

Title: Gibt es »deutsche Chansons«? : Zum Repertoire der weltlichen deutschen Lieder (ca. 1450–1470) in den böhmischen Quellen

Author(s): Lenka Hlávková

Source: *Imitatio – Aemulatio – Superatio? : Vokalpolyphonie des 15./16. Jahrhunderts in Polen, Schlesien und Böhmen*, ed. by Jürgen Heidrich; Dresden, musiconn.publish 2020, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 12), p. 59–70.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20132573>



Creative Commons license: CC BY-SA

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Gibt es »deutsche Chansons«? Zum Repertoire der weltlichen deutschen Lieder (ca. 1450–1470) in den böhmischen Quellen*

Die deutschsprachige Kultur, die seit der mittelalterlichen Kolonisation zum natürlichen Bestandteil des Kulturgutes der Länder der Böhmisches Krone wurde,¹ ist ein reicher Themenkomplex, dessen Reflexion im Laufe des 20. Jahrhunderts wesentlich von der aktuellen politischen Situation beeinflusst war. Im Kontext der tschechischen (oder tschechoslowakischen) Geschichte heißt es u.a., dass diese Problematik seit der Nachkriegszeit bis zu den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts (mit einer kleinen Ausnahme in den 60er Jahren) von den damaligen Geisteswissenschaftlern mehr oder weniger ignoriert wurde. Auch in der Musikwissenschaft hat sich ein nationalistisches Konzept der »tschechischen Musikkultur« durchgesetzt, das als Ausgangspunkt für die Forschung über ältere Musikgeschichte von der heutigen Perspektive aus gesehen selbstverständlich nicht mehr annehmbar ist.²

Die bisherigen Ergebnisse des Studiums handschriftlicher Quellen, das in den letzten 25 Jahren an neuer Dynamik gewann, sprechen sehr deutlich dafür, dass die Musikkultur der böhmischen Länder und ihrer deutschsprachigen Nachbarn

* Diese Studie entstand im Rahmen des Forschungsprojekts GA ČR 15-11036S *Changing identities in the musical culture of Central Europe in the late Middle-Ages*. An dieser Stelle möchte ich mich sehr herzlich bei Marc Lewon und Paweł Gancarczyk für ihre Hinweise zum vorliegenden Text bedanken.

1 Zur Verbreitung und Entwicklung der deutschen Sprache auf dem Territorium der böhmischen Länder siehe z.B. Peter von Polenz, *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Band I. Einführung – Sprachgeschichte – 14.–16. Jahrhundert*, 2. überarbeitete und ergänzte Auflage, Berlin 2000, S. 279–280.

2 In diesem Zusammenhang stellt das Buch *Hudba v českých dějinách (Die Musik in der Geschichte der Böhmisches Länder)* eine Ausnahme dar. Es handelt sich um die erste synthetische Behandlung der Musikgeschichte auf dem Gebiet der historischen Länder der Böhmisches Krone, die auch die Musikkultur der deutschsprachigen Bevölkerung berücksichtigt. Obwohl ihre Perspektive dem Forschungsstand der 70er Jahre entspricht, wurde die methodologische Erfassung der dargestellten Problematik bis heute nicht überholt. Siehe Jaromír Černý et al., *Hudba v českých dějinách (Die Musik in der Geschichte der Böhmisches Länder)*, Praha 1983, 2. ergänzte Auflage 1989. An dieser Stelle ist auch die Studie von František Mužík zu den Beziehungen unterschiedlicher Sprachversionen des Liedes *Christ ist erstanden* zu erwähnen. František Mužík, »Christ ist erstanden – Buóh všemohúcí«, in: *Miscellanea musicologica* 21–23 (1970), S. 7–45.

im späten Mittelalter von einer gemeinsamen mitteleuropäischen Perspektive interpretiert werden sollte. Um ein Beispiel zu nennen: In meiner Studie »Kodex Speciálník – eine kleine Folio-Handschrift böhmischer Provenienz«³ versuchte ich, die böhmische Handschrift, die am Ende des 15. Jahrhunderts in einer utraquistischen Umgebung in Prag entstanden war und die auch Texte in tschechischer Sprache überliefert, mit den zeitgenössischen aus den deutschsprachigen Gebieten stammenden Quellen zu vergleichen.⁴ Abgesehen von besonderen lokalen Merkmalen (z.B. sprachlichen und liturgischen Unterschieden), geht ihre Verwandtschaft nicht nur vom gemeinsamen Repertoire aus, sie ist zweifelsohne auch durch deutliche Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen mitteleuropäischen Kulturtradition gekennzeichnet, die einerseits die von Außen kommenden Einflüsse akzeptiert, reflektiert oder bearbeitet, andererseits ganz stark ihre eigene Identität entwickelt.

Der Kodex Speciálník entstand zwar am Ende des 15. Jahrhunderts, in seine ältesten Faszikel wurden aber auch ältere Kompositionen kopiert. Dieses Repertoire mit retrospektivem Charakter ist mit den Trienter Codices, dem Schedelschen Liederbuch oder den Saganer Stimmbüchern (*olim* Glogauer Liederbuch) zu vergleichen.⁵ Was die Überlieferung mehrstimmiger Lieder in dieser böhmischen Handschrift betrifft, zeichnet sie sich meist durch eine erhebliche Verwandtschaft mit der Tradition aus, die sich in dem Schedelschen Liederbuch widerspiegelt.⁶ Im Kodex Speciálník finden wir die französischen Chansons genauso wie die deutschen Lieder selbstverständlich entweder ohne Text kopiert oder mit lateinischen Texten unterlegt. Die ursprünglichen Fassungen dieser Kompositionen sind am einfachsten mit Hilfe von Konkordanzen zu ermitteln, dazu gibt es aber noch eine Menge von Stücken, die bisher nur aus der böhmischen Quelle bekannt sind und die aufgrund einer Analyse der Interaktion von musikalischer Struktur

3 CZ-HK II A 7 (= Spec), Lenka Mráčková (= Hlávková), »Kodex Speciálník. Eine kleine Folio-Handschrift böhmischer Provenienz«, in: *Hudební věda* 39 (2002), S. 163–184.

4 D-Mbs, Mus.ms. 3154 (*Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold, Staatsbibliothek München, Mus. ms. 3154*, hrsg. von Thomas L. Noblitt, *Das Erbe deutscher Musik*, Bände 80–83, Kassel 1987–1996), D-B, Mus.ms. 40021 (*Der Kodex Berlin 40021, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Mus. ms. 40021*, hrsg. von Martin Just, *Das Erbe deutscher Musik*, Bände 76–78, Kassel 1990–1991), D-LEu, Ms. 1494 (*Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel, Ms. 1494 der Universitätsbibliothek Leipzig*, hrsg. von Rudolf Gerber, Bände 32–33, von Ludwig Finscher und Wolfgang Dömling, Band 34, Kassel 1956–1975), PL-Wu, Mus.ms. 5892 (*olim* 2016, *Der Breslauer Mensuralkodex*). Siehe auch Ryszard Wieczorek, *Musica figurata w Saksonii i na Śląsku u schyłku XV wieku* (*Musica figurata in Sachsen und Schlesien am Ende des 15. Jahrhunderts*), Poznań 2001.

5 I-TRmn, Mus.ms. 87–92, I-TRmd, Mus.ms. (93), D-Mbs, Cgm. 810 (= Sched), PL-Kj, Mus.ms. 40098 (= Glog).

6 Lenka Hlávková, »Die Saganer Stimmbücher (Das Glogauer Liederbuch) und die Traditionen des polyphonen Liedes in Mitteleuropa«, in: *The Musical Culture of Silesia before 1742. New Contexts – New Perspectives*, hrsg. von Paweł Gancarczyk, Lenka Hlávková-Mračková und Remigiusz Pośpiech, Frankfurt am Main 2013, S. 55–70.

und unterlegtem Text als Kontrafakturen weltlicher Kompositionen ausgewertet werden können. Von der musikalischen Form und Gestaltung der Melodie ausgehend, wurden unter diesen Kompositionen einige Chansons identifiziert.⁷ Höchstwahrscheinlich sind darunter auch einige deutsche Lieder verborgen, die auf ihre »Entdeckung« von den auf diesem Gebiet erfahrenen Musikwissenschaftlern warten. Bisher sind folgende Kompositionen im Kodex Speciálník zu finden, deren Titel oder Text (in einer konkordanten Quelle überliefert) auf ihren Ursprung in einer deutschsprachigen Umgebung verweisen:⁸

- Pag. 403 *Tu sine principio = Elend du hast = Morton: Vive ma dame*⁹
 Pag. 419 *Dilectus meus = So so mein liebste zartt = Zo zo meyn lipste*
 Pag. 389 Barbingant: *Pfobenswancz*
 Pag. 405 *Omnes una voce = O wie gern = O preclare Barbare*
 Pag. 168–170 *Patrem – Missa Wunsliche schone*¹⁰

Sprechen wir vom Repertoire der mehrstimmigen Lieder, die größtenteils im Zeitraum zwischen ca. 1450 und 1470 komponiert wurden, ist aber im Bezug auf Böhmen vor allem der sogenannte Kodex Strahov zu nennen.¹¹ Diese Quelle, die am Ende der 60er Jahre des 15. Jahrhunderts entstand,¹² trägt zwar deutliche Merkmale böhmischer Herkunft, gleichzeitig bleibt die Frage nach ihrer Provenienz immer noch offen. Die Entstehungszeit, der Inhalt und auch die physische Gestalt der Handschrift stellen den Kodex Strahov in die unmittelbare Nähe der Trienter

7 Zur Analyse ausgewählter Kompositionen aus dem Kodex Speciálník und der Diskussion zu ihrem Wort-Ton Verhältnis vergleiche Petra Jakoubková, *Vztah hudby a textu v písňových skladbách 15. století* (Zur Beziehung von Musik und Text in einigen Liedkompositionen des 15. Jahrhunderts), B. A. Thesis, Karlsuniversität Prag, Praha 2011.

Zum methodologischen Hintergrund und zur hypothetischen Rekonstruktion der ursprünglichen musikalischen Gestalt dieses Repertoires siehe Jaap van Benthem, »Rescued by Transplantation. An Unorthodox Approach to 'Lost' Chansons by Johannes Tourout in Polyphonic Sources from Bohemia«, in: *Hudební věda* 50 (2013), S. 221–238.

8 Vgl. Hlávková-Mráčková, Die Saganer Stimmbücher (wie *Anm. 6*). Zu Quellen und Literatur siehe David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*. Oxford 1999 und Martin Kirnbauer, *Hartmann Schedel und sein »Liederbuch«*, Bern 2001.

9 Für eine detaillierte Diskussion zur Identität dieser Komposition und zur weiteren Literatur siehe Kirnbauer, *Hartmann Schedel* (wie *Anm. 8*), S. 199–210.

10 Im Verzeichnis des Kodex Speciálník (CZ- HK II A 7, pag. 607) steht die Bezeichnung *Patrem evošlyké* für das Credo (pag. 168–170) aus der dreistimmigen Messe, in der das deutsche Lied *Wunslichen schön ist ihr Gestalt* verarbeitet ist. Vergleiche mit Kirnbauer, *Hartmann Schedel* (wie *Anm. 8*), S. 271.

11 CZ-Ps, Mus.ms. 47.

12 Paweł Gancarczyk, *Musica scripto. Kodeksy menzuralne II połowy XV wieku na wschodzie Europy Łacińskiej* (Musica scripto. Mensuralkodizes aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts am Osten des lateinischen Europa), Warszawa 2001, S. 52–58; Paweł Gancarczyk, »The Dating and Chronology of the Strahov Codex«, in: *Hudební věda* 43 (2006), S. 135–146.

Kodizes.¹³ Es handelt sich um eine Repertoiresammlung, die einerseits mehrstimmige Vertonungen von Hymnen zu den lokalen Heiligen enthält (neben Hymnen für die Heiligen Wenzel und vor allem Prokopius ist noch mit lokalen melodischen Varianten in weiteren Kompositionen zu rechnen),¹⁴ gleichzeitig sind aber in der Quelle noch drei Lieder mit deutschen Texten vertreten – *Also heylig ist, Käm mier ein trost* und *Meyn hercz [in hohen freuden]*. Die Kombination »geistliches Repertoire – böhmische Heilige – deutsche Lieder« hat die bisherige Diskussion über die Provenienz dieser Handschrift in die Richtung »deutschsprachige Gebiete der böhmischen Länder« geführt. Schon in seiner Dissertation von 1968 schlug Robert Snow Schlesien (in der Nähe der böhmischen Grenze) oder Böhmen als mögliche Provenienz der Quelle vor.¹⁵ Reinhard Strohm versuchte den Kodex Strahov im Kontext der europäischen Kathedralhandschriften zu diskutieren und ihre Entstehung mit dem mährischen Bischofssitz Olmütz (Olomouc) zu verbinden.¹⁶ Eine weitere Hypothese stellte Martin Horyna vor, laut seiner Interpretation steht die Handschrift mit der Schule an der Nikolauskirche in Budweis (České Budějovice) in Verbindung.¹⁷ Jüngst versuchte Veronika Mráčková aufgrund des ausführlichen Studiums der Hymnen im Kodex Strahov ihre Hypothese zu formulieren, die diese Quelle mit den intellektuellen Eliten der katholischen Kirche in Prag in Zusammenhang setzt.¹⁸

- 13 Chronologisch zwischen I-TRmn, Mus.ms. 89 und I-TRmn, Mus.ms. 91. Zu den Trienter Codices siehe <http://www.trentinocultura.net/portal/server.pt?open=514&objID=22652&mode=2> (Zugriff 5.8.2015)
- 14 Das Thema von Hymnen wird ausführlich bearbeitet in Veronika Mráčková, *Hymnus a jeho tradice v pozdně středověkých Čechách (Der Hymnus und seine Tradition im spätmittelalterlichen Böhmen)*, Doktorarbeit, Karlsuniversität Prag, Praha 2014. Zu den lokalen Varianten der Melodien siehe Veronika Mráčková, »The Transmission of Hymn Tune Stäblein 752 in Europe during the Late Middle Ages«, in *Hudební věda* 49 (2012), S. 19–32.
- 15 Robert J. Snow, *The Manuscript Strahov D.G.IV.47*, Doktorarbeit, University of Illinois 1968, S. 1–2, vom böhmisch-schlesischen Grenzgebiet spricht auch Dragan Plamenac, »German Polyphonic Lieder of the 15th Century in a Little-Known Manuscript«, in: Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958, hrsg. von Gerald Abraham etc., Kassel 1959, S. 214–215, hier 214, oder Dragan Plamenac, »Browsing through a Little-Known Manuscript (Prague, Strahov Monastery, D.G.IV.47)«, in: *JAMS* XIII (1960), S. 102–111, hier 104.
- 16 Reinhard Strohm, »Die Missa super »Nos amis« von Johannes Tinctoris«, in: *Die Musikforschung* XXXII (1979), S. 34–51 und besonders Reinhard Strohm, »European Cathedral Music and the Trent Codices«, in: *I Codici musicali trentini: nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca. Atti del Convegno Internazionale (Trento, Castello del Buonconsiglio, 24 settembre 1995)*, hrsg. von Peter Wright, Trento 1996, S. 15–29.
- 17 Martin Horyna, »Česká polyfonie 1470–1620. Hudba v životě konfesijně rozdělené společnosti« (Die Mehrstimmigkeit in Böhmen 1470–1620. Die Musik im Leben einer konfessionell getrennten Gesellschaft), in: *Littera Nigro scripta manet*, hrsg. von Jan Bařa, Jiří K. Kroupa und Lenka Mráčková (= Hlávková), Praha 2009, S. 110–125, hier S. 119, Anm. 43.
- 18 Veronika Mráčková, »Polyphonic Office Hymns with Local Traits in the Prague Strahov Codex« in: *Hudební věda* 51 (2014), S. 91–104.

Trotz aller Anstrengungen ist eine eindeutige Lösung dieser Frage noch nicht zu sehen, dies ist aber kein Hindernis für weitere Überlegungen zum kulturellen Kontext des überlieferten Repertoires, wofür besonders die Forschungen von Paweł Gancarczyk neue wichtige Impulse lieferten.

Seit den ersten Forschungen über die böhmischen Quellen mit Polyphonie, die Dobroslav Orel Anfang des 20. Jahrhunderts durchführte, ist der Name eines gewissen »Touront« bekannt. Dieser Name ist mit einer Menge anspruchsvoller Kompositionen verbunden, gleichzeitig sind sie aber nur im mitteleuropäischen Raum verbreitet.¹⁹ Die Identität dieses Autors blieb völlig unbekannt, erst seit kurzem wurden wichtige Dokumente entdeckt, die auch neues Licht auf den historischen Kontext des im Kodex Strahov überlieferten Repertoires werfen.²⁰ Dem Komponisten, dessen korrekter Name Johannes Tourout war und der zum Kreis der kaiserlichen *familia* gehörte, werden laut Paweł Gancarczyk insgesamt 18 Stücke zugeschrieben, wovon eine bemerkenswerte Anzahl von 11 in der böhmischen Handschrift vertreten ist.²¹ Diese Konstellation deutet darauf hin, dass die Schreiber des Kodex Strahov Zugang zu Musik hatten, die zum integralen Bestandteil der Musikkultur am Hof Kaiser Friedrichs III. wurde.²² Dank Gancarczyk sind heute neben Johannes Tourout auch weitere Mitglieder des kaiserlichen Musikensembles um das Jahr 1460 bekannt, sowohl franko-flämische Sänger (neben Tourout noch 7 Personen), als auch »deutsche« oder eher »mitteleuropäische« Musiker, die dort gleichzeitig angestellt waren.²³ Durch diese Entdeckungen öffnet sich meiner Meinung nach eine neue wichtige Perspektive für die Interpretation der Musikkultur der (nicht nur) deutschsprachigen Regionen Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Neben den Johannes Tourout in den Quellen zugeschriebenen Kompositionen müssen wir bei Überlegungen zum Kontext des Repertoires des Kodex Strahov

19 Mit Ausnahme der Komposition *O gloriosa Domina*. Zum Übersicht von Quellen und Literatur siehe Fallows, *A Catalogue* (wie Anm. 8), S. 589 (unter *O gloriosa regina*).

20 Paweł Gancarczyk, »Związki kodeksu Strahov z Austrią i dworem cesarza Fryderyka III (Die Beziehungen vom Kodex Strahov zu Österreich und zum Hof des Kaiser Friedrich III.)«, in: *Muzyka* XLIX (2004), S. 79–88. Unabhängig von Gancarczyk hat gleichzeitig auch Martin Staehelin seinen Fund veröffentlicht. Siehe Martin Staehelin, »Bemerkungen zum Zusammenhang von Biographie, Schaffen und Werküberlieferung von Petrus Wilhelmi«, in: *Die Musikforschung* 59 (2006), S. 134–141.

21 Gancarczyk, *Musica scripto* (wie Anm. 12), S. 190–192. Aufgrund einer stilistischen Analyse schreibt Jaap van Benthem auch weitere Kompositionen Johannes Tourout zu, die werden in der vorbereiteten Edition der Werke Johannes Tourouts veröffentlicht (bisher ist der erste Band erschienen). *Johannes Tourout. Ascribed and Attributable Compositions in 15th Century Sources from Central Europe, Band I. Missa Mon oeil – Missa Groß Selmen ich im Herzen trage*, hrsg. von Jaap van Benthem, Utrecht 2015.

22 P. Gancarczyk, *Związki* (wie Anm. 20)

23 Paweł Gancarczyk, »Johannes Tourout and the Imperial Hofkantorei ca. 1460«, in: *Hudební věda* 50 (2013), S. 239–258.

noch weitere anonym überlieferte Stücke einbeziehen. Jaap van Benthem, der zuerst eine traditionell Johannes Ockeghem zugeschriebene, dreistimmige Messe als *Missa Primi toni* von Tourout identifizierte, bereitet zur Zeit die kritische Gesamtausgabe der Musik dieses flämischen Meisters vor.²⁴ Aufgrund der stilistischen Analyse und langjähriger Erfahrungen mit diesem Repertoire verbindet Benthem auch weitere Kompositionen mit Tourout. Neben kleineren Stücken ist vor allem die Messe *Gross sehnen* zu erwähnen.²⁵ Selbstverständlich muss nicht alles, was an den Stil Tourouts erinnert, auch aus der Feder dieses Komponisten stammen. Doch in Kenntnis der Besetzung der *Hofkantorei* ist es einfacher vorstellbar, dass ein Teil ihres Repertoires von den franko-flämischen Sängern direkt aus ihrer Heimat mitgebracht wurde. Es ist aber auch damit zu rechnen, dass einige Kompositionen im franko-flämischen Stil in Mitteleuropa entstanden sind.²⁶ Nehmen wir die hypothetische Autorschaft Tourouts im Fall der Messe *Gross sehnen* an, dann kann diese Komposition als Ausgangspunkt und Inspiration für weitere Überlegungen zum gegenseitigen Austausch zwischen franko-flämischen und deutschen Musikkulturen dienen, für die der kaiserliche Hof ein günstiges Milieu hätte darstellen können.²⁷ Obwohl keiner der kaiserlichen Sänger mit Ausnahme von Tourout bisher als Komponist identifiziert wurde, ist es nicht auszuschließen, dass vor allem unter kleineren Formen wie Chansons oder Liedern auch kompositorische Versuche seiner Kollegen zu finden sind. Gerade im Kodex Strahov gibt es eine Gruppe von ca. 30 Chansons, die größtenteils nur aus dieser Quelle bekannt sind.²⁸ Drei davon sind als Kompositionen Johannes Tourouts bekannt, es gibt aber mehrere, die aufgrund kompositorischer Merkmale entweder als seine Werke oder wenigstens als Werke aus seinem näheren Umfeld verstanden werden können. In diesem Zusammenhang finde ich es anregend, die zwei im Kodex Strahov überlieferten dreistimmigen Bearbeitungen der weltlichen deutschen Lieder *Mein herz in hohen freuden* und *Käm mir ein trost* zur Diskussion vorzulegen.²⁹

24 Siehe *Anm. 21*.

25 Jaap van Benthem, »Bemerkungen zur Überlieferung und Herkunft der sogenannten Gross Sehnen-Messe«, in: *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Rainer Kleinertz, Christoph Flamm und Wolf Frobenius, Hildesheim 2010, S. 317–330.

26 P. Gancarczyk, Johannes Tourout (wie *Anm. 22*), Lenka Hlávková-Mráčková, »Cantio, Lied or Chanson? The Strahov Codex as a 15th Century Song Treasury«, in: *Hudební věda* 50 (2013), S. 259–270.

27 In diesem Zusammenhang muss man feststellen, dass Adelyn Peck Leverett in ihren Studien zum Repertoire der Trienter Codices eine Visionärin war, obwohl sie keinen Zugang zu den heute bekannten historischen Fakten hatte. Für genaue bibliographische Angaben siehe <http://www.worldcat.org/identities/lccn-nr89-15934/> (Zugriff 5.8.2015)

28 L. Hlávková-Mráčková, Cantio (wie *Anm. 26*)

29 Das dritte dort überlieferte deutsche Lied *Also heylig ist*, eine deutsche Version des Cantio *Dies est leticie*, stellt eine andere Problematik dar und wird in dieser Studie nicht berücksichtigt.

Die Komposition, die nur mit einem Textinzipit »Meyn hrcz freyden ist meyn hrcz« in der Oberstimme anfängt,³⁰ ist eine originale Bearbeitung des aus dem Lochamer Liederbuch bekannten Liedes *Mein herz in hohen freuden ist*.³¹ Wenn wir versuchen, den kompletten Text zu unterlegen, stoßen wir auf einige Schwierigkeiten. Im Tenor ist zwar der Grundriss der Liedmelodie zu verfolgen, ihre Artikulation wird aber besonders an den Stellen geändert, wo eine neue Textphrase anfangen sollte. Die langen Notenwerte, die entweder als Ligaturen Longa-Brevis oder als frei stehende Notenzeichen notiert sind, geben keine Chance, die erste Silbe mit einem Auftakt anzusetzen. Beziehen wir gleichzeitig den instrumentalen Charakter der Oberstimme (mindestens in dieser Version) und des Contratenors ein, so können wir dieses Stück hoffentlich ohne große Bedenken als eine rein instrumentale Bearbeitung des weltlichen Liedes ansehen. Die Manipulation mit dem Rhythmus des Liedes im Tenor kann dann als eine Umwandlung zugunsten der instrumentalen Spieltechnik oder Klangqualität verstanden werden. Obwohl Marc Lewon im Kommentar zu seiner Edition angibt, dass eine Textunterlegung im Tenor denkbar wäre, finde ich besonders die Takte 9 bis 17 zu einem Textvortrag nicht besonders geeignet.³² (Siehe **Beispiel 1**)

Die Bearbeitung des Liedes *Käm mir ein trost*³³ dokumentiert eine andere kompositorische Auseinandersetzung mit der einstimmigen Vorlage. Die Überlieferung mit dem kompletten Text der ersten Strophe in der oberen Stimme sagt ohne weitere Untersuchungen natürlich nichts darüber aus, ob der Text von Anfang an zu unterlegen und zu singen gedacht war. Im Unterschied zum vorigen Lied *Mein herz*, wo kürzere Notenwerte im Tenor zusammengebunden waren, wodurch die Auftakte im Vergleich mit der einstimmigen Version des Liedes verschwunden sind, werden hier umgekehrt lange Notenwerte geteilt. Dadurch entsteht zwar eine für instrumentale Aufführungen günstige Artikulation, der Text ist aber mit diesem Notenbild sehr schlecht zu verbinden. Trotzdem war ein singender Musiker bestimmt fähig, den Text eines bekannten Liedes an den

30 CZ-Ps, Mus.ms. 47, fol. 213^v-214^r, Faksimile der Quelle unter: www.manuscriptorium.com, für verwandte Kompositionen siehe Fallows, A Catalogue (wie **Anm. 18**) S. 464.

31 D-B, Mus. ms. 40613, pag. 4, Faksimile der Quelle unter: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de>, zur Edition des einstimmigen Liedes vergleiche *Das Lochamer-Liederbuch*, hrsg. von Walter Salmen und Christoph Petzsch, Wiesbaden 1972 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge. Sonderband 2), S. 13 und *Das Lochamer Liederbuch*, Teil III, hrsg. von Marc Lewon, Reichelsheim 2010, S. 20–21.

32 Für einen ausführlichen Kommentar zu allen bekannten Versionen und Bearbeitungen des Liedes siehe Lewon, *Das Lochamer Liederbuch* (wie **Anm. 31**), S. 47–51, zur Edition der Strahov Fassung siehe S. 26–27.

33 CZ-Ps, Mus.ms. 47, fol. 99^v-100^r, Faksimile der Quelle unter: www.manuscriptorium.com, der Text dieser Fassung wird als »Kain mir ein trost« gelesen bei Fallows, A Catalogue (wie **Anm. 8**), S. 457; vergleiche mit Snow, The Strahov Codex (wie **Anm. 15**), S. 161, 522; Salmen/Petzsch, *Das Lochamer-Liederbuch* (wie **Anm. 31**), S. 13 oder Kirnbauer, *Hartmann Schedel* (wie **Anm. 8**), S. 242.

[C]antus

[T]enor

[C]ontra[ra]tenor

5

9

13

17

Käm

mier,

khäm mier mier ein trost, käm

mir ein trost czu dis - ser zeyt, czu

dis - ser zeyt aus ir - rem ro - ten mun - de, aus

* Cantus: Takt 4/5-7 Hs. Minima, Semiminima, Semiminima

Notenbeispiel 1: *Käm mier ein trost*, Takte 1–20 (Kodex Strahov, CZ-Ps 47, Fol. 99^v–100^f) Die Textunterlegung im Tenor dient *nur* als Referenz auf die Textverteilung in Salmen/Petzsch, *Das Lochamer Liederbuch* (wie Anm. 31), S. II.

entsprechenden Stellen zu unterlegen, wenn man sich eine Aufführung auf einem »bas«-Instrument vorstellt. Die Beziehung von Text und Musik in der oberen Stimme bedarf einer Diskussion. Die Verteilung des Textes in der Quelle macht es nämlich nicht möglich, die einzelnen musikalischen Phrasen mit den niedergeschriebenen Wörtern einfach zu verbinden. Wenn wir aber von der Textierung des einstimmigen Liedes ausgehen und den Text provisorisch unter den Tenor schreiben, dann wird es klar, zu welchen Phrasen der Oberstimme welche Wörter gehören. Eine musikalisch funktionierende Textunterlegung braucht aber noch weitere Überlegungen. Nach dem ersten Versuch, den aufgeschriebenen Text mit entsprechenden musikalischen Phrasen zu verbinden, bleiben einige Phrasen textlos (Takte 16–17, 20–24, 33–36, 57–60, 64–67), der Anfang wird nur mit einem Textinzipit *Käm mir* markiert, dagegen schreibt die Quelle an einigen Stellen eine Textwiederholung vor (Takte 12–14, 28–30, 49–50, 68–70). Vergleichen wir diese Situation mit der Überlieferung anderer Lieder aus dem mitteleuropäischen Raum, können wir eine plausible Textunterlegung auf folgende Weise gewinnen: Die Anfangsphrasen, denen man häufig z.B. im Repertoire der polyphonen Cantiones begegnet,³⁴ sind ohne weiteres auf die gegebene Silbe (oder das gegebene Wort) zu singen, im Fall von *Käm mir ein trost* können wir die Wörter »Käm mir« einfach mit der ersten und letzten Note des »Eingangsmelisma« verbinden (siehe **Beispiel 2**).³⁵ Was die Textwiederholung betrifft, stellt die einstimmige Version des Liedes *Min herz in hohen fröden ist* aus dem Fragment Cgm. 5249/76 der BSB München ein anschauliches Beispiel der damaligen Praxis dar.³⁶ Wenn wir die textlosen Phrasen auf diese Weise unterlegen und gleichzeitig auch die von der Quelle angegebenen Textwiederholungen respektieren, kommen wir zu einer befriedigenden Gestalt, die auf einen logischen Aufbau der musikalischen Phrasen im Bezug auf die Textvorlage hinweist. Im Unterschied von dem oben diskutierten Lied *Mein hercz* wird deutlich, dass es sich hier um eine andere Einstellung zur polyphonen Bearbeitung der einstimmigen Vorlage handelt. Die Überlieferung und Struktur der Komposition *Käm mir ein trost* im Kodex Strahov ist jedenfalls ein wichtiges Beispiel eines vom Diskant dominierten deutschen Liedes.

Versuchen wir, die zwei Kompositionen mit der Fachliteratur zum Thema »Das polyphone deutsche Lied im 15. Jahrhundert« zu konfrontieren, um sie in einen relevanten Diskurs einzuordnen, so stoßen wir auf überraschende Schwierigkeiten. Der seit Anfang des 20. Jahrhunderts verbreitete Deutungsansatz, wonach das Tenorlied ein deutsches Gegenstück zur burgundischen Chanson sei, wurde in der

34 Siehe z.B. Cantiones von Petrus Wilhelmi de Grudencz. *Opera musica. Petrus Wilhelmi de Grudencz, magister Cracoviensis*, hrsg von. Jaromír Černý, Kraków 1993.

35 Für die Rekonstruktion des Textes möchte ich mich bei Marc Lewon herzlich bedanken.

36 D-Mbs, Cgm. 5949/76. Edition und Kommentar in Lewon, *Das Lothamer Liederbuch* (wie **Anm. 31**), Teil 3, S. 21, 48–49.

8
Mein,

7
8
mein herz in ho - hen

15
8
freu - den ist in freu - den ist bei

23
8
dir, mein al - ler - lieb - ste frau, wann

31
8
du mir doch die lieb - ste bist so

39
8
gar on ar - gen list, die ich im herz an schau: das

47
8
sollt du, frau, an zwei - fel sein.

Notenbeispiel 2: *Meyn hercz*, Tenor (Kodex Strahov, CZ-Ps 47, Fol. 213^v-214^r) Die Textunterlegung im Tenor dient *nur* als Referenz auf die Textverteilung in Lewon, *Das Lochamer Liederbuch* (wie *Anm. 31*), S. 21

neueren Literatur in einzelnen Fallstudien mehrmals problematisiert. Durch die besonders von Keith Polk durchgeführte Forschung auf dem Feld der instrumentalen Musik des 15. Jahrhunderts werden Fragen nach der Aufführungspraxis der mehrstimmigen deutschen Lieder aufgeworfen,³⁷ daneben entstanden auch einzelne analytische Sonden in das ausgewählte Repertoire, die von anderen kompositorischen Ausgangspunkten zeugen, als es das traditionelle Bild eines Tenorliedes tut. In dieser Hinsicht finde ich die Texte von Stephen Keyl, Reinhard Strohm, David Fallows, Nicole Schwindt und Martin Kirnbauer von besonderer Wichtigkeit, weil sie versuchen, die Fragen nach alternativen Gestalten der deutschsprachigen Gattung und nach Beziehungen zwischen Lied und Chanson neu zu beantworten.³⁸ Für meine Überlegungen besonders zum Lied *Käm mir ein trost* sind die von Martin Kirnbauer formulierten Argumente zum Lied *Elend du bast umbfangen mich* sehr inspirierend, da es sich ebenfalls um ein Stück handelt, in dem der melodische Schwerpunkt im Diskant liegt.³⁹ Meine Beobachtungen zu den zwei Kompositionen aus dem Kodex Strahov lassen sich in folgenden Punkten zusammenfassen:

1. Die Herangehensweise der Autoren beider Lieder an die einstimmige Vorlage und ihre Transformation deuten auf die aus dem deutschsprachigen Raum bekannte hochentwickelte instrumentale Kultur hin. Besonders *Mein herz* stellt ein frühes Beispiel einer schriftlich überlieferten instrumentalen Komposition dar (ca. um 1450–60), die zwar von einer einstimmigen vokalen Vorlage ausgeht, deren Gestaltung (vor allem die virtuos komponierten Außenstimmen) aber keine plausible vokale Aufführung möglich macht.
2. Die Wort-Ton Beziehung der Diskantstimme im Lied *Käm mir ein trost*, als auch die Gestaltung ihrer einzelnen musikalischen Phrasen, geben überzeugende Hinweise darauf, dass es sich hier um eine »deutsche Chanson« handelt,

37 Keith Polk, »Voices and instruments: soloists and ensembles in the 15th century«, in: *Early Music* 18, (1990), S. 179–198; Stephen Keyl, »Tenorlied, Discantlied, Polyphonic Lied: Voices and Instruments in German Secular Polyphony of the Renaissance«, in: *Early Music* 20, (1992), S. 434–442 und 444–445; David Fallows, »The Early History of the Tenorlied and its Ensembles«, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e Colloque international d'études humanistes, Tours, CESR 1991*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 199–211.

38 Als ein von der Chanson inspiriertes Tenorlied wird wiederholt in der Literatur die Nikolaus Krombsdorfer zugeschriebene vierstimmige Bearbeitung des Liedes von Oswald von Wolkenstein *Heya, heyra, num wie sie wollen* zitiert. Siehe Reinhard Strohm, »Die vierstimmige Bearbeitung (um 1465) eines unbekanntes Liedes von Oswald von Wolkenstein«, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 4 (1986/87), S. 163–174; zur Frage nach französischen Einflüssen in den deutschen Liedern siehe Nicole Schwindt, »Die weltlichen deutschen Lieder der Trienter Codices – ein ›französisches‹ Experiment?«, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 8 (1999), S. 33–92. Für weitere Autoren siehe [Anm. 9](#) und [37](#).

39 Siehe [Anm. 9](#).

d.h. um eine Komposition, die zwar von einer im Tenor bearbeiteten einstimmigen Vorlage ausgeht, deren Schwerpunkt aber in der höchsten Stimme des dreistimmigen Satzes liegt.

3. Die Verbindung beider Konzeptionen im Lied *Käm mir ein trost* macht es sogar möglich, von einem vokal-instrumentalen Konzept der Komposition auszugehen, denn es ist kaum vorstellbar, die unteren Stimmen mit dem Text zu unterlegen.

Wie aussagekräftig diese zwei Fälle für das Repertoire der im Zeitraum zwischen ca. 1450–70 entstandenen polyphonen deutschen Lieder sind, ist zur Zeit schwer zu sagen. Jedenfalls deuten diese Lieder, genauso wie die in der erwähnten Literatur diskutierten »anderen« Stücke, darauf hin, dass ein neues systematisches Studium des deutschen Liederbestands aus dem 15. Jahrhundert und eine neue Einstellung zum Konzept des Tenorlieds von dringender Natur sind. Gleichzeitig tauchen wichtige Fragen auf, die den unmittelbaren Austausch zwischen den in Mitteleuropa wirkenden franko-flämischen Musikern und den einheimischen Musiktraditionen betreffen, wobei der Hof Kaiser Friedrichs III. eine bemerkenswerte Rolle gespielt haben könnte.