

Christian- Albrechts- Universität zu Kiel

Musikwissenschaftliches Institut

Sommersemester 2004

Seminar: Das Renaissanceproblem in der Musikgeschichte

Dozent: Dr. Signe Rotter-Broman

Referent: Arne Paysen

Hauptfach : Ur- und Frühgeschichte

Nebenfächer: Musikwissenschaft, Bodenkunde

9. Fach- und Universitätssemester

Johannes Tinctoris

Zeugnisse zu seiner musikgeschichtlichen Perspektive

Die Musik hält den bösen Willen zurück und führt die Menschen zur Glückseligkeit

(Johannes Tinctoris)

Schriftliche Ausarbeitung des Referates

Adresse des Autors:

Arne Paysen

Adalbertstraße 15

24106 Kiel

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung
 - 1.1. Fragestellung des Arbeitsumfanges
 - 1.2. Quellenkritik
 - 1.3. Literaturkritik
 - 1.4. Methode

2. Wirken des Tinctoris
 - 2.1. Biographie
 - 2.2. Kurze Zusammenfassung der Traktate
 - 2.3. Wichtige Aussagen zur Musikgeschichte
 - 2.4. Die Bedeutung des Tinctoris im 15. Jahrhundert

3. Die Person Tinctoris und seine musikgeschichtliche Perspektive

4. Literaturangaben

1. Einleitung

1.1. Fragestellung des Arbeitsumfanges

Johannes Tinctoris gilt unangefochten als eine wichtige Quelle, wenn es darum geht, das Selbstverständnis der Renaissancemusiker und -komponisten zu analysieren.

Durch seine theoretischen Werke hat er zum einen eine detailreiche Kompositionsanweisung hinterlassen, die es ermöglicht, die Musik seiner Zeitgenossen in ihrem damaligen Denken besser zu verstehen, zum anderen hat er durch seine Vorworte und Kommentare auch ein eindrucksvolles Bild der Änderungen in der Musik in seiner Zeit gezeichnet. Seine wohl begründeten und zum Teil auf wichtigen antiken Autoren basierenden Aussagen lassen einen belebten Mann erkennen, der sowohl in der Praxis als auch in der Theorie seiner zeitgenössischen Musik überaus gebildet ist, das Wissen der Alten sowohl achtungsvoll als auch kritisch betrachtet (Seay 1961, 2 u.14).

Gemäß dem Thema der Arbeit sollen im folgenden seine Aussagen bezüglich der Perspektiven zur Musikentwicklung im späten 15. Jahrhundert dargestellt und im Zusammenhang bewertet werden. Worin sieht Tinctoris seine Tradition, wie sieht er sich, seine Gegenwart und die zeitgenössischen Musiker und Komponisten, welche Möglichkeiten sieht er in der Zukunft? Hierbei geht es auch darum, eventuelle Änderungen in seiner Bewertung offen zu legen und seine Meinungsänderung zu diskutieren, sowie vermeintlich wichtige Aussagen, die immer wieder zitiert werden, auf ihre Wertigkeit im zusammenhängenden Text zu untersuchen. Interessant ist auch die Frage, ob die Beurteilung der Renaissance aus modernerer Sicht sich an den Aussagen des Tinctoris orientiert hat. In diesem Falle, wäre es interessant festzustellen, welche Aspekte oder Zitate des Tinctoris hier besonders prägend gewirkt haben und welche in moderneren Zeiten keine weitere Beachtung gefunden haben.

Zur Bewertung des Einflusses, den Tinctoris besessen hat, halte ich es für wichtig, die wenigen bekannten biographischen Daten vorzulegen, damit die Person Tinctoris in seinem Leben und in seinen Werken verstanden werden kann.

1.2. Quellenkritik

Bei einer musikhistorischen Arbeit wie dieser ist die wichtigste Quelle das zu behandelnde Werk selbst, also in diesem Fall sämtliche Publikationen des Johannes

Tinctoris. Diese sind von ihm selbst in lateinischer Sprache abgefasst worden und meines Wissens nur zum Teil ins Englische oder Deutsche übersetzt worden, jedoch - soweit erhalten- alle ediert. Die erste Edition von C. E. H. Coussemaker (1864-76 IV, 1-200) beinhaltet alle erhaltenen Traktate bis auf das letzte, *De inventione et usu musicae*. Diese bildet die Grundlage der Tinctorisforschung ebenso wie die Nummerierung der Traktate. Aufgrund der im 19. Jahrhundert noch dünneren Quellenstreuung beinhaltet die Edition von Coussemaker einige Übertragungsfehler, was jedoch den Nutzen dieser Zusammenstellung (neben Tinctoris beinhaltet sie auch viele weitere Traktate von anderen Autoren) nicht schmälert (Seay 1975, 8). Bisher sind 13 Traktate bekannt, elf davon vollständig, eines fragmentarisch und eines, *Speculum musices*, ist verschollen, aber vermutlich in den anderen Traktaten mitüberliefert und zitiert worden, zumindest findet es mehrfach Erwähnung, auch in anderen Quellen (Woodley, 2000).

Alle Traktate bis auf die letzten beiden der Coussemakerzählung, welche vermutlich noch zu Lebzeiten gedruckt wurden (*Diffinitorium musicae* und *De inventione et usu musicae*) sind nur in Abschriften erhalten, diese zum Teil jedoch in mehrfacher Ausführung.

Weitere Schriften, die mir zu untersuchen leider nicht möglich waren sind *Articuli et ordinatione dell'ordine del Toson d'oro* (Ordensregeln der Ritter vom goldenen Vlies) und ein Brief an Joanmarco Cinico (Woodley 2000).

Neben seinen Schriften sind auch noch Kompositionen überliefert, die einen hörbaren Eindruck von seiner „Gelahrtheit“ und seiner praktischen Begabung vermitteln könnten, der wahrscheinlich jedoch subjektiv bleiben muss, zumindest finden sich in der Literatur verschiedenste Bewertungen zu Tinctoris' Kompositionstalent (Siehe Kapitel 3).

1.3. Literaturkritik

Die in der Arbeit zitierte Literatur setzt sich vornehmlich aus Neueditionen von Tinctoris' Traktaten zusammen, die somit zu den Quellen gezählt werden müssen. Die im Zusammenhang mit den Traktaten erschienenen Übersetzungen, Inhaltsangaben und Vorworte, die eine Art Sekundärliteratur darstellen, sind sehr quellenbezogen geschrieben und stellen die wesentlichsten Aspekte der Traktate klar dar. Auch die Biographie Tinctoris' wird einheitlich beschrieben, so dass über die

wenigen bekannten Punkte keine Zweifel zu bestehen scheinen. Im allgemeinen zeichnen sich diese Vorworte durch eine, das eigentliche Werk beschreibende und zusammenfassende, Sachlichkeit aus.

In weiterführender Literatur zum Thema „Renaissance in der Musik?“ kommen einige Aussagen aus Tinctoris' Traktaten immer wieder vor, jedoch ist deren Bedeutung zur Beurteilung seiner Musikalischen Perspektive gering, weil sie aufgrund ihrer schon plakativen Zitatauswahl zum Diskussionsgegenstand dieser Arbeit werden müssen. Im gleichen Sinne hat auch Rob Wegman (2003) die beiden aus heutiger Sicht wichtigsten Äußerungen des Tinctoris untersucht und die Begründungen aus den Traktaten selbst dargestellt.

1.4. Methode

Um die musikgeschichtliche Perspektive Tinctoris' zu ermitteln, bedarf es einer gründlichen Durchsicht seiner Schriften. Aus diesen müssen die klaren Aussagen über Vergangenheit und Gegenwart der Musik herausgearbeitet werden und mit den verschiedenen modernen Meinungen über das Musikgeschehen im 15. Jahrhundert verglichen werden. Dabei halte ich es für wichtig, nicht nur die betreffende Textstelle allein vorzulegen, sondern auch den Zusammenhang, in dem sie geschrieben wurde mit zu bewerten, nur so ist ein zu plakatives Bild zu vermeiden. Auch das Umfeld des Tinctoris kann interessante Aspekte seines Wirkens verraten: war er bei seinen Zeitgenossen angesehen, sind seine Traktate schon zu Lebzeiten von Bedeutung gewesen oder handelt es sich bei ihm nur um einen unbedeutenden Schreiberling, dessen Werke durch Zufall überlebten? Somit sind Anstellungen, Kontakte, Briefe, Lehrer-Schüler Verhältnisse und seine Bildungsverhältnisse ebenfalls wichtige Hinweise auf die Bedeutung seines Schaffens. Kann man sich nun durch die Beantwortung dieser Teilfragen ein nicht all zu statisches Bild zurechtlegen, ist es interessant, die Beobachtungen des Tinctoris mit dem bisher konstruierten Zeitgeschehen zu vergleichen und somit ein historisches Gegenwartsbild mit einem modernen Geschichtsbild zu vergleichen.

2. Wirken des Tinctoris

2.1. Biographie

Die Biographie stützt sich vornehmlich auf die Angaben von Ronald Woodley: Johannes Tinctoris, *Complete Theoretical Works*, 2000. Angaben von anderen Autoren sind extra vermerkt.

Johannes Tinctoris wurde vermutlich zwischen 1430 und 1435 in Braine- l' Alleud, nahe Nivelles (Belgien) geboren. Sein Vater, Martin le Taintenier (Tinctoris ist die italienische Form) war laut Phillip Vendrix (1979, 12) stellvertretender Bürgermeister der Stadt, der Familienname bedeutet ins Deutsche übersetzt „Färber“, und deutet auf die Handwerkertradition der Familie hin (Woodley sagt über Martin le Taintenier, er sei 1456 im Stadtbuch als Magister échvin vermerkt). Über die ersten 25 Jahre seines Lebens ist wenig bekannt, vermutlich begann er seine musikalische Ausbildung schon früh in den 1440ern bei einem Lehrer in der Nähe seiner Heimatstadt, möglicherweise in Cambrai, Soignies oder Nivelles.

1460 wird Johannes Tinctoris das erste Mal urkundlich erwähnt, da er vier Monate in der Kathedrale von Cambrai als „kleiner Vikar“ angestellt war. Hier muss er auch Guillaume Dufay kennen gelernt haben, der dort ebenfalls in diesem Zeitraum tätig war. Woodley begründet hierin die Verehrung Dufays , Tinctoris nennt ihn im *liber de arte contrapuncti* als großer Meister seiner Kunst und gesteht ein, unter anderem auch von ihm inspiriert worden zu sein.

1460 –1462 war Tinctoris an der Kathedrale von St. Croix in Orleáns als *succentor* (Kantorgehilfe) tätig, im September 1462 ist er in der Universität in Orleáns eingeschrieben. Er wird bereits als Magister geführt, was eventuell auf frühere Studienjahre in Louvain zurückzuführen ist, oder aber durch seine lehrende Tätigkeit an St. Croix begründet wird. Möglich ist auch ein Studium ebenfalls in Orleáns, was eine Immatrikulation um 1457 voraussetzen würde. 1463 wird Tinctoris *procurator* (vermutlich einziges erhaltenes Autograph im Procurationsbuch der Universität) und studiert neben seiner musikalischen Ausbildung kanonisches und ziviles Recht. Ende der 1460er findet Tinctoris eine weitere Erwähnung als Sänger in der Kathedrale von Chartres.

1470 reist Tinctoris nach Neapel, dort tritt er als Sänger, Kaplan, Rechtsberater Hofmusiker und Theoretiker in den Dienst von Ferdinand I (Ferrate). In der Zeit seines Dienstes entstehen die meisten seiner Werke und Traktate. Über 20 Jahre

lässt sich eine wichtige Stellung am Hofe von Ferdinand I nachweisen, er wird mit einigen wichtigen Aufgaben betraut. So sollte er 1487 z.B. die besten Sänger für die neapolitanische Hofkapelle aus Nordeuropa abwerben. 1490 wird ihm aufgrund seiner Verdienste der Dokortitel verliehen, 1495 wird er explizit als Doktor angesprochen.

Ab etwa 1490 nimmt Tinctoris Abstand von seiner Stellung in Neapel. Er ist 1492 in Rom, 1493 in Buda (heute Budapest), wo seine Schülerin Beatrix, Tochter von Ferrate nun verwitwete Königin ist.

Über seine letzten Lebensjahre ist wenig bekannt, er bezog eine Rente als canon aus Nivelles, eine weitere aus Neapel. 1495-1496 ist eine Italienreise bezeugt, 1511 werden die Zahlungen aus Nivelles an Peter de Cornick gesendet. Die Einstellung der Rente ist der einzige Hinweis auf das Todesjahr.

2.2. Kurze Zusammenfassung der Traktate

Folgende Traktate sind bisher Tinctoris zuzuschreiben, an aufgeführtem Ort verfasst worden und mit einer Widmung versehen worden:

Titel	Erscheinungsdatum	Erscheinungsort	Moderne Edition	Widmung
Speculum musices (verschollen)	Vor 1472	Orleàns oder Chartres		unbekannt
Expositio manus	1472 - 1473	Neapel	Seay i	Johannes de lotinis (Sopran)
Proportionale musices	Vor 1475	Neapel	Seay ii , Woodley 1982	Ferdinand I
Liber imperfectionum	Vor 1475	Neapel	Seay i	Jacobus frontin
Tractatus de regulariualore notarum	Vor 1475	Neapel	Seay i	Prinzessin Beatrix von Sizilien
Tractatus de notis et pauis	1475-1480	Neapel	Seay i	Martin Hanard
Tractatus alterationum	1475-1480	Neapel	Seay I	Guillelmus Guinardi (Abt Guinati)
Scriptum superpunctis musicalibus	1475-1480	Neapel	Seay I	Keine Widmung
Liber de natura et proprietate tonorum	6.11.1476	Neapel	Seay i	Okeghem und Busnois
Liber de arte contrapuncti	11.10.1477	Neapel	Seay ii	Ferdinand I
Complexus effectum musices	1475, berichtigt 1481 - 1483	Neapel	Seay ii , Woodley 1985	Beatrix
De inventione et usu musicae	1481 - 1483	Neapel	Weinmann , Woodley	Evtl. Martin Tinctoris, Brief an Johannes

(z.T. verschollen)				Stokem mitgebunden
Terminorum musicae diffinitorium	1475, berichtigt 1495	Neapel	Parish, Bellermann	Beatrix

(Tabelle nach Woodley 2000)

Die bekannten Inhalte seien hier kurz wiedergegeben, um einen Eindruck von der Weite des Schaffens des Tinctoris zu vermitteln.

expositio manus: Hierbei handelt es sich um die Erklärung der (guidonischen) Hand, welche die Grundlage eines jeden Sängers im 15. Jahrhundert war; somit also um eine detaillierte Sängeranweisung von den Anfängen bis zu zweifelhaften Wechseln in den Hexachorden.

proportionale musices: Erklärung von Mensur und Proportion des 15. Jahrhunderts. Es werden die teils neuen Methoden der rhythmischen Zusammensetzung mehrerer Stimmen verdeutlicht. Hierzu führt Tinctoris gute und schlechte Beispiele an, allerdings fehlen in diesem Traktat die absoluten Grundlagen zum Verständnis der Mensuralnotation.

An speziell für den Traktat geschriebenen Beispielen zeigt Tinctoris, wie die Praxis des Improvisierens aussah und wie es geprobt wurde.

liber imperfectionum: Genaue Beschreibung der Imperfizierungsregeln und -möglichkeiten mit verschiedenen Beispielen.

tractatus de regulari ualore notarum: Basiswissen über Notenwerte, die Grundregeln der mensuralen Verteilung von Modus, Tempus und Prolatio. Hier wird als Neuerung die unvariabilität der Minima hervorgehoben.

tractatus de notis et pausis: Tiefergehendes Wissen über Notenwerte, Interpretation von Ligaturen und unfixierten Notenwerten.

tractatus alterationum: Traktat über die Regeln und Möglichkeiten der Alteration

scriptum super punctis musicalibus: Eingehende Erklärungen der Bedeutungen eines Punktes in der Notation. Unterschieden wird der *punctus divisionis*, *augmentationem*, *perfectionem*, *prolationem*, *recetitionem* und der *punctus acceptionis*, auch *signum*

congruentiae genannt. Diese Schrift gilt als wichtige Quelle zur korrekten Entschlüsselung von alten Notentexten.

Liber de natura et proprietate tonorum: Erklärung des Modalsystems und der Begriffe mixtus und conmixtus, perfectus und imperfectus. Verdeutlicht werden außerdem die Probleme des Modalsystems, polyphone Musik eindeutig niederzuschreiben.

liber de arte contrapuncti: Lehrbuch über die Möglichkeiten der kontrapunktischen Verknüpfung Note gegen Note. Wichtiger als die faktischen Inhalte sind hier die vielen Fingerzeige zur Fragestellung dieser Arbeit.

complexus effectuum musices: Abhandlung über das Wirken von Musik auf den Menschen.

de inventione et usu musicae: Umfassende, jedoch nur in Teilen erhaltene Schrift über Musik. Sie ist wesentlich weniger theoretisch als all die anderen Traktate, es scheint, als plaudere Tinctoris über verschiedenste Aspekte der Musik und spicke dieses mit Zitaten und Beispielen berühmter antiker und zeitgenössischer Autoren und Künstler.

terminorum musicae diffinitorium: Musiklexikon mit Erklärungen vieler wichtigen musikalischen Fachbegriffe.

2.3. Wichtige Aussagen zur Musikgeschichte

Tinctoris hat, sicherlich mehr als andere Autoren seiner Zeit einen Wandel in der Musik bemerkt und auch als einen solchen beschrieben. Das am häufigsten gebrachte Zitat stammt aus dem Vorwort zum liber de arte contrapuncti. Hier erwähnt er einen Wandel in der Musik, der etwa 40 Jahre vor dem Erscheinen des Traktates anzusetzen ist. Diesen Wandel schreibt er ausdrücklich seinen zeitgenössischen Komponisten (z.B. Okeghem und Busnois) und deren Lehren –im Sinne von Vorbildern- wie Dunstable und Dufay zu, ja, er klammert sogar die Kunst des Singens, also in dieser Zeit auch des mehrstimmigen Improvisierens bewusst aus, er bezieht sich also auf das Komponieren im modernen Sinne: neque, quod satis admirari nequeo, quipiam compositum nisi citra annos quoadriginta etat, quod auditu dignum ab eruditis existimetur; hac vero tempestate, ut praeteram innumeros concentores venustissime pronuntiantes, nescio an virtute coniusdam coelestis influxus, an vehementia assiduae

exercitationis infiniti florent compositores, ut JOHANNES OKEGHEM, JOHANNES REGIS, ANTHONIUS BUSNOIS, FIRMINUS CARON, GUILERMUS FAUGUES qui novissimis temporibus vita functos, JOANNEM DUNSTABLE, EGIDIUM BINCHOIS, GUILLERMUM DUFAY se praeceptores habuisse in hac arte divina gloriantur.

Direkt im Anschluss an diese Aussage gibt er auch einen Hinweis zur eigenen Arbeitsweise: Die Kompositionen (opera) seien so „süß“, dass er sie niemals lese (also handelt es sich um geschriebene Notentexte) oder höre, ohne entzückt zu werden und zu lernen. Er selbst habe in seinen Kompositionen und Schriften nur ihre Techniken studiert und selbst angewendet (Wegman 2003, 173 sowie Seay 1961, 3.)
ea quoque profecto numquam audio, numquam considero quin lartior ac docitor evadam, unde quemadmodum Vigilius in illo opere divino Eneidos Homero, ita iis Hercule, in meis opusculis utor architypis; praesertim autem in hoc, in quo, concordantias ordinando approbabilem eorum componendi stilum plane imitatus sum (Coussemaeker 1863-1876, 77).

Ein weiterer Aspekt dieser „Süße“ wird ebenfalls von Tinctoris beschrieben: Die Sänger (und somit auch die Komponisten, die auf jeden Fall auch Sänger waren) haben eine gute Schule durchlaufen und viel Training im Anwenden der Konsonanzen. Hören kann also gelernt werden und ist nicht nur eine von Gott gegebene Begabung (coelestis influxus), wie vorher angenommen wurde (Wegman 2003, 172, Seay 1961, 15).

Eine zweite wichtige Aussage stammt aus dem Vorwort des *proportionale musicae*: Hier schreibt er ebenfalls, dass zu dieser Zeit eine *ars nova* entstehe. Die Quelle dieser Entwicklung sei in England mit Dunstable zu sehen, dessen Zeitgenossen Binchois und Dufay taten es ihm nach, und die bedeutenden Zeitgenossen wie Okeghem, Busnois und Caron führten diese Kunst am weitesten fort: quo fit ut hac tempestate, facultas nostrae misices tam mirabile susceperit incrementum quod ars nova esse videatur, cuius, ut quorum caput DUNSTABLE existit, fuisse perhibetur, et huic contemporanei fuerunt in Gallia DUFAY et BINCHOIS quibus immediate successerunt moderni OKEGHEM, BUSNOIS, REGIS et CARON, omnium quos audiverim in compositione praestantissimi (Coussemaeker 1863-1876)

Die von Tinctoris genannten Komponisten müssen schon zu Lebzeiten recht starken Eindruck hinterlassen haben, denn im *complexus effectuum musicae* stellt er im Vorwort die rhetorische Frage, wer noch nicht von ihnen und ihren Werken gehört habe:

nostro autem tempore, experti sumus quanti plerique musici gloria sint effecti. Quis enim JOHANNEM DUNSTABLE, GUILLELMUM DUFAY, EGIDIUM BUSNOIS, JOHANNEM REGIS, FIRMINUM CARON, JACOBUM CARLERII, ROBERTUM MORTON, JACOBUM OBRECHTS non novit ? An schon genannter Stelle im *proportionale musices* gibt Tinctoris auch die entscheidenden Unterschiede zwischen englischer und französischer Sanges- und Improvisationsweise an: den Gesang beschreibt er mit *angli jubilant*, *galli cantant*. Als Übersetzung bietet Strunk die Übersetzung „shout“ für *jubilant* und „sing“ für *cantant* (Strunk 1950).

Zu diesen Unterschieden im Sanges- und Kompositionsstil kommt bei Tinctoris laut Wegman auch ein weiteres Problem hinzu: Die Engländer benutzen immer noch den gleichen Stil, kommen nicht zu einer neuen Musik, während die Franzosen weit innovativer seien. Tinctoris spricht gar von einem Mangel an Talent (*ingenium*) bei den Engländern: *illi etenim in dies novus cantus novissimae inveniunt, ac isti, (quod miserrimi signum est ingenii) una semper et eadem compositione utuntur.*

Neben diesen eindeutig auf die Musikgeschichte bezogenen Aussagen gibt es viele unbedeutendere Äußerungen über die allgemeine Praxis des Singens und Musizierens, ebenso über die Qualitäten verschiedener Komponisten. Diese Aussagen verstehe ich mehr als Momentaufnahme einer recht lebendigen Musikpraxis, welche historisch betrachtet ebenfalls zu einer musikgeschichtlichen Perspektive werden können.

Ebenfalls im Vorwort zum *proportionale musices* schreibt er über den Sinn, ein Traktat über Proportionen in der Musik zu verfassen: Viele Komponisten könnten ihre rhythmischen Ideen nicht zu Papier bringen, es gibt fortlaufend Verwirrungen und Unklarheiten. Dieses schreibt Tinctoris dem oftmals geringen Bildungsstand der Komponisten zu, er bezeichnet sie als *minime literatus*. In dem von Tinctoris gestellten Zusammenhang könne sich diese Aussage sogar auf Okeghem und Busnois beziehen.

Recht interessant sind auch die wenigen erhaltenen Aspekte aus *de inventione et usu musicae*. Hier sind nur einige Kapitel erhalten, die zum Gesang und zu den Sängern, die zu den Flöten und den Flötenspielern und die zu den Lauten und den Lautenisten. Ursprünglich umfasste das umfangreiche Traktat wohl 5 Bücher mit jeweils etwa 20 Kapiteln (Weinmann 1917).

Der Gesang als solches wird geteilt in den *cantus simplex* und den *cantus regalis*, den einfachen und den königlichen Gesang. Die Qualitäten eines guten Sängers seien *ars*

(also Improvisationskunst), mensur, modus, prolatio (Beziehungen de Notenlängen untereinander) und vox (Stimme). Nur wenige Sänger hätten alle Qualitäten, zu Ihnen zählen auch Okeghem, Wassetus und Lotinis.

Denen gegenüber gibt es die cantorices, die sich in Künsteleien ergehen und sogar Vogelstimmen nachahmen können. Einige von ihnen haben eine eigene hohe Kunst entwickelt, wie zum Beispiel Gerardus Brabantinus, der die Oberstimme und den Tenor des Liedes „Tout aparmoy“ zur gleichen Zeit singen konnte.

Zu den Lauteninstrumenten sagt Tinctoris, dass es der Praxis entspricht, einen Tenor zu singen und eine Oberstimme mit der Laute zu improvisieren. Von den Lauteninstrumenten sieht Tinctoris die Vihuela und den Rebec lieber nur für geistliche Zwecke verwendet (diese spielte Tinctoris selbst), während die anderen Lauteninstrumente zu Festen, Tänzern und Privatfeiern gespielt werden.

Deutlich wird in beiden Textpassagen die klare Trennung zwischen weltlicher und geistlicher Musik, nicht nur im Text, sondern auch in Instrumenten und Darstellern, ohne jedoch den Nicht-Kirchenmusikern eine mindere Qualität anzuhängen.

2.4. Die Bedeutung des Tinctoris im 15. Jahrhundert

Eine wichtige Frage im Zusammenhang mit den Aussagen des Tinctoris ist seine zeitgenössische Bedeutung, also die Frage, ob seine Lehre maßgeblich zur Musikentwicklung beigetragen hat und ob er Kontakte zu anderen bedeutenden Komponisten und Musikern hatte. Beide Teilfragen müssen wohl mit „ja“ beantwortet werden. Zum einen hat Tinctoris seine Lehre an die bestehende Praxis angeknüpft, also den vorhandenen Weg konsequent weiter beschritten, zum anderen haben seine Traktate einen eindeutig lehrenden Charakter und sind in mehreren Fassungen vorhanden, also waren sie, zumeist in Abschriften, durchaus im Umlauf. Letztendlich hatte Tinctoris auch eine lehrende Funktion an verschiedensten Stätten, so dass er zumindest einige Schüler mit seiner Lehrmeinung heranzog.

Die Beantwortung der zweiten Teilfrage, welche Kontakte für Tinctoris nachgewiesen sind, bezeugt ebenfalls von einem nicht geringen Einfluss seiner Person. Aus der Biographie und den Traktaten, sowie aus den Musikeditionen lassen sich Kontakte zu Dufay, Okeghem, Johannes Regis, Antonius Busnois, Firminus Caron, Guillelmus Faugues (Seay 1961), Johannes Lotinis (Woodley 2000), Stokem (Weinmann 1917),

sowie einigen einflussreichen Adligen und Klerikern nachweisen, nicht zuletzt ist auch eine Empfehlung an Papst Innozens VIII bezeugt (Woodley 2000).

Eine zeitgenössische Kritik zitiert Peter Gülke (Bellermann 1983, 60) im Nachwort zu *terminorum musicae diffinitorium*. Abt Trithemius schreibt 1495 im *catalogus illustrium virorum germaniam suis ingeniis et lucracionibus omnifarioam exornantium*: „Johannes Tinctoris von Brabant, in der Stadt Nivelles geboren und Kanonikus an der Kirche dieser Stadt, Doktor beider Rechte früher Archipellanus und Kantor des Königs Ferrante von Neapel ein in jeder Hinsicht sehr gelehrter Mann, hervorragender Mathematiker, ein Musiker von höchstem Rang, von scharfen Geist und hoher Beredsamkeit, hat geschrieben und schreibt noch viele bemerkenswerte Werke, in welchen er sich ebenso seinen Zeitgenossen Nützlich erweist, wie er sich der Nachwelt denkwürdig macht. Unter diesen habe ich, die Musik betreffend, drei Bücher über die Kunst des Kontrapunktes gefunden, desgleichen eines über die Tonarten und eines über den Ursprung der Musik. Er hat verschiedenen Persönlichkeiten bemerkenswerte Briefe geschrieben. Er hat eine Aufstellung gegeben, in der auch die ältesten Musiker eingeschlossen und in der er Jesus Christus den größten Sänger genannt hat. Er lebt immer noch in Italien und schreibt immer noch an verschiedenen Werken, ist etwa sechzig Jahre alt...“

3. Die Person Tinctoris und seine musikgeschichtliche Perspektive

Tinctoris erfüllt in seiner Art zu schreiben in weiten Teilen die landläufigen Klischees eines waren „Renaissancemenschen“ : Zum einen besitzt er eine tiefe christliche Frömmigkeit, die seinganzes Handeln und Schreiben wie ein roter Faden durchzieht, zum anderen gibt er auch viel auf die „heidnischen“ Autoren der Antike und deren Leistungen. Er verschreibt sein Leben dem Wissen und der Forschung auf seinem Gebiet der Musik und schließt auch das Wirken der Musik auf den Menschen mit ein. Bemerkenswert ist, dass Tinctoris, trotz seiner überaus christlichen Erziehung, die sicher als Chorknabe begann, des öfteren sogar die Götter der Antike bemüht, ja, es scheint fast, als wolle er sein Verhalten und Denken dem der Antiken Philosophen anpassen, ihre Inspiration weiterführen. In seinem Prolog zum *liber de arte contrapuncti* zum Beispiel schreibt er: „... und ich hörte die Weisheit selbst sagen: wer mich liebt, den liebe ich, wer mich sucht, der wird mich finden“. Auch vergleicht er sich und andere bedeutende Komponisten des 15. Jahrhunderts mit wichtigen Persönlichkeiten der Antike, so werden des öfteren Parallelen zwischen Okeghem

und Horaz gezogen, er selbst vergleicht sich ebenfalls im *liber de arte contrapuncti* mit Cicero, der auch nur zur Verbreitung des Wissens und nicht zur eigenen Reputation geschrieben habe (Seay 1961, 13-15). Durch diese, mehreren bekannten Personen dieser Zeit zugesprochenen Eigenheiten und Ausdrucksweisen (man denke nur an Leonardo da Vinci oder Colummbus) hat er sicherlich selbst auch zum entstehen dieser doch recht einfachen und einseitigen „Renaissanceidee“ beigetragen. Deutlich wird in seinem Schreiben, dass Tinctoris sich und seine Zeitgenossen als Fortsetzer, nicht als Imitatoren der Antike sieht, die auf eine bedeutende Tradition zurücksehen. Während der Rückblick Tinctoris' in die Musik des Mittelalters nur kurz geschieht (er bezeichnet die Apokryphen als einfältige Kompositionen, die das Ohr beleidigen, wobei bis heute unklar ist, was eigentlich mit „Apokryphen“ gemeint ist), ist sein Blick in die römische und griechische Antike wesentlich differenzierter. Er diskutiert viele Autoren miteinander und bewertet ihre Ergebnisse. So hält er es eher mit der Meinung des Pythagoras, der die Konsonanzen durch einfache Seitenlängenverhältnisse erklärte, als mit Boetius, der die Konsonanzen auf den Umlauffrequenzen der Planeten aufbauen wollte. Zusammengenommen bemerkt er bei ihnen ein großes Wissen über Klänge und bedauert es, dass über ihre Art zu komponieren und Melodien zu erfinden nichts bekannt ist (Tinctoris, *liber de arte contrapuncti*).

Ob Tinctoris ein guter Komponist war, ist eine umstrittenen Frage. Sicher ist, dass er mit seinen Kompositionen im Schatten seiner Traktate steht, die ihn bedeutungsvoller erscheinen lassen. Es sind von ihm nicht viele Kompositionen überliefert, vier Messen (eine *l' homme armé* Messe), vier Motetten, neun weltliche Stücke, dazu seine Beispiele in den Traktaten, welche die rein illustrative Bedeutung bei weitem überschreiten. Phillip Vendrix (der ein Vorwort zu einer Tinctoriseinspielung verfasste) schreibt über sein Talent: „Tinctoris war ein überaus inspirierter Komponist, in dem sich eine starke Schöpferkraft und eine höchste technische Begabung ausgewogen verbanden. Die Messen beweisen dieses um so mehr, als sie zwei verschiedene Konzeptionen der polyphonen Schreibweise vertreten: Die vierstimmige, welche eher der Motette ähnelt, und die dreistimmige, die der Chanson näher ist, wobei der dreistimmige Satz nicht eine Reduzierung des Vierstimmigen sein soll... Diese Messen bestätigen die vielfältigen Talente des Tinctoris: den Ohren schmeichelnd, fordern sie zugleich den Intellekt des Zuhörers“ (Vendrix 1997).

In einer Neuedition des „Mellon Chansonier“ , in dem Tinctoris zwei Motetten, „virgo throno digna“ und „ O, virgo miserere mei“ veröffentlichte heißt es im Vorwort: „Die Motetten des Tinctoris haben am ehesten den Charakter von Lehrstücken für kontrapunktisch richtige Verknüpfung“, was nicht für eine besondere Hochschätzung des Komponisten spricht (Pekins u. Garey, 1979,15).

Woodley (2000) hingegen beurteilt Tinctoris wie folgt:“ Tinctoris war, neben seinen Fähigkeiten als Theoretiker, ein vollendeter Komponist, nicht jedoch mit solcher Erfindungsgabe wie Busnois oder Okeghem, jedoch demonstriert eine stilistische Feinheit, die denen seiner Traktate gleichkommt. ...Seine vier Messen zeigen eine starke und sichere kompositorische Hand mit einer kunstreichen Imitationstechnik und sind nur wenig statischer (theoretischer) als die Kompositionen seiner Zeitgenossen“. Woodley stellt außerdem eine kompositionstechnische Ähnlichkeit mit den sechs anonymen L'homme-armé-Messen her, die Lütteken (1993) in das Umfeld des Robert Morton rückt, der offensichtlich die Vorlage, die Doppelchanson „Il sera pour vous contabu / l'homme armé“ schuf, welche ebenfalls im Mellon Chansonier überliefert wurde.

Hierin zeichnet sich eine Auffälligkeit ab, die sich auch in den Traktaten widerspiegelt: Die augenscheinlich enge Verbindung der auch heute noch bekannten Komponisten und Musiker untereinander. Tinctoris selbst war Schüler von Dufay, der wiederum auch zu vielen anderen Sängern und Komponisten Kontakt hatte. Sein Traktat de inventione et usu musicae ist mit einem persönlichen Brief an Johannes Stokem zusammen an das Werk musica utriusque contus pratica des Franchinus Gafurius gebunden. Gafurius lehrte zusammen mit Tinctoris in Neapel, Sokem singt mit Josquin Desprez zusammen in der päpstlichen Kapelle in Rom und kannte Tinktoris aus dessen Zeit in Buda (Weinmann 1917, 5-10). Desprez wiederum war vermutlich ein Schüler Okeghems, den auch Tinctoris sehr verehrte. Der Mellon Chansonier enthält neben Werken von Tinctoris und Morton vorrangig welche von Busnois und Caron , aber auch von Okeghem, Regis, und Dufay sind Kompositionen enthalten. Eben diese Komponisten werden auch in den Traktaten immer wieder erwähnt, als große Meister, die unsterbliches Werk hinterlassen hätten. In der Tat sind die von Tinctoris so betitelten Komponisten auch heute noch bekannt und geschätzt, nur drängt sich die Frage auf, ob man ihre Namen nun kennt, weil Tinctoris schon von ihrer Qualität schwärmte oder ob Tinctoris schon im späten 15. Jahrhundert die Bedeutung seiner Zeitgenossen abmessen konnte. Sicher ist

zumindest, dass sich das Umfeld des Tinctoris aus nicht geringen oder unbekanntenen Personen des 15. Jahrhunderts zusammensetzt, nicht zuletzt scheint ihn auch aufgrund seiner Stellung am neapolitanischen Hof eine gewisse Beziehung zu europäischen Hochadel offengestanden haben.

Die musikgeschichtliche Perspektive des Tinctoris möchte ich zum Abschluss dieser Arbeit zusammenfassen. Sie setzt sich zusammen aus seiner Reflexion der Vergangenheit, der Beschreibung der Gegenwart und einigen Aussichten auf die Zukunft, wobei diese keineswegs prophetisch zu sehen sind, sondern nur auf einer persönlichen Einschätzung beruhen.

Es lässt sich kaum vermeiden, das berühmteste Zitat des Tinctoris auch in dieser Arbeit zum Kernpunkt zu machen: Es gibt erst seit vierzig Jahren eine Musik, die es wert ist aufgeführt zu werden: *neque, quod satis admirari nequeo, quipiam compositum nisi citra annos quoadriginta etat, quod auditu dignum ab eruditis existimetur...* In der Tradition und auch als Schüler und Nachahmer der auch schon namentlich genannten Komponisten sieht Tinctoris sich und seine eigenen Werke, sei es in seinen Traktaten, in denen er das Handeln der Komponisten analysiert, oder in seinen eigenen Kompositionen, wo er ihre Techniken selbst anwendet. Die Kompositionsgeschichte des Mittelalters zählt er nicht zu seiner Tradition, er grenzt die frühen Komponisten rigoros von seinen Zeitgenossen ab. Die mittelalterlichen Theoretiker allerdings verdammt er nicht, hier zitiert er zumindest Guido von Arezzo (*expositio manus*) und Thomas von Aquin (*liber de arte contrapuncti*). Seine wirklichen Vorbilder sieht Tinctoris in den antiken Theoretikern, er bezieht sich in seinen Werken u. A. auf Horaz, Cicero, Plato, Pythagoras, Macrobius und Boetius. Er will ihre Denkansätze fortführen und verbessern, will die Ideen aller auf die nun neue komponierte (in Gegensatz zur improvisierten) Musik zuschneiden.

Zu seiner Gegenwart gibt Tinctoris ein sehr umfassendes Bild: er bemerkt eine deutliche Qualitätssteigerung bei den Komponisten und Sängern, die durch andauerndes Üben zu einer vorher nicht da gewesenen Süße im Klang gelangt sind. Das Erlernen des Gesanges mit Hexachordlehre, Modus, Tempus und Prolatio sowie die Improvisation *super librum* hat weiterhin eine wesentliche Bedeutung, es ist die Grundlage des Musizierens und damit auch des Komponierens. Grundlegend ist die ausgeschriebene Komposition, die *res facta*, von der Improvisation *super librum* zu unterscheiden. Laut Wegman (1996, 432) ist bis etwa 1500 die Improvisation die

vorrangig gebrauchte Art der mehrstimmigen Musik, erst danach wird der auskomponierte Kontrapunkt zur Normalität. Die notwendigen Fähigkeiten und Techniken hat Tinctoris in seinen Traktaten beschrieben, jedoch haben sicher nicht viele Musiker sofort davon Nutzen gehabt, den Tinctoris selbst beschreibt viele Komponisten als *minime literatus*, ungebildet. Hieraus resultiert sicherlich auch seine Kritik an vielen Komponisten, sie seien unkundig hinsichtlich der Mensurallehre (aufschreiben einer Komposition), sie betrachten Musik als fließendes Erlebnis (Improvisation). Professionell Musik zu machen, vielleicht sogar einfaches Komponieren und Notenlesen gehörten nicht untrennbar zusammen wie heute (Wegman 1996, 428-429).

Neben der von Tinctoris postulierten *ars nova*, die er ab etwa 1435-1440 ansetzt, gibt er in *de inventione et usu musicae* auch Hinweise auf die allgemein übliche Improvisationsweise und die nicht geistliche und „gebildete“ Musik. Zum Improvisieren nennt er zwei Stile, den Englischen und den Französischen, die sich für einen damaligen Hörer deutlich unterschieden haben. Auch spricht er von sogenannten *cantrices*, die sich in anderen Künsten, wie das Imitieren von Vogelstimmen hervortun, ohne jedoch direkt abfällig von ihnen zu sprechen.

Beide Techniken des Musikmachens und -verstehens, das „moderne“ mensurale Schreiben und Lesen sowie die althergebrachte Technik des Improvisierens verbindet Tinctoris. Deutlich sagt er im *liber de arte contrapuncti*, er betrachte und höre die Kompositionen der großen Komponisten. Das Betrachten setzt eine schriftliche Niederlegung voraus. Dadurch, dass Tinctoris in seinen Traktaten vorwiegend auf das richtige Schreiben und Deuten von Kompositionen eingeht, ist er für seine Zeit modern und zukunftsweisend; er wirkt der undeutlichen und teils uneinheitlichen Notation der Zeit entgegen, die Improvisation tritt hinter dem auskomponierten Werk zurück. Hiermit setzt er aus heutiger Sicht eine deutliche Zäsur, an der, um Musik richtig zu beherrschen und zu verstehen, das auskomponierte Werk zum neuen Schlüsselpunkt der Musik wird.

Für die Zukunft, im Sinne der Perspektive, gibt es nur eine wesentliche Aussage im *liber de arte contrapuncti* die auch als in die Zukunftweisend zu verstehen ist: Die genannten Komponisten hätten ein unsterbliches Werk hinterlassen. Diese Aussage jedoch ist insofern in einem zukunftsweisenden Zusammenhang zu sehen, als dass sie eine objektive Qualität der Werke herausstellt, die auch in Zukunft zu erkennen

sein wird. Aus heutiger Sicht können wir diese Aussage weitestgehend bestätigen: die von Ihm genannten Komponisten sind noch immer geschätzt, ihre Werke haben sowohl musikgeschichtlich als auch ästhetisch eine nicht geringe Relevanz.

Eines muss jedoch bei allen historischen Betrachtungen dieser Aussagen beachtet werden: Tinctoris wollte keine Geschichte schreiben, sondern Regelwerke und Abhandlungen über seine zeitgenössische Musik verfassen. Dem entsprechend befinden sich die in dem Zusammenhang dieser Arbeit aufgeführten Zitate allesamt an für Tinctoris unwichtigen Stellen, in Nebensätzen, Einleitungsteilen. Es geht darum, die Tradition der eigenen Musik kurz anzureißen, um nichts mehr. Die Relevanz von Tinctoris als Zeitzeuge für den Beginn der Renaissance in der Musik ist demnach umstritten (vergleiche Wegman 2003 contra Strohm 2001). So klar sich das Bild von Vergangenheit und Gegenwart des Tinctoris für ihn selbst zu gestalten scheint, ist es für die Musikwissenschaft aus diesem Grund ein Punkt zur Diskussion. Gerade viele ältere Definitionen von Renaissance in der Musik orientieren sich an Tinctoris, der Beginn der Renaissance wird um 1400-1440 festgesetzt.

Problematisch wird es jedoch die von Tinctoris postulierten Änderungen in dem Notenmaterial des frühen 15. Jahrhunderts festzumachen. Keine der erhaltenen Quellen scheint die Äußerung über hörensweite Musik zu rechtfertigen (Wegman 2003, 171). Waren also die Neuerungen im Klang, in den Stimmen der Sänger für damalige Ohren doch wesentlicher, als es und heute scheint? Die von Tinctoris festgesetzten Regeln des Kontrapunktes existierten schon seit den 1330ern, also war der bei ihm beschriebene Umgang mit Konsonanz und Dissonanz auch nicht neu (Wegman 1996, 430, 431). Wegman hat deshalb starke Zweifel an dem bislang zitierten Geschichtsbild des Tinctoris, ja spricht ihm die Rolle als „Zeitzeugen“ regelrecht ab (Wegman 2003).

Es ist immerhin möglich, dass Tinctoris verschiedene Maßstäbe an gute Musik setzte, von denen sich allerdings vorrangig Kontrapunktregeln am besten beschreiben ließen, allerdings Stimme, Ausdruck und Verzierungen des Sängers ebenso für den Gesamteindruck wichtig waren. Sein subjektiver Eindruck, den er in den Traktaten niederlegt, ist möglicherweise auch durch seine Lehrer geprägt worden, die Musik anders zu vermitteln vermochten als ihre Vorgänger.

Als kleines Gedankenspiel möchte ich abschließend überlegen, ob Tinctoris die heute geltenden Anfänge seiner Kompositionstradition nicht erkannte, weil er zeitlich noch zu nahe an ihnen dran war. Erst mussten die Möglichkeiten experimentell erforscht werden (Improvisation), bevor überhaupt ein Maßstab, was gut und schlecht ist, gefunden werden konnte. Die ersten, sicherlich noch etwas unbeholfenen Anfänge einer neuen Notation, einer neuen Kompositionstechnik müssen uns heute, mit mehreren hundert Jahren Abstand als absolute Neuerung erscheinen, jedoch sind eben diese wirklichen Neuerungen als Zeitgenosse nur schwer wahrnehmbar, erst die erste Blüte der neuen Technik kommt zur allgemeinen Bekanntheit, sie hat sich durchgesetzt. Der Volksmund würde es wohlmöglich so Formulieren: die Zeit war Reif.

Parallelen zu diesem Gedankenexperiment lassen sich in vielen Forschungs- und Wissensgebieten finden, meist erlangt die Verbesserung einer Technik mehr Ruhm als die eigentliche Erfindung.

Wie auch immer die musikgeschichtliche Perspektive des Tinctoris ausgelegt werden wird und ausgelegt wurde, bleibt eines jedoch gewiss: Seine Werke bilden eine Wertvolle und Umfassende Momentaufnahme des Komponierens, der Musik im allgemeinen und sicherlich auch des Denkens im 15. Jahrhundert. Sie machen es möglich, Musik dieser Zeit zu verstehen und bleiben somit immer eine wichtige Quelle.

4. Literaturangaben

- Ambros, August Wilhelm 1868: Geschichte der Musik, Bd 3: Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina, Breslau 1868.
- Apel, Willi 1989: Die Notation der polyphonen Musik, Wiesbaden 1989.
- Bellermann, Heinrich 1983: Johannes Tinctoris: terminorum musicae diffinitorium, Faksimile der Inkunabel Treviso 1495 mit einem Nachwort von Peter Gülke, Kassel 1983.
- Beseller, Heinrich 1966: Das Renaissanceproblem in der Musik in AfMw 23, 1966, S. 1- 10.
- Blume, Friedrich 1963: Artikel Renaissance in: MGG, Bd.9, Spalten 224-280.
- Coussemaker, Ed.v. 1863-1876: Scriptorum de Musica medii aevi, nova series a Gerbertina altera. 4. Band, Paris 1863-1876, S. 1-200.
- Finscher, Ludwig 1989: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 3, Laaber 1989.
- Lütteken, Laurenz 1993: Ritual und Krise , Die neapolitanischen „L’homme armé“ Zyklen und die Semantik der Cantus firmus -Messe in: Kongressberichte Freiburg 1993, S. 207-218.
- Perkins, Leeman/ Garey, Howard 1979: The Mellon Chansonier, comentary, New Haven und London 1979.
- Riemann, Hugo 1907: Handbuch der Musikgeschichte, Band 2, erster Teil: das Zeitalter der Renaissance, 1. Auflage, Leipzig 1907.
- Seay Albert 1961: Johannes Tinctoris, The Art of Counterpoint, American institute of musicology 1961.
- Seay Albert 1975: Johannes Tinctoris opera theoretica Bd. i, ii, iia, American institute of musicology 1975.
- Strohm, Reinhard 2000: Gibt es eine Epochenwende in der Musikgeschichte? In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 12, 2000.
- Strohm, Reinhard 2001: Music as Concept and Practise in the Late Middle Ages, New Oxford History of Music, New Edition, Bd III.1, Oxford 2001, S. 346-405.
- Strunk, Oliver 1950: Source Readings in Music History, New York 1950.

Vendrix, Philipp 1997: CD- Booklet zu: The Clerks' Group, Johannes Tinctoris, Missa l'homme armé und Missa sind Nomine No1, Musique en wallonie CYP 3608, Liege 1997.

Wegman, Rob 1996: From Maker to Composer. Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500, in JAMS 49, 1996, S. 409-479.

Wegman, Rob 2003: Johannis Tinctoris and the „new art“ in: Music and Letters 84, Oxford 2003, S.171-188.

Weinmann, K 1917: Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat „de inventione et usu musicae“, Regensburg 1917.

Woodley, Ronald 2000: Johannes Tinctoris, Complete Theoretical Works, Internetpublikation: [www. stoa. org/tinctoris](http://www.stoa.org/tinctoris) 2000; vom 10.05. 2004.

Nachtrag: Die Inhalte der Internetpublikation: Woodley, Ronald 2000: Johannes Tinctoris, Complete Theoretical Works sind im gleichen Wortlaut zu finden in: Woodley, Ronald: Stichwort Tinctoris in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Band 25, 2. Auflage, S. 499-501, London und New York 2001.