

Rezension: Barnabé Janin, Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XVe et XVIe siècles), 2. Auflage, Lyon: Symétrie 2014

Kilian Sprau

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Sprau, Kilian. 2014. "Rezension: Barnabé Janin, Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XVe et XVIe siècles), 2. Auflage, Lyon: Symétrie 2014." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. München: Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH). <https://doi.org/10.31751/763>.

Sprau, Kilian (2014): Barnabé Janin, Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XVe et XVIe siècles), 2. Auflage, Lyon: Symétrie 2014. ZGMTH 11/2, 311–321. <https://doi.org/10.31751/763>

© 2014 Kilian Sprau



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 24/07/2015
zuletzt geändert / last updated: 19/02/2016

Barnabé Janin, *Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XVe et XVIe siècles)*, 2. Auflage, Lyon: Symétrie 2014

Polyphone Musik singend improvisieren? Voneinander unabhängige Stimmen eines sinnvollen Satzgefüges ›spontan‹ zu mehreren realisieren – in einem Vorgang, der keinerlei Absprachen mehr erlaubt, sobald der musikalische Ablauf einmal in Gang gesetzt ist, bei dem »Erfindung und Ausführung zeitlich zusammenfallen«¹? Skepsis gegenüber einem solchen Vorhaben wäre verständlich. Andererseits ist überliefert, dass Musiker der Renaissance genau dazu imstande waren, ja, dass Fertigkeiten im ›cantare super librum‹ – im ›Singen über dem Buche‹, wie man die »spontane Erfindung von Zusatzstimmen«² zu einem gegebenen ›cantus firmus‹ seinerzeit nannte – zu den Einstellungsvoraussetzungen gehörten, wollte man im 16. Jahrhundert Kapellsänger an einer renommierten Institution werden. Von einem Kapellmeister in spe verlangte man unter Umständen sogar, dass er drei Stimmen zu gleicher Zeit improvisieren konnte: eine davon in gesungenen Tönhöhen, eine weitere, deren Töne er im gesungenen Text benannte, eine dritte, deren Verlauf er mit der Hand anzeigte.³

Man darf zwar davon ausgehen, dass die Regeln, nach denen mehrere simultan erklingende Stimmen zu konzipieren waren, beim ›contrappunto alla mente‹ weniger streng befolgt wurden als bei der schriftlichen Ausarbeitung. Dass z.B. Parallelfortschreitun-

gen im perfekten Konsonanzabstand beim ›Singen über dem Buche‹ nicht immer erfolgreich vermieden wurden, wird im zeitgenössischen Schrifttum bezeugt.⁴ Doch selbst angesichts solcher Zugeständnisse bleibt die Vorstellung frappierend, dass es im 15. und 16. Jahrhundert Musiker gab, für die die kollektive Improvisation von mehrstimmigen Sätzen, die den komplexen Stilanforderungen jener Zeit im Wesentlichen gerecht wurden, eine Selbstverständlichkeit darstellte. Freilich: Mit der vornehmlich von der Genieästhetik geprägten Auffassung, wonach die musikalische Improvisation einer ›creatio ex nihilo‹ vergleichbar und die entsprechenden Fähigkeiten auf wunderbare Weise »angeboren«⁵ wären, wird man der historischen Praxis des ›cantare super librum‹ keinesfalls gerecht. Die heutige Forschung weiß, dass Improvisation generell auf der Nutzung »zweckdienliche[r] Wissensstruktur[en]«⁶ beruht, die durch die Bereitstellung von »Mustern«, »Formeln«⁷, »Patterns«⁸ eine rasche Aktivierung erlernter Verhaltensweisen ermöglicht. Das ›Singen über dem Buche‹ macht hiervon keine Ausnahme. Eine ›erfolgreiche‹ Improvisationsleistung wird demnach möglich durch die Fähigkeit, auf mehr oder minder (un)erwartet auftretende spezifische Problemstellun-

1 So bestimmt Frisius (1996, 540) eine der Bedingungen, unter denen sich jene »Unerwartetheit oder Unerwartbarkeit von Ereignissen« (ebd., 539) einstellen kann, die gemäß seiner Definition zum Phänomen der Improvisation gehört (vgl. ebd., 538).

2 Welker 1996, 555. Vgl. auch Palisca 1996, 604.

3 Diese Information geht auf Forschungen von David Mesquita zurück; sie wird von Haymoz in der *Préface* zur hier besprochenen Publikation (6) referiert.

4 Vgl. Welker 1996, 554. Möglicherweise wurde bei der Simultanimprovisation von Zusatzstimmen zu einem ›cantus firmus‹ in Bezug auf deren wechselseitige Koordination die Gültigkeit bestimmter Satzregeln von vornherein außer Kraft gesetzt bzw. stark relativiert. Zur kontroversen Forschungsdiskussion hierüber vgl. Welker 1996, 555 f.

5 Andreas 1996, 599.

6 Ebd., 598.

7 Dahlhaus 2000, 406.

8 Vgl. Andreas 1996, 598.

gen mithilfe erworbenen Wissens in angemessener Weise zu reagieren.⁹ Dabei wird der Grad der ›Angemessenheit‹ durch ein »Referenzsystem«¹⁰, etwa die Vorgaben eines bestimmten musikalischen Stils, bestimmt. Was dem uneingeweihten Zuhörer als »spontane originelle Produktion[...]«¹¹, ja als »einzigartig und letztlich nicht begreifbar«¹² erscheinen mag, erweist sich vor diesem Hintergrund als durchaus erlernbares »Handwerk«¹³ – ohne dass damit in einer Zeit, welche die Genieästhetik als historisches Phänomen und »Ideeologie«¹⁴ erkannt hat, noch eine negative Wertung verbunden werden müsste.¹⁵

In jüngerer Zeit ist wachsendes Interesse an einer Wiederbelebung des ›Singens über dem Buche‹ zu beobachten. Für den deutschsprachigen Raum sind hier Forschung und Lehre an Institutionen wie der *Schola Cantorum* Basel und der *Hochschule für Musik* Freiburg zu nennen: Ergebnisse und Erfahrungen aus mittlerweile jahrzehntelanger Arbeit wurden und werden dort in der Auseinandersetzung mit Traktaten historischer Theoretiker gewonnen, in der hochschulpädagogischen Praxis erprobt, in der musiktheoretischen Ausbildung vermittelt und publik gemacht.¹⁶ Auch

entsprechende Unternehmungen aus dem frankophonen Raum sind im deutschsprachigen musiktheoretischen Diskurs auf Resonanz gestoßen, besonders klangvoll etwa bei Auftritten des Ensembles *Le Chant sur le livre*, wie auf dem 9. Jahreskongress der GMTH in Mainz 2009 und auf der *International Orpheus Academy for Music and Theory* 2009 in Gent.¹⁷ Die im Jahr 2003 gegründete frankoschweizerische Vokalistenförderung *Le Chant sur le livre* hat die Kunst, die sie im Namen trägt, in einer Weise perfektioniert, die ihren öffentlichen Auftritten ein begeistertes Publikum sichert. Bei den gerade von Fachleuten bestaunten¹⁸ Aufführungen dieser Gruppe, der Lehrende an hochrangigen französischen und Schweizer Institutionen angehören, bewähren sich die Ergebnisse von Forschung und Lehre unmittelbar in der künstlerischen Praxis.

Mit Barnabé Janin (Lyon), der als Hauptautor genannt wird, und Jean-Yves Haymoz (Genf), der wichtige Abschnitte des Buches beige-steuert hat¹⁹, legen nun zwei Mitglieder dieses Ensembles ein Lehrbuch zum improvisierten Kontrapunkt vor: *Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XV^e et XVI^e siècles)*. Janin zufolge (9) gehen die darin angebotenen Inhalte im Wesentlichen auf die seit Anfang der 1990er Jahre von Haymoz an der *Haute École de Musique* in Genf praktizierte Lehrmethode zurück, die Janin selbst in seiner Unterrichtstätigkeit am Konservatorium von Lyon weitervermittelt und -entwickelt. Angesichts solcher Expertise darf man erwarten, dass die

Projekttagen Improvisation an der Freiburger Musikhochschule im Juni 2014 bot Hans Aerts einen Workshop zum Thema »Contrapunto alla mente« an, gewidmet dem »Kennerlernen und Ausprobieren von Techniken der improvisierten vokalen Mehrstimmigkeit [...], die in Traktaten des 15. bis 18. Jahrhunderts beschrieben sind« (Aerts 2014).

9 Vgl. ebd., 595 f.

10 Ebd., 598.

11 Ebd., 596.

12 Ebd., 599.

13 Ebd., 596.

14 Schmidt 2004, XI.

15 Vgl. die Ausführungen zu den problematischen Begriffen der »Originalität« und »Spontaneität« bei Dahlhaus 2000, 413 f.

16 Vgl. einige der Vorträge und Workshops auf dem 9. Jahreskongress der GMTH in Mainz, der unter dem Motto »Musiktheorie und Improvisation« stand; darunter: Markus Jans (Basel): »Über dem Buche singen«. Drei- und vierstimmige homophone und zwei- und dreistimmige Kanonimprovisation im Stilbereich des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts« (Gesellschaft für Musiktheorie 2009, 8; vgl. ebd., 30, sowie Jans 2015); David Mesquita / Florian Vogt (Freiburg/Trossingen): »Wie improvisiert man eine Josquin-Motette?« (Ebd., 39; vgl. Mesquita/Vogt 2015) Auf den

17 Vgl. Gesellschaft für Musiktheorie 2009, 20, und Söllner 2011, 196.

18 Vgl. Söllner 2011, 196.

19 Nämlich einen wichtigen Abschnitt der *Préface* (6 f.) und Teile der Melodiesammlung in Kapitel 18 (115 ff.).

in diesem Buch angebotenen Anleitungen und Handreichungen nicht nur den künstlerischen Praxistest durchlaufen und erfolgreich bestanden haben, sondern auch hohen Ansprüchen an wissenschaftliche Fundierung und didaktische Aufbereitung genügen. Diese Erwartung wird nicht enttäuscht.

Der Aufbau des *Manuel* ist schlüssig und übersichtlich. Der von Janin und Haymoz gemeinsam verfassten Einleitung folgt der Hauptanteil des Buches, bestehend aus Übungen zur überwiegend ›cantus firmus‹-basierten Improvisation (Kapitel 1–17) und einer umfangreichen Sammlung von entsprechenden Melodievorlagen (Kapitel 18). Am Ende stehen eine Übersicht zu essenziellen »Éléments de théorie«, die eine Moduslehre in Grundzügen und einen Glossar der wichtigsten Fachbegriffe enthält (Kapitel 19), sowie eine Bibliographie, in der historische Quellen und moderne Forschungsliteratur überblicksartig aufgeführt werden (Kapitel 20). Rekurse der methodisch aufbereiteten Inhalte auf Primär- und Sekundärliteratur werden, ohne stets explizit ausgewiesen zu sein²⁰, im Verlauf des Buchs immer wieder deutlich.²¹

Die aufschlussreiche *Préface* informiert über historische Aspekte der Improvisation »à la Renaissance« (6) sowie über entscheidende Stationen der Forschungsgeschichte zu diesem Thema (6f.); sie enthält außerdem wichtige Benutzerhinweise für die im Hauptteil folgenden Übungen (8) und allgemeine Bemerkungen zu den »Quellen« (»sources«, 9) der dem Lehrbuch zugrundeliegenden Methodik. Ausgewählte Begrifflichkeiten und Kategorien (»Chanter sur le livre«, »Musique écrite, musique improvisée«, 10) werden im Vorfeld der Übungen geklärt und besprochen. Die langjährige Erfahrung des Autors schlägt sich nicht zuletzt in vorbereitenden Hinweisen zu ganz pragmatischen Aspekten der Gruppenimprovisation nieder (»Conseils pour improviser«, 12), von Ratschlägen zur geeigneten Wahl des Trainingslokals (Akustik!) über Tipps zur musikalischen Artikulation (»Chantez legato.«) bis hin zur Behandlung überstrategischer Fragen (»Halten Sie nicht bei jedem falschen Schritt an, um ihn zu kommentieren! [...] Beenden Sie [das Stück], fangen Sie dann von vorne an: das zweite Mal wird stets besser sein.«²², 12).

Die Kapitel mit Übungen sind nach steigender Stimmenzahl (von der Zwei- bis zur Fünfstimmigkeit) und global progressivem Schwierigkeitsgrad angeordnet. Typischerweise beginnt eine Trainingseinheit mit der Erläuterung bestimmter »principes«, gefolgt von der Aufforderung, diese in die Tat umzusetzen (»À vous de jouer!« / »Jetzt sind Sie dran!«). Stets werden didaktische Hilfestellungen gegeben; Orientierung bietet z. B. der häufig gemachte Vorschlag, in »étapes« vorzugehen (etwa einen gegebenen ›cantus firmus‹ erst einmal unisono zu singen, sich bei der anschließenden Improvisation einer Zusatzstimme zunächst auf die Kadenzwendungen zu beschränken und erst in einem dritten Durchgang eine komplette Zweitstimme zu versuchen, 29). Zahlreiche farbig gestaltete Notenbeispiele visualisieren in übersichtlicher Weise exemplarisch angestrebte Klangergebnisse. Gelegentlich werden Vorübungen angeboten, die bei der Bewältigung besonders anspruchsvoller Aufgaben helfen (vgl. 69 und 71: »Exercices préparatoires«). Treten bei einzelnen Übungen spezifische Herausforderungen auf, werden diese explizit benannt, selbstverständlich

20 Der wissenschaftlich interessierte Leser wird sich während der Lektüre des Buchs gelegentlich explizite Quellenverweise in Form eines Fußnotenapparats wünschen. Der an den praktischen Aspekten des Buchs interessierte Leser freilich wird die aus dem Fehlen des Apparats folgende Übersichtlichkeit der Darstellung schätzen.

21 So etwa im Rückgriff auf das Notat eines dreistimmigen Satzes, das aus einem Traktat Vincentino Lusitanos (1553) stammt und auch bei Dahlhaus (1959, 164–166) und Sachs (1984, 179f.) besprochen wird (68). Vgl. auch die Angaben zu den Intervallverhältnissen bei dreistimmiger Improvisation über einem ›cantus firmus‹ (92) mit Jans 1986, 111.

22 »Ne vous arrêtez pas à chaque faux pas pour le commenter! [...] Terminez, puis recommencez: la 2^e fois sera toujours meilleure.« (Janin 2014, 12)

unter Hinweis auf hilfreiche Maßnahmen (vgl. etwa die Anmerkungen zur Gefahr vermindelter Quintzusammenklänge im zweistimmigen Oberquintkanon, 21). Auch auf die konkreten Gegebenheiten der individuellen Umsetzung wird eingegangen, so durch Adaption der Übungen an bestimmte Konstellationen von Stimmklängen in improvisierenden Ensembles (z. B. »Vérifiez les ambitus«, 15; »À voix égales«, 56).

Ins Deutsche übertragen lauten die Übungskapitel im Einzelnen:²³

Zweistimmig

1. Kanons (13–24)
2. Gymel (25–34)
3. Eine diminuierte Stimme über dem *cantus firmus* (35–38)
4. Zarte Mischungen zu zwei Stimmen (39–42)

Dreistimmig

5. Fauxbourdon (43–50)
6. Gymel mit Contratenor bassus (51–56)
7. Gymel mit gemischtem Contratenor²⁴ (57–60)
8. Kanons über dem *cantus firmus* (61–66)
9. In Dezimparallelen mit dem CF (67–72)
10. In Dezimparallelen um den CF herum (73–76)
11. Zu zwei diminuierten Stimmen oberhalb des *cantus firmus* (77–80)
12. Kanons zu drei Stimmen (81–84)
13. Zarte Mischungen zu drei Stimmen (85–90)

Vierstimmig

14. Drei Stimmen über einem figurierten *cantus* (91–102)
15. Drei diminuierte Stimmen über einem *cantus firmus* (103–108)

23 Vgl. Janin 2014, 5 (Hervorhebungen im Original).

24 Gemeint ist eine Contratenorstimme, die im selben Satz sowohl oberhalb als auch unterhalb des Tenors eingesetzt wird (vgl. Janin 2014, 57).

Fünfstimmig

16. Vier diminuierte Stimmen über einem *cantus firmus* (109–110)
17. Doppelkanon über dem *cantus firmus* (111–113)

Das Buch Seite für Seite zu studieren, ist nicht die einzige Möglichkeit sinnvoller Lektüre; zahlreiche Querverweise ermöglichen auch einen Zickzack-Kurs durch das Trainingsprogramm, z. B. orientiert an bestimmten Formen der musikalischen Improvisation. Wer etwa bei der Improvisation zweistimmiger Gymels (25–29) Lust auf Vielstimmigkeit bekommt, muss nicht erst Erfahrung im Diminuieren struktureller Tonhöhenverläufe (30f.) sammeln; er kann auch gleich der Anweisung »Poursuivez ...« (29) folgen, um auf den Seiten 51 ff. zu erfahren, wie man die Zweistimmigkeit durch eine hinzuimprovisierte Bassstimme zur Dreistimmigkeit erweitert.

Freilich hat das Vorgehen »Seite für Seite« klare Vorteile: Die gewissermaßen »nebenbei« erfolgende Vermittlung und Schulung satztechnischer Kompetenzen kann so besser aufgenommen werden, etwa die auf viele Einzelinformationen verteilte Kadenzlehre, deren Elemente jeweils anlassbezogen dargeboten werden (z. B. 24, 27, 45, 52). Auch versteht sich, dass spätere Kapitel häufig auf früheren aufbauen. So wird mit der Formulierung »Zarte Mischungen« (»Doux mélanges«) die Kombination von jeweils im Vorangegangenen erörterten Improvisationstechniken bezeichnet. Auch die eher lapidare Kürze der Kapitel zur vier- und fünfstimmigen Improvisation verweist explizit (104, 106, 110) oder implizit auf vorausgegangene Übungen. Der erste Abschnitt des Hauptteils (Kapitel 1–4), der Übungen zur Zweistimmigkeit versammelt, bildet dabei das Fundament des Kurses. Er behandelt die basalen Techniken der mehrstimmigen Improvisation, auf die die späteren Kapitel immer wieder zurückgreifen. Auf diesen Abschnitt, der einen guten Eindruck vom Stil des *Manuel* insgesamt vermittelt, soll im Folgenden näher eingegangen werden.

Kapitel 1 »Les canons«

»Einige einfache Regeln gestatten es, einen zweistimmigen Kanon zu improvisieren, ihn zu verzieren und ihn mit schönen Kadenzzen zu versehen.«²⁵ (13)

So lautet das Versprechen zu Beginn von Kapitel 1 (»Kanon«). Zunächst werden die grundlegenden »principes« dargelegt: »Die führende Stimme improvisiert die Melodie. Die nachfolgende Stimme wiederholt die Melodie eine Zählzeit später, in einem festgelegten Intervallabstand.«²⁶ (14) Dieses Verfahren gestattet der Melodie nur bestimmte Intervallprogressionen, was mithilfe zweier Notenbeispiele für die Fälle »Kanon im Unisono« und »Kanon im Oberquintabstand« veranschaulicht wird. (14) Es folgen einige »praktische Ratschläge«, die vor allem Anfängern den Einstieg erleichtern sollen:

»Stellen Sie sich einander gegenüber auf, so dass Sie bequem Blickkontakt herstellen können [...] Wählen Sie einen Modus aus und überprüfen Sie die vokalen Ambitus [...] Machen Sie ihren Kanon kurz und beenden Sie ihn mit einem schönen Abschluss.«²⁷ (14)

Auf der anschließenden Buchseite (Abb. 1) werden dann die bisher allgemein gehaltenen »principes« für einen Kanon im Unisono konkretisiert. Zunächst werden dazu die in dieser Konstellation möglichen Intervallprogressionen angegeben (Prim, Terz, Quint, aufsteigende Sexte, Oktave). Danach folgen Rat-

schläge zur Ambituswahl, schließlich werden »étapes« für die Übung vorgeschlagen:

Etappe 1: [...] Die führende Stimme improvisiert auf der Grundlage von Terz- und Quintsprüngen. [...]

Etappe 2: [...] Fügen Sie Sexten, Oktaven und Tonwiederholungen hinzu. Streuen Sie Pausen ein: Ruhepunkt für den Improvisierenden wie für den Hörenden, gestattet die Pause darüber hinaus, »verbotene« Intervallsprünge wie Sekunden und Quartan zu machen [...]

Etappe 3: diminuierter Kanon [...] Füllen Sie die Terzen mit Durchgangsnoten [...], schmücken Sie die Tonwiederholungen mit Wechselnoten [...] trotz der von den Durchgangsnoten hergestellten Schrittbewegungen gibt es durchaus gelegentlich auch Terzsprünge. [...]

Etappe 4: [Singen Sie] mit Text. Siehe »Praktische Ratschläge« auf der vorhergehenden Seite.²⁸

Auch hier erleichtern Notenbeispiele das Verständnis (Abb. 1). Es folgen Vorschläge zur Auszierung der Kanonmelodie, die sich mithilfe zahlreicher Notenbeispiele als »Muster« auswendig lernen lassen (16), schließlich erste Schritte zur Kadenzbildung, unter Einführung von Sopran- und Tenorklausel (»Comment terminer un canon?«, 17). Auf den übrigen Seiten des Kapitels werden die bis hierhin behandelten Strategien auf Kanons im Oktav- (18f.) Quint- (20–23) und Quartabstand (23) übertragen.

25 »Quelques règles simples permettent d'improviser un canon à 2 voix, de l'orner et de lui donner de belles cadences.« (Janin 2014, 13)

26 »L'antécédent improvise la mélodie. Le conséquent répète la mélodie un temps plus tard, à un intervalle donné.« (Ebd., 14)

27 »Conseils pratiques [...] Placez-vous l'un vis-à-vis de l'autre de façon à être en contact visuel confortable [...] Choisissez un mode et vérifiez les ambitus vocaux [...] Faites un canon bref se terminant par une belle fin« (ebd.).

28 »Étape 1: [...] L'antécédent improvise à base de 3^{ces} et de 5^{tes}. [...] Étape 2: [...] Ajoutez des 6^{tes}, 8^{ves} et unissons. Saupoudrez de silences: reposant pour l'improvisateur comme pour l'auditeur, le silence permet en outre de faire des intervalles »interdits«, comme les 2^{des} et les 4^{tes} [...] Étape 3: canon fleuri [...] Remplissez les 3^{ces} avec des notes de passage (P), ornez les unissons de broderies (B). [...] malgré les mouvements conjoints créés par les notes de passage, on a bien des 3^{ces} d'un temps à l'autre. [...] Étape 4: avec paroles. Voyez »Conseils pratiques« page précédente.« (Ebd., 15)

CANON À L'UNISSON

Principes

- L'antécédent improvise avec les bons intervalles

D'un temps à l'autre, chaque note de l'antécédent doit être consonante avec la précédente. Les possibilités mélodiques de l'improvisateur sont donc les suivantes :



Résumé :

en montant 6 3 5 6 8
en descendant 3 5 8

- Le conséquent répète la mélodie un temps plus tard

À vous de jouer !

Vérifiez les ambitus

Le canon à l'unisson se chante à voix de tessiture égale (avec un grand ambitus) ou voisine (avec un ambitus restreint).

Procédez par étapes

Étape 1 : 3^{ces} et 5^{tes}



Étape 2 : tous intervalles, avec silences

- Ajoutez des 6^{tes}, 8^{ves} et unissons.
- Saupoudrez de silences : reposant pour l'improvisateur comme pour l'auditeur, le silence permet en outre de faire des intervalles « interdits », comme les 2^{des} et les 4^{tes} :



Étape 3 : canon fleuri

- Remplissez les 3^{ces} avec des notes de passage (P), ornez les unissons de broderies (B).
- Faites des notes pointées, brèves et longues :



- malgré les mouvements conjoints créés par les notes de passage, on a bien des 3^{ces} d'un temps à l'autre.
- une note longue pointée équivaut à un unisson mélodique.
- retrouvez d'autres idées d'ornementation dans « Fleurissez vos canons à l'unisson » p. 16.

Étape 4 : avec paroles. Voyez « Conseils pratiques » page précédente.

Abbildung 1: Barnabé Janin, *Chanter sur le livre*, Kanonimprovisation im Unisson²⁹

29 Ebd., 15 (Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Verlags *Symétrie*).

Kapitel 2 »Gymel«

Kapitel 2 greift mit dem »Gymel« einen Satztyp auf, der hauptsächlich auf parallelgeführten Terzen, Sexten und deren Oktavtranspositionen basiert.³⁰ Hier findet der Einstieg in die »cantus firmus«-basierte Improvisation statt. Ab hier wird auch auf die den Übungen folgenden »Mélodies pour improviser« (115–180) regelmäßig verwiesen. Die Sammlung weist eine große stilistische Bandbreite auf. Sie ist in Abteilungen wie »Gregorianischer Choral« (117–124), »Hymnen« (125–140), »Carols« (141 f.) gegliedert und enthält neben geistlichen Gesängen auch weltliches Liedgut (z. B. aus dem *Lochamer Liederbuch*, 145–148). Kommentare verdeutlichen, für welche der in Kap. 1–17 vorgestellten Übungen welche Melodie sich besonders eignet. Analog dazu sind die Literaturhinweise innerhalb der Übungskapitel sehr gezielt formuliert; für Übungen zum verzierten Gymel im Terzabstand etwa werden gezielt Melodien aus Abteilungen wie »Carol«, »Laudes«, »Chansonner de Bayeux« u. a. ausgewählt (»Choisissez une mélodie«, 30).

Kapitel 3 »À 1 voix fleurie sur *cantus firmus*«

Dem Gymel-Kapitel folgt eine Unterweisung in der Improvisation diminuierter Zweitstimmen zu »cantus firmus«-Vorlagen. Hier werden der gegebenen Melodie unabhängige Tonhöhenbewegungen zugeordnet. Zunächst werden »principes« angegeben, die die Auswahl der zugelassenen Zusammenklänge, deren Anordnung im zeitlichen Verlauf und grundlegende Verfahren der Melodiebildung regulieren. (36) Hieran schließt eine Diminutionslehre an, die sich im didaktischen Aufbau am Spezieskontrapunkt mit der seit Banchieri (1614) geläufigen Reihenfolge der »Gattungen«³¹ orientiert, vom durchweg konsonanten »contrepont simple (note contre note)« bis hin zum »contrepont fleuri«, der

Synkopendissonanzen und rhythmische Relationen verschiedener Art zulässt. (36–38)

Kapitel 4 »Doux mélanges à 2 voix«

Das vierte Kapitel kombiniert die drei bis dahin vorgestellten Improvisationstechniken miteinander, zugleich »den Ohren der Zuhörer eine angenehme Vielfalt« bietend und »der Arbeit der Improvisierenden Würze verleihend«.³² (39) Bis zu welcher Virtuosität der Improvisation dabei bereits mit den bisher vorgestellten Strategien gelangt werden kann, führt der auf Seite 41 notierte Satz zur Liedmelodie *Gentils gallants* (*Chansonner de Bayeux*) vor Augen. Die in den folgenden Kapiteln angebotenen Übungen schaffen für diese Strategien dann neue Anwendungsgebiete, von der verhältnismäßig einfachen Fauxbourdontechnik als einer dem Gymel verwandten basalen Form improvisierter Dreistimmigkeit (43–50) bis hin zur Stegreifausführung doppelkanonischer Strukturen über einem »cantus firmus« (111–113). Dabei wird der Entscheidungsspielraum des einzelnen Improvisierenden mit wachsender Stimmenzahl natürlicherweise zunehmend eingeschränkt; gelegentlich ergibt sich aber auch eine Erweiterung der Möglichkeiten (etwa im Gebrauch des Quartzusammenklangs³³).

* * *

Die Verdienste von *Chanter sur le livre* sind offensichtlich. Eine Materie von gewaltiger Stofffülle wird hier in einer übersichtlichen, höchst anschaulichen Form präsentiert, die dem für jede Improvisationsanweisung geltenden Anspruch an »Komplexitätsreduktion«³⁴ vollauf gerecht wird. Was von Improvisierenden nicht nur prinzipiell »gewusst«, sondern

30 Vgl. Sachs 1995, 1732.

31 Vgl. Palisca 1996, 611.

32 »Combinées dans une même pièce musicale, les techniques présentées dans les chapitres précédents amèneront une agréable variété aux oreilles des auditeurs, tout en pimentant le travail des improvisateurs.« (Janin 2014, 39)

33 Vgl. ebd., 62.

34 Andreas 1996, 598.

auch während der Ausführung im geeigneten Moment als angemessene ›Problemlösungsstrategie‹ aktiviert werden soll, darf ja nicht zu einem allzu kompliziertes Netzwerk von ›Wenn-Dann‹-Entscheidungen führen; daraus ergibt sich für den Autor des Lehrbuchs die anspruchsvolle Aufgabe, das vielfältige satztechnische Detailwissen, welches der zum ›Referenzsystem‹ erhobene polyphone Stil fordert, in ein zwar hinreichend differenziertes, dabei aber möglichst prägnantes System von Regeln zu überführen. Der aus dieser doppelten Herausforderung folgende Zwang zur verantwortungsvollen didaktischen Reduktion macht das Buch zu einem wertvollen Unterrichtsmittel auch für Studien, die nicht explizit auf die Entwicklung improvisatorischer Praxis abzielen, z. B. den Tonsatzunterricht. Ausdrücklich rät Janin selbst zum Gebrauch des Lehrbuchs als Ergänzung der musiktheoretischen Lehre (8), so wie er umgekehrt empfiehlt, die Arbeit mit dem Lehrbuch durch ein eingehendes Studium von Originalwerken und die Erstellung schriftlicher Tonsatzarbeiten zu ergänzen (10). Eine E-book-Version (als pdf-Dokument), die sich für die praktische Verwendung im Unterricht empfiehlt, ist vom Verlag angekündigt.

Einzigartige Qualität erhält das Buch durch seine bis in den sprachlichen Tonfall hinein spürbare Verankerung in langjähriger Praxis der Gruppenimprovisation. So wird etwa auch dem wichtigen psychosozialen Faktor³⁵ solcher Unternehmungen die angemessene Aufmerksamkeit geschenkt. Dass zu den »emotionalen Bedingungen« kreativer Prozesse »relative Angstfreiheit, Vertrauen, positive Erfahrungen mit emotionaler Kommunikation«³⁶ gehören, versteht sich; dass aber zielgerichtete Gruppenprozesse auch gegenläufige

35 Gagel (2010, 194) beschreibt Gruppenimprovisationen als kommunikative Prozesse, bei denen »Improvisierende [...] aufeinander reagierend, miteinander kooperierend, musikalische Strukturen in einem System gegenseitiger Wahrnehmung, Akzeptanz und Achtbarkeit und auf der Basis ihrer jeweiligen Kompetenzen, Fähigkeiten und Engagements [schaffen].«

36 Andreas 1996, 600.

Dynamiken in Gang setzen können – z. B. Profilierungsbedürfnisse einzelner, Konkurrenzverhalten sowie, damit zusammenhängend, die Sucht nach ›Originalität‹ und die Angst vor Fehlern – ist ebenfalls ein bekanntes Phänomen.³⁷ Zu den unabdingbaren Voraussetzungen gelingender Improvisation gehört daher die Bereitschaft »gutgelaunt« und »mit Würde zu scheitern«.³⁸ Das Buch *Chanter sur le livre* gibt hier immer wieder auf charmante Weise wertvolle Hilfestellung. In der *Préface* z. B. erzählt Haymoz eine von Lodovico Zacconi (1555–1627) berichtete Anekdote: Demnach hatte der später u. a. als Komponist und Musiktheoretiker zu Ehren gekommene Zacconi als Schüler

»zwei Meister! Der eine [...] unterbrach ihn beim ersten Fehler und zeigte ihm, wie er es zu machen habe, aber Lodovico konnte [so] keinerlei Fortschritt erzielen; der zweite – der bessere – ließ ihn Übungen über einen ›cantus firmus‹ machen ohne ihn anzuhalten, schlug ihm aber bei jeder Wiederholung kleine Beschränkungen vor, die es ihm ermöglichten, sich nach und nach wirkliches Können anzueignen.«³⁹ (7)

Dies ist der Geist, der auch aus Janins Lehrbuch spricht: »Irrtümer sind unvermeidlich und notwendig, wenn man Fortschritte machen möchte.«⁴⁰ (12) Gerade ein gewisser

37 Im Bereich der kollektiven Improvisation wurde es besonders eindrucksvoll für das Improvisationstheater beschrieben. Vgl. etwa Wolf 2015, 39 f.

38 Johnstone 1998, 33. Vgl. ebd., 96–103.

39 »Lodovico Zacconi [...] a eu deux maîtres! Le premier, nous dit-il, l'interrompait à la première erreur et lui montrait comment faire, mais Lodovico ne pouvait pas progresser; le second – le meilleur – lui faisait faire des exercices sans l'arrêter sur un *cantus firmus* en lui proposant à chaque fois de petites contraintes qui lui ont permis, petit à petit, de se construire un véritable savoir-faire« (Janin 2014, 7; Hervorhebung original).

40 »Les erreurs sont inévitables et nécessaires pour progresser.« (Ebd., 12)

Spielcharakter, ein sportiver Aspekt⁴¹ ist es, der nach Ansicht des Autors die gruppenimprovisatorische Auseinandersetzung mit der anspruchsvollen Materie ›Renaissancekontrapunkt‹ ratsam erscheinen lässt:

»Natürlich kann man alleine arbeiten, wenn man die vorgegebenen Melodien [vorher] elektronisch aufzeichnet, aber man kommt mit Kollegen besser voran, da selbst deren Fehler uns voranbringen können! Und weil die Improvisation Vergnügen bereitet, werden Sie mit guter Laune arbeiten!«⁴² (7)

Den besten Gewinn aus dem Lehrbuch *Chanter sur le livre* zieht demnach derjenige, der es in einer zwischen Arbeit und Vergnügen wohlausbalancierten Atmosphäre gebraucht: »regelmäßiges Üben«⁴³ (8) ist unabdingbar, doch am besten im freundlich herausfordernden ›Spiel‹ gemeinsamen »mit Freunden und solchen, die es werden wollen.«⁴⁴ (12) Zu den herausragenden Merkmalen von *Chanter sur le livre* gehört die in solchen Äußerungen spürbare Lust an der positiven Motivation.

Auch die ansprechende optische Gestaltung (Illustrationen: Marie Gourdon) soll an dieser Stelle als »motivationsförderndes« Charakteristikum des *Manuel* genannt werden, ebenso wie die praxisnahe Wahl des

Formats: Den Benutzern wird empfohlen, sich bei der Improvisation nach historisch verbürgter Weise um das auf einem Pult platzierte Buch zu gruppieren. (12) Das großzügige DIN A4-Format, verbunden mit der ästhetisch ansprechenden Wiedergabe der ›cantus firmus‹-Melodien (teils im originalen, farbigen Druckbild) begünstigt dieses Verfahren.

Freilich darf man sich vom lockeren Tonfall des Autors und der verlockenden Ausstattung nicht darüber hinwegtäuschen lassen, dass das *Manuel* nicht nur zu vergnüglichen Spielereien auffordert, sondern auch zu harter, schweißtreibender Arbeit. Die meisten der in *Chanter sur le livre* gegebenen Handlungsanweisungen sind keineswegs leicht zu bewältigen. In jedem Fall muss ausgeprägte Fertigkeiten im Bereich der Gehörbildung besitzen, wer das Lehrbuch in der vom Autor vorgesehenen Weise nutzen möchte. Keinesfalls ist es als Lehrgang für ›Anfänger‹ in dieser Disziplin zu empfehlen; es richtet sich eindeutig an ›Fortgeschrittene‹. Auch sollte die Vertrautheit mit grundlegenden Kategorien des theoretischen Umgangs mit polyphoner Musik der Renaissance gegeben sein; aufgrund ihrer notwendigen Knappheit erscheinen die sprachlichen Formulierungen vielfach für eine ›Erstbegegnung‹ mit der Materie ungeeignet. Insbesondere ist häufig nicht der Raum für die ausführliche Begründung satztechnischer Regeln.⁴⁵

Ähnlich lakonisch, obgleich insgesamt sehr zahlreich, fallen oft auch die pragmatischen Hinweise zur Ausführung der Übungen aus. Dass das gemeinsame Gestalten von Kadenzen im zweistimmig improvisierten Kanon durch Handzeichen erleichtert werden

41 Vgl. das betont antiakademische Vorgehen Keith Johnstones (einer Zentralfigur des modernen ›Impro-Theaters‹), der den sogenannten »Theatersport« (Johnstone 1998, 28) kreierte, bei dem spielerisch konkurrierende Schauspielerteams einander durch gegenseitige »Herausforderungen« (ebd., 57) und deren Bewältigung im spielerischen Wettkampf zu »besiegen« versuchen.

42 »Bien sûr, on peut travailler seul en enregistrant les mélodies données mais on avancera mieux avec des collègues, dont même les erreurs peuvent nous faire avancer! Et comme l'improvisation crée du plaisir, vous travaillerez dans la bonne humeur!« (Janin 2014, 7)

43 »[...] une pratique régulière avec des musiciens amis« (ebd., 8).

44 »Improvisez avec des amis ou futurs amis.« (Ebd., 12)

45 Vgl. eine Anweisung wie die folgende zur zweistimmigen Kanonimprovisation über einem ›cantus firmus‹: »Die Quinte [als melodische Fortschreitung] ist nur möglich, wenn ihr die Terz folgt (außer manchmal, wenn im CF ein Tonwechsel stattfindet)« (»La 5^{te} n'est acceptée que si elle est suivie de la 3^{ce} [sauf parfois en cas de changement de note du CF]« [Janin 2014, 66]). Eine solche Formulierung überlässt die Herleitung der Satzregel vollständig dem Leser.

kann, ist gut vorstellbar. (17) Komplexer schon ist die Aufgabe, den Mitgestaltern eines dreistimmigen Satzes manuell die improvisierte Rhythmisierung einer ›cantus firmus‹-Tonfolge anzuzeigen. (46) Geradezu provozierend klingt jedoch die launige Aufforderung an die Improvisateure eines diminuierten zweistimmigen Satzes über einer ›cantus firmus‹-Melodie, einander in der Stimmführung wie Goldfische zu ›umkreisen‹ und dabei die Absichten des jeweils anderen zu ›erraten‹.⁴⁶ (78) Wer Erfahrung mit Gruppenimprovisation besitzt, weiß natürlich, dass Reaktionen durch intensives Training auf die Dauer zu ›réflexes‹ (66, 70) werden können und schließlich die wechselseitige ›anticipation‹ (103) von Verhaltensweisen möglich machen. Dennoch liegt es auf der Hand, dass derlei Anweisungen nur von fortgeschrittenen Gruppen genutzt werden können, die bereits viel – und v.a. viel *gemeinsame* – Expertise gesammelt und

eine individuelle, gut eingespielte Form der Gruppenkommunikation entwickelt haben. Der Weg dorthin wird vom Lehrbuch *Chanter sur le livre* nicht im Einzelnen aufgezeigt; er muss von ambitionierten Nutzern selbstständig erarbeitet werden. Nicht umsonst empfiehlt Janin die Begleitung der gemeinsamen Arbeit durch eine erfahrene Lehrperson. (8) Auch die erwähnten Ratschläge zur Gestaltung gruppendynamischer Prozesse und zum Umgang mit frustrierenden Erfahrungen erscheinen in diesem Zusammenhang besonders angebracht.

Alles in allem handelt es sich bei *Chanter sur le livre* um ein höchst empfehlenswertes Lehrbuch, das viel verspricht und viel hält. Leider liegt es bislang nicht in deutscher Übersetzung vor. Es bleibt zu wünschen, dass sich dies baldmöglichst ändert.

Kilian Sprau

Literatur

- Aerts, Hans (2014), *Contrappunto alla mente* [Workshop-Ankündigung]. http://stimmhandlung.de/wp-content/uploads/2014/07/Lepo_Impro_SS_14_END.pdf
- Andreas, Reinhard (1996), »Musikpsychologie« (= Art. »Improvisation« VII), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a.: Bärenreiter und Metzler, 595–600.
- Dahlhaus, Carl (1959), »Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert«, *Musica* 13, 163–167.

- (2000), »Was heißt Improvisation«, in: ders., *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, hg. von Hermann Danuser in Verb. mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleburch, Bd. 1, Laaber: Laaber, 405–417.
- Frisius, Rudolf (1996), »Zur Terminologie« (= Art. »Improvisation« I), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a.: Bärenreiter und Metzler, 538–541.

46 »L'art de chaque improvisateur consistera à rester à l'écoute de l'autre, à deviner ses intentions, de manière à éviter de se retrouver à l'unisson avec lui sur plus d'une note, ou de faire dissonance avec lui. L'avez-vous remarqué? Ainsi font deux poissons rouges en un bocal, qui se croisent et se recroisent harmonieusement, sans jamais se heurter« (ebd., 78; vgl. auch 94).

- Gagel, Reinhard (2010), *Improvisation als soziale Kunst. Überlegungen zum künstlerischen und didaktischen Umgang mit improvisatorischer Kreativität*, Mainz: Schott
- Gesellschaft für Musiktheorie (Hg.) (2009), *Musiktheorie und Improvisation. IX. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Mainz. 8.–11. Oktober 2009* [Programmheft]. <http://storage.gmth.de/site/GMTH-Kongressheft-Mainz-09.pdf>
- Janin, Barnabé (2014), *Chanter sur le livre. Manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance (XV^e et XVI^e siècles)*, 2. Aufl., Lyon: Symétrie.
- Jans, Markus (1986), »Alle gegen Alle. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 10, 101–120.
- (2015), »Improvisation aus historischer und historisch-pädagogischer Sicht«, in: Blume, Jürgen / Konrad Georgi (Hg.), *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, 2009*, Mainz: Schott, 18–25.
- Johnstone, Keith (1998), *Theaterspiele. Spontaneität, Improvisation und Theatersport*, übers. von Christine und Petra Schreyer, Berlin: Alexander.
- Mesquita, David / Vogt, Florian (2015): »Wie improvisiert man eine Josquin-Motette?« in: Blume, Jürgen / Konrad Georgi (Hg.), *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, 2009*, Mainz: Schott, 40–50.
- Palisca, Claude V. (1996), »Begriff«, »Mittelalter«, »Renaissance«, »Barock«, »Klassik« (= Art. »Kontrapunkt« I–V), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a.: Bärenreiter u. Metzler, 596–619.
- Sachs, Klaus-Jürgen (1984), »Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts«, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7, 166–183.
- (1995), Art. »Gymel«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a.: Bärenreiter u. a., 1731–1734.
- Schmidt, Jochen (2004), *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bde., 3. verb. Aufl., Bd. 1 *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*, Heidelberg: Winter.
- Söllner, Johannes (2011), »Improvising Music in the 15th and 16th Century: Contrapunto alla Mente – Chant sur le Livre – Madrigale Passagiato. International Orpheus Academy for Music & Theory 2009, Orpheus-Institut, Gent, 4. bis 9. April 2009«, *ZGMTH* 8, 195 f. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/611>
- Welker, Lorenz (1996), »14. bis 16. Jahrhundert« (= Art. »Improvisation« III), in: Frisius/Hiley/Miehling/Andreas/Seedorf/Simon/Welker 1996, 553–565.
- Wolf, Andreas (2015), *Spontan Sein. Improvisation als Lebenskunst*, 2. Auflage, Gmund: Comteammedia.