

Andreas Pfisterer

Zur Stellung der Handschrift Zürich G 438 in der Geschichte des deutschen Liedes*

Das handschriftliche Tenor-Stimmbuch G 438 der Zentralbibliothek Zürich (CH-Zz, G 438) aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist von Martin Staehelin in den 1970er Jahren für die Musikwissenschaft entdeckt worden. Auf einer Wolfenbütteler Tagung von 1976 hat er die wesentlichen Befunde und Aporien vorgestellt.¹ Seitdem ist zwar die Erforschung der Schreiberhände weitergegangen, nicht aber die Erforschung des Inhalts, Tenorstimmen mehrstimmiger deutscher Lieder.

Was die Schreiberhände angeht, kann inzwischen als gesichert gelten, dass der Notentext und die Textincipits von dem Augsburger Organisten Bernhart Rem geschrieben wurden, der unter anderem auch für den Notentext der bekannteren Handschriften A-Wn, 18810 und D-Mu, 8° Cod. ms. 328–331 verantwortlich ist. Die ältere Zuweisung dieser Handschriften an Ludwig Senfls Münchner Sängerkollegen Lukas Wagenrieder ist durch die Identifikation des Schreibers durch Joshua Rifkin überholt.² Das von Staehelin eingeholte Gutachten Gerhard Piccards zu den Wasserzeichen erlaubt eine Datierung der Zürcher Handschrift auf die Jahre 1524 bis 1527, also ungefähr gleichzeitig zu den beiden erwähnten Handschriften desselben Schreibers.³

- * Ich danke David Fallows, Joshua Rifkin und Nicole Schwindt für die kritische Lektüre des Textes.
- 1 Martin Staehelin, »Aus ›Lukas Wagenrieders‹ Werkstatt: ein unbekanntes Lieder-Manuskript des frühen 16. Jahrhunderts in Zürich«, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, Bd. 1: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, hrsg. von Ludwig Finscher, München 1981 (Wolfenbütteler Forschungen, 6), S. 71–94. Die Entdeckung kam noch rechtzeitig, um einen Einschluss in den RISM-Katalog (Norbert Böker-Heil, Harald Heckmann, Ilse Kindermann, *Das deutsche Tenorlied*, 3 Bde., Kassel 1979–1986) zu ermöglichen, dort unter der Nummer 240.
 - 2 Joshua Rifkin, »Jean Michel and ›Lucas Wagenrieder‹: Some New Findings«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 55 (2005), S. 113–152: insbes. S. 144–152. Vgl. auch David Fallows, »The Copyist Formely Known as Wagenrieder: Bernhart Rem and his Circle«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, hrsg. von Theodor Göllner, Bernhold Schmid und Severin Putz, München 2006 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, N.F., 128), S. 212–223.
 - 3 M. Staehelin, Aus ›Lukas Wagenrieders‹ Werkstatt (wie Anm. 1), S. 73f. Joshua Rifkin erwägt eine etwas frühere Datierung, vgl. unten Anm. 46.

Der Vergleich mit diesen beiden Stimmbuchsätzen führt zum ersten Problem, das hier besprochen werden soll: Die Wiener und die Münchner Handschrift sind sowohl untereinander wie auch mit anderen Handschriften und Drucken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch zahlreiche Konkordanzen verknüpft, sie spiegeln (wie es scheint) weltliches Repertoire der Hofkapelle Kaiser Maximilians bzw. aus deren Umfeld. Für das Zürcher Stimmbuch dagegen konnte Staehelin keine einzige Konkordanz auffinden.⁴ Da außerdem keine Komponistennamen oder sonstige Hinweise auf die Herkunft des Repertoires genannt sind, muss sich der Versuch einer Einordnung in die Gattungsgeschichte, soweit er überhaupt möglich ist, auf stilistische Merkmale stützen. Dass gerade das Tenor-Stimmbuch erhalten ist, stellt hier einen erheblichen Vorteil dar. In jenem zentralen Strang der Gattungstradition, der heute gewöhnlich mit dem Begriff »Hofweise« gekennzeichnet wird,⁵ unterliegt die Gestaltung des Tenors als Hauptstimme Konventionen, die relativ gut rekonstruierbar sind; und an der Zugehörigkeit des Inhalts der Zürcher Handschrift zu diesem Strang kann schon von textlicher Seite her kein Zweifel sein. Es muss also zunächst der gattungsgeschichtliche Hintergrund etwas ausführlicher aufgerollt werden.

Deklamationsmuster der Hofweise im 16. Jahrhundert

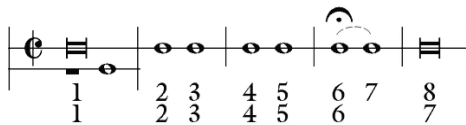
Wilhelm Seidel hat für die Hofweisen-Tenores Senfls ein zugrunde liegendes Deklamationsmuster erarbeitet, das kurz referiert werden soll (siehe Notenbeispiel 1).⁶ Der »Hofweisenvers« hat strenge Akzentalternation (in unserem Fall sind dann alle geradzahligen Silben betont, alle ungeradzahligen unbetont), in der männlichen Variante 8 Silben und 4 Hebungen, in der weiblichen Variante 7 Silben und 3 Hebungen. Er kann in zwei männliche Kurzverse mit 4

4 Ebd., S. 73.

5 Der von Hans Joachim Moser geprägte Begriff »Hofweise« kann sich zwar auf eine Stelle in einem Brief Lukas Wagenrieders stützen (Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 339); aufgrund der älteren Verwendung des Wortes ist aber anzunehmen, dass auch bei Wagenrieder »Hofweise« nicht ein höfisches Lied (im Gegensatz zum Volkslied), sondern ein Lied zur Liebeswerbung (im Gegensatz zu anderen Themen) meint, siehe Christoph Petzsch, »Weiteres zum Lochamer-Liederbuch und zu den Hofweisen. Ein Beitrag zur Frage des Volksliedes im Mittelalter«, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 17, 1972, S. 9–34: S. 22–33). Mangels eines brauchbaren Ersatzbegriffs behalte ich die eingeführte Verwendung von »Hofweise« für das hohe Stilregister des mehrstimmigen Liedes bei.

6 Wilhelm Seidel, *Die Lieder Ludwig Senfls*, Bern 1969 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 2), S. 59–80.

Silben und 2 Hebungen aufgespalten werden, die zumeist paarweise gereimt, seltener auch alleine und durch Reim an einen Langvers angeknüpft auftreten.⁷ Musikalisch entspricht jeder Binnensilbe eine Semibrevis unter der Mensur *tempus imperfectum diminutum*, erste und letzte Silbe eines Verses haben eine Brevis. Die Brevis am Versbeginn wird im Innern des Tenors häufig durch Semibrevispause – Semibrevis ersetzt, am Beginn des Liedes ist sie aber regelmäßig vorhanden. Weibliche Verse werden durch Zusammenziehung der Notenwerte der Silben 6 und 7 an den gleich bleibenden Rahmen angepasst. Eine Dehnung des Rahmens durch Einfügung eines Melismas ist auf Silbe 6 möglich. Kurzverspaare können musikalisch entweder zu einem Langvers zusammengefasst werden oder mit separaten Melodiezeilen umgesetzt werden, dann entfallen die Silben 2 bis 5.



Notenbeispiel 1: Deklamationsmuster der klassischen Hofweise (nach Seidel)

Für die vielfältigen Möglichkeiten der Abwandlung des Schemas, insbesondere durch Punktierungen und Synkopen kann auf Seidels ausgezeichnete Arbeit verwiesen werden. Dieses Deklamationsmuster gilt nicht nur für Senfls Hofweisentenores, sondern für das gesamte Hofweisenrepertoire des frühen 16. Jahrhunderts. Auflösungserscheinungen kann man in der auf Senfl folgenden Generation, insbesondere bei Caspar Othmayr beobachten; das spielt für unser Thema aber keine Rolle. Die Vorgeschichte dieses ›klassischen‹ Deklamationsmusters hat bislang noch niemand behandelt; auch die allgemeinere Frage, ob und wie das mehrstimmige deutsche Lied der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, repräsentiert in erster Linie durch das Lochamer-

7 Die germanistische Metrik-Forschung hat sich, soweit ich sehe, kaum um diesen Vers gekümmert, der aus dem gängigen Rahmen deutscher wie romanischer Metrik herausfällt. Die wesentlichen Beiträge sind Christoph Petzsch, *Hofweisen der Zeit um 1500*, Diss. Freiburg im Breisgau 1957; ders., »Hofweisen«. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Liederjahrhunderts«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 33 (1959), S. 414–445. Petzsch polemisiert gegen die auch von mir zugrunde gelegte Unterordnung des Kurzverses unter den Langvers (S. 419–424), überzeugt mich aber nicht. Diese Frage kann hier nicht näher diskutiert werden, ist aber auch für die musikalische Seite irrelevant. Dort gilt unbestritten, dass der Komponist die Freiheit hat, Kurzverspaare wie einen Langvers zu behandeln.

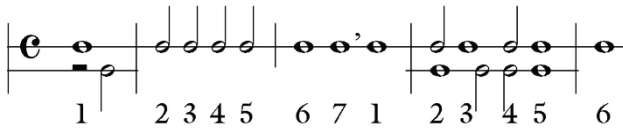
Liederbuch (1452–1460),⁸ das Schedel-Liederbuch (1460–1467)⁹ und die Glogauer Handschrift (1477–1481),¹⁰ mit dem ab etwa 1510 in Handschriften und Drucken auftauchenden Lied des 16. Jahrhunderts zusammenhängt, ist bislang kaum mit der nötigen Detailschärfe gestellt worden.¹¹

Deklamationsmuster im 15. Jahrhundert

Für das Lochamer-Liederbuch hat Walter Salmen rhythmische Muster untersucht und dabei als höchstentwickeltes Muster den so genannten Wechselrhythmus dargestellt.¹² Dieser ist schon von Franz Magnus Böhme an einstimmigen Melodien des 15. und 16. Jahrhunderts beobachtet worden (siehe Notenbeispiel 2).¹³ Charakteristisch sind drei Phasen unterschiedlicher rhythmischer Prägung, zuerst eine glatte Deklamation in Minimien, dann eine verlangsamte Deklamation in Semibreven, die durch das Zusammenreffen zweier unbetonter Silben an der Binnenzäsur zu einem langsamen Dreier führt, dann eine Deklamation mit unterschiedlichen Notenwerten (die Variationsbreite ist größer als im Schema dargestellt), wobei immer zwei

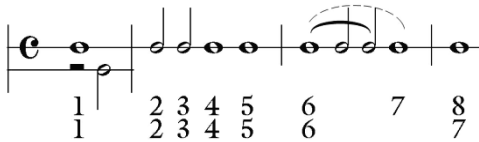
- 8 D–B, Mus.ms. 40613; Faksimile: *Lochamer-Liederbuch und das Fundamentum organisandi von Conrad Paumann*, hrsg. von Konrad Ameln, Kassel 1972 (Documenta musicologica, 2.1); Edition: *Das Lochamer-Liederbuch*, hrsg. von Walter Salmen und Christoph Petzsch, Wiesbaden 1972 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, N.F., Sonderbd. 2).
- 9 D–Mbs, Cgm 810; Faksimile: *Das Liederbuch des Dr. Hartmann Schedel*, hrsg. von Bettina Wackernagel, Kassel 1978 (Das Erbe deutscher Musik, 84); Edition der Lieder: *Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz*, Bd. 2: *Handschriften des 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Robert Eitner, Berlin 1880.
- 10 PL–Kj, Mus.ms. 40098; Edition der Lieder: *Das Glogauer Liederbuch*, Bd. 1: *Deutsche Lieder und Spielstücke*, hrsg. von Heribert Ringmann und Joseph Klapper, Kassel 1936 (Das Erbe deutscher Musik, 4). Die Datierung beruht auf der Untersuchung der Wasserzeichen durch Paweł Gancarczyk, »Abbot Martin Rinkenbergs and the origins of the ›Glogauer Liederbuch‹«, in: *Early Music* 37 (2009), S. 27–36; er macht im Übrigen plausibel, dass die Handschrift in Sagan geschrieben wurde, vermutlich von Martin Rinkenbergs.
- 11 Nicole Schwindts verdienstvolle Arbeit zum 15. Jahrhundert (»Die weltlichen deutschen Lieder der Trienter Codices – ein ›französisches‹ Experiment?«, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 8, 1999, S. 33–92) hört aufgrund der Abgrenzung des Themas genau an der Stelle auf, wo sich die Frage stellen würde. Ihr Handbuchbeitrag (»Musikalische Lyrik in der Renaissance«, in: *Musikalische Lyrik*, Bd. 1: *Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 8.1), S. 137–254: S. 156–162, 185–193 und 235–243) trennt das 15. und 16. Jahrhundert, als Verknüpfung fungiert nur das Merkmal des Tenor-Cantus firmus.
- 12 Walter Salmen, *Das Lochamer Liederbuch: Eine musikgeschichtliche Studie*, Leipzig 1951 (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 18), S. 70–85.
- 13 *Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert*, hrsg. von Franz Magnus Böhme, Leipzig 1877, S. lxiii–lxv.

Silben den Raum von drei Minimen einnehmen, also einen schnellen Dreier erzeugen. Dieses rhythmische Muster sperrt sich gegen ein durchlaufendes musikalisches Metrum, da weder die einzelnen Silben noch die Silbengruppen, die die germanistische Metrik »Takt« nennt (in unserem Fall eine betonte und eine folgende unbetonte Silbe), eine gleichbleibende musikalische Länge haben. Auch die Gesamtlänge mit 20 Minimen passt schlecht in eine auf Vielfachen von 2 und 3 basierende Metrik, wie sie (bei aller Unverbindlichkeit) dem System der Mensuralnotation zugrunde liegt. Dieses eigenartige rhythmische Muster ist einerseits das Ergebnis der Musikalisierung einer sprachlichen Versform und ohne diese schwer erklärbar, andererseits geht es nicht mit Notwendigkeit aus den Vorgaben des Verses hervor, sondern schließt genuin musikalische Entscheidungen mit ein: Die unterschiedliche Behandlung der Silben 2 bis 5 in beiden Teilversen ist ein gezieltes Mittel zur Hervorhebung der Kadenz.



Notenbeispiel 2: »Wechselrhythmus« (nach Salmen)

Vom Deklamationsmuster der klassischen Hofweise ist dieses durch zwei Gräben getrennt: Es liegt ein anderer Vers (ich nenne ihn hier »Volksliedvers«, da er als einziger weiterer Vers im relevanten Repertoire regelmäßig auftritt) und eine andere musikalische Mensur (*tempus perfectum/imperfectum non diminutum*) zugrunde. Der Volksliedvers muss nicht, aber kann streng alternierend behandelt werden; der Konstruktion des Deklamationsmusters liegt die alternierende Behandlung zugrunde. Dann hat der Volksliedvers am Versende genau eine Silbe weniger als der Hofweisenvers. Diese eine Silbe bringt einen wichtigen Unterschied: Während der Hofweisenvers ein langer Vers ist, der in Kurzverse aufgespalten werden kann, ist der Volksliedvers ein kurzer Vers, der sich gerne paarweise zu einem 13-silbigen Langvers gruppiert. Das Deklamationsmuster fasst diesen Langvers als Einheit zusammen. Eine Übertragung auf den Hofweisenvers, d. h. von 13 auf 7 bis 8 Silben, erfordert eine Zusammendrängung der drei rhythmischen Phasen (siehe Notenbeispiel 3). Von der Binnenzäsur bleibt nur die verlangsamte Deklamation übrig; der typische Rhythmus der Kadenz muss zu einem kleinen Melisma umgeformt werden, das den Ansatzpunkt für mögliche melismatische Verlängerungen bildet.



Notenbeispiel 3: Deklamationsmuster des Hofweisenverses im 15. Jahrhundert

Auch das ist schon im Lochamer-Liederbuch belegt, am deutlichsten in Nr. 10 *Ach meiden*,¹⁴ Salmen, dem mehr an dem musikalischen Rhythmus an sich als an dessen Verhältnis zum Vers lag, hat dieses Deklamationsmuster als eine von vielen Varianten dem Wechselrhythmus subsumiert,¹⁵ ohne seine Bedeutung für die weitere Geschichte des mehrstimmigen Liedes zu erkennen. Tatsächlich liegt das Muster in vielerlei Ausformungen den meisten Liedern mit Hofweisenversen im Schedel-Liederbuch und in der Glogauer Handschrift zugrunde. Zwei Beispiele aus dem Schedel-Liederbuch können das verdeutlichen.¹⁶

Das Lied *Ein lip hat ich mir außsirkoren* (Schedel Nr. 7, siehe Notenbeispiel 4) bringt das Deklamationsmuster in den meisten Melodiezeilen in Reinform; in der zweiten Zeile ist das Melisma um eine Semibrevis verlängert, in der dritten und vierten Zeile sind einzelne Silbenwerte in zwei Töne aufgespalten. Nur wenige textkritische Operationen sind notwendig: In den Versen 1, 3, 5 und 7 müssen die zwei letzten Silben zu einer zusammengezogen werden, in T. 3 muss die Brevis in zwei Töne zerlegt werden (wie T. 12), in T. 7 schließlich muss man die nach den Regeln des späten 16. Jahrhunderts irreguläre Textunterlegung mit Silbenwechsel nach Semiminimen akzeptieren.

Hubsch zertlich fein (Schedel Nr. 3, siehe Notenbeispiel 5) zeigt einige leicht verständliche Varianten des Musters: Die Silben 2 bis 5 können unterschiedlich

14 Gegenüber der Ausgabe muss die Melodie um eine Stufe nach unten versetzt werden. Wie David Fallows in seinem Katalog (*A Catalogue of Polyphonic Songs 1415–1480*, Oxford 1999, S. 413 und 440) vermerkt hat, hat dieses Lied eine bislang übersehene Konkordanz im *Buxheimer Orgelbuch* (Nr. 22). (Die Orgelfassung hat, wie in anderen Fällen auch, Veränderungen im Rhythmus vorgenommen; dies scheint ein instrumentaltypisches Phänomen zu sein, das hier nicht berücksichtigt werden muss.) Weniger deutlich ist das Muster in Nr. 40 *Mein traut geselle*; dort ist der Text schlecht überliefert, und seine Zuordnung bleibt unklar.

15 W. Salmen, *Das Lochamer Liederbuch* (wie Anm. 12), S. 81.

16 Die unregelmäßig gesetzten Taktstriche dienen nur der Orientierung. Die Übertragung der Tenor-Stimmen nimmt keine Rücksicht auf eventuell notwendige textkritische Eingriffe im Zusammenhang der übrigen Stimmen.



Ein lip hat ich mir auß- ir - koren/ dar an ich zer be - tro - gen bin/
ich het dar vor ein eyd ge - sworn/ das wech-sel trei-ben wart ir syn/
Si hot mich holt und sicht mich geren/ recht als czu holcz ein
wil- den beren/ keyn rech-te lib ist nyn- derd do.

Notensbeispiel 4: *Schedel-Liederbuch*, Nr. 7, Tenor, fol. 7^v-8^f



Hubsch zert-lich fein nach bunsch ge - stalt/ von rech-ter schon ist al ir leib/
die leib und le - bens hat ge - walt/ ir schon libt mir fur al - le weib/
in gru-ner varb mein hercz das kunt/ das es nit wenck wie es mir gee/ mit fe-nes
feur bin ich en - czunt/ nach dir mein auss-er - wel- tes <B.>

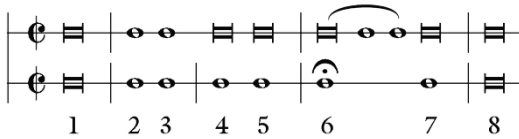
Notensbeispiel 5: *Schedel-Liederbuch*, Nr. 3, Tenor, fol. 3^v-4^f

behandelt werden, das Melisma auf Silbe 6 kann auf eine Semibrevis verkürzt werden (T. 13). Die vierte Melodiezeile verkürzt das Muster in der Weise, dass die Silbenpositionen 4 bis 5 entfallen und dafür das Kadenzmelisma syllabisch textiert wird. Die textkritischen Korrekturen in der Melodie betreffen nur offenkundige Schreibfehler. Im Text steht am Ende das unverständliche »a k«; der Zusammenhang erfordert einen für den Namen der Adressatin stehenden Buchstaben, der sich auf »gee« reimt.

Der erste Graben ist damit überwunden, es bleibt die Frage der Mensur. Sowohl Schedel als auch Glogau verwenden diminuierte und nicht diminuierte Mensuren nebeneinander.¹⁷ Dabei ist leicht zu erkennen, dass die diminuierten Mensuren dieselben Deklamationsmuster verwenden wie die

17 Im Schedel-Liederbuch fehlt das Mensurzeichen meist und muss aus den verwendeten Notentwerten erschlossen werden. Eitners Ausgabe trifft dabei häufig daneben. Der Vergleich mit Glogau erlaubt dagegen für die deutschen Lieder klare Rückschlüsse.

nicht diminuierten, nur mit verdoppelten Notenwerten. In einzelnen Fällen ist auch dasselbe Lied in beiden Notationsweisen überliefert.¹⁸ Man kann daher den zweiten Graben durch Verdoppelung der Notenwerte des Musters von Notenbeispiel 3 überwinden. Damit ist ein Ausgangspunkt gewonnen, der mit dem klassischen Deklamationsmuster verglichen werden kann (siehe Notenbeispiel 6).



Notenbeispiel 6: Deklamationsmuster des Hofweisenverses im 15. und 16. Jahrhundert (vereinfacht)

Um vom älteren Muster zum jüngeren zu kommen, muss einerseits die Deklamation im Versinneren auf den kleineren Notenwert (Semibrevis) vereinheitlicht werden, andererseits die Kadenz verkürzt werden. Die Deklamation der Silben 2 bis 5 ist in Schedel wie in Glogau ziemlich variabel, wobei die als Muster angegebene Variante immerhin eine gewisse Häufigkeit wahrte. Eine Nivellierung ist hier ein unauffälliger Vorgang. Die Verkürzung der Kadenz ist dagegen ein sensibler Punkt. Während Silbe 6 durch Melismen beliebig verlängert werden kann, ist der Silbe 7 zugeordnete Notenwert an die Funktion der Kadenz-Pänultima gebunden. Da von der Länge der Pänultima der Tenor-Klausel auch die Länge der dissonanten Synkope der Diskant-Klausel abhängt, kann die Pänultima weder beliebig kurz noch beliebig lang werden. Die verfügbaren Längen hängen vom Tempo ab; in den meisten Konstellationen gibt es eine Normallänge, von der nur in Ausnahmefällen

18 Der zitierte Tenor Schedel Nr. 3 erscheint mit melodischen Varianten und einem anderen Satz als Nr. 16 mit C und verdoppelten Notenwerten. Schedel Nr. 121 (*Ich bin erfreut*), ohne Mensurzeichen, aber offenbar nicht diminuiert, erscheint mit etwas verändertem Satz in Glogau Nr. 206 mit Mensurzeichen C2 und verdoppelten Notenwerten. Schedel Nr. 123 (*O wie gern*), dort mit C, erscheint in Glogau Nr. 237 als Kontrafaktur (*In praeclarae Barbarae*) mit halbierten Notenwerten und C-Mensur. Glogau Nr. 139 und 203 (*O mörderlicher mord*) sind zwei Aufzeichnungen desselben Satzes in beiden Notationsweisen. Glogau Nr. 196 (*O herzens trost*) mit C2-Mensur erscheint im Colombina-Chansonier (E-SCO, 5-I-43), Nr. 57 (fol. 48, nur A und B erhalten) mit halbierten Notenwerten, siehe *Faksimile-Ausgabe der Handschriften Sevilla 5-I-43 & Paris n. a. fr. 4379 (pt. 1)*, hrsg. von Dragan Plamenac, Brooklyn 1962 (Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, 8). Zu Glogau Nr. 231 siehe Anm. 26.

abgewichen wird, in anderen Konstellationen stehen eine längere und eine kürzere Variante nebeneinander. Ein Übergang von der »Brevis-Kadenz« (benannt nach der Länge der Pänultima der Tenor-Klausel) zur »Semibrevis-Kadenz« als Normalfall, meist einhergehend mit einer Zunahme kleiner Notenwerte, ist ein klares Indiz für eine deutliche Verlangsamung des Tempos. Wenn wir eine solche Verlangsamung des Tempos zwischen etwa 1470 und 1500 annehmen, so ist die Verkürzung der Kadenz eine fast zwangsläufige Folge; auffällig ist dann aber, dass die Deklamation auf der Semibrevisseinheit bleibt und erst im Lauf der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts allmählich auf die Minima rückt. Die für die klassische Hofweise so charakteristische langsame Deklamation erscheint in diesem Zusammenhang als Folge einer Tempoverschiebung, auf die die Kadenz reagiert hat, die Deklamation (noch) nicht.

Die hypothetisch rekonstruierte Entwicklung des Deklamationsmusters lässt sich nun an den überlieferten Liedern verfolgen. Hierbei ist zunächst eine Konzentration auf die Länge der Kadenz-Pänultima sinnvoll. Tabelle 1 zeigt eine Aufschlüsselung der relevanten Lieder einiger Corpora. Die um 1480 geschriebene Glogauer Handschrift vertritt das 15. Jahrhundert, für das 16. Jahrhundert wurden vier Repräsentanten ausgewählt: das vermutlich zwischen 1510 und 1520 gedruckte Liederbuch des Arnt von Aich,¹⁹ der 1510 geschriebene Grundbestand (Nr. 1–58) des Liederbuchs des Johannes Heer,²⁰ das 1512 gedruckte Liederbuch Erhart Öglins²¹ sowie das Gesamtwerk von Paul Hofhaimer (1459–1537).²² Berücksichtigt sind jeweils nur Lieder, die

19 Edition: *Das Liederbuch des Arnt von Aich (Köln um 1510)*, hrsg. von Eduard Bernoulli und Hans Joachim Moser, Kassel 1930. Nicole Schwindt datiert den Druck (RISM [1519]⁵) aufgrund von Drucktypen und Ornamenten auf 1514/15, nimmt aber eine Augsburger Vorlage an, die vor Öglins erstem Liederbuch 1512 erschien: »Das Liederbuch des Arnt von Aich im Kontext der frühen Lieddrucke«, in: *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts: Kongressbericht Köln 2005*, hrsg. von Klaus Pietschmann, Kassel 2008 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 172), S. 109–130: S. 118f. und 128f.

20 CH-SGs, 462; Edition: *Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus: Ein Musikheft aus der Zeit des Humanismus (Codex 462 der Stiftsbibliothek St. Gallen)*, hrsg. von Arnold Geering und Hans Trümper, Basel 1967 (Schweizerische Musikdenkmäler, 5). Die Handschrift ist im Internet einsehbar: <http://www.e-codices.unifr.ch/de>.

21 Edition: *Erhart Oeglin's Liederbuch zu vier Stimmen, Augsburg 1512*, hrsg. von Robert Eitner und Julius Joseph Maier, Berlin 1880, Reprint New York 1966 (Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, 9).

22 Editionen: Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer: Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart 1929, Reprint Hildesheim 1966 (dort als Anhang mit eigener Seitenzählung); Paul Hofhaimer, *Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 1: *Lateinische Motetten, Deutsche Lieder, Carmina*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Salzburg 2004 (Denkmäler der Musik in Salzburg, 15). – Zu beachten ist allerdings, dass die Abgrenzung von Hofhaimers

dem Hofweisentypus zugerechnet werden können. Als »lange Kadenz« zählt unter nicht diminuerter Mensur die Semibrevis-Kadenz, unter diminuierter Mensur die Brevis-Kadenz; als »kurze Kadenz« entsprechend die Minima- bzw. Semibrevis-Kadenz.

	<i>Glogau</i>			<i>Zürich</i>			<i>Aich</i>	<i>Heer</i>	<i>Öglin</i>	<i>Hofb.</i>
	C, O	Ç	zus.	C, O	Ç	zus.	Ç	Ç	Ç	Ç
nur lange Kadenz	34	18	52	14	9	23	4	1	–	1
beide Kadenzen	–	5	5	5	13	18	23	6	12	1
nur kurze Kadenz	–	–	–	–	2	2	43	13	27	11
zusammen	34	23	57	19	24	43	70	20	39	13

Tabelle 1

Deutlich wird in dieser Zusammenstellung zunächst das vollständige Verschwinden der nicht diminuierten Mensuren im 16. Jahrhundert; dann die Schwerpunktverlagerung von der in Glogau klar dominierenden langen zur bei Hofhaimer klar dominierenden kurzen Kadenz, wobei die Stücke in diminuierter Mensur einen Vorsprung gegenüber den Stücken in nicht diminuierter Mensur haben. Schließlich ordnet sich unsere Zürcher Handschrift zwanglos in diese Entwicklung ein, und zwar zwischen Glogau und dem Repertoire des 16. Jahrhunderts.

Eine solche Einordnung – man könnte als grobes Datum 1490 ansetzen – löst eine weitere Schwierigkeit, auf die Staehelin aufmerksam gemacht hatte: Der originale Index des Stimmbuchs enthält zwar nur die folio-Nummern des Tenor-Stimmbuchs, es sind aber Spalten für »D« und »B« vorgesehen, der Stimmbuchsatz war also für drei Stimmen konzipiert.²³ Im frühen 16. Jahrhundert ist das deutsche Lied normalerweise vierstimmig, in Schedel und Glogau ist dagegen die Dreistimmigkeit der Normalfall. Auch die Ligaturschreibweise bei diminuierter Mensur, die auf die Textierung keine Rücksicht

Liedcorpus weitgehend auf Zuschreibungen in Forsters Druck von 1539 beruht. Es ist gut möglich, dass Hofhaimer-Lieder anonym überliefert und damit unkenntlich sind, weil sie zufällig nicht in Forsters Sammlung eingegangen sind. Der aufgrund der Tabelle entstehende Eindruck, dass Hofhaimer »moderner« sei als der Durchschnitt der frühen Liedsammlungen, könnte sich auch einer Verzerrung durch die dünne Überlieferung von Zuschreibungen verdanken.

23 M. Staehelin, Aus »Lukas Wagenrieders« Werkstatt (wie Anm. 1), S. 72, mit Beispiel 1 auf S. 86f. Ob die beiden fehlenden Stimmbücher nie geschrieben wurden oder nur verloren gegangen sind, lässt sich aus diesem Befund nicht sicher erschließen.

nimmt,²⁴ hat in der Glogauer Handschrift eine klare Parallele (dort allerdings fehlt der Text bei den meisten Liedern überhaupt). Eine weitere Bestätigung liefern zwei nun doch auffindbare Konkordanzen:²⁵ Zürich Nr. 36 (*Weich unmut weich*) entspricht Glogau Nr. 231 (*Mag libe nirne*),²⁶ Zürich Nr. 43 (*Mord uber mord*) entspricht Glogau Nr. 195 (textlos). Eine dritte Konkordanz betrifft das letzte Stück Nr. 45 (*Ach scheidens grundt*), das eine Kontrafaktur von Johannes Ockeghems Chanson *D'ung aultre amer* darstellt.²⁷

Zur Verdeutlichung sollen drei Tenores der Zürcher Handschrift genauer vorgestellt werden; die Beispiele sind des Vergleichs wegen auf die diminuierte Mensur beschränkt. Die mit Glogau konkordante Nr. 43 (siehe Notenbeispiel 7)²⁸ repräsentiert das ältere Stadium der Stücke in diminuiertener Mensur.²⁹ Die meisten Pänultimen der Tenor-Klauseln haben die Länge einer Brevis (T. 2, 5, 10, in T. 8 hat der Tenor die korrespondierende Diskant-Klausel). Die Kadenz in T. 12/13 muss keine gliedernde Funktion haben und könnte daher übergangen werden; der in Glogau überlieferte dreistimmige Satz hat hier allerdings eine formelle Diskant-Klausel in der Oberstimme. Bei der Schlusskadenz könnte ein Schreibfehler vorliegen, da Glogau für den vorletzten Ton eine Brevis angibt. Eine bewusste rhythmische Beschleunigung ist aber nicht auszuschließen, darum ist dieses Stück in Tabelle 1 für Zürich in der mittleren Kategorie (»beide Kadenz«)

24 Ebda., S. 76.

25 Das Register der Melodie-Incipits im 1986 erschienenen dritten Band des RISM-Katalogs (wie Anm. 1) erleichtert die Auffindung von Konkordanzen erheblich. Stachelin hatte dieses Hilfsmittel noch nicht zur Verfügung.

26 In Glogau steht dieses Lied im tempus imperfectum, in Zürich mit verdoppelten Notenwerten im tempus imperfectum diminutum, vgl. Anm. 18. Da in Zürich der ersten Note eine Brevis-Pause vorangeht, handelt es sich vermutlich um einen anderen Satz als den in Glogau überlieferten.

27 Ob der Originalsatz gemeint war oder eine der vielen Bearbeitungen über Ockeghems Tenor, lässt sich anhand der Tenorstimme natürlich nicht entscheiden. David Fallows hat in seinem »Song appendix« zu seinem Katalog (A catalogue, wie Anm. 14) den dreistimmigen Satz von Agricola vermutet (<http://personalpages.manchester.ac.uk/staff/david.fallows/appendix.pdf> <3.3.2010>, 21 S., dort S. 5).

28 Da die Ligierung offenbar keine Rücksicht auf den Text nimmt, darf auch die Textunterlegung keine Rücksicht auf die Ligaturen nehmen; das unterscheidet meine Vorschläge zur Textunterlegung von denen Stachelins (Aus »Lukas Wagenrieders« Werkstatt, wie Anm. 1, S. 88f.), der versucht, möglichst wenige Ligaturen zu »brechen«.

29 Ein weiteres Beispiel ist die von Stachelin übertragene Nr. 5 *O all mein frewd* (ebda., S. 89). Dort dominieren die fast eintönigen Kadenz mit dem Rhythmus B–S–S–B–B, nur die Schlüsse der beiden Kurzverse am Beginn des Abgesangs ließen sich als Semibrevis-Kadenz deuten.

geführt, für Glogau dagegen unter der ersten Kategorie («nur lange Kadenz»)»).

Mord u - ber mord/ des klaf - fers wort/ will mich von frew-den
 hort höchs-ter hort/ ver - nym die wort/ mein hertz dir das thut

5 tra - gen/ ich bin ja dein/ wo ich muß sein/
 kla - gen/

9 die weil ich leb uff er - den/ zart lieb halt vest/ ge-denck das pest/vil

13 klaf-fen thut mich mör - den.

Notenbeispiel 7: Zürich G 438, Nr. 43

In der ersten Melodiezeile (T. 1–3), die textlich einem Kurzverspaar entspricht, ist das ältere Deklamationsmuster klar zu erkennen, die zweite Melodiezeile (T. 4–6) ebnet die Deklamation im Versinnern auf Semibreven ein. In der dritten Melodiezeile (T. 7–9) ist die Verteilung der Silben weniger klar. Mein Vorschlag entspricht wieder dem Deklamationsmuster; man könnte auch zur Vermeidung eines Silbenwechsels nach der Minima in T. 7 den zweiten Kurzvers erst mit dem Anfang von T. 8 beginnen lassen. Die vierte Melodiezeile (T. 9–11) geht auf die oben schon genannte verkürzte Variante des Deklamationsmusters zurück, wobei die Kadenzformel syllabisch textiert wird. Die komplexe Schlusszeile, die textlich zwei Kurzverse und einen Langvers ohne Pause aneinanderfügt, hat wieder eine durchgehende Semibrevis-Deklamation, die nur durch das kleine Schlussilbenmelisma in T. 12 und das große Melisma T. 14–15 unterbrochen wird.

Nr. 26 (siehe Notenbeispiel 8) zeigt das jüngere Stadium bei diminuierter Mensur. Die Pänultimen der Tenor-Klauseln (T. 2, 4, 9, 10, 13, in T. 7 wieder eine korrespondierende Diskant-Klausel) haben durchgehend die Länge einer Semibrevis; die Verwendung punktierter Miniminen (T. 10, 13) und synkopisch verschobener Semibreven (T. 2, 7) spricht zudem für ein langsames Tempo. Die Deklamation liegt weitgehend auf Semibreven und

Es ist nit lang/ das mich be - zwang/ ein blum-lein
mit stet - tig - kait/ ist sy be - klaid/ von ir vil

4
fein ge-nannt weg - wart/ in er/ ir ger/stet zu mir her/ als
trew mir ward ge - spart/

7
ob ich wer/ der sun-nen glantz/ir trew ist gantz/ on a - le - fanz/

11
in rech-ter lieb gen mir be - hart.

Notenbeispiel 8: Zürich G 438, Nr. 26

wird zwar gelegentlich durch Melismen, nicht aber durch Breven unterbrochen. Die einzige eventuelle Ausnahme in T. 9 steht auf der Schlussilbe eines Kurzverses und könnte als Kadenz-Ultima gewertet werden. Ein Unterschied zu den Lied-Tenores des 16. Jahrhunderts ist daher kaum zu erkennen.³⁰

Es sind nicht alle Tenores der Zürcher Handschrift so klar in ihrer Textdeklamation, dennoch können die beiden angeführten Beispiele etwa den Raum abstecken, in dem sich der Inhalt der Handschrift bewegt; er deckt ziemlich genau die Lücke zwischen Glogau und der klassischen Hofweise ab. Als ein Beispiel für den Zwischenbereich sei noch Nr. 10 angeführt (siehe Notenbeispiel 9).³¹ Die Bindung an das ältere Deklamationsmuster ist an keiner Stelle mehr deutlich erkennbar; andererseits hat die Mehrheit der Kadenzen eine Brevis als Pänultima der Tenor-Klausel (T. 3, 8, 11, 15). Die beiden höchstrangigen Kadenzen am Ende des Auf- und des Abgesangs haben dagegen eine Semibrevis; im ersten Fall (T. 5) ist aufgrund des rhythmischen Kontextes auch kein Zweifel an der Richtigkeit des notierten Wertes möglich. Auch die sich in Terzsprüngen fortbewegenden Minimen

30 Für das etwas ungewöhnlich platzierte Melisma auf der zweiten Silbe vgl. den Beginn von *Eim jeden gefelt* (Aich, wie Anm. 19, Nr. 10).

31 Vgl. auch die von Stachelin übertragene Nr. 3 *Der sumer kumbt* (M. Stachelin, Aus ›Lukas Wagenrieders‹ Werkstatt, wie Anm. 1, S. 88). Dort halten sich Brevis- und Semibrevis-Kadenzen die Waage.

in T. 13 und die kurzzeitige Deklamation auf Minimen in T. 17 weisen in die Nähe der jüngeren Stilschicht.

Dein lieb für al - les mir ge - felt/ bhelt wol mit wal den höch - sten
nach wunsch mit we - sen wol ge - stellt/ zelt bis - tu doch mit wort und

6
preis/ so rai - ner guet liep - li - cher art/ zart ei - nigs ein er - kant ich ye/
weyß/

12
kein <gut> dir bil - lich ist ge - spart/

16
hart mich ver - lan - g <e> t dort und hie.

Notenbeispiel 9: Zürich G 438, Nr. 10

Kontext

Ist die Einordnung des Inhalts der Zürcher Handschrift damit fürs erste geklärt, so stellen sich Fragen nach dem weiteren Kontext, deren Beantwortung notwendigerweise spekulativ ausfällt. Wie kommt ein Repertoire aus dem späten 15. Jahrhundert in eine um 1525 geschriebene Handschrift? Da der Schreiber ausweislich seiner beiden anderen Lied-Handschriften Zugang zu aktuellerem Repertoire hatte, wird man an der Annahme nicht vorbei kommen, dass es sich um die vermutlich unveränderte Kopie einer älteren Handschrift handelt. Dies führt zu den weiteren Fragen nach der Herkunft der Vorlage einerseits, dem Anlass für eine solche ›antiquarische‹ Handschrift andererseits.

Dazu wäre zunächst zu überlegen, ob die Zürcher Handschrift tatsächlich so isoliert steht, wie es auf den ersten Blick scheint. D-Mu, 8° Cod. ms. 328-331 enthält Repertoire, das knapp an die Entstehungszeit der Handschrift heranreicht;³² A-Wn, 18810 erfordert in dieser Hinsicht eine genauere

32 Mit einiger Wahrscheinlichkeit datierbar sind die beiden fünfstimmigen Lieder Senfls für die Hochzeit von Wilhelm von Bayern und Maria Jacobea von Baden im Jahr 1522 (*Mach mich mein glück, Man sing man sag*) sowie Senfls Vertonung des Liedes Georgs von

Betrachtung.³³ Der Notentext ist zwar durchgehend von der Hand Rems geschrieben; für die Texte und Zuschreibungen gibt es jedoch gegen Ende der Handschrift einige Unregelmäßigkeiten, die für eine mehrschichtige Entstehungsgeschichte der Handschrift sprechen. Dazu kommt, dass an manchen Stellen das Tenor-Stimmbuch eine andere Reihenfolge hat als Sopran, Alt und Bass.³⁴ Als Abgrenzung zwischen Grundbestand und Erweiterungen bietet sich ein Einschnitt nach Nr. 60 an. Die Nummern 61–75 erscheinen in zweierlei Reihenfolgen; innerhalb dieser Gruppe ist Nr. 70–75 stabil und mit Zuschreibungen und Textincipits von Hand Gamma (Benennung nach Fallows) versehen. Von Nr. 76 an ist die Reihenfolge wieder einheitlich; Nr. 82–86 stehen im originalen Index außerhalb des Alphabets am Ende, sind also erst nach der Herstellung des Index eingetragen worden. Von Nr. 61 an gibt es auch keine Konkordanzen mehr zur Münchner Handschrift; von Nr. 1–60 dagegen sind 41 Stücke mit der Münchner Handschrift gemeinsam.

Bei dieser Abgrenzung enthält der zweite Teil 26 Stücke, davon 18 von Senfl, davon wiederum 14 Unika. Drei Senfl-Stücke tragen zudem die Daten 21. 9., 28. 9. und 1. 10. 1533. Auch wenn es sich nicht um

Frundsberg (*Mein vleys und müe*), das dieser nach der Schlacht von Pavia 1525 gedichtet haben soll; vgl. die Anmerkungen zu den Texten in: Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Deutsche Lieder zu vier bis sechs Stimmen*, Tl. 1: *Lieder aus handschriftlichen Quellen bis etwa 1533*, hrsg. von Arnold Geering und Wilhelm Altwegg, Basel 1938 (Das Erbe deutscher Musik, 10); ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 4: *Deutsche Lieder zu vier bis sieben Stimmen*, Tl. 2: *Lieder aus Johann Otts Liederbuch von 1534*, hrsg. von dens., Basel 1940 (Das Erbe deutscher Musik, 15).

33 Vgl. die Faksimileausgabe *Collection of German, French and Instrumental Pieces: Wien, Österreichische Nationalbibliothek MS 18 810*, hrsg. von Matthias Schneider, Eugen Schreurs und Martine Sanders, Peer 1987, ferner die Beschreibungen bei Joseph Mantuani, *Tabulae manu scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum X. Codicum musicorum pars II, cod. 17501–*19500*, Wien 1899, Reprint Graz 1964, S. 219–224, Martin Bente, *Neue Wege* (wie Anm. 5), S. 264–268, John O. Robinson, »Vienna, Austrian National Library, Manuscript 18810: A Repertory Study and Manuscript Inventory with Concordances«, in: *RMA Research Chronicle* 19 (1983), S. 68–84, sowie die detaillierten Angaben zu den Schreiberhänden bei D. Fallows, *The Copyist* (wie Anm. 2), S. 221f.

34 Dies ist sicherlich schon von vielen bemerkt worden, in den veröffentlichten Beschreibungen aber nur selten erwähnt. Da die Nummerierung der Faksimileausgabe, der ich folge, die Reihenfolge des Tenor-Stimmbuchs zugrunde legt, genügen Angaben zu den drei anderen (der Quintus kann hier außer Betracht bleiben): Die Gruppen 18–22 und 23–27 sind gegeneinander vertauscht, innerhalb von Nr. 61–75 lautet die Reihenfolge 69 65 66 68 61 62 63 70 71 72 73 74 75 64 67.

Kompositionsdaten³⁵ handeln sollte, ist ausreichend klar, dass dieser Teil einen engen Kontakt des Schreibers zu Senfl voraussetzt.

Im ersten Teil dagegen ist Senfl nur mit 7 Stücken vertreten.³⁶ Unmissverständlich ist hier die Dominanz der Hofkapelle Maximilians: Neben Senfl treten Isaac (16), Hofhaimer (8), Renner (3) auf; auch die Komponisten des niederländischen Habsburgerhofs sind mit Pierre de La Rue (4) und Alamire (1) vertreten. Andererseits fehlen Konkordanzen zu den Augsburger Lieddrucken von 1512–1517³⁷ fast ganz, sie betreffen nur zwei Lieder Reners und eines Isaacs, also Repertoire, das ziemlich sicher aus der kaiserlichen Kapelle stammt. Auch sonst spricht nichts gegen eine Datierung des Inhalts dieses ersten Teils der Handschrift vor 1512. Isaacs Beiträge dürften vor seinem Abschied von der Kapelle 1512 entstanden sein, Reners Lieder während seiner Tätigkeit an der Kapelle 1503–1507; der um 1490 geborene Senfl³⁸ mag erst um 1505 mit dem Komponieren begonnen haben, hatte dann aber Zeit genug für 7 Kompositionen. Bei Hofhaimer ist auffällig, dass sein uns erhaltenes und identifizierbares Liedschaffen ziemlich glatt in zwei Gruppen zerfällt: einerseits Stücke, die in der Wiener Handschrift ihm zugeschrieben sind und sonst nur in der Münchner Handschrift und sporadisch in weiteren Handschriften stehen, andererseits Lieder, deren Zuschreibung aus Forsters Druck von 1539 stammt und die zum größten Teil schon in den genannten Augsburger Drucken erscheinen und dann weite Verbreitung erfuhren.³⁹

35 Dies nimmt M. Bente, *Neue Wege* (wie Anm. 5), S. 266, ohne weitere Begründung an.

36 Diese und die folgenden Angaben orientieren sich an den expliziten Zuschreibungen der Handschrift; bei Isaac gibt es ein paar Echtheitsprobleme, die hier beiseite bleiben können. Umfangreicher sind die Probleme bei Pierre de la Rue, vgl. Honey Meconi, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford 2003, S. 154–159.

37 Neben den beiden Oeglin-Drucken RISM 1512¹ und [1513]³ zähle ich hierzu auch die anzunehmenden Vorlagen des Aich-Druckes RISM [1519]⁵ (s. Anm. 19) und des zweiten Schöffner-Druckes RISM [1515]³, der inzwischen auf 1517 datiert werden kann (Robert Münster, »Neues zum zweiten Liederbuch des Peter Schöffner jun.«, in: *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Hörner, Bernhold Schmid, Tutzing 1993, S. 303–310). Für eine Augsburger Herkunft des Repertoires im zweiten Schöffner-Druck sprechen die zahlreichen Konkordanzen zum ersten Teil von D–Mbs, Mus.ms. 3155 (10 von 36 Liedern des Druckes) und je ein Lied von Hofhaimer und Senfl, für die wir keine ältere Drucküberlieferung kennen.

38 Zum Geburtsdatum siehe Birgit Lodes, Matthias Miller, »»Hic jacet Ludevicus Fenflilius«: Neues zur Biographie von Ludwig Senfl«, in: *Die Musikforschung* 58 (2005), S. 260–266.

39 Vgl. hierzu Andrea Lindmayr-Brandl, »Paul Hofhaimer, Kaiser Maximilians »obrigster organist« als Komponist geistlicher und weltlicher Lieder«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle*, Bd. 1: *Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek, Elisabeth T. Hilscher und Hartmut Krones, Wien 1999, S. 227–243: S. 233–240; dies., »Paul Hofhaimer und das deutsche Lied«, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes*

Man könnte überlegen, ob diese Teilung mit Hofhaimers Niederlassung in Augsburg 1507⁴⁰ zu tun hat, die Stücke in der Wiener Handschrift also vor 1507 entstanden sind. Das alles legt nahe, in dem ersten Teil der Wiener Handschrift die nicht aktualisierte Abschrift einer älteren Vorlage zu sehen, die aus der Hofkapelle Maximilians stammt.

Unter diesen Umständen scheint es zumindest nicht ausgeschlossen, dass auch die Vorlage des Zürcher Stimmbuchs aus der kaiserlichen Kapelle stammt und dass es im Umkreis Rems Interesse an Duplikaten solcher möglicherweise in Augsburg verbliebener Kapellbestände gab. Trifft diese Vermutung zu, dann läge mit der Zürcher Handschrift zumindest ein unvollständiges Dokument vor für das Liedrepertoire, das die kaiserliche Kapelle vorfand, als sie sich in den 1490er Jahren formierte. Der erste Teil der Wiener Handschrift gäbe dann den direktesten (wenn auch sicher lückenhaften) Einblick in das Repertoire der Kapelle zu ihrer Blütezeit.⁴¹ Dass auch noch die Wiener Handschrift ein Lied enthält, das schon in Glogau belegt ist,⁴² fügt sich hier ebenso ein wie Hofhaimers nur in der Wiener Handschrift erhaltenes *Fro bin ich dein*, das sowohl mit der Dreistimmigkeit als auch mit der ausschließlichen Verwendung von Brevis-Kadenzen stilistisch in der Nähe des Repertoires der Zürcher Handschrift steht.⁴³

Für die Zürcher Handschrift tut sich noch eine weitere, allerdings unsichere Perspektive auf. Schon Staehelin hatte darauf hingewiesen, dass die Textschrift des Stimmbuchs der aus Briefen bekannten Schrift Ludwig Senfls ähnlich ist, ohne sich auf eine Identifizierung des Schreibers mit Senfl festzulegen.⁴⁴ Fallows bleibt ebenfalls skeptisch, Rifkin dagegen unterstützt

vom 14. bis zum 16. Jahrhundert, hrsg. von Michael Zywietsz, Volker Honemann und Christian Bettels, Münster 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, 8), S. 119–146: S. 127–130.

40 Manfred Schuler, »Paul Hofhaimer in seinen Beziehungen zu Augsburg«, in: *Musik in Bayern* 50 (1995), S. 11–21: S. 13 und 18f.

41 Von dieser Einordnung des ersten Teils der Wiener Handschrift (über die noch zu diskutieren sein wird) hängt dann die Einordnung anderer Handschriften, insbesondere D-As, 2° 142a, ab. Diese überschneidet sich im Repertoire ein wenig mit A-Wn 18810, viel stärker aber mit dem Öglin-Druck von 1512.

42 Nr. 30: Hans Sygler, *Wes ich mich leyd* = Glogau Nr. 289. Die Konkordanz wurde von Matthias Schneider in der Einleitung der Faksimileausgabe (wie Anm. 33, Discantus, S. 10) identifiziert.

43 Ein weiteres altertümlich anmutendes Stück ist das anonyme vierstimmige Nr. 17 *Ways nit* mit durchgehenden Brevis-Kadenzen.

44 M. Staehelin, Aus »Lukas Wagenrieders« Werkstatt (wie Anm. 1), S. 74.

die Zuweisung der Textschrift an Senfl.⁴⁵ Ich kann diese Frage nicht entscheiden. Falls es sich aber tatsächlich um Senfl handelt, wäre zu überlegen, ob die Handschrift doch schon vor Senfls Berufung nach München 1523 geschrieben sein könnte – dann wäre die Mitwirkung des vermutlich in Augsburg wohnenden, stellungslosen Musikers nachvollziehbar.⁴⁶ Nimmt man eine spätere Entstehung der Handschrift an, dann ließe sich Senfls Beteiligung am besten erklären, wenn er selbst der Auftraggeber war. Man könnte sich dann vorstellen, dass Rem in Augsburg die Noten nach einer textlosen (bzw. nur mit Textinzipits versehenen) Vorlage abschrieb und die Handschrift dann zur Vervollständigung nach München sandte – in der Hoffnung, dass Senfl dort die passenden Texte würde auffinden können.⁴⁷ Tatsächlich fehlt der Text bei sechs Liedern, diese haben nur das von Rem geschriebene Textinzipit unter dem Melodiebeginn.⁴⁸

Eine solche Verknüpfung dieser ›antiquarischen‹ Handschrift mit dem großen Liedkomponisten könnte ein unerwartetes Licht auf Senfls Verhältnis zur Kompositionstradition werfen. Er hat zwar (unseres Wissens) keines der Lieder der Zürcher Handschrift neu bearbeitet, jedoch zahlreiche Lieder

45 D. Fallows, *The Copyist* (wie Anm. 2), S. 219 mit Anm. 24; J. Rifkin, Jean Michel (wie Anm. 2), S. 131 mit Anm. 131.

46 Diese Version wird von Rifkin vorgeschlagen (ebda., S. 131f.).

47 Vgl. dazu den Brief Herzog Albrechts von Preußen an Ludwig Senfl vom 16.9.1534: »Nach dem wir Euch hiemitt etliche Tenor vberschickenn, vnnd vns der text darzu mangelh, welcher vnnsers erachtens bey euch woll zufinden sey, Ihr wollett vnns dieselbenn text ... mitheilenn« (zit. nach M. Bente, *Neue Wege*, wie Anm. 5, S. 327). Allerdings ist die geographische und kulturelle Distanz Königsberg–München kaum mit Augsburg–München zu vergleichen.

48 Eine etwas andere Deutung des Befundes findet sich in: Rainer Birkendorf, *Der Codex Pernner: Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120)*, 3 Bde., Augsburg 1994 (*Collectanea Musicologica*, 6), Bd. 1, S. 144f. Im Anschluss an M. Staehelin (Aus ›Lukas Wagenrieders‹ Werkstatt, wie Anm. 1, S. 77) nimmt Birkendorf vermutungsweise an, dass die originalen Texte verloren gegangen und (am Bestimmungsort der Handschrift) durch neu gedichtete Texte unter Einschluss der alten Textinzipits ersetzt worden seien. Dagegen spricht die Beobachtung, dass die Texte mehrfach Korruptelen enthalten, die Reim und Versmaß zerstören. Vgl. den Abgesang der ersten Strophe von Nr. 40 (fol. 435^v), wo das Strophenschema durch die Folgestrophen gesichert ist (Ergänzungen in <>, Streichungen in []): und will mich <x> geweren ni[ch]t / das sy erfrew das hertze mein / wie freuntlich ich sy darumb[e] bit / auff das mich trawren gantz [thue meiden] <x -it> / so wurd zu frid / mein hertz gesetzt <x x x -cin>. Es kann sich also kaum um das Autograph eines mit der Ergänzung von Texten beauftragten Dichters handeln. Auch das Fehlen einzelner Texte lässt sich besser mit Überlieferungsausfall in Einzelfällen als mit kreativen Pausen eines Dichters erklären.

seiner Vorgängergeneration.⁴⁹ Ein Sammeln von älterem Material, auch von solchem, das sich dann vielleicht als kompositorisch unbrauchbar erwiesen hat, würde sich da sehr wohl einfügen.

Ergebnis und Ausblick

John Kmetz hatte in seiner Arbeit über die Basler Liederhandschriften ein Kapitel mit dem Untertitel versehen: »Filling the Gap between the Glogau and Oeglin Songbooks«. ⁵⁰ Nach der Feststellung, dass diese drei Jahrzehnte die entscheidendste Phase in der Geschichte des mehrstimmigen deutschen Liedes darstellten, und dem Hinweis darauf, dass viele Lieder erst nach dem Tod ihrer Komponisten in der uns erhaltenen Überlieferung auftauchen, ⁵¹ behandelt er dann Handschriften, die kurz vor 1510 geschrieben wurden und damit die Überlieferungslücke zwischen der Glogauer Handschrift um 1480 und dem erneuten Einsetzen der Liedüberlieferung um 1510 ein wenig verkleinern.

Das Zürcher Stimmbuch führt hier – trotz seiner späten kodikologischen Datierung – erheblich weiter und füllt die Lücke. Auch wenn das Zeugnis unvollständig ist, da die Außenstimmen fehlen, erlaubt der Vergleich der Tenorstimmen ein genaueres Nachzeichnen der Entwicklungslinie, die das Repertoire des Schedel-Liederbuchs und der Glogauer Handschrift mit der klassischen Hofweise des frühen 16. Jahrhunderts verbindet. Ist diese Entwicklungslinie erst einmal erkannt, dann kann auch im Repertoire des 16. Jahrhunderts weiter gesucht werden nach vollständig überlieferten Stücken, die »vorklassische« Merkmale aufweisen und die Geschichte des mehrstimmigen deutschen Liedes zwischen 1480 und 1500 dokumentieren. Dies könnte auch neues Licht auf die oft angenommene, aber nur schwer belegbare Rolle der Kapelle Maximilians für die Prägung des klassischen Tenorliedes werfen.

49 Im Bereich der Hofweise wäre zu nennen: *Ach Jupiter* (Adam von Fulda), *Von edler Art* (Jörg Schönfelder), *Freundlicher Gruetz* (anonym in CH-SGs, 462), *Jetz scheiden* (anonym bei Arnt von Aich), *Rosina* (anonym bei Arnt von Aich), *Geduld umb huld* (anonym in D-As, 2^o Cod. 142a und öfters), *Dich als mich selbst* (anonym in CH-Bu, F.X.1-4), *Mich wundert sehr* (anonym bei Schöffler 1517 und Forster 1539).

50 John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks: Origins, Contents and Contexts*, Bern 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ser. II, 35), S. 49–82.

51 Ebd., S. 49.