

Vokal-instrumental? : Kontrapunktkonzepte im 16. Jahrhundert

Autor(en): **Menke, Johannes**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis**

Band (Jahr): **41 (2021)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-961707>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Vokal-instrumental ?

Kontrapunktkonzepte im 16. Jahrhundert

Johannes Menke

1. Die zwei 'Hohen Schulen'

Heute gilt die Satztechnik des 15. und 16. Jahrhunderts vielen nach wie vor als ein unübertroffener Höhepunkt der Vokalpolyphonie – im Gegensatz zur eher instrumentalen Polyphonie der Bachzeit. In meinem Beitrag möchte ich der Frage nachgehen, inwiefern der 'vokale' Kontrapunkt im theoretischen Schrifttum der Zeit überhaupt primär vokal gedacht worden ist und ob somit zwischen vokalen und instrumentalen Kontrapunktkonzepten unterschieden werden kann. Ich konzentriere mich dabei auf theoretische Konzepte. Dass in der Kompositionspraxis gattungs- und auch besetzungsspezifische Unterschiede gemacht wurden, steht zwar außer Frage. Die gängige flexible Aufführungspraxis, v. a. die instrumentale Ausführung vokaler Werke mit oder ohne Stimmen nivelliert solche Unterschiede dann aber auch wieder. Hier geht es indes primär um die Frage, welches konzeptuelle Verständnis von Kontrapunkt vorherrschte. Je nachdem, von welcher Wechselwirkung von Theorie und Praxis man ausgeht, könnte dieses Verständnis allerdings die Praxis widerspiegeln bzw. sich normativ auf sie ausgewirkt haben.

Im 20. Jahrhundert hat sich im Fach Musiktheorie ein Lehrkanon etabliert, gemäß dem das Fach «Kontrapunkt» in zwei Königsdisziplinen betrieben wird: Dem vokalen und linearen Kontrapunkt der Renaissance (sogenannter Palestrina-Stil) und dem instrumentalen und harmonischen Kontrapunkt des Spätbarocks (vorwiegend ausgerichtet an J. S. Bach). Knud Jeppesen hat diese Vorstellung 1930 folgendermaßen beschrieben:

Blickt man zusammenfassend auf den Entwicklungsgang des Kontrapunkts zurück, so wird man zu dem Ergebnis kommen, daß alles, was Komponisten und Theoretiker im Laufe wechselnder Zeiten schufen und erdachten, sich auf zwei Grundgedanken zurückführen lässt: Den einen hat Zarlino am klarsten ausgesprochen: «L'Harmonia nasce dal cantare, che fanno insieme le parti delle cantilene» [...]. Den anderen hat, allem Anschein nach, Rameau als erster formuliert: «La mélodie provient de l'harmonie.» [...] Hieraus entspringen die beiden Formen der Polyphonie und die mit ihnen verbundenen theoretischen Disziplinen.¹

1 Knud Jeppesen, *Kontrapunkt*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel ¹²2009, 39–40.

Diese Dichotomie setzt sich ungebrochen fort: In seinem 1981 erschienenen «Lese- und Arbeitsbuch» *Kontrapunkt* unterscheidet Diether de la Motte zwischen Palestrinas «Klassischer Vokalpolyphonie» und Bachs «Harmonischem Kontrapunkt».² Thomas Daniel, beschreibt in seinem 1997 erschienenen *Kontrapunkt* den Sachverhalt so:

Für die Kunst der Polyphonie gibt es zwei 'Hohe Schulen', die als Ausgangspunkt aller jeweils späteren anzusehen sind: Die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, von Fux und den 'Caecilianisten' des 19. Jahrhunderts auf den 'Palestrinastil' bzw. dessen Missverständnis verengt, und die primär instrumentale des Spätbarock, von der 'Bach-Fuge' auf ihren unbestrittenen Höhepunkt geführt [...]³

Es ist offensichtlich, dass die im 20. Jahrhundert vorherrschende Vorstellung dieser Opposition auf einigen Verengungen beruht: Kontrapunkt wird reduziert auf polyphon-komplexe Kompositionstechniken, auf ein bestimmtes Repertoire und bestimmte Komponisten: meist läuft es auf textarme lateinische vokale Sakralmusik Palestrinas und (Klavier-) Fugen Bachs hinaus. Ob auf diese Weise ein repräsentatives Bild historischer Kompositionspraxen vermittelt werden kann, darf indes bezweifelt werden. In neueren angelsächsischen Lehrwerken⁴ lässt sich eine deutliche Pluralisierung und Differenzierung ausmachen. Nichtsdestotrotz spielt die traditionelle vokal-instrumentale Renaissance-Barock-Opposition in Form von «modal» und «tonal counterpoint» insbesondere in der Lehre eine große Rolle. Dem korrespondiert auf der Seite der Renaissancemusik in der Aufführungspraxis die Dominanz des schmucklosen A-Capella-Singens vokalen Repertoires.⁵ Unter solchen Vorzeichen könnte es von großem Interesse sein, nach historischen Konzepten von Kontrapunkt zu fragen.

2. Musica artificialis

Wie schon Knud Jeppesen herausgestellt hat, beschreibt der seit dem 14. Jahrhundert verwendete Terminus «Contrapunctus» nicht nur polyphone Satztechniken (als dessen Synonym er heute oft gebraucht wird), sondern überhaupt jede Art organisierter Mehrstimmigkeit und bezieht dabei auch die nichtschrift-

² Diether de la Motte, *Kontrapunkt*, Kassel: Bärenreiter ⁴1991, 5–6.

³ Thomas Daniel, *Kontrapunkt*, Köln: Dohr 1997, 11.

⁴ Harold Owen, *Modal and Tonal Counterpoint*, New York: Schirmer 1992, Peter Schubert, *Modal Counterpoint*, New York: Oxford University Press 1999/2008; Peter Schubert und Christoph Neidhöfer, *Baroque Counterpoint*, Upper Saddle River: Pearson 2006.

⁵ Man denke an den anhaltenden Erfolg des Ensembles *Stile Antico*, das genau solche Klischees bedient.

liche Praxis mit ein.⁶ Salopp gesagt ist der Contrapunctus die ‘Harmonielehre’ des 14. bis 16. Jahrhunderts und wandelt sich erst im Barock ganz allmählich zu einer Lehre vorwiegend polyphoner Techniken, weil der Generalbass immer mehr die Funktion übernimmt, die ‘harmonische’ Organisation von Mehrstimmigkeit im Allgemeinen zu beschreiben. Weil Contrapunctus also ein weit gefasster Begriff ist, liegt der Frage nach seinem Verständnis die Frage nach dem Musikverständnis zugrunde.

Der spätantike Philosoph Boethius, dessen Musiktheorie das Mittelalter und die frühe Neuzeit maßgeblich beeinflusst hat, unterschied in *De institutione musica* (frühes 6. Jahrhundert) zwischen der *musica mundana* im Sinne der pythagoreischen Sphärenharmonie, der *musica humana* als Harmonie von Körper und Seele des Menschen und der *musica instrumentalis* als der vom Menschen erzeugten Musik, die sowohl instrumental als auch vokal sein kann: «ut in citharis uel tibiis. caeterisque quae cantilenae famulantur».⁷ Freilich kommt der Vokalmusik im Mittelalter eine Vorrangstellung zu, ist doch die Stimme das dem Menschen von Gott gegebene, primäre Instrument.

Wir begegnen in Adam von Fuldas Traktat *De musica* aus dem Jahr 1490 einer leicht modifizierten Einteilung. Adam fasst die *musica mundana* und *musica humana* zusammen unter dem Begriff der *musica naturalis*, der sich die Naturwissenschaftler widmen und die er nicht ausführlicher behandelt. Von Menschen gemachte Musik bezeichnet er als *musica artificialis* und unterteilt diese in *musica instrumentalis* und *musica vocalis*. Diese Unterscheidung gibt es bei Boethius so explizit nicht. Adam führt die Unterscheidung folgendermaßen aus:

Artificialis: hoc genus tenent musici. Est vel instrumentalis vel vocalis. Instrumentalis est sonus per diversa instrumenta causatus, qui cum sit vocalis, tamen eius voces sunt materiales. Vocalis usualis est emissio vocis carens principiis, per quae regi deberet, ut est cantus vulgi, qui non solum hominibus, sed etiam brutis adaequari possit ex instinctu naturae. Vocalis regulata est modulatio dulcissima, penes ascensum vel descensum regulariter artificialiterque constructa, et est ipsa quadruplex, ut sequitur.⁸

⁶ Jeppesen, *Kontrapunkt*, 1–2. Vgl. auch Margret Bent, «Introduction», in: dies., *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*, Routledge: Taylor & Francis 2002, 1–59; dies., *Res facta and Cantare Super Librum*, in: ebd., 301–319; Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden: Franz Steiner 1974; ders., «Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983), 166–183; Ernest Ferand, *Die Improvisation in der Musik: Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich: Rhein-Verlag 1938.

⁷ Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione musica*, liber I, f. 9v. <http://boethius.music.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEDIM1> (19.9.2020).

⁸ Adam von Fulda, *De musica pars prima*, http://chtml.ucs.indiana.edu/tml/15th/FULMUS1_TEXT.html (19.9.2020).

Mit der Gattung der [Musica] artificialis beschäftigen sich die Musiker. Sie ist entweder instrumental oder vokal. Bei der instrumentalen wird der Klang durch verschiedene Instrumente verursacht, wenn sie vokal ist, sind die Stimmen aber auch materiell. Die allgemeine vokale Musik (*vocalis usualis*) ist zunächst eine Stimmemission ohne Prinzipien, die beherrscht werden müsste, so wie der Gesang des Pöbels, der nicht nur den Menschen, sondern auch den Tieren eigen ist, aus einem Naturinstinkt heraus. Die regulierte vokale Musik (*vocalis regulata*) ist eine sehr angenehme Modulation, durch das Auf- und Absteigen regulär und kunstvoll beschaffen, und diese ist vierfach.⁹

Adam legt Wert auf die körperliche Beschaffenheit der Stimme und geht in seiner Unterscheidung zwischen *vocalis usualis* und *vocalis regulata* die notwendige Kultivierung, Rationalisierung und Disziplinierung des Singens, die dies erst angenehm macht und zu einer «modulatio dulcissima» führt. Die folgende und im obigen Zitat nicht mehr enthaltene weitere Einteilung der *musica artificialis vocalis regulata* (womit wir schon zur vierten Einteilungsebene gelangen!) erfolgt in *regulata* (Tonhöhenorganisation durch festes Tonsystem) *regulata ficta* (Transposition und Mutation der Hexachorde, mit b-fa- und b-mi-Anpassung), *regulata simplex vel plana* (gregorianischer Choralgesang) und *regulata mensuralis vel figurativa* die rhythmische Präzisierung durch die Technik der Mensuralnotation und damit die Praxis der zeitgenössischen kunstvollen Mehrstimmigkeit. Damit sind wir beim Kontrapunkt angelangt, der gemäß Adams Abfolge somit die höchste Kulturstufe der *musica vocalis* darstellt. Interessanterweise führt Adam die *musica instrumentalis* nicht weiter aus; womöglich impliziert seine Bemerkung, die Stimmen seien genauso materiell wie die Instrumente, dass beide doch mehr zusammen zu denken sind, als die begriffliche Unterscheidung suggeriert.

Der vierfach gestaffelte Aufstieg zur kunstvollen notierten Polyphonie in Form der *musica vocalis regulata mensuralis vel figurativa* jedenfalls ist klar auf die vokale Variante bezogen. Andersherum gesagt: Der geübte Umgang mit Stimmbüchern also ist eine Sache der Sänger bzw. man erlernt ihn singenderweise.

Adams vokal-instrumentale Unterscheidung wird in Martin Agricolas Schriften entfaltet: 1529 legt er eine *Musica instrumentalis deudsch* vor, 1532 folgt die *Musica figuralis Deudsch*. Letztere entspricht Adam von Fuldas *musica vocalis regulata mensuralis vel figurativa*. Agricola schreibt im Untertitel:

Musica / ist eine kunst / aus welcher wir alles / was zum gemessen gesange nottürfftig / gründlich lernen / Und heist Figuralis / darumb / das ihre Noten mit manch seltigen figuren und charactern / wie volget / gemacht werden / Odder das sie mit mancherley figuren umgëhet.

Das Frontispiz zeigt die vier Stimmen, Discantus, Altus, Tenor und Bassus in Chorbuchanordnung. Nur wer die *Musica figuralis* zu singen gelernt hat, kann darauf aufbauend ein Instrument bedienen. So heißt es im Untertitel der *Musica*

⁹ Alle Übersetzungen sind vom Autor, sofern nicht anders vermerkt.

instrumentalis deudsch: «Wie man nach dem Gesang auf mancherlei Pfeiffen lernen soll.»

Der Umgang mit Noten also scheint vor allem mit dem Singen verbunden zu sein. Allein die basale Ausbildung mit der Solmisation ist eine primär vokale Angelegenheit. «Vox» ist das Wort für die Stimme, aber auch für die Solmisations-silbe. Jost Ammans Ständebuch (*Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden hoher und nidriger, geistlicher und weltlicher, aller Künsten, Handwerken und Händeln* [...], Frankfurt am Main 1568), das alle Berufsgruppen hierarchisch geordnet illustriert und beschreibt, stellt «Die Singer» (beiderlei Geschlechts) dar, wie sie in einer Gartenlaube sitzend aus gedruckten Stimmbüchern singen, während «Der Organist», «Harpffen und Lautten», die «Drey Geiger», «Drey Pfeiffer» und «Die Heertrummel» ohne Noten musizieren (Abb. 1). Die Abfolge ist gemäß dem Konzept des Ständebuchs durchaus hierarchisch zu verstehen, die Sänger sind offensichtlich die ersten und höchsten Musiker. Auch im dazugehörigen Text geht Amman auf die Notenschrift ein:

Gut Gesang haben wir hie notirt /
 Das in vier Stimm gesungen wirdt /
 Tenor / Discant / Alt und der Baß /
 Mit schön höfflichen Text dermaß /
 So lieblich zusammen concordirt /
 Und also oversüß sonirt /
 Daß sich ein Hertz erhebt dar von /
 Das Gesang erfund Amphion.

3. Contrapunctus

Vom 14. Jahrhundert an ist der Contrapunctus das terminologische Paradigma für organisierte Mehrstimmigkeit schlechthin. Nach 1600 wird nach und nach der Generalbass dazu eingesetzt, um primär vertikale Strukturen als Griffe zu beschreiben. Der Zuständigkeitsbereich des Contrapunctus wird dann im 18. Jahrhundert allmählich eingeeengt auf intervallische Stimmbeziehung und polyphone Satzprinzipien, also das wofür «Kontrapunkt» heute landläufig steht. Die erste datierbare Definition des Begriffs stammt von Petrus dictus Palma ociosa, der in seinem *Compendium de discantu mensurabili* aus dem Jahr 1336 schreibt:

His visis videamus breviter, ex quibus speciebus musicae discantus valeat ordinari. Unde notandum est, quod omnis simplex discantus, qui nihil aliud est quam punctus contra punctum sive notula naturalibus instrumentis formata contra aliam notulam, simpliciter potest componi et ordinari ex unisono, semiditono, ditono, diapente, tono cum diapente et diapason.¹⁰

¹⁰ http://chmtl.ucs.indiana.edu/tml/14th/PETCOM_TEXT.html (19.9.2020).



Abb. 1: Jost Amman, *Die Singer*, aus ders.: *Eygentliche Beschreibung aller Stände [...]*, 1568.
Quelle: Public Domain.

Lasst uns nach diesen Betrachtungen kurz prüfen, aus welchen konsonanten Intervallen (*speciebus musicae*) ein mehrstimmiger Gesang (*discantus*) auf gültige Weise angeordnet sein sollte. Hierfür merke man sich, dass jeder einfache (*simplex*) *discantus*, der ja nichts anderes ist als Note gegen Note (*punctum contra punctum*) oder auch ein von natürlichen Instrumenten erzeugter notierter Ton gegen einen anderen, auf einfache Weise (*simpliciter*) zusammengesetzt und in eine Reihenfolge gebracht werden kann aus dem Einklang, der kleinen Terz, der großen Terz, der Quinte, der großen Sexte und der Oktave.

Petrus führt hier den *Discantus* (den älteren Begriff für Mehrstimmigkeit) auf das Verfahren eines Note-gegen-Note-Gerüstsatzes und bringt damit die Formulierung «*punctus contra punctum*» ins Spiel. Mit «natürlichen Instrumenten» meint Petrus, wie in der Einleitung seines Traktats deutlich wird, die von Gott geschaffene natürliche menschliche Stimme.¹¹

Mit seiner Unterscheidung zwischen *contrapunctus simplex* und *contrapunctus diminutus* greift Tinctoris die von Petrus in Angriff genommene Methodik auf, entwickelt den Kontrapunktbe­griff aber auf eine für die Folgezeit Maßstäbe setzende Weise weiter. Im *Liber de arte contrapuncti* aus dem Jahr 1477 findet sich folgende Definition:

Contrapunctus itaque est moderatus ac rationabilis concentus per positionem unius vocis contra aliam effectus, diciturque contrapunctus a contra et punctus eo quod una nota contra aliam posita tanquam uno puncto contra alium constituatur. Hinc omnis contrapunctus ex mixtura vocum fit.¹²

Der Kontrapunkt ist daher ein gemessener und der Vernunft zugänglicher Zusammenklang, der durch die Position einer Stimme gegen die andere bewirkt wird, und er wird Kontrapunkt (aus *contra* und *punctus*) genannt, weil er nämlich aus einer gegen die andere gesetzten Note oder einem gegen den anderen gesetzten Punkt besteht. Somit entsteht jeder Kontrapunkt durch eine Vermischung der Stimmen.

«*Mixtura vocum*» – sicherlich ist *vox* primär die menschliche Stimme, das Wort steht aber allgemein für den Laut und im Besonderen für die Solmisationssilbe.

Tinctoris ist aber vor allem an der Rationalität des Kontrapunkts interessiert. Der durch ihn organisierte Zusammenklang sei «*moderatus ac rationabilis*». Rob Wegman hat in einer umfangreichen Studie nachgewiesen, dass die pädagogisch aufwendige Praxis des Kontrapunkts um 1500 herum heftiger Kritik ausgesetzt war und als unmoralisch, dekadent und nutzlos gescholten wurde,

11 Petrus zählt ausdrücklich neun Instrumente des menschlichen Körpers auf: zwei Lippen, vier Hauptzähne, Gaumen, Luftröhre, Atmung und Lunge: «*Nota, quod novem sunt instrumenta quae vocem humanam operantur scilicet duo labia, quatuor dentes principales, palatum linguae, concavitas gutturis, anhelitus et pulmones*». http://chmtl.ucs.indiana.edu/tml/14th/PETCOM_TEXT.html (19.9.2016).

12 http://chmtl.ucs.indiana.edu/tml/15th/TINCON1_TEXT.html (19.9.2016).



Abb. 2: Hieronymus Bosch, *Garten der Lüste*, Detail: Folter mit Musikinstrumenten in der Hölle. Madrid: Museo del Prado. Quelle: Public Domain.

nicht zuletzt von Seiten mancher Humanisten, die mehr an sprachlicher denn an musikalischer Ausbildung interessiert waren.¹³ Als Titelbild wählte Wegman einen Ausschnitt aus der rechten Tafel des *Gartens der Lüste* (entstanden zwischen 1480–1505) von Hieronymus Bosch, wo dargestellt wird, wie Menschen mittels monströser Musikinstrumente gefoltert werden (Abb. 2). Auch das Notenlernen wird als Folterprozedur gezeigt.

In einem Umfeld, in dem Musik nicht durchweg positiv besetzt war, ja sogar verteidigt werden musste, konnte dem Kontrapunkt die Funktion zukom-

¹³ Rob C. Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe 1470–1530*, Routledge: Taylor & Francis 2008.

men, die «Vernünftigkeit» und intellektuelle Würde der Musik nachzuweisen. Dies klingt auch in der Definition des Kontrapunkts der *Practica Musicae* (1496) von Franchinus Gaffurius an, die aufgrund der Autorität ihres Verfassers, aber auch weil der Traktat einer der ersten gedruckten Lehrschriften zu dem Thema war, in späteren Schriften oft zitiert wurde.¹⁴

Est itaque contrapunctus ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione et temporis mensura.¹⁵

Der Kontrapunkt ist daher die Kunst, sangliche Klänge zu lenken, und zwar unter Ausmessung der Proportion und unter Messung der Zeit.

Exakte Tonhöhe («proportionabili dimensione») und organisierte Zeitgestalt («temporis mensura») sind die beiden wichtigsten Parameter der Rationalisierung durch Kontrapunkt. In Hinblick auf das, was da erklingen soll, wählt Gaffurius eine in Hinblick auf ihre Offenheit interessante Formulierung. Bei ihm sind es nicht die *instrumenta naturales* wie bei Petrus oder die *voces* wie bei Tinctoris, sondern die *soni cantabili*, die im Kontrapunkt erklingen sollen.

Der umfassende Begriff des Klangs (*sonus*) wird 1558 bei Gioseffo Zarlino bemüht, um den gängigen Begriff des Kontrapunkts zu kritisieren: Es wäre eigentlich vernünftiger, so Zarlino, von «Contrasuono» zu sprechen, weil es ja um die Zusammensetzung von Klängen und nicht von Punkten gehe; nur aus Konzilianz bleibe er beim herkömmlichen Sprachgebrauch («Sarebbe forse stato più ragioneuole a chiamarlo Contrasuono, che Contrapunto: percioche vn suono si pone contra l'altro: ma per non partirmi dall'vso commune, l'ho voluto ancora io chiamar Contrapunto»).¹⁶ Dem schließt sich 1598 auch Giovanni Maria Artusi an, der in seiner *L'arte del contraponto* den Kontrapunkt als eine «artificiosa unione de suoni diversi», also als eine «kunstvolle Vereinigung verschiedener Klänge» definiert.¹⁷

Kontrapunkt soll also offen sein für jede Art von Klangerzeugung. Inzwischen setzt sich auch in der heutigen Aufführungspraxis – wenngleich zögerlich – die Einsicht durch, dass die A-capella-Praxis im 16. Jahrhundert keine Ausschließlichkeit beanspruchen kann. Auch in Vokalmusik ist mit der Beteiligung von Instrumenten durchaus zu rechnen¹⁸ und dies stellt die Definitionen

¹⁴ So etwa bei in Nicolaus Wollicks *Enchiridion musices* (1512) oder in Pietro Arons *Il Toscanello in musica* (1539).

¹⁵ Franchinus Gaffurius, *Practica musicae*, liber tertius, keine Seitenangabe, Mailand: Guilielmum signer Rothomagensem 1496.

¹⁶ Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig: Selbstverlag 1558, 147.

¹⁷ Giovanni Maria Artusi, *L'arte del contraponto*, Venedig: Giacomo Vincenti 1598, 12.

¹⁸ Vgl. etwa Graham Dixon, «The Performance of Palestrina. Some Questions, But Fewer Answers», in: *Early Music* November 22/4 (1994), 667–675.

der Theoretiker noch einmal in ein anderes Licht. Hinzu kommt die auf Vokalmusik bezogene gut überlieferte Intavolierungs- und vokale wie instrumentale Diminutionspraxis. Letztere setzt hinter das Ideal leichter Sanglichkeit und glatter vokaler Linien ein dickes Fragezeichen.

Diese in Bezug auf den Klang offene Haltung widerspiegelt sich auch in der Praxis, die Notenbeispiele nicht zu textieren. Finden wir noch bei Tinctoris (1477) textierte Beispiele, so sind sie bei Gaffurius (*Practica musicae*, 1496), Ornithoparcus (*Micrologus*, 1517), Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, 1558), Pontio (*Ragionamento di Musica*, 1588) oder Artusi (*L'arte del contraponto*, 1598) überwiegend nicht textiert. Interessanterweise (und verständlicherweise) kehren die textierten Beispiele in rhetorisch motivierten Traktaten des 17. Jahrhunderts wieder, so etwa bei Burmeister (*Musica poetica*, 1606) oder Bernhard (*Tractatus compositionis augmentatus*, ca. 1657).

Einige Traktate im 16. Jahrhundert widmen sich aber auch dezidiert der instrumentalen Mehrstimmigkeit: So etwa Hans Buchners *Fundamentum* (ca. 1515) in Hinblick auf die Orgel oder Thomas de Sancta Marias *Arte de tañer Fantasia* (1565) in Bezug auf Tasteninstrumente, Vihuela und alle Instrumente, auf denen man drei- oder vierstimmig spielen kann. Solche auf Instrumentalmusik bezogenen Traktate wirken ein Stück weit praxisnäher und weisen eine gewisse Tendenz zu einer Methodik auf, die sich auf Modelle stützt. Auch wenn ihr Regelwerk und ihre modellhaften Beispiele den Normen des Kontrapunkts nicht widersprechen, ja sogar einige wichtige Kniffe und Tipps enthalten, die in 'richtigen' Kontrapunktbehandlungen fehlen, so enthalten sie sich jedoch der Emphase und des definatorischen und prinzipienfreudigen Pathos, der Kontrapunkttraktaten zuweilen zu eigen ist. Sie sparen den hehren Begriff des Kontrapunkts sogar auffälliger Weise weitgehend aus.

Ist der wahre, der eigentliche Kontrapunkt im 16. Jahrhundert also doch der vokale? Auch wenn einiges für diese Annahme spricht, muss doch noch einmal auf das seltsame Paradox hingewiesen werden, dass in theoretischen Lehrwerken, die sich einer Musiksprache widmen, die heute als spezifisch vokal empfunden wird, die Notenbeispiele weitgehend nicht textiert sind. Textierte Beispiele finden sich zwar bei Johannes Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1477). Franchinus Gaffurius (*Practica musicae* 1496), Andreas Ornithoparcus (*Micrologus*, 1517), Gioseffo Zarlino (*Le institutioni harmoniche*, 1558), Pietro Pontio (*Ragionamento di musica*, 1588) oder Giovanni Maria Artusi (*L'arte del contraponto*, 1598), also einige der bedeutendsten und einflussreichsten Theoretiker ihrer Zeit, verwenden hingegen untextierte Beispiele. Joachim Burmeister (*Musica poetica*, 1606) oder Christoph Bernhard, (*Tractatus compositionis augmentatus*, ca. 1657) hingegen textieren ihre Beispiele wieder. Ausgerechnet das 16. Jahrhundert, die Blütezeit der klassischen Vokalpolyphonie, ist – überspitzt gesagt – das Jahrhundert der textlosen Beispiele. Bei Zarlino sind sie nicht nur nicht textiert, sondern dazu noch oftmals unsänglich. Ein besonders

extremes Beispiel ist jenes, in dem Zarlino vorführt, wie man Kadenzen flieht, («fuggire le Cadenze»)¹⁹ Dort werden die Kadenzen über 35 Takte ständig und so dicht geflohen, dass überhaupt keine Gelegenheit mehr zum Atmen bleibt (Bsp. 1). Als Text käme vielleicht eine Passage aus James Joyce *Ulysses* in Frage, aber kein zu vertonender Text des 16. Jahrhunderts. Beispiele wie solche machen deutlich, dass der Kontrapunkt ein gewisses Eigenleben führt. Seine Linienführung bleibt zwar «cantabilis», um auf das Attribut von Gaffurius zurückzukommen, die Verbindung zur Sprache aber kann diffus geraten.

4. Musica verbalis

Zarlino ist allerdings an anderer Stelle seines Buches sehr wohl an sorgsamer Textierung interessiert, er beklagt die Textierungspraxis seiner Zeit und stellt zwecks Verbesserung zehn Regeln auf.²⁰ Gaspar Stoquerus hat mit seiner Schrift *De musica verbali* (die Handschrift datiert von ca. 1570), sogar eine eigene Abhandlung zu diesem Thema vorgelegt.²¹ Die von ihm vorgenommene Einteilung der Musik macht deutlich, warum die titelgebende *musica verbalis* den höchsten Rang einnimmt: Die *musica* wird zunächst *theorica* und *practica* unterteilt; die *musica practica* in *instrumentalis* und *vocalis*. Die *Musica practica vocalis* schließlich stellt sich Stoquerus unter Berufung auf Gaffurius graduell vor: Der Anfänger lernt sie «solfizando», also durch Solmisation, der Fortgeschrittene ist in der Lage ohne Solmisation und Wörter zu singen («sine verbis ac sillabis»), doch erst mit der dritten Art wird die höchste Stufe und die wahre Erfüllung der *musica vocalis* erreicht, nämlich dann, wenn man «pronuntiatio-ne», also mit Textvortrag singen kann. In der klassischen Rhetorik ist die «pronuntiatio» als Vortrag, wir würden heute sagen «performance», der finale Teil, der Verfertigung einer Rede, ihre Realisierung, die gut einstudiert sein will. Diese rhetorische Bedeutungsebene schwingt hier sicherlich mit. *Musica verbalis* ist demnach Rhetorik mittels Musik. In der Tat stellt Stoquerus fest, dass diese dritte und vollkommene Art des Singens die Affekte bewege, so etwa zur Liebe, zum Hass, zum Zorn, zum Mitleid, zur Frömmigkeit etc. («hominum animos ad amorem, odium, iram, misericordiam, pietatem etc., pro subjecta verbis materia commovet»²²) – musikalische Rhetorik und Affektenlehre ist also beileibe kein

¹⁹ Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig: Selbstverlag 1558, 226.

²⁰ Ebd., 340–341.

²¹ Gaspar Stoquerus, *De Musica Verballi. A New Critical Text and Translation*, Lincoln: University of Nebraska Press 1988. Es gibt freilich auch schon frühere Quellen zur Textunterlegung, vgl. Don Harran, «In Pursuit of Origins of Text Underlay (c. 1440)», in: *Analecta musicologica* 50 (1978), 217–240.

²² Stoquerus, *De musica verbali* (wie Anm. 21), 107.

Acuto

Grave

5

10

15

20

25

30

Bsp. 1: Zarlino's Beispiel für das «fuggire le Cadenze» aus *Le istituzioni harmoniche* (1558), 226.

Privileg des Barockzeitalters; sie ist allerdings bei Stoquerus immer an die Präsenz eines Textes gebunden.

Stoquerus' Abhandlung lässt sich somit als Beitrag zu einer Entwicklung lesen, die letztlich zur *seconda pratica*, zum musikalischen Barock führt. Dass auch er ein fortschrittsorientiertes und auf die eigene Gegenwart bezogenes teleologisches Geschichtsbild vertrat, wird im weiteren Verlauf deutlich, denn Stoquerus unterscheidet zwischen verschiedenen Klassen von Regeln für die Textierung: Fünf notwendige Regeln entsprängen aus der Natur, fünf ältere, arbiträre Regeln seien kennzeichnend für die Musik der Josquin-Generation, und fünf neue Regeln seien kennzeichnend für die aktuelle Musik, als deren Vorbild – wie bei Zarlino – Adrian Willaert gepriesen wird.²³ Zwar seien die neueren Regeln auch arbiträr, sie hätten jedoch die Kraft von natürlichen Regeln, weil sie mit der Vernunft maximal übereinstimmten («Necessariarum vero vim habent, quod rationi maxime consentiente fere aequae und necessaria semper a recentioribus observatae videntur [...]»²⁴).

Die Musik der letzten 'Renaissancegeneration' wird zum Vorbild für die frühbarocken Komponisten und Theoretiker: Claudio Monteverdi beruft sich auf Cipriano de Rore, Joachim Burmeister auf Orlando di Lasso, Agostino Agazzari auf Giovanni Pierluigi da Palestrina. Während heute Lasso und Palestrina als Vollender der frankoflämischen Vokalpolyphonie gehandelt werden, scheinen sie um 1600 zunächst Vertreter eines neuen Stils zu sein. Agostino Agazzari nennt den Grund:

Ma se alcuno mi dicesse, che à suonar l'opere antiche piene di fughe, e contrapunti, non è bastevole il basso; à ciò rispondo, non eßer in uso più simil cantilene, per la confusione, e zuppa delle parole, che dalle fughe lunghe ed intrecciate nascono; ed anco perche non hanno vaghezza: poiche cantandosi à tutte le voci, non si sente ne periodo, ne senso; essendo per le fughe interrotto, sopraposto; anzi nel medesimo tempo ogni voce canta parole differenti dall'altro; il che à gl'huomini intendenti, e giudiciosi dispiace: e poco mancò, che per questa cagione non fosse sbanditala musica da Santa Chiesa, da un Sommo Pontefice, se da Giovan Palestrino non fosse stato preso riparo, mostrando d'esser vitio, ed errore de'compositori, e non della Musica.

Wenn mir aber jemand sagte, fürs Spielen alter Werke, voller Fugen und Kontrapunkten, reiche die Bassstimme nicht, dann antworte ich darauf, dergleichen Kantilenen seien nicht mehr in Gebrauch wegen des Durcheinanders und der Suppe von Worten, verursacht durch lange Fugen und Einflechtungen. Und dann, weil sie keine Schönheit haben: Denn wenn alle Stimmen zusammen singen, hört man weder Absatz noch Zusammenhang, weil die Fugen unterbrochen und übereinander gelegt sind. Ja sogar zur selben Zeit singt jede Stimme einen anderen Text, was für aufmerksame, verständige Menschen missvergnülich ist. Und wenig fehlte, dass aus diesem Anlass die Musik der

²³ Ebd., 195.

²⁴ Ebd., 236.

Heiligen Kirche, des Höchsten Pontifex, darnieder gegangen wäre, wenn sie nicht von Giovanni Palestrina erneuert worden wäre, welcher zeigte, dass ein Fehler und eine Verirrung der Komponisten vorlag und nicht der Musik.²⁵

Dies ist vermutlich die erste Dokumentation für den Anfang des Mythos der *Missa Papae Marcelli*, die in diesem Absatz später ausdrücklich erwähnt und als Modell gelungener Textvertonung empfohlen wird.²⁶ Die Skepsis der modernen Komponisten gegenüber dem alten Kontrapunkt entspringt dem Unbehagen darüber, dass das kantable Stimmgeflecht der Rhetorik im Wege steht. Man hört keine *pronuntiatio*, sondern eine «zuppa delle parole», eine Wörtersuppe, wie Agazzari bildhaft sagt. Agazzari schließt sich damit der Polyphoniekritik der *Camerata Fiorentina* an. Aus dieser Perspektive ist die Polyphonie dem Kontrapunkt zum Verhängnis geworden.

Als *Prima pratica*, *Contrapunto osservato* oder *Stylus gravis* lebt der kantable polyphone Kontrapunkt weiter; in der Vokal- wie in der Instrumentalmusik. Wenn Frescobaldi (etwa in den *Fiori musicali*) oder Bach (etwa in der *Kunst der Fuge*) für Tasteninstrumente das Partiturformat wählen, so machen sie deutlich, dass sie sich in diese Tradition stellen. Sie benutzen die alten Notenwerte der Mensuralnotation und eine Melodik, deren Kantabilität sich deutlich an die Musiksprache des 16. Jahrhunderts anlehnt. Die in Verruf geratene Wörtersuppe wird textlos oder auch textiert als antike Klassik des Kontrapunkts gepflegt. Solche würdevolle kantable Polyphonie, die aber nicht mehr dem modernen barocken musikalischen Textvortrag entspricht, kann dann interessante instrumental-vokale Wandlungen durchlaufen: Unter den vielen Stücken der *Fiori musicali* (1635) von Girolamo Frescobaldi, die im *contrapunto osservato* geschrieben sind, ist das *Recercar con obligo del Basso come appare* eines der interessantesten. In Hinblick auf Dissonanzbehandlung und Melodik ist der Kontrapunkt ganz klassisch; charakteristisch und neuartig hingegen ist Frescobaldis Konzept, ein Fünftonmotiv als Bass-Ostinato in Quinten von *c* bis *e* aufwärts und bis *es* abwärts zu transponieren. Wie jedes *Recercar* klingt auch dieses mit seiner kantablen Polyphonie wie eine textlose Motette. Jan Dismas Zelenka hat über hundert Jahre später (1738) diese Komposition Frescobaldis im zweiten Satz seines *Miserere* ZWV 57 textiert und für Orchester und Chor eingerichtet. Ein auf einem alten vokalen Idiom beruhender Instrumentalsatz wird zu einem Vokalsatz bearbeitet, die potentielle Kantabilität wird verwirklicht. Auch wenn der Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts Agazzari wie eine Wörtersuppe vorgekommen ist – er ist auf *cantabiles sonos*,

²⁵ Agostino Agazzari, *Del sonare sopra 'l basso*, Siena: Domenico Falcini 1607, Edition und Übersetzung: Bernhard Lang, Lausanne 2003.

²⁶ Vgl. Felix Diergarten, *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 2014, 192–193.

wie Gaffurius schrieb, bezogen, er ist ein *contrapunctus cantabilis*, ob mit Text oder ohne.

Die Liniengestaltung des 16. Jahrhunderts setzt damit Maßstäbe dafür, was als kantabel gilt, weit über ihre Zeit hinaus. Sie ist auf Vokalmusik bezogen, darf aber keinesfalls auf sie verkürzt werden. Deshalb greift die Aussage zu kurz, die Satztechnik des 16. Jahrhunderts sei ein Höhepunkt der Vokalpolyphonie. Es werden zwar auf der einen Seite lange wirksame Maßstäbe für eine kantable Polyphonie gesetzt, auf der anderen Seite aber bleibt das Verhältnis dieser Kantabilität zum Singen – und Singen heißt immer Singen von Texten – zumindest ambivalent. Die nicht textierten Beispiele in Traktaten, die vokale Diminutionspraxis²⁷, die in Hinblick auf den Einsatz von Instrumenten flexible Aufführungspraxis, überhaupt die prinzipielle Ersetzbarkeit der Stimmen durch Instrumente (auch in der Intavolierungspraxis), das im theoretischen Schrifttum vorherrschende Verständnis von Kontrapunkt und vor allem die sich verstärkende Kritik an einer Polyphonie, die dem rhetorischen Textvortrag im Wege steht, setzen hinter das Paradigma der blühenden Vokalpolyphonie doch einige Fragezeichen. Der Kontrapunkt der kantablen Linien ist eine «*artificiosa unione de suoni diversi*», wie Artusi sagt, er ist offen für jeden Klang.

27 Schon seit Anfang des 20. Jahrhunderts ist bekannt, dass die Vokalmusik des 16. Jahrhunderts stark verziert wurde, vgl. Adolf Beyschlag, *Die Ornamentik der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1908, oder Friedrich Chrysander, «Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges», in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), 337–338. Karl Gustav Fellerer ging sogar so weit, der Musik Palestrina aufgrund der von Diminutionen geprägten Aufführungspraxis einen 'Geist des Barock' zu bescheinigen, vgl. Karl Gustav Fellerer, *Palestrina*, Düsseldorf: Schwann ²1962, 189. Die heutige Aufführungspraxis hinkt solchen Erkenntnissen zumeist nach wie vor hinterher.

