

Resfacta und Cantare super librum

Autor(en): **Bent, Margaret**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **3 (1983)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835340>

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.

*Resfacta und Cantare super librum*¹

MARGARET BENT

Der früheste Beleg für den Terminus *resfacta* sowie der einzige Beleg für die Paarung der Termini *resfacta* und *cantare super librum* finden sich in Tinctoris' *Liber de arte contrapuncti* (1477)². Nach Riemanns Lexikon bedeutet *resfacta* «schriftlich fixierter Contrapunctus, . . . kunstvoll gearbeitete Sache, im Unterschied zur Stegreifausführung des Contrapunctus (*super librum cantare*)». Weiter: «Nach Tinctoris kann sowohl der schlichte als auch der diminuierte Kontrapunkt nicht nur schriftlich (*res facta*) sondern auch aus dem Stegreif (*super librum, ex mente*) ausgeführt werden, wobei jede Stimme harmonisch nur auf ihr Verhältnis zum Cantus Rücksicht nimmt»³. Von leichten Formulierungsunterschieden abgesehen, ist diese Bestimmung der Begriffe meines Wissens niemals grundsätzlich beanstandet oder bestritten worden. Die Gleichsetzung von *cantare super librum* und Improvisation zwingt dem Begriffspaar jedoch eine Gegensätzlichkeit auf, die es bei Tinctoris nicht hat. Nirgendwo gibt er Veranlassung, *super librum cantare* als «aus dem Stegreif» zu deuten:

- 1 Die Begriffe *mente, mentaliter* wollen nicht sagen, dass ein Mangel an Vorbedacht oder Vorausplanung vorliege, oder dass ein solcher Mangel eher bei nichtgeschriebener als bei geschriebener Musik zu rechtfertigen sei. Solche Voraussetzungen entstammen unserer eigenen Schriftabhängigkeit und sind bei Tinctoris selbst nicht zu belegen.
- 2 Bei *super librum* steht ebensowenig fest, dass «aus dem Stegreif» gemeint wird, Dass ein Buch vorliegt, ist eine Tatsache, die auf verschiedene Weise ausgelegt werden kann. Die von Craig Wright zutagegebrachten Dokumente aus Cambrai haben in dieser Hinsicht keine Beweiskraft. Sie erwähnen *discantus* im Zusammenhang mit *cantare super librum*⁴. Doch belegen sie weder stichhaltig die herkömmliche Annahme, *super librum cantare* sei das Improvisieren (und zwar das kollektive Improvisieren) von neuem Kontrapunkt, noch schliessen sie die Alternativerklärung aus, *bei super librum cantare* handle es sich – wenigstens für die Aktenschreiber von Cambrai – lediglich darum, dass die Sänger (mit oder ohne Vorbereitung) aus den Noten lesen. Einzig für Tinctoris,

1 Eine umfangreichere Fassung dieses Themas erscheint in *JAMS* XXXVI (1983), S. 371. Diese Zusammenfassung wurde beim Colloquium vorgelesen.

Ich danke Paul Brainard und Peter Gülke für ihre Verbesserungen meines deutschen Textes.

2 Hiernach als *C* angegeben.

Ed. Albert Seay, *Johannis Tinctoris, Opera theoretica*, 2 vols, (*Corpus scriptorum de musica* XXII), 1975. Zitate und Hinweise nach dieser Ausgabe (Buch, Kapitel, Satz); Lesungen nach den Handschriften korrigiert, wo *resfacta* fast immer als einziges Wort erscheint. Das *Diffinitorium* (hiernach *D*) ist bei Edmond de Coussemaker, ed., *Scriptorum de musica medii aevi nova series* (Paris, 1864–76), IV, 177–91 abgedruckt.

3 *Riemann Musik-Lexikon*, 12. Auflage (Mainz, 1967), s.v. «Res facta», «Improvisation».

4 Craig Wright, «Performance Practices at the Cathedral of Cambrai 1475–1550», in: *Musical Quarterly*, LXIV (1978), pp. 313–15.

der um 1460 in Cambrai gewesen ist, würde sich eine solche Alternativdeutung verbieten. Nur in seinem Traktat und (meines Wissens) nirgendwo sonst finden sich Ausdrücke und Formulierungen, die zu dem Schluss zwingen, dass wir es bei *super librum cantare* nicht mit dem blossen Ablesen eines fertigen Stückes zu tun haben, sondern mit einer Praxis, bei der die Sänger sich neue Intervallkombinationen wählen.

Weiter setze ich voraus, dass sich der Komponist im 15. Jahrhundert keineswegs auf eine Partitur hat verlassen können, um den sich ergebenden Gesamtklang nachzuprüfen. Er konnte die satztechnischen Konsequenzen seiner Vorstellungen im eigenen Kopfe ausarbeiten; auch konnte er zusätzlich oder anstattdessen die sukzessiv konzipierten Stimmen eine nach der anderen aufschreiben und kombiniert aufführen lassen. Er konnte sie hören, auswendig lernen und verbessern, ehe er weitere Stimmen hinzufügte.

Bei Tasteninstrumenten wurden besondere Mittel der Notation entwickelt, um zu gewährleisten, dass eine jede Note unabhängig vom Kontext festgelegt und gelesen werden konnte; d. h. in bezug auf die Mensur, dass man beispielsweise eine einzige imperfekte nichtalterierte Semibrevis auf Anhieb und ohne Vermittlung als solche erkennt; und in bezug auf die Tonhöhe, dass eine bestimmte Taste von fixierter Stimmung gemeint ist.

Um gleiches bei der Vokalnotation zu erreichen, musste sich diese grundsätzlich ändern. Zu einer partiturmässigen Anlage eignet sich die vokal konzipierte Mensuralnotation praktisch gar nicht, sowohl für die Ausführenden als auch für den Komponisten. Der Sänger, der vom Blatt liest, muss für sich waagrecht einen Kontext herauslesen, ehe er den genauen Wert einer jeden Note erkennen kann. Nur bei Tasten- und sonstigen Tabulaturnotationen, doch erst im späten 16. Jahrhundert bei vokaler Mehrstimmigkeit, wurde eine kontextfreie senkrechte Lesung der Zusammenklänge ermöglicht. Dasselbe gilt meines Erachtens auch bei der Niederschrift von Tonhöhen. Beim Singen musste der Sänger die Regeln des Kontrapunkts beherrschen, um zu wissen, was für ein F er singen soll, bzw. durch welche Massnahmen etwa eine imperfekte Quinte zu vermeiden sei. Für ihn war die Notation des 15. Jahrhunderts weder falsch noch mangelhaft; mithilfe der Kontrapunktregeln, durch Zusammensingen, durch Anhören der anderen Stimmen konnte er erkennen, wie die Absichten des Komponisten realisiert werden müssten. Vom Standpunkt der Notation aus waren die *signa* der *musica ficta* buchstäblich «Akzidenzien» (im Sinne von «unwesentlich»); doch sind sie für unser Notationssystem «Essenzen» geworden. Der Sänger musste *musica ficta operare*, nicht Akzidenzien hinzufügen.

Um eine *resfacta*, eine Komposition aus den Noten zu lesen, musste der Sänger die gleichen Regeln beherrschen wie bei der Erfindung einer eigenen Komposition. Er sollte also weder bloss die geschriebenen Töne singen noch sie ändern; doch wendete er seine Bildung und seine Kenntnis der Regeln des Kontrapunkts, der *musica ficta* usw. zu dem Zweck an, die Musik *dulciter* klingen zu lassen. Was er hörte, war weitaus wichtiger als das, was er sah. Er wurde zusammen mit dem Komponisten zum Mitarbeiter am musikalischen Schaffensprozess. Die Aufführung von schriftlich überlieferter Musik einerseits und das Kombinieren mit neuen Kontrapunkten andererseits waren also Tätigkeiten, die erheblich weniger weit voneinander entfernt lagen, als es bei uns der Fall ist.

Der folgende Interpretationsversuch schränkt sich streng auf Tinctoris ein und sieht von späteren Zeugen ab. Tinctoris schreibt wiederholt, das Studium der *artis contrapuncti* liege sowohl der *compositio* als auch der *cantatio* und dem *concinere* zugrunde, z.B.: *Sed profecto frustra nisi quisquis in ipsa arte preclarus evadere nitetur, diligenti cum assuetudine componat aut super librum canat* (C III.ix.3). Der Contrapunctus wird von Tinctoris bestimmt als *moderatus ac rationalis concentus per positionem unius vocis contra aliam effectus*. . . . *Quaequidem mixtura [vocum] dulciter auribus consonat*. . . (C I.i.3–5).

Aus der bei *resfacta* und *cantare super librum* oft angeführten Kernstelle (C II.xx) erfährt man:

1. dass (.2) *tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut mente*
2. dass (.1, .5) *resfacta a contrapuncto differt (oder potissimum differt), quod omnes partes reifacte sive tres sive quatuor sive plures sint, sibi mutuo obligentur*
3. dass (.3) *contrapunctus qui scripto fit communiter resfacta nominatur*.

Resfacta wird vom Kontrapunkt schlechthin, nicht nur von geschriebenem Kontrapunkt unterschieden. Der Kontrapunkt kann *aut scripto aut mente*, d.h. ebenfalls geschrieben sein, und wird dabei nicht mit *resfacta* gleichgesetzt; nur *communiter* wird *contrapunctus qui scripto fit resfacta nominatur*. Die scheinbaren Widersprüche lassen sich nur durch die Annahme beseitigen, Tinctoris habe seine eigene pedantische Stellungnahme einem Alltags Sprachgebrauch gegenübergestellt. (.4): *At istum quem mentaliter conficimus absolute contrapunctum vocamus, et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur*; das, was wir zusammenstellen, nennen wir *contrapunctum absolute* (erste Person, aktiv), in Gegenüberstellung zu *hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur* (dritte Person, passiv).

Im *Diffinitorium* wird *resfacta* mit *cantus compositus* gleichgesetzt. *Resfacta idem est quod cantus compositus* ist eine Art Verweis; der *Terminus proprius* ist *cantus compositus* und wird auch *resfacta vulgariter appellatur* (*vulgariter*, doch nicht unbedingt falsch). Bei dieser Gleichsetzung wird aber weder Schrift noch Kontrapunkt erwähnt.

Im *Diffinitorium* also heisst es: *Resfacta idem est quod cantus compositus*; und *Cantus compositus est ille qui per relationem notarum unius partis ad alteram multipliciter est editus qui resfacta vulgariter appellatur*; und in C: . . . *resfacta a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes reifacte sive tres sive quatuor sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cuiuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat*. . . (C II.xx.5)

Das heisst meines Erachtens, dass im *Diffinitorium* mensurale Verhältnisse gemeint sind; im Kontrapunkttraktat dagegen werden Intervallkombinationen angesprochen. Die beiden Äusserungen ergänzen sich gegenseitig.

Contrapunctus befasst sich dagegen bekanntlich jeweils nur mit einem Stimmenpaar: *Contrapunctus est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus; et hic est duplex: scilicet simplex et diminutus*. (D)

Sed duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus [d.h., die *contrapunctum absolute faciunt*] *alter alteri non subiicitur*. (C II.xx.6)

Wie bei *cantus compositus* so auch bei der Begriffsbestimmung von Kontrapunkt behandelt das *Diffinitorium* den Gegenstand meist mensural, der Kontra-

punkttraktat meist intervallisch. Für sich allein genommen, wirkt jeder dieser Belege unvollständig; zusammengenommen wirken sie komplementär.

Einen weiteren Widerspruch glaubte Ferand aus dem *Diffinitorium* ableiten zu können, indem er *resfacta* mit *contrapunctus floridus*, und *cantare super librum* mit *contrapunctus simplex* identifizierte⁵. Hierzu besteht aber gar kein Anlass. *Resfacta* wird im *Diffinitorium* nicht irgendeiner Art von *contrapunctus* gleichgesetzt; *cantare super librum* wird dort nicht einmal erwähnt. Doch ist *resfacta* eine Art *cantus* (*idem est quod cantus compositus*), wie auch der Kontrapunkt eine Art *cantus* ist (*contrapunctus est cantus. . .*). *Contrapunctus* ist ebenfalls eine Art *cantus*, die weder *compositus* noch *simplex* ist, sondern eine eigene Begriffsunterteilung besitzt.

Das folgende Schema soll darstellen, wie meiner Meinung nach die Aussagen des *Liber de arte contrapuncti* mit jenen des *Diffinitoriums* zu verbinden sind.

Der Terminus Kontrapunkt bezeichnet einen Prozess, der meist durch Zeitwörter wie *cantare*, *conficere*, *concinere* gekennzeichnet wird, ganz gleich, ob das Ergebnis *aut scripto aut mente* zusammengestellt oder überliefert ist. *Compositio* erscheint fast immer als Hauptwort und mit *resfacta* gleichgesetzt. Manche Stellen belegen den synonymen Gebrauch von *contrapunctus* und *cantare super librum* einerseits und *compositio* und *resfacta* andererseits.

In dieser Hinsicht unterscheidet Tinctoris prinzipiell zwischen Kontrapunkt als Prozess und Komposition als Resultat. Weil eine Komposition natürlich oft (wenn auch nicht unbedingt) schriftlich überliefert wurde, lässt sich leicht verstehen, dass man Komposition und geschriebener Kontrapunkt *communiter* verwechseln konnte. Der wesentliche Unterschied liegt für Tinctoris nicht zwischen schriftlicher und ungeschriebener Komposition bzw. Kontrapunkt, sondern zwischen Komposition und Kontrapunkt. *Quod tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est scripto vel mente, et in quo resfacta a contrapuncto differt*, – denn der Kontrapunkt konnte auch notiert werden – *aut scripto aut mente*. Auch wenn sie *absolute* bzw. *mente* zustandekommen, lassen sich die Resultate des Kontrapunktierens schriftlich überliefern, wie es Tinctoris in seinem eigenen Traktat veranschaulicht. Er unterscheidet sorgfältig zwischen Beispielen von *resfacta* einerseits und *cantare super librum* andererseits, nicht nur im Text, sondern auch mithilfe von Stimmbezeichnungen: bei *resfacta* heisst es Tenor mit Supremum und Contratenor (bzw. Contratenores), bei *cantare super librum* Tenor mit einem oder mehreren *Contrapunctus*. Die meisten Beispiele sind abstrakt, ohne Mensur gegeben; unmensuriert freilich ist nicht dasselbe wie gleichmensuriert. Wenn Tinctoris *contrapunctus simplex* oder *diminutus* durch Beispiele erklären will, bietet er mensural notierte Beispiele. Alle Beispiele, die *resfacta* genannt werden oder durch Stimmenbezeichnungen sich als *resfacta* erkennen lassen, sind ebenfalls mensural. Anhand der Stimmenzahl, der Abwesenheit oder des Vorhandenseins von Text usw. lassen sich *resfacta* und *cantare super librum* bei Tinctoris nicht unterscheiden.

Noch etwas wichtiges erläutert Tinctoris durch Beispiele zur Behandlung der Quarte und deren Oktaven (C I.v, I.x, I.xv). Diese Intervalle werden im Kontrapunkt zweier Stimmen nicht gestattet: . . . *per se . . . intolerabiliter discordat*.

5 Ernest T. Ferand, «What is Res Facta?», in: *JAMS* X (1957), 141–50.

Hinc a contrapuncto abiicitur nisi pluribus super librum cantantibus, unus eorum quintam sub aliqua tenoris nota, quod in penultima sepe fit, assumat (C I.x.9–10). Nur wenn mehrere (d. h. mehr als einer) *super librum cantant*, und einer davon eine Quinte unter dem Tenor macht, darf der Cantor eine Quarte darüber machen – was öfters in der Penultima vorkommt. Dieser Passus bestätigt deutlich, dass der Sänger im voraus wissen muss, was bereits entschieden worden ist, und dass der Prozess des Kontrapunkts dem Wesen nach sukzessiv ist: nur eine Stimme auf einmal wird hinzugefügt. Bei diesen Beispielen bemerkt man, dass nicht nur der Tenor, sondern auch der Contratenor und Diskant schon vorliegen, und dass Tinctoris nur die Frage diskutiert, wie sodann eine kontrapunktierende Altusstimme hinzugefügt werden soll. Dass der Diskant eine Quarte über dem Contratenor im Finalis singen darf, erwähnt Tinctoris deshalb nicht, weil er sich hier nur mit dem Verhältnis zum Tenor befasst.

Weitere Beispiele stellen unvereinbare Alternativlösungen dar; aus den fünf- und sechsstimmigen Akkorden im III.i hat man zu wählen, wobei die Wahl der einen Lesart die andere ausschliesst. An einer anderen Stelle (I.iii) werden gleichzeitig eine Quinte über und auch eine Quinte unter dem Ton des Tenors gegeben; sie stellen ebenfalls Alternativlösungen dar. Ähnliches gilt auch in I.x und I.xv für die fünfstimmigen Schlussakkorde, bei denen zwischen Terz und Quint gewählt werden soll. Nirgendwo wird auch nur angedeutet, dass *contrapunctus* bzw. *cantare super librum* weniger streng als *resfacta* bzw. *compositio* zu handhaben sei. Allenfalls bei der Minimalforderung des Verhältnisses zweier Stimmen könnte man Tinctoris so auslegen. Oft erfahren wir im Gegenteil, dass der Komponist gewisse Lizenzen genießt, die dem Kontrapunktisten nicht gegönnt werden. So wird z. B. (nach III.ii) der Komponist bei Parallelquinten *a pluribus excusatur*, bei Kontrapunkt aber niemals. Dass *super librum* manchmal nicht nur auf dem Tenor *verum etiam super quamlibet aliam partem reifacite* gesungen wurde, geht aus dem Passus II.xxii.4–6 hervor. *Talique contrapunctus plurimum artis et usus requirit. Hinc si dulciter ac scientificè fiat, tanto est laudabilior quanto difficilior*. Auch in I.vii, xii, xvii gibt Tinctoris Beispiele eines *Contrapunctus super tenorem et contratenorem*. Es gilt als *laudabilior, difficilior*, wenn die Singenden ähnliche Anordnungen der Konsonanzen untereinander klugerweise vermeiden (II.xx.8; in den Handschriften heisst es *evitaverint*, nicht *cantaverint*).

Was also stand in dem Buch, «über» welchem die Sänger sangen? Dass es sich mitunter um den einstimmigen *cantus planus* gehandelt hat, ist kaum zweifelhaft, wobei der Tenor nach Tinctoris *aut planus aut figuratus* sein konnte. *Non solum super tenorem, verum etiam super quamlibet aliam partem reifacite* besagt nicht nur, dass der Tenor einer *resfacta* entnommen sein, sondern auch, dass zu anderen, vielleicht sogar zu mehreren gleichzeitig erklingenden Stimmen einer *resfacta* kontrapunktiert werden konnte. Die schon erwähnten Beispiele der Quarte (I.v, x, xv) sind in ihrer Anwendung keineswegs auf das Schaffen eines neuen Satzes beschränkt, sondern lassen sich ebenso gut auf das Hinzufügen einer neuen Altusstimme etwa zu einer dreistimmigen burgundischen Chanson beziehen.

Der Zuschauer sieht bzw. der Zuhörer hört eine Gruppe von Sängern, die aus einem Chorbuch lesen. Er weiss, dass in diesem Buche Kompositionen geschrieben stehen, und vielleicht singt der Chor eine davon, eine *resfacta*. Vielleicht aber

geschieht dies unter Hinzufügung eines neuen Contrapunctus, etwa eine Altstimme, während die drei übrigen Stimmen abgelesen werden; vielleicht auch wird nur der Tenor, bzw. werden Tenor und Contratenor nach Vorlage musiziert, während die übrigen Sänger *mente* dazu kontrapunktieren. Sofern die Ausführenden den Forderungen von Tinctoris nachgekommen sind, indem sie ihre Kunst gut kennen, gut geübt und sich aufeinander gut abgestimmt haben – wer wird beim Zusehen oder beim Anhören des Ergebnisses feststellen können, ob eine *resfacta* vorliegt oder nicht – d. h., ob die Sänger *remfactam* oder *super remfactam* gesungen haben?

Tinctoris hat klare Massstäbe aufgestellt. Eine *resfacta* zu singen, erforderte vom Sänger eine gute Kenntnis des Contrapunctus. Um einem gegebenen Tenor einen neuen Kontrapunkt hinzuzufügen, musste er diese Regeln beherrschen. Um über eine *remfactam* einen neuen Kontrapunkt zu machen, musste er darüberhinaus noch gescheiter und geübter sein (*C II.xxi.5–6: . . . artis et usus requirit . . . si dulciter ac scientificè fiat, tanto est laudabilior quanto difficilior*). Alle diese Tätigkeiten liegen auf einer Linie, an deren einem Ende der einfache zweistimmige Contrapunctus, an deren anderem die vielstimmige Compositio liegt. *Resfacta* und *super librum cantare* unterscheiden sich im Prinzip und im Prozess, doch wird bei beiden sukzessiv vorgegangen, beide erfordern grosse Sorgfalt bei der Ausarbeitung; ihre Resultate können, wie die Beispiele bei Tinctoris ausweisen, praktisch ununterscheidbar werden.

Festzuhalten wäre aber auf alle Fälle, dass Tinctoris nicht länger als Hauptzeuge für die frühe mehrstimmige Improvisationspraxis gelten darf. Die Kunst, *super librum cantare*, hat mit dem Stegreifmusizieren weit weniger gemeinsam als mit dem Thema dieses Colloquiums, nämlich der Bearbeitung.

