

GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



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



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

Olivier Trachier

Polyphonie XVe–XVIIe siècles

Ein neuartiger Unterricht am Pariser Musikonservatorium¹

Der Unterricht ›Polyphonie XV^e– XVII^e siècles‹ wurde 1992 von Xavier Darasse gegründet, Rektor des CNSMD in Paris, und von Anfang an den Autor übertragen. Es handelt sich um eine der fünf Disziplinen der Spezialisierung ›écriture musicale‹ (Harmonie, Kontrapunkt, Fuge und Formen, 20.–21. Jahrhundert) und die einzige, die auf ein älteres Repertoire eingeht. Sie lebt von einem sehr offenen Geist und stützt sich grundsätzlich genauso auf alte wie auf aktuelle musikalische und theoretische Quellen. Das Repertoire, das erarbeitet wird, erstreckt sich in etwa über die Jahre 1475–1625, also über 150 Jahre. Die Werke, die als Modelle für die Komposition dienen, stammen sowohl von richtungsweisenden Komponisten wie Josquin, Lassus, Palestrina, Guerrero, Marenzio oder Monteverdi wie auch von Meistern spezieller Kompositionen wie dem englischen Madrigal oder dem deutschen polyphonen Choral. Ansonsten wird das Repertoire, das erarbeitet wird, fast jedes Jahr neu aufgestellt. In der Abschlussprüfung muss der Prüfling der Jury drei Werke präsentieren: ein mehrhöriges Stück (8 oder 12 Stimmen), in der Regel geistlich, ein kurzes, technisch anspruchsvolles Stück (z. B. ein komplexer Kanon) und ein Stück mit vier oder fünf Stimmen, das einem sehr charakteristischen Genre zuzuordnen ist (z. B. ein Madrigal), das in der ›mise en loge‹ erarbeitet wird. Dem Text und seinem Bezug zur Musik im Kontext der freien Künste und besonders der Rhetorik werden große Aufmerksamkeit geschenkt, vor allem dargestellt von den deutschen Musiktheoretikern der Renaissance. Das Curriculum folgt einem sehr radikal fortschreitendem Weg und geht dabei von einem einfachen Kontrapunkt zu zwei Stimmen (gesungen oder geschrieben) zum ›fleuri‹ mit 8 oder 12 Stimmen über. Ein Unterricht dieser Art sieht sich als Ergänzung der anderen Disziplinen der Komposition und bemüht sich, die Kenntnis des ›klassisch‹ genannten Repertoires auf älteren notwendigen und ausreichenden Basen zu festigen.

The author of this article had the privilege of taking the course *Polyphonie XV^e – XVII^e siècles*, which was founded in 1992 by Xavier Darasse, Rector of the CNSMD in Paris, from its inception. The course deals with one of the five specialized disciplines of *écriture musicale* (harmony, counterpoint, fugue and form, 20th – 21st century); it is also the only course that includes early music. It is infused with a very open spirit and makes use of both older and newer musical and theoretical sources. The repertoire examined in the course ranges from 1475 to 1625 and thus over 150 years. The works that serve as compositional models also stem from signifi-

1 Der Charakter dieses Referats ist in erster Linie informativ. Mein Unterricht am Pariser *Conservatoire* ist nicht sehr bekannt; er unterscheidet sich auch ein wenig von den anderen; deshalb präsentiere ich hier einige Aspekte meiner neuartigen Methode. In München war es auch möglich, Resultate dieser Arbeit zu präsentieren, durch Dokumente und CD-Aufnahmen. Hier ist dieser Aspekt zwangsläufig begrenzt.

cant composers like Josquin, Lassus, Palestrina, Guerrero, Marenzio, and Monteverdi, as well as masters of specific genres like the English madrigal or the German polyphonic chorale. Moreover, the repertoire treated in the course changes almost every year. In the final examination the candidate must present the jury with three works: a polychoral piece (8 or 12 voices; generally sacred); a brief, technically demanding pieces (e.g. a complex canon), and a piece with four or five voices taken from a specific genre (e.g. a madrigal), which is written in isolation (*mise en loge*). Great attention is paid to the text and its relation to the music in context of the liberal arts and especially rhetoric as represented by German music theorists of the Renaissance. The curriculum follows a radically progressive path and goes from simple counterpoint in three voices (sung or written) to florid counterpoint with 8 or 12 voices. Instruction of this kind can be understood as complementary to other compositional disciplines and attempts and provide a traditional and most necessary foundation for knowledge of the above-named “classical” repertoire.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: CNSMD; einfacher Kontrapunkt; florid counterpoint; florider Kontrapunkt; freie Künste; Guerrero; Josquin; Lassus; liberal arts; Marenzio; Monteverdi; Palestrina; Paris; Polyphonie XVe– XVIIe siècles; rhetoric; Rhetorik; simple counterpoint

Der Unterricht *Polyphonie XVe–XVIIe siècles* wurde von Xavier Darasse am *Conservatoire* im Jahre 1992 begründet und gehört zur Abteilung der technischen-theoretischen Studien neben Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge und Sonate, 20. Jahrhundert, Komposition und Orchestrierung. Nach bestandener Aufnahmeprüfung dauert der Kursus etwa zehn Monate und endet mit der Vergabe des *L'examen des Prix*.

Der Unterricht ist Ergebnis der von der französischen Regierung seit 1968 durchgeführten Reform der musikalischen Ausbildung und eines neu erwachten Interesses für nicht tonal gebundene Musik, insbesondere für die modale Musik der Renaissance, die – zumindest meiner Meinung nach – die Basis zahlreicher späterer historischer Entwicklungen bildet.

Im Zuge dessen entstand ein neues Hauptfach an unserer Schule, die so genannte *écriture musicale*, die vielleicht dem deutschen ›Tonsatz‹ ähnlich ist, wenngleich sie eine höhere Spezialisierung aufweist. Die Ausbildung orientiert sich stärker an den historischen Werken des Repertoires; sie ist nicht so abstrakt wie zuvor und versucht, die einstige Kluft zwischen Komposition und Stilübung zu reduzieren. Sie folgt damit der ›humanistischen‹ Lehre, die empfiehlt, die Werke der großen Meister zu imitieren. Zudem profitiert sie von einer parallelen Entwicklung im Bereich der musikalischen Analyse, die insbesondere Olivier Messiaen vorangetrieben hat, auch wenn *Érudition* und *Écriture*, d.h. Wissenschaft und Tonsatz, Forschung und Übung, nach wie vor getrennt sind.

Mein eigener Unterricht in Paris versucht im Kontext der Kontrapunktlehre diese Distanz zu verringern. Ziel ist das Schaffen ›originaler‹ Werke nach dem Vorbild der Autoren der Vergangenheit. Er stützt sich dabei auf eine beständige Forschung, die bemüht ist, authentischere Antworten auf die pädagogischen Fragestellungen zu geben. Um den historischen Kontrapunkt zu lehren, wurden zunächst viele berühmte Lehrbücher des 20. Jahrhunderts studiert, ältere wie die von Morris², Jeppesen³ oder Merritt⁴ und jüngere wie die von Swindale⁵, Dionisi & Zanolini⁶, De La Motte⁷, Daniel⁸ oder Schubert.⁹ Das genügte aber nicht. Es schien unerlässlich, weiter zu gehen. Dazu gehörte, sich von der Fokussierung auf den so genannten Palestrina-Stil zu lösen und sich vermehrt den originalen theoretischen Quellen zuzuwenden.¹⁰ Das ermöglichte, angemessene Analyse-Werkzeuge zu finden, um die musikalische Praxis der Renaissance in ihrem theoretischen Kontext zu verstehen und die Werke besser imitieren zu können.

Doch bald wurde eine erste Grenze sichtbar. Sie betrifft die Grundlagen der Kompositionslehre. Leider haben die Komponisten der Vergangenheit nicht viel über ihre Arbeit gesprochen. Die Prinzipien der Kompositionskunst sind daher nur eingeschränkt bekannt. Auch Fragen des Stils und der Idiomatik wurden kaum zur Sprache gebracht.

Die zweite Grenze ist historisch und psychologisch. Wir leben nicht im 16. Jahrhundert und denken nicht wie unsere Vorfahren. Hier bedarf es eines besonderen Problembewusstseins. Was für eine Bedeutung kann das Wort ›Wahrheit‹ in diesem Zusammenhang haben? Und, wenn die alte Theorie stillschweigt, gibt es kein anderes Mittel, als sich doch den modernen Texten zuzuwenden oder eigene Ideen zu formulieren. Trotz des Vorsatzes, die originalen analytischen Werkzeuge mehr und mehr zu benutzen, ist das Resultat dieser Arbeit also ein unvermeidliches Gemisch aus alter und moderner Theorie.

2 Morris 1922.

3 Jeppesen 1930.

4 Merritt 1939.

5 Swindale 1962.

6 Dionisi/Zanolini 1979.

7 De La Motte 1981.

8 Daniel 1997.

9 Schubert 1999.

10 Dabei bin ich dem Rat meiner Kollegen Jacques Feuillie, Gérard Geay, Markus Jans und Jean-Yves Haymoz gefolgt.

Mein Unterricht am Pariser Konservatorium heißt *Musica practica* und versucht ungeachtet aller Schwierigkeiten, die Prinzipien der alten Pädagogik in die Praxis umzusetzen. Dort lernen die Studierenden Solmisation, Mensuralnotation, Proportionen, Modalität, improvisierten Kontrapunkt und sie beginnen zu komponieren. Dazu sind die alten deutschen *Compendia* sehr nützlich, besonders die Schriften des Magdeburger Kantors Gallus Dressler.¹¹

*

**

Um die Methode meiner Arbeit zu zeigen, möchte ich kurz die wesentlichen Stufen auf dem Weg zur kontrapunktischen Komposition erläutern. Zum Schluss gebe ich als Beispiel ein von einem meiner Studenten geschriebenes Werk, das sich auf authentischen *res factæ* gründet.

Die erste Stufe bildet der *contrapunctus simplex*. Er wird zu zwei, drei und vier Stimmen geübt, meistens über einen Cantus firmus. Die gegebene Melodie – Choral, französischer Psalm, *chanson*, lateinischer *cantus planus* – steht in der Tenor- oder in der Superius-Stimme. Diese Technik stammt sowohl von den Regeln des Kontrapunkts, die in allerlei Traktaten stehen, als auch von den Regeln des *cantus super librum* ab. Dieser improvisierte Kontrapunkt wurde besonders von Guilielmus Monachus am Ende des 15. Jahrhunderts in seinem Buch *De præceptis artis musicæ* formalisiert.¹² Guilielmus Monachus zeigt dort eine Konstruktion der Polyphonie, die auf Intervallen-Strukturen basiert.¹³ Besonders interessant sind die Regeln des *Gymels* und des *Faulxbourdons* zu drei und vier Stimmen.¹⁴ In ihnen scheint das Band zwischen Improvisation und schriftlicher Komposition besonders stark zu sein.

Auf der ersten Stufe müssen auch die Theorie und die Anwendung der Klauseln entwickelt werden. Schließt jede Periode des Tenors mit einer Klausel, so

11 Vgl. Dressler 1561, 1571 und 1914–1915.

12 Vgl. Guilielmus monachus 1965.

13 Die verschiedenen Aspekte dieser Konstruktion hat Markus Jans (1986 und 1992) meisterhaft analysiert.

14 Zu vier Stimmen, *canto fermo in tenore*, wird normalerweise der Superius mit parallelen Sexten über den Tenor geschrieben, der Bassus mit unteren Quinten und Terzen, der Contratenor mit oberen Quartan und Terzen. Diese Regeln passen sehr gut zu einem linearen Tenor. Liegen melodische Sprünge vor, müssen Lösungen in anderen Kontrapunkttraktaten gefunden werden.

darf man u.a. die Demonstrationen von Vanneo¹⁵, Vicentino¹⁶, Zarlino¹⁷ oder Dressler¹⁸ in die Praxis umsetzen, besonders die Technik der Permutation der Klauseln (>Klauseltausch)<. Diese Art Arbeit stärkt auch die Kenntnis der alten Tonarten und deren Behandlung in der modalen Polyphonie.¹⁹ Schließlich dürfen die Studierenden auch originale Kompositionen analysieren, in denen einige der Stil-Elemente auftauchen. Es ist daher sehr wichtig, von Anfang an Kontakt mit den Werken großer Musiker zu haben.

Als zweite Stufe kommt der *contrapunctus floridus*. Zwar kann hier eine Steigerung der Stimmzahl die Fortschritte der Studierenden begünstigen, doch bildet den Schwerpunkt das Bicinium: Als Basis der Kompositionslehre ermöglicht der zweistimmige Satz, fast alle Probleme zu lösen. Diese betreffen den Rhythmus, die melodischen Bewegungen, die Prosodie, späterhin die Imitation und die Textbehandlung. Es ist natürlich bequem, ohne Text zu komponieren, aber die Imitation des Renaissance-Stils erfordert meiner Meinung nach, die Beziehung zwischen Wort und Ton früh zu erforschen. Deshalb ist es nach der Beschäftigung mit Übungen über einen Cantus firmus ohne (wie zumeist in den Traktaten) oder mit Text²⁰ – notwendig, sich bald imitierenden Bicinia *cum textu* zuzuwenden. Was die Reihenfolge der Stile im Unterricht betrifft, orientiere ich mich zunächst an der traditionellen Unterrichtsgestaltung: zuerst kommt die Zeit der letzten, also fünften franko-flämischen Generation, allerdings mit Lasso an erster Stelle. Dann folgt das 15. Jahrhundert, sehr reich an Bicinia, mit Ockeghem, Josquin und ihren Zeitgenossen. Einen persönlichen Schwerpunkt lege ich auf die strenge Technik der italienischen Prosodie, wie sie von Lanfranco²¹, Vicentino²², Zarlino²³ und Stocker²⁴ vertreten wurde und von Lasso perfektioniert wurde. Sie gibt den Studierenden eine feste Grundlage für ihre zukünftigen Forschungen.

15 Vgl. Vanneo 1533.

16 Vgl. Vicentino 1555.

17 Vgl. Zarlino 1558, 1561, 1573.

18 Vgl. Dressler 1561, 1571 und 1914–1915.

19 Der Musikologe kann hier das Vorfeld der tonalen Funktionen beobachten.

20 Werke wie die *Bicinia sacra* des Caspar Othmayrs (1547–48) eignen sich sehr gut, um einen *floridum* auf eine Choral-Melodie zu machen.

21 Lanfranco 1533.

22 Vicentino 1555.

23 Vgl. Zarlino 1558, 1561, 1573.

24 Stoquerus [Stocker] 1988.

Wenn ihre technischen Mittel es ihnen erlauben, ein gutes Bicinium zu komponieren, d. h. in Paris nach drei oder vier Monaten, so können die Studierenden damit beginnen, komplexere Stücke mit mehreren Stimmen zu schreiben. Nun werden Fragen des Stils immer entscheidender.

Die dritte oberste Stufe macht Studierenden, die im Studium schon weit fortgeschritten sind, nur geringe Probleme. Das Programm wird nur vom zeitlichen Rahmen begrenzt. In Paris bleiben uns nur 4–5 Monate bis zur Prüfung! Deshalb habe ich beschlossen, dass die weiteren Studien sich auf zwei Richtungen beschränken müssen: Das ist zum einen die einzel- oder mehr-chörige Motette bis zu 12 Stimmen (hier wird sich an Werken von Gabrieli, Palestrina, Lasso, Marenzio, Victoria, Guerrero, usw orientiert) und zum anderen das weltliche Repertoire, besonders die französische Chanson und das italienisches Madrigal (hier wird sich an Werken von Janequin, Le Jeune, Costeley, de Bertrand oder an Werken von de Rore, Marenzio, Monteverdi und Gesualdo orientiert).

Bis 2000 stand noch eine dritte Möglichkeit zur Verfügung: das Verfassen von einzelnen Messsätzen mit komplizierten kanonischen Dispositionen. In bestimmten Fällen führte dies allerdings mehr zu einer technischen Übung als zu einer wirklichen musikalischen Komposition.²⁵ Diese Möglichkeit stellte auch eine besondere Herausforderung für den Lehrer dar. So haben wir die *Missa prolationum* des Ockeghem studiert, sowie die *Messe à deux visages* des Pierre Moulu und die *Missa l'homme armé super voces musicales* des Josquin des Prez und des Pierre de La Rue, freilich besonders das zweite *Agnus*.

Für eine effektive Arbeit im motettischen Stil mische ich verschiedene Informationen aus Traktaten und aus aktuellen Analysen. Zunächst präsentiere ich die Prinzipien und Verfahren, die sehr nah an den bekannten Improvisationsmodellen sind²⁶, z. B. die *Fugæ*, der *Faulxbourdon* und seine Kombinationen zu drei und vier Stimmen (cf. sopra), der *Contrapunto concertato* (Kombination von zwei parallelen Stimmen mit einer dritten), usw. Die grundlegenden Prinzipien sind in

25 Diese Arbeit fügt sich in die Welt der *musici mathematici* des Adrian Petit Coclico (1552), der Kantor in Nürnberg um 1550 war. Um die Konstruktion der Kanons zu erhellen, stützte ich mich auf drei Aspekte der Technik: 1. Die Theorie der Mensuralnotation und der Proportionen. 2. Die Subtilitäten der ternären Notation. 3. Das Konsonanzen-System, das in den geläufigen *Tabulæ compositionis* niedergelegt ist. Heute bedauere ich, dass dieses Studium in unserem Programm nicht mehr vorgesehen ist. Der Gewinn war gleichermaßen groß für die Studierenden wie die Dozenten!

26 Diese ›Wendungen‹ sind in vielen Traktaten beschrieben, z. B. in Guilielmus Monachus 1965 oder Lusitano 1561.

den Schriften ein bisschen schwerer zu finden. Wie ich schon gesagt habe, haben die Komponisten darüber nicht viel geschrieben. Der Anteil heutiger Analysen ist in diesem Bereich natürlich größer. Gleichwohl ist es aber sehr interessant, auch hier einige alte Texte zu berücksichtigen, die uns einige Kompositionsgrundlagen entdecken lassen.²⁷

Diese Schriften erteilen vier wohlbekannt Ratschläge:

1. Der Ton muss den Worten entsprechend gut gewählt werden.
2. Die Musik muss dem Text dienen und nicht umgekehrt (*notæ pro ratione verborum et non econtra*). Die Affekte des Gedichtes müssen durch die Musik ausgedrückt werden.
3. Der Text muss gut ausgesprochen werden.
4. Die Kadenzes müssen der Syntax des Textes entsprechend geordnet sein. In diesem Gebiet sind bestimmte deutschen *Compendia* mehr informativ und präzise. Bei Dressler²⁸, Calvisius²⁹ und Burmeister³⁰ werden sehr wertvolle Ratschläge gegeben, besonders über die Disposition des Werkes. Hier bringt Galus Dressler sehr wichtige Ideen zum Ausdruck: Er ist vielleicht der erste, der so klar die Durchimitation im dreizehnten Kapitel seiner *Præcepta musicæ poeticæ* erläutert.³¹

Insbesondere die rhetorischen Kategorien und Beschreibungen Dresslers oder Burmeisters (*inventio-dispositio-elocutio-actio*) sind für die Konstruktion von Musikstücken nützlich – eingedenk der Prinzipien Ciceros: immer *cum varietate* sprechen, immer erfinderisch bleiben und den Formalismus vermeiden.

In diesem Kontext erfolgen die Übungen immer in einer bestimmten Reihenfolge: Die Studien beginnen mit den französischen Psalmen in *contrapunctus floridus* des Claude Goudimel (1568–80). Diese 150 Stücke geben sehr gute Beispiele der ›freien Imitation‹ in einem klarem, strengen Stil. Dann folgen die Motetten zu vier Stimmen des Orlando di Lasso – ein genialer *orator*, den man keinesfalls auslassen darf. Er ist vielleicht genauso wichtig für die Renaissance wie J.S. Bach für

27 Vgl. außer Vicentino 1555 sowie Zarlino 1558, 1561 und 1573 auch Tinctoris 1477, Le Roy 1583, Zacconi 1592 und Morley 1597; mit Blick auf Deutschland außer Dressler 1561, 1571 und 1914–1915 auch Galliculus 1520, Faber 1548, Finck 1556 und Calvisius 1592.

28 Vgl. Dressler 1563.

29 Vgl. Calvisius 1592.

30 Vgl. Burmeister 1606.

31 Vgl. Dressler 1914–15.

das 18. Jahrhundert! Der Rest wird jedes Jahr frei gewählt und hat das ehrgeizige Ziel, das Repertoire von Ockeghem bis Monteverdi nach und nach zu erforschen.

Mittlerweile ist dieser Unterricht sehr ausgearbeitet und ich möchte zum Schluss ein Beispiel für die Arbeit meiner Studierenden präsentieren, und zwar aus dem weltlichen Repertoire. Es handelt sich um eine nach Vorgaben des Guillaume Costeley³² geschriebene französische Chanson zu vier Stimmen auf den Text *Venus ung iour*, die 2004 im Rahmen der Abschlussprüfung komponiert wurde. Dem Studenten wurde ein poetischer Text gegeben; auch bekam er einige Vorgaben hinsichtlich Schlüssel, Stimmen, Tactus, Tonart und der Soggetti. Hinsichtlich der Disposition und der kontrapunktischen Ideen war er frei. In seiner Komposition hat der Student bestimmte Stilelemente berücksichtigt, wie die halbstrophische Disposition, den seltenen *simplex*, die verminderte melodische Quarte, usw. Die Eleganz des Werkes, die *varietas* der Rede haben einen sehr guten Eindruck auf die Jury gemacht (vgl. Bsp. 1 und Bsp. 2 im Anhang).

*

**

Heute beginnen diese Forschung und dieser Unterricht Früchte zu tragen, auch wenn sie in einer Art Nische stattfinden. Bisher betreffen sie nur die Epochen der Renaissance und des Frühbarock. Es wäre wünschenswert, wenn sie bald auch auf andere Epochen ausgedehnt würden, z. B. die Bach-Zeit und die Klassik.

32 Vgl. Costeley 1570.

Anhang

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

Prix de Polyphonie XV^{ème} - XVII^{ème} siècles

mise en loge, lundi 31 mai 2004

8h-22h

Composez une chanson française à quatre voix sur le poème suivant, en traitant les éléments musicaux proposés (Référence : *Musique de Guillaume Costeley - 1570*).

Vénus un jour le Dieu Mars désarma
Comme il dormoit soubz la verte ramée,
Et de l'armet et cuyrassé s'arma
Tenant en main sa hache envenymée.

Mars s'éveillant lui dict : «Ma chère amy e,
j'ay de tes yeulx la puissance cogneue, (=comme)
Pourquoy t'es tu encontre moy armée,
Veux que tu peux me vaincre par ta vue ? »

Dispositif vocal: clés naturelles ; *Bassus* : F4, *Tenor* C4, *Contratenor* : C3, *Superius* : C1

Modé: premier ton aux tenor et superius.

♠

Incises proposées: (toutes décalées d'une ♠ sauf la première)

Beispiel 1: Aufgabenstellung nach Guillaume Costeley, Chanson *Venus un jour*

Venus ungiour - ... Matthieu Ferrandez 06.2004

Venus ungiour le Dieux des ar - ma, / Ve nus ungiour le Dieux des ar - ma, / Venus ungiour le Dieux des ar - ma, / Ve nus ungiour le Dieux des ar - ma, / Et de l'armet... / Et de l'armet d'uaissse... / Et de l'armet d'uaissse s'arma che... / dik: Ma chère a-my e Joy de tes yeulz... / Ma chère a-my - e Joy de tes yeulz... / Ma chère a-my - e Joy de tes yeulz... / Vou que tu peux me vaincre... / Vou que tu peux me vaincre... / Vou que tu peux me vaincre... / Vou que tu peux me vaincre...

Beispiel 2: Lösung der Aufgabenstellung von Matthieu Ferrandez, Chanson Venus ungiour

Literatur

- Burmeister, Joachim (1606), *Musica poëtica* [...], Rostock: Myliander.
- Calvisius, Seth (1592), *Melopoia*, Erfurt: Georg Baumann.
- Coclico, Adrian Petit (1552), *Compendium musices*, Nürnberg: Montani & Neuberi.
- Costeley, Guillaume (1570) *Musique* [...] Paris: Le Roy & Ballard 1570.
- Daniel, Thomas (1997), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln: Dohr.
- De la Motte, Diether (1981), *Kontrapunkt*, Kassel: Bärenreiter.
- Dionisi, Renato / Zanolini, Bruno (1979), *La tecnica del contrappunto vocale nel cinquecento*, Mailand: Zerboni.
- Dressler, Gallus, (1571), *Musicae practicae elementa*, Magdeburg: Wolfgang Kirchner.
- Dressler, Gallus (1561), *Practica modorum explicatio*, Jena: Donatus Richzenhain.
- Dressler, Gallus, (1914–1915), *Præcepta musicae poëticae* [Ms., 1563], in: »Einige Bemerkungen zu Dresslers *Præcepta musicae poëticae*«, in: *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg* 49/50, hg. von Bernhard Engelke, Magdeburg: Schäfer, 213–250.
- Faber, Heinrich (2005), *Compendium musicae pro incipientibus* [Ms., 1548], hg. von Olivier Trachier, Baden-Baden: Koerner.
- Finck, Heinrich (1556), *Practica musica*, Wittenberg, 1556: Georg Rhaw.
- Galliculus, Johannes (1520), *Isagoge de cantus compositione*, Leipzig: Schuman.
- Guilielmus monachus (1965), *De preceptis artis musicae et practice compendiosus libellus* [Ms., ~1480] (= CSM 11), hg. von Albert Seay, Rom: American Institute of Musicology.
- Jans, Markus (1986), »Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10, 101–120.
- Jans, Markus (1992), »Modale Harmonik«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 16, 167–188.
- Jeppesen, Knud (1930), *Vokalpolyfoni*, Kopenhagen: Hansen.
- Lanfranco, Giovanni Maria (1533), *Scintille di musica*, Brescia: Lodovico Britanico.
- Le Roy, Adrian (1996), *Traicte de musique* [Ms., 1583], hg. von Máire Egan-Buffet, Ottawa: The Institute of Mediaeval Music.
- Lusitano, Vicente (1561), *Introduitione facilissima* [...], Venezia: Francesco Marcolini.
- Merritt, Arthur Tillman (1939), *Sixteenth-Century Polyphony. A Basis for the Study of Counterpoint*, Cambridge/Mass.: Harvard University.
- Morley, Thomas (1597), *A plaine and easie Introduction to practicall musicke*, London: Peter Short.
- Morris, Reginald Owen (1922), *Contrapuntal Technique in the Sixteenth-Century*, Oxford: Clarendon.
- Swindale, Owen (1962), *Polyphonic Composition. An Introduction to the Art of Composing Vocal Counterpoint in the sixteenth-century Style*, London: Oxford University.
- Schubert, Peter (1999), *Modal Counterpoint. Renaissance Style*, New York: Oxford University.
- Stoquerus [Stocker], Gaspar (1988), *De musica verballi libri duo* [Ms. ~1570, Madrid, Biblioteca Nacional, 6486, fol. 1–40v], hg. von Albert C. Rotola, Lincoln: University of Nebraska.

- Tinctoris, Johannes (1975), *Liber de arte contrapuncti* [Ms., 1477], in: Johannes Tinctoris, *Opera theoretica 2* (= CSM 22/2), hg. von Albert Seay, Dallas: American Institut of Musicology.
- Vanneo, Stefano (1533), *Recanetum de musica aurea*, Roma: Brix.
- Vicentino, Nicola (1555), *L'antica musica* [...], Roma: Antonio Barre.
- Zacconi, Lodovico (1592), *Prattica di musica* [...], 2 Bde., Venedig: Girolamo Polo.
- Zarlino, Gioseffo (1558), *Le Istitutioni harmoniche*, Venezia: Selbstverlag.
- Zarlino, Gioseffo (1561), *Le Istitutioni harmoniche*, zweite, überarbeitete Auflage, Venezia: Senese.
- Zarlino, Gioseffo (1573), *Le Istitutioni harmoniche*, dritte, überarbeitete Auflage, Venezia: Senese.

© 2022 Olivier Trachier

Trachier, Olivier (2022), »Polyphonie XVe–XVIIe siècle. Ein neuartiger Unterricht am Pariser Musikonservatorium« [XVth–XVIIth century polyphony – A new kind of teaching at the Paris Conservatory of Music], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 245–256. <https://doi.org/10.31751/p.228>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022