

troja

Jahrbuch für Renaissancemusik



Creatio ex unisono
Einstimmige Musik
im 15. und 16. Jahrhundert

2014

Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 13 2014

Herausgegeben von Jürgen Heidrich,
Klaus Pietschmann und Nicole Schwindt

Creatio ex unisono

Einstimmige Musik im 15. und 16. Jahrhundert

Herausgegeben

von

Nicole Schwindt

© 2017 Autoren

Dieses Werk wird unter der Creative Commons-Lizenz [CC-BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/) zur Verfügung gestellt.



Satz: Nicole Schwindt

Cover: Robert Memering, Prinzipalsatz Typographie Münster

ISSN (Online): 2513-1028

URN: urn:nbn:de:hbz:6-02259747035

DOI: 10.17879/02259746443

Inhalt

| | |
|---|-----|
| <i>Nicole Schwindt</i> Einführung: Einstimmige Musik – »geformt« oder »komponiert«? | 7 |
| <i>Astrid Opitz</i> Modale Melodiebildungen im 15. Jahrhundert – Melodieformeln in Tinctoris' Beispielen zum Modus | 17 |
| <i>Luca Ricossa</i> Die Messe zur Unbefleckten Empfängnis von Leonardo Nogarola (1477) | 43 |
| <i>Marianne C. E. Gillion</i> "Shall the dead arise and praise you?" – Revisions to the <i>Missa pro defunctis</i> in Italian printed graduals, 1591–1621 | 59 |
| <i>Carlo Bosi</i> Zu Stil und Form einstimmiger Melodien um 1500 – Einige Fälle in den Pariser monophonen Chansonniers | 81 |
| <i>Camilla Cavicchi</i> The <i>cantastorie</i> and his music in fifteenth- and sixteenth-century Italy | 105 |
| <i>Ivana Rentsch</i> Literarische Ambition und musikalische Tradition – Die tänzerische Qualität der einstimmigen Chanson im 16. Jahrhundert | 135 |
| <i>Diana Matut</i> »Lid, ton, vayz – shir, nign, zemer« – Der einstimmige jiddische Gesang im 15. und 16. Jahrhundert | 149 |
| <i>Henry Hope</i> Collecting Songs in Sixteenth-Century Magdeburg – the Case of Valentin Voigt | 175 |

Nicole Schwindt

Einstimmige Musik – »geformt« oder »komponiert«?

Die Beschäftigung mit einstimmiger Musik findet ihren anscheinend »natürlichen« Forschungsplatz im Bereich des Mittelalters. Das Bild wandelt sich, sobald man die Musikhistoriographie des 15. und 16. Jahrhunderts betrachtet: Einstimmigkeit in Gesang und Instrumentalspiel und die damit in Verbindung stehenden Repertoires verschwanden keinesfalls aus der musikalischen Praxis. Allenfalls rücken sie in ihrer schriftlichen Manifestation, wie sie heute noch in Form von Quellen greifbar sind, im Vergleich zur mehrstimmigen Komposition quantitativ in den Hintergrund – obwohl selbst diese Aussage Vermutung ist und einer Verifizierung bedürfte. Unverkennbar ist aber, dass das Forschungsinteresse an einstimmiger Musik und ihren Kontexten gegenüber dem, das den polyphonen Produkten der Renaissancezeit entgegengebracht wird, stark unterrepräsentiert ist. Es scheint fast, als bedürfe es der Rechtfertigung, sich mit dem monodischen Repertoire im »Zeitalter der Mehrstimmigkeit« zu befassen, wie noch ein Buchtitel von 1992 vorsichtig formulierte.¹

Die Proportionen der Forschungsschwerpunkte treten um so plastischer hervor, wenn man bedenkt, dass mit dem Schlagwort der Monodie für die Zeit nach 1600 ein wissenschaftliches Paradigma im Raum steht, das der musikalischen Einzelstimme neue, ja außerordentliche Aufmerksamkeit entgegenbringt. Selbst für hoch- und nachbarocke Musik wird der Komplex von »Solissimo«-Kompositionen und Unisono-Passagen ein attraktiver Untersuchungsgegenstand – vor allem aber deshalb, weil er als struktureller und semiotischer Ausnahmezustand auftritt.

Einstimmige Musik des 15. und 16. Jahrhunderts befindet sich genau an dieser Schnittstelle zwischen selbstverständlicher monodischer Tradition einerseits und Auseinandersetzung mit den neuen Potenzialen mehrstimmiger Komposition und Praxis andererseits.

1 *Plain-song in the Age of Polyphony*, hrsg. von Thomas Forrest Kelly, Cambridge 1992. Denselben Titel trägt auch ein Kapitel von Richard Sherr in *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, hrsg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge 2015, S. 771–784.

Als heutiges Forschungsobjekt leidet die einstimmige Musik der Renaissancezeit unter mehreren scheinbaren »Mankos«, so dass genuin einstimmige Repertoires entweder in musikwissenschaftliche Sonderbereiche wie die Hymnologie oder gleich in andere Disziplinen wie Volkskunde oder Literaturwissenschaft abgedrängt werden. Oder sie werden nur auf der Materialebene im Zusammenhang mit mehrstimmigen Werken ästимиert, insbesondere wenn es um die Funktion geistlicher oder weltlicher Cantus firmi im Messen-, Motetten- und Liedrepertoire geht. Ein Panel »Plainsong in Austrian Polyphony« auf der Jahrestagung der IMS-Study Group »Cantus planus« 2011 in Wien, aus dem ein Zeitschriftenheft mit dem Titel »Einstimmig – Mehrstimmig«² hervorging, unternahm zwar den Versuch, diese eingeschränkte Sicht auf Einstimmigkeit als bloßen Materialfundus zu relativieren, verfolgte dann aber doch den als Thema formulierten Kurs, die einstimmigen Melodien im Spannungsfeld mehrstimmigen Komponierens zu sehen.

Einer der Gründe für eine Geschichtskonzeption, die hauptsächlich aus den polyphonen Hervorbringungen des 15. und 16. Jahrhunderts gespeist ist, mag in der Tatsache liegen, dass die Notation von Musik – als einem primären Untersuchungsinstrument der traditionellen historischen Musikwissenschaft – einstimmiger Musik nicht hold war: Entweder musste sie nicht notiert werden, da ihr Komplexitätsgrad überschaubar und mit Gedächtnisleistungen zu bewältigen war, oder sie konnte nicht notiert werden, weil ihre Erfinder und Nutzer musikalisch nicht literat waren, oder sie wurde nicht notiert, weil ihre Spezifik dem Bemühen entgegenstand, sie in das Prokrustes-Bett einer an den Bedürfnissen der Mehrstimmigkeit ausgerichteten Notation zu zwingen. Es spricht einiges dafür, dass diese Situation eher überwunden werden kann, wenn die Methoden der quellen- und textorientierten Forschung mit denen des praxisgeleiteten Re-Enactments kombiniert werden und somit notierte und nicht-notierte Aspekte der einstimmigen Musik in Betracht gezogen werden. Als Beispiel für »artistic research« in diesem Sinne können die Einsichten Marc Lewons zum Vortrag einstimmiger Gesangsweisen im 15. Jahrhundert gelten, deren Rhythmus zwar mit mensuralen Zeichen notiert ist, aber als solcher nicht im Sinne exakter Tondauern zu realisieren ist.³

2 »Einstimmig – Mehrstimmig. Deutungsperspektiven zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts«, hrsg. von Birgit Lodes, *Musiktheorie* 27 (2012), Heft 2.

3 Vgl. zur Neidhart-Liedparodie »*Do man den gumpel gampel sank*«, Eghenvelder-Handschrift, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. s. n. 3344 (um 1431), fol. 107v: Marc Lewon, »Vom Tanz im Lied zum Tanzlied? Zur Frage nach dem musikalischen Rhythmus in den Liedern Neidharts«, in: *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, hrsg. von Dorothea Klein, Brigitte Burrichter und Andreas Haug, Würzburg 2012 (Würzbur-

Eine weitere Erschwernis bei der Auseinandersetzung mit einstimmigen Hervorbringungen ist die hier noch drängender als in der Polyphonie sich stellende Frage nach dem Autorbegriff und überhaupt nach der Kategorie des Komponierens. An der Oberfläche tritt letztere als terminologisches Problem auf, und das nicht erst bezüglich der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Im Jahr 2000 fand in Würzburg ein Symposium mit dem Titel »Komponieren in der einstimmigen Musik des Mittelalters« statt,⁴ das angeregte, teilweise heftige Diskussionen nach den Vorträgen provozierte. Denn nicht jeder war bereit, das Wort Komponieren mit einstimmiger Musik in Verbindung zu bringen. Vor allem fiel es deutschen Muttersprachlern schwer, etwas in der Einstimmigkeit »komponiert« zu sehen, während Vertreter romanischer Sprachen keine Schwierigkeit darin sahen, dass musikalische Elemente »compositi« seien. Vertikale und Horizontale, Klangraum und musikalische Zeit erwiesen sich als fundamentale, gar oppositionelle Denkkategorien, mit denen man sich dem Phänomen der einstimmigen Musik näherte. Die unterschiedlichen Perspektiven spiegelten sich in der unterschiedlichen Terminologie. Bezeichnenderweise sind die Referate der Tagung nie gedruckt worden. Ist es symptomatisch, dass sogar beim Mittelalter, also der Epoche, die wir so selbstverständlich mit einstimmigen Melodien assoziieren, ein Unbehagen auftaucht, wenn es darum geht, diese Melodien als »konstruiert« und als solche als anthropomorph zu verstehen? Ist nicht schon im Entstehungsmythos des Gregorianischen Chorals das rationale Element des Machens von einstimmigen Gesängen getilgt und lieber solchen Akteuren anvertraut worden, die jenseits einfach »musikalisch begabter« Menschen wirken: dem Heiligen Geist, der Taube und einem Papst? Auch nach dem Mittelalter bleibt sowohl bei der Überlieferung neu geschaffener Choralgesänge wie auch bei volkssprachlichen Liedern der Aspekt der Autorschaft ein völlig untergeordneter und »das Verschweigen des Namens als Zeichen der Bescheidenheit«⁵ der Normalfall.

In einer der äußerst seltenen Veröffentlichungen, die sich dem Thema ausdrücklich widmen, fragt sich Andreas Traub sogar, ob man nicht eher »in Anlehnung

ger Beiträge zur deutschen Philologie, 37), S. 137–179, insbes. S. 167; dazu die Sounddatei <http://tinyurl.com/neidhart-mp3>. Die vorliegende Publikation vorausgegangene troja-Tagung am 24./25. April 2014 in Münster wurde durch ein abendfüllendes Lecture-Recital eröffnet, in dem Marc Lewon und Uri Smilansky vergleichbare Problemstellungen und Lösungsvorschläge kommentierend und klingend präsentierten.

- 4 Annette Kreuziger-Herr, »Bericht über Symposion I: »Komponieren in der einstimmigen Musik des Mittelalters« der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, Würzburg 5. Oktober 2000«, in: *Die Musikforschung* 54 (2001), S. 445f.
- 5 Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel 2014, S. 65 (mit weiteren Ausführungen und Belegen).

an Tinctoris' Formulierung von der ›formatio tonorum‹ von einer ›Formung‹ einstimmiger Melodien anstatt von ihrer ›Komposition‹ sprechen sollte.«⁶ Unterstützung für seine reservierte Haltung findet er bei Heinrich Glarean, der ebenfalls vom »invenire«, dem Erfinden einstimmiger Tenores spricht und dies tatsächlich abgrenzt vom »componere« mehrerer Stimmen.⁷

Dass es im Zusammenhang mit der Einstimmigkeit noch seltener als schon in der Mehrstimmigkeit der Zeit Namen von »Komponisten« gibt, dass somit weitgehend Verfasserlosigkeit vorherrscht, stimmt mit den Resultaten der einstimmigen Neuschöpfungen überein. Sie scheinen gerade einer eigenen Spezifik zu entbehren, wollen vielmehr Re-Inkarnationen existenter melodischer Formung, gelegentlich auch melodisch-rhythmischer Formung sein. Diese Einschätzung wird – überblickt man grob die Forschungsliteratur zu einstimmigen Corpora des 15. und 16. Jahrhunderts – sehr häufig artikuliert. Gesänge aus dem Umfeld der *Devotio moderna* werden, um ein beliebiges Beispiel aus dem Schrifttum zu wählen, von Ulrike Hascher-Burger sensibel als »Neukonzeptionen« älterer Gesänge charakterisiert, denen es durchaus nicht um Originalität zu tun war und die so als »gesungene Innigkeit« ihre Aufgabe erfüllen konnten.⁸ Das konservative Moment, das Fortschreiben der Tradition ist in dieser Argumentation nicht nur ein Faktum, das hinzunehmen wäre, sondern geradezu Bedingnis des Funktionierens.

Am Bekannten festzuhalten scheint nicht nur ein Merkmal wenig fortschrittlich orientierter musikalischer Gruppen, die nach wie vor Einstimmigkeit praktizierten, zu sein, sondern nachgerade ihr Stigma. Mit einer gewissen amüsierten Überheblichkeit pflegen wir die Dokumente wahrzunehmen, die sich kritisch zur Mehrstimmigkeit äußern: Ob die französischen Trappisten Polyphonie noch im 17. Jahrhundert als zu üppig brandmarkten,⁹ ob Kardinal Giovanni Morone 1558 versuchte, ein Polyphonie-Verbot durchzusetzen, weil die Hörer sonst nicht mehr mit dem Herzen mitsingen könnten,¹⁰ ob in Görlitz am Ende des 15. Jahrhunderts Leib und Leben eines Kantors auf dem Spiel standen, der

6 Andreas Traub, »Einstimmiges Komponieren«, in: *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance, 2), S. 217–232: S. 217.

7 Ebda., S. 218.

8 Ulrike Hascher-Burger, *Gesungene Innigkeit. Studien zu einer Musikhandschrift der Devotio moderna (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. 16 H 34, olim B 113) mit einer Edition der Gesänge*, Leiden 2002.

9 Sandrine Dumont, »La musique dans les abbayes picardes au XVIII^e siècle«, in: *La musique en Picardie du XIV^e au XVII^e siècle*, Turnhout 2012, S. 47–79: S. 54.

10 Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534–1549)*, Vatikanstadt 2007, S. 91.

mit mehrstimmigem Gesang die Gemeinde polarisierte,¹¹ ob Pflegestätten einstimmigen Singens wie die Meistersinger-Schulen in den Ruf kamen, Hort verbohrrer Rückständigkeit zu sein, ob Michel Beheims verklausulierte Klage, der professionelle Liedersänger verliere die Gunst der Fürsten und Herren,¹² als sozialhistorisch unvermeidlicher Gang der Dinge quittiert wird, ob man das Faktum des Sammelns einstimmiger Lieder in Liederbüchern als weibliches Proprium ebenfalls mit dem Argument reduzierter musikalischer Kompetenz pariert, ob es ein noch gar nicht so lange entkräftetes Vorurteil ist, die französischen Liedmelodien des 16. Jahrhunderts seien Volkslieder (die Liste wäre ad nauseam zu verlängern) – der Topos ist stets einer linearen Geschichtsvorstellung verpflichtet, nach der das jüngere Paradigma (die Mehrstimmigkeit) das ältere (die Einstimmigkeit) ablöst, an den Rand schiebt, verdrängt. Aus dieser Senke wäre es dann erst wieder durch einen revolutionären Schub, nämlich durch die humanistische Idee oder Ideologie der Besinnung auf die Monodie herauszuheben: Heinrich Glarean, Pontus de Tyard, Vincenzo Galilei, Giulio Caccini – so heißen die Heroen, die an dieser Rettungsaktion beteiligt waren.

Gleichwohl stören einige Namen dieses Narrativ. Um nur einige der bekanntesten aufzurufen: Warum hat man 1457 in aufwändiger Weise von Cambrai aus an den in Savoyen weilenden Guillaume Dufay einen Auftrag erteilt, für ein neu geschaffenes Marienoffizium den einstimmigen Gesang zu »komponieren«?¹³ Warum hat noch 1568 Herzog Guglielmo Gonzaga eine eigene Santa-Barbara-Liturgie mit neuen Chorälen in Auftrag gegeben, die 1583 sogar päpstlich approbiert wurde?¹⁴ Warum fühlte sich Pietro Aaron noch 1523 aufgefordert, die Erfindung der »L'homme-armé«-Melodie Antoine Busnoys zuzuschreiben¹⁵ und sie so zu nobilitieren? Warum integriert Glarean in sein Fundamentalwerk zu den Modi ein großes Kapitel, in dem er quasi den Idealfall präsentiert: 20 einstimmige Oden als neu geschaffenes zusammenhängendes Corpus, mit dem er selbst die sanktionierten Modi aus der Abstraktion in die Konkretion über-

11 Rob Wegman, *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470–1530*, New York 2005, insbes. Kap. 1 und 2, S. 1–48.

12 Michel Beheim, »*Ich kam ains mals czu ainem tag*«, Universitätsbibliothek Heidelberg, Ms. Cpg 312, fol. 45r-46v: fol. 46r.

13 Barbara Haggh, »The Celebration of the ›Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis‹ 1457–1987«, in: *Studia musicologica* 30 (1988), S. 361–373.

14 Christiane Wiesenfeldt, »*Majestas Mariae*« als musikgeschichtliches Phänomen. *Studien zu marianischen Choralordnungen des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 2012, S. 232f.

15 Pietro Aron, *Toscanello in musica* [1523], überarb. Ausg. Venedig: Marchio Sessa 1539, Bg. Diiv: »che da Busnois fussi trouato quel canto chiamato lome arme«.

führt?¹⁶ Und warum praktiziert er im Universitätsalltag seine Lehre anhand eintimmiger deutscher Lieder?¹⁷

Verfolgt man – einmal angestoßen von dem Impuls, einstimmige Musik des 15. und 16. Jahrhunderts nicht nur aus der Perspektive der Defizienz zu betrachten, sondern versuchsweise den Pfad der Wertschätzung einzuschlagen – Äußerungen in der Forschungsliteratur, wird man auch hier erstaunlich fündig, manchmal sogar in einem Text, wo nebeneinander auf das Normale und das Besondere hingewiesen wird (wie im Aufsatz von Andreas Traub).¹⁸ Da werden im Blick auf neu oder fast neu komponierte Chormelodien (wie bei der Redaktion der *Editio Medicea*) melodische Wendungen identifiziert, die von den Madrigalisten der zeitgenössischen Tonsätze inspiriert erscheinen und unmissverständlich einen semantischen Bezug zum Textwort herstellen.¹⁹ Da können z. B. auch Oktavsprünge ihren Platz und ihre Legitimation finden (sozusagen die »Seconda prattica des Chorals«). Da reagiert man in Sangspruch-Melodien zur funktionalen Unterscheidung von Textpassagen mit differenziertem Einsatz von ausladenden Melismen (also viel Musik) einerseits und deklamierender Rezitation (also viel Sprache) andererseits.²⁰ Da rhythmisiert man Melodien, flexibel und ad hoc nach Texterfordernis (hier reichen oft einfache Zeichensysteme wie die Strichnotation), man definiert Versmetren aber auch mensural nach einer primär musikalischen Steuerung; entsprechend wird genutzt, was die entwickelte Tondauernnotation an Möglichkeiten zur Verfügung stellt, bis hin zu spezialisierten Aufschreibepraktiken wie Divisionspunkt und Alteration (so schon in der Sterzinger Miszellenen-Handschrift).²¹ Eingang in die Schrift fanden (etwa bei Glarean) auch kombinierte rhythmisch-melodische Bildungen

16 Glareanus Henricus Loritus, *Dodekachordon*, Basel: Heinrich Petri 1547, Reprint Hildesheim 1969, S. 181–194.

17 Bernhard Kölbl, »Zwischen ›lectio‹ und ›recreatio‹: Das deutsche Lied als Exemplum in Heinrich Glareans Musikunterricht«, in: *Senfl-Studien* 2, hrsg. von Stefan Gasch und Sonja Tröster, Tutzing 2013, S. 77–97.

18 A. Traub, Einstimmiges Komponieren (wie *Anm.* 6).

19 Luca Basilio Ricossa, »Le plain-chant à la Renaissance«, in: *Guide de la Musique de la Renaissance*, hrsg. von Ignace Bossuyt und Françoise Ferrand, Paris 2011, S. 99–107: S. 107.

20 Christoph März und Lorenz Welker, »Überlegungen zur Funktion und zu den musikalischen Formungen der ›Jenaer Liederhandschrift‹«, in: *Sangspruchdichtung, Gattungskonstitution und Gattungsinferenzen im europäischen Kontext*, hrsg. von Dorothea Klein, Trude Ehlert und Elisabeth Schmid, Tübingen 2007, S. 129–152: insbes. S. 142–145.

21 Sterzing, Stadtarchiv, ohne Sign. (Südtirol, Anfang 15. Jahrhundert), siehe die Melodie zu »Freuntlich anplick«, fol. 8r

(<http://www.literature.at/viewer.alo?objid=14101&viewmode=fullscreen&scale=2&rotate=&page=14>).

an emphatischen Stellen, die man in späterer Zeit »pathetischen Akzent« genannt hätte.²²

Es scheint durchaus gerechtfertigt, diese strategischen Anleihen der einstimmigen Musik bei der mehrstimmigen zu registrieren und als einen ästhetischen Zuwachs zu verstehen, der zeigt, dass Monophonie in der Renaissance keine Sackgasse war, sondern der Weiterentwicklung fähig. Darin liegt indes auch eine Gefahr: nämlich die einstimmigen Inventionen allein aus dem Blickwinkel der Anpassung an neue, von der Polyphonie gesetzte Standards zu betrachten. Diese Perspektive bedarf daher der Ergänzung durch die Sensibilisierung für Potenziale, die den einstimmigen Kompositionen ganz eigentümlich zur Verfügung stehen. Andrea Horz²³ hat bei ihrer Gegenüberstellung von Glareans einstimmigen Horaz-Oden und den drei- und vierstimmigen Sätzen von Petrus Tritonius und Ludwig Senfl wichtige Hinweise gegeben, worin solche Differenzen bestehen können. Zuerst einmal sind der Affekt eines Modus und eines Versmaßes einstimmig viel prägnanter erlebbar zu machen als bei einer Vervielfachung der Stimmen – das ist Glarean ein Anliegen. Dann aber ist auch der Vollzug des Gesangs anderen, subtileren Steuerungsverfahren zugänglich. Die »Form« bzw. »Anlage« oder »Gliederung« der Ode folgt – das liegt in der Natur der Sache – in Verseinheiten. Eine mehrstimmige Umsetzung (also mit einem vergrößerten Apparat) bedarf einer größeren Sinnfälligkeit, um die kommunikative Wirkung nicht zu verfehlen. Im Fall der homorhythmischen Odensätze dienen dazu Tonrepetitionen am Versanfang und -ende als bevorzugtes Gestaltungsmittel. Glareans einstimmige Lösungen – direkter vernehmbar – diversifizieren die Vergrenzen mit einer größeren Palette von melodischen Anfangs- und Schlussbildungen, bereichert durch solche an Binnenpositionen; es handelt sich stets um stereotype Formulierungen, aber sie sind passgenauer einsetzbar. Freilich: eine polyphone Umsetzung hätte noch wesentlich reichhaltigere Ressourcen zur Differenzierung zur Verfügung gehabt, aber um den Preis höherer Komplexität.

In der so sich darbietenden Forschungslandschaft, bei der einstimmige Musik des 15. und 16. Jahrhunderts erst langsam, aber immerhin bisweilen in den Fokus des wissenschaftlichen Interesses rückt,²⁴ wollte das Kolloquium, das

22 H. Glarean, Dodekachordon (wie [Anm. 16](#)), Lib. II, cap. XXIX: Bei manchen vom Dichter affektiv emporgehobenen Stellen erlaube er sich in seinen Odenvertonungen, mehrere Töne auf eine Silbe zu setzen (S. 180); siehe die kleinen Melismen in »*Sic te diva*« (S. 181) und »*Cum tu Lydia*« (S. 183).

23 Andrea Horz, »Mehrstimmig oder einstimmig? Heinrich Glarean und der humanistische Oden-gesang im 16. Jahrhundert«, in: *Einstimmig – mehrstimmig* (wie [Anm. 2](#)), S. 176–190.

24 Als wichtige Publikation ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen: Isabel Kraft, *Einstimmigkeit um 1500. Der Chansonnier Paris, BnF f. 12744*, Stuttgart 2009 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 64).

dieser Publikation vorausgegangen ist, einen Impuls geben, indem es dreierlei verfolgte:

Erstens sollte in methodischer Hinsicht die produktive Auseinandersetzung von Erkenntnissen aus musikalischer Praxis mit Einsichten konventioneller musikwissenschaftlicher Methodik in gegenseitiger Bezugnahme und unter wechselseitiger Kontrolle stimuliert werden. Deshalb wurden wissenschaftliche Referate mit Lecture-Recitals aus dem Bereich des »artistic research« zusammengeführt. Dieser Punkt blieb auf den nicht verschriftlichten Teil der Tagung beschränkt.

Zweitens sollte vom Gegenstand her Einstimmigkeit des 15. und 16. Jahrhunderts als aktives, produktives, kreatives Konzept im Mittelpunkt stehen. Es war also nicht nur danach zu fragen, wie sich die Pflege und Weiterführung des traditionellen Repertoires, insbesondere des gregorianischen Bestands, gestaltete, einschließlich neu und anders notierter bzw. anders dargebotener einstimmiger Musik aus der vorhergehenden Zeit. Der Blick sollte gerade auch auf die Neuschöpfung einstimmiger Musik gerichtet werden: auf neukomponierte Choralgesänge, neue Liedmelodien, neue monodische Instrumentalmusik. Eine Leitfrage, die im Raum stand, lautet dabei: Folgt einstimmige Musik im 15. und 16. Jahrhundert bei ihrer Konzeption, Herstellung und Umsetzung anderen Prinzipien als einstimmige Musik früherer Zeit und anderen Grundsätzen als polyphone Musik zur gleichen Zeit?

Drittens soll neben dem Augenmerk auf die Faktur der einstimmigen Musik selbst auch der soziokulturelle Horizont für monodische Repertoires erhellt werden: Wer praktizierte diese Art der Musik? Sind es spezielle Musizierende oder dieselben, die auch für Polyphonie zuständig waren? Handelt es sich um besondere funktionale Segmente, die zu einem unterschiedlichen Sitz im Leben von ein- bzw. mehrstimmiger Musik führten?

Auf dieses Fragenbündel reagieren die Autorinnen und Autoren, indem sie erstens auf die Physiognomie einschlägiger geistlicher wie weltlicher Melodiegebilde eingehen. Den Aspekt der melodischen Gestaltung von Modus-Dispositionen erörtert Astrid Opitz, wenn sie für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts exemplarisch den Choral-Komponisten Dufay und den Modus-Theoretiker Johannes Tinctoris vergleicht. Ungeachtet der zunehmenden Hinwendung der Theorie zum skalaren Modusverständnis bleibt in der Melodien erfindenden Praxis (und zwar für die Liturgie wie für's Lehrbuch) die Orientierung an den alten modalen Melodieformeln eine unhintergehbare Größe.

Beim Umgang mit liturgischen Chorälen wird der sich wandelnde Ansatz zwischen 1500 und 1600 evident. Luca Ricossa zeigt an einer choralen Quasi-

Neukomposition des späten 15. Jahrhunderts auf, wie der Autor Leonardo Nogarola bei seinen Melodien für die neu geschaffene Liturgie der Messe zur Unbefleckten Empfängnis die Prinzipien der Choraltradition fortschreibt, indem er entweder andere Gesänge kontrafazierend übernimmt und modifiziert oder sich eng an Wendungen und Verläufe existierender Melodien anlehnt. Auch in der Indifferenz gegenüber einer sinnvollen Korrespondenz zwischen textlicher und musikalischer Gestaltung zeigt sich der Verfasser als »gelehriger« Schüler seiner Vorgänger.

Dagegen demonstriert Marianne Gillion am Fall der Totenmesse, wie vielfältig und teils gravierend die redaktionellen Eingriffe der Editoren waren, die diese wichtige Liturgie um 1600 in zeitgemäß adaptierter Form im Druck anbieten wollten. Das Verhältnis zwischen der sprachlichen und der musikalischen Schicht hat sich unter humanistischen Auspizien gründlich zugunsten einer konzisen und prosodisch korrekten Textdarbietung gewandelt; zudem verstärkte sich die modale Systematik bei den melodischen Retuschen.

Mit Blick auf das weltliche Repertoire in einem monophonen Chansonnier entwickelt Carlo Bosi Kriterien zur Differenzierung solcher französischer Liedmelodien, die mehrstimmigkeitstauglich und in polyphonen Sätzen verwertbar waren, von solchen, die ausschließlich einstimmig überliefert wurden. Dabei zeigt sich, dass die nie zu polyphonen Sätzen herangezogenen Liedmelodien eine besondere Affinität zu rezitativisch-deklamatorischen und narrativen Vortragsweisen offenbaren, daneben, wenngleich seltener, zu tanzhaften Strukturen.

Diese Einsicht erhält umso mehr Gewicht, wenn sie neben Camilla Cavicchis Beschreibung des improvisierten Liedrepertoires der italienischen Cantastorie, der »Geschichtenerzähler«, gestellt wird. Auch dort lassen sich anhand herausdestillierbarer rhythmisch-melodischer Modelle musikalische Erzählmodi erkennen.

Dem metrisch-periodischen Regulativ des Tanzes spürt Ivana Rentsch nach, wenn sie der kleinen, aber dennoch erstaunlichen Konjunktur einstimmiger Lieder im musikalischen Druckzeitalter Frankreichs nachgeht, wie sie von Jehan Chardavoines Sammlung repräsentiert wird. Ist es erlaubt, aus diesen drei Fallstudien eine Tendenz abzuleiten, die darauf hinauslaufen würde, dass im weltlichen Bereich genuin einstimmige Musik kantable Melodik eher in den Hintergrund rückt?

Diese Sichtweise erhält zudem Nahrung durch Diana Matuts Bestandsaufnahme des jiddischen Gesangs im 15. und 16. Jahrhundert, der grundsätzlich einstimmig war. Auch in dieser soziokulturellen Enklave, in der zu polyphoner Musik weder Konkurrenz herrschte noch entscheidende Wechselwirkung mit ihr bestand, dominieren die – auch und gerade – liedhaften Vortragsweisen, die nah

am Text sind und ein Pendant zur spezifischen Kantillation im geistlichen Bereich bilden.

Die Kontexte einstimmigen Musizierens aus sozialgeschichtlicher Warte zu erhellen, machen sich die zuletzt genannten Beiträge allesamt zur Aufgabe. Im Mittelpunkt steht dieses Thema bei Henry Hope. Durch die Untersuchung der Texte und Töne in jenem Meistersingerbuch, das Valentin Voigt in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Magdeburg anlegte, wird die kulturelle Bedeutung des Singens als religiöse Didaxe im bürgerlichen Lebensverbund deutlich. Auch hier stehen die Texte und ihre Aussage im Zentrum, während musikalische Invention und Originalität sekundär sind.

Ziel von Kolloquium und Publikation war und ist es, eine gelegentlich registrierte Lacuna ausdrücklich zu thematisieren, ohne anstreben zu können, damit die Lücke auch nur annähernd zu füllen. Doch sollen die ausgewählten Beiträge zu sehr verschiedenen Facetten des Themas mithelfen, den Blick für eine Kategorie von musikalischer Äußerungsform in der Renaissance zu schärfen, die man allzu bereitwillig durch die Fugen zwischen den großen musikhistorischen Bausteinen hat fallen lassen. Es gilt, die Beobachtungsebene zu verschieben: vom Vordergründigen zum Untergründigen, vom Expliziten zum Impliziten, vom Manifesten zum Latenten bei der *Creatio ex unisono* – sei sie nun eine *compositio* oder eine *formatio*.

Astrid Opitz

Modale Melodiebildung im 15. Jahrhundert – Melodieformeln in Tinctoris' Beispielen zum Modus¹

Modusspezifische Melodieformeln waren seit jeher Grundlage einstimmiger Melodien. Sie sind in der Gregorianik anzutreffen, und vielleicht war eine Beherrschung des großen zunächst mündlich, dann durch aufgeschriebene Gedächtnisstützen überlieferten gregorianischen Repertoires gerade erst durch solche Melodieformeln möglich. Schnell breiteten sie sich auch auf das weltliche einstimmige Repertoire aus. Noch im 15. und 16. Jahrhundert ist dieser Bezug sowohl in der geistlichen als auch der weltlichen Einstimmigkeit zu erkennen und strahlt von dort auch auf die Mehrstimmigkeit aus. Selbst bei einem Theoretiker wie Johannes Tinctoris sind sie unweigerlich in seinen Beispielen zum Modus zu spüren, obwohl er nicht explizit in seinem Text auf sie eingeht, sondern sich auf eine andere Traditionslinie von Modus beruft. Eine Neukomposition von Gregorianik, also ein Hinzufügen eines Gesanges zum eigentlichen gregorianischen Repertoire, bedeutete unweigerlich ein Aufgreifen dieser modalen Formeln. Ausgewählte Gesänge aus Dufays *Recollectio festorum* mögen dies belegen.

Grundlagen

Auf Rudolf Steglich geht, in Anlehnung an die verschiedenen Traditionen, die schon in der frühen Modustheorie zusammenkamen, die Unterscheidung zwischen einem kirchlich-abendländischen und einem pseudo-klassischen Moduskonzept zurück.² Allerdings sind die Traditionen nicht klar zu trennen, wie die

1 Vorliegender Aufsatz stützt sich auf Teile meiner Dissertation, siehe Astrid Opitz, *Modus in den Chansons von Binchois*, Sinzig 2016 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, 18).

2 Rudolf Steglich, *Die Quaestiones in Musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond (1070–1138)*, Leipzig 1911 (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte 2, 10), S. 125–129; darauf aufbauend Wolfgang Niemöller, »Zur Tonus-Lehre der italienischen Musiktheorie des ausgehenden Mittelalters«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 40 (1956), S. 23–32: S. 26f., und vor allem Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 26–35.

bis heute in der Musikwissenschaft beibehaltene Unterteilung den Anschein erweckt, sondern durchdringen sich vielmehr in unterschiedlichen Graden. Modus ist bis in die heutige Lehre hinein stark geprägt von der Vorstellung einer Oktavskala (beziehungsweise weiter unterteilt einer Kombination aus Quint- und Quartskala) mit einer spezifischen Anordnung von Ganz- und Halbtönen. Diese Traditionslinie geht vermeintlich auf die Darstellung der Oktavskalen der klassischen Antike, überliefert durch Boethius, zurück. Die andere, kirchlich-abendländische Traditionslinie reicht zurück nach Byzanz, wo schon der *Oktoechos 8 Modi*, unterteilt in 2 x 4 Tonarten mit gleicher Finalis, mit ihren melodischen Eigenheiten lehrte.

Harold Powers unterscheidet im Englischen zwischen »particularized scale« und »generalized tune«. »Particularized scale« kennzeichnet dabei ein Klassifizierungsverfahren, dessen sich die Theorie bedient, »generalized tune« dagegen ein Melodiemodell, auf das man sich in der lebendigen Praxis – in der Improvisation wie in der Komposition – beruft, das ständig in Variation, Veränderung und Abweichung erklingt.

Taking the term in the modern, twofold sense, mode can be defined as either a ›particularized scale‹ or a ›generalized tune‹, or both, depending on the particular musical and cultural context. If one thinks of scale and tune as representing the poles of a continuum of melodic predetermination, then most of the area between can be designated one way or another as being in the domain of mode. To attribute mode to a musical item implies some hierarchy of pitch relationships, or some restriction on pitch successions; it is more than merely a scale. At the same time, what can be called the mode of a musical item is never so restricted as what is implied by referring to its ›tune‹; a mode is always at least a melody type or melody model, never just a fixed melody.

This polarity of scale and tune is an instance of the familiar opposition of general to specific, which in music is often thought of as a contrasting of theory with practice. When modes (or their equivalents) are construed as primarily scalar, they tend to be used for classifying, for grouping musical entities into ideal categories. When the melodic aspects of modality are its predominant features, then modes are seen as guides and norms for composition or improvisation.

The opposition of mode as class and mode as musical function is reflected in contrasts of emphasis observed in other aspects of modality. Modal systems used for classification are closed and often symmetrical in some way as well; they are constructions used for ordering purposes, and

may well have origins and associations that have nothing essentially to do with any musical properties of the repertory to which they are actually applied. Musically functional modal systems, on the other hand, have to be open-ended and capable of making room for new musical modes, which may come into the system through borrowing, variation, proliferation, inspiration, and in many other ways. In this same vein, a modal system may be a rational construction, devised or revised by the learned; or it may be a traditional assemblage of musical entities used and retained by the working musician.³

Powers fasst die westliche Theorie des Modus als sehr nahe am Konzept der »particularized scale« stehend auf:

European modal theory emphasized the classificatory and scalar aspects of mode, though one can observe or infer important melodic and motivic features that may be called ›modal‹ in some phases of medieval and Renaissance theory and practice.⁴

Auf dem Kontinuum des Modusbegriffs hat die westliche Theorie diesen im Laufe ihrer Geschichte immer näher am Pol der »particularized scale« angesiedelt, während die Praxis wohl weiterhin aus einer »generalized tune« schöpfte. Zwar gab es Vorläufer wie die auf melodische Modelle groß angelegte Analyse der im Tonar von Regino von Prüm aufgelisteten Offiziantsantiphonen von François-Auguste Gevaert (1895),⁵ doch wurde der Modusbegriff in der Musikwissenschaft erst seit dem zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts durch die vermehrte und intensivere Beschäftigung mit außereuropäischer Musik überhaupt vom Skalentypus auf den Melodientypus ausgedehnt und rückwirkend in

3 Harold S. Powers und Frans Wiering, Art. »Mode (I–III)«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 16, S. 775–823: S. 776f.

4 Ebda., S. 776; vgl. auch schon Harold S. Powers, Art. »Mode«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 12, S. 376–450: S. 377.

5 François-Auguste Gevaert, *La Mélodie antique dans le chant de l'église latine. Suite et complément de l'histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gent 1895. Gevaert stellte in den von Regino von Prüm aufgelisteten über 1000 Offiziantsantiphonen ein wesentlich flexibleres Modell der Praxis hinter dem geschlossenen Theoriesystem der Modi fest, das er mit Hilfe von 47 »thèmes«, mit wiederkehrenden Melodiemodellen, beschrieb, die er den acht Modi zuwies. Vgl. H. S. Powers und F. Wiering, Art. Mode (wie Anm. 3), S. 782: »Gevaert's two levels of classification – 47 melodic *thèmes* grouped into a much smaller number of fixed modes – embody a hierarchical contrast of free melody versus bound class, of flexible compositional (or improvisational) norms and models versus controlled aggregates of pitch relationships, which is characteristic of more than one musical culture of the past and present.«

diesem Sinne auch auf seine westliche Geschichte bezogen.⁶ So definiert Gustave Reese: »A MODE ... is composed of a number of MOTIVES (i. e. short music figures or groups of tones) within a certain scale«.⁷

Vor allem von frühen Modustheoretikern wurden für einen Modus typische melodische Formeln angeführt. Diese Formeln reichen zurück nach Byzanz, wo die *Echoi* vor allem ein Repertoire an melodischen Formeln darstellten.⁸ Ihnen nachempfunden waren kurze und charakteristische pseudo-byzantinische Formeln, die mit den Nonsense-Silben »Noeane« bzw. »Noeagis« versehen waren und wohl dazu dienten, einen Modus zu intonieren, um sich in ihn einzufinden. Sie finden schon bei Aurelianus Reomensis sowie in der *Musica enchiridiadis* Erwähnung.⁹ Neue, etwas längere Formeln wurden Mitte des 10. Jahrhunderts mit lateinischen, die Zählung der Modi verdeutlichenden Texten unterlegt und dem Schüler zum Auswendiglernen der wichtigsten melodischen Eigenheiten der Modi an die Hand gegeben. Sie ersetzen die Noeane/Noeagis-Formeln allmählich. Wohl am bekanntesten sind heute die Memorierformeln des Johannes Affligemensis um 1100 (»Primum quaerite«, »Secundum autem«, ...).¹⁰ Die häufig einzeln oder nicht über alle acht Modi hinweg angeführten lateinischen Merkantiphonen werden hier zusammen präsentiert. Sowohl die Noeane- als auch die Memorierformeln wurden durch sogenannte »neumae« erweitert, durch Schlussmelismen, die der Darstellung eines Modus etwas mehr Raum gaben. Sie finden sich auch bei Johannes Affligemensis den Merkantiphonen

6 Vgl. H. S. Powers und F. Wiering, Art. Mode (wie *Anm. 3*), S. 776.

7 Gustave Reese, *Music in the Middle Ages with an introduction on the music of ancient times*, New York 1940, S. 10; vgl. H. S. Powers und F. Wiering, ebda.

8 Miloš Velimirović, Art. »Échos«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 7, S. 862–864: S. 862: »An *ēchos* in fact consists primarily of a repertory of melodic formulae together with some melodic motifs and even melody-types.«

9 Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina*, hrsg. von Lawrence Gushee, American Institute of Musicology 1975 (Corpus Scriptorum de Musica, 21), S. 83f. (cap. 9) und vor allem S. 118–128 (cap. 19); *Musica et Scolica enchiridiadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, hrsg. von Hans Schmid, München 1981 (Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 3), S. 20 (cap. 8).

10 Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario*, hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom 1950 (Corpus Scriptorum de Musica, 1), S. 86 und 87–89. Neben dem Set »Primum quaerite« waren weitere Merkformeln im Gebrauch, vgl. Roman Hankeln, Art. »Tonar«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 629–637: Sp. 629: An »Modi-Mustermelodien zu manchmal versifizierten Merktexen« sind heute »ca. 30 bekannt«.

angehängt. Neumae entstanden bereits Ende des 9. Jahrhunderts.¹¹ Mustermelodien, die Modus für Modus typische melodische Eigenheiten darstellen, wurden jedoch in der Ausdrücklichkeit, mit der sie noch von Johannes Affligemensis erwähnt werden, zusammen mit den Kriterien Dominantton, initium und distinctiones in der Theorie zugunsten der Hauptkriterien Finalis und Ambitus als kurze und bündige Faustregel zurückgedrängt. Sind die lateinischen Merkformeln im 11. Jahrhundert noch in beinahe jedem Modustraktat und Tonar enthalten, findet man sie schon im 12. Jahrhunderts nicht mehr zwingend. Die Tradition der Merkantiphonen samt neumae, die sich aus den Noeane/Noeagis-Formeln entwickelte, flaute allmählich ab. Terence Bailey schreibt so den westlichen Formeln eine relativ kurze Karriere zu:

... especially when improvements in notation had made the tonaries themselves unnecessary (the full tonaries, which are practical service books, were replaced in later centuries by the abbreviated teaching tonaries) the tonic formulas fell quickly into disuse. ... Beginning in the later eleventh century the versions of the formulas in the manuscripts diverge so sharply that, were the present edition to include sources of the twelfth century and later, it would be necessary, virtually, to make separate entries for each. The melodies were being forgotten.¹²

Noch im 15. Jahrhundert allerdings werden vereinzelt die Merkformeln »Primum quaerite« usw., zum Teil mit ihren neumae, in Modustraktaten beibehalten.¹³ Obwohl Abweichungen vorhanden sind, ähneln sie den frühen Formeln dennoch sehr und veranschaulichen weiterhin die wesentliche Melodiebildung eines Modus. Es darf dabei auch nicht vergessen werden, dass theoretische Schriften (wie auch Tonarien oder andere liturgische Bücher), die Merkformeln enthalten, über die Jahrhunderte tradiert, zum Teil kopiert und auch weiterhin rezipiert wurden. Barbara Haggh vermutet so etwa, dass Guillaume Dufay, der auch eine (nicht mehr erhaltene) *Musica* verfasste, theoretische Traktate wie zum Beispiel den *Micrologus* Guidos von Arezzo gelesen hatte und die darin enthaltenen Merkantiphonen (»Primum quaerite«) als Ausgangspunkt für die Neukomposition

11 Zu Noeane-/Noeagis-Formeln, neumae und Modellantiphonen siehe Terence Bailey, *The Intonation-Formulas of Western Chant*, Toronto 1974 (Pontifical Institute of Mediaeval Studies: Studies and Texts, 28).

12 Ebda., S. 40.

13 Die Suche nach »Primum quaerite« bzw. »Primum querite« im *Thesaurus Latinarum Musicarum* (<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/index.html> <06.10.2015>) ergibt für Traktate des 15. Jahrhunderts – Einträge verschiedener Ausgaben eines Traktats abgezogen – zehn Treffer, bei denen die Merkformel(n), zum Teil mit neuma/e mit ihrer Melodie dargestellt ist/sind.

seiner Choräle für die *Recollectio festorum beatae Mariae virginis* nahm.¹⁴ Schon in der Ausbildung als Chorknabe dürfte Dufay mit Merkformeln bzw. zumindest generellen modusspezifischen Melodieformeln vertraut geworden sein, sei es im praktischen Unterricht, auf der Grundlage eines theoretischen ›Schulbuchs‹ oder allein durch das tägliche Singen des gregorianischen Choral.

Neumae, die vom 12. (bis ins 14. Jahrhundert hinein) als Tenores bzw. im 12./13. Jahrhundert mit Text unterlegt auch als obere Stimmen von Motetten dienten,¹⁵ waren als Schlussmelismen zum Benedictus, Magnificat und »Quicumque vult« sowie zu den letzten Antiphonen von Verspern, Lauden und Nocturnen des Nachtoffiziums in die Liturgie eingezogen¹⁶ und in dieser Funktion noch länger in Gebrauch. Noch im gedruckten Antiphonar in Cambrai,¹⁷ das Dufays *Recollectio* enthält, wurden im frühen 16. Jahrhundert neumae in ihrer Funktion als liturgische Schlussmelismen angeführt.¹⁸

Der Gebrauch von typischen und immer wieder ähnlichen Beispielen noch in Traktaten, die sich im Text zwar hauptsächlich auf die Kriterien Finalis, Ambitus und Species berufen, mag darüber hinaus veranschaulichen, dass der Zugang zum Modus mittels Melodieformeln in der Theorie nicht gänzlich verlorenging, auch wenn er nicht ausdrücklich erwähnt wird. Im Folgenden soll versucht werden, Johannes Tinctoris' Beispiele in seinem *Liber de natura et proprietate tonorum*¹⁹ nicht nur als Veranschaulichung seiner im Text geschilderten pseudoklassischen Theorie zu verstehen, sondern eine im Text nicht erwähnte, aber den Beispielen immanente kirchlich-abendländische Traditionslinie zu beleuchten.

14 Siehe Barbara Haggh, »Guillaume Du Fay, Teacher and Theorist, and his Chant for Cambrai Cathedral«, in: *Cantus planus papers read at the 12th meeting of the IMS Study Group, Lillafüred, Ungarn, 23.–28. August 2004*, hrsg. von László Dobszay, Budapest 2006, S. 817–844: S. 818–827, vor allem S. 824: »Du Fay cannot have spent time in Italy among musicians without having read the writings of Guido, in particular the *Micrologus*. It was still recopied at that time in Italy.«

15 Vgl. T. Bailey, *The Intonation-Formulas* (wie *Anm. 11*), S. 17; David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 1993, S. 333.

16 Siehe D. Hiley, *Western Plainchant*, ebda.

17 *Antiphonale secundum usum Cameracensis ecclesiae*, Paris: Simon Vostre [1508–1518], einziges erhaltenes Exemplar in Cambrai, Médiathèque Municipale, Impr. XVI C 4.

18 Vorangestellt sind dem Buch einfache und feierliche Psalm-, Magnificat- und Benedictus-Incipits sowie neumae der acht Toni, außerdem der tonus peregrinus (fol. [VII]r). Siehe Barbara Haggh u. a., *Two Cambrai Antiphoners: Cambrai, Médiathèque Municipale, 38 and Impr. XVI C 4. Printouts from Two Indices in Machine-Readable Form. A CANTUS Index*, Ottawa 1995 (Musicological Studies, 55.4), S. XXV–XXXI.

19 Johannes Tinctoris, *Liber de natura et proprietate tonorum*, in: ders., *Opera theoretica*, Bd. 1, hrsg. von Albert Seay, American Institute of Musicology 1975 (Corpus Scriptorum de Musica, 22), S. 65–104; englische Übersetzung: Johannes Tinctoris, *Concerning the Nature and Propriety of Tones*, hrsg. von Albert Seay, Colorado Springs, 2. Aufl. 1976.

Modus erscheint nicht nur als zusammengesetzt durch Quint- und Quartspecies, sondern präsentiert sich darüber hinaus auch in Form von Melodieformeln.

Tinctoris übernimmt im *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476) die Mehrzahl seiner Konzepte und Begriffe aus dem *Lucidarium* des Marchettus von Padua (1317/1318).²⁰ So waren etwa die Einteilungen in Quint- und Quartspecies, die genaue Analyse und akribische Beschreibung des Ambitus und auch die Konzepte der *repercussio* und *commixtio* keineswegs neu.²¹ Neu war der explizite – und nicht nur in Randbemerkungen versteckte – Bezug eines Modustraktats zur Mehrstimmigkeit. Dennoch bleibt die Betrachtung auf die melodische Linie gerichtet. Modus wird als Lehre der Melodiebildung von der Einstimmigkeit, für die sie Gültigkeit hat – und weiterhin behält –, auf die Stimmen des mehrstimmigen Satzes unter Vorrang des Tenors übertragen.

Exemplarisch werden im Folgenden der 5. und der 1. Modus betrachtet. Da der 5. Modus sich auf einige wenige Formeln beruft, die ihn durch und durch beherrschen, wird er vor dem 1. Modus behandelt, der durch mehrere Formeln dargestellt werden kann. Abschließend sei jeweils ein kurzer wie exemplarischer vergleichender Blick auf die Melodiegestaltung in Dufay's *Recollectio*²² geworfen. (Tinctoris hatte sich wohl 1460 zu Studienzwecken bei Dufay in Cambrai aufgehalten.²³)

20 Marchettus von Padua, *Lucidarium in arte musicae planae*, siehe *The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation, and Commentary*, hrsg. von Jan W. Herlinger, Chicago 1985.

21 Eine – ausschließlich italienische – Tradition ausgehend von Marchettus hin zu Tinctoris weist Klaus Wolfgang Niemöller, »Zur Tonus-Lehre der italienischen Musiktheorie des ausgehenden Mittelalters«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 40 (1956), S. 23–32, nach. Carlo Bosi, *Emergence of Modality in Late Medieval Song. The Cases of Du Fay and Binchois*, Würzburg 2013 (Salzburger Stier. Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg, 8), S. 11–30, skizziert die pseudo-klassische Theorie von ihren Wurzeln bei Hucbald von St. Amand bis hin zu Tinctoris.

22 Wie Anm. 17, vgl. Barbara Haggh, »The First Printed Antiphoner of Cambrai Cathedral«, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, Bd. 3: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998 (Wolfenbütteler Forschungen, 83), S. 75–110; dies., »The Celebration of the »Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis«, 1457–1987«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30 (1988), S. 361–373. Die *Recollectio* ist auf den Folios 162v–167r überliefert, enthält nach jedem Gesang Moduszuschreibungen in Form von römischen Ziffern sowie mit »e u o u a e« (»Seculorum amen«) einen abgekürzten Hinweis auf den zu verwendenden Psalmton. Siehe auch dies., »Mode in Late-Medieval Plainchant from Cambrai«, in: *Modality in the Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, hrsg. von Ursula Günther, Ludwig Finscher und Jeffrey Dean, Neuhausen-Stuttgart 1996 (Musicological studies and documents, 49), S. 129–147.

23 Alejandro E. Planchart, »The Early Career of Guillaume Du Fay«, in: *Journal of the American Musicological Society* 46 (1993), S. 341–368: S. 367f., Anm. 100.

Tintoris' Beispiele zum 5. Ton

Es ist auffällig, wie viele von Tintoris' Beispielen zum 5. Modus mit *F a c* oder *F a c d c* beginnen. In einigen anderen Beispielen wird dieser Beginn variiert zu *F a h c d c*, in wieder anderen zu *F a c d c h c*.²⁴ Die von Tintoris hier verwendete Melodieformel stammt aus der Tradition des gregorianischen Chorals und steht auch dort bevorzugt als Initium für den 5. Ton. Einige von Tintoris' Beispielen zum 5. Modus seien hier vergleichend nebeneinandergestellt.



Notenbeispiel 1: J. Tintoris, Liber de natura (wie Anm. 19), S. 73, Beispiel 12 (cap. 7, »Exemplum toni quinti«).



Notenbeispiel 2: ebda., S. 75, Beispiel 18 [c] (cap. 8, »Exemplum quinti toni«)



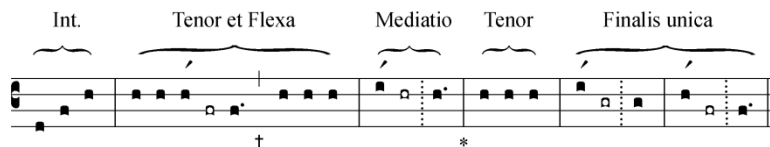
Notenbeispiel 3: ebda., S. 89, Beispiel 39 [a] (cap. 29, unter »Exempla quinti toni pro omnibus autenticis«)



Notenbeispiel 4: ebda., S. 98, Beispiel 63 [c] (cap. 44, »Exemplum quinti toni«)

²⁴ In der Bezeichnung der Tonhöhen lehne ich mich an das gültige Tonsystem der Guidonischen Hand an, das nach graves, acutae und superacutae unterscheidet: (*E'F*) *Γ A H C D E F G a* b/h *c d e f g a' b'/h' c' d' e' (f)*.). Tonbuchstaben in Zitaten werden so beibehalten, wie der entsprechende Autor sie definiert. Jaap van Benthem hatte im Anschluss an den Vortrag angeregt, die Beispiele von Tintoris auf Solmisationssilben zu singen, da Tintoris den Aufbau der Species auch über diese beschreibt. Dies ist sicherlich sinnvoll und von hohem Erkenntnisgewinn. Trotzdem wurde zur besseren Verständigung mit dem Leser an der Darstellung mittels Tonbuchstaben festgehalten. Die Tradition der modusspezifischen Formeln, die hier hervorgehoben wird, reicht in die vorguidonische Zeit zurück.

Schon der 5. Psalmton beruht nur auf den genannten Tönen. Aus dem aufsteigenden *F a c* wird im Vergleich zu den anderen Psalmtonen sehr schwungvoll der Rezitationston *c* erreicht. Dieser fällt in der Flexa kurz zu *a*, bevor er mit *d* umspielt wird und die Mediatio bildet. Die Terminatio umspielt *c* nicht nur mit dem Ton *d*, sondern auch mit *b*, bevor sie wie die Flexa auf *a* abfällt. Die Antiphon, die sich wieder anschließt, kann nun gut wieder auf *F* beginnen.



Notenbeispiel 5: 5. Psalmton (*Liber Usualis*,²⁵ S. 115)

Im Großen betrachtet stellt der 5. Psalmton also nichts anderes als die Melodieformel *F a c d c a* (*F*) dar, die in konzentrierterer Form in so vielen Anfängen in den gregorianischen Gesängen selbst und auch in den Beispielen zum 5. Modus bei Tinctoris erscheint. Auch *F a c*, ohne die Umspielung durch *d*, spielt innerhalb von Tinctoris' Beispielen zum 5. Modus eine große Rolle, zum einen im Verlauf der Beispiele bzw. als Gerüst von *F a c d c*, zum anderen – wie erwähnt – in einigen Beispielen auch als Initium.

Nach der Eröffnungsfloskel *F a c d c* schließt sich bei Tinctoris in der Regel eine Darstellung der Quarte über dem erreichten Rezitationston *c* an, die auch wieder zu diesem zurückführt. Die Form variiert dabei von einem schlichten Auf- und Abwärtsgang *c d e f e d c* über nur einen Aufwärtsgang von *c* aus mit anschließendem Sprung zurück ins *c* oder umgekehrt einen Sprung ins *f* und einen abwärtsgerichteten Quartgang zurück zu *c* hin zu daraus abgeleiteten, durch Umspielungen verzierten Varianten wie *c d c f e c d c*, *(c) f e c h c d e f (c)* oder *f g f e f d c h c*. Nach der Darstellung des oberen Tonraums wird von *c* aus, oft unter nochmaliger Betonung des *a*, zum Beispiel im Terzgang *a G F* (oft auch mit einer Umspielung von *a* durch *b*), in einer generellen Abwärtsbewegung mit kleineren Wellen zurück zu *F* geschritten.

Dass es sich um eine Umspielung des Terzgangs *F G a* durch *b*, und nicht etwa durch *h* handelt, wird von Tinctoris im Text beschrieben und durch gesonderte Beispiele veranschaulicht. Tinctoris geht in der Schilderung des 5. und 6. Tons nicht nur auf die dritte Quintspecies (*F G a h c*) ein, sondern erwähnt da-

²⁵ *Liber Usualis missae et officii*, Paris 1960. Bei den Psalmtonen wird hier und im Folgenden in der Regel jeweils die erste Zeile des *Liber Usualis*, ohne weitere Varianten und ggf. Differentiae, zitiert.

neben die vierte Quintspecies (*F G a b c*), die zuweilen in diesem Modus anstelle der dritten eingesetzt wird:

Praeterea uterque istorum duorum tonorum formari potest ex quarta specie diapente quod, nisi exigente necessitate, fieri minime debet. Necessitas autem quae eos ita formari cogit duplex est, videlicet aut ratione concordantiarum perfectarum quae cantui composito incidere possunt, aut ratione tritoni evitandi [...] Ut autem evitetur triton durities, necessario ex quarta specie diapente isti duo toni formantur. Neque tunc *b* mollis signum apponi est necessarium, immo si appositum videatur, asinum esse dicitur.²⁶

Weil der Ton *b* melodisch oft gegen *F* stehen würde, so macht Tinctoris deutlich, muss *b* gesungen werden. Es ist bezeichnend, dass Tinctoris, wohl angeregt durch die musikalische Praxis, *b* im 5. und 6. Modus innerhalb der pseudo-klassischen Theorie durch das Zugeständnis der Nutzung einer alternativen Quintspecies nicht nur zulässt, sondern explizit in seine Theorie einbezieht.²⁷ Er mahnt allerdings vor allzu großer, ohne aus Notwendigkeit begründeter Nutzung der vierten Quintspecies im 5. und 6. Modus.

Die von Tinctoris verwendeten Melodieformeln des 5. Modus lassen sich bereits in der frühesten Modustheorie erkennen. Die noeane-Formeln intonieren den 5. Modus auf *c* beginnend, schon hier mit einer häufigen Umspielung durch *d* (und auch *b*), worauf ein Abstieg zur Finalis über *c a F* oder *a G F* erfolgt. Zur Veranschaulichung seien hier die ersten beiden Varianten der von Bailey aufgelisteten noeane-Formeln des 5. Tons zitiert:

26 J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie *Anm. 19*), S. 73f. (cap. 8); englische Übersetzung A. Seay, *Concerning the nature* (wie *Anm. 19*) S. 10f.: »Further, either of these two tones can be formed from the fourth type of diapente, something that ought to be done as seldom as possible, unless there is an overriding necessity. The necessity which causes these to be formed in this manner is duple, that is, either by reason of perfect concords, which can happen in composed song, or the need to avoid the tritone ... In order to avoid the hardness of the tritone, however, by necessity these two tones are formed from the fourth type of diapente. Nor then is it necessary that the sign of soft *b* be added; rather, it is seen to have been added, it is said to be asinine.«

27 Schon Marchettus, durch dessen Moduslehre Tinctoris stark beeinflusst ist, plädiert ausführlich für eine vierte neben einer dritten Quintspecies im 5. und 6. Modus. Diese werde in der Aufwärts-, jene in der Abwärtsbewegung der Melodie verwendet. Vgl. Marchettus von Padua, *Lucidarium* (wie *Anm. 20*) S. 454–467 (11.4.138–159) und S. 473 (11.4.174–176).

COM, EIN, ENC



No - e - a(n) - e


WIN



N[o - e - o -] e - a - ne

Notenbeispiel 6: Noeane-Formeln für den 5. Ton, siehe T. Bailey, *The Intonation-Formulas* (wie [Anm. 11](#)), S. 54, Nr. 1 und 2²⁸)

Die spätere lateinische 5. Merkantiphon »*Quinque prudentes*« beginnt auf *a*, bringt dann aber auch die Formel *a F a c d c*.²⁹ Am Schluss steht der Terzgang *a G F*, der in einigen Beispielen auch schon am Anfang erscheint (*a G F a c d c*).³⁰ Im anschließenden neuma wird wiederum *F a c d c* aufgegriffen, häufig findet sich ein Quilisma oder der Ton *h* zwischen *a* und *c*. Ein Einpendeln auf *a* schließt sich an, abermals wird zu *c* zurückgekehrt, von dort erfolgt der schrittweise Abstieg zur Finalis (durchgängig mit *h*).



Quin-que pru-den-tes in-tra ve-runt ad nu-pti-as.

Notenbeispiel 7: Merkantiphon und neuma zum 5. Modus nach Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario* (wie [Anm. 10](#)), S. 86

Gevaert nennt für Offiziumsgesänge des 5. Tons nur drei »thèmes«.³¹ In allen ist der Dreiklang *F a c* präsent, und auch der Initialton, so betont Gevaert, steht auf einem dieser Töne.³² Thèmes 42 und 43 sind dazu noch sehr verwandt (*a F a c h c a G F* und *F a c h c d c a G F*) und unterscheiden sich nur durch den Beginn auf der Terz oder der Finalis. Thème 44 beginnt auf *c*, das über den Durchgangston *h* zu *a* führt, dem sich der Terzgang *a G F* hin zur Finalis anschließt (*c h a G a G F*).

28 T. Bailey, *The Intonation-Formulas* (wie [Anm. 11](#), S. 40) wertet Quellen bis ca. 1100 aus; zu den angegebenen Quellenabkürzungen siehe ebda., S. 91–95.

29 Vgl. auch F.-A. Gevaert, *La mélopée* (wie [Anm. 5](#)), S. 372: thème 42 (*a F a c h c a G F*). Zuweilen spielt darüber hinaus auch hier die Umspielung von *c* durch *d* in den aufgeführten Gesängen eine Rolle (vgl. ebda., S. 372f.).

30 Vgl. zu den Varianten der Merkantiphon des 5. Tons T. Bailey, *The Intonation-Formulas* (wie [Anm. 11](#)), S. 70f.

31 F.-A. Gevaert, *La mélopée* (wie [Anm. 5](#)), S. 372–375: thèmes 42–44.

32 Ebda., S. 371.

Die Rückführung auf nur drei verwandte thèmes belegt, wie formelhaft sich der 5. Modus in der Praxis tatsächlich gestaltet.³³

Der Ambitus des 5. Modus ist in der noeane-Formel, der Merkantiphon und dem neuma sowie in der »eigentlichen«, alten Gregorianik auf *F a c* plus der typischen Umspielung durch *d* beschränkt. Es findet sich hier noch nicht die Darstellung der Quarte *f* über *c*, wie sie in den Beispielen von Tinctoris stets eingebunden ist. Die Weitung des Ambitus zur Oktave, die der frühen Modustheorie ebenso wie den eigentlichen gregorianischen Gesängen fremd ist, ist wohl auf die Entwicklung und den Einfluss der pseudo-klassischen Modustheorie zurückzuführen. Hinzukomponierte Gesänge für die Liturgie lassen einen starken Einfluss der pseudo-klassischen Vorstellung des Modus spüren, in dem Sinne, dass Quinte und Quarte sich zur Oktave ergänzen. Vorhanden sind wie bei Tinctoris aber dennoch sehr alte, sich auf Melodieformeln stützende Traditionen, die nicht übersehen werden dürfen.

Auch Dufay bedient sich so in der *Recollectio* dieser Formeln, während er gleichzeitig Quint- (*F c*) und Quartstruktur (*c f*) hervorhebt, die sich zur Oktave (*F f*) ergänzen. Sein Responsorium »Ut audivit precursoris« mag dafür als Beispiel stehen.

Resp. V

U t au-di-uit pre-cur-so-ris * ma-ter sa-lu-ta-ti-o-nem ma-ri-e, cer-nens di-ui-

-num in e-a mi-ste-ri-um ex-cla-ma-uit: Ut quid ve-nit ma-ter do-mi-ni me-i

ad me? V. Cum fa-cta est vox sa-lu-ta-tio-nis tu-

-e in au-ri-bus me-is, ex-ul-ta-uit in-fans in u-te-ro me-o. Ut quid ve-nit.

Notenbeispiel 8: G. Dufay »Ut audivit« aus der *Recollectio* (nach Ca XVI C 4, wie Anm. 17, fol. 164v–165r)

³³ Auf den gleichen Formeln basieren die von Christopher Schmidt, *Harmonia modorum. Eine gregorianische Melodielehre*, Winterthur 2004 (Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, Sonderband), S. 107–120, untersuchten Introitusgesänge.

Ein *b* ist extern vorgezeichnet. Zusätzlich erscheint es nach einem Schlüsselwechsel auch noch einmal intern. Und wenn der Schlüssel am Ende der zweiten Zeile zu seiner Ausgangsposition zurückkehrt, ist ohne eine Kennzeichnung aufgrund des sonst entstehenden Tritonus klar, dass auch hier ein *b* zu singen ist. Es schwächt den 5. Modus keineswegs – eindeutig ist das Responsorium dem 5. Modus zugeschrieben. *F a c d c* spielt zusammen mit dem Terzgang *F G a* über den gesamten Verlauf des Gesanges eine entscheidende Rolle. Zu Beginn erscheint zunächst der Dreiklangsaufstieg *F a c*, über einen erneuten Anlauf erklingt schließlich die typische Wechsellinie *d* über *c*. Ähnlich wie *c* und *d* über *F* strahlen, erstrahlt im Folgenden nun *f* über *c*. Wird hier der obere Tonraum des 5. Tons dargestellt, eine dritte Quartspecies über einer vierten Quintspecies, um mit Tinctoris zu sprechen, so bleibt die übergeordnete Struktur doch *F a c d c*. Nicht alle Töne der Quarte sind gleichberechtigt (*c d e f*), sondern *c d c* erscheint als Kern, der durch *f* gewissermaßen überhöht wird.

Tinctoris' Beispiele zum 1. Ton

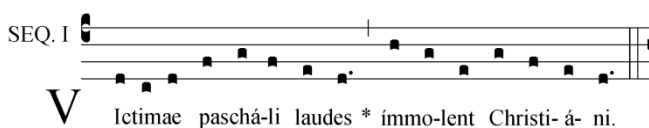
Die Beispiele, die Tinctoris zur Illustration des 1. Tons heranzieht, sind gekennzeichnet durch den Gebrauch von typischen Initien, wie sie in der Gregorianik allgegenwärtig sind. Zwei von Tinctoris' Beispielen beginnen so mit der Formel *D C D F G F E D*, die tongetreu den Anfang der bekannten, ebenfalls dem 1. Modus zugeschriebenen Ostersequenz *Victimae paschali laudes* wiedergibt:



Notenbergispiel 9: J. Tinctoris, Liber de natura (wie Anm. 19), S. 75, Beispiel 18 [a] (cap. 8, »Exemplum primi toni«)



Notenbergispiel 10: ebda., S. 83, Beispiel 32 [a] (cap. 20, »Primi toni pro omnibus autenticis«)



Notenbeispiel 11: Beginn der Ostersequenz »Victimae paschali laudes« (*Graduale Triplex*,³⁴ S. 198)

Zentral sind in dieser Anfangswendung die Töne D und F, die durch die (betonten oder unbetonten) Wechseltöne C (*D C D*) und G (*F G F*) umspielt werden. E (*E D: laudes*) wirkt zu Beginn der Ostersequenz, ähnlich wie zuvor schon *GF* ([pas]chali) – wie eine »Appogiatura«. In seiner Richtung zielt es auf *D* zurück. Der 2. Psalmtön umkreist in ganz ähnlicher Weise die kleine Terz *D F*. Dort ist *F* Rezitationston, und viele gregorianische Melodien des 2. Modus gehen nicht über *F* hinaus bzw. übertreffen diesen Ton nicht an Bedeutung. Hier allerdings wird über *F* auf die Quinte *a* gezielt, die im 1. Modus Rezitationston ist. So scheint nicht der Beginn *D C D F G F E D* allein typisch für den 1. Modus (er könnte auch einen 2. Modus darstellen), sondern vor allem im Zusammenhang mit seiner Fortführung. In Tinctoris' zitierten Beispielen sowie in der Ostersequenz wird nach der Anfangsformel die Quinte *a* über einen Sprung von *D* aus erreicht, die sich Schritt für Schritt wieder zurück zu *D* bewegt, lässt man einmal Tinctoris' Ausweichen nach oben beiseite (*a b c d*), das aufgrund der Kürze der Beispiel eher künstlich und gedrängt wirkt. Es handelt sich hier jedoch nicht um ein Zitat der Ostersequenz, sondern um einen Gebrauch der gängigen Melodiefornel *D C D F G F E D*. So beginnen auch viele der von Regino von Prüm aufgelisteten Antiphonen in dieser Weise, und Gevaert führt denn auch genau diesen Anfang im Rahmen des 1. und 2. Modus als »thème 11« auf.³⁵ Auch schon die früheste Modustheorie war sich dieses Initiiums innerhalb dieser Modi bewusst. So ist der Anfang der aufgezeigten Beispiele bereits als typische Formel für den 2. Modus innerhalb der noeane/noeagis-Formeln erfasst:



Notenbeispiel 12: No(n)eais-Formel für den 2. Ton, siehe T. Bailey, *The Intonation-Formulas* (wie Anm. 11), S. 49, Nr. 1

³⁴ *Graduale Triplex*, (Solesmes 1979), Reprint Solesmes 1998.

³⁵ F.-A. Gevaert, *La mélopée* (wie Anm. 5), S. 258.

Wohl gemerkt stehen die genannten Beispiele von Tinctoris sowie die Ostersequenz für den 1. und nicht für den 2. Ton. Dass erst der Sprung vom *D* zum *a* sowie die weitere Fortführung tatsächlich einen 1. Modus markieren, belegt das an die noeagis-Formel angehängte neuma, das im 2. Modus wie im entsprechenden 2. Psalmton nicht über *F* hinausreicht. Auch Gevaert beschreibt die Stellung dieser Formel zwischen 1. und 2. Modus.³⁶ Das Ende der Beispiele von Tinctoris sowie die unmittelbare Fortführung in »Victimae paschali laudes« erinnern stark an die noeane-Formel des 1. Modus:



Notenbeispiel 13: Nonanoeane-Formel für den 1. Ton, siehe T. Bailey, *The Intonation-Formulas* (wie [Anm. 11](#)), S. 48

Der Anfang von »Victimae paschali laudes« lässt durch die Kombination beider Melodieformeln einen 1. Modus entstehen. In der Ostersequenz (wie auch in der Formel *Nonanoeane*) erhält darüber hinaus, wie in vielen Beispielen von Tinctoris auch, die Terz *FD* innerhalb der schrittweise absteigenden Quinte *aD* eine besondere Hervorhebung durch die Umspielung *aGEGFED* und den Fall des *F* auf eine betonte Silbe bzw. –in [Beispiel 32 \(a\)](#) – auf den Anfang einer Ligatur. Die dieser Anfangsfloskel zugrunde liegende und von einem größeren Blickpunkt beschriebene Grundbewegung, eine Bewegung von der Finalis *D* zum Dominantton *a* und ein sich anschließender schrittweiser Abfall zurück zur Finalis, zieht sich durch alle Beispiele zum 1. Modus von Tinctoris. Die Quarte *abcd* stellt dabei eine Erkundung des oberen Tonbereichs dar, die jedoch stets zu ihrem Ausgangspunkt *a* zurückkehrt.

Im ersten Beispiel für den 1. Modus, das gleichzeitig das erste Beispiel überhaupt im *Liber de natura et proprietate tonorum* darstellt, findet man den Anfang *D a G a*,³⁷ der zwar nicht als ein typisches Initium des 1. Modus in der Gregorianik bezeichnet werden kann, aber innerhalb einer gregorianischen Melodie des 1. Modus häufig vorkommt. Entscheidend ist der Quintsprung *D a*, *G* stellt eine untere Wechselnote zu *a* dar, genau wie zu Beginn der vorherigen Beispiele *C* zu *D*. Am Schluss steht wiederum der schrittweise Quintabstieg von *a* nach *D*.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebenso in J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie [Anm. 19](#)), S. 97, [Beispiel 61 \(cap. 42\)](#), einem langen Beispiel für einen tonus commixtus.



Notenbergispiel 14: J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie *Anm. 19*), S. 72, Beispiel 8 (cap. 3, »Exemplum primi toni«)

Nach dem Erreichen von *a* wird auch hier die Terz *DF* durch die Figur *DEFEDE* herausgehoben. Der sich anschließende erneute Aufschwung von *a* zu *d* wirkt besser eingebunden und weniger unvermittelt als in manch anderen, wie etwa auch den eben zitierten Beispielen von Tinctoris. Schon hier wird deutlich, welche tragende Rolle Figuren innerhalb einer modalen Melodie spielen. Der Quartaufstieg von der Dominante *a* zu *d* steht hier nicht für sich, sondern die Figur *abcdcd* (gegenüber *abcd* in anderen Beispielen) steht in Korrespondenz zur Ausgangsfigur *D a G a*, steigert diese in einer höheren Lage. Der schnelle Aufstieg von der Finalis bis ins *d* wirkt hier somit begründet, wo er andernorts mehr Zeit benötigen würde. Tinctoris' Beispiele sind voll von solchen sich aufeinander beziehenden Figuren.

Ein weiteres typisches Initium des 1. Modus findet sich in Tinctoris' Beispielen 47 [a], in einem größeren Rahmen in 41 und 37 [b]. Am Schluss steht wiederum der schrittweise, hier variierte, aber im Gerüst deutlich zu hörende Quintfall von *a* nach *D*.



Notenbergispiel 15: ebda., S. 91, Beispiel 47 [a] (cap. 33, »Exemplum primi toni pro omnibus autenticis«)³⁸



Notenbergispiel 16: ebda., S. 90, Beispiel 41 (cap. 30, »Exemplum primi toni pro omnibus autenticis«)

³⁸ Die Position des F-Schlüssels, ganz offensichtlich eine Linie zu hoch gerutscht, wurde korrigiert.



Notenbergispiel 17: ebda., S. 88, Beispiel 37 [b] (cap. 27, unter »Exempla primi toni pro omnibus autenticis«)

Entscheidend ist hier wiederum zunächst der Sprung von *D* zu *a* (bzw. der Aufstieg in Beispiel 41³⁹), nun mit der Weiterführung bis in die Terz über *a*, bis ins *c*, bei Tinctoris immer über den Durchgangston *b* vermittelt; *c* erscheint als »Trabant« von *a*, würde Christopher Schmidt sagen,⁴⁰ als eine hoch hinausgeschossene Umspielung des *a* – innerhalb kürzester Zeit wird so die Septime über der Finalis *D* erreicht. Sie ist jedoch angemessener als Terz über der Quinte *a* zu verstehen. Leo Treitlers Beispiel 12, das er kommentiert mit »the very common range of the 7th, composed of the pentachord below and the lower trichord of the tetrachord above«,⁴¹ beschreibt so denn auch die vorgestellte Formel *D a c a* des I. Modus, die sich nicht nur auf den Beginn, sondern auf die melodische Gestaltung des gesamten Beispiels erstreckt. Barbara Haggh bemerkt, dass in Dufays Antiphon »Tenebre diffugiunt« der *Recollectio* – auffälligerweise ebenfalls im I. Modus – die Septime (die Terz über der Quinte) mehr Gewicht hat als die Oktave⁴² und kommt im Vergleich mit den Beispielen von Tinctoris zu dem Ergebnis:

In the *Recollectio* Du Fay is clearly composing chant: in Example 4 [»Tenebre diffugiunt«], the first antiphon of the office, where the melody rises to an octave, the octave embellishes the seventh degree and does not function as a structural pitch. In this very obvious way, Du Fay's chants contrast with the many monophonic examples given by Tinctoris in his treatise, *Concerning the Nature and Propriety of Tones*, which are, as far as I can determine, invented by Tinctoris and not taken from the chant repertory.⁴³

Tatsächlich ist in Tinctoris' Beispielen zum I. Modus in der Regel eher die Quarte *a b c d* dargestellt, in der die Oktave anstelle der Septime herausgestellt erscheint. In immerhin zwei Beispielen jedoch findet sich ein beschränkter

39 Vgl. zu dieser Figur weiter unten.

40 Vgl. Ch. Schmidt, *Harmonia modorum* (wie Anm. 33), z. B. S. 36.

41 Leo Treitler, »Tone System in the Secular Works of Guillaume Dufay«, in: *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), S. 131–169: S. 142.

42 Die Antiphon ist unten (Notenbergispiel 23) dargestellt und wird dort näher besprochen.

43 B. Haggh, *Guillaume Du Fay* (wie Anm. 14), S. 826.

Ambitus, der nur bis zu *c* reicht und die Septime gerade in der Wendung *D a c a* heraushebt. Dieser Umstand mag dadurch erklärt werden, dass Tinctoris mit einer zu starken einheitlichen Betonung der Septime, wie sie in der Praxis zu finden ist, in Konflikt zu seiner Specieslehre geraten würde, die gerade Quinte und Quarte als Melodiebausteine postuliert. Es ist jedoch erstaunlich, dass erstens ›trotz‹ Tinctoris' Specieslehre in einigen Beispielen Formeln wie *D a c a* durchscheinen und dass zweitens Beispiele, die einen beschränkten Ambitus veranschaulichen sollen, gerade bis zur Septime reichen. Anders formuliert: Es kann vermutet werden, dass Tinctoris die Formel *D a c a* des 1. Modus sehr wohl bewusst war und er darum bemüht war, sie über eine genaue Beschreibung des Ambitus in seine pseudo-klassische Theorie zu integrieren. Nicht selten folgen wie in Tinctoris' Beispielen nach der Formel *D a c a* weitere Umspielungen des *a* durch die näher gelegenen Töne *G* oder *b*. Die Formel wird dabei oft mit der zuvor dargestellten, *D a G a*, kombiniert. Das *a* wird dabei in der Figur *D a c a* auf eine hellere Seite gezogen als in *D a G a*, in der es nach unten orientiert ist. In der kombinierten Form erscheint die Umspielung *D a c a* prominent, *a G a* wirkt nur noch wie ein Ausklingen, wie ein Einpendeln auf *a*.⁴⁴

Auch Christopher Schmidt nennt in seiner *Harmonia modorum* die auf den Kern reduzierte Formel *D a c a* als typische Initialformel des 1. Modus.⁴⁵ Die von Schmidt aufgeführten Gesänge weisen allesamt zu Beginn zunächst die Formel *D a b a* bzw. *C D a b a* auf, bevor sie, von *a* ansetzend, in einem zweiten Anlauf durch einen Sprung *c* erreichen, um dann zu *a* zurückzuführen. Diese Formel ist in einigen Offiziumsantiphonen anzutreffen, sie häuft sich in Introitusgesängen des 1. Modus. »In anderen Introiten«, schreibt Schmidt, »folgt nach dem Quintsprung nur *b* ohne folgendes *c*«. ⁴⁶ Wie Gevaerts Auflistung zu entnehmen ist, folgen auch nicht wenige Offiziumsgesänge der Formel *D a b a* anstelle von *D a c a* ohne eine Kombination *D a b a a c a*.⁴⁷ Beide Formen sind offensichtlich gebräuchlich und typisch für den 1. Modus. Johannes Affligemensis stellt etwa *D a c a* an den Anfang der Memorierformel zum 1. Modus, ebenso ist »Primum quærite« jedoch auch mit einem *D a b a*- (sowie auch einem *D a b a*-)Beginn überliefert.⁴⁸

44 Vgl. F.-A. Gevaert, *La mélodie* (wie Anm. 5): thème 3 (*D a c a G a E F D*), S. 234–236.

45 Ch. Schmidt, *Harmonia modorum* (wie Anm. 33), S. 99.

46 Ebd., S. 99.

47 Vgl. F.-A. Gevaert, *La mélodie* (wie Anm. 5): thèmes 3–5, S. 234–239.

48 Die Auflistung von T. Bailey, *The Intonation-Formulas* (wie Anm. 11), S. 81, die Quellen bis einschließlich des 11. Jahrhunderts auswertet, enthält nur *D a b a*-Anfänge für »Primum quærite«. Der *Micrologus* Guidos von Arezzo, der noch sehr lange und am häufigsten kopierte Traktat des Mittelalters, weist über die Jahrhunderte und verschiedene Länder hinweg in den Abschriften sowohl *D a b a*, *D a b a* als auch *D a c a* auf, siehe *Guidonis Aretini Micrologus*, hrsg. von Joseph



Pri- mum que-ri- te re-gnum De- i.

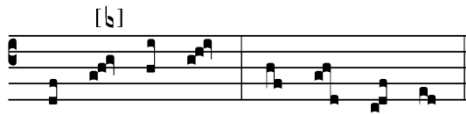
Notenbeispiel 18: Merkantiphon und neuma zum 1. Modus nach Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario* (wie [Anm. 10](#)), S. 86

Während *D a c a* (bzw. ausgefüllt *D a h c a*) am Anfang von einigen Beispielen von Tinctoris durchaus vorkommt, wird die Umspielung des durch einen Sprung von *D* aus erreichten *a* mit *b* anstelle von *c*, also *D a b a*, von Tinctoris in dieser reinen Form gemieden. Die für den 1. Modus so typische Umspielung des Quinttons *a* durch die Wechselnote *b*, der ein *a c a* folgen, die aber auch für sich stehen kann, klingt zwar in einigen Beispielen von Tinctoris an, jedoch ist *b* (anstelle von *h*), wie der Text auch beschreibt,⁴⁹ stets durch ein nahe liegendes *F*, durch die Vermeidung eines Tritonus legitimiert. *D a b a* in reiner Form, also ohne Bezug auf *F*, wird als Initium von Tinctoris nicht gebraucht, wohl deshalb, weil er als Anhänger einer pseudo-klassischen Moduslehre die Kombination der ersten Quintspecies *D E F G a* mit der ersten Quartspecies *a b c d* und damit den Ton *b* als konstitutiv für den 1. Modus ansieht. Es erfordert für Tinctoris eine Legitimation des *b* innerhalb des 1. Modus, einen zu vermeidenden melodischen Bezug auf *F*. Das so typische Initium *D a b a* hat diesen Bezug in der Gregorianik

Smits van Waesberghe, American Institute of Musicology 1955 (*Corpus Scriptorum de Musica*, 4), S. 151 mit kritischem Apparat S. 152f. Die Frage, ob allein lokale Präferenzen die Vielfältigkeit zu erklären vermögen (vgl. in konkretem Bezug auf die Merkformel etwa *Musikgeschichte in Bildern*, Bd. III.3: Joseph Smits van Waesberghe, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig 1969, S. 96: »D[CD]-aha für den ersten Kirchenton, in den deutschsprachigen Ländern D [CD]-aca, in den romanischen Ländern D[CD]aba«) hängt eng mit der allgemeinen und schwierigen Frage der Entstehung des gregorianischen Repertoires und seiner unterschiedlichen Traditionen zusammen. Andere Notationsformen als die bei Guido von Arezzo vorrangig benutzte Buchstabennotation, in der *D a b a* durch Gebrauch des #-quadratum tatsächlich fixiert ist, lassen darüber hinaus aufgrund der Doppelstufe *b/h* durchaus auch eine Veränderung von *D a b a* zu *D a h a* zu. Siehe Helmut Hucke und Harmut Möller, Art. »Gregorianischer Gesang«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 3, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 1609–1621: Sp. 1617f., zur Veranschaulichung von fränkischer, germanischer, römischer und ambrosianischer Überlieferung in Bezug auf die Formel am Beispiel des Introitus-Beginns »Rorate caeli«. Bei Tinctoris und auch schon bei Marchettus von Padua (siehe unten, Notenbeispiel 20) ist deutlich das Bestreben zu erkennen, neben *D a c a* die Formel *D a b a* in die Moduslehre zu integrieren und sie eben nicht bei *D a h a* zu belassen.

⁴⁹ J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie [Anm. 19](#)), cap. 8.

nicht notwendigerweise.⁵⁰ In einem teils größeren Rahmen, stets legitimiert durch ein *F*, schimmert dieses Gerüst allerdings in Tinctoris' Beispielen 18 [a], 47 [a] (siehe oben Notenbeispiele 9 und 15) und vielleicht auch 37 [a] durch (siehe Notenbeispiel 19).



Notenbeispiel 19: J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie *Anm. 19*), S. 88, Beispiel 37 [a] (cap. 27, unter »Exempla primi toni pro omnibus autenticis«)

Es bleibt unklar, wie Tinctoris diese Beispiele modal sieht. Sie werden zwar zunächst als Beispiele des 1. Tons präsentiert bzw. so unterteilt, andererseits verweist Tinctoris in einem zweistimmigen Beispiel des 2. Modus, in dem sich die unten liegende Quarte *A H C D* zur Vermeidung einer vertikalen Quinte gegen *F* zu *A B C D* wandelt, auf eine *commixtio*, eine Vermischung des Modus mit einer ihm fremden Quartspecies, der des 4. Modus.⁵¹ Auf eine erst später so genannte »*fa supra la*«-Konvention, die ein *b* über *a* in der Wendung *D a b a* unabhängig von einem Tritonus möglich macht, beruft sich Tinctoris nicht.

Exkurs: Karol Berger stellt »*fa supra la*« aus den theoretischen Quellen heraus als eine Pseudo-Regel dar, die ursprünglich nur eine andere Formulierung des Tritonus-Verbots darstellte, sich jedoch in dem Maße verselbständigte, dass sie bald auch ohne den Bezug auf den Tritonus dargestellt und angewandt wurde.⁵² Doch die praktische Anwendung von *b* in der Formel *D a b a* geht der Theorie jahrhundertlang voraus. Dies mag den Grund haben, dass die Formel nicht mit einer pseudo-klassischen, skalenmäßigen Auffassung von Modus, an der festgehalten wurde, in Einklang zu bringen war. Es bedurfte einer zusätzlichen Regel, die die Skala vorübergehend außer Kraft setzen konnte. Über das Tritonusverbot, d. h. über einen Bezug zu *F*, das im Zusammenhang mit der Formel durchaus häufig – aber nicht notwendig – vorkommt, wurde versucht, die traditionsreiche Melodieformel zu legitimieren.

Machettus von Padua, in dessen Tradition Tinctoris' Moduslehre in starkem Maße steht, scheint eine spätere »*fa supra la*«-Regel im 1. und 2. Modus zu beschreiben. Ein *b* sei zu singen, wenn der 1. Modus seinen vollen Umfang ausschöpft (*[C] D d*) oder bis zu *c* reicht (*D c*) und zu diesem hinstrebt, ein *b* dagegen beim letzteren Ambitus, wenn ein Bezug auf *F* gegeben ist. Über die Vermeidung eines Tritonus hinaus – Marchettus

50 Nur zwei Beispiele seien hier aus dem Introitus-Repertoire herausgegriffen: siehe »*Rorate caeli*« (*Graduale Triplex*, wie *Anm. 34*, S. 403) und »*Da pacem, Domine*« (ebda., S. 336).

51 J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie *Anm. 19*), S. 81, Beispiel 31 (cap. 18).

52 Karol Berger, *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge 1987, S. 77–80.

führt dieses Verbot hier zumindest nicht explizit an – ist *b* zu singen, wenn der Ambitus nur bis zu diesem Ton reicht (also genau einen Ton über der ersten Quintspecies aufweist). Marchettus liefert folgendes Beispiel und nimmt damit die beliebte Melodieformel des 1. und 2. Modus, die an so zahlreichen Anfängen von Gesängen der Gregorianik steht, in seine Theorie auf:



Notenbergispiel 20: Marchettus, *Lucidarium* (wie *Anm. 20*), S. 398, Beispiel 65 (11.4.11); siehe zur Erläuterung ebda., S. 394–401 (11.4.2–16)

Ob *b* in diesem Beispiel letztendlich auch dadurch zu erklären ist, dass sonst die Tritonusspannung zu *F* zu groß wäre, bleibt offen. Doch erscheint *F* in diesem Beispiel stets als Wechselnote und in *currentes* zu *G*, so dass das Tritonusverbot allein vielleicht nicht unbedingt greift. Marchetto sieht dieses Beispiel nicht etwa als 1. Ton, vermischt mit einem 3., also eine erste Quintspecies (*D E F G a*) plus einen Ausschnitt einer zweiten Quartspecies (*a b [c d]*), sondern mit einem 6. vermischten Modus an. Der 2. Ton, so hebt Marchettus an späterer Stelle hervor, sei immer mit *b* zu singen. Marchettus lässt als regulären Ambitus des 2. Tons nur die Quarte unter sowie die Sexte über der Finalis zu und erwähnt hier eine sonst entstehende Tritonusspannung zu *F*.⁵³

Eine Umspielung des Quinttons *a* durch den Ton *b* ist sowohl im 1. als auch 2. Modus in der Gregorianik nicht auf das Initium beschränkt, sondern auch im weiteren Verlauf des Gesangs typisch. Dies läuft einer skalenmäßigen Auffassung der Modi entgegen. Als Umspielung der Quinte *a* über der Finalis *D* ist im 1. und 2. Modus gerade *b* – und nicht *b* – geläufig. Natürlich kommt auch *b* vor – und dies keineswegs selten –, doch in anderen Zusammenhängen, so etwa in der Aufwärtsbewegung von *a* zu *d* oder – wie dargestellt – zu *c*.

Ein weiteres von Tinctoris zitiertes Intitium, das sich bereits im letzten angeführten Beispiel andeutete, erreicht den Dominantton *a* nicht über einen Quintsprung von *D* aus, sondern ist über den Terzgang *F G a* vermittelt.⁵⁴

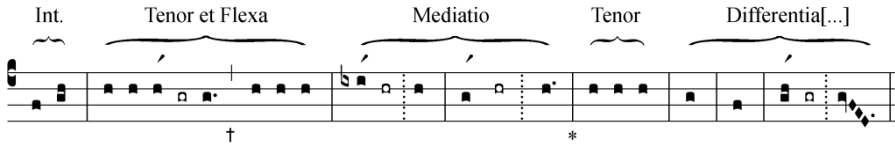


Notenbergispiel 21: J. Tinctoris, *Liber de natura* (wie *Anm. 19*), S. 95, Beispiel 57 (cap. 38, »Exemplum primi toni pro omnibus autenticis«)

53 Vgl. Marchettus, *Lucidarium* (wie *Anm. 20*), S. 436f. [11.4.94–96].

54 Siehe zusätzlich oben Notenbergispiel 16.

Dieser Terzgang spielt eine entscheidende Rolle im 1. Modus, so etwa schon im entsprechenden Psalmton, in dem er direkt zu Beginn, ohne eine vorausgehende auf *D* bezogene Initialformel erscheint.



Notenbergispiel 22: 1. Psalmton (Liber Usualis, wie Anm. 25, S. 113)

In einigen *differentiae* bildet nicht *D*, sondern *F* oder *a* die *terminatio* des Psalmverses, und erst durch den Anschluss der Antiphon wird der Terzgang *F G a*, aus dem der Psalmton in diesem Fall nicht heraustritt, wieder auf *D* bezogen. Im 1. Psalmton findet sich darüber hinaus in der *mediatio* die typische Umspielung des oberen Tons *a* des Terzgangs durch den Ton *b*. Auch einige Introitusgesänge des 1. Modus beginnen direkt mit dem Terzgang *F G a*, über den der Dominantton *a* erreicht wird, so »Ego autem cum iustitia«, »Ego autem in Domino speravi« und »Misereris omnium«. ⁵⁵ Auffällig ist der zweimalige Beginn mit dieser Figur bei gleichem Text (»Ego autem«), und Christopher Schmidt weist darauf hin, dass diese Worte so wichtig und markant, ein »emphatischer Beginn der Rede« seien, dass sie direkt mit der Rezitationsformel beginnen, anstatt sich von einem tiefer liegenden, auf die Finalis *D* bezogenen Initium erst auf ein gewichtigeres Wort emporzuheben. ⁵⁶ Ähnliches mag für »Misereris« anzunehmen sein. Die Formel bei Tinctoris schließlich schwingt sich erst über eine Vorfigur hinauf zum Terzgang *F G a* und greift damit den Beginn unzähliger Offiziumsantiphonen auf. ⁵⁷ Auch das *neuma* des 1. Modus nutzt eben diese Formel für den Anfang des *Melimas* der Schlussilbe der *noeane*- sowie der *Merkantiphon*. ⁵⁸ Tinctoris stellt zu Beginn innerhalb dieser Formel stets die Terz *D F* heraus, springt von *D* aus zu *F* hin, bevor ein schrittweiser Abstieg zu *C* erfolgt, dann mit neuem Schwung zurück ins *F* springt und mit der Terz *F G a* darüber hinausreicht. (In seinem Beispiel 57, siehe oben Notenbergispiel 21, bildet in zwei Quellen *D F E D F G a*, in der dritten Quelle des *Liber de natura et proprietate tonorum* *D F D C F G a* den Anfang.) Markant für dieses Initium ist das Gerüst,

⁵⁵ Graduale Triplex, wie Anm. 34, S. 94f., 111f. und 62f.

⁵⁶ Ch. Schmidt, Harmonia modorum (wie Anm. 33), S. 100f.

⁵⁷ F.-A. Gevaert, La mélodie (wie Anm. 5), S. 239, listet diese Formel als thème 6 auf (*D C F G a G E F D*).

⁵⁸ Vgl. das *neuma* der 1. Merkantiphon nach Johannes Affligemensis (wie Anm. 10), siehe oben Notenbergispiel 18.

in dem *D* durch *C* unterschritten wird und durch einen Quartsprung zum Terzgang *F G a* führt. In zwei von vier von Christopher Schmidt zitierten Anfängen von Offiziumsantiphonen mit diesem Initium spielt die Darstellung der Terz *DF* vor der Unterschreitung des *D* durch *C* ebenfalls eine ähnliche Rolle wie bei Tinctoris.⁵⁹ In Tinctoris' Beispiel 41 (siehe oben Notenbeispiel 16) scheinen darüber hinaus zwei Melodieformeln kombiniert zu sein, zum einen das eben genannte Initium *D C F G a*, zum anderen, in einem größeren, die gesamte Phrase umfassenden Rahmen gesehen, die Formel *D a b a* bzw. *D a c a*, bevor der Abstieg von der Quinte in die Finalis *D* erfolgt.

Die aufgezeigten Initien *D a c a*, *D a b a*, (*D [F D] C*) *F G a* sowie *D C D F G F E D* bestimmen sämtliche Introitusanfänge des 1. Modus des *Graduale Triplex*. Auch der weitere Melodieverlauf ist von diesen Formeln geprägt, die einen 1. Modus charakterisieren und von anderen Modi abheben. Eine Formel wird dabei auf unterschiedlichste Weise verziert und erweitert. Der Motor der Variation ist dabei die Rede, die es in Musik auszulegen gilt. Christopher Schmidt zeigt, wie nur aus drei zusammenhängenden Tönen, dem Terzgang *F G a*, angetrieben durch die Rede, immer wieder Neues entsteht.⁶⁰ Nicht zuletzt auch das Aufstellen und Beantworten von Figuren fördert immer wieder eine einzigartige Neuschöpfung, die dennoch stark an die Tradition gebunden ist. Es ist kein Zufall, dass Dufay in den Gesängen der ihm zugeschriebenen *Recollectio* gerade auf diese Initien und Melodieformeln des 1. Modus zurückgreift. Auch eine Neukomposition innerhalb des Offiziums – eine Erweiterung des gregorianischen Repertoires – hieß ein Schöpfen aus der Tradition heraus zu bewerkstelligen.

Ant. I

T E- nebre dif- fu- giunt* mundo color re- dit; mari -a con-ci- pi-tur

lu- ci-fer ex- ur-git. Ps. Lauda-te pu-e- ri. E u o u a e.

Notenbeispiel 23: G. Dufay, »Tenebre diffugiunt« aus der *Recollectio* (nach Ca XVI C 4, wie Anm. 17, fol. 162v)

⁵⁹ Ch. Schmidt, *Harmonia modorum* (wie Anm. 33), S. 98, Beispiel 47.

⁶⁰ Ebda., S. 52–54.

Der Anfang der Antiphon »Tenebre diffugiunt« kombiniert dabei zwei im I. Modus häufig verwendete Initien, zum einen *D a b a*, zum anderen aber auch *D C F G a*, in der nach einer Vorfigur der Terzgang *F G a* eine entscheidende Rolle im Erreichen des Dominanttons spielt. In dieser Hinsicht, der Kombination dieser beiden Melodieformeln, ist der Anfang von »Tenebre diffugiunt« mehr noch als mit der Merkantiphon »Primum quaerite« mit dem Beginn von Tinctoris' Beispiel 41 (siehe Notenbeispiel 16) zu vergleichen. Nach *D* erscheinen in »Tenebre diffugiunt« *E* und *a* als *distinctiones*. *a* wirkt dabei als natürliche Kadenz neben der Finalis, ist dieser Ton doch als Dominantton der nächst bedeutende. Es entsteht ein offener Schluss. Ebenso wirkt die *distinctio* auf *E* offen, durch ihren schrittweisen Abstand zur Finalis fordert sie diese noch mehr zurück. Barbara HaggH bezog sich im obigen Zitat⁶¹ auf die Textstelle »*maria concipitur*«, die sich zu den höchsten Tönen aufschwingt, in der jedoch die Septime *c* dem eigentlich höchsten Ton *d* an Bedeutung vorausgeht. Der Ton *a*, der zu Beginn durch *b* umspielt wurde, wird hier durch den »Trabanten« *c* noch heller gefärbt, der seinerseits von *b* und *d* umgeben ist. Die Terz *a c a* wird im weiteren Verlauf auf *D* bezogen; *c a* erscheint darüber hinaus als »Entsprechungskonsonanz«⁶² zu *F D*. Der Vers setzt direkt mit der Rezitation auf *a* an und ist ein Beispiel für eine *terminatio* auf *F*, der sich die mit *D* beginnende Antiphon anschließt.

Melodieformeln als Modusmerkmal

Über unzählige Generationen wurden modusspezifische Melodieformeln über die Gregorianik weitergegeben. In der frühen Modustheorie wurden sie auch explizit beschrieben und in Mustermelodien, die als Intonations- oder Merkhilfen dienen sollten, festgehalten. Im Laufe der Entwicklung der Modustheorie verlagerte sich das Konzept von Modus in den theoretischen Texten allerdings stark hin zu einer Darstellung durch *Species*. Melodieformeln werden – wie etwa in Tinctoris' *Liber de natura et proprietate tonorum* – zwar mit keinem Wort mehr erwähnt, doch ist es erstaunlich, wie ähnlich die selbstkomponierten Beispiele des Traktats den Jahrhunderte älteren Formeln der frühen Modustheorie doch sind. Dies wurde an Beispielen des 1. und 5. Tons beispielhaft aufgezeigt. Es sollte daher nicht nur die im Text beschriebene *Species*lehre, sondern auch die wie selbstverständlich angewendete modusspezifische Melodiegestaltung der Beispiele zur Kenntnis genommen und im Hinblick auf die Praxis – und zwar

61 Wie Anm. 43.

62 Zum Begriff der Entsprechungskonsonanz vgl. Ch. Schmidt, *Harmonia modorum* (wie Anm. 33), S. 30f.

nicht nur auf das liturgische und geistliche, sondern auch auf das weltliche Repertoire – geprüft werden. Zum Teil liefert eine Verfolgung dieses Traditionsstrangs von Modus neue Erklärungsmöglichkeiten im Hinblick auf die kompositorische Praxis, gerade auch, wenn sich die Konzepte von Modus als Skala und Modus als Melodieformel nicht entsprechen. Die modale Melodiegestaltung, »creatio ex unisono«, mittels spezifischer Formeln bedeutet dabei keineswegs einen Stillstand. Wie auch die wenigen Beispiele aus Dufays *Recollectio* zeigten, klingen dieselben Formeln immer wieder neu und werden auf wunderbare Weise immer wieder neu erfunden und erschaffen.

Luca Ricossa

Die Messe zur Unbefleckten Empfängnis von Leonardo Nogarola (1477)

Die über Jahrhunderte andauernde »gregorianische« Komposition, die von der Zeit der Karolinger bis ins 19. Jahrhundert reichte, ist ein erwiesenes Faktum, wenngleich diese »longue durée« von den Spezialisten oft genug unterschätzt wird. Während im Mittelalter vor allem neue Offiziumskompositionen geschaffen wurden, stammen aus der Renaissance auch neue Kompositionen für das Messproprium. Der folgende Beitrag untersucht einen der ersten Vertreter dieses Genres, der über mehrere Jahrhunderte hinweg in Gebrauch bleiben sollte.

Bereits im Rahmen eines in Paris abgehaltenen Kolloquiums zur Unbefleckten Empfängnis¹ habe ich einige Aspekte behandelt und vertieft, die im Zusammenhang mit der auf dem Basler Konzil für dieses Fest geschaffenen Liturgie stehen. Dem mögen hier einige Hinweise folgen, die ein gleichfalls interessantes, wenig später entstandenes Offizium betreffen.

Das Dogma der Unbefleckten Empfängnis, das 1439 in Basel ausgerufen und »definiert« wurde, hat – angesichts des schismatischen Charakters, von dem das Konzil am Rhein geprägt war – die theologische Kontroverse um die Immaculata-Lehre nicht beendet. Die Gegnerschaft zwischen Franziskanern, zu deren Lehre die Doktrin vor allem gehörte, und Dominikanern, die sie ablehnten, blieb vielmehr bestehen.² Als 1471 mit Sixtus IV. ein Franziskaner den Heiligen Stuhl bestieg, hat der neue Papst sogleich Maßnahmen zur Beförderung der Immaculata-Doktrin ergriffen.³ 1476 hat er mit der apostolischen Konstitution

1 Luca Ricossa, »L'Immaculée Conception: une croyance avant d'être un dogme, un enjeu social pour la Chrétienté«, in: *L'atelier du centre de recherches historiques* 10 (2012), <http://acrh.revues.org/4378>.

2 Zur Geschichte des Dogmas und seinen Wechselfällen beim Basler Konzil siehe Luca Ricossa, *Jean de Ségovie: Son Office de la Conception (1439). Étude historique, théologique, littéraire et musicale*, Bern 1994 (Europäische Hochschulschriften, 36.113).

3 Einzelheiten zum Pontifikat Sixtus IV. und zur Einführung des Festes wurden von Camilla Cavicchi, »Osservazioni in margine sulla musica per l'immacolato concepimento della Vergine, al tempo di Sisto IV«, in: *L'atelier du centre de recherches historiques* 10 (2012), <https://acrh.revues.org/4386>, ausführlich behandelt.

Cum Praeexcelsa das Fest für die ganze Kirche eingeführt und zugleich das vom Protonotar Leonardo de Nogarolis geschaffene Offizium samt Messe approbiert.⁴ Die erste Ausgabe dieser Gesänge enthält noch keine Musik, aber schon bald sind vollständige Fassungen in den großen Gradualien und Antiphonarien zu finden.

Nogarola stammt aus einer bedeutenden Veronesischen Familie. Eine seiner Schwestern war Isotta, die von ihren Zeitgenossen als Humanistin hochgeschätzt war. Er selbst widmete sich der Theologie und der Philosophie und diente als apostolischer Protonotar in der päpstlichen Administration.⁵

In diesem Beitrag werde ich die Messe in Gänze nach dem Graduale, das in der Offizin Giunta 1499/1500 in Venedig gedruckt wurde,⁶ edieren, ferner verschiedene Kommentare zur Musik anbringen und dabei gelegentlich das Graduale berücksichtigen, das 1668 bei Cieras in Venedig publiziert wurde.⁷ In dieser Ausgabe findet sich unsere Messe zu Beginn des franziskanischen Anhangs am Ende des Bandes.⁸

Introitus

The image shows a musical score for an Introitus. It consists of a single staff with a red line. The notation is square neumes on a four-line staff. The text below the staff is: **E** — gre-di — mi-ni et vi-de-te fi-li-e sy-on reginam ve — stram quam. Above the staff, there are three bracketed sections labeled [A], [B], and [C]. Section [A] covers the first two measures, [B] covers the next two, and [C] covers the final two. The first letter 'E' is large and red. The text is aligned with the notes below it.

4 Leonardus Nogarolus, *Ad sanctissimum ac beatissimum dominum D. Sixtum. VIII. pontificem suumque sacrumque consistorium*. [fol. 6v:] *Incipit officium immaculate conceptionis virginis Marie*, editum per reuerendum patrem dominum Leonardum Nogarolum, per ingeniosum virum Magistrum Udalricum Gallum Alamanum, Rome, die X mensis Decembris, 1477.

5 Scipione Maffei, *Verona Illustrata. Parte seconda: Contiene l'istoria Letteraria o sia la Notizia degli Scrittori Veronesi*, Mailand 1825, S. 189.

6 Graduale s[ecundu]m morem sancte Romane ecclesie, fol. CCXX. Der vollständige bibliographische Nachweis findet sich in: *Renaissance Liturgical Imprints: A Census* (<http://quod.lib.umich.edu/r/relics/sample4.html>). Ich habe mit einem Exemplar in einer Privatsammlung gearbeitet.

7 [*Graduale Romanum*], Venedig: Apud Cieras, 1668.

8 Auf S. 3 des Anhangs nach S. 480 des Hauptteils; auch diese Quelle in privater Sammlung. Dieses Graduale wurde erstmals 1610 veröffentlicht. Seine melodischen Varianten, die von verschiedenen Herausgebern übernommen wurden, entsprechen denjenigen, die man in Italien bis zur großen Turiner Edition von 1845 am häufigsten antrifft.

Digitalisat: http://www.cantusfractus.org/raph_1/edizioni/FSG_18.html.

[D] [E]

laudant astra matuti - na: cuius pulchritu - dinem sol et lu - na mirantur et iubi -

lant omnes fili - j de - i. ¶ Ostendat faciem suam sonet vox eius in auribus

nostris quia eloquium suum dulce et facies deco - ra nimis. ¶ Gloria.

Egredimini et videte filiae Syon
 reginam vestram,
 quam laudant astra matutina:
 cuius pulchritudinem sol et luna
 mirantur,
 et iubilant omnes filii Dei.
Versus: Ostendat faciem suam,
 sonet vox eius in auribus nostris,
 quia eloquium suum dulce et
 facies eius decora nimis.

Geht hinaus und seht, Töchter Zion,
 eure Königin,
 die die Morgensterne preisen,
 deren Schönheit Sonne und Mond
 bewundern,
 und die alle Kinder Gottes bejubeln.
 Es leuchte ihr Angesicht, ihre Stim-
 me erklinge in unseren Ohren, denn
 ihre Rede ist süß und ihr Antlitz
 allzu schön.

Zu den Textquellen: Der erste Vers paraphrasiert Hld. 3,11 (»Egredimini et videte filiae Sion regem Salomonem«), der zweite und vierte Vers erinnern an Hiob 38,7 (»Cum me laudarent simul astra matutina, et iubilarent omnes filii Dei«). Vers 3 entstammt der Legende der Hl. Agnes, wo es sich auf Christus bezieht. Der Versus schließlich ist aus Hld. 2,14 entnommen: »Ostende mihi faciem tuam sonet vox tua in auribus meis vox enim tua dulcis et facies tua decora«. In den nachtridentinischen Quellen ist der Vers »Ostende mihi« durch den Psalmvers »Quam dilecta tabernacula tua« ersetzt.

Zur Musik: Es handelt sich nicht um eine Originalkomposition, sondern um eine Kontrafaktur des Introitus zum Sonntag Sexagesima (»Exurge quare obdormis«).

Hier folgt zum Vergleich eine Fassung nach dem Graduale von Porris aus dem Jahr 1512 (fol. xxxviii).

The image shows three staves of Gregorian chant notation. The first staff begins with a large red 'E' and contains the text: x—ur—ge: quare obdormis domine exur—ge et ne repellas in fi—nem quare. Above the staff are three labels: [A] above the first measure, [B] above the second measure, and [C] above the third measure. The second staff contains the text: faciem tu—am auer—tis ob—li—ui—sceris tribula—ti—o—nem nostram: ad—hesit in. Above the staff are two labels: [D] above the first measure and [E] above the second measure. The third staff contains the text: ter—ra venter noster exurge domine adiuua nos et li—be—ra nos. The notation consists of square neumes on a four-line red staff.

Die beiden Melodieversionen sind nahezu identisch. Gleichwohl ist festzustellen, dass keine Korrespondenz zur Textstelle »adhesit in terra venter noster« besteht und insbesondere, dass die melodischen Phrasen anders unterteilt sind. Diese Unterschiede ziehen einen völligen Verlust des syntaktischen Sinns der einzelnen musikalischen Formeln des gregorianischen Gesangs nach sich.

Zuerst zur Intonation: Im Original hält sie auf dem Porrectus *d-c-d* inne, während die kontrafazierte Melodie hier, um Platz für die zusätzlichen Silben des ersten Wortes zu schaffen, den Anfang der Rezitation von »quare obdormis« (A) anhängt. Das Kontrafakt setzt dann die Verschiebung fort, indem es über die Zäsur bei »domine« hinweggeht und dafür auf »Syon« eine Kadenz nach *f* bildet (B). Die erste Kadenz, die beide Versionen tatsächlich gemeinsam haben, ist die auf »in finem«, aber auch da führt die unterschiedliche Anzahl von Silben im Kontrafakt zu einer Unbeholfenheit, wenn der Torculus *d-c-d* bereits zur vorangehenden Silbe gehört. Die nächste Kadenz, bei »avertis«, wird in der Folge zur Intonation einer neuen Phrase auf »cuius pulchritudinem« transformiert (D), wohingegen die Kadenz bei E schließlich – wie auch die Schlusskadenz – respektiert wird.

Man könnte annehmen, dass solche Missachtungen ganz typisch für eine Zeit des Niedergangs des monodischen liturgischen Gesangs wie im 15. Jahrhundert sind, aber dem ist nicht so. Erstens haben wir aus dieser Zeit echte Meisterstücke der Monodie.⁹ Ferner, und das ist noch wichtiger, ist dieses Phä-

⁹ Vgl. meine Arbeit über das von Juan de Segovia 1439 komponierte Offizium zu Mariä Empfängnis (wie *Anm. 2*).

nomen seit dem 10. Jahrhundert bezeugt. In der Tat weist schon der Introitus zum Trinitätsfest, wie er in so altherwürdigen Codices wie Einsiedeln 121 vorliegt und der von der Musik für den Introitus zum ersten Fastensonntag inspiriert ist, eine derartige Anomalie auf: Hier wird ein Satzanfang zur Kadenz gemacht (»Trinitas«) und eine Kadenz zum Satzbeginn genommen (»Atque«). Geschuldet ist dies wahrscheinlich dem Übergang von einer rein mündlichen Tradition, die einen syntaktischen Sinn unterschiedlichen Formeln zuwies, zu einer schriftlichen Tradition, die zusehends »Formeln« zerlegte, indem sie sie in »Noten« im ursprünglichen Sinn, in »Schriftzeichen«, überführte. Die Töne werden dabei zu Bausteinen, die man mit einer gewissen Freizügigkeit handhaben kann. Wenn es sicher ist, dass Nogarolo hier sozusagen ungeschickt agiert, dann einfach aus einer uralten Tradition.

Graduale

Qualis est dilecta no — stra charis — si — mi qualis est ma — ter
di — ci — te do — mi — ni qualis et quanta sit
so — ror et sponsa chri — sti. **D**ilecta no — stra candida inmacu —
la — ta quasi au — ro — ra
consur — gens.

Qualis est dilecta nostra
Charissimi, qualis est mater,
Dicite, Domini.
Qualis et quanta sit
Soror et sponsa Christi,
Dilecta nostra candida, immaculata
Quasi aurora consurgens.

Wie ist unsere Auserwählte? Meine
Lieben, wie ist die Muttergottes,
sagt es.
Wie groß ist sie, die Schwester und
Gemahlin Christi. Unsere
Auserwählte ist weiß, unbefleckt,
so wie die Morgenröte, die sich erhebt.

Zu den Textquellen: Dieser Text ist frei vom Hohelied Salomonis inspiriert: als Frage »Wie ist« (dort aber immer in der maskulinen Form »dilectus«), desgleichen erscheinen mehrfach »soror et sponsa«, »immaculata«, »aurora consurgens«, ohne dass man exakt textgleiche Stellen wie im Graduale identifizieren könnte.

Zur Musik: Dieses Stück ist die Kontrafaktur des Graduale »Sciant Gentes«, ebenfalls aus der Messe zum Sonntag Sexagesima:

The image shows a musical score for the Graduale »Sciant Gentes«. It consists of five staves of music with Latin lyrics underneath. The lyrics are:
 S ci-ant gen-tes quoni - am no - men ti - bi de - us
 tu so - lus al - tis-si-mus super om - nem ter -
 ram. V Deus me - us pone illos ut ro
 - tam et sicut sti - - - - pu - lam
 an-te fa - - - - ci-em ven - ti.

Die Übernahme dieser Musik ist zweifellos gelungener als die des Introitus. Zwar ist unübersehbar, dass auch hier die Kadenz auf »tibi Deus« nur schlecht

mit dem »qualis est« des Kontrafakts harmonisiert. Aber andererseits passt sich der Einschnitt »et sponsa« gut in das kleine Kadenzmelisma des ersten Teils ein, und das große Melisma des Verses, bei dem wir vom ersten in den fünften Ton übergehen, fällt auf ideale Weise auf das Wort »immaculata«; lediglich die Prosodie und die Klangfarbe des Vokals sind etwas unpassend. Die Ausgabe von Cieras aus dem Jahr 1668 unterdrückt dieses große Melisma, desgleichen die Schlussvokalise auf »consurgens«. Das Versende schließlich ist abgeschnitten, was zweifellos auf den Silbenmangel zurückzuführen ist.

Die gleiche Melodie diente als Modell für das Graduale des Hl. Bernhard von Siena.¹⁰

Alleluia

Al-le — — — lu-ia

ni regi-na nostra: ve — — ni do-mi-na in ortum o —

— — doris super omni-a a — ro-mata

Alleluia. Alleluia.

Versus. Veni regina nostra

Veni domina

In hortum odoris

Super omnia aromata

Halleluja.

Komm, unsere Königin, komm,

unsere Herrin,

in den Garten der Düfte,

über alle Balsame.

Zu den Textquellen: Es handelt sich wiederum um einen Originaltext, der auf einer Paraphrase des Hoheliedes basiert, z. B. auf Hld. 4,10: »Odor unguentorum tuorum super omnia aromata« oder Hld. 5,1 »veni in hortum meum soror mea sponsa«.

¹⁰ Vgl. *Graduale Romano-Seraphicum*, Paris: Desclée 1924, S. 51.

Zur Musik: Ein direktes Vorbild für diese Melodie, die die üblichen Formeln des ersten Tons versammelt, war nicht aufzufinden. Man kann indes eine deutliche Verwandtschaft mit der Antiphon ad Benedictus für die Oktav nach dem Fest des hl. Franziskus »Sancte Francisce propra«¹¹ feststellen.

Es bleibt unklar, ob man am Ende des Versus Teile des Alleluia-Jubilus wieder aufnehmen soll, ebenso, ob eine Prosa vorgesehen war. Das Graduale von Giunta liefert keine für dieses Fest. Das Cieras-Graduale 1668 eliminiert den Jubilus vollständig.

Offertorium

O r-tus conclusus fons signa-tus e-missiones tue pa-ra-disus o
 mari — a manus tu-e stillauerunt myrrham: melli-flu-ique facti sunt ce-li
 dum manu domini fabrica — ta es mater tanti de — i alle — —
 lu—ia

Hortus conclusus Fons signatus
 Emissiones tuae paradus
 O Maria
 Manus tuae stillaverunt myrrham
 Mellifluique facti sunt caeli
 Dum manu Domini
 Fabricata es Mater tanti Dei. Alleluia.

Ein verschlossener Garten, eine versiegelte Quelle, deine Düfte sind ein Paradies, oh Maria.
 Deine Hände haben Myrrhe geträufelt und die Himmel sind von Honig benetzt worden, als du durch die Hand des Herrn zur Mutter eines solchen Gottes gemacht worden bist. Halleluja.

11 Vgl. *Antiphonale Romano-Seraphicum*, Paris: Desclée 1928, S. 983.

Zu den Textquellen: Wiederum ist der Text aus dem Hohelied abgeleitet, diesmal auf augenfälliger Weise. Der Anfang entspricht Hld. 4,12: »*Hortus conclusus soror mea sponsa, hortus conclusus, fons signatus. Emissiones tuae paradisi malorum puniceorum*«. Die Anregung für die Fortsetzung geht auf etwas entferntere Anklänge an geistliche Texte zurück: an einen Widerhall von Bernhards Canticum-Predigten (wie in der 12. Predigt »*manus tuae distillaverunt totius suavitatis liquorem*«) und an einen Ausschnitt aus dem Responsorium der Weihnachtsmatutin »*Hodie nobis ... per totum mundum melliflui facti sunt coeli*«.

Zur Musik: Wie beim Alleluia war auch hier keine exakte Korrespondenz zu einem bekannten gregorianischen Gesang auszumachen, obwohl die Wendungen meistens vertraut klingen. Gelegentlich nimmt man eine entfernte Verwandtschaft mit dem Offertorium »*Benedicam Dominum qui mihi tribuit*«¹² war. Die Schlusskadenz stimmt mit der der Antiphon »*Unica est*« aus dem Offizium »*Sicut lilium*« des gleichen Komponisten überein:¹³

Communio

Glori-o-sa dicta sunt de te mari-a qui — a fecit ti — bi magna qui potens
est al-le-lu — ia.

Gloriosa dicta sunt de te Maria,
Quia fecit tibi magna qui potens
est alleluia.

Ruhmvolles sagt man von dir, Maria,
denn Großes hat an dir getan der
Mächtige.

Zu den Textquellen: Der Text paraphrasiert einen Textausschnitt von Psalm 86,3–4 (»*gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei*«) und eine Passage aus dem Magnificat (»*quia fecit mihi magna qui potens est*«). Der Psalm wird traditio-

¹² *Offertoriale triplex*, Sablé-sur-Sarthe 1985, S. 88.

¹³ Nach der Version des franziskanischen Anhangs im *Antiphonarium Sacrosanctae Romanae Ecclesiae* (Venedig: Petrus Liechtenstein 1585), fol. 186, unten als Magnificat-Antiphon der zweiten Vesper ediert.

nellerweise auf Maria angewandt und war allgemein bekannt, zumal er täglich im kleinen marianischen Offizium gesungen wurde.

Zur Musik: Die Antiphon beruht zu großen Teilen auf dem Gesang der Communio des neunten Sonntags nach Pfingsten («Qui manducat carnem meam»):¹⁴

The image shows two staves of musical notation in square neumes on a four-line red staff. The first staff begins with a large red initial 'Q' and contains the lyrics: 'Qui manducat carnem me-am et bi-bit sanguinem me-um in me ma-net et'. The second staff continues with the lyrics: 'e-go in e-um di - cit domi-nus.' The notation consists of black square neumes with stems, some with flags, indicating pitch and rhythm. There are double bar lines in the middle of each staff.

Auch hier ist wieder die willkürliche Verkürzung der Phrasen festzustellen und insbesondere die völlig umgestaltete Schlusskadenz, die dazu dient, den sechsten Ton des Originals in den ersten Ton zu überführen.

Die Gesänge dieser Messe wurden größtenteils aus dem bekannten gregorianischen Repertoire entnommen: vom Sonntag Sexagesima, den Sonntagen nach Pfingsten und aus dem franziskanischen Sanctore. Die Anpassungen sind nicht immer glücklich zu nennen, wie es auch sonst oft der Fall war, seit die Verschriftlichung der Gesänge (selbst als Neumen) an die Stelle des rein mündlichen Vortrags getreten ist. Dementsprechend bieten uns das Alleluia und das Offertorium, die offenbar originale Melodien haben, eine bessere Übereinstimmung zwischen musikalischen Phrasen, den »distinctiones«, und den Sprachsätzen.

Auffällig ist auch der unmissverständliche Wille, alle Gesänge in einem Ton, hier dem ersten, zu präsentieren, indem gegebenenfalls auch die Schlusskadenz der Communio verändert wird. Das ist ein durchaus modernes ästhetisches Interesse.

Übersetzung aus dem Französischen: Nicole Schwindt

¹⁴ Nach dem *Graduale secundum morem Sancte Romane Ecclesie* (Venedig: de Porris 1512), fol. XIXVIII.

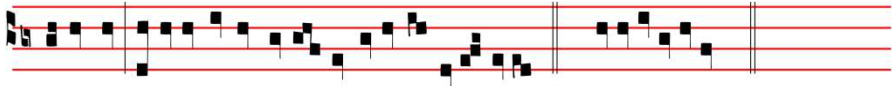
Anhang

Es folgen die Gesänge des monastischen Tagesoffiziums nach dem *Antiphonarium Sacrosancte Romane Ecclesie integrum et completum* (Venedig: Petrus Liechtenstein 1585), fol. 183.

Officium immaculate Conceptionis Beate Virginis Marie : editum per Reuerendum Patrem Dominum Leonardum Nogarolum Protonotarium Apostolicum : Arctium, ac sacre Theologie Doctorem famosissimum

In primis vesperis antiphona.

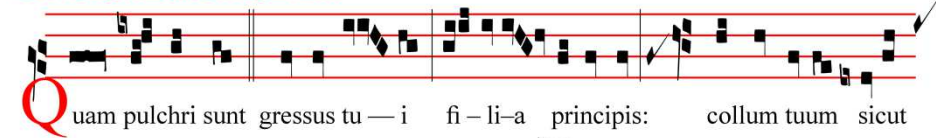
Sic—ut li—lium inter spinas: sic a—mica me—a in ter fi—li—as Adæ al—le—
lu—ia. *Ps.* Dixit dominus. *Ant.* To — ta pulchra es Mari — a: et macula o — ri —
nalis non est in te: alle — lu—ia. *Ps.* Laudate pueri. *Ant.* Tu gloria hierusalem:
tu læ—ti—ti—a is—rael: tu ho — no—ri—fi—centia po—puli nostri alle—luia. *Ps.* Lætatus.
Ant. Vox enim tua dulcis: et facies il — la tu—a de — co—ra nimis al—le — luia.
Ps. Nisi dominus. *Ant.* Quæ est i — sta quæ a—scendit de deserto de—li—ci—js



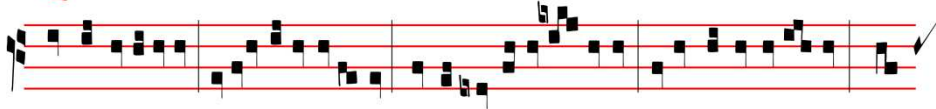
affluens innixa supra dilectum fili-um alle-luia. *Ps. Lauda hierusalem.*

Hymnus. Aue maris stella. V. Immaculata conceptio est hodie: sancte marie virginis alleluia. R. Cuius innocentia inlyta cunctas illustrat deuotas animas alleluia.

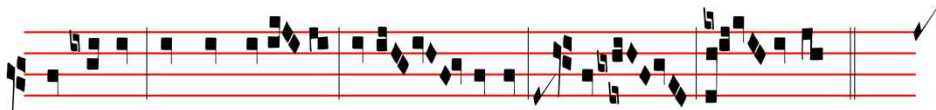
Ad Magnificat antiphona.



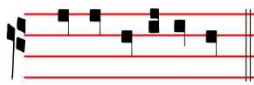
Quam pulchri sunt gressus tu — i fi — li — a principis: collum tuum sicut



turre eburnea: oculi tu — i diui — ni: et comæ capitis tu — i sicut purpura regis: quam



pulchra es: et quam deco — ra charis — sima: al — le — — lu — ia.



Hac nocte non dicitur Responsorium octauum, sed infra hebdomadam: sed loco eius cantatur a choro Tota pulchra. Infra vero hebdomadam sine cantu dicitur cum lectione.

Ps. Magnificat.

Antiphona.

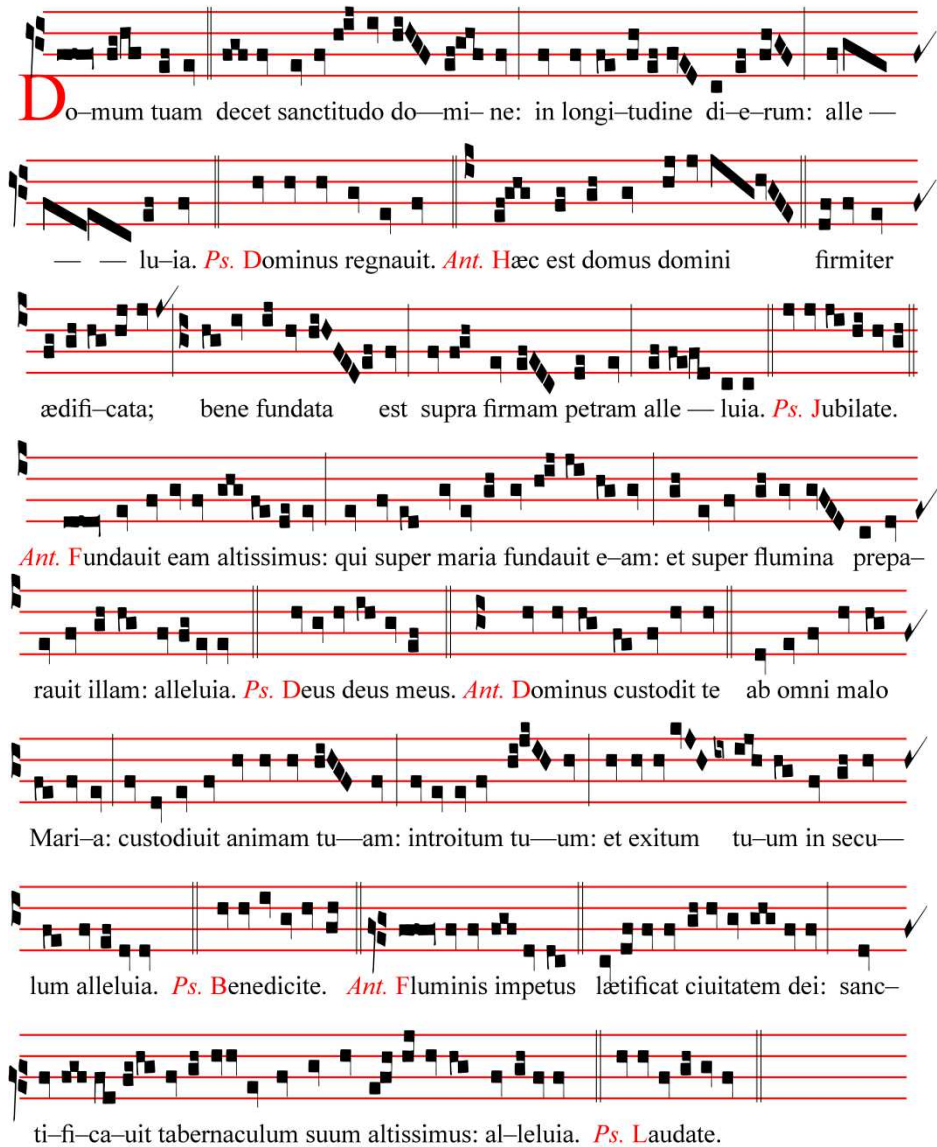


To — ta pulchra es a — mi — ca nostra: columba no — stra: et macula o — ri — gi — na — lis



non est in te: al — le — — lu — ia.

Ad Laudes et per horas antiphona.



Do-mum tuam decet sanctitudo do-mi-ne: in longi-tudine di-e-rum: alle —
— lu-ia. *Ps. Dominus regnavit. Ant. Hæc est domus domini* firmiter
ædifi-cata; bene fundata est supra firmam petram alle — luia. *Ps. Jubilate.*
Ant. Fundavit eam altissimus: qui super maria fundavit e-am: et super flumina prepa-
rauit illam: alleluia. Ps. Deus deus meus. Ant. Dominus custodit te ab omni malo
Mari-a: custodiuit animam tu-am: introitum tu-um: et exitum tu-um in secu-
lum alleluia. *Ps. Benedicite. Ant. Fluminis impetus lætificat ciuitatem dei: sanc-*
ti-fi-ca-uit tabernaculum suum altissimus: al-leluia. *Ps. Laudate.*

*Hymnus. O gloriosa. etc. Intrent ut astra flebiles: immaculata concepta es.
V. Non accedet ad te malum. R. Neque appropinquabit tabernaculo tuo.*

Ad Benedictus antiphona.

Quam pulchra es a—mica me — a columba mea: im—maculata me—a:
et odor vestimentorum tu—o—rum super omnia a—romata: alle — lu—ia.

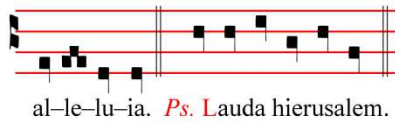
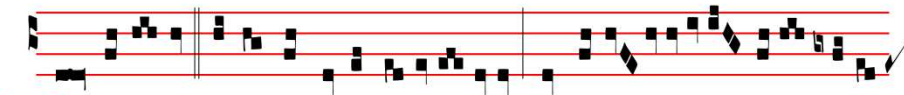
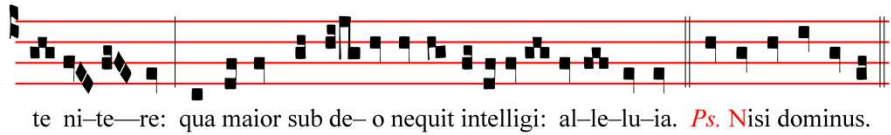
Ps. Benedictus.

In secundis vespers antiphona.

Ni—hil est candoris: nihil est splendoris: ni—hil est numinis: quod non resplende—
at in virgine glorio— sa: al—le—luia. *Ps.* Dixit dominus. *Ant.* Quæ ne— que serpentis
persu—a—si—o—ne de—cep—ta: nec e—ius venenosis afflatibus infec — ta: alleluia.

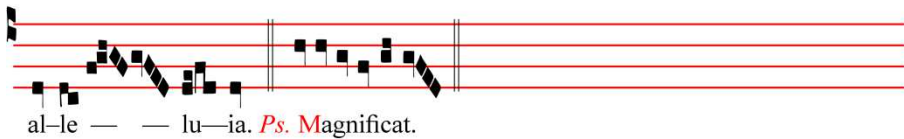
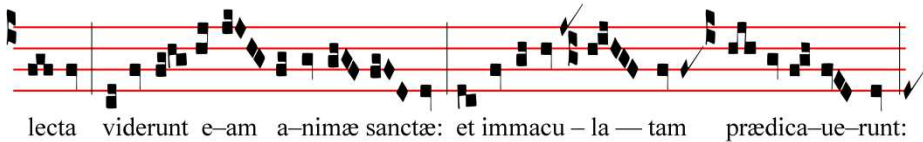
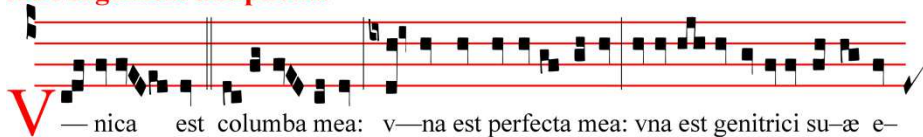
Ps. Laudate pueri. *Ant.* Hanc quam tu despicias maniche—e / mater mea est: et de

manu mea fabricata alleluia. *Ps.* Lætatus sum. *Ant.* De—cuit virginem e—a puri—ta—



Hymnus. Ave maris stella. V. Domine dilexi decorem domus tue. alleluia. R. Et locum habitationis glorie tue.

Ad Magnificat antiphona.



Marianne C. E. Gillion

“Shall the dead arise and praise you?” – Revisions to the *Missa pro defunctis* in Italian printed graduals, 1591–1621

At the end of the sixteenth century the revision of plainchant in Italian printed graduals, which had been occurring in a moderate fashion throughout the previous decades, took a rather dramatic turn.¹ The major publishers of liturgical books began issuing volumes containing melodies that had been heavily “corrected”. Industrious, often anonymous, editors had undertaken the task of reshaping a large, stylistically diverse, and well-known corpus of music. The motivations and methods guiding their work are often difficult to trace, and given the relative lack of written evidence both must be sought in the modified chants themselves.² An exploration of the mass proper of an important liturgical celebration, the *Missa pro defunctis*, provides a panorama of the approaches to and processes of chant revision in influential printed sources. Whilst editors were united in the overarching aims guiding their work, the importance assigned to any particular aim could vary based upon individual aesthetic goals. Similarly, the techniques of chant revision were also shared, but employed differently in accordance with personal plans and priorities.³ All of the editors, to greater or lesser degrees, evinced an awareness of the larger contexts: where a chant stood in the often interrelated corpus of melodies, and where their source stood in the often intertwined printed plainchant traditions. The revisions to plainchant that occur from the late sixteenth century onwards, though far-reaching, thus do not

1 This is an expanded and revised version of a paper I delivered at the Royal Musical Association Study Day *Music in the Seicento*, held at the University of York on 20 October 2012, and later at the *Explorations in Music Theology: History, Theory and Practice* Postgraduate Study Day held at Durham University on 12 March 2013. It also draws upon my doctoral thesis “*Diligentissime emendatum, atque correctum*”? *The transmission and revision of plainchant in Italian printed graduals, 1499–1653*, PhD diss. University of Manchester, 2015.

2 The most detailed investigation of plainchant in printed sources from the late sixteenth century onwards is Theodore Karp, *An Introduction to the Post-Tridentine Mass Proper*, 2 vols. (Middletown, WI, 2005).

3 *Ibid.*, vol. 1, pp. 3, 203–204.

represent a massive break with the past but rather a carefully considered and decisive move into the future.

A new phase of plainchant revision

In 1587 the Venetian music printing firm of Gardano issued a short *Graduale, et Antiphonarium omnium dierum festorum ordinis minorum*, wherein the chant melodies had been systematically shortened and recast by the editor Ludovico Balbi.⁴ Four years later, Angelo Gardano published a full *Graduale Romanum*.⁵ In the preface Gardano claims that the chants contained in the volume have been amended according to “ancient customs”, with correct orthography, accurate text underlay, and properly placed divisions. This work had been carried out by three editors who worked both individually and as a team: Andrea Gabrieli, Ludovico Balbi, and Orazio Vecchi.⁶ Whilst the contention that the plainchant in the volume reflected ancient use is debatable, the musical contents of the volume had been altered even more extensively than in the earlier print.⁷ In 1596, the influential firm of Giunta issued its own newly revised gradual, with an amended version ten years later. The melodies from the 1606 edition would form the basis of interrelated printed chant traditions in subsequent graduals issued by the Venetian publishers Giunta, Ciera, and Baba throughout the first

4 Richard Agee, “Ideological Clashes in a Cinquecento Edition of Plainchant”, *Music, Dance and Society: Medieval and Renaissance Studies in Memory of Ingrid G. Brainard*, ed. Ann Buckley and Cynthia J. Cyrus (Kalamazoo, 2011), pp. 143–158: pp. 146–154.

5 Ibid. For a bibliographical description of the *Graduale Romanum* (Venice: Gardano, 1591) see Marco Gozzi, *Le Fonti Liturgiche a Stampa della Biblioteca Musicale L. Feininger*. Patrimonio storico e artistico del Trentino 17 (Trent, 1994), pp. 452–453. For an examination of the musical contents, see Annarita Indino, “Il Graduale stampato da Angelo Gardano (1591)”, *Il canto piano nell’era della stampa: atti del Convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV–XVIII [...] 1998*, ed. Giulio Cattin, Danilo Curti, and Marco Gozzi (Trent, 1999), pp. 207–221.

6 “Quod quidem Graduale Romanum à multis praestantibus, et primarijs Italiae viris, musica praeditis, in cantibus ipsis planis eruditissimis, revisum fuit: et in primis à R.D. Andrea Gabriele in Ecclesia Divi Marci Venetiarum Organico; à R. Magistro Ludovico Balbio, in Ecclesia Divi Antonij Patavini Musices moderatore et à R.D. Horatio de Vecchijs Mutinensi Canonico Corrigens; à quibus omnibus coniunctim, et separatim summo studio, ac diligentia correctum fuit, et emendatum: ut ei non desit illa praestantissima correctio, qua tanti ponderis opus indiguisset, tam in Musica, quàm in litteris iustè positis, sub suis (ut vocant) notis, seu signis, ubi debent cantari, cum suis pulcherrimis divisionibus; veram orthographiam, et ipsorum cantuum planorum usum antiquum observando.” *Graduale Romanum* (Venice: Gardano, 1591), fol. 2r. The extent of Gabrieli’s work on the volume is unclear, especially given the fact that he died in 1585. Agee argues that this means that “editorial activity” must have taken place before his death. R. Agee, *Ideological Clashes* (cf. fn. 4), p. 146.

7 Ibid., pp. 148–154.

half of the seventeenth century.⁸ Between 1614 and 1615 the Medicean press in Rome issued a two-volume *Graduale Romanum*, edited mainly by Francesco Soriano and Felice Anerio.⁹ The “Medicean Edition” was the culmination of a 20-year project instigated by the printer Giovanni Battista Raimondi.¹⁰ The work had been granted a 15-year privilege by Pope Paul V in 1608, but he withdrew his support prior to printing. Although the privilege remained, the universal church was never bound to use the gradual. The influence of the Medicean Edition upon later printed graduals is minimal; however, references to its melodic readings can be traced in the *Graduale Romanum* issued by Ciera in 1621.¹¹ The plainchant in these sources issued between 1591 and 1621 has been changed dramatically when compared to that in earlier prints, featuring brief, reshaped melodies that sometimes seem to maintain only a faint connection to their musical antecedents.

The impetus behind this new phase of chant revision is unclear. Although given the epithet of “Post-Tridentine”,¹² the alterations to plainchant cannot be linked directly to the reforms of the Council of Trent (1545–1563). As Craig Monson has observed, the Council’s decrees concerning music, as opposed to the detailed preliminary discussions, were vague.¹³ “Lascivious elements” sometimes introduced in singing or organ playing were banned by the “decree concerning things to be observed and avoided in the celebration of the Mass” from the 22nd session of September 1562.¹⁴ The 24th session, held in November 1563, referred any decisions concerning “the appropriate style of singing and chant-

8 Th. Karp, Introduction (cf. fn. 2), vol. 1, pp. 8, 201. These editions include: *Graduale Romanum* (Venice: Giunta, 1611, 1618, 1647; Venice: Ciera, 1610, 1618, 1629; Venice: Baba, 1653). Karp notes that some variants between the chant melodies can be observed.

9 David Hiley, *Western Plainchant: A Handbook* (Oxford, 1993), pp. 615–618. The editorial work on the gradual was begun by a six-man committee, but the panel eventually dwindled to only two members, Anerio and Soriano.

10 Robert F. Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music 95 A.D. to 1977 A.D.* (Collegeville, MN, 1979), pp. 44–64.

11 Th. Karp, Introduction (cf. fn. 2), vol. 1, pp. 8, 86, 202.

12 This label appears to have been instigated by Raphael Molitor in his seminal work *Die nachtridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Leipzig, 1901–1902). It was subsequently used by Karp in his influential study (cf. fn. 2).

13 Craig A. Monson, “The Council of Trent Revisited”, *Journal of the American Musicological Society* 55 (2002), pp. 1–37: pp. 2–3.

14 “Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit”: *Decrees of the Ecumenical Councils*, ed. Norman P. Tanner (London, 1990), vol. 2, p. 737.

ing” to the local level.¹⁵ More consequential for plainchant was a decree from the 25th session recommending that a revision of liturgical books, including the missal and the breviary, be undertaken.¹⁶ The “restored” *Missale Romanum* was published in 1570 with a bull mandating its universal adoption, unless an institution or a region could demonstrate the use of a different rite for over 200 years.¹⁷ Alterations to the liturgy found in the missal were incorporated into subsequently issued printed graduals, and did impact the texts and melodies of certain chants.¹⁸ However, the act of bringing the sung celebrations into conformity with the textual amendments of the revised *Missale Romanum* did not appear to inspire more wide-ranging alterations to the music of the Mass by the editors employed by the Italian publishing firms.¹⁹

Yet it is possible that a different approach towards chant revision came from Rome, although in a more indirect manner. In 1577, Pope Gregory XIII commissioned the composers Giovanni Pierluigi da Palestrina and Annibale Zoilo to revise the contents of the gradual, antiphoner, and psalter, bemoaning the “barbarisms, obscurities, contrarities, and superfluities” that filled the volumes.²⁰ The precise nature of the problems listed by the pope is somewhat unclear, but Molitor argues that they include imprecise text underlay, inaccurate prosody, melodic variants, terminal melismas, and material made redundant by the revised *Missale Romanum*.²¹ A report on “the Gradual of Palestrina”, sheds light

15 “Cetera, quae ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendi seu modulandi ratione, de certa lege in choro conveniendi et permanendi, simulque de omnibus ecclesiae ministris, quae necessaria erunt, et si qua huiusmodi: synodus provincialis pro cuiusque provinciae utilitate et moribus certam cuique formulam praescribet. Interea vero episcopus, non minus quam cum duobus canonicis, quorum unus ab episcopo, alter a capitulo eligatur, in his, quae expedire videbuntur, poterit providere”: *ibid.*, vol. 2, p. 767. See also C. Monson, Council (cf. fn. 13), pp. 12–19.

16 4 December 1563: “Super indice librorum, catechism, breviario et missali”, N. Tanner, Decrees (cf. fn. 14), vol. 2, p. 797.

17 John W. O’Malley, *Trent: What Happened at the Council* (Cambridge, MA, 2013), p. 269.

18 Marianne C.E. Gillion, “‘Cantate domino canticum novum’? A re-examination of ‘Post-Tridentine chant revision in Italian printed graduals’”, *The Council of Trent: Reform and Controversy in Europe and Beyond (1545–1700)*, ed. Violet Soen and Wim François, vol. 3 (Göttingen, forthcoming).

19 *Ibid.*

20 Oliver Strunk and Leo Treitler, *Source Readings in Music History*, rev. ed. (New York, 1998), p. 375. For the full translation, see pp. 375–76. The Latin text is found in R. Molitor, *Nach-tridentinische* (cf. fn. 12), vol. 1, pp. 297–98. See also Th. Karp, Introduction (cf. fn. 2), vol. 1, p. 2.

21 R. Molitor, *Nach-tridentinische* (cf. fn. 12), vol. 1, p. 94. In his consideration of the brief, Karp includes lack of modal centrality as one of the possible areas targeted for modification. Th. Karp, Introduction (cf. fn. 2), vol. 1, p. 2. For a discussion of the term “barbarism” in six-

on Palestrina and Zoilo's interpretation of the papal brief. According to this document, their revisions focused on eliminating melismas on single syllables, rectifying textual accentuation, and correctly notating *mi* and *fa*.²² The composers probably completed their task in 1578; however, partly due to pressure from Philipp II of Spain Gregory withdrew his support the same year, and the project was never brought to completion.²³

Any potential influence that this abandoned attempt at plainchant revision could have had on future publications is a matter of debate. In his attempt to revive a Roman series of chant books Raimondi attempted to obtain the results of the work from Palestrina in 1593. The composer explained that he only possessed the *Dominicale*, as the *Sanctorale* had been Zoilo's purview, but promised to work on the latter and to provide it in three to four months' time. Upon Palestrina's death in 1594 the manuscripts became the property of his son Iginio, who then sold them to Raimondi. When examined by an expert panel the *Sanctorale* was discovered to be a forgery. After years of legal intrigue, the documents were sold to a pawnshop and have never been recovered.²⁴ However, Richard Agee recently proposed a theory that the reforms of Palestrina might have traveled northwards to Venice, at least in spirit.²⁵ He uncovered documents which state that in 1582, Angelo Gardano's Roman agent was sent to negotiate a contract with Palestrina. In 1583, the publisher applied for a printing privilege in Vienna covering chant books edited by Zoilo and Palestrina.²⁶ Agee notes that it is impossible to determine to what extent – if any – the reforms of the two composers influenced the chant revision in Gardano's later publications.²⁷ Nevertheless, the possible connection between Gardano and Palestrina might explain the new efforts towards chant revision that arose in Venice in the final decades of the sixteenth century.

The amendments to plainchant found in printed graduals from 1587 onwards, although more expansive than those seen previously, were still rooted in a

teenth-century music criticism, see Don Harrán, "Elegance as a Concept in Sixteenth-Century Music Criticism", *Renaissance Quarterly* 41 (1988), pp. 413–438: pp. 420–426.

22 The text of the report is found in R. Molitor, *Nach-tridentinische* (cf. fn. 12), vol. 1, p. 305. He states that the report is held by the Archivio di Stato di Firenze (Doc. d. stamp. orientale). For an English translation of the text, see R.F. Hayburn, *Papal Legislation* (cf. fn. 10), p. 42.

23 R.F. Hayburn, *Papal Legislation* (cf. fn. 10), pp. 38–43; R. Molitor, *Nach-tridentinische* (cf. fn. 12), vol. 1: pp. 296–297.

24 R.F. Hayburn, *Papal Legislation* (cf. fn. 10), pp. 46–47.

25 R. Agee, *Ideological Clashes* (cf. fn. 4), pp. 143–146.

26 Agee states that these documents are found in "the Venetian State Archive and the Imperial Chancellery in Vienna", but he does not provide shelfmarks; *ibid.*, p. 145.

27 *Ibid.*, p. 146.

tradition of chant revision that extended back to the first gradual printed in the Italian peninsula. Luc'Antonio Giunta's two-volume *Graduale Romanum* (Venice, 1499/1500) was edited by the Franciscan friar Francis of Bruges. In his efforts to restore the chant from a state of "deprived corruption" ("depreavatam corruptionem"), he claimed to have removed errors, properly placed the pause lines, and correctly notated necessary accidentals.²⁸ The musical readings found in the gradual would be appropriated and adapted by the printing firms of Liechtenstein, Porris, Porris and Dossene, and Varisco, and thus served as the foundation of a series of interrelated printed chant traditions.²⁹ The alterations made to chant during this period were often modest. However, more significant changes could occur, such as the excision of portions of melismas seen in Porris and Dossene's 1524 *Graduale Romanum* (Turin), and in the abbreviated gradu-als issued by Giunta in 1546 and 1560.³⁰ The later editors of plainchant would expand and add to these techniques of chant revision: removing and adding notes, repositioning the text underlay, notating accidentals, amending the pros-ody, shifting the placement of pause lines, and adapting notational forms.³¹

28 "Primum namque est quod errores tollere summopere studuimus qui partim ex scriptorium inscitia seu si quid artis norunt in scribendo negligentia, partim ex ingeniorum diversitate omnia propemodum gradualia repleverunt. Volentibus etenim diversa diversis, ac proinde quibusdam addentibus quibusdam vero tollentibus, in usqueadeo depravatam corruptionem omnium ferme cantionum deventum est ut impossibile sit eas ad originales pristinasse redigere neumas. Secundum vero est quod pausationes necessaria annotavimus plurimasque pessime prius apposit-itas delevimus: veluti fuisse necessarium nosce poteritis ex his que in captibus huius compendii de distinctionibus et de progressionibus asseruimus. Sed in hac nostra errorum summotione pausarumque congrua annotatione hoc non ignoretis quod cunctum id quod supportari potuit absque artis et regularum eius contradictione totum prorsus intactum dimisimus, id solummodo subtrahentes quod vitiatum fuisse manifesta artis impatientia perspicuum est. Tertium est quod ubicumque suspicati sumus quempiam posse in incertum incidere an molliter canendum sit an dure, seu ad evitandum tritonum vel ad generandam meliorem consonantiam an 'mi' aut 'fa' de-beat per ordinem qui accidentalis nuncupatur cantari, rite omnia signavimus": Giuseppe Massera, *La 'Mano musicale perfetta' di Francesco de Brugis delle prefazioni a corali di L.A. Giunta. Venezia, 1499-1504* (Florence, 1963), p. 72. For discussions of Francis' chant revision, see *ibid.* See also Marianne C.E. Gillion, *Accidental Chant Revision: A case study of accidental use in the Giunta Graduale (1499-1500) edited by Francis of Bruges* (MA diss. Bangor University, 2011).

29 Richard J. Agee, "The Printed Dissemination of the Roman Gradual in Italy During the Early Modern Period", *Notes* 64 (2007), pp. 9-42; M. Gillion, *Cantate* (cf. fn. 18).

30 Giunta issued another abbreviated gradual in 1580. There are no extant copies, so it is uncertain how this print related to the editions preceding it.

31 Karp notes that the editors of printed gradu-als revised the chants in accordance with their own theoretical and aesthetic standards. He contrasts this with the source comparison and "best reading" method he states was starting to be used by "secular scholars". Th. Karp, *Introduction* (cf. fn. 2), vol. 1, p. 3. However, Brian Richardson, in his study of the editing and printing of vernacular texts in early modern Italy, observes that careful and consistent recourse to the source during this period was an editorial exception rather than the norm. Brian Richardson, *Print*

These amendments fulfill the aims of increased brevity and improved prosody, combined with a readiness to alter the melodic line, that Karp argues guided chant revision from the late sixteenth century onwards.³² In addition, the alterations to pause lines also demonstrate a concern with recasting the textual-musical syntax of the chants. Although the methods and priorities of plainchant revision were broadly shared individual editorial implementations varied, and could thus result in rather differently reformed chants.

Revisions to the Requiem

The aims of and approaches to chant revision by editors of early modern Italian printed graduals can be explored through the modifications made to one of the most important liturgical celebrations: the *Missa pro defunctis*. Death was omnipresent, and the importance of dying well (*ars moriendi*) and properly carrying out the rituals for the dead prescribed by the church not only had important salvific consequences, but also served to comfort the living.³³ In the seventeenth and eighteenth centuries the focus on continual preparation for death increased, and this, combined with a belief in the immediate divine judgment of the dead, led to an emphasis on the days directly following death.³⁴ The Requiem Mass, a votive Mass for the dead, was an integral part of the Catholic rituals surrounding death. It could be sung on the day of the burial, on specified dates after the interment, and on subsequent anniversaries.³⁵ Whilst its history stretches back to as early as the second century, the earliest musical sources date only from the tenth. From then there was a significant increase in the repertory, although as Karp notes, two-thirds of the chant represent local practice. Both the variety of the chants and the frequency of Requiem use were limited by church law.³⁶

Culture in Renaissance Italy: The Editor and the Vernacular Text 1470–1600 (Cambridge, 1996), pp. 20–23.

32 Th. Karp, Introduction (cf. fn. 2), vol. 1, pp. 203–204.

33 Mia Korpiola and Anu Lahtinen, “Cultures of Death and Dying in Medieval and Early Modern Europe: An Introduction”, *Cultures of Death and Dying in Early Modern Europe*, ed. Mia Korpiola and Anu Lahtinen, *COLLeGIUM: Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 18 (2015), pp. 1–31: pp. 1–2, accessible online: <http://tinyurl.com/Korpiola>.

34 Alexandra Bamji, “The Catholic Life Cycle”, *The Ashgate Research Companion to the Counter-Reformation*, ed. Alexandra Bamji, Geert H. Janssen, and Mary Laven (Farnham, 2013), pp. 183–201: pp. 197–198.

35 Theodore Karp, Fabrice Fitch, and Basil Smallman, “Requiem Mass”, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (accessed 01/07/2016).

36 *Ibid.* In addition, as Bamji notes, the changing ideas concerning death and judgment appear to have played a role in the decline of perpetual masses for the dead. A. Bamji, *Catholic Life* (cf. fn. 34), p. 198.

The image displays six staves of musical notation for the introit "Requiem aeternam". Each staff is labeled with a source and a date: GIU 1499/1500, GAR 1591, GIU 1596, CIE 1610, MED 1614/15, and CIE 1621. The notation is in a single melodic line on a five-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics "e - is" are written below the notes. The first staff (GIU 1499/1500) shows the original melody. The subsequent staves show revisions: GAR 1591 has a flat sign under the second note; GIU 1596 has a longer note value for the first note; CIE 1610 has a longer note value for the first note and a flat sign under the second note; MED 1614/15 has a longer note value for the first note and a flat sign under the second note; CIE 1621 has a longer note value for the first note and a flat sign under the second note.

Example 1: Introit, “*Requiem aeternam*”: “eis”

Graduals published in the Italian peninsula between 1499 and 1653 transmit what in the late nineteenth and twentieth centuries would become known as the “normative formula”: the introit “*Requiem aeternam*”; a gradual of the same name; the tract “*Absolve Domine*”; the sequence “*Dies irae*”; the offertory “*Domine Iesu Christe*”; and the communion “*Lux aeterna*”.³⁷ A survey of the main chants of the proper³⁸ in editions of the *Graduale Romanum* issued by Giunta (Venice, 1499/1500,³⁹ 1596), Gardano (Venice, 1591), Ciera (Venice, 1610, 1621), and Medici (Rome, 1614/15) will highlight the methods, aims, and results of chant revision in key sources printed in Italy during the early modern period.⁴⁰

The relatively short chants that open and close the Mass, with their sparse textures and few melismatic passages, were often revised relatively lightly by chant editors. This is the case in both the introit and the communion of the *Missa pro defunctis*. Few notes are excised or added, so the melodic profiles of the chants in the later graduals remain quite similar to those in Giunta 1499/1500.

37 Th. Karp, F. Fitch, and B. Smallman, *Requiem Mass* (cf. fn. 35).

38 The sequence will not be examined, as its syllabic texture prompted relatively few revisions. Anerio and Soriano made the most extensive alterations to “*Dies irae*”, some of which are transmitted in Ciera 1621. Alterations to syllabic chants are addressed in the discussion of introits and communions.

39 The melodies found in Giunta 1499/1500, as the foundation of the printed chant tradition in the Italian peninsula, will be used as a baseline but not otherwise analysed.

40 These sources are selected because of the individuality of their revisions and/or the influence of their melodic readings on later editions of the *Graduale Romanum* printed in the Italian peninsula.

The image shows a musical score for the Introit "Requiem aeternam" with the text "domine". It consists of six staves, each representing a different edition:

- GIU 1499/1500:** do - mi - ne
- GAR 1591:** Do - mi - ne
- GIU 1596:** do - mi - ne
- CIE 1610:** Do - mi - ne
- MED 1614/15:** Do - mi - ne
- CIE 1621:** Do - mi - ne

The notation shows the placement of notes on a staff and the corresponding Latin text underneath. The text is written in a way that shows the syllable structure and how it is set to music across different editions.

Example 2: Introit, “*Requiem aeternam*”: “domine”

The main alterations concern the repositioning of the text underlay, which in some cases appears to have been shifted so that the musical accent of the word (defined by the number of notes per syllable) coincides with the prosodic accent of the text.⁴¹ However, not all of the editors evince the same level of concern for positive syllable-accent correlation. The introit “*Requiem aeternam*” has eight polysyllabic words.⁴² In the musical reading transmitted in Giunta 1499/1500, four words have positive syllable-accent correlation, one has neutral (“perpetua”) and three have negative (the first “eis”, “domine”, and “luceat”). On “eis” (see Example 1), which has a lengthy terminal melisma, the editor of Giunta 1596 moves the second syllable forward by several notes so that the accent is divided almost equally between the syllables; however, it is still technically “faulty”. In Medici 1614/15 Anerio and Soriano shift the final syllable so that it falls on the final note, amending the ungrammatical accent. This change is also transmitted in Ciera 1621. In contrast to the revisions in the other sources, the editorial team

41 There is debate surrounding the nature of the accent in plainchant: whether it is tonic (height of pitch), stress (number of notes per syllable), or conveyed by the occurrence of structural notes. It appears that sixteenth-century theorists conceived of the accent in terms of stress, and as such this definition is used in the following analyses. For a summary of the main views on the topic, see Willi Apel, *Gregorian Chant* (Bloomington, 1958), pp. 279–297; John Stevens, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350* (Cambridge, 1986), pp. 277–283; Don Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought: From Antiquity to the 17th century*. *Musicological studies and documents* 40 (Neuhausen-Stuttgart, 1986), pp. 10–16.

42 The psalm verse of the introit, due to its almost entirely syllabic text setting, is not considered here.

The image displays six staves of musical notation for the Communion "Lux aeterna". Each staff is labeled with an edition name and a date. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement. The first staff (GIU 1499/1500) shows the lyrics "e - ter - - na" with a single note on "e" and a long note on "na". The second staff (GAR 1591) shows "e - ter - - na" with a single note on "e" and a long note on "na". The third staff (GIU 1596) shows "ac - ter - - na" with a single note on "ac" and a long note on "na". The fourth staff (CIE 1610) shows "ac - ter - - na" with a single note on "ac" and a long note on "na". The fifth staff (MED 1614/15) shows "ac - ter - - na" with a single note on "ac" and a long note on "na". The sixth staff (CIE 1621) shows "ac - ter - - na" with a single note on "ac" and a long note on "na".

Example 3: Communion, "*Lux aeterna*": "aeterna"

of Gardano 1591 leaves the text underlay unchanged. This pattern is repeated on the word "domine" (see Example 2), with positive syllable-accent correlation created in Medici 1614/15 and Ciera 1621, and the negative syllable-accent correlation retained in Gardano 1591. In this instance, the editor of Giunta 1596 has created slightly more emphasis on the stressed syllable of "domine", but by an almost imperceptible margin (4–3–2).⁴³ These tendencies towards repositioning the text underlay are also observable in the communion "*Lux aeterna*", as seen on the words "aeterna" (see Example 3) and "domine" (see Example 4). It thus appears that of the editors, Anerio and Soriano were the most concerned with conveying proper prosodic accent, and the editorial team of Gardano 1591 the least. The anonymous editor of Giunta 1596, whose revisions form the basis of those followed in most of the Cieran prints, displayed a variable approach to altering the text underlay. Although he sometimes repositioned the text he was often content, especially in chants where little else was altered, to leave it unchanged. Surprisingly, despite drawing largely from the Cieran tradition, the editor of the print from 1621 sometimes seems to draw upon readings from the Medicean Edition, creating "hybrid" chants.⁴⁴

43 The final instance of negative syllable-accent correlation, on "luceat", is not amended by any of the editors.

44 The editor of Ciera 1621 also seems to have drawn upon readings from Giunta 1596, as opposed to the re-revised melodies from Giunta 1606 that were used as the basis of Ciera 1610. Thus the chants in Ciera 1621 are a most likely a conflation of at least three sources. M. Gillion, *Diligentissime* (cf. fn. 1).

The image shows six staves of musical notation for the Communion "Lux aeterna": "domine". Each staff is labeled with a source and a date: GIU 1499/1500, GAR 1591, GIU 1596, CIE 1610, MED 1614/15, and CIE 1621. The lyrics are "do - - - mi - - - ne" for the first four staves and "Do - - - mi - - - ne" for the last two. The notation shows a melodic line with a fermata over the word "mi" in each version.

Example 4: Communion, "*Lux aeterna*": "domine"

One of the defining characteristics of revised plainchant in Italian printed graduals from the late sixteenth and early seventeenth centuries is its brevity. The gradual "*Requiem aeternam*" contains the most drastic excisions of melodic material from the proper chants of the *Missa pro defunctis*. If the reading in Giunta 1499/1500 is taken as a guide, then the cuts made in the case study graduals total between approximately 44–49% of the notes.⁴⁵ The size and the location of the excisions are dependent upon various factors, including the melodic density of the passage, the surrounding musical context, and the editors' overarching plan for the revised chant. When these are taken into consideration, the cuts can be classified into three types. The first is the removal of between one to four notes.⁴⁶ In these later sources, this type of melodic excision normally occurs in passages with sparser textures. An example of this can be seen in Giunta 1596 and the prints that draw upon it on the word "eis", near the opening of "*Requiem aeternum*" (see Example 5). The editor has cut the first three notes, *a* / *a*-*G*, so that the word begins on *b*-flat. This removes a three-fold repetition of the note *a*

45 Gardano 1591: 46%; Giunta 1596 and Ciera 1610: 44%; Medici 1614/15: 48%; Ciera 1621: 49%. These figures do not include few added notes in Gardano 1591 and in Medici 1614/15.

46 These numbers are tied to the concept of melismatic density: whether a setting is syllabic (between one to three notes per syllable), neumatic (approximately three to six notes per syllable), or melismatic (above seven notes per syllable). As four notes straddles a relative midway point between the different categories of melismatic density, it was chosen as the cut-off for the first type of melodic excision. For a discussion of melismatic density, including the preceding definitions, see Emma Hornby and Rebecca Maloy, *Music and Meaning in Old Hispanic Lenten Chants: Psalmi, Threni and Easter Vigil Canticles* (Woodbridge, 2013), p. 15.

GIU 1499/1500
do - - - na e - is

GIU 1596
do - - - na e - is

CIE 1610
do - - - na e - is

CIE 1621
do - - - na e - is

Example 5: Gradual, “*Requiem aeternum*”: “dona eis”

between the words “dona” and “eis”, and allows the line to move briefly down to *G*. The second type of melodic excision is the removal of multiple contiguous notes from a passage. This type of cut is often used when editors wish to retain the structurally important opening and closing notes of a phrase. The editorial team of Gardano 1591 and that of Medici 1614/15 use this technique identically on the word “iustus” (see Example 6). They retain the first five notes of the melisma, a decorated oscillation between *e* and *c*. After this, they cut a swathe of reiterative melodic material before they “reconnect” the melody at its end, a brief three-note close to *a*.

The third type of melodic excision is the removal of multiple, non-contiguous notes: essentially a combination of the first and second types. When employing this technique, the editors appear to choose notes and gestures from a phrase in order to reshape the melodic line according to their overarching plan for the revised chant. This can be seen quite clearly in the modifications made in Giunta 1596 to three melismas that occur during the course of “*Requiem aeternam*” (see Example 7).⁴⁷ The first is on the word “perpetua”, and here the editor employs the second category of melodic excision. He keeps the first six notes of the passage, which include a prominent rising *c-d-e* gesture, removes the central portion and reconnects the melody to an extended cadence to *F*. The *c-d-e* figure appears to have been of some importance to the editor as it is retained when it occurs in the melismas on the words “eis” and “aeterna”. In order to preserve this feature, he employs the third type of melodic excision. On “eis” he leaves the first two notes, a descent from *c* to *a*, which approximate the *c-b* fall at the beginning of “perpetua”. He then removes the three notes between the *a* and the *c-d-e* figure. After a second, larger cut the melody continues with a decorated

⁴⁷ The readings of these melismas are also transmitted in Ciera 1610 and, with a single-note variant, Ciera 1621.

Example 6: Gradual, “*Requiem aeternum*”: “iustus”

cadence to *a*. The word “aeterna” begins in a higher tessitura, with an oscillation between *d* and *e*. Again, the editor excises the material between the opening of the melisma and the *c-d-e* gesture, which in this instances encompasses a reiterative fall to *G*. A second cut occurs, eliminating another descent to *G* and a swift ascent to high *f*. The reconstructed melisma ends with a simple two-note close to *d*. The excisions on either side of the *c-d-e* figure both shorten the passage and compress its range from a seventh to a third, which makes the gesture slightly less prominent than in the previous two melismas.

The editors of printed graduals not only reshaped chants through melodic excision, but also through the addition of notes, as can be seen in the offertory “*Domine Iesu Christe*”. The rationale behind the added material is not always clear, but plausible explanations can be arrived at through an examination of the surrounding musical context. The editorial team of Gardano 1591 adds single notes to several words, including “fidelium”, “absorbeat”, the first occurrence of “Abraham”, and “hostias” (see Example 8). In each case the word has a relatively sparse melodic texture. The additional notes occur in conjunction with the repositioning of the syllables and thus create different musical accentuation. However, only on the word “hostias” does the syllable-accent correlation move from negative or neutral to positive.⁴⁸ The editor of Giunta 1596 adds notes to several passages in “*Domine Iesu Christe*”. In the middle of the brief melisma on the first syllable of “ore” he interpolates a *C-D* gesture (see Example 9). The added *C* extends the range of the melisma from a fourth to a fifth, and the following *D* ensures that the melodic motion remains entirely conjunct. Both of the Cieran prints and Medici 1614/15 include the descent to *C*, although the close of the melisma is slightly different in Medici 1614/15 and Ciera 1621. A further instance of added material in Giunta 1596 occurs in the phrase “in lucem sanctam” (see Example 10). Here, at the beginning of “sanctam”, the first interval is modified from a third to a second by means of an added *D*. It is possible that this

⁴⁸ The accentuation of the name “Abraham”, which is borrowed from Hebrew, is debatable.

The image displays three systems of musical notation for the Gradual "Requiem aeternum". Each system consists of two staves: the top staff is labeled "GIU 1499/1500" and the bottom staff is labeled "GIU 1596".

- System 1:** The top staff contains the lyrics "per - pe - - - - - tu - a". The bottom staff contains the lyrics "per - pe - - - - - tu - a".
- System 2:** The top staff contains the lyrics "e - is". The bottom staff contains the lyrics "e - - - - - is".
- System 3:** The top staff contains the lyrics "e - ter - - - - - na". The bottom staff contains the lyrics "ac - ter - - - - - na".

The notation features a melismatic line of notes with various rhythmic values and slurs, illustrating the extended vocalizations on the words "perpetua", "eis", and "aeterna".

Example 7: Gradual, "*Requiem aeternum*": melismas on "perpetua", "eis", and "aeterna"

slight alteration is the result of typesetter error; however, it is transmitted in later prints, and thus becomes an accepted reading of the phrase.⁴⁹

Anerio and Soriano's melodic additions to "*Domine Iesu Christe*", as in other chants throughout Medici 1614/15, are most often to increase modal centrality. This focus is made clear from the beginning of the offertory (see Example 11). The closing notes of the first two sub-phrases are changed from *C* to the modal final of *D*. Yet "libera animas omnium", which is essentially a slightly decorated recitation on *D*, is altered to end on *F*. This creates a sense of forward motion until the melody briefly cadences on *D* at the end of "fidelium defunctorum". Anerio and Soriano promote modal centrality in a slightly different fashion in the following passage. "De pœnis inferni" closes with a descent of a third from the original *D* to an added *A*. The subsequent phrase, "et de profundo lacu" is also altered to begin on the co-final. This not only creates parallelism but could also be a rare instance of word painting, with the low notes perhaps indicating the deep pit in which the souls of the dead are languishing. The word "lacu" is modified to close on *C* instead of *D*, propelling the textual phrase forward to the next plea for deliverance.

The melodic excisions and additions made in the gradual "*Requiem aeternam*" and the offertory "*Domine Iesu Christe*" demonstrate that the editors of printed graduals employed discretion, forethought, and possessed musical awareness of the chants themselves. Yet their knowledge of the often intricately

⁴⁹ The alteration is transmitted in later Cieran prints with the exception of Ciera 1621, in which the melodic reading of this phrase follows Medici 1614/15.

GIU 1499/1500
fi - de - - - li - um

GAR 1591
fi - de - - - li - um

GIU 1499/1500
ab - sor - be - at

GAR 1591
ab - sor - be - at

GIU 1499/1500
ab - ra - - - e

GAR 1591
A - - - bra - hac

GIU 1499/1500
Ho - sti - - - as

GAR 1591
Ho - - - sti - as

Example 8: Offertory, “*Domine Iesu Christe*”: “fidelium”, “absorbeat”, “Abraham”, “hostias”

interconnected repertoire and their approach(es) to revising it has sometimes been called into question. After surveying a number of formulaic chants Theodore Karp concluded that the editors disregarded relationships between them and proceeded with their work on a chant-by-chant basis, which resulted in increased individuation.⁵⁰ An examination of the revisions made to the eighth-mode tract “*Absolve domine*” tempers this view. The melodic construction of the genre with its close connections between text, structure, and formulaic construction has been the subject of much scholarly discussion.⁵¹ Emma Hornby, in her detailed study on the eighth-mode tracts in Gregorian and Old Roman sources, demonstrates that the eighth-mode tracts are composed of six main phrases

50 Th. Karp, Introduction (cf. fn. 2), vol. 1: pp. 88–93, 113–119, 167–178. In his review of Karp’s work, Richard Sherr proposed that the editors could have been unaware of the formulaic elements, or simply have chosen to ignore them. Richard Sherr, “The life of plainchants: A review of ‘An Introduction to the Post-Tridentine Mass Proper’ by Theodore Karp”, *Early Music*, 35 (2007), pp. 301–302: p. 302.

51 For a survey of the main literature see Emma Hornby, *Gregorian and Old Roman Eighth-Mode Tracts: A Case Study in the Transmission of Western Chant* (Aldershot, 2002), pp. 10–14. See also Edward Nowacki, “Text Declamation as a Determinant of Melodic Form in the Old Roman Eighth-Mode Tracts”, *Early Music History* 6 (1986), pp. 193–226.

Example 9: Offertory, “*Domine Iesu Christe*”: “de ore”

based upon textual syntax and cadential shapes.⁵² Phrase A begins the tract; E begins verses besides the first; B occurs at the end of a half-verse; C occurs at the start of the second half-verse; D closes all verses except the last; F closes the final verse.⁵³ With the exception of Phrase E, all of the phrases can be split into subgroups, indicated by numbers.⁵⁴ Hornby designates “*Absolve domine*” as a “non-standard” eighth-mode tract. These were not part of the eighth-century Old Roman repertory and were thus composed later. Moreover, in the sources she examined they only occur in manuscripts linked to specific geographic areas.⁵⁵ Despite being “non-standard”, Hornby notes that “*Absolve domine*” is composed in a manner consistent with the main repertory.⁵⁶ The tract is relatively short, with the B2 phrase repeated three times and the C1 phrase twice (see Table 1). The reiteration of formulaic material within such a brief space is both aurally and visually apparent. Thus, it is reasonable to conclude that editors not only were aware of it, but that any retention or rejection of formulaicism was intentional.

The B2 phrase begins with a leap from *G* to *c* followed by a recitation on the latter note, the length of which varies depending upon the number of syllables to be accommodated. The melody then falls briefly to *b* and rises quickly to *e* before an undulating melisma that moves between *c* and *G* and eventually cadences to *F* (see Example 12). All of the editors display a strong degree of con-

52 E. Hornby, *Eighth-Mode Tracts* (cf. fn. 51), p. 9.

53 *Ibid.*, pp. 9, 56.

54 *Ibid.*, pp. 9, 55–127, 271–323.

55 *Ibid.*, pp. 178–179.

56 *Ibid.*, p. 198.

| Text | Phrase subgroup | Phrase number |
|--|-----------------|---------------|
| Absolve domine | A1 | 1 |
| animas omnium fidelium defunctorum ⁵⁷ | B2 | 2 |
| ab omni vinculo delictorum | C1 | 3 |
| Et gratia tua illis succurrente | B2 | 4 |
| mereantur evadere iudicium ultionis | C1 | 5 |
| Et lucis eterne | B2 | 6 |
| beatitudine perfrui. | F | 7 |

Table 1: Phrase subgroups in “*Absolve domine*”⁵⁸

sistency in their revisions to each occurrence of the phrase.⁵⁹ The editorial team of Gardano 1591 uses the second type of melodic excision in B2₁ and B2₂.⁶⁰ They leave the openings unchanged until the triadic descent from *e*, cut the reiterative *a*–*G* figures, and reconnect the melodies to shortened cadential gestures.⁶¹ Whilst the revisions to these phrases are fairly uniform more material is retained in B2₃, which slightly diminishes the connection between the passages. The editor of Giunta 1596 follows the same pattern of melodic excision in all three iterations of Phrase B2.⁶² He begins each cut after the note *c* and resumes each melody at an *a* in the approach to the cadence. However, there are some minor differences between the revisions. In Phrase B2₂ and B2₃ the closing figures are identical, but in B2₁ the approach to the cadence is two notes longer. Similarly, the opening of the melisma in B2₃ is extended by two notes. As in Giunta 1596, Anerio and Soriano begin their cuts to the melismas after the note *c*, and reconnect the melodies at an *a*.⁶³ Although there is some variance in the cadential figures, this does not negate the similarity that the editors maintain between the passages.

57 This text replaces that given in E. Hornby: “animas eorum”, *ibid.*

58 Adapted from *ibid.*, p. 199.

59 In the following analyses, the different occurrences of the phrase groups will be marked with subscript numbers.

60 A single reiterated *G* is also removed from each cadence.

61 The exemplar used for these transcriptions, I-TRfeiniger, FSG 16, is damaged at this point (fol. 204v), and the readings for Phrases B2₂ and B2₃ are incomplete. The omissions are marked with ellipses and square brackets in Example 12. In particular, the third syllable of “succurrente” is missing from the former phrase. Given the consistency of the revisions elsewhere in the gradual, and the editorial team’s preference for the second type of melodic excision, it seems reasonable to assume that the absent passage would have matched that in Phrase B2₁.

62 The reading of “*Absolve domine*” found in Giunta 1596 is followed in Ciera 1610.

63 The reading of “*Absolve domine*” found in Medici 1614/15 is followed in Ciera 1621.

Example 10: Offertory, “*Domine Iesu Christe*”: “in lucem sanctam”

In a similar fashion to Phrase B2, Phrase C1 can be divided into two parts (see Example 13). The first opens with a triadic ascent from *F* to *c*, followed by a gradual fall to *F* and a reiterative recitation pattern focused on *G* and *a*. In the second part the melody rises from *G* to *c*, followed by a meandering descent that eventually closes on the modal final. The editors of the printed graduals are somewhat less uniform in their revisions to the two occurrences of C1 in “*Absolve domine*”. In C1₁ the editorial team of Gardano 1591 removes melodic material that falls on the second two syllables of “delictorum”, but the cadence is left untouched. Yet in C1₂ this is reversed, and most of the excisions occur at the end of the phrase. The editor of Giunta 1596 also focuses his attention on the material from the latter part of the C1 phrases. As in his modifications to the B2 group, he ensures that the structurally important opening and closing sections of the passages remain. He also begins both cuts after the same note, in this instance *c*, and “restarts” both of the reconstituted melodies on the same note, again on *c*. In C1₁ he makes a fairly substantial cut near the opening of “delictorum”. By contrast he retains nearly all of equivalent material in C1₂, repositioning the text to create a lengthy melisma on the accented syllable of “ultionis”. Anerio and Soriano revise the C1 phrases relatively lightly. They maintain the majority of the melodic material, focusing their excisions on small gestures or repeated notes, and alter the text underlay to create proper prosody. To accomplish this on “iudicium” in C1₂, Anerio and Soriano cut all of the notes originally allocated to it (*G* / *G*-*a* / *G* / *G*), and shift the text forward to what in Giunta 1499/1500 was the beginning of the following word, “ultionis”. They retain the small five-note melisma for the accented second syllable of “iudicium”, and the word closes simply on two added *c*’s. The text of “ultionis” also begins on *c*, and from there the melody proceeds almost unchanged. When the revisions to the repeated phrase groups B2 and C1 in “*Absolve domine*” are examined all of the editors demonstrate, although to differing degrees, an awareness of the shared material.⁶⁴ Whilst it is possible that some of the uniformity in the modifications

⁶⁴ This impression is strengthened when revisions to other eighth-mode tracts are examined. For a detailed discussion see M. Gillion, *Diligentissime* (cf. fn. 1).

GIU 1499/1500
Do - mi - ne ie - su chri - ste

MED 1614/15
Do - mi - ne Ie - su Chri - - - ste,

GIU 1499/1500
rex glo - - - ri - e

MED 1614/15
rex glo - - - ri - ac,

GIU 1499/1500
li - be - ra a - ni - mas om - ni - um

MED 1614/15
li - be - ra a - ni - mas om - - - ni - um

GIU 1499/1500
fi - de - li - - - um de - func - to - rum

MED 1614/15
fi - de - li - um de - func - to - rum

GIU 1499/1500
de pe - nis in - fer - - - ni et de pro - fun - do la - cu:

MED 1614/15
de pœ - nis in - fer - - - ni, et de pro - fun - do la - cu:

GIU 1499/1500
li - be - ra e - as de o - - - re le - o - - - nis

MED 1614/15
li - be - ra e - as de o - - - re le - o - - - nis

Example 11: Offertory, “*Domine Iesu Christe*”: opening phrases

stems from a consistent use of particular revision techniques, the phrases remain recognizably related.

Conclusion

The new phase of chant revision apparent in Italian printed graduals from the late sixteenth century onwards was both a continuation and an expansion of preexisting printed chant traditions and revision techniques. An examination of the modifications made to the proper chants of one of the most important liturgical celebrations, the *Missa pro defunctis*, highlights the methods, priorities, and approaches of the editors of key sources from this period. As demonstrated by

GIU 1499/1500 a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - func - to - rum

GIU 1499/1500 Et gra - ti - a tu - a il - lis suc - cur - ren - te

GIU 1499/1500 Et lu - cis e - - - - - ter - ne

GAR 1591 a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - func - to - - -

GAR 1591 Et gra - ti - a tu - a il - lis suc - cur - [ren]te

GAR 1591 Et lu - cis ae - - - - - ter - [nac]

GIU 1596 a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - func - to - - -

GIU 1596 Et gra - ti - a tu - a il - lis suc - cur - ren - - -

GIU 1596 Et lu - cis ae - - - - - ter - - -

MED 1614/15 a - ni - mas om - ni - um fi - de - li - um de - func - to - - -

MED 1614/15 Et gra - ti - a tu - a il - lis suc - cur - ren - - -

MED 1614/15 Et lu - cis ae - - - - - ter - - -

Example 12: Tract, “*Absolve domine*”: revisions to occurrences of Phrase B2 (continued on next page)

Theodore Karp, the guiding aims of the revisers appear to have been greater brevity and improved prosody, which they carried out with a willingness to recast the melodic line.⁶⁵ A variety of techniques were used in pursuit of these aims, the three most common being the repositioning of the text underlay, melodic excision, and the addition of notes. Despite sharing the same overarching goals and methods of revision the editors of printed graduals apparently had different priorities, as is seen in the analyses of the modified chants. The editorial team of Gardano 1591 was relatively unconcerned with the transmission of

65 Th. Karp, Introduction (cf. fn. 2), vol. 1: pp. 203–204.

The image displays a musical score for ten staves. The notation is in a single system, with each staff containing a melodic line and a corresponding syllable of text. The lyrics are: 'rum', 'te', 'ne', 'rum', 'te', and 'nac'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The staves are connected by a vertical brace on the left side.

Example 12 (continued)

grammatical accentuation, and the anonymous editor of Giunta 1596 was somewhat concerned. In contrast, the communication of proper prosody in Medici 1614/15 was extremely important to Anerio and Soriano, who frequently repositioned the text underlay in order to accomplish this. All of the editors drastically shortened the chants, but not with indiscriminate hands. Rather, they employed different types of melodic excision in response to the texture and context of the passage, combined with their overarching plan for the plainchant in question. The reasoning behind the addition of notes is less clear, but they could be added as an aid to change the accent pattern, to smooth the melodic line, or

GIU 1499/1500
ab om-ni vin - - cu-lo de-li - cto - rum

GIU 1499/1500
me-re-an-tur e - va-de-re iu-di-ci-um ul-ti - o - nis

GAR 1591
ab om-ni vin - - cu-lo de-li - cto - rum

GAR 1591
me-re-an-tur e - va-de-re iu-di-ci-um ul-ti-o - nis

GIU 1596
ab om-ni vin - - cu-lo de-lic - - - to - rum

GIU 1596
me-re-an-tur e - va-de-re iu-di-ci-um ul-ti - o - - - nis

MED 1614/15
ab om - ni vin - cu-lo de - lic - to - - - rum

MED 1614/15
me-re-an - - tur e - va-de-re iu - di - - ci-um ul-ti-o - - nis

Example 13: Tract, “*Absolve domine*”: revisions to occurrences of Phrase C1

to clarify the mode. The editors appear to have taken a fairly systematic approach to their work, and also to have possessed knowledge of the vast corpus of plainchant that they had undertaken to revise. The melodic readings in graduals published by Gardano, Giunta, Ciera, and Medici demonstrate both the inventiveness and the care of the editors as they reshaped the well-known chants and thus allowed them to “arise” and to praise God anew.

Carlo Bosi

Zu Stil und Form einstimmiger Melodien um 1500 – Einige Fälle in den Pariser monophonen Chansonniers

Die Quellen

Die zwei im Besitz der Bibliothèque nationale de France befindlichen und mit den Signaturen f. fr. 12744 und f. fr. 9346 versehenen Manuskripte sind durchaus einmalig. Tatsächlich stellen sie die einzige ausschließliche¹ und umfangreiche Überlieferung von monophonem weltlichem Repertoire der früheren Renaissance dar. Seit der Monographie von Théodore Gérold über »Bayeux« – ein Beinamen für f. fr. 9346, dem es nach dem Ort seiner modernen Wiederentdeckung zugewiesen wurde – werden die beiden in der Fachliteratur einfach als Handschrift *A* und *B* bezeichnet, so dass der Eindruck einer intimen Verwandtschaft erweckt wird.² Und faktisch ist es zumindest teilweise auch so, denn zusammen umfassen sie 245 Chansons, denen ein Drittel gemeinsam ist, obwohl diese Konkordanzen gleichzeitig ein breites Spektrum an Varianten aufweisen.

Sehr rar waren die bis vor kurzem einer oder beiden Quellen gewidmeten Studien, und erst 1978 und 2009 haben Douglas J. Rahn und Isabel Kraft ganze Dissertationen zur Erfassung dieses wichtigen Repertoires geschrieben³ und somit die Forschung in diesem Bereich seit den viel früheren Monographien von Gaston Paris und Auguste Gevaert sowie Gérold auf den neuesten Stand gebracht.⁴ Der Hauptunterschied zwischen den zwei jüngeren Unternehmungen

¹ Die einzige Ausnahme ist die zweistimmige, weithin homophone Chanson »*Il fait bon aymer Poyssellet*« im Manuskript 12744, fol. 73v–74r.

² Théodore Gérold, *Le manuscrit de Bayeux. Texte et musique d'un recueil de chansons du XV^e siècle*, Straßburg 1921 (Publications de la faculté des lettres de l'Université Strasbourg, 2), Reprint Genf 1971.

³ Douglas J. Rahn, *Melodic and Textual Types in French Monophonic Song, ca. 1500*, PhD diss. Columbia University, New York 1978; Isabel Kraft, *Einstimmigkeit um 1500: Der Chansonnier Paris, BnF f. fr. 12744*, Wiesbaden 2009 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 64).

⁴ Für *B* siehe T. Gérold, *Le manuscrit* (wie *Anm. 2*), für *A* siehe *Chansons du XV^e siècle publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris*, hrsg. von Gaston Paris und Auguste Gevaert, Paris 1875, und, daran direkt anknüpfend, Elisabeth Heldt, *Die Liedformen in den*

besteht vor allem in ihrer Fokussierung. Denn während Rahn eine strukturelle, vorwiegend musikalische Analyse monophoner Repertoires um 1500 als Ganzes anstrebt – obgleich mit einem besonderen Schwerpunkt auf *B* –, konzentriert sich Kraft auf *A*. Sie untersucht die Handschrift als kultu-relles Objekt, indem sie sie innerhalb eines vielschichtigen historischen, literari-schen und musikalischen Netzwerks betrachtet – also selbstverständlich auch in Bezug auf *B* –, wobei sie auch ausführlich die mögliche Entstehung von *A* bespricht.

Es ist in dieser Hinsicht bemerkenswert, dass Kraft Rahns methodologische, vom implizierten Gegensatz »höfisch« versus »einstimmig« geprägte Voraussetzung zusammen mit seinem allzu zuversichtlichen Vertrauen auf pseudo-statistische Verfahren zur Analyse sämtlicher Lieder stark in Frage stellt, nicht zuletzt auch deshalb, weil er bei dieser Herangehensweise die kritische Auseinandersetzung mit den einzelnen Quellen oft übergeht. Vor allem aber richtet sich die Kritik Krafts auf das generelle Desinteresse der musikwissenschaftlichen Forschung am monophonen Lied der Zeit um 1500 als solchem. Tatsächlich, wie sie es treffend ausdrückt, verdanke sich das Renommee von Handschrift *A* – und natürlich des Weiteren auch von Handschrift *B* – »weniger einem Interesse, das die 143 in ihr enthaltenen einstimmig notierten Chansons selbst betrifft, als vielmehr jener Faszination, die von deren mehrstimmigen Ver-wandten ausgeht«. ⁵ Für Kraft ergibt sich daraus eine logische Folge: »Andere Melodien und Texte des Manuskriptes aber, durch die sich keine Gelegenheit einer Verbindung zur mehrstimmigen Überlieferung bietet ..., konnten bisher nicht das Zentrum des Forschungsinteresses erreichen.« ⁶

Es stimmt zwar, dass die Edition von Paris und Gevaert sich prinzipiell den einstimmigen Liedern und ihren Texten – vor allem ihren Texten – widmete, doch war ihr Grundkonzept von der ungerechtfertigten Annahme belastet, sie hätten mit der Erschließung dieser Quelle den lebendigen Strom der Volksstimme angezapft. An dieser Prämisse ist bestimmt ihr damaliger kultur-nationaler Blickwinkel ablesbar, was sich besonders nach der katastrophalen französischen Niederlage im französisch-deutschen Krieg 1871 verstärkte. Die

Chansons du XV^e siècle (Éd. G. Paris), Halle 1916. Für weitere, auch nur zum Teil den zwei Quellen gewidmete Studien, siehe u. a. Gustave Reese und Theodore Karp, »Monophony in a Group of Renaissance Chansonniers«, in: *Journal of the American Musicological Society* 5 (1952), S. 4–15; Douglas J. Rahn, »Text Underlay in French Monophonic Song c. 1500«, in: *Current Musicology* 24 (1977), S. 63–79; Mihail A. Saponov, »Musical Historiography and Oral Tradition«, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, hrsg. von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel 2000, Bd. 1, S. 376–379.

⁵ I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 15.

⁶ Ebda.

Konsequenz davon war aber eine künstliche Absonderung dieses Repertoires von seinen historischen Gegebenheiten, was ihm eine »ewige« Ahistorizität verlieh. Aus einem anderen Kontext heraus argumentierend postulierte Gérold für Handschrift *B*, dass die in ihr enthaltenen Chansons als monophone Auszüge polyphoner Werke zu betrachten seien, ein Standpunkt, der indirekt auch die spätere Forschung beeinflusste. Erst Karp und Reese wiesen in ihrer 1952 erschienenen Studie⁷ nach, »dass nur zwei der von ihnen in Betracht gezogenen 68 Melodien aus *A* und *B* als Stimme einer überlieferten polyphonen Version einsetzbar wären.«⁸ Ironischerweise galt ihr Interesse weiterhin nur jenen Melodien, die »pre-existent bases« für mehrstimmige Kompositionen waren;⁹ demzufolge wurde der eigenständige Werkcharakter der Melodien, die auch als Vorlagen für mehrstimmige Kompositionen dienten, einfach übersehen. Das war aber auch eine indirekte Konsequenz aus der anhaltenden Betrachtung der Lieder – und das sollte bis zu den Arbeiten von Howard Mayer Brown so bleiben – als sozusagen *en masse* auftretende »chansons rustiques«, d. h. als sich dem historischen Wandel der Hochkultur entziehendes und aus dem ewig quellenden Geist des Volkes entstandenes Liedgut.¹⁰

Die beiden Quellen weisen zwar ein vergleichbares Repertoire auf, doch weichen sie in ihrer Gestaltung und Erscheinungsweise signifikant voneinander ab. Denn während auf jeden Aufschlag von *B* regelmäßig ein Lied entfällt – die Verso-Seite ist für die mit dem Text der ersten Strophe unterlegte Musik, die Recto-Seite gegebenenfalls für die übrigen Strophen bestimmt – überliefert *A*, wo immer möglich, jeweils ein Lied auf der Verso- und auf der Recto-Seite.¹¹ Am auffälligsten ist es aber, dass der Schreiber von *A* im Vergleich zu dem von *B* einen weitaus größeren Anteil der Seite dem poetischen Text zuordnet, sodass die Noten, auf zwei, höchstens drei Systeme beschränkt, nur den unteren Rand der Seite in Anspruch nehmen können. Irgendwie ähnelt *A* eher einer literarischen Quelle mit hinzugefügter Musik. Besonders augenfällig wird das, wenn man *A* mit einer beinahe zeitgenössischen Texthandschrift vergleicht wie zum Beispiel F-Pn, f. fr. 1719,¹² wobei letztere hauptsächlich Gedichte in einer der

⁷ G. Reese und T. Karp, *Monophony* (wie *Anm. 4*).

⁸ I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 19.

⁹ G. Reese und T. Karp, *Monophony* (wie *Anm. 4*), S. 15.

¹⁰ Für Howard Mayer Brown siehe insbesondere seinen Aufsatz »The *Chanson rustique*: Popular Elements in the 15th- and 16th-Century Chanson«, in: *Journal of the American Musicological Society* 12 (1959), S. 16–26.

¹¹ Digitalisate: <ark:/12148/btv1b8454676w> (für *A*, *Recueil de chansons françaises, avec musique notée*) und <ark:/12148/btv1b8454671t> (für *B*, *Chansons normandes du XVI^e siècle*).

¹² *Recueil de ballades et rondeaux du XVI^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 1719, Digitalisat: <ark:/12148/btv1b9059186b>. Für eine ausführliche Beschreibung und Erläuterung

Formes fixes überliefert, während ein Großteil der Texte in *A* und *B* eher unregelmäßige Formen der Ballade und des Virelais vorweisen und fast gar kein Rondeau, die im späten 15. Jahrhundert wohl populärste Form höfischer Lyrik.

Andererseits scheinen *A* und *B* historisch nah verwandt zu sein, denn während *A* aufgrund interner Hinweise mit dem Milieu der Anne de Bretagne in Verbindung gebracht worden ist,¹³ zeigt *B* in fast allen dekorativen Randverzierungen einen mit der Inschrift »ESPERANCE« versehenen Gürtel, der den Hals eines hockenden bzw. stehenden geflügelten Hirsches umgibt.¹⁴ Erwiesenermaßen sind Devise und Emblem dem Haus Bourbon eigen.¹⁵ Genauer gesagt, soll der erste Besitzer der Grand Connétable Charles III de Bourbon-Montpensier (1490–1527) gewesen sein, dessen Name (CHARLES DE BOVRBON) als Akrostichon in den Initialen der ersten sechzehn Lieder erscheint. Dass es sich um ebendiesen Charles de Bourbon und nicht etwa um seinen Onkel, Charles II Kardinal de Bourbon gehandelt haben muss, liegt sowohl chronologisch als auch aus den biographischen Umständen nahe: erstens, weil das Manuskript erst um 1500, wenn nicht später, niedergeschrieben sein muss – der Kardinal starb schon um 1488 –, zweitens, weil der Besitz eines Chansonniers mit hauptsächlich Liebes- und historischen Kriegsliedern eher einem Krieger und Weltmann, wie der Grand Connétable es war, denn einem Prälaten ziemte. Außerdem ist es überliefert, dass Charles III den geflügelten Hirsch samt »espérance«-Gürtel u. a. im Juli 1515 anlässlich nautischer Spiele bei seiner Entrée in Lyon zeigte, vielleicht auch um seinen legitimen Anspruch auf das Erbe der Bourbonen und, indirekt, seine privilegierte Beziehung zu den Valois – die auch, wie schon erwähnt, den geflügelten Hirsch gelegentlich gebrauchten – zu unterstreichen.¹⁶

dieser Textquelle, siehe insbesondere Kathleen Sewright, *Poetic Anthologies of Fifteenth-Century France and Their Relationship to Collections of the French Secular Polyphonic Chanson*, PhD diss. Chapel Hill, North Carolina 2008, S. 101–185; dazu noch Françoise Fery-Hue, *Au grey d'amours... (Pièces inédites du manuscrit Paris, Bibl. nat. fr. 1719). Étude et édition*, Montréal 1991 (Le moyen français, 27/28).

¹³ I. Kraft, Einstimmigkeit (wie *Anm. 3*), S. 74f.

¹⁴ Siehe das Digitalisat von *B* (wie *Anm. 11*), z. B. fol. 1v oder fol. 3v.

¹⁵ I. Kraft, Einstimmigkeit (wie *Anm. 3*), S. 72, und Laurent Hablot, »La ceinture ESPERANCE et les devises des ducs de Bourbon«, in: *Espérance. Le mécénat religieux des ducs de Bourbon à la fin du moyen âge*, hrsg. von Françoise Perrot, Souvigny 2001, S. 91–103. Während aber der Gürtel schon seit Louis II (1337–1410) bezeugt ist, erscheint der geflügelte Hirsch – gelegentlich auch vom königlichen Haus der Valois herangezogen – nicht vor Pierre II (1439–1503) als Devise, insbesondere ab 1462, als der Herzog den Hirsch zum ersten Mal als Wappenstütze benutzte.

¹⁶ Vgl. L. Hablot, *La ceinture*, ebda., S. 11; zu einer früheren Gelegenheit, bei der Charles Wappen und Emblem ausstellte, vgl. Vincent J. Pitts, *The Man Who Sacked Rome. Charles de Bourbon, Constable of France (1490–1527)*, New York 1993 (American University Studies, 9.142), S. 81f. Infolge seiner Vermählung mit seiner Cousine Suzanne, der Tochter von

Wenngleich *A* und *B* beinahe zeitgleich entstanden sein könnten, vermutet Isabel Kraft, dass die Handschrift *B*, auch weil keines der historischen Lieder sich auf Ereignisse bezieht, die später als 1480 zu datieren seien,¹⁷ die frühere gewesen sein könnte. Experten für französische Heraldik dieser Zeit – und im Besonderen Kenner der bourbonischen Devisen und Embleme wie Laurent Vissière und Marie-Pierre Laffitte (Letztere sogar Spezialistin bourbonischer Handschriften an der Bibliothèque nationale de France) – neigen jedoch eher dazu, die Niederschrift von *B* dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zuzuordnen.¹⁸ Soll man darüber hinaus dem Akrostichon CHARLES DE BOURBON Glauben schenken, muss das Manuskript auf jeden Fall nach 1505 entstanden sein, da Charles, aus der Nebenlinie der Grafen von Montpensier stammend, den Titel eines Herzogs von Bourbon nur nach seiner Heirat mit seiner Cousine Suzanne im Mai 1505 führen konnte.¹⁹

Die Chansons

Viele der in diesen zwei monophonen Quellen vorkommenden Lieder sind, wie erwähnt, auch mehrstimmig überliefert, und das in verschiedenen späteren, aber auch früheren Manuskripten und Drucken. Noch zahlreicher sind jedoch die Lieder, die nie in einer polyphonen Fassung anzutreffen sind, was zumindest aus der Überlieferungssituation zu gewinnen ist. Freilich sollte man diese Tatsache nicht einfach dadurch abtun, dass man sie dem bloßen Zufall oder aber den persönlichen, undurchschaubaren Vorlieben der entsprechenden Komponisten zuschreibt. In Wirklichkeit könnte oder sollte man sinnvollerweise versuchen, literarischen Text und Musik sorgfältig zu prüfen, um herauszufinden, ob jene Lieder ohne bekannte polyphone Bearbeitung durch irgendwelche strukturellen Merkmale wie tonalen Aufbau, Stimmumfang, Art des literarischen Textes usw. im Vergleich mit den übrigen hervortreten. Das wirft indirekt die Frage auf, ob es überhaupt möglich ist, »Ein-« und »Mehrstimmigkeit« als zwei verschiedene stilistische Oberkategorien im französischen monophonen Repertoire um 1500 zu verstehen, oder mit anderen Worten: Ist es denkbar, für diesen Zeitraum eine eigene, spezifisch einstimmig-musikalische (und vielleicht sogar poetische)

Pierre II und Anne de Beaujeu, im Jahr 1505 hatte er tatsächlich Anspruch auf das Erbe der Bourbons. Vgl. auch I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 72.

¹⁷ I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 74.

¹⁸ Persönliche Kommunikationen von Marie Pierre Laffitte und Laurent Vissière.

¹⁹ V. J. Pitts, *The Man* (wie *Anm. 16*), S. 48f. Für eine alternative Hypothese bezüglich der Entstehung von *B*, siehe I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 72, die aber diese Tatsache nicht berücksichtigt.

Sprache im Bereich französischer weltlicher Musik vorauszusetzen?²⁰ Wenn auch der Versuch, diese Frage nur anhand der Repertoires zweier mehr oder weniger verwandter Quellen zu beantworten, gewagt erscheinen könnte, zeugt die große Anzahl und Vielfalt der dort überlieferten Lieder einerseits und die Überlieferung vieler von ihnen als polyphone Bearbeitungen in zahlreichen französischen, italienischen und mitteleuropäischen Handschriften und Drucken andererseits von ihrer weiten Verbreitung und Beliebtheit über einen bestimmten kulturellen Schauplatz hinaus. Es ist aus diesem Grund legitim, sich zu fragen, warum so viele dieser monophonen Lieder nie die Aufmerksamkeit der »Polyphonisten« erweckte. Und die Tatsache, dass manche der mehrstimmigen Versionen nachweislich älter als ihre ersten einstimmigen Aufzeichnungen sind, scheint mir an und für sich belanglos: Was wirklich zählt, ist ihre eigentliche Erfassung *als* monophones Liedgut, sei es innerhalb einer mehrstimmigen Überlieferung oder unabhängig davon.

Quantifiziert man in den zwei Chansonniers die Lieder ohne eine bekannte polyphone Überlieferung, ergeben sich folgende Zahlenverhältnisse (siehe Tabelle 1):

²⁰ Es sollte an dieser Stelle klargestellt werden, dass hier Polyphonie bzw. Mehrstimmigkeit nur im Sinne einer Koexistenz mehrerer sich unabhängig bewegender Stimmen gemeint ist. Daher zählt die reine Harmonisierung einer melodischen Linie, was theoretisch jederzeit möglich ist, nicht zur Polyphonie. Ähnliches gilt für den begleiteten Sologesang, der zwar vor allem für die von der viel späteren Florentiner Camerata geförderte Stilrichtung kennzeichnend sein wird, der aber auch über das ganze Mittelalter bei Troubadours, Trouvères, Minnesängern usw. gang und gäbe war. Dass man den begleiteten Sologesang scharf von der »eigentlichen«, komponierten Mehrstimmigkeit unterscheidet, wird auch von einem für unser Repertoire fast zeitgenössischen Zeugen bestätigt. Baldassare Castiglione schreibt nämlich in seinem seit 1508 entstandenen und 1528 gedruckten *Libro del Cortegiano*: »Bella musica ... parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola, perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo; e con molto maggior attenzion si nota et intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce« (*Il cortegiano del Conte Baldesar Castiglione*, hrsg. von Vittorio Cian, Florenz 1894, S. 138, Hervorhebungen nicht original) – »Schöne Musik scheint mir zu sein, ... wenn man sicher und mit guter Manier vom Blatt singen kann; noch sehr viel mehr gilt dies aber für den Gesang zur Viola, weil die ganze Lieblichkeit sozusagen im Solo besteht und man mit weit größerer Aufmerksamkeit die schöne Art und Melodie bemerkt und versteht, da die Ohren nicht mit mehr als einer einzigen Stimme beschäftigt sind« (Baldesar Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, hrsg. von Fritz Baumgart, Bremen 1960, S. 122). Siehe auch Claude V. Palisca, Art. »Monodie«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 466–471: Sp. 468. Dass er sich auf einen determinierten italienischen Kulturraum bezieht (den herzoglichen Hof von Urbino), sollte nicht von Belang sein, wenn man an die Internationalität vieler italienischer Fürstenhöfe dieser Zeit denkt, obwohl es wahrscheinlich ist, dass er in diesem Passus sehr bewusst den polyphonen Stil der Frankoflamen, das »cantar bene a libro«, und die Improvisation über bekannte italienische »aeri«, das »cantare alla viola«, einander gegenüberstellte.

| Ms. A | Ms. B |
|---|----------------------|
| 70 von 143 (ca. 49%) | 58 von 102 (ca. 56%) |
| 36 Chansons gemeinsam, darunter 13 (ca. 36 %) ohne bekannte polyphone Überlieferungen | |

Tabelle 1: Prozentsätze von Chansons in Ms. A und Ms. B ohne bekannte polyphone Überlieferung

Verlässlich sind diese Zahlen aber nur für A, dank eines in der Monographie von Kraft zusammengestellten Katalogs mit Konkordanz- und Variantenlisten.²¹ Im Fall von B musste ich mich – neben indirekten Hinweisen bei Kraft – auf viele verschiedene und unterschiedlich zuverlässige Quellen stützen, sodass die Prozentsätze für B, obwohl annäherungsweise korrekt, mit einer gewissen Vorsicht betrachtet werden sollten.²² Dennoch, selbst wenn die Zahlen noch einer etwaigen Berichtigung bedürfen, kann man mit einer gewissen Zuversicht sagen, dass Lieder ohne bekannte mehrstimmige Bearbeitungen etwa die Hälfte jeder Quelle ausmachen. Andererseits unterscheiden sich mehrstimmig überlieferte Lieder gewaltig, was die Anzahl an Bearbeitungen (und entsprechenden Konkordanzen) angeht, und noch mehr hinsichtlich ihrer geographischen und chronologischen Verbreitung. Um sich nur auf A zu beschränken, geht man von einem Maximum von 18 polyphonen Bearbeitungen (jede mit mehreren Konkordanzen) bis zu einem Minimum von einem einzigen polyphonen Satz, die in früheren, zeitgenössischen und späteren Handschriften und Drucken vorkommen, aus. Und selbstverständlich beweist nicht jede Quelle den gleichen Grad an Verwandtschaft zu A und/oder B. So sind deutsche Drucke aus den 1540er Jahren mit Kontrafakturen für die musikalische Erziehung – und dadurch religiöse und moralische Indoktrination – von Knaben in protestantischen Lateinschulen weit entfernt vom kulturellen Milieu der bearbeiteten monophonen Lieder; eher scheinen sie, wenn überhaupt, den Ruf des Bearbeiters bzw. Komponisten als die anhaltende Popularität und Verbreitung der monophonen Fas-

²¹ I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 161–267.

²² Siehe vor allem die kritischen Apparate und Konkordanzlisten der bis dato erfassten Quellen, u. a. Paule Chaillon, »Le chansonnier de Françoise (Ms. Harley 5242, Br. Mus.)«, in: *Revue de musicologie* 35, H. 105/106 (1953), S. 1–31; Allan W. Atlas, *The Cappella Giulia Chan-sonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G. XIII. 27)*, Bd. 1, Brooklyn, NY 1975 (*Musicological Studies*, 27.1), S. 49–232; Howard M. Brown, *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Banco Rari 229*, Bd. 2: *Text volume*, Chicago 1983, S. 207–310; Peter Woetmann Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the Music Collection of a Copyist of Lyons: The Manuscript Ny kgl. Samling 1848.2^e in the Royal Library, Copenhagen*, Bd. 2: *Catalogue*, Kopenhagen 1994; Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*, Oxford 2006, S. 1030–1071.

sung zu bezeugen,²³ wie beispielsweise manche der Stücke in den von Georg Rhaw 1542 in Wittenberg veröffentlichten *Tricinia* (RISM 1542⁸) oder die von Erasmus Rotenbucher gesammelten *Diphona amoena et florida*, die Johann von Berg und Ulrich Neuber 1549 in Nürnberg druckten (RISM 1549¹⁶), siehe Ab-



Abbildung 1: Jacotin, »*Nunquam vixisti, o pauper*«, in: *Diphona amoena et florida*, selectore Erasmo Rotenbuchero, Boiario, Nürnberg: Montanus & Neuber 1549, *Diphonorum amantissimorum Superior vox*, Nr. 21, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek (mit freundlicher Genehmigung). Der Text des hier angeführten Biciniums, einer Kontrafaktur der Chanson »*À qui dir'elle sa penceé / La fille qui n'a point d'amy*«, ist ein Epigramm aus der griechischen *Anthologia Palatina*, die 1520 von Thomas More ins Lateinische übersetzt wurde.²⁴

²³ Zum Bicinium als musikalisch-pädagogisches Mittel in den protestantischen, insbesondere lutherischen Lateinschulen im 16. Jahrhundert siehe Bruce A. Bellingham, *The Bicinium in the Lutheran Latin Schools during the Reformation Period*, PhD diss. University of Toronto 1971; ferner Andrea Bornstein, »A cosa servono i duo? La solmisazione. Parte I«, in: *Hortus musicus. Trimestrale di musica antica* 1.2 (2000), S. 37–42.

²⁴ Vgl. *The Complete Works of St. Thomas More*, Bd. 3.2: *Latin Poems*, hrsg. von Clarence H. Miller, New Haven 1984, S. 170.

bildung I. Dagegen bietet die Überlieferung in zeitgenössischen italienischen oder, etwas seltener, mitteleuropäischen Quellen eine wertvolle Momentaufnahme der Verbreitung und des Bekanntheitsgrads bestimmter monophoner Lieder und das, wie ich nochmals unterstreichen möchte, unabhängig davon, ob die früheste schriftliche Aufzeichnung ein- oder mehrstimmig war.

Einen bemerkenswerten Fall bilden die beiden Handschriften Harley 5242 der British Library in London und MS 1760 des Magdalene College in Cambridge, die sehr viele Bearbeitungen von monophonen Liedern aus *A* und *B* überliefern. Diese zwei Manuskripte wurden in einem kulturellen Milieu angefertigt, das dem königlichen Hof Frankreichs zur Zeit von Anne de Bretagne und Ludwig XII. nahe war, eine Tatsache, die auf eine indirekte Verbindung insbesondere mit *A*, aber auch mit *B* hindeutet.²⁵ Obwohl die Handschrift Cambridge 1760 sehr früh in den Besitz von Kronprinz Heinrich, dem zukünftigen Heinrich VIII. von England, kam – wie das Wappen vor dem Verzeichnis und das übermalte Georgskreuz sehr deutlich zeigen²⁶ –, deuten die Fortsetzungszeichen, oft in der Gestalt eines Hermelinschwanzes, unaufdringlich aber offen auf Königin Anne als Herzogin der Bretagne, deren Wappen den Hermelinschwanz enthielt.²⁷ Andererseits ist die Verbindung der Londoner Quelle mit dem Hof Frankreichs nur indirekter Natur, denn sie wurde, wie schon längst nachgewiesen, Françoise de Foix-Lautrec gewidmet, was etwa aus ihren Initialen in der Randverzierung hervorgeht (z. B. auf fol. 28^v, siehe Abbildung 2). Françoise wurde schon als Kind der Obhut Annes anvertraut, die 1505 sogar ihre Ehe mit Jean de Laval-Montmorency, Graf von Châteaubriant arrangierte.²⁸ Sehr beachtenswert ist, dass diese zwei eigentümlichen Handschriften – von denen

²⁵ Zu *A* vgl. P. Chaillon, *Le chansonnier* (wie *Anm. 22*); Louise Litterick, *The Manuscript Royal 20. A. XVI of the British Library*, PhD diss. New York University 1976, S. 42–45, und I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 48–55; zu *B* vgl. Ian D. Woodfield, *The Pepys Manuscript 1760: A Critical Study of the Manuscript and its Origins, and a Transcription of the Works of Matthieu Gascogne Contained therein*, MMus diss. King's College, University of London 1973; L. Litterick, *The Manuscript* (wie oben), S. 46–56; und I. Kraft, *Einstimmigkeit* (wie *Anm. 3*), S. 55–59; siehe auch das Faksimile *Cambridge, Magdalene College, MS Pepys 1760*, eingeleitet von Howard M. Brown, New York 1988 (*Renaissance Music in Facsimile*, 2) und das Digitalisat (mit Registrierung):

diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1671#imageList.

²⁶ Siehe L. Litterick, *The Manuscript* (wie *Anm. 25*), S. 47–51, obwohl Litterick aus einigen Unvollkommenheiten in der Ausführung der Wappen folgert, dass sie eher vor als nach dem Übergang des Manuskripts in den Besitz des englischen Kronprinzen übermalt wurden.

²⁷ Siehe L. Litterick, *The Manuscript* (wie *Anm. 25*), S. 50f.

²⁸ Ein weiterer, wohl indirekter Hinweis auf die Widmungsträgerin ist das in den Liedern oft vorkommende Thema der »mal mariée«, das auf das nicht so glückliche Eheleben von Françoise anspielen könnte, die, wie schon bekannt, als die erste »offizielle« Mätresse des jungen Königs Franz I. galt; siehe P. Chaillon, *Le chansonnier* (wie *Anm. 22*), S. 5–9.

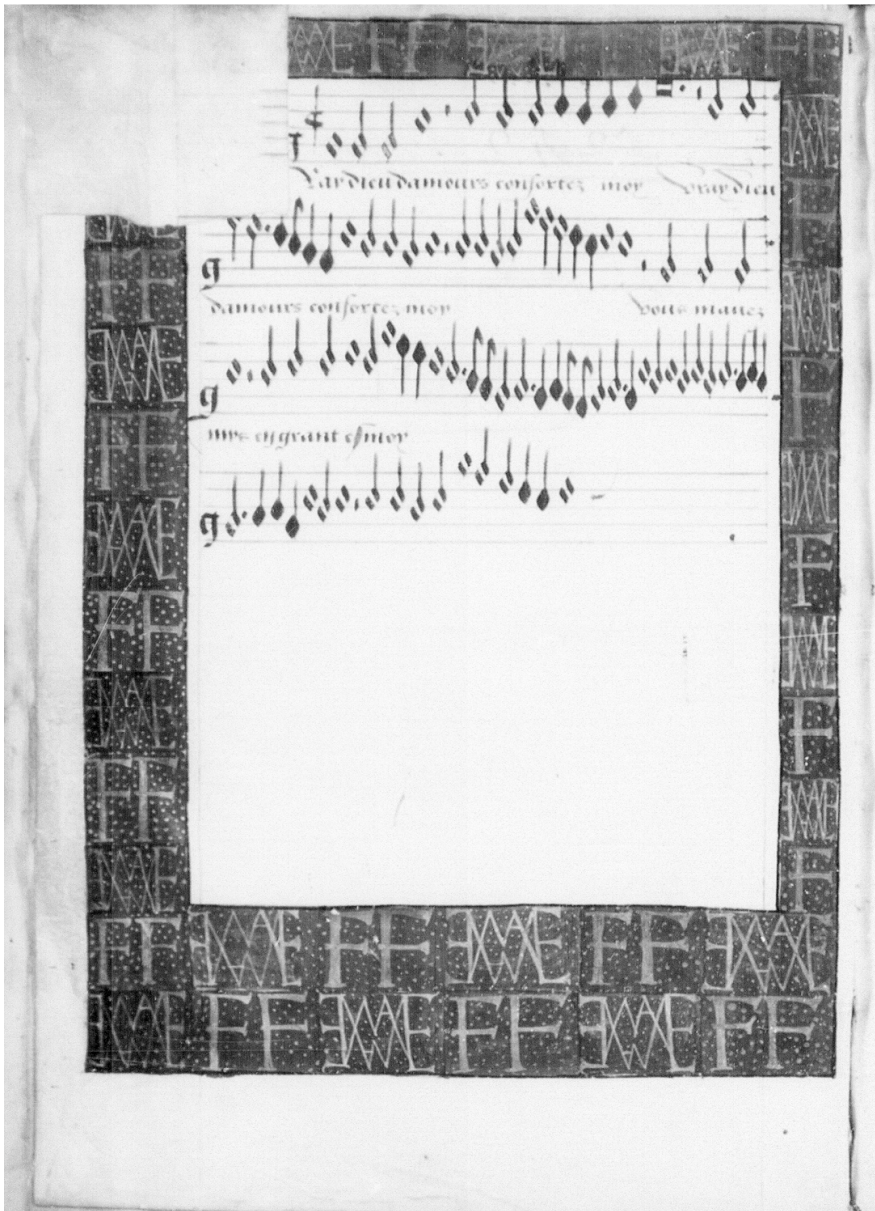


Abbildung 2: London, British Library, Harley 5242, fol. 28^v, mit den Initialen von Françoise de Foix. © The British Library Board (mit freundlicher Genehmigung)

nur Harley 5242 *stricto sensu* als *Chansonnier* bezeichnet werden darf, da die erste Hälfte der Handschrift Cambridge 1760 ausschließlich kurze, meistens marianische Motetten verzeichnet – oft die einzige oder, häufiger, die früheste von wenigen Varianten bzw. Bearbeitungen überliefern, die jeweils keine oder relativ wenige Konkordanzanzen aufzuweisen hat. Diese Konkordanzanzen tauchen interessanterweise meistens in späteren oder gar viel späterendeutschen Quellen auf, während italienische und vor allem florentinische Quellen der 1510er Jahre, die sonst zahlreiche Bearbeitungen der monophonen Lieder von *A* und *B* enthalten, kaum vertreten sind. Doch davon abgesehen weicht die melodische Beschaffenheit der in den Manuskripten London Harley 5242 und/oder Cambridge 1760 bearbeiteten Lieder kaum von denen aus anderen Adaptionen ab, obwohl es Fälle gibt, wo das betreffende monophone Lied eine kunstvollere Machart und einen größeren modalen Umfang aufweist: Die folgenden musikalischen Beispiele sollen diese Merkmale besser verdeutlichen.

Der erste Fall ist »*Hellas, qu'elle est à mon gré*«, Nr. 4 in *A*²⁹ und als vierstimmige, eine Quinte nach oben transponierte Fassung in verschiedenen florentinischen und anderen Quellen überliefert.³⁰ Die Melodie des Refrains besteht insgesamt aus drei einfachen Abschnitten, wovon der erste Vers 1, der zweite Vers 2 und der dritte die Verse 3 bis 4 umfasst. Ihre Geschlossenheit wird durch die in jedem Abschnitt vorkommende absteigende Quarte *b'-f'* gewährleistet. Dieses prägende Intervall wird außerdem im ganzen Lied mehrmals wiederholt und das sowohl schritt- als auch sprungweise. Die motivische Sparsamkeit in diesem Virelai wird dadurch hervorgehoben, dass die Musik des dritten Refrain-Abschnitts die Strophen dreimal durchläuft: zuerst zwei Mal im Stollenpaar (bei Vers 5 bis 6 bzw. 7 bis 8), dann in der zweiten Hälfte der Tierce (Vers 11 bis 12), deren erste Hälfte (Vers 9 bis 10) mit einer melodischen und metrischen Variation der ersten beiden Abschnitte einsetzt. Weil aber der letzte Abschnitt des Refrains (Vers 3 bis 4), abgesehen vom Tempus-Wechsel, beinahe identisch oder zumindest in der melodischen Kontur mit den Stollenpaaren (Vers 5 bis 8) sehr verwandt ist und nicht zuletzt, weil das Reimschema Unregelmäßigkeiten aufweist, weicht dieses Virelai in höchstem Grade von den literarischen Vorschriften ab. Das ist aber keine Ausnahme³¹ in den beiden mono-

²⁹ Fol. 3r, siehe gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f31.image.r=francais%2012744.

³⁰ Die mehrstimmige Komposition ist in drei Quellen Jean Japart zugeschrieben: in *Harmonice musices Odhecaton A*, Venedig: Ottaviano Petrucci 1501, fol. 32v–33r, in I-Fn, MS Panciatichiano 27, fol. 64v–65r, und in der viel späteren Quelle CH-SGs, MS 463.

³¹ Für einen zusammenfassenden Überblick über die formalen Eigenschaften des Virelais in diesem Zeitalter siehe insbesondere *The Mellon Chansonnier*, hrsg. von Leeman L. Perkins und Howard Garey, Bd. 2: *Commentary*, New Haven 1979, S. 91–93.



Abbildung 3: Tenor von »*Lamour de moy il est enclose*« aus den Cortona/Paris-Stimmbüchern, Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 1817, Nr. 24 (mit freundlicher Genehmigung)

phonen Quellen, die ein Repertoire außerhalb der höfischen Tradition überliefern. Die polyphone Bearbeitung – hier ist die Konkordanz des Cappella Giulia-Chansonniers herangezogen³² – übernimmt die Musik von *A* (hauptsächlich im Cantus) fast wortwörtlich. Zweifellos vereinfacht die klar angelegte Phrasenabfolge mitsamt dem einfachen tonalen Umriss und Wiederholungsschema eine mehrstimmige Fassung mit Teilimitation.

Auch in »*Lamour de moy si est enclose*«, hier veranschaulicht anhand seiner Konkordanz in *B*³³ und in einer im *Chansonnier de Lorraine* (Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 1597) überlieferten polyphonen Bearbeitung,³⁴ besteht

³² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Capp. Giulia XIII 27, fol. 54v–55r, Digitalisat:

digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Giulia.XIII.27/0001?page_query=54v&navmode=struct&acion=pagesearch&sid=c56a6fa0a4f3273404f78fec748addce.

³³ gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f58.image.r=francais%209346.

³⁴ gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9060517z/f76.item.r=francais%201597. Vgl. Clifford M. Shipp, *A Chansonnier of the Dukes of Lorraine: The Paris Manuscript fonds français 1597*, PhD diss. North

die Musik aus drei einfachen Abschnitten, mit klar konturierten Bögen, die Kadenz auf den Hauptstufen des authentischen Tritus bilden, was sich für eine mehrstimmige Fassung besonders gut eignet. Es ist daher bezeichnend, dass sogar in ihrer verzierteren Variante in den Cortona/Paris-Stimmbüchern (Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, MSS 95–96/Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 1817, siehe Abbildung 3) die Melodie, auch im Tenor, noch deutlich zu erkennen ist.³⁵

Der Charakter der in den Handschriften Cambridge 1760 und London Harley 5242 arrangierten Melodien unterscheidet sich im Großen und Ganzen nicht so viel von den übrigen und man vermag noch ihren klaren Umriss deutlich vom polyphonen Gewebe zu unterscheiden. Es ist oft aber so, dass, wie beispielsweise in der Chanson »*En amours n'a si non (que) bien*«, die melismatische Version im Manuskript Cambridge 1760³⁶ enger mit der Version in *B*³⁷ als mit der in *A*³⁸ verwandt ist, wenngleich *A* generell verziertere Melodien überliefert. Eine Besonderheit stellt zudem »*Le bon espoir que mon cueur a*« dar, weil sich die monophonen Versionen in *A* und *B* teilweise wie Cantus und Tenor einer zweistimmigen Chanson zueinander verhalten.³⁹ Indes, die im Manuskript London Harley 5242 überlieferte dreistimmige Fassung mit zwei Cantus-ähnlichen und einer tieferen, im Bassbereich gelegenen Stimme verweist im ersten Cantus ausschließlich auf die melismatischere Melodievariante in *A* (siehe Abbildung 4).

Es gibt auch mehrere lediglich einstimmig überlieferte Chansons, die vergleichbare strukturelle Eigenschaften aufweisen. Ein Fall ist »*Fleur de gaieté, donnez-moy joye*«, was in *A* und *B* jeweils in zwei sehr unterschiedlichen Versionen überliefert wird. In der Variante von *A*⁴⁰ wird die Modalität des D-Protus in vier großen Bögen entworfen: Die erste Phrase durchläuft die fallende untere Quinte bis hin zur Finalis, anschließend geht es auf und ab durch fast die ganze Oktave (Vers 1); Phrase 2 bleibt auf die obere Quinte fokussiert (Vers 2); vom

Texas State College 1960, und Jonathan P. Couchman, »The Lorraine Chansonnier. Antoine de Lorraine and the Court of Louis XII«, in: *Musica Disciplina* 34 (1980), S. 85–157.

³⁵ Vgl. Anthony M. Cummings, »Giulio de' Medici's Music Books«, in: *Early Music History* 10 (1991), S. 65–122.

³⁶ Fol. 55v–57r, www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1671, dortige Zählung: fol. 60v–61r (mit Registrierung).

³⁷ Fol. 6v,

gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f16.image.r=Fran%25C3%25A7ais%209346.

³⁸ Fol. 10r, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f45.image.r=francais%2012744.

³⁹ I. Kraft, Einstimmigkeit (wie Anm. 3), S. 220, sowie Ms. *A*, fol. 49v–50r (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f124.image.r=francais%2012744) und Ms. *B*, fol. 5v–6r (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f14.image.r=francais%209346).

⁴⁰ Fol. 15r, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f55.image.r=francais%2012744.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. It features four staves of music written in a medieval style with square neumes on a four-line staff. The lyrics are written in a Gothic script below the staves. The text is a French song about patience and faith. The lyrics are: "E bon espoir que mon cuer a sur le temps qui est aduenc me fait souuant Joyeulx. Ce qui doit aduenc viendra ce qui doit aduenc viendra. Qui bien attend bien say viendra on ne se doit point esbahir pour vng petit de mal souffrir Se dieu plaist le temps changera. Verté. N'y dit trop haster sechuidra se say bien a quoy mon tem qui empance ne peult choisir Se auourd'uy long temps a. Je prie adieu qui tout croa qui me veulle reconforter et de bief en soy retourner. Verté. Et mon cuer a." The word "Verté" appears twice, once on the right side of the text block. The notation includes various note values and rests, typical of early printed music.

Abbildung 4: Cantus I von »Le bon espoir que mon cuer a«, London, British Library, Harley 5242, fol. 15^v © The British Library Board (mit freundlicher Genehmigung)

oberen Spitzenton *d''* aus durchläuft die Melodie in der dritten Phrase erneut die ganze Oktave (Vers 3 und erste Hälfte von Vers 4), während die letzte Phrase als eine Art Refrain funktioniert, indem sie den zweiten Teil der ersten Phrase abermals präsentiert (Schluss von Vers 4). Die Variante in *B*,⁴¹ eine Quarte nach oben transponiert, schneidet das Kopfmotiv ab, indem sie es mit einem Terzsprung aufwärts ersetzt – beinahe eine Intonationsformel –, gefolgt von einem stark melismatischen, die ganze Oktave auf- und abwärts durchlaufenden Bogen. Die zweite Phrase setzt auch mit einer Wiederholung der stufenweisen Bewegung durch die Oktave ein und schließt, genau wie die Version in *A*, mit einer Tenor-Klausel auf der Quinte ab (Vers 2). Der Rest besteht ebenfalls aus einem melismatischen Lauf: ab-, auf- und nochmals abwärts durch die *g*-Oktave. Beide Versionen hätten sehr gut dem Cantus einer »klassischen« frankoburgundischen Chanson entnommen sein können, wären nicht sämtliche Kadenz-Tenorklauseln.

Die andere Version der Chanson, wie sie von den beiden-monophonen Quellen überliefert wird, weist ein Gedicht mit einem ähnlichen Textincipit auf (»*Fleur de gaieté, allegez le martire*«),⁴² dessen Vertonung an eine in höchstem Grade synthetisierte Variante von »*Fleur de gaieté, donnez-moy joye*« erinnert. Es könnte sich hier sehr wohl um eine rhythmisierte Version einer Basse danse handeln, deren melismatischere Fassung eine verzierte Variante ist. Und in der Tat – worauf Isabel Kraft hinweist – erwähnt die sogenannte Turiner Tanzrolle, ein um 1517 entstandener Tanztraktat, ein »*Fleur de gayeté*«.⁴³ Ihrer Meinung nach kann man sich beide Melodien aus *A* als Basse danse vorstellen,⁴⁴ obwohl es »*Fleur de gaieté, allegez le martire*« ist, dessen Melodie offensichtlich die eigentümlichsten Züge einer Basse danse präsentiert, wie einen einfacheren, in

⁴¹ Fol. 31v, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f64.image.r=francais%209346.

⁴² Ms. *A*, fol. 44r (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/fl13.image.r=francais%2012744) und Ms. *B*, fol. 31v–32r

(gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f66.image.r=francais%209346). Die Texte könnten aber kaum gegensätzlicher sein, denn während in »*Fleur de gaieté, donnez-moy joye*«, einem Monolog, das poetische Ich seine trostlose, gegenwärtige Situation des Verlassenseins von seiner Dame mit einer rosigen Vergangenheit vergleicht, inszeniert »*Fleur de gaieté, allegez le martire*« einen Dialog zwischen poetischem Ich und Geliebter, wo Letztere dem inbrünstig erflachten Wunsch nach amouröser Barmherzigkeit gerne entgegenkommt. Das Auftreten beider Chansons in beiden monophonen Quellen – in *B* sogar nebeneinander – mag deshalb auf diese implizite Dialektik zurückzuführen sein.

⁴³ Vgl. I. Kraft, Einstimmigkeit (wie *Ann.* 3), S. 180 und 213. Zur Turiner Tanzrolle, der sogenannten Stribaldi-Rolle (Turin, Archivi Biscaretti, Mazzo 4, Nr. 14) vgl. Paul Meyer, »Rôle de chansons à danser du XVIe siècle«, in: *Romania* 23 (1894), S. 156–160, und Sally Park, *Some Aspects of the Continental Dances of the Renaissance*, MA Music history, Bryn Mawr College 1970.

⁴⁴ I. Kraft, Einstimmigkeit (wie *Ann.* 3), S. 213.

»Pattern« verlaufenden Rhythmus und ein elementares, für die Schrittfolgen eines Tanzes geeignetes Schema.

Beide Texte, die mit »Fleur de gaieté« anheben, tauchen auch im sogenannten *Manuscrit de Vire* (Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. fr. 1274)⁴⁵ auf, wobei »Fleur de gaieté, allegez le martire« mit dem abweichenden Incipit »Plaisante fleur, allegez donc mon coeur« erscheint. Da diese Quelle aus der Normandie aus dem späteren 16. Jahrhundert stammt, ist sie für beide Texte allerdings auch die jüngste. Man möge hier auch bemerken, wie die *B*-Variante von »Fleur de gaieté, allegez le martire« einfach eine leicht verzierte Version der betreffenden Chanson in *A* ist, d. h. es handelt sich hier im Wesentlichen wirklich um dieselbe Weise, was womöglich auf ihre Präexistenz im Vergleich zu »Fleur de gaieté, donnez-moy joye« hindeutet.

Es war natürlich nicht ungewöhnlich, dass eine Basse danse als Grundlage für mehrstimmige Kompositionen diene⁴⁶ und selbstverständlich könnte man hier meinen, es handle sich dabei um Stimmen verschollener polyphoner Chansons, besonders was »Fleur de gaieté, donnez-moy joye« anbelangt. Die relativ enge Verwandtschaft der einen Melodie mit der anderen – und vor allem die Tatsache, dass beide sowohl in *A* als auch in *B* vorkommen – ließe aber eher an ihre (zumindest damals erkannte) Beziehung denken, was indirekt auch von der

⁴⁵ Zum *Manuscrit de Vire* vgl. Armand Gasté, *Chansons normandes du XVIe siècle, publiées pour la première fois sur les mss. de Bayeux et de Vire, avec notes et introduction*, Caen 1866, S. XXIIIff. Der Text »Plaisante fleur, allegez donc mon coeur« erscheint auch als Nr. 120 im Druck *S'ensuyvent plusieurs belles Chansons nouvelles*, Paris: Lotrian 1535 (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Lm 3971a); siehe Chanson Verse of the Early Renaissance, hrsg. von Brian Jeffery, Bd. 2, London 1976, S. 240f.

⁴⁶ Es seien hier nur zwei Beispiele angeführt, wie »*Marchon la dureau*« und »*Filles à marier*«, die beide im Basse danse-Manuskript Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9085, fol. 11r und 18v, und im Chansonier Dijon, Bibliothèque municipale, Ms. 517, fol. 168v–169r, bzw. Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, 5-1-43, fol. 71v–72r, mit mehrstimmigen Fassungen überliefert sind (hier ist die Melodie deutlich variiert und in dreiteiligem Tempus rhythmisiert). Andererseits erinnert die berühmte Fassung von Gilles Binchois in der Handschrift Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urb. lat. 1411, fol. 13v–14r, kaum an ebendiese Basse danse, obwohl der Tenor anscheinend eine weitere, tanzähnliche Melodie tradiert, wie es indirekt aus ihrer Überlieferung im viel späteren Manuskript Escorial, Palacio Real, Monasterio de San Lorenzo, MS IV.a.24, fol. 65v–66r, als Tenor einer kombinativen Chanson mit dem Titel »*Se tu te marie*« zu folgern wäre. Vgl. Martin Picker, »The Cantus Firmus in Binchois's »Files a marier«, in: *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), S. 235f. Über die Basse danse im Allgemeinen und »*Marchon la dureau*« und »*Filles à marier*« im Besonderen siehe Frederick Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*, Brooklyn, NY 1968 (Musicological Studies, 16), S. 76–78 und 95f., sowie Raymond Meylan, *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*, Bern 1968 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 2.17), S. 15, 30, 34 und 48 (zu »*Marchon la dureau*«), sowie S. 18, 34, 46 und 100 (zu »*Filles à marier*«).

Überlieferung beider mit den Melodien assoziierter Texte im *Manuscrit de Vire* bestätigt wird. Und sollte man versuchen, die zwei Melodien als zweistimmiges Stück zu deuten, wäre man rasch enttäuscht, denn sie passen weder »harmोनisch« noch kontrapunktisch zueinander, nicht einmal die zwei benachbarten Versionen in *B*.

Das nächste Beispiel, »*En venant de Lyon*«, wird nur in Handschrift *A* überliefert.⁴⁷ Die Musik besteht aus bloß zwei Phrasen – die zweite schließt mit einem langen Melisma –, die den narrativen Text Couplet für Couplet begleiten und die somit wie eine Art »rezitierende« Grundlage für dessen Darbietung wirkt. Der Text ist abwechselnd in zwölf- und dreizehnsilbigen Versen gesetzt. Zwölf-silbige Verse, als Alexandriner bekannt, fallen durch ihre Zäsur in der Mitte auf, was hier der musikalischen Artikulation besonders entgegenkommt. Der Alexandriner stand aber seit dem 12. Jahrhundert fast ausschließlich mit dem Heldenepos in Verbindung und verschwindet im 14. und 15. Jahrhundert fast völlig aus der Dichtung. »Er bleibt nur als Metrum der lehrhaften Gattung des *dit*.«⁴⁸ Umso erstaunlicher ist es, ihn hier in diesem witzigen Erzähltext wiederzufinden: ein ironisches Augenzwinkern vonseiten des anonymen Dichters?⁴⁹

In starkem Gegensatz zu »*En venant de Lyon*« sind die Phrasen von »*Hélas, pourquoi vivent faux envyeux?*«, in diesem Fall ein regelmäßiges Virelai, von ausgedehnten, girlandenähnlichen Bögen gekennzeichnet, die die gesamte Oktave des authentischen Protus wiederholt durchschreiten, ohne sich stark voneinander zu unterscheiden.⁵⁰ Auch rhythmisch sind hier die Phrasen nicht besonders prägnant, sodass man den Eindruck einer freien Deklamation gewinnt, was als solches für eine mehrstimmige Bearbeitung eher ungeeignet ist. Doch überraschenderweise überliefert Andrea Anticos Druck *La couronne et fleur des chansons à troyis*⁵¹ gerade eine Jacotin zugeschriebene dreistimmige Fassung dieses Virelais, und das 1536, d. h. fast vierzig Jahre nach seiner ersten monophonen Aufzeichnung (siehe Notenbeispiel 1). Dabei entspricht die Melodie mehr der ersten in *B* überlieferten Variante (hier unter dem Titel »*Hellas, pourquoi vivent ces*

⁴⁷ Ms. *A*, fol. 59v (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f144.image.r=francais%2012744).

⁴⁸ W. Theodor Elwert, *Französische Metrik*, München 1961, S. 110; siehe auch Frédéric Deloffre, *Le vers français*, 2. Aufl., Paris 1973, S. 59f.

⁴⁹ In *A* kommen Alexandriner, abwechselnd mit dreizehnsilbigen Versen, auch in folgenden Chansons vor: »*Aymez-moy, ma mignonne, aymez-moy sans danger*«, fol. 55v, und »*Crainte et désir m'éveillent tant que ne puy dormir*«, fol. 64r. Die letzte Chanson, »*Gentil duc de Lorraine, prince de grant renom*«, fol. 98r, besteht sogar durchgehend aus dreizehnsilbigen Versen. Interessanterweise handelt es sich jeweils um narrative Texte. Im Gegensatz dazu findet sich in *B* kein einziger Alexandriner.

⁵⁰ Ms. *A*, fol. 8v (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f42.image.r=francais%2012744).

⁵¹ Venedig: Antonio Dell'Abate und Andreo Antico (RISM 1536¹).

envieux?«⁵²), was häufig der Fall ist, wenn die monophonen Lieder sowohl in *A* als auch in *B* erscheinen. Freilich ist aber der Gesamteindruck gerade nicht der eines dreistimmigen Vokalstücks, sondern der einer instrumentalen Komposition über einem Cantus firmus. Man könnte sich an eine »instrumentale« Fantasie von Alexander Agricola erinnert fühlen, klänge dieses Jacotin-Arrangement nicht so nach einer Art »mannered artificiality«, wie es Lawrence Bernstein charakterisiert.⁵³ Diese Bearbeitung verrät somit eine gewisse kulturelle »Distanz« vom einstimmigen Lied, das Jacotin hauptsächlich als abstraktes Kompositionsmaterial verwendet, um seine kompositorische Gewandtheit unter Beweis zu stellen.⁵⁴

Um ein letztes Mal ans andere Ende des stilistischen Spektrums von Chansons ohne mehrstimmige Fassungen zu springen, sei hier »*Yo yo, compère, com-mère, sy vous ne savez dire yo*«, eine »Chanson à refrain«, erwähnt, die eigentlich die typischen Züge eines verspielten Kinderliedes trägt.⁵⁵ Das ganze melodische Material dreht sich um die Terz f²-a¹ und wird ausschließlich durch ein einziges Kadenzmuster zusammengehalten. Außerdem erzeugt die schnelle Wiederholung der Silben »ma-« und »-te« auf dem Ton a¹ in dem halbwegs unsinnigen allitterativen Absatz »sotte/M'amyé, penotte, marotte, ma sotte« ein »conci-tato«-ähnliches Deklamieren, dessen rezitativische Eigenschaft einer mehrstimmigen Fassung eher widerstünde.

Ohne den Anspruch der Vollständigkeit erheben zu wollen, ist es vielleicht legitim, sich zu fragen, ob sich mit den vier Liedern »*Fleur de gaieté*«, »*En venant de Lyon*«, »*Hélas, pourquoi vivent faulx envyeulx?*« und »*Yo yo compère, com-*

⁵² Ms. *B*, fol. 33v (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f70.image.r=francais%209346). Die zweite, eine Quarte nach oben transponierte Variante findet sich auf fol. 93v (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f190.image.r=francais%209346).

⁵³ *La Couronne et fleur des chansons a troys*, Bd. 2: *Commentary*, hrsg. von Lawrence F. Bernstein, New York 1984 (Masters and Monuments of the Renaissance, 3), S. 29. In einem früheren Aufsatz meinte der Autor, der Tenor in der dreistimmigen Fassung aus *La Couronne* weise eine nähere Verwandtschaft zur Melodie in *A* auf, was offensichtlich nicht der Fall ist. Das zeigt sich unmittelbar an der absteigenden Quinte am Anfang, die sowohl in Jacotin als auch in beiden *B*-Varianten vorkommt, die aber in *A* nicht zu finden ist. Siehe Lawrence F. Bernstein, »*La Couronne et fleur des chansons a troys*: A Mirror of the French Chanson in Italy in the Years between Ottaviano Petrucci and Antonio Gardano«, in: *Journal of the American Musicological Society* 26 (1973), S. 1–68: S. 64.

⁵⁴ Man bemerke auch, dass Jacotin den ganzen zweiten Teil der ursprünglichen Chanson weglässt (siehe auch ebda.). Obwohl es zu dieser Zeit schon lange üblich war, einzelne Strophen von Chansons in einer der *Formes fixes* zu setzen, war es bei *Virelais* seltener der Fall, da die Auslassung des zweiten Teils sowohl den poetischen als auch den musikalischen Sinn beeinträchtigt.

⁵⁵ Ms. *A*, fol. 93r (gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454676w/f211.image.r=francais%2012744).

Hel - las, pour - - - quoy

Hel - las, pour - quoy, hel - - - las,

Hel - las, pour -

vi - - vent ces en - - - vi -

pour-quoy vi - - - vent ces en -

- - quoy vi - vent ces en - vi -

- - eulx, ces en - vi - - eulx?

vi - eulx, ces en - vi - eulx?

eulx, ces en - vi - eulx?

Notenbeispiel 1 (Anfang): Jacotin, »Hélas, pourquoi vivent ces envieux?«, nach La couronne et fleur de chansons à troys, Venedig 1536, fol. 8r

eine vierteilige Typologie einstimmiger Chansons veranschaulichen ließen, die eine polyphone Fassung weniger wahrscheinlich gemacht haben können, ohne sie aber freilich ganz zu verhindern, wie auch im Beispiel des Jacotin-Satzes zu beobachten war. Man könnte die Merkmale dieser Chansontypen folgendermaßen zusammenfassen:

Vi - lay - - - -

Vil - - - lay - - - ne

Vi - lay - - - - ne mort, vi - lay - ne mort,

- ne mort, ve - nez les tous

mort, ve - nez les tous des - trui - - -

ve - nez les, ve - nez les tous des - trui - re!

des - - - trui - re! Ilz font mo - -

re! Ilz font mo - rir en deul,

Notenbeispiel 1 (erste Fortsetzung)

Sie repräsentieren

1. die verzierte Glosse eines Basse danse-Musters,
2. melodische Formeln zur Wiedergabe eines narrativen Gedichts,
3. die ornamentale, beinahe amensurale Deklamation einer Forme fixe,
4. die rezitativische Artikulation einer »Chanson à refrain«.

The image shows a musical score for a single-voice melody, likely a cantus firmus, with three systems of vocal lines and basso continuo accompaniment. The lyrics are in French and Latin, and the music is in a simple, early style.

System 1:

- Vocal line 1: - - rir en deul et eb mar -
- Vocal line 2: en deul et en mar - ty - - - - -
- Basso continuo: - - re, en deul et en mar - ti - re

System 2:

- Vocal line 1: - - - ty - - - - re Par
- Vocal line 2: re, mar - ty - - - - re
- Basso continuo: Par chas - cun jour, par

System 3:

- Vocal line 1: chas-cun jour les loy - -
- Vocal line 2: Par chas - cun jour
- Basso continuo: chas-cun jour les loy - -

Notenbeispiel 1 (zweite Fortsetzung)

Es ist bemerkenswert, dass der einzige polyphone Satz (das Beispiel aus der dritten Kategorie und tatsächlich der einzige im Zusammenhang mit diesen vorläufigen vier Typen) nicht nur in einer viel späteren Quelle, sondern auch in Form einer Art stilisierter, etwas »spröder« Kompositionsübung über einen Cantus firmus auftaucht. Wenn auch das Auftreten von »*Hélas, pourquoy vivent*

- aulx a - mou - - - reulx.
 8 ses loy - aulx a - - - mou - reulx.
 a - - - - - mou - reulx.

Notenbeispiel 1 (dritte Fortsetzung)

faulx envyeulx?« in einem venezianischen Druck aus den 1530er Jahren eine weite Verbreitung – wenn nicht gar Popularität – dieser Chanson bezeugen dürfte (*La couronne et fleur des chansons* überliefert viele andere Stücke, deren Modelle aus den Chansonniers *A* und *B* bezogen sind), könnte der zeitliche und kulturelle Abstand zu ihrem mutmaßlichen Ursprung oder mindestens zur allerersten dokumentierbaren Aufzeichnung des Liedes erklären, warum ein so ungewöhnlicher Cantus firmus als Basis für einen mehrstimmigen Chansonsatz ausgewählt wurde. Es hätte, mit anderen Worten, erst die kulturelle Distanz die Verwendung einer ausgeprägt deklamierenden Melodie als abstrakter Cantus firmus wahrscheinlicher gemacht.

Ausblick

Es wäre unklug zu behaupten, damit wäre die Zauberformel für die *Raison d'être* einstimmiger Komposition um 1500 gefunden. Die oben aufgelisteten vier Kategorien stellen, wie gesagt, einfach vorläufige Vorschläge dar, was zu einer weniger polyphonietauglichen musikalischen Sprache gerechnet werden kann. Um die Ergebnisse zu verfeinern, sollte man das ganze von diesen zwei Chansonniers überlieferte Repertoire durchkämmen. Man sollte natürlich auch nicht außer Acht lassen, dass wir mutmaßlich eine große Lücke bezüglich der Überlieferung polyphoner Chansons zwischen den letzten Jahrzehnten des 15. und den ersten des 16. Jahrhunderts zu gewärtigen haben, denn nur wenige der zu dieser Zeit entstandenen polyphonen Chansonniers haben überlebt. Und doch – von der jetzigen Quellensituation ausgehend: Selbst wenn auf einmal verschiedene polyphone Chansonniers wiederentdeckt würden, wäre es kaum anzunehmen, dass sie den bekannten Überlieferungsrahmen sprengten. Ande-

rerseits erlaubt die ausschließlich monophone Überlieferung so vieler Lieder, die Stärke und Vitalität einer eigenständigen monophonen Tradition wenigstens bis in die Renaissance hinein positiv zu illustrieren.

Camilla Cavicchi

The *cantastorie* and his music in fifteenth- and sixteenth-century Italy*

The *cantastorie*, singers of tales, were widespread across the Italian peninsula and its outlying islands from the thirteenth century onwards. With their varied repertoires, they were active until the 1970s, in parallel with the *contastorie* – storytellers – who can, however, still be heard today in Sicily. The latter use a specific declamatory technique that has connections with that of the *cantastorie*,¹ and the two categories of musicians have been recorded in history throughout the world. However, I would like to focus on the Italian *cantastorie* of the fifteenth century and the first half of the sixteenth century, analysing their performance, the social mobility of their art, and the music for the *ottava rima*.

* This article was written with the generous support of my colleagues Agostino Magro, Cristina Ghirardini, Michael Scott Cuthbert, Jessie Ann Owens, Paola Dessi, Valentina Lapiere, Luca Degl'Innocenti, Rosanna De Benedictis and Rosa Delpiero (librarians at the Biblioteca comunale degli Intronati di Siena) and Luca Pini (of the Biblioteca comunale Guarnacci di Volterra), all of whom provided valuable assistance in the research phase. Special thanks also go to Nicole Schwindt, who kindly prompted me to return to this topic.

1 Roberto Leydi, *L'altra musica* (Milan, 1991), pp. 150–156: p. 305; Mauro Geraci, *Le ragioni dei cantastorie: poesia e realtà nella cultura popolare del Sud* (Rome, 1996); Sergio Bonanzinga, “Le forme del racconto. I generi narrativi di tradizione orale in Sicilia”, *I sentieri dei narratori*, ed. Carmelo Alberti and Roberto Giambrone (Palermo, 2004), pp. 13–44; id., “Narrazioni e narratori”, *Lingue e culture in Sicilia*, ed. Giovanni Ruffino (Palermo, 2013), pp. 61–76. The singing on the *ottava rima* is still practiced in Italy, see Giovanni Kezich, *I poeti contadini: Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale. Etnomusicologica 5* (Rome, 1986); Cristina Ghirardini, “Improvvisatore in genre scenes by foreign and Italian artists in the 19th century”, *L'Idomeneo* 21 (2016), pp. 37–62, <http://sibaese.unisalento.it/index.php/Idomeneo/article/view/16767/14416>, and ead., “La ‘naturale acuta sensibilità all’armonia, al numero ed al metro’. Improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale dal Settecento alla prima metà del Novecento”, *Fonti Musicali Italiane* 22 (2017), forthcoming. Brian Richardson, professor at the University of Leeds, directs the ERC project Italian Voices, which deals with the use of speech and songs in the textual culture of early modern Italy. See their website for a rich bibliography on the topic: <http://arts.leeds.ac.uk/italianvoices/>.

The *cantastorie*'s public performances: origins, repertoires, and techniques

In Italy, the thirteenth century provides us with a rich body of documentation regarding the *cantastorie* (also called *canterini* or *cantimpanca*²) thanks to public acclaim at that time for the *cantari* – poetic compositions in *ottava rima* recounting epic tales of knights, and historical, religious and mythological themes. Much of this documentation was published in 1914 by Ezio Levi, but as yet no analysis of its descriptions of the music and performance has been attempted.³

According to the available sources, the *cantastorie* were first heard in the northern regions of Italy (Piedmont, Lombardy, and Emilia-Romagna), which were already familiar with the art of the troubadours.⁴ From there, the singing of tales began to spread southwards towards the end of the fifteenth century. The Neapolitan humanist Giovanni Giovano Pontano bore witness to the presence of *cantastorie* in southern Italy in the dialogue *Antonius*, which he wrote in 1483 and published in 1491. Encountering a performance being given by a singer of tales in the streets of Naples, he declared:

Et hoc quoque recens Cis-
alpina e Gallia allatum est! De-
erat unum hoc civitatis nostrae
moribus tam concinnis.⁵

And this also has recently been
imported from Cisalpine Gaul!
This one lacked the refinement of
the customs of our country.⁶

The fashion of the *cantari* was therefore considered, up to that point at least, as having originated far from the south of Italy, in Cisalpine Gaul, i.e. the regions we now know as Piedmont, Lombardy, Veneto, and Emilia-Romagna. A narrative repertoire inspired by the *chansons de gestes* and the Matter of Britain was spread throughout Italy by so-called *canterini*. An earlier document from

2 For other terms see James Haar, “Improvvisatori’ and their Relationship to Sixteenth-Century Music”, id., *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600* (Berkeley, 1986), pp. 76–99, and Blake Wilson, “The ‘Cantastorie/Canterino/Cantimbanco’ as Musician”, *Italian Studies* 71 (2016), pp. 154–170.

3 Ezio Levi, *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV. Giornale storico della letteratura italiana*, Supplemento 16 (Turin, 1914).

4 F. Alberto Gallo, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane del XII al XV secolo* (Bologna, 1992), pp. 17–58; *Music in the Castle: Troubadours, Books, and Orators in Italian Courts of the Thirteenth, Fourteenth, and Fifteenth Centuries* (Chicago, 1995), pp. 11–46.

5 Giovanni Giovano Pontano, *Dialogues*, ed. Julia Haig Gaisser (Cambridge, MA, 2012), vol. 1: *Charon and Antonius*, p. 272, paragraph 106; Beneditto Soldati, “Improvvisatori, canterini e buffoni in un dialogo del Pontano”, *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni*, ed. A. Della Torre and P. L. Rambaldi (Florence, 1907), vol. 1, pp. 321–342.

6 This and all subsequent translations, unless otherwise specified, are my own.

Bologna, dated 1289, calls such performers *cantatores franciginorum*, i.e., singers of French stories.⁷ Their inspirational origins are also emphasized in another document published by Levi, which states explicitly that in the thirteenth century the stories were sung in French. Furthermore, an epistle by Lovato de' Lovati (1241–1309) tells us about a performance in Treviso of a *cantastorie* who sang in Franco-Italian, a mixture of French and Italian dialects, distorting the pronunciation of French poems on Charlemagne:

Fontibus irriguam spatiatur forte per urbem,
que tribus a vicis nomen tenet, ocia passu
castigans modico, cum celsa in sede theatri
karoleas acieis et gallica gesta boantem
cantorem aspitio: pendet plebecula circum
auribus arrectis: illam suus allicit Orpheus.
Ausculdo tacitus: Francorum dedita lingue
carmina barbarico passim deformat hiatu,
tramite nulla suo, nulli innitentia penso
ad libitum volvens; vulgo tamen illa placebant.⁸

I was walking at random through a city watered by fountains
and named for three alleys [Treviso], criticizing leisure time
at a moderate pace, when high on a stage
roaring about Carolingian battle order and Gallic deeds
I spy a singer. The little people hang on all sides
ears alert as their Orpheus entrances everywhere;
I listen in silence: songs consigned to the Franks' tongue
he ruins with barbaric interruptions everywhere;
song with no plot, dependent on no thread,
he spins spontaneously, and yet the crowd liked them.⁹

The *canterini* enriched their stories with elements from fairy-tales and proverbs, as well as moral messages and observations. They also gave their individual contributions to the technical approaches to mnemonic composition,¹⁰ and lent

7 E. Levi, *I cantari* (cf. fn. 3), p. 6.

8 Cesare Foligno, "Epistole inedite di Lovato de' Lovati e d'altri a lui", *Studi Medievali* 2 (1906), pp. 37–59: p. 49; Guido Billanovich, "Lovato Lovati: Pepistola a Bellino, gli echi da Catullo", *Italia medioevale e umanistica* 32 (1980), pp. 101–153.

9 English translation from John Ahern, "Dioneo's Repertory: Performance and Writing in Boccaccio's 'Decameron'", *Performing Medieval Narrative*, ed. Evelyn Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado, and Marilyn Lawrence (Cambridge, 2005), p. 43.

10 A large bibliography covers oral composition techniques in the cantari since Giovanni B. Bronzini, *Tradizione di stile aedico dai cantari al 'Furioso'* (Florence, 1966). See in particular Luca

their compositional skills to classical topics (like Orpheus, Perseus and Medusa, Jason and Medea), Roman history, and lyrical and religious poetry (about, for example, Judith, the Holy Face, Susanna, Saint Martin, and other saints).¹¹ These stories were transmitted by written sources to which the *cantastorie* had access either directly or thanks to the mediation of writers or humanists. Afterwards the *cantastorie* himself would have adapted the poems to suit his personal style and the local taste, adding specific formulaic hemistichs or syntagmas, selected on the basis of his repertoire.¹²

The *cantastorie* were without doubt both alphabetically and musically literate, as the *cantare* were generally based on a reference text, often in Latin or French, as revealed by Antonio Pucci (Florence, 1310 c.–1388) in *Il Gismirante* (II, 2):

| | |
|--|---|
| per darvi diletto chiaramente di novità, cercando vo le carte e quel che piace a me, vi manifesto. ¹³ | to let you enjoy clearly any new composition, I am going to look for my papers and what I like I will perform. |
|--|---|

Their literacy is also confirmed by the long list of books belonging to the *canterino* Michelangelo di Cristofano da Volterra “trombetta” (born in 1464). This shows 68 titles classified into three types: “libri di battaglie” (books on battles), “libri d’innamoramento” (books on love), and “libri per l’anima” (books for the soul).¹⁴ Another source that attests to the literary knowledge of the *canterini* is the codex 2829 in the Biblioteca Riccardiana e Moreniana in Florence. This collection of *cantari*, copied in the first quarter of the fifteenth century, belonged to a *cantastorie*, who very likely copied the volume from another source.¹⁵

In order to store this extraordinary number and variety of stories in their memory, the *cantastorie* had to employ special recall techniques. In fact, the

Deg’Innocenti, “Verba manent: precisazioni e supplementi d’indagine sulla trascrizione dell’oralità nei cantari dell’Altissimo”, *Rassegna europea di letteratura italiana* 39 (2012), pp. 109–134.

11 For a broader explanation and interpretation of the cantari phenomenon and romance epic culture, see Jane E. Everson, *The Italian Romance Epic in the Age of Humanism: The Matter of Italy and the World of Rome* (Oxford, 2001).

12 For concrete examples of these compositional processes see Luca Deg’Innocenti, *I “Reali” dell’Altissimo. Un ciclo di cantari fra oralità e scrittura* (Florence, 2008), pp. 139–172.

13 See E. Levi, *I cantari* (cf. fn. 3), pp. 21–22.

14 Marco Villoresi, “La biblioteca del canterino: i libri di Michelangelo di Cristofano da Volterra”, *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*, ed. Neil Harris (Udine, 1999), pp. 87–124. The list of books is preserved in Florence, Biblioteca Laurenziana, ms. Mediceo Palatino 82.

15 Michele Catalano, *La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV* (Bologna, 1939), vol. 1, p. 229.

zibaldone by Michele del Giogante preserves a treatise on memory transmitted to him by the famous *canterino* Maestro Niccolò Cieco da Firenze in December 1435. He describes a mnemonic technique using storage rooms and architectural structures that have many similarities with the “memory palaces” described in the classical texts by Cicero and Quintilian.¹⁶

Concerning the musical performance of the *cantastorie*, Alberico da Rosciate, writing a commentary on Dante’s *Divine Comedy* between 1343 and 1349, provides us with interesting details in his explanation of the origin of the ancient comedy:

Unde postea apparuerunt comedi idest socij, qui pariter recitabant comedias, idest magnaalia que occurebant, unus cantando alter succinendo et respondendo. Et isti comedi adhuc sunt in usu nostro et apparent maxime in partibus Lombardie aliqui cantatores qui magnorum dominorum in rithmis cantant gesta, unus proponendo, alius respondendo.¹⁷

Thence afterwards actors appeared, i.e. fellows who performed plays together, i.e. great deeds which happened, one singing, the other following and answering. And these actors are still in our use [performing nowadays] and some singers who sing of the deeds of great lords in rhythms, one proposing the other answering, appear especially in parts of Lombardy.¹⁸

This piece of evidence is extremely important for several reasons. Firstly, Alberico says that these actors were particularly common in Lombardy, and that they sang to a specific rhythm. Secondly, he explains that more than one shared a performance, taking it in turns to sing poems. As Giulio Cattin demonstrated,¹⁹ in the Medieval and Renaissance eras the term “succinere” was synonymous with singing in polyphony, but, as it comes from “sub canere” (singing one after the other), it could also refer to the *contrasto*, which is still practiced in Italy in the present day.²⁰

16 Dale Kent, “Michele del Giogante’s House of Memory”, *Society and Individual in Renaissance Florence*, ed. William J. Connell (Berkeley, Ca., 2002), pp. 110–136. Concerning the transfer of mnemonic techniques to musical practice, such as learning and compositional processes, see Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory* (Berkeley, Ca., 2005).

17 Antonio Fiammazzo, *Il commento dantesco di Alberico da Rosciate col proemio e fine di quello del Bambaglioli* (Bergamo, 1895), p. 11. See also E. Levi, *I cantari* (cf. fn. 3), p. 10.

18 English translation by J. Ahern, *Dioneo’s Repertory* (cf. fn. 9), p. 49.

19 Giulio Cattin, “‘Secundare’ e ‘succinere’. Polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento”, *Musica e storia* 3 (1995), pp. 41–120.

20 Maurizio Agamennone, “Modi del contrasto in ottava rima”, *Sul verso cantato: la poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, ed. id. and Francesco Giannattasio (Padua, 2002), pp. 163–223.

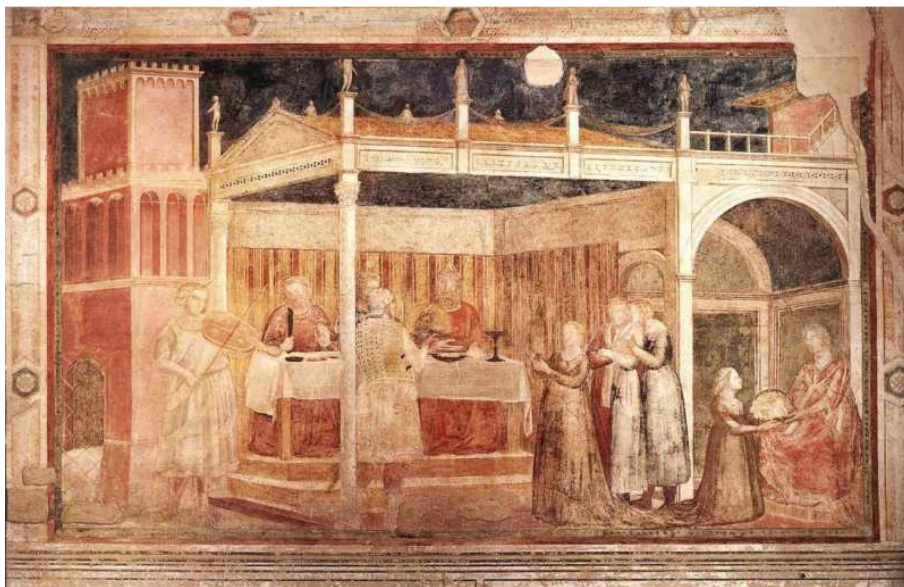


Figure 1: Giotto di Bondone, Scenes from the Life of Saint John the Baptist: *Herod's Feast*, Florence, Basilica of Santa Croce, Cappella Peruzzi (Photo: Camilla Cavicchi)

We know that the *cantastorie* performed in key gathering places, generally in town centres near busy places of worship. The squares of San Martino in Florence, San Michele in Lucca, the Accademia in Naples, San Marco in Venice, and Porta Ravegnana in Bologna were just some of the more famous arenas that resounded with the notes of their art. Before the show, the *cantastorie* prepared the stage for his own performance, even arranging the benches for the public. However, in the fifteenth century, when this practice became very popular and began to draw larger crowds, the municipal authorities began to offer the benches for the audience and an assistant for the *cantastorie*.²¹ Although there are no surviving images from this period showing the *cantastorie*'s stage in public squares, there are some showing a minstrel playing a lyre, a possible predecessor of the *cantastorie* according to many.²² For example, in the Peruzzi Chapel at the Basilica of Santa Croce in Florence, the beautiful frescoes by Giotto, painted around

21 E. Levi, *I cantari* (cf. fn. 3), pp. 16–17.

22 Francesco A. Ugolini, *I cantari d'argomento classico* (Florence, 1933), pp. 11–12; Armando Balduino, *Cantari del Trecento* (Milan, 1970), p. 12; J. Haar, *Improvvisatori* (cf. fn. 2), p. 80; Blake Wilson, “‘Canterino’ and ‘improvvisatore’: oral poetry and performance”, *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, ed. Anna Maria Busse Berger and Jesse Rodin (Cambridge, 2015), pp. 292–310.



Figure 2: Arion playing a medieval lyre, Venice, Ducal Palace, Capital 31 in the porch (photo: Giovanni Dall’Orto)

1325, illustrate a lyre player (see Figure 1) at Herod’s banquet, a common iconographical theme in medieval art.²³ The presence of the medieval lyre and musician’s dress demonstrates that Giotto took inspiration from his surroundings, giving a contemporary look to ancient themes – common practice throughout the history of art.²⁴ Moreover, according to Pompeo Molmenti, two sculptures on the 31st capital of the façade of the Ducal Palace in Venice, dating back to the end of the 1300s, allude to this kind of outdoor entertainment; they show Arion with a medieval lyre, riding a dolphin, and another musician with a lute (see Figure 2).²⁵

Some fifteenth- and sixteenth-century woodcuts illustrate similar performances, but are more evidently specific to the *cantari* context. The engraving accompanying Antonio Pucci’s 1498 Italian translation of *Historia Apollonii regis*

23 G. B. Bronzini, *Tradizione* (cf. *fn. 10*), *tav. III*.

24 Nico Staiti, “Tempo della musica e tempo delle immagini. Raffigurazioni della musica e tradizione orale”, *Antropologia della musica e culture mediterranee*, ed. Tullia Magrini (Bologna, 1993), pp. 183–204.

25 Pompeo Molmenti, *La Storia di Venezia nella vita privata delle origini alla caduta della Repubblica* (Bergamo, 1905), p. 413.



Figure 3: *Historia Apollonii regis Tyri*, translated into Italian by Antonio Pucci. Florence: Bartolomeo de' Libri, 1498, Venice, Fondazione Giorgio Cini, FOAN TES 838

Tyri (see Figure 3), for instance, shows a man dressed in Classical garb standing on a platform and playing a *lira da braccio* before a group of elegantly dressed men, some sitting and some standing. The last verse of the second *ottava rima* says that the man playing the lyre is also the author of the poem: “Apollon mi fo



Figure 4: *Varie canzoni alla villotta in lingua pauana. Composte per gli virtuosi compagni al honor delle signorie vostre*, s. l., 16th century, Venice, Biblioteca nazionale Marciana, MISC 2213.09, Frontispiece

chiamar di Tyro” (“I call myself Apollonius of Tyre”), which explains why he is dressed “all’antica”, as Apollonius was supposed to be from the Classical era. Of very similar conception is the frontispiece to the pamphlet *Varie canzoni alla villotta in lingua pauana. Composte per gli virtuosi compagni al honor delle signorie vostre* (see Figure 4). The print has only four folios and contains suggestive erotic poems in the Paduan dialect, as well as a rhyme by the famous Ferrarese poet Antonio Tebaldeo (fol. 4^r), and the image on the first page again represents

a man standing on a plinth playing a *lira da braccio* before a composed and well-to-do audience. Printed at the beginning of the sixteenth century, it clearly illustrates the contemporary practices of north-eastern Italy.

Although these images show the *cantastorie* performing on a platform alone, we know that he was often accompanied by a small team, comprising, for example, an instrument player and a jester. Indeed, from the description provided by Giovanni Pontano in his *Antonius* dialogue, we learn that a trumpet player was used to herald the performance and capture the audience's attention; documents from Florence and Perugia also speak of "pifferi", "cialamelle" (double-reed instruments), lutes and viols – more likely *lire da braccio* – used for the same purpose.²⁶ Once their audience was hooked, a jester or *buffone* then presented the plot, promising a glass of wine to those who remained until the end of the show. These enticements were often handed out by the *cantastorie*'s assistants. Once the *cantastorie* himself had stepped upon the plinth, he performed for about an hour before taking a break, subsequently continuing the show for another hour or so. He either sang and played his instrument, or just sang to an instrumental accompaniment provided by another musician.²⁷ If the story had not been brought to a satisfactory conclusion within the allotted time-frame, the *cantastorie* would take up where he left off the following day.²⁸ On some occasions two *cantastorie* took turns to recount the narrative on stage, and if another singer was passing through the square, a competition in *contrasto* was assured.

We also know that, in the 1500s at least, the *cantastorie* had another source of income, selling booklets and flyers featuring printed poetry and illustrations.²⁹ The music, however, was not written down on these sheets, being a melody repeated every stanza and therefore easily memorised by the members of the public at the end of every cycle of the *ottava rima*. Later, starting from the

26 E. Levi, *I cantari* (cf. fn. 3), pp. 16–17, 20, quoting Iacopo Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza* (Florence, 1863), p. 284, who wrote: "Questi così fatti predicatori, anzi giullari e ramanzieri e buffoni a' quali concorrono gli uditori come a coloro che cantano de' Paladini, che fanno i gran colpi pure con l'archetto e con la viuola" ("these so called predicators, that is to say minstrels and tellers of romances and jesters surrounded by listeners as they were singing chivalric tales, who also make loud strikes with the bow and the viol"), J. Haar, *Improvvisatori* (cf. fn. 2), p. 84.

27 This is the case of Cristoforo l'Altissimo, see L. Degl'Innocenti, *I Reali* (cf. fn. 12), p. 29.

28 G. Pontano, *Dialogues* (cf. fn. 5), vol. 1, pp. 274–277, mentioned by E. Levi, *I cantari* (cf. fn. 3), p. 17 and B. Soldati, *Improvvisatori* (cf. fn. 5), vol. 1, pp. 321–342.

29 Ugo Rozzo, *La strage ignorata. I fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV et XVI* (Udine, 2008); R. Leydi, *L'altra musica* (cf. fn. 1), pp. 150–156.

seventeenth century at the latest, the *cantastorie* also advertised their performances using a *cartellone*, a poster illustrating key events in their tales.³⁰

A virtuoso narrator and storyteller, the *cantastorie* was the lynchpin of musical life in Italian town squares and marketplaces, the main theatres for his performances. Show dates were fixed month-by-month by the municipal authorities, which, in certain cases, like Bologna and Tolentino, prohibited the *cantastorie* from performing in churchyards, to safeguard public order in the vicinity of sacred places.³¹ That being said, from a local government perspective, the *cantastorie* had an important role to play in civil society, as their sung stories were not merely a source of entertainment, but also a showcase for good examples of behaviour from the ancient world, thereby providing a sort of moral education.³² Undoubtedly, the *cantastorie*'s show had a profound impact on the public. Michele Savonarola (Padua 1384–Ferrara 1468), physician to Borso d'Este, duke of Ferrara, wrote in his *Confessionale* that confessors should reprimand penitents when they preferred to listen to sung tales than go to vespers (“più voluntiera aldire cantare di romanzo che in giesia cantare il vespro”³³) indicating that people enjoyed the repertoire so much that they neglected their devotional duties. In fact, it seems that some listeners got so involved in the stories that they were even moved to tears. In his *Facezia* number LXXXI, Poggio Bracciolini mentions the story of a bourgeois man from Milan who was so touched by a *cantastorie*'s song on Orlando's death that he arrived home crying, and continued to do so for hours. Furthermore, in the following *Facezia* (number LXXXII), Bracciolini tells us about another man, who paid a *canterino* to postpone the death of the Trojan hero Hector in his song for several days.³⁴

In the fifteenth century, the appeal of the *cantastorie* depended mainly on their undisputed ability to tell stories, with the aid of music and gestures, but during the sixteenth century some of their techniques were adopted by a wider

30 See for examples the paintings by Pietro Longhi (Venice, Museo del '700 veneziano, Palazzo Ca' Rezzonico, Il ciarlatano, inventory number Cl. I N. 0129), Alessandro Magnasco (online: Fototeca Zeri, entry number 66114 and

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/old-master-paintings-sale-108031/lot.88.html>), and Gian Domenico Tiepolo (Fototeca Zeri, entry number 66599 and [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il_Cantastorie_\(The_Ballad_Singer\)_by_Giovanni_Battista_Tiepolo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il_Cantastorie_(The_Ballad_Singer)_by_Giovanni_Battista_Tiepolo.jpg)).

31 E. Levi, I cantari (cf. fn. 3), p. 16.

32 B. Wilson, Canterino (cf. fn. 22), p. 293.

33 Giulio Bertoni, *L'Orlando furioso e la Rinascenza a Ferrara* (Modena, 1919), p. 31.

34 Gian Francesco Poggio Bracciolini, *Facezie* (Lanciano, 1912), pp. 60–61. See also E. Levi, I cantari (cf. fn. 3), p. 3.

range of street performers and vendors such as the *imbonitori* or *ciarlatani*, who saw an opportunity to augment their income.³⁵ It is therefore essential for any kind of historical analysis to draw a clear distinction between these street artists and sellers and the *cantastorie* themselves.

Upward mobility: from the town square to the ducal court

The fifteenth century was undoubtedly the golden age of the *cantastorie* tradition, and in his famous letter, dated 24th May 1454, the poet Michele del Giogante explains to Pietro di Cosimo de' Medici that the *cantastorie* attracted not only a popular audience, but also the elite. Indeed, the letter talks about Simone di Grazia da Firenze, a 16-year-old boy who sang in San Martino, improvising with such natural skill and imagination that del Giogante introduced him to high society, in particular to Lionardo Bartolini Salimbeni, a very powerful personage in Cosimo de' Medici's Florence. Del Giogante tells us that he gave Simone a little notebook containing some written poems by the blind *cantastorie* Niccolò Cieco, which he sung in Saint Martin "per mottetto" (literally "by motet"), giving an extremely moving performance.³⁶

It was not only this prodigy who found an aristocratic audience – *canterini* were familiar figures in all the important courts. Even the account books of Pope Leo X document a payment of 41 ducats made on 4th September 1518 to "quello che canta d'Orlando" ("to he who sings of Orlando"),³⁷ while at Ferrara, for example, Borso d'Este had several *cantastorie* in his employ. These included Nicolò and Zoane from Bressa, as well as Giovanni Orbo and Francesco Cieco from Ferrara,³⁸ and we know that the illustrious singer Nicolò d'Aristotele Zoppino was in Ferrara around 1520, when he was paid to sing *in banco* before the court, and for procuring music books for the children of the duke:

35 Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, ed. Paolo Cherchi and Beatrice Collina (Turin, 1996), vol. 2, pp. 1192–1193, and Ivano Cavallini, "Sugli improvvisatori del Cinque-Seicento: persistenze, nuovi repertori e qualche riconoscimento", *Recercare* 1 (1989), pp. 23–40.

36 Francesco Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico* (Pisa, 1891), pp. 600–601, on Simone pp. 241–243. This letter has been partially published in Bianca Becherini, "Un canta in panca Fiorentino, Antonio di Guido", *Rivista musicale italiana* 50 (1948), pp. 241–247; B. Wilson, *Canterino* (cf. fn. 22), p. 295.

37 Hermann-Walther Frey, "Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle. Fortsetzung", *Die Musikforschung* 9 (1956), pp. 139–156: p. 143, also quoted by Anthony M. Cummings, "Three 'gigli': Medici Musical Patronage in the Early Cinquecento", *Recercare* 15 (2003), pp. 39–72: p. 49.

38 Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century* (Cambridge, MA, 1984), p. 105.

5 febbraio 1521: Al Zuppino che canta per tanti libri di canto havuti per li figlioli illustri li portò Sebastiano suo figliolo lire 3.16.0

To “Zoppino who sings” for the many chant books we received for the illustrious sons, which were brought by his son Sebastiano ...

27 marzo 1526: Al Zupin che canta in banco a conto de suo credito lire 1.2.067³⁹

To “Zupin who sings on a bench” for his credit ...

We know of Zoppino from illustrious writers such Celio Calcagnini, Pietro Aretino and Teofilo Folengo, who immortalized his singing in piazza San Marco in a poem. The documentation regarding Nicolò d’Aristotele Zoppino found in the Este court registers also attests that he was a literate musician.⁴⁰

Although these are but a few cases of *cantastorie* who found popularity in the lofty realms of the Italian courts, we must bear in mind that humanists such as Cristoforo Landino also performed, reciting their own poems, on the same stages as the *cantastorie*. This musical practice – connected with the transmission of stories with specific poetic forms (mainly *ottava rima*, but also *sonetti*, *capitoli*, and other forms of rhyme) – was widespread across Italy during the fifteenth and sixteenth centuries, and the presence of *cantastorie* at court and the humanists in the town squares promoted a complex series of cultural exchanges between the streets and the palaces. Ariosto’s *Orlando furioso* is just such an example – its stanzas were first sung on the streets, to be printed at a later date. This is attested to by Giovanni Battista Pigna, who recounts – in his observation LII of the *Scontri de luoghi* of 1554 – that Ariosto modified his original text on the basis of the interpretations given by *cantastorie* in the city squares.⁴¹ Interest in this poem was so great that Bartolomeo Tromboncino set to music the *ottava rima* “*Queste non son più lagrime che fore*”, certainly before the *editio princeps* of *Orlando furioso*, dated 1516.⁴² Thus the *cantastorie* held the role of mediator of a literary and musical practice that stretched across all levels of society. Moreover, as Bruno Pianta suggested, “the *cantastorie* along with the ambulant vendors in the square – being considered the historical aristocracy of the sub-proletariat – is

39 Camilla Cavicchi, “Musici, cantori e ‘cantimbanchi’ a corte al tempo dell’*Orlando Furioso*”, *Luno e l’altro Arioste in corte e nelle delizie*, ed. Gianni Venturi (Florence, 2010), pp. 263–289: p. 282.

40 Ibid., pp. 282–284.

41 Giovanni Battista Pigna, *I Romanzi*, ed. Salvatore Ritrovato (Bologna, 1997), pp. 165–166.

42 Marco Dorigatti, “Il manoscritto dell’*Orlando furioso* (1505–1515)”, *Luno e l’altro Arioste in corte e nelle delizie*, ed. Gianni Venturi (Florence, 2010), pp. 1–44: pp. 25–27.

an intermediary between the hegemony and the subaltern classes, between cultured and uncultured, presenting himself always as someone who comes from a different social status from his public".⁴³

Due to the large diffusion and variety of performers, scholars identify several distinct categories of singers. James Haar in particular found three categories of musicians practising as *improvvisatori*: 1. recognized poets who cultivated a style imitating popular culture; 2. musicians, improvising music on verse by others (such as Pietrobono dal Chitarrino); and 3. itinerant street singers.⁴⁴ Blake Wilson, on the other hand, distinguished only two groups: 1. professional singer-poets of modest, usually mercantile, origin and education; and 2. well-educated humanists for whom this practice could have been a part of their education (as suggested in Guarino Veronese's school).⁴⁵ Although classification can be made on the basis of the *improvvisatori*'s musical and literary production – mainly humanistic or popular, to better understand their role in society, it is helpful to consider them also from a socio-economic perspective. This leads us to distinguish three categories of performers: 1. professional musicians who earned a living through their musical talent as *cantastorie*; 2. semi-professional musicians, who had a double status and alternated the singing of tales in public with another profession – barbers, for example, but also humanists who liked to present their poems in such a popular context; and 3. non-professional musicians, who sang tales as amateurs, in court or in family settings.⁴⁶ These distinctions become relevant when one observes how the repertoires were transmitted to different layers of society.

Music for the *ottava rima*

One of the main difficulties we have in understanding precisely which music was used by the *cantastorie* stems from the oral method used for their transmission and the transfer of musical repertoires from the streets to the court and vice versa. Although documents attest to several terms used to describe the music

43 Bruno Pianta, "Ricerca sul campo e riflessioni sul metodo", *La Ricerca Folklorica* 1 (1980), pp. 61–65, in particular p. 64: "Il cantastorie dunque come tutti gli imbonitori di piazza, aristocrazia storica del sottoproletariato, è mediatore tra egemonia e subalternità, tra colto e incolto, presentandosi sempre come altro rispetto al pubblico che gli sta di fronte".

44 J. Haar, *Improvvisatori* (cf. fn. 2), pp. 78–79.

45 B. Wilson, *Canterino* (cf. fn. 22), p. 297.

46 For this kind of practice see also Brian Richardson, "'Recitato e cantato': The Oral Diffusion of Lyric Poetry in Sixteenth-Century Italy", *Theatre, Opera, and Performance in Italy from the Fifteenth Century to the Present: Essays in Honour of Richard Andrews*, ed. id., Simon Gilson, and Catherine Keen (Leeds, 2004), pp. 67–82.

performed by the *cantastorie* in the fifteenth century, for example Michele del Gogante talks about singing “per mottetto”,⁴⁷ a document from Perugia mentions “cantare de improviso cantilenas”,⁴⁸ and Alberico da Rosciate and Giovanni Giovano Pontano use the verb “succinere”, as discussed above,⁴⁹ but what precisely do these expressions correspond to in practical terms? Due to oral transmission of their repertoire, until recently we had no extant musical sources linked to fifteenth-century *cantastorie*, and were therefore forced to base our hypotheses about this era on sixteenth-century sources.⁵⁰ However, a manuscript has recently and fortuitously come to light in the Biblioteca Comunale degli Intronati in Siena, and to this date remains the only source preserving music for *cantari*. The manuscript in question, miscellaneous L.XI.41, measures 20 cm x 15 cm, and preserves two notated folios.⁵¹ The music is part of an originally independent fascicle of paper folios containing: 1. the so-called *Credo di Dante* by Antonio da Ferrara (fols. 1–4); 2. two polyphonic pieces for two voices, the first on fol. 4^v and the second – stored separately at the end of the collection – on fol. 78^r (see Figures 5–6); and 3) a rhymed calendar of saints by Giorgio da Firenze OFM on fol. 78^v.

It seems clear that the fascicle was prepared for the purposes of transcribing the *Credo*, and that the remaining blank spaces were eventually filled up with the polyphonic music and calendar. Between fol. 4^v and fol. 78^v, the miscellaneous manuscript also collects: the office of Saint Trinity; some treatises on mixing colours, making stained glass and miniatures; notes; astronomical and mathematical tables; a tonary to sing the *Magnificat*, and psalms accompanied by the *De modo psallendi* attributed to St. Bernard of Clairvaux (fol. 56^v–57^r).⁵² No watermarks or dates are visible on the fascicle that bears the notated polyphonic

47 F. Flamini, *La lirica* (cf. fn. 36), p. 600.

48 E. Levi, *I cantari* (cf. fn. 3), p. 12.

49 G. Pontano, in his *Antonius*, describes the singing with the lyre as “aliquid succine”, see B. Soldati, *Improvvisatori* (cf. fn. 5), p. 325.

50 J. Haar, “Arie per cantare stanze ariostesche”, *L’Ariosto, la musica, i musicisti*, ed. Maria Antonella Balsano (Florence, 1981), pp. 31–46; C. Cavicchi, *Musici* (cf. fn. 39); Iain Fenlon, “Orality and Print: Singing in the Street in Early Modern Venice”, *Interactions between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, ed. Luca Degl’Innocenti, Brian Richardson, and Chiara Sbordoni, (London, 2016), pp. 81–98.

51 For a more complete description of the manuscript see <http://www406.regione.toscana.it/bancadati/codex/#>.

52 Institutio Sancti Bernardi abbatis Clareuallis quomodo cantare et psallere debeamus, see Chrysogonus Waddell, “A Plea for the ‘Institutio Sancti Bernardi quomodo cantare et psallere debeamus’”, *Saint Bernard of Clairvaux: Studies Commemorating the Eighth Centenary of His Canonization*, ed. M. Basil Pennington (Kalamazoo, MI, 1977), pp. 187–188. See also the online edition in *Thesaurus Musicarum Latinarum*.



Figures 5 and 6: Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. L.XI.41, fols. 4v-5r and 77v-78r

music, which we can, however, date around the first half of the fifteenth century.⁵³ It appears that there was once a title, now erased, at the end of the *Credo*, but its faint traces are no longer legible, even with the aid of a Wood-lamp. As for the music itself, the first piece, for alto and tenor (respectively clefs C2 and C3), is written in black mensural notation and starts on fol. 4^v, ending in the last stave on fol. 78^r.

The accompanying poem is the first *ottava* of *La passione*, a *cantare* by Niccolò Cicerchia (1335 *c.*–after 1376), who was a famous *canterino* from Siena (see Example 1). Comparison of the poem in this source with the critical edition by Giovanni Varanini (see Tables 1a and 1b) shows that lines 3 to 6 are omitted in the Siena manuscript, meaning that the first section of music – which we call section A – was almost certainly also used to sing lines 3 to 6, while lines 7 and 8 were sung to section B.

The other polyphonic piece, also for alto and tenor, respectively in clefs C3 and C4 (see Example 2), is notated in the first five staves of fol. 78^r, accompanied by a poem with the incipit “Menato fu Yhesù dental diserto”, part of an *ottava rima toscana* (Tables 2a and 2b). The four lines written down tell of the temptation of Christ in the desert, and are taken from a rhyming version of the Gospel of Luke 4, 1–2,⁵⁴ which is preserved as anonymous in another Tuscan manuscript LIX.6.8 (inv. 6562) held in the Biblioteca Comunale Guarnacci in Volterra.⁵⁵ Comparison of the Siena and Volterra manuscripts shows that lines 3–6 are once again omitted, indicating that the polyphonic pieces in the Siena manuscript both have the same musical structure (A A B).

53 The terminus *a quo* of the miscellaneous manuscript is 1393.

54 My thanks to Luca Degl’Innocenti for having brought this detail to my attention. To give a comparison to the reader, this is a fifteenth-century translation of the Bible in the vernacular: “Et Iesus pieno de spirito sancto partisse dal Iordano, et era menato dal spirito nel deserto per quaranta giorni. Et era tentato dal diavolo, et in quelli giorni non mangiò alcuna cosa, et finiti quelli giorni hebe fame.” See *Biblia vulgare istoriata*, transl. Niccolò Malerbi (Venice: Lucantonio di Giunta, 1490), p. 363. For other Italian translations of the Bible see Alma Huszthy in Vági, *Volgarizzamenti biblici nella Toscana medievale. Una versione anonima dei Vangeli*, PhD diss., Pilschaba, Péter Pázmány University, 2010 (<http://mek.oszk.hu/09200/09261/09261.pdf>).

55 Giovanni Giannini, *Inventario dei manoscritti della Biblioteca Guarnacci di Volterra. Inventari dei manoscritti delle biblioteche d’Italia 2*, ed. Giuseppe Mazzatinti (Forlì, 1892), p. 183, n. 32; *IUPI. Incipitario unificato della poesia italiana*, ed. Marco Santagata, vol. 2 (Modena, 1988), p. 948: “Menato fu Gesù dentro al diserto”. The Volterra ms. 6562 (dated around 1475) preserves two poems by Antonio Beccari called Antonio da Ferrara (fols. 51r–53r): the *Credo* di Dante (“Io scrissi già d’amor più volte in rima” in terza rima, poem n. XXII) and “O pater Noster che se’ sì amabile”. See Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), *Rime*, ed. Laura Bellucci (Bologna, 1967), p. XXVIII, fn. 223, poems number XIX and XXII.

[Alto]



O in - cre - a - ta ma - e - stà di Di - o
 O Ie - sù san - to, fôr - te, giu - sto e pi - o
 Spi - ri - to san - to, a lo 'n tel - et - to mi - o

Tenor



O in - cre - a - ta ma - e - sta di Di - o
 O Ie - sù san - to, fôr - te giu - sto e pi - o
 Spi - ri - to san - to, a lo 'n tel - et - to mi - o



O in - fi - ni - ta e - ter - na po - ten - ça
 El qual se' pien di som - ma sa - pi - en - za
 do - na vir - tù, fon - ta - na di cre - men - za



O in - fi - ni - ta e - ter - na po - ten - ça
 El qual se' pien di som - ma sa - pi - en - za
 do - na vir - tù, fon - ta - na di cre - men - za.



E con la gra - tia tua in me di scen - - - de



E con la gra - tia tua in me di scen - - - de



de la pas - sion san - cta il cor - m'ac - ce - de.



de la pas - sion san - cta il cor - m'ac - cen - de.

Example 1: Transcription of Anonymous, "O increata maestà di Dio", Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. L.XI.41. Poem from *La passione* by Niccolò Cicerchia Senese (1335 c.–after 1376)

| Text in the alto part | Text in the tenor part | Music |
|---|---|-------|
| O increata <i>mastà</i> di Dio O infinita eterna potença | O increata <i>maestà</i> di Dio O infinita eterna potença | A |
| E <i>cho</i> la gratia tua in me discende De la passion sancta cor m'ac- cende. | E <i>co</i> la gratia tua in me discende De la passion sancta 'l cor m'ac- cende. | B |

Table 1a (italics indicate variants in the texts)

O increata magestà di Dio,
o infinita eterna potenza,
O Iesù santo, forte, giusto e pio,
el qual se' pien di somma sapienza,
Spirto Santo, a lo 'ntelletto mio
dona virtù, fontana di cremenza;
e co' la grazia tua in me discende,
de la passìon santa 'l cor m'accende.⁵⁶

Table 1b: Niccolò Cicerchia, *La passione*, first ottava, from *Cantari religiosi senesi del Trecento*

Both pieces also present several peculiar notational details, such as additional bar lines (half, simple and double) used to separate the melody of each poetic line, and some thin diagonal signs which link notes to specific syllables, mainly in cadences. Some similarities in the musical hand to the monophonic passions transcribed in the Comutus manuscript in Cividale, enable us to date the notation to around 1450.⁵⁷ “*Menato fu Yhesu*” also presents erased notes, especially in the second line of the tenor part,⁵⁸ and comparison of this transcription of the piece to the Volterra literary source reveals several variations, such as “lame” (blades, which makes no sense here) instead of “rame” (branches), and the suppression of the conjunction “o” (or) in the phrase “per spiritu o per atione”. In all probability these are mistranscriptions of the original text arising from the oral method of transmission.

56 Niccolò Cicerchia, “La Passione”, *Cantari religiosi senesi del Trecento. Neri Pagliaresi, Fra Felice Tancredi da Massa, Niccolò Cicerchia*, ed. Giovanni Varanini (Bari, 1965), p. 309.

57 Cividale, Museo Archeologico Nazionale, Ms. XXIV (by Commuzzo della Campagnola, 1448). My thanks to Michael Scott Cuthbert for having pointed out this aspect and brought this manuscript to my attention. See Pierluigi Petrobelli, “Four Passions in ‘Cantus Fractus’ Notation”, *Ars Musica – Musica Sacra*, ed. David Hiley (Tutzing, 2007), pp. 57–68.

58 The melody was first written a third higher, then erased and rewritten a third down.

[Alto] *Me - na - to fu Yhe - sù den - tr'al di - ser - to*
Se - con - do che'l van - gel ci - mo - stra a - per - to
Qua - ran - ta di et noc - ti fer - mo et cer - to

Tenor *Me - na - to fu Yhe - sù den - tr'al di - ser - to*
Se - con - do che'l van - gel ci - mo - stra a - per - to
Qua - ran - ta di et noc - ti fer - mo et cer - to

per e - spir - to san - cto per a - ti - o - ne
per - ch'el di - mo - ni - o gli dis - se ten - ta - tio - ne
et di - giu - no con mol - ta di - vo - tio - ne.

Per spir - to san - cto per a - ti - o - ne,
per - ch'el di - mo - nio gli dis - se ten - ta - tio - ne,
et di - giu - no con mol - ta di - vo - tio - ne.

Gia - cen - do ter - ra fra le fres - che la - me.

Ia - cen - do ter - ra fra le fres - che la - me

Fi - ni - to que - sto tem - po egl' eb - be fa - me.

Fi - ni - to que - sto tem - po egl' e - be fa - me

Example 2: Transcription of Anonymous, “*Menato fu Yhesù dentr’ al dusero*”, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. L.XI.41

| Text in the alto part | Text in the tenor part | Music |
|--|--|-------|
| Menato fu Yhesù dentral diserto Per <i>espírito</i> sancto per atione | Menato fu Yhesù dentral diserto Per <i>spírto</i> sancto per atione | A |
| <i>Giacendo</i> terra fra fresche <i>lame</i> Finito questo tempo gl' <i>ebbe</i> fame. | <i>Iacendo</i> terra fra le fresche <i>lame</i> Finito questo tempo egl' <i>ebe</i> fame. | B |

Table 2a (italics indicate variants in the texts)

Menato fu Yhesu dentro al diserto
 Per spirtu sancto o per atione
 Secondo che'l vangel ci mostra aperto
 Perch'el dimonio gli disse tentatione
 Quaranta di et nocti fermo et certo
 Et digiuno con molta divotione.
 Giacendo in terra fralle fresche rame
 finito questo tempo egli ebbe fame.

Table 2b: Volterra, Biblioteca Comunale Guarnacci, ms. LIX.6.8 (inv. 6562), fol. 59v

The origin and function of this music, however, are not so obvious, as the presence of music alongside *cantari* poems in this manuscript is, as previously mentioned, unique. Although the textual variants suggest that the music was very likely transmitted together with the poem, supporting the hypothesis that both came from the *cantastorie* milieu, intriguing questions still remain. For instance, both pieces transcribed in the Siena manuscript are for two voices; does that mean we can assume that *cantastorie* performed polyphonic settings? Or, are these two pieces a polyphonic version composed on traditional *cantastorie* monodies? Bearing in mind Alberico da Rosciate's assertion that talks about two *cantastorie* "unus cantando alter succinendo et respondendo", we could interpret the term "succinere" as singing polyphonies,⁵⁹ but, if both poems – Cicerchia's *Passione* and the rhymed Gospel of Luke – were popular in the *cantastorie*'s repertoire, their presence in such a manuscript, alongside the *Credo* by Dante and the calendar of saints, could also be linked to devotional practice. If this is indeed the case, this music could have had an autonomous existence outside the *cantastorie*'s activity, perhaps as *lauda* for devotional circumstances. Indeed, we know that the *cantastorie* themselves also composed *laude*.⁶⁰

59 See A. Fiammazzo, *Il commento* (cf. fn. 17) and G. Cattin, 'Secundare' (cf. fn. 19).

60 Francesco Luisi, "Minima fiorentina. Sonetti a mente, canzoni a ballo e cantimpanca nel Quattrocento", *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, ed. Irene Alm, Alyson McLamore, and Colleen Reardon (Stuyvesant, NY, 1996), pp. 79–95.

Whatever the original function of this music, comparison with sixteenth-century formulas for the ottava rima shows continuity with this fifteenth-century tradition. In particular, while writing about the dithyramb in his *Istitutioni armoniche* (1558), Gioseffo Zarlino explained that the music for some specific poetic compositions, for instance sonnets, *ottave rime*, and *capitoli*, was called “aria”, “aere” or “modo”:

La quale Harmonia era terminata, & costituita sotto vn certo Modo, ouero Aria, che lo vogliamo dire, di cantare; si come sono quelli modi di cantare, sopra i quali cantiamo al presente li Sonetti, o Canzoni del Petrarca, oueramente le Rime dell’Ariosto. Et cotali Modi non si possono mutare, ouero alterare in parte alcuna fuora del loro terminato Numero, o Metro, senza offesa dell’vdito;⁶¹

The melody consisted of a certain mode or “aria di cantare”, as we would say, such as the airs on which we now sing the sonnets or *canzoni* of Petrarch or the *rime* of Ariosto. These airs cannot be changed or altered in any particular from their determined meter, or they would offend the ear, just as we are disturbed if the meter in a dance is even slightly altered.⁶²

In Zarlino’s time, the *aere* was therefore a syllabic chant, which involved perfect correspondence between the meter of the text and the rhythm of the melody. Furthermore, ten years before Zarlino, Tuttovale Menon published, in his *Madrigali d’Amore*, two *aeri* for *ottava rima*, one in duple and the other in triple meter. Unfortunately, only the tenor part remains,⁶³ but these *aeri* present similarities to those mentioned by Zarlino, possessing striking syllabation features based around the hendecasyllable.

This music also bears two musical features in common with the Siena manuscript; firstly, the rhythm of the melody underscores the hendecasyllable accentuation on the main verse accents, such as the fourth (hendecasyllable *a*

61 Gioseffo Zarlino, *Le institutioni harmoniche* (Venice, 1558), Terza Parte, cap. 79, p. 289.

62 Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint. Part Three of “Le institutioni harmoniche, 1558”*, translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca (New Haven, 1968), pp. 285–286.

63 Tuttovale Menon, *Madrigali d’Amore* (Ferrara: Giovanni Buglhat & Antonio Hucher, 1548) [RISM A I: M2271], see

http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatvbc.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_I/T095/ (the item with the heading “Aere da cantare stantie” on fol. 23v is image 30/32). The tenor partbook is preserved in Bologna, Museo e biblioteca internazionale della musica. Girolamo Scotto republished the madrigals by Menon in 1549, but he selected only 38 madrigals from the previous 43 and suppressed the two *aeri*. An extant exemplar of the cantus and the tenor partbook from this edition is in the Accademia Filarmonica di Verona [RISM A I: M2272].

minore), sixth (hendecasyllable *a maiore*) and tenth syllables. Moreover, the musical structure has two sections – A and B, where A is used for the first six lines, while the last two are sung on B. Based on the two sources mentioned above, these features seem to be characteristic of the music for the *ottava rima*, at least in the mid-sixteenth century.

Around the same time, the practice of improvisational composition of poems became very popular. In 1558, the same year as Zarlino's *Istitutioni*, Girolamo Ruscelli published in Venice *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, a treatise which also describes how to compose *ottava rima*.⁶⁴ Ruscelli recounts a performance by Silvio Antoniano, a famous musician and lawyer who sang to the lyre, as well as the lute, with an extremely gracious voice, facial expressions and gestures, which, alongside pronunciation, were all fundamental elements of this kind of performance. Antoniano was apparently able to improvise *ottava rima* on any subject that people proposed,⁶⁵ a skill that was also practiced by *cantastorie* and *ciarlatani* – people from different social backgrounds who adopted this art to entrance their public, which included humanists, diplomats and politicians, such as Nicolò Machiavelli (who was himself an excellent *canterino*).⁶⁶

Despite this universal appeal, scholars of the time were well aware of the distinction between the worldly and more down-to-earth ways of setting *ottave* to music. This is illustrated in a speech by Giovanni Bardi, given at the *Accademia degli Alterati* on 24th February 1583,⁶⁷ in which he defended Ariosto's poetry against the scathing criticism that some highbrow scholars had levelled against it, due to the fact that it was recited in the streets to and by the "common" people. He emphasised the distinction between music "figurata" or "fatta dall'arte" (polyphony), and that "a aria" or "secondo natura", which was sung monodically without instrumental accompaniment:

64 Girolamo Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (Venice: Giovanni Battista & Melchiorre Sessa, 1558/1559), pp. CVI–CXIII. On this treatise see Luca Degl'Innocenti, "Machiavelli canterino?", *Nuova Rivista di Letteratura Italiana* 18 (2015), pp. 11–67.

65 G. Ruscelli, *ibid.*, p. CVIII: "cantar sopra la lira o sopra il liuto, et con infinita gratia di voce, di volto et di maniere facendo stanze d'ottava rima all'improvviso sopra qualsivoglia soggetto che gli fosse apposto".

66 L. Degl'Innocenti, Machiavelli (cf. fn. 64).

67 For further considerations on Bardi's speech and on the success of Ariosto's *Orlando furioso* in music see James Haar, "From 'Cantimbanco' to Court: The Musical Fortunes of Ariosto in Florentine Society", *L'arte e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*. Villa I Tatti 20, ed. Massimiliano Rossi and F. Goffredi Superbi (Florence, 2004), vol. 2, pp. 179–197.

Or di qual poeta si cantano più parole messe in musica e composte da eccellenti uomini, figurata e come si dice a aria che di questi e del Petrarca? Le stanze del Bembo che sono cotanto miracolose, furono pur messe tutte a cinquanta in musica da uomo peritissimo, e sono continuamente, come altresì le poesie del Petrarca, per la bocca d'ognuno. Meritano dunque biasimo questi eccellenti uomini per esser cantati da tutto il mondo, e figuratamente e ad aria? No di vero, anzi loda, poiché sono adoperati per quello sono stati fatti dall'arte e dalla natura. Farò qui un poco di digressione dicendo, che l'arie che si cantano non son altro che musica e composte da uomini periti in quella scienza e se sono cantate da uomini idioti, adivie-ne per la loro facilità, nella quale consiste l'eccellenza della cosa; ... Dico ancora che le nostre arie sono più secondo la natura che quelle chiamate musicali, e che più s'appressano alle antiche tanto celebrate dalli scrittori, e in particolare dell'arie che si cantano senza accordo.⁶⁸

Now, whose poet more often than this one [Ariosto] and Petrarch do we sing their poems set to music and by excellent musicians composed as polyphonic pieces or, as we say, as airs? Bembo's stanzas, which are so extra-ordinary, were all fifty set to music by a very expert composer, and everyone regularly sings them, as well as Petrarch's poems. Should we blame these excellent men, because their poems are sung by everybody, as "figurata" [in polyphony] or as airs? Not at all, we have indeed to praise them, because they suit art and nature. I will explain better this concept by saying that the airs that we sing are nothing else than music composed by expert musicians, and that if poor people sing them it is because of their simplicity, and this fact demonstrates that this music is excellent. ... I also say that our airs are more close to nature than those called "musical", and they are more similar to the ancient airs so celebrated by the writers, and in particular to the airs which we sing without instrumental accompaniment.

Like Giovanni Bardi, Zarlino also considered the airs similar to ancient sung poetry, being musically simpler than polyphony, more natural, and therefore more akin to ancient music. This confirms that the intellectuals of sixteenth-century Italy perceived the airs sung by *cantastorie* as a living reminder of an-

68 Giovanni Bardi, *Della imp. villa Adriana e di altre sontuosissime già adiacenti alla città di Tivoli* (Florence, 1825), pp. 60–61.

cient music. These considerations also fuelled the famous discussions which gave rise to the advent of pseudo-monody and the origins of opera.

In the fifteenth century, the music of the *cantastorie* certainly provided inspirational models for court musicians. At the Este court, for example, different types of profane monody were heard, as in the humanist practice of singing accompanied by the lyre previously recommended by Paolo Vergerio and Guarino Veronese and later taken up by Marsilio Ficino in his Orphic song.⁶⁹ Court performers also borrowed the use of monody in the intonation of classical poetry, as suggested by Francesco Negri in his *Brevis grammatica* (1480), in which some examples of this type of monody have survived.⁷⁰ In Negri's "grammar", the rhythmic model of the melodies did not correspond to the metrics of classical poetry. However, according to Fiorella Brancacci, Negri's melodies ("harmoniae") did not aim to teach quantitative classical metrics, unlike the 1499 edition.⁷¹ Instead, Negri's "carmina composita" organization of the rhythm was a stylized metric transposition, an up-to-date interpretation of classical metrics, which in all probability reflected a musical practice that had already been consolidated.

In parallel with this monodic tradition of the *cantastorie* and humanistic solo singing accompanied by a string instrument (lute, rebec, lyre), Ottaviano Petrucci, in the early 1500s, printed *aeri per capitoli*, *aeri per sonetti*, and *aeri per versi latini*, all arranged for four voices and destined for professional musicians and amateurs.⁷² Similar settings of *aeri*, but textless, appear in sixteenth-century manu-

69 Daniel P. Walker, "Le chant orphique de Marsile Ficin", *Musique et poésie au XVIe siècle* (Paris, 1954), pp. 17–33.

70 Francesco Negri (Franciscus Niger), *Brevis Grammatica* (Venice: Theodor Franck, 1480; see http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Ausgabe_N-186.html); id., *Grammatica* (Basle: Jakob Wolff 1499, see http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/Ausgabe_N-187.html). Francesco Negri was teacher to the future powerful cardinal Ippolito I d'Este.

71 Fiorella Brancacci, "Dal canto umanistico su versi latini alla frottola. La tradizione dell'ode saffica", *Studi musicali* 34 (2005), pp. 267–318.

72 *Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti. Et modo de cantare uersi latini e capituli. Libro quarto* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1504, RISM B I [1505]5, see <http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00082310>), which collects: an anonymous *Aer de capituli* "Li angelici sembianti" (n. 10, fol. 8v); an anonymous *Modo de cantar sonetti* (n. 19, fol. 14r); Antonio Capirola's *Aer de uersi latini* (n. 62, fol. 36r); Filippo de Lurano's *Aer per capitoli* "Un sollicito amor una gran fede" (n. 91, fol. [106]v). In *Frottole Libro Nono* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1508, RISM B I 15092, see <http://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00082315>): Marchetto Cara's *Aer de capitoli* "Nasce la speme mia" (n. 2, fol. 2v). And finally, in *Frottole Libro Undecimo* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1514, RISM B I 15142), the *Aer da capitoli* "Poi che son di speranza al tutto privo" (n. 45) by Ioannes Lulinus Venetus. On this music see Francesco Luisi, *Del cantar a libro*

scripts for lute and keyboard.⁷³ James Haar has argued that although no Italian popular music from this period is extant, having been part of an oral tradition, the melodies from these performances were re-used by composers in written genres such as the *frottola* and madrigals. In the polyphonic repertoire in *ottave* from Ariosto's *Orlando furioso*, Haar isolated the music that would have enabled the *ottave rime* of the *cantastorie* to be intoned. In his search for an *aere* model, James Haar focussed mainly on the recurrence of a melodic profile that would precisely fit the *ottava*, which was frequently used in polyphonic compositions accompanying Ariosto's poems. He specifically identifies what he believes to be the source melody for both "*Alcun non puo saper*" and "*Come la notte*", suggesting its pre-existence as an aria in the Ferrarese tradition of *improvvisatori*.⁷⁴ Haar also identified a theme for laments that first appeared in Tromboncino's "*Queste non son piu lachryme che fore*", then in "*Dunque baciare sì bell'e dolce labbia*" by Jacques de Wert and in the *Lamento di Sacripante per la fuga d'Angelica* by Jacquet Berchem, as well as uncovering the use of several melodic formulas that he considered to be linked to the oral tradition, specifically a lament tune in the upper voice alone (a); the Ruggiero tune (b), a descending-fourth lament formula (c), and a melody already used in a setting by Serafino Aquilano (d).⁷⁵ Moreover, Haar considered a song by Enriquez de Valderrábano on "*Ruggier qual sempre fui tal esser voglio*" as "the most striking melody that ... can be identified with the improvisatory tradition".⁷⁶

Haar's attempts to recover the context of the lost *aeri* show the existence of two types of music, namely formulas and melodies, both based on declamation. Interesting enough, some pieces of music categorised as the latter present similar characteristics to those found in the Siena manuscript, where the rhythm of the melody follows the specific accents of the hendecasyllables. This trait is also common to the *Aria da cantare ottave* by the noble Siense Claudio Saracini (1586–1630), the most ancient monodic *aere* to feature sung stanzas. Published

... o sulla viola. *La musica vocale nel Rinascimento: studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI* (Turin, 1977), pp. 351–362; J. Haar, *Improvvisatori* (cf. fn. 2), pp. 87–88.

73 Victor Coelho, "Raffaello Cavalcanti's Lute Book (1590) and the Ideal of Singing and Playing", *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, ed. Jean-Michel Vaccaro (Paris, 1995), pp. 423–442; Robert Nosow, "The Debate on Song in the Accademia Fiorentina", *Early Music History* 21 (2002), pp. 175–221.

74 See James Haar, "Rore's Settings of Ariosto", *Essays in Musicology: A Tribute to Alvin Johnson*, ed. Lewis Lockwood and Edward Roesner (Philadelphia, 1990), pp. 100–125.

75 J. Haar, *Improvvisatori* (cf. fn. 2), pp. 95–99, and the related musical examples 26–27 and 34 in the appendix, pp. 189–190 and 193.

76 *Ibid.*, p. 97.

in his *Le terze musiche* in 1620,⁷⁷ the poem set to this music is “*Strane guise d’amar d’amor fedele*”, an *ottava* by Giovan Battista Marino.⁷⁸ Saracini’s *aria*, with the basso continuo, is a melody without internal sections and repetitions: a quatrain of hendecasyllables is sung, repeated in the following quatrain, and then for an indeterminate number of stanzas, as necessary. Within this musical structure, there is a melodic line for every hendecasyllable, featuring a melodic profile characterised by a declamation on the same note (first line on *d*”, second line on *c*”, third line *b-flat*”, the fourth line around *f*”) and a conclusion of the melody on the lower fourth and lower fifth. The melody is syllabic, and its rhythm follows the accents of the hendecasyllable, as in the Siena manuscript and Menon’s *aeri*. In Saracini’s *aere*, however, the absence of a musical structure with refrains and the strong declamatory connotation of the *aria* bring to mind Jean-Jacques Rousseau’s transcription of the popular Italian song *Psalmodie nouvelle sur le Tasse*,⁷⁹ revealing features in common with the Italian tradition of the *cantastorie*.

In particular, the airs used by twentieth-century *improvvisatori* are devoid of refrains, involving, instead, four melodic phrases, each one destined for four hendecasyllables and repeated for the entire cycle of *ottave* to be sung. The melody is markedly syllabic, declamatory, and linked to the eleven syllables of the verse. The example by Vittorio Lorenzi, also known as “il Poetino” (a *cantastorie* from Treppio, near Sambuca Pistoiese), recorded by Alan Lomax on 28th November 1954 (Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Raccolta 240, 12) demonstrates the practice (please listen to the following audio link):

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-02259747035>.

Il Poetino sings “*Le donne, i cavallier, l’arme e gli amori*”, the first *ottava* from the *Orlando Furioso* by Ariosto. The first line starts with an interval of ascending major second *e-flat*–*f*, declamation on *e-flat* and conclusion on *a*; the second

77 Claudio Saracini, *Aria da cantar ottave, Le terze musiche ... per cantar et sonar nel chitarrone, arpicordo et altri stromenti* (Venice: Alessandro Vincenti, 1620, RISM A I S912), p. 24, see <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/BB/BB310/>, image 28/40. This aria has been first pointed out by M. Agamennone, Modi (cf. fn. 20), pp. 169–171. On Saracini see Nigel Fortune and Peter Laki, “Saracini, Claudio”, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24577> [23. Sep. 2016].

78 Giovan Battista Marino, *Della lira del cavalier Marino. Parte terza* (Venice: Giovanni Battista Ciotti, 1616), *L’amante ruffiano*, p. 272.

79 Jean-Jacques Rousseau, *Les consolations des misères de ma vie* (Paris, De Roullède de la Chevardière, 1781), n. 94 p. 198 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84525654/f222.image>). Concerning the transmission of this air and of the *Ottava fiorentina* in Rousseau’s collection, see C. Ghirardini, *La naturale* (cf. fn. 1).

line starts with an interval of ascending minor third e^2-g^1 , declamation on e^1 and f^1 and cadence on b ; in the third line the declamation is on e^1 and f^1 , then the fourth line has declamation on e^1 and cadence on a . The melody is embellished at the end of each verse. A similar profile also appears in the declamations of Sicilian *contastorie* (storytellers).⁸⁰

If we consider the fact that Claudio Saracini was from Siena, a town where the tradition of the *cantastorie* had been established in the thirteenth century and was still going strong in his time, we can argue that he likely took inspiration from the popular tradition of singing *ottave rime*. On the other hand, this *aria* is very similar to the *recitativo* style and declamation that were very much in vogue at Saracini's time. Indeed, his *aria* inevitably brings to mind several passages from the *recitativo* in Monteverdi's *Combattimento di Tancredi e Clorinda* on the chivalric poem *Gerusalemme liberata* by Torquato Tasso. One of the best monodists of his time, Saracini was indeed a follower of Monteverdi, and dedicated a monody to him – on “*Udite lagrimosi Spirti d'Averno*” from Giovanni Battista Guarini's *Il Pastor Fido*.⁸¹

We know from Zarlino and Bardi's letter that *cantastorie* airs were the subject of discussion in academic debates, defended as echoes of ancient music and representative of the natural style. Could we speculate that, like other composers of his time, Monteverdi took inspiration from this street music? In support of this hypothesis, Roberto Leydi, after having studied the Sicilian *contastorie* repertoire for years, pointed out surprising parallels between the specific rhythm used by *contastorie* to tell battles and the *genere concitato* invented by Monteverdi.⁸² Unfortunately, even if, as Haar demonstrated, many famous courtly composers were inspired by and used melodies from the *cantastorie* repertoire, we do not currently have knowledge of any sources that would further investigation in this field.

That being said, combining the available historical evidence with findings from ethnomusicological research reveals that the *cantastorie* drew from a fairly large repertoire of melodies, none of which appears to be linked to a particular poetic *ottava*.⁸³ The oldest sources document the use of music featuring refrains

80 S. Bonanzinga, *Narrazioni* (cf. fn. 1), p. 74.

81 Claudio Saracini, *Le seconde musiche ... per cantar et sonar nel chitarrone, arpicordo et altri stromenti, et nel fine il Lamento della Madonna in stile recitativo* (Venice: Alessandro Vincenti, 1620, RISM A I S911), pp. 1–2. See *The Monteverdi Companion*, ed. Denis Arnold and Nigel Fortune (London, 1968), pp. 120–121, 204.

82 R. Leydi, *L'altra musica* (cf. fn. 1), pp. 142–143.

83 This calls into question the considerations regarding the famous aria del Ruggiero, which historical musicologists have long considered linked to the ottava “Ruggier qual sempre fui tal esser voglio”, and which ethnomusicologists instead maintain is a descant formula linked to dance.

and repeated verses emphasizing the accent of the hendecasyllable verse like in the Siena manuscript, in Tromboncino's *strambotti* and in Menon's *aere*. Later sources, such as Saracini's *aria*, are, however, devoid of refrains and adopt a stark declamatory style, being sung on a repeated note. In addition to bearing witness to the continuity of the transmission of this musical knowledge, such close parallels with the tradition of the improvisational poets illustrate that this type of formula was suitable for recitation of cycles of *ottave*, a practice that persisted into living memory. Although we have lost much of the music of the fifteenth- and sixteenth-century *cantastorie*, we can re-evolve the context in which they performed, as well as their manner of singing and their poetic compositions. This, alongside a comparison of the popular and cultured traditions of the time, enable us to confirm that the *cantastorie* drew on a rich and diverse repertoire of monodic formulas with different musical specificities and connotations.

See, for example, J. Haar, *Arie* (cf. fn. 50), and Nico Staiti, "La formula di discanto di Ruggiero", *Culture musicali. Quaderni di etnomusicologia* 6 (1987), pp. 47–79.

Literarische Ambition und musikalische Tradition – Die tänzerische Qualität der einstimmigen Chanson im 16. Jahrhundert

1576 veröffentlichte Jehan Chardavoine in Paris eine umfangreiche Sammlung einstimmiger Chansons. Angesichts der bereits seit mehreren Jahrzehnten andauernden Blüte französischer Chanson-Drucke, die eine deutliche Tendenz zu wachsender Stimmenzahl erkennen lassen, erscheint Chardavoines konsequent umgesetzte Entscheidung für die Einstimmigkeit durchaus bemerkenswert. Diese musikalische Beschränkung zu einem Zeitpunkt, als einerseits die Frage einer adäquaten Vertonung französischer Texte intensiv erörtert wurde und sich andererseits bereits die Tendenz zur Air de cour abzeichnete, mag überraschen, steigert aber zugleich den Quellenwert der Sammlung. Schließlich verspricht der Druck einen seltenen Einblick in die im 16. Jahrhundert offenkundig weit verbreitete Praxis einstimmigen Chanson-Gesangs – eine Praxis, die wegen der prekären schriftlichen Überlieferung nur ansatzweise greifbar bleibt. In seiner kurzen Vorrede, die bloß in einer späteren Abschrift erhalten ist, erläutert Chardavoine allerdings weder die genaueren Umstände für die Veröffentlichung noch die angestrebte Verwendung. Es gilt daher im Folgenden, auf der Grundlage der Chansons den ästhetischen und historischen Kontext zu skizzieren sowie die Eigenheiten des Repertoires in den Blick zu nehmen. Dass dabei gleich mehrere widersprüchliche Phänomene zutage treten, stellt geradezu das zentrale Charakteristikum einer Gattung dar, die zwischen ambitionsloser Einfachheit und künstlerischer Antikenrezeption changiert. Wie im Folgenden dargelegt werden soll, zeigt sich diese Ambivalenz besonders deutlich auf der musikalischen Ebene. Zugespitzt formuliert, wird dort der poetologische Anspruch von einer dominanten tänzerischen Realität konterkariert.

Antikenrezeption im Umfeld des französischen Hofes

Die literarische Qualität von Chardavoines Sammlung mag sich nicht auf den ersten Blick erschließen, zumal die Autoren der Texte – durchaus zeittypisch –

nicht namentlich genannt werden. Freilich macht der Titel kenntlich, dass es sich um die schönsten und exzellentesten Chansons in Form der Voix de ville« handle, die von unterschiedlichen »französischen Autoren und Dichtern, sowohl alten wie modernen«, stammten: *Le Recueil des plus belles & excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs et Poëtes François, tant anciens que modernes*. Dahinter verbirgt sich nicht nur der Anspruch einer künstlerischen Auslese, sondern zugleich die Spezifizierung der »Voix de ville« als Untergattung der Chanson. Für eine ästhetische Kontextualisierung der Voix de ville erscheint diese Zuordnung insofern relevant, als ihr in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zunehmend der Ruch des Vulgären anhaftete.¹ Vor diesem Hintergrund kam die explizite Anbindung an die Chanson nicht nur einer Nobilitierung gleich, sondern die Voix de ville rückte zugleich in die Nähe derjenigen Gattung, auf deren Grundlage seit den 1540er Jahren ein einschlägiger Diskurs über die Verbindung von Sprache und Musik stattfand. Ansatzweise bereits unter François Ier, insbesondere jedoch im höfischen Umfeld von Henri II übte die Idee, das kulturelle Erbe der Antike anzutreten, eine enorme Faszination aus.² Für die Musik bedeutete dies konkret, dass sie als aufführungspraktisches Moment direkt an die Dichtung gekoppelt und damit zum Kerngebiet der poetologischen Bestrebungen gezählt wurde. Genauso wie Orpheus oder Vergil ihre Strophen zur Laute deklamiert hatten, strebten nun auch die französischen Dichter nach einer musikalischen Umsetzung ihrer Lyrik – einer antikisierenden Lyrik, die wenig antik und reichlich pauschal als »Chanson« bezeichnet wurde.³

Die Schwierigkeiten der französischen Poetik kreisten in erster Linie um die Frage, wie sich der quantitativen Metrik des Lateinischen, die auf der Unterscheidung zwischen langen und kurzen Silben fußte, überhaupt im Französisi-

- 1 Zur terminologischen Wandlung im späten 16. Jahrhundert siehe Nahéma Khattabi, »Du voix de ville à l'air de cour: Les Enjeux sociologiques d'un répertoire profane dans la seconde moitié du XVI^e siècle«, in: *Seizième siècle* 9 (2013), S. 157–177.
- 2 Zur Kulturpolitik von François Ier nach der Niederlage in Pavia siehe Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François Ier*, Berlin 2009 (Studien aus dem Warburg-Haus, 10). Zu Paris als »Nuova Roma« vgl. Dietrich Erben, *Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Louis XIV*, Berlin 2004 (Studien aus dem Warburg-Haus, 9), S. 305.
- 3 Vgl. auch Jeanice Brooks, »Italy, the Ancient World and the French Musical Inheritance in the Sixteenth Century: Arcadelt and Clereau in the Service of the Guises«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 121 (1996), S. 147–190: S. 147–157. Zur Rolle der Chanson in den literarischen Debatten siehe auch dies., »Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson«, in: *Early Music History* 13 (1994), S. 65–84; Philippe Desan und Kate van Orden, »De la chanson à l'ode: musique et poésie sous le mécénat du cardinal Charles de Lorraine«, in: *Le Mécénat et l'influence des Guises*, hrsg. von Yvonne Bellenger, Paris 1997 (Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne, 9), S. 469–494.

schen gerecht werden ließ. Da die französischen Akzente qualitativ gewichtet wurden, konnten die modellhaften lateinischen Metren unmöglich eins zu eins übernommen werden. Joachim Du Bellays Lösung, die er in seiner berühmten *La Deffence, et illustration de la langue françoise* (Die Verteidigung und Darstellung der französischen Sprache) von 1549 präsentierte, der theoretischen Grundschrift der Dichtergruppe der Pléiade, fiel entsprechend radikal aus. Er erklärte die antiken Versfüße für obsolet und setzte an ihre Stelle kurzerhand die Silbenzahl und Endreime des Französischen.⁴ Allerdings stellte nicht nur die Inkompatibilität der quantitativen antiken mit der qualitativen französischen Metrik eine Herausforderung dar, sondern in ähnlichem Maße auch die von der Antike vorgegebene Verbindung von Dichtung mit Musik.⁵

Die Schwierigkeiten der Literaten, ein französisches Pendant zum antiken Barden zu definieren, sind offenkundig. So deklarierte Thomas Sébillet in seiner 1548 (ein Jahr vor Du Bellays Traktat) veröffentlichten Abhandlung *Art poétique françois*, dass die Gedichte des »chant Lyrique« selbstredend zur Laute erklingen müssten, aber der Leser von ihm hierzu keine Regeln erwarten solle – »n'en atten de moy aucune régle«.⁶ Ohnehin habe er beobachtet, dass die Musiker sich nicht um poetische Gattungen kümmerten und aus allem, was sie irgendwo vorfinden würden, Chansons machten.⁷ Du Bellay konnte sich zwar als erklärter Kontrahent von Sébillet der Verweigerung unmöglich anschließen und stand in der *Deffence* vor der Herausforderung, die Verbindung der Poesie zur Musik zu erläutern. Es ließe sich jedoch kaum deutlicher vor Augen führen, wie weit die französischen Dichter um 1550 von einer poetologischen Definition des »chant Lyrique« entfernt waren, als mit Du Bellays vorgeblichen Erläuterungen, die sich letztlich in einer rein metaphorischen Würdigung von Bardengesang und Lyra erschöpften. Für die praktische musikalische Umsetzung bot sich folglich eine äußerst dürftige Ausgangslage. Dies vermochte wenige Jahre später erst Pierre de Ronsard ein wenig abzumildern, als er in seinem *Abbrégé de l'art poétique* von 1565 auf Aspekte rekurrierte, die seit Clément Marot gemeinhin als begünstigend für Vertonungen

4 Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. von Francis Goyet und Olivier Millet, Paris 2003, S. 62: »Quand à la Rythme, je suy' bien d'opinion, qu'elle soit riche, pour ce qu'elle nous est ce, qu'est la quantité aux Grecz, et Latins. Et bien que n'ayons cet usaige de Piez comme eux, si est ce, que nous avons un certain nombre de Syllabes en chacun Genre de Poëme«.

5 Vgl. André Verchaly, »La métrique et le rythme musical au temps de l'humanisme«, in: *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society, New York 1961*, hrsg. von Jan LaRue, Kassel 1961, Bd. 1, S. 66–74.

6 Thomas Sébillet, *Art poétique françois. Édition critique avec une introduction et des notes*, hrsg. von Félix Gaiffé, Paris, (1. Aufl. 1910), 3. Aufl. 1988, S. 146f.

7 Ebda., S. 151.

erachtet wurden: auf den Wechsel von betonten und unbetonten Paarreimen sowie auf gleichmäßig gebaute Strophen.⁸ Von einer tatsächlichen Anleitung zur kompositorischen Umsetzung blieb jedoch auch Ronsard weit entfernt.

Obwohl Chardavoin's *Recueil* erst 1576 und somit zu einem Zeitpunkt erschien, als die aktuelle französische Chanson insbesondere wegen der triumphalen Rezeption von Orlando di Lasso's Gattungsbeiträgen bereits über die Debatten der Pléiade hinausgegangen war, verweisen zumindest die Autoren, die sich in der einstimmigen Sammlung eruieren lassen, auf eine rückwärtsgerichtete Auslese. Mit Mellin de Saint-Gelais, Pontus de Tyard oder Pierre de Ronsard sind bezeichnenderweise auch drei der zentralen Theoretiker und Dichter vertreten, die wie Saint-Gelais und Tyard am Beginn der Antikenrezeption am Hof des Kardinals de Lorraine gestanden hatten oder im Falle von Ronsard zu den Mitbegründern der Pléiade zählten. Zudem enthält Chardavoin's Sammlung mit »*Laissez la verde couleur*« einen der beliebtesten Chanson-Texte von Saint-Gelais und genau jene Dichtung, um die sich in den 1540er Jahren ein theoretischer Disput entspann. Zunächst pries Sébillot in seiner Dichtungslehre von 1548 Saint-Gelais als französisches Pendant zu Pindar im antiken Griechenland sowie zu Horaz im antiken Rom; zu den wenigen genannten modellhaften Dichtungen zählte er ausdrücklich Saint-Gelais' »*Laissez la verde couleur*«. Nur ein Jahr später forderte auch Du Bellay in seiner *Deffence* eine dem antiken Niveau angemessene gelehrte Qualität der Dichtung und wandte sich vehement gegen »chansons vulgaires« – als Negativbeispiel einer solch »vulgären« Chanson nannte er ausgerechnet Saint-Gelais' »*Laissez la verde couleur*«. ¹⁰

Dass Chardavoine mindestens zwölf Texte von Saint-Gelais in seine Sammlung aufnahm,¹¹ dokumentiert die nachhaltige Rezeption der auf die erste Jahrhundert-

8 Pierre de Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique*, Paris: Gabriel Buon 1565, fol. 4r: »Après à l'imitation de quelqu'un de ce temps, tu feras tes vers masculins & féminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musicque & accord des instrumens, en faueur desquelz il semble que la Poésie soit née: car la Poésie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule, ou plusieurs voix n'est nullement agréable, non plus que les instrumens sans estre animez, de la melodie d'une plaisante voix. Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres féminins, & paracheuieras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou chanson, afin que les Musiciens les puissent plus facilement accorder.« Vgl. auch Georges Dottin, »Ronsard et les voix de ville«, in: *Revue de musicologie* 74 (1988), S. 165–172.

9 T. Sébillot, *Art poétique* (wie *Anm.* 6), S. 148.

10 J. Du Bellay, *La Deffence* (wie *Anm.* 4), S. 112–115; siehe Daniel Heartz, »Voix de ville: Between Humanist Ideals and Musical Realities«, in: *Words and Music. The Scholars View. A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merritt*, hrsg. von Laurence Berman, Cambridge 1972, S. 115–135: S. 116.

11 »*Amour ne (me) sçauriez vous apprendre*«, »*Hélas mon Dieu y a il en ce monde*«, »*Je consens/Que tous leur sens*«, »*Je ne sçay que c'est qu'il me faut*«, »*Je veux aymer quoy en veuille dire*«, »*Laissez la verde*

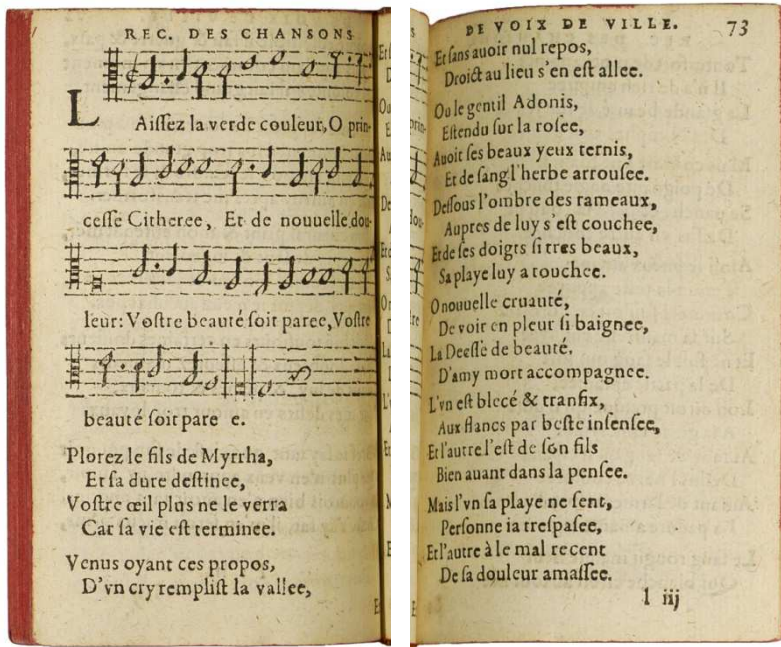


Abbildung 1: Jehan Chardavoine, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons*, Paris 1576, »Laissez la verde couleur« (Text: Mellin de Saint-Gelais), Beginn¹²

hälfte datierenden Dichtungen und verdeutlicht die ästhetische Stoßrichtung des *Recueil* von 1576 – allerdings nur in sprachlicher Hinsicht. Musikalisch lässt sich hingegen bloß indirekt eine Bezugnahme auf Saint-Gelais herleiten, da aufgrund von dessen improvisatorischer Praxis keine einzige seiner eigenen Vertonungen überliefert ist.¹³ Zumindest kann davon ausgegangen werden, dass Saint-Gelais in Anlehnung an die italienischen »Improvisatori« einen deklamatorischen Stil

couleur«, »O combien est hereuses la peine de celer«, »O que d'ennuy à mes yeux se présente«, »Puis que nouvelle affection«, »Puis que vivre en servitude«, »Que te sert, amy, d'estre ainsi«, vgl. André Verchaly, »Le Recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine (1576)«, in: *Revue de musicologie* 49 (1963), S. 203–219; Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, Bd. 1: *Des origines à 1780*, Paris 1998, S. 374–386.

12 »Laissez la verde couleur«, in: Jehan Chardavoine, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirees de diuers auteurs & Poëtes François, tant anciens que modernes*, Paris: Claude Micart 1576, Digitalisat: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33571500q>, fol. 72v–73r. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque nationale de France, Paris.

13 P. Desan und K. van Orden, *De la chanson* (wie *Anm. 3*), S. 481. Vgl. D. Heartz, *Voix de ville* (wie *Anm. 10*), S. 119f.

gepflegt hatte, demzufolge er die strophischen Texte auf der Grundlage variiert melodischer Formeln darbot.¹⁴ Dass für eine solch formelhafte Vertonungsweise die Anverwandlung von Gaillarde, Pavane oder Branle durchaus nahelag, scheint bereits bei Saint-Gelais zu tanzmusikalischen Anleihen geführt zu haben. Tatsächlich mit Händen zu greifen sind tänzerische Anleihen schließlich bei Chardavoine, wenn etwa »*Laissez la verde couleur*« in der rhythmisch-metrischen Gestalt einer Branle gay erklingt.

Voix de ville als tanzmusikalisches Residuum

Die überlieferten Quellen zeigen eine deutliche Affinität der Chanson zu tanzmusikalischen Modellen. Bei diesem Phänomen erscheint durchaus bemerkenswert, dass es zwar einerseits unübersehbar ist, andererseits jedoch weder in den zeitgenössischen Darstellungen noch in der Forschungsliteratur nennenswerte Beachtung gefunden hat. Wenn man allerdings den ambitionierten theoretischen Kontext der einschlägigen Chanson-Dichter ernst nimmt, eignet der Fülle an tanzmusikalischen Formen unweigerlich ein irritierendes Moment. Das der Antike verpflichtete Ideal, wie Orpheus eine aus der Sprache abgeleitete musikalische Deklamation anzustreben, erscheint mit der verbreiteten Vertonungspraxis, die sich – oftmals auch gegen die Prosodie – auf bloße Tanzmelodien beschränkte, schwerlich vereinbar. Die 1548 von Sébillet konstatierte Gleichgültigkeit der Musiker gegenüber poetologischen Modellen korrelierte mit dem weitgehenden Desinteresse der Dichter an kompositorischen Fragen. Wie die einschlägigen Traktate aus der Mitte des 16. Jahrhunderts – vor Jean-Antoine de Baïfs *Académie de musique et de poésie* und deren Konzept von »*musique mesurée à l'antique*« – belegen, erschöpfte sich die Anlehnung weitgehend im metaphorischen Bild eines Bardens und dessen musikalisch begleiteter Deklamation.¹⁵ Die stilistische Umsetzung war letztlich gleichgültig.

Während in den 1540er Jahren im Umfeld des Kardinals de Lorraine und von Henri II weite Teile der Chanson-Praxis tanzmusikalisch geprägt gewesen sein dürften, vollzog sich ab der Jahrhundertmitte eine Differenzierung, die einerseits zu einem gesteigerten künstlerischen Anspruch durchkomponierter mehrstimmiger Chansons führte und andererseits in der strophischen, monophon geprägten Voix de ville die ältere Praxis bewahrte.¹⁶ Die gattungstypische

14 Siehe P. Desan und K. van Orden, *De la chanson* (wie *Anm. 3*), S. 482.

15 Zum Auseinanderdriften von Text und Musik vgl. D. Hertz, *Voix de ville* (wie *Anm. 10*), S. 117f.

16 Vgl. auch Jane Ozenberger Whang, *From »Voix de ville« to »Air de cour«. The Strophic Chanson, c. 1545–1575*, Ph.D. diss. University of North Carolina, Chapel Hill 1981, S. 1–140.

Anbindung der Voix de ville an die Tanzmusik des 16. Jahrhunderts sollte in Chardavoines (nur in einer späteren Abschrift erhaltenen) Vorrede von 1576 denn auch eine emphatische Bestätigung finden.

i'ay voulu ne mettre les raisons qui m'ont induit, & persuadé à rediger par escript ces presentes chansons, d'autant de sortes qu'il ê est peu venir à ma cong-noissance depuis deux ou trois ans en ça de belles, et meritable d'estre mises & redigees par escript en forme de voix de ville. Et moins dire & declarer pour ceste fois, les diferences qu'il y a des vns aux autres desdites voix de ville: assavoir de la pauanne double, à la simple, & de la commune à la rondoyante & à l'hero-ique, & de la gaillarde semblablement double commune, ron-doyante, moyenne ou heroique: du bransle gay, du bransle simple, du bransle rondoyant, du tourdion: & finalement de tant d'autres chansons que lon dance & que l'on chante ordinairement par les villes: & des mesures qu'elles doiuent auoir & tenir chacune endroit soy.¹⁷

Ich möchte die Gründe nicht darlegen, die mich bewogen haben, die vorliegenden unterschiedlichen Chansons niederzuschreiben, wie ich sie seit zwei oder drei Jahren kennengelernt habe, und die es verdient haben, als Voix de ville in schriftliche Form gefasst zu werden. Und ich erkläre hier nur die Unterschiede zwischen den sogenannten Voix de ville: nämlich zwischen der Pavane double und der [Pavane] simple, und zwischen der [Pavane] commune, rondoyante [umlaufenden] und der héroique, und ferner zwischen der Gaillarde double commune, rondoyante, moyenne oder héroique; zwischen der Branle gay, der Branle simple, der Branle rondoyante, dem Tourdion und schließlich zwischen so vielen anderen Chansons, die man gewöhnlich in den Städten tanzt und singt; und zwischen den unterschiedlichen Measures [Maßen], die jede von ihnen haben muss.¹⁸

Bezeichnenderweise unterschied Chardavoine bei der hervorgehobenen Vielfalt an Voix de ville ausführlich zwischen tanzmusikalischen Modellen, wohingegen er mit keinem Wort die Beschaffenheit der Dichtungen, weder deren metrische

17 I. Chardavoine, *Le Recueil* (wie *Anm. 12*), »Avx lecteurs salvt«, [o. S.]. Zur Überlieferung von Chardavoines *Recueil* siehe u. a. Claude Frissard, »À propos d'un recueil de ›chansons‹ de Jehan Chardavoine«, in: *Revue de musicologie* 30 (1948), S. 58–75.

18 Eigene Übersetzung.

Abbildung 2: Nouveau Recueil et élite de plusieurs belles chansons ioyeuses, honnestes, & amoureuses, Rouen 1581, Ode de Ronsard¹⁹

Form noch die inhaltliche Ausrichtung erwähnte. Dass die Anbindung der Voix de ville an die gängigen Tänze tatsächlich als grundlegend erachtet werden kann und auch Dichtungen höfischer Autoren wie Saint-Gelais oder den Vertretern der Pléiade trotz der theoretisch eingeforderten Antikenrezeption einem solchen Verfahren nicht im Wege standen, zeigt ein Seitenblick auf eine andere einstimmige Chanson-Sammlung, die 1581 unter dem Titel *Nouveau Recueil et élite de plusieurs belles chansons ioyeuses, honnestes, & amoureuses* in Rouen erschien.²⁰ Die Veröffentlichung beginnt gleichsam programmatisch mit einer *Ode de Ronsard*, wobei die Dichtung des Begründers der Pléiade mit einer Melodielinie im Dreiermetrum verknüpft ist, die unweigerlich an eine Gaillarde erinnert (siehe Abbildung 2). Deutlich greifbar wird die tanzmusikalische Qualität schließlich in

19 *Nouveau Recueil et élite de plusieurs belles chansons ioyeuses, honnestes, & amoureuses*, Rouen: Richard l'Allemand 1581, Digitalisat: <http://diglib.hab.de/drucke/5-mus/start.htm>, Bg. A2r-v. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

20 Vgl. Kate van Orden, *Materialities. Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, Oxford 2015, S. 232.

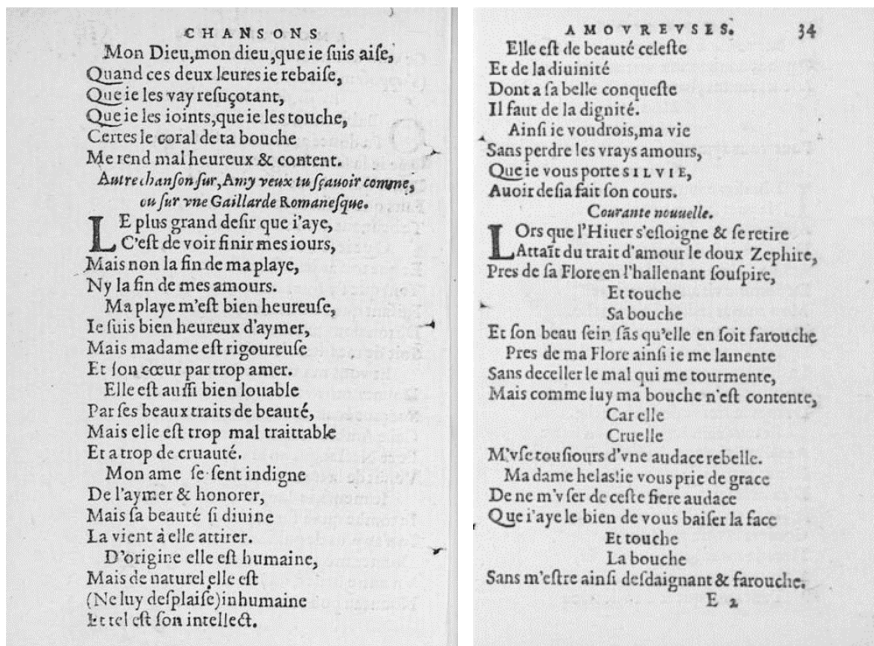


Abbildung 3 (Anfang): Nouveau Recueil et élite de plusieurs belles chansons ioyeuses, honnestes, & amoureuses, Rouen 1581, Courante nouvelle und Canery²¹

der Mitte des Bandes, wenn bei mehreren Gedichten eine dazugehörige Melodie fehlt und stattdessen bloß auf dazu passende Tanzmusik verwiesen wird: sei es mit der Angabe »*Autre chanson sur, Amy veux tu sçavoir comme, ou sur vne Gaillarde Romanesque*« oder – wie bei den beiden nachfolgenden Texten – schlicht »*Courante nouvelle*« und »*Canery*« (siehe Abbildung 3).²²

Chanson und Tanzmusik – Thoinot Arbeau

Die Adaption tanzmusikalischer Modelle sogar in Chansons, deren Dichtungen im Kontext der französischen Antikenrezeption standen, wurde zweifellos durch die faktische Gleichgültigkeit einschlägiger Dichter und Theoretiker gegenüber der musikalischen Ebene befördert. Zugleich war der Tanz im 16. Jahrhundert in einer Weise präsent, die eine Anbindung der vokalen Praxis an das gängige

21 Ebda., fol. 33v–35r (Bg. E[1]v–E3r) Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

22 Nouveau Recueil et élite de plusieurs belles chansons ioyeuses, honnestes, & amoureuses, Rouen 1581, fol. 33v–35r.

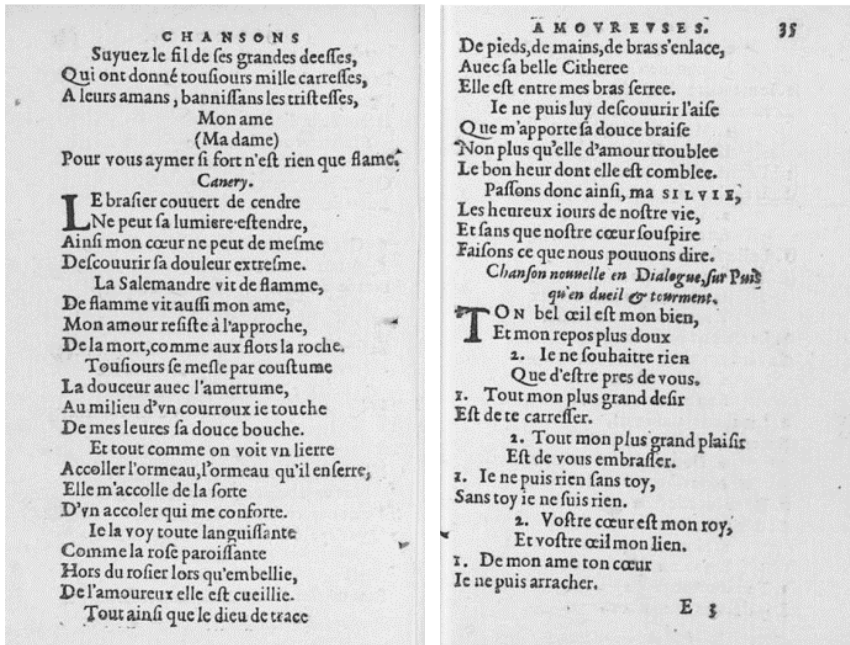


Abbildung 3 (Fortsetzung)

Repertoire durchaus naheliegend erscheinen lässt. Ganz allgemein ist eine Überschneidung bereits dadurch gegeben, dass in unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten – von höfischen Zirkeln bis zu städtischen Zusammenkünften – dieselben Modetänze gepflegt wurden. Ebenso wie im Umfeld von Saint-Gelais oder Ronsard regelmäßig Bälle stattfanden, tanzten auch die Käufer von Charvoin's Chanson-Sammlung in entsprechenden Gesellschaften. Grundsätzlich legt der Stellenwert des Tanzes eine Wertigkeit von Tanzmusik nahe, die den mutmaßlichen Widerspruch zwischen theoretisch eingeforderter, antikisierender Deklamation und praktischer Vertonung durch aktuelle Modetänze erheblich relativiert.

Eine weitere Brücke zwischen den beiden Phänomenen ergibt sich auf der theoretischen Ebene: Genauso wie die Literaten suchten auch die Autoren von Tanztraktaten nach einer Anbindung ihrer Kunst an die Antike. Dies erfolgte in der Regel durch zahlreiche Belege biblischer, griechischer und römischer Tanzpraktiken – in Analogie dazu, wie die Dichter Pindar oder Orpheus als Referenzen bemühten. Abgesehen von diesem latent metaphorischen Argumentationsmuster findet sich jedoch eine andere gewichtige Parallele, die die Verquickung von Chanson beziehungsweise Voix de ville und Tanzmusik selbst in theoretischer

Hinsicht erheblich erleichtert haben dürfte: das propagierte Ideal von Metrik und Rhetorik.

Antike Versmaße galten nicht nur den oben genannten französischen Dichtern als verpflichtender Ausgangspunkt, sondern bildeten auch ein probates Mittel, um das gängige Tanzrepertoire historisch zu legitimieren. Während sich eine direkte Übernahme der antiken Metren für die französische Sprache schwierig gestaltete, boten sich einer theoretischen Analogiebildung zwischen Versfüßen und »Tanzfüßen« keine größeren Probleme. Das Verhältnis zwischen Tanzmusik und antiken Metren fand insbesondere Berücksichtigung in der damaligen Musiktheorie. So setzte Gioseffo Zarlino ganz selbstverständlich die Rhythmen von Passamezzo und Pavane mit dem Spondeus und die »Balletti« mit dem Trochäus gleich,²³ und Thomas Morley wies bei der Gaillarde darauf hin, dass das betreffende Modell von Gelehrten als »trochaic[a] rati[o]« bezeichnet werde.²⁴ Solche metrischen Bestimmungen von Tanzrhythmen finden sich auch in den wenigen Tanztraktaten des 16. Jahrhunderts, wobei die Erwähnungen in den zumeist als praktische Lehrbücher konzipierten Schriften zwar nur beiläufig erfolgen,²⁵ aber immerhin die Präsenz des Topos bezeugen. Obwohl Versmaße – entgegen den theoretischen Erläuterungen – für die choreographische Praxis keine Rolle spielten, zeigt sich in der assoziativen Referenz auf das antike Prinzip eine Parallele zur Dichtung. Dass das Ideal weder in der Literatur noch im Tanz tatsächlich umgesetzt wurde, änderte nichts an seinem Stellenwert: Ohne überhaupt auf einer der beiden Ebenen Anwendung zu finden, legitimierte die implizite Bezugnahme auf antike Metrik die Verbindung von Chanson und Tanzmusik. Dasselbe Phänomen findet sich darüber hinaus auch bei den Hinweisen auf die rhetorische Qualität des Tanzes. Während etwa Thoinot Arbeau in seiner berühmten *Orchésographie* von 1589 gleich ganz auf eine Erwähnung der Metrik verzichtete, erklärte er den Tanz – und dies bedeutet: das Ballrepertoire – ohne jede weitere Angabe zu einer »stummen Rhetorik« (»la dance est vne espece de Rhetorique muette«).²⁶

Während sich in der Theorie die Verbindung zwischen Dichtung und Tanz über das gemeinsame Ideal antiker Metrik und Rhetorik ergab, handelte es sich

23 Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Venedig: Francesco Senese 1572, S. 209.

24 Thomas Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, London: Peter Short 1597, S. 207.

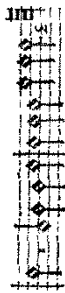
25 Beispielsweise eine Bezugnahme auf Daktylus und Spondeus (im Rahmen einer Grafik) in Fabritio Caroso, *Nobiltà di Dame. Libro, altra volta, chiamato Il ballarino*, Venedig: Il Muschio 1600, Reprint Bologna 1997 (Biblioteca Musica Bononiensis, II.103), S. 241.

26 Thoinot Arbeau, *Orchésographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, Lengres: Jehan Des Preyz 1589, Reprint Hildesheim 1989, fol. 5v.

Air de la gaillarde appelle L'ennuy qui me tourmente, &c.

Mouvements que le danseur doit faire en dansant la gaillarde.

Aultre passagd'vnze pas.



Greue droite.
Greue droite.
Ruade gauche.
greue gauche.
Posture droite.
greue droite.
Posture gauche.
Greue gauche.
Ruade gauche.
greue gauche.
Sault majeur pour preparer cadance.
Cadance en posture droite.



ORCHESOGRAFFIE

Reuers du passage precedent.
Greuc gauche.
Greuc gauche.
Ruade droite.
Greue droite.
Posture gauche.
Greue gauche.
Posture droite.
Greue droite.
Ruade droite.
Greue droite.
Sault majeur.
Posture gauche.

Abbildung 4a: Thoinot Arbeau, Orchésographie, Lengres 1589 L'Ennuy qui me tourmente ²⁷

in der tänzerischen Praxis um eine einseitige Unterordnung des Textes unter die Tanzschritte. Die Aufgabe der Tanzmusik erschöpfte sich funktional darin, mit ostinaten Rhythmen die Schritte zu markieren sowie mit klar determinierten Phrasenlängen die einzelnen tänzerischen Abschnitte zu begrenzen. Selbst in Arbeaus *Orchésographie*, die vergleichsweise ausführlich über musikalische Modelle berichtet, wird das für Tanztraktate charakteristische Desinteresse an Tanzmusik deutlich. Im Grunde erschöpfte sich die Bedeutung der Musik darin, mit dem rhythmischen Maß den tänzerischen Ablauf zu koordinieren, genauso, wie dies die Trommler beim Militärmarsch taten – ein Vergleich, der von Arbeau keineswegs bloß metaphorisch gedacht war: Der Traktat beginnt mit ausführlichen Beschreibungen von Marschrhythmen und Militärmarsch (»dance guerriere«), wovon erst im weiteren Verlauf die Prinzipien der »dance recreative« abgeleitet werden.²⁸ Dass vor diesem Hintergrund kein Spielraum für eine Textebene bleibt, erscheint insofern bemerkenswert, als Tanzmusik weitaus häufiger vokal als rein instrumental ausgeführt wurde. Es handelte sich um Chansons, die in den strengen Rahmen der Tanzrhythmen eingepasst waren – Tanzrhythmen, die ihrerseits wiederum von den auf abstrakte Symmetrien ausgerichteten Choreographien bestimmt wurden. Daraus ergab sich eine klare Hierarchie: Die Dichtung war der Musik untergeordnet, die Musik den Schritten.

Wie irrelevant die Eigenheiten von Chanson-Texten für tanzmusikalische Zwecke waren, dokumentieren in aller Deutlichkeit die zahlreichen Notenbeispiele der *Orchésographie* (siehe Abbildung 4a). So verweist etwa bei der *Air de la*

²⁷ Ebda., fol. 61r–v.

²⁸ Ebda., fol. 6v und 21v.

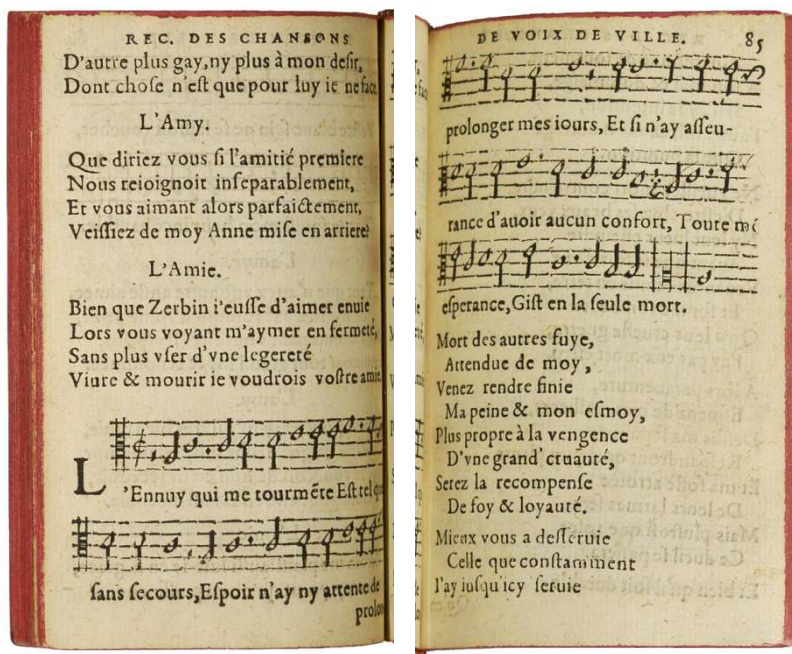


Abbildung 4b: Jehan Chardavoine, Le Recueil des plus belles et excellentes chansons, Paris 1576, »L'Ennuy qui me tourmente«, Beginn²⁹

gaillarde *appellée L'ennuy qui me tourmente* allein die Überschrift auf eine konkrete Chanson, deren Text jedoch gänzlich fehlt. Selbst die Musik erscheint auf ein monotones Gerüst reduziert, das nur dazu dient, den einzelnen Schlägen die elf Grundschritte zuzuordnen. Die Essenz der Chanson besteht im rhythmischen Puls von Minimern, die die Schritte markieren, sowie in der Kadenz nach jeweils zwölf Schlägen als musikalischem Impuls für die Zäsur auf der tänzerischen Posture.

Auch in Chardavoines Sammlung ist »*L'Ennuy qui me tourmente*« enthalten (siehe Abbildung 4b), allerdings in einer deutlich abweichenden Rhythmisierung. Während bei Arbeau die Melodielinie in eine strikte Minimern-Folge eingepasst erscheint, zeigt sich bei Chardavoine eine metrische Ambivalenz, die durch den ohrenfälligen Wechsel zwischen (modern gesprochen) 6/4- und 4/4-Takt bedingt wird.³⁰ Das damit verbundene Betonungsmuster entspricht auffallend deutlich

29 »*L'Ennuy qui me tourmente*«, in: I. Chardavoine, Le Recueil (wie Anm. 12), fol. 84v–85r. Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque nationale de France, Paris.

30 Vgl. auch D. Heartz, *Voix de ville* (wie Anm. 10), S. 128.

der prosodischen Struktur der ersten Gedichtstrophe. Obwohl das metrische Changieren leicht als tänzerisches Moment gedeutet werden könnte, das sich von Hemiolen-Bildungen bis zu gezielten Reibungen zwischen rhythmischen Betonungen und Grundschritten als konstantes Moment im Tanzrepertoire findet, legt die Passgenauigkeit der Rhythmisierung mit der dichterischen Anlage eine Ausrichtung der Melodie am Text nahe. Im Gegensatz zu *L'Ennuy qui me tourmente* in Arbeaus Traktat, wo die Dichtung zugunsten der Tanzfunktion obsolet geworden ist, zeigt sich in Chardavoines Überlieferung eine Relativierung der tänzerischen Qualität zugunsten der Prosodie. Der springende Punkt ist allerdings, dass diese Chanson nicht nur das höchste Maß an textlicher Rücksichtnahme in der ganzen Sammlung darstellt, sondern geradezu eine Ausnahme bildet. Über zwei Drittel von Chardavoines Recueil sind hingegen gängigen Tanzmodellen – im Sinne von präexistenten »timbres« – verpflichtet, deren Textierung keine nennenswerten Anpassungen an die Prosodie vorsah.³¹ Ungeachtet der literarischen Diskurse behauptete sich so über Jahrzehnte hinweg eine tanzmusikalische Praxis in der Chanson, ohne dass dies überhaupt als Widerspruch zum dichterischen Anspruch empfunden worden wäre. Die allgemeine Wertschätzung des Tanzes ermöglichte es, dass die vage Vorstellung einer an die Antike anknüpfenden »stummen Rhetorik« ausreichte, um einen musikalisch wenig interessierten, französischen Orpheus dazu zu verleiten, seine Ode zum Klang einer Gaillarde darzubringen.

31 J. Ozenberger Whang, From »Voix de ville« (wie [Anm. 16](#)), S. XVI. Zur musikalischen Praxis des »timbre« in der Voix de ville siehe auch Julien Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris 1889, Reprint Genf 1978, S. 226–239.

»Lid, ton, vayz – shir, nign, zemer« – Der einstimmige jiddische Gesang im 15. und 16. Jahrhundert*

Das Stichwort »Jüdische Musik der Renaissance« ist in der allgemeinen Wahrnehmung zunächst mit dem Namen Salamone Rossi (Mantua, ca. 1570–1630) verbunden. Seine polyphonen Kompositionen hebräischer und italienischer Vokalmusik ebenso wie das Instrumentalwerk gelten als die große Errungenschaft jüdischen Musikschaffens der Epoche.¹ Die italienischen Verhältnisse, also die Möglichkeit der Partizipation an den musikalischen Entwicklungen der Zeit sowie die finanziellen und ideellen Rahmenbedingungen für Chöre und musikalische Aufführungen, werden als große Ausnahme gewertet. Besonders »rückständig« erscheint im Vergleich der transalpine aschkenasische Raum,² um den es in diesem Beitrag vorrangig gehen soll.

Die historische Musikwissenschaft ist sich längst der Durchlässigkeit der musikalischen Welten der Renaissance bewusst und erkennt den Einfluss der europäischen Liedkulturen auf die komponierte (polyphone) Musik (und umgekehrt) an. Trotzdem sind die Dichotomien von hoch und nieder, polyphon vs. einstimmig bzw. monodisch, »Kunst-x« und »Folk-x/Volks-x« immer noch wirkmächtig. Dabei wird allzu leicht vergessen, dass es sich bei diesen Kategorisierungen um »Produkte des wissenschaftlichen und ästhetischen Diskurses seit der

* »Lied, Ton, Weise – Lied (als poetische Form), Melodie, Gesang (als Melodie, Lied, Hymnus)« – Ich möchte mich bei Simon Neuberger und Nicole Schwindt für ihre zahlreichen hilfreichen Anmerkungen und Kommentare bedanken. Alle Übersetzungen stammen, soweit nicht anders angegeben, von der Autorin.

1 Siehe Don Harrán, *Salamone Rossi. Jewish Musician in Late Renaissance Mantua*, Oxford 1999, und Salamone Rossi, *Complete Works*, hrsg. von Don Harrán, 13 Bde., Middleton, Wisc. 1995–2003 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 100).

2 Der Begriff *Aschkenas* stammt aus der hebräischen Bibel (Gen. 10,3 und 1. Chr. 1,6) und designierte ursprünglich ein nördlich von Israel gelegenes Siedlungsgebiet noachidischer Nachkommen. Im Mittelalter wurde der Begriff auf Nordeuropa und speziell die deutschsprachigen Gebiete übertragen. Die jüdischen Bewohner dieses Raumes nannte man folglich Aschkenasim. Von dort ausgehend verbreitete sich die aschkenasische Kultur durch Migration in angrenzende östliche, nördliche und westliche Territorien, rückte aber auch wieder südwärts nach Norditalien. Transalpin wird hier gemäß seiner gängigen Definition von Italien aus gedacht.

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«³ handelt, mehr noch: »Es stellt sich hier die grundsätzliche Frage, ob die seitdem ausgebildeten Kategorien von Volkskultur und Kunstmusik ... überhaupt als Anachronismen für die Darstellung einer Geschichte der Musik hilfreich sind.«⁴ Zu diesem Themenkomplex gehören des Weiteren auch Fragen der Verortung (ritueller/repräsentativer Raum oder nicht), der Sprache (Gelehrten- vs. Vernakularsprachen), Schrift- vs. orale Kultur sowie die Genderspezifika des Materials und der Aufführung.

Nach momentanem Kenntnisstand existieren keine innerjüdischen Quellen für polyphone Kompositionen im transalpinen aschkenasischen Raum des 15. und 16. Jahrhunderts. Da aber Polyphonie in all ihren Ausprägungen das Zentrum der musikhistorischen Wahrnehmung bildet, blieb die Erforschung der aschkenasischen Lied- und Gesangkultur vor allem in der literarischen bzw. kulturgeschichtlichen Sphäre der Judaistik/Jiddistik verhaftet. Sie ist bis dato kaum Teil weiterer musikwissenschaftlicher Untersuchungen geworden. Insgesamt wird die Forschungssituation dem reichen Bestand nicht gerecht, es mangelt unter anderem an Editionen und die verhaltene Aufführungs- und Konzertpraxis spiegelt dies ebenfalls wider.

Es wird im Folgenden von Aschkenasim (wie in Anmerkung 2 definiert) und nicht z. B. von Juden des polnischen oder deutschen Reiches gesprochen. Zwar wies das große aschkenasische Territorium des 15. und 16. Jahrhunderts viele lokale Spezifika und Identitäten auf, doch verband die Aschkenasim das Bewusstsein, *einem* Kulturkreis zuzugehören – und dieser beruhte nicht auf politischen Landesgrenzen. Besonders die Vertreibung aus Spanien 1492 und der damit einhergehende Influx sephardischer Juden in aschkenasisches Gebiet machte die jahrhundertelange Auseinanderentwicklung real erfahrbar. Was Aschkenasim einte, waren – vereinfacht – Religions- und Ritualpraxis, Brauchtum und Traditionen, eine spezifische Aussprache des Hebräischen, die gemeinsame Umgangssprache Jiddisch, direkte Verwandtschaften, wirtschaftliche, soziale und intellektuelle Beziehungen sowie, für unser Thema relevant, die Liturgie, Musik- und Liedkultur.

3 Dietrich Helms, »Die mehrstimmige Musik der Renaissance und der Begriff des ›Populären‹: eine Kritik«, in: *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Albrecht Classen, Michael Fischer und Nils Grosch, Münster 2012 (Populäre Kultur und Musik, 3), S. 127–154: S. 132. Zum Thema siehe auch ders., »Musikgeschichte für ›lange Ohren‹? Gedanken zur Geschichtsschreibung nicht nur der populären Musik«, in: *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute*, hrsg. von Sabine Meine und Nina Noeske, Münster 2011, S. 25–38.

4 D. Helms, Die mehrstimmige Musik, ebda., S. 132.

Allgemeine Informationen zu materieller Überlieferung und Sprache

Die früheste jiddische Quelle, welche überhaupt Notation überliefert, entstammt dem Jahr 1727⁵ und liegt somit weit hinter dem hier anvisierten Zeitraum. Aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind als Medien Manuskripte, hauptsächlich jedoch Drucke jiddischer Epen, Meistergesänge und Erzähllieder sowie Liedpamphlete im Umfang von ein bis ca. fünf Liedern überliefert (siehe Abbildung 1). Der populäre Einblattdruck ist in diesem Kontext nicht belegt, auch fehlt im Korpus das gedruckte Liederbuch, welches tatsächlich bis 1727 nicht existierte oder verloren ging. Da aber einige jiddische Lied- und Sammelhandschriften existieren, bleibt zu fragen, warum es nie zu einem Liederbuchdruck kam.

Alle genannten Medien enthalten ausnahmslos Texte und keine Melodien. Sie wurden in Westjiddisch abgefasst, dessen Sprachstufen für den Zeitraum von 1400 bis 1600 das Alt- und Mitteljiddische einschließen. Oft werden diese Formen unter dem allgemeinen Begriff »älteres Jiddisch« zusammengefasst. Es handelt sich dabei um eine in hebräischen Lettern geschriebene Sprache, die aus deutschen, hebräisch/aramäischen sowie romanischen Elementen besteht. Ein recht bedeutsames Repertoire zweisprachiger Lieder (Hebräisch und Jiddisch) existiert ebenfalls, das in der Regel eine Strophe Hebräisch, gefolgt von einer Strophe in Westjiddisch präsentiert.⁶ Auch andere Mischformen sind belegt, wie etwa das Einfügen einzelner Sätze in der jeweils anderen Sprache. Die diversen Strategien folgten in der Regel bestimmten Intentionen. So konnten unterschiedliche Sprachen jeweils eigene Hörer- und Sängergruppen ansprechen (z. B. Männer oder Frauen) oder den Dichter als gelehrt ausweisen. Der Gebrauch des Hebräischen ließ dabei poetische, auf der Sprache der Bibel beruhende (beispielsweise erotische) Subtexte zu, umgekehrt konnten jiddische Zeilen in einem überwiegend hebräischen Lied ebenfalls eine mehr oder minder subtile Konnotation hervorrufen.

Diese Drucke wurden in (regional und zeitlich) unterschiedlicher Qualität produziert. Der überwiegende Prozentsatz war jedoch schlicht ausgestattet und

5 Henèle Kirchhän, שמחת הנפש [*Simhass-hanefesh*, Joy of the Soul], Bd. 2, Fürth 1726/27; Digitalisat: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:2-2949>. Mit Einleitung versehen reproduziert in Jacob Shatzky, *Simhath Hanefesh (Delight of the Soul). A Book of Yiddish Poems* [Yidische lider mit notn fun Elkhonen Kirkhhan], New York 1926 [Jiddisch].

6 Zwar stellt das Jiddische dabei stets eine ungefähre Wiedergabe des Hebräischen dar, es weicht jedoch manchmal in bedeutsamen Details von ihm ab; siehe auch Chava Turniansky, »Dual Language (Hebrew and Yiddish) Literature in Ashkenaz – Characteristic Features«, in: *Proceedings of the Sixth World Congress of Jewish Studies*, Bd. 4, Jerusalem 1980, S. 85–99.



Abbildung 1: Altjiddische Lieddrucke der Bodleian Library, Oxford (Foto: Diana Matut)

vermutlich günstig zu erwerben. Druckzentren waren unter anderen Prag, Amsterdam, Frankfurt am Main, Fürth, Krakau, Offenbach, Frankfurt an der Oder und Venedig. Die Distribution konnte über den Drucker selbst, über Buchhändler, Reisende, Messebesucher und viele andere Wege erfolgen. Typisch war auch, dass diese Texte aus dem gedruckten zurück in den Manuskriptbereich liefen und per Hand kopiert und verbreitet wurden.⁷

Große Sammlungen relevanten Materials finden sich unter anderem in der Bodleian Library (Oxford),⁸ der British Library (London),⁹ dem Jewish Theological Seminary (New York),¹⁰ der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main,¹¹

7 Ein bedeutsames Beispiel dafür sind die Lieder des Ms. opp. add. 4° 136 der Bodleian Library, Oxford, von denen viele bereits im Druck in Umlauf waren; siehe Diana Matut, *Dichtung und Musik im frühneuzeitlichen Aschkenas. Ms. opp. add. 4° 136 der Bodleian Library, Oxford (das so genannte Wällich-Manuskript) und Ms. hebr. oct. 219 der Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt a. M.*, Leiden 2001, Bd. 1: *Edition*, und Bd. 2: *Kommentar*.

8 Moritz Steinschneider, *Catalogus Librorum Hebraeorum in Bibliotheca Bodleiana*, 2 Bde., Berlin 1852–1860; Adolf Neubauer, *Catalogue of the Hebrew Manuscripts in the Bodleian Library and in the College Libraries of Oxford*, Oxford 1886, und Arthur Ernest Cowley, *A Concise Catalogue of the Hebrew Printed Books in the Bodleian Library*, Oxford 1929.

9 <http://www.bl.uk/collection-guides/hebrew-collections> [abgerufen am 01.04.2016].

10 <http://www.jtsa.edu/library> [abgerufen am 01.04.2016].

der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg,¹² der Sammlung Tychsen in der Universitätsbibliothek Rostock,¹³ der Rosenthaliana der Universitätsbibliothek Amsterdam¹⁴ sowie sonstigen Bibliotheken.¹⁵ Die meisten Werke sind als Mikrofilm in der Jewish National and University Library (Jerusalem) erhältlich.

Insgesamt ist mit hohem Materialverlust zu rechnen. Dies hat nicht nur mit den offensichtlichen Faktoren wie Bränden und anderen Katastrophen, Kriegen, Vertreibungen, Verlust ganzer Sammlungen unter den gemeineuropäischen und spezifisch jüdischen Existenzbedingungen zu tun, sondern auch mit der Kontinuität jiddisch-oraler Traditionen sowie Eigen- und Fremdzensur.

Relevantes Textmaterial und seine Melodien

Der auf das 15. und 16. Jahrhundert fixierte Rahmen dieser Publikation endet zeitlich dort, wo die materielle Überlieferung zum jiddischen Lied besonders umfangreich wird – nämlich nach 1600. Dies ist für das Thema der Einstimmigkeit jedoch nicht bedeutsam, da die Mehrzahl der für den Gesang relevanten Formen 1400 bis 1600 bereits angelegt waren.

Was die im aschkenasischen Kontext gebräuchlichen Melodien anbelangt, so muss man eine Durchlässigkeit der Sphären konstatieren. Melodien säkularer Texte diffundierten in alle religiösen Bereiche hinein und umgekehrt: Aus dem liturgischen und religiösen Raum stammende Melodien finden sich in der gesamten Breite der westjiddischen Literatur, wenn auch mit unterschiedlicher Distribution.

Für die Rekonstruktion stellt letztgenannte Kategorie jedoch ein großes Problem dar. Während die Melodievorlagen und -angaben dort, wo sie sich auf christliche oder säkulare/weltliche Lieder beziehen, auffindbar werden, bleiben

11 Rachel Heuberger, *Verzeichnis der jiddischen Drucke. Bestände der Sondersammelgebietsbibliothek*, Frankfurt a. M. 1993. Die Sammlungen sind online abrufbar unter <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/judaica/nav/index/all> [abgerufen am 01.04.2016].

12 Moritz Steinschneider, *Catalog der Handschriften in der Stadtbibliothek zu Hamburg*. Bd. 1: *Hebräische Handschriften*, Hamburg 1878.

13 Hermann Süß und Heike Tröger, *Die altjiddischen (jüdisch-deutschen) Drucke der Universitätsbibliothek Rostock*, Erlangen 2003. Für die Mikrofiche-Edition, siehe: *Die Hebraica und Judaica der Sammlung Tychsen und der Universitätsbibliothek Rostock. Die altjiddische (jüdisch-deutsche) Literatur*, Erlangen 2001.

14 Evi Michels, *Jiddische Handschriften der Niederlande*, Leiden 2013.

15 Chone Shmeruk, »Defusei yidish be-italyah« [Yiddish Printing in Italy], in: *Italia* 3 (1982), S. 112–175 [Hebräisch] sowie Chava Turniansky, Erika Timm und Claudia Rosenzweig, *Yiddish in Italia. Yiddish Manuscripts and Printed Books from the 15th to the 17th Century*, Milano 2003.

Verweise auf Melodien aus dem jüdischen Kontext mangels historischer Notationen gewöhnlich unauffindbar.¹⁶

Diese Zusammenfassung soll einen Überblick leisten über diejenigen Werke, welche durch ihre Melodien oder Übernahme melodischen Materials für die jiddische Gesangskultur des 15. und 16. Jahrhunderts von Bedeutung waren und die Behauptung der vielfältigen einstimmigen und monodischen Singpraxis stützen.

Das westjiddische, gesangsrelevante Repertoire kann unterschiedlich kategorisiert werden. Dabei ist jedoch von Bedeutung, dass die unterschiedlichen »Kategorien« oder »Felder« nicht nur, wie oben bereits erwähnt, durchlässig, sondern auch voneinander abhängig waren. Dies betrifft Texte ebenso wie melodisches Material (siehe Abbildung 2).

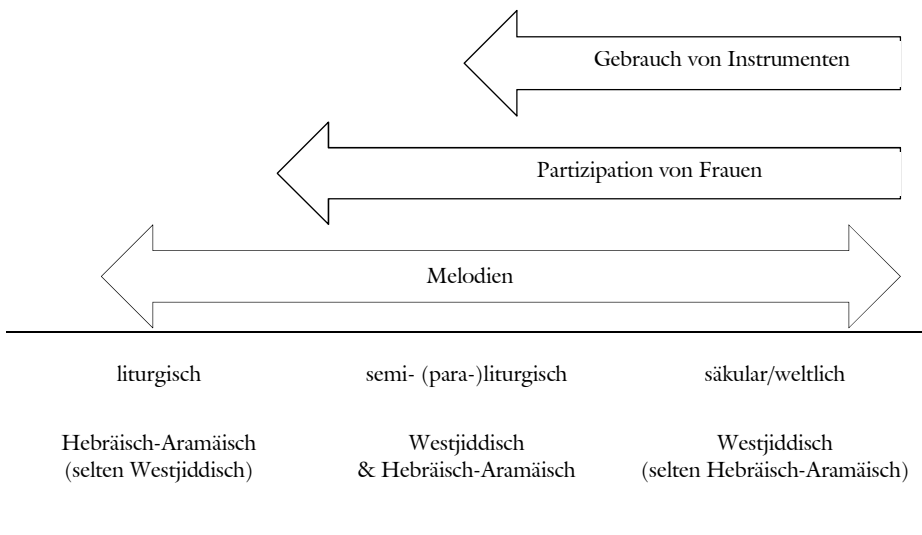


Abbildung 2: Graphische Darstellung zu Aspekten des aschkenasischen Gesanges

¹⁶ Stößt man doch auf Notationen, so stammen diese in der Regel aus dem 18. bis 21. Jahrhundert und bieten damit nur unter großen methodischen Kompromissen eine Grundlage zur textlichen Unterlegung. Wenn der Verdacht besteht, ein jiddisches oder hebräisches Lied des 19. oder 20. Jahrhunderts beruhe auf einer wesentlich älteren säkularen oder geistlichen Vorlage, so kann es mit den entsprechenden Notationen des 15. bis 18. Jahrhunderts verglichen werden. Siehe dazu z. B. Naomi Cohn-Zenteners Projekt zu »Kol mekadesh shev'i. A Wandering Melody as a Cultural Map«, in: https://daat-hamakom.herokuapp.com/#/project/4?_k=123ssc [abgerufen am 24.06.2016].

Die Gesänge für Fest- und Feiertage sowie den Lebenszyklus konstituieren eine besonders funktionsgebundene Kategorie. Auf gleicher Ebene findet sich das moralisch-ethische und didaktisch-religiöse Liedgut, welches unabhängig von Fest, Feiertag, Lebens-, Tages- und Jahreszyklus aufführbar war, da es keinen direkten inhaltlichen Bezug herstellte. Zusammengefasst bildet dieses enorme Repertoire ein jüdisches Äquivalent zum »geistlichen Lied«.¹⁷

Für Fest- und Feiertag sind als Beispiele Chanukka-, Simchat Tora-, Pessach-, Purim- oder Schabbat-, für den Lebenszyklus Hochzeits- oder Beschneidungslieder zu nennen. Eine besondere Rolle nehmen Texte wie das um 1616 gedruckte *Megilles Vintz* ein. Es handelt sich hierbei um ein Zeitungs- oder historisches Lied, welches in Westjiddisch und Hebräisch überliefert ist und die Vertreibung der Frankfurter Juden im Zuge des von Vinzenz Fettmilch angeführten Aufstands sowie deren Wiederaufnahme in die Stadt zum Inhalt hat.¹⁸ Diese Rettung aus existentieller Not wurde mit der biblischen Esthergeschichte verglichen, die an Purim gefeiert wird. Daraus zog man auch liturgisch-relevante Konsequenzen. So feierte die jüdische Gemeinde Frankfurts jährlich am 20. Adar ein *Purim Vinz*, ein sogenanntes Extra-Purim.¹⁹ Dieser besondere Tag wurde in der Synagoge (aber auch außerhalb) begangen und das *Vinz-Hans-Lied* (= *Megilles Vinz*) gesungen. Obwohl es sich hier formal um ein historisches Lied handelt, nahm es doch eine besondere Position ein, da es durch die religiöse Deutung des Geschehens eine liturgische Dimension erhielt.²⁰

Als Texte müssen hier auch die biblischen Epen erwähnt werden, deren Melodierepertoire von großer Bedeutung für den aschkenasischen Raum ist. Sie beruhen auf biblischen Büchern, folgen aber in Form und Stil meist deutschen

17 Der Begriff semi-liturgisch wird meist zu rituelspezifisch gebraucht und klammert den nicht-funktions- oder brauchstumsgebundenen erbaulichen Gesang aus. Als ein Vorschlag könnte die Bezeichnung *muser ve-dinim*-Lieder in die Diskussion eingebracht werden, um ein Gegenstück zum christlich-konnotierten »geistlichen Lied« zu schaffen. Man muss sich jedoch der Limitationen dieser Bezeichnung bewusst sein, da sowohl *muser* (Ethik-Moral) als auch *dinim* (religiöse Gesetze) spezifische Kategorien der altjiddischen Literatur sind und weitere inhaltliche Aspekte dadurch ausgeklammert werden (wie z. B. *minhag* [Brauch]). Jean Baumgarten diskutiert den Begriff in seinem Buch *Introduction to Old Yiddish Literature*, Oxford 2005, S. 272.

18 Für Edition und Kommentar inklusive Diskussion der Melodie siehe Rivka Ulmer, *Turmoil, Trauma, and Triumph. The Fettmilch Uprising in Frankfurt am Main (1612–1616) according to the Megillas Vintz*, Frankfurt a. M. 2001. Gesungen wurde es auf *Die Schlacht von Pavia*. Zur Diskussion der Melodie siehe ebda., S. 81–87.

19 Solche »Extra«-Purimfeste gibt es weltweit in vielen Gemeinden, die damit an ihre Bewahrung vor Vernichtung oder Vertreibung erinnern, z. B. Purim der Vorhänge (Prag), Pulverpurim (Vilnius), Purim Ancona, Buda, Kairo, Florenz, Narbonne, Padua, Saragossa etc.

20 Für Klassifikationen siehe R. Ulmer, *Turmoil* (wie *Anm. 18*), S. 55f.

Vorlagen wie z. B. dem Nibelungenlied.²¹ Ihre Melodien waren zumindest teilweise werkspezifisch und wurden sowohl von Epos zu Epos als auch für andere religiöse und weltliche Lieder übernommen.

Vielfältig und variantenreich ist das oben erwähnte Korpus der nicht fest- und feiertagsspezifischen, aber in diesen Kontext integrierbaren Lieder moralisch-ethischen und/bzw. didaktisch-religiösen Inhalts. Dazu zählen u. a. solche biblischen Inhalts (mit Themen wie Adam und Eva, Abraham und Isaak, Joseph, Hiob etc.) sowie Psalmlieder, weiter *Kines* (Klagen) oder *Kadoyshim*- (Märtyrer-)Lieder. Besonders beliebt war auch der *Vikuekh* (Prinzipienstreit), welcher z. B. den Kampf zweier jüdischer Feiertage oder den Wettstreit von Wein und Wasser umfasste.

In der großen Kategorie weltlicher Texte finden sich westjiddische Übernahmen von Meister- und Erzählliedern²² sowie Balladen.²³ Prominent vertreten sind des Weiteren Transkriptionen, Adaptionen und Neuschöpfungen historischer, historisch-politischer Lieder sowie von Zeitungsliedern. Zu diesen gehören beispielsweise die *Ipesh*-Lieder über Seuchen und Pandemien, *Sreyfe*-Lieder über Brände und Feuersbrünste, *Khurbn*-Lieder über die Zerstörung einzelner Gemeinden sowie Beschreibungen von Festumzügen etc. Darüber hinaus finden sich um 1600 bereits Rätsel-, Tage-, Abschieds-, Liebes-, Jäger-, Jahreszeiten-, Tanz-, Totentanz-, Lügen-, Schlemmer-, Trink-, Scherz- und Spottlieder. Tabelle 1 führt einige Beispiele für säkulare oder werkspezifische Melodien aus der Zeit zwischen 1400 und 1600 an.

Wie die in der Tabelle aufgeführte Auswahl zeigt, gehört die Mehrheit der Melodien einem Repertoire an, das aus der Tradition des einstimmigen Vortrags stammt. Mehrstimmige Vertonungen einiger der hier als Melodiegrundlagen dienenden Texte sind zwar ab dem 16. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum bekannt, jedoch existieren keine Quellen, die auf eine Aufführung solcher Kom-

21 Beispielsweise Könige 1 und 2 (Augsburg 1543), Samuel (Augsburg 1544), Daniel (Basel 1557), Richter (Mantua 1564) oder Josua (Krakau 1594). Siehe J. Baumgarten, Introduction (wie *Anm.* 18), S. 128–162, oder Oren Roman, »Be-nign Shmuel-bukh: On the Melody (or Melodies) Mentioned in Old-Yiddish Epics«, in: *Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 25.1 (2015), Themenschwerpunkt *Aventiuren in Aschkenas*, hrsg. von Astrid Lembke, S. 145–160.

22 Z. B. der *Ritter aus der Steiermark* von Martin Mayer, siehe D. Matut, Dichtung (wie *Anm.* 7), Bd. 1, S. 188–223 und Bd. 2, S. 229–234.

23 Z. B. das *Schloss in Österreich*, Heldenballaden wie das *Jüngere Hildebrandslied* oder Schwankballaden wie *Bauer und Kubdieb*, siehe ebda., Bd. 1: S. 137–141 (*Schloss in Österreich*), S. 334–336 (*Jüngeres Hildebrandslied*), S. 152–163 (*Bauer und Kubdieb*) sowie Bd. 2: S. 137–142 bzw. S. 334–337 bzw. S. 214–220.

Der einstimmige jiddische Gesang

| Titel bzw. Incipit (in deutscher Übertragung) | weitere Angaben | Melodieangaben | Melodieangabe in späteren jiddi- schen Werken |
|--|--|--|---|
| <i>Bovo</i> -Buch ²⁴ | Elia Levita Bachur 1507 beendet; gedruckt 1541 | Ursprünglich italienische Melodie / vermutlich andere Melodie im transalpinen aschenasischen Raum | ja |
| <i>Saitenspiel und alle Lust</i> ²⁵ | Selmelen/Selmelin von Erfurt (Salmen mi-Erfurt), in <i>Pizmonim veschirim</i> , Liedmanuskript des Menachem Oldendorf, Frankfurt a. M., Ms. beendet 1516, fol. 9 ^r -10 ^r (zweisprachiges Lied) | Herzog Ernst | ja |
| <i>Sefer Shmuel (Shmuel-Buch)</i> [Das Buch Samuel] ²⁶ | Augsburg 1544 | eigene Melodie | ja |
| <i>Chanukka-Lied</i> ²⁷ | Gumprecht von Szczebrzeszyn Venedig um 1555 (Ms.) | »Och metgen! wat hait dir der rocken gedain« (»Was hat der Rocken dir gethan« = Lied von der Spinnerin) | nicht bekannt |
| <i>Purim-Lied</i> ²⁸ | Gumprecht von Szczebrzeszyn Venedig um 1555 (Ms.) | 2 mögliche Melodien: »Von einem Kalb, das den Landsknecht auf fraß« (Melodie des Augsburger Meistersingers Jörg Schiller) oder »Aber heb ich an mein alte Weise« (siehe unten in dieser Tabelle) | nicht bekannt |

24 Claudia Rosenzweig, *Bovo d'Antona by Elye Bokher. A Yiddish Romance. A Critical Edition with Commentary*, Leiden 2016.

25 Das Manuskript ist in seiner Gänze noch nicht ediert. פזמונים ושרירים, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., Hebr. oct. 17; Digitalisat:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:2-8111>; vgl. Leopold Löwenstein, »Jüdische und jüdisch-deutsche Lieder«, in: *Jubelschrift zum siebenzigsten Geburtstag des Dr. Israel Hildesheimer*, Berlin 1890, S. 126-144, und ders., »Jüdische und jüdisch-deutsche Lieder«, in: *Montasschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums* 38.2 (1893), S. 78-88.

26 O. Roman, Be-nign (wie Anm. 21).

27 Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften; Sammlung David Kaufmann, Ms. Kaufmann A. 397, fol. 1r-10r. Edition: *Lieder des Venezianischen Lehrers Gumprecht von Szczebrszyn (um 1555)*, hrsg. von Moritz Stern, Berlin 1922.

28 Ebd., fol. 11r-30v.

| | | | |
|--|---|--|----|
| <i>Vikuekb</i> [Streitgespräch] zwischen Chanukka und den anderen Feiertagen ²⁹ | Salman Sofer [der Schreiber] Ms. beendet 1574 (vermutlich vom Beginn des 16. Jahrhunderts) | (Herzog Ernst?) | Ja |
| <i>Sefër Tehilim</i> ³⁰ [Buch der Psalmen] | Moses Stendl, Krakau 1586 | <i>Sefër Shmuel</i> (<i>Shmuel-Buch</i>) | Ja |
| »Ich heb aber an mein alte Weise« ³¹ | Norditalien ca. 1590 | eigene Melodie (?) | ja |
| <i>Sefër Yehoshua</i> ³² [Das Buch Josua] | Krakau 1594 | <i>Sefër Shmuel</i> (<i>Shmuel-Buch</i>) | ja |
| »Herr Dietrich« [= Sigenot] ³³ | Isaak ben Aron Prostitz, Krakau 1597 | (Dietrich von Bern) ³⁴ | ja |
| <i>Vikuekb</i> [Streitgespräch] zwischen Wein und Wasser ³⁵ | in: <i>Zmirot vetushbahot</i> , hrsg. von Elia Loanz, Basel 1599, fol. 22 ^v –36 ^r | Dietrich von Bern | ja |

29 Für eine originalschriftliche Edition und Einführung siehe *Early Yiddish Texts 1100–1750*, hrsg. von Jerold C. Frakes, Oxford 2004, S. 328–333.

30 Oxford, Bodleian Library, 4° 422(2), fol. 2r; originalschriftliche Edition des Vorworts bei J.C. Frakes, *Early Yiddish Texts*, ebda., Nr. 68, S. 369, Z. 24; Abdruck des Vorworts in lateinschriftlicher Transkription bei Willy Staerk und Albert Leitzmann, *Die jüdisch-deutschen Bibelübersetzungen von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1923, S. 218–225.

31 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. heb. 495, fol. 132^r–136^v, Digitalisat: bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00060203&page=00001&v=1508&nav=&cl=en. Es handelt sich hier um ein Manuskript, das vor allem jiddische Erzählprosa beinhaltet, das Lied ist im Kontext der Handschrift ein singuläres Phänomen; siehe Erika Timm, »Zur Frühgeschichte der jiddischen Erzählprosa: Eine neuaufgefundene Maise-Handschrift«, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 117 (1995), S. 243–280. Ich danke Simon Neuberger, der mir das unveröffentlichte Manuskript seines Vortrags »An umbakant yidish lid funem 16m yorhundert« zur Verfügung gestellt und auf die Verbindung mit Gumprecht von Szczebrzeszyns Lied hingewiesen hat.

32 Oxford, Bodleian Library, 4° W. 67. Th (3).

33 München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 110#Beibd. 2; Digitalisat: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0004/bsb00041473/images/>. Für Faksimile und Transkription siehe *Dietrich von Bern* (1597), hrsg. von John A. Howard, Würzburg 1986; originalschriftliche Edition des Titelblattes bei J.C. Frakes, *Early Yiddish Texts* (wie *Anm.* 29), Nr. 78, S. 433.

34 Siehe Horst Brunner, »Epenmelodien«, in: *Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag*, hrsg. von Otmar Werner und Bernd Naumann, Göttingen 1970 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik, 25), S. 149–178: S. 157: »Zunächst einmal dürfte feststehen, daß in der Tonbezeichnung *Im thon Dieterichs von Bern vnd vom Risen Sigenoth/Oder: Eyn landt heyst Agrippan* das ›oder‹ tatsächlich ›eine Gleichheit‹ ausdrücken soll. Nichts zwingt zu der Annahme, der Sigenot – eine als Einleitung zu diesem gedichtete Nachahmung des Eckenliedes – habe eine eigene Melodie besessen ... Des Berners Ton ist dann wohl nichts anderes als ein allgemeiner Name für den außer im Ecke eben auch in weiteren märchenhaften Dietrichsepen verwendeten Ecken-Ausfahrt-Ton.«

| | | | |
|--|--|---|---------------|
| <i>Ritter aus der Steiermark</i> ³⁶ | Martin Mayer, Ms. anonym um 1600 | Herzog Ernst | ja |
| »Ich will zu Land ausreiten« ³⁷ [= Jüngerer Hildebrandslied] | Ms. anonym um 1600 | Jüngerer Hildebrandslied | (ja) |
| <i>Purimlied</i> ³⁸ | Ms. anonym um 1600 | »Bombey, bombey ihr Polen« | nicht bekannt |
| <i>Kale</i> [Braut]-Lied ³⁹ | Lëb (Leyb) Kótnëm (Kottenheim?) Ms. anonym um 1600 | »Es ist auf Erden kein schwerer Leiden« | nicht bekannt |
| »Es liegt ein Schloss in Österreich« ⁴⁰ | Ms. anonym um 1600 | Das Schloss in Österreich | ja |

Tabelle 1: Beispiele für säkulare oder werkspezifische Melodien aus der Zeit zwischen 1400 und 1600

positionen im innerjüdischen Kontext oder durch jüdische Sänger verweisen würden.

Die Persistenz einiger Töne in der altjiddischen Welt ist bemerkenswert, verläuft jedoch parallel zu den Verhältnissen der nicht-jüdischen Umgebung. Zu den besonders prominenten Melodien gehört der *Herzog Ernst*-Ton. Umso interessanter ist es, dass keine westjiddische Transkription oder Adaption des Textes selbst erhalten geblieben ist. Wie Wolfgang Brunner bereits darlegte, ist die *Herzog Ernst*-Melodie im 16. Jahrhundert mehrfach und auch sehr konzentriert belegt: »So enthält z. B. die 1558 abgeschlossene Prachthandschrift des Magdeburger Meistersingers Valentin Voigt ... nicht weniger als fünf Lieder *In Herzog Ernsts Dohn*.«⁴¹ Dies findet seine Parallele im 1516 beendeten Manuskript des Schreibers Menachem Oldendorf, in dem *Herzog Ernst* vier Liedern als Melodieangabe zuzuordnen ist.⁴²

Der sicherlich langlebigste und erfolgreichste Versroman der jiddischen säkularen Welt ist die Adaption des *Buovo d'Antona* (*Bevis of Hampton*) als *Bovo*-Buch

35 Dieser Druck liegt in keiner vollständigen wissenschaftlichen Edition vor. זמירות ותשקחות, Basel, Universitätsbibliothek, FA VIII 49:3. Digitalisat: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-8402>.

36 Für Edition, Kommentar und weitere Literaturangaben siehe D. Matut, Dichtung (wie *Anm. 7*), Bd. 1, S. 188–223, Bd. 2, S. 229–235.

37 Ebda., Bd. 1, S. 398–409, Bd. 2, S. 334–337.

38 Ebda., Bd. 1, S. 86–93, Bd. 2, S. 150–158.

39 Ebda., Bd. 1, S. 260–265, Bd. 2, S. 251–261.

40 Ebda., Bd. 1, S. 78–81, Bd. 2, S. 137–142.

41 W. Brunner, Epenmelodien (wie *Anm. 34*), S. 154. – Zur Handschrift Valentin Voigts vgl. in vorliegender Publikation den Beitrag von Henry Hope.

42 Siehe Tabelle 1 bei »*Saitenspiel und alle Lust*«.

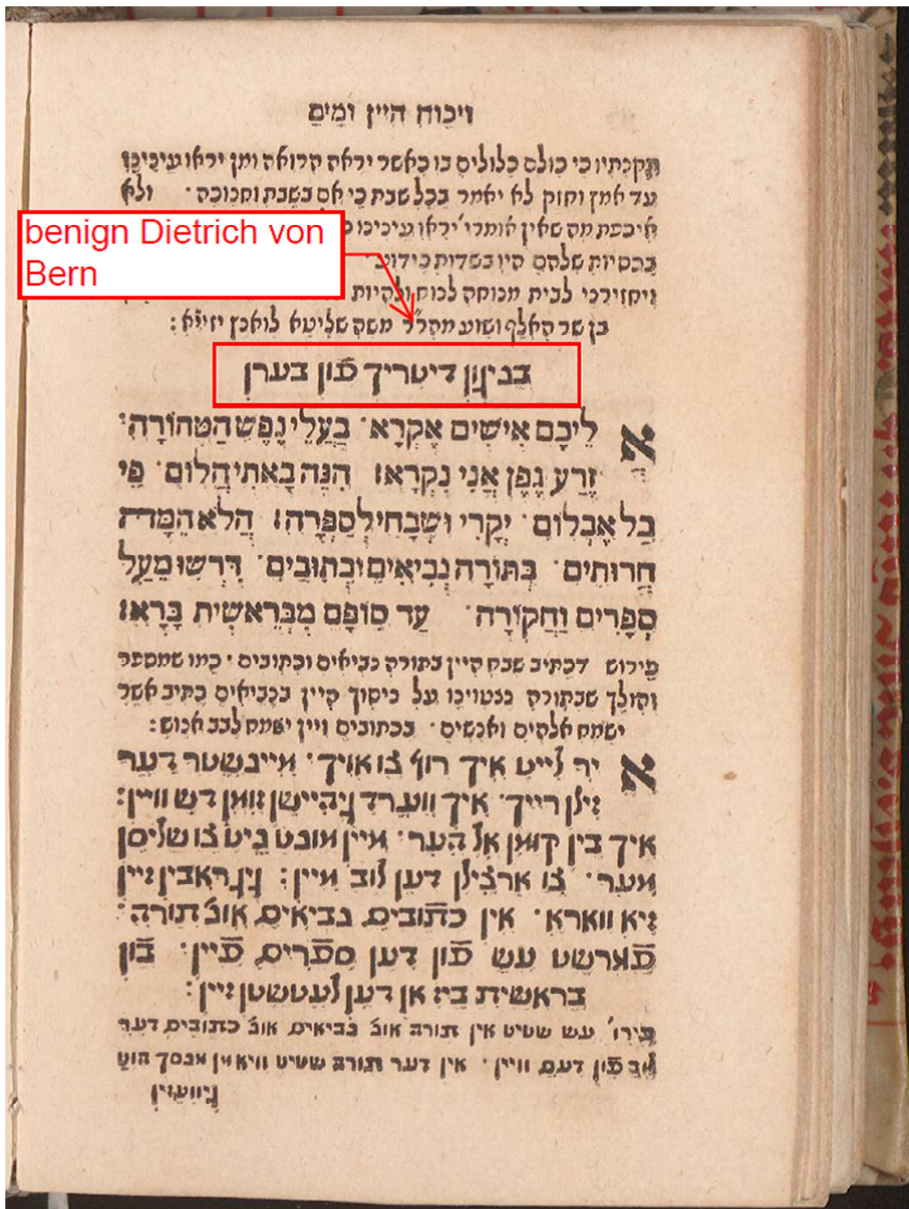


Abbildung 3: *Vikuech* [Wettstreit] zwischen Wein und Wasser von Elia ben Moses Loanz auf die Melodie des *Dietrich von Bern* (Basel 1599), Basel, Universitätsbibliothek, FA VIII 49:3, fol. 22"

des Elia Levita Bachur (jidd. Elye Bokher). Nachdem das Werk über 30 Jahre seiner Publikation harrte (gedruckt in Isny 1541, aber beendet 1507), wurden die Abenteuer des jüdischen Ritters *Bovo* zum Innbegriff jiddischer Erzählkunst. Des Weiteren *Herr Dietrich* (Krakau 1597) und der *Vidvilt* des 15./16. Jahrhunderts, beruhend auf dem mittelhochdeutschen *Wigalois* des Wirnt von Gravenberg. Für alle hier genannten Werke ist von gesanglicher Wiedergabe auszugehen: sei es, dass die Töne ohnehin feststanden (wie im Fall des Dietrich), sei es, dass Autoren und Drucker in ihren Vorworten und Titelblättern ausdrücklich die gesangliche Praxis thematisierten.

Über Einstimmigkeit und Monodie in der jiddischen Singpraxis, 1400–1600

Im Kontext der aschkenasischen Singpraktiken waren Einstimmigkeit bzw. Sologesang und Monodie die Norm. Dies galt zuerst für den synagogalen, hebräischsprachigen Bereich, in dem die Tora kantilliert⁴³ und Psalmen bzw. Gebete vom Vorsänger und jedem männlichen, religionsmündigen Gemeindemitglied gesungen wurden.⁴⁴ Daneben etablierte sich unter den aschkenasischen *Chasanim* (Vorsängern, Kantoren) die Praxis, Gebete und *Pijutim*⁴⁵ besonders elaborat vorzutragen: »Among the Aschkenasim, though, the *chazzan* became an important musical personage, and great stress was placed on his virtuosity and ability to move the congregation's emotions. Straightforward tunes for

43 Das, was man die vokale Performanz sakraler Texte nennen kann, wird im Judentum inhaltlich-terminologisch nicht immer dem Bereich des im engeren Sinne Musikalischen zugeordnet: »In den für sie zuständigen Wissenschaften wird die Praxis weithin synonym als Rezitation, Kantillation, Sprechgesang oder Intonation bezeichnet. ... All das sind Begriffe und Umschreibungen, die zwischen einer Hervorhebung der sprachlichen, semantischen und der stimmlichen, klanglichen Seite unentschlossen schwanken. Vielleicht ist dieses Schwanken ein Symptom der Unsicherheit darüber, wieweit es sich bei der stimmlichen Wiedergabe buchreligiöser Offenbarungsschriften um ein sinnzentriertes Lesen oder um ein klangzentriertes Singen handle« (Andreas Haug, »Medialitäten des Gotteswortes. Die vokale Performanz sakraler Texte in den Buchreligionen des Mittelalters«, in: *Abrahams Erbe: Konkurrenz, Konflikt und Koexistenz der Religionen im europäischen Mittelalter*, hrsg. von Ludger Lieb, Klaus Oschema und Johannes Heil, Berlin 2015, S. 187–196: S. 190f.).

44 Das Gebet ist religiöse Pflicht eines jeden Juden. Daher betet der Vorsänger nicht anstatt oder für seine Gemeinde, sondern leitet sie lediglich durch die Struktur des Gottesdienstes bzw. er verschönert diesen mit seiner Kunst. Das daraus resultierende, zeitlich versetzte Nachsprechen bzw. Nachsingen der Gebete im jüdischen Gottesdienst führte zu einem ästhetisch herabwürdigenden Urteil von christlicher Seite, die dieses Prinzip als »Lärm« und »Unordnung« missdeuteten, siehe Ruth HaCohen, *The Music Libel Against the Jews*, New Haven 2011, im besonderen S. 126–151.

45 Bei *Pijutim* (Sg. *Pijut*) handelt es sich um religiöse Dichtung, die als extraliturgisches Material in den Gottesdienst eingeschaltet werden können. Viele *Pijutim* waren relativ kurzlebig, einige wenige wurden fester Bestandteil jüdischer Liturgien.

congregational song were interspersed with dramatic solos for the chazzan, featuring ecstatic cries, sobs, long melismas, and elaborate improvisations ...«⁴⁶

Pijutim stellten eine kulturelle Schnittstelle par excellence dar, verbanden sie doch religiöse Poesie mit zeitgenössischem Musikgeschmack, indem neben den etablierten Modi auch Melodien populären Liedguts verwendet wurden. So brachte es z. B. das berühmte Pijut *Lecha dodi*,⁴⁷ welches sich ab dem frühen 16. Jahrhundert in der Liturgie etablierte, im Laufe der Zeit auf Hunderte von Melodien:⁴⁸ »Die Übernahme so profaner Elemente war freilich nichts Neues – schon um 1600 waren in den jüdischen Gemeinden Deutschlands erbitterte Auseinandersetzungen um das berühmte Sabbatlied ›Lecha Dodi‹ entbrannt, das nach dem schließlich obsiegenden Willen des Volksgeschmacks fortan mit der Melodie eines damals neu aufgekommenen deutschen Gassenhauers gesungen werden sollte und so bis heute gesungen wird.«⁴⁹

Die Klage des Herz Treves (1470–1550), Kantor und Rabbi in Frankfurt am Main, ist Teil der vielen Auseinandersetzungen um das Singen im liturgischen Rahmen: »Es geht ihnen [den Kantoren] nur um ihre Melodien, ohne Rücksicht auf die wahre Bedeutung der Worte.«⁵⁰

Zwar existierten *Meshorerim* (Assistenten, Mitsänger des Vorsängers bzw. Kantors) und Chöre, deren Musizierpraxis jedoch nur schwer oder gar nicht zu rekonstruieren ist. Nur wenige Gemeinden konnten sich den Unterhalt solcher Gruppierungen leisten und diese waren aus unterschiedlichen Beweggründen starker innerjüdischer Opposition ausgesetzt: »In Europe, during the eleventh, twelfth, and thirteenth centuries when their Christian counterparts were experimenting with the introduction of true polyphony in the Church, *chazzanim* would not have remained ignorant of those developments. The *meshorerim* became the nucleus of a choir. Where choirs did exist, and that was only in larger congregations, choristers were usually volunteers: men and boys whose good will sometimes outshone their voices. ... While congregations in cultures with

46 Emanuel Rubin und John H. Baron, *Music in Jewish History and Culture*, Sterling Heights, Mich. 2006 (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music, 47), S. 139.

47 »Komm, mein Freund (der Braut entgegen)« ist eine Hymne, mit welcher der Schabbat wie eine Braut empfangen wird. Geschrieben wurde dieses Pijut von Solomon ha-Levi (Alkabez) (1505–1576), einem Mystiker aus Safed.

48 Bathja Bayer, »Lekhah Dodi«, in: *Encyclopaedia Judaica*, 2. Ausg., hrsg. von Fred Skolnik, Detroit 2007, Bd. 12, S. 632–634: S. 633.

49 Stefan Rohrbacher, »Die jüdische Landgemeinde im Umbruch der Zeit. Traditionelle Lebensform, Wandel und Kontinuität im 19. Jahrhundert« (2000), <http://www.edjewnet.de/landgemeinde> [abgerufen am 1.04.2016].

50 Leo Landman, *The Cantor. An Historic Perspective. A Study of the Origin, Communal Position and Function of the Hazzan*, New York 1972, S. 13.

strong musical traditions often supported a choir of some sort, the majority opposed them on religious, social, or financial grounds.«⁵¹

In der synagogalen Sphäre konnte sich also eine (semi-)professionelle Mehrstimmigkeit nur bedingt etablieren. Für den jiddischen Gesang des transalpinen aschkenasischen Raumes von 1400 bis 1600, der in der Regel außerhalb der Synagoge beheimatet war, fehlt nach jetzigem Quellenstand jeglicher Hinweis darauf. Zuerst sollen also, aus dem *argumentum ex silentio* heraus, Einstimmigkeit bzw. solistische Darbietung als die beherrschenden Formen postuliert werden. Als sprechende Quellen werden nun im zweiten Schritt die Paratexte jiddischer Werke betrachtet, die signifikante Hinweise bergen.

Ein etwas strapaziertes, aber in diesem Kontext notwendiges Beispiel ist das 1507 fertiggestellte *Bovo*-Buch des Elia Levita. Der aus dem süddeutschen Raum stammende Autor war einer der vielen Aschkenasim, die nach Italien zogen und gilt als einer der größten Autoren und Grammatiker seiner Zeit. Die *editio princeps* seines *Bovo*-Buches erschien 1541 und ihr wurde ein äußerst interessantes Vorwort des Autors vorangestellt, in dem es um die Melodie geht, in der sein Werk gesungen werden sollte:

... es ist nun 34 Jahre her,
dass ich es nach einem welschen⁵² Buch schuf,
aber ich habe Vieles dazu erdacht.
Doch die Melodie, die dazu gehört,
die kann ich euch nicht zu verstehen geben.
Wenn einer Musik verstünde oder Solmisation,
so hätte ich ihm wohl helfen können.
Aber ich singe es mit einem welschen Gesang,
kann er einen besseren darauf machen, so habe er Dank.⁵³

51 E. Rubin, J.H. Baron, *Music* (wie [Anm. 46](#)), S. 140. Spätere Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts weisen diesbezüglich auch auf Alternativ-Vortrag zwischen Solosängern, heterophone Praktiken und traditionelle Mehrstimmigkeit hin; vgl. Johann Jakob Schudt, *Jüdische Merckwürdigkeiten*, Bd. 4, Frankfurt 1718, S. 367, § 14, Abraham Zvi Idelsohn, *Der Synagogengesang der deutschen Juden im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1932, S. 219, Nr. 48, und Israel Adler, *Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840. A Descriptive and Thematic Catalogue with a Checklist of Printed Sources*, Bd. 2, München 1989 (*Répertoire International des Sources Musicales*, B, 9, 1,2), S. 709–802.

52 »Welsch« meint hier »italienisch«, obwohl es im Altjiddischen auch »romanisch« im Allgemeinen und »französisch« im Besonderen bedeuten kann.

53 Übersetzt nach der originalschriftlichen Edition von C. Rosenzweig, *Bovo d'Antona* (wie [Anm. 24](#)), S. 204f.

Mehrere Aspekte verdichten sich hier in wenigen Zeilen. Erstens kommt klar zum Ausdruck, dass die gesungliche Wiedergabe des Textes als die Norm angesehen wurde (»die Melodie, die dazu gehört«, »ich singe es« [das *Bovo*-Buch], »kann einer einen besseren [Gesang] darauf machen«).⁵⁴ Spätestens seit den Arbeiten von Horst Brunner gilt die Gesangsdarbietung auch der vielstrophigen epischen Formen als gesetzt: »Im Widerspruch zu älteren Lehrmeinungen hat die neuere Forschung gezeigt, daß sanglicher Vortrag der in Strophen abgefaßten deutschen Epik des Mittelalters möglich war. Dabei kann sie sich auf eine Reihe von Hinweisen in der mittelalterlichen Literatur selbst stützen. Noch die zahlreichen Drucke strophischer Heldendichtungen seit dem 15. Jahrhundert vermerken in ihren Titeln – die bisher bei der Diskussion der Epenrezitation noch nicht herangezogen wurden – ausdrücklich die Möglichkeit des gesungenen Vortrags. So heißt es z. B. in dem immerhin 283 dreizehnzeilige Strophen umfassenden Augsburger Druck des Eckenliedes von 1491: *Das gar kurzweilig zû lesen vnnnd zû hâren auch zû singen ist. ...* Bedeutsamer für die Frage des Vortrages der mittelalterlichen Strophenepik als solche und ähnliche Angaben ist indes der Nachweis einiger Epenmelodien.«⁵⁵

Es stellt sich folgerichtig die Frage nach der zeitgenössischen Aufführungspraxis.⁵⁶ Somit wird auch das *Bovo*-Buch mit seinen 650 Versen Teil des »kulturwissenschaftlichen Interesses an der Pragmatik und Performanz des literarischen Erzählens«, dessen Problem darin besteht, dass »die Texte des Mittelalters dieses Interesse nicht teilen. Über den Vortrag literarischer Erzählungen am laikalen Fürstenhof schweigen sie sich förmlich aus. ... An all dem ändert sich auch nichts, wenn man die bisherige, durchaus intensive Forschung etwa zur Frage nach der »Portionierung« der Epen im Vortrag oder zu den Spielleuten berücksichtigt. Schließlich: auch wenn wir das gesammelte Wissen ... um einige Quellen erweitern können, ändert das nichts am Befund: Die Darstellung litera-

54 C. Rosenzweig, ebda., S. 74f., deutet das Vorwort und seine Instruktionen konträr: »I would like to propose, therefore, that the poem was to be read, ... either silently or aloud, and that it was seen as potentially but not necessarily intended to be sung, like most of the works of the Middle Ages and Renaissance. It could also be argued that the poet, wishing to give instructions on Italian prosody to a wider readership, simply used the »language« of music. ... In this way, readers outside Italy and the Italian literary and musical conventions would know how the text was to be read, given that *ottava rima* was still not familiar in the rest of Europe.«

55 W. Brunner, Epenmelodien (wie *Ann.* 34), S. 149. Brunner diskutiert im Folgenden die Überlieferung und Weiterverwendung der Epenmelodien im Meistersinger-Repertoire, was auch für das hiesige Thema relevant ist.

56 Siehe dazu allgemein Ludger Lieb und Stephan Müller, *Situationen des Erzählens. Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter*, Berlin 2002 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 20), und Achim Dierh, *Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung*, Berlin 2004.

rischen Vortrags ist letztlich dezent und läßt eine Aufmerksamkeit für die genauen Modalitäten vermissen.⁵⁷ Auch wenn Ludger Lieb und Stephan Müller hier Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter und im höfischen Raum in den Blick nehmen, stellt sich die Situation für die im 15. und 16. Jahrhundert entstandenen jiddischen Werke nicht anders dar. Zwar sind Paratexte voller Referenzen das »Singen und Sagen« betreffend, doch mangelt es an eindeutigen sekundären oder bildlichen Darstellungen solcher performativer Situationen.

Weiter kommt im Vorwort des *Bovo*-Buches die beachtliche Flexibilität zum Ausdruck, mit der Levita den melodischen Vortrag seines Werkes behandelt. Nur die gesangliche Darbietung an sich ist für ihn gesetzt, die Melodie selbst bleibt (notgedrungen, da nicht vermittelbar) dem Geschmack, der Kenntnis und den Möglichkeiten des Vortragenden überlassen: »Aber ich singe es mit einem welschen Gesang, kann er einen besseren darauf machen, so habe er Dank.« Noch im 17. Jahrhundert verfuhr Moses Melamed aus Prag in gleicher Weise mit seinem Purimlied (זמר נאה לפרורים), indem er schrieb: »Die Melodie des Liedes auf Raw Rabbi Simeon ... passt sehr gut darauf. Wer eine bessere kennt, der möge diese nutzen.« Levita, als in Italien lebender Jude, schuf das *Bovo*-Buch in *ottava rima*-Form. Möglich und denkbar ist, dass er seinen »welschen Gesang« einem *cantastorie* ablauschte.⁵⁸ Eine ungeahnte Wendung nimmt die *Bovo*-Melodie allerdings im transalpinen Raum. Dort scheint sie sich auf eine bestimmte, jedoch heute unbekannt Melodie hin zu fixieren, die für weitere Werke genutzt wurde. Beispiele dafür sind *König Artus Hof* (Prag, zwischen 1652 und 1679)⁵⁹ sowie das *Schöne neue Freudenlied auf die Melodie (des) Bovo-Buches*.⁶⁰ Besagtes westjiddisches Lied hat die Vermählung der Amalia Wilhelmine von Braunschweig-Calenberg mit Joseph I. zum Inhalt und wurde ca. 1699 in Prag gedruckt.

57 L. Lieb und S. Müller, Situationen, ebda., S. 8f.

58 Avery Gosfield, »I Sing it to an Italian Tune ...«. Thoughts on Performing Sixteenth-Century Italian-Jewish Sung Poetry Today«, in: *European Journal of Jewish Studies* 8 (2014), S. 9–52: S. 37f. und 45. Gosfield kontrafazierte einige Strophen des *Bovo*-Buches und nutzte die Melodie von »*Il bon nochier sempre parla de venti*«, einem anonymen Strambotto, der von Ottaviano Petrucci im selben Jahrzehnt wie das *Bovo*-Buch publiziert worden war (Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, Libro secundo*, Venedig 1511, Nr. 3, fol. 4v). Siehe auch Ensemble Lucidarium, *La Istoria de Purim. Musique et poésie des Juifs en Italie à la Renaissance*, K617 (Harmonia Mundi) 617174, 2005, Track Nr. 6. – Zu Cantastorie vgl. in vorliegender Publikation den Beitrag von Camilla Cavicchi.

59 Oxford, Bodleian Library, Oriental Books, Bodl. 2024. Zur Diskussion der Melodie siehe auch Maks Vaynraykh [Max Weinreich], *Bilder fun der yidisher literatur-geshikhte. Fun di onheybn biz Mendele Moykher Sforim*, Vilne 1928, S. 190f.

60 בייגון בבא בוך. אײן שײן גײא פֿרײדן ליד. Oxford, Bodleian Library, Opp. 8° 641.

Drittens unterstützt Levitas Vorrede die vermutete solistische Vortragsweise, denn er spricht zum einen davon, dass er selbst – offensichtlich allein – auf eine italienische Melodie sang. Der (einzelne) Sänger-Deklamator ist des Weiteren angehalten, eine eigene Melodie darauf zu ersinnen bzw. einen anderen Gesang zu nutzen, so er will (»kann er einen besseren darauf machen, so hab er Dank«). Natürlich kann »der Sänger« hier als *pars pro toto* verstanden werden, sich aber auch wörtlich auf den Einzelnen beziehen, was der epischen Vortragsweise des europäischen Raumes entspreche.

Um bei Elia Levita zu bleiben, so muss noch eines seiner Werke im hiesigen Kontext erwähnt werden, und zwar das *Lied auf den Brand* (sreyfe) *von Venedig* (1514).⁶¹ In der ersten Strophe führt das Rollen-Ich sich mit folgenden Worten ein:

Nun will ich euch ein wenig singen
mit meiner schlechten [wörtlich: bösen] Stimme,
von jüngst geschehenen Dingen,
die jedermann wissen soll ...

Wahrscheinlich handelt es sich hier um den typischen rhetorischen Akt eines Künstler-»Rollen-Ichs«,⁶² das formelhaft seine Fähigkeiten in verbalen Demutsgesten erniedrigt, um dann in der realen Ausführung umso mehr zu gewinnen. Das hier Verschriftlichte trägt stark performatives Potenzial in sich und weist erneut auf den solistischen Gesang hin.

Ohnehin ist der direkte Einfluss der oralen Darbietungstradition auf das verschriftlichte Lied oder Epos in Strophen wie diesen greifbar. Aber anders als zum Beispiel für einen Großteil des Minnesang-Repertoires darf hier zunächst keine Einheit von empirischem Autor⁶³ und Rollen-Ich angenommen werden. Zwar existieren diverse Lieder, die auf einen »author-performer« schließen lassen, nur mehrheitlich für die Zeit nach 1600. Sich Elia Levita als aufführenden Sänger-Autor vorzustellen ist also durchaus interessant, doch nur textimmanent zu belegen, sekundäre Belege dafür fehlen.

61 Das Thema des Liedes ist ein Feuer im Rialto während des Großen Venezianerkrieges der Liga von Cambrai. Es handelt sich jedoch gleichzeitig um ein Pasquill auf Hillel Cohen, einen venezianischen Juden, der an den Plünderungen während der Wirren beteiligt war. Quelle: Oxford, Bodleian Library, Can. Or. 12, fol. 258r–261v.

62 Dieter Burdorf, *Einführung in die Gedichtanalyse*, 2. Aufl., Stuttgart 1997, S. 203, und allgemein auch David Heyde, *Subjektkonstitution in der Lyrik Simon Dachs*, Berlin 2010 (Frühe Neuzeit, 155).

63 Textproduzent, nach D. Burdorf, *Einführung*, ebda., S. 192.

Sein *sreyfe*-Lied führt als Melodieangabe (*benign*) *Tsur mishelo achalmu*.⁶⁴ *Tsur mishelo* ist ein Pijut, das inhaltlich den Segensspruch nach der Mahlzeit aufnimmt und normalerweise am Schabbat gesungen wird.⁶⁵ Pijutim waren im liturgischen und semi-liturgischen Raum beheimatet, in welchem solistischer Stil bzw. Einstimmigkeit die Norm war und komponierte Mehrstimmigkeit, bis auf späte und vereinzelt Ausnahmen, unüblich blieb. Traditionelle Mehrstimmigkeit ist nicht auszuschließen, jedoch aus den Sekundärquellen noch nicht belegbar.

Im Bereich Fest- und Feiertagslieder bewegt sich der aus Polen stammende Lehrer Gumprecht von Szczebrzyszyn. Er war einer der vielen osteuropäischen Juden, die im Westen um ihrer guten Ausbildung willen Anstellung fanden. Seine neue Heimat wurde Venedig, wo er um 1555 religiöse Lieder für die Festtage Chanukka und Purim schrieb. Höchst interessant ist in diesem Kontext, was er zur Melodie des Chanukkaliedes zu sagen hat:

Die Melodie gehört zu einem Lied, das beginnt mit
Ach Maidlein, was hat dir der Rocken getan.
Die Melodie ist in Deutschland verbreitet,
aber zu Venedig ist sie unbekannt.
Auch habe ich es in Eile verfasst,
darum habe ich keine andere Melodie ersonnen.

Hieraus erweist sich erneut die Betonung und Bedeutung der Melodie, ohne dass Begleitung oder Mehrstimmigkeit erwähnt wird. Dem Autor war der *nign*, die Melodie, so vertraut, dass er in seiner Zeitnot darauf zurückgriff. Gumprecht kontrafazierte hier *Ach was hat dir der Rocken gethan*.⁶⁶

64 Avery Gosfield und das *Ensemble Lucidarium* kontrafazierten ein *Tsur mishelo* aus dem süddeutschen Raum (ca. 1505–1518), München, Universitätsbibliothek, 4° Cod. ms. 757 mit dem *sreyfe*-Lied, siehe A. Gosfield, I Sing it (wie *Anm.* 58), S. 38–40, und Ensemble Lucidarium, La I storia (wie *Anm.* 58), Track Nr. 3.

65 »Der Fels, von dem wir aßen«. Mit »der Fels« wird Gott umschrieben, der den Menschen versorgte.

66 Die Strophen von »Ach was hat dir der Rocken gethan« bestehen jedoch aus jeweils sieben Zeilen im Vergleich mit Gumprechts neunzeiligem Lied. Sollte dies tatsächlich seine melodische Vorlage sein, so wäre von einer Wiederholung zweier Zeilen auszugehen. Die niederdeutsche Variante der Wanderstrophe beginnt in der Fassung des Liederbuchs der Katharina von Hatzfeld mit »Och metgen! Wat hait dir der rocken gedain«, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. germ. qu. 1489 (Mitte 16. Jahrhundert), fol. 14v, Digitalisat:

<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000449500000000>; in der oberdeutschen Fassungen der Flugschrift *Ein neues Lied, von eyner Spinnerinne* (Nürnberg um 1535), dort Str. 8 »Ach was hat dir der Rocken gethan«, Digitalisat:

<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000E40A00000000>, ebenso bei Wolfgang Schmeltzl, *Guter seltzamer vñ kuenstreicher teutscher Gesang sonderlich ettliche kuenstliche Quodlibet*, Nürnberg

Gumprechts *Purimlied*, welches im Manuskript direkt folgt, birgt ebenfalls eine aussagekräftige Vorrede in Bezug auf die intendierte Aufführungspraxis:

Auch habe ich es auf einen hübschen Gesang gemacht,
dass einem die Zeit darüber nicht lang werde.
Die Melodie hat dasselbe Maß,
wie die Von dem Kalb, das den Landsknecht auffraß
Und auf ein Lied, das hat den Preis:
Aber heb ich an mein alte Weis'.
Wer die Melodie kennt, der soll sich freuen,
wer sie nicht kennt, der soll es lesen
oder er soll nach der Melodie fragen,
wer das nicht will, der lasse es bleiben.

Beim »Lied vom Kalb, das den Landsknecht auffraß« handelt es sich um *Von einem Freyheit vnd von Cuntz zwerger* (Leipzig 1521)⁶⁷ auf eine Melodie des Augsburger Meistersingers Jörg Schiller.⁶⁸ Interessant ist das Incipit der ersten Strophe dieses Gumprecht'schen Liedes: »Ach reicher Gott im höchsten Saal«. Dies ist der Beginn des *Ritter aus der Steiermark*, ein auch im westjiddischen Raum bekannter Text, der wiederum auf die allseits beliebte Melodie des *Herzog Ernst* gesungen wurde. Jedoch war der *Herzog Ernst* nur als 9- bzw. 13-zeilige Variante bekannt, was dem 14-zeiligen Gumprecht-Text nicht entspricht.⁶⁹ Das zweite von Gumprecht erwähnte Lied, »Aber heb ich an mein alte Weis'«, ist aus einer Handschrift des späten 16. Jahrhunderts bekannt.⁷⁰

Ähnliche Freiheiten wie Elia Levita und Gumprecht von Szczebryzsyn ließen die jiddischen Autoren ihren LeserInnen über viele Jahrhunderte. Noch in

1544, dort Nr. 8 *Ein Quodlibet Tanhauser*, Secunda pars; auch geistlich kontrafiziert, siehe Kurt Hennig, *Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation*, Halle 1909, S. 121; siehe auch Lieder des Venezianischen Lehrers (wie *Anm. 27*), S. VIII–X.*

67 Spätere Ausgaben umfassen z. B. *Von einem Freyhart vnd von Contz Zwerger ein hübsches Lied*. In *des Schillers Thon*, Nürnberg 1555; *Von Einem Freyhart vnd von Contz Zwerger/ein hübsches Lied*. In *des Schillers thon*, Magdeburg 1560; für den Text und weitere Ausgaben siehe Karl Goedeke und Julius Tittmann, *Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1: *Liederbuch aus dem sechzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1867, S. 363–368; Lieder des Venezianischen Lehrers (wie *Anm. 27*), S. XI.

68 Johannes Rettelbach, »Lied und Liederbuch im spätmittelalterlichen Augsburg«, in *Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Johannes Janota und Werner Williams-Krapp, Tübingen 1995, S. 281–307: S. 301–303.

69 Lieder des Venezianischen Lehrers (wie *Anm. 27*), S. X. Zum Lied *Ritter aus der Steiermark* im jiddischen Kontext siehe D. Matut, *Dichtung* (wie *Anm. 7*), Bd. 1, S. 188–223, Bd. 2, S. 229–235.

70 Siehe dazu *Anm. 30* und die Tabelle zu Melodien.

der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bemerkte der Schreiber und Setzer Josl (Josef) Witzzenhausen: »Ihr mögt es lesen oder singen, wie ihr wollt«. ⁷¹ Er gab diese »Anweisung« im Vorwort zu einer Adaption des *Wigalois* unter dem Titel (*Eine schöne Geschichte von*) *König Artus' Hof*. ⁷² Weiter schrieb er: »und was sie singend lesen, gedenken sie gewiss und behalten es eine lange Zeit im Sinn«. Hier wird das »singende Lesen« zur idealtypischen Memotechnik erklärt. Es ist dabei keinesfalls anzunehmen, dass das über tausend Strophen umfassende Werk mehrstimmig gesungen wurde. Der solistische (instrumental begleitete?) oder einstimmige Vortrag ist wahrscheinlich. Wie schon mehrfach bezeugt, erlauben jiddische Autoren eine relativ große Autonomie in Bezug auf die Wiedergabe ihrer Werke, sei es bei der Frage nach Lesung oder Gesang, sei es bei der Wahl der Melodie. Dies entspricht dem in Kontrafaktur geübten und an sie gewöhnten Menschen des Spätmittelalters und der Renaissance.

Eine treffende Zusammenfassung der Situation liefert das in Amsterdam erschienene *Mizmör lethode* [Danklied] des David ben Menachem ha-Cohen. ⁷³ Zwar liegt es mit seinem Erscheinungsjahr 1644 nach der zu betrachtenden Kernzeit dieses Beitrags, doch bestätigt die Paratextforschung, dass ein so grundsätzlicher Parameter wie die intendierte Aufführungspraxis im jiddischen Kontext über Jahrhunderte stabil blieb. ⁷⁴ In seinem Vorwort bemerkt der Autor, seine Auftraggeberinnen hätten das Werk für ihre Töchter bestellt. Diesen wäre

71 Siehe Ritter *Widuwilt*. *Die westjiddische Fassung des Wigalois des Wirnt von Gravenberg*. Nach dem jiddischen Druck der Ausgabe 1699, hrsg. von Siegmund A. Wolf, Bochum 1976 (Sprach- und geschichtswissenschaftliche Texte, 1), S. 1 (Nachdruck der Edition Witzzenhausens, Amsterdam 1671, siehe *Anm.* 73). Für einen späteren Nachdruck mit beibehaltenem Vorwort siehe z. B. die Ausgabe Fürth 1780/1781; Digitalisat: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:2-1114>.

72 Es handelt sich um eine altjiddische Adaption des mittelhochdeutschen *Wigalois* (1210–1220) des Wirnt von Grafenberg, thematisch zur Reihe der Artusromane gehörend. Erhaltene Handschriften dieses jiddischen *Widuwilt* datieren auf das 15., 16. und 17. Jahrhundert, stellen jedoch Kopien älterer Vorlagen dar. Die wohl berühmteste Fassung des Werkes stammt von Josel (Josef) von Witzzenhausen, erschienen in Amsterdam (vermutlich) 1671, siehe Achim Jäger: *Ein jüdischer Artusritter. Studien zum jüdisch-deutschen »Widuwilt« (»Artushof«) und zum »Wigalois« des Wirnt von Gravenberg*, Tübingen 2000 (Conditio Judaica, 32), S. 29–40.

73 Es handelt sich hierbei um eine Adaption einzelner biblischer Bücher in Versform. Es werden die biblischen Geschichten von der Schöpfung bis zur Gabe der Tora am Sinai wiedergegeben nebst vier der Megillot (Ruth, Hohelied, Kohelet, Esther), siehe Simon Neuberger, »The First Yiddish Book Printed in Amsterdam: Sefer Mismör Lethode«, in *European Journal of Jewish Studies* 4 (2010), S. 7–21. Das hier relevante Vorwort findet sich im Exemplar der Bodleian Library, Oxford, Opp. 4° 156. Abdruck des Vorwortes (in Transkription) bei W. Staerk und A. Leitzmann, *Die jüdisch-deutschen Bibelübersetzungen* (wie *Anm.* 30), S. 218–225. Digitalisat des Nachdrucks Hanau 1716/1717: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:2-1388>, allerdings fehlt hier das Vorwort des Autors.

74 Shlomo Berger, *Producing Redemption in Amsterdam. Early Modern Yiddish Books in Paratextual Perspective*, Leiden 2013, S. 23f. und 57f.

es »zu langweilig, zu lesen / sie hören lieber Saitenspiel, auch süße Gesänge / hübsche Lieder hören sie lieber gesungen / darüber verdrängen sie das Lesen in der Tora«. Und weiter heißt es »... Wort für Wort gar schön übersetzt / um darin zu lesen, damit jeder es verstehen kann / in Reim gesetzt, liedweis zu singen / um mit Lust und Liebe die Zeit zu verbringen«. ⁷⁵ Hier also rügt der Autor den übermäßigen Genuss von Lautenspiel und schönen Gesängen, jedoch nicht um ihrer selbst willen, sondern weil sie vom Studium der heiligen Schriften abhalten. Er selbst bedient sich der gesanglichen Form, die er jedoch mit neuem textlichem Inhalt innerreligiös akzeptabel macht – nichts könnte gewöhnlicher sein als diese Praxis in Spätmittelalter und Früher Neuzeit.

Der anschließende Prolog ist ein bestechendes Zeugnis des Übergangs und auch der Übernahme oraler Formelhaftigkeit in die schriftliche Fixierung und spiegelt mit Sicherheit eine den damaligen KundInnen (noch) bekannte Aufführungspraxis wieder: »Hört zu und schweiget still, merkt, was ich singen will«. ⁷⁶ Die gesangliche Vortragsweise wird in *Mizmör letôde* folglich gleich mehrfach thematisiert. Der Autor hatte offenbar großes Interesse daran, dem Enthusiasmus seines sangesfreudigen, jungen und angeblich primär weiblichen Publikums entgegenzukommen.

Jiddische Werke wurden also nicht nur privat gelesen, sondern auch vorgelesen. ⁷⁷ Dieser Vortrag konnte das (Vor-)Lesen bzw. Rezitieren oder (Vor-)Singen umfassen. Dies als eine rein literarische Floskel ohne performative Relevanz abzutun, wäre verfehlt. Zwar war der – laute und vielleicht auch stille – Leseakt eine Variante, doch weisen sowohl die vielfältigen Melodieangaben als auch Anmerkungen zum Ausführenden innerhalb der Texte sowie jiddische Sekundärquellen auf die Realität und Normalität des gesungenen Vortrags hin. Es darf vorausgesetzt werden, dass nicht nur paneuropäisch-literarisches und eher regional-melodisches Material im altjiddischen Kontext verarbeitet wurden, sondern sich auch Modi der Wiedergabe glichen.

In der Einleitung zu ihrer Ausgabe von *Many Pious Women* aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bemerken Harry Fox und Justin Lewis: »One additional reason likely exists for the choice the author made to present his work in rhyming couplets. Our text was probably meant to also be aurally received. ... It is likely that our text was accompanied by some kind of melody (*nign* in Yiddish).« ⁷⁸ An anderer Stelle heißt es: »There are many indications that Yiddish

⁷⁵ Oxford, Bodleian Library, Opp. 4° 156, fol. 1v.

⁷⁶ Ebda., fol. 2r.

⁷⁷ S. Berger, *Producing Redemption* (wie [Anm. 74](#)).

⁷⁸ Harry Fox und Justin Jaron Lewis, *Many Pious Women. Edition and Translation*, Berlin 2011, S. 30f.

works of the 15th and 16th centuries were intended to be recited, or sung, to an audience. »In a manuscript there would often be a line (fitting into the rhymed structure) in which the performer teasingly asks the audience to buy him a drink before he will tell them what happens next.« The melody of the 15th-century *Schmuelbuch* was »known by the entire people of Israel« and other works were written to the same tune. ... Of course, the possibility is there for readers to perform this text aloud, alone or with others. Even imagining such a reading opens up interpretive possibilities.«⁷⁹ Fox und Lewis gehen sogar davon aus, dass es »author-performers« gab ebenso wie jiddische »Sangmeister«: »it remains uncertain as to how many additional author-performers traveled the circuit of Jewish Ashkenazi communities entertaining such audiences as they could attract.«⁸⁰

Im jiddischen Kontext entstammten die meisten Lied- und Ependichter einer gebildeten Schicht. Rabbiner, Kantoren, Gemeindediener, Schriftsteller, Schreiber, Setzer, Lehrer und Menschen aus deren Umfeld sind prominent unter den Autoren vertreten. Einige waren offensichtlich auch als Melodiengeber bekannt, denn Tonangaben tragen ihren Namen. Es bleibt offen, ob sie auch die Komponisten waren.

Ein Hinweis auf die Langlebigkeit von Melodien im jüdischen Kontext und eventuell auch auf die Singpraxis stammt von Johann Christof Wagenseil, einem christlichen Hebraisten. Seine *Belehrung der Jüdisch-Teutschen Red- und Schreib-Art* erschien 1699. Darin druckte er auch das oben erwähnte *Vinz-Hans*-Lied ab und versah es mit einer Vorrede. Diese hat zwar eine eindeutig pejorative Tendenz, könnte sich jedoch trotzdem als wertvoll im Kontext unserer Fragestellung erweisen: »Man kan auch / wie bey dem Anfang bemercket wird / dieses Geschicht-Lied in der Weise der Schlacht von Pavia singen ... Es muß dessen Thon / unter denen Juden / als welche der Melodeyen nit gar viel haben / anoch bekannt seyn. Unter uns Christen / weilen täglich aller Orten neue Singweisen erfunden werden / ist er vielleicht abkommen.«⁸¹

Ob Wagenseil hier bewusst verunglimpfen wollte oder ob er das reiche melodische Material der aschkenasischen Welt nur in Ausschnitten kannte, muss für den Moment dahingestellt bleiben. Tatsächlich war die genannte Melodie aus seiner Perspektive besonders langlebig, doch dies galt ebenso für beliebte Weisen innerhalb der nicht-jüdischen Welt. Hinzu kommt, dass das *Vinz-Hans*-Lied von

79 Ebda., S. 136.

80 Ebda., S. 40f.

81 Johann Christof Wagenseil, *Belehrung der Jüdisch-Teutschen Red- und Schreib-Art*, Königsberg 1699, S. 117.

besonderer, auch liturgischer Bedeutung und daher die Persistenz größer war. Jedoch betont auch er als außenstehender Beobachter die Melodie und keine andere gesangliche Praxis.

Dies trifft ebenfalls auf spätere christliche Hebraisten und Jiddisten sowie innerjüdische Quellen zu. Mehrstimmigkeit wird nicht erwähnt, lediglich das gemeinschaftliche Singen als solches. Johann Buxtorf bemerkte 1603 im Kontext der Beschreibung von Hochzeitszeremonien: »Am tag / wenn sie [die Braut] soll eyngesegnet werden / legt sie jhre Hochzeitliche Kleider an / vnd nutzet sich auffß schönest nach jüdischer weise: wird darnach auch von den Weibern in ein besonder Gemach geführt / die singen liebliche Hochzeitlieder vor jr her / setzen sie auff einen schönen Sässel / strålen jhr das Haar / machen jhr schöne Flächten oder Zöpffe / setzen jhr schöne Hauben auff / vnd machē jhr den Schläyer für die augen ... Bey diesem flechten oder strålen haben die Weiber ein sonderbare freude / mit schönen Liedern zu singē / mit tantzen vnd allerley kurtzweil / daß sie die Braut frölich machen ... Vñ daß solches die Hochweisen Rabbinen die fromēn Weiber desto ehe vberredtē schreiben sie im Talmud / Gott selbst habe der Eua im Paradeiß Zöpffe gemacht / vñ jhr vorge-sungen / vñ mit jhr im Paradeiß getantzet.«⁸² Jiddische zeitgenössische Texte bestätigen diese Praxis:

Seht hin: bei einem Brautlauf [Hochzeit], wenn man zum Flechten ruft,
ach, wie gern machen sie sich geschäftig.
So stehen sie da, alle um die Braut herum.
Einige singen ihr gar laut
die allerschönsten Brautlieder.⁸³

Wie aus diesen wenigen Quellen schon ersichtlich wird, liegt die Betonung auf dem gemeinschaftlichen Singen ohne jede Erwähnung von Mehrstimmigkeit. Dafür erfährt man, dass gesangliche Praxis in solchen brauchtumsgebundenen Momenten wie etwa der Hochzeit eine zentrale Stellung einnahm und in Prozessionen und anderen Festmomenten ausgeübt wurde. Dabei wird insgesamt jedoch wenig über die konkrete Aufführungspraxis ausgesagt, sondern lediglich erwähnt, dass »laut« gesungen wurde. Diese Aussage wiederholt sich mehrfach,

82 Johann Buxtorf, *Synagoga Judaica: Das ist Jüden Schul*, Basel 1603, S. 575–577.

83 Nach dem jiddischen Manuskript Cambridge, University Library, Add. 547 (kopiert im Zeitraum von ca. 1502 bis 1535), ediert bei H. Fox und J.J. Lewis, *Many Pious Women* (wie Anm. 78), S. 230f.

z. B. auch im *Sefer Shoftim* [Buch der Richter], das 1564 in Mantua gedruckt wurde. Dort heißt es, das Werk sei »zu singen mit lauter und heller Stimme«. ⁸⁴

Fazit

Warum nun soll Einstimmigkeit und Monodie als Norm der jiddischen Gesangspraxis von 1400 bis 1600 betrachtet werden? Offensichtlich ist wohl, dass man bei dieser Thematik teilweise nur indirekt argumentieren kann und hauptsächlich ein *argumentum ex negativo* bzw. *ex silentio* pflegt.

Beginnend mit dem problematischen Aspekt dieser Einschätzung muss gesagt werden: Traditionelle, nicht im westlichen Sinn professionelle, spontane Mehrstimmigkeit kann und darf nicht ausgeschlossen werden. Sie ist aus anderen europäischen Musikkulturen bekannt und auch innerjüdisch gab es durch die *Meschorerim* zwar rare, doch verbürgte mehrstimmige Praxis. Das Schweigen der Quellen in unserem Kontext bleibt jedoch beredt. Es ist auffällig, dass kein jüdischer oder christlicher Zeitgenosse Mehrstimmigkeit in Zusammenhang mit jiddischer Gesangspraxis erwähnt.

Nur ausgesprochen selten gibt es überhaupt Hinweise auf Singpraktiken, die traditionelle, nicht-professionelle Mehrstimmigkeit zumindest denkbar erscheinen lassen, während Polyphonie der jetzigen Quellenlage nach vollkommen ausgeschlossen ist. Dagegen kann man auf die solistische Vortragsweise jiddischer Epen und Lieder durch zahlreiche Referenzen der Autoren selbst schließen, die (eigene) Modi der Wiedergabe thematisieren und Handlungsspielräume für ihre RezipientInnen einräumen. Ebenso erlaubt die Analogie zur gemeineuropäischen Praxis eine Annahme des Sologesangs, der Einstimmigkeit und einer Vorliebe für Begleitung durch Saiteninstrumente wie der Laute.

Im jüdischen Kontext ist die kantillierende bzw. melodische Wiedergabe von Texten die Regel. Es war (und ist) die Norm, Tora, rabbinische Schriften, Gebete, Pijutim, Segenssprüche etc. singend wiederzugeben und sie auch singend zu studieren. Wissenschaftler wie Uriel Weinreich und ihm folgend Zelda Kahan Newman bemerkten sogar, dass die Sprachintonation des späteren Ostjiddischen mit moderner aschkenasischer Talmudintonation in wichtigen Punkten korreliert. Nach Kahan Newmans Meinung liegen die Wurzeln dieses Phänomens bereits in der Antike und sind daher auch für den Westjiddischen Raum interes-

84 O. Roman, *Be-nign* (wie *Anm. 21*), S. 158. Eine Auswertung der Termini rund um Gesang in der altjiddischen Literatur steht noch aus. Für weiterführende Informationen zu jiddischem Gesang im Rahmen von Hochzeitsbräuchen siehe Diana Matut, »With Kind Words Lean Towards Her ... Singing for the Bride and Groom in Early Modern Ashkenaz«, in: *Worlds of Old Yiddish Literature*, hrsg. von Simon Neuberg und Diana Matut (in Vorb.).

sant und relevant.⁸⁵ Wie auch immer man sich zu dieser Theorie positionieren mag, die Allgegenwärtigkeit der kantillierenden oder melodischen Vortragsweise im aschkenasischen Kontext ist nicht zu leugnen. Und anders als bei den koterritorialen Christen waren Jüdinnen und Juden selbst viel unmittelbarer mit den Texten und ihrer auditiven Realität konfrontiert, und zwar täglich und nicht nur als Rezipienten, sondern Ausführende.

Von dieser Prämisse ausgehend ist es nicht schwer sich vorzustellen, wie klein der Schritt zur Wiedergabe jiddischer Texte in gesanglicher Form war und wie nahtlos sich diese Praxis in den größeren Rahmen jüdischer Lebenswirklichkeit und Ritualpraxis einfügte.

Dies bestärkt noch einmal den Aspekt des solistischen oder einstimmigen Vortrags, dem noch andere Argumente beigeordnet werden müssen: So hatte die jüdische Bevölkerung des transalpinen aschkenasischen Raumes 1400 bis 1600 bis auf Ausnahmen wohl keine musiktheoretischen Kenntnisse. Dies verwundert nicht, zieht man die allgemeine Verbreitung von Notation kontrastiv heran. Da die Lehre der Musiktheorie primär im Raum der Kloster- und Lateinschulen oder im privaten Studium vor sich ging, wird die mangelnde Möglichkeit der Partizipation für jüdische Kinder und Jugendliche deutlich. Die erste Veröffentlichung mit Notation zu jiddischen Liedern erfolgte, wie oben bereits erwähnt, erst 1727.

Zudem liegt, will man textimmanent argumentieren, die Betonung aller Autoren auf den gesanglich relevanten Termini *lid*, *ton*, *vayz*, *shir*, *zemer* oder *nign*. Bisher fehlt eine Einzelstudie dazu, ob diese Begriffe semantisch gebunden gebraucht worden sind (wovon zumindest teilweise auszugehen ist) oder nicht. Sie werden in den sekundären Darstellungen teilweise immer noch synonym verwendet. Wichtig ist letztlich, dass keine Referenz auf chorische Aufführungspraxis, verschiedene Stimmen oder Ähnliches in den Quellen auszumachen ist. Im Vordergrund stehen Lied, Ton, Weise, Gesang und Melodie.

85 Zelda Kahan Newman, »The Jewish Sound of Speech: Talmudic Chant, Yiddish Intonation, and the Origins of Early Ashkenaz«, in *The Jewish Quarterly Review* 90 (2000), S. 293–336.

Henry Hope

Collecting Songs in Sixteenth-Century Magdeburg – the Case of Valentin Voigt

Sixteenth-century Meistersang was no more than an impoverished, decayed art-form that developed directly out of its fourteenth-century ancestor, Sangspruchdichtung – or so Jacob Grimm believed in 1807.¹ German song had found its highest expression in the thirteenth century: “there was already an abundance of regulations and masters at the beginning of the thirteenth century, and fortunately direct sources of this practice have come down to us. ... This was undoubtedly the origin and highest flowering of the art of the Meistersinger, when it dominated at the courts, was rewarded and practised by its benefactors, spreading in leaps and bounds”.² Grimm detects an early on-set of decay in Meistersang in the fourteenth century as the poets turned their attention from the praise of their patrons to worldly concerns, but he is careful to nuance this assessment, explicitly excluding the exuberant richness of Frauenlob’s songs.³ The third and final phase of Meistersang, beginning in the fifteenth century, witnessed a shift of social milieu, from nobility to the working class, as well as a new preoccupation with religious topics. For Grimm, this watering down of the genre’s original, panegyric core sealed its death warrant: “this restriction [to religious topics], surely far from general, should not be seen to derive from the principle of Meistersang itself, onto which it had been enforced and to which it was alien”.⁴

1 Karl Stackmann proposed a clear terminological distinction between Meistersang and Sangspruchdichtung that is now commonly adopted; see Reinhard Hahn, “Der Meistergesang in der Geschichte der Germanistik”, *Zeitschrift für Germanistik* 4 (1983), pp. 450–462: p. 458. More recently, Horst Brunner introduced the term Spruchsang, foregrounding the repertoire’s musical nature and making it terminologically analogous to Minnesang and Meistersang; see *Spruchsang. Die Melodien der Sangspruchdichter des 12. bis 15. Jahrhunderts*, ed. Horst Brunner and Karl-Günther Hartmann. Monumenta Monodica Medii Aevi 6 (Kassel, 2010).

2 Grimm’s article was reprinted in: Jacob Grimm, “Übersicht der Meisterkunst von Anfang bis zu Ende”, *Der deutsche Meistersang*, ed. Bert Nagel. Wege der Forschung 148 (Darmstadt, 1967), pp. 1–9: p. 5. All translations in this contribution are my own.

3 *Ibid.*, p. 6.

4 *Ibid.*, p. 8.

While Grimm's claims were not unanimously accepted by his contemporaries and stood in stark contrast to the positions voiced by other prominent Germanists such as Bernhard Joseph Docen and Friedrich Heinrich von der Hagen, his image of sixteenth-century Meistersang as decayed Sangspruch remained influential well into the twentieth century.⁵ Only some thirty years ago did scholars begin to distinguish the early and late traditions of German song more consistently and rigidly: "the more prominent consideration of socio-historic aspects has made the differences between the Middle High German Spruchdichter – itinerant, professional poets who addressed a noble audience – and the Meistersinger of the fifteenth to seventeenth centuries – settled citizens, who were organised in guilds and practised their art within their own social sphere in their spare time – become more apparent".⁶

Musicologists too have been selective in their attention to this repertoire. Unsurprisingly, they focussed largely on its melodies. Two related reasons make the corpus of Meistersang melodies attractive. Firstly, they survive in large number and are documented in several contemporary, notated sources.⁷ This circumstance has enabled detailed studies of their musical grammar and afforded comparisons/periodisations of compositional styles, something which has been deemed impossible for the earlier layers of German song due to their problematic musical transmission. Both Eva Schumann and Horst Brunner have published substantial analytical studies which assess the musical design of Meistersang.⁸

Secondly, the Meistersinger frequently used melodies which they believed to go back to famous Spruchdichter of the thirteenth and fourteenth centuries such as Walther von der Vogelweide and Frauenlob, most of which do not survive in contemporary sources. Thus, the Meistersang repertoire opens up to scholars the possibility of reclaiming some of these lost melodies; and, indeed, much has

5 B[ernhard] J[oseph] Docen, "Ueber den Unterschied und die gegenseitigen Verhältnisse der Minne- und Meistersänger: ein Beitrag zur Charakteristik der früheren Zeitalter der Deutschen Poesie", *Museum für altddeutsche Literatur und Kunst* 1 (1809), pp. 73–125; [Friedrich Heinrich von der Hagen], "Die Kolmarische Sammlung von Minne- und Meisterliedern", *Museum für altddeutsche Literatur und Kunst* 2 (1811), pp. 146–225.

6 R. Hahn, *Der Meistergesang* (cf. fn. 1), p. 457.

7 See Horst Brunner, "Meistergesang", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. ed., ed. Stanley Sadie, vol. 16 (London, 2001), pp. 294–300.

8 See Horst Brunner, *Die alten Meister. Studien zur Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*. Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 54 (Munich, 1975); Eva Schumann, *Stilwandel und Gestaltveränderung im Meistersang. Vergleichende Untersuchungen zur Musik der Meistersinger*. Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten 3 (Göttingen, 1972).

been published on the “authenticity” of Meistersang melodies.⁹ Today, however, this authenticity is generally questioned, providing a specifically musical point of attack against Grimm’s assumption that Sangspruch and Meistersang constituted a cohesive, unified tradition.¹⁰

In contrast to this interest in the melodic grammar of Meistersang, the cultural meaning of these songs has been studied by musicologists only reluctantly. While there have been some publications on the changing notions of artistry and craftsmanship that underpin vernacular song, the reasons for the production of individual collections and their subsequent uses have rarely been the subject of enquiry.¹¹ A case in point is Valentin Voigt’s *Meistergesangbuch* of 1558, now held at the Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek in Jena (D-Ju, MS El. f. 100; hereafter **V**).¹² Even though the manuscript contains 80 melodies in mensural notation and has been known to scholars since at least 1691, **V** has not received an in-depth consideration as a music book, nor has it been edited.¹³

9 See, for example, Ursula Aarburg, “Walthers Goldene Weise”, *Die Musikforschung* 11 (1958), pp. 478–482; Ursula Aarburg, “Wort und Weise im Wiener Hofton”, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 88 (1958), pp. 196–210.

10 Burkhard Kippenberg, “Minnesang”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. ed., ed. Stanley Sadie, vol. 16 (London, 2001), pp. 721–730: p. 726.

11 See Sabine Obermaier, “Der Dichter als Handwerker – der Handwerker als Dichter. Autor-konzepte zwischen Sangspruchdichtung und Meistersang”, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 119 (2000, Sonderheft), pp. 59–72. One notable exception is: Christoph Petzsch, *Die Kolmarer Liederhandschrift. Entstehung und Geschichte* (Munich, 1978). Another, recent collected edition expresses interest in the people involved in the making and consumption of manuscripts, but includes no contribution on German song: *Sources of Identity. Makers, Owners and Users of Music Sources before 1600*, ed. Tim Shephard and Lisa Colton (Turnhout, 2017).

12 **V** has been fully digitised and is available online:

http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest_cbu_00019561.

13 The earliest discussions of **V** are: Wilhelm Ernst Tentzel, *Monatliche Unterredungen Einiger Guten [!] Freunde Von Allerhand Büchern und andern annehmlichen Geschichten* 3 (Leipzig, 1691), pp. 930–943; Basilius Christian Bernhard Wiedeburg, *Ausführliche Nachricht von einigen alten teutschen poetischen Manuscripten aus dem dreyzehenden und vierzehenden Jahrhundert welche in der Jenaischen akademischen Bibliothek aufbehalten werden* (Jena, 1754), pp. 140–148. Fritz Hülße and Paul Uhle claim that the source contains only 68 melodies: Fritz Hülße, “Meistersänger in der Stadt Magdeburg”, *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg. Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde des Herzogtums und Erzstifts Magdeburg* 21 (1886), pp. 59–71: p. 68; Paul Uhle, “Der Dramatiker und Meistersänger Valentin Voith aus Chemnitz”, *Mitteilungen des Vereins für Chemnitzer Geschichte* 9 (1897), pp. 159–192: p. 182. Uhle duly references Hülße’s article on **V** (p. 181) and relies heavily on the latter’s work, often using very similar formulations.

Valentin Voigt and the Creation of his Songbook

Valentin Voigt is documented as a Ziesemeister, a tax official, in Magdeburg in 1541.¹⁴ He describes himself as a Magdeburg citizen (“Bürger zu Magdeburg”, fol. 2^v) at the end of the dedicatory preface to his songbook.¹⁵ This evidence notwithstanding, Paul Uhle suggested that Voigt might originally have hailed from Chemnitz, though this background would not have prevented him from later acquiring citizen status in Magdeburg. The university archives at Wittenberg include a “Valentinus voydt de Kemnitz” among a list of those enrolled for a seminar held by the Erfurt theologian Jodocus Trutfetter in October 1507, and Uhle argued that this surname was more likely to be of Chemnitz than of Magdeburg origin; likewise, he noted linguistic traces in Voigt’s songs (such as “brenge[n]” instead of “bringe[n]”, or “kympt” instead of “kommt”) that point to Chemnitz rather than Magdeburg.¹⁶ Even if Voigt-the songbook author was born in Chemnitz, his collection of 1558 demonstrates great concern for the present situation of Voigt’s new home, Magdeburg, as well as a strong connection with Wittenberg, the erstwhile seat of the Ernestine Electors.¹⁷

V consists of five main sections, three of which set passages of biblical text to pre-existent Töne, that is, Voigt fits these texts to fixed poetic patterns of rhyme scheme, metre, and melody. Measured against modern ideals of originality, Voigt’s work (and that of other Meistersinger) falls short, providing one of the reasons why scholars have not sought to find meaning and expression in these songs.¹⁸ Fritz Hülße, one of the earliest scholars to comment on Voigt’s songs, ques-

14 Unfortunately, Uhle does not give the precise source of his claim, but refers generically to “a document [Aktenstück]”: (P. Uhle, *Der Dramatiker*, *ibid.*, p. 163). He seems to have taken this information from Fritz Hülße, who makes the same generic reference to an “Aktenstück” (F. Hülße, *Meistersänger*, *ibid.*, p. 61). In other sources, Voigt spells his name “Voith” and this orthographical variant is found in some of the literature (e. g. Uhle 1897 and the digitised manuscript website). Nevertheless, “Voigt” is adopted here, as this is the spelling found in the songbook under discussion (fol. 2v).

15 The quotations from V are adapted to modern German spelling where possible, but the original syntax and grammar are retained.

16 Karl Eduard Förstemann, *Album Academiae Vitebergensis: ab a. Ch. MIII usque ad a. MDLX* (Leipzig, 1841), pp. 24–25; P. Uhle, *Der Dramatiker* (cf. *fn.* 13), pp. 159–162.

17 See, in particular, the section “The Ernestines, Magdeburg, and V’s context” below.

18 Recent scholarship, however, has re-assessed the significance of citation in the early modern period. In relation to the Middle Ages, for example, Ardis Butterfield has argued that “citation ... is always more than textual, or musical or visual: at its most serious, it acts as an allusion to eternity”: Ardis Butterfield, “Introduction”, *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and the Renaissance*, vol. 2: *Cross-Disciplinary Perspectives on Medieval Culture*, ed. Yolanda Plumley and Giuliano Di Bacco (Liverpool, 2013), pp. 1–5: p. 5. The notion of borrowing pre-existent Töne as an “allusion to eternity” fits well with Voigt’s concerns outlined in the present contribution.

tioned their artistic value: “as a poet, Valentin Voigt has only very little significance; most of his songs are almost entirely devoid of poetic esprit and talent, and his handling of the metre also reveals artistry of only minor and mechanical quality”.¹⁹ In Voigt’s work, the lack of original forms is further exacerbated by poor artistic execution. Similarly, “the adaptation to the individual melodies of the various Meistersinger caused the poet no small degree of trouble” in his two sacred plays.²⁰

In the 1558 songbook, Voigt sets to music the Book of Genesis, reflections on the Gospel readings for the Sundays of the liturgical year (and some select feast days), as well as the Psalter. The volume opens with a number of prefatory materials: a dedicatory preface in prose; a versified genealogy of the House of Saxony; and a praise of song. The Genesis settings and the cycle of Gospel readings/homilies (“Postill”) are separated by a miscellany of individual song stanzas, furnished with mensural notation. The three biblical-liturgical sections, however, lack such explicit musical notation, as is typical of most song books of the period. With the exception of the notated songs, Voigt ascribes dates to most of his settings, and the collection includes indices for the notated songs, the Postil, and the Psalter (see Table 1).

The meticulous indication of the Ton used for each song and the overlap between these unnotated texts with material in the notated section indicate that Voigt also viewed the unnotated songs as musical items. For example, Voigt versifies Genesis 17 using Walther von der Vogelweide’s *Langer Ton* (fol. 32^r) – and almost exactly the same version of this text is underlaid to the music of this Ton in the notated section (fol. 100^v).

In the unnotated version, Voigt uses a horizontal, curved line with a dot below and above to indicate the end of each stanza segment (the two Stollen and the Abgesang). This sign may do no more than highlight the formal building blocks of the song, yet it is interesting to note that the use of two dots bears resemblance, at least conceptually, to the musical repeat sign of a vertical line surrounded by multiple pairs of dots on either side that Voigt’s uses for his notated songs.

19 F. Hülße, *Meistersänger* (cf. fn. 13), p. 62. In his assessment of V, Wiedeburg considered the texts in the notated section to be among the best in the collection, although its contents were not as “worthy” as those of the famous Jena Songbook (D-Ju, MS El. f. 101; hereafter J): B.C.B. Wiedeburg, *Ausführliche Nachricht* (cf. fn. 13), pp. 3–4 and 144.

20 F. Hülße, *Meistersänger* (cf. fn. 13), p. 63. For a brief guide to Voigt’s plays, see Hugo Holstein, *Dramen von Ackermann und Voith*. Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 170 (Tübingen, 1884), pp. 143–154.

Henry Hope

| # | Folios | Contents | Index | Notation | Explicit | Date “core” |
|--------|---------------|--|--|-------------|--|--------------------------------------|
| 1 | 1r–12r | Prefatory materials Dedication Genealogy Praise of Song | – | – | <i>Finis</i> (fol. 12r) | 2 December 1557– 8 March 1558 |
| 2 | 14r– 86v | Genesis | – | – | <i>Ende des Buchs Genesis / Got sei Lob, Ehr, und Pr[e]is / Für sein ewig Gnad’, / die er allein geben hat</i> (fol. 86v) | 17 December 1543– 11 January 1546 |
| 3 | 90r– 145v | Individual songs | <i>Register der Meister Dobne / nach Ordnung des Alphabets</i> (fol. 80r–v) | 80 songs | – | – |
| 4 a | 186r– 287v | Postil of Sundays | <i>Register der Postill in Ge- sangsweise und / wie man die Psalmen zu den Evangelien appli- / zieren und singen soll</i> (fol. 186r–v) | – | <i>Finis</i> (fol. 287v) | 21 April 1546– 27 June 1547 |
| 4 b | 288v– 309v | Postil of Feast Days | <i>Folgen die Evangelien von den Festen</i> (fol. 186v) | – | – | 27 November 1552– 1 November 1556 |
| 5 | 311r– 457r | Psalter | <i>Register über den Psalter</i> (fol. 311r) | – | <i>Finis / Gott sei Lob, Ehr, und Preis</i> (fol. 457r) | 19 December 1546– 7 March 1551 |

Table 1: V’s contents

More generally, the high degree of formal attention that went into the versification of the texts is illustrated by Voigt’s decision to indicate their poetic structure: the text-only versions are aligned in the right-hand margin with columns denoting the rhyme, number of syllables, and type of cadence for each line. The number of lines and number of stanzas of each song are indicated alongside

the introductory rubric.²¹ The choice to count the number of syllables (rather than the number of stresses) can be explained if Voigt paid heed not only to the textual form, but to the pre-existent melody as well. If the new text was to fit the given melody neatly, it was crucial that the number of syllables was identical between the old and new texts: only then could each group of notes be fitted correctly to a new syllable. An identical metre alone would not guarantee a smooth match, as an individual foot may have a varying number of unstressed syllables. However, Voigt is interested in more than the formal aspects of his songs: the content of each Genesis chapter is summarised in the opening rubric, and this keyword or phrase is used as a catchword/phrase at the top of each subsequent folio (as is the case in the Postil and the Psalter). Not least, Voigt's decision to set the Book of Genesis as a whole, from chapter 1 to chapter 50, shows his concern for the textual content. Had this endeavour been solely about demonstrating his prowess as a poet, Voigt might have more usefully decided to order his Genesis settings by their Ton.

The use of Ton-authors in **V** suggests a purposeful selection rather than a haphazard gathering from random sources (see Table 2). Although the guiding rationale behind each individual Ton choice is difficult to prove, Voigt's recourse to Hans Sachs as his most frequently used Ton-author seems to be no coincidence: thirteen of Sachs's Töne, twelve of which are also transmitted with melody in the notated section, are used by Voigt for no fewer than 85 songs.

The second largest number of Töne in **V** is borrowed from another Nuremberg master, Hans Vogel. All twelve of Vogel's Töne in the collection are transmitted with their melody, forming the basis of 28 songs. This evidence supports Hülße's suggestion that Voigt modelled his work on a Nuremberg source: Hülße had observed that one of the notated songs ("*Nu höret zu und schweiget still*"; fol. 112^v) related humorous advice about bathing, given to the singer by an old man on the frozen Pegnitz, the river which flows through Nuremberg.²² It is certainly possible that Voigt had contact with a Nuremberg source, yet it is also worth remembering that Sachs and Vogel were Voigt's contemporaries. He may equally well have come into contact with their Töne elsewhere, using them primarily because they had a strong currency in his own (Magdeburg) context. Moreover, only eight of the twelve "Nuremberg Masters" that Voigt lists in his preface are represented in his col-

21 In the case of Walther von der Vogelweide's *Langer Ton* on fol. 32r, Voigt miscounts the number of lines. Each stanza has 32 lines, not 34. He may have been misled in his count by the long melisma that opens the Ton and is set off with a fermata in the notated version. If he counted this melisma as a separate musical line, the Ton has 34 lines (given the repeat of the Stollen).

22 F. Hülße, *Meistersänger* (cf. fn. 13), p. 62.

Henry Hope

| Author | Ton | Number of appearances | Date range | Notation | Number of Töne [notated] |
|-------------------|------------------|-----------------------|---|----------|--------------------------|
| Albrecht Lesschen | Gesangsweise | 2 | 13 July 1550– 13 January 1551 | – | 1 [0] |
| Caspar Singer | Lieber Ton | n | – | 124r | 1 [1] |
| Der Ehrenbote | Frauenehrenton | 4 | 3 October 1540– 11 November 1551 | – | 2 [1] |
| Frauenlob | Spiegelton | n | – | 137r | |
| | Blühender Ton | 8 + n | 16 June 1546– 9 December 1550 | 94r | 11 [10] |
| | Goldener Ton | n | – | 140v | |
| | Grundweise | 9 | 3 November 1548– 3 March 1554 | – | |
| | Grüner Ton | n | – | 115r | |
| | Lai Ton | 2 + n | 5 August 1545 | 93v | |
| | Langer Ton | 2 + n | 21 September 1535– 7 July 1554 | 114v | |
| | Radweise | 1 + n | 23 February 1535 | 106r | |
| | Überzarter Ton | 2 + n | 12 October 1544– 25 September 1550 | 124v | |
| | Unbekannter Ton | 1 + n | 1 September 1544 | 122r | |
| | Würgendrüssel | n | – | 136v | |
| | Zarter Ton | 3 + n | 13 March 1541– 3 February 146 | 123v | |
| | Fridel Baltzer | Friedensweise | n | – | 118v |
| Fritz Kothner | Unser Frauen Ton | 3 | 7 September 1544– 1 May 1547 | – | 1 [0] |
| Fritz Zorn | Verborgener Ton | 7 + n | 7 May 1539– 3 December 1550 | 117v | 3 [3] |
| | Verhohlener Ton | 8 + n | 7 July 1541– 7 March 1549 | 50r | |
| | Zugweise | 17 + n | 3 March 1543– 28 February 1553 | 91r | |
| Hans Folz | Chorweise | 2 + n | 21 February 1541– 24 August 1544 | 133v | 5 [4] |

Collecting Songs in Sixteenth-Century Magdeburg

| | | | | | |
|------------|------------------------------|--------|--|----------------------|---------|
| | Freier Ton | 14 + n | 2 February 1544– 3 January 1550 | 141v | |
| | Hoher Ton | n | – | 103v | |
| | Langer Ton | 1 | 20 August 1544 | – | |
| | Schrankweise | 1 + n | 17 April 1558 | 113v | |
| Hans Sachs | Bewährter Ton | 10 + n | 7 June 1536– 17 October 1550 | 94v | 13 [12] |
| | Gesangweise | 12 + n | 17 December 1543– 2 December 1557 | 108v | |
| | Goldener Ton | n | – | 137v | |
| | Goldener Ton, der Alte | 1 + n | 21 September 1540 | 116r | |
| | Hohe Bergweise | n | – | 116v | |
| | Klingender Ton ²³ | 15 + n | 4 April 1541– 1557 | 105v | |
| | Kurzer Ton | n | – | 121v | |
| | Langer Ton ²⁴ | 11 + n | 21 July 1543– 13 December 1557 | 120v | |
| | Morgen Ton | n | – | 119r | |
| | Neuer Ton | 21 + n | 25 October 1545 ²⁵ – 2 February 1554 | 91v | |
| | Rosen Ton | n | – | 139r | |
| | Sangweise | 1 | 3 June 1547 | – | |
| | Silberweise | 2 + n | 3 January 1541– 4 October 1545 | 115v | |
| Hans Vogel | Engelweise | 5 + n | 17 March 1549– 15 December 1550 | 127r | 12 [12] |
| | Frischer Ton | 2 + n | 7 July 1552– 18 September 1552 | 129r | |
| | Gefangener Ton | 1 + n | 29 April 1549 | 126r | |
| | Glasweise | 3 + n | 15 June 1546– 27 April 1550 | 142v [in- compl.] | |

23 The rubric on fol. 314v corrects the ascription from the *Neuer Ton* to the *Klingender Ton*.

24 The rubric on fol. 283v corrects the ascription from the *Verborgener Ton* to the *Langer Ton*.

25 The setting of Genesis 29 in Hans Sachs's *Neuer Ton* is likely to have been written between 12 and 19 October 1544 but is not dated in the collection.

| | | | | | |
|-----------------------------------|---------------------------------------|-------|--|----------------------------|-------|
| | Kurzer Ton | 3 + n | 15 April 1549– 19 May 1550 | 132v | |
| | Lilienweise | 1 + n | 27 January 1551 | 127v | |
| | Rebenweise | n | – | 131r | |
| | Schatzton | n | – | 131v | |
| | Schwarzer Ton | n | – | 128r | |
| | Strenger Ton | n | – | 128v | |
| | Überlanger Ton | n | – | 134v | |
| | Vogelweise | 1 + n | 19 May 1549 | 130r | |
| Hans von Gruningen | Kelberweise | 1 + n | 6 March 1544 | 97v | 1 [1] |
| Hans von Mainz | Freudenweise | 1 + n | 21 September 1544 | 113r | 1 [1] |
| Herman Ortel | Lai Ton | 1 + n | 30 November 1541– 27 January 1549 | 98v | 1 [1] |
| Herzog Ernst | Herzog-Ernst-Ton | 6 + n | 7 September 1538– 5 December 1550 | –143r [incom- plete] | 2 [2] |
| | Flamweise ²⁶ | n | 7 September 1538 | 143r | |
| Holzling | Holzlings Weise | 3 + n | 8 April 1548– 9 June 1550 | 105r | 1 [1] |
| Jurgk Scheidener ²⁷ | Riesig-Freud Weise | 4 + n | 12 March 1542– 27 February 1551 | 110r | 1 [1] |
| Kanzler | Goldener Ton | 1 + n | 3 April 1547 | 95v | 1 [1] |
| Konrad Nachtigall | (Ab)Geschiedener Ton ²⁸ | 6 + n | 11 May 1540– 7 April 1549 | 120r | 6 [5] |
| | Geteilter Ton | 5 + n | 5 January 1546– 3 September 1553 | 119v | |
| | Lai Ton | 8 + n | 26 February 1544– 6 June 1550 | 99v | |
| | Langer Ton | 4 + n | 10 November 1555 ²⁹ | 140r | |

26 The *Flamweise* is listed among the Töne by Herzog Ernst on the basis of the rubric on fol. 272r which offers the *Flamweise* as an alternative to the *Herzog-Ernst-Ton*. However, both Töne have slightly different poetic structures and very different melodies.

27 Scheidener is named as the author of the *Riesig-Freud Weise* only in the rubric of fol. 29r, and his name does not appear in the index. Given that no other name is associated with the *Riesig-Freud Weise* in the collection, however, its ascription to Scheidener is not questioned here.

28 This Ton ist labelled interchangeably as “Geschiedener Ton” and “Abgeschiedener Ton”.

Collecting Songs in Sixteenth-Century Magdeburg

| | | | | | |
|----------------------------|---------------------------------------|---------------------|---------------------------------------|----------|-------|
| | Sanfter Ton | 1 + n | 3 May 1546 | 114r | |
| | Starker Ton | 2 | 3 May 1536 | – | |
| Lenhart Nunnenbeck | Abgeschiedener Ton | 6 + n | 2 December 1540– 7 April 1547 | 106v | 1 [1] |
| Liban von Gengen | Jahrweise/Radweise | 4 | 24 March 1539– 7 October 1550 | – | 1 [0] |
| Lorenz von Wessel | Kurzer Ton | n | – | 145r | 3 [3] |
| | Verschlagener Ton [I] | n | – | 143v | |
| | Verschlagener Ton II ³⁰ | n | – | 144v | |
| Marner | Goldener Ton | n | – | 133r | 2 [2] |
| | Langer Ton | 8 + n | 17 June 1539– 13 August 1549 | 96v | |
| [Mats Bauer] ³¹ | [Neuer Ton] | | | [lacuna] | – |
| Meienschein | Langer Ton | 1 + n | 5 February 1544 | 111v | 1 [1] |
| Michel Lorenz | Blühweise | 9 + n | 25 March 1549– 21 February 1551 | 125r | 1 [1] |
| Monk of Salzburg | Chorweise | 6 + n | 7 June 1539– 23 April 1550 | 97r | 2 [2] |
| | Langer Ton | n | – | 102r | |
| Mügeling | Hofton | 1 | 10 July 1540 | – | 1 [0] |
| Muskatblut | “Muskatbluts Ton” | 1 | 21 March 1539 | – | 1 [0] |
| Paul Ringsgewant | Versetzter Ton | 12 + n | 12 April 1544– 21 December 1552 | 92v | 1 [1] |
| Pfalz | Rohrweise | 1 ³² + n | 14 August 1544 | 104r | 1 [1] |
| Regenbogen | Blauer Ton/Ritterweise | 2 | 21 November 1550 | – | 7 [3] |
| | Briefweise | 2 ³³ | 13 July 1539– 19 June 1550 | – | |
| | Goldener Ton | 3 + n | 11 July 1550 | 96r | |
| | Kurzer Ton | 2 | 7 July 1550– 29 December 1550 | – | |
| | Langer Ton | 7 + n | 7 March 1536– 16 June 1546 | 123r | |
| | Überlanger Ton | 1 + n | 24 June 1545 | 107r | |

29 The *Langer Ton* is used only in the section of Feast Day Gospels and among the notated songs.

30 The two *Töne* that Voigt names “Verschlagener Ton” are not identical and constitute different *Töne*.

31 Mats Bauer is named only in the index of the notated section. His *Neuer Ton* is now missing from the collection.

32 The *Rohrweise* on fol. 36v is not ascribed to Pfalz but is identical to the Ton on fol. 104r.

33 The *Briefweise* on fol. 257v is not ascribed to Regenbogen but is identical to the Ton on fol. 407v.

Henry Hope

| | | | | | |
|---|-------------------------------|-------|--|------|---------------------------|
| | Zugton | 3 | 3 August 1541– 6 December 1548 | – | |
| Romer | Gesangsweise | 6 + n | 7 July 1539– 23 October 1544 | 103r | 1 [1] |
| Schiller | Hofton | 3 | 9 October 1538– 11 December 1550 | – | 2 [0] |
| | Maiweise | 1 | 7 July 1540 | – | |
| Tannhäuser | Hofton | n | – | 138r | 1 [1] |
| Ulrich Esslinger | Langer Ton | 1 | 8 August 1544 | – | 1 [0] |
| Vogelsang | Goldener Ton | 7 | 12 February 1542– 7 March 1547 | – | 1 [0] |
| Walther von der Vogelweide | Langer Ton | 7 + n | 23 August 1540– 1 March 1551 | 100v | 1 [1] |
| Wolf Büchner | Feuerweise | n | – | 109r | 1 [1] |
| Wolfram | Hohe Weise | 2 | 25 October 1550– 30 December 1550 | – | 3 [2] |
| | Kreuzton | n | – | 138v | |
| | Langer Ton | 6 + n | 24 October 1540– 3 June 1550 | 101v | |
| – | Euenteuweise | n | – | 112v | 1 [1] |
| – | Osterweise | 2 + n | 5 September 1544 | 110v | 1 [1] |
| – | Roter Zwinger | 1 | 3 May 1544 | – | 1 [0] |
| – | Später Ton | 1 | 7 May 1536 | – | 1 [0] |
| – | Unbekannter Ton ³⁴ | 2 | 3 September 1540 | – | 1 [0] |
| Total: 39 named poets³⁵ | | | | | 102 [80] ³⁶ |

Table 2: Authors and their Töne in V

34 This *Unbekannter Ton* does not match the poetic design of Frauenlob's Ton of the same name.

35 This count includes Mats Bauer, as he is named in the index, but excludes the five anonymous authors of the Töne listed at the end of this table.

36 This count includes only those Töne, complete or fragmentary, actually contained in the present state of the collection, so excludes Bauer's *Neuer Ton*.

lection.³⁷ If he based his work on a Nuremberg source, as Hülße suggests, then this might not have contained a comprehensive overview of the repertoire (meaning that Voigt must have obtained his longer list of Masters from another source), or he used it selectively.

The only other poet to be represented with a double-figure number of Töne in **V** is Frauenlob. Eleven of his Töne make their way into the collection (ten of which with melody), and they are used 38 times – constituting the second largest authorial presence in the volume. Having died in 1318, Frauenlob certainly did not count among Voigt’s contemporaries, though he was commonly venerated as one of the “Zwölf Alte Meister” (Twelve Old Masters) who were believed to have laid the foundations of Meistersang.³⁸ Arguably, Frauenlob’s significance for Voigt lay not with his historical role, but with the kind of poetry that he wrote. Frauenlob was closely associated with his praise of the Virgin Mary, as exemplified in his *Marienleich*, making him a particularly apt model for Voigt’s settings of biblical texts.³⁹ Hans Sachs, likewise, was famed by contemporaries for his religious songs, making him a similarly resonant choice for religious songs.⁴⁰ Together, Sachs, Vogel, and Frauenlob make up almost half of the collection’s repertoire of melodies (34 of 80), and provide the models for more than a third of the Töne (36 of 102) and the songs (148 of 418).

While many of the authors in **V** show some connection to Nuremberg, two poets most obviously fall outside this list: Matthias (“Mats”) Bauer zu Magdeburg and Lorenz Wessel von Essen. The former appears only in the index that precedes the collection of notated songs, where he is listed as contributing his *Neuer Ton*. However, the folio containing this song is missing, so it is impossible to trace the text or melody which was sung to this Ton. Hülße identified Bauer

37 There are two alternate ways of reading Voigt’s list. Either they include those twelve authors that follow his mention of the “Nuremberg Masters” (*Konrad Nachtigall*, *Fritz Zorn*, *Vögelgesang*, *Herman Ortel*, *Fritz Kothner*, Nikolaus Vogel, Sixtus Beckmesser, Augustin Moser, Hans Schwarz, *Ulrich Esslinger*, *Hans Folz*, and *Lenhart Nunnenbeck*), or they include those that are numbered according to the marginal rubric: 1. *Albrecht Lesch*, 2. *Kunz Vögelgesang* (counted twice), 3. *Der Ortel* (counted twice), 4. *Konrad Nachtigall*, 5. *Fritz Zorn*, 6. Sixtus Beckmesser, 7. *Fritz Kothner*, 8. Nikolaus Vogel, 9. Augustin Moser, 10. Hans Schwarz, 11. *Ulrich Esslinger*, and 12. *Hans Folz*. The authors that are found among **V**’s songs are indicated in italics.

38 For Frauenlob’s reception by the Meistersinger, see H. Brunner, *Die alten Meister* (cf. fn. 8), p. 193.

39 Dagmar Hoffmann-Axthelm, “Doctor Frauenlobs Hohes Lied. Ein Autorenbild aus der Manessischen Liederhandschrift als Topos-Mosaik”, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 11 (1987), pp. 153–172: pp. 154–155.

40 For Sachs’s success and his engagement with Martin Luther’s ideals, see Eli Sobel, “Martin Luther and Hans Sachs”, *The Martin Luther Quincentennial*, ed. Gerhard Dünnhaupt (Detroit, 1985), pp. 129–141.

| Folio of notated section | Author | Ton | Folio reference in index |
|--------------------------|------------------|------------------------|--------------------------|
| 50v–51v | Hans Folz | Freier Ton | 51 |
| 51v–[lacuna] | Hans Vogel | Glasweise | 51 |
| [lacuna] | [Matthias Bauer] | [Neuer Ton] | 52 |
| [lacuna] | [Herzog Ernst] | [Herzog-Ernst-Ton] | 53 |
| 54r | [Herzog Ernst?] | Flamweise | – |
| 54v–55v | Lorenz Wessel | Verschlagener Ton [I] | – |
| 55v–56r | Lorenz Wessel | Verschlagener Ton [II] | – |
| 56r–56v | Lorenz Wessel | Kurzer Ton | – |

Table 3: The end of the notated section

with a Magdeburg Ratsherr of the same name, who held office between 1561 and 1562.⁴¹ Conversely, Wessel's three songs which conclude V's section of notated songs do not appear in the index. The last song to be included in the index is the *Herzog-Ernst-Ton* which followed Bauer's *Neuer Ton*; it precedes the anonymous *Flamweise*, but its opening is missing in the collection in its present state (see Table 3). Possibly, the last four notated songs – the three by Wessel and the anonymous *Flamweise* – might have been added after the index had been completed.⁴² The fact that fols 146^v–147^r contain empty staves and that fols 147^v–155^v were prepared as if they were, at a later stage, to receive more music staves with notation suggests that Voigt might have purposefully left this section open-ended for new additions. Wessel is documented in Magdeburg in 1553 and it seems possible that Voigt was inspired directly by Wessel's presence in Magdeburg to use his various Töne for a number of new songs.⁴³ Voigt's choice of a model by Wessel for his song “*Zu Magdeburg*”, which tells the story of a one-eyed soap-maker whose wife makes a cuckold of him, may therefore have seemed particularly appropriate: given his first-hand knowledge of Magdeburg, Wessel would have been able to give authentic witness to the frivolities of its citizens.⁴⁴

41 F. Hülße, *Meistersänger* (cf. fn. 13), p. 71.

42 The rubric for the Sixteenth Sunday after Trinity (fol. 272r) suggests that the *Herzog-Ernst-Ton* and the *Flamweise* can be used interchangeably – although the versification patterns show some (minor) discrepancies at the end. Therefore, the latter Ton has been counted among Herzog Ernst's works in the present article.

43 For an overview of Wessel's “life and works”, see Karl Mitterschiffthaler, “Meistersang in Oberösterreich”, *Streifzüge. Beiträge zur oberösterreichischen Musikgeschichte* 1 (2007), Oberösterreichische Schriften zur Volksmusik 5, pp. 25–60: pp. 43–45.

44 Hülße printed the text of this song and used it as the basis for his critique of Voigt's poetic abilities: “it is obvious that one will not develop a high opinion of the poet after this single

In this context, it is noteworthy that the first two songs with Töne by Wessel set texts which Voigt presents with other Töne elsewhere in the collection: Genesis 3 is set to Hans Sachs's *Langer Ton*, and Acts 2 is elaborated in the Postil for Pentecost in the Monk of Salzburg's *Chorweise* (see Table 4). These settings are, fortunately, also included in the melody section and allow a direct comparison with Wessel's songs. The striking difference of these settings raises the possibility that Voigt took a liking to Wessel's melodies and decided to prepare new, alternative versions of the two texts which he had set at least ten years previously – according to his own dating, in 1543 and 1539 respectively. The notation of the Wessel songs appears to have been prepared in relative haste: no Ton is notated twice in the melody section, but Voigt's rubrics propose that his new Genesis and Pentecost settings are both in the *Verschlagener Ton* by Wessel.⁴⁵ A comparison between Wessel's two melodies, however, reveals that they do not represent the same Ton. Moreover, the first rubric follows Voigt's common habit of doubling a closing consonant “n” by adding an additional minim stroke (“vorschlagenn”), making it look like an “m”. In the second rubric, he omitted the additional minim stroke and forgot the letter “a”, which was later inserted in black ink. These two features support the notion that Voigt made a mistake here, and that one of the two Töne was not the “Verschlagener” Ton. The appearance of the notation gives the impression that Voigt wanted to add this song as quickly as possible, maybe in direct response to Wessel's presence in Magdeburg in 1553.

The claim that the omission of Wessel's songs from the index makes it plausible that this had been completed before 1553 is corroborated by further evidence. A comparison of the concordances of the notated section with the other settings shows that none of the notated melodies which repeat songs that are inscribed as text-only versions elsewhere in the manuscript are dated any later than 17 November 1550 (see Table 4). Together with the evidence of Wessel's songs, this observation suggests the following process for the composition of V: Voigt began with the Genesis settings in December 1543, completing it in January 1546. Shortly afterwards, between April 1546 and June 1547, he set out to complete his Postil of the Sundays, for which he had already written

example, even if the content itself needs to be judged on the basis of the special manner of the social circumstances prevalent at the time”: F. Hülße, *Meistersänger* (cf. fn. 13), p. 70. The notion of “authenticity” used here relies on Philip Auslander's proposition that “authenticity is ... established only with the shift of discursive norms and cultural determinants through citation”; see Eckhard Schumacher, “Performativität und Performance”, *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, ed. Uwe Wirth (Frankfurt a. M., 2002), pp. 383–402: p. 401.

⁴⁵ The only possible exception is the *Goldener Ton* by Hans Sachs, though Voigt distinguishes between an old (fol. 116v) and a new version (fol. 137v) of this Ton. Their different versification patterns support the notion that these are two distinct Töne.

Henry Hope

| Incipit | Folio | Author | Ton | Text-only | Date |
|--|-------|----------------------------|--------------------|-----------|-------------------|
| Mose beschreibt uns ganz klar | 94v | Hans Sachs | Bewährter Ton | 28r | 6 May 1544 |
| Am achtzehnt' uns beschreibt klar | 96v | Marnier | Langer Ton | 267r | 7 April 1547 |
| Sankt Lukas schreibt in Actis | 97r | Monk of Salzburg | Chorweise | 249v | 7 June 1539 |
| Mose am elften Genesis schreibt klar | 97v | Hans von Gruningen | Kälberweise | 25r | 6 March 1544 |
| Mose am zwölften schreibt klar | 98v | Herman Ortel | Lai Ton | 25v | 6 March 1544 |
| Es schreibt Mose | 99v | Konrad Nachtigall | Lai Ton | 23r | 26 February 1544 |
| Mose am siebenzehnten beschreibt klar | 100v | Walther von der Vogelweide | Langer Ton | 32r | 9 July 1544 |
| David am sechsundneunzigsten fein | 101v | Wolfram | Langer Ton | 405r | 3 June 1550 |
| Mose beschreibt am achtzehnten Genesis | 103r | Romer | Gesangsweise | 34r | 1 August 1544 |
| Mose schreibt klar | 104r | Pfaltz | Rohrweise | 36v | 14 August 1544 |
| Mose am sechsundzwanzigsten klare | 105v | Hans Sachs | Klingender Ton | 46r | 17 September 1544 |
| Lukas uns meld't | 106r | Frauenlob | Radweise | 215r | 23 February 1535 |
| Mose beschreibt | 106v | Lenhart von Nunnenbeck | Abgeschiedener Ton | 24r | 1 March 1544 |
| Mose beschreibt Genesi | 108v | Hans Sachs | Gesangsweise | 15r | 17 December 1543 |
| Das vierzehnte Genesis | 110r | Jurgk Scheidener | Riesig-Freud Weise | 29r | 20 May 1544 |
| Mose am dreiundzwanzigsten klare | 110v | – | Osterweise | 42r | 5 September 1544 |
| Mose beschreibt am achten fein | 111v | Meienschein | Langer Ton | 21r | 5 February 1544 |
| Am zwanzigsten Matthäus uns schreibt ganz klar | 114v | Frauenlob | Langer Ton | 211r | 21 September 1535 |
| David am achtzigsten klar | 117v | Fritz Zorn | Verborgener Ton | 389r | 21 April 1550 |
| Mose beschreibt uns klare | 120v | Hans Sachs | Langer Ton | 15v | 19 December 1543 |
| Am zweiundzwanzig' klare | 122v | Frauenlob | Unbekannter Ton | 41r | 1 September 1544 |
| Am fünfundzwanzigsten feine | 123r | Regenbogen | Langer Ton | 45r | 9 September 1544 |
| Matthäus am fünfzehnten sein | 123r | Frauenlob | Zarter Ton | 222r | 12 March 1541 |

Collecting Songs in Sixteenth-Century Magdeburg

| | | | | | |
|---|------|----------------|------------------------|------|---------------------|
| Mose schreibt fein | 124r | Frauenlob | Überarter Ton | 47v | 12 October 1544 |
| David am einund- vierzig' spricht | 141r | Fritz Zorn | Verhohlener Ton | 350v | 7 March 1549 |
| David am zweiund- dreissig' klar | 141r | Hans Folz | Freier Ton | 339v | 27 December 1548 |
| An dem dreiund- achtzig' David spricht | 142r | Hans Vogel | Glasweise | 391r | 27 April 1550 |
| Behüter dich vor ungefell [last line] | 143r | [Herzog Ernst] | [Herzog-Ernst- Ton] | 433r | 17 November 1550 |

Table 4: Notated songs with matching text-only settings

individual songs and some mini-cycles before 1546.⁴⁶ In December 1546, he additionally began work on his Psalter, which occupied him until March 1551. No songs in **V** are dated between March 1551 and 27 November 1552, after which date Voigt seems to have taken up work on the Feast Day Postil in earnest (again, a number of individual settings had been composed earlier). This gap of one-and-a-half years would have given Voigt ample time to prepare the section of notated songs, completed in Autumn of 1552 – before Lorenz Wessel is documented in Magdeburg. Only four of the Töne used for the Feast Days are not found in the notated section: Liban von Gengen's *Radweise*, Vogelgesang's *Goldener Ton*, Frauenlob's *Grundweise*, and Nachtigall's *Starker Ton*. Of these, only the song based on Frauenlob's model is dated after 1552 (the potential completion of the notated section), suggesting that Voigt consciously used for the new songs in this section only such Töne which he had already included in his notated section.⁴⁷

There are further instances which support the notion that Voigt's choice of Ton or author was not random, or guided exclusively by concerns of how easy it might have been to fit a text to a particular poetic model. As suggested in the case of Sachs and Vogel, the popularity of an author or a Ton might have played as much of a role as its technical features.⁴⁸ Similarly, common associations with

46 The Postil of Sundays ends with the rubric "Finis", which is underscored with a straight line (fol. 287v). Voigt does not use a straight underline for any of the other explicits (fols 12r, 86v, 457r), suggesting that it might constitute a crossing-out rather than an underline. If so, this crossing out would suggest that Voigt had not originally intended to include settings for the feast days. The additional heading for the feast days in the index supports this hypothesis (fol. 186v).

47 There are no dates for Gengen's and Vogelsang's Töne, though both are dated to before 1552 elsewhere in the collection. Nachtigall's Ton is dated to 1536, so would have predated the preparation of the notated section.

48 A further indicator of Hans Vogel's popularity is that his Töne account for seven of the moralistic, humorous songs in the notated section, four of which find no other use in **V**.

a poet may have impacted Voigt's decisions. For example, the Postil for Candlemas ("am Tage Purificationis Marie"; Luke 2:25–32) is set to a Ton by Frauenlob who was famed in particular for his praise of the Virgin Mary.⁴⁹ Consequently, the choice of his *Radweise* for a Marian feast seems particularly appropriate. Similarly, Frauenlob's *Grundweise* is used for the feast of the Visitation; and his *Zarter Ton* is adopted for the Gospel on the Second Sunday of Lent (Matthew 15:21–28), which tells of the Canaanite woman who comes to Jesus, seeking healing for her daughter. In all three cases, Frauenlob's Ton is associated with a female protagonist. Yet Frauenlob's models were not used exclusively for texts relating to women, nor were Marian texts set solely to Töne by this poet. The parable of the workers in the vineyard, for instance, uses Frauenlob's *Langer Ton* even though it does not speak of women (Matthew 22).

The feast of the Annunciation uses Vogelsang's *Goldener Ton* rather than a model by Frauenlob. Nevertheless, the use of this author for the Annunciation Gospel is meaningful in itself. In addition to the potential physical association between the (winged) angel Gabriel and "birdsong" (Vogelsang), there is another hermeneutic layer at play here. The common iconographical representation of the Holy Spirit was the dove, which often instils its message with golden rays.⁵⁰ Vogelsang's *Goldener Ton* thus recalls Mary's over-shadowing by the Holy Spirit and suggests that the recipient of the Gospel through this particular Ton is being similarly infused by the Holy Spirit. In a similarly associative way, Voigt chose to versify Martin Luther's *Predigt von den Engeln* (sermon about angels) with a Ton by the fifteenth-century Nuremberg master Konrad Nachtigall (nightingale). This choice would have resonated with anyone who knew Hans Sachs's poem *Die Wittenbergisch Nachtigall* of 1523, which allegorised Luther as a nightingale proclaiming the dawn of a new day. Given the frequency of such hermeneutic connections, it is plausible to argue that Voigt made deliberate use of the possibilities for creating meanings that were afforded by his choice of Ton – without, however, being confined to such modes of meaning.

49 See fn. 39.

50 Voigt may have known depictions of the Annunciation similar to that by the so-called Meister des Hildesheimer Johannesaltars at the collegiate church of St. Johann vor dem Dammtor (Hildesheim, c. 1520) or the image now at Hevensen (Göttingen, c. 1494), given that the art scene of the Brandenburg area (including Magdeburg) was predominated by artists from Thuringia and Lower Saxony in this period; see Sven Lüken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*. Rekonstruktion der Künste 2 (Göttingen, 2000), p. 110. Lüken's study includes images of these two Annunciation scenes, which show a dove descending on Mary through a ray of light that is sent by God and brings with it Christ, clinging to his Cross (see pp. 512–513).

In the dedicatory preface to **V**, Voigt outlines in detail his rationale for setting to music biblical texts and explains his decision to collect together these songs in writing. The preface in its entirety was translated into modern German by Hülße, but it has not yet been translated into English, which makes it necessary to provide extensive quotations from Voigt's text here.⁵¹ Following the Fall of Man in Paradise, "God comforted and raised up the people with his word and promise so that they would be strengthened in their heart and conscience, and would obtain eternal life" ("also hat er auch den Menschen fort nach seinem Fall, damit er nicht gar vertribe, durch sein Wort und Verheißung wieder getröstet und aufgerichtet, damit er in seinem Herzen und Gewissen gestärkt und zum ewigen Leben erhalten würde"). Given their weakness and sinfulness, however, mankind were prone to straying from God's ordained path; therefore, "so that they may live in glad servitude until their allotted time, God gave into the world through Jubal a noble, blessed gift – beautiful music" ("Damit ... der Mensch ... bis zu seiner bestimmten Zeit in fröhlicher Ergebung Leben mochte, hat Gott fort durch den Jubal die edle holdselige Gabe, die schöne Musica, auf die Welt gegeben"). As with the patriarchs, prophets, and kings, "so in the days of Emperor Otto I, 960 years after the birth of Christ, God gave birth to the much-to-be praised and blessed art of German Meistersang" ("Also hat auch Gott bei Kaiser Otto dem Ersten nach Christi Geburt neunhundertsechzig Jahr die hochlöbliche und holdselige Kunst des deutschen Meistergesangs an Tag geben").⁵²

Voigt demonstrates his rootedness in this same tradition by providing a long list of singers who continued this art, including two groups which he rubricises as "the twelve old masters" and "the twelve masters of Nuremberg", culminating with "the widely renowned German poet Hans Sachs and his current singers at Nuremberg" ("den weiterberühmten deutschen Poeten Hans Sachs samt seinen jetzigen Singern zu Nürnberg"). During the course of history, however, the poets had eventually been lured into the service of the devil and the "ungodly blasphemy of the papacy" ("abgöttische Lästerung des Papsttums"). Without naming Martin Luther explicitly, Voigt credits him with saving Meistersang, and his contemporary society in general, from this fallacy by drawing renewed attention to God's word: "but now, in these our noble, grace-filled days in which the Holy Gospel is proclaimed, righteous song-schools sing God's

51 F. Hülße, *Meistersänger* (cf. fn. 13), pp. 65–67. Tenzel's 1691 description of **V** includes a transcription of the preface (as well as the index of Töne and a transcription of Marner's *Langer Ton*): W.E. Tenzel, *Monatliche Unterredungen* (cf. fn. 13), pp. 931–935.

52 For a discussion of the presence of Otto I in origin narratives of Meistersang, see H. Brunner, *Die alten Meister* (cf. fn. 8), pp. 26–27.

praises through nothing but those things that are in accordance with the Holy Bible and the New Testament.⁵³ Thus – undoubtedly brought about by God’s own will – it is intended that God’s word should be brought to light also in this blessed art, so that the ungrateful world may have no reason to excuse itself. For this reason, I too turned to such art in my old age and, with the help of God, brought together this book in my spare time” (“Aber jetzt zu unser gnadenreichen edlen Zeit der Offenbarung des Heiligen Evangelii singt man auf den rechten Singschulen Gott zu Lob, Ehr, und Preis nichts anderes, denn das der Heiligen Biblischen Schrift Alt und Neu Testament gemäß ist. Und ist ohne Zweifel aus Gottes Rat sonderlichen also versehen, dass man Gottes Wort auch in solcher holdseligen Kunst an Tag bringen sollte, damit keine Entschuldigung von der undankbaren Welt vorzuwenden wäre. Aus solcher Ursache habe ich mich auch zu solcher Kunst in meinem Alter begeben und bei meiner abgestohlener Weil dieses Buch vermittels göttlicher Hilfe zusammenbracht”).

The salvation and religious gratification obtained by setting scripture to music does not in itself justify collecting together these songs in a book, for Voigt could have prepared these songs purely for the purpose of performance at a song-school, without committing them to paper. Reading through to the end of Voigt’s above sentence, however, explains Voigt’s decision to put his settings into writing: “with the help of God, [I] brought together this book in my spare time with the sole purpose of passing on such a book to my sons” (“habe ich ... vermittels göttlicher Hilfe dieses Buch zusammenbracht, keiner anderen Ursache, solch Buch meinen Söhnen zu erben”). Voigt was concerned not only with his own salvation, but that of his descendants. Yet, in order to be numbered among the singers who had furthered God’s “blessed art”, he needed to leave a testimony of his endeavours. God, however, had other plans: according to Voigt, his two sons died ten years before he wrote his dedication.

The dedicatory letter is dated by Voigt to the “Tuesday after Reminiscere Sunday” (the Second Sunday in Lent) of 1558. Assuming that Voigt was accurate, his sons would have died in 1548. Hülße noted that the black death was raging in Magdeburg in 1548 and that Voigt’s sons had fallen victim to this plague.⁵⁴ On 21 July 1548, Voigt set Psalm 91, in which the Psalmist assures himself that God will deliver those who trust in him from all sickness.

53 For a discussion of the concept of song-schools, see *ibid.*, pp. 15–22.

54 Hülße does not, however, provide any evidence for this claim. Presumably, he also took Voigt’s own dating to be accurate: F. Hülße, *Meistersänger* (cf. *fn.* 13), p. 61. There was a bout of the pestilence in Magdeburg which began on 19 July 1548 and lasted until the end of the year and killed 2668 people, so Voigt’s settings for “the time of the pestilence” were certainly timely,

The opening rubric distils the relevance of the Psalm for Voigt's present, calling for it "to be sung in the time of pestilence" ("Zur Zeit der Pestilenz zu singen"). On the same day, Voigt also set the preceding Psalm. Speaking of the fleetingness of human life, Psalm 90 calls for God's mercy despite mankind's sinfulness.⁵⁵ Strikingly, Voigt not only used the same Ton for his setting of these two texts (Hans Sachs's *Neuer Ton*), but he appended to each of them an exegetical stanza, drawing out from both the message of consolation and emphasising the salvific features of death: "such [death] is good for the Christian, as we are taught constantly by it to seek God's mercy" ("doch solches ist gut den Christen sein / dass wir dadurch auch werden stets gelehret / dass wir suchen Gottes Gnade auserkoren"); and "God will save the believer from the snares of the Devil's dissimulation and scheming" ("Gott den gläubigen Menschen wird / retten vom Strick des Teufels Trug und List").

The dating of these two Psalms to July 1548 stresses their special importance: Voigt prepared the bulk of his complete setting of the Psalter between 1546 and 1551. The earliest date is given for Psalm 2 (19 December 1546), and the latest of these dates is found with Psalm 147 (7 March 1551). Most of the intervening Psalms were written in order, but a number of Psalms are conspicuous because they fall outside of this chronology, among them Psalms 90 and 91 (see Table 5). On 7 July 1548, Voigt had reached Psalm 17 and he continued with Psalm 18 one month later. There must have been a reason for him to skip forward to Psalms 90 and 91 in July, and the death of his sons provides a likely explanation. It would be a worthwhile endeavour for future research to seek similar explanations for the other lapses in chronology, but for the present purposes it will suffice to note that, as with his choice of Ton-authors, Voigt was – at times – deliberate with the dating for his individual settings.

The Postil cycle shows a similar compositional process. Again, Voigt prepared these settings in order: it is possible to trace a chronological trajectory from 21 April 1546 to 27 June 1547, which overlaps with the period in which Voigt began to set the Psalter. The conceptual link between these two sections is apparent in the index to the Postil: Voigt indicates "how one should apply and sing the Psalms to the Gospels", listing for all but the Twenty-Sixth and Twenty-Seventh Sunday after Trinity which Psalms are to be matched with a given Postil. It seems, however, that the Psalms were collected elsewhere, because the

whether or not his own sons died in this year; see *Chronik der Stadt Magdeburg* (Magdeburg 1831–1832), p. 644 (Heft 8).

55 Hülße does not make any comment about Psalm 90, revealing his disinterest in the content of the individual settings.

Henry Hope

| Folio | Psalm | Date | Folio | Psalm | Date |
|-------|-------|------------------|-------|-------|-------------------|
| 317v | 6 | 3 April 1548 | 402r | 93 | 1 June 1550 |
| 318r | 7 | 8 August 1546 | 402v | 94 | 3 January 1549 |
| 319r | 8 | 8 April 1548 | 404r | 95 | 11 September 1536 |
| 335r | 26 | 23 November 1548 | 405r | 96 | 3 June 1550 |
| 456r | 27 | 17 April 1558 | 411v | 103 | 15 July 1550 |
| 336r | 28 | 25 November 1548 | 412v | 104 | 25 September 1550 |
| 338v | 31 | 11 December 1548 | 414r | 105 | 24 October 1540 |
| 339v | 32 | 27 December 1548 | 415r | 106 | 7 September 1550 |
| 341r | 33 | 21 December 1548 | 417r | 107 | 13 September 1550 |
| 342r | 34 | 25 December 1548 | 419r | 108 | 27 September 1550 |
| 343r | 35 | 29 December 1548 | 419v | 109 | 7 November 1540 |
| 344v | 36 | 2 December 1540 | 420v | 110 | 30 September 1550 |
| 345v | 37 | 7 January 1549 | 426r | 117 | 25 October 1550 |
| 358v | 50 | 29 April 1549 | 426v | 118 | 7 May 1540 |
| 359v | 51 | 7 November 1547 | 427v | 119 | 11 November 1551 |
| 360v | 52 | 3 September 1540 | 432v | 120 | 16 November 1550 |
| 361r | 53 | 7 May 1549 | 436v | 126 | 27 November 1550 |
| 362r | 55 | 19 May 1549 | 437r | 127 | 15 December 1550 |
| 363r | 56 | 1 May 1547 | 438r | 128 | 5 December 1550 |
| 364r | 57 | 7 April 1547 | 438v | 129 | 7 December 1550 |
| 364v | 59 | 23 June 1549 | 439r | 130 | 9 December 1550 |
| 365v | 58 | 26 May 1549 | 440r | 131 | 11 December 1550 |
| 366v | 60 | 1 July 1549 | 440v | 132 | 13 December 1550 |
| 384v | 78 | 13 April 1550 | 442r | 133 | 29 December 1550 |
| 387r | 79 | 9 October 1541 | 445v | 138 | 15 January 1551 |
| 388r | 79 | 25 January 1547 | 446v | 139 | [no date] |
| 389r | 80 | 21 April 1550 | 447v | 142 | 7 July 1540 |
| 394r | 86 | 11 May 1550 | 448v | 143 | 27 January 1551 |
| 395r | 87 | 19 May 1550 | 450v | 144 | 27 February 1551 |
| 396r | 88 | 12 March 1542 | 451v | 145 | 1 March 1551 |
| 397r | 89 | 13 May 1550 | 452v | 146 | 6 February 1547 |
| 399r | 90 | 21 July 1548 | 543v | 147 | 7 March 1551 |
| 400r | 91 | 21 July 1548 | 454v | 148/ | 30 November 1541 |
| 401r | 92 | 1 June 1550 | | 149/ | |
| | | | | 150 | |

Table 5: Psalm sets with incoherent chronological order

index includes folio references only for the Gospel reflections, but not for the Psalms. The latest addition to the Feast Day Postil is the reflection on John 15:17–25 for the Apostles Simon and Jude, which Voigt prepared on 1 November 1556. By this time, the Psalter settings had already been composed; however, Voigt may not yet have compiled them into a book, which would explain why Voigt makes reference to the Psalms, but does not include folio numbers.⁵⁶ Nevertheless, Voigt labels the group of Psalms for the First Sunday of Advent “Psalms of Christ’s Kingdom” (“Vom Königreich Christi”) in both indices, and several of the Psalm-sets suggested for individual Sundays match the groupings in the index of Psalms, supporting the notion that the two volumes were to be used together, even if they had not been composed at the same time.⁵⁷

Although Voigt produced the majority of Sunday readings in just over a year, there are many individual settings that he wrote before beginning to join the Gospel settings together to form a liturgical cycle. Among these is the earliest song in the entire collection: the setting for Candlemas in Frauenlob’s *Radweise*, dated to 23 February 1535. Following a number of further, individual settings in 1535 and 1536, Voigt began his first “mini-cycle” in 1539 (see Table 6): Judica Sunday [the Fifth Sunday in Lent, Passion Sunday] (21 March), the First Sunday in Lent (24 March), Easter (17 April), the Sixth Sunday after Easter (7 May), Pentecost (7 June), the Sixth Sunday after Trinity (17 June), the First Sunday after Trinity (7 July), and the Fifth Sunday after Trinity (13 July). In 1539, Judica Sunday fell on 23 March, two days after Voigt had prepared his setting.⁵⁸ As the beginning of Passiontide, Judica Sunday would have been an apt moment to begin a cycle of Gospel settings. If so, Voigt might have decided subsequently to set the text for the First Sunday in Lent as the beginning of the penitential season proper. Alternately, one might wonder whether Voigt mistakenly noted March instead of February: the First Sunday in Lent in 1539 fell on 23 February, so 24 February would have, perhaps, been an even more likely day for Voigt to have reflected on this particular Gospel

56 With the exception of Psalm 27; see the discussion in the following section.

57 The settings for the four Sundays in Advent which open the Postil (fols 188r–191r) each include a reference to the Psalms which “belong” (“gehören”) to them, further supporting the notion that Voigt had conceived these two sections of his collection to belong together. The stubs that are attached to the folios containing the settings of the first Postil (fol. 188r) and the first Psalm (fol. 314r) – as well as to the first notated song (fol. 91r, now lost) and the opening of Genesis (fol. 14r, also no longer extant) – would have also aided users in flicking back and forth between the sections.

58 The dates in the present discussion are based on: Hermann Grotefend, *Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit* (Hannover, 1948). Grotefend’s work is also accessible online: <http://bilder.manuscripta-mediaevalia.de/gaeste//Grotefend/kopf.htm>

| Year | Date in V | Purpose | Author | Ton | Folio | Actual date |
|-------------|-----------|-----------------------|---------------------|--------------------|-------------|--------------|
| 1539 | 21 March | Judica (Lent 5) | Muskatblut | Muskatbluts Ton | 226v | 23 March |
| | 24 March | Invocabit (Lent 1) | Liban von Gengen | Radweise/Jahrweise | 218v | 23 February |
| | 17 April | Easter | Regenbogen | Langer Ton | 233v | 6 April |
| | 7 May | Easter 6 | Fritz Zorn | Verborgener Ton | 248r | 18 May |
| | 7 June | Pentecost | Monk of Salzburg | Chorweise | 249v | 25 May |
| | 17 June | Trinity 6 | Marnier | Langer Ton | 259r | 13 July |
| | 7 July | Trinity 1 | Romer | Gesangsweise | 252v | 8 June |
| | 13 July | Trinity 5 | – | Briefweise | 257v | 6 July |
| | 1541 | 30 January | Candlemas | Hans Sachs | Silberweise | 216v |
| 21 February | | Sexagesima | Hans Folz | Chorweise | 213v | 21 February |
| 7 March | | Easter 1 | Romer | Gesangsweise | 240r | 24 April |
| 13 March | | Reminiscere | Frauenlob | Zarter Ton | 222r | 13 March |
| 4 April | | Easter | Hans Sachs | Bewährter Ton | 235v | 17 April |
| 4 April | | Easter Tuesday | Hans Sachs | Klingender Ton | 239r | 19 April |
| 7 July | | Whitmonday | Fritz Zorn | Verhohlener Ton | 250v | 6 June |
| 3 August | | Trinity 13 | Regenbogen | Zugton | 268v | 11 September |

Table 6: Voigt's first mini-cycles of 1539 and 1541

passage.⁵⁹ While none of the other settings dated to 1539 appear to coincide with the feasts which they cover, they were written within the proximity thereof: Easter was on 6 April and Pentecost on 25 May. It is noticeable that three of these songs were prepared on the same day, the seventh, in three consecutive months. Possibly, this particular day held some significance for Voigt.

In addition to his first mini-cycle of 1539, Voigt prepared a second in 1541 (see Table 6). This one included settings for Sexagesima, Candlemas, Reminiscere, Easter, Easter Tuesday, the Sunday after Easter, Whitmonday, and the Thirteenth Sunday after Trinity. This time, Voigt prepared the setting for Candlemas a few days *before* the feast – on 30 January – and wrote his settings for Sexagesima and Reminiscere on those very Sundays. He wrote his setting for Easter within Passiontide, and his versification of the Whitmonday Gospel one month late, but again on 7 July.⁶⁰ In 1539, Voigt had used a “concordance of the four Evan-

59 If we allow for mistakes in Voigt's dates, then we might also consider the possibility that he wrote the setting for the Sixth Sunday after Trinity on 17 July, not 17 June.

60 Dating his Easter setting to 7 April (not 7 March) and his Whitmonday song to 7 June (not 7 July) would make them fit into the liturgical calendar of 1541 more plausibly. However, one

gelists” (“aus den Konkordanzien der vier Evangelisten”) for Easter Sunday; in 1541, he used the account from John 22; and in 1543, on the day before Letare Sunday, he prepared one final setting for Easter Sunday, this time based on Mark 16.

Voigt treats Christmas with similar breadth (see Table 7). He provides two undated settings for Christmas (“Am [heiligen] Christtage”, Luke 2). The first is relatively short, taking up three stanzas in the Monk of Salzburg’s *Chorweise*. The second is much more extensive, with a total of seven stanzas in Nachtigall’s *Sanfter Ton*. Rather than providing a presentation of the Gospel text with short exegesis, as in the first setting, Voigt uses this song as the opportunity for a more thorough explanation of the Gospel text. The setting that follows is hailed as “the second sermon on the birth of Christ”, emphasising the exegetical interest of the previous setting. The three additional Christmas songs which open with this “second sermon” focus their attention on the episode of the shepherds (Luke 2:8–14). Voigt retells the narrative of the shepherds’ exhortation by the angels, before presenting in the second setting a detailed exegesis of the angels’ song itself (Luke 2:14) – again making reference to birdsong for the message of the angels, Nachtigall’s *Lai Ton*, as in the case of Annunciation Gospel. The final Christmas setting picks up the narrative thread and continues the story with the shepherd’s veneration of the Christ-child and their return home (Luke 2:15–20). These three settings are the first in the Postil to be dated: written on 21, 23, and 25 April 1546, they are the first in Voigt’s attempt to complete his Postil.⁶¹ These dates are significant, for they fall in Holy Week of 1546 – Wednesday, Good Friday, and Easter Sunday – once more revealing Voigt’s theological, hermeneutic attentiveness. His act of composition aptly connects the Incarnation with Christ’s Passion and Resurrection.

The decision to include the dates of composition in his collection suggests that Voigt was keen to preserve this level of meaning for his users. Even if they could not remember that Easter had been on exactly these dates in 1546, a date in April might easily have triggered an association with the Easter feast. The fact that Voigt was still able to provide these dates – as much as two decades after a song’s composition – makes it likely that he had originally kept the songs on individual song sheets (“Liederblätter”) or smaller fascicles and that he had noted

should be cautious with assuming mistakes in Voigt’s dates, as there may have been a reason for composing these songs “out-of-season”, as can be shown in the case of some of the Psalms (see above).

61 It is certainly possible that Voigt wrote the preceding, undated Christmas settings (and those for the Sundays in Advent) during the same period, but in absence of datings, this consideration must remain speculation.

| Folio | Rubric | Gospel | Author | Ton | Date | Feast |
|-------|---|--------------|--------------------|--------------------|---------------|------------------------|
| 191r | Evangelium am heiligen Christtage | Luke 2:1–7 | Monk of Salzburg | Chorweise | – | – |
| 192r | Evangelium am Christtage | Luke 2:1–14 | Nachtigall | Sanfter Ton | – | – |
| 194r | Die 2. Predigt von der Geburt Christi | Luke 2:8–14 | Lenhart Nunnenbeck | Abgeschiedener Ton | 21 April 1546 | Wednesday of Holy Week |
| 194v | Von der Geburt Christi, der Engel Lobgesang | Luke 2:14 | Nachtigall | Lai Ton | 23 April 1546 | Good Friday |
| 195v | Von der Geburt Christi, die Hirten Predigt | Luke 2:15–20 | Konrad Nachtigall | Geschiedener Ton | 25 April 1546 | Easter |

Table 7: Voigt’s settings for Christmas Day

the date of composition because he deemed them important in the constitution of a song’s meaning. Such a collection of *Liederblätter* fits well with Voigt’s claim that he had intended to pass on his work to his sons. That the original compositional context of songs still held meaning for Voigt many years later can be gleaned from his notation of Psalm 90. Voigt begins the final, explanatory stanza: “in this Psalm, Moses [sic!] teaches us clearly”. If one assumes that Voigt had written this setting as a response to his sons’ death during the plague of 1548, mistaking Moses for David appears less of a *simple* oversight than a sign of Voigt’s straying concentration and reminiscing.

The Ernestines, Magdeburg, and V’s context

Not only Voigt’s own, personal circumstances left their trace in **V**. Following the death of his sons, he needed to find a new purpose for his collection that was now in progress: “because God the Almighty took these, my adult sons into his eternal kingdom ten years ago – according to his Fatherly will – I am concerned that my efforts will pass away and be removed from my heirs”. Consequently, Voigt made sure to choose for his collection new dedicatees who would guarantee its conservation. Hoping that they would “accept it mercifully, and store it in [their] Christian library so that one may obtain [erhohlen] for oneself its songs in the future”, Voigt offered the book to the three sons of the former Ernestine Elector Johann Friedrich I of Saxony: Johann Friedrich II, Johann Wilhelm, and Johann Friedrich III. In addition to the tone of sub-

mission that is to be expected from dedication letters – addressing the dedicatees as “Your Princely Graces” and describing himself as “humble and obedient”, for example – Voigt included a number of other features in his book to make it of interest to the Ernestine princes. The dedication is followed by a versified genealogy of the House of Saxony in three parts, set to Hans Sachs’s *Klingender Ton*, *Gesangweise*, and *Langer Ton*, prepared by Voigt at the end of 1557. The genealogy culminates in a eulogy of Elector Johann Friedrich, who had suffered “fear, sadness, accusation, and sorrow” (“Angst, Trübsal, Anfechtung, und Not”) in the name of his faith. Voigt re-imagines the Elector’s exhortation to his three sons on his death bed, pleading that they “stay faithful to God’s word and are not moved by any corrupt distortion of God’s word” (“dass sie bei Gottes Wort beständig bleiben, zu keiner korrupten Verfälschung göttlichen Wortes ganz nichts bewegen lassen”). Voigt poignantly reminds them that “his praise-worthy sons earnestly promised the father to truly keep it [God’s word]” (“haben sein löblich Söhne dem Vater angelobt hart, solches zu halten schöne”).

The genealogy is therefore not only intended to offer to the Ernestine princes something of interest, but pressures them into accepting Voigt’s gift graciously: after all, they had promised their father to defend the Gospel, and this volume presented to them a setting of the Bible in Meistersang – itself God’s gift to mankind. Moreover, in his historical overview of Meistersang, Voigt reminded the princes that it had been one of their own ancestors, Otto I, who had been gifted the art of German song; and the final item among Voigt’s opening materials, the “praise of song”, stresses that music alone among the arts has eternal value: “song is eternally with God; know that every other art decays, music alone remains for ever” (“Der Gesang bei Gott ewig ist / all ander Kunst vergeht, das wisst, / allein Gesang der bleibt alfrist”).

The formulation “allein Gesang der bleibt alfrist” resonates with the inscription “verbum domini manet in aeternum”, which Voigt imposed at the top of the first folio, preceding his dedicatory letter. This device had been the motto of the Schmalkaldic League, led by Elector Johann Friedrich. It serves as another reminder to the princes of their duty to protect the word of God, and especially its musical guises. In addition to these more or less subtle attempts to curry the princes’ favour, Voigt brings home his point with the date of his dedication. He signed the letter to the princes on “Tuesday after Remiscere 1558”. The Second Sunday in Lent takes its name from the opening words of the introit, “Remiscere miserationum tuarum”, derived from Psalm 25. Voigt plays with his readers’ knowledge of this intertext: Psalm 25 speaks of the Psalmist’s trust in God’s loving mercy and kindness, which offer him refuge. By including a

reference to “Reminiscere” – rather than providing a numerical date – Voigt exhorts the princes’ own grace and mercy towards him, holding before them the example of God’s mercy.

However, Voigt’s choice to dedicate his volume to the Ernestine princes requires further explanation, as this branch of the House of Wettin had only recently fallen from power. In 1547, Elector Johann Friedrich had lost the Battle of Mühlberg to the Holy Roman Emperor Charles V. From his imprisonment by the Emperor, Johann Friedrich issued the capitulation to his Cousin Moritz of Saxony, resigning the title of Elector and much of his ducal territories to the Albertine branch of the Wettin family. Although Johann Friedrich was freed from prison in 1552 – as Voigt notes, “happy and healthy” (“fröhlich und gesund”) – he died in 1554 and the Ernestines were subsequently unable to reclaim their former Electoral title which had passed to Moritz’s younger brother Augustus in 1553.⁶²

Voigt decided to dedicate his volume to the Ernestines even though the Albertines (who were also Protestants) held the Electorate and might have been more likely to protect his efforts for posterity. A number of interconnected reasons can be posited for his decision. If Voigt-the songbook author was indeed identical with the Valentinus Voydt found in the records of Wittenberg university, he would have been educated at the institution founded by Johann Friedrich’s older brother Friedrich III, giving him a reason to develop an affinity for the ruling Ernestine family and their city. Even if Voigt-the songbook author was not identical to Valentinus Voydt, however, he maintained a strong connection with this city as his two sons studied there in 1542 and 1546, during Johann Friedrich’s reign as Elector.⁶³

Secondly, this connection with Wittenberg, whether direct or indirect, would have made Voigt familiar with the teachings of Martin Luther, who studied at Wittenberg from 1508 and held the university’s chair in theology since 1512. Following Luther’s death in 1546, the Protestant movement split into two main parties: those who stood with Luther’s reforming companion Philipp Melancthon and were willing to make some concessions to Lutheran doctrine; and those who sought to defend Luther’s teachings against all opposition, the so-called Gnesio-Lutherans, who initially gathered around the theologian Matthias

62 For concise presentations of the Schmalkaldic War and its consequences, see Harm Kluebing, *Das konfessionelle Zeitalter 1525–1648* (Stuttgart, 1989), pp. 125–133; and Volker Leppin, *Die Reformation* (Darmstadt, 2013), pp. 111–119.

63 The names of Voigt’s sons Johannes and Jakob are found in the university’s matriculation register, see P. Uhle, *Der Dramatiker* (cf. fn. 13), p. 163.

Flacius. This latter group had made their headquarters in Magdeburg, which they themselves apostrophised as “Herrgotts Kanzlei”, the Lord’s Chancery.⁶⁴

Made probable through his connections to Wittenberg and his domicile in Magdeburg, Voigt’s veneration of Luther and his Ernestine protectors is apparent in his songbook. Most obvious among the evidence is the setting of Luther’s sermon for St Michael and All Angels, which is one of the first pieces that Voigt prepared, on 3 May 1536. While it is not impossible that Voigt heard this sermon in person, it seems more likely that he used its printed version as the model for his song. Magdeburg was a central hub for the reception of Luther’s writings, so it is possible that Voigt might have obtained a copy of this print in his home town.⁶⁵ Luther’s sermon was published in print in Wittenberg in 1531, and Voigt’s rubric “Im Starken Nachtigal Von den Lieben Engelen auß der Predigk doctoris Marti” closely resembles the title of the sermon print: *Ein Predigt von den lieben Engeln / Durch Doct. Martin Luther / gepredigt an Sanct Michels tag / uber das Evangelion / Matthei am xvij*. Moreover, Voigt’s “Lob des Gesangs” was arguably also inspired directly by Luther’s own poem in praise of music.⁶⁶

The collection opens with the motto of the Schmalkaldic League, which was headed by Johann Friedrich; and in his preface, Voigt describes his own times as “noble, grace-filled” because of the revelation [“Offenbarung”] of the Gospel – that is to say, because of Luther’s translation and exegesis of the Bible. Voigt characterises his two settings of Psalm 79 as “against the enemies of the Christians, against the Turks and the Pope” (“Wider die Feinde der Christen, den Türken, und Papst”).⁶⁷ The latter of these was written in January 1547, at the

64 For a detailed study of Magdeburg as “Herrgott’s Kanzlei”, see Thomas Kaufmann, *Das Ende der Reformation: Magdeburgs “Herrgotts Kanzlei” (1548–1551/2)*. Beiträge zur historischen Theologie 123 (Tübingen, 2003).

65 “It goes without saying that Magdeburg was also a preferred market for Reformation thought that had been printed in Wittenberg; only the manifold economic and other communicative relationships with Wittenberg can explain that the Protestant message achieved an early and sustained impact in Magdeburg – which had developed a flourishing printing industry only in the course of the late 1520s –, the Empire’s sole city of this size to have witnessed this impact”, *ibid.*, pp. 20–21.

66 See Robin A. Leaver, *Luther’s Liturgical Music. Principles and Implications* (Grand Rapids, MI, 2007), p. 81.

67 Luther had headed his hymn “*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*” with an almost identical phrase (*Ein Kinderlied zu singen wider die zwei Erzfeinde Christi und seiner heiligen Kirche, den Papst, und Türken*) in Joseph Klug’s 1544 Wittenberg print of the *Geistliche Lieder*; see Andreas Marti, “193 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort”, *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, Heft 21, ed. Martin Evang and Ilsabe Seibt (Göttingen, 2015), pp. 3–8: p. 3. I am grateful to Christian Leitmeir for pointing me to this additional link between Voigt and Luther.

height of the Schmalkaldic War, few months before the battle of Mühlberg.⁶⁸ His setting of Psalm 74, which is similarly headed “against the Turks and the Pope” is dated to January 1550, when Elector Moritz besieged Magdeburg in order to enforce the so-called Augsburg Interim, which Emperor Charles V had forced into law in June 1548 and which the city was refusing to accept. The rubric for Psalm 94, “to be sung against the enemies of the Gospel” is dated to January 1549, outside of the orderly progression of the Psalm cycle (see Table 5). Given its even more open-ended attack against “anti-Evangelists”, it fits squarely into the context of 1549. Psalm 80 demonstrates Voigt’s Gnesio-Lutheran ideals even more explicitly: in his exegesis of this Psalm – rubricised “against the enemies and the factionary nature [Rottengeist] of the church” – he condemns the Adiaphorists for lending their vote to the “Godless Interim”.⁶⁹

Despite not having been composed consecutively throughout, Voigt’s Psalm-cycle notates the individual settings in their proper, biblical order. The one exception to this rule is Psalm 27, which is placed at the very end.⁷⁰ A rubric follows Psalm 26, instructing users to “search for Psalm 27 at the end of this Psalter”, demonstrating that Voigt was aware of his omission. Possibly, he even placed this Psalm at the very end deliberately, in order to give it special prominence.⁷¹ Indeed, Psalm 27 is set off from the preceding Psalms: it begins at the top of fol. 456^r rather than at the bottom of fol. 455^v which would have offered sufficient space for the first verses of this Psalm. Moreover, Voigt notated the explicit – “Finis / Gott sei Lob, Ehr, und Preis” – only after Psalm 27, not after Psalm 150. The rubric for Psalm 27 (“to be sung against the enemies of the Gospel in this time”) stresses the text’s relevance for the present and thereby constitutes an appropriate conclusion to the volume, one that Voigt seems to have written even after his dedicatory letter, dated 17 April 1558.

Not least, the Psalm’s opening words, “The Lord is my light and my salvation, whom shall I fear”, pre-empt the words imprinted on the rear binding of the collection. The leather binding features within its central rhomboid ornament the date 1558 and the words: “PM [Paulum] / Si Deus pro / nobis / quis contra / nos / Roman VIII”. St Paul’s assertion that God will

68 Both settings of Psalm 79 fall outside of the expected chronology of Psalms (see Table 5).

69 Given the explicit mention of the Adiaphorists and the Psalm’s dating (21 April 1550), it is likely that Voigt is referring here to the Leipzig Interim, rather than the earlier Augsburg Interim.

70 The order of Psalms 58 and 59 is inverted, but this appears to have been an unintentional mistake given that Voigt noted in the margins that they should be re-ordered (fols 364, 365^v).

71 Psalm 27 is not listed in the index, making it likely that Voigt completed the index before adding this final setting. However, this observation also raises the possibility that Voigt might initially have forgotten to set Psalm 27, rather than his misplacement being a deliberate decision.

protect his people from all enemies fits squarely with Magdeburg's (and the Ernestines') role as outsiders in the 1550s, but Voigt's recourse to St Paul's Letter to the Romans is significant in itself. This text played a central role in Luther's development of his doctrine of faith and, in his 1522 introduction to it, he argued that "the Epistle is the true core of the New Testament and the most righteous Gospel; it is worthy not only to be memorised word for word by a Christian, but to be used day by day as if it were the daily bread of souls".⁷² The rear cover thus constitutes a final example that demonstrates the impact of Magdeburg's unsettled political and religious situation on V, as well as Voigt's indebtedness to Luther.

As these numerous examples demonstrate, Voigt was firmly rooted in the Gnesio-Lutheran milieu of Magdeburg which sought to defend Lutheran doctrines against the Holy Roman Emperor Charles V, against the Pope, and against the followers of Melancthon. It is this context which made the Ernestine family, the erstwhile protectors of Luther, an ideal dedicatee for his songbook.

While Voigt's personal connections with Wittenberg and his residence in Magdeburg suggest why he considered the Ernestine princes suitable dedicatees, these factors do not explain sufficiently why he thought that they might be interested in such a gift. Given his sons' (and possibly his own) studies at the University of Wittenberg, Voigt would have been aware of the Electoral library. With the capitulation of Wittenberg in 1547, this library was transferred to Weimar, and from here it was moved to Jena, where it was subsumed into the holdings of the University of Jena. The plans for this university had been developed by Johann Friedrich and put into reality by his sons; and the institution was granted full rights by the Emperor – now Ferdinand I – in February 1558.⁷³ In his dedication, Voigt expresses his wish that the princes would store his collection in their "Christian library", underlining his knowledge of the Electoral library. His hope that one "may obtain for oneself its songs in the future" indicates that Voigt may also have been aware of the library's growing number of users through its connection with the newly founded university in Jena. He may have even known that the Electoral library had had in its possession another large-scale, fourteenth-century songbook since at least 1543:

72 For a study of Luther's understanding of the Letter to the Romans (including the quotation from his introduction), see Walter Grundmann, *Der Römerbrief des Apostels Paulus und seine Auslegung durch Martin Luther* (Weimar, 1964), pp. 140–152.

73 For the early history of the University of Jena, see *Alma mater Jenensis. Geschichte der Universität Jena*, ed. Siegfried Schmidt, Ludwig Elm and Günter Steiger (Weimar, 1983), pp. 16–38.

the famous Jena Songbook (D-Ju, MS El. f. 101; J).⁷⁴ It is to Voigt's possible contact with J that the concluding section turns its attention, re-assessing whether – as Grimm and others claimed – Meistersang and fourteenth-century Sangspruch formed a continuous tradition.

Voigt and the Jena Songbook?

J is first listed in the catalogues of the Electoral library that document the years 1543–1546. Although it is not present in the previous catalogue of 1536–1540, Christoph Fasbender has proposed that the manuscript may have come to the attention of the library officials as early as 1536, though more likely between 1538 and 1541. He speculates how J may have come to the library and whether it may have been sequestered from one of the many monasteries that were being dissolved at the time.⁷⁵ J does not seem to have been present in Wittenberg in 1507 when Voigt may have been studying there, but it was in the Electoral library, at the very latest, when his second son studied there in 1546.⁷⁶ If the songbook had indeed come from a monastery that was being dissolved, Voigt might even have been involved in his role as a tax official.

In this context, it is important to take note of V's original pastedowns that were carefully separated during the collection's restoration by Hans Heiland in 1958 – four hundred years after the completion of the collection.⁷⁷ These two folios contain the (incomplete) sequences for St Elisabeth of Hungary/Thuringia and St Catherine of Alexandria with square notation.⁷⁸ It seems likely that these

74 The most recent scholarship on this manuscript is gathered together in *Die Jenaer Liederhandschrift. Codex – Geschichte – Umfeld*, ed. Jens Haustein and Franz Körndle (Berlin, 2010). For an earlier, comprehensive study of J, see in particular Erdmute Pickerodt-Uthleb, *Die Jenaer Liederhandschrift. Metrische und musikalische Untersuchungen*. Göppinger Arbeiten zur Germanistik 99 (Göppingen, 1975). J has now also been fully digitised: http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest_cbu_00008190.

75 Christoph Fasbender, "Die 'Jenaer Liederhandschrift' und ihr Umfeld im 16. Jahrhundert – Mit einem Rückblick auf das 15. Jahrhundert", *Die 'Jenaer Liederhandschrift'* (cf. fn. 74), pp. 163–179.

76 Before Fasbender's newer research, *ibid.*, Burghart Wachinger, "Der Anfang der Jenaer Liederhandschrift", *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 110 (1981), pp. 299–306: p. 303, had suggested that the two codices of German song listed in the Wittenberg library catalogue of 1437 might have later been joined into a single volume, what is now J. Earlier, Carl Georg Brandis, "Zur Entstehung und Geschichte der Jenaer Liederhandschrift", *Zeitschrift für Bücherfreunde* 21 (1929), pp. 108–111: p. 111, had proposed that none of the songbooks in the 1437 catalogue were related to J, but that there must have been many more small-scale collections that needed to be bound together.

77 Details about the restoration are included in the online version of V, on p. 15.

78 The pastedowns are included as pp. 9/10 and 13/14 of the digital images of V.

folios also came from a monastic liturgical book that was no longer in use. According to *Analecta hymnica*, only three other manuscripts have the stanza “Concrepet organicis” in third position in the sequence for St Catherine.⁷⁹ Two of these sources do not contain the sequence for St Elisabeth, and one of these also has other variants that are not found in the pastedowns of **V**.⁸⁰ Thus, the remaining manuscript is a Cistercian Missal from Zwettl (A-Z, MS 229 [hereafter, **Z**]). In the sequence for St Elisabeth, **V** shares two of **Z**'s three variants and features one variant not found in **Z**, overall offering fairly concordant versions of both sequences. It would be worth comparing **Z**'s musical notation with that of the pastedowns in **V**, in order to confirm their similarity. **Z** is a Cistercian Missal dating from the fourteenth century, with additions from the fifteenth and sixteenth centuries.⁸¹ If the sequences in **V**'s pastedowns are indeed concordant with **Z**, they too may have been of Cistercian provenance. This hypothesis, in turn, would support a close link with **J**, for Franz Körndle has tentatively placed the songbook in a Cistercian milieu on the basis of its music notation.⁸² If Voigt obtained his pastedowns from the holdings of a Cistercian house, he may have also come into contact with **J** in the same way. Of course, these connections are, for the time being, no more than speculation and require further research. Nevertheless, the inclusion of musical notation in **V**, which is very unusual for collections of Meistersang, may also have been inspired by the notation on these pastedowns – or by the notation in **J**.

The earliest tangible date that **J** is likely to have been present in Wittenberg is 1536. Wolfgang Schreiber supplied a new binding for the manuscript, and 1536 is the earliest date that he is documented in the service of the Wittenberg library.⁸³ Voigt's first two settings thus fall into the closer context of **J**'s re-binding: they date to February and September 1535, and both are based on Töne by Frauenlob, who has a prominent position within **J**. With 84 stanzas,

79 Clemens Blume, *Liturgische Prosen zweiter Epoche auf Feste der Heiligen*. *Analecta Hymnica Medii Aevi* 55 (Leipzig, 1922), pp. 229–231. The pastedowns have not yet been dated, but they appear to pre-date Voigt's collection significantly, justifying a search for concordances in *Analecta Hymnica*, which is limited to medieval sources.

80 *Ibid.*, pp. 140–142.

81 The sequence for St Elisabeth is notated on fol. 123v; that for St Catherine is contained in the inserted paper section, on fol. 183v. Charlotte Ziegler ascribes both items to the same scribal hand ('g') which she tentatively dates to the second half of the fourteenth century. Charlotte Ziegler and Joachim Rössl, *Zisterzienserstift Zwettl. Katalog der Handschriften des Mittelalters*, vol. 3 (Vienna, 1997), pp. 69–73.

82 Franz Körndle, “Die ‘Jenaer Liederhandschrift’ und das Basler Fragment: Aspekte notenschriftlicher Traditionen”, *Die ‘Jenaer Liederhandschrift’* (cf. fn. 74), pp. 121–135.

83 C.G. Brandis, *Zur Entstehung* (cf. fn. 76), p. 108. For a critical reassessment of **J**'s presence in Wittenberg, see C. Fasbender, *Die ‘Jenaer Liederhandschrift’* (cf. fn. 75).

| Author | Ton | J | V (notated) | Comments |
|-----------|-----------------|------------------------|-------------|-------------------------------------|
| Frauenlob | Langer Ton | [lacuna-] 103r–106v | 114v | notation in J missing, on lacuna |
| | Flugton | 106v | – | |
| | Grüner Ton | 108r | 115r | |
| | Zarter Ton | 110v | 123v | |
| | Lai Ton | – | 093v | |
| | Blühender Ton | – | 094v | |
| | Radweise | – | 106v | |
| | Unbekannter Ton | – | 122r | |
| | Überzarter Ton | – | 124v | |
| | Würgendrüssel | – | 136v | |
| | Goldener Ton | – | 140r | |
| | Grundweise | – | – | text-only in V |

Table 8: Frauenlob's Töne in J and V

Frauenlob's songs constitute the fourth largest oeuvre in this manuscript.⁸⁴ It is surrounded by lacunae on either side, so may well have been even more substantial when Voigt came into contact with the songbook. The stanza that opens the Frauenlob corpus in its present state uses the *Langer Ton* – one of the two Töne that Voigt used for his settings of 1535 – but lacks its musical notation. Two of the other Frauenlob Töne in J are also found in V: the *Grüner Ton* and the *Zarter Ton*. The *Flugton*, however, is missing from Voigt's collection, and his nine remaining Frauenlob songs have no concordance with the extant collection in J (see Table 8). A comparison of the two concordant Töne with melodies shows that these bear little resemblance. On the surface, this evidence appears to contradict the assumption that Voigt had access to J, but considered more carefully, it demonstrates only that he did not copy his Töne directly from this songbook.⁸⁵ It is no hindrance to the notion that Voigt might have been inspired by his contact with J to prepare his own, notated collection of songs, and that the prominent position of Frauenlob within this old source might have encouraged him to begin his own collection with this poet.

Whether or not Voigt had access to J, and whether or not he used it as a model for V, it is fruitful to juxtapose the two collections in order to assess their

84 Only Der Meisner (127), Meister Rumelant (102), and Wolfram (91) have more stanzas to their name in J. Der Meisner (20), Meister Rumelant (10), Bruder Werner (6), and Meister Alexander (6) have more Töne attributed to them than Frauenlob (4). If all of the songs in J's "Wizlav"-corpus are by the same author, then this author also has more Töne to his name (18). However, it should be remembered that the Frauenlob corpus in J is incomplete.

85 Instead, Voigt may have used several sources, including J as well as other songbooks, possibly from Nuremberg; cf. fn. 22.

differing aesthetic concepts. In his comparative discussion of sixteenth-century sermons and Meistersongs, Volker Mertens determined three aspects which characterise the performativity or, put more crudely, the purpose of such songs to varying degrees: their “communicative”, “ritual-cultural”, and “ostentatively assimilating” functions (“kommunikativ”, “rituell-kulturell”, “demonstrativ-aneignend”).⁸⁶ In Meistersang, Mertens suggests, the communicative aspect is the least important; conversely, “the composition of a Meistersong requires ... a continual and intensive engagement with the words and their meanings. ... In this respect, songs provide ‘revelation and wise counsel’ – first and foremost, for the singers themselves”.⁸⁷

All three functions can be detected in V. Voigt’s exegetical treatment of the Bible texts, his summation of their contents in the rubrics, his application of pre-existent Töne, and his overt demonstration of these versification patterns in the manuscript show him to be digesting and absorbing their content. At the same time, Voigt is adamant that these messages reach his future audiences. Contradicting Mertens’s assertion that Meistersang is intended primarily for their author’s own salvation, not that of their recipients, Voigt repeatedly emphasises this communal aspect by including the audience in his songs and addressing them from a didactic vantage point: thus, many of his songs begin with a variation of the formula “X teaches us clearly ...”.

In the case of a fifteenth-century Jewish prayer book that was possibly compiled in Worms (GB-Ob, MS Opp. 776; the *Oppenheimer Siddur*), Suzanne Wijsman observed a similar fusion between “the perspectives of producer and audience”.⁸⁸ V certainly has a strong interest in appropriating the Biblical texts to Voigt’s own situation, but the collection does so by drawing the audience into Voigt’s own concerns and without detracting from the songs’ communicative messages. Mertens’s claim that in Meistersang “the element of proclamation is less pronounced than in sermons” seems not to apply to Voigt’s collection.⁸⁹ Even though Voigt’s audience is, admittedly, rather small and select

86 Volker Mertens, “Meistergesang und Predigt. Formen der Performanz als Legitimationsstrategien im späten Mittelalter”, *Sangsprachtradition. Aufführung – Geltungsstrategien – Spannungsfelder*, ed. Margreth Egidi, Volker Mertens and Nine Miedema. Kultur, Wissenschaft, Literatur: Beiträge zur Mittelalterforschung 5 (Frankfurt am Main, 2004), pp. 125–142: pp. 136–137.

87 Ibid., p. 136.

88 Suzanne Wijsman, “Silent Sounds. Musical Iconography in a Fifteenth-Century Jewish Prayer Book”, *Resounding Images. Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, ed. Susan Boynton and Diane J. Reilly. Studies in the Visual Culture of the Middle Ages 9 (Turnhout, 2015), pp. 313–333: p. 313.

89 V. Mertens, Meistergesang (cf. fn. 86), p. 136.

given the manuscript format of **V**, he may have had in mind a broader audience when thinking of the collection's future use in the Electoral library.

J, in contrast, shows a less appropriating approach to its material. The manuscript's stanzas are ordered by the authors of their *Töne*. Doing so allows the compilers to document compositional relationships between individual songs: among the stanzas for Frauenlob's *Langer Ton*, the scribe included a rubric to indicate that the following stanzas were not by Frauenlob but by Rumsiant (fol. 104^v), enacting an imaginary debate between the two authors.⁹⁰ Yet the ordering by Ton-author also limits the creation of new meanings by linking together previously unrelated materials. Instead, the compilers seem more concerned to compile all information available and to present it in orderly manner. The volume seeks to be up-to-date by adding the latest stanzas by Frauenlob in the lower margins. Similarly, the collection's partly geographic, partly hierarchical ordering suggests an awareness of and interest in the songs' history.⁹¹ This performative category of the "historical" nuances, expands, and breaks down Mertens's notion of communicative function, which "aims at mediation, information, and instruction. ... It assumes an asymmetry of information or education between speaker/singer [and one might add, compiler] and listener".⁹² **J** may also be understood from a "ritual-cultural" perspective, especially if one imagines it as a book *for* performance.⁹³ Thus, the gathering together of a historical corpus might have been intended to establish a collective heritage in the same way that the "first readers" of the troubadours can be seen to have been motivated by an antiquarian interest.⁹⁴ Similarly, the reconstruction of feuds, imagined or real, between individual singers by ordering the stanzas according to their *Töne* may have "aimed at the constitution of an experience of community and of a communal spirit, using well-known contents and forms. ... The condition is a commonly shared level of education and experience".⁹⁵

90 Burghart Wachinger has discussed poetic duelling in Sangspruch comprehensively. For Wachinger's comments on the Frauenlob stanzas in **J**, see his *Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*. Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 42 (Munich, 1973), pp. 188–232.

91 B. Wachinger, *Der Anfang* (cf. *fn.* 76), p. 302.

92 V. Mertens, *Meistergesang* (cf. *fn.* 86), p. 139.

93 For a discussion of **J**'s potential use in performance, see Christoph März and Lorenz Welker "Überlegungen zur Funktion und zu den musikalischen Formungen der 'Jenaer Liederhandschrift'", *Sangspruchdichtung: Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext*, ed. Dorothea Klein, Trude Ehlert and Elisabeth Schmid (Tübingen, 2007), pp. 129–152.

94 John Haines, *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères. The Changing Identity of Medieval Music* (Cambridge, 2004), pp. 7–48.

95 V. Mertens, *Meistergesang* (cf. *fn.* 86), pp. 139–140.

J's striking size of 56 cm x 41 cm and its inclusion of square notation might equally support the notion of its authoritative status. The manuscript's mise-en-page is reminiscent of large-scale liturgical manuscripts, making it plausible that J was intended to function as a vessel for collective identity and tradition.⁹⁶ In this way, the collection can be seen to function in a public frame, as opposed to the more narrowly defined, private frame of V.⁹⁷ As is common for other late thirteenth- and early fourteenth-century collections of vernacular song, J does not foreground the act of compiling and potential repurposing of its repertoire, for example by including explanatory or instructive rubrics, or a dedication. There is also no clear sense of the audience for this collection; it remains unspecific and anonymous – at least to an external observer. V, in contrast, has a particularly strong sense of individual, personalised meanings and intentions: Voigt's guiding, authorial presence can be felt throughout the volume and his collection is explicitly directed towards an audience, bearing a specific purpose.

It would be platitudinous to caution against the application of such broad, anachronistic categorisations to historical sources. Yet J poses a particular problem in assessing its intent, authorship, and audience. We lack the manuscript's opening which may well have contained an explicit statement of purpose; the current manuscript might have been formed by collating together several smaller tomes, or have itself included additional volumes. In short, our knowledge of J's context – of its performativity – is too limited to sustain secured judgement.⁹⁸ As Mertens himself notes, “a precise knowledge of the relevant performance contexts – that is, a socio-cultural [‘kulturwissenschaftlich’] perspective – is necessary in every case” in order to determine the various performative functions and their interdependence.⁹⁹ The various factors discussed

96 Lorenz Welker, “Die ‘Jenaer Liederhandschrift’ im Kontext großformatiger liturgischer Bücher des 14. Jahrhunderts aus dem deutschen Sprachraum”, *Die ‘Jenaer Liederhandschrift’* (cf. fn. 74), pp. 137–147.

97 Voigt addressed a more public audience with his printed dramas (see fn. 20) and printed collection of songs, the *Geistliche Ringelentze. Aus der heiligen Schrift, Vor die Jugend* (Magdeburg: Hans Walther, 1550); see Fritz Hülße, “Beiträge zur Geschichte der Buchdruckerkunst in Magdeburg”, *Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg. Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde des Herzogtums und Erzstifts Magdeburg* 17 (1882), pp. 211–242: pp. 240–241; and Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, vol. 1 (Leipzig, 1864), pp. 434–435.

98 The notion of performativity provides an interesting critical lens for a study of V as it “might permit more nuanced understandings of the relations between what have been blandly, confidently distinguished as ‘text’ and ‘context’”. Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick, “Introduction: Performativity and Performance”, *Performativity and Performance*, ed. by idem (New York, 1995), pp. 1–18: p. 15.

99 V. Mertens, *Meistersgesang* (cf. fn. 86), p. 141.

here are nevertheless indicative, albeit not certain proof, of the differing aesthetic conceptions of these two songbooks. Mertens's categories are useful in uncovering these differences, but they are not to be seen as a comprehensive, closed system of evaluating such sources, as the difficulty of subsuming into them J's "historicising" aspects makes clear. Indeed, the selection bias in choosing (just) these two specific manuscripts in order to assess the relationship between Sangspruch and Meistersang traditions as a whole is blatantly apparent, and consequently the present discussion does not intend to claim that either Grimm or his critics were correct in their assumptions.

Its methodological caveats notwithstanding, the present contribution underlines the fruitfulness of socio-historic enquiries, as outlined by Hahn, and has illustrated that these considerations need to include detailed studies of individual sources and their compositional processes.¹⁰⁰ As historians of medieval and early modern song, we should not take for granted *that* somebody collected songs at a given moment in history and then attempt to establish broad lines of tradition from one collection to the next. Instead, it is vital to consider *why* these songs were composed and collected in the first place. Such pleas may seem redundant and belated in the wake of the so-called performative turn and postmodern scholarly concerns, but musicologists have been slow to apply these questions to sources of early (German) vernacular song.

These traditions can reveal much about the use of music in these periods – about its role in “everyday life”. Providing an edition of V, for example, would lay the foundation for a critical study which might seek out traces of further songbooks from Magdeburg and Wittenberg, or a search for archival sources that document Voigt's work as a tax official. J's meanings and functions likewise remain relatively unexplored, even though the edited volume by Jens Haustein and Franz Körndle goes some way in considering the manuscript through its language, context, music-palaeographical and codicological features.¹⁰¹ We would do well to heed Voigt's call and “obtain for [ourselves]” songs from these books and contemplate their meanings, rather ignoring their aesthetic ideals in favour of their value as mere historical data – and it is hoped that the present essay will encourage further research into Voigt and his Magdeburg songbook along these lines.

¹⁰⁰ See fn. 6.

¹⁰¹ Die ‘Jenaer Liederhandschrift’ (cf. fn. 74). Vincent Rzepka, *Sangspruch als “cultural performance”*. *Zur kulturellen Performativität der Sangspruchdichtung an Beispielen Walthers von der Vögelweide* (Berlin, 2011), p. 12, for example, has also observed this interest in the “performativity” of Sangspruch.