

TroJa 2007

Die Kunst des Übergangs

Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 7 2007

Herausgegeben vom Institut für Alte Musik
der Hochschule für Musik Trossingen

Die Kunst des Übergangs

Musik aus Musik
in der Renaissance

Herausgegeben

von

Nicole Schwindt



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.d-nb.de abrufbar.

Besuchen Sie uns im Internet:
www.baerenreiter.com

© 2008 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand (unter Verwendung
einer Darstellung Marias von Burgund beim Gebet aus ihrem Stundenbuch,
um 1480)

Gesetzt aus der Galliard

Satz und Layout: Nicole Schwindt

Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza

ISBN 978-3-7618-2117-6

Inhalt

Einführung

»Nichts ist *poëtischer*, als alle *Übergänge*« oder Recycling? – Musikalische Transformationen in der Renaissance 9 Nicole Schwindt

Zwischen Pragmatik ...

Vom Vokalen zum Instrumentalen – Binchois' »Je loe amours« im *Buxheimer Orgelbuch* 21 Klaus Aringer

Aspekte der Kontrafaktur im 15. und 16. Jahrhundert – Satz, Funktion, Gattung 39 Bernhold Schmid

Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage – »Maria zart« kontrafiziert und bearbeitet 63 Birgit Lodes

... und Emphase

Text, Music, and Mannerist Aesthetics in Agricola's Songs 105 Fabrice Fitch

Komponisten-Motette als historischer Raum – Zu Nicolas Gomberts »Musae Iovis« 133 Andreas Meyer

Josquin, Willaert, Lasso – ein Dreiecksverhältnis? 155 Annie Cœurdevey

Personenregister 183

Einführung

Nicole Schwindt

»Nichts ist *poëtischer*, als alle *Übergänge*«
oder Recycling?

Musikalische Transformationen in der Renaissance *

Wenn der romantische Dichter Novalis Übergänge als Schlüssel zu seiner Poetik einer permanenten Annäherung an das Unendliche verstand,¹ ist damit ein Scheitelpunkt in der Geschichte der Kunstästhetik des Transformierens erreicht. Seine Warte ist sicher nicht geradewegs auch der Schlüssel, mit dem schöpferische Metamorphosen zu anderen Zeiten und somit Um- und Verwandlungen von Kompositionen in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts erschlossen werden können. Denn der Wechsel des Aggregatzustandes oder gar der Existenzform eines Stücks Musik in eine andere Erscheinungsweise gehört zum Archetypischen musikalischen Tuns. Schon immer wurden Vorlagen als modellhaft angesehen und in Sprache oder Klang neuen Umständen und Erfordernissen angepasst. Das ist nicht zuletzt ökonomisch und lässt an fast naturhafte Wiederverwertungsprozesse denken, ohne dass damit sogleich ein poetologisches oder gar ästhetisches Programm verfolgt würde.

In der Renaissance indes erlangt das Phänomen eine ganz neue Breite und Brisanz. Die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts markiert nicht nur historiographisch den Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit, es ist für die Musikgeschichte die Epoche, in der die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Vorgängigen essentiell wird – nun nicht mehr nur als Selbstverständlichkeit, Notwendigkeit oder Zwangsläufigkeit, sondern immer häufiger als Freiwilligkeit, als bewusster Akt, als sinnvermittelnde Intention.

Den nachgerade explosionsartigen Bedeutungszuwachs, den musikalisches Bezugnehmen auf andere Musik gewinnt, illustriert in fast anekdotischer Plastizität eine Liste der von der Wissenschaft benannten Spielarten, die John

* Die Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf die Referate zurück, die am 13. Juli 2007 beim VII. Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung *Musik aus Musik – Die Kunst des Übergangs in der Renaissance* in Zürich im Rahmen des 18. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft mit dem Generalthema *Passagen/Transitions* gehalten wurden. Prof. Dr. Laurenz Lütteken sei herzlich für die Einladung und die Überlassung der finanziellen Unterstützung durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften gedankt.

1 Novalis. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Richard Samuel, Bd. 3, 3. Aufl., Stuttgart 1983, S. 897, Nr. 221.

Milson unlängst in einem Aufsatz »Imitatio«, »Intertextuality«, and Early Music« zum Besten gab. Er konnte offenbar nur noch durch alphabetische Anordnung der terminologischen Fülle Herr werden. Allein unter den »forms of directional, intentional, and meaningful transfer between musical works« spezifiziert er »allusion, amplification, apprenticeship, appropriation, assimilation, borrowing, citation, commentary, competition, copying, cross-reference, development, echoing, elaboration, emulation, expansion, gloss, homage, imitation, indebtedness, interdependence, mimesis, misappropriation, misreading, modelling, paraphrase, parody, pastiche, plagiarism, quotation, reflection, reinterpretation, response, re-use, reworking, rivalry, simulation, summarization, transformation, translation, and no doubt many more«.² Dabei hat er die klassischen und spezifisch musikalischen Modifikationsformen wie Diminution, Intavolierung, Kontrafaktur, Variation oder Cantus-firmus-Bearbeitung noch gar nicht genannt.

Indem Milson die Flut von Kategorien und Sub-Kategorien auflistet, mit denen die Wissenschaft differenzierte kreative Akte zu beschreiben, zu systematisieren und zu erklären versucht, demonstriert er nicht nur die Relevanz des Gegenstands, sondern indirekt auch den detaillierten Forschungsstand zum Thema. Auch in der Musikwissenschaft herrscht kein Mangel an Spezialuntersuchungen zu konkreten Repertoires. Selbst Ansätze zu einer theoretischen Fundierung des »Early Musical Borrowing« regen sich,³ insbesondere seit der (fächerübergreifenden) Intertextualitätsdebatte und – fachspezifisch – seit Howard Mayer Browns impulsgebendem Aufsatz »Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance«.⁴ Doch gerade die in der Folge geäußerten kontroversen Ansichten (»Does imitatio exist?«, wie es Honey Meconi⁵ provokativ zuspitzte) zeigen, dass von einer konsensfähigen Theorie, die die alphabetische Liste aufarbeiten würde, keine Rede sein kann. Zwischen ideengeschichtlicher Emphase und handwerklicher Ernüchterung bleiben alle Optionen offen.⁶ Doch gerade die

2 »Imitatio«, »Intertextuality«, and Early Music«, in: *Citations and Authority in Mediaeval and Renaissance Musical Culture. Learning from the Learned*, hrsg. von Suzannah Clark und Elizabeth Eva Leach, Woodbridge 2005 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 4), S. 144.

3 *Early Music Borrowing*, hrsg. von Honey Meconi, New York 2004.

4 In: *Journal of the American Musicological Society* 35 (1982), S. 1–48.

5 In: *The Journal of Musicology* 12 (1994), S. 152–178.

6 Nachdem Honey Meconi (wie Anm. 5) den Bearbeitungstechniken die humanistische Spitze abgebrochen hat und zu einem differenzierten Pragmatismus überging, bemühte sich Vincenzo Borghetti (»Musikalische Palimpseste – Autoritäten und Vergangenheit im ›art-song reworking‹ des 15. Jahrhunderts«, in: *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 3,

Emergenz einer solchen plausiblen Vielzahl von Erklärungsmodellen für die Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts scheint symptomatisch zu sein. Die Pluralisierung der Lebenswirklichkeiten, von den Kulturwissenschaften als Signatur der Frühen Neuzeit erkannt und zunehmend thematisiert, hatte eben auch den Teilbereich der Musik erfasst. Doch was motivierte diese quantitative und qualitative Vermehrung – über allgemeine kulturelle Prozesse hinaus – im konkreten musikalischen Fall?

Nicht selten dürfte unsere Wahrnehmung einer Zunahme von Fällen ein primär überlieferungstechnischer Informationszuwachs sein. Die mit dem späteren 14. Jahrhundert auch in der Musik einsetzende signifikante Zunahme der Schriftlichkeit, die infolge der Umstellung auf Papier, der Erfindung der Brille als Lesehilfe, später der Nutzung des Buchdrucks zu einem schleichenden Paradigmenwechsel zwischen Oralität und Literalität führte, ermöglicht uns historisch immer häufiger, Einblick in Aneignungs- und Weiterführungsprozeduren zu nehmen – beispielsweise wie Instrumentalisten auf vokale Originale zugriffen und sie fürs instrumentale Idiom fruchtbar machten. Das berühmte einstimmig notierte *Lamento di Tristano* mit nachfolgender *Rotta* im Instrumentalanhang der Londoner Trecento-Handschrift⁷ gibt einen Fingerzeig darauf, dass (und ansatzweise auch wie) man schon vor dem 15. Jahrhundert solche Übertritte bewerkstelligte.

Gleichwohl ist nicht zu bezweifeln, dass (jenseits einer vermutlich unreflektierten, vielleicht selbstverständlichen Praxis, Vokales instrumentale zu realisieren) die Verschriftlichung und damit der neue Textstatus ganz neue technische Potenziale bot und neue konzeptionelle Energien freisetzte. Was mit dem Codex Faenza⁸ erstmals und in den deutschen Tastenmusikquellen in der Folge, insbesondere im so genannten *Buxheimer Orgelbuch*⁹ greifbar wird, ist nicht nur ein zufälliger Dokumentenanstieg, sondern – angeheizt durch technologische Neuerungen wie die Erfindung der Saitenklaviere – Ergebnis einer zunehmend objektivierten Auseinandersetzung mit dem bewusst erlebten Wechsel der Sphären, wie er fast nicht fundamentaler hätte sein können: Bedeutet das instrumentale Absetzen von Vokalmusik doch nichts Geringeres als die Entfernung einer zentralen ontologischen Schicht des ursprünglichen Musikstücks, der Sprache. Bedeutet dies jedoch auch zugleich deren Auslöschung? Was war ausschlaggebend? War es einzig die Praktikabi-

2003, S. 99–118) um eine Restitution einer »Idee von Renaissance« (S. 118), indem er die Kategorie der Historizität in die Diskussion einführte.

7 GB-Lbl, Add. 29 987 (Italien, um 1400).

8 I-FZc, 117 (?Ferrara, um 1410–1420).

9 D-Mbs, Mus. ms. 3725 (?Schweiz, 3. Drittel 15. Jahrhundert).

lität, nun als Einzelperson ein Stück für mehrere Stimmen realisieren zu können, die eventuelle skeptische Überlegungen zum Teilverlust des Urstoffs hintanstellen ließ? Und wie steht es um die Kompensation des Verlorenen? War der Gewinn der neuen instrumentalen Qualität, vielleicht gar das ludische Element das höhere Gut gegenüber der nicht immer und für jeden gewährleisteten Identifizierbarkeit des Originals? Inwieweit sollte dieser Ausgangsstoff überhaupt weiter existieren? War die Preisgabe des Urbilds womöglich sogar die Voraussetzung für die Schaffung einer tragfähigen neuen Qualität?

Über die Taxierung des ästhetischen Mehrwerts, die Klaus Aringer bei einer Fallstudie zu den diversen tastentauglichen Elaboraten einer Binchois-Chanson im *Buxheimer Orgelbuch* vornimmt, fällt der Blick zurück auf den ästhetischen und den strukturellen Wert, der im Moment der Intavolierung der Vorlage beibemessen wird – nachdem wesentliche sprachgezeugte Merkmale (wie Vergliederungen) zuerst einmal als Hindernisse beseitigt wurden und motivisches Material der Vorlage allenfalls als Steigbügel für einen freien instrumentalen Galopp diente oder nachdem melodische Qualitäten der Gesangslinie in den Schatten von »zentralen Konsonanzen«, die die Hände greifen, getreten waren. Die Tatsache, dass eine einzelne Chanson den Ausgangspunkt einer kleinen Umwandlungsserie bildet, zeigt bereits, dass die Vorlage sehr wohl geschätzt wurde und keinesfalls beliebig war. Doch die Wahl fiel auf sie, um in verschiedenen Anläufen gerade ihre Eigengesetzlichkeit zu überwinden und in einem völlig anderen Kontext gänzlich Anderes an seine Seite, ja an seine Stelle zu setzen.

Was bei der Überführung in eine instrumentale Existenzform manifest wird, die Tilgung des erklingenden Textes, erscheint bei der Kontrafaktur auf anderer Stufe. Die sowohl bedeutungstragende als auch phonetisch wirksame Sprachebene erfährt im kontrafazierenden Rückblick beim einen Mal mehr das Prädikat des Substanziellen, beim anderen Mal mehr das des Akzidentellen. »Substanz« kann freilich die inhaltliche Schicht meinen, die etwa bei Übersetzungen möglichst getreu erhalten bleiben soll, aber (als Akzidents) ganz neue Wortklänge erzeugt. Umgekehrt mag eine Kontrafaktur »uf einen geistlichen sin«, wie es in der Pfullinger Liederhandschrift¹⁰ heißt, eine *conversio* des Inhalts bezwecken und dabei Lexik und Phonetik möglichst unverändert halten wollen. Bernhold Schmid hat die Spannweite des Phänomens Kontrafaktur doppelt in den Blick genommen: im skizzierten systematischen Sinn und aus historischer Perspektive. Die beiden Betrachtungsweisen decken sich durchaus nicht. Denn in der hier beleuchteten Epoche hat gerade die

10 D-Sl, Cod. theol. et phil. 4° 190 (Elsass, um 1470–1480).

Einstellung zum Wort-Ton-Verhältnis entscheidende Wandlungen erfahren, und eine Kontrafaktur etwa im St. Emmeram-Codex¹¹ geht von anderen Voraussetzungen dieser Beziehung aus, als wenn 150 Jahre später ein Madrigal neu textiert wird. In der historischen Polarisierung, wie sie Schmid vornimmt, zeigt sich, dass im 15. Jahrhundert mit dem Wechsel der Textebene (und vor allem dem Wechsel der gattungskonstitutiven Sprache) auch die Stabilität der musikalischen Schicht entschwindet, während im 16. Jahrhundert bei verändertem Text die kontrafazierte Musik tendenziell intakt bleibt.

Sinn, der von einem Worttext getragen und verbürgt wird, kann freilich mehr als eine Aussage, eine *propositio* sein. Haftet ihm eine Verweisqualität an oder gewinnt er gar symbolische Bedeutung, dann tendiert er zur Ver selbstständigkeit und damit zur Lösung von der konkreten verbalen Schicht. Davon profitiert insbesondere das Parodieverfahren in seinen verschiedenen Spielarten, da es davon ausgeht, dass die Melodie, die einst einen bestimmten Text transportiert hat, diesen als Kryptogramm in sich trägt. Andernfalls würde es nur technisch, aber nicht als sinnstiftend und als Auslöser von intellektuellen, affektiven, symbolischen Vorgängen funktionieren, dass Josquin Desprez seinem »Stabat Mater« den Tenor des Lieds »Comme femme desconfortée«, Johannes Prioris seiner Kreuzeskloge der Muttergottes »La belle se siet« als Cantus firmus zugrundelegt, dass Alexander Agricola die marianische Funktion zweier seiner Credosätze mithilfe der Chanson-Grundlage »Je ne vis oncques la pareille« festlegt. Die Fälle wären zu vermehren. Sie sagen durch ihren Gebrauch nicht nur etwas über das Bild von Maria in der Frömmigkeitsgeschichte des späten 15. Jahrhunderts aus (Maria als Frau), sondern auch etwas über das intendierte Frauenbild der Liebeslyrik (die Frau als potenzielle Maria). In diesem Fall wäre – aus Genderperspektive – zu diskutieren, ob es sich um eine tatsächliche Um- oder doch nur eine Zusatzcodierung des Originals handelt, durchaus nach einer (freilich hinterfragbaren) Prämisse der Rezeptionsforschung, dass der Gebrauch eines Werkes ihm nicht nur neue Dimensionen anlagert, sondern auch verborgene freilegt.

An unterschiedlichen Inkarnationen des zu Beginn des 16. Jahrhunderts sehr verbreiteten, beliebten und wirkmächtigen, dabei relativ »simplen« Lieds »Maria zart« untersucht Birgit Lodes über dessen Symbol-Tauglichkeit hinaus es vor allem auf seine Eignung als Material für Transformationen. Dabei treten divergierende Ansätze zu Tage: von der quasi linear durchgezogenen Möglichkeit, den inhaltsstarken Text wirkungsvoll zu formen und dies mit einer geeigneten Melodie zu stützen, die ihrerseits durch die mehrstimmige

11 D-Mbs, Clm 14274 (Regensburg, Mitte 15. Jahrhundert).

Ausarbeitung reliefartig herausgestellt wird, bis zur Schaffung von Alternativ-Versionen, die für abweichende Textinhalte herhalten mussten (und konnten) oder andere musikalisch-kompositorische Konzepte umsetzen. Wichtig ist, dass irgendetwas Verbindliches, bestimmte, nicht näher determinierte Fix-Teile des Ausgangslieds einen Anker bieten, um Exkursionen in den Vag-Anteilen, bei den alternativen Lösungen (etwa im Kadenzplan) abzusichern. Bezeichnenderweise vollziehen sich diese Erkundungen, wie weit die Varianten tragen, wieder regelrecht systematisch im Rahmen einer – bisher unerkannten – kleinen Reihe von zusammen überlieferten Tonsätzen. Und bemerkenswerterweise scheint hier, wo es doch um die affektive Qualität des kostbaren Marienlieds geht, keine Überflügelung des Urbilds wie bei den Intavolierungen angestrebt zu sein, sondern vielmehr ein sanftes Nachklingen in eher unscheinbaren, aber fühlbaren Details. Birgit Lodes verdeutlicht, dass die späteren Versionen dem Lied, das schon bei der Entstehung Furore machte, eine weitere Aura verliehen, es keinesfalls ersetzen.

Im ersten Teil der Beiträge geht es um Arten der Transformation, die man gewissermaßen als ›naiv‹ bezeichnen könnte. Wer sie bewerkstelligte, war – falls überhaupt bekannt – nicht von einer selbstbewussten oder gar selbst-zentrierten Autor-Idee erfüllt, die Modifikation war zuallererst funktional motiviert. Aber der gesamte Prozess stand auch auf einer anderen historischen Stufe. Die Erst-Ausprägungen – mögen wir sie Prototext, Antefactum oder mit Gérard Genettes Palimpsest-Theorie Prätext¹² nennen – sind ›unschuldig‹. Sie werden für *ihren* Kontext geschaffen, in *ihrer* Materialität, in *ihrer* Sinnhaftigkeit. Sie sind eigentlich kein Prototext und kein Prätext, sondern ein Text. Erst der spätere Zugriff raubt ihnen diese Unschuld. Dass sie (um Genettes Terminologie beizubehalten) zu einem Intext bzw. Hypotext eines Hypertextes werden sollten, stand nicht zu erwarten, leitete zweifellos nicht oder wohl kaum die Erfindung oder Herstellung der Komposition (obwohl »Maria zart« da vielleicht schon auf der Schwelle steht). Mit der – eben nicht zufällig – im 15. Jahrhundert aufkommenden Praxis der Messkomposition über Fremd-Cantus-firmi, fortgesetzt in der Parodiepraxis des 16. Jahrhunderts, ging dieser arglose Zustand verloren, ja er wurde zum Teil abgelöst von einem Zustand kalkulierter Hypertextualisierung.

Die Entstehungslegenden, die sich um die »L’homme-armé«-Melodie ranken, lassen es glaubhaft erscheinen (wenngleich mitnichten bewiesen oder beweisbar), dass Antoine Busnoys sie tatsächlich im Hinblick auf Zitier-

12 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982 (dt. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1996).

barkeit ›gestylt‹ hat.¹³ Wenn dies so war, möchte man ausrufen: »Und die Geschichte gab ihm Recht!« Denn ihr Duktus ist nicht nur als Lied äußerst prägnant, sondern zugleich ideales Rohmaterial für kontrapunktische Prozeduren unterschiedlichster Art. Rein theoretisch musste jeder Chanson- und Motettenkomponist ab der Mitte des 15. Jahrhunderts damit rechnen, dass sein Werk bzw. Teile daraus vom Text zum Hypotext gemacht werden würde. Die Familienbildungen, nicht nur bei Messen, sondern vor allem auch bei Chansons, die nun – nicht gerade epidemisch, aber doch in einem bestimmten Ausmaß – eine eigene Subspezies wurden und dabei die kritische Masse ausbilden, um eigene Gattungsbezeichnungen zu rechtfertigen (Parodiemesse, Art-song reworking) – diese Werk-Trauben sprechen eine deutliche Sprache.

Die drei letzten Beiträge werden genau diese Phase aus verschiedenen Gattungsperspektiven beleuchten: Fabrice Fitch wird sich mit Chansons, Andreas Meyer mit einer Motette, einer Chanson und einer Messe und Annie Coeurdevey mit Motetten und Magnificat-Vertonungen beschäftigen. Nicht nur, dass hier am Ende der Wandlungsvorgänge ein bedeutender Komponist agierte, im Allgemeinen stand ein solcher auch am Anfang der Kette, teils sogar ein regelrecht berühmter. Und nicht zufällig handelt es sich dabei zumeist um ›Dreiecksgeschichten‹. Denn die Pluralisierung produziert die potenzierte Pluralisierung. Die Kommunikation unter Autoren, die von der Transformation in Gang gesetzt wird, kann und will oft genug mehrere Generationen verknüpfen. Das aber, die Konstruktion einer geschichtlichen Linie jenseits eines einfachen und unverdächtigen Traditionskontinuums, ist ein Novum.

Fabrice Fitch entkräftet zuerst einmal die gängige Annahme, dass Agricola bei seinen Art-song reworkings nach Art der kombinativen Chansons Melodien ihrer Texte wegen zitiert (geschweige denn einfach ›recycelt‹). Obwohl bei Entlehnungen auch kleinerer Abschnitte eine erstaunliche Konsistenz von offenbar unlösbarer Musik-Text-Formulierung zu erkennen ist, frappt, dass diese Zitate weitestgehend an versteckter oder zumindest nicht-prominenter Stelle vorkommen. Ohne also eine semantische Botschaft transportieren zu wollen, geht es Agricola – und bei Loyset Compère und viel-

13 Pietro Aaron, *Thoscanello de la musica* 1523, lib. I, cap. 38, fol. E III: »... che da Busnois fusse trovato quel canto chiamato lome armè notato con il segno puntato: et che dallui fussi tolto il tenore« (»... dass Busnoys diesen Gesang [die kombinatorische Chanson ›Il sera de vous conbatu / L'homme armé‹] der ›L'homme armé‹ genannt wird und mit einem Mensurzeichen mit Punkt [prolatio maior] notiert wird, erfunden hat, und dass er daraus den Tenor gezogen hat«. Vgl. dazu Richard Taruskin, »Antoine Busnoys and the ›L'Homme armé‹ Tradition«, in: *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986), S. 255–293, insbes. ab S. 285.

leicht Johannes Ockeghem scheint es nicht anders zu sein – darum, *Musik* zu zitieren, und zwar zum Zwecke eines rein musikalisch-technischen Inspirationsanstoßes. Kein Wunder, dass es in Agricolas und seiner Generationen *Œuvre* die oft unentscheidbare Situation gibt, ob es sich um eine texttragende oder textlose Chanson handelt und welche Rolle die oft genug nur als Hinweise überlieferten größeren oder kleiner Textelemente überhaupt spielen. So wie es aussieht, war die Wahl von textlichen Anspielungen primär musikalisch motiviert. Das aber signalisiert ein neues Stadium musikalischer Autonomie seit den 1480er Jahren: Man recurriert auf das Material der eigenen Disziplin, um dann, unbehelligt von inhaltlichen Ideen, dieses – im Fall Agricolas: virtuos – zu einer neuen Komposition auszubauen. Als Verständniskategorie für diesen Ansatz greift Fitch auf den (positiven) Manierismus-Begriff zurück.

Freilich erhebt sich auch hier die Frage, die von der Intertextualitätsforschung oft genug ausgeblendet wird, weil sie ihr Augenmerk primär auf das Produkt der Transformation richtet:¹⁴ Wie versteht der spätere Komponist die Werke seiner Vorgänger? Interessieren sie als bloße Steinbrüche oder als komplexe Schöpfungen? Welches sind die Potenziale und möglicherweise die Lacunae des Hypotextes, die den Hypertext provozierten und legitimierten? Werden sie aufgerufen, indem das Pars-pro-toto-Prinzip gilt oder sind es gezielt aufgesuchte Elemente, die sie attraktiv machen? Wird die Vorlage einfach nur verschwiegen, subtil versteckt, mehr oder weniger hervorgehoben oder regelrecht markiert? Und: Was wird eigentlich aus dem Original? Was bedeutet die Transformation für die Vorlage, wie wirkt sie sich rückwirkend auf sie aus – technisch und hinsichtlich ihres (nun womöglich veränderten) Sinns? Welches Licht fällt jetzt auf sie? Oder werden die älteren Kompositionen gar zerstört? Das Resultat der Übernahme bleibt für den Betrachter fraglos fast immer das »spannendere«, weil hier ein interessanter intentionaler Akt zu gewärtigen ist (und entsprechend verschließen sich auch die Beiträge dieses Bandes nicht der am künstlerischen Ergebnis orientierten Perspektive), doch bedeutet es, den Prozess der Umwandlung, eben die Passage, im Ganzen besser zu verstehen, wenn auch explizit Fragen an den Ausgangsstoff und seine »Geschichte« gerichtet werden.

Dies sind nicht allein überzeitliche Fragen, die bei der Betrachtung jedweder Intertextualität zu stellen sind. Vielmehr sind es spezifische Faktoren

14 Schon Susanne Holthuis, *Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen 1993, Stauffenburg-Colloquium, 28, S. 215, beklagte, dass die Bedeutungsmodifikation, die der Hypotext erfährt, zwar in Intertextualitätskonzepten oft programmatisch festgelegt, dann aber in den konkreten Analysen meist vernachlässigt werde.

im historischen Kontext der musikalischen Renaissance, die den unterschiedlichen Umgang mit der Vorlage konditionierten und wobei zwei Aspekte besonders bedenkenswert erscheinen.

Erstens: Der kompositionsgeschichtliche Übergang von sukzessiver zu simultanter Satzkonzeption verlegt das Zitieren von einer oder gar zwei kompletten Stimmen in einen völlig neuen Herstellungszusammenhang. Wenn Agricola eine Chanson Ockeghems auf den Genette'schen »second degré« hebt, operiert er vor einem völlig anderen satztechnischen Horizont als Nicolas Gombert, der eine vergleichbare Operation, wie Andreas Meyer analytisch nachvollzieht, nicht nur über die Zwischenstation eines Zitats durch Josquin tut (also auf einem »troisième degré«, der im Zusammenhang der Gattung der Deploration den Akt der bewussten Memoria betont), sondern nur noch in Form eines Soggettos, dessen Urform in Ockeghems *Missa cuiusvis toni* seiner umfassenden linearen Integrität (und damit eines ganz wesentlichen melodischen und formalen Konstituens) definitiv verlustig geht. Dafür aber werden die Töne des ehemaligen Soggettos nun zur Basis einer Satzkonstruktion. Die reale Existenz des Hypotextes im Hypertext wird beim Zitat des Zitats um ein weiteres Mal reduziert, seine repräsentative Qualität nimmt zu. Dies mag als folgerichtig erreichte Schwundstufe im Faktischen erscheinen, die im Gegenzug kompensiert wird durch den Zuwachs an Verweis- oder Symbolkraft.

Gleichzeitig (zweitens) wirkte sich auch auf Musik ein fundamentaler Wandel hinsichtlich des Textstatus aus. Wie die Überlieferung zeigt, war Textidentität im 15. Jahrhundert eine Eigenschaft von Werken, die durchaus nicht vorausgesetzt werden konnte (und vermutlich auch nicht vorausgesetzt werden sollte). Gehört der Übergang eines ziemlich wörtlichen, ausführlichen Melodiezitats (oder Zitats einer Stimmbewegung, um korrekt zu sein), das oft bis zur akustischen Nicht-Wiedererkennbarkeit in einen neuen mehrstimmigen Satzzusammenhang integriert wird, in diesen gedanklichen Zusammenhang eines schwachen Textstatus? Im 16. Jahrhundert wuchs die Autorität des Textes – nicht zuletzt im Zuge des Druckwesens und auch als Korrelat der Autoridee – signifikant an. Einerseits erstrecken sich die Bezugnahmen jetzt vermehrt auf das Zitieren ganzer gedruckter Sammlungskonstruktionen, wie Annie Cœurdevey anhand von Adrian Willaert und Orlando di Lasso illustriert, andererseits wird das Weiterarbeiten, die Aufgabe, einem musikalischen Gedanken ein anderes, aktuelleres, adäquateres Kleid zu geben, immer problematischer – nicht in technischer Hinsicht, sondern in ideeller. Eigentlich darf nur noch der Schüler einen Text unbedarft zu einem Hypotext im Rahmen eines Hypertextes machen; im

künstlerischen Umfeld vollzieht sich immer ein Bedeutungswandel, dem das Etikett anhaftet: »Aufgepasst, hiermit will ich etwas sagen!« Meistens handelt es sich dabei um eine Aussage über sich selbst, sei es wie im Falle Willaerts das selbstbewusste Bekenntnis zur offensiven, wenngleich posthumen Konkurrenz mit einem anderen Autor (Josquin), also die Konstellation der *aemulatio*, sei es wie bei Lasso (ebenfalls mit Bezug auf Josquin) die der Hommage, der jedoch jegliches Devote abgeht. Der Hypertext muss in diesen Fällen also akustisch erkennbar bleiben, seine Substanz, ja seine Großartigkeit muss erkennbar sein, weil ansonsten dem Vergleich die Pointe fehlte.

Geleitet von der Überzeugung, dass die Renaissance einen grundsätzlichen Wandel in der Einstellung zum Text und damit zwangsläufig auch zum artifiziellen Phänomen von Hypertext und Hypertext mit sich brachte, will es daher nicht scheinen, dass es sich um einen willkürlich herausgegriffenen Epochenausschnitt handelt, für den in diesem Band die archetypische musikalische Praxis, Musik aus Musik herzustellen, geprüft wird. Die Frage »Wem gehört die Musik?« wurde im 16. Jahrhundert nicht nur in urheberrechtlichem Sinne neuerdings gestellt, sondern auch in produktiver. Dass das eine nichts mit dem anderen zu tun hätte, dürfte unwahrscheinlich sein.

Zwischen Pragmatik ...

Klaus Aringer

Vom Vokalen zum Instrumentalen
Binchois' »Je loe amours« im *Buxheimer Orgelbuch*

Die »zweite Existenz« vokaler Kunstmusik des 14. bis 16. Jahrhunderts im Spiel der Zupf- und Tasteninstrumentalisten ist heute nicht mehr geläufiger Bestandteil des musikalischen Vorstellungshorizonts wie früher. Man beginnt sich allmählich wieder an das historisch selbstverständliche Nebeneinander verschiedener Ausführungsweisen und unterschiedlicher klanglicher Erscheinungsformen ein und derselben Musik zu gewöhnen. Voraussetzung hierfür war die Abkehr von dem durch Generationen verfochtenen Streben nach Authentizität, das seinerseits eine Reaktion auf ein Übermaß an Bearbeitung und Transkription darstellte. Zur Umstellung im ästhetischen Bewusstsein dürfte weniger musikhistorisches Wissen als vielmehr die auf breiter Basis gestiegene Präsenz älterer Musik im Musikleben der letzten Jahrzehnte beigetragen haben. Indes zeigen Stichworte wie Klavierbearbeitung und Klavierauszug, dass man in der Musikgeschichte nicht allzu weit zurückgehen muss, um die Tasteninstrumente in einer ungebrochenen Vermittlerrolle von Ensemblesmusik zu finden, die erst mit der Verbreitung von Tonaufnahmen beträchtlich an Boden verlor. Paradoxerweise sind es heute gerade die Tonträger, welche die historische Pluralität an Aufführungsformen wieder zugänglich machen und früher schwierig herzustellende Vergleiche ermöglichen.

Das Spiel auf Tasten- und Zupfinstrumenten war über die Auseinandersetzung mit vorhandener musikalischer Substanz bereits im späten Mittelalter und in der Frührenaissance Bestandteil eines grundlegenden kulturellen Kontextes, dessen vielfältige Ausprägungen das Thema dieses Bandes bilden. Die Übernahme und Aneignung vokaler Mehrstimmigkeit durch die Tasteninstrumentalisten berührt das für die Musikgeschichte dieser Zeit insgesamt zentrale Thema des Übergangs oder Perspektivenwechsels in mehrfacher und grundlegender Weise. Mit dem Begriff der Intavolierung verbindet sich der Übergang von einem durch mehrere Musiker (primär von Sängern, sekundär von Instrumentalisten) ausgeführten Ensemblesatz in den im Regelfall nur von einem Spieler realisierten instrumentalen. Gleichzeitig vollzieht sich ein Wechsel im Medium der Notenschrift von der mensuralen Notierung in Stimmen in eine sämtliche Partien vertikal koordinierende Aufzeichnung durch die Tabulaturenschrift. Zunächst bedeutete der Begriff Intavolierung für

die Instrumentalisten in erster Linie den Übergang vom nicht schriftgebundenen usuellen Musizieren zu einem schriftlich aufgezeichneten, und zwar zunächst in dem Sinne, dass das Gespielte protokollartig nachträglich fixiert wurde. Das noch immer nicht ausreichend erhellt Schriftverständnis der Tasteninstrumentalisten im 15. Jahrhundert führte in der Auseinandersetzung mit der Kunstmusik zu einer Erweiterung des Horizonts: Zur didaktisch motivierten Nachahmung eines Vorbildes trat schließlich die Entwicklung von einer protokollarischen »Nachschrift« hin zu einer »Vorschrift«. Bei der *Ars transferendi* des 16. Jahrhunderts handelte es sich um eine Kunst, die in profilierter Eigenständigkeit das Fremde nachvollziehbar zu machen suchte.¹

I.

Die Spannweite der Intavolierungsverfahren im *Buxheimer Orgelbuch* fand bereits vor mehr als vier Jahrzehnten eine ausführliche Darstellung,² nachfolgend sei der Versuch einer kleinen Fallstudie basierend auf mehreren tasteninstrumentalen Versionen eines Vokalwerks unternommen. Gilles Binchois' Chanson »Je loe amours«³ ist im Kontext vokaler und instrumentaler Überlieferung ein besonders prominentes und reizvolles Beispiel. Die um 1425 entstandene Ballade gehört zur frühesten Gruppe von Chansons des Komponisten⁴ und insgesamt zu seinen am zahlreichsten überlieferten Werken.⁵ Das Stück findet sich besonders häufig in Manuskripten (süd-)deutscher Provenienz⁶ und ist deshalb ein exemplarisches Beispiel für die deutsche Rezeption einer aus dem französischen Sprach- und Kulturraum kommenden Musik. Der Tenor erscheint in lateinischer Kontrafaktur im *Lochamer-Liederbuch*, mit einem deutschen Text bei Oswald von Wolken-

- 1 Vgl. Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Teil 1: *Von den Anfängen bis 1750*, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 7.1), S. 18 und 24.
- 2 Hans Rudolf Zöbele, *Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs. Spielvorgang, Niederschrift, Herkunft, Faktur*, Tutzing 1964 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 10), S. 114–154.
- 3 *Die Chansons von Gilles Binchois (1400–1460)*, hrsg. von Wolfgang Rehm, Mainz 1957 (Musikalische Denkmäler, 2), S. 49f. Dieser Ausgabe sind auch die Notenbeispiele entnommen.
- 4 Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 184.
- 5 David Fallows, »Binchois and the Poets«, in: *Binchois Studies*, hrsg. von Andrew Kirkman und Dennis Slavin, Oxford 2000, S. 203.
- 6 Vgl. Eileen Southern, »Foreign Music in German Manuscripts of the 15th Century«, in: *Journal of the American Musicological Society* 21 (1968), S. 258–285.

stein,⁷ der das Stück 1432 in Basel kennen gelernt haben könnte, in einem vierstimmigen textlosen Satz von Wilhelm Breitengraser (RISM 1534¹⁷) und nicht zuletzt im *Buxheimer Orgelbuch*.⁸

In diesem stellt Binchois' »Je loe amours« mit sieben Versionen die am häufigsten intavolierte mehrstimmige Komposition dar, sechs der Stücke wurden in zwei Dreiergruppen (Nr. 16–18 und 168–170) aufgezeichnet, ein isolierter Nachzügler folgt gegen Ende des ersten, vom Hauptschreiber notierten Teils der Handschrift (Nr. 202).⁹ Alle Versionen gleichen sich darin, dass aus einer Mensureinheit der vokalen Vorlage in der instrumentalen Fassung zwei Tactus-Einheiten werden, mithin also einer originalen Minima eine intavolierte Semibrevis entspricht. Der Vermerk »3m notarum« am Beginn von Nr. 17 verweist auf diesen Sachverhalt: Nicht die Brevis, sondern die Semibrevis bestimmt als gliedernde Maßeinheit das instrumentale Spiel.

Während die ersten sechs Intavolierungen dreistimmig sind, fällt das letzte Stück durch seine Zweistimmigkeit heraus, die in diesem Teil des Manuskripts in unmittelbarer Nachbarschaft durch mehrere andere Sätze (Nr. 196, 198–200, 203 und 204) ebenfalls vertreten ist. Fünf Bearbeitungen des »Je loe amours« (Nr. 16, 17, 168–170) übernehmen die originale Tonlage der Vorlage, zwei (Nr. 18 und 202) transponieren sie um eine Quarte nach unten. Auch in anderer Hinsicht gehören die Stücke gegensätzlichen Kategorien an. Hinter der Vielzahl an Intavolierungen gerade dieser Komposition lässt sich nicht nur die Beliebtheit des Werkes im Kreis der Tastenmusiker ablesen, dabei sollte zugleich eine enorme Vielfalt unterschiedlicher Realisierungsmöglichkeiten demonstriert werden.¹⁰ Die erste Dreiergruppe sowie das zweistimmige Stück bringen die vollständige Komposition, wobei nur Nr. 16 auch die für das Balladenschema kennzeichnende Wiederholung

7 Lorenz Welker, »New Light on Oswald von Wolkenstein: Central European Traditions and Burgundian Polyphony«, in: *Early Music History* 7 (1987), S. 204–207 und 225f.

8 Hans-Otto Korth, Art. »Binchois, Gilles«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 2, Kassel und Stuttgart 1999, Sp. 1633f.

9 Faksimile: *Das Buxheimer Orgelbuch. Handschrift mus. 3725 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, hrsg. von Bertha Antonia Wallner, Kassel 1955 (Documenta musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles, 1), fol. 5^v–8^v, 90^v–91^r und 111^v–112^v. Edition: *Das Buxheimer Orgelbuch*, hrsg. von ders., Kassel 1958 (Das Erbe deutscher Musik, 36/37), Tl. 1: (Nr. 1–105), S. 10–17, Tl. 2: (Nr. 106–230), S. 222f. und 262f. Dieser Ausgabe sind auch die Notenbeispiele entnommen.

10 Als Musterfälle in diesem Sinne werden sie angeführt in *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3.2), S. 568–571.

der Prima pars berücksichtigt, die ansonsten in den Instrumentalfassungen stets ausgelassen wird. Die zweite Dreiergruppe umfasst, wie durch den Vermerk *Inicium* jeweils klargestellt ist, immer nur einen Teil der vokalen Vorlage: zweimal die Prima pars ohne Wiederholung, einmal lediglich den ersten Vers. Aus der verkürzten Niederschrift kann nach den didaktischen Konventionen schriftlich notierter Tastenmusik der Zeit eine Aufforderung an den Spieler herausgelesen werden, das Niedergeschriebene entsprechend der Vorgabe weiterzuführen; auch eine Funktion als instrumentale Eröffnung oder Einleitung ist wohl nicht auszuschließen.

Zwischen Nr. 16 und 17 und den drei Kurzfassungen Nr. 168–170 schließlich gibt es überraschende Querverbindungen: Der Beginn der Intavolierung Nr. 16 entspricht mit wenigen Abweichungen Nr. 169, die Fortsetzung setzt sich aus Teilen von Nr. 170 und 168 zusammen. Ebenso konstituiert sich der Beginn von Nr. 17 aus Teilen von Nr. 168 und 170.

Den ersten Versuch einer Gegenüberstellung der instrumentalen Fassungen mit der Vorlage unternahm Heinz Funck im Jahr 1933.¹¹ Seine Studie zielte in einer Synopse der Einzelstimmen (in die auch die Überlieferung des Tenors im *Lochamer-Liederbuch* einbezogen ist) auf Bezüge und Gemeinsamkeiten; eine methodische Vorgehensweise, die Hans Rudolf Zöbele kritisierte, da sie seiner Meinung nach spezifische Voraussetzungen des Instrumentalspiels außer Acht ließ:

Sie übersieht sowohl das Eigenständig-Klangliche der Orgel, als auch die freie, aus dem Stegreif entstandene instrumentale Umarbeitung des Intavolators, der seine Musik nicht als ausgearbeitete Komposition, sondern als eine Reihe von gut gelungenen, zum Teil voneinander verschiedenen Spielweisen schriftlich festhalten will. Daß dabei einzelne Töne der Vorlage mit der Bearbeitung identisch sind, ist nur ein äußerliches Merkmal und besagt nichts über ihre Verarbeitung in vertikaler und horizontaler Dimension.¹²

Die von Zöbele vorgebrachten Argumente seien bei den folgenden Einzelbetrachtungen im Hinterkopf behalten, dabei gilt den vokalen und instrumentalen Bedingungen und Verfahren, den »Spielvorgängen« und »Übergängen« besonderes Augenmerk, vor allem aber sei kritisch der Frage nachgegangen, in welchem Ausmaß tatsächlich von einer Eigenständigkeit oder Abhängigkeit der instrumentalen Fassungen gesprochen werden kann.

11 Heinz Funck, »Eine Chanson von Binchois im Buxheimer Orgel- und Locheimer Liederbuch«, in: *Acta musicologica* 5 (1933), S. 3–13.

12 H. R. Zöbele, *Die Musik* (wie Anm. 2), S. 152.

II.

Die zweistimmige Instrumentalfassung Nr. 202 steht stilistisch elementaren Gesetzmäßigkeiten des Spiels auf Tasteninstrumenten nahe, wie sie aus den Fundamenta und Orgelspiellehren der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bekannt sind. Das als letztes im *Buxheimer Orgelbuch* eingetragene *Jeloemors* vertritt also historisch eine ältere Stufe der Entwicklung als die anderen Versionen. Der Gegensatz zwischen rascher Oberstimme und ruhiger Unterstimme der Instrumentalversion resultiert nicht aus den Bedingungen des Chansonsatzes, der ja ebenfalls eine bewegte Hauptstimme mit einem weniger bewegten Tenor paart, er steht vielmehr organalen Prinzipien nahe. Anders als der Chansonsatz gliedert sich das tasteninstrumentale Spiel einerseits in Partien, in denen längere Haltetöne im Pedal (bzw. in der linken Hand, besonders beim Spiel auf besaiteten Tasteninstrumenten) durch eine äußerst agile Manualstimme bzw. Stimme für die rechte Hand ergänzt werden, und andererseits in Abschnitte, in denen beide Stimmen gemeinsam rascher fortschreiten. Im Vorfeld der meisten Kadenz (eine Ausnahme bildet nur T. 51) erhöht sich die Anzahl der Töne pro Tactus-Einheit im Tenor auf mehr als zwei, die Beschleunigung der Unterstimmenbewegung in der Instrumentalversion besitzt also gliedernde Funktion. Neun Positionen im Ablauf (T. 15f., 24, 34, 52, 63, 67, 70f., 73 und 77) zeigen ein rhythmisch koordiniertes Zusammenspiel von vier, fünf oder sogar sechs Tenortönen in beiden Stimmen. Sieht man von den Takten 67 und 70 ab, in denen beide Stimmen identisch verlaufen, herrscht eine komplementäre Rhythmisierung vor. Dabei vertritt das am häufigsten auftretende Modell einer Kombination der Rhythmen lang–kurz (Oberstimme) und kurz–lang (Unterstimme) (T. 15f., 24, 34, 52, 63 und 73) ein aus Conrad Paumanns *Fundamentum organisandi* und dem Anhang des *Lochamer-Liederbuchs* geläufiges Versatzstück.¹³ Es tritt gewissermaßen an die Stelle der originären Punktierung, die nicht zum selbstverständlichen Vorrat älterer organistischer Wendungen gehörte.

Zu den genuin tasteninstrumentalen Verfahren zählen die punktuell zum Tenor hinzugegriffenen Töne (T. 18, 22, 77¹⁴), die eigenständige Behand-

13 Vgl. *Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, hrsg. von Willi Apel, American Institute of Musicology 1963 (Corpus of Early Keyboard Music, 1), S. 32 und 39–46.

14 Im Manuskript fol. 112^v blieb der Raum für den allerletzten Tenorton T. 78 leer, die von B. A. Wallner, *Das Buxheimer Orgelbuch*, Tl. 2 (wie Anm. 9), S. 263, ergänzte Quinte *g–d'* ist also spekulativ, als Tenorultima wäre auch *g* allein denkbar. Abschließenden Quinten gehen, wie Fundamenta und Einzelbeispiele zeigen, in der Regel Terzen als Paenultima voraus, vgl. W. Apel, *Keyboard Music* (wie Anm. 13), S. 15, 25 und 27–32, 42; Quinten erscheinen in dieser Zeit auch, jedoch seltener, vgl. ebda., S. 20f. und 50.

lung des Anfangs durch eine einleitende Initiumswendung der Oberstimme und die Umspielung der verlängerten Abschnittszäsuren, in der Terminologie der Organisten »Pausa« genannt.¹⁵ Bei beiden Pausae (T. 17f. und 43f.) handelt es sich um ein anspruchsloses Hinführen bzw. Umspielen der Ziel- und Ruhekonkordanzen. Die erste markiert das Ende des ersten Formteils, dessen Musik sich in der vokalen Komposition mit anderem Text wiederholt, was in der instrumentalen Version überspielt wird, die zweite steht am Ende des sechsten Verses. Auf eine traditionelle Ausgestaltung verzichtet die tasteninstrumentale Fassung beim Liegeklang vor Vers 5 (T. 15f.), sie verkürzt ihn sogar auf die Hälfte des sonst vorherrschenden Maßes.

Eine weitere Eigenart des handwerklich tradierten tasteninstrumentalen Satzes ist, dass in der Oberstimme, die instrumentalen Pausae ausgenommen, die Bewegung nicht abreißen oder durch vokales Pausieren unterbrochen werden soll. Auch diesbezüglich steht unsere zweistimmige Intavolierung ganz in der instrumentalen Tradition, während die Ballade Vers- und sprachliche Sinneinheiten durch vokale Pausen untergliedert. Von den regulären Zäsurstellen weichen die Takte 48f. in exzentrischer Weise ab, da sie die Finalis in Ober- und Unterstimme nicht gleichzeitig, sondern nacheinander bringen. Das für den älteren Orgelsatz kennzeichnende Bewegungskontinuum der Oberstimme ist auch in dieser Bearbeitung zu einem großen Teil über die aus der Organistenlehre bekannten viertönigen Spielfiguren realisiert, die sich mehrfach (T. 13f., 29–32 und 65f.) zu tactusübergreifenden Abläufen zusammenschließen.

Der Tasteninstrumentalist verfügte über die melodische Struktur des Tenors und die Kadenzgliederung mit einer gewissen Freiheit. Sprünge im Verlauf der Tenorstimme wurden zumeist mit zusätzlichen Tönen ausgefüllt (z. B. T. 4–6 und 27–29), Kadenzen der vokalen Vorlage konnten verkürzt oder verlängert übernommen, aber auch überspielt werden; darüber hinaus bestand die Möglichkeit, zusätzliche Absätze einzufügen. Die erste Schlussbildung des Vokalsatzes ist in der Intavolierung, wie die Takte 7f. zeigen, eliminiert, statt dessen sind an zwei Stellen (T. 52f. und 73f.) in der Vorlage nicht existierende zusätzliche Zäsuren eingefügt. Letztere ergänzt das im Quintabstand *c–g* stehende Kadenzpaar des Refrains um eine zusätzliche Station auf der Terz *e*.

Zu den tiefergreifenden Wesensunterschieden beider Fassungen stößt man vor, wenn man die sechs letzten Messuren der Chanson (T. 39–44) mit der

15 Vgl. Klaus Aringer, »Zum Spielvorgang des Beginnens und Schließens in der ältesten Orgelmusik« in: *Acta organologica* 27 (2001), S. 249–258.

Bearbeitung vergleicht (siehe Notenbeispiel 1a und 1b). Im Tenor finden wir eine melodische Linie, die den Quintraumen c^2 - f stufenweise absteigend ausfüllt (T. 39) und anschließend in umgekehrter Bewegungsrichtung und größeren Notenwerten zum Ausgangspunkt zurückkehrt (T. 40–42), wobei das c^2 durch die Nebensekunde d^2 als Paenultima überhöht wird. Mit diesem Schluss bezieht sich Binchois auf den Beginn der Komposition in der Oberstimme, wo zweimal die ›dreiklangsartige‹ Tonfolge c^2 - a^2 - f erklingt, die im Kontext von Anfängen bei Binchois öfter erscheint.¹⁶ Die fein realisierte kompositorische Entsprechung geht in der instrumentalen Version verloren. An die Stelle des Quintabstiegs im Tenor tritt dort eine wellenartige Linie (T. 70f.), der Tasteninstrumentalist zerstückelt das geschlossene Profil des vokalen Anstiegs durch eine weiter ausgreifende Bewegung im Oktavrahmen und eine zusätzlich eingeschobene Zäsur. Entsprechend eigenständig verhält sich im Vergleich dazu auch die instrumentale Oberstimme, die im Unterschied zum vokalen Pendant kleinteiliger und weniger raumgreifend gehalten ist.

37

tel - le joy - e Qu'aters pen - ser ne - puis on - que je soy - e.

Notenbeispiel 1a: Binchois, »Je loe amours«, Ende

66

fol. 112v0
Zeile 1

72

Notenbeispiel 1b: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 202, Ende

Eine vergleichende Gegenüberstellung des restlichen Verlaufs beider Oberstimmen zeigt nur am Beginn sinnfällige Bezüge. Das bereits erwähnte melo-

16 Vgl. Walter H. Kemp, *Burgundian Court Song in the Time of Binchois. The Anonymous Chansons of El Escorial, MS V.III.24*, Oxford 1990, S. 27.

dische Modell des Quintabstiegs mit anschließender Sekundüberhöhung realisiert auch die Orgelstimme (T. 1–3), bereits das anschließende Paenultima-melisma des Balladen-Diskants (T. 3f.) aber übernimmt sie nicht mehr. Dementsprechend ist auch die melodische Korrespondenz der Versanfänge 1/2 und 3/4 in der tasteninstrumentalen Version preisgegeben. Spätestens an dieser Stelle drängt sich der Verdacht auf, dass *Jeloemors* Nr. 202 streng genommen keine Intavolierung sondern vielmehr eine tasteninstrumentale Bearbeitung der Tenorstimme allein verkörpert. Eine Klassifizierung in diesem Sinne vermag eine weitere Beobachtung zu stützen. Die zu Beginn des vokalen Cantus exponierte Tonwiederholung erscheint im Kontext des weiteren Verlaufs der Stimme als durchaus peripheres Moment, für die Spielhaltung des Tasteninstrumentalisten jedoch wird sie zu einem zentralen Gestaltungsmittel, wie die Takte 2, 7, 10, 12, 19, 22, 25, 26, 35, 36, 44, 53 und 58 zeigen.¹⁷ Ein Blick auf die Übungen des *Fundamentum organisandi* von Paumann sowie die Liedbearbeitungen der Handschrift D–B, 40613 bestätigt, dass diese Form der Tonwiederholung als generell verbreitetes Element der instrumentalen Diskant-Spielbewegung angesehen werden kann.¹⁸ *Jeloemors* Nr. 202 aus dem *Buxheimer Orgelbuch* verdeutlicht also, wie ein kleines, fast nebensächliches Detail der Komposition von Binchois für den Tasteninstrumentalisten eine Anknüpfung zur eigenen, von formelhaften Wendungen geprägten handwerklichen Spielpraxis herzustellen vermag, das den Ausgangspunkt schnell hinter sich lässt. Auch wenn die Bearbeitung den mehrstimmigen Beginn der Ballade zunächst herbeizitiert, streift sie doch nach kurzer Zeit alle Bezüge zum vokalen Diskant ab, als handele es sich dabei um ein Element, mit dem eine Auseinandersetzung auf längere Strecken allzu mühevoll erschiene, weil es den instrumentalen Spieltrieb gleichsam Fesseln anlegt. Kontinuität und Formelhaftigkeit der tasteninstrumentalen Oberstimme schaffen eine neue Textur, welche die verloren gegangene, vom Sänger artikulierte Sprache kompensiert.

III.

Die Überschriften der Kurzfassungen Nr. 168–170 (*Inicium Jeloemors*, *Aliud Inicium Jeloemors* und *Sequitur Tercium Inicium Jeloemors*) verweisen über eine gemeinsame mehrstimmige Vorlage hinaus auf eine Zusammengehö-

17 Gezählt sind hierbei nur die Tonrepetitionen auf der Ebene der Semibrevis.

18 Vgl. W. Apel, *Keyboard Music* (wie Anm. 13), S. 33–39 und 41–50. Die Tonwiederholung findet sich auch in den beiden auf das *Jeloemors* folgenden Sätzen Nr. 203 und 204 des *Buxheimer Orgelbuchs*.

rigkeit auch innerhalb des *Buxheimer Orgelbuchs*. Es wurde bereits erwähnt, dass zwischen den *Iniciums*-Stücken und der Intavolierung Nr. 16 eine enge Verbindung besteht. Das *Inicium* Nr. 169, dessen Ausdehnung der vokalen Vertonung des ersten Verses entspricht, gleicht ziemlich genau den ersten neun Tactus aus Nr. 16. Die wichtigsten Abweichungen betreffen den Ersatz der zweitönigen Spielfigur von Takt 2 im Diskant durch eine viertönige, die Verwandlung der einzelnen vokalen Diskant-Minima der *Iniciums*-Version in eine Pause (T. 7) und die Verlagerung der Gegenstimme von Takt 3 (mit Semibrevis *a* statt *g*) vom Tenor in den Contratenor. *Inicium* Nr. 170 entspricht in den Takten 1 bis 8 der Wiederholung der Prima pars in Nr. 16 (T. 22–29), weicht danach aber stärker ab, was am augenfälligsten durch die abschließende instrumentale Pausa (T. 19–21) hervortritt. Die Fortsetzung für diesen zweiten Teil von Nr. 16 findet sich überraschenderweise im *Inicium* Nr. 168 (T. 9–19). Diejenigen Teile, die zu Nr. 16 in keiner Beziehung stehen, lassen sich mit der Intavolierung Nr. 17 in Verbindung bringen. Die ersten drei Tactus von Nr. 168 entsprechen dem Beginn von Nr. 17, während der Rest stärker mit Spielfiguren durchsetzt fortfährt, bei einem Vergleich der Takte 9–21 von Nr. 170 mit den entsprechenden von Nr. 17 erkennt man gleichfalls eine weitgehende Übereinstimmung.

Die drei *Iniciums*-Versionen stellen also eine bausteinartige Neumontage von Teilen aus den vollständigen Intavolierungen dar – die umgekehrte Genese erscheint zwar nicht ausgeschlossen, aber insgesamt doch wenig plausibel. Das Ergebnis besitzt Studiencharakter, das Versatzstückhafte tasteninstrumentaler Intavolierung im 15. Jahrhundert jedenfalls ist hier muster­gültig greifbar. Musikalisch wirken die Kurzfassungen wie ein dreimalig verändertes Erproben desselben Verfahrens, das sich dem vokalen Satz annähert, wiewohl die instrumentalen Komponenten unverändert präsent bleiben. Merkmale der vokalen Komposition, die in der zweistimmigen Intavolierung nicht anzutreffen waren, sind die Einbeziehung des Contratenors, von Punktierungen und vokalen Pausen. Letztere bedeuten zunächst eine Bereicherung der tasteninstrumentalen Schrift. Viertonspielfiguren, Initiumswendung und Pausa-Schluss verleihen dem Ganzen auch hier ein unverwechselbar instrumentales Gepräge, doch treten diese Elemente im Vergleich mit der zweistimmigen Bearbeitung Nr. 202 zurück. Der für die Stegreifpraxis repräsentative alte Spielformel-Tactus ist in der Oberstimme zugunsten eines mit neuen Elementen angereicherten, frei kombinierten Spielverlaufs aufgegeben. Zu diesen Elementen zählt, dass der Tastenmusiker neben den gezielt eingesetzten Spielfiguren nun auch zunehmend die Herrschaft über den einzelnen Ton zu gewinnen sucht. Die Spielfiguren

bestimmen mit ihrer Neigung sich fortzusetzen nur noch bestimmte Abschnitte des Cantus, zugleich vermag auch der reduzierte Gebrauch die ursprüngliche Melodie noch immer wesenhaft zu verändern, wie ein Blick auf den Beginn von Nr. 168 und 170 zeigt. Während Binchois' Chanson-Oberstimme im ersten und dritten Vers drei melodische Glieder (zwei fallende und ein bogenförmig steigendes wie fallendes) aneinanderfügt (siehe Notenbeispiel 2a), zieht der Einsatz der Spielformel zu Beginn von Nr. 17 und 168 die gesamte Aufmerksamkeit auf den Einzelton *c*'', der zusätzlich durch eine aus dem Stegreif auszuführende Verzierung intensiviert wird. Das *c*'' rückt unmittelbar danach (T. 2f.) in allen Intavolierungen sogleich wieder in den Mittelpunkt, da nach den Konventionen der Orgelspiellehre der Übergang von einem Tactus in den folgenden möglichst oft über die Untersekunde zu erfolgen hat, womit die aufsteigende Quarte der Chansonoberstimme verdrängt wurde. Selten allerdings geht die Umformung der vokalen Linienführung so weit, wie in den Takten 5f. des *Inicium* Nr. 168, wo die Intavolierung den stufenweisen Anstieg von Takt 3 der Chanson durch einen Oktavsprung eliminiert (siehe Notenbeispiel 2b).

Das kompositorisch ausformulierte Verhältnis mehrerer Töne rückt in der Version für das Tasteninstrument zugunsten einer zentralen Konkordanz in den Hintergrund. Einzelne Töne weichen Spielfiguren, bei denen es sich (worauf Theodor Göllner nachdrücklich verwiesen hat),¹⁹ obwohl phänomenologisch mit der vokalen Diminutionspraxis verwandt, um im Grundsatz wesensverschiedene, weil vom Spieler nicht teilbare, bausteinartige Einheiten handelt. Für den Instrumentalisten war das Herausstellen einzelner zentraler Konsonanzen in der Regel wichtiger als eine Nachbildung der vokalen Linie. Sein Denken orientierte sich an Tönen, die für den Zusammenklang zentral waren, auch dort, wo die tasteninstrumentale Oberstimme abseits der Spielformeln eine neue Melodiestructur formt. So greifen die Vorschlusstakte des ersten Abschnitts von Nr. 16 (T. 17f., siehe Notenbeispiel 3, und 38f.) mit dem Aufstieg zur Quinte und deren Überhöhung durch die Sexte die zu Beginn exponierte melodische Struktur wieder auf und schaffen damit eine

19 Theodor Göllner, »Die Tactuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts. Edierte Orgeltraktate, Fundamenta organiscandi und Lehrbeispiele«, in: Theodor Göllner, Heinz von Loesch und Klaus Wolfgang Niemöller, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Tl. 1: *Von Paumann bis Calvisius*, Darmstadt 2003 (Geschichte der Musiktheorie, 8.1), S. 18–21, und ders., »Diminutio und Tactus«, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, hrsg. von Michael Bernhard, Bd. 3, München 2001 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 15), S. 359–366.

rahmenartige Verklammerung dieses ersten Teils, den die vokale Komposition nicht vorgibt.

Je loe amours et ma da-me mer - cy - e, Du
Car par amours j'ay ma da-me doi - sy - e, Par

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in 8/8 time, with lyrics written below it. The lyrics are: "Je loe amours et ma da-me mer - cy - e, Du Car par amours j'ay ma da-me doi - sy - e, Par". The middle and bottom staves are instrumental accompaniment, likely for a lute or similar stringed instrument, in the same 8/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

Notenbeispiel 2a: Binchois, »Je loe amours«, Anfang

The image shows a musical score for the beginning of a piece. It consists of two systems of three staves each. The top staff is a vocal line in 3/8 time, with lyrics written below it. The lyrics are: "Je loe amours et ma da-me mer - cy - e, Du Car par amours j'ay ma da-me doi - sy - e, Par". The middle and bottom staves are instrumental accompaniment, likely for a lute or similar stringed instrument, in the same 3/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

Notenbeispiel 2b: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 168, Anfang

The image shows a musical score for the beginning of a piece. It consists of two systems of three staves each. The top staff is a vocal line in 3/8 time, with lyrics written below it. The lyrics are: "Je loe amours et ma da-me mer - cy - e, Du Car par amours j'ay ma da-me doi - sy - e, Par". The middle and bottom staves are instrumental accompaniment, likely for a lute or similar stringed instrument, in the same 3/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

Notenbeispiel 3: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 16

Ein Vergleich des instrumentalen Contratenors mit seiner vokalen Vorlage untermauert das Denken der Tastenmusiker in primär vertikalen Kategorien. Eine eigenständige dritte Partie wie in der Chanson liegt in keiner der sechs dreistimmigen Intavolierungen des *Buxheimer Orgelbuchs* vor. Im Orgelsatz scheint für die dritte Stimme immer nur in begrenzter Weise Platz, das Moment des vokalen Contratenors hat sich dem Dualismus des Orgelsatzes zu fügen, wovon die abweichenden Stimmführungen an den Kadenzstellen, die Graphie der älteren deutschen Orgeltabulatur, die beide Stimmen in Buchstaben aufzeichnet, und der Oktaven und Quinten integrierende Mixturklang der zeitgenössischen Orgel in je eigener Weise zeugen. Eigenes Profil gewinnt der Contratenor nur an den Stellen, an denen ihm Diskant und Tenor unerwartet den Vortritt überlassen. Im *Inicium* Nr. 169 etwa setzt er in den Takten 4f. die Umspielungsfunktion der Oberstimme alternativ in tieferer Oktavlage fort. In Nr. 170 werden die Zäsuren des Cantus vom Contratenor nach Art eines Zwischenspiels überbrückt, hier handelt es sich nicht um einen komplementären Ersatz sondern um eine eigenständige Schicht, womit auch die Lagendifferenz musikalisch sinnfällig ausgenützt ist. Damit realisiert die Intavolierung mit instrumentalen Mitteln eine genuine Dimension des mehrdimensionalen Vokalsatzes, die der Zeilenbinnenzäsur.

In klanglicher Hinsicht bedingt das Zusammenwirken von Tenor und Contratenor bisweilen Abweichungen von der Ausgangskomposition, die aus der Vorlage nicht erklärbar sind. Während der Satz von Binchois nach den ersten beiden Mensuren den Klangraum über *F* verlässt, um nach *C* zu kadenzieren, kehrt dieser *F*-Klang nach dem Wechsel für einen Tactus in allen drei kurzen Intavolierungen (aber auch in Nr. 17 und 18) wieder (T. 6). Für den Tasteninstrumentalisten eröffnete auch die melodische Überhöhung des *c*'' durch das *d*'' zu Beginn von Takt 2 der Chanson die Möglichkeit eines kurzzeitigen Gegenklangs auf der Basis der Unterquinte, wie die Intavolierungen Nr. 16, 18, 168 und 169 zeigen, was in anderer Hinsicht erneut die Frage nach dem Zusammenhang der beiden Dreigruppen aufwirft (siehe Notenbeispiel 4a, 4b und 4c).

Auch das neue Element der vokale Pause handhabten die Tastenmusiker sogleich in selbstständiger Manier, da diese abgesondert vom Textvortrag ihre traditionellen Funktionen in der Tastenmusik nicht erfüllen konnte. Das *Inicium* Nr. 170 zeugt diesbezüglich von einer experimentierfreudigen Lust in der Abgrenzung kürzerer Oberstimmeneinheiten. In Nr. 168 steht dementsprechend nur eine der vier Pausen (T. 2) in der Oberstimme an dem von der Chanson vorgesehenen Platz, größere Zäsuren wie am Ende des ersten Verses werden dagegen mit einer Spielbewegung gefüllt.

Zeile 1

Notenbeispiel 4a: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 16, Anfang

Zeile 2

Notenbeispiel 4b: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 18, Anfang

Zeile 2

Notenbeispiel 4c: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 168, Anfang

IV.

Was sich durch die Konkordanzen der *Iniciums*-Bearbeitungen bereits andeutete, bestätigt ein direkter Vergleich: Die instrumentalen Bearbeitungen Nr. 16 und 17 bilden ein aufeinander bezogenes Paar. Das Nr. 17 beigegegebene Kürzel »M.C.C.b« stellt eine Parallele zu den auf Paumann gemünzten Abkürzungen »M.C.C« und »M.C.P.C« dar, ob nun aber als Variante für Paumann²⁰ oder um den Urheber der vokalen Vorlage Binchois²¹ zu kenn-

20 Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 55.

zeichnen, bleibt offen. Welche Instrumente neben der Orgel mit der Anmerkung »In Cytaris vel etiam In Organis« gemeint sind, entweder Laute(n)²² oder Saitenklaviere,²³ ist gleichfalls mit kontroversen Ansichten erörtert worden.

Von Nr. 16 und 17 grenzt sich die Intavolierung Nr. 18 ab, da sie von den Spielfiguren in der Oberstimme nur sehr reduzierten Gebrauch macht. Die schnelle viertönige Semiminima-Formel fungiert an den meisten Stellen (T. 2, 9, 11, 20, 24, 33, 37, 57, 63, 77 und 79) als Überleitung zur nächsten Tactus-Einheit. Zwar entspricht Nr. 18 wie auch Nr. 16 und 17 im Grundplan grundsätzlich der Chanson, jedoch setzt sie in der Secunda pars der Ballade, und zwar jeweils am Ende von textlosen »Zwischenspielen« der Komposition (T. 28–30 und T. 53f.), Zäsuren, die keine der anderen Intavolierungen aufweist. Das ausführliche Verweilen durch eine Pausa in den Takten 28 bis 30 ist umso bemerkenswerter, als dieser Abschnitt in den parallelen Bearbeitungen stets kontrahiert erscheint. Die durch das Nachkadenzieren textloser Abschnitte hervorgerufene Doppelung der Schlussbildung bei den Versen fünf bis sieben wird von den Intavolierungen ein einziges Mal durch Störung des Erwarteten thematisiert: Die von Diskant und Tenor Takt 82 von Nr. 16 realisierte Pausa über *a* unterläuft der Kontratenor durch sein unterlegtes *cis*, erst die zwei Tactus später folgende Umspielung des Schlussklanges über *d* stellt den Sachverhalt richtig.

Die insgesamt wesentlich ruhigere Gestaltung der Diskantpartie in Nr. 18 orientiert sich stärker als irgendeine andere Fassung des »Je loe amours« im *Buxheimer Orgelbuch* an den Strukturtonen der vokalen Melodie. Zu den kennzeichnenden Merkmalen melodischer Gestaltung des vokalen Cantus gehört das Überschreiten des Tones *c*²⁴ mittels Sekunde, Terz und Quarte. Die Intavolierung Nr. 18 wiederholt die zu Beginn der Ballade erklingende Variante der Sekundüberhöhung (T. 17, 31, 41, 44, 50, 56, 59, 74 und 81) im Verlauf immer wieder. Mithilfe des melodischen Modells realisiert die tasteninstrumentale Version die Entsprechung zwischen dem Beginn der Secunda und Prima pars damit deutlicher als die vokale. Die Korrespondenz

21 *Das Buxheimer Orgelbuch*, Tl. 3: Nr. 231–256 und *Kritischer Bericht*, hrsg. von Bertha Antonia Wallner, Kassel 1959 (Das Erbe deutscher Musik, 38), S. 430; H.R. Zöbeley, *Die Musik* (wie Anm. 2), S. 149, Anm. 38.

22 David Fallows, »15th-Century Tablatures for Plucked Instruments«, in: *Lute Society Journal* 19 (1977), S. 29–33 (auch in ders., *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Aldershot 1996); Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge 1992, S. 25 und 137.

23 Michael Kugler, *Die Musik für Tasteninstrumente im 15. und 16. Jahrhundert*, Wilhelms-haven 1975 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 41), S. 73.

der beiden Stellen mit dem Hochtton f° (T. 26 und 41)²⁴ im zweiten Teil der Komposition, die in Nr. 16 und 17 immerhin ansatzweise wahrnehmbar bleibt, wird in Nr. 18 und 202 völlig preisgegeben.

Die beiden Intavolierungen Nr. 16 und 17 konfrontieren den traditionellen Spielformel-Tactus in der Oberstimme über längeren Liegetönen mit einem langsameren, aber in allen Stimmen geregelten Verlauf. Im ersten Teil der Chanson finden wir die Spielfiguren zunächst in beiden Versionen nur punktuell, sie ersetzen einzelne Melodietöne oder treten zusätzlich zwischen diese. Bis zum Ende des vierten Verses beschränken sich die raschen Spielformeln auf diejenigen Passagen, die in der Chanson keinen Text vortragen oder womöglich instrumentaler Zusatz sind. Nur an den Verszäsuren (Nr. 16 und 17, T. 9f. und 19–21) bricht sich kurzzeitig ein Kontinuum der Spielfiguren Bahn. Ohne dass Text erklingen kann, vermittelt die instrumentale Ausführung somit einen eigentlich der vokalen Version vorbehaltenen Unterschied. Bei der ausgeschriebenen Wiederholung des ersten Teils in Nr. 16 (T. 22–40) erhöht sich der Anteil der Spielformeln. In der beschleunigten Semiminima-Variante drängen sich die Viertongruppen auch an Stellen in den Vordergrund (T. 22, 28, 33f.), die nicht mit den Zeileneinschnitten korrespondieren. Im zweiten Teil der Chanson wird die bis dahin gültige musikalische Zuordnung ins Gegenteil verkehrt. Nun erstrecken sich die Spielformeln auf die Partien mit Text und werden nur im Kadenzvorfeld vorübergehend gebremst, um auf der Ultima von neuem einzusetzen. Wenige Stellen weichen von diesem grundsätzlich gültigen Verfahren ab, so die Takte 49 bis 52 aus Nr. 16 und der Beginn des achten Verses (Nr. 16, T. 90; Nr. 17, T. 69), welche die im ersten Teil der Intavolierungen gültige Zuordnung einer mit längeren Notenwerten artikulierten Sprachnähe der Instrumentalfassung vorübergehend wieder herstellen. Dazu kontrastierend erscheint die textlose Melodie zwischen sechstem und siebtem Vers durch die Abwesenheit von Spielfiguren (Nr. 16, T. 70–72) bzw. deren deutlich abgeschwächte Präsenz (Nr. 17, T. 50–53) hervorgehoben.

In geringerem Ausmaß bestimmen Anpassungen und Veränderungen auch die Gestaltung beider Tenorstimmen. Neben Tonwiederholungen werden größere Sprünge der Originalstimme in der Regel durch eingeschobene Töne ausgefüllt, so dass ein flüssiger, kleinschrittiger melodischer Verlauf entsteht. Neben Überformungen gleichsam usueller Art stehen durchaus als planvoll einzustufende Veränderungen, die mitunter trotz ihrer Andersartigkeit etwas von der ursprünglichen kompositorischen Idee bewahren. Einen

24 W. H. Kemp, *Burgundian Court Song* (wie Anm. 16), S. 27.

Musterfall hierfür bieten die letzten neun Tactus des *Geloymors* Nr. 16 (siehe Notenbeispiel 5).

Notenbeispiel 5: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 16, Ende

Die lineare, skalar fallende Quinte des Chansontenors wird durch eine zweimalige Obersekundwendung $c'-d'-c'$ und $f-g-f$ gebrochen, danach folgt der stufenweise Anstieg wie in der Vorlage. Die Intavolierung aber geht mit dem c' (T. 42) in eine beschleunigte Bewegung über, die über die übersprungene (!) Sexte hinaus bis zum Oktavton fortschreitet und diesen mit der None g' überhöht, womit die Rückkehr zur Finalis c' eingeleitet ist. Mit der Weitung des Tenoramitus zur Oktave stellt der Intavolator gleichzeitig einen sinnfälligen Bezug zur Oberstimme her. In Nr. 17 finden wir den Oktavanstieg bereits nach dem Terzton unterbrochen (T. 82), womit einer Zwischenzäsur in allen Stimmen stattgegeben ist, welche die abschließenden drei Tactus stärker abgrenzt.

Der differenzierte Gebrauch der Spielformeln in Abhängigkeit von der Ausgangsmelodie und die Modifikationen von Cantus- und Tenorverlauf zeugen einerseits von einer präzisen Wahrnehmung der Vorlagekomposition durch die Tastenmusiker, sie verdeutlichen andererseits zugleich deren tief verankertes Streben nach Eigenart und Selbstständigkeit.

V.

Leider lässt sich aus den erhaltenen Quellen nicht einmal ansatzweise erkennen, wie Komponisten, Sänger und Hörer auf die Übernahme vokaler Mehr-

stimmigkeit durch die Tastenmusiker jener Zeit reagierten. Weithin berühmte Persönlichkeiten wie Conrad Paumann wurden geschätzt und als Musiker ernst genommen. Nicht zuletzt belegen Quellen des 15. Jahrhunderts erstmals Orgel spielende Kapellmeister und Komponisten, im Jahr 1419 bemerkenswerterweise auch Gilles Binchois.²⁵ Für die Tastenmusik entstand im Kontext der italienischen Kultur des Frühhumanismus in Kreisen des Adels und städtischen Patriziats ein überaus günstiges Umfeld, dabei konnten sich die Fassungen für das Tasteninstrument »gerade in der Gegenüberstellung mit den originalen Vorlagen« bewähren, »indem sie die auf hohem spieltechnischem Niveau stehende klangliche ›variatio‹ einer zuvor erklungenen kompositorischen Novität boten.«²⁶ In vielleicht etwas bescheidenerem Maße ist Ähnliches auch für wohlhabende und musikliebende Nürnberger oder St. Galler Bürger, in deren Umkreis das *Buxheimer Orgelbuch* kopiert worden sein dürfte,²⁷ vorstellbar. Vielen Zeitgenossen dort mag die Darbietung von mehrstimmiger Vokalmusik auf Tasteninstrumenten nicht als abgeschwächter Ersatz, sondern als reizvolle Alternative erschienen sein, womit fingerfertige Tastenspieler des 15. Jahrhunderts den Anspruch geltend machen konnten, an die Seite der Sänger und in Konkurrenz zu ihrer profilierten Professionalität zu treten.

Zum Wesen der tasteninstrumentalen Übernahme von mehrstimmigen Vokalkompositionen gehörte, dass sie unter den Vorgaben des Instruments und im Sinne einer Reproduktion der *Res facta* jedes Mal anders ausfiel, ausfallen musste. Bei der Bewertung des Verhältnisses von Intavolierungen und ihrer Vorlage gilt es stets zu bedenken, dass die vokale Notenschrift Kompositionsstruktur fixiert, die instrumentale hingegen für die Entstehungszeit beispielhaft vorbildliche Aufführungsvarianten eines Modells überliefert. Die sieben Bearbeitungen des »Je loe amours« im *Buxheimer Orgelbuch* zeigen in ihrer Beziehung zum Vokalsatz gleichermaßen traditionelle wie zukunftsweisende Verfahren. Ziel der Tastenmusiker war zunächst nicht, das Modell möglichst getreu zu übernehmen, sondern an die Eigenarten des instrumentalen Spiels anzupassen. Diesem Konzept einer quasi improvisierten Aneignung, deren Vorlage sich bei der Umsetzung verflüchtigt, ist nur Nr. 202 verpflichtet. Viel stärker lässt sich an den der Studie zugrunde gelegten Beispielen studieren, dass die Tastenmusiker im Umkreis Paumanns bereit waren, in der Begegnung mit der vokalen Mehrstimmigkeit Eigenarten ihres

25 H. O. Korth, Binchois (wie Anm. 8), Sp. 1623.

26 A. Edler, Gattungen (wie Anm. 1), S. 21.

27 Vgl. Lorenz Welker, »Das Buxheimer Orgelbuch: Provenienz und überlieferungsgeschichtliche Einordnung«, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* 11 (2002/2003), S. 81–83.

instrumentalen Idioms abzustreifen und gleichzeitig den Anschluss an die vokale artifizielle Komposition zu suchen, der letztlich der Tastenmusik wie der instrumentalen Musik insgesamt innerhalb relativ kurzer Zeit zu einem kometenhaften Aufstieg verhelfen sollte. Bei allem Streben nach Anverwandlung und Annäherung regt sich immer wieder ein eigenständiger Gestaltungswille, der in der kreativen Umformung struktureller Elemente der Komposition greifbar wird und allen Differenzen zum Trotz die Vorlage jeweils in einem höheren Sinne in den tasteninstrumentalen Versionen aufgehoben erscheinen lässt. Der spielerische Akt der Reproduktion erfährt durch die Auseinandersetzung mit der kompositorischen Faktur eine über die klangliche Differenz hinausgehende Bedeutung. Insofern bezeichnen die durch »Spielvorgänge« markierten »Übergänge« der Tastenmusik des 15. Jahrhunderts tatsächlich Schlüsselmomente im Entwicklungsprozess der abendländischen Musikgeschichte.

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«.¹ 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«² 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;³ im Codex St. Emmeram D–Mbs, Clm 14274 (Kontrafakt 4) sind Nachträge des Contratenors zu zunächst zweistimmiger Aufzeichnung öfter zu beobachten.⁴ 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 I 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^v–31^r. 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^v–153^r) 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^v–85^r 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 1⁵

<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 ^v ; I-Fl, 87, fol. 138 ^r ; F-Pn, f. it. 568, fol. 70 ^v	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 ^v	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« ⁶	A-Wn, 2777 (WolkA), fol. 30 ^r ; A-Iu (WolkB), fol. 28 ^v -29 ^r (ursprünglich fol. 27 ^v -28 ^r)	à 2; Text im Tenor; in WolkA zusätzlich Textmarken in der Oberstimme
Kontrafakt 4	<i>Kyrie</i>	D-Mbs, Clm 14274, fol. 58 ^v , 59 ^r (nachgetragener Contratenor)	ursprünglich à 2; der Contratenor ist in weißer Notation von der Vorlage teils abweichend nachgetragen; ⁷ Text in allen drei Stimmen »Kyrie leyson« und »Xpiste leyson«
Kontrafakt 5	»Est illa« (laut RISM) ⁸	F-Sm, C.22, fol. 18 ^r	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 ^r	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.⁹

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.¹⁰ 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.¹¹ 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):¹²

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-ständigend 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 ^v –32 ^r (»Laborde Chanson- nier«); F-Pn, nouv. acq. fr. 4379, fol. 27 ^v –28 ^r ; etc.	à 3; Contratenor hoch
Original B	»Jay pris amours«	I-Bc, Q 16, fol. 138 ^v – 139 ^r ; 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 ^v	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 ^v –55 ^v	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>Odbecaton 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>Odbecaton 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>Großßenen 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>Großßenen primus</i>	PL–Kj, 40 098 (Ausg. EDM 4, Nr. 277) ¹³	Discantus s. oben; Tenor = neu; Contratenor = Tenor der Chanson à 3 »Jay pris«; (Discantus der Chanson »Jay pris« fehlt)
B	<i>Großßenen 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>Großßenen 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>Großßenen</i></p>			
	<i>Großßenen</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.¹⁴ 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 first three staves of a musical score. The top staff is labeled 'Discantus' and has a treble clef with a 5-line staff. The middle staff is labeled 'Tenor Jay primus = Tenor' and has a bass clef with a 5-line staff. The bottom staff is labeled 'Contratenor' and has a bass clef with a 5-line staff. The music is in common time (C) and consists of four measures. The Discantus part starts with a whole note G, followed by a whole note F, and then a half note G. The Tenor part starts with a whole note G, followed by a whole note F, and then a half note G. The Contratenor part starts with a whole note G, followed by a whole note F, and then a half note G.

This system shows the continuation of the musical score from the previous system. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Discantus' and has a treble clef with a 5-line staff. The middle staff is labeled 'Tenor' and has a bass clef with a 5-line staff. The bottom staff is labeled 'Contratenor' and has a bass clef with a 5-line staff. The music is in common time (C) and consists of six measures. The Discantus part starts with a whole note G, followed by a whole note F, and then a half note G. The Tenor part starts with a whole note G, followed by a whole note F, and then a half note G. The Contratenor part starts with a whole note G, followed by a whole note F, and then a half note G.

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

Discantus

Tenor

Contratenor

This system shows the first three staves of a musical score. The top staff is labeled 'Discantus' and has a treble clef with a 5-line staff. The middle staff is labeled 'Tenor' and has a bass clef with a 5-line staff. The bottom staff is labeled 'Contratenor' and has a bass clef with a 5-line staff. The music is in common time (C) and consists of four measures. The Discantus part starts with a whole note G, followed by a whole note F, and then a half note G. The Tenor part starts with a whole note G, followed by a whole note F, and then a half note G. The Contratenor part starts with a whole note G, followed by a whole note F, and then a half note G.

This system shows the continuation of the musical score from the previous system. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Discantus' and has a treble clef with a 5-line staff. The middle staff is labeled 'Tenor' and has a bass clef with a 5-line staff. The bottom staff is labeled 'Contratenor' and has a bass clef with a 5-line staff. The music is in common time (C) and consists of six measures. The Discantus part starts with a whole note G, followed by a whole note F, and then a half note G. The Tenor part starts with a whole note G, followed by a whole note F, and then a half note G. The Contratenor part starts with a whole note G, followed by a whole note F, and then a half note G.

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.¹⁵ 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

¹⁵ 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.

aufzutreten (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.¹⁶ 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.¹⁷

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.¹⁸ 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.¹⁹ 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,²⁰ ist ein spätes Beispiel für diese Verfahrensweisen. Mit dem allmählichen Verschwinden des Tenorlieds bzw. dem Aufgreifen anderer Satztypen beim deutschen Lied²¹ 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.²²

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.²³ Dies ist der Fall bei den zahlreichen hugenottischen Umtextierungen, etwa in den zwei Sammlungen *Mellange d'Orlande de Lasso* aus den Jahren 1575 und 1576.²⁴ 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.²⁵ Wiewohl entsprechende Hinweise in der Vorrede fehlen, dürfte eine ähnliche Absicht hinter den purifizierenden Umtextierungen von Motetten im *Magnum opus musicum* von 1604²⁶ zu sehen sein, jener von den Söhnen Lassos veranstalteten ›Gesamtausgabe‹ seiner Motetten.²⁷ 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 1576⁴ 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 conviviis ... 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

Originaltext²⁸

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 convivijs 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 convivijs«: 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
Lyræ 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 Cirrha 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.«²⁹ (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.³⁰ 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«. ³¹

Meist jedoch haben wir es nicht mit Übersetzungen zu tun. Michael Herrers dreibändiger *Hortus musicalis* aus den Jahren 1606 und 1609³² 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.³³ 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.³⁴ 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 1588²⁹.

32 Ebda., 1606–1 = RISM 1606⁶, 1609–1 = 1609¹⁴ und 1609–2 = 1609¹⁵. 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.³⁵

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 1583⁷; »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 Kontrafazieren dem Urstoff gegenüber verhält, was aus dem Alten im Neuen wird.

Aufgelistet seien zunächst die Unterschiede:

Im 15. Jahrhundert entsteht der Eindruck, das Kontrafazieren 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 Kontrafazierungen 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 Kontrafakt dem auf Herrers *Hortus musicalis*³⁶ und Erhard Bodenschatz' *Florilegium Portense* (1603 und 1618)³⁷ bezogenen Verdikt Armin Brinzings und Ludwig Finschers kaum verschließen, demzufolge im »frühen 17. Jh. ... vor allem die Kontrafaktur zum Aufbau und zur Erweiterung eines Repertoires nicht selten zu mechanischer und barbarischer Geläufigkeit [entartet]«. ³⁸ 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 Kontrafazieren.

36 Vgl. oben Anm. 29.

37 H. Leuchtman und B. Schmid, Lasso (wie Anm. 24), Bd. 2, 1603–1 und 1618–1 = RISM 1603¹ und 1618¹.

38 Armin Brinzing (Ludwig Finscher), Art. »Parodie und Kontrafaktur«, B. II.: »Die Kontrafaktur 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.³⁹ 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 Hassler⁴⁰ es tun, wenn in England volkssprachige Madrigale⁴¹ 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.

Birgit Lodes

Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage »Maria zart« kontrafaziert und bearbeitet

Die Entstehung des Liedes »Maria zart« ist wohl mit dem Jubeljahr 1500 anzusetzen:¹ Das Lied verbreitete sich, möglicherweise von Augsburg ausgehend, ungewöhnlich rasch im gesamten deutschsprachigen Raum und ist in seiner ursprünglichen elfstrophigen Fassung in einer Fülle von handschriftlichen und gedruckten Quellen überliefert. Die Berühmtheit von »Maria zart« führte bereits in den ersten Jahren nach seiner Entstehung zu vielen Umdichtungen und Kontrafakturen – ein Phänomen, das im Kontext von Reformation und Gegenreformation bis ins 17. Jahrhundert Fortsetzung fand; und sie spiegelt sich auch in der musikalischen »Maria-zart«-Familie mit mehr als einem Dutzend Tonsätzen wider: Gemeinsam mit Liedfamilien über »Ich stund an einem Morgen«² oder »Ach hülf mich leid«³ gehört sie zu den größeren⁴ und, vor allem, zu den frühesten im deutschsprachigen Raum. Insbesondere beinhaltet sie – für diesen Sprachraum einzigartig – fast sämtliche damals bekannten musikalischen Gattungen auf unterschiedlichen Anspruchsniveaus: Die Melodie begegnet sowohl als einstimmiges Lied als auch als Tenor oder Diskant in mehrstimmigen Liedern mit drei bis fünf Stimmen (teils kombinativ mit einer zweiten Melodie), in Orgel- und Lautenintavolierungen, in Kompositionen für Tasteninstrumente und als Grundlage von zwei Messen.⁵ In späterer Zeit fanden auch einige der Kontrafakturen

- 1 Burghart Wachinger, »Maria zart«, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hrsg. von Kurt Ruh u. a., Bd. 5, Berlin 1985, Sp. 1265.
- 2 Vgl. dazu jüngst Nicole Schwindt, »Tradieren, Memorieren, Zitieren: Kategorien der Cantus-firmus-Bearbeitung im Tenorlied«, in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel, Wien 2007 (Studien zur Wertungsforschung, 47), S. 78–101.
- 3 Dazu Volker Mertens, »»Ach hülf mich leid«. Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert«, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Zywiets, Volker Honemann, Christian Bettels, Münster 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, 8), S. 169–188.
- 4 Über deutschsprachige Liedtenores gibt es weniger häufig große Familien als über französische. Die Familien »De tous bien plaine«, »Fors seulement« oder »Fortuna desperata« umfassen etwa 28, 30 oder gar 36 Stücke.
- 5 Eine Übersicht zur Tradition bis ca. 1540 bei Birgit Lodes, »»Maria zart« und die Angst vor Fegefeuer und Malafrauzos – Die Karriere eines Liedes zu Beginn des 16. Jahrhunderts«, in: *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel 2001 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 1), S. 102f.; für einige Angaben zur späteren Tradition, vgl. *Adam*

Eingang in die Mehrstimmigkeit («Ich seufz und klag«, »Mein Frau Hilgart«, »Ein Engel schon«, »O Herr Gott hilf«, »Ach Herre Gott«).

Im Folgenden sollen die unterschiedlichen Transformationen des Liedes »Maria zart« aus den ersten Jahren seiner Existenz (bis ca. 1510) intertextuell beleuchtet werden: und zwar Transformationen textlicher Natur ebenso wie musikalischer, also »Kontrafakturen« ebenso wie »Bearbeitungen« (ohne Messvertonungen). Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, in welcher Art und Weise die Vorlage (Hypotext)⁶ auf die jeweiligen Hypertexte einwirkt, wie diese Beziehung die Wahrnehmung lenkt und möglicherweise dialogisch auch wieder auf den Hypotext zurückwirkt. Ziel ist es dabei, erstmals einen transdisziplinären, also Text und Musik gleichermaßen in den Blick nehmenden Ansatz zu erproben, der neue Perspektiven für ein umfassenderes Verständnis der transitorischen Liedgestalten eröffnen könnte.

I. Der Hypotext: Das Lied »Maria zart« als Gedicht und als mehrstimmige Vertonung

Der neu geschaffene, elfstrophige Text »Maria zart« war mit einer ebenfalls neu geschaffenen Melodie fest verknüpft. Diese wiederum bildete den Tenor eines mehrstimmigen Liedsatzes, welcher – um dem Hinweis einer zeitgenössischen Quelle zu folgen – wahrscheinlich von einem »quidam dictus Pfabinschwantz de auchspürg«⁷ komponiert wurde. Verschiedene Indizien legen nahe, dass »Maria zart« möglicherweise sogar in dieser mehrstimmigen Liedfassung entstanden ist. So gibt es keine Text- oder Melodiequelle, die eindeutig früher als dieser Liedsatz datiert werden könnte. Zudem ist der Satz des Pfabinschwantz in ausnehmend vielen (neun!) Quellen überliefert

Reißner. Gesangbuch, hrsg. und in Zusammenarbeit mit Ute Evers kommentiert von Johannes Janota, Bd. 2: *Kommentar zur Augsburger Handschrift*, Tübingen 2004 (Studia Augustana, 14), S. 300.

6 In der Terminologie Gérard Genettes, sonst auch »Prätex«; vgl. Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (frz. Original: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982), Frankfurt a.M. 1996, passim.

7 So die Subscriptio des Ebracher Priors Johannes Nibling unter der Aufzeichnung des vierstimmigen Satzes in D-WÜst, Kloster Ebrach Bücher (D7), ca. 1500–1505; es ist nicht mit letzter Sicherheit zu klären, ob sich die Aussage »hoc carmen composuit quidam dictus Pfabinschwantz de auchspürg« auf den Komponisten, den Dichter oder beide in Personalunion bezieht.

und – sofern er mit Text überliefert ist – immer mit der wohl ursprünglichen, elfstrophigen Fassung (oder einem Ausschnitt daraus).⁸

In jedem Fall spricht – auch unabhängig von der Entstehungschronologie – die Tatsache, dass die verschiedenen musikalischen Vertonungen die Liedmelodie stabil in der Lesart des Pfabinschwantz'schen Satzes verwenden⁹ (die einstimmige Melodie hingegen in zeitgenössischen Quellen stärker variiert),¹⁰ dafür, dass der mehrstimmige Satz des Pfabinschwantz den Komponisten und mit Einschränkung auch den Dichtern¹¹ als Hypotext diene.

Die Identität des Hypotextes »Maria zart« prägen mithin vier Elemente, die im Folgenden – unabhängig von ihrer wahrscheinlich gemeinsamen Entstehung – als einzelne Schichten betrachtet werden sollen:

Text

1. Form
2. Inhalt

Musik

3. Melodie
4. Mehrstimmiger Satz

- 8 In D-Wüst, Kloster Ebrach Bücher (D7) Nr. 11, fol. 16^r–19^r, in B-Br, II.270, fol. 123^v–125^r (auf niederländisch) und in Arnolt Schlick, *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein*, Mainz: Peter Schöffer 1512, RISM 1512² (für Stimme und Laute); der Eichstätter Predigt-codex D-Eu, Cod.st 345, fol. 509^r–511^v ergänzt eine weitere Strophe; A-MB, Man.cart. 1, fol. 79^v–80^r trifft eine Auswahl von fünf Strophen (Nr. 1, 2, 5–7); der mit einem repräsentativen Holzschnitt von Urs Graf versehene Einblattdruck [*L*]obgesang von der iunckfrawen Maria mil[d] (Freiburg i.Br.: [J. Schott] ca. 1503/04; Exemplar D-Tu, Ke XVIII 4 2°, Nr. 5 Inc.), mit den ersten drei Strophen. Mit einem kontrafazierenden oder umgedichteten Text ist der Liedsatz des Pfabinschwantz nie überliefert: Die weiteren Aufzeichnungen weisen entweder gar keinen Text auf (CH-Bu, F.X.5–9, fol. 3^v–4^r im Diskant-Stimmbuch, die Melodieaufzeichnung im Tenor fehlt, siehe Satz 1 im Anhang) oder nur das Incipit (CH-Bu, F.X.10, fol. 9^v–10^r, nur Bassstimmbuch erhalten; D-HRD, 9822–9823, Nr. 21, nur Diskant- und Bassstimmbuch erhalten).
- 9 Vgl. die Wiedergabe der Melodie in Notenbeispiel 1; entsprechend auch die mit »Tenor« [!] bezeichnete Melodie im Druck *Maria zart*, Oppenheim: Jacob Köbel [o.J.], fol. a ij^v–a iij^r; Faksimile als Beilage zu Walther Lipphardt, »Jakob Köbels Liederblatt »Maria zart«, Oppenheim (um 1515)«, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 10 (1965), S. 152–155.
- 10 So etwa in der Aufzeichnung in D-Mbs, clm 18885, fol. 121^v–122^v aus dem Kloster Tegernsee (Handschrift um 1500; »Maria zart« als Nachtrag); vgl. Abbildung in B. Lodes, *Maria zart* (wie Anm. 5), S. 108f.
- 11 Obwohl den Dichtern streng genommen die reine Textvorlage genügte, wird die Beliebtheit des Pfabinschwantz-Satzes auch ihre Wahrnehmung mit geprägt haben; vgl. als Beispiel für die Rückwirkung der Melodie auf spätere Kontrafakturen, unten S. 93f.

1. Zur Form

Der Text umfasst – in der verbreitetsten und wohl ursprünglichen¹² Fassung – elf streng jambische Strophen, die durch die Strophenanapher »Maria« aneinander gebunden sind. Versstruktur und Reimordnung scheinen zunächst ausgesprochen schlicht, offenbaren aber auf den zweiten Blick eine sehr prägnante Charakteristik (s. dazu nebenstehende Textsynopse in Tabelle 1). Zwei paarig gereimten, zweihebigen Kurzzeilen folgt jeweils eine dreihebige Langzeile, die als Schweifreim mit der Langzeile der nächsten Verseinheit (= 3 Zeilen) gereimt ist: a a b- c c b-. Das zwei Verseinheiten umspannende Muster läuft je Strophe drei Mal durch, doch setzt die vierte Verseinheit überraschend die Langzeile zuerst (»Hilf, dass nicht werd' gerochen«: 3e-) und die beiden Kurzzeilen erst im Anschluss. Hierdurch treffen genau in der Strophenmitte zwei Langzeilen, gefolgt von vier Kurzzeilen (2f, 2f, 2g, 2g) aufeinander.

2. Zum Inhalt

Die prägnanten ersten Zeilen jeder Strophe »Maria zart«, »Maria mild«, »Maria rein«, »Maria klar« usw. (siehe auch Abbildung 1) verdeutlichen den Hauptfokus des Gedichts – Lobpreis Mariens –, verbunden mit der Hoffnung, Maria möge des Betenden aufgrund seiner durch dieses Lied vorgebrachten Verehrung in seiner letzten Stunde gedenken: »Maria wird in Ich-Form und beim jüngsten Gericht angerufen; in diese Hauptthematik sind auch Elemente der *compassio Mariae* und des traditionellen Marienpreises (heilsgeschichtliche Position, Krönung, Präfigurationen) eingeflochten.«¹³

Die in den einzelnen Strophen zum Ausdruck gebrachten Inhalte sind eng auf die charakteristische Form bezogen: So setzt der Text etwa in der ersten Strophe zunächst mit einem eher allgemeinen, erzählerischen Marienlobpreis an, kippt aber mit der umgestellten Langzeile in ein persönliches Stoßgebet um: »Hilf, dass nicht werd' gerochen [= gerächt] mein Sünd' und Schuld, erwirb mit Huld, denn kein Trost ist, wo du nicht bist«. Vergleichbar werden auch in den weiteren Strophen die vier aufeinander folgenden Kurzzeilen vorzugsweise für Anrufungen, Ausrufe, wörtlichen Engelsang, zentrale Glaubensinhalte oder Ähnliches verwendet, was häufig auch noch in den letzten beiden Kurzzeilen eine Fortsetzung findet: »Am letzten End, ich bitt', nicht wend', von mir in meinem Sterben.«

12 B. Wachinger, *Maria zart* (wie Anm. 1), Sp. 1266.

13 Ebda.

<i>aus Hypotext:</i> »Maria zart«	<i>Form</i>	<i>aus Kontrafaktur a):</i> »Maria zart dein Sohn verrat« (ca. 1500)	<i>aus Kontrafaktur d):</i> »Maria zart, dein edle Art« Dichter: Jörg Preining (Augsburg); Wessobrunn 1503	<i>aus Kontrafaktur d):</i> »Christus der Herr« Dichter: Jörg Preining (Augsburg); Wessobrunn 1503
1. Maria zart von edler Art, ein' Ros' ohn' alle Dornen. Du hast aus Macht herwiederbracht, das vor war lang verloren.	2 a 2 a 3 b- 2 c 2 c 3 b-	1. Maria zart dein'n Sohn verra<r>t am Kreuz sein heil'ges Blute, im Leiden hart sehr nichts erspart menschlichem Heil zugute.	1. Maria zart, dein edle Art Jesus geboren hatte. Ganz offenbar jetzt alle Jahr die Christenheit begatte.	10. Christus will nit, dass man hier mit seie die Laien schänden so ein Priester Gewalt und Ehr hier hat ohn' allen Enden.
Durch Adams Fall dir hat die Wahl Sankt Gabriel versprochen.	2 d 2 d 3 e-	Des tröstet sich ganz inniglich mein Seel' in Sündenbanden,	Gleich als zu dir durch b'schlossene Tür der Engel kam geschwungen,	Wann ein Lai mag werden all Tag ein Kind Gottes auf Erden
Hilf dass nicht werd' gerochen mein Sünd und Schuld, gewinn mir Huld, wann kein Trost ist, wo du nicht bist, Barmherzigkeit erwerben.	3 e- 2 f 2 f 2 g 2 g 3 h-	schirm mich vor Sport und Schanden durch das Herzleid, da dir durchschneid' dein heil'ges Herz des Schweres Schmerz, bis [= sei] gnädig mir viel Armen	also kam eingedrungen wahr Messias, sam [= wie] durch das Glas der Sonnen Schein klarlich dringt ein und auch durch mannig Pfürze	vom Geist gewirket werden, auch Gottes Bot' halten ohn' Sport, darum er ist ein guter Christ, auch ein Bruder des Herren.
Am letzten End, ich bitt' nicht wend' von mir in meinem Sterben.	2 i 2 i 3 h-	in letzter Zeit dann für mich streit' und dass dich mein' erbarmen.	ohn' alles Meil [= Befleckung] Also das Heil kam durch der Liebe Hirtze.	O, wie mag man fromm Laien dann so lästerlich unehren.
11 Strophen	5 Strophen	5 Strophen	13 Strophen	13 Strophen

Tabelle 1: Synopse der ersten Strophe von »Maria zart« und einzelner Strophen ausgewählter Kontrafakturen aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (Orthographie modernisiert, Quellenangaben siehe Anm. 18 und 24)



¶ **M**aria zart von edler art. ein roß an allen dorren. **S**u hast anß macht her wider pracht. das vorlanng was verloren. **S**urch adams sal dir hat die wal. sand gabriel versprochen. hilff das nit werd gerochen. mein sünd vnd schuld. er wirt mir huld. dan kaim trost ist. wo du nicht pist. **B**armherzig layt er waken. am letzten end. ich bit nit wend. von mit in meinem sterben.

¶ **M**aria milte du hast gestilt. der altnäter verlangen. **D**ie iar vñ tag. in wee vnd clag. die vobell her gefangen. **Z**ü aller zeit wünn schen sy freyl. dardurch des himels pforten. zerriff on allen oren. vñnd herab kam. der in ab nam. grausamlich pein. das als durch dein. keüsch imckreulich gepere. ist ab gestelt darumb dich zelt. all welt ein fron der eren.

¶ **M**aria rain du pist allam. der sündter trost auff erden. **D**arumb du vñ at. der ewig rat. erwelt ein mäter werden. **D**es höchsten hayl dardurch vitayl. am im gfften tag wirt richen. halt mich in demen pflichten. o werde frucht. all mein züfucht. hab ich zü dir. am creitig bist mir. mit saure Johannes geben. das du auch mein. mäter wöl lest sein. freyt hie vnd dort mein leben.

¶ **M**aria clar du bist für war. mit grossem schmerzcn gangen. **S**urch deine frucht. do er mit vnzucht. ward vnd vltig gefange. **D**urch meinchad. er wirt mir gnad. zü pffern mir mein leben. ytz vnd im ich vomb geben. mit schwäter pein. geet als durch mein. gros sünd vnd schuld. vil ich verduld. am leb vñnd allen erden. o werde roß. mein krank hayt plos. dein gnad nit von mir wende.

¶ **M**aria zart gemeret warr. in die groß layd vñ schmerzcn. **D**o dein kind rot. ein sper mit nor. durch sach sein senffre hertzen. **D**es plures saft. ich wecht dir dein krafft. vor layd iber es dir sincken. Johannes iber man wincen. der leiff pald dar. hüß dich tpar. da dir das schwert. dein hertz verfert. dauon Symeon sager. ach frau so werd. sunn lust vñnd erde. des lebens tod ser clager.

¶ **M**aria weert so mein sel fert. von diser erd müß schayde. **S**o lum zü mir. beschüt mich schir. das mir doch nit vor layde. **D**er falsch sach an. wañ ich nit kan. sein keüsch list erken nen. maria ist hi mich nennen. wirff vomb mich auch. deins mantels sach. vñnd so dein kind. mich nicht gefsch wind. zaig frau dein hertz vñnd prüfte. dein sun Jesu. spruch gib mir nun. dem sündter ewig stiffe.

¶ **M**aria gürt wein in vñm sit. der vatter von mir wendet. **S**o bit das vor. dein sun schiel dar. sein seyten süß vñnd bende. **D**an mag nit ser. der vatter mer. wider mich vitayl sprach. es mag sich auch nit rechen. got der heilig geyst. der fast ser preyst. süß gürt alayt. erst ist be rart. got wesentliche güte. also werd ich. sälig durch dich. vor sünd mich kchürt.

¶ **M**aria mein dein clarer schein. erleucht den höchsten throne. **D**a du mit ern. von den zweiff fern. ward auff gefert ein frene. **D**riualtig layt hat dich beclayt. mit hohen gnaden vñnd geben. maria feist mir mein leben. so lanng vñnd vil. bis auff das zil. o iunckraw süß. hilff das ich büß. mein sünd vor meinem ende. vñnd so mit prücht. mein hertz vñnd gschir. prüte meiner sel dein bende.

¶ **M**aria frau hilff das ich schaw. dein kind vor meine ende. **S**chiel meiner sel. sam **M**u ebael. das erst für bekende. **I**ñ h melreich. da all gleich. die en gel stölich singen. ir sty m thüt hell erclingen. heilig heilig. heilig bistu. o staretter got. von sabaorb. regirest gewaltig lieben. so hat ein end. all mein ellen. dich frey mich ewig lichen.

¶ **M**aria clar du bist für war. sigurlich wöl zü beütren. **D**as kitzel fron von gedon. von got siglich zü streiten. **B**ezaihnet wort. du pist die port. die ewig pleit beslossen. von die ist anß gestossen. das ewig wart. du bist der garr. der bezaihnet prunn. clarer dan die sunn. beürt vor lan gen iaren. von mit nit zw. dein hilff vñnd dir. so ich von hin sol faren.

¶ **M**aria mein on alles laid. in dir ist kein geprecht. **E**s lebt laimen d mag rñ kan. dein glori groß außsprecht. dein hohes lob. schwebt ewig ob. in himel vñ auff erde. dein geleich mag vñmer werden. kein creatur. o iunckraw pur. weñst dar zü fombi das mein mund stumbe. mein sel vñnd löß sol feren. so gedenek daran. dz ich dich han. gedacht hü mir zü eren

3. Zur Melodie

Die Melodie (siehe Notenbeispiel 1) prägt eine Barform (AAB) aus: Einem zu wiederholenden Stollen (1+1 Verseinheiten) folgt ein durchkomponierter Abgesang (4 Verseinheiten). Der Melodieverlauf unterstreicht die Form des Textes: Zu Beginn der beiden Stollen und zu Beginn des Abgesangs sind die Kurzzeilen jeweils zu einem Melodiebogen vereint (M. 1–5, 11–15), im weiteren Verlauf des Abgesangs – ab der umgestellten Langzeile (M. 21) – stehen die Kurzzeilen für sich und sind jeweils durch eine Pause von der nächsten Zeile abgetrennt (M. 26–28, 29–31, 32–34, 35–37, 43–45, 46–48): Die kurzen, meist einen prägnanten Inhalt transportierenden Textabschnitte treten dadurch plastisch hervor. Da zwei ohne Pause aneinander gefügte Kurzzeilen der Ausdehnung einer Langzeile (5 Masuren) entsprechen, resultiert in musikalischer Hinsicht eine Folge von $\parallel 2 \parallel + 3$ Langzeilen + 4 Kurzzeilen + 1 Langzeile + 2 Kurzzeilen + 1 Langzeile.

Der Text ist den Tönen syllabisch unterlegt und wird gleichförmig auf Semibrevis-Ebene deklamiert, wobei die allererste Silbe (Initialbrevis) sowie die Penultima aller klingend endenden Zeilen (M. 9, 19, 24, 41, 52) zur Brevis gelangt sind. Sämtliche Zeilenenden werden – zusätzlich zur Markierung durch eine Brevis mit folgender Semibrevis-Pause – fast stereotyp durch einen kadenzierenden Tonschritt abwärts herausgestellt (Ausnahmen nur in M. 28 und 45).

Die Melodie im eher seltenen 4. Ton (Hypophrygisch) umspannt den Umfang einer Non ($c-d^{\flat}$), wobei die – außerordentlich vielfältigen – Kadenzstufen erneut im Dienst von Form und Inhalt des Textes stehen: Das Ende des Stollens und das Ende des Stückes sind – abgesehen vom Ende der vierfachen Kurzzeile in M. 38 – die einzigen Stellen, an denen in die Finalis e kadenziert wird. Im Stollen erklingt zudem nur die Kadenzstufe c , während

← Abbildung 1: »Maria zart« – Einblattdruck Augsburg: Hans Froschauer ca. 1500; Exemplar D–Mbs, Einbl. III, 32, mit freundlicher Genehmigung¹⁴

14 Dazu auch Rolf Wilhelm Brednich, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Katalog der Liedflugblätter des 15. und 16. Jahrhunderts*, Baden-Baden 1975 (Bibliotheca Bibliographica Aureliana, 60), Nr. 36; Abbildung bereits bei Gisela Ecker, *Einblattdrucke von den Anfängen bis 1555. Untersuchungen zu einer Publikationsform literarischer Texte*, Stuttgart 1981 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 314), Bd. 2, Abb. 31. Froschauer druckte den Text später (ca. 1510/15) noch einmal mit anderem Holzschnitt (Maria mit Kind im Strahlenkranz), dazu Frieder Schanze, »Seltene Drucke in einem Sammelband des 16. Jahrhunderts aus der Dombibliothek Hildesheim«, in: *Die Dombibliothek Hildesheim. Bücherschicksale*, hrsg. von Jochen Bepler und Thomas Scharf-Wrede, Hildesheim 1996, S. 353–375.

Form		
Text	Musik	
: K K	: A :	1 Ma - ri - a zart von ed - ler Art, Du hast aus Macht her - wie - der - brucht,
L :		6 ein' Ros' obn' al - le Dor - nen. das vor war lang ver - lo - ren.
K K	B	11 Durch A - dams Fall dir hat die Wahl
L		16 Sankt Ga - bri - el ver - spro - chen.
L	B	21 Hilf dass nicht werd ge - ro - chen
K		26 mein Sünd und Schuld,
K	B	29 ge - winn mir Huld,
K		32 wann kein Trost ist,
K	B	35 wo du nicht bist,
L		38 Barm - her - zig - keit er - wer - ben.
K	B	43 Am letz - ten End,
K		46 ich bit' nicht wend
L	B	49 von mir in mei - nem Ster - ben.

K: Kurzzeile; L: Langzeile; A: Stollen; B: Abgesang

Notenbeispiel 1: Die Melodie »Maria zart«, nach CH-Bu, F.X.5, fol. 4^r

der Abgesang als Kadenztöne zusätzlich auch die Töne *g* (M. 20, 34 und 48) und *a* (M. 15 und 31) sowie sogar den peregrinus *b* (M. 28) und den peregrinus *d* (M. 25) aufsucht – letzteren justament und einmalig zur ostentativ vorgezogenen Langzeile »Hilf, dass nicht werd' gerochen«, wobei diese Zeile zudem durch die einzige Punktierung in der gesamten Melodie hervorgehoben wird.

Mithin unterstreicht die rhythmische und tonale Disposition der Melodie auf feinsinnige Art die Anlage und den damit in Verbindung stehenden Inhalt des Textes. Die Melodie interpretiert dabei nicht neu oder anders, setzt keine eigenen oder gar konterkarierenden Akzente: Aber sie unterstreicht die Wirkung des Textes in allen Dimensionen, indem sie ihn adäquat zum Klingen bringt.

4. Zum mehrstimmigen Satz

Bei dem verbreiteten Satz des Pfabinschwantz – der sowohl mit drei Stimmen (wohl die ursprüngliche Fassung)¹⁵ als auch mit vier überliefert ist – liegt, wie es der Tradition entspricht, die Melodie in der Tenorstimme (siehe Anhang, Satz 1). In dieser mehrstimmigen Disposition werden die bereits am Text respektive an der Melodie beschriebenen Eigenheiten besonders plastisch greifbar:

Die gezielte Pausensetzung bewirkt, dass die Kurzzeilen im zweiten Teil des Abgesangs (nach der verschobenen Langzeile) geradezu dramatisch isoliert wirken. An diesen Stellen, und zwar nur an diesen, halten alle Stimmen gemeinsam für die Dauer einer Semibrevis still (M. 29, 32, 35, 38, 43, 46 und 49) – was in einigen Aufzeichnungen sogar durch Fermaten auf den vorhergehenden Schlussnoten unterstrichen wird.¹⁶ Der Stillstand wirkt besonders eindrücklich dadurch, dass sämtliche vorausgehenden Melodiezäsuren in mindestens einer (M. 26), meist sogar in beiden hinzutretenden Stimmen (M. 6, 10, 16 und 21) überspielt wurden, somit die Andersartigkeit des zweiten Teils sehr deutlich profiliert wird. Dies wird noch durch den Duktus der freien Stimmen, vor allem des Diskants, unterstrichen: Während dieser im Stollen und im ersten Teil des Abgesangs (bis zum Ende der ›verstellten‹ Langzeile, M. 26) deutlich bewegter als die Tenormelodie agiert, werden die Kurzzeilen ab M. 26 in allen Stimmen homorhythmisch gesetzt (mit Ausnahme der toposhaften Diskantvorhalte an Kadenzstellen sowie die Endartikulationen in M. 41f. und 51f.). Die singuläre Punktierung

15 Dazu B. Lodes, *Maria zart* (wie Anm. 5), S. 104–110.

16 Siehe z. B. die Abbildung aus A-MB (vgl. Anm. 8) in ebda., S. 105.

in der nach vorne gezogenen Langzeile »Hilf, dass nicht werd' gerochen« (M. 21–24) wird in der Oberstimme mitvollzogen. Zudem ist dies die einzige Passage, die durch eine (wenn auch unscharfe) imitatorische Fügung zwischen Tenor und Diskant (Einsatz im Oktavabstand *g*) herausgestellt wird – Vergleichbares kommt sonst im gesamten Satz nicht vor.

Die dienende Funktion des mehrstimmigen Satzes wird auch an der Kadenzbildung deutlich: Jeder von der Melodie angestrebte Kadenzton (*c*: M. 5, 42, 45; *a*: M. 15, 31; *g*: M. 20, 28, 34, 48; *d*: M. 25; *e*: M. 10, 37, 53) wird als Zielton einer mindestens zweistimmigen Kadenz verwendet – nur der Ton *b* (M. 28) muss selbstredend als Terzton fungieren. Zudem tritt zur Tenorklausel in der Melodie immer die Diskantklausel in der Oberstimme, wodurch die Kadenzstellen recht formelhaft wirken (vgl. etwa die vier Kadenzen nach *e*, M. 10, 37 und 53), obwohl der Bass immerhin zwischen Grundton, Ober- und Unterquinte (bei phrygischen Kadenzen) sowie Unterterz variiert. Ein einziges Mal im Stück kommt die Bassstimme an einer Kadenzstelle gar nicht zur Ruhe, sondern flieht die Kadenz, um sie erst eine Mensur später nachzureichen: Dies geschieht – sicher nicht zufällig – am Ende der »deplatzierten« Langzeile (M. 25), die ja bereits melodisch durch eine peregrine Kadenzwendung nach *d* herausgestellt ist.

Es scheint, als wollten die zur Melodie hinzugefügten Stimmen kaum Eigenes sagen: Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang auch der Beginn des Satzes, wo man den Eindruck gewinnt, eine genuine Mehrstimmigkeit kristallisiere sich erst etwa in der dritten Brevis-Einheit heraus. Bis dahin präsentieren die neuen Stimmen keinen eigenständigen Rhythmus, anfangs nicht einmal eine eigene Tonhöhe, sondern folgen dem Tenor. Entsprechend schließt auch das Lied mit sämtlichen Stimmen wieder auf *e*. – Auf die gesamte Vertonung bezogen, unterstreichen die freien Stimmen insbesondere die Eigenheiten der Melodie, die wiederum im Dienste von Form (und teils auch Semantik) des Textes steht. Metaphorisch ausgedrückt: Ein schwarzweißes Bild (bloßer Text) wird durch die Melodie in Farbe getaucht und durch den mehrstimmigen Satz zur dreidimensionalen Plastik.

*

Die nach 1500 in ausnehmend großer Fülle entstandenen Hypertexte reagierten auf die vier Elemente des Hypotextes in unterschiedlicher Weise: Für den Textdichter war die Form (Versmaß und Reimstruktur) bindend, nicht aber zwangsläufig der Inhalt; für den Komponisten die Verwendung der integren Melodie, nicht aber der mehrstimmige Satz. So entstehen Kontra-

fakturen (Texte in der Form von »Maria zart«, mit veränderten Lexemen) und Liedbearbeitungen (mehrstimmige Lieder mit der Melodie »Maria zart«, aber neuartigem mehrstimmigen Satz). Systematisch betrachtet ist in beiden Fällen der Hypertext mithin definiert durch die Übernahme einer verbindlichen Größe (bei der Kontrafaktur: der Form, bei der Liedbearbeitung: der Melodie), wobei die jeweils weitere Ebene (bei der Kontrafaktur: der Inhalt, bei der Liedbearbeitung: die weiteren Stimmen) zum Hypotext intertextuell in Beziehung treten können, aber nicht müssen. Aus diesem Wechselverhältnis zwischen verbindlich Gegebenem und freiem intertextuellen Spiel erwächst für den Hörer in beiden Fällen ein grundlegender Reiz der Hypertexte.

II. »Im Thon Maria zart«: Umdichtungen und Kontrafakturen

Die Popularität des Liedes »Maria zart« schlägt sich unter anderem in einer Vielzahl an Varianten des Textes »mit Erweiterungen, Kürzungen und Umstellungen«¹⁷ sowie an Kontrafakturen nieder, also eigenständigen Dichtungen, die sich im Ton (meist explizit in der Überschrift genannt) und häufig auch im Incipit und in der Strophenanapher auf den Hypotext beziehen. Die Form des Textes (in den zeitgenössischen Quellen meist: »Ton«) ist dabei bindend (vgl. Tabelle 1, S. 67). Die charakteristische Versstruktur (jambische Kurz- und Langzeilen in der vorgesehenen Ordnung) und die Reimordnung (Wechsel zwischen Paar- und Schweifreim) werden ausnahmslos befolgt und auch nicht variiert.

Unterschiedlich aber gestaltet sich das Verhältnis zwischen Vorlage und Kontrafaktur im Bezug auf Incipit, Anapher, Strophenzahl, Lexeme, Reime und Inhalt, wobei nicht selten auf den Titelseiten, mit den Überschriften und eventuell beigefügten Holzschnitten (den Paratexten also) noch einmal – auch über die Angabe »im Ton Maria zart« hinaus – konkret auf den Hypotext Bezug genommen wird. Dies sei im Folgenden an vier Beispielen aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts exemplifiziert.

a) Die bereits um 1500 erstmals gedruckte und in der Folge mehrfach überlieferte Umdichtung »Maria zart dein Sohn verrat«¹⁸ (1. Strophe, siehe

17 B. Wachinger, *Maria zart* (wie Anm. 1), Sp. 1267 mit zahlreichen Beispielen.

18 Philipp Wackernagel, *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1855, Reprint Hildesheim 1961, Bd. 2, S. 807f., Nr. 1037; zwei Einblattdrucke, [München: Johann Schobser], ca. 1500 und Augsburg 1506, nach R. W. Bretnich, *Die Liedpublizistik* (wie Anm. 14), Nr. 34 und 35.

in Tabelle 1, S. 67) bezieht sich – zusätzlich zum Ton – im Incipit »Maria zart« und in der Strophenanapher »Maria« (mit Ausnahme von Strophe 2) konkret auf die Vorlage.¹⁹ Die Wiederkehr einzelner Lexeme (z. B. »Barmherzigkeit«, »Sünder«) stellt offenbar weniger eine Anlehnung dar, sondern ist der Tatsache geschuldet, dass der ähnliche Textinhalt – das innigliche Erbitten der Fürsprache Mariens in der letzten Stunde – bestimmte Worte nicht vermeiden kann; vor diesem Hintergrund ist die Wortwahl sogar erstaunlich verschieden. Auffallend ist eine inhaltliche Verschiebung (vor allem in der ersten und letzten Strophe) hin zur *compassio Mariae*, zum nachempfindenden Mitleiden, das auch in den Paratexten explizit zum Ausdruck gebracht wird: so einerseits im beigefügten Holzschnitt (der die typischen marianischen Darstellungen des Hypotextes, nämlich Maria mit Kind (vgl. Abb, S. 68), gerne auch als Strahlenmadonna, durch eine Darstellung der Kreuzabnahme mit Johannes und klagender Maria ablöst) und andererseits in der einleitenden Überschrift.

Fünf andächtiger Gesetz neu Gedicht, mit eingeführter Ermahnung, das Leiden Christi zu betrachten und Maria seine liebe Mutter, mit Erinnerung ihres Herzeleidens und Mitleidens, anzurufen und getreuens Fürbitten gegen ihrem lieben Kinde, dem Dichter und allen christgläubigen Menschen zu erwerben Ablass der Sünden, hier zeitlich und dort ewig Freud, mit Zahl der Reimen und der Melodie Maria zart, gesetzt und gedicht zu Heidelberg 1506.²⁰

Sowohl der Dichter als auch alle christgläubigen Menschen dürfen laut dieser Überschrift für die Anrufungen einen Ablass erwarten. So lautet es auch ganz am Ende des Liedes:

Sei Schild und Port
auf alle Ort,
dass mich die Laster meiden.
Und ich empfind'
Ablass der Sünd'
das helf' mir Christus' Leiden.

Dadurch wird Bezug genommen auf den 40-tägigen Ablass, der den Menschen bekanntlich (wie in den Beischriften immer wieder explizit vermerkt)²¹ vom Bischof von Zeitz auf den Vortrag von »Maria zart« zugesichert war.

b) Zu den frühen Kontrafakturen, die nachweislich aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammen, gehört auch das Lied »Sant Anna Preis«

19 Einige Strophen dieser Umdichtung werden später sogar in die ursprüngliche Fassung integriert, vgl. B. Wachinger, *Maria zart* (wie Anm. 1), Sp. 1268.

20 Zitiert nach Ph. Wackernagel, *Bibliographie* (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 808.

21 Vgl. dazu ausführlich Lodes, *Maria zart* (wie Anm. 5), insbes. S. 114–122.

(7 Strophen, mit Akrostichon S. ANNA),²² welches das Marienlob inhaltlich einfach auf das Lob der Marienmutter Anna überträgt und dadurch weitere Fürsprache in der letzten Stunde erhoffen lässt. Eine Analyse der Schlusstrophe verdeutlicht (vgl. Tabelle 2), dass der Verfasser dieser Kontrafaktur durchaus auch Wortwahl, Satzbau und Reimbildung aus der Vorlage »Maria zart« übernimmt.

<p><i>aus: »Sant Anna Preis« (ca. 1505)</i></p> <p>7. Es lebt kein Mann der mag und kann dein Gnad groß genug aussprechen Gedenk der Wort, einiger Hort, so mir mein Herz wird brechen. Am letzten End in groß Elend, so mein Seel' scheid't von danna, mein' außerwählte Anna, Dann komm' selb dritt darum ich bitt'! O bitter Tod, weh großer Not, so ich von hin muss scheiden, Als dann kum schier, schmück' mich zu dir, so wird versüßt mein Leiden.</p>	<p><i>aus dem Hypotext »Maria zart«</i></p> <p>11.4 Es lebt kein Mann 11.5 der mag und kann 11.6 dein Glori groß aussprechen</p> <p>1.16 Am letzten End</p> <p>6.3 von dieser Erd' muss scheiden 6.4 So kum zu mir, 6.5 beschütz' mich schier 6.6 dass mir doch nicht vorleide.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabelle 2: Die Kontrafaktur »Sant Anna Preis« (letzte Strophe) im Vergleich zu »Maria zart«

c) Hatte der Hypotext kontroverse Themen weitgehend gemieden, ist Niklaus Manuels Kontrafaktur »Maria schon, du himmlisch Kron« (13 Strophen; Incipit »Maria«, aber ohne Strophenanapher) gezielt als Propagandatext in der Kontroverse um die unbefleckte Empfängnis Mariens konzipiert. Die Strophen 2 bis 6 werden hier nicht mit »Maria«, sondern mit der Nennung einiger prominenter Kirchenlehrer und Gelehrten eingeleitet, die sich zur Frage der unbefleckten Empfängnis geäußert hatten (»Ambrosius/ der

22 »Sant Anna Preis« bei Ph. Wackernagel, Bibliographie (wie Anm. 18), Bd. 2, Nr. 1258, aus D-Mbs, 808 (fol. 3f.) von ca. 1505; vergleichbaren Inhalts ist »O Anna zart« (12 Strophen, mit Strophenanapher und Referenz auf die Vorlage im Incipit), bei Ph. Wackernagel (Bd. 2, Nr. 1357) aus einem Druck von 1507.

Lehrer groß«; »Sanct Augustin/ ein Wörtlein sin«, »Anselmus mehr/ in seiner Lehr«; »Origenes/ subtil ermesst«, »Thomas Aquin/ halt von dir Sinn«), bevor abschließend die Reinheit und Unbeflecktheit Mariens noch näher charakterisiert wird.

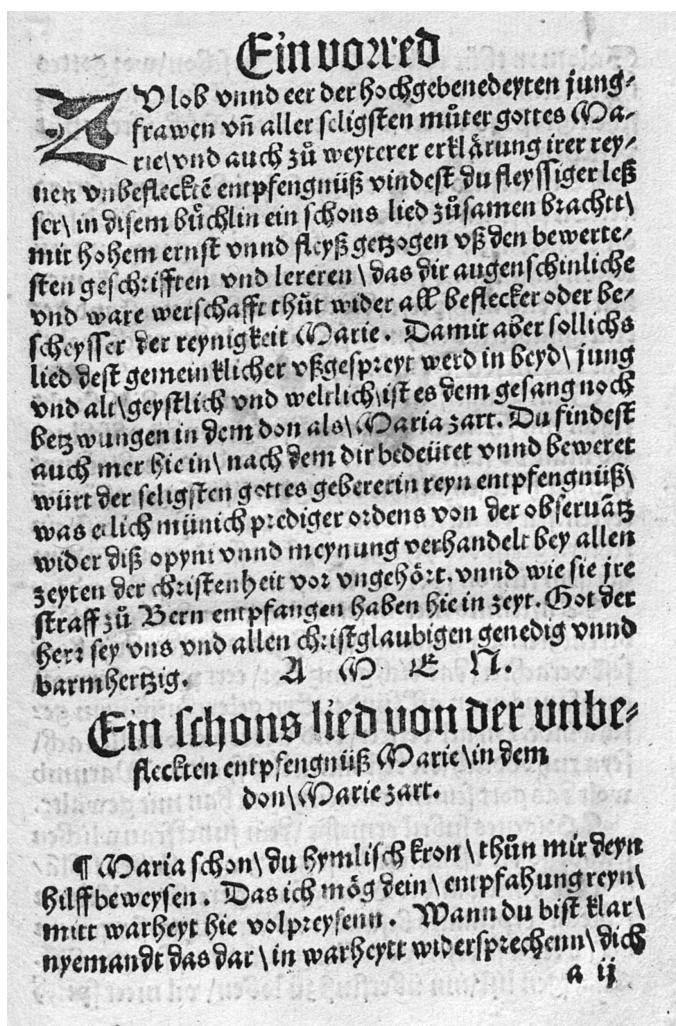


Abbildung 2: »Ein vorred« aus Niklaus Manuel, *Ein schön bewerttes Lied ... in d'weiß Maria zart*, [Straßburg ca. 1510], (VD16 S3520); nach dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek (D-Mbs, Res. 4° P.o.germ. 134, fol. aij), mit freundlicher Genehmigung

Der Dichter selber weist in einer Vorrede darauf hin, dass er sich gezielt des Tons »Maria zart« bedient habe, um dem von ihm verfassten nützlichen Lied bei allen Menschen (»jung und alt, geistlich und weltlich«) eine weite Verbreitung zu sichern (vgl. Abbildung 2). Dies ist zum einen ein Beweis für die große Beliebtheit des Hypertexts, zum anderen macht es auch deutlich, dass sich dieser zeitgenössische Dichter vor allem an »Maria zart« anlehnte, um sein neues Lied im Fahrwasser der Beliebtheit der Vorlage, im Vertrauen auf deren Kraft und Popularität, segeln zu lassen – nicht um den einen Inhalt durch den anderen auszulöschen. Um den politischen »Impact« noch zu erhöhen, wurde »Maria schon, du himmlisch Kron« gemeinsam mit der brisanten Geschichte von der Verbrennung der vier Dominikanermonche (»Ketzer«) zu Bern veröffentlicht.²³

Übertragung:

Eine Vorrede

Zu Lob und Ehr der hochgebenedeiten Jungfrau und allerseligsten Mutter Gottes Marie und auch zu weiterer Erklärung ihrer reinen unbefleckten Empfängnis findest du fleißiger Leser in diesem Büchlein ein schönes Lied[,] zusammengebracht mit hohem Ernst und Fleiß[,] gezogen aus den bewährtesten Schriften und Lehren, das dir augenscheinliche und wahre Bürgschaft gibt wider alle Beflecker oder Betrüger der Reinigkeit Mariens. Damit aber solches Lied desto allgemeiner ausgebreitet werde bei beiden[:] jung und alt, geistlich und weltlich, ist es dem Gesang nach dem Ton Maria zart unterworfen. Du findest auch mehr hierin[,] gemäß dem dir der seligsten Gottgebärerin reine Empfängnis verständlich gemacht und als wahr dargetan wird[,] was etliche Mönche [des] Predigerordens von der Observanz entgegen dieser Auffassung und Meinung verfälscht haben[,] wie es zu keiner Zeit der Christenheit je gehört wurde. Und wie sie jetzt ihre Strafe zu Bern empfangen haben. Gott der Herr sei uns und allen Christgläubigen gnädig und barmherzig. Amen.

d) Eine bemerkenswerte Serie von Kontrafakturen war aber bereits ganz zu Jahrhundertbeginn in Augsburg entstanden. Der Augsburger Weber, Dichter und Laienprediger Jörg Preining hatte fünf Lieder im Umfang von insgesamt 73 (= 13 + 13 + 13 + 13 + 21) Strophen im Ton »Maria zart« geschrieben,

23 Der Titel des ca. 1510 in Straßburg in mehreren Ausgaben erschienenen Büchleins lautet: Niklaus Manuel, *Ein schön bewerttes Lied von der reynen unbefleckten entpfengnüß Marie, in d'weiß Maria zart, und darbey die war Histori von der fier ketzeren prediger ordens der observantz zu Bern jn Eidgnossen verbrant kurtz nach d' Geschicht begriffen* [von Thomas Murner], [Straßburg] [ca. 1510]. – Zwei Ausgaben dieses Druckes (VD16 S 3519 und S 3520) sind in den Exemplaren D-Mbs, Res. 4° P.o.germ. 134 und Res. 4° P.o.germ. 134b, als Digitalisate einzusehen unter <http://mdz10.bib-bvb.de/~db/0001/bsb00012747/images/> und <http://mdz10.bib-bvb.de/~db/0001/bsb00012748/images/>; Text auch bei Ph. Wackernagel, *Bibliographie* (wie Anm. 18), Bd. 2, Nr. 1263.

die im Jahr 1503 bei Lucas Zeissenmair im Benediktinerkloster Wessobrunn gedruckt wurden.²⁴ Selbstredend ist die Vers- und Reimordnung von »Maria zart« bindend: Preinings Liedfolge ist »im Ton Maria zart« geschrieben (vgl. auch unten den Titel in Anmerkung 27); zudem ist das Prinzip der Strophenanapher übernommen.

Im ersten und im letzten Lied knüpft Preining besonders eng an die Vorlage an. Beide Lieder setzen mit dem Incipit »Maria zart« ein und imitieren zusätzlich die zweite Verszeile (vgl. Tabelle 1, S. 67; Vorlage: »von edler Art«; Preinings Lieder 1 und 5: »dein edle Art«). Der Inhalt dieser Lieder kann im weiteren Sinn als eine Ausweitung von »Maria zart« bei gleicher Grundaussage gelten:²⁵ Lied 5 endet mit den Worten »O reine Maid, gib uns Geleit, bis in das ewig Leben«.

Preining schafft mit diesen beiden Liedern einen geschickten – an das Erfolgsmodell eng anknüpfenden – Rahmen, der drei Lieder (»Jesus ein Wort«, »Gott ewig ist ohn Endes Frist« und »Christus der Herr«) einbettet, die – obwohl auch im Ton »Maria zart« gehalten – ganz eigenständige Inhalte transportieren. »Jesus ein Wort« preist Jesus im Kontext einer Johannesvision, »Gott ewig ist« beschreibt Gottes Unendlichkeit und Güte, und »Christus der Herr« kritisiert, wie bereits Luise Liefländer-Koistinen herausgearbeitet hat, Papst und Kaiser, um dabei den frommen Laien hochzuhalten und zu stärken.²⁶ Hier transportiert Preining die Ideen von der großen und grundlegenden Liebe Gottes, von der Stärke des Glauben von Innen versus Glauben aus äußerem Schein oder bloßer Buchstabengelehrtheit, von der direkten Verbindung des Menschen im Glauben zu Gott über Jesus – mithin eine Opposition gegen die orthodoxe Geistlichkeit. Die antiklerikale Gesinnung zeigt sich beispielsweise in der 10. Strophe des Lieds »Christus, der Herr« (s. Wortlaut in Tabelle 1, S. 67) in den Zeilen: »... so ein Priester Gewalt und Ehr hier hat an allen Enden«, wobei Christus eindeutig auf der

24 Vgl. das Digitalisat des Exemplars aus D-Mbs, Rar. 423#Beibd.1 unter <http://mdz10.bib-bvb.de/~db/bsb00008020/images/>; Edition aller fünf Lieder des Preining bei Thomas Cramer, *Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts*, Bd. 3: *Pfaffenfeind – Zwinger*, München 1982, S. 20–57; Kommentar ebda., S. 538–540.

25 Preining diente als literarische Quelle für Lied 1 das *Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae* des Dominikaners Franz von Retz (wobei er – im Unterschied zu Niklaus Manuel in »Maria schon, du himmlisch Kron«, dazu oben – die Jungfräulichkeit Mariens nicht verteidigen zu müssen glaubte), für Lied 5 die Dreikönigslegende der *Legenda aurea* des Jacobus a Voraigne; Näheres bei L. Liefländer-Koistinen, *Studien zu Jörg Preining: ein Weber, Dichter und Laienprediger im spätmittelalterlichen Augsburg*, Stuttgart 1986 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 171), S. 88–106.

26 Vgl. ebda., S. 118–125.

Seite der frommen Laien steht. Sie werden ihm als »gute Christen«, als »Brüder des Herrn« an die Seite gestellt.

Diese neuartige Ausrichtung wird wiederum in den Paratexten unterstrichen: so bereits im Titel des Druckes,²⁷ wo als Funktion der folgenden fünf »gar nützlichen fruchtbaren Liedern« genannt ist, dass in ihnen »die Menschen besonders gründliche Lehre und Unterweisung zur Besserung empfangen, wo sie mit Fleiß gesungen, gelesen und recht verstanden werden«. Diese Worte nehmen eindeutig Bezug auf die Beischrift der Vorlage »Maria zart«, die erst kurz vorher (ca. 1500) wohl in der gleichen Stadt Augsburg entstanden war und – in unterschiedlichen Quellen mit leicht variierender Wortwahl – etwa wie folgt lautet: »Zu diesem Lied, wer es andächtig singt oder liest, hat gegeben der Bischof von Zeitz 40 Tage Ablass.«²⁸ Preining unterlässt den Hinweis auf den Ablass, den man für das Singen seiner am Rande kirchlicher Frömmigkeit stehender Lieder sicher auch nicht bekommen würde, formuliert aber als Ziel die »gründliche Lehre und Unterweisung zur Besserung«, das erreicht wird, wenn die Lieder »mit Fleiß [nicht »mit Andacht« wie bei »Maria zart«] gesungen, gelesen« und vor allem »recht verstanden« werden. Entsprechend heißt es im Text seines fünften Liedes (Strophe 15): »dass wir dir, Weib [= Maria], Seel, Gut, Ehr, Leib gänzlich und gar aufgeben, bessern unser Leben.« – Auf dem Titelholzschnitt (siehe Abbildung 3) spenden Maria (auf einem Thron sitzend) und das Jesuskind Rosenkränze an den Heiligen Dominikus (welcher der Legende nach den Rosenkranz im Jahr 1208 während einer Marienerscheinung empfangen haben soll) sowie an »jedermann«, eine Frau und einen Mann. Diese Bildkonzeption ist etwa im Vergleich zu Albrecht Dürers nur unwesentlich später entstandenem Altargemälde *Das Rosenkranzfest* (1506), in dessen Mittelpunkt die geistlichen und weltlichen Herrscher (Kaiser und König) stehen, durchaus bemerkenswert: Preining möchte den Laien in seinen Fähigkeiten ansprechen, nicht die institutionalisierten Mächtigen der Zeit.

Den Erfolg von Preinings Liedern attestieren nicht zuletzt die spätere Bearbeitung von »Gott ewig ist« durch Johannes Böschenstein (gedruckt ca. 1515)²⁹ sowie die mehreren, durch den Täufer Sigmund Salminger initiiert-

27 *Hie nach volgent fünff gar nützliche fruchtpare lieder. In dem thon Maria zart etc. gar maisterlichen gemacht vnd zú samem gesetzt durch Jörgen preining zú Augspurg in welich enn dye menschen pesunder grüntlich ler vnd vnder weisung zú pessering entpfachen. wo sy mit fleiß gesungen gelesen vnd recht verstanden werdenn.*

28 So auf einem Einblattdruck, um 1510 (D-Mbs, Einbl.III, §2g, Nr. 39); Faksimile bei R. W. Brednich, *Die Liedpublizistik* (wie Anm. 14), Bd. 2, Abb. 10; weitere Paratexte bei B. Lodes, *Maria zart* (wie Anm. 5), S. 114f.

29 Dazu L. Liefländer-Koistinen, *Studien zu Preining* (wie Anm. 25), S. 71–80.

ten Neuabdrucke der mittleren Lieder bei Philipp Ulhart in Augsburg (1526, 1537, 1538).



Abbildung 3: Holzschnitt in Jörg Preining, *Hie nach volgent fünff gar nützliche fruchtpare lieder in dem thon »Maria zart«*, Wessobrunn: Lucas Zeissenmair 1503; aus dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München (D-Mbs, Rar. 423#Beibd. 1, fol. [1v]), mit freundlicher Genehmigung

*

Die Kontrafakturen auf »Maria zart« vom Anfang des 16. Jahrhunderts suchen – über die strenge Übernahme der formalen Anlage hinaus – mithin auch in weiteren (formalen und inhaltlichen) Parametern Kontakt mit der berühmten Vorlage. So verweist »Maria zart dein Sohn verrat« im Incipit, in der Strophenanapher sowie in der Nennung des zu erwartenden Ablasses auf die Vorlage und transportiert ähnliche Inhalte; »Sant Anna Preis« überträgt den Lobpreis von Maria auf die Mutter Anna und rekurriert zum Teil sogar auf die gleichen Textbausteine; der Autor von »Maria schon, du himmlisch Kron«, Niklaus Manuel, möchte laut eigener Aussage den Ton »Maria zart« als wirksames Vehikel für die erfolgreiche Verbreitung seines Textes nutzen; und Vergleichbares hatte bereits Jörg Preining getan, als er fünf zum Teil am Rande des kirchlich Tolerierbaren stehende Texte im Ton »Maria zart« verbreitete, die inhaltlich der Vorlage unterschiedlich nahe stehen, aber insgesamt die Leser zu einem neuen Glauben führen möchten.

III. Musikalische Bearbeitungen: Die Liedfamilie »Maria zart« in CH–Bu, F.X.5–9

Im ersten Faszikel der heute in Basel befindlichen Handschrift CH–Bu, F.X. 5–9 findet sich nicht nur eine Aufzeichnung des mehrstimmigen »Maria-zart«-Satzes des Pfabinschwanz (also des Hypotextes), sondern, unmittelbar auf diesen folgend, noch drei weitere Vertonungen des gleichen Cantus firmus. Bislang waren sie in der Forschung noch nicht bekannt.³⁰ John Kmetz hatte in seinen Studien noch keinen dieser (allesamt ohne Text bzw. Incipit aufgezeichneten) Sätze als Vertonungen von »Maria zart« erkannt:³¹ Den zweiten Satz (Kmetz: »2b«) bezeichnete er mit »Ich seufftz und klag« und übersah dabei, dass dieser Text eine Kontrafaktur auf »Maria zart« darstellt, die aber erst 1538 entstand und 1540 gemeinsam mit der hier aufgezeichneten Musik gedruckt wurde.³² Zum nächsten zweistimmigen Satz (Kmetz: »2c«; vgl. Anhang, Satz 3) gehört noch die im Stimmbuch CH–Bu, F.X.7, fol. 4^r, notierte »Maria-zart«-Melodie als Bassstimme (eindeutig identifiziert durch die Longa-Pause in M. 11f. sowie durch die an die Melodie zusätzlich ange-

30 Ich danke Herrn Prof. Dr. h.c. Joshua Rifkin herzlich dafür, dass er mich auf diese von ihm rekonstruierten Sätze aufmerksam gemacht und eine erste Übertragung davon angefertigt hat.

31 John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel 1988, S. 256f; John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts*, Bern 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 2.35), S. 253.

32 Siehe dazu unten, Anm. 51.

hängte zweite Schlusslonga A). Schließlich lassen sich die beiden den folgenden Satz (Kmetz: »2d«) bildenden Stimmen ebenfalls mit der – nicht eigens notierten – »Maria-zart«-Melodie kombinieren und ergeben die vierte dreistimmige Liedvertonung von »Maria zart«. ³³ Aufgrund des Verlusts von zwei Blättern im Stimmbuch CH-Bu, F.X.8 ³⁴ fehlen die Tenorstimmen der Sätze 1, 2 und 3, können aber zum Teil aus Parallelüberlieferungen ergänzt werden (siehe Übertragungen aller Sätze im Anhang; Text von der Verfasserin unterlegt). Desgleichen gilt für den Anfang des Bassus des ersten Satzes (= Pfabinschwantz). ³⁵

Bei dieser Gruppe von »Maria-zart«-Sätzen handelt es sich um eine der frühesten ³⁶ Familien von mehreren (hier vier) unterschiedlichen Vertonungen eines deutschsprachigen Liedes, die zudem gemeinsam aufgezeichnet sind. ³⁷ Die aus dem französisch- und italienischsprachigen Raum bekannten »art-song reworkings« ³⁸ wurden zwar auch im deutschsprachigen Raum rezipiert, ³⁹ doch wandte man sich – so zumindest der Eindruck der spärlichen Quellen – erst mit erheblicher zeitlicher Verzögerung der Produktion von Mehrfachvertonungen bzw. der Aufzeichnung von »Liedtrauben« über deutsche Texte zu.

33 Es liegt kein Blattverlust vor. Der Schreiber ging offenbar davon aus, dass die Melodie entweder ohnehin bekannt war oder noch einmal aus der vorherigen Aufzeichnung (gleiches Stimmbuch, fol. 4r) gelesen wurde.

34 So bereits J. Kmetz, *The Basel Songbooks* (wie Anm. 31), S. 73, Anm. 59. Bei den ersten sieben Liednummern wird das (spätere) Tenorstimmbuch F.X.7 für die Bassstimme, das (spätere) Bassstimmbuch F.X.8 für die Tenorstimme verwendet.

35 In CH-Bu, F.X.7 muss an dieser Stelle – im Unterschied zu Kmetz' Angaben (ebda., S. 73) – ein Blattverlust vorliegen.

36 Die Sätze wurden zwischen 1507 und ca. 1508 (spätestens 1510) auf zwei Papiersorten notiert, welche unmittelbare Folgepapiere zu jenen Papiertypen darstellen, die für den Druck von Jacob Obrechts *Concentus harmonici*, Basel: Gregor Mewes [1507]; unter anderem mit Obrechts *Missa Maria zart* verwendet wurden; vgl. Birgit Lodes, *Gregor Mewes' »Concentus harmonici« und die letzten Messen Jacob Obrechts*, Habilitationsschrift Universität München 2002, Druck in Vorbereitung.

37 Der Schreiber der ersten Lage der Stimmbücher CH-Bu, F.X.5–9 (zum Aufbau und zu den Schreibern vgl. J. Kmetz, *The Basel Songbooks*, wie Anm. 31, S. 62–77) hatte offenbar eine Vorliebe für Mehrfachvertonungen, denn unter den insgesamt 11 von ihm notierten Liedern finden sich neben den vier »Maria-zart«-Vertonungen zwei (ebenfalls anonyme) Sätze über »Ach werter Mund« sowie Heinrich Isaacs zwei Sätze über »In meinem Sinn«.

38 Vgl. dazu grundlegend Honey Meconi, »Art-song Reworkings: An Overview«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 119 (1994), S. 1–42.

39 Vgl. etwa die prominenten, »Gross Senen« überschriebenen vier Vertonungen im Glogauer Liederbuch (PL-Kj, Ms.Mus. 40098; ehemals D-B), die zur Familie von »Jay pris amours« gehören. Siehe dazu den Beitrag von Bernhold Schmid im vorliegenden Band, insbes. S. 43–51.

Alle vier »Maria-zart«-Sätze in CH-Bu, F.X.5–9 sind für drei Stimmen⁴⁰ in etwa gleichem Umfang gesetzt.⁴¹ Es ist wahrscheinlich, dass ein Komponist bewusst Alternativen zu dem bekannten – und auch als erster aufgezeichneten – Satz des Pfabinschwantz schaffen wollte. Dadurch entstand eine Serie von neuen Vertonungen auf verbindlicher gleicher Grundlage (der Melodie), ähnlich wie Preining eine Serie von neuen Texten auf verbindlicher gleicher Grundlage (dem Ton) geschaffen hatte.

a) Zum Satz mit Cantus firmus im Diskant (vgl. Anhang, Satz 2)

Nachdem der Hypotext die »Maria-zart«-Melodie im Tenor führt, verlegt der Komponist den Cantus firmus in seiner neuen Vertonung um eine Oktave nach oben in den Diskant: Dies bewirkt einen grundlegend anderen, für heutige Ohren ›modernerer‹ Klangeindruck – obwohl die Melodie in Rhythmus, Länge und Melodieführung unverändert bleibt.

Das Prinzip, gemeinsame Pausen in allen Stimmen zu verwenden, um die formale Charakteristik der »Maria-zart«-Strophe und mithin die ›sprechenden‹ Kurzzeilen herauszuarbeiten, wird beibehalten. So vermeidet der Komponist gemeinsame Zäsuren in der ersten Hälfte der Strophe und löst den verzahnten Bewegungsduktus in der zweiten Hälfte durch eine weitgehend homorhythmische Textur bei den Kurzzeilen ab. Nur setzt er im Unterschied zu Pfabinschwantz die erste gemeinsame Zäsur bereits vor und nicht erst nach der verschobenen Langzeile (M. 21) – was offenbar sein Kunstgriff ist, diese entscheidende Zeile musikalisch herauszuheben. Ihre singuläre Punktierung wird sogar in allen drei Stimmen rhythmisch und zudem klanglich durch die längste Dissonanz im Satz überhaupt (M. 22/4: $g - b a - f'$) unterstrichen. Darüber hinaus wird das Ende des ersten Formteils, des Stollens, durch eine gemeinsame Pause (M. 11) markiert.

Gleichzeitig rückt diese Vertonung vom Prinzip des Hypotextes, das Ende fast jedes Melodieabschnitts mit einer stereotypen mehrstimmigen Kadenz zu artikulieren, grundlegend ab. Vielmehr setzt der Komponist an sehr

40 Im Alt-Stimmbuch F.X.6 sind einige Seiten (fol. 2^v–3^v) frei gelassen, wohl um bei Gelegenheit zu diesen und den beiden vorausgehenden Stücken noch eine vierte Stimme eintragen zu können. (Die Rastrierung dieser Seiten wurde erst von dem ab fol. 8 tätigen späteren Schreiber Christoph Piperinus bzw. – der krummen Linienführung nach – dessen Schüler Basilius Amerbach vorgenommen.)

41 Pfabinschwantz: D: $a-c''$, T: $c-d'$, B: $(E, F)G-a$; 2. Satz: D: $c'-d''$, T: $d-d'(e')$, B: $(E)G-a$; 3. Satz: D: $c'-e''$, B: $(A)c-d'$ (die Verwendung der nicht transponierten »Maria-zart«-Melodie führt hier zu einem geringfügig vergrößerten Ambitus); 4. Satz: D: $c'-d''$, T: $(c)e-e'$, B: $G-a$. Selten vorkommende Töne sind in Klammern vermerkt.

wenigen Phrasenenden mehrstimmige Kadenzten (neben dem Stollenende in M. 10: *c* und dem Ende des Stücks in M. 53: *e* überhaupt nur in M. 28: *g* und in M. 45: *c*) und nutzt nur an zwei Stellen (M. 45 und M. 53) den Melodieton auch als Grundton des Klangs, üblicherweise verwendet er ihn als Terz- oder Quintton.⁴²

Der Komponist – unter anderem motiviert durch die Melodieposition im Diskant – sucht also Alternativen zu dem ihm bekannten Kadenzplan des Pfabinschwantz. Insgesamt ist der klangliche Reichtum einerseits zurückgenommen, andererseits durch zahlreiche Dezimenparallelen zwischen den Außenstimmen gerade an den Kadenzstellen auf andere Art wieder intensiviert. Die klanglich unterschiedliche Lösung basiert aber auf dem gleichen Grundprinzip wie jene im Hypotext: Die verbindliche, dem Text formal auf engste entsprechende Melodie auf solche Art und Weise mehrstimmig einzufassen, dass ihre formale Artikulation sowie die ausdrucksstarken Kurzzeilen des zweiten Teils deutlich zur Wirkung kommen.

b) Zum Satz mit Cantus firmus im Bass (vgl. Anhang, Satz 3)

Dieser Satz ist nur als Fragment überliefert, doch liegen immerhin zwei der drei Stimmen vor, die einige Rückschlüsse auf die intendierte Faktur und Charakteristik der Vertonung erlauben. Wiederum schlägt der Komponist einen neuen Weg ein. Zwar geht er auch von der diastematisch und rhythmisch verbindlichen »Maria zart«-Melodie aus, doch interpoliert er sie nach Ende des Stollens mit zweieinhalb Mensuren Pause – um der Oberstimme (sowie sicherlich auch der dritten Stimme, vgl. den Ergänzungsvorschlag in M. 12–15) Gelegenheit für eine Vorimitation als Eröffnung des Abgangs zu geben. Das Ende des Stollens ist des Weiteren durch eine gemeinsame Pause (wie in Satz 2) markiert.

Auffallenderweise vertont der Komponist dieses Satzes den Liedtext in einer neuen Dramaturgie. Anstatt – wie die beiden bisherigen Vertonungen – die vorgezogene Langzeile »Hilf, dass nicht werd' gerochen« mit ihrer singulären Punktierung sowie die folgenden vier Kurzzeilen zu pointieren, überspielt er sowohl die Kadenzstellen als auch die Pausenzäsuren der vorgegebenen Melodie konsequent, um stattdessen die erste der letzten beiden Kurzzeilen »Am letzten End« (M. 45–47) deutlich herauszuarbeiten: Einzig

42 Wie bei Pfabinschwantz resultieren aber gleiche Melodiewendungen in gleichen Klangkonstellationen (vgl. Pfabinschwantz M. 9f., 36f. und 52f.; 2. Satz M. 19f., 33f., 47f.); das Prinzip einer bewussten klanglichen *variatio* wird mithin in beiden Sätzen nur bedingt verfolgt.

diese eine Kurzzeile deklamiert er homorhythmisch in beiden Stimmen, einzig diese ist mit Pausen zuvor und danach in beiden Stimmen abgetrennt, und einzig diese setzt in der Oberstimme mit dem schrittweise langfristig vorbereiteten Hochton des Stücks *e* an. Dieser Satz vertont also eine neue, ebenfalls sinnfällige Lesart des Liedtextes: Anstatt einer stoßgebetartigen, kurzatmigen Aufzählung verleiht er dem Textvortrag einen durchgängigen Zug bis hin zu *einer* herausgestellten Kurzzeile. Sie eröffnet die letzte Vereinheit, die in fast allen Strophen des Textes im Sinne einer letzten Anrufung das Vorherige noch einmal auf den Punkt bringt.

Der Einsatz der herausragenden Sentenz in der Oberstimme ist konsequent durch eine dreimalige, schrittweise aufsteigende Sequenz hin zum Hochton vorbereitet (ab M. 40); motivisch knüpft die Sequenz an jene Zeile an, die in der »Maria zart«-Melodie selbst zwei Mal sequenzierend verwendet wird (vgl. Satz 3, M. 31–33 und 37–39 im Bass, in umgekehrter Bewegungsrichtung) und bereits früher in diesem Satz auch in der neu komponierten Oberstimme erklang (M. 28–30 abwärts, M. 30f. abwärts, M. 32–34 aufwärts, M. 36 aufwärts).

Der Komponist von Satz 3 implementiert also eine motivisch-konstruktive Ebene in der neu komponierten Stimme, wofür gegebenenfalls (wie zu Beginn des Abgesangs) auch in Kauf genommen wird, dass der verbindliche Melodieverlauf durch eingefügte Pausen zerrissen wird, oder dass er durch einen zusätzlichen Schlusston (*A*) ergänzt wird. Die Funktion der Melodie als schlichte musikalische Einfassung des Textes tritt also zurück gegenüber ihrer Verwendung als selbstständiges musikalisches Material. In diese Richtung weist auch die Tatsache, dass – mit Ausnahme der Haltezäsuren in M. 44 und 47 sowie der beiden letzten Kadenzten im Satz, M. 50 und 55 – die Kadenzpunkte der Melodie konsequent überspielt werden oder zumindest »nachklappen« (siehe das Ende des Stollens, M. 10f., oder das Ende der vorgezogenen Langzeile, M. 27f.) und stattdessen sogar Tonwendungen inmitten der gegebenen Melodiephrasen für (textfern stehende) Kadenzten genutzt werden (so in M. 19 und 53).

c) Zum vierten Satz: Übersteigernde Referenz auf den Hypotext (vgl. Anhang, Satz 4)

Nachdem in den bisherigen Sätzen jede der drei Stimmen je einmal die »Maria-zart«-Melodie vortragen durfte und – wie dargelegt – verschiedene Möglichkeiten der kompositorischen und klanglichen Gestaltung ausgelotet wurden, die insbesondere auch ein unterschiedliches Verhältnis zum Text und zur gegebenen Melodie ausprägten, wird mit dem vierten Satz eine

Komposition niedergeschrieben, die bei weitem die klangschönste der vorliegenden Sätze darstellt.

Die unveränderte⁴³ »Maria-zart«-Melodie wird (wie in Satz 2) in den Diskant gelegt. In der Herausarbeitung gemeinsamer Pausen ab der vorgestellten Langzeile (bei vorheriger Vermeidung) folgt der Komponist erneut dem bewährten, textverdeutlichenden Modell des Pfabinschwantz. Dabei findet er zur Artikulation dieser Zäsuren eine eigenständige Lösung: Sämtliche Schlussklänge der auffallenden vier Kurzzeilen sowie der diese abschließenden Langzeilen (die bei Pfabinschwantz durch Diskantklauseln und Fermaten markiert waren) besetzt er mit vollständigen, grundständigen Dreiklängen (M. 25, 28, 31, 34, 37 und 42) und gibt sich dadurch klanglich geradezu »modern«. Der erste angestrebte vollständige Dreiklang in einer Kadenz steht zwischen den beiden Langzeilen (M. 20), wird aber noch überspielt. Wie in den Sätzen 1 und 2 wird die vorgezogene Langzeile »Hilf, dass nicht werd' gerochen« hervorgehoben, nicht aber durch ein Unterstreichen der singulären Punktierung, sondern durch eine – in diesem Stück nur hier verwendete – Parallelführung der Außenstimmen in Dezimen (M. 22–24). »Am letzten End« (die erste der beiden letzten Kurzzeilen) ist durch die nur an dieser Stelle vorkommende homorhythmische Deklamation in allen Stimmen für die gesamte Phrase herausgestellt – ähnlich wie im vorherigen Satz 3, aber auch im Rückgriff auf den Hypotext des Pfabinschwantz'. Indes rückt der tonale Bezugspunkt des Stücks auf *c* (vgl. Beschluss des Stollens M. 10: Kadenz nach *c*; Kadenzen nach *g*, *f*, und *a* im weiteren Verlauf des Stücks sowie die Schlusskadenz – wiederum nach *c*; keine einzige Kadenz führt nach *e*). Die hypophrygische Tonalität der Melodie wird also – im Unterschied zu allen vorherigen Sätzen – verlassen. Die Melodie bekommt eine tonal neuartige Interpretation.

Insgesamt beeindruckt dieser Satz durch Reichtum und Fülle im Klang. Phrasen wie etwa M. 38–42 (»Barmherzigkeit erwerben«) oder M. 49–Ende, die durch ihre Klangschönheit unmittelbar affizieren, scheinen geradezu die Ungeschicklichkeiten des Pfabinschwantz-Satzes an diesen Stellen (M. 40: harsche verminderte Quint zwischen Tenor und Bass; M. 50f.: verdeckte Quintparallelen zwischen den Stimmen) korrigieren zu wollen. Zudem enthält der Schlussklang jeder Phrase ausnahmslos eine Terz – was wiederum zu den leeren Oktav- und Quintklängen des Pfabinschwantz-Satzes (so in M. 5, 10, 15, 20, 25, 34, 37, 42, 48 und 53; einzige Ausnahmen: M. 28, 31 und 45) in Kontrast steht.

43 Vgl. dazu Anmerkung 33.

Das Besondere an dieser vierten Vertonung liegt aber zweifelsohne darin, dass in den beiden zur gegebenen Melodie hinzutretenden Stimmen charakteristische Wendungen aus der prominenten Oberstimme des Pfabinschwanz-Satzes widerhallen und sogar durch Parallelführung explizit herausgestellt werden. So kehren aus Satz 1 M. 15–17 (Diskant) in M. 15f. der vorliegenden Vertonung (im Tenor, parallel geführt im Bass), wieder; M. 51f. (als Klauselformel identisch mit M. 3f.) in M. 51f. (im Bass, parallel geführt im Tenor), jeweils zum passenden Melodieabschnitt. Noch deutlicher wird die Anlehnung an den Hypotext zu Beginn der Vertonung, wo der Bass über weite Strecken dem Diskant des Hypotextes ähnelt: Nicht nur sind die ersten Töne des Bassus (*e e d*) in Rhythmus und Tonhöhe identisch mit dem Oberstimmenbeginn bei Pfabinschwanz,⁴⁴ sondern es erklingt auch in der Fortführung der charakteristische Quintgang auf- und abwärts (Hypotext, Diskant: M. 5–8/3) im Bass in M. 6/3 bis M. 10 (unter Auslassung der Noten *e* und *g* in M. 8), wobei der Quintgang bereits in M. 5f. vorweggenommen wird und in M. 11/3–12 erneut im Bass sowie in M. 9–11 und 13f. im Tenor (dort auf- und absteigend) wiederkehrt.

*

Die Idee, eine Serie von Liedvertonungen zu schreiben, in denen der Cantus firmus nacheinander systematisch in sämtlichen Stimmen erklingt, ist bei deutschsprachigen Liedfamilien wohlbekannt und existiert in zwei Spielarten: als wandernder Cantus firmus innerhalb eines Liedes (wie etwa bei »Greiner zanner« von Paul Hofhaimer, Heinrich Isaac oder Heinrich Finck; »Ich stund an einem Morgen« von Johann Fuchswild in CH–Bu, F.X.1–4) oder – wie hier – in verschiedenen, als Gruppe präsentierten Liedern eines Komponisten (wie etwa »Froh bin ich dein« von Paul Hofhaimer oder »Ich stund an einem Morgen« von Ludwig Senfl). Da die bislang bekannten Beispiele aber aus späterer Zeit stammen⁴⁵ als jene drei »Maria zart«-Sätze in CH–Bu, F.X.5–9, darf diese Familie als die früheste überlieferte gelten, bei der ein Cantus firmus sukzessive in sämtlichen Stimmen erprobt wird. Darüber hinaus hat sich bislang bei diesen Liedfamilien nicht der Nachweis erbringen lassen, dass ein berühmter Satz als Referenzkomposition (für

44 Auch beginnt der Satz – im Unterschied zu Satz 2 und 3, aber analog dem Satz des Pfabinschwanz – mit einer Initialbrevis in allen Stimmen.

45 Zumindest sind sie ausschließlich in späteren Quellen überliefert, wobei es freilich auch nur wenige Quellen für deutschsprachige Lieder zwischen dem Glogauer Liederbuch und den gedruckten Liederbüchern ab ca. 1510 gibt.

Komponist und Hörer gleichermaßen) diene, wie es sich in Satz 4 kompositorisch niederschlägt. Und überhaupt sind Zusammenstellungen von Liedsätzen über den gleichen Tenor bislang vor allem erst aus den 1520er und 1530er Jahren bekannt – wie etwa in den Handschriften des aus Augsburg stammenden Johann Wüst (CH–Bu, F.X.1–4) und des Fugger-Organisten Bernhart Rem (A–Wn, 18810) oder in den Lieder-Drucken von Johann Ott (Nürnberg 1534 und 1544).⁴⁶

Zur exzeptionellen Popularität des Liedes »Maria zart« trugen – wie ich an anderer Stelle herausarbeiten konnte⁴⁷ – sicherlich mehrere Faktoren bei: dass es sich um einen in der ersten Person Singular formulierten, eingängigen Marienlobpreis mit Bitte um Fürsprache in der Todesstunde handelt; dass auf das Lesen, Singen und Hören von »Maria zart« (sowie für den Verfasser einer Nachdichtung) ein Ablass von 40 Tagen gewährt wurde; und dass schließlich das Lied laut Entstehungslegende bei der Heilung von der Krankheit »Malafrantzoz« (Syphilis) behilflich sein könnte. In der außergewöhnlichen Bedeutung des Liedes als volkssprachiger persönlicher Anrufung Mariens, als ablassträchtiges Gebet sowie als potentielles Heilmittel gegen die »Malafrantzoz« liegt wohl nicht nur die Erklärung für die rasche und weite Verbreitung des Textes, sondern auch für die dazugehörige Musik. Die Tatsache, dass auch bei zahlreichen mehrstimmigen Vertonungen in den Quellen explizit auf den Ablass verwiesen wird, macht deutlich, dass diese aus Sicht der Zeitgenossen offenbar die gleiche Bedeutung transportierten.

In der Literatur wurden bereits verschiedentlich Überlegungen angestellt, welche Motivationen zur auffälligen Familienbildung bei weltlichen Vertonungen des Spätmittelalters geführt haben könnten.⁴⁸ Im Fall von »Maria zart« gälte es, so meine ich, noch eine weitere zu ergänzen: Angesichts der besonderen Bedeutung des Liedes für den damaligen Menschen war es mehr als naheliegend, es in unterschiedlichen Fassungen zur Hand haben zu wollen. Eine entsprechende Nachfrage von Seiten von Sängern und Hörern hat sicherlich bestanden. Und offenbar waren auch die Komponisten entsprechend motiviert. Denn wenn nachweislich sogar der Autor einer Umdichtung mit einem Ablass rechnen durfte (vgl. den Paratext zu »Maria zart dein

46 Dazu auch N. Schwindt, *Tradieren, Memorieren, Zitieren* (wie Anm. 2), S. 88.

47 Zum Folgenden vgl. ausführlich B. Lodes, *Maria zart* (wie Anm. 5).

48 Vgl. dazu unter anderem H. Meconi, *Art-song Reworkings* (wie Anm. 38), insbes. S. 16–24; Vincenzo Borghetti, »Musikalische Palimpseste – Autoritäten und Vergangenheit im ›art-song reworking‹ des 15. Jahrhunderts«, in: *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt, Kassel 2004 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik, 3), S. 99–118.

Sohn verrat«; dazu oben S. 74), warum nicht erst recht der Komponist einer neuen Vertonung von »Maria zart«?

Der Komponist dieser in Basel aufgezeichneten Stücke erweist in seinen Liedvertonungen der recht volksläufigen Vorlage, die eher dem Bereich der Laienfrömmigkeit angehört, Reverenz: Bei dem Hypotext »Maria zart« in der Fassung des Pfabinschwanz handelt es sich um einen allgemein im Volk verbreiteten, musikalisch schlichten, um nicht zu sagen ›hausbackenen‹ Satz. Sein Erfolgspotential ist vornehmlich in der außermusikalischen Botschaft zu suchen, für dessen Verbreitung gerade ein ›anspruchloser‹ Satz optimal geeignet scheint. In der Basler Liedgruppe über »Maria zart« wird der Vorlagentext mit künstlerischen Mitteln überhöht, wodurch auch neue Kreise erschlossen werden können – ein Vorgang, der sich bereits mit den beiden Messvertonungen von Jacob Obrecht und einem anonymen Komponisten angekündigt hat und in späteren Vertonungen eines Arnolt Schlick oder Ludwig Senfl Fortsetzung finden wird. Dem entspricht, dass sich diese anspruchsvoller gestalteten Sätze, wenn man der Überlieferungslage glauben darf, nicht allgemein durchgesetzt haben, sondern eher in spezifischen Kreisen geschätzt wurden.

IV. Intertextueller Dialog

Der analytische Befund bekräftigt den Eindruck, dass ein Komponist die Sequenz der Sätze 2 bis 4 zu Pfabinschwanz' bekanntem Lied in CH-Bu, F.X.5–9 verfertigt hat. Als Herkunftsort wäre – aufgrund von repertoiregeschichtlichen und kodikologischen Überlegungen, die hier nicht näher ausgeführt werden sollen – Augsburg wahrscheinlich zu machen. Doch auch wenn der Schreiber die Sätze in seiner Handschrift ›nur‹ gesammelt hätte: Stimmenzahl und Besetzung lassen – wie oben angedeutet – in jedem Fall vermuten, dass die Sätze durchaus auch hintereinander, also im sukzessiven Dialog miteinander, aufgeführt werden konnten, was sie wie musikalische Pendants zu Jörg Preinings fünf Liedern im Ton »Maria zart« wirken lässt. Interessanterweise entfernen sich bei beiden Liedsequenzen die mittleren Sätze deutlich weiter vom Vorbild als der feste äußere Rahmen.⁴⁹

Überhaupt gilt es zu fragen, mit welchem Text die in der Basler Handschrift ohne Text aufgezeichneten Vertonungen wohl aufgeführt wurden. Zwar sind fast alle mehrstimmigen (und textierten) Sätze aus der »Maria-

49 Mit dem Unterschied, dass in der Basler Musikhandschrift das Vorbild explizit noch einmal notiert ist, Preining aber von einer (wenn auch vorbildnahen) Kontrafaktur ausgeht.

zart«-Familie auch mit dem Text »Maria zart« überliefert (vgl. dazu unter anderem die Belege zum Satz des Pfabinschwanz in Anm. 8). Gleichwohl wäre es selbstverständlich möglich, die Stücke aus der Basler Handschrift nicht mit den Worten »Maria zart«, sondern mit einer Kontrafaktur zu singen, zumal die frühesten bereits einige Jahre vor der Niederschrift des ersten Faszikels von CH–Bu, F.X.5–9 nachgewiesen sind. Wie John Kmetz gezeigt hat, war es durchaus üblich, separat vorliegende Texte zu notierten Stimmen zu singen.⁵⁰ Vielleicht also hat jemand die Sequenz der vier Sätze über die Melodie »Maria zart« gar zum Vortrag der Preining'schen Kontrafakturen verwendet? Ein Beleg dafür, dass eine der Vertonungen aus CH–Bu, F.X.5–9 in der Tat mit einer Kontrafaktur im Ton »Maria zart« gesungen wurde, liegt im übrigen vor: Der zweite Satz erschien im Jahr 1540 unterlegt mit dem Text »Ich seufz und klag« (Jacob Dachser: 1538) in einem von Sigmund Salminger in Augsburg herausgegebenen Druck.⁵¹

Im Folgenden gilt es, die vier »Maria-zart«-Vertonungen aus den Basler Stimmbüchern in ihrer dialogischen Bezüglichkeit – in ihrem Verhältnis zum Hypotext wie in ihrem intertextuellen Potential – noch einmal zusammenfassend zu charakterisieren: In allen Sätzen bleiben, der Tradition des Tenorlieds entsprechend, Text und Melodie der verbindliche Leitfaden. Dabei gehen die Sätze 2 und 3 in ihrem Verhältnis zum Hypotext offenbar bewusst unterschiedliche Wege.

Satz 2 akzeptiert die Melodie (analog dem Verfahren im Hypotext) als hauptsächlichen und verbindlichen Träger der musikalischen Struktur, wartet nur mit einigen klanglichen Intensivierungen und Alternativen auf. So wird in diesem Satz die charakteristische formale Struktur von »Maria zart« (vorgezogene Langzeile mit folgenden vier Kurzzeilen) ähnlich deutlich herausgearbeitet wie im Hypotext (Stillstand-Zäsuren; Unterstreichen der Lang-

50 Dieses Procedere ist zumindest aus späterer Zeit für Basel belegt; vgl. John Kmetz, »Singing texted songs from untexted songbooks: The evidence of the Basler »Liederhandschriften««, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e colloque international d'Études humanistes, Tours ... 1991*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 121–143; mit Kmetz gehe ich auch davon aus, dass die Basler Liederbücher eher zum Singen (mindestens einer Stimme) denn zum reinen Instrumentalspiel gedacht waren.

51 *Concentus novi ... Joanne Kugelmanno*, Augsburg: Ulhart 1540, RISM 1540⁸, Nr. 35; Edition in: *Johann Kugelmann. Concentus novi 1540*, hrsg. von Hans Engel, Kassel 1955 (Das Erbe deutscher Musik, Sonderreihe, 2), S. 93f. Diese Kontrafaktur »Ich seufz und klag« prägte eine eigene Tradition aus: Gegen Ende des Jahrhunderts wird Balduin Hoyoul am Württembergischen Hof eine Motette über diesen Text komponieren, im Jahr 1610 druckte Michael Praetorius einen vierstimmigen (aber von der anonymen Fassung verschiedenen) homophonen Satz; ich möchte mich diesem Überlieferungsweig in einer separaten Veröffentlichung widmen.

zeile durch Punktierung in allen Stimmen sowie – zusätzlich – einer markanten Dissonanz). Die Zäsurstellen der Melodie werden berücksichtigt – auch wenn nicht mehr jeder kadenzierende Melodieton als Finalis einer mehrstimmigen Kadenz verwendet wird. Und der phrygische Charakter der Melodie wird – wie im Hypotext – auch in der Schlusskadenz eindeutig fixiert, indem der Schlusston des Tenors zunächst von der Unterquint (*A*) fundiert wird, dann aber im Supplement im Klang über *e* ausklingt.

Satz 3 ist – obwohl auch hier die »Maria zart«-Melodie in Gänze zitiert wird – durch ein ganz anderes Verhältnis zum Cantus firmus charakterisiert. Dieser bestimmt nicht mehr als musikalische Gestalt sämtliche Parameter des mehrstimmigen Satzes, sondern wird eher als Material verwendet. Dies zeigt sich daran, dass die Melodie zu Beginn des Abgesangs durch Pausen unterbrochen wird, um eine Vorimitation in den neuen Stimmen zu ermöglichen, und dass ihr ein separater Schlusston *A* angehängt wird – der im übrigen auch die tonale Orientierung des Gesamtsatzes verändert. Zudem determiniert die Melodie auch nicht mehr die Kadenzstellen des mehrstimmigen Satzes, ergo ihre Kadenztöne auch nicht mehr die angestrebten Kadenzstufen. Konsequenterweise wird weder die vorgezogene Langzeile besonders herausgearbeitet, noch werden die auffallenden Kurzzeilen durch Zäsuren abgesetzt – vielmehr ist die Dynamik des Satzes auf eine andere, spätere Kurzzeile hin ausgerichtet, die mithilfe sämtlicher musikalischer Parameter besonders herausgestellt wird.

Obwohl beide Sätze über den gleichen Cantus firmus »Maria zart« gebaut sind, transportieren sie mithin eine unterschiedliche Aussage. Besonders greifbar wird dies in der musikalischen Akzentuierung der vorletzten Kurzzeile in Satz 3, die eine eigenständige Interpretation des Textes und der Melodie darstellt und in den anderen bekannten »Maria-zart«-Vertonungen keine Entsprechung findet.

Satz 3 und Satz 4 verhalten sich mithin – systematisch betrachtet – als Liedvertonungen, die über die gleiche verbindliche Melodie komponiert sind und dabei zu sehr unterschiedlichen Aussagen kommen und auf vielfältige Art und Weise mit dem Hypotext intertextuell spielen, ähnlich den besprochenen Kontrafakturen, die alle in der gleichen verbindlichen Form gestaltet sind, dabei aber sehr verschiedenartige Inhalte (in unterschiedlicher intertextueller Intensität zum Hypotext) transportieren.

In der vierten und letzten »Maria-zart«-Vertonung in CH-Bu, F.X.5–9 schließlich scheint es, als wollte der Komponist eine abrundende Quintessenz aus den bisher demonstrierten Lösungen vorführen. Die am Schluss von Satz 3 in den Raum gestellte Möglichkeit einer tonalen Uminterpretation

wird nun umgesetzt: Die Vertonung schließt mit Entschiedenheit auf *c.* Andererseits wird auf viele Merkmale aus Hypotext und Satz 1 (Stillstand-Zäsuren im zweiten Teil; Herausstellen der vorgezogenen Langzeile, wenn auch mit anderen Mitteln) zurückgegriffen, wobei die klangliche Gestaltung beeindruckend farbenreich und in sich geschlossen wirkt. Am ungewöhnlichsten mutet aber sicherlich die Tatsache an, dass einzelne Wendungen aus dem Hypotext in diesem Satz 4 wieder erklingen. Durch diesen in die Komposition eingeflossenen Beleg steht außer Frage, dass das Klangerlebnis des berühmten Satzes des Pfabinschwanz' tatsächlich auf das Komponieren der neuen, alternativen Liedvertonung einwirkte. Und wir dürfen annehmen, dass diese Beziehung von einem musikalisch gebildeten und aufmerksamen Zuhörer wohl auch erfasst wurde.

Auch in diesem Aspekt mag es hilfreich sein, mit den Verhältnissen beim Kontrafazieren zu vergleichen. Wie die eingangs vorgestellten Text-Beispiele gezeigt haben, greift das intertextuelle Spiel zwischen Vorlage und Kontrafaktur häufig deutlich über die bloße Übernahme der Form hinaus. Die Texte schreiben in unterschiedlichen Parametern Eigenheiten des Hypotextes fort (etwa die Strophenanapher; konkrete Lexeme; Bezugnahme in den Paratexten) oder segeln im Fahrwasser seiner Berühmtheit.⁵² Diese Beziehungen kann wiederum auch der Leser wahrnehmen: »Intertextuelle Qualitäten [können] zwar vom Text motiviert werden ..., [werden] aber vollzogen ... in der Interaktion zwischen Text und Leser, seinen Kenntnismengen und Rezeptionserwartungen. Mit anderen Worten konstituiert sich Intertextualität als Relation zwischen Texten erst im Kontinuum der Rezeption und nicht, wie von ausschließlich textimmanent verfahrenen Konzeptionen angenommen, im und durch den Text selbst.«⁵³ Inwiefern die Leser, die Sänger oder die Hörer die intertextuellen Bezüge erkannten und verarbeiteten, war selbstverständlich von Schicht zu Schicht und von Person zu Person unterschiedlich.⁵⁴

52 Vgl. dazu grundlegend das Kapitel »Ausnutzung des kommunikativen Potentials«, in: Theodor Verwey und Gunter Witting, *Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*, Konstanz 1987 (Konstanzer Bibliothek, 6), S. 75–85.

53 Susanne Holthuis, *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen 1993 (Stauffenburg-Colloquium, 28), S. 31; S. 26–28 auch zur Polyvalenz des Begriffs »Intertextualität« und zu den Grenzen einer sinnvollen Anwendung anlässlich der heterogenen Konzepte.

54 Vgl. dazu auch Volker Mertens, »Kontrafaktur als intertextuelles Spiel. Aspekte der Adaptation von Troubadour-Melodien im deutschen Minnesang«, in: *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du colloque de l'AIEO Amsterdam ... 1995*, hrsg. von Anton Touber,

Darüber hinaus gilt es zu fragen, inwiefern der Hypotext selbst durch die Existenz der Transformationen neue Bedeutungen gewinnt, ist doch zu erwarten, dass nicht nur seine Eigenheiten – wie beschrieben – in den folgenden Vertonungen weiterwirken, sondern auch die Hypertexte auf den Hypotext zurückwirken. Hierzu einige Beispiele:

War das Singen von »Maria zart« um 1500 eine eher »neutrale« Manifestation des allgemein verbreiteten Glaubens (und die auf Anna bezogenen Kontrafakturen unterstreichen dies), wurde es durch das Singen bestimmter Kontrafakturen zu einem Akt der Distanzierung von der institutionalisierten Kirche (Jörg Preining) bzw. zu einer konfessionspolitischen Erklärung (Niklaus Manuel); noch deutlicher zeigt sich dieses Kommunikationspotential an den reformatorischen Kontrafakturen »O Jesu zart, göttlicher Art« (Hans Sachs, 1524) oder »O Jesu zart, in neuer Art« (Michael Weiße, 1531). Nach dem Aufkommen dieser Kontrafakturen eignete dem Singen des Hypotextes »Maria zart« sicherlich die Qualität einer altgläubigen Positionsbestimmung.

Hat der Komponist, der Sänger bzw. der Hörer (der damalige wie der heutige) einmal erfahren, welche klanglichen Horizonte auf der Basis der Melodie »Maria zart« erschlossen werden können, wie vielfältig die Möglichkeiten der Artikulation, der Betonung, der Zäsurbildung, der Klanglichkeit etc. sind, mutet die Schlichtheit jenes Satzes, der als dreistimmiger Hypotext die Vorlage für die weiteren Vertonungen bildete, umso schlüssiger an: Die wichtigste Rolle spielt hier der Text, der in der Dreistimmigkeit eine besondere Einkleidung erfährt. Die Sätze 2 bis 4 indes zeigen im Kern jene verschiedenen Möglichkeiten an, wie sich Text und Musik zueinander verhalten können: Musik als unterstützende Einkleidung, oder als die Bedeutungshorizonte des Textes in verschiedene Schichten aufbrechende neue Interpretation, die eine Art »Polyphonie« zwischen Text und Musik erzeugt.

Die dialogischen intertextuellen Beziehungen manifestieren sich dabei nicht nur innerhalb der textlichen bzw. innerhalb der musikalischen Ebene, sondern sehr wohl auch darüber hinweg. So hat etwa die Tatsache, dass die Melodie »Maria zart« in den Stollen die beiden Kurzzeilen zu einer Phrase

Amsterdam 1998 (Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 27), S. 269–283, insbes. S. 283: »Diese Annahmen rechnen mit gestaffelten Anspruch-Niveaus für den extratextuellen Dialog [d. i. zwischen Publikum und Text], d. h. mit einem nach Kennerschaft stark differenzierten Publikum, das die Lieder je unterschiedlich rezipierte: als höfisch galante Unterhaltung oder als einen textlich-inhaltlich komplexen Diskurs im Rahmen einer kollektiv bewussten Tradition, schließlich als Spiel mit durch bekannte Lieder vorgegebenen Motiven und Formulierungen und mit formal melodischen Modellen.«

zusammenfasst (vgl. dazu Notenbeispiel 1, S. 70) offenbar auch die Wahrnehmung der Versstruktur beeinflusst. Aus etwas späterer Zeit sind nämlich Kontrafakturen überliefert (z. B. »Ach Herre Gott von Himmelreich« von Johann Spangenberg, 1544; »Herr Christ, der du die deinen liebst« von Bartholomäus Ringwald),⁵⁵ die bereits im Text die Kurzzeilen in den Stollen als Langzeilen wiedergeben.

*

Am Beispiel des berühmten Liedes »Maria zart« wurden in der vorausgehenden Studie die Hypertext-Typen »textliche Kontrafaktur« und »musikalische Bearbeitung« einander gegenübergestellt. Jede von beiden beinhaltet definitionsgemäß ein verbindliches Element des Hypotextes (in der Kontrafaktur die Form; in der Vertonung die Melodie), kann aber zusätzlich über die je freie Komponente (die Kontrafaktur mit dem Inhalt; die Vertonung mit dem mehrstimmigen Satz) in einen spielerischen intertextuellen Dialog treten, und zwar mit der Vorlage, mit anderen Hypertexten und rückwirkend auch wieder mit dem Hypotext. Diese Beziehungen werden einmal mehr, einmal weniger von den Lesern, Musikern und Hörern auch erfasst und generieren dadurch Bedeutung. So sind die »multiplen Erscheinungsweisen einer Vorlage« nicht einfach additiv nebeneinander gestellt, sondern kommunizieren außerordentlich lebendig und aspektreich miteinander. »Maria zart« ist sicherlich nur ein Beispiel unter vielen, bei denen dieses (bislang verborgen gebliebene) intertextuelle kommunikative Potential entdeckt werden kann.

ANHANG: Vier dreistimmige Sätze *Maria zart* in CH–Bu, F.X.5–9^{*}
siehe S. 95–101

55 Ph. Wackernagel, *Bibliographie* (wie Anm. 18), Bd. 3, Nr. 1125; Bd. 4, Nr. 1388; dort auch nähere Quellenangaben.

* Den Notentext setzte freundlicherweise Frau Mag. Ramona Hocker. – Textunterlegung von der Verf. ergänzt.

1. (= Satz des Pfabinschwanz)*

Ma - ri - a zart von ed - ler Art, ein' Ros' obn' al - le
Du bast aus Macht her - wie - der - bracht, das vor war lang ver -

9

Dor - nen. Durch A - dams Fall dir hat die Wahl Sankt
lo - renn.

17

Ga - bri - el ver - spro - chen. Hilf dass nicht werd' ge - ro -

25

chen mein Sünd und Schuld, ge - winn mir Huld, wann kein Trost

34

ist, wo du nicht bist, Barm - her - zig - keit er - wer - ben.

* D: CH-Bu, F.X. 5, fol. 3v-4r, Incipit ausradiert, möglicherweise zu lesen: "In minem sin" (vgl. Nr. 2);

T: Blattverlust in CH-Bu, F.X. 8, Stimme ergänzt;

B: CH-Bu, F.X. 7, fol. 4r, erhalten ab M. 46; Rest ergänzt nach B-Br II.270, fol. 123v-125r

** zwischen 3. und 4. Note schwarzer Notenkopf g'

43

Am letz - ten End, ich bitt' nicht wend' von mir in'

51

mei - nem Ster - ben.

*** sic (wie in D-HRD 9822); A in den anderen Quellen

2. (= RISM [1450]⁸, Nr. 35: »Ich seufftz und klag«)*

Ma - ri - a zart von ed - ler Art, ein' Ros' obn'
Du hast aus Macht her - wie - der - bracht, das vor war'

8

al - le Dor - nen. Durch A - dans Fall dir hat die Wahl
lang ver - lo - ren.

16

Sanct Ga - bri - el ver - spro - chen. Hilf dass nicht werd' ge -
**

Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage

24

vo - chen mein Sind und Schuld, ge - winn mir Huld, wann

33

kein Trost ist, wo du nicht bist, Barn - her - zig - keit er -

41

wer - ben. Am letz - ten End, ich bit' nicht wend'

49

von mir in mei - nem Ster - ben.

* D: CH-Bu, F.X. 5, fol. 4r, Incipit "In minem sin" ausradiert;

T: ergänzt nach RISM [1540]⁸

B: CH-Bu, F.X. 7, fol. 4r-4v

** Quelle: b'

3.*

Ma - ri - a zart von ed - ler Art,

6
ein' Ros' olm' al - le Dor - nen.

12
Durch A - dams Fall dir hat die Wahl Sankt Ga - bri -

20
et ver - spro - chen. Hilf dass nicht

25
werd' ge - ro - chen mein Sünd und

* D: CH-Bu, F.X. 5, fol. 4v
 B: CH-Bu, F.X. 7, fol. 4v
 ** Wiederholung in D ergänzt
 *** von der Verf. ergänzt

Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage

30

Schild, ge - winn mir Huld, wann kein Trost

36

ist, wo du nicht bist,

40

Barm - her - zig - keit er - wer - ben. Am

46

letz - ten End, ich bitt' nicht wend' von

52

mir in mei - nem Ster - ben.

4.*

Ma - ri - a zart von ed - ler Art, ein' Ros' obn'
Du - bast aus Macht her - wie - der - bruchst, das vor war'

at - le Dor - nen. nen. Durch A - dams Fall dir
lang ver - lo - ren. ** ren.'

hat die Wahl Sankt Ga - bri - el ver - spro -

chen. Hilf dass nicht werd' ge - ro - chen mein'

Sünd und Schuld, ge - winn mir Huld, wann'

* D: CH-Bu, F.X. 5, fol. 4r (Rückgriff auf Nr. 2, da hier nicht eigens notiert)

T: CH-Bu, F.X. 8, fol. 5r

B: CH-Bu, F.X. 7, fol. 5r

** Wiederholung in Tenor und Bassus ergänzt

Multiple Erscheinungsformen einer Vorlage

33

kein Trost ist, wo du nicht bist, Barm - her - zig - keit er -

41

wer - ben. Am letz - ten End, ich bit' nicht'

48

wend' von mir in mei - nem Ster - - ben.

*** Quelle: *b*

... und Emphase

Fabrice Fitch

Text, Music, and Mannerist Aesthetics in Agricola's Songs

To Jak and Warwick Edwards*

Most scholarly discussions of Alexander Agricola's secular music have tended to focus on the untexted music, to the detriment of the songs. This is hardly surprising since, until recently, Agricola's reputation rested on his authorship of this considerable body of putatively ›instrumental‹ music,¹ one of the earliest and most abundant to originate with a named composer. But Agricola's tally of over forty songs is still one of the most considerable of the fifteenth century. Apart from its numerical importance, his song output is remarkable for the questions it raises concerning attitudes to text: the manner in which it was intended to be set, its role in shaping musical decisions, the identification of the texts that Agricola's settings originally set, and how words and music combine to form networks of references to previously existing songs. In addressing these issues I draw on the previous observations of a number of scholars. The first of these questions have recently been considered by Warwick Edwards in a series of studies that has substantially influenced what follows.² The boundary between Agricola's texted and untexted pieces is porous enough to have caused his modern editors considerable difficulties;³

* I wish particularly to thank Warwick Edwards for his generosity in sharing ideas in the form of unpublished papers and materials, countless hours of discussion, and single malts. I also thank Brian Ferneyhough, Yolanda Plumley and Lindsey Shaw-Miller for stimulating my interest in, and answering questions about, Mannerism; Lois Fitch, Andrew Kirkman and Jaap van Benthem, for reading the final draft of this article; and David Fallows, who did all of these things at various times. Thanks are also due to Mariam Rezaei for typesetting the musical examples, and to Nicole Schwindt, whose careful reading of the final version saved me from a few embarrassing omissions.

1 The question of ›instrumentality‹ and its relation of Agricola's music was the theme of the previous issue of this periodical.

2 See Warwick Edwards, ›Agricola and Intuitive Syllable Deployment,‹ *Early Music* 34 (2006), pp. 409–26; id., ›Agricola's Songs Without Words,‹ *Trossinger Jahrbuch für Renaissance-musik* 6 (2006), pp. 83–121; and id., ›The motet c.1500: Text Treatment and the Humanistic Fallacy,‹ unpublished paper read at the conference *On the Relationship of Imitation and Text Treatment? The Motet Around 1500*, University of Wales, Bangor, 29 March–1 April 2007.

3 The standard edition of the songs is *Alexandri Agricola Opera omnia*. Corpus Mensurabilis Musicae 22, ed. Edward R. Lerner, 5 vols. (American Institute of Musicology, 1961–70), vol. 5: *Cantiones, Musica Instrumentalis, Opera Dubia* (1970); several of Agricola's songs also appear in *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent: Florence,*

and there is little evidence that the distinction was as pertinent to Agricola's contemporaries as it is to us.⁴ The question of musical and textual borrowing relates to the theme of this volume, and to a previous article in which I considered Agricola's approach to borrowed material in the *cantus firmus* Mass cycle.⁵ In addition, I continue to explore the aesthetic implications arising from the position of Agricola's music in his own time and within modern scholarship (considered in my previous contribution to this journal),⁶ but from a slightly different standpoint. In those two previous studies, I argued for a re-adjustment of Agricola's modern-day critical reception, in line with his indisputable pre-eminence in his own day; and I considered how features of his style may be placed in relation to his contemporaries', and evaluated from a theoretical viewpoint. In this study I will attempt to describe his music from a style-critical perspective, through which Agricola's peculiar individuality may be still more clearly perceived.

Texted vs untexted pieces

Before focusing on the songs in particular, one should first remark on the significance of borrowed material to Agricola's secular music in the round. It is not so much the proportion of pieces concerned that is striking, but the variety of approaches. This embraces genre categories familiar from the works of other composers, such as *formes fixes* settings incorporating plainchant *cantus firmi* (the so-called ›motet-chansons‹), but also strategies virtually confined to Agricola himself, or for which he is arguably the most significant exponent. The point is obscured by the modern tendency to classify works or groups of works, particularly in terms of genres and sub-genres, according to the handling of specific categories of compositional practice (of which borrowed material is one). This tendency privileges the distinctions between genres at the expense of the shared features. But Agricola's treatment of these categories is so free that distinctions frequently dissolve, making the classification of individual pieces more than usually conjectural: for any attempt at generalisation, an exception presents itself. The untexted secular pieces re-

Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229. Monuments of Renaissance Music 7, ed. Howard Mayer Brown, 2 vols. (Chicago, 1983).

4 Edwards, Agricola's Songs (cf. fn. 2), pp. 97–9.

5 Fabrice Fitch, »Agricola and the Rhizome: An Aesthetic of the Late Cantus Firmus Mass,« *Revue belge de musicologie* 59 (2005), pp. 65–92.

6 Fabrice Fitch, »Agricola and the Rhizome II: Contrapuntal Ramifications,« *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 6 (2006), pp. 19–57.

ferred to earlier are a case in point: a number of them appear to have been freely composed, but the majority incorporate a single borrowed voice from a pre-existent chanson. As Honey Meconi has noted, the borrowed material in such cases is usually stated once in its entirety and in *integer valor*, with little or no new material added.⁷ Although most of Agricola's settings conform to this model, there are exceptions: in one of his *D'ung aultre amer* settings (No. 3 in the edition), the borrowed voice is ornately paraphrased; the six-voice *Fortuna desperata* incorporates all three of the original voices; and the four-voice *Tout a par moy* has a series of ostinatos derived from the song tenor against a complete setting of the tenor itself. To all of these strategies there are precedents, some of them of long standing;⁸ but no composer before Agricola seems to have exploited their collective potential so single-mindedly.

This slippage of categories is even more marked in the songs. The majority appears to set *formes fixes*: I say ›appears‹, since most of the pieces whose texts are incompletely transmitted and not otherwise identifiable conform to normative rondeau structures.⁹ Conversely, several of the pieces transmitted with a textual incipit are unlikely to have been conceived with a text in mind. The texted/untexted dichotomy is anyway far from straightforward, and this is especially so with Agricola, much of whose demonstrably vocal music (most particularly in the sacred works) contains passages that fail to conform to the practice of many of his contemporaries. Thus, Agricola's setting of Hayne van Ghizeghem's *Allez regretz*, included in the edition as a rondeau, more closely fits the pattern of his untexted tenor settings.¹⁰ The popular *Oublier veul*, though apparently not a tenor setting, is cast in the mould of freely composed untexted pieces such as *Cecus non iudicat de coloribus* and *Pater meus agricola est*: though much shorter than these two, it has no

7 Honey Meconi, ›Art-song Reworkings: an Overview,‹ *Journal of the Royal Musical Association* 119 (1994), pp. 1–42. The most compelling indicator Meconi advances for the ›untextedness‹ of such pieces is the lack of a practicable mid-point caesura corresponding to the point of its occurrence in the model.

8 These are detailed in Meconi, Art-song Reworkings (cf. fn. 7).

9 This group includes the majority of the songs classed in Lerner's edition as ›chansons‹ and ›songs without recovered texts‹: *Ay-je rien fait, C'est un bon bruit, Mauldicte soit, Sonnés muses melodieusement, Votre bouche dist baisiés moy, En dispitant, Gentil galans, Il me faudra mauldire, Je ne puis plus* (assuming it is by Agricola), the piece surviving with the incipit ›D‹, and (more speculatively), *Crions Noël* and *Garde vostre visage*. Most of these pieces are mentioned, and their classification as rondeaux cautiously endorsed, in David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480* (Oxford, 1999).

10 As first suggested in Peter Woetmann Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century: Studies in the Music Collection of a Copyist of Lyons, the Manuscript Ny kgl. Samling 1848 2° in the Royal Library, Copenhagen*, 3 vols. (Copenhagen, 1994).

discernible mid-point *caesura*,¹¹ and the incipit preserved in the manuscript Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 1596, fol. 3^v–4^r, *Oblier veul douleur et tristesse*, with its nine syllables with a feminine ending, seems inconsistent with the beginning of a *forme fixe* text, for which (barring a textual corruption) one would expect eight or ten.

It is also conceivable that several untexted pieces lurk among Agricola's settings of monophonic songs, in which the borrowed melody (often though not always popular in origin) is often treated with considerable freedom. Although this sets them apart from the re-workings of polyphonic tenors (which tend to privilege strict statements), details of melodic construction (most particularly the absence of the repeated notes associated with the setting of syllables) indicate an untexted approach. *Se congié prens* and the first of the two settings of *Adieu m'amour* feature both migration and ornamentation of the model, and imitation at the beginnings of phrases is avoided more often than not. In both cases, the repetition of the last phrase seems also driven primarily by musical considerations. *Adieu m'amour II* treats the tune somewhat more strictly, but the melodic construction of the free voices again suggests an untexted setting; the same is probably true of *Princesse de toute beauté*.¹² Although it would be overstating the case to speak of ›cumulative evidence‹ in respect of these monophonic song settings, it is tempting to conclude that in most cases, as with the composer's tenor re-workings, where ›the words of a *cantus firmus* seem to be those for the song as a whole it may often be said that Agricola sets the tune rather than its words.‹¹³ On the other hand, the imitative structure and frequent instances of prominently repeated pitches in *Et qui la dira* and *Royne des fleurs* are consistent with a texted approach. The latter is something of an oddity, and seems to have caused both period scribes and modern editors considerable perplexity. Faced with a somewhat ambiguous textual situation, Lerner and Howard Brown have independently reconstructed it as a virelai; but the evidence of the sources suggests a rather stronger formal parallel with *Se congié prens* – that is, a through-composed setting of a single stanza.¹⁴

11 The one strongly marked internal cadence at bar 12 occurs too early to be indicative of a rondeau setting, and there is little else to support the suggestion.

12 Lerner, in *Alexandri Agricola Opera omnia* 5 (cf. fn. 3), p. LIV, remarks on the ›instrumental‹ character of the contratenor, ›written without a single rest‹.

13 Edwards, *Agricola's songs* (cf. fn. 2), p. 100.

14 *Alexandri Agricola Opera omnia* 5 (cf. fn. 3), pp. XIV–XVI, and 11–13; and Brown, *A Florentine Chansonnier* (cf. fn. 3), text volume, pp. 295–6. The full text is transmitted with the monophonic version in the Bayeux manuscript (Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 9346, fol. 4^v–5^r, whereas no source for Agricola's setting transmits more than the first

In all these cases, the status and treatment of borrowed material is a significant consideration. Perhaps the most interesting of all in this context is *Se mieulx ne vient d'amours*, based on a setting by P. Convert. In an unpublished paper read in 1982,¹⁵ Warwick Edwards showed that Agricola's setting takes over the previous setting's entire discantus, whose clear-cut phrases he interpolates with his own more ornate inventions (Example 1a and 1b).¹⁶ Convert's first phrase appears *in medias res* and in augmentation, its



Example 1a: P. Convert, *Se mieulx ne vient d'amours*, discantus

breves and semibreves clearly picked out, both visibly and audibly, from Agricola's ostentatiously ›busy‹ opening. The second phrase is adumbrated at the octave in slightly modified form, before being presented as Convert has it.

stanza. In support of their formal reading of the piece, Lerner and Howard M. Brown advocate a final cadence on *D* roughly midway through the piece, which surely cannot function as such, being undercut by the contratenor. It is far more likely that the setting concludes with the end of the musical text. Incidentally, Lerner and Brown also disregard a *signum congruentiae* at a similar cadence on *G* a few bars later, attested in two quite independent sources (*Canti C*, Venice: Ottaviano Petrucci, 1504, RISM 1504³, fol. 60^v–61^r, and London, British Library, Ms. Royal 20 A.xvi, fol. 26^v–27^r), which does not fit the sense of the words at that point, and is difficult to square with the material immediately following in the contratenor. Since Agricola's intentions appear to have confused even his contemporaries, our own conclusions are best advanced with caution.

15 Warwick Edwards, »Words, Music and the Twilight of the Medieval Chanson,« unpublished paper read at the Annual Meeting of the American Musicological Society, Ann Arbor, Michigan, November 1982.

16 All musical examples are in original note values, with whole bars always being equivalent to breves (perfect in *tempus perfectum*, and imperfect in *tempus imperfectum*). This convention is adopted for the whole movement concerned; hence, bar numbers in the musical examples differ from those in Alexander Agricola Opera Omnia, which appear in brackets alongside the captions for the musical examples.

The image displays a musical score for a discantus setting. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The time signature is common time (C). The score includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers. Several measures are enclosed in rectangular boxes, highlighting specific musical material. The boxes are located at measures 7-13, 21-26, 39-44, 45-50, 51-56, and 63-68. The final measure of the score is a double bar line.

Example 1b: Alexander Agricola, *Se mieulx ne vient d'amours*, discantus. The material of Convert's setting appears within the boxes.

Thereafter, the successive parts of the original are presented systematically. The rests between Convert's phrases are taken as a cue for subsequent interpolations. A few notes from the original are eliminated, probably to facilitate the transition to the new material; but as the opening shows, seamless transition does not appear to have been an imperative. This highly inventive attitude to the model has exact parallels within Agricola's Mass music, in which borrowed material generally (and in particular, any given statement of a song tenor) is interspersed, seemingly at random, with freely invented passages.¹⁷ The question remains whether Agricola's *Se mieulx ne vient* was conceived as texted or untexted. Edwards assumes the former, though he also notes the extent to which the strategies just noted play havoc with Convert's syllabic text-setting and clear-cut approach to phrasing. My own conclusion draws partly on internal evidence, partly on that of the sources, and also on the context of Agricola's general practice. We may observe, in passing, that no more than a single stanza of the text is transmitted in any source; but a more positive indicator of untexted conception is the absence of a clear-cut *caesura* anywhere near the place where one might expect to find it (the one conjecturally supplied by Lerner is unconvincing). The evidence of the settings previously examined, in which a degree of freedom pertains with respect to the model, points in the same direction, and tips the balance marginally in favour of an untexted reworking of Convert's original.¹⁸

But the case of *Se mieulx ne vient* introduces another factor into the equation, namely, Agricola's apparent use of texts previously set by other composers. The fact that so many of the song texts survive only as incipits affects not only the problem of classification, but also the correct identification of the texts themselves. Lerner's proposed solutions give the impression that Agricola was particularly fond of re-using texts set by others, a pattern within which *Se mieulx ne vient* would appear to fall quite neatly. But in at least two cases it has been credibly proposed that Lerner's textual identifications are incorrect. The two most obvious are *Dictes moy toutes vos pensées* and *Vostre bruit et vostre grant fame*, originally set by Loyset Compère and Guillaume Dufay, respectively. As David Fallows has remarked, neither of these fits Agricola's setting: his music for the opening of *Dictes moy toutes vos pensées* is clearly intended for four syllables, not three or five. Although the overwhelming majority of the sources (most of them Italian) agree on the

17 Fitch, *Agricola and the Rhizome* (cf. fn. 5), esp. p. 70–5.

18 In the spoken version of this paper I inclined to the view that Agricola's setting of *Se mieulx ne vient* was a new setting of the text used by Convert. Further reflection leads me to the opposite interpretation.

first three words, a single one gives the incipit of another text that survives in several poetry manuscripts, *Dictes le moy*, and which can confidently be proposed as the correct text.¹⁹ For *Vostre bruit*, a single Italian source underlays the complete first stanza of Dufay's rondeau. An alternative text, beginning »Vostre haut bruit le quel est tant parfait«, is not attested in any musical source, but it so exactly fits the musical details of Agricola's setting that there can be little doubt as to its authenticity.²⁰ As we shall see, the case for preferring »Vostre haut bruit« is powerfully supported by another factor to be considered presently. Meanwhile, these two demonstrable misidentifications naturally lead one to regard other possible candidates more critically. Another song text previously set by Compère, *Va-t'en regret*, must therefore excite suspicion, albeit for different reasons. It survives as a *unicum* in the manuscript Florence, Biblioteca del Conservatorio, Basevi 2439 (fols. 58^v–59^r) with that incipit only, but makes no musical reference to Compère's setting. This would not be the only instance in Basevi of scribal uncertainty regarding incipits,²¹ but in any case the profusion of »regret« poems circulating at the Burgundian court might well confuse a scribe working in that environment. Nor need the fact that the music here happens to match the words detain us too long, since a textual *caesura* occurs most commonly after the first four syllables of a line, and there is any number of words of two syllables that might plausibly precede the word »regret«. Agricola's music may well have been intended for another »regret« poem altogether. Yet another incipit, *Gentil galans*, corresponds to several poems beginning with these words, and therefore cannot be considered for lack of evidence; but it does little to contradict the suggestion that Agricola's putative use of previously set texts is largely, if not wholly, illusory.

There remains one song to consider under this heading, *S'il vous plaist bien que je vous tiengne*, whose style closely links it with *Se miculx ne vient d'amours*. The song's text is attested *only* in Basevi 2439 (which gives just the

19 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q 16, fol. 25^v–26^f. See Fallows, *A Catalogue* (cf. fn. 9), p. 133 for the original suggestion and a list of the poetry manuscripts transmitting the text.

20 The reading in Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 1719 was adopted for the recording of the song by Fretwork and Michael Chance on *Alexander Agricola: Chansons*, Harmonia Mundi U.S.A., HMU 907421 (issued 2006). See Fallows, *A Catalogue* (cf. fn. 9), p. 404, and also Françoise Féry-Hue, *Au grey d'amours ... (Pièces inédites du manuscrit Paris, Bibl. nat., fr. 1719): étude et édition*. Le moyen français, 27–8 (Montreal, 1991), p. 185.

21 See for example the indecipherable but apparent confusion attending Agricola's *Pourquoy tant*. See Alexandri *Agricola Opera omnia* 5 (cf. fn. 3), p. LXX, and Fallows, *A Catalogue* (cf. fn. 9), p. 322.

corrupt incipit »Sy vous plaist«). Poetry collections transmit two poems beginning with these words, a rondeau and a virelai, both of which share a nearly identical first stanza. An anonymous setting of the virelai, composed at the latest in the early 1460s, is transmitted in the Nivelles and Dijon chansonniers (Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Vmc. 57, and Dijon, Bibliothèque municipale, 517, respectively). Both versions of the text had currency during Agricola's lifetime:²² indeed, the virelai appears in the manuscript Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 1719, fol. 90^r,²³ which transmits a significant proportion of the texts that Agricola set to music. Yet the music that survives is clearly intended for a rondeau, not a virelai: there is a clear mid-point *caesura* just over the halfway mark, and neither manuscript suggests the presence of any further music, as might be needed to set a *tierce*. In any case there is no musical reference to the earlier work. Given the pattern that we have seen emerge from the other putative cases of shared text, this is no longer so surprising; but I suspect that the cause in this instance is slightly different. Agricola may have known of the existence of both texts, but not necessarily of the previous musical setting of the virelai.²⁴

Text/musical allusions in context

It would seem, then, that Agricola's re-use of other composers' texts is not as consistent a practice as may have appeared. However, far from weakening the case for text-musical correspondences in his songs, this realization actually clarifies and strengthens it. For the three pieces we are left with, all of them undoubtedly texted, form a consistent pattern. *Je n'ay dueil qui de vous ne viengne* and *Vostre haut bruit lequel est tant parfait* both begin with a point of imitation that quotes the opening contratenor gestures of songs by Johannes

22 This is demonstrated by a unique variant for the first stanza, found in the only poetry collection to transmit the rondeau (*La Chasse et le depart d'amours*, Paris 1509, first published three years after Agricola's death). Agricola's reading agrees with the reading transmitted in all the virelai sources, including Nivelles and Dijon. See Alexandri Agricola Opera 5 (cf. fn. 3), pp. XXXVIII–XXXIX.

23 Féry-Hue, *Au grey d'amours* (cf. fn. 19), p. 233. See also Alexandri Agricola Opera omnia 5 (cf. fn. 3), pp. XXXVIII–XXXIX.

24 An alternative scenario is worth entertaining, speculatively: if Agricola did know of the previous setting of the virelai, then his choice of the alternative (rondeau) version may have been motivated by the desire not to be musically beholden to the text's past associations. This assumes, naturally, that no previous setting (now lost) existed of the rondeau itself; and it rests on the hypothesis, articulated below, that the textual allusions in Agricola's settings were intended to accommodate a corresponding musical one.

Example 2a shows a musical score with four staves. The top staff is labeled [Discantus] and contains a whole note followed by a rest. The second staff is [Tenor], the third is [Contratenor], and the fourth is [Contratenor Bassus]. The time signature is common time (C). The music consists of whole, half, and quarter notes, with a flat (b) appearing in the Contratenor and Contratenor Bassus parts.

Example 2a: Johannes Ockeghem, *Je n'ay dueil que je ne suis morte* (4 vv. version), bb. 1–3

Example 2b shows a musical score with four staves. The top staff is [Discantus], the second is Contratenor, the third is Tenor, and the fourth is Bassus. The time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, and the second system starts at measure 5. The music features a variety of note values and rests.

Example 2b: Alexander Agricola, *Je n'ay dueil qui de vous ne viengne*, bb. 1–8

Ockeghem and Dufay, respectively, *Je nay dueil que je ne suis morte* and *Vostre bruit et vostre grant fame* (Examples 2a–d). The demonstrable correspondence of the *Je n'ay dueil* pieces confirms *Vostre haut bruit* as the correct text for Agricola's setting, since its relation to Dufay's song exactly matches that of the other pair: to the textual allusion corresponds a literal musical quotation. The third song in the group is the virelai *Se je vous eslonge de l'oeil*, whose *tierce* begins with a near-identical textual paraphrase of the same place in Ockeghem's *Ma maistresse* («Hélas de vous me doit complandre» for «Hélas de vous bien plaindre me devroie», Example 2e and 2f). This time, Agricola treats the corresponding place's tenor incipit as a point of imitation.²⁵ Throughout

25 First observed in Louise Litterick, *The Manuscript Royal 20.A.XVI of the British Library* (Ph.D. diss., New York University, 1976), pp. 111–6. The manuscript Florence, Biblioteca

Example 2c: Guillaume Dufay, *Vostre bruit et vostre grant fame*, bb. 1–5

Example 2d: Alexander Agricola, *Vostre hault bruit lequel est tant parfaict*, bb. 1–7

Example 2e: Johannes Ockeghem, *Ma maistresse*, bb. 35–7

Example 2f: Alexander Agricola, *Se je vous eslonge de l'oeil*, bb. 62–8

Riccardiana, 2794, fol. 44^v–46^r, gives the piece to »heyne«, while in the manuscript Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX.178, fol. 14^v–16^r the ascription is to »Alexander«. The nature of the cross-reference, supported by the identical treatment of the textual incipits of *Je n'ay dueil* and *Vostre haut bruit*, greatly strengthens the case for Agricola's authorship.

my explorations of Agricola I have returned to the ludic drive that is such a marked feature of his music,²⁶ and it is hard not to interpret this shared feature in this light.²⁷ In the first two cases, what is borrowed is the least recognizable or syntactically essential part of the polyphonic incipit, the one bearing the least audible relation to the textual allusion. Were it not for the clear parallel with the other two songs, the musical relationship in *Se je vous eslonge* would undoubtedly go unnoticed, for the point of imitation in question is the least distinctive of the three. At the same time the allusion to the model has been foregrounded, to some extent, by the use of imitation in all voices. The displaced attitude to the model mirrors a similar situation in the text, which alludes to the earlier text without quoting it outright. Seen in the light of these pieces, Agricola's putative recycling of pre-existent texts (considered earlier) seems all the more implausible, because foreign to his approach: to the textual allusion corresponds a musical one, but in each an element of displacement inheres. The playfulness of these concealed references puts one in mind of Pieter Brueghel's *Landscape with the Fall of Icarus*, in which the painting's putative subject is represented as a distant figure in the middle ground, his wings and feet barely visible as he hits the water.²⁸

As was mentioned earlier, many of Agricola's strategies for borrowing noted earlier have a history, and in his own generation the fashion for textless re-workings is well documented. But I know of no parallels for the specific musical strategy embodied in these three songs, and the link between musical borrowing and textual citation is also less amply documented. What evidence there remains, however, is suggestive. In the rondeau *Du tout plongiet / Fors seulement l'actente* ascribed in several sources to Antoine Brumel, the link between the rondeau text and that of Ockeghem's original is allusive rather than literal, while the *Fors seulement* tune is quoted strictly, albeit transposed downwards. Now Brumel's output is remarkable for its great

26 Fitch, *Agricola and the Rhizome* (cf. fn. 5), pp. 73–4, and Fitch, *Agricola and the Rhizome II* (cf. fn. 6), pp. 20–3.

27 Throughout what follows, I deliberately resist the use of the term »intertextuality«. While undoubtedly a convenient label, I argue that its adoption in musicological circles has been at the cost of a notable restriction in its original meaning within literary theory (at least when employed in the current context, denoting the use of quotation and allusion). Further on this question, see John Milsom, »›Imitatio‹, ›Intertextuality‹, and Early Music,« in *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*. *Studies in Medieval and Renaissance Music* 4, ed. Suzannah Clarke and Elizabeth Eva Leach (Woodbridge, 2005), pp. 141–51.

28 A fine study of this painting is Christopher Braider, *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image, 1400–1700* (Princeton, NJ, 1992), pp. 71–99.

variety of styles and techniques; yet one cannot help but notice that *Du tout plongiet* both looks and sounds uncannily ›agricolesque‹ – note the sinuous and unpredictable turns of phrase, the undermining of phrase divisions, even the occasional play with overlapping cadential figurations.²⁹ In this light, the unique ascription to Agricola in its earliest extant source, *Canti C* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1504, RISM 1504³), fol. 5^v–6^r, is worth taking seriously.³⁰ At the very least that ascription is more plausible than weight of numbers alone might suggest, and is further supported by intriguing circumstantial evidence.

For the subject of *Fors seulement* re-workings leads naturally to the one that most closely matches Agricola's three chansons, Ockeghem's own setting of *Fors seulement contre ce qu'ay promis*. Crucially, its opening words are identical with those of the earlier song. It seems all the more significant that *Fors seulement contre ce qu'ay promis* appears to be a very late work: based on the evidence of the sources, David Fallows' suggestion of a date after 1485 raises the intriguing possibility that the connections of text and music are a direct result of Agricola's documented professional contact with Ockeghem during this period.³¹ That hypothesis is clearly strengthened by the other demonstrable exchange between the two, concerning Ockeghem's *Je n'ay dueil*, which on source-grounds seems also to be a late piece. Whether Ockeghem's *Fors seulement contre ce* was Ockeghem's response to his younger colleague's

29 Fitch, *Agricola and the Rhizome II* (cf. fn. 6), pp. 37–8.

30 I thank Jaap van Bentem for drawing my attention to the significance of this work's source-transmission. Apart from the reading in the manuscript Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. 1516, no. 2, apparently directly derived from *Canti C*, all four remaining sources transmit a reading a fifth lower (that is, at a pitch consonant with the piece's sombre text, uniquely transmitted in the second chansonnier of Margaret of Austria, Brussels, Bibliothèque Royale, 228, fol. 18^v–19^r), and three ascribe it to Brumel. It is most likely that the setting's higher notated pitch in *Canti C* is the result of direct editorial intervention by Ottaviano Petrucci (or his editor, Petrus Castellanus), though it could represent an earlier transmission of the work under Agricola's name. The authority of the ascription to Brumel in Basevi 2439 (one of the so-called ›Scribe B‹ sources, and probably the next-oldest source after *Canti C*) should not, perhaps, be overstated, given the many problems posed by this scribe's production. On this point see most recently Fabrice Fitch, ›Alamire vs Agricola: The Lie of the Sources‹, *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500–1535) and the Workshop of Petrus Alamire: Colloquium Proceedings Leuven ... 1999*. Yearbook of the Alamire Foundation 5, ed. Bruno Bouckaert and Eugeen Schreurs (Leuven, 2003), pp. 299–308.

31 Documented in Martin Picker, ›A Letter of Charles VIII of France Concerning Alexander Agricola‹, *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. Jan LaRue (New York, 1966), pp. 665–72. See also Fitch, *Agricola and the Rhizome* (cf. fn. 5), pp. 84–5.

music-textual allusions (re-visiting for the occasion the transposition-method that was something of a personal signature of his own), or whether it was Ockeghem's pair of songs that sparked Agricola's interest in pursuing the practice more intensively, the connection can hardly be accidental. It further supports my view that, perhaps alone of his generation, it is Agricola who is Ockeghem's true inheritor.³² Incidentally, the strict quotation and downward transposition of the discantus of *Fors seulement l'actente* in *Fors seulement contre ce* also clearly recalls *Du tout plongiet*. Agricola's possible authorship of the latter thus fits very comfortably within this nexus of interrelationships between the two composers.³³

These interrelationships suggest an attitude to text that is far from casual. Nevertheless, I suspect that the choice of texts was motivated primarily by musical considerations. Clear evidence for such a priority is Compère's quodlibetic rondeau *Au travail suis sans espoir de confort*, whose first stanza incorporates the incipits of several famous songs. As one might expect, Compère consistently matches the tunes to the words where appropriate. But the remaining text stanzas demonstrate that the poem is unlikely to have had a prior existence independently of Compère's song, since they contain no further such references, and only in a musical setting does the conceit become unworkable after the first stanza.³⁴ These instances show that it is the music that drives the text. To be more precise, the texts have plainly been chosen (and were, I suspect, deliberately designed) with a view to enabling musical references.³⁵

To conclude on the question of text/musical borrowing, it remains to note that this particular practice seems to have originated in the 1480s, coinciding with the arrival on the scene of Agricola's generation. In the previous decades, the combinative chanson and the motet-chanson also incorporated borrowed materials, but these were monophonic in origin – sacred or popular, or both, and never drawn from the repertoire of polyphonic songs. I have argued elsewhere that, for Agricola's generation, the incorporation of personal devices and techniques was a key feature of the treatment of inherited genres, and that one of Agricola's responses to the question,

32 Fitch, *Agricola and the Rhizome II* (cf. fn. 6), esp. pp. 43–4 and 56.

33 By contrast, there is little or no evidence of such an approach in Brumel's surviving output.

34 Quodlibetic poems are likewise well documented, but these tend not to be set as *formes fixes*.

35 As Warwick Edwards has suggested, Agricola's attitude to text (which is observable in the work of many other composers before the middle of the sixteenth century) seems to treat text as a starting-point, a point of reference, rather than something to be >set< in the sense later understood. See Edwards, *Agricola* (cf. fn. 2), esp. pp. 422–3.

as seen in the cycles on *Malheur me bat* and *In mynen zyn* (and to a lesser extent in *Le serviteur*), was to bring different techniques of borrowing together within a single cycle.³⁶ The same decade also marked the coming into fashion of the untexted re-workings of polyphonic songs with which Agricola has been particularly associated. When considered in the context of the rest of his output, the number of these settings is no longer so remarkable, for the problem of borrowed material seems to have been a particular stimulus to his creative imagination; indeed, it now appears even more likely that the vogue for this particular brand of textless piece was launched by Agricola himself. Equally, the significance of the incipit quotations of *Je n'ay dueil*, *Vostre haut bruit* and *Se je vous eslonge* is far greater than their mere number would suggest, for they show him bringing the same preoccupation to bear on the *formes fixes*, which come full circle with Agricola: the genre through which borrowing from polyphony originated now draws on its own materials as the basis for new settings.³⁷

Of course, Agricola's generation was also the last for which the *formes fixes* and (perhaps not coincidentally) the *cantus firmus* Mass constituted viable genres. Within a few years of his death, composers were turning their attentions elsewhere. The notion of the ›final flowering‹ is a widespread stylistic trope, one that might reasonably be invoked here; but what makes this last phase of the *formes fixes*' development so remarkable is its peculiar self-consciousness, as though the genre itself were drawing on its own substance, (re)interpreting or reflecting on its own history. As we have just seen, other contemporaries also were sensitive to this trend, and a similar attitude can be glimpsed during earlier periods, notably in the late fourteenth century; but with Agricola this attitude extends into other spheres of his output: one discerns a similar attitude in the ›poly-technic‹ approach to borrowed material in the Mass cycles just mentioned, which summarize a range of techniques with which that genre had been associated over the course of its development. This self-consciousness arguably carries over into Agricola's

36 Fitch, *Agricola and the Rhizome* (cf. fn. 5), esp. p. 83. The use of ›signature‹ techniques arguably pre-dates Agricola's generation (one thinks of Ockeghem's habit of downwards transposition, mentioned above, which features both in putatively early works like the *Missa L'Homme armé* and in later ones like the *Salve regina* and *Fors seulement contre ce*), but with the following generation it undeniably gathers momentum. That this momentum should appear to accelerate towards the end of the vogue of *cantus firmus* Mass cycles is in my view unsurprising, as the remarks below should make clear.

37 The foregrounding of these original incipits marks these songs out from the occasional quotations found in other songs (as between Ockeghem's *Ma maistresse* and ?Barbingant's *Au travail suis que peu de gens croiroient*).

relation to musical style; in this sense, Agricola might almost be described as a mannerist.

Agricola and mannerist aesthetics

The term has sometimes been used rather loosely, so I should begin by defining the precise meaning here intended. What follows draws much of its substance from John Shearman's classic study of 1967, which was the first to evaluate sympathetically (not to say, vindicate) the art-historical period with which the term was associated.³⁸ Previously, both the period and the term had tended to be judged negatively and, before Shearman's study, the use of the term in musicological circles also carried pejorative connotations.³⁹ Shearman defines Mannerism as a self-conscious approach to style (the word he relates to »maniera«), characterized by an emphasis on artifice and virtuosity (that is, the overcoming or transcendence of difficulty); a preference for copiousness, abundance of detail, complexity and contrast; a tendency to downplay expression as an end in itself; and (somewhat more tangentially) the cultivation of the unusual and the striking. Although Shearman's attitude towards the trans-historical application of the term is cautious,⁴⁰ his definition

38 John Shearman, *Mannerism* (Harmondsworth, 1967).

39 In English, the terms »mannerism« and »Manneristic« (applied to the repertoire of the late fourteenth century) were first discussed extensively in the introduction to *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*. Publications of the Medieval Academy of America 55, ed. Willi Apel (Cambridge, MA, 1950), pp. 4 and esp. 10sq. For the earlier history of the term's use within musicology, see Ludwig Finscher, »Manierismus,« *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 5 (Kassel and Stuttgart, 1996), cols. 1627–35. The pejorative overtones then associated with these terms gave rise to the phrase that has since gained wide currency, »Ars subtilior«, first proposed in Ursula Günther, »Das Ende der Ars Nova,« *Die Musikforschung* 15 (1963), pp. 105–20. That negative readings of the term »Mannerism« persisted in musicological circles well after the publication of Shearman's monograph is attested, for example, in Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, New York, 1978, p. 472. The most thoroughgoing attempt to apply Shearman's theories to the music of the period covered in his work is Maria Rika Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture 1530–1630* (Manchester, 1979); and from the same author on fifteenth-century music, see ead., »Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony,« *Musical Quarterly* 42 (1966), pp. 17–36. The latter study is principally concerned with textual relationships in combinative chansons, however, and little is said on musical style proper (and nothing at all on Agricola's).

40 It appears that Shearman is not hostile to trans-historical interpretations *per se*: witness for example the repeated parallels he draws between Mannerist and Gothic art (Shearman, *Mannerism*, cf. fn. 38, pp. 25 and 175–7; more generally on the application of the term outside its period, *ibid.*, p. 35). Rather, he sees previous unfavourable assessments of Mannerist art as resulting from the uncritical application of aesthetic assumptions foreign

inevitably invites it, since ›style‹ as a category surely cuts as much across historical boundaries as do those of genre and medium, which Shearman readily acknowledges.⁴¹ Thus, while artistic phenomena lying outside the period may not qualify as ›Mannerist‹ in the strict sense, one may legitimately identify traits within them redolent of Mannerist preoccupations. In identifying such traits within Agricola, it goes without saying that I intend none of the pejorative connotations that may continue (misguidedly, in my view) to be associated with the term in some musicological quarters.⁴² Indeed, Shearman implies that such connotations are all but inevitable, since Mannerism is inherently »a vulnerable style ... [in that] every conviction upon which it [is] based is easily reversible – the idea that complexity, prolixity and unreasonable caprice are beautiful, or that virtuosity is something to be cultivated and exhibited, or that art should be demonstratively artificial.«⁴³ Just as Agricola's music demonstrably embodies a penchant for abundance of detail, copiousness, and contrapuntal complexity, so his reception-history is testimony to the easy reversal of these qualities into defects.⁴⁴ His seeking out of the unusual, likewise amply documented,⁴⁵ may similarly be regarded as ›unreasonable caprice‹: Shearman observes that »to a succeeding period with different views, Mannerism [seems] simply decadent.«⁴⁶

Those features of Agricola's style that have their basis in rhythm⁴⁷ clearly resonate with Mannerist aesthetics, albeit on a superficial level. Even the predilection for sharp contrasts suggests an analogy between Agricola's frequent juxtaposing (or better, ›counterposing‹) of very long and very brief note values (Example 3) and the extreme application, typical of Mannerism, of the technique of *contrapposto*, which effects a similarly unlikely balance of opposing forces.⁴⁸ But the key to Shearman's definition concerns the notion of style, and it is here that Agricola most truly qualifies as Mannerist. This is best seen in the play with cadence, discussed in my previous contribution to

to the period (ibid., esp. pp. 135–6). Hence his understandable caution on drawing direct parallels with other historical periods.

41 Ibid., pp. 32–4.

42 The reactions to the spoken version of this paper served notice that these misgivings are still deep-seated within the musicological community, and relatively widespread.

43 Shearman, Mannerism (cf. fn. 38), pp. 186.

44 Fitch, Agricola and the Rhizome (cf. fn. 5), esp. p. 85.

45 Fitch, Agricola and the Rhizome II (cf. fn. 6), esp. pp. 20–3.

46 Shearman, Mannerism (cf. fn. 38), p. 186.

47 Fitch, Agricola and the Rhizome II (cf. fn. 6), pp. 32–7.

48 Shearman, Mannerism (cf. fn. 38), p. 85.

Example 3: Alexander Agricola, *Missa Le Serviteur*, Kyrie, bb. 1–6

this journal:⁴⁹ Agricola habitually differentiates cadential figures from cadential function. The latter may come to saturate the polyphonic fabric (as happens in the setting of *Amours, amours*),⁵⁰ or may be introduced without a corresponding *tenorizans* motion in another voice – a technique I have dubbed »blind cadence«.⁵¹ Alternatively, fully formed cadences may succeed each other so rapidly that their structural function is weakened. As Shearman remarks, it »was common for Mannerist artists to adopt artistic forms or compositional devices, originally conceived with expressive functions, and to use them in a *non-functional* way, *capriciously*.«⁵² Agricola’s blind cadences illustrate the non-functional use of a compositional device; and there is something equally wilful and capricious in the virtuoso piling-up of cadence upon cadence in *Amours, amours*. One’s aesthetic response to such a passage is arguably unconnected with its *expressive* import: in Shearman’s phrase, its »ambition lies less in expression than in the conquest of difficulty.«⁵³ The same is true of the countless *meraviglie* with which Agricola’s music abounds, whether the virtuosity involved is compositional or interpretive. The distinction is

49 Fitch, *Agricola and the Rhizome II* (cf. fn. 6), pp. 37–42.

50 Musical example in *ibid.*, p. 39.

51 *Ibid.*, p. 41.

52 Shearman, *Mannerism* (cf. fn. 38), p. 19, *emphasis mine*.

53 *Ibid.*, p. 52.

pertinent here, because Shearman's exploration of the notion of »difficultà«⁵⁴ puts the emphasis on the artist's virtuosity, whether of conception or execution, whereas in music, responsibility for these two functions is invested, respectively, in composer and performer.⁵⁵

To expand on the matter of expression, it is precisely a consequence of Mannerist aesthetics that expression becomes, again in Shearman's phrase, »an ornament of style«.⁵⁶ That is not to say that it has no place within Mannerism,⁵⁷ but that the overt portrayal of emotion is inimical to the cultivation of »maniera« for its own sake. This hyper-refined sensibility is of course an index of courtly art, and applies arguably to much of the medieval song repertory. But it is most strongly marked in Agricola's output, which is noticeably devoid of the sort of »text sensitivity« associated most particularly with the advent of Josquin; that is, the expression of the words' meaning and emotions (to paraphrase Nicola Vicentino).⁵⁸ It is precisely this extremity of courtly detachment that links Agricola to *ars subtilior*, which (*pace* Shearman) clearly partakes of Mannerist tendencies in the positive sense he intends.⁵⁹ It accounts in part for the fact that the boundary between

54 Ibid., pp. 21 and 41. Significantly, the last of these passages mentions Gioseffo Zarlino's adverse judgment against »extravagant polyphonic effects«.

55 The musical examples reproduced in original notation in Fitch, Agricola and the Rhizome II (cf. fn. 6), pp. 21–2 and 32–3, are now of one sort, now of another, or (more rarely) of both: the beginning of *D'ung aultre amer IV* calls on the performers' virtuosity, whereas in the *Agnus Dei III* of *Missa In myne zyn*, the contrapuntal problems arising from the *cantus firmus* treatment are the domain of the composer.

56 Ibid., p. 101.

57 Ibid., pp. 174–5.

58 Don Harrán, »Vicentino and his Rules of Text Underlay,« *Musical Quarterly* 59 (1973), p. 621. This notion of text sensitivity, and its application to Agricola and his contemporaries, is critiqued in Edwards, *The Motet* (cf. fn. 1). See also Edwards, *Alexander Agricola* (cf. fn. 1), p. 423.

59 Shearman's resistance to the specific parallel with *ars subtilior* is surprising, given those he draws between Gothic and Mannerist art (cf. fn. 40). It would appear to stem in part from a misapprehension that polyphony and monody (which he equates with *prima* and *seconda prattica*) constitute distinct musical *styles*; whence he argues that, because *ars subtilior* failed to bring about the paradigm shift from the one to the other, it cannot therefore constitute »a pervasive *stylistic* phenomenon«, as Mannerism does (ibid., p. 97, Shearman's emphasis). But this objection is easily countered, since monody and polyphony are better described as *techniques*, not *styles*; once this point is accepted, the parallel is more readily countenanced, especially since *ars subtilior* was not only widely and self-consciously cultivated (think of the songs emanating from the circle of the *fumeux*), but recognized and even criticized by contemporaries, just as Mannerism was (witness the tongue-in-cheek refrain of Guido's ballade *Or voit tout en aventure*: »Certes, ce n'est pas bien fait«!). Elsewhere, Shearman dismisses the productions of the *ars subtilior* as purely intellectual caprices, a

Agricola's texted and untexted music is so difficult to establish, and it is present in both the secular and the sacred work. Such promiscuity of outlook should not be misinterpreted as indifference or (worse still) insensitivity to the text: rather, the music/textual cross-references we have noted in the songs can be interpreted in the same light, which informs the practice of *ars subtilior* composers as well.⁶⁰ This specifically courtly context also might explain why the Mannerist tendencies of Agricola's music find some of their most sophisticated expression among the secular pieces.

Perhaps no single work of Agricola's illustrates this more strikingly than *S'il vous plaît bien que je vous tiegne*, which we have already considered from the textual point of view. This is surely the oddest song in Agricola's output (Example 4). Like *Allez regretz* it consists of two equal discantus lines over a lower voice, a tenor in *Allez regretz*, and a contratenor in *S'il vous plaist bien*. Given the proximity of these two (presumably) untexted pieces, it is worth recalling that *S'il vous plaît bien*'s status as a song would be far from certain, were it not for the clear medial cadence at bar 38.⁶¹ The mapping of the text onto the music is anyway far from straightforward: the second discantus in particular has lengthy passages in longer note values suggestive of syllabic underlay, but they are just as likely to occur in the middle of a phrase as after a rest.

The opening passage sets the tone for the rest: the incipits of the three voices, for example, might have been taken from different pieces. The contratenor's opening material has the look of a pre-existent tenor, and the first discantus begins with a dotted long (almost the longest duration available) set against bursts of semiminims in the second discantus. From the point of view of pitch, this opening would be a good subject for what Dennis Slavin has called »the Binchois game«, in which a group of musicologists was played the beginning of a few songs, and invited to guess their finals.⁶² *S'il*

form of paper music that »can scarcely have been performable« (ibid., p. 35). From a purely musical perspective this verdict of Shearman's is curious, considering the rhythmic complexity of much of the serial and post-serial music contemporaneous with the writing of his monograph (much of which far exceeds what is encompassed in *ars subtilior*). Subsequent recordings of the repertoire have since demonstrated *ars subtilior*'s aesthetic qualities.

60 It is no accident that allusion and self-conscious stylisation are features of literature in the Mannerist period also. See Shearman, *Mannerism* (cf. fn. 38), pp. 91–6.

61 Christoffersen, *French Music* (cf. fn. 10), vol. 1 (descriptive volume), p. 161, and vol. 2 (catalogue volume), p. 138, proposes that *S'il vous plaist bien* may be an instrumental work.

62 Dennis Slavin, »The Binchois Game: Style and Tonal Coherence in Some Songs from the Mid-Fifteenth Century,« in *Binchois Studies*, ed. Andrew Kirkman and Dennis Slavin (Oxford, 2000), pp. 163–80.

The image displays a musical score for a piece by Alexander Agricola. The score is written for three parts: Discantus I, Discantus II, and Contratenor. The time signature is common time (C). The score is divided into seven systems, each starting with a measure number: 6, 11, 18, 24, 30, and 34. The notation includes treble and bass clefs, various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and bar lines. The music is characterized by its rhythmic complexity and melodic inventiveness, typical of the Mannerist style.

Example 4: Alexander Agricola, *S'il vous plaist que je vous tiengne*

39

44

50

56

61

67

Example 4: Alexander Agricola, *S'il vous plaist que je vous tiengne* (continued)



Example 4: Alexander Agricola, *S'il vous plaist que je vous tiengne* (continued)

vous plaist bien gives no hint of its eventual final, *g*, until near the end of the first part (bar 31), before which point there have been cadences on *c*, on *d* and on *a*, the latter two apparently marking out the ends of lines. Nearly every subsequent cadence on *g* is undercut by the contratenor, the only exception (apart from the final cadence) being the beginning of the second part (bar 42), too soon to be functionally effective.⁶³ In both those voices *g* is also the lowest pitch; the highest is *d'*, which until the end is at least as stable a reference-point as the eventual final. The last phrase sums up the song's pitch-centres (bars 57–76): two cadences on *a* in close succession (bars 60–2) are followed by another on *c* (bar 64–5); then a cadence on *g* is displaced onto the wrong part of the beat (a characteristically Agricolesque conceit, bars 66–7), and finally the high *d'* is touched on once more in the first discantus (bar 72) before the entire range is traversed (for the only time in the piece in either voice) before the end. This final phrase also intensifies prevailing features: large leaps including some unusual intervals, and runs of semiminims in the second discantus, albeit ordered through the use of sequence (a common signal of closure).

Another notable feature of *S'il vous plaist bien* is its length, which reinforces the setting's expansive character. The sense of scale is emphasized in several ways: by the broad registral sweeps just mentioned; by the repeated circling around pitches (and more specifically top notes), recalling Ockeghem; and by the intricacy of the interactions between voices. This expansive style is characteristic of a number of apparently late works,⁶⁴ including *Se mieulx ne vient*, *T'Andernaken* and a number of the untexted tenor re-workings (e.g., *Amours*, *amours* and *Tout a par moy I*) in which the abundance of invention seems almost to overwhelm formal constraints. When such constraints are absent, the pieces grow to an exceptional length, so that one might almost

63 Fitch, *Agricola and the Rhizome II* (cf. fn. 6), pp. 36–8.

64 Several are preserved in the Basevi 2439 ms., probably copied within months of Agricola's death, and which contains predominantly secular pieces.

speak of a hypertrophy of forms. This pattern is noticeable in the sacred music as well: elsewhere I have argued that the Mass *In mynen zyn* is another of these late works, and it is one of the most expansive Mass cycles of the entire period.⁶⁵ The words of the *Agnus Dei II*, for example, are set to three separate sections, consisting of a trio (setting the words »Agnus Dei«), a duo (for »qui tollis peccata mundi«, and a quartet (»miserere nobis«). The first of these sections (Example 5) is of particular interest in the present context, since its voice-ranges precisely match those of *S'il vous plaist*. Its opening passage is especially reminiscent of the song, with its counterposing of semiminims and longs (albeit that the latter are motivated here by the pre-

Example 5: Alexander Agricola, *Missa In mynen zyn*, Agnus Dei, bb. 37–92

65 Fabrice Fitch, »Two Fellows from Ghent: For the Obrecht and Agricola Quincentenaries,« *Proceedings of the International Jacob Obrecht Quincentenary Conference, Antwerp 2005* (online publication of the Alamire foundation, University of Leuven, forthcoming). Stylistically, it incorporates to an exceptional and often extreme degree all the features that I have proposed as embodying Mannerist tendencies.

The image displays five systems of musical notation for a vocal and bass part. Each system includes a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The systems are numbered 58, 61, 79, 84, and 88. The music is in a common time signature and features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Example 5: Alexander Agricola, *Missa In mynen zyn*, Agnus Dei, bb. 37–92 (continued)

sentation of the model's head-motive in the Cantus); thereafter, rhythmic usage is freer still, with two brief but telling passages in O3. The second of these, unlike the first, is unmotivated by imitation, a flight of fancy that brings the Bassus to a peak of both register and rhythmic intricacy. This is the first appearance of a high *d* in any voice since the beginning of the section, when it appeared as part of the model's head-motive. That pitch soon re-appears

in the Cantus, and is increasingly adumbrated in the Bassus before the final bars, when it is repeated again and again in a final interchange between the high voices. But however much one argues that these repeated circlings around the final have been carefully prepared, the rhythmic ostinato and the deliberate avoidance of cadence lend these repetitions an obsessive quality that is entirely typical of the composer. Equally typically, the built-up energy is only exhausted by a lengthy coda once the middle voice has come to a standstill. Far from art concealing art, this is compositional virtuosity worn on its sleeve, the composer's prowess ostentatiously displayed, even at the risk of bewildering the beholder.

The last example, like *S'il vous plaist*, represents an extreme of virtuosity; but the tendencies indicative of Mannerism are already observable in pieces that must date from the earlier part of Agricola's career, for example the virelais *A la mignonne de fortune* and *Je n'ay dueil*, or the motet-chansons *Revenés tous regretz* / *Quis det* and *L'eure est venue* / *Circumdedederunt me*. (The signs are there in the virelais as a group, which seem generally to be early works.) In other words, the chronology does not suggest a neat progression from simplicity to complexity (or the other way round), but there is no reason to expect it to do so: far easier to imagine Agricola cultivating this ›expansive‹ style throughout his career, alongside pieces cast in a more straightforward manner. As in earlier repertories, textual considerations undoubtedly play a part in certain fundamental stylistic decisions, in that the ›expansive‹ style would have been considered inappropriate for lighter or scurrilous texts, which make up a sizeable proportion of Agricola's songs. But it does seem that, as the century draws to a close, the stakes are being raised. It is not particularly that the pieces become more florid; rather, the imbalances, involutions and ambiguities of material are stepped up. Agricola's late work thus adumbrates yet another mannerist trait identified by Shearman, the imposition on previously established forms of »an all-powerful artistic will«. ⁶⁶

This phrase now seems dated, with its resonances of the cult of artistic personality typical of Renaissance art criticism since Giorgio Vasari; but it is not entirely inappropriate in the context of Agricola's generation in which, for the first time in Western art music, not two or three but several well-documented composers achieve widespread recognition and leave behind substantial bodies of work. The past few years have seen a marked increase in our recognition of them as distinctive figures. Within this group, Agricola

66 Shearman, Mannerism (cf. fn. 38), p. 75.

stands most markedly apart from certain homogenizing tendencies that were to shape the high Renaissance – ideals of balance, economy, and the rationalization of technique – and modern historiography's perception of them. In describing certain traits of his style as ›mannerist‹, I seek neither to recycle convenient labels nor to classify him, but to suggest similarities in composers' attitudes to their respective historical periods. Insofar as Mannerism represents, not a reaction against already existing preoccupations, but their »logical extension«,⁶⁷ many of the underlying attitudes discernible in his treatment of the *formes fixes* (and the other genres in which he worked) find clearer parallels in other periods, I suggest, than in his own. Perhaps – to paraphrase Heinrich Bessler – it was after all not Obrecht, but Agricola who was the »geniale Außenseiter«⁶⁸ of his generation.

67 Ibid., p. 49.

68 Heinrich Bessler, »Von Dufay bis Josquin: ein Literatur-Bericht,« *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11 (1928–9), p. 18.

Andreas Meyer

Komponisten-Motette als historischer Raum Zu Nicolas Gomberts »Musae Iovis«

Klaget Ihr Musen, schön singende / Abkömmlinge des dreifach mächtigen
Jupiter! / Die Zypresse senke ihr Laub: / Der berühmte Josquin ist gestor-
ben, / Schmuck der Tempel / und Euer Schmuck.

Diese Anrufung der Musen eröffnet die Klagedichtung auf den Tod Josquin Desprez', die Tielman Susato in seinem *Septiesme livre* zusammen mit 24 Josquin zugeschriebenen Chansons und drei Epitaphen für Josquin 1545 in Antwerpen veröffentlicht, und zwar als einziges Gedicht im vollen Wortlaut auf einer gesonderten Seite, der letzten des Tenor-Stimmbuchs (siehe Abbildung 1, umseitig).¹

Als Autor ist ein gewisser Gerardus Avidius »Noviomagus« (d. h. aus Nimwegen) angegeben, über dessen Identität sich nur spekulieren lässt; in der Geschichte der neulateinischen Lyrik der Niederlande ist er unbekannt.²

- 1 *Le septiesme livre contenant Vingt & quatre chansons a cinq et a six parties, Composees par feu de bonne memoire & tresexcellent en mvsicque Iosqvin des pres, avecq trois Epitaphes dudict Iosqvin, Composez par divers arctevrs ... Par Tylman Susato*, Antwerpen 1545 (RISM 1545¹⁵). Vgl. dazu zuletzt Peter Urquhart, »Susato's ›Le septiesme livre‹ (1545) and the Persistence of Exact Canon«, in: *Tielman Susato and the Music of His Time. Print Culture, Compositional Technique and Instrumental Music in the Renaissance*, hrsg. von Keith Polk, Hillsdale 2005 (Bucina, 5), S. 65–100; ebda. weitere Literatur insbesondere zur Frage der Authentizität der überlieferten Chansons (rund die Hälfte davon hat keine unabhängige Zuschreibung in einer früheren Quelle). Die zweite bis vierte Strophe der Nänie übersetze ich wie folgt: »Grausamer und verwerflicher Tod,/ der du die Tempel/ und Höfe der Fürsten der süßen Klänge beraubst,/ sei verflucht, dass du das Gute hinwegnimmst/ und das Schlechte verschonst.// Aber höre, schlimmster Tod,/ Apoll droht dich zu morden,/ ausgerüstet mit Bogen und Pfeilen, und er mahnt die Musen,/ heiteren Lorbeer/ und Gold zu tragen.// Josquin, sagt er, der/ dem mächtigen Jupiter lieb und teuer ist,/ triumphiert unter den Himmelsbewohnern,/ und singt ein süßes Lied:/ Schmuck der Tempel,/ und Schmuck der Musen.« – Ich danke Nicole Schwindt, Petra Schneider und Wolfgang Fuhrmann für die kritische Durchsicht des Textes und Karin Wegner für die graphische Aufbereitung der Notenbeispiele.
- 2 Vgl. die umfangreiche, noch immer maßstabsetzende Arbeit von Georg Ellinger, *Geschichte der neulateinischen Literatur Deutschlands im 16. Jahrhundert*, Bd. 3,1: *Geschichte der neulateinischen Lyrik in den Niederlanden vom Ausgang des fünfzehnten bis zum Beginn des siebzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1933, Reprint ebda. 1969, sowie aus neuerer Zeit die umfassend kommentierte Sammlung *Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts. Lateinisch und deutsch*, hrsg. von Wilhelm Kühlmann, Robert Seidel und Hermann Wiegand, Frankfurt a.M. 1997 (Bibliothek der frühen Neuzeit, 5).

Gerardi Auidy Nouiomagi, In Iosquinum a Pratis
Musieorum Principem Nenia.

Muse iouis ter maximi
Proles canora, plauite,
Comas cypressus comprimat
Iosquius ille ille occidit,
Templorum decus,
Et uestrum decus,
Sæuera mors & improba
Quæ templa dulcibus sonis
Priuas, & aulæ principum
Malum tibi quod imprecer,
Tollenti bonos,
Parcenti malis!

Apollo sed necem tibi
Minatur, heus mors pessima,
Instructus Arcu & spiculis,
Musasque ut addant commonet,
Et laurum comis,
Et Aurum comis
Iosquius (inquit) optimo
& maximo gratus Ioui
Triumphat inter cælestes,
Et dulce carmen concinit
Templorum decus,
Musarum decus.



Fin du septiesme liure a
CINQ ET A SIX PARTIES. COMPO-
see par Iosquin de prez.

Abbildung 1: Gerardus Avidius Noviomagus, »Musae Iouis« (Septiesme livre, Antwerpen 1545: Tielman Susato, Tenor, fol. XVI^v)

Ludwig Finscher erwägt die Möglichkeit, es könne sich um den Humanisten Gerardus Geldenhauer handeln, der auch »Gerhardus Noviomagus« genannt wurde;³ allerdings war Geldenhauer, der sich als Anhänger der Reformation exponiert hatte, seit 1526 »persona non grata« in den Niederlanden und 1545 schon drei Jahre verstorben (was über seine Autorschaft an dem Gedicht natürlich nichts besagt). Die Verse als solche sind nicht besonders originell; vielmehr wird hier eines der verbreitetsten Genres humanistischer Gelegenheitsdichtung bedient, die Klage um eine berühmte (oder auch dem Dichter nahestehende) Persönlichkeit. Dem grausamen Tod, der – wie die zweite Strophe sagt – »das Schlechte verschont«, soll seinerseits Schlechtigkeit wi-

3 Vgl. Ludwig Finscher, »Volkssprachliche Ein- und Mehrstimmigkeit außerhalb Italiens. Geistliches und weltliches Lied in Frankreich und in den übrigen west- und mitteleuropäischen Sprachräumen«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3.2), S. 523.

derfahren, eine widersinnige Vergeltung gewissermaßen. Und so erweitert sich – in der dritten Strophe – das mythologische Personal naheliegenderweise um Apoll, der den grausamen Tod zu morden droht, und – in der vierten Strophe – die Apotheose Josquins verkündet. Dies immerhin ist für einen Musiker eine starke und ungewöhnliche Figur: »Josquin ... triumphiert unter den Himmelsbewohnern/ und singt ein süßes Lied:/ Schmuck der Tempel,/ Schmuck der Musen.« Am Ende erscheint also nicht der leibliche Josquin oder sein Andenken, sondern seine vom Himmel herüberklingende Musik als »Schmuck der Tempel«. Damit ist auch eine überzeugende Lösung für das Problem gefunden, die Unsterblichkeit des Musikers mit dem flüchtigen Charakter seiner Musik – von Musik überhaupt – zu vermitteln: Josquins »Lied«, das er eigentlich nur »mitsingt« (»concinitt«), ertönt als himmlische Musik quasi in einer Endlosschleife.

Aus musikalischer Perspektive interessiert Geldenhauers Gedicht nicht als mehr oder minder gelungener Beitrag zum Starkult um Josquin,⁴ sondern als Textgrundlage einer Motette von Nicolas Gombert, die im gleichen Susato-Druck erschien, zusammen mit einer weiteren »Musae Iovis«-Vertonung von Benedictus Appenzeller; das dritte musikalische Josquin-Epitaph bei Susato, »O mors inevitabilis« von Hieronymus Vinders, hat einen eigenen Text, den gleichen übrigens, der zusammen mit einem Porträt Josquins in St. Gudula in Brüssel angebracht war.⁵

Dass ein Musiker eine Totenklage oder auch eine Huldigung zu Lebzeiten auf einen anderen Musiker komponiert, hat seit dem späten 14. Jahrhundert eine gewisse Tradition, die von der Forschung noch nicht restlos erhellt ist. Offenbar ist sie für die Herausbildung der musikalischen Autorfunktion zwischen Mittelalter und Neuzeit zentral gewesen; darauf hat zuletzt Michele Calella hingewiesen.⁶ Der Zusammenhang ist in Gattungsbegriffen allerdings

4 Vgl. dazu etwa Jessie Ann Owens, »How Josquin Became Josquin: Reflections on Historiography and Reception«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren 1997, S. 271–279; Rob C. Wegman, »Who Was Josquin?«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2003, S. 1–50; zusammenfassend Ludwig Finscher, Art. »Josquin des Prez«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 9, Kassel und Stuttgart 2003, Sp. 1210–1282, insbes. Sp. 1269–1273 (»Ruhm und Nachruhm«).

5 Vgl. L. Finscher, Volkssprachliche Ein- und Mehrstimmigkeit (wie Anm. 3), S. 522. Appenzeller vertonte nur die ersten beiden Strophen von »Musae Iovis«.

6 Vgl. Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift Zürich 2003, Druck i.V. Für die Selbstenennung des Autors im Text hinwiederum gibt es eine Reihe noch älterer Beispiele.

schwer zu fassen – vielmehr erscheint die Überschreitung von Gattungsgrenzen für diesen Werkekomplex geradezu konstitutiv: F. Andrieu komponierte eine Ballade auf den Tod von Guillaume de Machaut (»Armes, amours«/»O flours«), Antoine Busnoys preist Johannes Ockeghem noch zu Lebzeiten in einer Motette (»In hydraulis«),⁷ Ockeghem selbst kombiniert die Vertonung einer französischen »déploration« auf den Tod von Binchois mit einer (darunter gesetzten) dreistimmigen Motette (»Mort, tu as navré«). Letztgenannte Form, die einer Verschränkung von weltlicher und geistlicher Perspektive entspricht, erfährt um 1500 – meist mit einem liturgischen Cantus firmus im Tenor oder Bassus und einem Chansontext in den übrigen Stimmen – eine gewisse Verfestigung, nicht selten auch als Déploration auf einen weltlichen Herrscher; Wolfgang Stephan hat 1937 dafür den Verlegenheitsbegriff »Motetten-Chanson« eingeführt. Die intertextuellen Bezüge reichen in diesem Fall zurück bis auf Guillaume Dufays Klage auf den Fall Konstantinopels 1453 (»O tres piteulx«/»Omnes amici eius«); dennoch sind die politischen bzw. »Herrscherklagen« um 1500 wohl eine von der Musiker-Déploration abgeleitete Form.⁸ Unter den Totenklagen auf Komponisten kommt Josquins fünfstimmigem »Nymphes des bois«/»Requiem« auf Ockeghems Tod 1497 eine Schlüsselrolle zu; dieses Stück ist gleichfalls in Susatos Josquin-Gedenkdruck enthalten und steht dort in direkter Nähe der drei Epitaphe. Jedoch gehört auch Jean Richafort's Requiem (mit Entlehnungen aus Josquins »Nymphes, nappés«/»Circumdederunt«, einer Motetten-Chanson aus unbekanntem Anlass) in diesen Zusammenhang; und Susatos Druck versammelt lateinische Vertonungen, also Komponisten-*Motetten*.

7 Vgl. Paula Higgins, »In hydraulis« Revisited. New Light on the Career of Antoine Busnois«, in: *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986), S. 36–86.

8 Vgl. Wolfgang Stephan, *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*, Kassel 1937 (Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 6), Reprint Kassel 1973; Honey Meconi, »Ockeghem and the Motet-Chanson in Fifteenth-Century France«, in: *Johannes Ockeghem. Actes du XL^e Colloque international d'études humanistes*, Tours ... 1997, hrsg. von Philippe Vendrix, Paris 1998, S. 381–402; Ludwig Finscher, Art. »Motetten-Chanson«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 546–548; Laurenz Lütteken, »Memoria oder Monument? Entrückung und Vergegenwärtigung in der musikalischen Totenklage um 1500«, in: *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik*, hrsg. von Andreas Dorschel, Wien 2007 (Studien zur Wertungsforschung, 47), S. 58–77. Natürlich sind die Verhältnisse im Einzelnen sehr verschieden, und auch für diesen Teilkomplex ist die Zusammenfassung unter einer Gattungsbezeichnung nicht unproblematisch. So ist »Mort, tu as navré« – anders als die Motetten-Chansons um 1500 – eben nur in der Oberstimme eine Chanson, und der Choralausschnitt (»Pie Jhesu«) setzt erst kurz vor Schluss ein. Vgl. Fabrice Fitch, »Restoring Ockeghem's »Mort, tu as navré«, in: *Tijdschrift van de vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* 51 (2001), S. 3–24.

Gomberts »Musae Iovis« hat es im wissenschaftlichen Diskurs und zum Teil in der musikalischen Praxis zu einer gewissen Bekanntheit gebracht; speziell Willem Elders hat im Zusammenhang seiner Arbeiten zur Symbolik in der Musik der Renaissance und zur »altniederländischen Totenklage« verschiedentlich darauf hingewiesen.⁹ Diesen Fall hier neuerlich aufzurollen, begründet sich aus der Überzeugung, dass die analytischen Perspektiven noch nicht ausgeschöpft sind und die Untersuchung insbesondere von einem engeren Blick auf den Kontext bei Susato profitieren kann. Auch der heute erreichte Kenntnisstand über Phänomene der Erinnerungskultur bzw. kulturelles Gedächtnis – und das aktuelle Interesse daran – mag die »Wiedervorlage« rechtfertigen. Dies gilt im übrigen unabhängig von der Frage, wann genau zwischen 1521 (dem Tod Josquins) und 1545 (der Publikation des *Septiesme livre*) Gombert seine Motette komponiert hat, einer Frage, die auf Basis der heute bekannten Quellen nicht entscheidbar ist. »Musae Iovis« wird hier bewusst im Zusammenhang des *Septiesme livre* interpretiert, gewissermaßen so, wie Susato die Komposition *inszeniert*. Dazu gehört eine bestimmte Perspektivierung intertextueller Bezüge, und dazu gehört unbedingt auch der eingetretene historische Abstand zu Josquin: Dem »bleibenden Gedächtnis« der Werke sei der Druck gewidmet, heißt es in Susatos Vorrede an den Widmungsträger, den Bankier Lazarus Tucher (einen Wohltäter und Freund Susatos), im Tenor-Stimmbuch – so wie Josquin es verdiene (»affin que d'icelles chascung puisse avoir perpetuelle memoire, comme bien il a merite«). Josquin nämlich sei an musikalischem »Wissen« – gemeint ist wohl die umfassende Beherrschung der *ars musica* – »zu seiner Zeit herausragend« gewesen (»en son temps tres excellent & supereminent au scauoir musical«).¹⁰ Formulierungen wie diese stehen weniger für persönliche Trauer oder die Selbstvergewisserung einer imaginären »Gemeinde« von Musikern, sondern für eine erklärte Kanonisierung, eine öffentliche Behauptung über Josquin und, rund 25 Jahre nach dessen Tod, seinen historischen Ort.

*

9 Vgl. Willem Elders, *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*, Bithoven 1968, S. 21f. und 44–46; ders., »Struktur, Zeichen und Symbol in der altniederländischen Totenklage«, in: *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance. Ein Symposium aus Anlaß der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Münster (Westfalen) 1987*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Kassel 1989, S. 27–45; ders., *Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance*, Leiden 1994 (Symbola et emblemata, 5), S. 121–146.

10 Vgl. die Abbildung von Titel und Vorrede des Tenorstimmbuchs in L. Finscher, *Volks-sprachliche Ein- und Mehrstimmigkeit* (wie Anm. 3), S. 522 f.

»Musae Iovis« von Gombert ist eine sechsstimmige Motette über einen liturgischen Cantus firmus; die Sexta pars mit der Chormelodie liegt zwischen Quintus und Bassus einerseits und Cantus, Altus und Tenor andererseits:

Quinta vel Sexta Pars. Fo. xvii.
In Josquinum a Prato, Musicorum Principem, Monodia.
Nicolaus Gombert. Sex vocum.

fervi Circumderunt me

Verte mox.

Quinta vel Sexta. Pars N. Gombert. Fo. xviii.

RESIDVVM.
Musae iouis.

ni Circumderunt me

Abbildung 2: Nicolas Gombert, »Musae Iovis«, Sexta pars (*Septiesme livre*, Antwerpen 1545: Tielman Susato, Quinta & Sexta pars, fol. XVII^r und XVIII^r)

Es handelt sich um das Invitatorium des Totenoffiziums, des Stundengebetes für den Verstorbenen, »Circumderunt me gemitus mortis« (»Es umgaben mich Seufzer des Todes«) nach Psalm 18, Vers 5 und 6.¹¹ Die gleiche Melodie liegt bereits Josquins Motetten-Chanson »Nymphes, nappés« / »Circumderunt« zugrunde, gleichfalls einer Komposition für sechs Stimmen; dort bildet sie allerdings einen zweistimmigen Kanon (und eben diesen Kanon übernimmt Richafort in sein Requiem). »Circumderunt me« war, nach einer Aufstellung von Martin Just, im Verlauf des 16. Jahrhunderts mehrfach Ge-

¹¹ Psalm 17 nach Zählung der Vulgata.

genstand polyphoner Bearbeitung, meist als »Kontrafaktur, Zitat und Nachahmung« des Josquin'schen Stücks.¹² Sogar Martin Luther hat »Nymphes, nappés« gekannt bzw. dessen geistliche Kontrafaktur »Haec dicit dominus«. Tatsächlich ist auch in Susatos *Septiesme livre* »Nymphes, nappés« vertreten, und zwar unmittelbar vor »Nymphes des bois«. Susatos Stimmbuch für die Quinta vel sexta pars enthält also zweimal die gleiche Antiphon, nur durch wenige Seiten getrennt. Allerdings verwenden Josquin und Gombert, worauf schon Just hingewiesen hat, verschiedene Varianten der Melodie. Der Choral bei Gombert ist zudem um einen Halbton nach unten transponiert und so vom hypolydischen in den hypophrygischen Modus versetzt. Dies wiederum verweist nicht auf »Nymphes, nappés«, sondern auf »Nymphes des bois« (Josquins Motetten-Chanson für Ockeghem), wo der Introitus »Requiem aeternam« im Tenor entsprechend zu transponieren ist; »ung demi ton plus bas« heißt es bei Susato (und bereits im Medici-Codex von 1518 als der ältesten textierten Quelle von Josquins Totenklage).¹³ In beiden Fällen geschieht die Versetzung wohl aufgrund der Geltung des Phrygischen als Klagemodus.

Der Choral bei Gombert wird insgesamt viermal durchgeführt und dabei in wechselnden Proportionen verkürzt. Das Verfahren ist an den verschiedenen Mensurzeichen vor der Stimme kenntlich (siehe Abbildung 2). Außerdem muss der Cantus firmus bei Gombert – ohne dass die Stimme dies präzise zu erkennen gäbe – von Mal zu Mal transponiert werden, nämlich von *e* über *g* und *a* nach *b*. Im Formverlauf resultieren daraus die folgenden Durchführungen:¹⁴ T. 13–56 auf *e* im tempus imperfectum, T. 63–84 auf *g* im tempus imperfectum diminutum, also in der proportio dupla, T. 88–98 auf *a* in der proportio quadrupla, und T. 105–129 auf *b* in der proportio tripla. In dieser Struktur hat man zu Recht ein fernes Echo der isorhythmischen Motette erkannt, also – Mitte des 16. Jahrhunderts – gewiss eine »longue durée« im kulturellen Gedächtnis.¹⁵ Die mehrfache Diminution der Noten-

12 Vgl. Martin Just, »Josquins Chanson »Nymphes, Nappées« als Bearbeitung des Invitatoriums »Circumdederunt me« und als Grundlage für Kontrafaktur, Zitat und Nachahmung«, in: *Die Musikforschung* 43 (1990), S. 305–335, die Aufstellung auf S. 308.

13 Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Acquisti e doni 666, fol. 125^v–127^r; *The Medici Codex of 1518. A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino. Facsimile Edition with a Prefatory Note*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, Chicago 1968 (Monuments of Renaissance Music, 5.1).

14 Taktzählung hier und im Folgenden nach *Nicolai Gombert Opera omnia*, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Bd. 9: *Motecta 6 v.*, American Institute of Musicology 1974 (Corpus Mensurabilis Musicae, 6.9), S. 119–126.

15 Vgl. grundsätzlich Thomas Brothers, »Vestiges of the Isorhythmic Tradition in Mass and Motet, ca. 1450–1475«, in: *Journal of the American Musicological Society* 44 (1991), S. 1–56;

werte in der isorhythmischen Stimme bis hin zu einer abschließenden Durchführung, die einer Angleichung an die Notenwerte der übrigen Stimmen entspricht, ist für diese Tradition bzw. ihr Fortwirken im 15. Jahrhundert überaus charakteristisch. Die Verkürzung gilt auch für die Pausentakte; sie führt zu einer Gliederung, die von den Strophen des Gedichts (T. 1–48, T. 48–98, T. 99–129) unabhängig ist. Zwar fällt der Beginn der letzten Strophe in T. 99 mit dem Übergang in die proportio tripla zusammen, der Choral setzt jedoch, wie schon zu Beginn der ersten Strophe, infolge der Pausentakte »verspätet« ein.

In Iosquinum a Prato, Musicorum Principem, Monodia

Cantus
Altus
Tenor
Sextus
Quintus
Bassus

10

5

vis - ter ma - xi - mi Pro - les,
lo - ter ma - xi - mi, Mu - sae Iovis, ter
ter ma - xi - mi Pro - les ca - no - ra, Mu - sae Iovis
Mu - sae Iovis, ter ma -
Mu

Notenbeispiel 1: Nicolas Gombert, »Musae Iovis«, T. 1–47 mit analytischen Markierungen (Anfang)

unter Hinweis auf *Musae Iovis* als Beispiel aus dem 16. Jahrhundert Rolf Dammann, »Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 10 (1953), S. 16–40.

15

ter ma - xi - mi pro - les ca - no - ra, ter ma - xi - mi Pro - les

ma - xi - mi, ter ma - xi - mi Pro - les ca - no - ra, ter ma - xi - mi Pro - les

Cir - cum de -

xi - mi Pro - les, ter ma - xi - mi pro - les ca - no - ra ter

sa - to - vis ter ma - xi - mi Pro - les,

20

les, pro - les ca - no - ra plan - gi - te, Co - mas cy -

ra, ter ma - xi - mi pro - les ca - no - ra, ca - no - ra plan - gi -

ca - no - ra, plan - gi - te, Co - mas cy - pres - sus com - pri -

de - runt

ma - xi - mi pro - les ca - no - ra plan - gi - te, Co - mas cy - pres -

pro - les ca - no - ra, plan - gi - te, Co - mas cy - pres -

25

pres - sus com - pri - mat, com - pri -

te, Co - mas cy - pres - sus com - pri - mat lo -

mat, com - pri - mat, com - pri - mat, lo -

me - ge

sus, co - mas cy - pres - sus com - pri - mat

sus com - pri - mat

Notenbeispiel 1 (Fortsetzung)

Dem verbreiteten Bild zufolge war Gombert vornehmlich ein Meister der rhythmischen und melodisch-polyphonen Ausdifferenzierung – zulasten textbezogener Merkmale wie prägnanter Deklamation, illustrativer Momente und emotionaler Vertiefung. Diese Einschätzung wäre einmal grundsätzlich zu korrigieren,¹⁶ im gegebenen Zusammenhang ist sie lediglich für »Musae Iovis« zurückzuweisen, ein Stück, das auch und gerade durch die Intensität der Ausdrucksbildung beeindruckt. Der klagende Gestus ist auf ausnahmslos allen Ebenen der musikalischen Komposition realisiert – teils eher subtil, teils aber auch sehr sinnfällig, ja drastisch. So wird der vorwaltende Klangstrom – ein Merkmal, das man Gomberts »Personalstil« allgemein beimisst – dort, wo der Affekt sich in bestimmten Textworten verdichtet, mehr oder minder merklich unterbrochen, etwa bei »plangite« (»wehklaget«) in T. 21, sehr deutlich mit den fallenden Terzen im Tenor und der unmittelbaren Imitation im Cantus (vgl. die Kennzeichnung im Notenbeispiel 1); dazu singen die Unterstimmen in tiefer Lage »plan-gite« als Oktavkopplung (»sprechende« Dehnung und Tonrepetition). Die Textstelle »comprimat« (das Zypressenlaub »möge sich zusammenziehen«) provoziert einen abwärtsgeführten Sekundgang, der in seiner längsten Variante – kaum zufällig in Verbindung mit der Namensnennung und der expliziten Todesbotschaft (»Iosquinus ille occidit«, er »fiel danieder«) – sich über eine Länge von fast drei Oktaven erstreckt (wenn man die Verkettung der Stimmen in Rechnung stellt: T. 26–36, dort vom *d*“ im Cantus bis hinab zum *E* im Bassus). Dem entspricht später in umgekehrter Richtung die Apotheose (»triumphat inter coelites«, »triumphiert unter den Himmelsbewohnern«) mit einem nicht minder eindrucksvollen Sekundgang aufwärts (T. 107–113).

Trotz der subtilen Abschnittsbildung und der unmittelbaren Zuordnung von musikalischer Figur und Text gibt die Passage zugleich einen Einblick in die berühmte Metamorphosetechnik Gomberts, eine Qualität, die Michael Zywiets folgendermaßen charakterisiert: »Für Gombert typisch ist sowohl die enge Verzahnung der Soggetti innerhalb der einzelnen Abschnitte wie auch die der einzelnen Abschnitte untereinander. Überlappungen von mehreren Mensuren sind die Regel. Ebenso werden einschnittbildende Kadenzierungen über weite Strecken vermieden. ... Die Prägnanz der melodischen Linie tritt hinter einem Höchstmaß an Variabilität zurück.«¹⁷ Das Beispiel

16 Einen Versuch dieser Art unternahm – mit Blick auf Gombert und Clemens non Papa – beim Züricher IMS-Kongress 2007 Stephen Rice mit seinem Referat über »Musical Aesthetics of the »Generation in-between« c. 1525–1550«.

17 Michael Zywiets, Art. »Gombert, Nicolas«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 1300.

zeigt aber auch, dass Variabilität, Metamorphose und Klangstrom nicht mit Konturverlust zu verwechseln sind. Gombert arbeitet mit genau kalkulierten Gestalten, die in wenig prägnanten Varianten (scheinbar bloßen ›Füllstimmen‹ etc.) eingeführt werden – um so frappierender die Wirkung, wenn sie Profil gewinnen und binnen Kürze den Satz insgesamt durchdringen. Das gilt im gezeigten Ausschnitt vor allem für die schrittweise Ausdünnung der Sekundgang-Qualität (siehe die runden Markierungen ab T. 25)¹⁸ zugunsten der aufwärtsgerichteten, punktierten Gestalt (eckige Markierung) – zunächst als bloße Gegenbewegung (Tenor, T. 31f., Altus, T. 39; beide bereits punktiert!), dann mit Quartauftakt (Altus, T. 41), dann mit der charakteristischen Terz (Bassus, T. 41) und auf schwerer Zeit (Cantus, T. 43), schließlich in bis zu vier Stimmen gleichzeitig (T. 44 und T. 46).

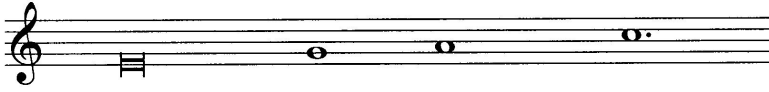
Damit ist die prägende Gestalt der Refrainzeilen (»Templorum decus/ Et vestrum decus«, »Schmuck der Tempel/ und Euer Schmuck«) benannt. Es ist kein Zufall, dass eben diese Gestalt bereits zu Anfang des Stückes erscheint, dort zunächst als singuläres Ereignis (Tenor, T. 11), aber präzise im Moment der Vervollständigung der fünfstimmigen Imitation mit Einsatz der Bassstimme; in T. 11 fehlt lediglich noch der Cantus firmus. Am Anfang ist sie erkennbar auf das Ausgangssoggetto bezogen (gestrichelte eckige Markierung), dessen schnellere und prägnanter rhythmisierte Variante sie darstellt (siehe den gleichzeitigen Soggettoeinsatz im Bassus: *e-g-a-b-[c]*).

Dieses Soggetto ist von Willem Elders als eine Übernahme aus »Nymphes des bois« identifiziert worden; die Referenzstelle ist der Anfang des Cantus von Josquins Motetten-Chanson.¹⁹ Der von Elders angestellte Vergleich gewinnt wesentlich, wenn man nicht Tenor oder Cantus bei Gombert, sondern die Variante mit Durchgangsnote im vierten und fünften Einsatz, also Quintus und Bassus heranzieht (siehe Notenbeispiel 2: Vergleich der Anfänge Gombert – Josquin – Ockeghem).

Die Parallele erstreckt sich dann auf die genaue Tonfolge und immerhin annähernd auch auf den Rhythmus. Jaap van Benthem hat gezeigt, dass »Nymphes des bois« in der originalen Lage tatsächlich auf *e* steht, nicht – wie in fast allen modernen Editionen – auf *a*; demnach sind auch die Ton-

18 Dort erstmals voll entwickelt; vgl. auch die unauffälligen ›Vorläufer‹ in T. 4f. und T. 8 (Cantus) sowie ab T. 13 sukzessive in allen Stimmen.

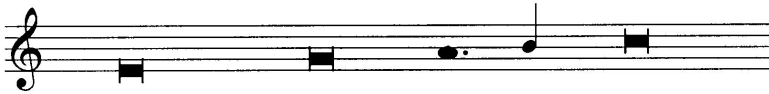
19 Vgl. W. Elders, *Symbolic Scores* (wie Anm. 9), S. 135. Elders spricht von »citation« – ein Begriff, der m. E. die ungenaue Entlehnung (jedenfalls an dieser Stelle) und die passgenaue Integration in Gomberts eigenen Satz verfehlt. Von einem Zitat, im Unterschied zum Allgemeinbegriff »Entlehnung«, möchte ich nur sprechen, wenn eine annähernd wörtliche Übernahme und eine wenigstens ansatzweise Markierung als Zitat, d. h. eine merkliche Divergenz zwischen eigenem und »zitiertem« Text vorliegt.



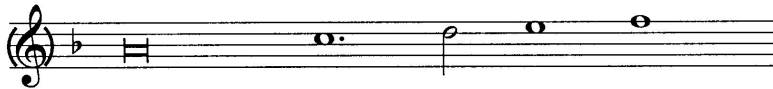
Notenbergispiel 2a: Nicolas Gombert, »Musae Iovis«, Ausgangs-Soggetto im Tenor



Notenbergispiel 2b: Nicolas Gombert, »Musae Iovis«, Soggetto im Bassus



Notenbergispiel 2c: Josquin, »Nymphes des bois«, Anfang des Cantus



Notenbergispiel 2d: Johannes Ockeghem, *Missa cuiusvis toni*, Kyrie I, Anfang des Cantus

qualitäten identisch.²⁰ Den Schlüssel zu Gomberts Komposition liefert jedoch die Erkenntnis, dass der Bassus-Einsatz – als letzter Einsatz unmittelbar vor der Choralstimme – präzise die Tonstufen vorgibt, auf die der Choral später zu transponieren ist: *e*, *g*, *a* und *b*. Der Bassus enthält gewissermaßen den in der Choralstimme selbst fehlenden ›Kanon‹ der vier Einsätze. Auch die zweifache rhythmische Verkürzung ist – allerdings ungenau – im letzten und vorletzten Soggetto-Einsatz enthalten. Das Soggetto wird so zu einem strukturellen Mittel, genauer: zur Matrix des Cantus-firmus-Satzes. Und wie gesehen ist es eben dieser Einsatz, der auch mit der schnellen, punktierten Variante (auf den gleichen Tonstufen!) zusammenfällt, die später für die Vertonung der Refrainverse wesentlich wird (siehe Notenbergispiel 3 auf der folgenden Seite).

20 Vgl. Jaap van Benthem, »La magie des cris trenchantz: Comment le vray trésorier de musique échappe à la trappe du très terrible satrappe«, in: *Théorie et analyse musicales 1450–1650. Actes du colloque international Louvain-la-Neuve ... 1999*, hrsg. von Anne-Emmanuelle Ceulemans und Bonnie J. Blackburn, Louvain-la-Neuve 2001 (*Musicologica Neolovaniensia*, 9), S. 119–147. Die Verwirrung resultiert aus der fehlenden Schlüsselung sowohl im Medici-Codex als auch bei Susato. Die Vorzeichen kennzeichnen die Lage der als *fā* zu solmisierten Töne, der Choral wird jedoch, wie beschrieben (›ung demi ton plus bas«), zusätzlich um einen Halbton abwärts transponiert.

S Nym- phes des boys, dé- es- ses des fon- tai- nes, Chan- tres ex- pers de tou- tes na- ti- es- ses des fon- tai- nes, Chan- tres ex- pers de

Ct Nym- phes des boys, dé- es- ses des fon- tai- nes, Chan- tres ex- pers de

Qp Nym- phes des boys, dé- es- ses des fon- tai- nes, Chan- tres ex- pers de

T Re- qui- em e- ter- nam do- na dé- es- ses des fon- tai- nes, Chan- tres ex- pers de

B Nym- phes des boys, dé- es- ses des fon- tai- nes, Chan- tres ex- pers de

Notenbeispiel 3: Josquin Desprez, »Nymphes des bois« / »Requiem«, T. 1–7 (nach J. van Benthem, *La Magie*, wie Anm. 20, S. 145)

Was rechtfertigt nun, vom Prätext aus betrachtet, der phrygischen Allerweltsfigur *e-g-a-h-c* ein solches Gewicht zu verleihen? In »Nymphes des bois« ist sie gerade *kein* Soggetto. Vielmehr schreibt Josquin anstelle des »exordium nudum« (mit aufeinanderfolgenden Einsätzen der Stimmen und Durchimitation wie in »Musae Iovis«) einen blockhaft-polyphonen, relativ komplex gestaffelten Satz. Der scheinbar ungerichtete, horizontal »fließende« Kontrapunkt ohne markant rhythmisches Profil, der diesen Formteil insgesamt kennzeichnet (T. 1–37), ist wohl als Reverenz an Ockeghem, den verstorbenen »vray trésor de musique« (»wahren Schatz[meister] der Musik«), zu verstehen, während ein zweiter Formteil (T. 38–50) eher homophon gearbeitet ist bzw. Homophonie und kleingliedrigere, prägnante Imitationen im Wechsel ausprägt, mithin eine »modernere« Handschrift (Josquins?) zur Geltung bringt.²¹

21 Vgl. Dietmar Ens, »Josquin Desprez' »La déploration de Iohan. Ockeghem««, in: *Musik und Ästhetik* 4 (2000), S. 45–58.

Am Anfang des ersten Teils wird die Cantus-Figur als einzige *nicht* imitiert. Statt dessen korrespondieren Contratenor und Quinta pars einerseits sowie Tenor (mit Cantus firmus) und Bassus andererseits. Den Anfang des Superius bei Josquin überhaupt als ›Figur‹ anzusehen, ist alles andere als selbstverständlich; eigentlich durchmisst die Stimme hier lediglich den Tonraum oberhalb der Ausgangsnote *e* und kehrt sukzessive (bis T. 8) dorthin wieder zurück. Immerhin ist die im Zehnsilber übliche Zäsur nach vier Silben auch musikalisch realisiert, indem »Nymphes des bois« vom Rest des Verses (»déesses des fontaines«) durch eine Pause abgehoben erscheint. Und in einer bezeichnenden Variante begegnet die hier auf »Nymphes des bois« gesungene Gestalt im weiteren Verlauf noch einmal – dazu gleich.

Gombert übernimmt also nicht ein beliebiges Soggetto aus einem funktional vergleichbaren Zusammenhang, sondern verbindet mit der Übernahme, der *Passage* der Figur, deren ›misreading‹. Ausgerechnet ein im Prätext nicht-funktionales Element – nicht-funktional jedenfalls in stimmübergreifender Hinsicht – besetzt im Folgetext die Position der Hyperstruktur. Diese Entscheidung ist mit dem Motiv der ›Huldigung‹ des Vorgängers, der »imitatio« Josquins, nur unzureichend erklärt; vielmehr erscheint sie als dessen Überbietung, als »aemulatio« des Vorgängers.²² Erst in »Musae Iovis« wird die Figur zum Soggetto aufgewertet und mit der Idee des Cantus-firmus-Satzes strukturell verklammert. Im Ganzen operiert Gombert hier ja mit Techniken, die schon im 16. Jahrhundert mit Josquin bzw. mit exemplarischen Werken von ihm identifiziert wurden: Tenormotette (»Stabat mater«), mehrfache Cantus-firmus-Transposition (Ostinato-Ruf im »Miserere«, *Missa L'homme armé super voces musicales* u. a.), mensurale Verkürzung (»Miserere«, »Nymphes, nappés« / »Circumdederunt« u. a.). In der strukturellen Verklammerung dieser Merkmale jedoch und ihrer Rückbindung an eine Matrix,

22 Vgl. zur Begrifflichkeit die inzwischen klassische Kontroverse von Howard Mayer Brown, »Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance«, in: *Journal of the American Musicological Society* 35 (1982), S. 1–48, und Honey Meconi, »Does Imitatio Exist?«, in: *Journal of Musicology* 2 (1994), S. 152–178, jetzt auch John Milson, »›Imitatio‹, ›Intertextuality‹, and Early Music«, in: *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Music Culture. Learning from the Learned. In Honour of Margaret Bent on Her 65th Birthday*, hrsg. von Suzannah Clark und Elizabeth Eva Leach, Woodbridge 2005 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 4), S. 141–151. Die Theorie des »misreading« entwickelte Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford 1973, sowie ders., *A Map of Misreading*, Oxford 1975. Zu den Versuchen, die Theorie musikwissenschaftlich aufzunehmen, gehört meine Arbeit über *Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs ›Pierrot lunaire‹ op. 21. Eine Studie über Einfluß und ›misreading‹*, München 2000 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, 100).

die zugleich ›Hauptthema‹ ist *und von Josquin übernommen wurde*, demonstriert Gombert sein eigenes, überlegenes Metier – und die symbolische Beherrschung des Vorgängers. Denn ungeachtet der Dichte und Überbietung ›technischer‹ Bezugnahmen hat sich sein musikalischer Satz – wie schon Ludwig Finscher feststellt, obwohl er »Musae Iovis« für ein frühes Werk hält²³ – insgesamt von demjenigen Josquins weit entfernt: Metamorphose der Gestalten, Klangstrom, Vermeidung vollkommener Kadenz.

Die Entlehnung der Figur von Josquin bekommt vollends etwas Abgründiges, folgt man Elders' Einschätzung, dass Josquin sie seinerseits – von Ockeghem übernommen hat.²⁴ Tatsächlich ist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Anfang des Cantus der *Missa cuiusvis toni* nicht von der Hand weisen. Elders zieht die Parallele zu Ockeghems Kyrie (vgl. wiederum Notenbeispiel 2), wiewohl es sich um eine Art ›Motto‹ aller Satzanfänge dieser Missa handelt. Die Ähnlichkeit wäre für sich genommen wenig signifikant; dennoch gilt der Zusammenhang auch bei anderen Autoren als unstrittig, weil »Nymphes des bois«, wie die *Missa cuiusvis toni*, ohne Schlüssel notiert ist und also auch auf dieser Ebene der verrästelten Notation Bezug nimmt auf eines von Ockeghems berühmtesten Stücken (von dem, neben »Prenez sur moy«, noch Heinrich Glarean zu berichten weiß).²⁵ Der Zusammenhang lässt sich wiederum pointieren, wenn man nicht den Anfang von »Nymphes des bois« in Betracht zieht, sondern die erwähnte Parallelstelle (siehe Notenbeispiel 4).

Sie fällt präzise mit dem Moment der Namensnennung zusammen (»Ock'ghem«). Tatsächlich handelt es sich geradezu um eine Schlüsselstelle:²⁶ Zum einen wird der Bezug zur *Missa cuiusvis toni* hier noch deutlicher, zum anderen erscheint im Verhältnis zu Gombert nicht die Ähnlichkeit der Anfänge entscheidend, sondern die präzise Übereinstimmung der kürzeren, punktierten ›Kerngestalt‹ (eckige Markierung), die bei Gombert, wie gesehen, zur prägenden Figur der Refrainzeilen wird. Alle anderen Formulierungen lassen sich von hier aus begreifen. Diese ›Kerngestalt‹ aber – *Signatur* der Komposition – ist, wie die Textierung besagt, bei Josquin nichts anderes als

23 Vgl. L. Finscher, Art. »Josquin des Prez« (wie Anm. 4), Sp. 1272. Finscher attestiert die gleiche Unabhängigkeit der Komponisten-Motette von Vinders, nicht jedoch dem vierstimmigen »Musae Iovis« von Appenzeller.

24 Vgl. wiederum W. Elders, *Symbolic Scores* (wie Anm. 9), S. 135.

25 Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547, Reprint New York 1967 und Hildesheim 1969, S. 454f. Vgl. zur Komposition Clemens Goldberg, »Cuiusvis toni. Ansätze zur Analyse einer Messe Johannes Ockeghems«, in: *Tijdschrift van de vereniging voor Nederlandse muziek-geschiedenis* 42 (1991), S. 3–35.

26 Darauf hat mich zuerst Carolin Michels in einer Seminararbeit hingewiesen.

20

A vos-tre'Ock'-ghem a- trap- pé en sa trap- pe.

A vos-tre'Ock'-ghem a- trap- pé en sa trap- pe. Vray

pe. A vos- tre'Ock'-ghem ... en sa trap- pe.

per-

A vos-tre'Ock'-ghem a- trap- pé en sa trap- pe. Vray

Notenbeispiel 4: Josquin Desprez, »Nymphes des bois« / »Requiem«, T. 20–23 (nach J. van Benthem, *La Magie*, wie Anm. 20, S. 146)

der Musik gewordene Name Ockeghems. Gombert huldigt also Josquin mit einer Gestalt, die bei diesem wortwörtlich auf Ockeghem bezogen ist und wohl auch aus dessen Werk abgeleitet. Daneben zeigt die Schlüsselstelle eine zweite wesentliche Parallele: die »Katabasis« als Sinnbild der Trauer – bei Gombert um Josquin, bei Josquin um Ockeghem. Der abwärtsgerichtete, punktierte Sekundgang mit Dehnung auf der obersten Note (runde Markierung) erscheint bei Josquin schon zuvor als das profilierteste Motiv des ersten Teils. Gombert übernimmt dieses Element, wie gesehen, in den Formabschnitt »Iosquinus ille occidit« (!). Das äußerliche Merkmal der halbtönen Transposition des Chorals bildet somit lediglich den modalen Rahmen einer weit engeren intertextuellen Beziehung, die in verschiedener Hinsicht über Josquin hinaus auf Ockeghem als den »verschwiegenen Dritten« verweist. Immerhin ist die Choraltransposition selbst ein Merkmal, das sich vor Josquin (»ung demi ton plus bas«) bereits bei Ockeghem findet, und zwar in dessen Requiem; tatsächlich ist ja die Verbindung zwischen »Nymphes des bois« und diesem Werk sogar über die nämliche Melodie gegeben, den Introitus »Requiem aeternam«.²⁷

27 Vgl. dazu auch Lawrence Bernstein, »Chansons for Five and Six Voices«, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 396. Auch Jacob Obrecht transponiert die lydische Intonation in der Trauermotette auf seinen Vater, »Mille quingentis«, ins Phrygische. Vgl. Wolfgang Fuhrmann, »Pierre de la Rues Trauermotetten und die *Quis dabit*-Tradition«, in: *Tod in Musik und Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Wien 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 2), S. 196.

Die Bezugnahme auf »Nymphes des bois« als zentralen Prätext von »Musae Iovis« ließe sich nun im Einzelnen weiterverfolgen. So bildet im späteren Verlauf der Beginn der dritten und letzten Strophe »Iosquinus (inquit)« (T. 99–103) eine auffällige Parallele zur nicht minder exponierten Stelle »Josquin, Brumel, Pirchon, Compère« im zweiten Teil von »Nymphes des bois« (T. 41–45). Die von Josquin vertonte Deploration Jean Molinets ruft an dieser Stelle das über die vier Namen (!) repräsentierte Sängerkollegium zur Trauer um Ockeghem. Gombert setzt anlässlich der Namensnennung »Iosquinus« eine ähnliche Figur, und in beiden Stücken erscheint sie in Form einer Engführung der beiden Oberstimmen. Das Terzen-Pendel am Ende von »Musae Iovis« (T. 123–129) entspricht den fallenden Terzen, mit denen auch Josquin schließt, in »Nymphes des bois« (T. 46–50) und an anderer Stelle – auf diese »Josquin-Formel« bezieht sich noch Orlando di Lasso.²⁸ Gombert deutet das Terzen-Pendel als »irdisches« Echo der vom Himmel herübertönenden Musik Josquins – ein besonders schöner und eindrücklicher Effekt.

So sehr der beschriebene Zusammenhang eine bewusste kompositorische Auseinandersetzung voraussetzt, werden doch andererseits diese Bezüge erst in der Konfrontation der Werke bei Susato manifest. Susato hat seine Drucke bekanntlich, man muss doch wohl sagen: sorgfältig komponiert. Dazu gehört die Konstitution ganzer Chanson-Familien in der von Susato entwickelten Form der »responce« bzw. »réplique«: Dem Abdruck einer bestimmten Chanson folgt im Druck unmittelbar ein korrespondierendes Stück, oft in Form einer Komposition von Susato, dem Verleger-Komponisten, selber.²⁹ Ganz in diesem Sinne der »responce« ist hier das Aufeinandertreffen von »Nymphes, nappés« und »Nymphes des bois« zu verstehen, gefolgt (mit Unterbrechung durch eine einzelne Chanson, das besonders düstere »Du mien amant«) von den drei Epitaphen, zwei davon wohlgermerkt mit dem gleichen Text. Die Korrespondenz unterstreicht auch der terminologische Aspekt: »Nymphes des bois« erscheint bei Susato ganz richtig als »deploration« des Ockeghem (siehe Abbildung 3), während den drei Komponisten-Motetten auf Josquin eine Art Zwischenüberschrift in größerer Type vorangestellt ist, nämlich gleichfalls: »La deploration de Iosquin de pres« (allerdings nur im Stimmbuch der Quinta vel Sexta Pars, siehe Abbildung 4), obwohl es ja lateinische Vertonungen sind; den einzelnen Motetten selbst sind,

28 Vgl. Annie Cœurdeveys Beitrag »Josquin – Willaert – Lasso: Ein Dreiecksverhältnis?« im vorliegenden Band, S. 176.

29 Vgl. Kristine K. Forney, »New Insights into the Career and Musical Contributions of Tielman Susato«, in: Tielman Susato (wie Anm. 1), S. 11ff.

in kleinerer Type, einigermaßen unsystematisch die Bezeichnungen »monodia«, »naenia« oder »epitaphium« zugeordnet.

Abbildung 3: Josquin Desprez, »Nymphes des bois« / »Requiem« (Septiesme livre, Antwerpen 1545: Tielman Susato, Superius, fol. xiii')

*

Über das zeittypische, zunehmend auf die Komposition übergreifende Motiv des Künstlerruhms hinaus, das Mitte des 16. Jahrhunderts vor allem in den Bildenden Künsten blühte (Giorgio Vasaris Lebensbeschreibungen erschienen in der Erstausgabe 1550),³⁰ findet sich hier exemplarisch eine zentrale Einsicht Jan und Aleida Assmanns bestätigt – dass nämlich Ursprung und Mitte des kulturellen Gedächtnisses das Totengedenken bildet: »Wenn Erinne-

30 Vgl. jetzt den vorzüglichen Kommentar in: Giorgio Vasari, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*, hrsg. von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004.

Fo. xvi.

La deploration de Josquin de pres

Composée Par Ieron. Vinders. A Sept Parties.

SEXTA PARS.



mors. Requiem eter na dona ei do-
nu ne Et lux perpe tua luceat e-
i propterea tu musice requiescat in pace.

Abbildung 4: Hieronymus Vinders, »O mors inevitabilis« / »Requiem« (Septiesme livre, Antwerpen 1545: Tielman Susato, Quinta & Sexta pars, fol. xvi^f)

nerungskultur vor allem Vergangenheitsbezug ist, und wenn Vergangenheit entsteht, wo eine Differenz zwischen Gestern und Heute bewußt wird, dann ist der Tod die Ur-Erfahrung solcher Differenz und die an den Toten sich knüpfende Erinnerung die Urform kultureller Erinnerung.³¹ Das kulturelle Gedächtnis hat somit eine doppelte Funktion: es erinnert an das, was war, und es artikuliert die eingetretene Distanz. Soweit zum Beispiel Josquin bereits eine vergangene Erscheinung darstellt, ist das Echo seiner Musik nur noch von Ferne zu hören – Gombert geht darüber hinaus. Der retrospektiven Dimension der Pietät, der Reverenz an den verstorbenen »pater musicorum«,³² steht die prospektive Dimension der Leistung gegenüber, sich selber unvergesslich zu machen und Ruhm zu erwerben. Deshalb ist es nur folgerichtig, an Josquin mit der gleichen Figur zu erinnern, mit der einst an Ockeghem erinnert wurde. Nach Peter Burke ist dies für die Weitergabe von Erinne-

31 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999, S. 61.

32 Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, Reprint Hildesheim 1971, fol. Ai^r.

nung geradezu charakteristisch: ein »*Schema*, das dazu tendiert, ein bestimmtes Ereignis oder eine bestimmte Person in der Form eines anderen Ereignisses oder einer anderen Person darzustellen.«³³

Für das Totengedenken gilt mithin eine eigenartige Form von Reziprozität: »... man darf für sich soviel Pietät von der Nachwelt erwarten, wie man sie seinerseits seinen Vorfahren entgegenbringt.«³⁴ Die so geschaffene Genealogie ist der unausgesprochene Bezugsrahmen von Gomberts Komponistenmotette. Erinnerung als Nachweis bzw. Nachvollzug ehrwürdiger Abstammung schafft Legitimation – ein Motiv, das schon die Generationenlisten im Alten Testament oder die Herrscherlisten der klassischen und vorklassischen Kulturen begründet und im weiteren Sinne die Idee des Adels überhaupt. Unter Bedingungen einer durchgesetzten musikalischen Autorfunktion ist es gewissermaßen selbstverständlich, dass der legitime Erbe des »*princeps musicorum*«³⁵ dessen Totenklage komponiert.

Der Vergleich von Josquin und Gombert ist in der Musiktheorie um 1550 durchaus im Sinne von »*Musae Iovis*« angestellt worden: Hermann Finck, der Josquin und Gombert als herausragende Vertreter des zweiten und dritten der von ihm beschriebenen »*genera musicorum*«, der »*Musikergeschlechter*« fasst (und Gombert in diesem Zusammenhang als »Schüler« Josquins kennzeichnet), Finck also merkt zu Josquin kritisch an, dieser sei zwar scharfsinnig »in *inveniendis fugis*« (»bei der Erfindung von Imitationen«), aber er gebrauche viele Pausen; dies führe zu einer »*compositio nudior*«, einer »*nackteren*« Komposition. Demgegenüber vermeide Gombert die Pausen; seine Kompositionen seien »*plena cum concordantiarum tum fugarum*« (»voll von Konsonanzen wie auch von Imitationen«).³⁶ Und tatsächlich ist, wie gesehen, der Übergang von der »*compositio nudior*«, der abschnittweisen Durchimitation mit sukzessive einsetzenden Stimmen, hin zu Klangstrom und motivischer Metamorphose präzise die kompositorische Bewegung von »*Musae Iovis*«.

Diese Lesart der Geschichte hat sich bekanntlich nicht durchgesetzt. Schon bei Gallus Dressler 1563 ist Gombert als herausragender Nachfolger

33 Peter Burke, »Geschichte als soziales Gedächtnis«, in: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, hrsg. von Aleida Assmann und Dietrich Harth, Frankfurt a. M. 1991, S. 294.

34 J. Assmann, Das kulturelle Gedächtnis (wie Anm. 31), S. 62. Vgl. weitere Beispiele aus der älteren Musik- bzw. Liturgiegeschichte bei Therese Bruggisser-Lanker, »Ritus und Memoria. Die Musik im liturgischen Buch«, in: *Buchkultur im Mittelalter. Schrift, Bild, Kommunikation*, hrsg. von Michael Stolz und Adrian Mettauer, Berlin 2005, S. 15–40.

35 Der Begriff fällt – wie bei Susato – auch bei Adrian Petit Coclico, *Compendium musicus*, Nürnberg 1552, Reprint Kassel 1954, fol. Biv^v.

36 H. Finck, *Practica musica* (wie Anm. 32), fol. A ij^r.

Josquins durch Orlando di Lasso abgelöst: »Hic ad fugas ubique se alligare non patitur«³⁷ – er lässt sich vom Ideal des »fugierten« Stils keine Ketten anlegen und arbeitet die Harmonie nach den Worten. In Pierre de Ronsards Aufzählung berühmter Josquin-»Schüler« von 1560, die wiederum auf Lasso hinausläuft, ist Gombert nicht einmal mehr vertreten. Noch Jahrhunderte später ist Gombert eine Figur im Schatten. Ambros erwägt, die von ihm so genannte »zweite niederländische Schule« zwischen 1450 und 1550 in die »Epochen Ockeghem's, Josquin's und Gombert's« einzuteilen, und Heinrich Bessler immerhin sieht bei Gombert »trotz äußerer Abkehr die eigentliche Nachfolge Josquins«.³⁸ Die meisten historiographischen Entwürfe dagegen führen ihn allenfalls in einer »Zwischengeneration«.³⁹ So sehr Komponisten-Motette und Motetten-Chanson auf die Befestigung einer bestimmten Genealogie abzielen, so wenig ist ein Erfolg dieser Strategie garantiert. Paula Higgins hat darauf verwiesen, dass die musikalischen Totenklagen und der zeitgenössische Diskurs überhaupt eine strikt patrilineare Genealogie konstituieren.⁴⁰ Die in solchen Fällen beliebte Anrufung der Musen bzw. Nymphen, die noch in Harold Blooms Einfluss-Theorie den (fehlenden) Part der weiblichen »agency« abgeben, ist dazu strikt komplementär. Aber anders als die biologischen sind die symbolischen Väter austauschbar, und erst in der Retrospektive werden »Haupt-« und »Nebenlinien« evident. Ockeghem war der Vater von Josquin, und Josquin – sagt »Musae Iovis« – der Vater von Gombert. Aber die Väter sind tot, und was von Gombert bleibt, steht noch nicht fest, bevor er seinen Nachfolger findet.

37 Gallus Dressler, *Præcepta musicae poeticae* [1563], hrsg. von Olivier Trachier und Simonne Chevalier, Paris 2001, S. 182.

38 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, rev. von Otto Kade, 3. Aufl., Leipzig 1891, Reprint Hildesheim 1968, S. 3; Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft, 6), S. 252.

39 Der Begriff (»Generation in-between«) fällt noch bei Stephen Rice, dem es eigentlich um eine Rehabilitierung Gomberts und seiner unmittelbaren Zeitgenossen geht (siehe Anm. 16).

40 Vgl. Paula Higgins, »Musical ›Parents‹ and Their ›Progeny‹: The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe«, in: *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, hrsg. von Jessie Ann Owens und Anthony M. Cummings, Warren 1997, S. 169–185.

Annie Cœurdevey

Josquin, Willaert, Lasso – ein Dreiecksverhältnis?

In jüngerer Zeit lenkte ein Beitrag von John Milsom zur Festschrift für Margaret Bent¹ das Augenmerk auf die verschiedenen Arten, wie in der Musikwissenschaft der Begriff »Intertextualität« als ein der aktuellen Linguistik entlehnter Terminus gebraucht wird. Dieser Ausdruck sollte nach Milsom für Beziehungen reserviert bleiben, die im Hintergrund der kontrapunktischen Syntax walten und von der Analyse nachvollziehbar gemacht werden. Vorliegende Studie hingegen ist auf einer bescheideneren Ebene angesiedelt: derjenigen der unmittelbaren Wahrnehmung, dort, wo man ohne Mühe einzelne klare thematische oder Parodieelemente erkennt und sich an sie erinnert. Für einen Renaissancekomponisten steht es außer Frage, dass diese Erinnerungswirkung das Moment der Nacheiferung, des Wettstreits und/oder der Ehrerbietung erhöht, um mit den Worten Howard Browns zu reden, die er in seinem grundlegenden Aufsatz verwendete.²

Unter den Werken, die schon früh eine Bezugnahme ausgelöst haben, stellte die Musik von Josquin für seine Zeitgenossen wie für seine Nachfolger einen machtvollen Anziehungspunkt dar. Man denke nur daran, dass er von Hermann Finck zum Vater aller Musiker erklärt wurde,³ dass Heinrich Glarean ihm in seinem *Dodekachordon* rund dreißig Musikbeispiele zugestanden hat und ihn dabei »unseren Josquin« nannte⁴ und dass Lampadius seine blassen Imitatoren geißelte.⁵ Man ist also auf ganz natürliche Weise verlockt, einen Zusammenhang zwischen den beiden Renaissancekomponisten herzustellen, die am anhaltendsten gefeiert wurden: dem einen vom Anfang des 16. Jahrhunderts, dem anderen aus der zweiten Jahrhunderthälfte, den

1 » ›Imitatio‹, ›Intertextuality‹, and Early Music«, in: *Citations and Authority in Mediaeval and Renaissance Musical Culture. Learning from the Learned*, hrsg. von Suzannah Clark und Elizabeth Eva Leach, Woodbridge 2005 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 4), S. 141–151.

2 Howard Mayer Brown, »Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance«, in: *Journal of the American Musicological Society* 35 (1982), S. 1–48.

3 Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, Reprint Bologna 1969 und Hildesheim 1971, Einleitung, fol. Aij^r.

4 Henricus Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547, Reprint New York 1967 und Hildesheim 1969, S. 362.

5 Lampadius, *Compendium musices tam figurati quam plani cantus*, Bern ³1554, fol. Fij^r.

die Zeitgenossen als neuen Orpheus titulierten, Orlando di Lasso. Tatsächlich bringt die Erfassung der gleichlautenden Titel im Werk der beiden Komponisten eine bestimmte Zahl von intertextuellen Fällen ans Licht, von denen die wichtigsten zwei Magnificatvertonungen von Lasso sind, die jeweils über die Josquin-Motetten »Benedicta es regina coelorum« und »Praeter rerum seriem« komponiert sind. Nun trifft es sich, dass diese beiden großen Cantus-firmus-Motetten ein Gegenstück bei Adrian Willaert im Motettenteil seiner *Musica nova* von 1559 haben; es trifft sich ferner, dass genau diese Sammlung von Willaert noch sechs weitere josquinische Titel enthält: den siebenteiligen Zyklus »O admirabile commercium« und die Motetten »Alma redemptoris mater«, »Victimae paschali laudes«, »Mittit ad virginem«, »Huc me sydereo« und zuletzt »Inviolata, integra et casta es Maria«. Eine solche Konzentration in einer einzigen Quelle kann kein Zufallsprodukt sein, selbst wenn die Hommage an Josquin eher auf der Wahl einer gleichen Textbasis zu beruhen scheint als auf der musikalischen Verarbeitung. Jedenfalls entsteht bei Willaert die Beziehung zum Stück von Josquin oft nur über die Vermittlung des Cantus firmus, was sich – angesichts der Absicht, sich auf dasselbe Modell zu beziehen – als nichts Besonderes herausstellt, ganz im Gegensatz zu dem, wie zu sehen sein wird, was bei Lasso passiert.

In der *Musica nova* betrifft die Dreiecksbeziehung Josquin – Willaert – Lasso somit die zwei Magnificatvertonungen, aber auch die Sequenz »Victimae paschali laudes« und die Motette »Huc me sydereo«. Letztere weist bei Lasso dieselbe Einteilung in drei Partes wie bei Willaert auf. Ohne die Version von Josquin zu ignorieren, kann man also annehmen, dass Lasso seit den 1560er-Jahren ein Exemplar der *Musica nova* in Händen hielt.⁶ Doch es schien erfolgversprechend, sich nicht nur an diese Sammlung zu halten, sondern auf breiterer Basis im Motettenbestand dieser drei Komponisten vier mögliche Intertextualitätsachsen zu prüfen:

- das Verhältnis Willaert – Josquin,
- das Verhältnis Lasso – Josquin,
- das Verhältnis Lasso – Willaert sowie
- die Titel, die allen drei Komponisten gemein sind.

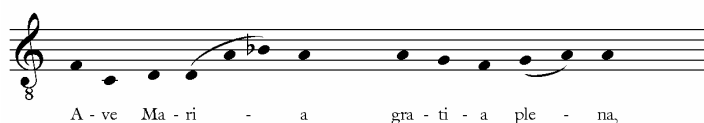
Dabei ergibt sich eine Einschränkung: Wenn man die Motettentexte Josquins zählt, die auch von Willaert und Lasso vertont wurden, kann man darauf verzichten, auch die sehr geläufigen liturgischen Motetten wie »Ave Regina

6 Weiter unten wird näher auf die Bezüge eingegangen, die zwei weitere Motetten von Lasso zu gleichnamigen Kompositionen der *Musica Nova* aufweisen.

coelorum«, »Alma redemptoris mater«, »Regina coeli laetare« etc. zu berücksichtigen, desgleichen die Hymne »Victimae paschali laudes«. Diese Titel gibt es in gehöriger Zahl bei Willaert und in erklecklicher Menge bei Lasso; bei beiden führt die liturgische Funktion dieser Stücke fast notwendigerweise dazu, sie als Cantus-firmus-Bearbeitungen zu vertonen. Ein Vergleich wäre nicht aussagekräftig, da das einzige Vergleichsmoment in der prius-factus-Komponente läge. Hingegen betrifft diese Einschränkung nicht die beiden sehr häufig vorkommenden Gebetstexte »Pater noster« und »Ave Maria«, wie im ersten Punkt sogleich zu sehen sein wird.

Josquin als Modell für Willaert?

Wenn man Willaerts Motettenproduktion chronologisch durchgeht, stößt man zunächst, im ersten der zwei vierstimmigen Motettenbücher, die in Venedig 1539 bzw. 1545 in erweiterter Form publiziert wurden (RISM W 1106 und 1107), auf ein »Ave Maria ... benedicta tu«,⁷ mit der die Sammlung eröffnet wird. Diese Initialposition nehmen auch die beiden vierstimmigen Sätze über den Englischen Gruß von Josquin ein: das »Ave Maria ... virgo serena« zu Beginn von Ottaviano Petruccis Sammeldruck *Motetti A* aus dem Jahr 1502 (RISM 1502¹) und das »Ave Maria ... benedicta tu«, das »kleine Ave Maria«, mit dem Petruccis Sammeldruck *Motetti C* von 1504 (RISM 1504¹) anhebt. Letztere Komposition⁸ erlaubt, einen Zusammenhang mit Willaert herzustellen, da beide sowohl den Text der marianischen Antiphon als auch die ihr am häufigsten zugeordnete gregorianische Melodie als paraphrasierten Cantus firmus benutzen (siehe Notenbeispiel 1).



Notenbeispiel 1

Aber wegen der verschiedenen dichterischen Fortsetzungen, die dem ursprünglichen Gebetstext im Laufe des Mittelalters gegeben wurden, endet die

7 *Adriani Willaert Opera omnia*, hrsg. von Hermann Zenck, Bd. 1: *Motetta IV vocum, liber primus, 1539 et 1545*, American Institute of Musicology 1950 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 3.1), S. 1–4.

8 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von Albert Smijers, *Motetten*, Bundel I, Amsterdam 1926, S. 12f.

Notenbeispiel 2 (Anfang): Josquin Desprez, »Pater noster« a 6, T. 99–120 (oben),
Adrian Willaert, »Pater noster« a 6, 1542, T. 99–121 (unten)

Identität des textlichen und musikalischen Materials nach »benedictus fructus ventris tui«:⁹ »Et benedicta sint beata ubera« bei Josquin, »Sancta Maria, regina caeli, dulcis et pia« bei Willaert. Und im ersten Teil liegt die paraphrasierte Melodie zwar in beiden Stücken im Superius, aber die modale Behandlung unterscheidet sich merklich. Josquin verwendet die Melodie im transponierten ersten Modus (mit *b mollis* und der Schlüsselung G2, C3, C3, F4),

9 Vgl. Daniel E. Freeman, »On the Origins of the ›Pater Noster-Ave Maria‹ of Josquin des Prez«, in: *Musica Disciplina* 45 (1991), S. 188–197.

ti - o - nem, sed li - be - ra nos a ma - lo, sed
 li - be - ra nos a ma - lo, sed li - be - ra nos a ma -
 nem, Sed li - be - ra nos a ma - - - lo, sed li - be - ra nos a ma - lo, sed

Notenbeispiel 2 (Fortsetzung)

dagegen Willaert im untransponierten ersten Modus und in einer engeren Schlüsselung (C2, C2, C3, C4).

Derselbe *Primus liber* von 1539/1545 enthält ein »O Domine Jesu Christe«. Zwischen Josquins unvollständigem fünfteiligem Zyklus und Willaerts mit nur vier Teilen noch weniger vollständigen Zyklus stellt sich keinerlei Beziehung heraus, zumal von der Tertia pars an textuelle Varianten bestehen. Dieser Unterschied wird durch die kontrapunktische Konzeption noch um ein Beträchtliches größer. Der Satz ist bei Josquin weitgehend akkordisch, bei Willaert dagegen kontrapunktisch sehr stark elaboriert, dermaßen sogar, dass er selbst die »O Domine«-Anrufungen des Anfangs, denen Josquin eine besondere Feierlichkeit verlieh, nicht eigens hervorhebt.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of five staves: a vocal line (Soprano/Alto), a vocal line (Tenor/Bass), and three instrumental staves (likely lute or keyboard). The first system shows the vocal line with the lyrics 'li - be-ra nos a ma - - - lo.' and the instrumental accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics 'li - be-ra nos a ma - lo, a - - - - - men.' and the instrumental accompaniment. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Notenbeispiel 2 (Ende)

Wenn man Willaerts Motettenwerk weiter abschreitet, findet man zwei »Pater noster«, die am Sammlungsbeginn stehen; eine erste Version zu vier Stimmen im *Liber secundus*, der 1545 herauskam (RISM W 1109),¹⁰ und eine zweite, mit der die *Motetta 6 vocum* von 1542 (RISM W 1112)¹¹ eröffnet werden; in beiden Fällen folgt dem »Pater noster« ein »Ave Maria«. In der vierstimmigen Fassung wird der Cantus firmus wechselweise im Supe-

10 Adriani Willaert Opera omnia, hrsg. von H. Zenck, Bd. 2: *Motetta IV vocum, liber secundus, 1539 et 1545*, American Institute of Musicology 1950 (Corpus Mensurabilis Musicae, 3.2), S. 11–17.

11 Adriani Willaert Opera omnia, hrsg. von H. Zenck, Bd. 4: *Motetta VI vocum, 1542*, American Institute of Musicology 1952 (Corpus Mensurabilis Musicae, 3.4), S. 1–6.

Superius

[Canon]

Quintus

Tenor

Sextus

Bassus

Superius

Altus

Quinta

Tenor

Sexta

Bassus

sanc - ti - fi - ce -

sanc - ti - fi - ce - tur no - men tu - um,

in coe - lis, Sanc - ti - fi - ce - tur no - men tu - um, sanc -

Sanc - ti - fi - ce - tur no - men tu - um,

Notenbeispiel 3 (Anfang): Josquin Desprez, »Pater noster« a 6, T. 21–39 (oben),
Adrian Willaert, »Pater noster« a 6, 1542, T. 21–39 (unten)

perius und im Tenor paraphrasiert. Die sechsstimmige Fassung weist ihrerseits die bewerkenswerte Besonderheit auf, dass der Cantus firmus im Kanon zwischen Tenor und Quinta vox geführt wird, wobei in der Quinta vox die Stimme – komplett von Anfang bis Ende – in Umkehrung und in einem Einsatzabstand von drei Breven erscheint (siehe die Notenbeispiele 2 und 3: Das Thema und seine Umkehrung sind dort mit gestrichelten Linien markiert).

Wollte Willaert in Konkurrenz zur satztechnischen Virtuosität von Josquins sechsstimmigem »Pater noster« treten, das ebenfalls den Cantus firmus kanonisch durchführt, wengleich in der Quinte, mit einem Einsatzabstand

tur no-men tu - - - um,

Ad

ti - fi - ce - tur no - men tu - - - - um, Ad - ve - ni - at re - gnum tu -

Ad - ve - ni - at re - - gnum tu -

Notenbeispiel 3 (Fortsetzung)

von sechs Breven und ohne Umkehrung?¹² Diese Annahme scheint berechtigt, denn es gibt noch verschiedene andere Gründe, die diese beiden sechsstimmigen »Pater noster« in einen Zusammenhang stellen. Jenseits der Stimmverteilung, die in etwa gleich ist, und jenseits der sehr ähnlichen syllabischen Deklamation wird in beiden Kompositionen der Cantus firmus, der im sechsten Modus zu stehen scheint, in einen Satz integriert, der alle Cha-

12 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel XII, Amsterdam 1954, S. 47–57. Nota bene, dass zu dem Zeitpunkt, als Willaerts Mottete erschien, es sich nicht um eine venezianische Publikation handelte, sondern dass sie in Hieronymus Formschneiders Nürnberger *Novum et insigne opus musicum* (RISM 1537¹) herauskam.

Notenbeispiel 3 (Ende)

Charakteristika des transponierten zweiten Modus aufweist.¹³ Josquin vermeidet die modale Uneindeutigkeit. Er modifiziert den gregorianischen Melodie-

13 Jedenfalls liegt die eigentliche Finalis der Chormelodie auf G, so wie die ursprüngliche Melodie auch mit ihrem Anfang *g a b h* im achten Modus zu stehen scheint, wiewohl sie auf A endet, wenn man das abschließende »Amen« miteinbezieht. Diese Transposition auf den darunterliegenden Ton, der den Eindruck eines Beginns (und einer entsprechenden Fortsetzung) im F-Modus erweckt, um dann aber mit einer Kadenz auf G zu einem regulären Schluss zu führen, praktizieren die meisten mehrstimmigen Versionen des »Pater noster«: unter anderen die von Nicolas Gombert, Jacquet von Mantua, Francesco Layolle, Lasso nicht zu vergessen, von dessen drei polyphonen Bearbeitungen des »Pater noster« (RISM 1573a und 1585b) zwei diesem Schema genügen. Es sei bemerkt, dass die modale Ambiguität durch das vorgezeichnete *b*, das dem fünften und sechsten sowie dem transponierten zweiten Modus eignet, begünstigt ist.

beginn, der *f g a a* lauten müsste, zur Tonfolge *g g b a*; das erlaubt ihm, unmissverständlich die Klanglichkeit von G-Dorisch mit Kadenzten auf den Melodiestufen I, V und II zu etablieren. Willaert geht anders vor. Er führt (wie auch bei seinem vierstimmigen »Pater noster«) den nicht modifizierten Cantus firmus ein, der durchaus im »scheinbaren« sechsten Modus steht und zweideutig endet: Nachdem die Klanglichkeit von F ab »sed libera nos a malo« etabliert zu sein scheint (siehe Notenbeispiel 2), beendet er den Satz wie Josquin mit einer plagalen Kadenz auf G.¹⁴ Zwischen diesem modal klar gekennzeichneten Anfang und dem längst nicht so eindeutigen Ende ist das Kadenzschema des Stücks nur sehr schwer zu bestimmen, weil perfekte Kadenzten selten sind, dagegen »pseudo-Kadenzten« häufig vorkommen und sich die kadenziellen Vorgänge oft überlappen, was die syntaktische Gliederung problematisch macht. Indes ist die frappierendste intertextuelle Beziehung nicht in der musikalischen Substanz zu orten, sondern in einem äußerlichen und rein formalen Aspekt, nämlich darin, dass die beiden Stücke exakt dieselbe Länge haben bzw. die identische Anzahl von Breven aufweisen (wenn man die Schlusslonga, die bei Willaert ausgedehnt ist, nicht berücksichtigt). Die synoptische Anordnung der Partituren macht dies augenfällig: Notenbeispiel 2, das den Schluss wiedergibt, demonstriert die erstaunliche Koinzidenz.

Aber es gibt noch einige weitere, eher episodische Fälle, die Willaerts Lektüre der Josquin-Vorlage illustrieren. Notenbeispiel 3 führt in den Takten 21 bis 39 die gleiche Behandlung des Motivs »sanctificetur nomen tuum« vor Augen, das Gleiche betrifft die Stelle »adveniat regnum tuum« mit derselben Erweiterung gegenüber der Choralmelodie.

Das vierstimmige »Ave Maria«, das in der zweiten Ausgabe von Willaerts *Liber secundus* folgt, stellt die Secunda pars des »Pater noster« dar, wie es auch beim sechsstimmigen »Ave Maria« von Josquin der Fall war, während der entsprechende sechsstimmige Satz bei Willaert (in den *Motetta* von 1542) als eigenständiges Stück auftritt; aber womöglich handelt es sich dabei lediglich um eine Entscheidung oder Nachlässigkeit des Druckers, denn in beiden Fällen wird der (transponierte zweite) Modus nicht aufgegeben. Die dichterische Fortsetzung, die Willaert für diese anderen »Ave Maria«-Vertonungen wählte, stimmt mit der des *Primus liber* überein – nun aber ist es auch die Version des sechsstimmigen »Ave Maria« Josquins (»Sancta Maria, regina

14 In der vierstimmigen Version von 1545 erklingt diese Kadenz auf einem G, das man insofern als vorläufige Finalis ansehen kann, als das folgende »Ave Maria« den Vermerk »Secunda pars« trägt.

San - cta Ma - ri - a, San - cta Ma - ri - a, San - cta Ma - ri - a, dul - cis et pi - a,
 San - cta Ma - ri - a, re - gina cae - li, dul - cis et pi - a,
 San - cta Ma - ri - a, re - gina cae - li, dul - cis et pi - a, o ma - ter De - i,
 San - cta Ma - ri - a, San - cta Ma - ri - a, San - cta Ma - ri - a, Re - gi - na coe - li, dul - cis et pi - a

Notenbeispiel 4: Josquin Desprez, »Ave Maria« a 6, T. 47–57 (oben), Adrian Willaert, »Ave Maria« a 6, T. 68–77 (unten)

caeli, dulcis et pia«).¹⁵ Aber vom musikalischen Standpunkt aus zeigt einzig Willaerts sechsstimmige Bearbeitung die Nähe zum sechsstimmigen »Ave

15 D.E. Freeman, On the origins (wie Anm. 9), bemerkt, dass Josquin diesen Text als erster vertont hat und dass man seinem Beispiel erst wieder seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gefolgt ist. Er listet 22 auf denselben Text geschriebene Motetten von 18 Komponisten auf, von Philippe Verdelot bis Lasso, darunter nicht weniger als fünf von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Das sechsstimmige Stück von Lasso, das im *Magnum opus*

Maria« Josquins, und diese verwandtschaftlichen Beziehungen sind nur in der zweiten Hälfte festzustellen, dort, wo der zusätzliche Text mit keinerlei bekannter Melodie in Verbindung zu bringen ist; sie sind also höchst bemerkenswert, wie Notenbeispiel 4 zeigt.

Der *Primus liber 4 vocum* enthält schließlich in der Ausgabe von 1545 zwei Motetten, »Benedicta es caelorum regina« und »Inviolata, integra et casta«,¹⁶ also die, die dann siebenstimmig in die *Musica nova* aufgenommen werden sollten, wie oben bemerkt wurde. Der Kontrapunkt dieser beiden vierstimmigen Werke entspricht der Schreibweise, wie sie Willaert üblicherweise in dieser ersten Stilperiode praktiziert – breitflächig imitativ den Cantus firmus umgebend – und die hier den einzigen intertextuellen Bezug zu den beiden sechs- bzw. fünfstimmigen Motetten Josquins darstellt.¹⁷ Und wenn man die siebenstimmige Bearbeitung anschaut, die er in der *Musica nova* präsentiert, erkennt man – wie im Fall des »Pater noster« – Willaerts offenkundige Absicht, sich mit einem Zusatzpensum an kontrapunktischer Komplexität an den beiden großen josquinischen Kompositionen zu messen. Wo nämlich Josquin die Choralmelodie der Sequenz im ersten Teil von »Benedicta« im Oktavkanon und in »Inviolata« im Quintkanon bearbeitet hat, führt Willaert in den zwei Motetten dank der siebten Stimme systematisch einen Doppelkanon in den Mittelstimmen durch, den er von Anfang bis Ende durchhält.¹⁸ Eine weitere Besonderheit des siebenstimmigen »Benedicta« von Willaert ist – und zwar sowohl im Vergleich mit seiner eigenen vierstimmigen Version als auch mit der von Josquin – die Transformation des modalen Profils. Hatte Josquin den mixolydischen Charakter mit der Tonfolge *g g a b g* völlig respektiert, verleiht Willaert dem ganzen Stück eine permanente modale Doppeldeutigkeit, indem er von Beginn an das *b mollis* verlangt, was bereits in der Vorimitation des Superius deutlich stabilisiert wird. Zuletzt steigert Willaert in der *Secunda pars* den kontrapunktischen Kraftakt noch durch vermehrte Komplexität, während man bei Josquin die gegenläufige Tendenz beobachten kann. Genauso stehen die jeweiligen Schlussteile der beiden »Inviolata«-Kompositionen in einem schlagenden Kontrast zueinander. In Willaerts siebenstimmiger Version wird der Cantus

musicum von 1604 (RISM L 1019) erschien, ist hingegen eine völlig freie Komposition und bleibt in unserer Untersuchung unberücksichtigt.

16 Adriani Willaert Opera omnia, Bd. 1: Motetta IV vocum, liber primus (wie Anm. 7), S. 78–82 (»Benedicta«) und S. 95–99 (»Inviolata«).

17 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel XI, Amsterdam 1954, S. 11–19 (»Benedicta«), und Bundel X, Amsterdam 1950, S. 111–117 (»Inviolata«).

18 Josquin geht abwechslungsreicher vor, sowohl was die Textur als auch die kanonische Anlage angeht.

firmus quasi-kanonisch und auf alle Stimmen außer dem Bass ausgebreitet durchgeführt, was diesem Ausklang einen massiven und feierlichen Charakter verleiht. Dagegen wählte Josquin den umgekehrten Weg: Das Stück endet mit einer großen melismatischen Verbreiterung, der zugleich die Funktion des ›Erinnerungsmotivs‹ zukommt, indem der melodische Abstieg, der anfangs dem Adjektiv »inviolata« assoziiert war (und sechs Mal in den beiden Außenstimmen erklang), im letzten Satz bei »que sola inviolata permansisti« wieder aufgegriffen wird.

Ebenfalls Teil der *Musica nova* ist der siebenenteilige Zyklus »O admirabile commercium« zu fünf Stimmen, der sich von Josquins fünfteiligem Werk zu vier Stimmen stark unterscheidet.¹⁹ Im sechsstimmigen Teil der Sammlung könnte zur Not das »Alma Redemptoris mater« mit dem zweiten »Alma Redemptoris mater«, das Petrucci 1519 in seinen *Motetti de la Corona, libro tertio* (RISM 1519²) druckte, wegen der gleichen Behandlung des Cantus firmus in Verbindung gebracht werden, der von Anfang bis Ende im Tenor paraphrasiert wird, wiewohl dies bei Willaert wesentlich freier geschieht.²⁰

Schließlich kann man das sechsstimmige »Mittit ad virginem« mit der gleichnamigen vierstimmigen Motette Josquins in einen gewissen Zusammenhang bringen.²¹ Es handelt sich um die Petrus Abaelard zugeschriebene Sequenz mit einer Strophenform aus fünf Sechssilblern, deren Melodie den Charakter eines fröhlichen Weihnachtsliedes aufweist (siehe Notenbeispiel 5).

Mit-tit ad vir-gi-nem Non-quem-vis an-ge-lum, Sed for-ti-tu-di-nem

Su-um ar-chan-ge-lum A-ma-tor ho-mi-nis For-tem ex-pe-di-at (etc.)

Notenbeispiel 5

19 Adriani Willaert Opera omnia, hrsg. von H. Zenck, Bd. 5: *Musica nova, 1559*, American Institute of Musicology 1957 (Corpus Mensurabilis Musicae, 3.5), S. 31–56; *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel I, Amsterdam 1926, S. 24–47.

20 Adriani Willaert Opera omnia, Bd. 5: *Musica nova* (wie Anm. 19), S. 109–118; *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel VIII, Leipzig 1942, S. 77–80.

21 Adriani Willaert Opera omnia, Bd. 5: *Musica nova* (wie Anm. 19), S. 173–188; *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel I, Amsterdam 1926, S. 14–20.

Wie im Fall des sechsstimmigen »Pater noster« scheint der Umfang der *Prima pars*, nämlich 124 plus 1 *Brevis*, denjenigen von Josquin nachzuahmen. Überzeugender ist indes vielleicht, dass bei beiden die mit großer Klarheit behandelte präexistente Melodie fast immer im *Superius* oder jedenfalls in einer Stimme liegt, wo sie deutlich wahrgenommen werden kann, bei Willaert im sechsten Modus auf F, bei Josquin nach C transponiert. Aber auch hier liegt der Unterschied in der Art des kontrapunktischen Satzes. Darüber hinaus betont Josquin den populären Charakter der Melodie, indem er ihren Dreierduktus, selbst im *Tempus imperfectum*, beibehält. Im Unterschied dazu geht Willaert nur in den Strophen 8 bis 10 zum *Tempus perfectum* über.

Lassos Bezugnahmen auf Josquin

Von den sechs Stücken Lassos, die man mit Gewissheit auf ein josquinisches Modell beziehen kann, sind vier auch von Willaert komponiert worden und werden deshalb im letzten Kapitel besprochen (»*Dulces exuviae*«, »*Huc me sidereo*« und zwei *Magnificat*-Vertonungen). Es bleiben also noch zwei – im gleichen Jahr publizierte – Motetten, die unabweisliche Indizien einer Hommage auf Josquin zeigen. Die erste ist ein »*Memor esto verbi tui*«,²² eine herrliche Komposition in einem Stil, den David Crook als rhetorisch und bildhaft zugleich beschreibt.²³ Zweifellos wollte Lasso sich mit einem stilistisch auffallenden Anfang an der Seite der spektakulären *Expositio* von Josquins Motette²⁴ postieren (siehe Notenbeispiel 6).

Die intertextuellen Bande sind subtil: Lasso hat das rhythmische Profil von Josquins berühmtem Eingangsmotiv mit seinem insistierenden und repetitiven Zug beibehalten, ebenso die *responsoriale* Komponente dieses *Exordiums*, aber der Wechsel der *Duos* bei Josquin ist in einen Wechsel von akkordischen *Trios* mit einem wesentlich dichter gedrängten Rhythmus überführt, wodurch eine Art harmonische Alliteration entsteht.

Die zweite hier zu erwähnende Motette ist das »*Stabat mater*«, mit der die – ebenfalls 1585 veröffentlichte – Sammlung der vierstimmigen Offer-

22 RISM L 956: Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 15: *Cantica sacra sex et octo vocibus* (Munich, 1585), hrsg. von David Crook, Madison 1999 (Recent researches in the music of the Renaissance, 117), S. 21–25. Lasso hat ein *Magnificat* über seine eigene Motette komponiert: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Neue Reihe, Bd. 17: *Magnificat 93–110: Postum überlieferte Magnificat, zweifelhafte Werke, Modelle, Register*, hrsg. von James Erb, Kassel 1988, Nr. 100, S. 107–123.

23 O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 15: *Cantica* (wie Anm. 22), S. xiv.

24 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel VI, Leipzig 1936, S. 3–11.

torien beschlossen wird,²⁵ und man kann sehen, dass es sich bei dieser Datumsidentität der Drucke um mehr als einen reinen Zufall handelt (siehe Notenbeispiel 7).

Me - mor es - to ver - bi tu - i ser - vo tu - o in quo mi - hi spem - de - sti.

Me - mor es - to, Me - mor es - to, Me - mor es - to ver - bi tu - i

Me - mor es - to, Me - mor es - to, me - mor es - to ver - bi tu - i

Me - mor es - to, Me - mor es - to

Me - mor es - to, Me - mor es - to

Notenbeispiel 6: Josquin Desprez, »Memor esto«, Beginn (oben), Orlando di Lasso, »Memor esto«, Beginn (unten)

Die ersten Takte beziehen sich ausdrücklich auf den Beginn der Motette von Josquin:²⁶ schon gleich mit ihrem Dreiklangsabstieg, etwas weiter ist bei »dum pendebat« eine motivische Ähnlichkeit zu entdecken (im Superius bei Josquin, im Tenor bei Lasso). Aber die Anspielungen scheinen hier aufzuhören.

25 RISM L 955: O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 14: *Sacrae cantiones for four voices* (Munich 1585), hrsg. von D. Crook, Madison 1997 (Recent researches in the music of the Renaissance, 111), S. 97–116.

26 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel VIII, Leipzig 1942, S. 51–57.

Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendebat filius
 Com me fem me des con for

Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendebat filius
 Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendebat filius
 Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrimosa dum pendebat filius

Notenbeispiel 7: Josquin Desprez, »Stabat mater«, T. 1–15 (oben), Orlando di Lasso, »Stabat mater«, T. 1–14 (unten)

Lassos Bezugnahmen auf Willaert

Von rund fünfzig Motetten, die einen gemeinsamen Titel tragen, lassen sich drei Motetten mit Ähnlichkeiten in den musikalischen Incipits ermitteln: ein fünfstimmiges »Mirabile mysterium« aus Lassos so genanntem Antwerpener Motettenbuch²⁷ mit dem gleichen Quartabstieg im Superius wie in Willaerts vierstimmiger Motette (allerdings handelt es sich um den Anfang der Choralmelodie), ein 1566 in Venedig erschienenenes »Infelix ego« mit sechs Stimmen

27 RISM L 758: O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 1: *Il primo libro de motetti a cinque et a sei voci (Antwerp, 1556)*, hrsg. von James Erb, Madison 1998 (*Recent researches in the music of the Renaissance*, 114), S. 54–59; Adriani Willaert *Opera omnia*, Bd. 1: *Motetta IV vocum, liber primus* (wie Anm. 7), S. 86–89.

auf einen Text von Girolamo Savonarola, dessen Anfang an denjenigen von Willaerts gleichfalls sechsstimmiger Motette erinnert,²⁸ und ein vierstimmiges »Beati pauperes spiritu« mit seinem Dreiton-Incipient, das sich auch im fünfstimmigen »Beati pauperes« von Willaerts *Musica nova*²⁹ findet.

Ein ernsthafterer Hinweis darauf, dass Lasso eventuell eine Komposition Willaerts anklingen lassen wollte, findet sich in seiner fünfstimmigen Motette »Peccata mea«, deren Anfang wegen der rhythmischen und melodischen Ähnlichkeit an das sechsstimmige »Peccata mea« aus der *Musica nova*³⁰ gemahnt, zumal die beiden Motetten an der Textstelle »sicut sagittae« (»wie Pfeile«) in ihren in die Höhe schnellenden Figuren übereinstimmen (siehe Notenbeispiel 8).

Durchaus überraschend kommt es indes, in Lassos letztem Motettenband, den er genau in seinem Todesjahr 1594 herausbrachte, zweimal eine explizite Bezugnahme anzutreffen. Zuerst gibt es hier ein sechsstimmiges »Prolongati sunt dies mei« in drei Partes, das auf sehr charakteristische Weise mit seiner Textwahl die quälenden Gedanken des alternden Lasso im Angesicht des nahenden Todes widerspiegelt. Das Stück, das bei Willaert denselben Titel trägt, steht in seiner dritten venezianischen Motettenpublikation, den *Motetta V vocum*, und das, was den bezeichnenden Bezug herstellt, ist diesmal nicht die Musik, sondern der Text.³¹ In der Tat bestehen beide aus drei gleichen Partien, die – wörtlich oder adaptiert – aus disparaten Texten des Alten und des Neuen Testaments zusammengestellt sind: Prd. 8,13 für den ersten Teil (frei nach »nec prolongentur dies eius sed quasi umbra transeant«), Ps. 31,3 (32,3) für den zweiten (»Inveterata sunt ossa mea«), und Luk. 2,29–31

28 RISM L 796: O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 5: *Motets from ... Motets for five to eight voices from Sacrae cantiones, liber secundus, tertius, quartus (Venice 1566)*, hrsg. von Peter Bergquist, Madison 1997 (Recent researches in the music of the Renaissance, 109), S. 262–275; *Sextus tomus Evangeliorum*, Nürnberg 1556 (RISM 1556⁹), siehe *Savonarolan Laude, Motets, and Anthems*, hrsg. von Patrick Macey, Madison 1999 (Recent researches in the music of the Renaissance, 116), S. 135–151.

29 *Moduli quatuor et octo vocum* (Paris 1572, RISM L 850: O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 18: *Motets from printed anthologies and manuscripts, 1570–1579*, hrsg. von P. Bergquist, Madison 2001 (Recent researches in the music of the Renaissance, 124), S. 34–45; *Adriani Willaert Opera omnia*, Bd. 5: *Musica nova* (wie Anm. 19), S. 67–74.

30 *Sacrae cantiones quinque vocum* (München 1582, RISM L 938): O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 12: *Motets from printed anthologies* (wie Anm. 29), S. 8–12; *Adriani Willaert Opera omnia*, Bd. 5: *Musica nova* (wie Anm. 19), S. 119–126.

31 RISM L 1007: O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 16: *Cantiones sacrae sex vocum (Graz, 1594)*, hrsg. von D. Crook, Madison 2002 (Recent researches in the music of the Renaissance, 131), S. 12–26; *Adriani Willaert Opera omnia*, hrsg. von H. Zenck, Bd. 3: *Motetta V vocum, 1539 et 1550*, American Institute of Musicology 1950 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 3.3), S. 18–25.

Pec - ca - ta me - a Do - mi - ne, Pec - ca - ta me - a

Pec - ca - ta me - a Do - mi - ne,

Pec - ca - ta me - a Do - mi - ne, pec - ca - ta me - a

Pec - ca - ta me - a Do - mi - ne,

Pec - ca - ta me - a Do - mi - ne,

Pec - ca - ta me - a Do - mi - ne,

Pec - ca - ta me - a Do - mi - ne, [pec - ca - ta me - a Do - mi - ne,] sic -

Pec - ca - ta me - a, Do - mi - ne, sic - ut sa - git -

Pec - ca - ta me - a Do - mi -

Pec - ca - ta me - a Do - mi - ne

Pec - ca - ta me - a

Notenbeispiel 8 (Anfang): Adrian Willaert, »Peccata mea« (*Musica nova*), T. 1–9 und T. 15–22 (oben), Orlando di Lasso, »Peccata mea« (*Sacrae cantiones*, 1582), T. 1–9 und T. 10–16 (unten)

für den letzten (»Sit ergo fas dicere: Nunc dimitte servum tuum«). Da sich diese Textmontage lediglich in diesen beiden Motetten findet, ist es wohl legitim, eine Übernahme Willaerts durch Lasso anzunehmen.

In der Folge lässt sich in derselben sechsstimmigen Sammlung von 1594 ein »Confitebor tibi Domine« in Verbindung mit dem vierstimmigen »Confitebor tibi« aus Willaerts *Musica nova* bringen,³² obwohl die beiden Motetten auf zwei verschiedenen Psalmen basieren: Ps. 85,12 (86,12) bei Lasso und

32 O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 16: *Cantiones* (wie Anm. 31), S. 197–203; *Adriani Willaert Opera omnia*, Bd. 5: *Musica nova* (wie Anm. 19), S. 15–23.

ca - ta me - - a Do - mi - ne sic - ut sa - git - tae in - fi - xa
 pec - ca - ta me - a Do - mi - ne sic - ut sa -
 Do - mi - ne sic - ut sa - git - tae - sic - ut sa - git - tae in - fi - xa sunt
 sic - ut sa - git - tae, sic - ut sa - git - tae in - fi - xa sunt mi - hi,
 sic - ut sa - git - tae, sic - ut sa - git - tae in - fi - xa sunt mi - hi, in -
 ut sa - git - tae in - fi - xa, sic - ut sa - git - tae, [sic - ut sa - git -
 tae in - fi - xa sunt, sic - ut sa - git - tae, sic - ut sa - git - tae in - fi -
 ne, sic - ut sa - git - tae in - fi - xa sunt in me,
 sic - ut sa - git - tae in - fi - xa sunt in me,
 Do - mi - ne sic - ut sa - git - tae in - fi - xa sunt in me, sic - ut sa -

Notenbeispiel 8 (Fortsetzung)

Ps. 137 (138) bei Willaert. Doch beide verwenden im Superius dasselbe Dreiklangsmotiv mit nachfolgendem Quartfall und einer anschließenden aufsteigenden Melodielinie (siehe Notenbeispiel 9).

Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne
 Con - fi - te - - - bor, [con - fi - te - bor,] con - fi - te - - - bor ti -

Notenbeispiel 9: Adrian Willaert, »Confitebor tibi«, Ps. 137 (oben), Orlando di Lasso, »Confitebor tibi«, Ps. 85 (unten)

Gleichnamige Motetten bei Josquin, Willaert und Lasso

Es sei zuerst daran erinnert, dass sich in der *Musica nova* von Willaert die stärkste Konzentration von auf Josquin zurückgehenden Motettentiteln findet, selbst wenn die musikalische Behandlung nur sehr wenige, wenn nicht gar keine gemeinsamen Züge aufweist. Innerhalb der Liste von acht Titeln bilden nun die letzten sechs des Teils mit Stücken zu sechs und sieben Stimmen eine fast ununterbrochene Folge: Nr. 19 »Victimae paschali laudes«, Nr. 20 »Mittit ad Virginem«, Nr. 22 »Huc me sidereo«, Nr. 23 »Praeter rerum seriem«, Nr. 24 »Inviolata, integra et casta«, Nr. 25 »Benedicta es coelorum regina«. Es will also scheinen, dass Willaert sein Konzept einer auf große Wirkung bedachten Polyphonie der nüchterneren und leichteren eines Josquin gegenüberstellen wollte. Lasso seinerseits, von dem zu konstatieren war, dass er mit Sicherheit ein Exemplar der *Musica nova* besessen hat, motivierte wohl die Existenz der zwei größten sechsstimmigen Motetten Josquins am Ende des Bandes (»Benedicta es« und »Praeter rerum series«) dazu, seine zwei Magnificatvertonungen zu komponieren – beide stammen aus derselben Zeit, 1581/82, und sind im gleichen Manuskript überliefert³³ –, wobei er der Vorlage von Josquin ziemlich treu blieb und keine siebte Stimme hinzufügte. Aber es ist interessant festzustellen, dass er mit Sicherheit die siebenstimmige Messe *Praeter rerum series* von Cipriano de Rore kannte, die in München vor Lassos Ankunft am dortigen Hof kopiert wurde³⁴ und zum Eigentum Herzog Albrechts V. gehörte.

Die Ausdehnung der Untersuchung auf die Motettentexte, die von allen drei Komponisten vertont wurden, führt zu einer Publikation aus der Zeit vor Willaert zurück. Es empfiehlt sich nämlich, »Huc me sidereo« in Relation zu einer anderen humanistischen Motette zu setzen, »Dulces exuviae«, wobei man festhalten muss, dass die Bezeichnung »humanistisch« in den beiden Stücken nicht exakt dieselbe Bedeutung hat. »Dulces exuviae« verweist auf jenen Begriff von Humanismus, wie er für die Werke der klassischen Antike angewandt wird, denn es handelt sich um Didos Klage aus dem vierten Buch der *Aeneis* von Vergil; der Text von »Huc me sidereo«, ein Gedicht von Maffeo Veggio, das die Leiden Christi am Kreuz mit dem Triumph der Liebe verknüpft, ist ein Produkt der italienischen humanistischen Kultur des 15. Jahrhunderts.

33 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 76.

34 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 46. Die siebte Stimme von Rore rührt von einem hinzugefügten zweiten Cantus firmus in langen Notenwerten her, der zur Verherrlichung von Herzog Ercole II. d'Este von Ferrara als Ostinato durchgeführt wird.

Josquins bzw. das ihm zugeschriebene »Dulces exuviae«³⁵ ist ohne Zweifel die früheste musikalische Umsetzung der ersten vier Verse des Vergiltextes. Dieser kurze Text sollte in der Folge eine ganze Reihe von Komponisten inspirieren und wurde in zweiteiligen Werken auf zehn Verse erweitert, die im zweiten Teil mit »Urbem praeclaram« anheben. Die chronologisch erste Version dieser längeren Fassungen ist genau die vierstimmige von Willaert im *Liber secundus* von 1545.³⁶ Der einzige Punkt, in dem Josquins, Willaerts und Lassos Vertonung übereinstimmen, ist die phrygische Färbung,³⁷ was sie übrigens mit den meisten anderen Kompositionen, wie denen von Marbriano de Orto, Johannes Ghiselin und Jean Mouton verbindet. Lassos Bearbeitung, die 1570 von Le Roy & Ballard in den *Mellange d'Orlande de Lassus* gedruckt wurde,³⁸ bietet den gründlichsten Kontrast zum josquinischen Vorbild, indem sie streng homophon und syllabisch ist und im Semibreven- und Minimen-Rhythmus voranschreitet, was – obschon ungleich kunstvoller – an die pädagogischen Übungen von Petrus Tritonius und seiner humanistischen Kollegen am Jahrhundertanfang erinnert. Der feierliche Charakter dieser Komposition wurde von Helmuth Osthoff als »monumental-pathetischer Deklamationsstil«³⁹ beschrieben. Dagegen bietet Willaerts Version einen biegsameren und abwechslungsreicheren Kontrapunkt. Aber sicher nicht zufällig hat Lasso auch den tonalen Typ *in mi* beibehalten, insbesondere auch das melodische Profil des Anfangsmotivs *mi - sol - la*. Man mag bedauern,

35 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Wereldlijke Werken*, Bundel V, Amsterdam 1968, S. 4–7.

36 Adriani Willaert Opera omnia, Bd. 2: Motetta IV vocom, liber secundus (wie Anm. 10), S. 59–62. Willaert hatte bereits eine dreistimmige Version komponiert, die 1520 in Venedig in den *Chansons a troys* (RISM 1520⁶) gedruckt wurde, während man aus dieser Zeit und selbst bis 1545 keine gedruckte und auch nur eine handschriftliche Quelle für Josquins Stück kennt (CH-SGs, Ms. 463), wo es überdies anonym überliefert ist. Dafür erschien die erste gedruckte Quelle mit einer Zuschreibung an Josquin 1559 bei Berg & Neuber in Nürnberg (RISM 1559²). Dass Lasso Josquins »Dulces exuviae« mit Sicherheit kannte, zeigen die unten angeführten Motivbezüge.

37 Genau genommen ist Willaerts dreistimmiges »Dulces exuviae« offenbar das einzige Beispiel einer Vertonung des Textes in einem »Dur«-Modus (mit Finalis F im Cantus mollis), was die Hypothese untermauert, dass Willaert zu diesem Zeitpunkt (vor 1520) das Josquin zugeschriebene Werk und zweifellos auch die zeitgenössischen Vertonungen nicht kannte. Was die Textwahl angeht, kann es sich im Kontext der humanistischen Kultur sehr wohl um einen Zufall handeln.

38 RISM L 834; O. di Lasso, *The Complete Motets*, Bd. 17: *Motets from printed anthologies and manuscripts, 1555–1569*, hrsg. von P. Bergquist, Madison 1999 (Recent researches in the music of the Renaissance, 115), S. 34–45.

39 Helmut Osthoff, »Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 11 (1954), S. 94.

dass er Josquins glanzvollen Aufstieg zum melodischen Höhepunkt bei »accipite hanc animam« ignoriert hat, aber man könnte an der Stelle »et quem dederat cursum« – die übrigens die einzige Passage ist, wo die vertikale Gleichförmigkeit durchbrochen wird – eine Art Hommage an die typisch Josquin'sche Formulierung eines Abstiegs in sequenzierten Terzen erkennen, mit der neben soundsovielen anderen Fällen auch dessen Deploration »Nymphes des bois/Miserere« endet (siehe Notenbeispiel 10).

et quem de - de - rat cur - sum
 sum, et quem de - de - rat cur - - -
 de - de - rat cur - sum, ett quem de - de -
 sum, et quem de - de - rat, cur - - -
 et quem de - de - rat cur - - - - -

pa - ce, A - men, a - men.
 pa - ce, A - men, a - men.
 pa - ce, A - men.
 pa - ce, A - - - men.
 pa - ce, A - men, a - - - men.

Notenbeispiel 10: Orlando di Lasso, »Dulces exuviae«, T. 30–33 (oben), Josquin Desprez, »Nymphes des bois«, Ende (unten)

Sowohl hinsichtlich »Huc me sydereo« als auch bezüglich »Dulces exuviae« muss man abseits dieser Dreiecksbeziehung noch die beiden sechsstimmigen Motetten über die gleichen Texte von Jacobus Vaet berücksichtigen.⁴⁰ Ihr Stil

40 Jacobus Vaet, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Milton Steinhardt, Bd. 3: *Motetten*, Graz 1963 (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 103/104), S. 74–79 und 89–101. In der Motette

repräsentiert aus kontrapunktischer Perspektive einen Zwischenstatus zwischen Josquin und Willaert, eher denn zwischen Willaert und Lasso.⁴¹ Von der sechsstimmigen Motette Josquins⁴² kennt man den spektakulären Abstieg über eine Duodezime hinweg, wenn das Verb »descendere« zum dritten Mal

a) Sta - bat ma - ter do - lo-

b) Quem ne - que - unt, ne - queunt du - re

c) des - cen - de-re jus - sit

Notenbeispiel 11: a) Josquin Desprez, »Stabat mater«, Kopfmotiv, b) Josquin Desprez, »Huc me sydereo«, Motiv »Quem nequeunt«, c) Orlando di Lasso, »Huc me sidereo«, Motiv »descendere«

erklängt; weniger kühn halten sich die drei anderen Komponisten an einen melodischen Abwärtsgang von einer Sexte. Josquin hat als einziger einen Fremd-Cantus firmus eingeführt; andererseits ist in den (jeweils sechsstimmigen) Versionen von Willaert bzw. Lasso die gleiche formale Gliederung zu beobachten, die den Text für dieselben Gedichtabschnitte in drei Einheiten teilt, ganz anders als die Motette von Josquin, die nur zwei Partes umfasst. Man kann also annehmen, dass Lasso seine Motette aufgrund der Kenntnis

»Dulces exuviae« von Vaet (Osthoff übergeht sie, ebenso wie die dreistimmige Version von Willaert) sind unter allen bestehenden Vertonungen des Textes Motivbeziehungen zu Josquin am häufigsten und am bedeutungsvollsten manifest.

41 Adriani Willaert Opera omnia, Bd. 5: Musica nova (wie Anm. 19), S. 197–208; O. di Lasso, The Complete Motets, Bd. 6: *Motets for four to eight voices from Selectissimae cantiones (Nuremberg, 1568)*, hrsg. von P. Bergquist, Madison 1997 (Recent researches in the music of the Renaissance, 110), S. 73–86.

42 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel VI, Leipzig 1936, S. 11–19. Die *Sexta vox*, die in der von Petrucci gedruckten Fassung (RISM 1519²) vorkommt, wird in jüngerer Zeit als nicht zur Originalkonzeption gehörig angesehen, da sie in keiner der drei handschriftlichen Quellen (B–Br, Ms. 9126, GB–Lcm, Ms. 1070, NL–Lml, Ms. 1440) überliefert ist; vgl. dazu die Beiträge von Joshua Rifkin, »Motivik – Konstruktion – Humanismus. Zur Motette ›Huc me sydereo‹ von Josquin des Prez«, in: *Die Motette: Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, hrsg. von Herbert Schneider, Mainz 1992, S. 105–134, und Jaap van Benthem, »Josquins Motette ›Huc me sydereo‹, oder Konstruktivismus als Ausdruck humanistisch geprägter Andacht?«, ebda., S. 97–111. Bonnie Blackburn hat sie hingegen unlängst in ihrem Referat »New Thoughts on Josquin's ›Huc me sydereo‹« auf der Konferenz *The motet around 1500* (Bangor, März 2007) wieder als von Josquin stammend angesehen.

der Willaert'schen Vorlage gleich einteilte. Nebenbei gibt es bei Lasso eine melodische Anspielung auf das josquinische Motiv des Dreiklangsabstiegs, das schon im oben erwähnten »Stabat mater« Anwendung fand. Aber das Motiv figuriert auch in Josquins »Huc me sydereo« in der zweiten Gedichtzeile bei »quem nequeunt dure frangere jura crucis«. (Josquin bringt hier also ein Selbstzitat an – doch mit welcher Richtung? Die Ungewissheiten der Josquin-Chronologie lassen hier keine Antwort zu.) Lasso indessen ordnet das Motiv dem »descendere« im ersten Vers zu und vollzieht die gleiche modale Versetzung wie beim »Stabat mater«; das Motiv fokussiert bei Josquin somit F, bei Lasso G (siehe Notenbeispiel 11).

Der letzte Vergleich, der in dieser Studie unternommen wird, bezieht sich auf Josquins sechsstimmige Motetten »Benedicta es regina coelorum« und »Praeter rerum seriem«,⁴³ die einerseits den beiden siebenstimmigen Motetten Willaerts und andererseits den zwei sechsstimmigen Magnificat-Parodien gegenübergestellt werden, die Lasso ausdrücklich über Josquins Sätze komponiert hat. Übergangen wird hier Willaerts Motette »Benedicta es«, die bereits oben behandelt wurde und wo zu sehen war, wie schwach, wenn nicht inexistent die Verbindung zu Josquins gleichnamiger Komposition ist. Umgekehrt eröffnen die beiden großen Werke Lassos⁴⁴ eine analytisch hieb- und stichfeste Demonstration der Treue des Komponisten zu seinem josquinischen Modell – trotz aller formalen Unterschiede, die eine Sequenz-Motette von einer langen Marienhymne trennen, die im Alternatim-Stil abgefasst ist und bei der nur sechs von zwölf Versetten mehrstimmig komponiert sind. Nicht allein die Zahl der Stimmen deckt sich und nicht allein, dass Lasso ihre Disposition mit den Charakteristika ihres tonalen Typs respektiert hat, er hat auch die kanonische Prozedur Josquins nachgebildet, speziell beim Eintritt in den mehrstimmigen Abschnitt »Et exultavit«. In Josquins »Benedicta« erscheint der Superius als Dux, der Tenor als Comes im Oktavabstand und fünf Breven später, was identisch bei Lasso wiederkehrt. Desgleichen hat Lasso im Magnificat *Praeter rerum* wie Josquin die umgekehrte Reihenfolge angenommen, d. h. den Tenor als Dux und den Superius als Comes. Eine detaillierter Vergleich würde zuviel Raum einnehmen, deswegen seien hier nur einige bezeichnende Übereinstimmungen aufgelistet:

43 *Werken van Josquin Desprez*, hrsg. von A. Smijers, *Motetten*, Bundel XI, Amsterdam 1954, S. 11–19, und Bundel VII, Leipzig 1938, S. 21–28.

44 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Neue Reihe, Bd. 15: *Magnificat 50–70: Magnificat der Jahre 1576–1583 aus Münchener Handschriften*, hrsg. von James Erb, Kassel 1986, S. 228–247 und 248–274.

- Versette 6 («Fecit potentiam») des Magnificat *Benedicta* greift den Kanon in der Unterquarte aus Strophe 4 (bei »sanctificavit«) auf;
- das Initialmotiv der achten Versette («Esurientes») ist das Initialmotiv der Secunda pars der Motette («Per illud ave»);
- Versette 12 («Sicut erat») bringt ebenfalls den Oktavkanon zwischen Superius und Tenor aus der Tertia pars der Motette («Nunc mater exora«).

Prae - ter re - - b - rum se - - - ri - em,
 Prae - ter re - rum, [prae - ter re - rum se - ri - em] prae - ter re - rum se - ri - em,
 Prae - ter re - rum se - ri - em, [prae - ter re - rum se - ri - em,] prae - ter re - rum se - ri - em

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us
 Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us
 Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us, et exul - ta - vit spi - ri - tus, spi - ri - tus me - us
 Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us, spi - ri - tus me - us

Notenbeispiel 12: Josquin Desprez, »Praeter rerum seriem«, T. 1–12 (oben); Orlando di Lasso, Magnificat *Praeter rerum seriem*, »Et exultavit«, T. 1–12 (unten)

Und beim Magnificat *Praeter rerum* ist der Bezug auf Josquin eben noch stärker, weil Lasso – wie übrigens auch Rore in seiner siebenstimmigen Messe – nicht nur den Cantus firmus übernommen hat, der im Tenor in Pfundsnoten in ternärer Mensur erscheint,⁴⁵ wie Notenbeispiel 12 zeigt, sondern weil er vor allem das am direktesten wahrnehmbare Element der Motette, den langsamen monotonen Gesang der Bässe in Terzparallelen zu Beginn, bewahrt hat; dabei ist die Disposition leicht modifiziert, lässt aber dieses geniale Näherkommen aus den Tiefen des vokalen Registers unverdeckt erklingen.

Angesichts dieser respektvollen Haltung der Vorlage gegenüber scheint diejenige Willaerts, der doch viel näher an Josquins Modell sein müsste, weil es sich in beiden Fällen um eine Cantus-firmus-Motette handelt, einzig den Willen zur Abgrenzung zu demonstrieren. Notenbeispiel 13 zeigt den Anfang der Motette »*Praeter rerum seriem*« mit seiner virtuoson Faktur aus einem Doppelkanon in der Quarte und der Quinte, die eine kompakte Klanglichkeit erzeugt, und mit der etwas trügerischen Art, im Tempus imperfectum das Dreiermetrum der Melodie zu realisieren.

Wenn ein Fazit aus diesem Beziehungsspiel mit drei Konstituenten gezogen werden kann, dann scheint man feststellen zu können, dass Willaert in seinem Verhältnis zu Josquin offenbar das intellektuelle Spiel favorisiert, die kontrapunktische Überbietung oder die formalen Kunststücke wie die zahlenmäßige Übereinstimmung der Tactus. Er scheint von dem Wunsch be-seelt gewesen zu sein, sich auf gleicher Augenhöhe mit seinem Vorgänger zu zeigen und ihn sogar in den technischen Bravourstücken zu überbieten. Lasso dagegen – mit Gespür für die Schönheit der Polyphonie seines Modells – lokalisiert sich klar in der Perspektive einer manifesten Hommage, die als solche wahrnehmbar sein soll, wo jeder etwas gebildete Hörer sofort die Originalkomposition wiedererkennen kann. Das Dreiecksverhältnis zwischen diesen drei großen Komponisten ist bereits – unter Einschluss Rores – zu Lassos Lebzeiten von einem gewissen französischen Dichter namens J. Mégnier beschworen worden. Er ist der Autor eines Sonetts im Vorspann des Neudrucks, den Le Roy & Ballard 1586 von den *Meslanges de la musique d'Orlande de Lassus* (RISM L 967) veranstaltet haben und dessen Schluss-terzett lautet:

45 Die Chormelodie, die ins 13. Jahrhundert zurückgeht und wo sie in der Wolfenbütteler Handschrift W₁ erscheint, ist zweifellos nicht die von Josquin verwendete; siehe Alvin Johnson, »The Masses of Cipriano de Rore«, in: *Journal of the American Musicological Society* 6 (1953), S. 227–239.

Josquin aura la Palme ayant esté premier:
 Willaert le Myrte aura: Cyprian le Laurier:
 Orlande emportera les trois comme le maistre.

Josquin wird die Palme gewinnen, denn er war der erste,
 Willaert wird die Myrthe haben: Cipriano den Lorbeer:
 Orlando als Meister wird alle drei davontragen.

The image displays a musical score for the beginning of 'Praeter rerum seriem' by Adrian Willaert. It features six vocal parts: Superius, 7a p. Resolutio, 6a p. Resolutio, Tenor, Quinta, and Bassus. The lyrics are: 'Prae - ter re - rum se - riem, pra - ter re - rum se - riem Pa - rit De - um ho - minem, pa - rit Deum hominem, pa - rit De - um ho - minem Virgo Ma - ter, Prae - ter re - rum se - riem - Pa - rit De - um ho - minem Pa - rit De - um ho - minem, pa - rit De - um ho - mi - nem, pa - rit De - em Pa - rit De - um ho - minem, Pa - rit De - um hominem - pa - rit De - um ho -'. A fugue section is marked with the text: 'Fuga, primo in diatessaron et diapente, secundo in diapente et diatessaron'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Notenbeispiel 13: Adrian Willaert, »Praeter rerum seriem«, Anfang

Übersetzung: Nicole Schwindt

Personenregister

- Abaelard, Petrus, 167
Agricola, Alexander, 13, 15f.,
105–131
Albrecht V., Herzog von Bayern, 174
Amerbach, Basilius, 83
Bach, Johann Sebastian, 52
Andrieu, F., 136
Appenzeller, Benedictus, 135, 148
Avidius, Gerardus, 133f.
Barbingant, 119
Binchois (Gilles de Bins), 12, 21–23,
27f., 30–33, 37, 124, 136
Bodenschatz, Erhard, 60
Böschenstein, Johannes, 79
Breitengraser, Wilhelm, 23
Breughel, Pieter, 116
Brumel, Antoine, 116–118, 150
Busnoys, Antoine, 14, 43, 136
Clemens non Papa, Jacobus, 55–57,
143
Coclico, Adrian Petit, 153
Convert, P., 109, 111
Compère, Loyset, 15, 111f., 118,
150
Croÿ, Philipp de, 57
Dachser, Jacob, 90
Dressler, Gallus, 153
Dürer, Albrecht, 79
Dufay, Guillaume, 111f., 114f.,
136
East, Thomas, 58
Este, Ercole II. d', Herzog von
Ferrara, 174
Finck, Heinrich, 87
Finck, Hermann, 155
Forest, 40
Formschneider, Hieronymus, 162
Froschauer, Hans, 69
Fuchswild, Johann, 87
Geldenhauer, Gerardus, 134f.
Ghiselin, Johannes, 175
Glarean, Heinrich, 148, 155
Gombert, Nicolas, 133, 135, 137–
140, 143–145, 147–150, 152f.,
163
Goulart, Simon, 54, 58
Graf, Urs, 65
Guido, 123
Hardenberg, Friedrich von, s.
Novalis
Hassler, Hans Leo, 58, 62
Hayne van Ghizeghem, 107
Herrer, Michael, 58, 60
Hofhaimer, Paul, 87
Hoyoul, Balduin, 90
Isaac, Heinrich, 82, 87
Jacquet von Mantua, 163
Japart, Johannes, 43
Johannes III. von Schönberg,
Bischof von Zeitz, 74, 79
Josquin Desprez, 13, 18, 123,
133, 135–139, 144–159, 161,
163–170, 174–181
Kugelmann, Johann, 90
La Rue, Pierre de, 150
Lampadius, 155
Landini, Francesco, 40f., 52
Lantins, Hugo de, 40
Lasso, Orlando di, 17f., 52–54, 56,
58f., 61f., 150, 154–157, 163,
165, 168–181
Layolle, Francesco, 163
Lechner, Leonhard, 62
Luther, Martin, 139
Machaut, Guillaume de, 136
Manuel, Niklaus, 75–78, 81, 93
Marenzio, Luca, 58
Maximilian, Erzherzog von
Österreich, 57
Mégnier, J., 180
Mewes, Gregor, 82
Molinet, Jean, 150
Morley, Thomas, 62
Mouton, Jean, 175

- Nibling, Johannes, 64
Novalis, 9
Obrecht, Jacob, 82, 89, 131, 149
Ockeghem, Johannes, 16, 113–119,
127, 136, 139, 144–146, 148–
150, 152, 154
Orto, Marbriano de, 175
Oswald von Wolkenstein, 22, 40–42,
51, 60f.
Ott, Johann, 88
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 165
Paumann, Conrad, 25, 28, 37
Petrucci, Ottaviano, 109, 117, 157,
177
Pfabinschwantz, 64f., 71, 82–84,
86f., 89f., 92, 95
Piperinus, Christoph, 83
Praetorius, Michael, 90
Preining, Jörg, 67, 78–81, 89f., 93
Prioris, Johannes, 13
Pühler, Johann, 58
Regnart, Jacob, 62
Reißner, Adam, 63f.
Rem, Bernhart, 88
Retz, Franz von, 78
Richafort, Jean, 136, 138
Ringwald, Bartholomäus, 94
Ronsard, Pierre de, 154
Rore, Cicipriano de, 174, 180f.
Sachs, Hans, 93
Salminger, Sigmund, 79, 90
Savonarola, Girolamo, 171
Schedel, Hartmann, 50
Senfl, Ludwig, 87, 89
Schlick, Arnolt, 65, 89
Schobser, Johann, 73
Schöffler, Peter, 69
Spangenberg, Johann, 94
Susato, Tielman, 133–139, 150,
152f.
Tritonius, Petrus, 175
Tucher, Lazarus, 137
Ulhart, Philipp, 80, 90
Vaet, Jacobus, 176f.
Vasari, Giorgio, 130, 151
Vautrouller, Thomas, 54
Veggio, Maffeo, 174
Vento, Ivo de, 62
Verdelot, Philippe, 165
Vergil, 174f.
Vicentino, Nicola, 123
Vinders, Hieronymus, 135, 148, 152
Vorraine, Jacobus a, 78
Weiße, Michael, 93
Wilhelm V., Herzog von Bayern, 56
Willaert, Adrian, 17f., 156–161,
164–168, 170–175, 177f., 180f.
Wüst, Johann, 88
Zarlino, Gioseffo, 123
Zeissenmair, Lucas, 80