

«Contraffare» Alte Melodien – neue Texte

Internationales Symposium der Schola Cantorum Basiliensis FHNW – Hochschule für Alte Musik

16. – 18. November 2017, Musik-Akademie Basel, Neuer Saal

Abstracts

Donnerstag, 16. Nov. 2017

Geschichte und Begriff

Markus Grassl (Wien)

Kontrafaktur – Borrowing – Intertextualität. Stationen der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung

Valentin Groebner (Luzern)

Gunderfey, contrafetten, Konterfei. Ein Wort und seine Geschichte zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert

Der Begriff „contrefatt“ – oder auch selbstbewusster, in der Formulierung: „recht contrefatt“ – findet auf vielen Dokumenten des ausgehenden Mittelalters: Nicht nur in Handschriften über Musik, sondern auch in Traktaten zur Bildhauerei und Malerei; in Chroniken und Gesetzestexten ebenso wie auf Handzeichnungen, Holz- und Kupferstichen. „Contrafetten“ stand für eine Fülle sehr verschiedener Techniken.

Es ist verlockend, das Wort mit den grossen technischen Innovationen der Epoche in Verbindung zu bringen, mit der Reproduktion von Bildern, dem Druck mit beweglichen Lettern und der neu entstandenen Technik des realistischen Porträts; schliessend ist das deutsche „Konterfei“ davon abgeleitet. Im „contrafetten“ schwangen aber nicht nur neutrale, sondern auch ambivalente und eindeutig negative Bedeutungen mit; der englische Begriff „counterfeit“ – Fälschung, Fälschen – zeigt das bis heute. Welche Bedeutungen und Wertungen waren zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert mit dem Begriff verbunden, und wie können wir sie einordnen?

Stefan Rosmer (Basel)

Kontrafazieren? Praktiken der Mehrfachverwendung von Melodien in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters

In der deutschsprachigen Dichtung des Mittelalters dürfte die mehrfache Verwendung von Melodien keine Seltenheit gewesen sein, vielmehr kann man davon ausgehen, dass es sich um eine häufig geübte Praxis handelt, von der allerdings in deutlich geringerem

Seite 2

Umfang schriftliche Zeugnisse erhalten sind. Wo es schriftliche Zeugnisse gibt, werfen sie stets eine ganze Reihe verschiedener philologischer und literaturgeschichtlicher Fragen auf. Der Begriff des Kontrafazierens bzw. des Kontrafakts tritt dabei recht spät und nur vereinzelt auf. Die bekannten bzw. sicher identifizierbaren Fälle von Mehrfachverwendung einer Melodie und/oder einer sprachmetrischen Strophenform lassen sich daher nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen und auch nur schwer systematisieren. Sie stellen zunächst Einzelfälle dar, die in von den Gegebenheiten der Überlieferung her in gattungsgeschichtliche Traditionen und soziale Kontexte gestellt werden müssen und von diesen ausgehend interpretiert werden müssen.

Der Vortag beschränkt sich weitgehend auf den Bereich der einstimmigen deutschsprachigen Liedkunst (mehrstimmige Adaptationen, wie sie sich z.B. im Oeuvre Oswalds von Wolkenstein mehrfach finden, bleiben aussen vor) und versucht im ersten Schritt – angesichts der vielgestaltigen Probleme skizzenhaft – das Feld der Mehrfachverwendung von Melodien im deutschsprachigen Raum zu vermessen und ein Ordnungsschema anzubieten. In einem zweiten Schritt möchte ich genauer auf die Praxis des Dichtens in Tönen eingehen, die sich im 12. Jahrhundert im Bereich der Sangspruchdichtung etablierte und bis in den städtischen Meistergesang des 16. Jahrhunderts fortlebte. Von der Anzahl der überlieferten Melodien her stellt die Sangspruch- und Meisterliedtradition die am besten dokumentierte mittelalterliche Liedtradition im deutschen Sprachraum dar. Es soll hier um die Frage gehen, wie Melodien und Texte sich zueinander verhalten, wenn auf einen Ton viele Textstrophen zu ganz verschiedenen Zeiten gedichtet wurden.

Margot Fassler (Notre Dame, IN)

Contrafacta Techniques in Late Sequence Repertories. An Overview

The ways in which medieval poets and composers set new texts to pre-existing melodies is one of the most important compositional strategies from the later Middle Ages, becoming foundational from the late eleventh century forward, but surely existing long before then. Of all repertories in which the art of the contrafacta prevailed, perhaps the later sequence was the most important. This paper draws together work from two different previous studies and compares them for the first time, presenting a kind of overview thereby, and then adding new work from the Abbey of Nivelles in Belgium, the piece to be studied a setting of late later eleventh century Christmas work, "Letabundus," but set with a text in celebration of Gertrude, the patron saint of Nivelles. Through this comparison, we examine works from a house of Augustinian canons regular, the Victorines of Paris, Dominican nuns from the Westphalian house of Paradies bei Soest, and then the secular canonesses of Nivelles. The techniques and themes developed in the course of the contrafacta emphasize the various identities of these three very different communities.

Freitag, 17. November 2017

Kulturellen Implikationen

Davide Daolmi (Mailand)*The Role of Courtly-Lyric Contrafacta and the Development of the European Identity in the Thirteenth Century*

The production of courtly lyric in Europe between 1200 and 1300 is characterised by an extraordinary homogeneity of themes and forms despite the linguistic variety peculiar to medieval vernacular cultures. The paper will explore the role played by music in the process of cultural assimilation, mainly characterised by the operations of memory and orality that informed the transnational circulation of courtly lyric in the period.

Based on the case study of *Can vei la lauzeta mover*, probably the most widespread melodic theme, strongly connected with para-liturgical lyric production, I will focus on the function of music to reconstruct and map the ways in which courtly lyric circulated in Europe. The paper tries also to explore the interaction of linguistically diversified domains as a main factor in the elaboration of the collective imagination proper to the age of the Crusades. This happened in a period when, due to Muslim pressures, it became urgent to bypass 'national' boundaries so as to strengthen shared cultural identities throughout Christian Europe.

Helen Deeming (London)*The Performance of Devotion in Thirteenth- and Fourteenth-Century England and Ireland: Multi-lingual Networks of Songs and Sermons*

Within the corpora of songs from thirteenth- and fourteenth-century England and Ireland, the phenomenon of contrafactum was seemingly widespread. Though many of these instances involve the substitution of one Latin text for another, cross-lingual substitution was also prevalent, and a high proportion of English- and French-language songs found in insular sources share their music with a song in another language. This paper delves into the tradition of song-text substitution and its links with preaching and other forms of religious instruction, by revealing networks of songs that appear sometimes in the liturgy, elsewhere in non-liturgical manuscripts, and are quoted in sermons and other doctrinal contexts. I seek to investigate what these networks of songs in different languages and various musical guises may teach us about the utility of musical and poetic materials as tools for spiritual education and private or corporate devotion.

Seite 4

Michal Gondko (Basel/Warschau)*Some Latin Contrafacta of the Ars Nova Music in Central-European Sources from the First Half of the Fifteenth Century*

Music historians have long known of the presence of the fourteenth-century French song repertoire from the 'lateral' tradition, disguised as Latin *contrafacta*, in the musical sources that originated during the first half of the fifteenth century in Central Europe. How this repertoire reached these sources may have to remain confined to hypotheses, and the reasons behind its collection and subsequent use may continue to be given in broad statements such as 'Einübung des neuen Stils' (MGG). This paper offers a look at some *contrafacta* in the manuscripts PL-Wn III.5084 (*olim* Kras 52) and D-Mbs Clm 14274 ('The St Emmeram Codex'), asking questions about the priorities of the composer and of the *contrafactor*, as well as trying to understand the purpose of such *contrafacta* through the context of the surrounding content and the known history of the sources in which they are preserved.

Kay Kaufman Shelemay (Cambridge, MA)*Crossing Boundaries Through Contrafacta*

In this paper I explore *contrafactum* as a common musical process cross- culturally and one found prominently in both past and present- day Jewish musical practice. The paper will offer a brief overview of the well-documented use of *contrafacta* in the late fifteenth- sixteenth centuries among Sephardic Jewish communities exiled from Spain to the Levant. The paper will then focus on a case study of a related repertory of *contrafacta* known as *pizmonim* that are sustained among Syrian Jews from Aleppo, today living in New York, Jerusalem, and other diasporic locales. The conclusion will address the importance of *contrafacta* as mnemonic devices that both sustain liturgical and paraliturgical texts as well as provide sites of commemoration for events and people from the past.

Fallstudien 1: Spätes Mittelalter und Frühe Neuzeit

Francesco Zimei (Rom)*Contrafactio as a Compositional Device: A Franciscan Experience*

From a purely musical point of view, *contrafactio* means the utilization of a preexisting melody in conjunction with a new or different text. Since the 13th century the adoption of this technique has been functional to the dissemination of the Italian *lauda* repertoire among lay confraternities, whose members – generally illiterate – were more comfortable

Seite 5

in singing spiritual texts by adapting them to music already known by heart. Occasionally their collections preserve masterpieces of Italian poetry of the origins such as the 'eccentric' works of the Franciscan Iacopone da Todi. Despite the fact that contemporary literary critics rule out any relationship between Iacopone and music, it will be, it will be demonstrated that some musical settings attached to Iacopone's *laude* are not additional elements, but had a precise role in the creative processes of his poetry.

David Fallow (Basel / Manchester)

Bedyngham's Mon seul plaisir and its cantasi come Laude: How Many Voices Would Have Been Sung?

The earliest *cantasi come laude* were generally set to music we presume to be monodic or to relatively simple two-voice polyphony. But among the 253 *laude* either by Feo Belcari (1410–1484) or printed in the 1485/6 volume, there just over 130 song titles mentioned as providing the music: of these, 45 polyphonic originals can now be identified – almost exactly one third. Of the remaining 92 there is no trace of music having existed beyond the evidence of *cantasi come* indications, though several of the poems appear in poetic sources. With all due cautions about what may be lost from the polyphonic repertory, we must presume that most of these were monophonic melodies that did not need to be written down. But among the polyphonic repertories there are some songs of considerable sophistication. Giulio Cattin many years ago proposed that only the discantus lines were sung to the new texts. That seems contrary to common sense, but the present enquiry looks at what happens if the new *lauda* texts are added to all three voices of one of the polyphonic songs that (a) appears in sources with all three voices texted and (b) has no fewer than four *cantasi come laude*.

Marc Lewon (Basel)

„Das Geleymors Wolkenstainer“. Ein Blick in die Werkstatt eines professionellen Kontrafakteurs

Von den 37 mehrstimmigen Liedern in den Handschriften Oswalds von Wolkenstein konnten inzwischen knapp die Hälfte als Kontrafakturen entlarvt werden und einige weitere Kompositionen kommen als wahrscheinliche Kandidaten zusätzlich in Frage. Durch eine Reihe von Studien haben wir mittlerweile eine gute Vorstellung davon, wie Oswald bei diesen Kontrafakturen wohl vorgegangen ist. Während sich in den Haupthandschriften aber praktisch keine Hinweise auf seine Vorlagen finden, gibt ein Gedicht aus der Streuüberlieferung sie durch seinen Titel preis: „Das Geleymors Wolkenstainer“ wurde auf das „Je loe amours“ von Binchois verfasst. Die Quelle enthält zwar nur den Text, aber da Binchois' Ballade dreistimmig ist, liegt es nahe, hier eine weitere mehrstimmige Bearbeitung Oswalds anzunehmen. Außerdem wurden unter seinen einstimmigen Liedern, von einer Ausnahme abgesehen, bislang keine Kontrafakturen nachgewiesen. Die eine Ausnahme – ein neuer Text auf den Tenor von

Seite 6

Binchois' „Triste plaisir“ – aber könnte der Schlüssel zum „Geleymors“ des Wolkensteiners sein: Vergleiche innerhalb dieses Kontrafaktornetzwerks, das neben Oswalds Bearbeitungen auch Tanz-Tenores und lateinische Neutextierungen im Lochamer-Liederbuch umfasst, zeigen, dass Oswalds „Geleymors“ als einstimmige Kontrafaktur vorgesehen war.

Beat Föllmi (Strassbourg)

Die unterschiedliche Praxis der Kontrafaktur bei Lutheranern und Reformierten im 16. Jahrhundert: Theologie, Liturgie, Gesang

Die unterschiedliche Praxis der Kontrafaktur bei Lutheranern und Reformierten im 16. Jahrhundert verweist auf verschiedene Liturgiekonzepte der beiden Konfessionen, die wiederum in deren unterschiedlichen theologischen Auffassung des Gottesdienstes wurzeln. Es ist interessant festzustellen, dass im 16. Jahrhundert die reformierte Gesangstradition das lateinische als Liturgiesprache völlig ausschließt, sich aber gleichzeitig musikalisch stärker an der Gregorianik orientiert als die Lutheraner – sei es durch direkte Kontrafaktur oder durch die Übernahme gregorianischer Melodie- oder Formmodelle. Die Lutheraner hingegen (nach einer frühen Phase des Experimentierens wie beispielsweise in Luthers *Deutscher Messe* von 1526) orientieren sich musikalisch vorwiegend am volkssprachigen Liedgut, obschon sie das Lateinische als Liturgiesprache nicht gänzlich ausschließen.

Gesine Bänfer & Ian Harrison (Freiburg im Br / Basel)

'To the Tune of...': Promiscuous Melodies in Early English Balladry

'Good People give ear, while a Story I tell,

To a most Admirable New Tune, every where much in request...'

The history of 'storsinging' and collections of orally transmitted ballads in English manuscripts and prints will be the centre stage of this talk, with a side view on the artful ornamentation of ballad melodies.

Broadside ballads – single sheets of paper with eyecatching illustrations, 'sold very cheaply' – were produced in astounding numbers in early modern Britain and could be said to be the first examples of print mass production. Around 250 broadsides have survived from the 16th and more than 11,000 from the 17th century. Only a handful of these were printed with a melody; typically one ballad was directed to be sung 'to the tune of' another.

These commercial ballads again entered oral tradition. Once the texts were printed the stories stabilized, became known all over Britain and were carried abroad by emigrants. In Europe the melodies made their way from oral tradition into written art music: lute,

Seite 7

keyboard and consort arrangements, choreographed dances, and sets of divisions for a melody instrument are now our main early sources for these tunes.

Samstag, 18. November 2017

Fallstudien 2: 16. Jahrhundert

Bernhold Schmid (München)

Orlando di Lassos Hymnenparodie lam lucis orto sydere (LV 190) und seine Kontrafakta.

Zahlreiche Sätze Orlando di Lassos wurden kontrafiziert, manche Stücke viermal und öfter, zum Theaterchor *O Decus celsi* sind gar 15 Kontrafakta bekannt. Wie bei kaum einem anderen Komponisten seiner Zeit lassen sich deshalb bei Lasso sowohl die unterschiedlichen Absichten beobachten, die sich mit der Kontrafaktur verbinden (meist findet ein Funktionswechsel statt), es lassen sich die diversen Verfahrensweisen, aber auch die Voraussetzungen sowie die Schwierigkeiten zeigen, die Umtextierungen mit sich bringen (können). Lassos *lam lucis orto sidere* – der Text ist eine seit dem Mittelalter bekannte Parodie auf einen Hymnus – wird als Fallbeispiel herangezogen. Das Stück wurde nach derzeitigem Kenntnisstand dreimal kontrafiziert: Die Söhne Lassos unterlegten im *Magnum opus Musicum* (München, Nikolaus Heinrich, 1604) den originalen Hymnentext, was für eine Purifizierung naheliegend ist. In einem Exemplar der *Seletissimae cantiones ... compositae per ... Orlandum di Lassus* (Nürnberg, Gerlach, 1579), wo das Stück mit dem originalen Text (der Hymnenparodie) enthalten ist, wurde handschriftlich geistlicher Text in gebundener Sprache unterlegt. Und in einer Handschrift der Universitätsbibliothek Uppsala ist das Stück mit geistlicher Prosa textiert.

Kerry McCarthy (Portland, OR)

Musical Contrafacta in the English Reformation

Mid-sixteenth-century England was a place of rapidly changing ideologies and musical styles. Sometimes the ideologies moved more quickly than the styles could accommodate. In many cases, this tension led to the making of contrafacta. This is a study of how notes and words interacted during these years: contrafacture in the strict sense of the term, as well as spontaneous (sometimes irreverent) changing of texts, various parody and imitation techniques, and other forms of musical reworking. My primary case study is the constellation of pieces in and around the Peterhouse partbooks, GB-Cp 471-4. This set of partbooks is a rare document of English musical repertory c. 1540, at a moment when the initial stages of the Reformation were taking hold.

Fallstudien 3: 17. Jahrhundert

Joachim Steinheuer (Heidelberg)

Kontrafakturen im Kontext – Mehrfachtextierung, Neutextierung und Umtextierung in der italienischen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts

Die Verbindung eines Textes mit einer konkreten Musik war im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts insgesamt weit weniger eng, als dies jener seit etwa 1520 neuentstehende Typus von individueller Textvertonung vermuten lässt, der – zunächst insbesondere im mehrstimmigen Madrigal – nicht mehr primär formale, sondern semantische, affektive, atmosphärische oder weitere Aspekte einer Textvorlage musikalisch reflektiert.

Vielfach gestaltete sich dagegen die Verbindung zwischen einem Text und einer dazu erklingenden Musik weit weniger exklusiv: Nicht nur in Strophenliedern wurde die gleiche Musik für mehrere Abschnitte eines Textes wiederverwendet, Melodie- und Deklamationsmodelle wie *arie da cantar sonetti*, *arie da cantar terzetti* oder *arie da cantar ottave* bzw. *Ruggiero* und *Romanesca* waren von vornherein für Mehrfachtextierung vorgesehen und immer wieder wurden, etwa im italienischen Lauden- wie auch im lateinischen Hymnenrepertoire, gleich mehrere unterschiedliche Texte zu einer Melodie oder einem Satz in Druck gegeben.

Hiervon sind Fälle von Neutextierung zu unterscheiden, die entweder dem ursprünglichen Text in Form und Semantik gezielt nachgebildet werden, wie häufig wie im Falle englischer und deutscher Übersetzungen von Madrigalen und Canzonetten, oder zumindest für bestimmte Aspekte der Textvorlage relativ genaue Entsprechungen darstellen, so etwa in Monteverdis lateinischer Umtextierung des *Lamento d'Arianna* wie auch in einem ganz anderen Genre parodistische Neutextierungen, die primär den Klang der Vorlage in verballhornter Form nachahmen. Unter Umtextierungen lassen sich dagegen andersartige Textunterlegungen verstehen, für die Form und/oder Semantik des ursprünglichen Textes kaum eine Rolle spielen, wie vielfach in Coppinis lateinischen Versionen mehrstimmiger Madrigale Monteverdis oder auch in Profes vier Sammlungen mit umtextierten Madrigalen oder Motetten italienischer Autoren.

Silke Leopold (Heidelberg)

Weckmann, Profe, Bach & Co.: Konfessionelle Kontrafakturen

Seit Martin Luther die Ostersequenz „*Victimae Paschali Laudes*“ und mehrere gregorianische Hymnen mit deutschen Texten versah, gehört die konfessionelle Kontrafaktur zu den Selbstverständlichkeiten der protestantischen Kirchenmusik. Selbst Zeiten, da im Namen der Religion Kriege geführt wurden, gehörte die Musik zu den Gütern, die den konfessionellen Grenzen, um die so viel Blut floss, wenig Aufmerksamkeit schenken. Mit kleinen Änderungen am Text ließ sich die Mehrzahl der katholischen Kirchenkompositionen auch für den lutherischen Gottesdienst aufbereiten. Auch im protestantischen Norden Deutschland schätzte man die italienische Musik, und Kirchenmusiker wie Matthias Weckmann oder Ambrosius Profe mochten auf

Seite 9

Komponisten wie Monteverdi oder Rovetta nicht einmal in Zeiten des Dreißigjährigen Krieges verzichten – selbst wenn die vertonten Texte marianisch oder eucharistisch waren. An ausgewählten Beispielen wie etwa Giovanni Rovettas „Ave maris stella“ zu „Jesu wollst gewähren“ wurde, soll diese Praxis näher betrachtet werden.