

## Bernhold Schmid

### Aspekte der Kontrafaktur im 15. und 16. Jahrhundert Satz, Funktion, Gattung

»Kontrafaktur (von lat. *contrafacere*, etwas ins Gegenteil verkehren) bedeutet historisch zunächst offenbar die geistliche Umtextierung eines weltlichen Liedes, wird aber in der neueren Literatur allgemeiner als die Ersetzung einer sprachgebundenen geistigen Aussage unter Wahrung der ursprünglichen Aussageform verstanden. Im musikalischen Fall bedeutet Kontrafaktur dann die Unterlegung eines neuen Textes unter eine mehrstimmige Vokalkomposition oder die Nachdichtung (Paraphrase, freie Nachbildung) oder Umdichtung eines Liedtextes zu einer unverändert übernommenen Liedweise«.<sup>1</sup> Diese Definition aus *MGG* zeigt an, dass Kontrafaktur generell in der Bedeutung Umtextierung verwendet wird, dass sich hinter dem Terminus aber eine Anzahl unterschiedlicher Praktiken und Vorgehensweisen verbergen kann, die – das sei ergänzt – sich chronologisch und teils auch regional unterscheiden lassen. Wie relativ offen der Terminus ist, zeigt sich schließlich ex negativo daran, dass man der Kontrafaktur vergleichbare Verfahrensweisen in späteren Epochen als Parodie bezeichnet, worunter man im 16. Jahrhundert einen mehr oder weniger starken Bearbeitungsvorgang versteht.

Hier seien folgende Fragenkomplexe angeschnitten: Unter der Prämisse, dass Kontrafakturen in verschiedenen Epochen durchaus unterschiedliches Aussehen haben (können), dass sich das Ergebnis zur Vorlage also sehr verschieden verhalten kann, stellt sich zunächst die Frage, was durch die Umgestaltung aus der Vorlage wird, wie diese sich ins neue Umfeld einfügt, und zwar sowohl hinsichtlich satz- bzw. kompositionstechnischer Aspekte als auch hinsichtlich der funktionellen Einbindung und der Gattungszugehörigkeit. Dies gilt es, an einigen ausgewählten Beispielen aus dem 15. und 16. Jahrhundert zu diskutieren, bevor dann die Frage zu stellen ist, ob es gleichsam einen Kern gibt, wie man sich beim Kontrafazieren zum gleichbleibenden »Ur-Stoff«<sup>2</sup> verhält, oder ob das Vorgehen im 15. und 16. Jahrhundert durch den historischen Abstand dann doch verschieden ist.

1 Zit. aus [Schriftleitung] (Georg von Dadelsen), Art. »Parodie und Kontrafaktur«, A: »Definitionen«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 1395.

2 So Nicole Schwindt in einer E-Mail an den Verfasser vom 12. Dezember 2005.

I.

Begonnen sei mit einem bekannten Beispiel aus dem Trecento, Francesco Landinis »Questa fanciull' amor« (siehe dazu nebenstehende Tabelle 1).

Das Original ist dreistimmig, während die Kontrafakta 1 bis 4 (sowie die Intavolierung) auf zwei Stimmen reduziert und damit einem Vorgang unterworfen sind, der insbesondere im zentraleuropäischen Bereich weit verbreitet war;<sup>3</sup> im Codex St. Emmeram D–Mbs, Clm 14274 (Kontrafakt 4) sind Nachträge des Contratenors zu zunächst zweistimmiger Aufzeichnung öfter zu beobachten.<sup>4</sup> Bei Kontrafakt 5 lässt sich zum Satz wenig sagen, da dieses Stück aus der verbrannten Straßburger Handschrift (F–Sm, C.22) in Edmond de Coussemakers Teilabschrift fehlt. Am Beispiel des »Questa fanciull'« wird klar, dass sich mit der Umtextierung durchaus Eingriffe in den Satz – hier in Form von Reduktion – verbinden können.

Zum Text und seiner Lage im Satz: In der ältesten Quelle, dem Codex Panciatichi (I–Fn, Panc. 26), ist nur die Oberstimme textiert, Tenor und Contratenor sind textlos und stark ligiert. Erst die beiden jüngeren Quellen (der Squarcialupi-Codex I–Fl, 87 und F–Pn, f. it. 568) textieren auch den Tenor. Hauptstimme ist dennoch eindeutig die Oberstimme. In Kontrafakt 1 bleibt der Text im Cantus, allerdings nur in Form von Textmarken. Kontrafakt 4 ist in allen Stimmen textiert. Oswald von Wolkenstein textiert den Tenor, die Stimmen tauschen damit ihre Funktionen. Sein Vorgehen entspricht

3 Vgl. auch unten S. 51.

4 Vgl. *Der Mensuralcodex St. Emmeram. Faksimile der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, hrsg. von Lorenz Welker, 2 Bde., Wiesbaden 2006 (*Elementa Musicae*, 2), Bd. 1, fol. 30<sup>v</sup>–31<sup>r</sup>. Der Contratenor zu »Ymnizemus omnes« ist weiß auf zusätzlich eingetragenen Notenlinien am unteren Seitenrand notiert. Dazu Lorenz Welker, »Dufay songs in German manuscripts«, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, S. 11 mit Anm. 26. Im Fall des im Emmeram-Codex Forest zugeschriebenen »Et in terra« von Hugo de Lantins (fol. 152<sup>v</sup>–153<sup>r</sup>) ist der Contratenor zwar zusammen mit den beiden Hauptstimmen eingetragen worden, Cantus und Tenor müssen dennoch ohne ihn kursiert sein, da beide Stimmen im Emmeram-Codex verglichen mit der Konkordanzüberlieferung in I–Bc, Q 15, fol. 84<sup>v</sup>–85<sup>r</sup> in vereinfachter Form aufgezeichnet sind, so dass sich Konflikte mit dem auch im Emmeram-Codex original überlieferten Contratenor ergeben; vgl. Bernhold Schmid, »Aspekte der Überlieferung von Mensuralmusik in Zentraleuropa während des 15. Jahrhunderts«, in: *Musikalische Identität Mitteleuropas. Bericht über das internationale Symposium ... 2003 in Ljubljana*, hrsg. von Ivan Klemenčič, Ljubljana 2004 (*Muzikolški Zbornik* 40/1–2 [2004]), S. 92–94.

Tabelle 1<sup>5</sup>

<i>Original</i>	<i>Text</i>	<i>Quellen</i>	<i>Faktur</i>
Kontrafakt 1	Francesco Landini, »Questa fanciull' amor«	I–Fn, Panc. 26, fol. 22 <sup>v</sup> ; I–Fl, 87, fol. 138 <sup>r</sup> ; F–Pn, f. it. 568, fol. 70 <sup>v</sup>	à 3; I–Fn, Panc. 26, die älteste Quelle, ist nur in der Oberstimme textiert, die beiden anderen Quellen textieren auch den Tenor
	<i>Agnus Dei</i>	I–GUA, 3, fol. 192 <sup>v</sup>	à 2; Contratenor fehlt; Textincipits in der Oberstimme
Kontrafakt 2–3	Oswald von Wolkenstein, »Mein herz das ist versert«; alternativer Text in WolkB: »Weiss, rot, mit praun verleucht« <sup>6</sup>	A–Wn, 2777 (WolkA), fol. 30 <sup>r</sup> ; A–Iu (WolkB), fol. 28 <sup>v</sup> –29 <sup>r</sup> (ursprünglich fol. 27 <sup>v</sup> –28 <sup>r</sup> )	à 2; Text im Tenor; in WolkA zusätzlich Textmarken in der Oberstimme
Kontrafakt 4	<i>Kyrie</i>	D–Mbs, Clm 14274, fol. 58 <sup>v</sup> , 59 <sup>r</sup> (nachgetragener Contratenor)	ursprünglich à 2; der Contratenor ist in weißer Notation von der Vorlage teils abweichend nachgetragen; <sup>7</sup> Text in allen drei Stimmen »Kyrie leyson« und »Xpiste leyson«
Kontrafakt 5	»Est illa« (laut RISM) <sup>8</sup>	F–Sm, C.22, fol. 18 <sup>r</sup>	laut RISM à 3; da das Stück in Coussemakers Teilabschrift fehlt, bezieht sich die Angabe wohl auf die Vorlage
[Intavolierung]		F–Pn, nouv. acq. fr. 6771, fol. 85 <sup>r</sup>	à 2]

5 Nach Ian Rumbold und Peter Wright, »Inventar/Inventory«, in: Der Mensuralcodex (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 128.

6 Theodor Göllner, »Landinis »Questa fanciulla« bei Oswald von Wolkenstein«, in: *Die Musikforschung* 17 (1964), S. 394.

7 Zu den Abweichungen vgl. Bernhold Schmid, »Notationseigenheiten im Mensural-Codex St. Emmeram (Clm 14274) und Organistenpraxis«, in: *Musik in Bayern* 43 (1991), S. 47.

8 Kurt von Fischer und Max Lütolf, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, 2 Bde., München 1972 (Répertoire International des Sources Musicales, B IV.3–4), Bd. 1, S. 556.

somit der in Deutschland nicht erst in der Hochzeit des Tenorliedes anzutreffenden Tradition, im Tenor die Melodie- und Hauptstimme zu sehen.<sup>9</sup>

Bei Wolkenstein wechselt die Sprache. Inhaltlich und damit auch funktional ist jedoch eine gewisse Abhängigkeit gegeben, da es sich auch zumindest beim ersten deutschen Text um die Klage eines Liebhabers handelt. Zudem knüpft der Strophenbau an die Vorlage an.<sup>10</sup> Hier trifft zu, »dass es ihm in erster Linie um eine Auseinandersetzung auf literarischer Ebene ging, bei der das musikalische Zitat auch als Signal für die anzuzeigende Stilhöhe fungiert«, wie Nicole Schwindt formuliert hat.<sup>11</sup> Vielleicht spielt ja auch der Aspekt eine Rolle, dass das Italienische eine nicht überall geläufige Fremdsprache war. Hingegen hat das Latein der Kontrafakta 1 und 5 als die europä-

9 Vgl. Th. Göllner, Landinis *Questa fanciulla* (wie Anm. 6), S. 398. – Dass der Tenor zudem in der Mitte des 15. Jahrhunderts im deutschen Bereich als Hauptstimme im Sinn einer Konstruktionsbasis angesehen wurde, zeigt ein Traktat in der aus dem Dominikanerkloster Regensburg stammenden Handschrift D–Mbs, Clm 26812, wo zu lesen steht: »TENOR igitur sic diffinitur: est diversorum cantuum secundum modum et equipollentiam adinvicem concurrerentium debita et regularis consonancia vocibus bassis et gravibus prolata, in qua illi diversi cantus per voces longas et breves, semibreves minimasque proporcionabiliter coequantur et in scripto per diversas figuras adinvicem proportionali designantur et ad quam alie partes cantus compositi firmum tenent respectum. Et dicitur tenor a teneo, es, quia tenor alias partes cantus compositi seu mensuralis in vera tenet mensura vel quia alie partes ad ipsum tenorem tamquam ad fundamentum firmum tenent respectum.« (»Der TENOR wird folgendermaßen beschrieben: Er ist eine für die verschiedenen zusammenklingenden Stimmen in Bezug auf den [rhythmischen] Modus und die Gleichwertigkeit der Notenwerte notwendige und als Richtschnur dienende Abfolge von Tönen, die in tiefer Lage verläuft. Auf diesen [den Tenor] bezogen sind jene verschiedenen [zusammenklingenden] Stimmen durch Longen, Breven, Semibreven und Minimen in einem Verhältnis zueinander ausgerichtet und in schriftlicher Form durch unterschiedliche Notenzeichen gegenseitig zueinander passend dargestellt; durch diesen erhalten die anderen Stimmen des zusammengesetzten Gesanges einen festen Bezug. Und er heißt Tenor von tenere = halten, weil er die anderen Stimmen des zusammengesetzten und mensuralen Gesanges in der richtigen Mensur hält, oder weil die anderen Stimmen sich auf eben diesen Tenor gleichsam als festes Fundament beziehen.«) Die satztechnische Gewichtung und Funktion des Tenors ist damit eindeutig dargestellt. Hingegen heißt es vom Discantus: »... per quem alie partes cantus compositi coloribus exornantur.« (»... durch den die anderen Stimmen des zusammengesetzten Gesanges mit Verzierungen geschmückt werden.«) Die Stimme dient somit der Auszierung. Zit. nach der Edition von Bernhold Schmid, »Der Musiktraktat aus Clm 26812«, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, hrsg. von Michael Bernhard, Bd. 1, München 1990 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 8), S. 83f.

10 Th. Göllner, Landinis *Questa fanciulla* (wie Anm. 6), S. 395.

11 Nicole Schwindt, »Kontrafaktur im mehrstimmigen deutschen Lied des 16. Jahrhunderts«, in: *Musikgeschichte im Zeichen der Reformation. Magdeburg – ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft*, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2006 (Jahrbuch der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik 2005), S. 47.

weit verstandene Lingua franca zu gelten, weswegen zahlreiche Kontrafakta (etwa im Emmeram-Codex) lateinischen Text tragen; im Fall des Kyrie und des Agnus Dei handelt es sich um selbstverständlich allgemein bekannte Mess-texte. Bei diesen Kontrafakta wechseln die Stücke jeweils ihre Funktion im Sinn der meist zu beobachtenden Richtung weltlich – geistlich. Und insbesondere beim Kyrie wird die ursprünglich für syllabischen Vortrag geschaf-fene Melodie mit Melismatik konfrontiert. Was hingegen beim Straßburger Kontrafakt gemeint ist, lässt sich nicht entscheiden, da ja nur die Textmarke vorliegt.

Zusammengefasst: Mit der Kontrafaktur kann ein Funktionswechsel des Stücks einhergehen, was aber nicht zwingend geschehen muss. In allen Fällen wechselt die Sprache. Des weiteren ist ein satztechnischer Eingriff zu beob-achten, nämlich die Reduktion der mehrstimmigen Faktur. Schließlich kann der Text seine Lage im mehrstimmigen Gefüge ändern, wenn bei Wolkenstein der Tenor zur textierten Melodiestimme wird.

Betrachten wir ein zweites, ebenfalls nicht unbekanntes Beispiel aus etwas späterer Zeit, aus jener in der Mitte des 15. Jahrhunderts beginnenden Welle von Kontrafakta, die im Wesentlichen der burgundischen Chanson galt: das »Jay prins amours« (siehe Tabelle 2):<sup>12</sup>

Das Beispiel ist geeignet, die Komplexität der Situation zu illustrieren: Hier wird nicht nur eine Vorlage in Form eines mehrstimmigen Satzes (zwar eventuell unter satztechnischer Reduktion) umtextiert, hier verselbst-ständigen sich Einzelstimmen, um in satztechnisch vollkommen neuer Um-ggebung mit geänderten Texten aufzutreten (siehe Notenbeispiel 1).

Da haben wir zunächst die originale Chanson »Jay prins amour«, die in Fassungen mit unterschiedlichen Contratenores vorkommt (siehe Notenbei-spiel 1). Unter Wegfall des Contratenors wird in D–Mbs, Clm 5023 der Ober-

12 Die (das gesamte Material zu »Jay prins amour« bei weitem nicht vollständig wiedergebende) Tabelle basiert auf David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*, Oxford 1999, S. 195–197 und 444. Außerdem Dennis Michael Davis, *The Structure and Contents of Munich, Bayerische Staatsbibliothek Codex Lat. Mon. 5023* (Master Thesis University of Illinois at Urbana-Champaign, 1979), S. 150f., der auf die Konkordanz zu CZ–HK, II A 7 aufmerksam macht. (Für die Überlassung eines Exemplars der Arbeit von D. Davis gilt mein herzlicher Dank deren Betreuer Herrn Prof. Dr. Tom R. Ward.) Vgl. zudem Helen Hewitt, *Harmonice Musices Odhecaton A*, Cambridge (Mass.) 1946, Nr. 6, S. 131. Allein das *Odhecaton A* (RISM 1501) enthält zwei weitere Bearbeitungen: Nr. 21 (Johannes Japart) und Nr. 39 (Antoine Busnoys); zur Faktur und den Unterschieden der Fassungen vgl. H. Hewitt, S. 99–101. Die hier nicht weiter diskutierte Version Japarts verwendet als Oberstimme den Discantus der originalen Chanson (zu Japart vgl. H. Hewitt, S. 139–141).

Tabelle 2

	<i>Text</i>	<i>Quellen</i>	<i>Faktur</i>
I. à 3 mit Discantus als Hauptstimme und alternativen Contratenores (hoch / tief)			
Original A	»Jay pris amours«	USA-Wc, M2.1.L25 Case, fol. 31 <sup>v</sup> –32 <sup>r</sup> (»Laborde Chanson- nier«); F-Pn, nouv. acq. fr. 4379, fol. 27 <sup>v</sup> –28 <sup>r</sup> ; etc.	à 3; Contratenor hoch
Original B	»Jay pris amours«	I-Bc, Q 16, fol. 138 <sup>v</sup> – 139 <sup>r</sup> ; F-Dm, 517, fol. 2 (neu fol. 7); etc.	à 3; Contratenor tief
Kontrafakt 1	»Canti zoiosi e dolce melodia« »Tutti cantiamo al humile maria«	I-Fn, 27, fol. 41 <sup>v</sup>	à 3; Text »Canti zoiosi« liegt im Contratenor; <i>Johay pri amor</i> als Titel
Kontrafakt 2	»O preciosum convivium«	D-Mbs, Clm 5023, fol. 54 <sup>v</sup> –55 <sup>v</sup>	à 2 ohne Contratenor; Außenstimmen von Details abgesehen mit Original A und B iden- tisch; Text liegt im Discantus
II. à 4 mit Discantus als Hauptstimme			
Original	»Jay prins a- mour«	<i>Odbecatton A</i> (Ausg. Hewitt, Nr. 6)	Discantus = Discantus der Chanson à 3 »Jay pris amour«; Textincipit Contratenor und Tenor »De tous bien«
Kontrafakt	»Salus eterna atque indeficiens mundi vita«	CZ-HKm, II A 7, S. 414f. (»Codex Spe- cialnik«)	entspricht <i>Odbecatton A</i> ; Text im Discantus

Tabelle 2 (Fortsetzung)

	<i>Text</i>	<i>Quellen</i>	<i>Faktur</i>
<p>III. Drei Kontrafakta à 3 im »Glogauer Liederbuch« (PL–Kj, 40 098) <i>Groß ßenen ich ym hertczin trag super tres tenores</i>:                      Der nicht auf einem Cantus prius factus beruhende Discantus (mit Überschrift wie oben) ist für alle drei Sätze identisch und nur einmal notiert. In allen Sätzen und Stimmbüchern Text jeweils nur als Überschrift über den Stimmen.</p>			
A	<i>Groß ßenen primus</i>	PL–Kj, 40 098 (Ausg. EDM 4, Nr. 277) <sup>13</sup>	Discantus s. oben; Tenor = neu; Contratenor = Tenor der Chanson à 3 »Jay pris«; (Discantus der Chanson »Jay pris« fehlt)
B	<i>Groß ßenen secundus</i>	PL–Kj, 40 098 (Ausg. EDM 4, Nr. 278)	Discantus s. oben; Tenor = Tenor der Chanson »Jay pris«; Contratenor = neu; (Discantus der Chanson »Jay pris« fehlt)
C	<i>Groß ßenen tertius</i>	PL–Kj, 40 098 (Ausg. EDM 4, Nr. 279)	Discantus s. oben; Tenor = neu (Anfang vage an Tenor der Chanson »Jay pris« angelehnt); Contratenor = neu; Discantus der Chanson »Jay pris« fehlt)
<p>IV. Kontrafakt à 3 im »Glogauer Liederbuch« <i>Groß ßenen</i></p>			
	<i>Groß ßenen</i>	PL–Kj, 40 098 (Ausg. EDM 4, Nr. 286)	Discantus = neu; Tenor = Discantus der Chanson »Jay pris«; Contratenor = Tenor der Chanson »Jay pris«

13 Diese und die folgenden Angaben zum Glogauer Liederbuch beziehen sich auf: *Das Glogauer Liederbuch*. Erster Teil: *Deutsche Lieder und Spielstücke*, hrsg. von Heribert Ringmann, Kassel 1936 (Das Erbe Deutscher Musik, Erste Reihe: Reichsdenkmale Bd. 4).





stimme ein als Lauda gesungener lateinischer Text unterlegt.<sup>14</sup> Es findet also ein Wechsel der Sprache wie der Funktion statt. Texttragend bleibt indes der Discantus. Im Codex Panciaticchi 27 (I-Fn, Panc. 27) hingegen verliert der Discantus seine Funktion als textierte Melodiestimme, da der Contratenor unterlegt ist. Auch hier haben wir es jetzt mit einem geistlichen, diesmal volkssprachigen Text zu tun.

Odhecaton A  
Codex Specialnik

7  
Jay prins a - mours à que in - de - fi - ci - ens  
Sa - lus e - ter - na at - que in - de - fi - ci - ens

Notenbeispiel 2

14 Vgl. D.M. Davis, *Codex Lat. Mon. 5023* (wie Anm. 12), S. 38, unter Berufung auf *Laudi spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francisco d'Albizzo, di Castellano Castellani e di altri comprese nelle quattro piu antiche raccolte con alcune inedite e con nuove illustrationi*, hrsg. von Gustavo Camillo Galletti, Florenz 1863, Nr. 98.

In der anonymen vierstimmigen Chanson aus dem *Odhecaton A* treten zur Oberstimme aus der dreistimmigen Chanson drei neue Unterstimmen, im Codex Specialnik aus Hradec Kralove (CZ–HKm, II A 7) wird die Oberstimme mit »Salus eterna atque indeficiens mundi vita« unterlegt, einem von mir nicht eruierten Text (siehe Notenbeispiel 2). Wiederum ändern sich die Sprache und die Funktion.

Die Sätze aus dem *Glogauer Liederbuch* (PL–Kj, 40098) zeigen exemplarisch, was alles mit vorgegebenem Material geschehen kann; so, als sollte gleichsam schulmäßig dargestellt werden, welche Möglichkeiten es gibt. Die Sätze A bis C der Tabelle 2 (siehe Notenbeispiel 3a–c) geben die texttragende Oberstimme der Chanson »Jay prins amour« auf und ersetzen diese durch eine in alle drei Kompositionen übernommene neue Discantus-Stimme, die somit zum Gemeinsamen für die Stücke wird. Die Tenores unterscheiden sich jeweils, wie schon die Überschrift zum Discantus verrät: *Groß ßenen ich ym hertczin trag super tres tenores*. Für Satz A ist der Tenor neu komponiert, für Satz C lehnt er sich nur am Anfang vage an den Tenor der Ausgangschanson an, Satz B schließlich übernimmt den Tenor der ursprünglichen Chanson. Die Contratenores für B und C sind neu komponiert, A übernimmt den Tenor der Chanson-Vorlage als Contratenor. Die ebenfalls auf die

Notenbeispiel 3a: *Groß ßenen primus* (A), »Glogauer Liederbuch«, Nr. 277

Discantus

Tenor *Jay primus*  
= Tenor

Contratenor

This system shows the beginning of a musical piece. The Discantus part is in the soprano clef with a common time signature. The Tenor and Contratenor parts are in the bass clef with a common time signature. The Tenor part has a fermata over the first measure.

This system continues the musical piece from the previous system. It features three staves: Discantus (soprano clef), Tenor (bass clef), and Contratenor (bass clef). The music consists of various note values and rests, with a fermata at the end of the system.

Notensystem 3b: *Groß Benen secundus* (B), »Glogauer Liederbuch«, Nr. 278

Discantus

Tenor

Contratenor

This system shows the beginning of a musical piece. The Discantus part is in the soprano clef with a common time signature. The Tenor and Contratenor parts are in the bass clef with a common time signature. The Tenor and Contratenor parts feature triplet markings over the second and third measures.

This system continues the musical piece from the previous system. It features three staves: Discantus (soprano clef), Tenor (bass clef), and Contratenor (bass clef). The music consists of various note values and rests, with a fermata at the end of the system.

Notensystem 3c: *Groß Benen tertius* (C), »Glogauer Liederbuch«, Nr. 279

originale Chanson »Jay prins amour« Bezug nehmende Version D schafft wiederum einen neuen Discantus, macht aber den ursprünglichen Discantus zum Tenor, womit der Satz etwas vom Gepräge eines Tenorlieds erhält, und übernimmt schließlich den originalen Tenor, allerdings in der Funktion des Contratenors (wie Version A). Dass wir es mit einem Kontrafakt zu tun haben,

Notenbeispiel 3d: *Groß Benen* (D), »Glogauer Liederbuch«, Nr. 286

verrät jeweils die Überschrift *Groß Benen* in allen Stimmbüchern.<sup>15</sup> Ansonsten sind die Sätze leider nicht textiert, andernfalls würde deutlicher, ob oder inwieweit etwa die Version D als Tenorlied anzusehen ist.

Nimmt man alle erwähnten Sätze zusammen, so zeigt sich, dass ein und dieselbe Stimme unterschiedliche satztechnische Funktionen übernehmen kann, die ursprünglich textierte Stimme kann (muss aber nicht) kontrafiziert werden, schließlich können original nicht textierte Stimmen mit neuem Text

<sup>15</sup> Der Text findet sich außerdem im Liederbuch Hartmann Schedels (D-Mbs, Cgm 810), dort allerdings in musikalisch vollkommen abweichender Fassung; vgl. D. Fallows, *Catalogue* (wie Anm. 12), S. 444. Vgl. außerdem Martin Kirnbauer, *Hartmann Schedel und sein »Liederbuch«*. *Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext*, Bern 2001 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, II.42), S. 251.

auftreten (vgl. »Canti zoiiosi e dolce melodia«). Das vorgegebene Material, Stimmen wie Text, erinnert an austauschbare Bausteine, die in originaler oder auch in neuer Funktion in neu geschaffene Sätze eingearbeitet oder neu zusammengestellt werden können. Für die satztechnischen Vorstellungen in Deutschland nicht untypisch scheint mir die Umfunktionierung der originalen Oberstimme zum Tenor, wie in Satz D aus Glogau. Der Kontrafazierungsvorgang scheint geradezu Teil dieser Be- und Umarbeitungsvorgänge zu sein. Abhängig vom Text schließlich kann sich die Verwendung, die Funktion der Stücke komplett ändern. Dass somit im 15. Jahrhundert beim Kontrafazieren satztechnische Freiheiten bestehen, liegt auf der Hand; nicht minder offensichtlich ist, dass neue Texte weder im Sinne von Komponenten wie Versmaß, Silbenzahl oder auch grammatikalischen Zäsuren etc. noch vom Inhalt her mit den Vorlagen zu tun haben müssen. Die im 15. verglichen mit dem 16. Jahrhundert zumindest in semantisch-rhetorischer Hinsicht ohnehin weniger enge Bindung des Texts an die Musik mag dies fördern.<sup>16</sup> Sprachwechsel sind ebenfalls verbreitet, sei es aufgrund der Umfunktionierung eines Stücks (etwa zum Messensatz), sei es, weil die ursprüngliche Sprache nicht verstanden wird.

Fast drängt es sich auf, die beschriebenen Verfahrensweisen im 15. Jahrhundert mit denen bei Ars antiqua-Motetten zu vergleichen, wo ebenfalls Stimmen und Texte getauscht und Sätze erweitert oder reduziert werden können, wo schließlich abhängig von den Texten Sätze in neuer Funktion auftauchen können. Will man die mit den Kontrafazierungen Hand in Hand gehenden Bearbeitungen auch im Sinne eines Adaptionsprozesses deuten, bei dem vorgegebenes Material an eigene Vorstellungen angepasst wird – Stichwort Tenorlied bei Oswald und in der Fassung D des *Groß ßenen* in Glogau oder satztechnisch vereinfachte Überlieferungen etwa von frankoflämischen Sätzen – dann lassen sich ebenfalls spätmittelalterliche Parallelen finden: So hat man im zentraleuropäischen Bereich Einzelstimmen aus Motetten ohne Rhythmus und mit geistlichem lateinischen Text versehen, in Italien werden Oberstimmenpaare aus Motetten ohne Rhythmus und mit geistlichem Latein unterlegt quasi zu Organa umgestaltet.<sup>17</sup>

16 Vgl. aber Thomas Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout 2003, der ausgehend von »einfache[r] Gebrauchs- und Alltagspolyphonie« (S. 11) dargestellt hat, dass die Bindung des Texts an die Musik wesentlich enger ist als bisher angenommen.

17 Schon vor dem 15. Jahrhundert wurde im zentraleuropäischen Bereich reduziert. Bekannt ist jenes einstimmige, aus Perotins »Sederunt principes« abgeleitete »De Stephani roseo sanguine« in der aus Seckau stammenden Handschrift A–Gu, 756; vgl. Rudolf Flotzinger, » »De Stephani roseo sanguine«. Vom Quadruplum zur einstimmigen Motette«, in: *Die Musik-*

## II.

Springen wir ins 16. Jahrhundert, konkret: in dessen letzte Jahrzehnte, die eine Blütezeit des Kontrafazierens waren. Als Beispiele seien vor allem Kontrafakta nach Sätzen Orlando di Lassos aufgeführt, da es in dessen umfangreichem Werk Umtextierungen aus allen vier Vokalgestaltungen gibt: Es wurde eine große Anzahl seiner Chansons kontrafiziert, des weiteren etliche Motetten sowie mehrere Madrigale und deutsche Lieder. Dies eröffnet die Chance, die in dieser Zeit zu beobachtenden Tendenzen weitestgehend anhand des Werks eines einzigen Komponisten darzulegen.

Grundsätzlich ist Folgendes vorzuschicken: In dieser Epoche hat das Kontrafazieren, von Ausnahmen beim deutschen Tenorlied (vgl. unten) abgesehen, nichts mit satztechnischen Eingriffen im Sinn von Be- oder Umarbeitung zu tun. Üblicherweise werden lediglich minimale Anpassungen vorgenommen, wenn die Struktur des Textes dies nötig macht: So teilt oder verbindet man einzelne Notenwerte der Silbenzahl entsprechend.<sup>18</sup> Des Weiteren bleiben die Kontrafazierungen auch bei Sprachwechsel innerhalb jeweils verwandter Gattungen. Ein Sprung vom Liebeslied zum Messensatz (wie im Fall von Landinis »Questa fanciull' amor«) dürfte in dieser Zeit kaum auf dem Weg über die satztechnisch ja stabile Kontrafaktur zu finden sein; wenn Derartiges geschieht, dann wird das vorgegebene Material massiv bearbeitet und wir befinden uns in jenem Bereich, der für das 16. Jahrhundert als Parodie bezeichnet wird. Vergleichbar weite Brückenschläge zwischen den Gattungen wie bei den Bearbeitungen nach Landini im Codex St. Emmeram bzw. im Manuskript in Guardiagrele (I-GUA, 3, vgl. Tabelle 1) lassen sich erst wieder etwa in der Zeit Johann Sebastian Bachs finden, wo beispielsweise aus dem »Wir danken Dir Gott« der Ratswahl-Kantate zwei Sätze der *b-moll-Messe* werden.

Bevor über die Möglichkeiten des Kontrafazierens im 16. Jahrhundert gehandelt sei, gilt es, die oben angedeuteten Ausnahmen beim Tenorlied anzuschneiden. Hier nahm man »die Liedsubstanz als im Tenor konzentriert

*forschung* 37 (1984), S. 177–191. Zu Reduktionen gegenüber dem ursprünglichen Satz in Italien vgl. Marie Louise Göllner, »The Transmission of French Motets in German and Italian Manuscripts of the 14th Century«, in: *Musica Disciplina* 40 (1986), S. 63–77. Zusammenfassend vgl. Bernhold Schmid, »Die Motette bis in das frühe 15. Jahrhundert«, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtman und Siegfried Mauser, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 9), S. 45–48 und 51; dort weitere Literatur.

18 Auf die Gründe für das Festhalten an der Faktur beim Kontrafazierungsvorgang im 16. Jahrhundert kann hier nicht näher eingegangen werden; u. a. mag das neue Medium Notendruck damit zu tun haben.

und die Zusatzstimmen in ihrem sekundären Status« wahr, wie Nicole Schwindt anhand von Beispielen überzeugend dargelegt hat.<sup>19</sup> Der Kontrafazierungsvorgang betrifft also die vorgegebene Melodie und geht, ähnlich wie im 15. Jahrhundert, mit der Komposition jeweils neuer Sätze über die vorgegebene Melodie einher, ist somit Teil eines sich auch auf den Satz beziehenden Be- oder Umarbeitungsvorgangs. Lassos Lied »Mein Frau Hilgart«, dessen Tenor die bekannte Melodie zu »Maria zart« aufgreift,<sup>20</sup> ist ein spätes Beispiel für diese Verfahrensweisen. Mit dem allmählichen Verschwinden des Tenorlieds bzw. dem Aufgreifen anderer Satztypen beim deutschen Lied<sup>21</sup> geht auch der noch bei »Mein Frau Hilgart« vorliegende Typus von Kontrafaktur innerhalb eines umfassenderen Bearbeitungsvorgangs verloren. Beim Kontrafazieren von deutschen Liedern, die neueren Satztypen zuzurechnen sind, bleibt hingegen die Komposition unangetastet.

Es sei kurz ein Überblick über die verschiedenen Möglichkeiten des Kontrafazierens gegeben. Erstens: Kontrafakta innerhalb derselben Sprache machen die Mehrzahl der Fälle aus. Häufig werden Sätze konfessionell angepasst. So wird aus »Ave Maria, alta stirps« schon in der ältesten erhaltenen Quelle für diese Motette »Ave Jesu Christe, alta stirps«. Kontrafakta dieser Art finden sich immer wieder in evangelischen Lateinschulen, sei es in Handschriften, sei es durch handschriftliche Einträge in gedruckte Stimmbücher.<sup>22</sup>

19 N. Schwindt, Kontrafaktur (wie Anm. 11), S. 57.

20 Zu »Maria zart«-Bearbeitungen vgl. ausführlich Birgit Lodes' Beitrag im vorliegenden Band. Ausschließlich zu Lassos Lied vgl. Martin Just, »Lassos mehrteilige deutsche Lieder zu fünf Stimmen«, in: *Orlandus Lassus and his Time. Colloquium Proceedings Antwerpen ... 1994*, hrsg. von Ignace Bossuyt, Eugène Schreurs und Annelies Wouters, Peer 1995 (Yearbook of the Alamire Foundation, 1), S. 175–178.

21 Vgl. Ludwig Finscher, »Lied and Madrigal, 1580–1600«, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 184.

22 Zu »Ave Maria, alta stirps« vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, 2., nach den Quellen rev. Aufl., Bd. 1: *Motetten*, I: *Magnum opus musicum*, Tl. 1, neu hrsg. von Bernhard Schmid, Wiesbaden 2003, S. XCV. Handschriftliche Textvarianten in Drucken sind aus der ehemaligen Saalfelder Lateinschule erhalten, so Lassos »Ut queant laxis«, dessen »Domine Iesu Christe«, außerdem dessen »Sancta Maria, omnes Sancti Dei«; vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, 2. Aufl., Bd. 5: *Motetten*, III: *Magnum opus musicum*, Tl. 3, neu hrsg. von Bernhard Schmid, Wiesbaden 2006, S. LXXV, S. LXXVII und S. LXXI). Handschriftliche Stimmbücher (mutmaßlich aus dem Gymnasium poeticum Regensburg) enthalten ein Kontrafakt zum bereits genannten »Sancta Maria, omnes Sancti Dei« (ebda., S. LXXI). – Ob der innerhalb des Katholizismus gelegentlich vorgenommene Austausch vorkonziliarer Texte durch tridentinisch-römische schon als Kontrafakt zu bezeichnen ist, wäre evtl. zu diskutieren. Zu Textvarianten dieser Art bei Lasso vgl. Alexander Heinzel, »Orlando di Lasso und die Münchner *Salve Regina*-Tradition«, in: *Musik in Bayern* 55 (1998), S. 152; Bernhard Schmid, »Druck oder Handschrift? Der Münchner Kapellcodex Mus.ms. 2744 im Vergleich mit der gedruckten Überlieferung«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhun-*

Weitest verbreitet ist die Praxis, aus weltlichen Texten geistliche oder zumindest moralisch unverfängliche zu machen.<sup>23</sup> Dies ist der Fall bei den zahlreichen hugenottischen Umtextierungen, etwa in den zwei Sammlungen *Mellange d'Orlande de Lasso* aus den Jahren 1575 und 1576.<sup>24</sup> Der Herausgeber Jean Pasquier tut in der Vorrede seine Absicht kund: Er rühmt Lasso als großen Musiker, bewundernswert sei die Süße seiner Musik; die Texte seien indes wollüstig und schamlos, keusche und christliche Ohren würden erschreckt zurückschauern. Er habe es als seine Pflicht angesehen, die Texte zu reinigen und der Schönheit der Musik anzupassen, um durch die ›besseren‹ Texte die Qualität der Chansons insgesamt zu ›heben‹. Häufig, aber nicht immer, werden nur wenige Worte oder gar Silben ausgetauscht, um zu einem völlig neuen Sinn zu kommen; dem Kenner allerdings dürfte nicht verborgen geblieben sein, nach welchem Text das Kontrafakt gestaltet sei.<sup>25</sup> Wiewohl entsprechende Hinweise in der Vorrede fehlen, dürfte eine ähnliche Absicht hinter den purifizierenden Umtextierungen von Motetten im *Magnum opus musicum* von 1604<sup>26</sup> zu sehen sein, jener von den Söhnen Lassos veranstalteten ›Gesamtausgabe‹ seiner Motetten.<sup>27</sup> An den unterschiedlichen Fassungen des »Fertur in conviviis« lässt sich der Vorgang zeigen:

*derts im europäischen Kontext. Bericht über das internationale Symposium ... München ... 2004*, hrsg. von Theodor Göllner, Bernhold Schmid und Severin Putz, München 2006 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, N.F. 128), S. 378–381.

- 23 Zum deutschen Lied vgl. N. Schwindt, Kontrafaktur (wie Anm. 11), S. 50f.: Sie stellt fest, dass es aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum geistliche Kontrafakturen deutscher mehrstimmiger Lieder gibt und listet die ihr bekannten Fälle auf.
- 24 Vgl. Horst Leuchtman und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bde., Kassel 2001 (Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Supplement), Bd. 1, 1575–6 = RISM L 882 und 1576–11 = RISM L 892. Vgl. außerdem Thomas Vautroullers *Recueil du mellange d'Orlande* (ebda. Bd. 1, 1570–22 = RISM L 835) sowie Simon Goularts *Thresor de musique d'Orlande* (ebda., Bd. 1, 1576–5 = RISM L 893 und 1576<sup>4</sup> sowie dessen Auflagen, Bd. 2, 1582–1 = RISM L 942 und 1594–1 = RISM L 1008). Generell zur Frage der hugenottischen Kontrafakta vgl. Richard Freedman, *The Chansons of Orlando di Lasso and Their Protestant Listeners. Music, Piety, and Print in Sixteenth-Century France*, Rochester 2001.
- 25 Vgl. etwa das weit verbreitete »Je l'ayme bien«, das zu »l'ayme mon Dieu ... Et le tiendray« bzw. zu »l'ayme mon Dieu ... Et demourrai« (außerdem zu »Laetamini in Domino vnd singt in dulci iubilo«) umgedichtet wurde; vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, 2. Aufl., Bd. 12: *Kompositionen mit französischem Text*, I: *Die vierstimmigen Chansons aus »Les Meslanges d'Orlande de Lasso«*, neu hrsg. von Horst Leuchtman, Wiesbaden 1982, S. Cif.
- 26 H. Leuchtman und B. Schmid, Lasso (wie Anm. 24), Bd. 2, 1604–1 = RISM L 1019.
- 27 Vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, 2. Aufl., Bd. 3: *Motetten*, II: *Magnum opus musicum*, Tl. 2, neu hrsg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden 2004, S. XXXIX–XLV.



Die linke Spalte der beiden auf den folgenden Seiten wiedergegebenen Gedichttexte gibt den im Zusammenhang mit den *Carmina burana* und der Vagantenbeichte des Archipoeta stehenden Originaltext wieder. Die mittlere Spalte zeigt die Fassung des *Magnum opus musicum* (die Franz Xaver Haberl in die erste Auflage der Gesamtausgabe aufgenommen hat). Die Texte sind strukturell identisch, im *Magnum opus musicum* werden nur wenige Silben ausgetauscht. Indes: Semantisch gesehen könnten beide Fassungen nicht gegensätzlicher sein, da aus dem groben Sauflied eine Warnung gerade vor dem wird, was das Original beschreibt. So wird »vinum est divinum« (»der Wein ist göttlich«) zu »vinum est nocivum« (»der Wein ist schädlich«) und »loqui facit clericum optimum latinum« (»er lässt den Geistlichen bestes Latein sprechen«) zu »loqui facit clericum pessimum latinum« (»er lässt den Geistlichen schlechtestes Latein sprechen«), etc. Der ursprüngliche Textsinn wird also in sein moralisierendes, quasi »gehobenes« Gegenteil verkehrt.

Die rechte Spalte enthält ein erstmals 1576 in der zweiten Auflage von Le Roy & Ballards *Mellange d'Orlande* auftretendes Kontrafakt, das hinsichtlich der Funktion der Kontrafakturen einen neuen Aspekt zeigt. Bei dem in der *Mellange* nicht unterlegten, sondern nach den Noten als Alternative abgedruckten Text handelt es sich um eine Totenklage auf Jacobus Clemens non Papa. Auch hier ist die Abhängigkeit vom Original offenkundig: Aus »Potatores incliti« (»die bekannten Säufer«) wird »O cantores incliti« (»Ihr berühmten Sänger«) usw.; erhalten bleibt auch der Schluss »Requiem eternam« (»ewige Ruhe«) und die Bezugnahme des vorausgehenden »Cantare pro mortuo« (»zu singen für den Toten«) auf »Cantantes pro ebrüis« (»den Singenden für die Zecher«) ist ebenfalls unverkennbar. Im Gegensatz zum »Fertur in convivii ... nocet foeminum« liegt aber in diesem Fall (trotz der deutlichen Bezugnahmen) ein neuer Text vor. Außerdem haben wir es sicherlich nicht mit einem »besseren« Text zu tun, auch wenn sich wenigstens der Titel seriös gibt. Schon die textlichen Bezüge zur Vorlage lassen Zweifel an der Ernsthaftigkeit der Totenklage aufkommen. Wenn wir dann noch die Tatsache in Betracht ziehen, dass eine Totenklage einem den Text musikalisch adäquat umsetzenden Sauflied zu unterlegen ist, wird klar, dass wir die Absicht der Totenklage woanders als in einer »Verbesserung« des »schlimmen« Originals zu suchen haben. Die auf das Original zugeschnittene groteske Komposition mag auch im Fall der Purifizierung im *Magnum opus musicum* von 1604 noch ihren Sinn haben, da der Satz gerade das ausdrückt, wovor der Text warnt. Bei der Totenklage auf Clemens non Papa aber verhält es sich anders. Schon weil die Vorlage für das Kontrafakt im Druck ja unmittelbar vorher steht, wird der zeitgenössische Rezipient die textliche Abhängigkeit

Originaltext<sup>28</sup>

Fertur in convivijs Masculinum displicet Sed in neutro genere Loqui facit clericum	vinus, vina, vinum, atque foemininum, vinum est divinum, optimum latinum.
Volo inter omnia Vinum facit vetulas Et ditescit pauperes, Mutis dat eloquium,	vinum pertransire, leviter salire, claudos facit ire, surdisque audire.
Potatores inelyti Tam senes quam iuvenes. Cruciantur rustici, Ut gustare valeant	semper sunt benigni, In aeterno igni qui non sunt tam digni, boni haustum vini.
Meum est propositum Et vinum apponere Ut dicant cum venerint Deus sit propitius	in taberna mori sitiendi ori, angelorum chori: huic potatori.
Et plus quam ecclesiam Illam nullo tempore Donec sanctos angelos Cantantes pro Ebrijs:	diligo tabernam, sprevi neque spernam, venientes cernam, Requiem aeternam.

Kontrafakt im *Magnum*

Fertur in conviviis Masculinum displicet Et in neutro genere Loqui facit homines
Volo nunquam igitur Quia facit homines Et iubet pauperibus, Tecta pandit omnia,
Potatores nequeunt Tam senes quam iuvenes Nam sunt ad coelestia Edunt, bibunt et ludunt,
Horum est propositum Et vinum apponere Ut dicant cum venerint Bachus sit propitius
Hy plus quam Ecclesiam Hanc nec ullo tempore Donec malos angelos Cantantes his non fore:

erkannt und damit wohl auch die mutmaßliche Absicht des Texts durchschaut haben, Clemens non Papa zu verspotten. Ein zur Totenklage umtextiertes Sauflied ergibt dann eine semantisch stimmige Konnotation, wenn dem Adressaten entsprechende Neigungen nachgesagt werden. Lasso zumindest scheint das getan zu haben, da er in einem Brief vom 11. März 1578 an den Thronfolger Wilhelm schreibt: »basta che dice hauer riscontrato in via et in aquosa Due barilj pienj di gargante spagnole, che voglian dar il guasto alli mottettj di clemens nō papa« (»Er [gemeint ist ein Esel] sagte also, er habe auf dem Land- und Wasserwege zwei Fässer voll spanischer Kehlen getroffen,

28 Abdruck der Texte nach Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, 2. Aufl., Bd. 3 (wie Anm. 27), S. CX und XCIII. Vgl. außerdem Bernhold Schmid, »Lasso's »Fertur in conviviis«: On the History of its Text and Transmission«, in: *Orlando di Lasso Studies*, hrsg. von Peter Bergquist, Cambridge 1999, S. 116–131.

*opus musicum*

vinus, vina, vinum,  
nocet foemininum,  
vinum est nocivum,  
pessimum latinum.

vinum pertransire,  
leviter salire,  
divites praeire,  
facitque perire.

fieri beati,  
daemone sunt sati.  
iussa non parati,  
hinc erunt damnati.

In taberna mori  
sitiendi ori,  
inferorum chori:  
huic potatori.

diligunt tabernam,  
ducunt contemnendam,  
venientes cernant,  
Requiem aeternam.

Kontrafakt bei le Roy & Ballard und im *Thresor de Musique*

Tristis ut Euridicen	Orpheus ab orco
Revocaret coniugem	Resonante plectro
Lyrae nervos tetigit	Dulciter canendo.
Fecit et idem David	Deo iubilando.

Mens mea desiderat	Musicam probare
Et eam prae ceteris	Artibus laudare:
Moerentes laetificat,	Graves mitigare,
Poenas novit cordium	Et Deos placare.

O cantores incliti,	Musicae clientes,
Videte Pierides	Phociden colentes:
Iam Clementis non Papae	Eunt celebrantes
(Heu) tristes exequias	Lachrimis madentes.

En Apollo respuit	Cirrho personare
Et Euterpe calamos	Flatibus urgere,
Terpsicore citharam	Digitis movere
Et Erato pedibus	Leviter salire.

Phoebus ipsi dederat	Musices coronam
Nec eum Calliope	Sprevit, neque spernam
Nunc adeste sedulo	Musici, fas est nam
Cantare pro mortuo	Requiem aeternam.

die den Motetten von Clemens non Papa den Rest geben wollten.«<sup>29</sup> (Noch später ist in diesem Brief von Flaschen die Rede, allerdings nicht mehr auf Clemens non Papa bezogen.) Auch sonst scheint Clemens non Papa als Säufer bekannt gewesen zu sein, wie Henri Vanhulst anhand eines Schreibens von Philipp de Croÿ an Erzherzog Maximilian von Österreich (13. Mai 1553) dargelegt hat: De Croÿ bezeichnet Clemens non Papa als »gra[n]t yvroigne et mal viva[n]t«, als einen alten Säufer, der ein schlimmes Leben führt.<sup>30</sup> Im

29 Original und Übersetzung aus Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso. Briefe*, Wiesbaden 1977, Brief Nr. 43, S. 215f.

30 Henri Vanhulst, »Clemens non Papa »grant yvroigne et mal vivant« (1553)«, in: *Beyond Contemporary Fame. Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon. Colloquium Proceedings Utrecht ... 2003*, hrsg. von Eric Jas, Turnhout 2005, S. 23; Philipp de Croÿs Brief an Maximilian als Faksimile und Edition S. 22 und 25. In Anm. 31 (S. 23)

hugenottischen *Thresor de Musique d'Orlande de Lassus* von 1576, 1582 und 1594 wird eben der Spott-Text, das »Tristis ut Euridicen«, nun unmittelbar unterlegt. Jene purifizierenden Sammlungen sind von Ernst und religiösem Eifer bestimmt, so dass fast anzunehmen ist, der Herausgeber Simon Goulart habe den Text für bare Münze genommen und dessen maliziösen Hintersinn nicht verstanden. Wenn dem so wäre, dann hätte sich Lassos Komposition ebenso unfreiwillig wie unpassend mit einer weiteren Bedeutung verbunden.

Zweitens ist auf Kontrafakta mit Sprachwechsel einzugehen: Hier ist die Möglichkeit, vom Sprachkörper her an der Vorlage zu bleiben, natürlich nicht gegeben. Der Inhalt der Vorlage hingegen und damit auch der Verwendungszweck, die Funktion, kann erhalten bleiben – zumindest dann, wenn wir es mit Übersetzungen zu tun haben. Übersetzungen liegen vor in der *Musica Transalpina*, einem 1588 bei Thomas East in London erschienenen Sammelwerk von ins Englische übersetzten Madrigalen, aber auch Chansons. So wird Luca Marenzios »Tirsi morir volea« zu »Thirsis to die desired« und Lassos »Le Rossignol« zu »The Nightingale«. <sup>31</sup>

Meist jedoch haben wir es nicht mit Übersetzungen zu tun. Michael Herrers dreibändiger *Hortus musicalis* aus den Jahren 1606 und 1609<sup>32</sup> enthält geistlich lateinisch unterlegte Sätze nach größtenteils italienischen Originalen, im ersten Band finden sich allerdings Hans Leo Hasslers »Ach Schatz ich thu dir klagen« und Lassos »Ein meidlein zu dem brunnen gieng«. Dass es sich um Purifikationen handelt, verrät schon der Titel: *Hortus musicalis, variis antea diversorum authorum Italie floribus consitus, Iam verò Latinos fructus ...*; Herrers Absicht ist es, italienische Blumen in seinem Garten zu lateinischen Früchten reifen zu lassen. Johann Pühler brachte 1582 einen Druck mit deutschen Liedern nach französischen Chansons seines Lehrers Lasso heraus, angeblich mit dessen Einverständnis.<sup>33</sup> Die neuen Texte sind teils weltlich, teils geistlich. Die Absicht ist also wohl nicht ausschließlich purifizierend, stattdessen mag die in Deutschland nicht allgemein geläufige französische Sprache eine Rolle gespielt haben.<sup>34</sup> Übrigens hat Lasso selbst nur ein Jahr später (1583) in seine ebenfalls geistliche und weltliche Texte

kündigt Vanhulst einen im Druck befindlichen Aufsatz an: »Orlando di Lasso's *Epitaphium Clementis non Papae*. *Homage or Derision*«.

31 H. Leuchtman und B. Schmid, Lasso (wie Anm. 24), Bd. 2, 1588–8 = RISM 1588<sup>29</sup>.

32 Ebda., 1606–1 = RISM 1606<sup>6</sup>, 1609–1 = 1609<sup>14</sup> und 1609–2 = 1609<sup>15</sup>. Vgl. außerdem Horst Leuchtman, »Zur Biographie Michael Herrers«, in: *Mitteilungsblatt der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte* 6 (1973), S. 117–126.

33 H. Leuchtman und B. Schmid, Lasso (wie Anm. 24), Bd. 2, 1582–9 = RISM L 945. Der Titel verrät: »... mit des Herrn Authoris bewilligung ...«.

34 Vgl. auch N. Schwindt, Kontrafaktur (wie Anm. 11), S. 49.

verwendenden *Neue[n] Teutsche[n] Lieder[n] ... mit vier stimmen* (München: Adam Berg) Kompositionen mit deutschen Texten aufgenommen, die im selben Jahr 1583 französisch unterlegt bei le Roy & Ballard erschienen sind.<sup>35</sup>

Die sich spätestens jetzt stellende Frage nach der Gattung – da ja die Sprache neben dem Satz als gattungskonstitutiv anzusehen ist – sei vorerst zurückgestellt. Stattdessen sei kurz zusammengefasst: Purifizierung und die Absicht qualitativer ›Hebung‹ ist häufig, wenn auch nicht stets, die Triebfeder beim Kontrafazieren ohne oder mit Sprachwechsel. Damit geht ein Wechsel des Verwendungszwecks oder der Funktion einher – Ausnahmen wie das als Spott zu verstehende »Tristis ut Euridicen« mögen diese Regel bestätigen. Lediglich bei Übersetzungen bleiben Inhalt und Absicht der Vorlage erhalten. In vielen Fällen bleibt der neue Text sprachlich eng am oft fast wörtlich aufgegriffenen Original, auch wenn er sich inhaltlich weit entfernt; trivial ist indes die Erkenntnis, dass bei einem Sprachwechsel hinsichtlich des Sprachkörpers die Nähe zum Original aufgegeben wird, und zwar unabhängig davon, ob der Text inhaltlich der Vorlage entspricht oder völlig anderen Inhalt hat. Bisher nicht erwähnt wurde ein weiterer Aspekt, nämlich der Gewinn an Repertoire, der auf Kontrafazierungen insgesamt zutrifft.

Was bleibt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von der Vorlage im Kontrafakt erhalten? Dies ist der in aller Regel unverändert übernommene Satz (vgl. aber oben, wo am Beispiel von Lassos »Mein Frau Hilgart« die Situation des Tenorlieds im 16. Jahrhundert beleuchtet wurde). Dies ist häufig die Sprache, oft auch die Versstruktur und in vielen Fällen der größte Teil des Bestands an Worten. Erhalten bleiben kann der Inhalt (bei Übersetzungen); die Absicht, Verwendung oder Funktion kann ebenfalls bestehen bleiben. Was kann bei der Kontrafazierung verloren gehen? Die Frage beantwortet sich gleichsam als negative Folie obiger Ausführungen: Sprache, Inhalt und Verwendungszweck stehen zur Disposition. Und zu prüfen wäre in jedem Fall, inwieweit die Adaption des neuen Textes wirklich gelingt: Dies betrifft im Wesentlichen dessen im 16. Jahrhundert meist sehr enge Anpassung an die Komposition hinsichtlich der Textausdeutung, aber auch der grammatikalischen Struktur, der Wortbetonungen, Hebungen in Versen etc.

35 *Neue Teutsche Lieder*: H. Leuchtman und B. Schmid, Lasso (wie Anm. 24), Bd. 2, 1583–6 = RISM L 946; *Vingtdeuxieme livre*: ebda., 1583–4 = RISM 1583<sup>7</sup>; »Heureux qui met en Dieu« = »Selig ist der auf Gott sein hoffnung setzet«; »Ce que tu peux maintenant« = »Was heut sol sein«; »Avec le jour commence« = »Von morgens frü mit Gottes lob«.

Abschließend bleibt die Frage anzuschneiden, ob es einen Kern, einen die Epochen verbindenden Konsens gibt, wie man sich beim Kontrafizieren dem Urstoff gegenüber verhält, was aus dem Alten im Neuen wird.

Aufgelistet seien zunächst die Unterschiede:

Im 15. Jahrhundert entsteht der Eindruck, das Kontrafizieren sei Teil von Bearbeitungsvorgängen zwecks Aneignung von Techniken oder Anpassung vorgegebenen Materials an eigene Vorstellungen. Das 16. Jahrhundert hingegen übernimmt den Satz und tauscht nur den Text aus.

Im 15. Jahrhundert kann die mögliche Differenz des neuen Textes zum Original sehr unterschiedlich sein: Der Text von Wolkensteins »Mein herz das ist versert« steht trotz Sprachwechsels inhaltlich, funktional und auch formal nahe an der Vorlage »Questa fanciull' amor«, die beiden Kontrafizierungen desselben Stücks zu Messesätzen entfernen sich hinsichtlich der Textstruktur und der Funktion denkbar weit vom Original. Im 16. Jahrhundert entspricht der neue Text in der Regel zumindest hinsichtlich der Silbenzahl weitgehend dem alten; mir ist kein Fall bekannt, bei dem aus Melismatik Syllabik oder umgekehrt würde. Die inhaltlichen und funktionalen Wechsel mögen ein weites Spektrum abdecken; dass jedoch beispielsweise aus einer Chanson ein Messensatz wird, ist nicht der Fall. Die Adaption neuer Texte in semantischer wie formaler Hinsicht mag trotz der im Original engen Verbindung von Musik und Text in diversen Fällen durchaus geglückt sein, indes kann man sich bei so manchem Kontrakt dem auf Herrers *Hortus musicalis*<sup>36</sup> und Erhard Bodenschatz' *Florilegium Portense* (1603 und 1618)<sup>37</sup> bezogenen Verdikt Armin Brinzings und Ludwig Finschers kaum verschließen, demzufolge im »frühen 17. Jh. ... vor allem die Kontraktur zum Aufbau und zur Erweiterung eines Repertoires nicht selten zu mechanischer und barbarischer Geläufigkeit [entartet]«. <sup>38</sup> Insgesamt sind also im 15. Jahrhundert die Möglichkeiten, was mit vorgegebenem Material beim Umtextieren geschehen kann, erheblich weiter gespannt als im 16. Jahrhundert.

Wo liegen die Gemeinsamkeiten in beiden Epochen?

Sicherlich ist der Gewinn an Repertoire in allen Zeiten ein Grund für das Kontrafizieren.

36 Vgl. oben Anm. 29.

37 H. Leuchtman und B. Schmid, Lasso (wie Anm. 24), Bd. 2, 1603–1 und 1618–1 = RISM 1603<sup>1</sup> und 1618<sup>1</sup>.

38 Armin Brinzing (Ludwig Finscher), Art. »Parodie und Kontraktur«, B. II.: »Die Kontraktur von der Reformation bis 1600«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 1401.

Außerdem mag die im 16. Jahrhundert ja explizite Idee einer qualitativen Hebung von Stücken durch die Unterlegung vermeintlich besserer Texte schon im 15. Jahrhundert eine Rolle gespielt haben.

Des Weiteren ist bei Sprachwechsel eine die Epochen übergreifende Ursache der Mangel an Kenntnis fremder Sprachen.

Gemeinsam ist den Kontrafakta wohl aller Epochen schließlich die Tatsache, dass die ursprüngliche Einheit von Text und Musik durch die Neutextierung aufgehoben wird. Die vom Originaltext getrennte Musik hat in jedem Fall den Charakter eines Materials, das aus seinem Kontext gelöst (oder gar seines Sinns beraubt) worden ist und somit zur Basis für etwas Neues werden kann. Dabei ergibt sich im Idealfall eine glückliche Verbindung mit dem neuen Text oder auch Satz, so dass gar noch Konnotationen zur Semantik der Vorlage bestehen bleiben – erinnert sei an Wolkensteins »Mein herz« und an die Kontrafakta zum »Fertur in conviviis«. Als Gegenbeispiel bietet sich wiederum das »Fertur in conviviis« an, jetzt in der im hugenottisch-purifizierenden Sinn missverstandenen Lesart des Kontrafakts »Tristis ut Euridicen«. Was jeweils aus dem Material im Einzelnen wird, wie es sich im neuen Kontext verhält, ist dabei vermutlich für jede Gruppe oder jeden Typus von Kontrafaktur neu zu beurteilen.

Ein letzter Aspekt: »Die Einübung in einen fremden Stil und die produktive Auseinandersetzung damit auf der Basis des eigenen oder eines vertrauten Sprachidioms war stets eine der Hauptmotivationen des Umtextierens«, schreibt Nicole Schwindt.<sup>39</sup> Angewandt auf die Satztechnik trifft dies in hohem Maße auf die erwähnten Beispiele aus dem 15. Jahrhundert zu, wo man mit den Vorlagen experimentiert. Wie verhält es sich indes im 16. Jahrhundert? Hier wird im Zug des Kontrafazierens zwar nicht in den Satz eingegriffen, trotzdem findet auch hier zumindest bei sprachwechselnden Kontrafakta »Einübung« und Aneignung statt. In England übersetzt man Madrigale, französische Chansons werden deutsch umtextiert, Lasso selbst publiziert gar innerhalb desselben Jahres einige Sätze auf Französisch und Deutsch. Hiermit sind wir bei der oben zurückgestellten Gattungsfrage angelangt. Indem man Stücke mit einer fremden Sprache unterlegt, werden die beiden Gattungskonstituenten Satztyp und Sprache getrennt. Dies scheint mir eine Voraussetzung dafür zu sein, dass die Sprache ihren Status als Gattungskriterium gegen Ende des 16. Jahrhunderts verliert. Wenn in konsequenter Fortsetzung derartiger Tendenzen schließlich eigenständig Villanellen oder ähnliche Satztypen mit deutschem Text komponiert werden, wie zum Beispiel

39 N. Schwindt, Kontrafaktur (wie Anm. 11), S. 47.

Jacob Regnart, Leonhard Lechner, Ivo de Vento oder auch Hans Leo Hassler<sup>40</sup> es tun, wenn in England volkssprachige Madrigale<sup>41</sup> entstehen, dann wird nicht mehr ein präexistentes Stück umtextiert, sondern es wird gleichsam die Gattung kontrafiziert. Ergänzt man die beschriebene Situation durch einen dazu nahezu komplementären Vorgang, der mit Lassos deutschen Liedern von 1567 einsetzt, wo der Tenorliedsatz nur mehr teilweise eine Rolle spielt und satztechnische Elemente aus italienischen und französischen Gattungen eindringen, wo also der Satz aufgegeben, die Sprache hingegen erhalten bleibt, dann haben wir die Voraussetzungen für die Internationalisierung der VokalGattungen vor uns.

40 Nicht selten wird die Satzart im Titel angegeben: Jacob Regnart, *Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen* (Nürnberg 1574, RISM R 742), Leonhard Lechner, *Neue teutsche Lieder zu drey Stimmen, Nach art der Welschen Villanellen* (Nürnberg 1576, RISM L 1288), Hans Leo Hassler, *Neüe Teütsche gesang nach art der welschen Madrigalien vnd Canzonetten* (Augsburg 1596, RISM H 2336).

41 An den Madrigalen Thomas Morleys zeigt sich exemplarisch, was mit dem Wegfall der Sprache als Gattungskriterium möglich wird, vgl. Th. Morley, *Canzonets, or Little Short Songs to Three Voyces* (London 1593, RISM M 3691). Die dritte, erweiterte Auflage dieses Drucks, *Canzonets ... with Some Songs added by the Author* (1602, RISM M 3692) wurde in deutscher Übersetzung 1624 in Rostock als *Lustige und Artige Dreystimmige Weltliche Liedlein* (in RISM nicht erwähnt; vgl. den unten zitierten Art. »Morley, Thomas«) aufgelegt. Im Fall von *The First Booke of Balletts to Five Voyces* (London 1595, RISM M 3697) existiert gar eine im selben Jahr in London erschienene italienische Fassung: *Il primo libro delle ballette* (RISM M 3698). Vgl. Martina Rebmann [und Schriftleitung], Art. »Morley, Thomas«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Personenteil, Bd. 12, Kassel und Stuttgart 2004, Sp. 488.