges Verfahren anwenden: die ständig als Unterquarte folgende Mittelstimme wird quarttransponiert aus dem Cantus „abgelesen“; die für die Rahmenklänge zuständige Unterstimme wird bei diesen im Einklang mit dem Cantus, bei Sextakkorden als Oberterz imaginiert, folglich oktavtransponiert behandelt. Sight-Technik und Satzresultat dieses Konzepts seien am Initium des *Kyrie fons bonitatis* skizziert (Beispiel i), wodurch die prinzipielle Ähnlichkeit mit dem bereits (in den Beispielen e und f) veranschaulichten Verfahren deutlich wird.



Bei diesen Arten drängt sich gewiß die Frage auf, ob man hier überhaupt noch von „Improvisation“ – Satzherstellung „aus dem Stegreif“ – sprechen kann, ob es sich nicht vielmehr um ein rein mechanisches Ausführen eines durch satztechnischen Schematismus vorherbestimmten Gebildes handelt. Besonders die Art mit Cantus firmus als Unterstimme (Beispiel h) ist durch ihren völligen Verzicht auf Quint-oktavklänge während des Binnenverlaufs restlos determiniert. Wo aber jede Wahlfreiheit, jeder Entscheidungsspielraum entfällt, scheut man sich mit Recht, von „Improvisation“ zu sprechen. Gleichwohl ist es kaum sinnvoll, im Blick auf die gesamte Praxis der usuell mehrstimmigen Darbietung des Cantus firmus so zu differenzieren, daß jenes Schema des Guilielmus Monachus (Beispiel h) als bloße „Ausführung“ gilt, hingegen die damit eng verwandten Arten Faburdon (Beispiel f) und Fauxbourdon (Beispiel i) wegen des Entscheidungsspielraumes für den Unterstimmensänger, häufiger oder seltener Quinte statt Terz zu wählen, „Improvisation“ sind. Denn trotz unterschiedlicher Grade von Determiniertheit des Satzgefüges durch Anwendung einfacher Rezepte der Gegenstimmengewinnung verbindet alle Techniken der usuellen Mehrstimmigkeit doch ihr Ad-hoc-Charakter, genauer: das Ziel, ohne auskomponierten, schriftlich aufgezeichneten (und dies rechtfertigenden) Satz den Cantus firmus mehrstimmig einzukleiden, und der prinzipiell improvisatorische Weg, auf dem diese Einkleidung stets „so oder auch anders“ ausfallen

²⁰ Beispiel h gibt den Cantus gemäß seiner rhythmischen Notierung, die Zusatzstimmen aber nur in neutraler Verdeutlichung wieder.

kann. Diese den Oberbegriff „Improvisation“ stützenden Kriterien werden keinesfalls dadurch zunichte, daß Praktiken des spontanen Ausschmückens, Verzierens, Abwandeln auch vor ausgearbeiteten Kompositionen nicht haltmachten. Selbst wenn diese bis ins 16. Jahrhundert hinein weit weniger als spätere „Werke“ beanspruchten, „so und nicht anders“ zu sein, unterscheiden sich die Voraussetzungen der usuell mehrstimmigen Einkleidung eines Cantus firmus von denen der wie auch immer vorgenommenen Darbietung einer mehrstimmigen Komposition doch grundlegend.

*

Erleichterte die Sight-Technik (nach entsprechender Übung) das visuell-imaginative Auswählen geeigneter Konsonanzen und Fortschreitungen durch den Sänger, so verhalfen die bisher skizzierten dreistimmigen Satzarten – an denen die Sight-Praxis veranschaulicht wurde – zur denkbar einfachen Herstellung eines Satzes mit mehreren simultan den Cantus einkleidenden Stimmen. Diese „Simultan-Improvisation“ beruht allerdings auf einem Kunstgriff, den die Contrapunctus-Lehre ursprünglich nicht zuließ, nämlich auf der Lizenz, beliebig viele gleiche imperfekte Konsonanzen unmittelbar aufeinanderfolgend parallelzuführen; die frühen Texte der Lehre nennen ausdrücklich als Höchstzahl drei oder vier solcher Klänge.²¹ Erst die unbeschränkte Parallelführung imperfekter Konsonanzen, die strenggenommen dem „kontrapunktischen“ Charakter des Satzes widerspricht, schuf die Möglichkeit, im Blick auf ein stereotypes Fortschreiten zweier Stimmen die Bedingungen für die dritte Stimme so zu erfassen, daß diese beim spontanen Verfolgen einer der anderen Stimmen fehlerfrei ableitbar wird.

Dies war bei den erwähnten Arten von Faburdon und Fauxbourdon der Fall. Bekannt sind aber noch andere Rezepte, wie sich unter der Prämisse ständiger Terzen-, Sexten- oder Dezimenketten zweier Stimmen die dritte Stimme leicht und aus dem Stegreif gewinnen läßt; allerdings handelt es sich meist um nicht sehr tragfähige Schemata, die bezeichnenderweise in der Überlieferung wesentlich spärlicher bezeugt sind als Faburdon oder Fauxbourdon.

Wichtigste Quelle für diese Arten ist der Traktat des Guilielmus Monachus.²² Von den dort behandelten Schemata²³ seien hier nur die aufschlußreichsten beleuchtet. So lassen sich Terzen- wie Sextenparallelen der Oberstimmen durch eine Unterstimme stützen, die regelmäßig – von Klang zu Klang – zwischen Unterterz und Unterquinte wechselt: im ersten Fall (wie Beispiel k) bezogen auf die Oberstimme, im zweiten (Beispiel l) bezogen auf die Mittelstimme. Dabei soll – um einer andeutungsweisen Kadenzbildung willen – möglichst der Paenultima die Quinte zukommen. Die nach diesen Richtlinien präparierten (nicht von Guilielmus stammenden) Beispiele k und l, wiederum mit dem Anfang des *Kyrie fons bonitatis*,

²¹ Vgl. die in Anm. 3 genannte Schrift, 89–91 sowie M.F. Bukofzer, Artikel *Discantus* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 3, Kassel u. Basel 1954, 572.

²² Vgl. oben S. 172 und Anm. 19.

²³ Vgl. die in Anm. 3 genannte Schrift, 132–137.

verdeutlichen das Verfahren, zeigen aber zugleich die nicht selten entstehenden Tritonusprobleme.²⁴ Ferner ist zu beachten, daß die Terzen- und Sextenparallelen nicht im Sight-Verfahren aus einer notierten (Cantus-)Stimme ablesbar sind, da keine Transposition in Terz- oder Sextabstand vorliegt.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

k

l

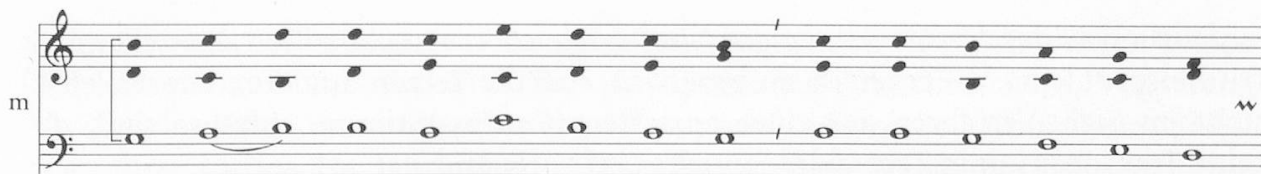
Höhere musikalische Qualitäten und größere Bedeutung besaß nur eine einzige Art mit unbeschränkter Parallelführung imperfekter Konsonanzen: der Satz aus Dezi-menparallelen der Außenstimmen, dessen Mittelstimme sich an einer der parallel-verlaufenden Stimmen orientiert und alle Contrapunctus-Normen wahrt außer der Lizenz von Terzen- und Sextenparallelen (die innerhalb der Dreistimmigkeit zu Folgen aus Oktaven bzw. Quinten führen). Dieses Schema, das um 1500 nicht nur gepriesen²⁵, sondern auch in Kompositionen gern angewendet wurde²⁶, sei zunächst wiederum an der Eröffnungspartie des *Kyrie fons bonitatis* veranschaulicht (Bei-spiel m), doch später noch in anderem Zusammenhang berührt.²⁷

²⁴ Während Beispiel k einwandfrei ist, lassen sich die übermäßigen Quartfortschreitungen der Unterstimme in Beispiel l weder durch ein *fis* noch durch ein *b* heilen. Auch bei Beginn mit der Unterquinte – also bei Mißachtung der Paenultimavorschrift – ergeben sich Tritoni (im Beispiel l zwischen den Klängen 4–5 und 14–15, im Beispiel k aber bei 12–13).

²⁵ Franchino Gaffori, *Practica musicae*, Mailand 1496, fol. ee II beschreibt es als „celeberrimus quidam in contrapuncto processus notularum videlicet Baritonantis ad cantus notulas institutus consimilibus notulis per decimam inuicem procedentibus: tenore ad singulos concorditer commeante. quem Tinctoris: Gulielmus guarnerij: Iusquin despriet: Gaspar: Alexander agricola: Loyset: Obrech: Brumel: Isaac ac reliqui Iucundissimi compositores in suis cantilenis saepius obseruarunt“. Adam von Fulda, *Musica*, (Ms.) 1490 erwähnt die Satzweise in seiner achten Regel: „licet olim veteres ultra tres aut quatuor imperfectas se sequi omnes prohiberent, nos tamen moderniores non prohibemus, praesertim decimas, cum ornatum reddant, voce tamen intermedia“, ed. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* 3, St. Blasien 1784, 353.

²⁶ Für leicht erreichbare Belege sei auf Partien aus A. Schering, *Geschichte der Musik in Bei-spielen*, Leipzig 1931, Nr. 52 (Ockeghem), 56 (Isaac) und 65 (La Rue) verwiesen.

²⁷ Vgl. unten S. 179.



Während man das Risiko, das nach den Normen des Contrapunctus in der Simultan- improvisation zweier Sänger zu einem gegebenen Cantus liegt, bei den erwähnten Arten durch die Beschränkungen auf wenige Konstellationen weitgehend ausschloß, bot man den Schwierigkeiten in anderer Weise durchaus die Stirn. Denn die Praxis kannte zweifellos auch weniger determinierte Arten des dreistimmigen Satzes Note gegen Note, bei denen zwei Cantores tatsächlich unabhängig voneinander gleichzeitig zu einem Cantus firmus kontrapunktierten.

Als besonders praktikabel erwies sich dabei eine Konzeption mit dem Cantus als Unterstimme und mit zwei Zusatzstimmen, die möglichst getrennte Tonräume einnehmen. Auf diese Weise ließen sich, als Folge des Konsonanzangebotes, überwiegend tonverdoppelungsfreie, zum guten Teil sogar dreiklangsmäßige Klänge gewinnen, sofern nicht der einzige Konfliktfall, das Zusammentreffen von Quinte und Sexte (oder von Sexte und Duodezime) über dem Cantus, eintrat. Da dieser dissonierende Fall jedoch für Anfang und Schluß – wo imperfekte Konsonanzen zu meiden waren – ausschied, nahm man ihn offenbar bei seinem gelegentlichen Auftreten im Binnenverlauf eines Satzes in Kauf; so jedenfalls ist die Äußerung des Johannes Tinctoris zu interpretieren, bei zwei oder mehr Sängern „super librum“ sei einer dem anderen nicht unterworfen („alter alteri non subiicitur“), und es genüge, wenn jeder für sich zum Cantus im Tenor konsoniere („cuilibet ... tenori consonare sufficit“).²⁸ Zuweilen entstehende Quintsextdissonanzen wurden demnach im Stegreifsatz geduldet, wohl auch in der Erfahrung, daß nicht selten beim Fortschreiten eine durchaus annehmbare Auflösung erfolgt. Die Lehrtexte freilich warnen – gewiß im Blick auf die Komposition – vor dieser Dissonanz.²⁹

Eine weitere Gefahr – aus der Sicht der Lehre – bestand bei der Simultan- improvisation zweier Sänger über einem (Unterstimmen-)Cantus darin, daß die Sänger der Zusatzstimmen sich zwar jeweils zum Cantus regelkonform, doch untereinander in Parallelen gleicher perfekter Konsonanzen bewegen. Auch solche Verletzungen der Contrapunctus-Regeln wurden in extemporierten Sätzen geduldet, und dies wohl nicht nur als unvermeidliches Manko, sondern auch als Relikt älterer, doch keineswegs völlig überwundener Praktiken (vgl. Beispiel c). Interessanterweise drang unter dem Einfluß dieser Improvisationsart eine ausdrückliche Lizenz sekundär

²⁸ Vgl. die in Anm. 10 genannte Ausgabe, 110.

²⁹ Beispielsweise die Texte *Quicumque voluerit* (vgl. die in Anm. 6 genannte Edition, 93a): „debet etiam se cavere in uno contrapunctu ut componat quintam et in alio sextam et e contra, aut in uno duodecimam et in alio duplicem sextam et e contra, aut in uno quintam et in alio duplicem sextam et e contra, aut in uno duodecimam et in alio sextam et e contra, quia totaliter discordarentur, eo quod oriuntur ex secundis“, und *Si enim quis* (ibid., 465): „[ne] contratenor habeat quintam quum discantus habeat sextam, quia esset secunda“.

entstehender – also ohne Beteiligung des Cantus firmus gebildeter – Quintenparallelen in manche Lehrtexte ein³⁰, entsprach aber durchaus bestimmten Erscheinungen in ausgearbeiteten und anspruchsvollen Kompositionen.³¹

Ein Bild, das sich dieser Art von improvisierter mehrstimmiger Einkleidung eines Cantus firmus annähert, läßt sich durch ein Exemplum (mit dem Cantus *Kyrie fons bonitatis*) aus dem Traktat des Petrus dictus Palma ociosa (1336)³² vermitteln, das in seiner Eröffnungspartie (und unter Tilgung von Akzidentien, die Sonderprobleme berühren) als Beispiel n wiedergegeben sei.



Die Oberstimmen sind hier allerdings nicht tonräumlich getrennt, sondern sogar der Stimmkreuzung unterworfen; auch wurden die bei Stegreifausführung möglichen (Quintsext-)Dissonanzen vermieden (denn der Satz ist „niedergeschrieben“), nicht aber jene sekundär entstandenen Quintenparallelen (am Schluß des Beispiels).

Indem man gelegentliche Klangdissonanz und Parallelen gleicher perfekter Konsonanzen – die beiden Gefahrenmomente im Blick auf die Contrapunctuslehre – tolerierte, ließ sich diese Art auch auf drei oder gar vier improvisierende Sänger übertragen, also zum insgesamt vier- oder fünfstimmigen Satz erweitern³³, wobei die nun selbstverständlich vermehrt auftretenden „Schwächen“ in Bezug auf die Satzlehre wohl durch erhöhte Klanglichkeit aufgewogen wurden.

*

Behandelten die bisherigen Ausführungen nur Arten des Satzes „Note gegen Note“, also vorwiegend die „vertikale Komponente“ des Improvisierens³⁴, so bleibt nun dieses zu betonen: Selbstverständlich begnügte sich die Praxis des 14. bis 16. Jahrhunderts nicht mit solchen relativ gleichförmigen, schmucklosen Gebilden, sondern bezog je nach Umständen und Möglichkeiten all das mit ein, was Lehrtexte unter Rubriken wie „Diminutio contrapuncti“, „Fractio vocis“ u.ä. erörtern oder

³⁰ Vgl. im zuletzt (Anm. 29) erwähnten Text (op. cit., 466a): „Discantus bene potest habere duas quintas cum contratenore et hoc quum contratenor est supra tenorem et acutas“, aber auch ein Notenbeispiel bei Guilielmus Monachus (in der Anm. 19 genannten Edition, 43, Ex. 61).

³¹ Stellvertretend für eine Fülle von Belegen seien die Vorkommen erwähnt, die der Artikel *Counterpoint* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 4, London 1980, 836, Ex. 5 wiedergibt.

³² Ediert in J. Wolf, „Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts“, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15, 1913–1914, 513; vgl. dazu die in Anm. 3 genannte Schrift, 104f.

³³ Johannes Tinctoris spricht ausdrücklich von „duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus“ (vgl. die in Anm. 10 genannte Edition, 110).

³⁴ So E. T. Ferand (Anm. 2), 1938: 113, 182.

nur streifen.³⁵ Da diese „lineare Komponente“ des Improvisierens im Rahmen des gegenwärtigen Veranstaltungszyklus anderweitig zur Sprache kam, mögen wenige Bemerkungen dazu und ein letztes Beispiel genügen.

Die melodische und rhythmische Bereicherung der Gegenstimme(n) wird seit dem 14. Jahrhundert anhand von Auszierungs- oder Umspielungsfloskeln für die gebräuchlichen Sukzessivintervalle gelehrt. Zwar bieten die frühen Lehrtexte noch keine katalogartigen Zusammenstellungen von Diminutionsformeln, wie dies seit Sylvestro di Ganassi (1535)³⁶ zunehmend üblich wurde, weisen gleichwohl an unterschiedlich reich figurierten Beispielen zu ein und demselben Cantus firmus auf alle wichtigen Möglichkeiten des „Ersatzes“ von „Gerüsttönen“ durch je zwei oder drei konsonierende Töne³⁷ oder durch Wendungen, die auch Dissonanzen enthalten, hin. Dabei spielen die elementaren Typen des Durchgangs (als Ausfüllung eines Terzintervalls), des Wechseltons (als Umkleidung einer Tonwiederholung) und des Vorhalts (bei Abwärtssekundschritten, vor allem an kadenzierenden Orten) eine entscheidende Rolle, offenbar weil der in ihnen waltende Sekundanschluß als sicherste Gewähr für den „unauffälligen“ Einsatz von Dissonanzen erkannt wurde. Sofern ein Sprungintervall in eine derartige Gruppe von ausfigurierenden kürzeren Noten überhaupt einbezogen wird, handelt es sich um eine Terz mit benachbartem „Zwischenton“ (gleichsam in Umstellung einer Stufenfortschreitung) oder, noch seltener, um eine reine Quarte mit richtungswechselndem Anschluß.³⁸

Daß jene Übungsexempla aus Traktaten zumeist *eine* rhythmische Bewegung oder Formel konsequent beibehalten, spiegelt lediglich die methodische Stufe erschwerter Bedingungen wider, keineswegs das angestrebte Leitbild diminuierter Gegenstimmen. Wenn die Praxis der Improvisation den Note-gegen-Note-Satz verließ, zielte sie zweifellos auf rhythmisch freie Gegenstimmen ähnlich denen in der Komposition ab, nicht auf stereotype Gebilde wie die Diminutionsbeispiele aus der Lehre.

Indem aber der Sänger freizügig entscheiden konnte, wo – und in welchem Maße – er den Note-gegen-Note-Satz, den Ausgangs- und „Normal-Fall“, diminuierete und wo er ihn beibehielt, eröffneten sich beträchtliche musikalische Möglichkeiten der Improvisation, ohne daß deren Technik komplizierter und anspruchsvoller wurde. Denn sieht man von geringfügigen, gelegentlichen Auszierungen der Note-gegen-Note-Struktur – vor allem durch Kadenzfloskeln – ab, so setzt jede reichere Diminution einen entsprechend gedehnten Cantusvortrag in gleichmäßigen langen Noten voraus. Dem improvisierenden Gegenstimmensänger stellt sich nun

³⁵ Vgl. dazu in der in Anm. 3 genannten Schrift, 140–169.

³⁶ *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535 (Faksimile-Ausgabe) = Bibliotheca Musica Bononiensis II, 18, Bologna 1969.

³⁷ Ansatzweise finden sich die in der Kontrapunktlehre seit 1725 (Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*) obligatorischen „Arten“ bereits in Beispielen aus dem Traktat des Antonius de Leno (wohl um 1400), ed. E. de Coussemaker (vgl. Anm. 6), 307–328 und neuerdings A. Seay in *Colorado College Music Press Critical Texts 1*, Colorado Springs 1977.

³⁸ Das umfangreichste Repertoire an derartigen Diminutionsbeispielen aus dem 14. Jahrhundert findet sich im Text *De diminutione contrapuncti*; vgl. die in Anm. 3 genannte Schrift, 143–147.

zwar die Aufgabe, die Mensuren rhythmisch präzise zu füllen, doch erleichtert das langsame Fortschreiten des Cantus auch das Anvisieren des nächsten Zieltones. Dabei bringt die Entscheidungsfreiheit, zwischen – mehr oder minder – gängigen Diminutionsformeln, konsonanten Sprüngen und längeren Tönen (auch „Überbindungen“) zu wählen und zu wechseln, einen den Sänger inspirierenden Gewinn an Variatio und Linearität. Die Improvisation einer derartigen Stimme war also nicht eigentlich schwieriger, aber um vieles ergiebiger als im Note-gegen-Note-Satz, und erst mit ihr kann man sich anspruchsvollere, kunstfähige Lösungen aus jener Praxis vorstellen.

In Lehrtexten finden sich nun nicht nur Beispiele, die trotz „Aufzeichnung“ der Sätze *diese* Art der rhythmisch freien Improvisation einer Gegenstimme zu einem Cantus firmus veranschaulichen können³⁹, sondern auch Aussagen über entsprechend reichere Arten im Satz aus drei oder mehr Stimmen und zugehörige Exempla, von denen vorausgesetzt werden muß, daß sie – nach Meinung des betreffenden Autors – durchaus im Stegreif hätten entstehen können.

Wenigstens eine dieser Arten sei am Beispiel o, das aus dem Traktat des Vincente Lusitano (1553) stammt, vorgeführt.⁴⁰

Es handelt sich dabei um eine mit rhythmisch freien Gegenstimmen versehene Spielart jenes Modells mit Dezimenparallelen der Außenstimmen, das oben (im Beispiel m) vorgeführt wurde. Der Sänger der Oberstimme folgt dem (Unterstimmen-)Cantus in Dezimen, schmückt die dadurch vorgegebene Linie (deren Töne das Notenbeispiel o durch Kreuze signiert) allerdings (durch die nicht gekennzeichneten

³⁹ Etwa bei Gaffori (cf. Anm. 25), fol. dd VII' oben und dd VIII oder in Stephano Vanneos *Recanetum de musica aurea*, Rom 1533, fol. 76' unten; von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab ließen sich zahlreiche Beispiele nachweisen; unter den viel selteneren des 15. Jahrhunderts bieten die des Johannes Tinctoris (cf. Anm. 10, 106, 110–114) bereits reichere Diminutionen, als sie wohl normalerweise in der Stegreifpraxis gepflegt wurden, und teilweise auch Proportionen, bei denen das Interesse an der Niederschrift im Vordergrund stand.

⁴⁰ *Introdutione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice et in concerto*, Rom 1553; Wiedergabe des Beispiels nach C. Dahlhaus, „Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert“, *Musica* 13 (1959) 165, wo auch das Satzverfahren interpretiert wird.

ten Töne) aus. Der Sänger der Mittelstimme orientiert sich ebenfalls am Cantus firmus und bildet zu ihm nach den Normen des Contrapunctus eine rhythmisch freie Gegenstimme, die jedoch Terzen- und Sextenparallelen zu meiden hat (und im vorliegenden Fall die Parallelbewegung überhaupt ausspart). Die Diminutionen der Oberstimme beziehen die Duodezime zum Cantus ein – und zwar in den Takten 1, 3 und 10 auch auf schwerer Zeit (dem Beginn und der zweiten Hälfte jedes Taktes) –, die der Mittelstimme aber die Sexte. Wie Carl Dahlhaus nachwies⁴¹, gab es aufgrund der satztechnischen Normen für die improvisierenden Sänger durchaus Kriterien, um eine Kollision dieser beiden (die „Quintsext-Dissonanz“ auslösenden) Intervalle an jenen Stellen zu vermeiden: in T. 1 war ein Satzbeginn mit Obersext e ausgeschlossen, in T. 3 zwang die Mittelstimmensynkope zum Verlassen des Tones *d* spätestens mit zweiter Takthälfte, in T. 10 verbot sich eine Rückkehr zum Ton *d* (aus T. 9) nach Quintsprung (und „Überbindung“ des *a*) – Dahlhaus begründet dies mit dem „Verbot des *redictum*, des Nocheinmal-Sagens“, doch auch die Tendenz, nach Aufwärtssprüngen stufenweise abzustiegen, und der Mittelstimmrhythmus in T. 9, der einen Anschluß dieses Abwärtsganges „in Viertelnoten“ nicht zuließ, standen dem kritischen Ton *d* entgegen. Doch auch auf leichten Zeiten (zweiter und vierter „halber Note“) werden zu den Duodezimen der Oberstimme (in T. 4 und 7) die Sexten und zu den Sexten der Mittelstimme (T. 5, 7, 11 – in T. 8 bei schwerer Zeit) die Duodezimen vermieden. Selbst hier also scheint eine Feinabstimmung zwischen den improvisierenden Sängern durch von detaillierter satztechnischer Kenntnis bestimmte Reaktion auf die unmittelbar vorangehende Aktion des jeweils anderen möglich gewesen zu sein. Und in der Tat lassen sich auch bei diesen Stellen ausnahmslos Indizien finden, die das Ergreifen der (in Beispiel o eingekreisten) mit dem Dissonanzrisiko belasteten Töne jeweils als gefahrlos ausweisen. Um den Fall herauszugreifen, dessen Erklärung wohl am wenigsten rasch zu durchschauen ist: fragt man, warum der Oberstimmensänger in T. 7 die Duodezime *d* wagt, wo doch der Mittelstimmensänger eine Wendung wie in T. 11 einsetzen könnte, so ergibt sich, daß eben dieses als „Vorwegnahme“ des Gegenbewegungszieltones *e* (für T. 8) nicht zu erwarten war.

Eine so diffizile Koordination des improvisierten Satzes verlangte demnach souveräne Beherrschung der Satztechnik und schnelles musikalisches Reaktionsvermögen seitens der Sänger, somit Fähigkeiten, die – wie Coclico bezeugt – nur durch lange Übung und äußersten Fleiß („diuturno usu, ac labore maximo“⁴²) zu erwerben waren. Das betrachtete Beispiel aus dem Traktat des Lusitano spiegelt etwas vom hohen Niveau wider, das die Improvisationspraxis – unter solchen Voraussetzungen – erzielen konnte. Die Niederungen der Praxis hingegen dürften schlichter, des öfteren auch satztechnisch recht anfechtbar ausgesehen haben, so daß die überlieferten Äußerungen von Kritik – ja Spott – über das extemporierte mehrstimmige Singen nicht unbegründet waren.⁴³

⁴¹ Vgl. die in Anm. 40 genannte Schrift.

⁴² In dem in Anm. 13 genannten Traktat, fol. I IV'.

⁴³ Vgl. beispielsweise die Zitate bei E. T. Ferand, Anm. 2, 1938: 198, 215 f.

Die ganze Breite der in den Lehrschriften des 14. bis 16. Jahrhunderts berührten Improvisationspraxis zeigt sich indessen nicht nur in der Verschiedenheit der Arten, ihrer Techniken, der daraus resultierenden graduell sehr unterschiedlichen Determiniertheit oder Freiheit, Simplizität oder Schwierigkeit für die Ausführenden. Sie ergibt sich auch aus der Tatsache, daß nicht nur für die Sänger, die in jener Zeit nach Vorbildung und Ansehen den führenden Musikerstand repräsentierten, sondern auch für Instrumentalisten, zumindest für die Organisten, spezielle Lehrtexte des extemporiert mehrstimmigen Vortrags eines Cantus firmus erhalten sind, auf die jedoch gesondert einzugehen wäre.⁴⁴

Fragt man nun, in welchen Grenzen sich diese Improvisationspraxis „rekonstruieren“ lasse, so ergeben sich im Blick auf die betrachteten Arten diese Folgerungen: Zwar bleiben die konkreten Einzelexemplare der Praxis des 14. bis 16. Jahrhunderts samt ihrer klanglichen Wirklichkeit – wie sich von selbst versteht – unwiederbringlich verloren; doch gestatten die zahlreichen Äußerungen und Beispiele aus Lehrschriften durchaus, nicht nur ein deutliches Bild von den tragenden Voraussetzungen, Arten und Methoden des Stegreifens zu gewinnen, sondern auch in nachvollziehender Erprobung der Techniken sich dessen „musikalischer Substanz“, also demjenigen, welches sich durch „Aufzeichnung“ vielleicht hätte bewahren lassen, zu nähern. Bei den elementaren, mehr schematischen Arten dürfte dies einwandfrei, bei den reicheren, freieren Arten zumindest ansatzweise gelingen. Eine Zone der einstigen Spitzenleistungen freilich, die uns im Grunde verborgen sind, wird man auszuklammern haben.

Es gibt also – um den Gedankengang des Isidor von Sevilla aufzugreifen – im Rahmen dichter historischer Traditionen gewiß *soni*, die zwar nicht selbst „niedergeschrieben“ wurden, sich jedoch aus einem überlieferten System von Abhängigkeiten und Regeln indirekt und „der Substanz nach“ erschließen lassen, somit für die *memoria* vor dem Untergang bewahrt bleiben – vorausgesetzt, man vermag das „Nicht-Niedergeschriebene“ ähnlich „zwischen den Zeilen“ zu lesen wie die einstigen Cantores ihre „super librum“ extemporierten Stimmen.

POSTSCRIPTUM

Nach Fertigstellung des Drucksatzes wurde dem Verfasser eine für das erörterte Gebiet bedeutsame Studie von Margaret Bent bekannt („Resfacta and Cantare Super Librum“, *Journal of the American Musicological Society* 36 [1983], 371–391), die anhand einer sehr scharfsinnigen Detailanalyse von Texten des Johannes Tinctoris zu einer Neuinterpretation vor allem seines Ausdrucks „super librum cantare“ gelangt: Tinctoris verstehe hierunter weder „Improvisation“ (im Sinne spontanen, unvorbereiteten musikalischen Schaffens) noch einen zu „Konzessionen“ gegenüber gewissen Contrapunctus-Regeln neigenden Usus, sondern die kontrapunktisch wohldispo-

⁴⁴ Grundlegend hierfür sind zwei Arbeiten von Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters* = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6, Tutzing 1961, bes. 157–194 und *Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert*, in: *Essays in musicology. A birthday offering for Willi Apel*, Bloomington/Indiana 1968, 69–81. Einen weiteren, bisher nicht veröffentlichten Lehrtext dieser Praxis (aus der Handschrift Regensburg, Bischöflich Proskesche Musikbibliothek, 98th, 4^o, pag. 411 ff.) beabsichtigt Christian Meyer (Strasbourg) zu edieren und zu kommentieren.

nierte Praxis des Singens jeweils einer (zum Cantus oder einem vorhandenen Satz) neu hinzutretenden Stimme; diese Praxis sei nur vor dem Hintergrund partiturloser Aufzeichnung von Kompositionen und angesichts satztechnisch „mitdenkender“ Sänger (die z. B. aktiv über notwendige *musica ficta* entschieden) adäquat einzuschätzen und müsse im engen Zusammenhang mit der Darbietung von „Komposition“ (*resfacta*) gesehen werden; beide jedenfalls – *super librum cantare* und *resfacta* – seien nicht durch den Gegensatz von „improvisiert“ und „niedergeschrieben“ charakterisierbar, der aus anderen Texten seit dem späten 15. Jahrhundert bekannt ist und von der Forschung bisher auch für Tinctoris nie in Zweifel gezogen wurde.

Wenngleich der Verfasser eine Reihe von Beobachtungen Margaret Bents für gewichtig hält, vermag er ihrer Kernthese bislang nicht zu folgen, was an dieser Stelle wohl ebenso offen eingestanden wie sorgfältig begründet werden muß.

1. Ihm scheint die Identifizierung von „contrapunctus qui scripto fit“ mit *resfacta* und von contrapunctus „quem mentaliter conficimus [et] absolute contrapunctum vocamus“ mit *super librum cantare*, folglich die Gegenüberstellung von „schriftlich fixierter“ und „(nur) gedanklich entwickelter“ Contrapunctus-Stimme, aufgrund der entscheidenden Passagen des Tinctoris (vgl. Anm. 10: Buch II, Kap. 20) ebenso unumgänglich zu sein wie die Parallelisierung von „aut scripto aut mente“ mit der Differenzbildung zwischen *resfacta* und *contrapunctus* (sc. mentaliter confectus [et] absolute contrapunctus vocatus). Das Aufgreifen der, wie Tinctoris betont, „communiter“ oder „vulgariter“ verwendeten Ausdrücke *resfacta* und *super librum cantare* schwächt die erwähnte Synonymität nicht ab, sondern fügt sich ihr, ganz so, wie es die Kapitelüberschrift – zwar durch *variatio verborum*, aber offenkundig synonym gemeint – zum Ausdruck bringt. Daß Tinctoris sich durch „communiter“ von der Gleichung *resfacta* = „contrapunctus qui scripto fit“ distanzieren und *resfacta* nicht als „necessarily written“ ansehe (Bent, 380), ist ebenso wenig zwingend wie die Fragestellung (378): „if *resfacta* differs from counterpoint, which may be written or mental, how can written or indeed any kind of counterpoint be equated with *resfacta*?“ (denn hier werden die beiden bei Tinctoris unterschiedenen Begriffe von *contrapunctus* – im umfassenden Sinn des Traktattitels, also „scripto“ plus „mente“, und im speziellen Sinn, „absolute“ [= „mente“ = „super librum cantare“] – miteinander vermengt, so daß eine Schein-Aporie entsteht).

2. Warum Tinctoris in seinem *Diffinitorium* (das ja wahrscheinlich mehrere Jahre vor dem Contrapunctus-Traktat entstand) nicht nur die Kriterien „scripto“ und „mente“ sowie den Ausdruck „super librum cantare“ unberücksichtigt ließ, sondern auch das Wort *resfacta* etwas anders bestimmte – nämlich als Species von „cantus“, nicht von „contrapunctus“ –, bleibt freilich offen; mit einem Rekurs auf das *Diffinitorium* indessen ist die skizzierte Darstellung in *De arte contrapuncti* schwerlich zu entkräften.

3. Ohne Zweifel favorisiert Tinctoris in seiner Lehre eine möglichst regelkonforme Praxis des Singens „über dem Buch“, die gewiß von „Improvisation“ im modernen Sinn weit entfernt ist, und enthält sich wohl aus diesem Grunde drastischer Beschreibungen und Exempla des „Extemporierens“. Auch ließ sich im Bereich der Zweistimmigkeit, dem die meisten Notenbeispiele für das *super librum cantare* angehören, völlig makellos „improvisieren“, so daß hier die Unterschiede zwischen „scripto“ und „mente“ in der Tat „defy diagnosis“ (391). Und wohl im Blick auf diese „Identität“, in der sich das gemeinsame Grundprinzip der Contrapunctus-Lehre erweist, formuliert der etwa gleichzeitige (1476 datierte) Anonymus aus der Hs. Regensburg (Bischöflich Proskeische Musikkibl., 98 th. 4^o, pag. 355): *modus componendi* und *contrapunctus* (= „cantus plani sortisatio“) „in re idem sunt“.

4. Satztechnisch konnte die Differenz zwischen *resfacta* und *super librum cantare* erst im mehr als zweistimmigen Gefüge deutlich werden, und Margaret Bent konstatiert zu Recht, auch die entsprechenden dreistimmigen Exempla des Singens über dem Buch bei Tinctoris seien einwandfrei, ließen also den Unterschied zwischen wechselseitiger Bindung der Stimmen aneinander (*resfacta*) und bloßer Einzelabstimmung mit dem Tenor (*super librum cantare*) nicht erkennen. Aber auch diese Tatsache zwingt nicht zu einer einschneidenden Uminterpretation von II, 20 mit Hilfe des *Diffinitoriums*, denn es sind drei Arten von Beispielen zu unterscheiden:

a) Die „Quarten“-Exempla (I, 5, 10 und 15) beschränken sich auf Standardfloskeln der Kadenzbildung, gelten der Paenultima, ließen sich als solche durchaus im Rahmen einer „Gruppenimprovisation“ anwenden, sind jedenfalls kein Indiz dafür, daß (nur jeweils) ein Sänger über dem Buche seine Stimme einem bereits vorhandenen Satz hinzufügte.

b) Die „Sexten“-Exempla (I, 7, 12 und 17) demonstrieren schwerlich einen *contrapunctus* „constructed over the two-part framework of tenor and countertenor of *resfacta*“ (389): Da der Unterstimmensatz die „Sexte“ (bzw. ihre Oktaverweiterungen) systematisch ausspart, die Oberstimme aber mit dem Tenor (sofern Mittelstimme) nur ein einziges Mal eine „Quinte“ bildet (I, 7, Klang 2, wo sich für den Contratenor eine zur Nonendissonanz führende Quinte verbietet), unterliegen diese Sätze offenbar speziellen Bindungen. Der Verfasser vermutet in ihnen eine simultane Improvisationsaufgabe für zwei Sänger zum Tenor, die darin besteht, den einzigen „verbleibenden“ Dissonanzfall von gleichzeitiger Ober-„Terz“ und Unter-„Quinte“ zum Tenor zu vermeiden, wofür sich an den Beispielen jeweils konkrete Indizien ablesen lassen. (Die Wendung „in contrapuncto vel refacta duarum partium“ bezieht sich nicht auf die dreistimmigen Exempla, wie Bents Anm. 28 andeutet, sondern auf die „praedicta“.)

c) Obwohl das Beispiel mit zwei *Contrapunctus*-Stimmen zum Tenor (III, 4) *resfacta*-artig wirkt und durch den Vermerk „instar quodammodo compositorum“ begleitet ist, wäre auch hier zu erwägen, ob nicht bestimmte Symptome an Techniken der „Gruppenimprovisation“ anknüpfen: der kadenzgebundene Einsatz hervortretender Sexten, die strikte Gegenbewegung des tieferliegenden *Contrapunctus* bei gleichzeitig erklingenden Zieltönen (außer Paenultima), die relativ häufige Verwendung der „risikolosen“ Zusammenklänge Oktave und Oberterz. Selbst wenn dies nicht zutrifft, spräche die Existenz dieses einzigen „Idealbeispiels“ kaum gegen die herkömmliche Deutung der Dreistimmigkeit „super librum“ als „Simultanimprovisation“.

5. Daß *Tinctoris* die traditionelle *Contrapunctus*-regel des Anfangens und Schließens in perfekter Konsonanz (III, 1) für mehrere „super librum cantantes“ nicht nur ausdrücklich lockert, sondern mit einem Sextenverbot versieht, wäre schwer verständlich, wenn die „Quintsextisdissonanzen“ durch (nur am Tenor orientierte) Simultanimprovisation keine Realität darstellten, die auf jeden Fall für den Satzschluß unterbunden werden mußte. Bei einer Praxis der sukzessiven Präparation „super librum“ gesungener Sätze hätte vor derartigen Dissonanzen doch entweder überhaupt nicht oder aber generell (für alle Orte, nicht nur für den Schlußklang) gewarnt werden müssen.

6. Den unvermeidlichen Mangel an Strenge bei der Improvisation eines mehr als zweistimmigen Satzes spricht *Tinctoris* zwar nicht direkt an – darin ist Margaret Bent zuzustimmen; doch daß es dieser Mangel ist, der „hinter“ *Tinctoris*' Formulierung von der Differenz zwischen *resfacta* und *super librum cantare* steht, erscheint dem Verfasser unzweifelhaft. Denn wenn regelrechte „Bindung an“ und „Verknüpfung der“ Konsonanzen (*lex [oder assumptio] et ord[inati]o concordantiarum*) entweder für alle Stimmen wechselseitig oder aber nur für die einzelnen Stimmen bezogen auf den Tenor gelten, so muß sich dies im letzten Fall, soll er nicht rein theoretischer Natur bleiben, in „sekundären“ Dissonanzbildungen (wie Quinte plus Sexte) sowie in unkoordinierter „similitudo“ (II, 20, Satz 8) von Zusammenklängen und Parallelfortschreitungen äußern, die *Tinctoris* zwar nicht gutheißen mochte, aber offenbar dulden mußte. Dieser Mangel an Strenge betraf die Substanz verbindlicher *Contrapunctus*-regeln und ist zu unterscheiden vom Mangel an „licenses“ (386), die den Bedingungen der ausgearbeiteten Komposition (z. B. ihrem Textbezug) gehorchen oder der *Contrapunctus*-lehre gegenüber neutral waren (wie die Verwendung von Tonwiederholungen und großen Sprüngen).

Als Fazit bleibt: Die Zurückhaltung des *Tinctoris* bei der Darstellung der Imponderabilien des (mehr als zweistimmigen) *super librum cantare* erklärt sich aus dem Ziel, auch die Improvisation möglichst dem Niveau der Komposition anzunähern, besagt jedoch nicht, daß er sich mit einer ganz andersartigen Praxis befaßt hat, die weder in noch nach seiner Zeit bezeugt ist.