

Der Text zu einem bisher textlosen Lied Ludwig Senfls

von Nicole Schwindt (Trossingen)

Ludwig Senfl gilt als Nestor des deutschen Renaissance-Liedes, speziell der Gattung des im frühen 16. Jahrhundert vorherrschenden Typus des sogenannten Tenorliedes, zu dem er fast 300 Sätze und damit mehr als alle seine Zeitgenossen beitrug. Dass die Zahl nur annähernd bestimmt werden kann, hängt mit der ungünstigen Überlieferung zusammen, die insbesondere sein früheres Liedwerk in primären Quellen nahezu ausschließlich anonym mitteilt, so dass Autorzuschreibungen erst in sekundären Quellen auftauchen. Da diese Handschriften, Drucke und Inventare zwar oft durchaus noch zu Senfls Lebzeiten angefertigt wurden, aber die Nähe zum Autor nicht immer in befriedigender Weise gewährleisten, bleiben Zuschreibungen des Öfteren unsicher oder auch konflikthaft. Unbefriedigend hoch ist die Anzahl von Liedsätzen aus der frühen Phase, die Senfl allenfalls hypothetisch zugeschrieben werden können,¹ und vor allem der immense Fundus an polyphonen Liedern aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, der wohl mit keiner Methode je einem Komponistennamen wird zugeordnet werden können und gewiss auch etliche Senfl-Lieder in sich birgt.

Die problematische Quellenlage betrifft des Weiteren die Überlieferung der Liedtexte. Von den 248 Liedern, die in der Gesamtausgabe allein als mehrstimmige Vokalsätze in Partitur ediert sind,² entbehren 19 einer vollständigen deutschen Textierung, obwohl sich zumindest eine Textmarke und damit ein relativ eindeutiges Indiz für die Konzeption als Lied (und nicht etwa als textloses Carmen oder als Instrumentalsatz) erhalten hat; bei den kombinatorischen Liedern beschränkt sich dabei dreimal die Angabe eines der Texte auf ein Incipit. Der notgedrungene Verzicht auf die Information „Text“ bleibt besonders in all jenen Fällen schmerzlich, die unter der Flagge der „Hofweise“ (im Kontrast zum Typus des gleichwohl musikalisch hochartifizialen „Volkslieds“) segeln. Denn bei der Hofweise geht es in besonderem Maße um die musikalische Einkleidung eines Gedichts, das weit häufiger als beim Volkslied-Genre nur ein einziges Mal vertont wurde, also nur selten in einem textgleichen Satz oder einer Mehrfach-Bearbeitung des identischen Cantus firmus vom selben oder einem anderen Komponisten vorliegt. Umgekehrt gehört es zu den unausgesprochenen Anforderungen der musikalischen Hofweise, dass die Tenormelodie in Anpassung an den spezifischen Textverlauf erfunden wird und auch der mehrstimmige Satz sich zumindest unterschwellig eingedenk des Textes verhält. Für ein spezialisiertes Publikum gedacht, operiert die Hofweise mit signalhaften Textbausteinen und gedrechselten Kon-

¹ Dazu insbesondere Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, und ders., „Senfls Musik im Heidelberger Kapellkatalog. Ein Beitrag zur Repertoireüberlieferung im 16. Jahrhundert“, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Kassel u. a. 1970, S. 186–190.

² Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 4 und 5: *Deutsche Lieder zu vier bis sechs Stimmen*, Tl. 1: *Lieder aus handschriftlichen Quellen bis etwa 1533*, Tl. 2: *Lieder aus Johann Otts Liederbuch von 1534* (= EdM 10 und 15), Tl. 3: *Lieder aus den gedruckten Liederbüchern von Egenolf 1535, Finck 1536, Schöffler und Apiarius 1536, Forster 1539–1540, Salblinger 1540 und Ott 1544*, Bd. 6: *Lieder aus den gedruckten Liederbüchern von Rhaw 1544, Forster 1549 und 1556. Einzelne Stimmen. Möglicherweise von Senfl stammende Lieder [...]*, Bd. 7: *Instrumental-Carmina aus handschriftlichen und gedruckten Quellen. Lieder in Bearbeitungen für Geigen, Orgel und Laute [...]*, hrsg. von Arnold Geering und Wilhelm Altwegg, Basel 1938 und 1940, Wolfenbüttel 1949, 1960 und 1961.

struktionsstereotypen. Entsprechend sind ihre Inhalte aber auch weniger allgemeingültig als die der Volkslieder und stärker an Situationen und Adressaten gebunden. Dass ihre Texte im Überlieferungsprozess öfters verloren gehen, weil sie der neuen Zielgruppe nicht gerecht werden und dann auch nicht aus dem Gedächtnis reaktiviert werden können, ist eine verständliche Konsequenz. Andererseits unterscheidet sich der (idealtypische) Hofweisen- vom (idealtypischen) Volksliedsatz darin, dass er weniger auf polyphone Invention und Exuberanz setzt und musikalisch unaufdringlicher, ja tendenziell blasser ist. Was als Aktivkapital des musico-poetischen Gesamtgebildes einer Hofweise anzusehen ist, wirkt sich bei Verlust der literarischen Schicht freilich ungünstig, wenn nicht ruinös aus.

In diesem Sinne mag es willkommen sein, dass einem Liedsatz Senfls, der bislang nur mit einem Textincipit bekannt war, nun sein Gedicht zugeordnet werden kann.³ Dabei handelt es sich um den Satz, der in der Gesamtausgabe Band 2 (d. h. Teil 1, 1938) als Nummer 22 auf Seite 28 herausgegeben ist. Die bis dato einzige bekannte Quelle und entsprechend Grundlage der Edition von Arnold Geering ist ein Stimmbuchsatz der Basler Universitätsbibliothek (CH-Bu, F.X.1–4).⁴ Diese Handschrift aus dem Besitz des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach setzt sich aus zwei voneinander unabhängig entstandenen Teilen zusammen. Nach einer kleineren Folge von 18 Liedern enthält der zweite Teil unter seinen 101 Einträgen nicht weniger als 39 Attribuierungen „L. S.“, nachdem beim ersten Fall im Altus der volle Name „Ludovicus Senfl“ erschienen war. Das Lied trägt die auf den zweiten Manuskriptteil bezogene originale Nummer „62“ und steht an der Gesamtposition 80 (Discantus und Bassus fol. 45v, Altus fol. 46v, Tenor fol. 72v).

Für die Autor-Identifizierung gehört diese Basler Quelle generell zu den ergiebigsten unter den Senfl-Materialien. Wenngleich die Identität des Schreibers bis heute nicht zweifelsfrei geklärt ist, verbürgt seine Person hohe Authentizität, indem der Bezug zu Augsburg, mithin eine von Senfls Hauptwirkungsstationen vor seiner Übersiedelung nach München 1523, deutlich in Form eines Vermerks präsentiert wird: „15. JW. 22 [...] Jann Obseus Vindelicus“.⁵ Ob der Name „Obser“⁶, „Obseus“ oder aber „Obscenus“ als Latinisierung des Familiennamens „Wüst“ zu lesen ist, bleibt bis auf Weiteres offen; wesentlich ist die Angabe seiner Herkunft aus Augusta Vindelicorum, die in Verbindung mit einigen datierten Beischriften (1521 und 1522⁷) eine überzeugende räumliche wie zeitliche Nähe des Schreibers zu Senfl in dessen Augsburger Zeit dokumentiert. In diesem wie in den anderen Fällen der Basler Quelle ist die korrekte Zuweisung an Senfl sicher unanfechtbar. Dass der Schreiber wohl auf primäres Material aus Senfls direktem Umfeld zugreifen konnte, ändert

³ Die Identifizierung erfolgte im Zuge einer umfangreichen Studie, die 2011 unter dem Titel „Homo politicus? Senfl und das Manuskript München 3155“ in den *Schweizer Beiträgen zur Musikforschung* als Teil des Symposiumsberichts *Senfl in Zürich*, hrsg. von Cristina Urchueguía, erscheinen wird.

⁴ Zur Quelle insgesamt siehe die bislang ausführlichste Beschreibung bei John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts* (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II/35), Bern 1995, Kap. 2: „The Compilation and Ownership of Basel University Library Manuscript F X 1-4“, S. 23–48, sowie „Inventory A“, S. 245–250.

⁵ Tenor-Stimmbuch, fol. 38r, abgebildet in John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel 1988, S. 420.

⁶ Unpublizierte Beschreibung von Gustav Binz, Anfang 20. Jahrhundert, UB Basel Handschriftenabteilung.

⁷ Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks*, S. 42 und 246, liest eine Datumsangabe bei Nr. 20, fol. 35r des Tenor-Stimmbuchs als „1524“; Manfred Hermann Schmid, *Mathias Greiter. Das Schicksal eines deutschen Musikers zur Reformationszeit*, Aichach 1976, S. 20, hatte sie als „1521“ gelesen, da der Querstrich zur Notenlinie gehöre. Da der Eintrag wie eine Überschrift über Nr. 20 platziert ist, macht das frühere Jahr im Zusammenhang mit den später folgenden Datierungen mehr Sinn.

nichts daran, dass er sich in 92 Prozent seiner Eintragungen auf Noten mit Textincipits beschränkt. Eine völlige Gleichgültigkeit dem Text gegenüber ist ihm indes nicht anzulasten, sonst hätte er nicht beim Senfl-Lied Nr. 76 („Mich wundert ser“, Tenor-Stimmbuch, fol. 70v) notiert: „Text such in Mentzer Truck“, womit Peter Schöffers Mainzer Liederbuchdruck von 1517 (RISM [1515]³) gemeint ist. Ob damit sogleich vermutet werden kann, die übrigen Gedichte seien auf separaten Blättern oder in einem eigenen Heft mitgeliefert worden, sei dahingestellt.⁸ Dann wären sie zumindest unterdessen verschollen.

Die Einträge in den vier Basler Stimmbüchern sind übereinstimmend mit der Textmarke „Nichts on vrsach“ versehen (siehe Abbildung 1), ein Textanfang, der bislang kein weiteres Mal nachweisbar ist.



Abbildung 1: CH-Bu, Ms. F.X.4 (Bassus), fol. 45v

Die vorrangige Suche über sprachliche Konkordanzen hat vermutlich bisher die Feststellung verhindert, dass der Tonsatz in einer weiteren, Senfl noch näher stehenden Quelle überliefert ist – mit komplettem hofweisengemäßigem dreistrophigem Text (allerdings einem anderen!) und ohne Nennung des Komponistennamens. Der von der Bayerischen Staatsbibliothek in München verwahrte Liederkodex Mus. ms. 3155⁹ weist als Nr. 49 den identischen musikalischen Satz auf (fol. 52v–53r). Diese in einer Art modifizierter Chorbuchanordnung notierte Handschrift setzt sich ebenfalls aus einem (umfangreichen) ersten und einem (weit kürzeren) zweiten Teil zusammen. Während für den Schlussteil unterdessen Senfls Sänger- und Kopistenkollege Lucas Wagenrieder als Schreiber anerkannt ist, galt der Anfangsteil lange Zeit als Senfl-Autograph, was zumindest für die Textschrift der literarischen Partien nicht mehr gebilligt wird. Wie zu sehen sein wird, kann der Anspruch auch für den Notenteil nicht mehr aufrecht erhal-

⁸ Vgl. dazu Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks*, Kap. 7, S. 187–224; ders., „Singing Texted Songs from Untexted Songbooks: the Evidence of the Basler ‚Liederhandschriften‘“, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 121–142.

⁹ Für alle im Folgenden nur thesenhaft und ohne Detailnachweise sowie Referenzen aus der Forschungsliteratur angeführten Angaben sei auf die in Anm. 3 genannte Untersuchung verwiesen.

ten werden. Dennoch handelt es sich um eine Liedsammlung, die in überproportionaler Weise und an prominenter Stelle, etwa dem Anfang, Vertonungen von Senfl enthält, ja sie inszeniert nachgerade Senfl als wichtigsten Liedkomponisten des Maximilianischen Hofes, indem seine Sätze von anderen in der Kapelle bis zur Auflösung 1519 tätigen bzw. früheren Mitgliedern (Heinrich Isaac, Paul Hofhaimer und Adam Rener) und Hof-Assoziierten (Sixt Dietrich und Wolfgang Greffinger) bestenfalls flankiert werden.

Sowohl die äußere Erscheinung als auch die inhaltliche Disposition der Sammlung weisen einige Besonderheiten auf, die ihren Ausnahmecharakter begründen. Zu ersterem zählt neben dem unüblichen Layout die spezifische Art des kalligraphischen Aufwands, zu letzterem der ungewöhnlich hohe Anteil an zeitkritischen und politischen Liedern. Das zeitigte sogar einen fast in die Nähe des Sakrilegs geratenden Anthologiebeginn mit einem Lied, das – statt Maria oder allenfalls eine andere christliche Instanz anzurufen – eine Adresse an Kaiser Maximilian formuliert („Kain höhers lebt noch schwebt“). Entscheidende Zitate und Allusionen wie der bekrönte Adler, das Römische Reich, Maximilians persönliche Devise und nicht zuletzt der Hinweis auf das geistliche Schwert machen den chronologischen, topographischen und politischen Ort des Bandes von Anbeginn klar: den Augsburger Reichstag 1518, auf dem von Juli bis Oktober vor allem über den von Maximilian favorisierten Türkenfeldzug gestritten wurde.

Die spezielle Situation des Reichstags, bei der monatelang ein geballtes Zusammensein von Personen in politischer Mission auch das „Rahmenprogramm“ bestimmte, bildet den Hintergrund für die ungewöhnliche Liedauswahl und -präsentation der Münchner Handschrift. Das betrifft nicht nur die Akzentuierung von Texten mit besonderer Relevanz im höfischen Gesellschaftsleben, sondern auch die über weite Strecken minutiöse Wiedergabe der Gedichte, die als literarisches Element einen offenbar hohen Stellenwert hatten. Die sozioklimatischen Bedingungen bilden auch die Verständnisgrundlage für das Lied Nr. 49, das über die Basler Konkordanz als Senfl'sche Komposition zu identifizieren war.

Der Textabdruck im Anhang bietet neben einer Übersetzung, die vor allem an einer inhaltlichen Klärung interessiert ist, eine diplomatische Wiedergabe der drei Gedichtstrophen nach D-Mbs Mus. ms. 3155, fol. 53r.¹⁰ Die durchaus komplizierte formale Struktur der Strophe macht eine inhaltlich glatte Aussage unmöglich; der Text hat eine mehrfach gezwungene, z. T. schwer verständliche Diktion. Die beigegebene Übersetzung kann nur als Annäherung an das Textverständnis, nicht als genaue Wiedergabe gelten. Runde Klammern enthalten Ergänzungen zur Verdeutlichung des Sinns, editorische Zusätze stehen in eckigen Klammern, spitze Klammern indizieren Auszulassendes. Reimworte sind fett gedruckt, und die vorangestellte Spalte gibt das Silbenschema der Verszeilen an. Die konventionelle Barform korrespondiert mit einem sich im Rahmen des Üblichen bewegendem Spiel mit wechselnden Normal- und Kurzzeilen aus Acht- und Viersilblern (bzw. Vier- und Zweihebern). Eine der kleinen Feinheiten, wie sie eine Hofweise kennzeichnen, ist im symmetrischen Strophenbau zu beobachten, bei dem sich um ein Zentrum von vier doppelten Kurzzeilen zu Beginn des Abgesangs ein Ring von Normal- und Kurzzeile (im Aufgesang stollig verdoppelt) bzw. rückläufig Kurz- und Normalzeile am Ende legt. Dieser spiegelbildliche Rückgriff auf die Anfangsstruktur wird dadurch akzentuiert, dass der Beginn Teil eines Enjambements ist. Es entsteht so gegen Strophenende jeweils eine

¹⁰ Ich danke Dr. Frieder Schanze, Tübingen, herzlich für wertvolle germanistische Beratung.



formale Ambivalenz aus einerseits dem Versablauf, nach dem eine achtsilbige Zeile mit Binnenreim gebildet wird („rechtlichem schein, es mag wol sein“ – „bis auf mein zeit, Ob man mich neyt“ – „Fa was er well, mein sach ich stell“), und andererseits syntaktischem Zusammenschluss über die Versgrenze hinweg („es mag wol sein mit hinden nach“ – „Ob man mich neyt mueß gschehen lan“ – „mein sach ich stell genntzlich zum glückh“). In für das Hofweisenprinzip charakteristischer Weise reagiert die kompositorische Umsetzung auf die sprachliche Ambiguität: An beiden möglichen Zäsurstellen erscheinen Kadenzen („schein/zeit/well“: T. 29; „sein/neyt/stell“: T. 31) und beide sind geschwächt. Die erste, die nach *c/c* führt, durch den nahtlosen rhythmischen Fortgang und das trugschlüssige *a* im Bass, das gleichwohl den Schlussklang antizipiert; die zweite, die zwar eine Pause nach dem Reimwort bereithält, durch die entfernte Tonstufe *G/g*.¹¹

Das Streben des Dichters nach formaler Glättung ist gut erkennbar, und insofern sind – zumal die Formgestalt für eine Hofweise von erstrangiger Bedeutung ist – die von mir vorgenommenen Emendationen womöglich gerechtfertigt: die in der mittleren Strophe ausgefallene Halbzeile, die leicht durch eine zeittypische Redewendung ersetzt werden kann, die synkopische Unterdrückung zweier Silben (Strophe 2, Zeile 7; Strophe 3, Zeile 10), wie sie in den gedruckten Liederbüchern der Zeit in großem Umfang zur Gewinnung eines regelmäßig alternierenden Rhythmus' praktiziert wird,¹² und vor allem an prominenter – und damit für die Textkonstitution zugegeben empfindlicher – Stelle die Anfügung einer Endsilbe sogleich im ersten Wort des Liedes. Zwar existiert im Mittelhochdeutschen das Substantiv „poch“/„boch“ im Sinne von „Prahlererei“, und in Verbindung mit dem Verb „trutzen“/„trätzen“ ergäbe sich ein Ausdruck, der in etwa als „zum Hochmut anreizen“ zu verstehen wäre, doch erscheint mir in Anbetracht einer sonst nur siebensilbigen Initialzeile die dynamische Reihung von Verben mit rabiater Aussage „pochen, trutzen, grawssam sehen“ nicht nur denkbar, sondern ausgesprochen sinn- und effektiv. Der Eingangsvers tritt damit auch in metrischer Analogie zur dritten Zeile auf, so dass sich die beiden Verse als Paar durch auftaktigen Beginn und weibliche Endung vom Rest des Gedichts abheben. Differenzen in der Textunterlegung entfallen dadurch, zumal die breiten Notenwerte des ersten Melodiestollens eine erkennbare Neutralität der Betonungsverhältnisse anstreben und die vier zweisilbigen Worte eine wirkungsvolle aufsteigende Motivsequenz ergeben (siehe Notenbeispiel 1).

Der Sprachstil entspricht der Prioritätenverteilung des Typus Hofweise, bei dem die formalen Bedingungen Strophe, Vers und Reim das Gefäß vorgeben, in das verbale Formeln und standardisierte Ausdrücke oder sentenzhafte Redeweisen eingefüllt werden. In seiner Formulierungsknappheit bewegt sich auch das von Senfl vertonte Gedicht bisweilen an der Grenze zur Unverständlichkeit und nimmt grammatikalische Defekte in Kauf, etwa am Ende der ersten Strophe die Wortumstellung, wo die Konjunktion „das“ erst im letzten und nicht schon im vorletzten Vers zu stehen kommt. Statt durch planmäßige Diskursivität wirkt diese Art der Lyrik eher dadurch, dass mit dem Aufrufen von Bildern und Topoi oder mit begrifflichen Anspielungen Assoziationen in Bewegung gesetzt werden. So repräsentiert die aus vielen Neidhartspielen oder Heinrich Wittenwilers *Ring* bekannte Figur die Untugend der Verschlagenheit, die Redensart „seinen

¹¹ Siehe die Wiedergabe in: Senfl, *Sämtliche Werke*, Bd. 2 = Tl. 1, 1938, Nr. 22, S. 28.

¹² Siehe Christoph Petzsch, *Hofweisen der Zeit um 1500*, Diss. Freiburg i. Br. 1957, S. 1 f.



Po - ch[en] trut - zen graw - ssam se - hen ist yetz _____ der lauf
Vor - nen lek - hen, hin - den krat - zen schätz nichts _____ da - rauf,
Aus - pö - ser art ennt - springt nichts guets, das leit _____ am tag,
Joh acht es nit ge _____ wie es gee, da - rumb _____ ich sag,
Laß al - les stan in _____ sei - nem werdt, will pschlic - ssen mit
Wer mirs nit gand deß _____ wier - ser ist, hillft khai - nen mit

Will ai - ner mich sprich las - sen nit, braucht nit arg - list, [zu die - ser
kain wun - der ist, des wol - fes list, den geut, be - deut, halt wi - der -
Vnnd pringt nit gut, groß Ü - ber - muet, Ein tor - hait ist, des Neyt - harts

frist] mag lei - den ich, das thue er mit recht - li - chem schein, es mag wol
streit, in sol - i - chem Vall, ich leids ain mal, bis auf _____ mein zeit, Ob man mich
list, macht mich khain grauß, Nem im da - raus, Fa was _____ er well, mein sach ich

sein, nit hin - den nach, das Vnn - fall in nit sel - - - ber schlach.
neyt, mueß gesche - hen lan, wer zor - nig ist der findt _____ sein man.
stell genntz - lich zum glückh, ain graw - ssam seh - e - n ich nitt _____ er - schrikk.

Notenbeispiel 1: Ludwig Senfl, „Pochen trutzen“, Tenor

Mann finden“ blättert das ganze Spektrum von „sich durchsetzen“/„zum Ziel kommen“ auf.

Inhaltlich propagiert der Text die Charakterstärke der Patientia oder Sustainentia, das Aushalten in widrigen Umständen, das mit ganz ähnlichem Vokabular in Senfls ungleich bekannterem Lied „Patientiam mueß ich han“ thematisiert ist und auf die Aufwertung der Virtutes Patientia verbunden mit Ratio, Cognitio und Diligentia im weiteren 16. Jahrhundert vorausweist.¹³ In einem sozialen Milieu unausgesetzter Positionierungskämpfe und politischen Intrigantentums, wie es die höfische Welt in besonderem Maße produziert, war sie ein unentbehrliches gesellschaftliches und auch psychohygienisches Regulativ. Während des Augsburger Reichstags von 1518 stieß das Lied auf eine einschlägig sensibilisierte Zuhörerschaft. Seine Botschaft ist zwar nicht so passgenau auf das höfische Publikum hin formuliert, dass der Text im humanistischen Umfeld der Basler Bürgerschaft wertlos geworden wäre, doch ist der Textverlust oder zumindest die Umtextierung in ein nicht näher bekanntes Lied mit dem Anfang „Nichts on ursach“ im Zuge der Überlieferung und des Wechsels in eine andere Nutzergruppe nachvollziehbar.

Die Tatsache, dass die bisher als anonym geltende Nummer 49 aus der Münchner Handschrift nun als Komposition Senfls identifiziert ist, liefert – neben anderen Argumenten – einen weiteren Anhaltspunkt dafür, dass es sich auch beim Musiknotat der Handschrift nicht um die Schrift Senfls handeln kann. Ein gravierender Tonhöhenfehler unterlief dem Schreiber in Mensur 32 (siehe Notenbeispiel 2 und Abbildung 2).

¹³ Vgl. Michaela Bautz, *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Diss. Stuttgart 1999.



Abbildung 2: D-Mbs, Mus. ms. 3155, fol. 52v (Ausschnitt: Bassus, Mensur 30–34)

31

38

sein, nit hin - den nach, [...] - - - ber schlach.

in Ms.: G

Notenbeispiel 2: Ludwig Senfl, „Pochen trutzen“ (Ausschnitt)

Im Bass erscheint anstelle eines A (wie korrekt in der Basler Quelle, siehe Abbildung 1) ein G und somit eine None zum Tenor. Das Versehen ist erklärbar, da der Schreiber an dieser Zäsurstelle wohl automatisch einen Quintfall notierte, wie er schon in der vorangegangenen Mensur im Zusammenhang mit einer Kadenz vorkam. Vergleichbare Fehler, die den musikalischen Sinn entstellen, kommen im Manuskript allgemein gar nicht so selten vor. Es soll nicht apodiktisch ausgeschlossen werden, dass auch einem Komponisten wie Senfl beim Notieren einer Reinschrift – selbst bei einem eigenen Werk – derartige Irrtümer unterliefen. Bis ins 18. Jahrhundert hinein fehlen uns allerdings belastbare Parallelfälle von autographen Reinschriftfehlern, so dass ich die Wahrscheinlichkeit für größer halte, dass Senfl der falsche Ton aufgefallen wäre. Denn eine gewisse Geistesgegenwart und inneres Mithören dürften dem Urheber des Satzes in Erinnerung gerufen haben, dass es eine Komposition im schon damals heiklen „a-Modus“ war. Gerade in einem tonartlichen Umfeld, das zwischen Dorisch, transponiertem Phrygisch und aufkeimendem Äolisch schwankt und nicht zuletzt aus der Ambiguität von modalen Charakteristika hinsichtlich Ambitus, melodischen Physiognomien, Intervallspezies, Akzidentien und Kadenzstufen musikalisches Kapital bezieht, wäre beim Komponisten auch bei einer Reinschrift mit entsprechender Aufmerksamkeit bei der letzten Kadenz vor dem kurz darauf eintretenden Schluss zu rechnen. Das bleibt allerdings spekulativ, aber dass es sich bei dem Manuskript D-Mbs Mus. ms. 3155 auch im Musikteil nicht um Senfls Hand, sondern die eines noch nicht identifizierten Notisten handelt, ist ein Stück weit wahrscheinlicher geworden.

I.

7/[8]	Poch[en] trutzen grawssam sehen	Seine Ansprüche mit Gewalt durchsetzen, feindselig sein, drohend blicken,
4	ist yetz der lauf //:	(das) ist jetzt Sitte.
8	Vornen lekhen, hinden kratzen	Vorne schmeicheln, hinten lästern,
4	schätz nichts darauf ,	davon halte ich nichts.
4+4	Will ainer mich sprich lassen nit ,	Will einer mich, sag', nicht in Ruhe lassen,
4[+4]	braucht nit arglist, [zu dieser frist]	(und) wendet er [derzeit] keine Arglist an,
4+4	mag leiden ich , das thue er mit	(so) kann ich es ertragen. Er tut es mit
4+4	rechtlichem schein , es mag wol sein ,	dem Anschein des Rechts, (aber) es kann durchaus sein,
4	nit hinden nach ,	dass später
8	das Vnnfall in nit selber schlach .	er selbst vom Unglück getroffen wird.

II.

8	Aus pöser art enntspringt nichts guets,	Aus Boshaftigkeit geht nichts Gutes hervor,
4	das leit am tag //:	das ist offensichtlich.
8	Jch acht es nit ge= wie es gee,	Ich kümmerge mich nicht darum, gehe es, wie es geht,
4	darumb ich sag ,	deshalb sage ich:
4+4	kain wunder ist , des wolfes list ,	Die Hinterlist des Wolfes verwundert nicht,
4+4	den geut, bedeut , halt wider streit ,	die (bekanntermaßen) Gier bedeutet. (Ich) leiste Widerstand
5/[4]+4	in sol<i>chem Vall , ich leids ain mal ,	in diesem Fall, ich halte es aus,
4+4	bis auf mein zeit , Ob man mich neyt ,	solange ich lebe. Wenn man mich mit Hass verfolgt,
4	mueß gschehen lan ,	muss ich (es) hinnehmen,
8	wer zornig ist der findt sein man .	wer erzürnt (und unwillig) ist, der findet seinen Mann.

III.

8	Laß alles stan in seinem werdt,	Ich lasse alles in seinem Wert bestehen,
4	will pschliessen mit //:	damit will ich schließen.
8	Wer mirs nit gand deß wierser ist,	Wer mir nicht gesonnen ist, dessen (Sache) ist (noch) schlechter,
4	hillfft khainen nit //:	es hilft niemandem
4+4	Vnnd pringt nit gut , groß Vber mu et,	und bringt nichts Gutes. Großer Stolz
4+4	Ein torhait ist , des Neytharts list ,	ist eine Dummheit. Die Verschlagenheit (eines) Neidhart
4+4	macht mich khain grauß , Nem im daraus ,	macht mich nicht fürchten. Ich nehme mich (aus seinem Spiel) heraus:
4+4	Fa was er well , mein sach ich stell	Fange er an, was er wolle, mein Geschick überlasse ich
4	genntzlich zum glückh ,	ganz dem Glück.
9/[8]	ain grawssam seh<e>n ich nitt erschrikh .	Ein drohender Blick schreckt mich nicht.