

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 42 (2001)

Artikel: Hartmann Schedel und sein "Liederbuch" : Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext

Autor: Kirnbauer, Martin

Kapitel: V: Aspekte der musikalischen Überlieferung in SCHE

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858797>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

V. Aspekte der musikalischen Überlieferung in SCHE

Nachdem im vorangehenden Abschnitt zunächst Probleme der Aufzeichnungen und dann vor allem die sich daraus ergebenden spezifischen Chancen für die Auswertung der Quelle diskutiert wurden, geht es in diesem abschließenden Teil um die Musik in SCHE. Wie deutlich wurde, spiegeln Hartmann Schedels Abschriften die kurz nach der Jahrhundertmitte nördlich der Alpen zirkulierenden Vorlagen von polyphoner Musik wieder. Der so erhaltene Bestand ermöglicht Fragen nach dem musikalisch-stilistischen Verhältnis der deutschen und der ursprünglich fremdsprachigen Einträge, wie sie in ihrem Nebeneinander in SCHE besonders augenfällig werden, aber auch einen Vergleich der mehrstimmigen Fassungen deutscher Lieder mit ihren monophonen bzw. intabulierten polyphonen Fassungen in anderen Quellen, oder eine Untersuchung des Verhältnisses von Musik und Text in deutschen Liedern etc. Für jedes dieser Themen bietet SCHE einzigartige Materialien, die bislang nicht einmal ansatzweise ausgewertet wurden.

Im folgenden steht ein Fragenkomplex im Mittelpunkt, der verschiedene Aspekte umfaßt und der sich für eine erste paradigmatische Auswertung anbietet: Die in der Überlieferung in SCHE gegenüber zentralen Quellen abweichenden Contratenores, ihre Merkmale und ihre Bedeutung für die Rezeption international verbreiteter Musik nördlich der Alpen. Die damit angesprochene generelle Thematik des Verhältnisses von zentraler Produktion und peripherer Rezeption wird abschließend anhand des in Kapitel I bereits diskutierten Satzes „Elend du hast Vmbfangen mich ...“ (SCHE 11) aufgenommen.

Zu mehrfachen Contratenores

In der Überlieferung mehrstimmiger Musik des 14. und 15. Jahrhunderts ist das Phänomen bekannt, daß unterschiedliche Contratenores zu einer Komposition erhalten sind. Hans-Otto Korth prägte in seiner Studie dafür den Begriff „auswechselbare Nebenstimmen“,¹ der sich indes als wenig geeignet erweist,

1 Korth, *Kantilenensatz*.

da die Auswechselbarkeit bereits eine wesentliche Voraussetzung des Phänomens bildet, das damit beschrieben werden soll. Denn nur zu einem satzmäßig geschlossenen Gerüstsatz von Cantus und Tenor (d.h. ohne Quartan, mit vollständigen Kadenzklauseln etc.) ist unter satztechnischen Aspekten ein Contratenor entbehrlich und damit auch austauschbar.² Der in diesem Sinne akzidentielle Charakter des Contratenors spiegelt sich auch in einer zeitgenössischen zweistimmigen Wahrnehmung von dreistimmigen Kompositionen. So beschreibt die Theorie primär einen Satz von Cantus und Tenor, zu dem dann ein Contratenor gesetzt wird.³ Hingewiesen sei auch auf die nur zweistimmige Überlieferung dreistimmiger Kompositionen in den Quellen,⁴ wie auch auf verzelte Belege einer zweistimmigen Aufführung.

Berühmt ist der Vortrag von Binchois' dreistimmigen Rondeau „Je ne vis oncques la pareille ...“ am *Banquet du voeu* 1454 durch „ung josne filz, de eage XII ans [...] et ledit cerf lui tenoit la teneur sans avoir autre personne, sy non l'enfant at l'artifice du cerf“.⁵ Johannes Tinctoris berichtet von einer zweistimmigen Aufführung von Walter Fryes „Tout a par moy ...“ durch einen Bauchredner.⁶ Im Roman *Cleriadus et Meliadrice* aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird von dem Vortrag eines Rondeau berichtet, das Cleriadus vertont hatte („mettre en chant“) und „Vng escurier de sa compaignie luy tenoit la teneur“.⁷

Für eine Erklärung mehrfacher Contratenores sind ganz unterschiedliche Möglichkeiten zu berücksichtigen. Naheliegend ist etwa der Ersatz einer in der Überlieferung verlorengegangenen Stimme oder auch eine Erweiterung von ursprünglich nur zweistimmigen Sätzen, wie dies insbesondere für englische Musik in kontinentalen Quellen vermutet wurde.⁸ Ein bekanntes Beispiel für

2 Bezeichnenderweise führte diese satztechnische Geschlossenheit Andrew Hughes („Some Notes“) zu einer Untersuchung der Frage, ob Contratenores bei Aufführungen eventuell ganz weggelassen werden könnten.

3 Vgl. etwa die Beispiele bei Sachs, „Contrapunctus-Lehre“, und Sachs, *Contrapunctus*, bes. 124–39.

4 Die zweistimmige Überlieferung bezeichnete Ernst Apfel als „philologisches Argument“ für die zweistimmige Konzeption dieser Sätze (*Grundlagen*, 7).

5 Hier zitiert nach Fallows, „Specific Information“, 135, der aber die Möglichkeit einer dreistimmigen Ausführung (mit zwei in einem Hirschkostüm versteckten Personen) in Betracht zieht.

6 Vgl. Weinmann, *Tinctoris*, 34, und Strohm, *The Rise*, 393.

7 Siehe Page, „Performance of Songs“, 446–7, und Fallows, „Specific Information“, 137–8.

8 Siehe Bent, „Transmission of English Music“, 68, und Kenney, „Contrafacta“, 197. – Als nicht-englische Beispiele können in SCHE „Benedi[ci]te dominus ...“ (SCHE 74, fol. 85v–86) mit nur zwei notierten Oberstimmen genannt werden, wozu ein hier fehlender Contratenor zu ergänzen wäre; SCHE 108 („Der Mey ist hin des traurt“, fol. 126v–127) ist hier ebenfalls zweistimmig aufgezeichnet, während sich in GLOGAU Nr. 210/208 (fol. kii / kix^v / li^v), „Ave dei genitrix ...“, eine dreistimmige Fassung findet.

eine Erweiterung ist die dreistimmige Überlieferung von Pierre Fontaines vermutlich ursprünglich zweistimmigen „A son plaisir volontiers serviroye ...“ mit einem Contratenor von Guillaume Legrant.⁹ In solchen Fällen wird ein neuer Contratenor keinen direkten Bezug zu einer vorher allenfalls vorhandenen Stimme aufweisen, sondern er kann völlig neu konzipiert sein und wird vor allem die ästhetischen Erwartungen und Voraussetzungen des Rezeptionsortes spiegeln.

Für den genannten Contratenor von Guillaume Legrant kann auch vermutet werden, daß er als Ausweis der eigenen kompositorischen Künste oder als eine Art Hommage an seinen Kollegen Fontaine angefertigt wurde. Weitere Beispiele solcherart entstandener alternativer Contratenores geben die Stimmen von Matteo da Perugia zu Sätzen anderer Komponisten, die auch seine eigenen, überragenden Fähigkeiten als Sänger reflektieren,¹⁰ sowie vielleicht auch die „Concordantie O rosa bella cum alys tribus ut posuit bedingham et sine hys non concordant“ in TRIENT 89.¹¹ Diese alternativen Contratenores stehen in einem ähnlichen Kontext wie das Parodieren oder Zitieren von Kompositionen und setzen ein besonderes Milieu der Produktion und Rezeption voraus, in dem solche Anspielungen möglich sind und verstanden werden können.¹²

Denkbar ist auch eine vereinfachende Anpassung der Stimme an besondere Gegebenheiten einer Aufführung, wie sie etwa die neuen Contratenores zu John Dunstables' „Puisque m'amour m'a prins en desplaysir ...“ in der Sammlung des venezianischen Schiffstompeters Zorzi Trombetta (alias Zorzi di Nicolò da Modon) darstellen.¹³ Hierbei handelt es sich um offensichtlich wenig kunstvoll gestaltete Stimmen, die den Fähigkeiten und Bedürfnissen einer schiffseigenen Alta Capella entsprechen. Beispiel für ein ähnliches Phänomen, aber in einem anspruchsvolleren Kontext, bieten alternative Contratenores zu Jacobus Vide „Il m'est si grief ...“.¹⁴

In diesem Zusammenhang sind auch die Überlegungen Hans Rudolf Zöbeleys zur Intavolierungstechnik in Bux zu nennen, der den Contratenor als Bestandteil der Ausführung und nicht der Komposition interpretierte.¹⁵ Der

9 Vgl. Welker, „New Light“, 192–200.

10 Siehe Korth, *Kantilenensatz*, 24–8 und Strohm, *The Rise*, 148; Memelsdorff, „Più chiaro che 'l sol“, findet in diesem Zusammenhang sogar Indizien für „una vera e propria scuola di contratenores, alternativi“ „a modo peruscino“ (pp. 12–3).

11 TRIENT 89 Nr. 575 fol. 119v–120; siehe Pirrotta, „Ricerche“, und Fallows, „O rosa bella“.

12 Vgl. die Überlegungen von Fallows, „Le serviteur“.

13 COTTON TITUS A. XXVI, fol. 6–8; siehe Leech-Wilkinson, „Il libro“, 24–6, und Welker, „Alta Capella“, 159–61. – Interessanterweise haben sich zu Dunstables Rondeau weitere alternative Contratenores in TRIENT 88 Nr. 248 (fol. 84v) und in Bux Nr. 61 (fol. 33v–34) erhalten.

14 Vgl. Arlt, „Der Beitrag der Chanson“, 68–74.

15 Zöbeley, *Musik des Buxheimer Orgelbuchs*, bes. 126–54 (folgendes Zitat p. 135). – Zöbeley knüpft hier an eine These Theodor Göltners („Deutschland“, 61) an.

Intabulator löse aufgrund seiner spieltechnischen Sicherheit und Erfahrung mit dem blockhaften Klang der Orgel „Klänge aus ihrer stimmenmäßigen Gebundenheit“ der Vorlage heraus und verlege dabei den Contratenor „gewissermaßen während des Spielvorgangs“ in den Baßraum, woraus ein Verlust der ursprünglichen Stimmerkmale resultiere. In der Konsequenz entstünde also bei jeder Intabulierung ein individueller Contratenor.¹⁶ Allerdings lassen sich bei den Intabulierungen in Bux zwei unterschiedliche Verfahren feststellen: Einerseits wurde ein bestehender Contratenor weitgehend vollständig übernommen, wobei nur aus grifftechnischen oder klanglichen Gründen Änderungen in der Stimmführung oder Lage vorgenommen wurden. Andererseits wurde nur ein zweistimmiger Satz intabuliert, wobei eine hinzukommende dritte Stimme tatsächlich allein klangfüllend ist.

Ein weiterer Aspekt für mehrfache Contratenores ergibt sich durch den Stilwandel der Chanson im 15. Jahrhundert, insbesondere durch eine Tendenz zur Vierstimmigkeit gegen Ende des Jahrhunderts. Teil dieser Entwicklung ist eine Aufteilung in Contratenor altus und Contratenor bassus mit einer Etablierung des Contratenors als tiefster Stimme. So ist auch ein neuer Contratenor zu einer älteren Komposition denkbar, der diesen veränderten Erwartungen an eine Tiefstimme auch bei dreistimmigen Sätzen Rechnung trägt.

Vor allem an dieser letzten Überlegung orientierte sich bislang die musikwissenschaftliche Diskussion von Contratenores im 15. Jahrhundert, die durch die umstrittenen Thesen Heinrich Besseler zur Entstehung einer „dominanten Tonalität“ geprägt ist.¹⁷ Besseler beschrieb in seiner grundlegenden Studie unter anderem den Wandel des Contratenors vom „klangfüllenden Zusatz“ zu Beginn des 15. Jahrhunderts zur Baßstimme und zum „unentbehrlichen Träger des Klanges“ gegen Jahrhundertende. Hierfür führte er als wichtiges Belegstück die von ihm als „Bourdon“ bezeichneten tiefen Contratenores mit Baßfunktion an, die er als Dokument eines neuen Klanggefühls (mit den Stichworten „dominante Tonalität“, „Tonalharmonik“, „euphonischer Kontrapunkt“ etc.) wertete und als deren Schöpfer er Dufay ortete. Besseler's pointiert vorgetragene und verteidigte Thesen sind inzwischen zwar vielfach korrigiert und in ihrer Interpretation relativiert worden, bestimmten aber weithin die Richtung der Auseinandersetzung.¹⁸

16 Für eine Beurteilung ist es aber entscheidend, die Möglichkeit der Existenz mehrfacher Contratenores zu berücksichtigen; siehe hierzu auch unten („Se la face ay pale“ SCHE 60).

17 *Bourdon und Fauxbourdon* (folgendes Zitat p. 32).

18 Vgl. die Diskussion Besseler's besonders mit Rudolf von Ficker und Manfred Bukofzer; eine Orientierung hierüber bietet Peter Gülke im Nachwort zu Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 210–4, und Kühn, *Harmonik der Ars Nova*, 21–4. – Als jüngere Arbeiten, die sich mit Besseler's Thesen auseinandersetzen, sind zu nennen: Dahlhaus, *Entstehung*; Korth, *Kantilenensatz*;

Als veranschaulichendes Beispiel seiner Thesen dienten Bessler auch mehrfache Contratenores zu Pierre Fontaines „J'aime bien celui ...“, das sowohl nur zweistimmig, in einer „Urfassung“ mit einem „gewöhnlichen Mittel-Kontratenor“ und auch mit einem „Contratenor trompette“ überliefert ist. Für Bessler stellte diese „trompette“-Stimme eine modernisierende Umarbeitung Dufays der originalen Stimme zu einer instrumentalen und harmonietragenden Grundstimme dar.¹⁹ In einer Replik auf Besslers Buch widersprach Rudolf von Ficker dieser Interpretation mit dem Hinweis auf die „kontrapunktisch derart unbeholfene Stimmengestaltung“, die etwa von einem „musikalischen Stümper, der nur den Ehrgeiz hatte, den weiten Umfang seines Instrumentes vorzuführen“, herrühre.²⁰ Für von Ficker stellten tiefe Contratenores schlicht „sekundäre Ergänzungsstimme[n]“ in einem „Entwicklungsvorgang“ zum vierstimmigen Satz dar.

Gemeinsam ist den beiden entgegengesetzten Standpunkten, daß die zunächst ja nur stilistisch zu beschreibenden Aspekte unmittelbar entwicklungsgeschichtlich interpretiert und gewertet wurden, also im Sinne einer zwingenden Ausbildung eines voll- bzw. vierstimmigen Satzes. Bezogen auf alternative Contratenores schien das auch dem Überlieferungsbefund zu entsprechen, da diese oft in jeweils jüngeren Quellen anzutreffen sind. Der Verkürzung auf entwicklungsgeschichtliche Aspekte steht aber nicht nur die Pluralität von Erklärungsmöglichkeiten mehrfacher Contratenores gegenüber, sondern auch der bislang wenig beachtete Befund signifikanter Unterschiede zwischen der zentralen und der peripheren Überlieferung. Die in nördlichen Aufzeichnungen wie etwa in SCHE gegenüber zentralen Quellen abweichenden Contratenores legen nämlich auch die These nahe, mehrfache Contratenores als Merkmal einer spezifisch peripheren Rezeption und Produktion zu interpretieren.

Bessler, der die gesamte Quellenlage gut überblickte, klammerte „abseitige Quellen“ bewußt aus seinen Betrachtungen aus, da sie die Musik oftmals nicht in ihrer Originalgestalt überlieferten und daher in der Regel einen „falschen Eindruck“ erwecken würden.²¹ Dem folgten spätere Autoren, die sich zumeist auf Editionen stützten und die „abseitige Quellen“ schon aus diesem Grunde nicht berücksichtigen konnten.

Otterbach, *Kadenzierung und Tonalität*; vgl. neuerdings auch Moll, *Counterpoint and Compositional Process*.

19 Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 49–50, und Bessler, „Entstehung“, 24–6 und 29–30. – Zur Überlieferung der Komposition vgl. Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, 236–40.

20 Von Ficker, „Zur Schöpfungsgeschichte“, 116 und Fn. 85 (das folgende Zitat Fn. 86). – Vgl. Besslers Erwiderung, „Tonalharmonik und Vollklang“, 134, und Korth, *Kantilenensatz*, 31–4.

21 Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 37; in der dazugehörigen Fußnote 34, p. 223, nannte er explizit SCHE als Beispiel.

Das Phänomen, daß sich Einträge in peripheren Quellen und insbesondere in SCHE vor allem im Contratenor signifikant von konkordanten zentralen Überlieferungen unterschieden, wurde bislang einzig von Eileen Southern erkannt und als Merkmal der Rezeption von „foreign music“ angesprochen.²² Allerdings führte sie ihre Beobachtungen hauptsächlich auf Fehler der Schreiber zurück, die durch das zeitgenössische Verständnis des Contratenors als weniger wichtige Stimme begünstigt worden wären.²³ Dieses vergleichsweise simple Erklärungsmodell nannte auch Hans-Otto Korth in seiner Studie zum Phänomen „auswechselbarer Nebenstimmen“.²⁴ Er berücksichtigte zwar periphere Überlieferungen am Rande, aber ohne weitere Schlußfolgerungen für Fragen der Rezeption zu ziehen.

Im folgenden werden anhand einiger Beispiele aus SCHE das Phänomen mehrfacher Contratenores im Hinblick auf eine periphere Rezeption untersucht. Trotz des methodischen Problems, daß insgesamt nur wenige Stücke mit solchen Eigenschaften in nördlichen Quellen erhalten sind, ermöglicht die exemplarische Auswertung eines kleinen Bestandes Aussagen über die Charakteristika von Contratenores in diesen Quellen und bestätigt die Vermutung, daß es sich hier vornehmlich um ein Phänomen der Rezeption eines internationalen Repertoires nördlich der Alpen handelt. Zugleich aber spiegeln sich in den Contratenores Aspekte einer autochthonen Produktion, die bislang kaum untersucht wurde.

Im Mittelpunkt stehen vier unterschiedliche Kompositionen aus SCHE, zu denen mehrere Contratenores erhalten sind:

- das Rondeau „Entre prison par grant lyesse ...“ von Bartholomeus Brollo (SCHE 14),
- die Ballade „Se la face ay pale ...“ von Guillaume Dufay (SCHE 60),
- das anonyme Rondeau „Puis que je vis le regard gracieux ...“ (SCHE 35) und
- das anonyme deutsche Lied „Sig seld und heil im herzen geil“ (SCHE 105 und SCHE 126A).

Jedem dieser vier Beispiele schließen sich Ausweitungen zu weiteren Aspekten an, wie etwa zur Überlieferung einer singulären Contratenorstimme in TRIENT 89, abweichende Contratenores in EscB und in Lage IV von SCHE sowie die Umgestaltung eines „deutschen“ Contratenors in einer italienischen Quelle.

22 Southern, „Foreign music“, 267–8; dabei nannte sie SCHE 14, SCHE 34, SCHE 35, SCHE 40, SCHE 60 und SCHE 79. – Auch Reinhard Strohm forderte: „Die kritische Edition des Schedel-Liederbuches wird sich mit dem Status der alternativen Contratenores auseinandersetzen müssen“ („Meßzyklen“, 99).

23 Der Hinweis auf konzentrationsbedingte Fehler überwiegend im zuletzt notierten Contratenor auch bei Fallows, „Embellishment and Urtext“, 75.

24 Korth, *Kantilenensatz*, 38. – Er kannte Southern's Arbeit offensichtlich nicht.

„Entre prison par grant lyesse ...“ von Bartholomeus Brollo
(SCHE 14)

Ein erstes Beispiel für den Aspekt einer peripheren Rezeption durch partielle Umarbeitung des Contratenors bietet das Rondeau „Entre prison par grant lyesse ...“ von Bartholomeus Brollo, um 1430 in Italien komponiert. Dieses Rondeau stellt allerdings insofern einen Sonderfall dar, als es sich bei ihm in den Quellen mit verändertem Contratenor um vergleichsweise alte und stilistisch abgrenzbare Musik handelt. Die zeitliche Differenz zwischen Original und Rezeption könnte eine spätere Bearbeitung im Sinne einer Anpassung an veränderte ästhetisch-stilistische Erwartungen erklären. Gleichwohl lassen sich an dieser Komposition typische Erscheinungen mehrfacher Contratenores in nördlichen Quellen beschreiben.

Das Rondeau findet sich erstmals im Grundbestand von Ox (vgl. Übertragung Nr. 4a in Anhang 2);²⁵ eine einzige weitere italienische Aufzeichnung datiert von 1487.²⁶ Nach der Jahrhundertmitte erscheint es in vier nördlich der Alpen entstandenen Handschriften (SCHE, STRAHOV, BUX und GLOGAU),²⁷ dort allerdings in gegenüber den italienischen Aufzeichnungen deutlich veränderter Form. Sie bieten vor allem einen partiell abweichenden Contratenor (vgl. Übertragung Nr. 4b nach SCHE, parallel mit den transponierten Contratenores aus Ox und TRIENT 89 in Anhang 2). Zugleich fehlt ihnen der ursprüngliche Text und damit schon äußerlich der Hinweis auf die Rondeau-Form.²⁸ Darüber hinaus wechselte die Notationsweise von der nach der Jahrhundertmitte unüblich gewordenen Prolatio maior des Tempus perfectum zur Prolatio minor, wobei nurmehr eine kurze Tripla-Passage im Cantus erhalten blieb (T. 21,3–T. 22,3).²⁹ In der Folge des Prolatio-Wechsels wurde der stark konsonante italienische Cantus-Tenor-Satz mit seinen weitgehenden imitatorischen Partien (in

25 Ox Nr. 73 (fol. 39v), „Entrepris suis par grant lyesse ...“ und „Bartholomeus Bruolo“; Übertragung in Anhang 2 nach Reaney, *Fifteenth-Century Music*, 70–3 (Nr. 5a), revidiert nach der Quelle.

26 BOLOGNA Q 16 Nr. 85 (fol. 93v–94), nur Incipit „Enterpris suis pour“; der Tenor der italienischen Version bildet auch die Grundlage einer 1480 in Ferrara kopierten Messe von Johannes Vincenet, in MODENA α.M.1.13, fol. 55v–69 (vgl. Davis, *Works of Vincenet*, 75–113).

27 SCHE 14 (fol. 14v–16), nur Incipit „Entre prison“; STRAHOV Nr. 221 (fol. 239v–240/pp. 477–478), mit Text „[C]ongratulami michi omnes ...“; BUX Nr. 106 (fol. 59v–60), nur Incipit „Entrepris“; GLOGAU Nr. 102/100 (fol. evi^v–evii / evii^v / ex^v–exi), nur Incipit „Der Entepriis“.

28 Nur in SCHE ist trotz des fehlenden Textes die originale Mittelzäsur des Rondeau mit Coronae je im Cantus und Contratenor angezeigt; im übrigen teilt die Aufzeichnung aber alle Merkmale mit den nördlichen Fassungen.

29 Dabei handelt es sich um die im Original längste Tripla-Passage, die zudem nicht in einer Kadenzsituation steht und die mit einer Terzabsetzung eine charakteristische Figur darstellt.

Quint- oder Terzabstand) auf der Semibrevis-Ebene nur geringfügig modifiziert. Zudem ist die Komposition in den nördlichen Quellen von C nach G um eine Quinte nach oben transponiert, mit Wechsel von einer in diesen Quellen ungebrauchlichen c3/f3/f3- zu einer c1/c3/c4-Schlüsselung.

Die parallele Edition von Bux und Ox innerhalb von CMM impliziert eine Zugehörigkeit von Bux zur italienischen Überlieferung.³⁰ Allerdings stimmen die beiden Fassungen nur in der Tonart überein, die aber auch aus einer in Bux öfters aus spieltechnischen Gründen anzutreffenden Transposition – bezogen auf die nördlichen Fassungen – resultieren könnte.³¹ Bux bietet die Komposition nur zweistimmig, die wenigen Doppelgriffe der linken Hand an den Kadenzten geben keine Anhaltspunkte, da sich deren Töne in beiden Contratenor-Fassungen entsprechen. Für eine Zugehörigkeit zur nördlichen Überlieferung hingegen spricht, daß auch Bux mit Prolatio minor rechnet und gleichfalls nurmehr die kurze Tripla-Passage im Cantus bietet. Zudem ist auch hier die ursprüngliche Mittelzäsur des Rondeau nicht eigens gekennzeichnet.

Der abweichende Contratenor in den nördlichen Quellen läßt sich wegen seiner über weite Strecken ähnlichen Führung als eine Überarbeitung des ursprünglichen erkennen. Der Überlieferungsbefund legt die Vermutung nahe, daß die partielle Bearbeitung eines Contratenors ein Phänomen der peripheren Rezeption ist und aus anderen „Spielregeln“ der Stimme resultiert. Inwieweit diese Bearbeitung zugleich durch die in diesem Bereich zeitlich spätere Rezeption bedingt ist, kann offenbleiben, zumal eben die ältere Fassung Brollos noch 1487 in einer italienischen Quelle aufgezeichnet wurde.

Die folgende Untersuchung betrachtet nur die Fassungen in Ox und in SCHE, wobei Ox für den Vergleich transponiert wurde; Angaben zur Tonhöhe beziehen sich stets auf die transponierte Fassung. Die jeweiligen Abweichungen gegenüber BOLOGNA Q 16 bzw. STRAHOV sind in diesem Zusammenhang unbedeutend. Der Contratenor in GLOGAU, der wegen starker Diminution abweichend von den übrigen Stimmen in doppelten Notenwerten notiert wurde, stellt einen Sonderfall eines abweichenden Contratenors dar, der hier ausgeklammert wird. Er weist einen großen Ambitus von über eineinhalb Oktaven (G–e¹) auf; seine Gestalt ist durch rhythmisch komplexe Passagen und Umspielungen gekennzeichnet. Diese Merkmale können als Ausweis spieltechnisch-instrumentalen Könnens interpretiert werden. Trotz dieser starken Veränderungen läßt sich der nördliche Contratenor als Vorlage erkennen.³²

30 Reaney, *Fifteenth-Century Music*, 70–3 (Nr. 5a+b).

31 Beispiele bieten Bux Nr. 3 (fol. 1v), Pullois (?) „De madame“, Quinte höher; Bux Nr. 19 (fol. 9) und Bux Nr. 20 (fol. 9r+v), „Een vraulien edel van natueren“, Quarte tiefer (siehe hierzu auch unten).

32 Dies präzisiert den Kommentar von Reaney, *Fifteenth-Century Music*, x: „[...] is an added part with little relation to the original one“.

Die Contratenores unterscheiden sich zunächst im Ambitus und in der Lage. Bei Brollo haben Tenor und Contratenor den fast gleichen Ambitus – in der Transposition der Aufzeichnungen aus dem Norden $g-a^1$ im Tenor und $f-a^1$ im Contratenor – und liegen eine Quinte bzw. Sexte unter dem Cantus (d^1-e^2). Hingegen ist der Ambitus des neuen Contratenors in der Tiefe erweitert ($c-g^1$). Indes täuscht die nur um eine Sekunde differierende Ambitusobergrenze, da die neue Stimme nur an einer einzigen Stelle (T.31) über d^1 hinaus geht, sonst aber durchwegs zwischen $c-d^1$ verläuft und damit eine Tiefstimme mit gleichfalls geringem Umfang darstellt.

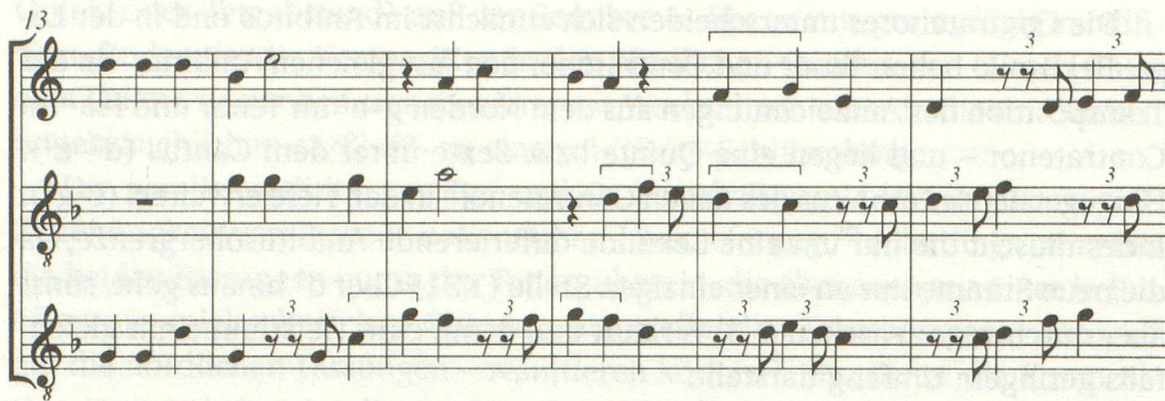
Das Verfahren der Bearbeitung und die dabei wirksamen Spielregeln lassen sich beispielhaft an den Anfängen der ersten beiden Abschnitte bzw. den Zeilenanfängen des Rondeau verdeutlichen (siehe Notenbsp. 2 und 3).

Notenbsp. 2: T.3–T.5 nach (a) Ox (transponiert) und nach (b) SCHE

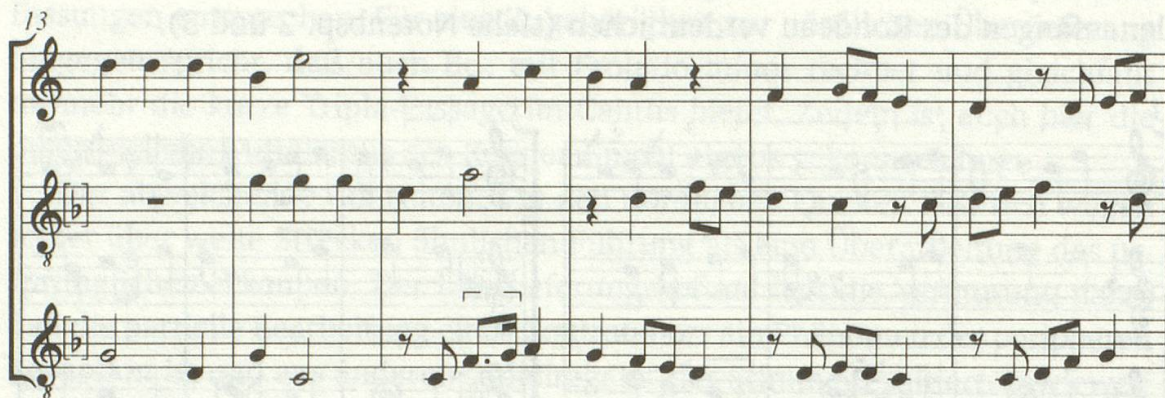
Die Contratenores stimmen in T.3–T.4,1 sowie in T.4,3–T.5,1 überein (siehe eingekreiste Noten). SCHE weicht nur dort vom ursprünglichen Contratenor ab, wo dieser über den Tenor hinausführt bzw. den von der neuen Stimme hauptsächlich genutzten Ambitus überschreitet: In T.4,2 mit einer Oktavversetzung und in T.5,2 mit einer Formulierung, die in T.5,3 die Unterquinte zum Tenor bringt.

Entsprechend verhält es sich beim zweiten Beispiel (auf der folgenden Seite) in T.15,2 sowie dann ab T.16. Bezeichnend ist hier aber auch die Verlagerung in die Tiefe durch die Tief-Oktavierung des d^1 bereits in T.13,3 und des c^1 in T.14,2, obwohl ja beide noch innerhalb des Ambitus und auch nicht über dem Tenor liegen. Dieser Wechsel im Klangraum bringt in T.15 eine neue Weiterführung mit sich, die den Oberstimmensatz stützt und ab T.16 in den oktavtransponierten originalen Contratenor zurückführt.

Daß sich der neue Contratenor in dieser Weise aus dem älteren ableiten läßt, stützt die Annahme einer Bearbeitung der originalen Stimme und schließt eine theoretisch auch denkbare Neukomposition aus, wie sie etwa



Notensbsp. 3 a: T.13–T.18 nach Ox (transponiert)



Notensbsp. 3 b: T.13–T.18 nach SCHE

aufgrund einer verlorenen Stimme notwendig geworden wäre. Dieser Zusammenhang zwischen beiden Contratenores gilt selbst dort, wo andere Momente ins Spiel kommen, wie beispielsweise in Kadenzsituationen und an Überleitungen.

Der Contratenor in SCHE liegt vor allem in Kadenzsituationen und bei Überleitungen über dem Tenor, wiederum mehrfach in Anlehnung an die ältere Fassung. In Brollos Satz bietet der Contratenor bei allen Kadenzen im Abschluß eine Quinte, die jeweils durch eine Terzfortschreitung über dem Tenor erreicht wird; dies unabhängig davon, ob es sich um die häufigsten Kadenzen der Gerüststimmen mit Oktavschluß auf die Finalis G (T.12, T.40, T.49 und T.51), die eine Kadenz auf A (T.27), den Einklang d^1 (T.23) oder um die offene Kadenz der Mittelzäsur in der Dezime $g-h^1$ (T.31) handelt. Der neue Contratenor differenziert diese gleichförmige Schlußbildung. So finden sich Unteroktave (T.23) bzw. Unterquinte (T.27), die Paenultima ist jeweils eine Unterterz zum Tenor. Bei den vier Kadenzen auf die Finalis G ist die Quintlage d^1 beibehalten, die nun aber – im Gegensatz zur originalen Stimme – im Oktavsprung aus der Unterquinte zum Tenor erreicht wird. Dies kann damit zusammenhängen, daß sich nur bei G-Kadenzen die Oberquinte zur Finalis noch innerhalb

des dominierenden Ambitus des Contratenors befindet und folglich aus der ursprünglichen Fassung übernommen werden konnte; nur die Oberterzlage des originalen Contratenors in der Paenultima verlangte eine Änderung. Zugleich kann die resultierende „Oktavsprungkadenz“ als eine Modernisierung der für Aufzeichnungen nach der Jahrhundertmitte altmodischen „Parallelkadenz“ gelten.³³

Es könnte sich aber auch um ein absichtlich differenzierendes Reagieren auf je andere Kadenzsituationen handeln. So liegen die im Contratenor abweichenden Kadenzen alle in der Nähe der formal bestimmenden Mittelzäsur des ursprünglichen Rondeau. Das divergierende Verhalten des Contratenors in den nördlichen Aufzeichnungen könnte auf eine unterschiedliche Interpretation der musikalischen Form hinweisen.

Das fünfzeilige Rondeau wurde von Brollo mit zwei fast gleich langen Teilen (12 bzw. 15 Takte) für die ersten beiden reimenden Verszeilen vertont (vgl. Textbsp. 1).

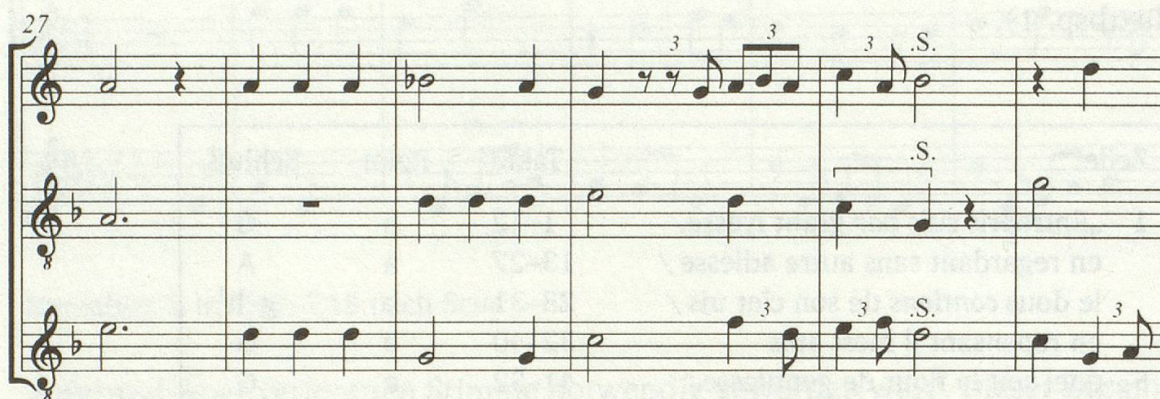
Zeile	Takte	Reim	Schluß
1 „Entrepris suis <i>par</i> grant lyesse.	1–12	a	G
en regardant sans autre adiesse /	13–27	a	A
le dous <i>contiens</i> de son cler uis /	28–31	b	g–h ¹
en repensant il mest auis	32–40	b	G
5 quel soit la flour de gentillesse.“	41–52	a	G

Textbsp. 1: 1. Strophe „Entrepris suis ...“ nach Ox

Im Kontrast dazu steht die mit nur vier Takten deutlich kürzere dritte Zeile mit neuem Reim, an derem Ende sich die Mittelzäsur des Rondeau befindet, die im Gesamtablauf der Komposition zwischen Weiterführung und Wiederholung des ersten Teils (Refrain) vermittelt. Dieser Anlage entspricht die musikalische Gliederung der Zeilen in den Kadenzen. So schließt die erste Zeile mit einer starken Kadenz auf der Finalis G (T.12), die zweite Zeile mit einer starken Kadenz auf der Obersekunde A (T.27); diese Orientierung zum kontrastierenden Gegenklang ist zusätzlich durch den vorangehenden Einklang d¹ von Cantus und Tenor in T.23 unterstrichen. Die kurze dritte Zeile endet mit einer offenen Dezime im Cantus über der Finalis g im Tenor (T.31).

33 Zu den Kadenztypen vgl. auch Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 34–5.

Ohne den originalen Text verliert diese asymmetrische Anlage mit einer offenen Mittelzäsur nach 31 Takten (bei einer Gesamtlänge von 51 Takten) aber ihren Zweck und konnte in der Form neu interpretiert werden. So teilen die nördlichen Fassungen die Komposition in nun zwei etwa gleich lange Abschnitte (von 27 und 24 Takten).³⁴ An die Stelle der für den Formablauf des Rondeau konstitutiven Mittelzäsur mit offener Schlußbildung in T.31 tritt die starke Kadenz auf dem Gegenklang in T.27. Die G-Kadenzen in T.12 und in T.40 gliedern beide Hälften wiederum in zwei etwa gleich lange Abschnitte. Aus dieser Perspektive läßt sich das unterschiedliche Kadenzverhalten des neuen Contratenors mit Oktavsprung und Quinte bei Finalis-Kadenzen gegenüber Quartfall in die Unterquinte in der Mitte der Komposition erklären. Ein Vergleich der T.27 bis 31 beider Fassungen – dies entspricht der dritten Zeile des Rondeau samt Anschlüssen – ermöglicht zugleich weitere Einblicke in den Bearbeitungsvorgang der nördlichen Fassung (vgl. Notenbsp. 4 und 5).



Notenbsp. 4: T.27–T.32,2 nach Ox (transponiert)

Während der Cantus in T.28 das a^1 der unmittelbar vorangegangenen Kadenz aufgreift, ergibt sich aus dem Sekundanschluß des originalen Contratenors zur Unterquinte d^1 ein Klangwechsel gegenüber dem A-Klang in T.27. Aus dem Wechsel in die Unterquinte zum Tenor (T.29) resultiert in T.29,3 eine Dissonanz zwischen Contratenor und Cantus, die im Cantus als Durchgang melodisch motiviert ist.³⁵ Mit einer Fortschreitung $3/5 - 3/5 - 3/8 - 5/10$ (T.30,1–T.31,2) wird die offene Kadenz mit der Dezime $g-h^1$ samt der für die Schlußbildung hier regelhaften Quinte über dem Grundton im Contratenor erreicht.

34 In STRAHOV und GLOGAU jeweils mit Coronae über Longae gekennzeichnet.

35 Die spätere italienische Aufzeichnung in BOLOGNA Q 16 bestätigt diese Dissonanz. In der vierstimmigen Messe Vincenets ist sie – beispielsweise im T.30 des „Christe eleison“ – durch eine Umspielung im Cantus und einen anderen Contratenor vermieden (vgl. Davis, *Works of Vincenet*, 77).



Notenbsp. 5: T.27–T.32,2 nach SCHE

Die Fassung in SCHE übernimmt ab T.28 Brollos Contratenor mit der Unterquinte d^1 zum Cantus, allerdings entfällt der ursprüngliche Klangwechsel, weil der neue Contratenor schon in T.27 die Unterquinte d zur A-Kadenz der Oberstimmen bot. Bereits der Quintfall $a-d$ zum d^1 -Einklang der Oberstimmen in T.23 und die D-Oktave zum Tenor in T.25,2 führten zu einer klanglichen Zentrierung auf D, die hier in T.28 im Neueinsatz aufgegriffen wird und einen im Original nicht angelegten klanglichen Zusammenhang der Abschnitte bewirkt. Zugleich lässt sich damit das hier abweichende Kadenzverhalten des neuen Contratenors als bewußte klangliche Anpassung innerhalb einer auf die Finalis hin gelesenen Komposition erklären.

Wie in Brollos Fassung folgt der neue Contratenor zunächst dem Cantus und dann dem Tenor in – hier allerdings umspielten – Quinten (T.28,1–T.29,2). Die Dissonanz der Vorlage auf T.29,3 ist durch eine Sekund-Korrektur nach f vermieden, der damit erreichte tiefere Ambitusbereich wird mit dem Tiefstton c in der Oktavierung des ursprünglichen Contratenors ausgespielt (T.30). Nach den Spielregeln des neuen Contratenors liegt die folgende Passage der ursprünglichen Mittelzäsur zu hoch und hätte bearbeitet werden müssen. Sie ist aber in Hinblick auf eine Verknüpfung der Abschnitte mit Modifikationen übernommen worden. Der Contratenor in SCHE setzt wie in der Vorlage mit dem e^1 ein (T.31,1), führt aber abweichend von der originalen Stimmführung in die Oberoktave zum Tenor in den Spitzenton g^1 (T.31,2). Von dort leitet er im Sekundabstieg über d^1 zum c^1 in T.32,1 über. Das neu eingefügte g^1 in T.31,2 versetzt das übernommene d^1 um eine Semibrevis, das damit nicht mehr wie bei Brollo die Oberquinte zum g des Tenors, sondern nun als Untersexta zum Cantus einen Durchgang zum Quintklang in T.32,1 bildet, mit dem ein neuer Abschnitt eröffnet.

Durch die Übernahme dieser den bis dahin genutzten Ambitus überschreitenden Passage stellte sich das Problem eines Anschlusses vom c in T.30, das durch die Einfügung einer Pause gelöst wurde. Eine Tenorverdoppelung d auf T. 30,3 hätte mit der Quinte des Cantus eine klanglich unerwünschte Betonung

ergeben und zudem das Problem eines großen Intervallsprungs (None) beschert, das auch bei einer oktavversetzten Übernahme f des ursprünglichen Contratenors entstanden wäre.

Ausgangspunkt für die Veränderungen in der nördlichen Fassung ist nicht mehr die Orientierung an dem ursprünglich konstitutiven Form-Konzept einer *Forme fixe*, sondern aufgrund des fehlenden originalen Textes ein neues Formverständnis, das die Komposition ihren Kadenzen folgend symmetrisch mit einer Mitte auf der einzigen Gegenklang-Kadenz interpretiert. Das läßt sich an einem differenzierten Verhalten des Contratenors an den Kadenzen ablesen, die durch die Klauselbildungen von Cantus und Tenor vorgegeben sind und – wie diese Stimmen überhaupt – weitgehend unverändert übernommen werden.

Aber auch über die Kadenzen hinaus gilt, daß der Contratenor fast alleiniger Träger der Veränderungen ist. Sein Spielraum ist durch die Vorgaben eines geringen Ambitus und der Funktion als Tiefstimme, die unterhalb des Tenors liegt, definiert. Abweichungen gegenüber diesen Vorgaben resultieren in dem Beispiel aus der Bearbeitung eines originalen Contratenors mit anderen Spielregeln, der aber deutliche Spuren hinterlassen hat.

Die Aufzeichnung in SCHE nimmt in der Überlieferung dieser Komposition eine Sonderstellung ein, in der zwei sich ausschließende Überlieferungen gleichsam übereinander geblendet sind: Einerseits ist in SCHE noch die originale Rondeau-Form angezeigt, andererseits überliefert SCHE einen Contratenor, der für eine zweiteilige Form mit einer Mitte in T.27 konzipiert wurde. Dies könnte sich mit einer „*tradition typographique*“ und einem getreuen Kopieren Hartmann Schedels erklären lassen, der seine Vorlagen in allen Details unkritisch reproduzierte (vgl. Kap. IV). Es handelt sich bei seinen Aufzeichnungen eben um das Dokument einer primär schriftlichen Überlieferung, das nur zurückhaltend im Hinblick auf ihre praktische Umsetzung interpretiert werden kann.

Einen weiteren Aspekt erhält das Phänomen mehrfacher Contratenores zu „*Entre prison*“ durch einen bislang unbeachteten Contratenor.³⁶ Er findet sich auf einem kleinen Zettel mit vielfachen Faltspuren, lose zwischen zwei unbeschriebene Seiten in TRIENT 89 eingelegt, auf dessen Vorder- und Rückseite je eine unbezeichnete Contratenorstimme notiert ist (siehe Abb. 24 a+b).³⁷

36 Freundlicher Hinweis von Robert J. Mitchell, Sudbury, in einem Schreiben vom 29. Juli 1994.

37 Zwischen fol. 245v–246. Robert Mitchell konnte den Zettel 1983 nicht mehr in der Quelle auffinden; eine kaum lesbare Abbildung bietet das Faksimile der Quelle, ein älterer Mikrofilm von TRIENT 89 im Basler Mikrofilm-Archiv hingegen ist gut lesbar (Signatur Sf-1929).

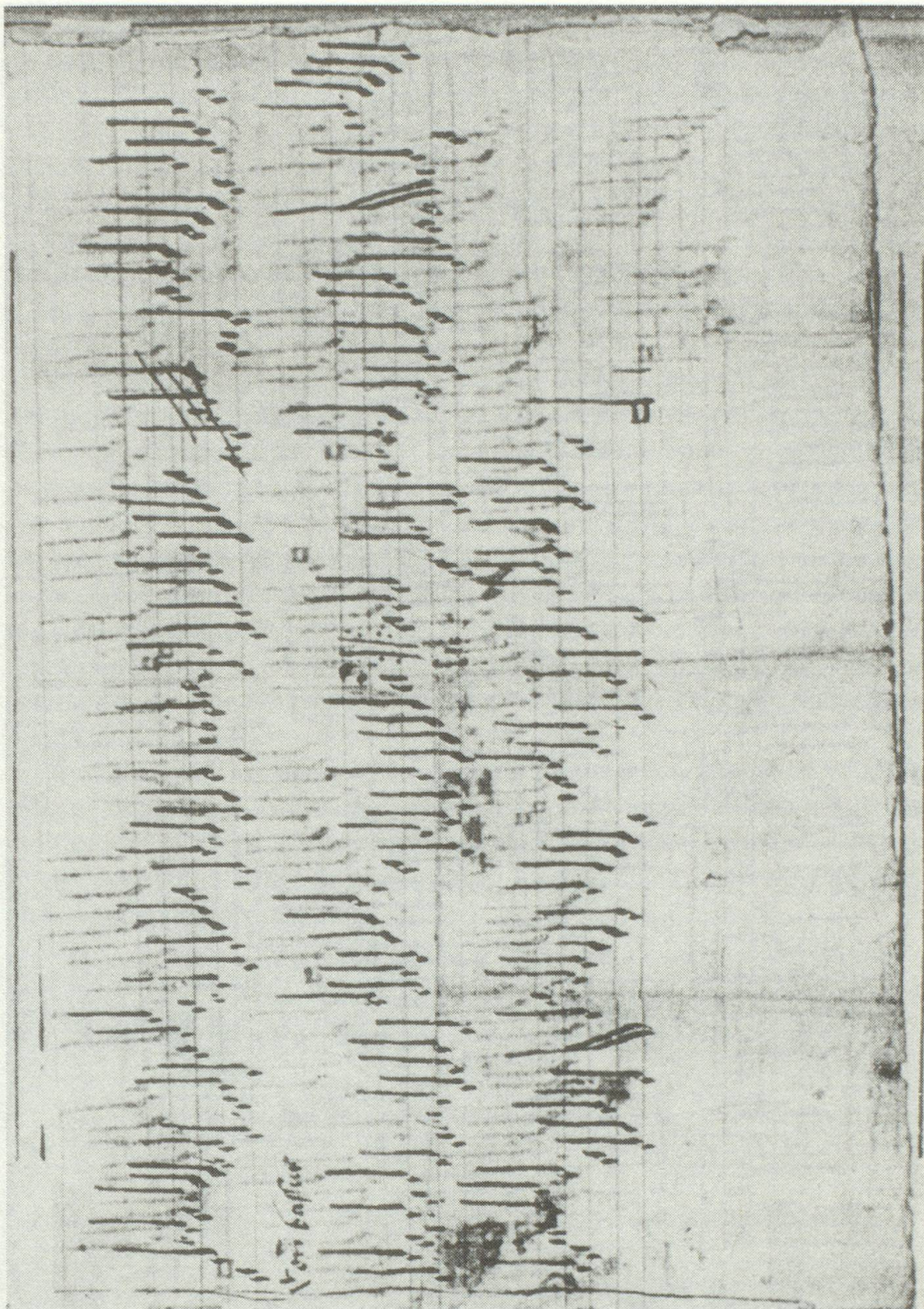
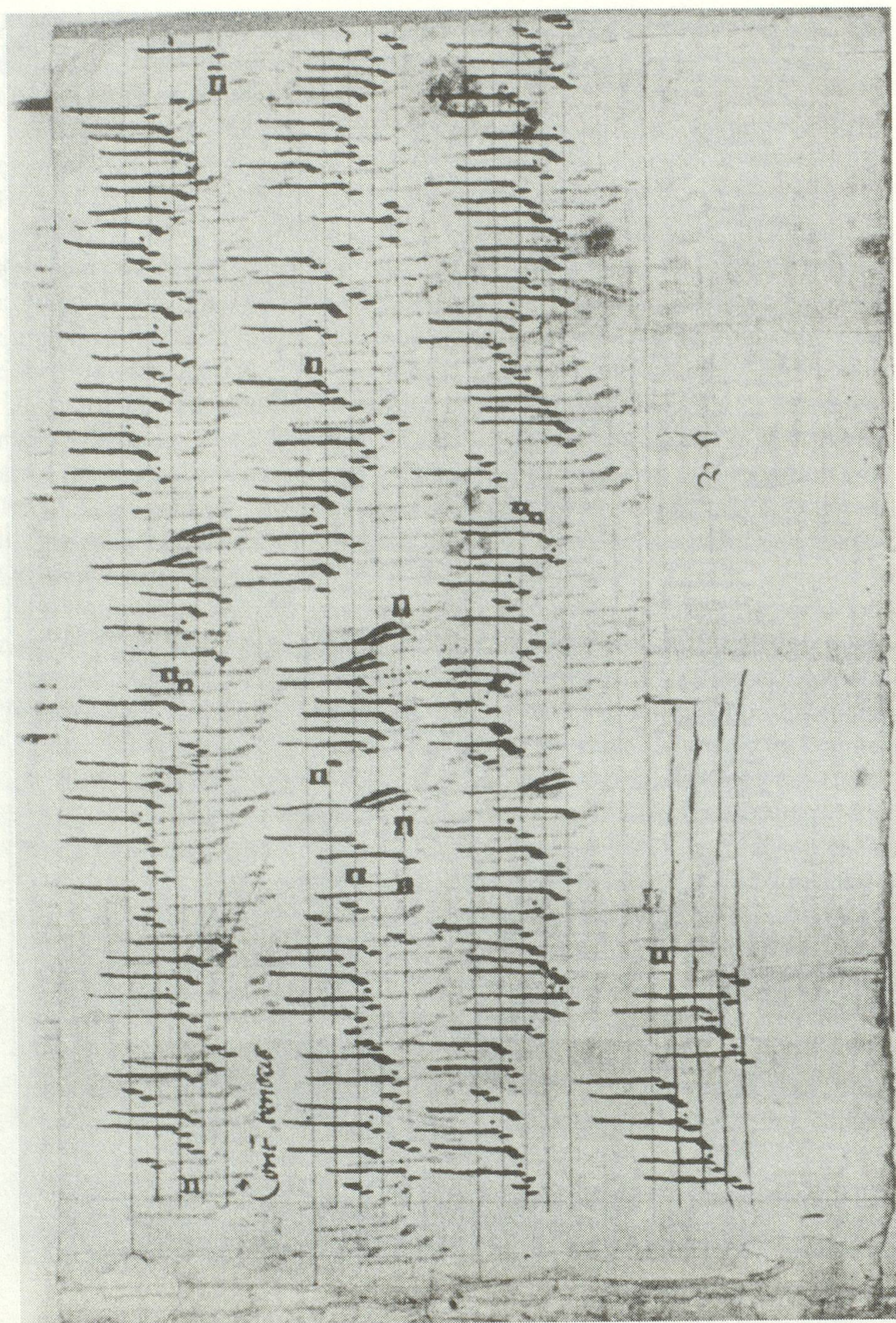


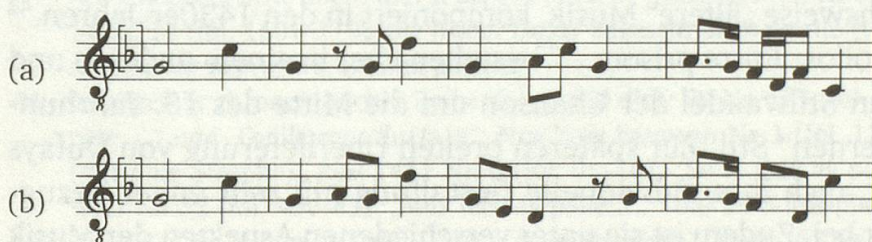
Abb. 24 a (oben) und 24 b (folgende Seite): Eingelegerter Zettel mit einer als „Contra bassus“ (recto, oben) bzw. als „Contra tenoris“ (versus) bezeichneten Stimme in TRIENT 89, zwischen fol. 245v–246.



Beide Seiten sind mit je drei Notensystemen rastriert, die im folgenden als verso bezeichnete Seite weist eine zusätzliche, freihändig rastrierte vierte Zeile auf. Dieses verso-Blatt ist unterhalb der ersten Zeile mit „Contra tenoris“, das recto-Blatt mit „Contra bassus“ beschriftet. Robert Mitchell konnte den Contratenor bassus als eine Alternative zu „O rosa bella“ von John Bedyngham oder John Dunstaple identifizieren, zu dem in den Trienter Codices (u.a. auch in TRIENT 89), eine Vielzahl von mehrfachen Contratenores zu finden sind.³⁸ Das könnte erklären, warum der Zettel in den Codex eingelegt wurde. In dem „Contra tenoris“ erkannte Mitchell einen alternativen Contratenor zu „Entre prison“.

Es ist weder ein Mensurzeichen noch eine Schlüsselung angegeben, allein die Position von „b“-Akzidentien (in T.8,3 und T.37,1) verweist auf einen f4-Schlüssel, mithin auf die Tonhöhe der italienischen Fassungen. Andererseits rechnet die Notation eindeutig mit Prolatio minor, die Vielzahl von Punktierungen auf der Minima-Ebene läßt den noch präsenten Hintergrund der originalen Prolatio maior erkennen. Es handelt sich um eine vergleichsweise saubere, stellenweise aber fehlerhafte Abschrift,³⁹ die besonders im Mittelteil Probleme für eine Transkription bietet (siehe Übertragungsversuch des transponierten Contratenors parallel mit SCHE in Übertragung Nr. 4b in Anhang 2). So läßt sich gerade die für eine Beurteilung wichtige Partie um die originale Mittelzäsur nicht eindeutig lösen.

Trotzdem zeigt ein Vergleich, daß dieser Contratenor dem der nördlichen Fassung ähnelt,⁴⁰ teilweise aber anderen Vorgaben folgt. So ist sein Ambitus mit nur einer Oktave (F–f bzw. transponiert d–d¹) kleiner, wodurch sich beispielsweise der auffällige Septimschritt in T.6,3 als eine Oktavierung aus Ambitusgründen erklärt (Notenbsp. 6).



Notenbsp. 6: Contratenor T.3–T.6 nach (a) SCHE und (b) TRIENT 89 (transponiert)

38 Fol. 119v–120 (Nr. 575). – Vgl. auch Pirrotta, „Ricericare“; Fallows, „O rosa bella“; Sachs, „Gymel-Stimmen“.

39 Einen klaren Hinweis auf eine Abschrift gibt die ausgestrichene Passage in der ersten Zeile der recto-Seite, die den um eine Terz zu tief notierten T.13–T.14 von „O rosa bella“ entspricht, der im Anschluß korrekt wiederholt wurde.

40 Dies wiederum kann die Zugehörigkeit von Bux zu den nördlichen Fassungen bestätigen, da die Tonhöhe allein kein Argument für die originale Fassung ist.

Es gibt kaum Anhaltspunkte für eine Datierung und die Bestimmung der Provenienz des losen Zettels. Die Schrift – weder die der beiden Contratenores noch die der Federprobe auf der verso-Seite („v“ und Minima) – findet sich kein weiteres Mal in TRIENT 89.⁴¹

Die isolierte Überlieferung von zwei nicht näher gekennzeichneten Contratenores auf einem losen Zettel, bei dem es sich offensichtlich nicht um ein Fragment handelt, gibt eine Reihe von Fragen auf. Diese betreffen etwa das Problem, wie sich der Überlieferungskontext isolierter Contratenores vorzustellen ist oder wie die Identifizierung des jeweiligen Stückes funktionierte. Gleichwohl ist damit eine separate Überlieferung von Contratenores belegt, die wiederum das Phänomen mehrfacher Contratenores illustriert. Denkbar ist hier eine zweistimmige Überlieferung von Cantus und Tenor, wobei der Contratenor buchstäblich auf einem anderen Blatt stand und damit bereits materiell als auswechselbare Zusatzstimme gekennzeichnet war. Es könnte sich aber auch um eine alternative Contratenorstimme handeln, die zusätzlich zu einer bereits dreistimmigen Überlieferung aufgezeichnet wurde. Die Faltsuren des Zettels verweisen auf den Transportvorgang und veranschaulichen den konkreten Vorgang der Überlieferung.

„Se la face ay pale ...“ von Guillaume Dufay (SCHE 60) /
 „Le serviteur infortuné ...“, anonym (SCHE 106)

Die Beobachtungen zu den Spielregeln eines nördlichen Contratenors lassen sich anhand einer weiteren, allerdings ungleich komplexeren Komposition ergänzen: Guillaume Dufays Ballade „Se la face ay pale ...“. Auch hier handelt es sich um vergleichsweise „ältere“ Musik, komponiert in den 1430er Jahren.⁴² Unterschiede zu Brollos „Entre prison ...“ bestehen aber in einem anderen und im Hinblick auf den Stilwandel der Chanson um die Mitte des 15. Jahrhunderts bereits „modernen“ Stil. Zur späteren breiten Überlieferung von Dufays Ballade trug sicher auch ihre individuelle Gestaltung mit sehr enger Bezugnahme auf den Text bei. Zudem ist sie unter verschiedenen Aspekten der Musik und des Textes (nur fünfsilbige „ballade équivoquée“ mit durchkomponierter Strophe) außergewöhnlich, was ebenfalls ein besonderes Interesse an dieser Ballade erklären kann.⁴³

41 Vgl. auch die Aufstellung der Schreiberhände in Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 29–57.

42 Schavran, *Pavia*, I, 211–4; Boone, *Dufay's Early Chansons*, 261 (datiert den Eintrag in Ox auf ca. 1433); Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, 79 (datiert auf 1435).

43 Montagna, „Johannes Pullois“, 97, wies auch auf den möglichen Einfluß der 1451 von Dufay über den Balladen-Tenor komponierten Messe hin; dies könnte für eine Vielzahl von Chan-

Dem steht eine textlose Überlieferung mit abweichendem Contratenor im Norden gegenüber. Das legt wie beim Beispiel von Brollos „Entre prison ...“ die Vermutung nahe, daß ein Außerachtlassen des Textes in der Rezeption eine neue Lesung der Musik provozierte, wobei wiederum in erster Linie der Contratenor angepaßt wurde. Darüber hinaus liefert die Ballade ein Beispiel mehrfacher Contratenores auch außerhalb nördlicher Quellen und ermöglicht somit einen Vergleich des Phänomens und der jeweils anderen Voraussetzungen.

Der originale Contratenor von „Se la face ay pale ...“ findet sich in sieben italienischen und französischen Aufzeichnungen aus den 1430er bis 1470er Jahren,⁴⁴ sowie in einer deutschen Quelle vor der Jahrhundertmitte.⁴⁵ Mit Ausnahme der letzten Aufzeichnung ist die Komposition in diesen Quellen stets mit ihrem originalen Balladentext überliefert. In vier weiteren Handschriften ist die Komposition nurmehr durch ein Incipit identifiziert und mit abweichenden Contratenores aufgezeichnet. Sie stammen aus der zweiten Jahrhunderthälfte und finden sich in der italienischen,⁴⁶ vielleicht Mailänder Quelle EscB einerseits und in den nördlichen Überlieferungen TRIENT 89, SCHE und BUX andererseits.⁴⁷ Obwohl die nördlichen Aufzeichnungen zunächst sehr unterschiedlich scheinen – Dreistimmigkeit in SCHE gegenüber Vierstimmigkeit in TRIENT 89 sowie zwei unterschiedliche Intabulierungen in BUX –, so lassen sie sich doch auf eine gemeinsame dreistimmige Version ähnlich der in SCHE überlieferten zurückführen, die sich sowohl von Dufays originalem Contratenor als auch dem Contratenor in EscB deutlich unterscheidet.⁴⁸ Damit wird in SCHE ein Contratenor greifbar, der sich in seinen Merkmalen als Phänomen einer spezifisch nördlichen Rezeption darstellt.

sons gelten, so etwa auch für Brollos „Entre prison ...“ (SCHE 14) mit einer Messe von Johannes Vincenet (siehe oben) und „Puis que je vis ...“ (SCHE 35) mit einer anonymen Messe in CS 14 Nr. 19 (fol. 160v–170), die früher Dufay zugeschrieben wurde (vgl. hierzu Roth, *Studien zum frühen Repertoire*, 27 und passim).

44 In ungefähr chronologischer Reihenfolge sind dies: Ox Nr. 113 (fol. 53v–54), „Sela face ay pale ...“ und „Guillermus du{fa}y“; NEW YORK FRAGMENT Nr. 1 (fol. 1), „Celaface ay palle ...“ (nur eine Strophe); ROM 1411 Nr. 6 (fol. 9v–10), „Se la face ay pale ...“ und „G.DVFAY“; WOLF Nr. 32 (fol. 40v–41), „Sela face ay palle ...“ (nur zwei Strophen); LABORDE Nr. 51 (fol. 64v–65), „Se la face ay pale ...“ (nur zwei Strophen); PAVIA 362 Nr. 42 (fol. 65v–66), „[S]E la fasse er pale ...“.

45 STRAS Nr. 128 (fol. 77v), Incipit „Se la fa re“ und „G. Dufay“.

46 Vgl. die Zusammenfassung des Diskussionsstandes bei Slavin, „On the Origins“, bes. 271–6, der allerdings für diesen Eintrag Neapel vorschlägt (pp. 276 und 278).

47 EscB Nr. 120 (fol. 135v–136), Incipit „Se la fauze e pale“; TRIENT 89 Nr. 778 (fol. 424v–425), Incipit „Sela face pale“ (vierst. und Quarte tiefer); SCHE 60 (fol. 69v–70), Incipit „Selaface pale“; BUX Nr. 83 (fol. 48r+v), Incipit „Selefatze aypale“; BUX Nr. 255 (fol. 164v–165), Incipit „Selaphasepale“.

48 Demgegenüber ist die von Schavran, *Pavia*, 207–9, diskutierte Unterscheidung des Contratenors in „two separate traditions of transmission“ (in ROM 1411, PAVIA, STRAS sowie EscB einerseits gegenüber Ox, LABORDE und WOLF andererseits) hier irrelevant.

Die Vierstimmigkeit in TRIENT 89 resultiert aus dem Zusatz einer zweiten Oberstimme, die Differenzen des Contratenors gegenüber SCHE lassen sich aus den anderen Voraussetzungen der Vierstimmigkeit mit den Möglichkeiten eines Formulierens im Klangraum erklären. BUX Nr. 83 bietet im Prinzip eine zweistimmige Fassung, der nur partiell vorhandene Contratenor dient als unspezifische Klangfüllung. Im dreistimmigen BUX Nr. 255 hingegen läßt sich eine Einrichtung des gleichen Contratenors wie in SCHE erkennen. Damit ergibt sich eine Korrektur gegenüber der revidierten Dufay-Gesamtausgabe, die SCHE und TRIENT 89 unter den „Opera dubia“ aufführt, beide Fassungen in BUX hingegen zur originalen Version zählt.⁴⁹

Zugleich sind damit die Beobachtungen von Hans Rudolf Zöbele zur Intavolierung dieser Komposition in BUX in Frage gestellt, der seiner Untersuchung nicht die nördliche Fassung, sondern Dufays Original zugrunde legte.⁵⁰ Dies führte ihn zu der Vermutung, der Contratenor von BUX Nr. 255 hätte sich „als neuer Faktor beim Übertragungsvorgang auf die Orgel“ durch „Trennung in Klänge für die linke und Kolorierungen für die rechte Hand“ ergeben.

Für die Problematik mehrfacher Contratenores ist bedeutsam, daß die Ballade bereits von Dufay mit einem sogenannten Sechslinien-Contratenor oder „Bourdon“ konzipiert wurde.⁵¹ Heinrich Bessler bezeichnete damit einen Contratenor „mit dem Charakter einer Tiefstimme“, der sich durch großen Ambitus (und deswegen auf sechs Linien notiert), einer Doppelfunktion als Baß- und Mittelstimme und instrumentalem Charakter auszeichne.⁵² Diese Charakterisierung ist für „Se la face ay pale ...“ zu differenzieren.

Zwar reicht der Ambitus des Contratenors insgesamt von c bis g¹ (vgl. Übertragung Nr. 5a nach Ox in Anhang 2),⁵³ woraus für den Satz ein außerordentlich großer Umfang von zwei Oktaven plus Terz resultiert, wie er innerhalb Dufays weltlichem Oeuvre nur noch in „J'en languis en piteux martire ...“ zu finden ist.⁵⁴ Tatsächlich aber bewegt sich der Contratenor meist über dem Tenor und liegt nur an wenigen Stellen unterhalb von g, das auch die untere Ambitusgrenze des Tenors bildet.⁵⁵ Der Tiefton c erscheint außer am Beginn

49 Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, 79 und 241.

50 Zöbele, *Musik des Buxheimer Orgelbuchs*, 141–8 (folgende Zitate pp. 147–8).

51 Der Contratenor ist in Ox, NEW YORK FRAGMENT, PAVIA 362 und ROM 1411 auf sechs Linien aufgezeichnet; eventuell auch in STRAS, Edmond de Coussemaker übertrug allerdings alle Stimmen – wie große Teile des Manuskriptes – auf sechs Linien.

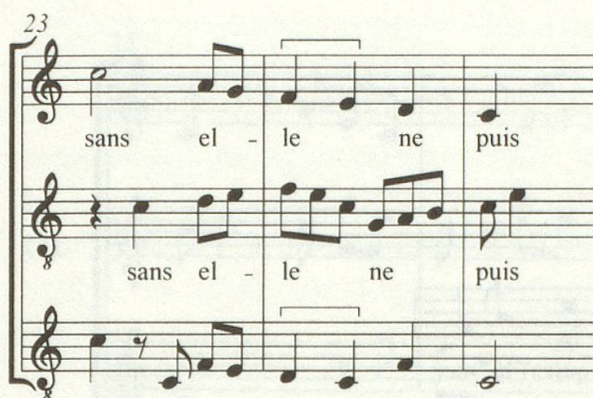
52 Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, bes. 29–30 und 45–50 (Zitat p. 29).

53 Übertragung im Anhang nach Bessler, *Dufay Opera Omnia*, 36 (Nr. 19), und nach Ox revidiert.

54 Allerdings ist die Autorschaft Dufays für diese Ballade nicht unumstritten; siehe Welker, „Dufay songs“, 12.

55 Darauf wies bereits Korth, *Kantilenensatz*, 53, hin.

der Komposition in allen Kadenzen auf die Finalis C als Unteroktave zu Cantus und Tenor, woraus jeweils ein C-Klang mit leeren Oktaven resultiert (T.1, T.10, T.25 und T.30); in T.6,2 folgt das c als Oktavierung nach einer Kadenz mit dem Tenor in den Einklang c¹. So stützt er als Tiefstimme fast ausschließlich mit „moderner“ Doppeloktav-Kadenz den Klang des Gerüstsatzes an wichtigen Kadenzen auf die Finalis.⁵⁶ Die „ältere“ Kadenzform mit Oberterz – Oberquinte zum Tenor bietet der Contratenor nur in der einzigen weiteren Kadenz (auf G in T.18). Über diese vereinzelt Tieftöne hinaus wird der Quintbereich unter g nur an einer einzigen Stelle verwendet (vgl. Notenbsp. 7).



Notenbsp. 7: T.23–T.25,1 nach Ox

Hier kann die tiefe Lage des Contratenors mit der kunstvollen Verschränkung von Cantus und Tenor zur Refrainzeile „sans elle ne puis“ erklärt werden. Beide Stimmen führen aus der Oktave c¹–c² in Gegenbewegung in den Einklang f¹ (T.24,1), von dem der Cantus in Sekundschritten zum c¹ (T.25,1) absteigt; der Tenor verkürzt diesen Quartabstieg f¹–c¹ in Minimae (T.24,2) und gelangt in Gegenbewegung in den Einklang c¹ (T.25,1). Das rasche Durchschreiten des Tonraums im Tenor ließ für den Contratenor nur die Tieflage – hier in Dezi-men-Parallelen zum Cantus – zu, andernfalls hätte er über dem Cantus liegen müssen.⁵⁷

David Fallows schlägt für den Contratenor in T.24,3 eine Korrektur des f in g vor, wie dies auch in der Mehrzahl der Quellen notiert ist.⁵⁸ Das steht auch in Übereinstimmung zu den übrigen Finalis-Kadenzen, die der Contratenor stets

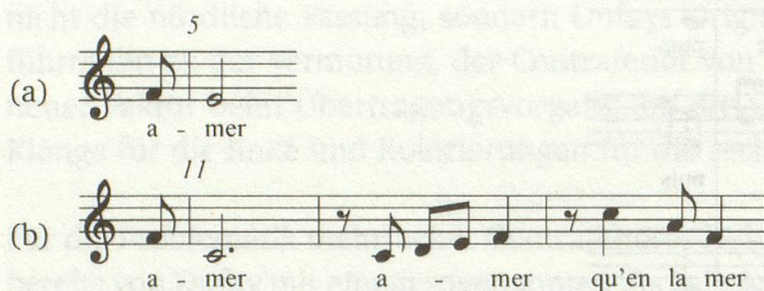
56 Zum Modernitätsaspekt dieser Kadenz vgl. Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 35–7, und Apfel, *Grundlagen*, 195–6.

57 Diese Alternative bietet denn auch der hier in parallelen Oberterzen geführte Contratenor in EscB (siehe unten).

58 Fallows, *Songs of Guillaume Dufay*, 82. – Ein f findet sich in NEW YORK FRAGMENT, ROM 1411, PAVIA 362 und STRAS; WOLF und LABORDE notieren Minima-Pause und Minima-g zur Vermeidung der Dissonanz mit dem Tenor.

mit dem Quintfall $g - c$ erreicht. Dagegen spricht aber nicht nur die dissonante Stellung zum Tenor, auch handelt es sich hier um eine schwache Kadenz mit Einklang von Cantus und Tenor, die das Schlußmelisma einleitet. Durch die Unterterz f des Contratenors in der Paenultima ist diese Kadenz gegenüber der starken Schlußkadenz in T.29–T.30 differenziert.

Daß in der Refrainzeile die eng geführten Oberstimmen nicht durch einen darüber liegenden Contratenor überdeckt werden sollten, könnte musikalisch motiviert sein. Der Abstieg des Cantus von c^2 zu c^1 mit einem Akzent auf dem f^1 (in T.24,1) greift die Vertonung des in der ersten Strophenhälfte zentralen „amer“ auf (vgl. Notenbsp. 8).⁵⁹



Notenbsp. 8: Cantus (a) T.5,3–T.6,1 und (b) T.11,3–T.14,3 nach Ox

Dort korrespondieren im Cantus – jeweils zu „amer“ – der Quartfall $f^1 - c^1$ in T.11,3–T.12,1 mit dem Sekundschrift $f^1 - e^1$ in T.5,3–T.6,1 wie mit dem Quartaufstieg $c^1 - f^1$ in T.13,1–3 (mit Vorimitation im Tenor), der im $c^2 - f^1$ der zweiten Zeilenhälfte „qu'en la mer“ gespiegelt wird (T.14,1–3). Die Refrainzeile antwortet mit „sans elle ne puis“ gleichsam darauf, indem sie dieses Intervall aufnimmt.

Daß der Contratenor durch seine Tieflage auf diese subtile Referenz der Oberstimmen Rücksicht nimmt, ist ein Beispiel für seine konzeptuelle Einbindung in die Komposition, melodische Korrespondenzen sind ein weiteres. So verweist die in Terzen absteigende Tonfolge $g^1 - e^1 - c^1$, erstmals in T.5, auf das Schlußmelisma (vgl. Notenbsp. 9).

Der in T.5 rhythmisch gegen Cantus und Tenor versetzte Terzabstieg des Contratenors wird in geraffter Form in T.8 aufgenommen, wo er sich von der Brevis-Semibrevis-Deklamation der Oberstimmen deutlich abhebt. In dieser Gestalt kehrt die Figur dann in allen Stimmen im Schlußmelisma wieder, wo sie im Kontext einer singulären Beteiligung des Contratenors an einer Imitation von Cantus und Tenor steht (Einsatz des Cantus T.25,2, Tenor und

59 In den anderen beiden Strophen gilt dies für „porter“ und „(re)garder – garder“.

(a) Musical notation for measures 5-7. The top staff (treble clef) has the lyrics "La cause est a -". The middle staff (treble clef) has the lyrics "La cause est a -". The bottom staff (treble clef) has the lyrics "La cause est a -".

(b) Musical notation for measures 8-9. The top staff (treble clef) has the lyrics "prin - ci -". The middle staff (treble clef) has the lyrics "prin - ci -". The bottom staff (treble clef) has the lyrics "prin - ci -".

(c) Musical notation for measures 25-26. The top staff (treble clef) has the lyrics "La cause est a -". The middle staff (treble clef) has the lyrics "La cause est a -". The bottom staff (treble clef) has the lyrics "La cause est a -".

Notenbsp. 9: (a) T.5, (b) T.8 und (c) T.25–T.26 nach Ox

Contratenor folgen im Minima-Abstand).⁶⁰ Ferner ist der Terzabstieg – rhythmisch jeweils variiert – in der achten Textzeile (T.18,3–T.21) zu finden, wo er zwischen dem Beginn und dem Schluß vermittelt.

Mit einem partiell tiefliegenden Contratenor, der in den Satz eingebunden ist, sowie einer durchlaufenden Form ohne Rücklauf-Problematik bietet „Se la face ay pale ...“ andere Voraussetzungen für einen neuen Contratenor, als sie bei Brollos „Entre prison ...“ gegeben waren. Gleichwohl finden sich hier wiederum ähnliche Spielregeln, denen der neue Contratenor folgt. Sie betreffen etwa den in der Höhe geringeren Ambitus (c–e¹), verbunden mit der Vorgabe, nicht über dem Tenor zu liegen, aber auch ein standardisiertes Kadenzverhalten (dazu die Übertragung Nr. 5b nach SCHE in Anhang 2). Diese Vorgaben führen zwangsläufig zu einem Ausnutzen der Tieflage und damit zu Abweichungen gegenüber der originalen Stimme. So entfallen beispielsweise alle beschriebenen Korrespondenzen zur Terzfigur des Schlußmelismas, die nun außerhalb

60 Woraus sich zwangsläufig eine Figur ergibt, die Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 45–6, als angeblich eindeutiges Merkmal des Instrumentalen ansprach.

des Ambitus liegt. Zugleich ist zu beobachten, daß der im Norden nicht überlieferte Text zu einer anderen Lesung der Musik führte, die sich vor allem im Contratenor erkennen läßt, aber auch deutliche Spuren in den Oberstimmen hinterlassen hat. Dies läßt sich beispielhaft in einem Vergleich mit Dufays Original der ersten beiden Zeilen zeigen (vgl. Notenbsp. 10 und 11).

Notensbsp. 10 shows a musical setting of a text in three parts: Cantus (top staff), Tenor (middle staff), and Contratenor (bottom staff). The lyrics are 'Se la face ay pale' and 'La cause est amer'. The notation includes a five-measure rest in the Cantus part, marked with a '5' above the staff. The Contratenor part has a sharp sign on the second measure of the second line.

Notensbsp. 10: T.1–T.6 nach Ox

In Dufays Komposition korrespondieren die Textzeilen mit musikalischen Abschnitten. Die erste Zeile „Se la face ay pale“ wird mit Brevis-Semibrevis und Melisma über „pale“ in vier Takten deklamiert, die zweite Zeile „la cause est amer“ in einer kontrastierenden Verkürzung mit Minimae (bzw. Semibrevis-Minima im Tenor) in nur zwei Takten. Beide Zeilen sind durch eine Semibrevis-Pause im Cantus getrennt, die eine 6–8-Fortschreitung von Cantus und Tenor nach C unterbricht (T.4,2–T.5,1). Dennoch ergibt sich durch Oberterz- und Oberquint-Lage des Contratenors zum Tenor eine kadenzartige Situation, die die Zeilen über diesen Spannungsbogen miteinander verbindet und nur im Cantus nicht eingelöst ist.

Notensbsp. 11 shows a musical setting of the same text in three parts: Cantus (top staff), Tenor (middle staff), and Contratenor (bottom staff). The lyrics are 'Se la face ay pale' and 'La cause est amer'. The notation includes a five-measure rest in the Cantus part, marked with a '5' above the staff. The Contratenor part has a sharp sign on the second measure of the second line.

Notensbsp. 11: T.1–T.6 nach SCHE

Auf den fehlenden Text in SCHE verweist nicht nur die Änderung des zur Deklamation notwendigen Rhythmus (vgl. Cantus T.3 oder T.5); auch sind die ursprünglich getrennten Zeilen nun im Cantus über eine eingeschobene Semibrevis verbunden (T.4,1), die zäsurierende Pause am Ende des Taktes entfällt.⁶¹ Dadurch ergibt sich eine durchgehende Phrase, die erst in T.6 mit einer getäuschten Kadenz – im Cantus mit der Ausweichung in die Terz e¹ statt des durch den raschen Abstieg in Semiminimae zu erwartenden c¹ über einer C-Oktave der Unterstimmen – schließt. Der Contratenor beteiligt sich an der 6–8-Fortschreitung der Oberstimmen mit einem kadenzierenden Quintfall g–c (T.4,2–T.5,1), aus einer Unterquintposition auf der Paenultima. Diesen Quintfall bietet er stereotyp an allen Kadenz auf die Finalis, eine Differenzierung ergibt sich nur durch die Paenultima in Unterquintposition zum Tenor oder – seltener wie bei der folgenden Kadenz in T.5,3 und in T.24,3 – in Unterterzlage. Aus diesem feststehenden Kadenzverhalten resultiert in T.6 eine Umkehrung gegenüber der originalen Formulierung. Dort leitet der sich an die Kadenz anschließende Tiefton c von der zweiten zur dritten Zeile über und verdeutlicht deren Klang- und Registerwechsel; hier bildet das c¹ die Überleitung zum nächsten Abschnitt.

Es stellt sich aber die Frage, ob es sich bei dem neuen Contratenor um eine Bearbeitung der originalen Stimme unter anderen Vorgaben oder um eine unabhängige Neuformulierung handelt. Wie bei Brollos „Entre prison ...“ könnte der Beginn als eine Übernahme von Dufays Contratenor beschrieben werden, der erst beim Überschreiten der neuen Ambitusobergrenze ab T.3 verändert wird. Auch die ausnahmsweise hohe Lage des Contratenors über dem Tenor in T.2,3 liesse sich damit erklären.⁶² Allerdings ist dieser Beginn auch durch eine vorwiegend auf den Tenor bezogene Tiefstimme, den geringeren Ambitus und so begrenzten Möglichkeiten der Fortschreitung plausibel, woraus zwangsläufig partiell gleiche Töne wie beim originalen Contratenor resultieren.

Der Beginn in der Unteroktave entspricht den Schlüssen in der Doppeloktave. g ist in T.2,1 zur Dezime der Oberstimmen der nächstliegende mögliche Ton: d wäre eine Oktavparallele mit dem Cantus, e dissonant und die Unterquarte f kommt für die nur in Konsonanzen (Oktaven, Quinten, Terzen oder Sexten) auf den Tenor bezogene Stimme nicht in Betracht. Für den dritten Klang auf T.2,3 bleibt nur c¹, wenn nicht die Quinte des Cantus oder Tenors (im

61 Heinrich Bessler (*Das Liederbuch*) interpretierte im Typoskript des Kritischen Berichts zur EDM-Ausgabe von SCHE diese Stelle wie folgt: „Die Änderungen im Discantus T.3–5 zeigen, daß man den Text nicht mehr sang, sondern daß die Ballade als Spielstück diente.“

62 Der neue Contratenor liegt nur noch ein weiteres Mal in T.28,1–2 über dem Tenor, wo es sich um eine oktavierte Übernahme von T.29,1–2 – beide Male in Dezimparallelen zum Cantus – handelt.

Einklang) verdoppelt werden soll; ein Quintfall zurück zum c ist für die Oktavlage zum Tenor reserviert, wie dies T.3,2–3 bietet. Dazwischen folgt der neue Contratenor dem Tenor in Terzparallelen. Zur eingeschobenen Semibrevis im Cantus in T.4,1 liegt er erneut in der Unterz zum Tenor (bzw. Unterquinte zum Cantus). Nach der Kadenz in T.5,1 folgt er wiederum dem Tenor in parallelen Terzen zur nächsten Kadenz mit erneutem Quintfall (T.6,1).

Für eine weitgehende Neuformulierung des Contratenors spricht auch, daß er – bezogen auf den Tenor – ab T.19 die gleiche Fortschreitung wie zu Beginn bietet (siehe Notenbsp. 12).

(a) (b)

Notenbsp. 12: (a) T.1–T.3 und (b) T.19–T.21 nach SCHE

Die jeweils gleiche Fortschreitung bestätigt einerseits die Überlegungen zu seiner Stimmführung, wobei der Contratenor hier ab T.20 in Dezimparallelen zum Cantus verläuft und die Mimimae in T.21,1 die Oktavparallele zum Tenor vermeiden. Andererseits verweist diese Stelle auf eine durch die Vorgaben begrenzte Variabilität, die bei gleichem Verlauf der Bezugsstimme mit einer gleichartigen Fortschreitung reagiert.⁶³

Trotzdem könnte der ursprüngliche Contratenor Spuren hinterlassen haben. So erscheint beispielsweise die für den neuen Contratenor ungewöhnliche Hochlage in T.11–12 als eine Übernahme von Dufays Stimme. Andererseits bietet sich durch die Lage des Tenors über dem Cantus an dieser Stelle auch ein hoher Contratenor an.

Der im Contratenor ähnlich gestaltete Beginn von T.1 und T.19 weist aber auch auf eine neue Auffassung von der Form der Komposition hin, die sich nun in zwei Abschnitte gliedert, getrennt durch die ungefähr in der Mitte der Komposition liegende G-Kadenz in T.18. Der Contratenor verknüpft beide

63 Dies gilt auch für die genannten T.28,1–T.29,2, wo der Contratenor zweimal direkt aufeinander folgend in Dezimparallelen zum Cantus geführt ist; und aus der Variation durch Oktavversetzung resultiert hier eine Lage über dem Tenor.

Hälften: In der Paenultima steht er in der Unterquinte zum Tenor (T.17,3), anstelle eines außerhalb des Ambitus liegenden Quintfalls zum G umspielt er den Grundton eine Oktave höher und leitet zum neuen Abschnitt über. Der formelhafte Quintfall in die Unteroktave im Contratenor markiert weitere Untergliederungen des ersten Teils in sechs, vier und acht Takte, des zweiten in vier, drei und fünf Takte.⁶⁴

Anders als im Beispiel von Brollos „Entre prison ...“ wurde in der nördlichen Überlieferung der Contratenor zu Dufays „Se la face ay pale ...“ neu formuliert, wiederum als Tiefstimme mit begrenztem Umfang, die unterhalb des Tenors liegt. Ähnlichkeiten zur originalen Stimme resultieren aus dessen bereits partiell tiefer Lage und den eingeschränkten Möglichkeiten einer in Konsonanzen auf den Tenor bezogenen Stimme; die Subtilität von Dufays Stimme fehlt. Zudem lässt sich nicht zuletzt am Contratenor eine neue, vereinfachte Lesung der Komposition erkennen, die mit der fehlenden Rezeption des originalen Textes zusammenhängen kann.

Ein Vergleich mit dem zweiten abweichenden Contratenor zu „Se la face ay pale ...“ in EscB präzisiert die Beobachtungen zu einem spezifisch nördlichen Contratenor, indem alternative Möglichkeiten deutlich werden. Wie die über weite Passagen identische Stimme in EscB zeigt, handelt es sich eindeutig um eine Bearbeitung von Dufays Stimme (vgl. Übertragung Nr. 5c in Anhang 2).⁶⁵ Allerdings hat der Contratenor in EscB den gleichen Ambitus wie der Tenor (g–a¹) und ist auch mehrfach höchste Stimme, womit alle Eigenarten der originalen partiellen Tiefstimme wegfallen und entsprechende Anpassungen resultieren (vgl. Notenbsp. 13 auf der folgenden Seite).

Der neue Contratenor in EscB beginnt nun in der Oberquinte zum Tenor, dem er dann in Oberterzen so lange folgt, bis er ab T.3,2 die originale Stimme bis zur Kadenz in T.6 übernehmen kann. Statt der im neuen Ambitus nicht mehr möglichen Tiefoktavierung springt er nach dem für die Kadenzklausel in T.6 nötigen c¹ direkt in die Oberquinte g¹; die Überleitung gestaltet er mit einer Terzbrechung über c¹, als rhythmische Variante der Terzfigur in T.5. Kennzeichnend für die Bearbeitung ist auch die Ausfüllung der originalen Pause in T.3,1, wodurch sich ein zusammenhängender Verlauf der Stimme ergibt.

64 Im Vergleich dazu ergab sich bei Dufay eine zeilenweise Gliederung in 4 + 2 + 4 + 2 + 2 + 1 + 3 + 2 + 2 + 2 + 6 (Melisma).

65 Übertragung im Anhang nach Hanen, *The Chansonnier*, III, 469–71 (Nr. 120), und revidiert nach EscB.

Se la face ay pa - - le La cause est a - mer

Se la face ay pa - - le La cause est a - mer

Notensbp. 13: T.1–T.6 nach Ox, parallel mit Contratenor nach EscB

Neben dem Anfang sind von der Bearbeitung vor allem die Kadenzen betroffen, wo der neue Contratenor nun anstelle der Unteroktave stets die Oberquinte zum Tenor bietet. Beispielsweise ist in T.30–T.31 die Doppeloktavekadenz mit dem Quintfall $g-c$ in Ox durch den Oktavsprung $g-g^1$ in EscB ausgetauscht. An anderen Stellen ergeben sich aber auch veränderte Anschlüsse, so in T.10, wo der Contratenor mit Ziel auf die Oberquinte g^1 dem Tenor in Oberterzen folgt (Notensbp. 14).

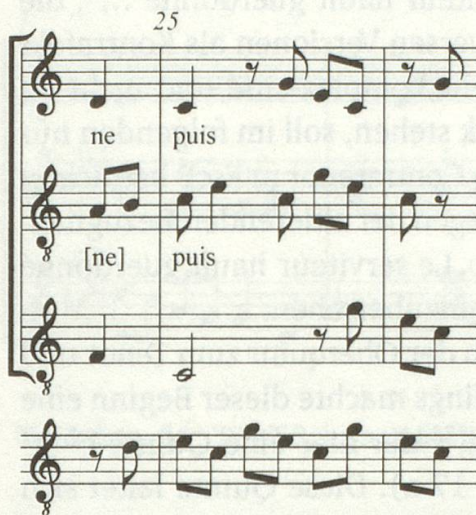
Ähnlich ist die Refrainzeile (T.23–T.25) gestaltet, wo sich Dufays Contratenor ausschließlich in der tiefen Lage bewegt: Die Stimme in EscB folgt – nach einer zusätzlichen Imitation des Tenors in T.22,2–T.23,2 – dem Tenor in Terzparallelen (bis T.24,1).

prin - ci - pa - - le, Et tant m'est a - mer

prin - ci - pa - - le, Et tant m'est a - mer

Notensbp. 14: T.8–T.12,1 nach Ox, parallel mit Contratenor nach EscB

Ein weiteres Kennzeichen der Bearbeitung in EscB betrifft die ausgedehntere Beteiligung an der Imitation von Cantus und Tenor.⁶⁶ Das wird besonders zu Beginn des Schlußmelismas deutlich, wo der neue Contratenor zusätzlich zur ursprünglichen Imitation noch eine weitere Vorimitation bietet (Notenbsp. 15). Damit verzichtet er auf eine Beteiligung an der Kadenz in T.25,1 und leitet die Schlußpassage mit Terzparallelen zum Tenor in kleinen Notenwerten (Minimae) ein, aus der sich die imitierende Figur entwickelt.



Notenbsp. 15: T.24,3–T.26,1 nach Ox, parallel mit Contratenor nach EscB

Im Gegensatz zu den nördlichen Quellen wurde Dufays partielle Tiefstimme in EscB zu einer Mittelstimme ähnlich dem Tenor umgearbeitet, wobei originale Partien in dieser Lage übernommen werden konnten. Zusätzlich wurde seine Beteiligung an der Imitation intensiviert sowie die in Dufays Contratenor angelegten Zäsuren überbrückt, wodurch sich eine Angleichung an die Phrasen der Oberstimmen ergibt. Von der Bearbeitung sind wiederum vor allem die Besonderheiten des originalen Contratenors betroffen, der gleichsam nivelliert wird.

Ein solcher Contratenor ist als wenig charakteristische Stimme mehrfach in EscB anzutreffen. Dies zeigt etwa der in EscB abweichende Contratenor zum anonymen Rondeau „Le serviteur infortuné ...“.⁶⁷ Diese Chanson ist mit insgesamt drei unterschiedlichen Contratenores überliefert: Eine originale und

66 Vgl. T.15,3–T.16,2; T.22,2–T.23,2; T.25.

67 EscB Nr. 95 (fol. 109v–110), unbezeichnet.

anonyme Fassung, die offensichtlich auf Dufays „Le serviteur hault guerdonné ...“ Bezug nimmt, bieten drei Quellen (darunter SCHE).⁶⁸ In zwei nördlichen Quellen wurde später eine kontrafizierte Fassung mit einem Contratenor bas- sus aufgezeichnet, der sich von der originalen Stimme ableiten lässt und somit den abweichenden Contratenor in EscB zusätzlich isoliert.⁶⁹ Aber auch der Contratenor in EscB ist auf die originale Fassung bezogen, die Art der Bearbeitung zeigt Parallelen zu „Se la face ay pale ...“ (vgl. Übertragungen Nr. 6 a+b nach SCHE und nach EscB in Anhang 2).⁷⁰ Da die Zusammenhänge der verschiedenen Fassungen – Dufays „Le serviteur hault guerdonné ...“, die Parodie „Le serviteur infortuné ...“ in ihren diversen Versionen als Kontrafakt und mit unterschiedlichen Contratenores – sehr komplex sind und nicht im Mittelpunkt der hier interessierenden Thematik stehen, soll im folgenden nur der Beginn der Komposition in Hinblick auf den Contratenor in EscB betrachtet werden (vgl. Notenbsp. 16). Allerdings ist es wegen der zitierenden Bezugnahme von „Le serviteur infortuné ...“ auf Dufays „Le serviteur hault guerdonné ...“⁷¹ unumgänglich, auch diese Komposition einzubeziehen.

Auch hier beginnt der Contratenor in EscB in der Oberquint zum Tenor und folgt ihm dann in Oberterzen (bis T.3,2). Allerdings machte dieser Beginn eine Abänderung des originalen Tenors notwendig,⁷² der hier eine Quinte c¹–g¹ zwischen Cantus und Tenor bietet (Notenbsp. 17 a). Diese Quinte leitet sich aus Dufays „Le serviteur hault guerdonné ...“ ab, das im Beginn von „Le serviteur infortuné ...“ fast wörtlich zitiert wird (Notenbsp. 17 b, eingekreiste Noten bezeichnen die zitierten Noten).

Ab der Kadenz in T.4 orientiert sich der Contratenor in EscB mit Modifikationen an der ursprünglichen Stimme, bis sich an der nächsten Kadenz in T.8 eine weitere Abweichung ergibt. Hier bietet er zur 6–8-Fortschreitung der Oberstimmen aus der Unterquint zum Tenor in der Paenultima (T.7,3) eine Oktavsprungkadenz, die die originale Stimme – wiederum erklärbar aus der

68 MC 871 Nr. 87 (p. 346/fol. 102v), „Le seruiteur Infortune me trouue en tont abantone ...“ eine Strophe; PAVIA 362 Nr. 37 (fol. 58v–59), „[L]eseruiteur infortune me truue et tout habandonne ...“; SCHE 106 (fol. 123v–125), Incipit „Leseruitor“ und unterlegter Text „Celebris hic dies agitur“ im Cantus. – Zu den Beziehungen zur Chanson Dufays vgl. Fallows, „Le serviteur“, 339–42.

69 AUGSBURG 25 Nr. 20 (fol. 12), Text „Celebris haec dies ...“ (Beginn des Cantus nicht erhalten); SPECIÁLŇÍK pp. 426–427, Text „Agmen celestis curie ...“.

70 Übertragung von EscB im Anhang nach Southern, *Anonymous Pieces*, 21–2 (Nr. 20), revidiert nach der Quelle.

71 PORTO Nr. 10 (fol. 64v–65) „Le seruito^r mal guerdone ...“; Übertragung im Anhang nach Fallows, „Embellishment and Urtext“, 76–7, revidiert nach der Quelle.

72 Die Änderungen im Tenor betreffen nur diesen Beginn (T.1–T.2,3), anschließend übernimmt er die ursprüngliche Stimme.

Notensbp. 16: T.1–T.9,1 nach EscB („Le serviteur infortuné ...“)

(a)

(b)

Notensbp. 17: (a) T.1–T.4,1 nach SCHE („Le serviteur infortuné ...“) und (b) T.1–T.3,1 nach PORTO („Le serviteur hault guerdonné ...“)

Notenbsp. 18: (a) T.3,2–T.5,1 nach PORTO („Le serviteur hault guerdonné ...“) sowie T.6,4–T.8,2 (b) nach SCHE und (c) nach EscB (jeweils „Le serviteur infortuné ...“)

Übernahme von Dufays Satz (siehe eingekreiste Noten) – mit Unterterz und Unterquint vermeidet (Notenbsp. 18). Ab T.9 stimmen beide Contratenores zu „Le serviteur infortuné ...“ wieder überein.

Ein weiteres Beispiel für einen solchen für EscB typischen Contratenor könnte auch das Rondeau „De ma dame au biau corps gentil ...“ geben (siehe Übertragung Nr. 3 von SCHE 79 parallel mit Contratenor nach EscB in Anhang 2; vgl. auch Kap. IV). Hier stehen sich nur zwei unterschiedliche Überlieferungen gegenüber: Einerseits eine nördliche mit tiefem Contratenor⁷³ und ein wiederum hoher Contratenor in EscB.⁷⁴ Auch dieser Contratenor zeigt mehrere der angesprochenen Merkmale, wie etwa Beginn und an den Kadenzen in der Oberquinte zum Tenor sowie erweiterte Imitation.

73 SCHE 79 (fol. 90v–91), mit Text „B beata maria filia dei ...“ im Cantus und Titel „de madame“; TRIENT 90 Nr. 1017 (fol. 301v), nur Incipit „De madame“ im Tenor; STRAHOV Nr. 207 (fol. 225v/p. 449), mit im Anschluß notiertem Text „O pastor eterne o clemens et bone custos ...“; BUX Nr. 3 (fol. 1v), nur Incipit „Damadame.“ (Quinte höher).

74 EscB Nr. 66 (fol. 75v–76), „De madame ou biau corps gentil ...“ eine Strophe im Cantus.

Im Vergleich zu diesen Contratenores in EscB stellt sich der nördliche Contratenor in SCHE als echte Tiefstimme dar, insofern er die Lage unter dem Tenor ausnutzt und nur ausnahmsweise oberhalb des Tenors liegt sowie Doppeloktav-Kadenzen bevorzugt. Zudem ist er nicht in den Satz eingebunden, sondern zeigt eine vor allem formal veränderte Lesung der Musik.

„Puis que je vis le regard gracieux ...“, anonym (SCHE 35) / „O rosa bella“, anonym (SCHE 34) und „Ave regina celorum ...“ von Walter Frye (SCHE 33)

Ein drittes Beispiel eines abweichenden Contratenors, der die Merkmale einer nördlichen Überlieferung bestätigt, gibt das weit verbreitete anonyme Rondeau quatrain „Puis que je vis le regard gracieux ...“.⁷⁵ In SCHE als einziger nördlicher Quelle ist es in einer zugleich frühen Aufzeichnung mit einem abweichenden Contratenor überliefert (vgl. Übertragung Nr. 7a nach SCHE parallel mit Contratenor nach EscB und abweichenden Lesarten in den übrigen Quellen, sowie Übertragung Nr. 7b nach EscB in Anhang 2).⁷⁶ Mit Ausnahme von vielleicht zwei Quellen, EscB und MÜNCHEN 9659, liegen alle weiteren Überlieferungen von „Puis que je vis ...“ zeitlich nach der Aufzeichnung in SCHE.⁷⁷ Damit ist wahrscheinlich, daß der abweichende Contratenor in SCHE nicht mit einer zeitlich späteren Rezeption zusammenhängt, sondern auf anderen Vorgaben für einen Contratenor beruht, die wiederum charakteristischer Bestandteil einer „peripheren“ Rezeption sind. Auch in dieser Chanson beschränken sich die Veränderungen auf den Contratenor, der Cantus-Tenor-Satz blieb fast unverändert erhalten.

Allerdings vermutete Leeman Perkins einen ursächlichen Zusammenhang zwischen dem abweichenden Contratenor und „appreciable variants“ im Tenor von SCHE gegenüber der übrigen Überlieferung.⁷⁸ Ein genauer Blick auf diese Varianten bestätigt seine Vermutung nicht. Bis auf zwei Stellen finden sich alle Abweichungen im Tenor von SCHE jeweils auch in anderen Überlieferungen, sie sind also keineswegs spezifisch.⁷⁹ Die Ausnahmen betreffen T.5 und T.11–T.12:

75 Zu seiner breiten Überlieferung vgl. den Katalog von SCHE in Anhang 1.

76 Übertragung in Anhang 2 nach Southern, *Anonymous Pieces*, 30 (Nr. 28), revidiert nach der Quelle.

77 Für EscB wird eine Entstehung ab den 1450er Jahren angenommen, wobei „Puis que je vis ...“ in den ersten Schritt der Anlage der Handschrift fällt (Slavin, „On the origins“, 282 und 289), für MÜNCHEN 9659 die 1460er Jahre (*Census*, I, 231–2).

78 Perkins & Garey, *Mellon*, I, 410.

79 So findet sich die „Dreischlag“-Figur von SCHE in T.1 und T.18 ebenso wie die Breven in T.7–T.9 in allen übrigen Überlieferungen mit Ausnahme von MELLON und SEVILLA, die Formulierung von T.30 einzig nicht in MELLON.

Dabei handelt es sich einerseits um eine rhythmische Angleichung an den Cantus (punktierte Semibrevis in T.5 bzw. punktierte Minima in T.11,1), andererseits um eine analoge rhythmische Bildung zur Ante-Paenultima anderer Kadenzen (vgl. T.12,2 mit T.6,2 oder T.14,2). Ein ursächlicher Zusammenhang zum neuen Contratenor läßt sich nicht erkennen.

Wie in den vorangegangenen Beispielen handelt es sich auch bei dem neuen Contratenor in SCHE um eine Tiefstimme mit geringem Ambitus, die nur selten oberhalb des Tenors liegt. Der Gesamtumfang von B–e¹ täuscht, da sowohl die Ober- wie die Untergrenze je nur einmal erreicht wird (e¹ in T.4,3 und B in T.18). Der überwiegend genutzte Ambitus liegt mit c–d¹ eine Oktave unter dem Cantus (c¹–e²) und etwa eine Quart unter dem Tenor (e–a¹).⁸⁰ Über dem Tenor liegt der Contratenor in SCHE zum einen nur bei Oktavsprung-Kadenzen aus einer Unterquint-Position zum Tenor (T.7 und T.23), wo eine Unteroktave – wie er sie bei den Kadenzen auf die Finalis C durch Quintfall erreicht (T.13 und T.31) – außerhalb des Ambitus läge. Zum anderen liegt er an zwei Stellen über dem Tenor, wo er wegen dessen tiefer Lage nicht gut darunter liegen kann (T.4,2–T.5,2 und T.13,2–T.14,1). Demgegenüber bewegt sich der originale Contratenor meist über dem Tenor,⁸¹ mit dem er den gleichen Ambitus teilt (f–a¹). Bei den Kadenzen bietet er ausnahmslos die Oberquinte zum Tenor mit Paenultima in der Oberterz (Parallelkadenz).

Auch im Falle von „Puis que je vis ...“ verweist der neue Contratenor auf eine veränderte Lesung der Komposition, die in SCHE textlos überliefert ist. Dabei scheint zunächst die Form des vierzeiligen Rondeau auch in der textlosen Fassung von SCHE problemlos nachvollziehbar.

	Takte	Schluß
„[P]uis que Je vis le regard gracieus	1–7	F
et la biaute de ma dame et mestresse	8–16	(C) a–c ¹ –e ¹
resioy sui et recouure liesse	18–23	G
resconforte de tout le mal que yeux“	24–31	(G) C

Textbsp. 2: 1. Strophe „Puis que je vis ...“ nach EscB⁸²

80 Auch die Ambitusgrenzen des Tenors werden je nur einmal kurz erreicht (e in T.4,3 und a¹ in T.26,1).

81 In T.19–T.20 ist der Contratenor sogar höchste Stimme im Satz.

82 Die Lesarten des Textes in den einzelnen Quellen weichen stark voneinander ab (siehe Perkins & Garey, *Mellon*, 412–3), was für die folgende Untersuchung aber keine Bedeutung hat; ausgewählt wurde hier die älteste Aufzeichnung in EscB.

Den vier Zeilen der Rondeau-Strophe entsprechen vier musikalische Abschnitte, die durch Kadenzen gegliedert sind (Textbsp. 2); die auch in SCHE markierte Mittelzäsur des Rondeau liegt dabei genau in der Mitte der Komposition in T.16. In der originalen Fassung sind die Abschnitte noch weiter differenziert, indem in der zweiten und vierten Zeile das Schlußmelisma jeweils durch eine Kadenz abgetrennt ist (T.13 auf C und T.28 auf G).⁸³ Zusätzlich ergibt sich ein klangliches „Scharnier“, das zwischen der Kadenz des Zeilenschlusses und dem Abschluß des Melismas vermittelt (vgl. Notenbsp. 19).

(a) 12
mes - tres - - se

(b) 27
le mal que yeux

Notenbsp. 19: (a) T.12–T.16 und (b) T.27–T.31 nach EscB

Nach dem Schließen der Textzeile in T.13,1 mit einer Kadenz nach C führt ein Melisma über eine G-Oktave der Unterstimmen (T.14,1) zu einer Kadenz⁸⁴ nach A in T.15 und weiter zu dem „offenen“ Terzklang a–c¹–e¹ der Mittelzäsur (T.16; siehe Notenbsp. 19a). Analog dazu schließt die vierte Textzeile in T.28 mit einer Kadenz nach G, eine 6–8-Fortschreitung nach C von Cantus und

83 Eine weitere musikalische Untergliederung ergibt sich durch den Einklang c¹ von Cantus und Tenor am Ende von Zeile 1 (T.6) und in der Mitte der dritten Zeile (T.20).

84 In SEVILLA ist im Cantus in T.14,3 sogar eine Vorhaltsdissonanz notiert, wie sie auch SCHE bietet.

Tenor in T.29 leitet das zur Finalis C führende Melisma ein. Sowohl in T.15 als auch in T.29 verhält sich der originale Contratenor wie bei einer Kadenz mit Oberterz-Oberquint-Lage zum Tenor, in T.29 bietet er sogar die identische Formulierung der Schlußkadenz (T.30; siehe Notenbsp. 19b auf der vorangehenden Seite).

Wie sich am Kadenzverhalten des Contratenors in SCHE erkennen läßt, liest die nördliche Fassung hingegen die Form musikalisch mit Beginn (T.1), Mitte (T.16) und Schluß (T.31) auf die Finalis C samt weiterer Unterteilung der Hälften mit Kadenzen auf F (T.7) und auf G (T.23). Die übrigen Untergliederungen des Originals, die Zeilenenden und Melismabeginn markieren, sind im Contratenor nur teilweise berücksichtigt (vgl. Notenbsp. 20).

(a)

(b)

Notenbsp. 20: (a) T.12–T.16 und (b) T.27–T.31 nach SCHE

So beteiligt sich der nördliche Contratenor mit einem Quintfall in die Unteroktave c an der C-Kadenz der Oberstimmen (in T.13,1), bietet aber weder die G-Oktave zum Tenor in T.14,1, noch geht er auf die A-Kadenz in T.15 ein; stattdessen zielt er auf die Unteroktave c zum Tenor an der Mittelzäsur (Notenbsp. 20a). In T.28 ignoriert er die Kadenz nach G des ursprünglichen Zeilenschlusses, reagiert aber mit einem Quintfall zum c auf die 6–8-Fortschreitung der Oberstimmen in T.29,1 (Notenbsp. 20b). Die am Contratenor ablesbare

vereinfachte Lesung der musikalischen Struktur zielt auf eine klangliche Ausrichtung zum Finalis-Klang und läßt sich wie bei den vorangehenden Beispielen mit dem Fehlen des originalen Rondeautextes erklären. Die *Coronae* in SCHE markieren demnach nicht die Wiederholung des Refrains im Rondeau, sondern schlicht die Mitte der Komposition.

Die auffällig häufige Unteroktavlage des neuen Contratenors zum Tenor ist symptomatisch für seine Orientierung an diese Stimme. Sie ermöglicht auch einen Stimmenverlauf, ohne in Konflikt mit dem Tenor einerseits und den Vorgaben einer Tiefstimme andererseits zu geraten. Dies zeigt sich zum Beispiel vor dem Ende des zweiten Abschnitts (Notenbsp. 21).

(a)

(b)

Notenbsp. 21: T.10,3–T.13,1 (a) nach SCHE und (b) Klangfortschreitung des Tenors und Contratenors

Der Contratenor setzt in T.10,3 mit der Unterterz zum Tenor ein, auf das c^1 des Tenors in T.11,1 bietet er ebenso wie in T.12,1 und T.13,1 jeweils die Unteroktave c . Dazwischen bewegt er sich mit einer einfachen Fortschreitung in Oktaven (bzw. Prim), Quinten und Terz zum Tenor in dem Intervallraum unterhalb des Tenors, woraus jeweils ein stereotyper Quintfall zum c resultiert (Notenbsp. 21 b). Aus der Bevorzugung der Unteroktavlage zum Tenor wird auch der einzig in T.18 erscheinende Tieftone B plausibel (siehe Notenbsp. 22).

(a)

(b)

Notenbsp. 22: T.16–T.20,1 (a) nach EscB und (b) nach SCHE

An der Mittelzäsur des Rondeau liegt der originale Contratenor in der Unterterz zum Tenor, der folgende Abschnitt setzt nach einer Pause mit Sekundanschluß in allen Stimmen ein. Aus der parallelen Führung der Oberstimmen in Terzen resultiert jeweils ein c^1 im Tenor auf T.19,1 und aus einer 3–1-Fortschreitung in T.20,1 (Notenbsp. 22 a).

Zu einem der beiden c^1 s des Tenors drängte sich nach den Spielregeln des nördlichen Contratenors eine Unteroktave c auf. Wegen der schließenden Wirkung nur kurz nach der Mitte der Komposition kam ein c zum c^1 -Einklang von Cantus und Tenor in T.20,1 vermutlich nicht in Betracht, so blieb die Unteroktave in T.19,1. Im vorangehenden T.18 schieden alle Töne aus, die im unteren Ambitusbereich verfügbar waren: c , e und g waren wegen dissonanter Stellung zu den Oberstimmen nicht möglich, d nicht wegen einer Oktavparallele zum Tenor im Übergang zu T.19; f in der Oktavierung des Cantus war wegen der unerwünschten, in der zeitgenössischen Theorie als „non dulce sonat“ bezeichneten Untersexta zum Tenor nicht gut möglich.⁸⁵ Mit dem Ziel des c in T.19,1 mußte der bis dahin genutzte Ambitus zum B in T.18 erweitert werden, der zugleich den Vorteil einer Gegenbewegung zur gleichgerichteten Fortschreitung der Oberstimmen bot (Notenbsp. 22 b).

85 Vgl. Sachs, „Contrapunctus-Lehre“, 229.

Diese Überlegungen zur Stimmführung sind auch ein Argument gegen die Vorstellung einer Übernahme des originalen Contratenors durch Tiefoktavierung, wie dies für diese Passage vermutet werden könnte. Ähnliches ließe sich auch für T.3–T.7 und T.23–T.25 zeigen, wo der neue Contratenor mit der originalen Stimme fast identisch ist, was zwanglos aus den Voraussetzungen und den Möglichkeiten der neuen Stimme erklärt werden kann.

Der abweichende Contratenor zu „Puis que je vis ...“ gewinnt dadurch besondere Bedeutung, daß auch die vorangehenden Einträge charakteristische Auffälligkeiten im Contratenor aufweisen: SCHE 34 (fol. 39v–41, „O rosa bella“) mit einem gleichartigen abweichenden Contratenor und SCHE 33 (fol. 37v–39, Walter Fries „[A]ve regina celorum ...“) mit einem Zusatz eines partiell alternativen Contratenors. Dies läßt sich als Indiz eines „Überlieferungsnetzes“ nördlicher Contratenores werten.

Die in SCHE aufgezeichnete anonyme Version der ballata „O rosa bella ...“ findet sich ferner in je zwei italienischen und nördlichen Quellen.⁸⁶ Mit Ausnahme der nur zweistimmigen Aufzeichnung in CLM 5023 bieten sie alle einen hohen Contratenor im gleichen Ambitus wie der Tenor, nur SCHE hat einen tiefen Contratenor (vgl. Übertragung Nr. 8 nach SCHE parallel mit dem Contratenor nach TRIENT 90 in Anhang 2). Es handelt sich wieder um eine Stimme mit geringem Ambitus (F–g gegenüber d–f¹ des originalen Contratenors), die nicht über dem Tenor liegt⁸⁷ und an allen wichtigen Kadenzen eine 5–8-Fortschreitung zum Tenor in die Unteroktave bietet. Hingegen beteiligt er sich nicht an weiteren Binnenkadenzen der Oberstimmen, also den Zeilenenden der ballata (siehe Notenbsp. 23).

86 BERLIN 78C28 Nr. 37 (fol. 42v–43), nur Initiale „O“ im Cantus; PERUGIA 431 Nr. 57 (fol. 81v–82/orig. fol. 91v–92), nur Incipits „O rosa bella“ und „Ayme dolente“ in allen Stimmen; TRIENT 90 Nr. 1083 (fol. 369v), „O o rosa bella ...“ zweieinhalb Textzeilen im Cantus; CLM 5023 Nr. 6 (fol. 6v–7), „O rosa bella o deitatis cella ...“ im Cantus, zweistimmig; eventuell bezieht sich auch der Eintrag in der „tabula“ von MC 871 (p. 433) auf diese dort nicht erhaltene Version.

87 Die einzige Ausnahme in T.5,3 erklärt sich über den Oktavsprung F–f in der Fortschreitung in parallelen Dezimen zum Cantus.

Notenbsp. 23: (a) T.7,3–T.9,1 und (b) T.18,1–T.19,2 nach SCHE

Zu beiden (7)–6–8-Fortschreitungen der Oberstimmen bietet der Contratenor aus der Unterquintlage zum Tenor in der Paenultima nicht den Quintfall in die Unteroktave – die jeweils im Rahmen seines Ambitus läge –, sondern vermeidet die Kadenz und leitet mit einer charakteristischen repetierenden Minimaefigur im Unterz-Einsatz weiter. Bemerkenswerterweise findet sich diese Figur auch im Contratenor des bereits besprochenen „Puis que je vis ...“ (SCHE 35) in einer ähnlichen Situation (T.13). Vielleicht handelt es sich um eine Art „fingerprint“ des Redaktors dieser abweichenden nördlichen Contratenores.⁸⁸

Der „Contratenor bassus“ von „O rosa bella“ in SCHE ließ die Herausgeber von *DTÖ* vermuten, daß es sich „entsprechend der ganzen Haltung und Führung des Stückes“ um eine vierte Stimme handele und edierten sie auch so.⁸⁹ Wie sie in ihrer Übertragung aber anmerken mußten, sind die Stimmen nicht kongruent.⁹⁰ Tatsächlich handelt es sich um einen eigenständig konzipierten Contratenor.

Die ausgestrichene Zeile im Anschluß an den Contratenor von Fryes „Ave regina celorum ...“ in SCHE 33 (fol. 39 unten) läßt sich als Contratenor der ersten elf Takte des zweiten Teils mit dem Text „funde preces“ identifizieren (vgl. Übertragung Nr. 9 in Anhang 2).⁹¹ Es handelt sich aber nicht um eine versehentlich nochmalige Abschrift – die Abweichungen, die zunächst unbedeutend scheinen, verweisen wiederum auf einen Bearbeitungsversuch des originalen Contratenors (Notenbsp. 24).

88 Die Minimaefigur steht auch dreimal an markanter Stelle in Barbigants „Der pfobenswancz“ (SCHE 37, fol. 43v–44) im Contratenor secundus (T.6, T.9 und T.16), allerdings in einer anderen Situation.

89 *DTÖ* VII (1900), 225.

90 Zusätzlich zu den dort in Klammern gesetzten Problemstellen ergäben sich mehrfach unmotivierte Septimen zwischen den beiden Contratenores (etwa T.7,3, T.22,2 und T.23,2).

91 Die zusätzliche Zeile stellt zwei Emendationsprobleme: Die Ligatur endet in T.26,3 auf A, gemeint war vielleicht B oder auch G; in T.28,1–2 ist d–c¹ notiert.

Notensbp. 24: T.22–T.32 nach SCHE mit alternativer Contratenorzeile und Contratenor T.22–T.27,1 nach GLOGAU

T.22–T.23 ist ebenso wie T.28,2–3 eine Tiefoktavierung der originalen Formulierung.⁹² In T.26 orientiert sich die bearbeitete Stimme am Tenor und sucht wieder die Tieflage: 5–10–5–3-Fortschreitung mit Quartfall in die Unterquint zur Kadenz der Oberstimmen in T.28,1. T.29,3–T.30,1 unterscheidet sich durch eine rhythmische Angleichung an den Tenor. Hier kopierte Hartmann Schedel eine Zeile, die im Ansatz alternative Möglichkeiten eines tiefen Contratenors ausnutzt. Dieser Zusatz wirft Fragen nach der Art der Vorlage auf, eine Vorlage, die offensichtlich Spuren aus der „Werkstatt“ eines Redaktors zeigt.

92 T.22 findet sich ähnlich auch bei dem Contratenor in GLOGAU Nr. 144/142 (fol. gxi^v), der im übrigen aber der ursprünglichen Stimme von SCHE entspricht.

Im Zusammenhang mit weiteren Beobachtungen ist die bereits im Kapitel IV diskutierte doppelte Abschrift der Chanson „Puis que je vis ...“ ein klares Indiz für eine gemeinsame Vorlage der Einträge in Lage IV (SCHE 33 bis SCHE 40). Sie teilen mehrere Gemeinsamkeiten, zu nennen ist die klare Abgrenzung im Repertoire dieser Lage gegenüber den unmittelbar vorangehenden wie nachfolgenden Einträgen: Es handelt sich ausschließlich um Kompositionen aus einem internationalen Repertoire, eröffnet mit dem in mehreren Chansonniers am Beginn stehenden „Ave regina celorum ...“ von Walter Frye.⁹³ Diese Einträge fallen zudem durch die häufige Nennung von offensichtlich korrekten Komponistennamen und nicht zuletzt durch die abweichenden Contratenores auf.⁹⁴ Hier wird eine Vorlagensammlung in einer nördlichen Überlieferung greifbar, die einige spezifische Eigentümlichkeiten einer nördlichen Rezeption zeigt. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß viele der Kompositionen vor allem in weiteren nördlichen Quellen überliefert sind und daß sich darunter zwei Unica des bislang nicht identifizierbaren Johannes Touront befinden (SCHE 38 und SCHE 39), dessen Werk überwiegend in deutschen und zentral-europäischen Quellen überliefert ist; auch die Komposition Barbingants (SCHE 37) ist ausschließlich in diesen Quellen verbreitet (siehe Tabelle 5). Diese in SCHE mehrfach zu beobachtende Schichtung durch eine Folge von Kompositionen mit gleichen Merkmalen weist Berührungspunkte zu der von Charles Hamm aufgestellten Theorie von „fascicle manuscripts“ auf.⁹⁵ Allerdings stellen sich dadurch generelle Fragen nach der Art und Provenienz von Schedels Vorlagen sowie einer eventuellen Disposition von SCHE.

	BUX	CLM 5023	GLOGAU	SPEC.	STRAHOV	Tr89	Tr90	internat. Repertoire
SCHE 33	x	x	x	x		x	x	x
34		x					x	x
35								x
36								x
37			x	x	x	x		
38 (= Unicum)								
38a (= SCHE 35)								
39 (= Unicum)								
40	x	x		x	(x)			x

Tabelle 5: Konkordanzen zu Lage IV in SCHE

93 So in WOLF, LABORDE und SEVILLA; siehe Gutiérrez-Denhoff, *Wolfenbütteler Chansonnier*, 14; Perkins, „Modern Methods“, 357; Goldberg, *Chansonnier Laborde*, 62–3.

94 Komponisten: „wal frey“ (SCHE 33), „Berbigant“ (SCHE 37), „Touront“ (SCHE 38 und SCHE 39) und „Io bodigham“ (SCHE 40).

95 Hamm, „Manuscript Structure“; vgl. auch die Einwände bei Bent, „Some Criteria“, 300–3.

Möglicherweise gehörten auch die umrahmenden Einträge SCHE 32 sowie SCHE 41 und SCHE 42 zu dieser Vorlage. Bei den letzteren handelt es sich um zwei kontrafizierte Rondeaux,⁹⁶ SCHE 32 stammt laut Nachschrift „Hoc composuit dux ludwicus bauarie“ auf Folio 37 zumindest im Text von Herzog Ludwig dem Reichen von Bayern-Landshut (regierend 1450–1479). Die Nähe der Komposition zu der einheitlichen Lagefolge könnte als Bestätigung der Vermutungen Bertha Antonia Wallners interpretiert werden, die eine Verbindung des Repertoires von SCHE und BUX über den Münchener Hof sah.⁹⁷ Dem steht aber entgegen, daß die Herzoghöfe nicht identisch sind, Herzog Ludwig residier- te in Landshut, in München aber Herzog Albrecht III. von der Wittelsbacher Linie. Zudem gab es direkte gute Beziehungen zwischen Herzog Ludwig und Nürnberg. Hermann Schedel war 1456 sogar Leibarzt am Landshuter Hof und hatte sich 1466 um eine gleiche Anstellung für Hartmann bemüht.⁹⁸

„Sig seld und heil im herzen geil“, anonym (SCHE 105 und SCHE 126A) / „Een vraulien edel van natueren ...“ (LOCH [Lb] Nr. 18 und MÜNCHEN 9659 Nr. 6)

Anhand der Überlieferung des deutschen Liedes „Sig seld und heil im herzen geil“ läßt sich zeigen, daß die besonderen Spielregeln eines nördlichen Contratenors auch in entgegengesetzter Richtung bei der Rezeption eines deutschen Repertoires in Italien bestätigt werden.

„Sig seld und heil ...“ ist dreistimmig und ohne Text in zwei deutschen Quellen erhalten (SCHE und BUX);⁹⁹ eine dritte, erst jüngst aufgefundene Überlieferung bietet einen lateinischen Kontrafakturtext (STOCKHOLM N 79).¹⁰⁰ Der vollständige deutsche Text ist nicht bekannt und kann nur partiell über ein

96 Eindeutig scheint dies nur für SCHE 42 zu sein.

97 Wallner, „Nachwort“, bes. vii. – Ihre Überlegungen beruhen auf einer Reihe von falschen Voraussetzungen, etwa daß SCHE an der Ingolstädter Universität geschrieben worden sei, hier Hermann Schedel mit Hartmann verwechselnd.

98 Stauber, *Bibliothek*, 16; Joachimsohn, *Briefwechsel*, 165–6 (Nr. 71).

99 SCHE 105 (fol. 122v–123) und SCHE 126A (fol. 144v), jeweils unter dem Titel „Von osterreich“; Bux Nr. 229 (fol. 123v), Incipit „Sig seld vnd heil“; Bux Nr. 243 (fol. 160), unbezeichnet.

100 STOCKHOLM N 79 fol. 186v, mit Incipit „Ingens festum“ im C, nachfolgend der Text „Ingens festum tollens mestum ...“. – Bei dieser Quelle handelt es sich um ein Manuskript (brandenburgisch, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts), das neben dem *Vocabularius Ex quo* sowie Schriften von Agostinoi Dati und Samuel Karoch von Lichtenberg noch zwei weitere Musikaufzeichnungen enthält, darunter mit dem Cantus von John Bedynghams Ballade „Fortune helas“ (hier als Kontrafaktur „Rutilante claritatis in terris puerulo Vniuerse karitatis fons mvndat seculo ...“) eine weitere Konkordanz zu SCHE. Lotte Kurras, Stockholm, und Felix Heinzer, Stuttgart, machten mich freundlicherweise auf diese Quelle aufmerksam.

Quodlibet-Zitat in GLOGAU¹⁰¹ sowie über die Incipits in BUX und in einer auf dem Lied basierenden Messe erschlossen werden.¹⁰² In jedem Fall ist die Identität als deutsches Lied gesichert: Es handelt sich um ein kurzes sogenanntes Barform-Lied mit Stollenende in T.6 (auf G); es folgt ein längerer Abgesang mit Zäsuren auf D (T.8 und T.10) und auf C (T.14), die Finalis ist wiederum G (vgl. Übertragung Nr. 10a nach SCHE in Anhang 2). Kennzeichnend für den Satz sind Imitationen der Oberstimmen im Oktavabstand (T.1 und T.10), auffällig ist auch ihre gleichgerichtete Führung an einigen Kadenzen ohne Gegenbewegung (T.5–T.6, T.9–T.10 und T.15).¹⁰³ Dies läßt vermuten, daß hier eine ursprünglich einstimmige Melodie zweistimmig ausgearbeitet wurde.

Heinrich Besseler wies auf den gleichen Beginn des Liedes und „He robinet tu mas la mort donnee ...“ in EscB hin.¹⁰⁴ Dabei handelt es sich um die fragmentarische Aufzeichnung einer Quodlibet-Stimme, die mit dem Cantus von „O rosa bella“ zu kombinieren ist.¹⁰⁵ Darüber hinaus vermutete Peter Gülke für „He robinet ...“ eine Identität zu „O venus bant ...“.¹⁰⁶ Ein Vergleich aller Melodien führt aber nur zu einem Befund, den Maria Maniates bereits für die Verwandtschaft von „He robinet ...“ und „O Venus bant ...“ so formulierte: „Rather than being the same tune, these two melodies utilize similar melodic clichés characteristic of popular songs.“¹⁰⁷

Für die Fragestellung mehrfacher Contratenores ist es aber ohne Bedeutung, ob hier eine einstimmige Melodie ausgearbeitet wurde und ob diese Melodie im Tenor oder im Cantus liegt.¹⁰⁸ Allerdings setzen zwei dergestalt gesetzte Oberstimmen einen Rahmen für den Contratenor.

101 „Sig sold vnd heil ym hertczin geil“, als Zitat Nr. 10 im Tenor des Quodlibets „O rosa bella/In fewirß hitcz“ in GLOGAU Nr. 119/117 (fol. fvi^v).

102 Messe in TRIENT 91 Nr. 1338–42 (fol. 216v–225), mit Incipits „Sig säld vnd hail“ und „Ich frew mich dein“; in TRIENT 89 Nr. 780 (fol. 425), Fragment des Agnus mit Incipit „Sig säld vnd haÿl“; in STRAHOV Nr. 84 (fol. 81v–82/pp. 163–164), Meßsätze (Sanctus, Benedictus und Osanna) unbezeichnet. – Zur Messe und den Zitaten vgl. Leverett, „Song Masses“, bes. ab p. 216; Strohm, „Meßzyklen“, 97–102; Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 114–6.

103 Zur Liedgestalt vgl. auch Strohm, „Meßzyklen“, 99–100.

104 EscB Nr. 1 (fol. 4v), mit der Überschrift „Tenor o rosa bella“ (dies z.B. in EscB Nr. 29, fol. 35v–37); der Hinweis Besseler im Typoskript des Kritischen Berichts zur EDM-Ausgabe von SCHE (Besseler, *Das Liederbuch*).

105 Weitere Zitate im Quodlibet „He robinett – Trigalore – Par vng vert pre“ in SEVILLA (PC) Nr. 39 (fol. f4^v–f6) und in Tinctoris *Proportionale musices* (CSM 22 IIa, 51); vgl. Maniates, „Combinative Chansons“, 69, 94–5 und 107, sowie Maniates, *Anthology*, xix und 1.

106 Peter Gülke, „Volkslied“, 193 Fn. 38. – „O venus bant ...“ in SEVILLA (Sev) Nr. 136 (fol. r5^v–r6), mit Zuschreibung an Gaspar van Weerbecke, in Petrucci-Drucken hingegeben an Josquin.

107 Maniates, „Combinative Chansons“, 94.

108 Die mehrstimmige Ausarbeitung einer Melodie könnte allerdings Schwächen des Satzes erklären, wie etwa die von Reinhard Strohm, „Meßzyklen“, 100, monierte „gewisse metrische Zweideutigkeit“ der Kadenzen im Tenor oder die oft gleichgerichtete Bewegung der Stimmen.

In SCHE finden sich zwei Contratenores des dort nur mit dem Incipit „Von osterreich“ bezeichneten Liedes,¹⁰⁹ wobei sich die von Hartmann Schedel separat als „Contra melior“ notierte Stimme (SCHE 126A) in vielem als eine verbesserte Version des stark korrumpierten Contratenors von SCHE 105 erweist, also in einem sehr konkreten Sinne „melior“ ist;¹¹⁰ nur in der Vorimitation des Contratenors am Beginn, wie sie auch in den übrigen mehrstimmigen Versionen erscheint, ist die Fassung SCHE 105 überlegen. Es handelt es sich um einen Contratenor bassus, dessen vergleichsweise großer Ambitus F–b eine Sexte unter dem Tenor (mit Ambitus d–f¹) bzw. eine Duodezime unter dem Cantus (c¹–d²) liegt. Aufgrund dieses weiten Ambitus liegt er – mit einer kurzen imitationsbedingten Ausnahme in T.10,1, die den einzigen Spitzenton provoziert – nicht über dem Tenor. Dies ermöglicht eine Stimmführung in Gegenbewegung zu den Oberstimmen mit Oktaven, Quinten und Terzen, woraus „baßmäßige“ Intervallschritte resultieren. Dies zeigt sich beispielsweise je am Beginn des Stollens und des Abgesangs (siehe Notenbsp. 25 a+b).

The image contains two musical examples, (a) and (b), each consisting of three staves. Example (a) is labeled 'T.1–T.3,1' and shows a contratenor part (bottom staff) moving in counterpoint to the tenor (middle staff) and cantus (top staff). Example (b) is labeled 'T.6,3–T.7,2' and shows a similar contratenor part. The notation includes various note values and rests, with a '1' above the first measure of (a) and a '7' above the first measure of (b).

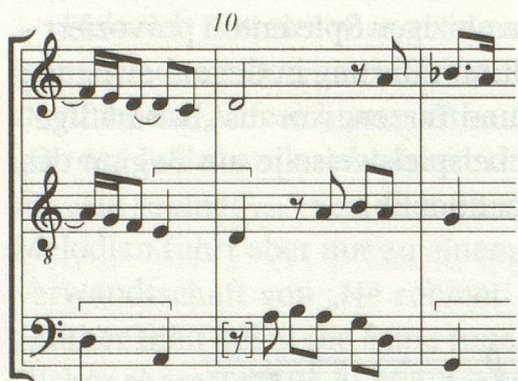
Notenbsp. 25: (a) T.1–T.3,1 und (b) T.6,3–T.7,2 nach SCHE

Bezogen auf den Tenor beginnt der Contratenor mit Einklang über Unterquint, Unteroktave, Unterquint und wiederum Unteroktave (T.1,3–T.3,1). Auch am Beginn des Abgesangs durchschreitet er auf diese Weise den Oktavraum, hier allerdings auch auf den Cantus bezogen (Notenbsp. 25b).

109 Strohm, „Meßzyklen“, 98 und 100, sah darin einen Hinweis auf die Herkunft des Liedes, das Hartmann Schedel als „Reise-Souvenir“ aus Österreich bei seiner Rückreise von Italien mitbrachte.

110 So weist die Stimme in SCHE 105 viel zu viele Notenwerte auf, um sinnvoll übertragen zu werden; auffällig ist die bemüht wirkende Verwendung von Fusae. – Strohm, „Meßzyklen“, 99, versuchte die Fehler mit einer – wenig plausiblen – „Nachschrift aus dem Gedächtnis“ zu erklären.

An den Kadenzen bietet der Contratenor einen Quintfall in die Unteroktave, Paenultima ist die Unterquinte zum Tenor.¹¹¹ Nur an der D-Kadenz im genannten T.10 ist eine Oktavsprung-Kadenz aus einer Unterquint-Position zum Tenor in die Oberquinte angelegt, die hier aber nicht ausgeführt wird; stattdessen beginnt der Contratenor nach einer Minima-Pause mit der nur im Kopf durchgeführten Vorimitation (siehe Notenbsp. 26). Insgesamt bietet der Contratenor eine wenig kunstvoll konzipierte Stimme ähnlich den übrigen nördlichen Contratenores, der allein die Vorimitation das Profil einer gleichberechtigten Stimme gibt.



Notenbsp. 26: T.9,2–T.11,1 nach SCHE

„Sig seld und heil ...“ gehört zu den wenigen deutschen Liedern, die im 15. Jahrhundert auch in Quellen außerhalb des deutschen Sprachraums überliefert wurden.¹¹² Es wurde kurz vor 1474 von Franchinus Gaffurius in einem Codex (PARMA 1158) aufgezeichnet, der neben einigen wenigen Kompositionen vor allem seine frühen Theorietraktate als Autograph enthält.¹¹³ Dort folgt es direkt auf Robert Mortons „Que porroit plus ...“ und ist mit den Incipits „Je says“ bzw. „Sic sais“ in den Unterstimmen bezeichnet, die sich als Ableitung des deutschen Textbeginns „Sig seld“ interpretieren lassen (vgl. Übertragung Nr. 10b in Anhang 2). Die Abweichungen in den Oberstimmen sind geringfügig. Sie betreffen an einer Stelle eine verbesserte Lesung gegenüber SCHE: Dort ergibt sich in T.12,2 im Tenor eine verdeckte Oktavparallele zum Cantus, die in PARMA 1158 wie auch in beiden BUX-Fassungen durch eine Pause vermieden ist.

111 In T.13,3–T.14,1 handelt es sich aus Ambitusgründen um eine Quartsprung G–c.

112 Neben den „Schwanz“- bzw. Tier-Stücken wie etwa „Der fuchs schwantz“ oder „Rompeltier“ sind dies vor allem Kompositionen aus dem Ende des Jahrhunderts; neben „Sig seld und heil ...“ ist auch SCHE 117 (fol. 134v–135), „Seit ich dich hercz lib leiden muß ...“, in nicht-deutschen Quellen überliefert.

113 PARMA 1158 Nr. 8 (fol. 46). – Zur Quelle vgl. Miller, „Gaffuriana“.

Im Gegensatz zum Contratenor bassus in SCHE und BUX aber notierte Gaffurius einen neuen und bezeichnenderweise hohen Contratenor, dessen Ambitus den des Tenors in der Höhe wie in der Tiefe je um eine Sekunde überschreitet ($c-g^1$). Dem anderen Charakter einer Mittelstimme folgend liegt der neue Contratenor an den Kadenzen in einer Oberquinte zum Tenor, Paenultima ist die Oberterz (T.6, T.10, T.14 und T.16). Nur an einer Kadenz (T.8), an der die Oberstimmen in den Einklang führen, bietet er eine baßmäßige Quintfall-Klausel aus der Unterterz zum Tenor in die Unteroktave. Die in den meisten nördlichen Fassungen nur im Kopf angedeutete Vorimitation des Contratenors erscheint hier nur zu Beginn, ist aber sehr weit durchgeführt, bezogen auf den Tenor reicht sie am Beginn über fast neun Semibreven (Notenbsp. 27).



Notenbsp. 27: T.1–T.4 nach PARMA 1158

Allerdings führte diese lange Imitation wegen der Melodiegestalt zu Problemen: Zur Abschwächung der offenen Oktavparallele zum Cantus wurde in T.2,3 im Contratenor zwar eine Minima c^1 eingefügt, die gleich darauffolgende Oktavparallele zwischen beiden Stimmen blieb hingegen unkorrigiert (T.3,1–2).¹¹⁴ Diese und andere „Schönheitsfehler“ lassen übrigens bezweifeln, daß es sich um eine von Gaffurius selbst geschriebene Stimme handelt.¹¹⁵

Das Verhältnis von originalem und neuem Contratenor stellt sich in diesem Beispiel umgekehrt dar. Hier ist ein deutsches Lied mit tiefem Contratenor in einer etwas späteren italienischen Rezeption mit einem hohen Contratenor

¹¹⁴ In T.4,2–3 ist die Oktavparallele wieder kaschiert.

¹¹⁵ Dies könnte vermutet werden, weil von den insgesamt nur elf Kompositionen in PARMA 1158 sechs von Gaffurius stammen, die übrigen sind – mit Ausnahme der genannten Chanson von Morton – anonym.

ausgestattet worden.¹¹⁶ Die neue Stimme verweist auf die charakteristisch anderen Vorgaben eines Contratenors in einer italienischen Situation: gleichwertige Mittelstimme in gleicher Lage mit dem Tenor, zudem mit breiter Beteiligung an der Imitation. Umgekehrt verdeutlicht der umgearbeitete italienische Contratenor aber auch die Machart der ursprünglichen nördlichen Stimme.

Ein anders gelagertes, aber in mancherlei Hinsicht vergleichbares Phänomen findet sich in der Überlieferung von „Een vraulien edel van natueren ...“. Das vierzeilige Rondeau mit niederländischem Text ist einerseits in einem nordfranzösischen oder vielleicht auch niederländischen Manuskript überliefert (MÜNCHEN 9659), andererseits im Liederbucheil von LOCH (vgl. parallele Übertragung Nr. 11 in Anhang 2).¹¹⁷ Beide Fassungen weichen in den Oberstimmen nur wenig voneinander ab;¹¹⁸ bemerkenswert ist aber, daß fehlerhafte Stellen der zentralen Quelle korrekt in LOCH überliefert sind.

Eine solche Korrektur von Überlieferungsfehlern könnte auch der Grund für die in beiden Fassungen partiell voneinander abweichenden Contratenores sein: Eine verderbte und problematische Überlieferung in MÜNCHEN 9659 stünde einer korrigierten in LOCH gegenüber. Diese Interpretation läßt sich durch die Art der Abweichungen wie auch durch den Kontext des Eintrags in LOCH stützen. Dort wurde der Contratenor nämlich von der mit polyphoner Musik vertrauten Hand II aufgezeichnet, während Cantus und Tenor vom Hauptschreiber (Hand I) notiert wurden, der vor allem die einstimmigen Einträge aufzeichnete.¹¹⁹ So könnten die Abweichungen des Contratenors auf Hand

116 Der Eintrag in SCHE ist gegen Ende der 1460er Jahre zu datieren, Bux Nr. 229 fällt als letzter Eintrag des Hauptteils gleichfalls in die 1460er Jahre, Bux Nr. 243 nach 1470; der Eintrag der Messe in TRIENT 91 ist zwischen 1473–80 datierbar, für das Agnus-Fragment in TRIENT 89 ist nur eine Datierung irgendwann nach 1466 möglich. Für PARMA 1158 schließlich ist ein Eintragungszeitpunkt ca. 1474 wahrscheinlich.

117 MÜNCHEN 9659 Nr. 6 (fol. 4v–5), „[E]en vraulien edel van naturen ...“, zwei Strophen; LOCH (Lb) Nr. 18 (p. 20), „Ein vrouleen edel van naturen ...“, eine Strophe. – Darüber hinaus finden sich noch drei eine Quarte tiefer stehende Intabulierungen in Bux: Nr. 19 (fol. 9), „Ein fröüwlin edel von natueren“; Nr. 20 (fol. 9r+v), „Ein frouwlin edel von natueren etc“; Nr. 203 (fol. 112v), „Ein fröulin edel von natuer“ (zweistimmig).

118 Siehe etwa die parallel zum Cantus in Semibreven aufgelösten Breven im Tenor in MÜNCHEN 9659 (T.1 und T.20), oder die in LOCH stereotyp angewandte sogenannte Landino-Klausel (T.4, T.8, T.12, T.18 und T.26), die in MÜNCHEN 9659 nur zweimal notiert wurde (T.4 und T.26).

119 Petzsch, *Studien*, 33; Petzsch, „Fragment“, 321–2. – Korth, *Kantilenensatz*, 37, schloß hieraus irrtümlich, daß es sich in LOCH um eine Erweiterung eines ursprünglich zweistimmigen Satzes handele. Aber auch in EMMERAM wurde häufig der Contratenor von einer anderen Hand als die übrigen Stimmen notiert; siehe Schmid, „Zur Edition“, 50.

II zurückgehen, die problematische Stellen der Vorlage mit den vertrauten Verfahrensweisen eines nördlichen Contratenors korrigierte (vgl. Notenbsp. 28 und 29). Diese Vorlage muß nicht notwendig die gleichen Fehler wie MÜNCHEN 9659 aufgewiesen haben. Allerdings läßt die Koinzidenz von Abweichungen und problematischen Stellen der einzigen erhaltenen zentralen Überlieferung eine Interpretation im Sinne einer „tradition typographique“ zu, daß die Vorlage für LOCH ähnlich aussah.

The image displays two sets of musical notation, labeled (a) and (b), each consisting of three staves. The top staff in each set is the Cantus, and the bottom two are the Contratenor. In (a), representing MÜNCHEN 9659, the Cantus and Contratenor parts show significant intervallic leaps, including parallel fifths and octaves. In (b), representing the LOCH edition, these intervals are corrected to be more consonant and within a more standard contratenor range. Measure numbers 17 and 8 are indicated above the first and second systems respectively.

Notenbsp. 28: T.16,3–T.17,1 und T.7,2–T.8,1 je (a) nach MÜNCHEN 9659 und (b) nach LOCH

So besteht in T.16,3–T.17,1 zwischen Cantus und Contratenor eine Fortschreibung in parallelen Quinten, die im Contratenor von LOCH durch eine eingeschobene Minima f^1 in T.18,1 kaschiert ist. Gleichermassen ist die Oktavparallele in T.7,3–T.8,1 durch die Unteroktave f zum Tenor in LOCH umgangen, wodurch sich eine Folge von baßmäßigen Oktav-, Quint- und Quartsprüngen ergibt, die in der Stimmführung des Contratenors in MÜNCHEN 9659 weitgehend fehlen.

Deutlicher noch ist die Korrektur am Beispiel der Passage kurz vor der Mittelkadenz des Rondeau (Notenbsp. 29 auf der folgenden Seite). Nur hier unterschreitet der Contratenor in LOCH den Umfang der Stimme in MÜNCHEN 9659 um eine Terz; dort steht der Contratenor im Ambitus des Tenors, beide liegen eine Quinte unter dem Cantus (Ambitus $g-a^1$ bzw. $f-a^1$ für Tenor und Contratenor,

(a)

(b)

Notenbsp. 29: T.10–T.12,2 (a) nach MÜNCHEN 9659 und (b) nach LOCH

Cantus d^1 – c^2). In MÜNCHEN 9659 ist der Contratenor in T.10 von der Oktave in Gegenbewegung zum Tenor geführt, ab T.10,3 erst in parallelen Unter- und dann in Oberterzen. Daraus resultiert in T.10,3–T.11,1 eine verdeckte Fortschreitung in Quintparallelen mit dem Cantus (a – e^1 zu b – f^1). Dies vermeidet der Contratenor in LOCH durch einen Quintfall d in die Oktave zum Tenor (T.11,1);¹²⁰ der Anschluß zur ursprünglichen Stimme wird über Quint- und Quartschritt wieder in T.12,1 erreicht.

Neben einer Vereinfachung der Stimme in LOCH mit Tenororientierung zeigen sich weitere Abweichungen der beiden Contratenores vor allem an den Kadenzen (Notenbsp. 30). An drei Kadenzen bieten die Contratenores in MÜNCHEN 9659 und in LOCH sogenannte Parallelkadenzen (T.5 auf A, T.13 und T.27 auf G). An der D-Kadenz der Oberstimmen in T.19 beteiligt sich der Contratenor in MÜNCHEN 9659 nicht – schließlich handelt es sich hier ja um eine Zäsur direkt nach der Mittelkadenz des Rondeau (in T.13), die nicht betont werden sollte –, zum Einklang d^1 der Oberstimmen in T.23 bietet er eine Oktavsprung-Kadenz. In LOCH hingegen bietet der Contratenor an beiden Kadenzen stereotyp Unterterz und -quint.

120 Interessanterweise notierte hier der Schreiber in LOCH im Anschluß an T.22 zwei Custoden im Oktavabstand (für d und d^1), die symptomatisch für sein Denken in Oktaven sind.

(a)

(b)

Notensbp. 30: T.18,2–T.20,1 und T.22,3–T.24,1 je (a) nach MÜNCHEN 9659 und (b) nach LOCH

Erst vor dem Hintergrund nördlicher Contratenores gewinnen diese an sich unscheinbaren Abweichungen eine besondere Bedeutung – hier mit der Pointe, daß deren Spielregeln in der Korrektur einer fehlerhaft überlieferten Stimme zutage treten.

Hans-Otto Korth konnte in seiner Studie letztlich keine triftigen Gründe für die Existenz mehrfacher Contratenores finden und vermutete resümierend unter anderem „das schlichte Streben nach Veränderung“.¹²¹ Ganz ähnlich lautet eine Folgerung Reinhard Strohm, der in der Existenz verschiedener Contratenores „as much an everyday procedure as the tasteful ornamentation of the individual lines“ sah.¹²² Die hier diskutierten Beispiele aus einer nördlichen Überlieferung führen zu anderen und auch weitergehenden Schlußfolgerungen.

121 Korth, *Kantilenensatz*, 70 u.ö.

122 Strohm, *The Rise*, 561.

Zum einen läßt sich hier eine eigene Aesthetik von Contratenores beobachten, allerdings wäre ein Zusammenhang mit bzw. Abgrenzung gegenüber dem eingangs angesprochenen Stilwandel der Chanson noch zu leisten. In den diskutierten Beispielen handelt es sich bei den nördlichen Contratenores stets um Stimmen in tiefer Lage, wobei ein möglicher Einfluß von oder Indizien für eine instrumentale Ausführung des Contratenors, wie sie in diesem Zusammenhang öfters vermutet wurde, neu zu untersuchen sind. Bislang allerdings scheinen zwangsläufige Folgen der Fortschreibungsmöglichkeiten einer Tiefstimme mit deren später üblichen instrumentalen Ausführung verwechselt worden zu sein.

In diesem Zusammenhang ist auf den Traktat *Ad sciendum componere carmina* hinzuweisen, der erstmals den Contratenor als ständige Unterstimme berücksichtigt.¹²³ Der Text wurde im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts redigiert und ist in zwei nördlichen Handschriften erhalten, wobei die frühere von beiden zwischen 1457 und 1476 in Süddeutschland, vielleicht sogar in Nürnberg geschrieben wurde.¹²⁴ Möglicherweise reflektiert dieser Traktat eine nördliche Praxis tiefer Contratenores – ein Zusammenhang, der ebenfalls eine weitergehende Untersuchung lohnen würde.

Zum anderen zeigt sich in der Anpassung oder Neukomposition der Contratenores eine eigene Form der Rezeption dieser Musik, die klar über eine nur schriftliche Überlieferung hinausgeht.¹²⁵ Die neuen Contratenores reflektieren die Absenz der originalen Texte und damit der originalen Form, und zeigen mit ihren vereinfachten Lösungen Merkmale einer peripheren Rezeption.

123 Siehe Sachs, *Contrapunctus*, 128.

124 REGENSBURG TH. 98, 407–8 (enthält p. 251 ein Explicit 1474 in Nürnberg zu Solmisationsregeln von Johannes Holandrin).

125 Dies erfüllt ein Kriterium Reinhard Strohms, der davor warnte, aus dem Vorhandensein eines Musikstücks in einer Quelle bereits auf seine Rezeption zu schließen („Zur Rezeption“, 10).

Lied und/oder Chanson:

„Elend du hast Vmbfangen mich ...“ (SCHE 11)

Die am Beispiel der Contratenores diskutierten Aspekte des Verhältnisses von zentraler Produktion und peripherer Rezeption betreffen viele weitere Materialien aus SCHE und sie sind in gewisser Weise typisch für diese Quelle. Am Beispiel des bereits in Kapitel I in seiner kontroversen Forschungsgeschichte vorgestellten „Elend du hast Vmbfangen mich ...“ (SCHE 11, fol. 11v–12; vgl. Übertragung Nr. 12 in Anhang 2) soll abschließend eine weitere Facette dieser Problematik vorgestellt werden. In Kapitel I ging es vor dem Hintergrund besonderer zeitgeschichtlicher Umstände um die strittige Frage, ob diese Komposition mit ihrer widersprüchlichen Überlieferung und den unterschiedlichen Textierungen entweder als deutsches Lied oder aber als französische Chanson identifiziert werden kann. Damit ist das Problem der Abgrenzung von Lied und Chanson berührt, wobei es sich bei diesen Begriffen auch abseits aller ideologischen Prägungen letztlich um unterschiedliche Chiffren für damit verbundene Satzweisen und Stilmerkmale handelt. Nur fehlen in der bisherigen Diskussion weithin analytisch faßbare Kriterien, um diese angemessen zu beschreiben. Dieses Defizit macht sich vor allem dann bemerkbar, wenn die Überlieferung, die sonst erste und in der Regel auch sichere Anhaltspunkte gibt, als Kriterium versagt.

Zur Erinnerung (vgl. Kap. I): Am Beginn der fachwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Stück standen die mit dem gleichen Text aufgezeichneten Fassungen in SCHE einerseits sowie in LOCH und BUX andererseits, weshalb eine gemeinsame Identität als deutsches Lied festzustehen schien. Später aufgefundene Konkordanzen zu dem dreistimmigen Satz in SCHE führten zu erheblichen Zweifeln an diesem Befund: In Handschriften aus Frankreich und Italien fanden sich für den Satz u.a. ein französischer Rondeau-Text wie auch ein dazu passender Komponistename, Robert Morton. Kompliziert ist diese Überlieferungssituation zusätzlich dadurch, daß einige dieser Konkordanzen mit ihrem Incipit gleichfalls auf den deutschen Text verweisen.

Angesichts der komplexen Überlieferungssituation erscheint es sinnvoll, die Diskussion der Überlieferung von Fragen des musikalischen Sachverhaltes zu trennen und zunächst zum Beginn der Auseinandersetzung zurückzukehren. So geht es zunächst um die Frage, ob eine offensichtliche Beziehung zwischen einerseits der Melodie „Elend du hast Vmbfangen mich ...“, die den Aufzeichnungen im Lieder- wie Orgelbuchteil von LOCH sowie in BUX zugrunde liegt, und andererseits dem dreistimmigen Satz SCHE 11 bzw. seinen Konkordanzen besteht, wie sie durch einen gemeinsamen Text in einigen dieser Aufzeichnungen nahegelegt ist. Ein zweiter, davon unabhängiger Fragenkomplex betrifft die stilistische Einordnung des Satzes in SCHE.

Ausgangspunkt für die erste, durch die Überlieferung provozierte Frage nach einem Zusammenhang ist die früheste Aufzeichnung im Orgelbuchteil von LOCH, datiert 1453.¹²⁶ In dieser Quelle korrespondieren alle Intabulierungen von deutschen Liedern jeweils mit entsprechenden Aufzeichnungen im Liederbuchteil, wobei vermutlich die einstimmige Melodieaufzeichnung LOCH (Lb) Nr. 5 später als die intabulierte Version LOCH (Ob) Nr. 48 aufgezeichnet wurde. In jedem Fall läßt sich die mit „Tenor“ – bzw. von anderer Hand mit „Disc[antus]“ – bezeichnete Melodie ohne Schwierigkeiten in der Unterstimme der überwiegend zweistimmigen Intabulierung wiederfinden.¹²⁷ Nach den Textincipits zur Markierung der Position der Textzeilen beginnt die textierte Melodie nach einem Vorspiel erst mit der neunten Brevis. Bei der Betrachtung des zugrundeliegenden „Liedtenors“ sind daher beide Melodieteile zu berücksichtigen, also neben dem Vorspiel auch die erste textierte Zeile.

Wie ein Vergleich von Melodie sowie den insgesamt sechs weiteren Intabulierungen mit dem Incipit „Elend“ in Bux zeigt,¹²⁸ beginnen diese alle mit dem Vorspiel, eine besondere Behandlung des textierten Liedbeginns ist nicht zu beobachten. Im Gegenteil fällt auf, daß der Tenor nur für den Beginn (T.1–T.4) genau übernommen, für die erste textierte Zeile hingegen etwas freier verwendet wurde.¹²⁹ Trotzdem ist festzustellen, daß die Überlieferung der Melodie in allen Fassungen von Bux weitgehend stabil und ihr Zusammenhang nicht in Frage gestellt ist. Vergleicht man nun aber diese Melodie mit SCHE 11, so lassen sich gravierende Unterschiede bemerken (vgl. Notenbsp. 31).

126 LOCH (Lb) Nr. 5 (p. 5), Incipit und Textbeginn „Ellend dw hast vmbfangen mich“. – LOCH (Ob) Nr. 48 (pp. 76–77), Incipit „Ellend dw hast“, mit Nachschrift „O ellend das dich der Tewfell schend.“ und der Datierung „Nativitas marie 53“, i.e. der 8. September 1453.

127 Daher rührt die wenig wahrscheinliche Vermutung Scherings, *Geschichte der Musik*, 7, der Schreiber habe die Melodie als „instrumental verbräunte Baßstimme aus einer Orgelbearbeitung abgeschrieben“.

128 Bux Nr. 48 (fol. 23–24), Incipit „Ellend“; Nr. 49 (fol. 24r+v), Incipit „Sequitur adhuc semel Ellend vnd Jamer“; Nr. 50 (fol. 25r+v), Incipit „Ellend ist gemeyn“; Nr. 94 (fol. 53v–54), Incipit „Ellend“; Nr. 95 (fol. 54r+v), Incipit „Aliud Ellend“; Nr. 96 (fol. 54v–55), Incipit „Ellend“ und Nachschrift „Finis als Ellends“.

129 Die Intabulierungen bieten hier anstelle des Quintschrittes der Melodie e–h in T.9 einen Sekundaufstieg d–e–fis–g. – Übrigens kommt der Beginn dieses Initiums in ähnlicher Form und transponiert auch im Tenor von LOCH (Lb) Nr. 14 (p. 14) und Nr. 18 (pp. 18–19), „des klaffers neyden“, vor.

1
(a)

2
(b)

6
(c)

8
E - llend du hast vmb-fan - - gen mich

Notensbp. 31: (a) T.1–T.8 nach LOCH (Lb), parallel mit (b) T.2–10 Tenor von SCHE und (c) T.8–T.16 wiederum nach LOCH (Lb)

Während die Melodie in LOCH von g über b und c¹ zum d¹ in T.3,1 steigt, im Sekundabstieg wieder zurück zum g führt und in der zweiten Zeilenhälfte im unteren Ambitusbereich des Dorischen auf d schließt (Notensbp. 31 a),¹³⁰ stellt sich der melodische Verlauf in SCHE anders dar: Hier ist nach der eröffnenden kleinen Terz¹³¹ g–b der direkte stufenweise Abstieg a–d prägnant, die zweite Hälfte der Melodiezeile füllt die Quinten g–d¹–g in Sekundschritten aus (Notensbp. 31 b). Dies läßt sich auch nicht mit der textierten Melodiezeile aus LOCH vergleichen, die mit dem Sekundschritt d–e und Quintsprung zum h (!) beginnt (Notensbp. 31 c). Diese Inkongruenzen gelten auch für den weiteren Verlauf, was auch Rosenberg mit seiner Bemerkung erkannte, die Melodien verlaufen „zum Teil sehr abweichend“, und ihn zu der bereits angesprochenen Ansicht von einer „Ausweitung des Melodiekerns durch diminuierende Floskeln“ führte: „Einige stärker übereinstimmende Abschnitte“ ließen ihn vermuten, daß einer Semibrevis der Fassung in SCHE eine perfekte Brevis in LOCH entspräche.¹³² Aber auch dieser Kunstgriff der Zuordnung führt im Beginn nur zu einer Übereinstimmung für den ersten Terzschrift g–b. Weitere

130 Hier finden sich die ersten Unterschiede zwischen dem Tenor in LOCH (Lb), der mit einem Quartsprung abwärts einsetzt, und dem Tenor der Intabulierungen, die vom überwiegend im Sekundanschluß erreichten a zum d absteigen.

131 Das in SCHE nicht angezeigte fa ergibt sich durch alle konkordanten Aufzeichnungen des mehrstimmigen Satzes (außer SPECIÁLNIK, siehe unten); gleichermaßen ist das fa für den Beginn der Melodie von LOCH durch die Intabulierungen dieser Melodie gesichert.

132 Rosenberg, „Übertragungen“, 75.

Ähnlichkeiten, wie sie sich vor allem durch gemeinsame, in Sekundschritten erreichte Zieltöne an den Zeilenenden etwa auf d, g und f ergeben, lassen sich zwanglos mit allgemeinen, wenig spezifischen Formulierungen im dorischen Modus erklären. Eine mutmaßliche Identität der Tenores liegt keineswegs auf der Hand und erscheint sogar eher unwahrscheinlich.¹³³

Die unterschiedlichen Darstellungen bei Rosenberg und Baumann illustrieren die Schwierigkeiten, die sich bei dem Versuch eines Vergleiches der Tenores von LOCH und von SCHE 11 ergeben: Jener setzte jeweils den Beginn parallel, dieser den Beginn mit der textierten Zeile. Beide gelangten aber erstaunlicherweise zum gleichen Ergebnis einer Identität beider Melodien.¹³⁴ Unerklärt blieb bei Rosenberg dabei der Widerspruch, warum die Textmarken in LOCH und in SCHE 11 – dort mit einem untextierten Beginn, hier direkt mit dem Text einsetzend – nicht kongruent plazierte sind.

Dieser Befund läßt auf zwei unterscheidbare Überlieferungen in deutschen Quellen schließen: Die eine betrifft eine Melodie, wie sie in LOCH und BUX aufgezeichnet wurde, eine zweite die Melodie bzw. den dreistimmigen Satz in SCHE.¹³⁵ Verbunden sind beide Überlieferungen allerdings über einen gemeinsamen Text, der letztlich erst Veranlassung dazu gab, beide Melodien aufeinander zu beziehen. Verschiedene Erklärungen könnten hierfür angeführt werden: Reinhard Strohm etwa sah in „Elend ...“ schlicht ein wenig spezifisches „standard incipit“ vergleichbar mit „Gross senen“ oder „Le serviteur“, weil damit eine allgemeine Grundsituation vieler Lied- bzw. Chansontexte beschrieben würde.¹³⁶ David Fallows verwies auf die Möglichkeit, daß sich hinter dem „Enelend“ in SCHE und GLOGAU vielleicht ein anderer, bislang unbekannter Text mit dem Beginn „En elend“ (In Elend) verbirgt.¹³⁷

133 Zu diesem Ergebnis gelangen auch Atlas, *Robert Morton*, 95–6, und Fallows, *Robert Morton's Songs*, 401, nach einem Vergleich von Rosenbergs paralleler Darstellung der Melodien.

134 Rosenberg, „Übertragungen“, 71–2; Baumann, *Das deutsche Lied*, 92–4 und Notenbeilagen Nr. 13 sowie Nr. 35 a+b.

135 Hinzuweisen ist hier auch darauf, daß sich diese Fassung noch in zwei weiteren deutschen Quellen findet: Mit der Textmarke „Enelende“ wird es im Quodlibet „O rosa bella/Hostu mir dy lawte bracht“ in GLOGAU Nr. 117/115 Quodlibet im Tenor (fol. f v^v) als Nr. 7 zitiert (Cantus oder geraffter Tenor); eine Intabulierung des dreistimmigen Satzes bietet GERLE 1533 Nr. 11 (fol. xvi^v–xviii), „Ellend du hast vmbfangen mich.“ (beginnend mit Cantus und Contratenor sowie Tenoreinsatz mit der fünften Semibrevis).

136 Strohm, *The Rise*, 496.

137 Fallows, *Robert Morton's Songs*, 409. – Der Hinweis auf die auffällige Schreibweise des Incipits als „Enelend“ in SCHE und in GLOGAU sowie den Beginn der zweiten Strophe „En elle sont ...“ des Rondeautextes „Vive ma dame ...“ als Auslöser einer deutschen Kontrafizierung bietet einen weiteren Erklärungsansatz (Kirnbauer, „Carmina francigenum“, 182).

Auch wenn aufgrund des Vergleiches beider Melodien mit einiger Sicherheit ausgeschlossen werden kann, daß es sich bei dem dreistimmigen Satz um eine Ausarbeitung der einstimmigen Melodie handelt, wie sie zuerst in LOCH aufgezeichnet wurde, so stellt sich dennoch die Frage, ob bei dem Satz, wie er in SCHE, aber auch in sieben weiteren Quellen aus Nord- und Süditalien, Frankreich, Spanien und Mitteleuropa überliefert ist, ein deutsches Lied vorliegt. Damit geht es um eine stilistische Einordnung dieses Satzes, die nicht durch die Überlieferung beantwortet werden kann.

Während diese breite Überlieferung musikalisch nur geringfügige Unterschiede aufweist,¹³⁸ so bietet sie verschiedene Texte und Textmarkierungen sowie in einer Quelle auch eine Zuschreibung an den englischen, aber am burgundischen Hof wirkenden Komponisten Robert Morton. Eine Neapolitaner und eine Florentiner Quelle aus den 1480er Jahren verweisen mit ihrem Incipit jeweils auf die deutsche Textmarke „Elend“ („Lent et scolorito“¹³⁹ in BOLOGNA Q 16 bzw. „Elent“ in RICC. 2356), ein Florentiner und ein französischer Chansonnier aus dem Beginn der 1470er Jahre bieten einen Rondeautext „Vive ma dame par amours ...“ (PIX und DIJON 517); einen anderen Rondeautext mit dem Beginn „madamme helas et que serrace ...“ gibt das süditalienische oder spanische Fragment TARRAGONA. Während die späte, wohl Prager Quelle SPECIÁLNIK die Komposition lateinisch kontrafiziert („Tu sine principio ...“), bezeichnet die Neapolitaner Sammelhandschrift PERUGIA 431 von etwa 1490 die Komposition als „Motectus Morton“.¹⁴⁰

Aufgrund der Überlieferungssituation bietet sich ein widersprüchliches Bild, das keine eindeutigen Anhaltspunkte für eine Identifizierung liefert. Damit rücken stilistische Indizien in den Vordergrund; so gelangte etwa David Fallows nicht zuletzt aufgrund „the structure of the line [des Tenors], and using one's sense of musical balance“ zu dem Ergebnis, daß es sich auch bei dem dreistimmigen Satz ursprünglich um ein deutsches Lied handele.¹⁴¹

138 Vgl. die Darstellung bei Atlas, *Robert Morton*, 99–101, und bei Fallows, *Robert Morton's Songs*, 424–6 und 430–1.

139 Die Verbindung zu „elend“ stellt das erste Incipitwort her, das zu „lento“ zu ergänzen wäre; vielleicht fehlte in der Vorlage die Initiale von „Elend“ und veranlaßte den Schreiber des Manuskriptes zu dem eigenartigen italienischen Titel (etwa: langsam und blass).

140 BOLOGNA Q 16 Nr. 102 (fol. 121v–122), Incipit „Lent et scolorito“; DIJON 517 Nr. 115 (fol. 136v–137 bzw. neu fol. 139v–140), „viue ma dame par amours ...“; PERUGIA 431 Nr. 41 (fol. 63v–64/orig. 73v–74), nur Überschrift „Motectus Morton“; PIX Nr. 43 (fol. 48v–49), „Viue madame par amours ...“; RICC. 2356 Nr. 11 (fol. 15v–16), Incipit „Elent“; SPECIÁLNIK p. 403, „Tu sine principio tu sine fine manens ...“; TARRAGONA Nr. 1 (neu fol. 1/orig. fol. 60), „madamme helas et que serrace ...“.

141 Fallows, *Robert Morton's Songs*, 403, ohne dies aber im einzelnen auszuführen; als weitere Argumente nennt er die Überlieferungssituation (pp. 401 und 403) sowie den fehlenden Kontext eines solchen Tenors innerhalb einer französischen Tradition (p. 407).

Wie bereits bei der Betrachtung der unterschiedlichen Tenores deutlich wurde, bietet auch der Tenor des dreistimmigen Satzes auf den ersten Blick eine vergleichsweise melodische Stimmführung, fast ausschließlich in Sekundschritten sowie in Semibreven und Minimien. Dieser eigenständige Charakter, der zunächst gegen eine im Satz konzipierte Stimme spricht, wird noch durch häufige Kopfimitation zwischen den meist in Terzen und Sexten geführten Cantus und Tenor unterstrichen (vgl. die Übertragung Nr. 12 in Anhang 2).¹⁴² Da zudem fast immer der Cantus mit der Imitation beginnt,¹⁴³ kann daraus ein weiteres Indiz dafür gewonnen werden, daß der Cantus in Vorimitation auf den Tenor als Bezugsstimme konzipiert wurde. Mit diesem Hinweis auf die Tenordominanz ist zugleich eine Interpretation in Richtung Lied verbunden, da vergleichbare Phänomene im gleichzeitigen Chansonrepertoire nicht zu beobachten sind.

Allerdings wird der Charakter einer Melodie im Tenor zweimal gebrochen, indem die engschrittig geführte Stimme abrupt durch zwei Oktavsprünge unterbrochen wird (T.19–T.20 und T.24,1), die auch auf den begrenzten Stimmumfang von nur einer Oktave hinweisen. Beide Stellen stehen aber im Kontext einer Imitation mit dem Cantus, womit sich Fragen nach der Intaktheit der Melodie, nach dem jeweiligen Bezugscharakter der beiden Stimmen und damit auch nach der Dominanz bzw. sogar Praeexistenz des Tenors stellen (siehe Notenbsp. 32).

Notenbsp. 32: Cantus und Tenor T.14–25,1 nach SCHE 11

142 T.1–T.3,1; T.6,1–T.8,1; T.13,2–T.15,2 (nur hier mit Beteiligung des Contratenors); T.17,2–T.19,3 und T.21,2–T.24,1.

143 Nur einmal in T.6 ff. beginnt der Tenor.

Betrachtet man die Linie des Tenors für sich alleine, so wäre – wie bei allen anderen Melodiezäsuren – in T.18 eine Kadenz auf F zu erwarten, was im Satz aber nicht eingelöst wird. Tatsächlich kadenziert der Cantus bereits in T.17,1 nach G und setzt in parallelen Dezimen mit einer Vorimitation des Tenors ein, und zwar mit dem Melodieglied, an das sich im Tenor dann unmittelbar der Oktavsprung anschließt (T.17,2–T.18,3). Die Imitation im Cantus überspielt damit die in der Tenormelodie angelegte Zäsur und ersetzt sie durch eine Zäsur mit anderer Plazierung auf einem anderen Klang (siehe hierzu unten). Problematischer aber ist der kaum zu motivierende zweite Oktavsprung im Abschluß der direkt folgenden Passage.

Die im Cantus zusammenhängende Melodiezeile mit melodischen Korrespondenzen durch Tonwiederholung und abwärts gerichteten Intervallen (T.21,2 bis T.23,2) ist in der Imitation des Tenors in zwei Hälften aufgeteilt und führt am Ende der zweiten Hälfte zu dem zweiten auffälligen Oktavsprung in eine Kadenz nach D (in T.24,3). Im Vergleich beider Stimmen bietet der Cantus hier die schlüssigere Formulierung, nicht zuletzt, indem er hier auf eine Unterbrechung der längeren Melodiezeile durch Zäsuren verzichtet.¹⁴⁴ Umso merkwürdiger erscheint die Tenorführung in die Kadenz mit der Diskantusklausel und Unterterz inmitten einer Melodielinie. Obwohl der Cantus diese Kadenz in Minimen überspielt, erhält sie eine Bekräftigung durch den Contratenor, der seine an Kadenzen typische 5–8-Fortschreitung hier auf den Cantus bezieht; im ganzen übrigen Satz ist stets der Tenor seine Bezugsstimme. Was immer die Gründe für die Gestaltung dieser Stelle gewesen sein mögen, festzuhalten ist, daß die Kadenz sowohl für eine Tenormelodie als auch für den Satz unverständlich ist. Diese Passage läßt sogar vermuten, daß die Melodie im Cantus liegt und sich der Tenor auf diese Stimme bezieht – was bei dem begrenztem Stimmumfang des Tenors eben zu dem unvermittelten Oktavsprung führte.

Unabhängig davon, ob nun ein praeexistenter Tenor vorliegt oder hier eine ausgesprochen melodische Stimme simultan mit dem Cantus konzipiert wurde, so können die Beobachtungen zur Imitation, zu abweichenden Kadenzierungen zwischen Tenormelodie und Satz sowie zu melodischen Irregularitäten entweder als (unfreiwillige) Zeugnisse einer mangelhaften Komposition, aber auch als Indizien einer Bearbeitung gewertet werden. Momente einer solchen Bearbeitung betreffen die Gestaltung eines dreistimmigen Satzes durch formale Gliederung in zwei etwa gleich lange Hälften mit kontrastierenden

144 Anders als in den ersten Takten des Satzes, in denen der Cantus auf T.2,3 sowie T.3,3 Kadenzfloskeln nach G und nach D bietet, oder zu Beginn der zweiten Hälfte ab T.14, wo er durch Minima-Pausen gegliedert ist.

Kadenzen. Wie dargestellt, ergäben sich aufgrund des Tenors Zäsuren, die im Satz modifiziert wurden (oben die Kadenzen der Tenormelodie, darunter sind die Zäsuren des Satzes eingezeichnet):

Takt	3	4	6	10	13	17	18	21	24	27
Tenor			G	F	D		F	A	(D)	G
Satz	(G)	(D)	G	F	D	G		A	D	G

Diese Zäsuren sind durch folgende Elemente gekennzeichnet: 7–6-Fortschreitung zwischen Cantus und Tenor, vor allem in der ersten Hälfte meist mit einer Kadenzfigur im Cantus; eine Ausnahme bildet nur der bereits angesprochene T.24 mit vertauschten Rollen der beiden Stimmen. Hier kommt auch der Contratenor in den Blick – wiederum eine Stimme in tiefer Lage mit den Kennzeichen eines nördlichen Contratenors –, der diese Kadenzen unterschiedlich gewichtet: Durch einen Quintfall mit 5–8-Fortschreitung (bezogen auf den Tenor) werden die Kadenzen T.6 und T.27 auf G, durch Oktavsprung in die Quint T.13 herausgehoben; die eigenartige Kadenzierung nach D in T.24 – bezogen auf den Cantus – wie auch die G-Kadenz in T.3 weisen einen Quintfall zum Grundton auf. Die übrigen Zäsuren (in T.10, T.17 und T.21) werden durch den Contratenor überbrückt. Es ergibt sich eine Zweiteiligkeit der Form mit der Mitte auf D in T.13, deren Hälften jeweils zweifach unterteilt sind: durch Kadenzen auf G und F die erste Hälfte, auf G und A die zweite. Im Gegensatz zur Tenorlinie ergibt sich damit eine Symmetrie von Haupt- und Gegenklängen, in der Mitte steht eine Kadenz, die zwischen beiden vermittelt (als Quinte zum Haupt- und Schlußklang G wie auch als Unterquinte zum Gegenklang A).

Daraus resultieren sechs musikalischen Zeilen, die aber nicht als Argument für einen bestimmten Text gewertet werden können. Zwar umfaßt der in LOCH vollständig überlieferte Text „Elend du hast umbfangen mich ...“ sechs Zeilen (zu acht Silben mit dem Reimschema ababcc), in SCHE ist der Text aber nicht kongruent verteilt. Hier stehen die ersten beiden Textzeilen unter dem Tenorbeginn untereinander sowie jeweils der Beginn der Zeilen 2 bis 4 – gleichsam als Textmarken – zu den T.14, T.18 und T.21; im Cantus werden die Textmarken „Enelend“ T.1, „ymbfangen“ T.7, „Meyn hochste fraw“ T.14 und „wer ich bie dir“ T.18 zugeordnet – der vollständige Text, der in LOCH mit insgesamt drei Strophen der Musik folgt, fehlt in SCHE. Zugleich sind hier die Textmarken anders zugeordnet: Die Textmarken im Cantus und Tenor von SCHE verteilen den Text mit zwei Zeilen auf die erste Hälfte (T.1–T.13), wobei die Schreibweise der Zeilen untereinander eine musikalisch wie stilistisch nicht applizierbare Barform mit Wiederholung der ersten Hälfte suggeriert; die Zeilen 3 und 4 sind den T.14–T.21 zugewiesen sowie eine fünfte Zeile auf die T.21 ff. – ein

Hinweis auf die letzte Textzeile fehlt.¹⁴⁵ Musikalisch orientiert sich der Satz vielmehr am Ablauf eines Rondeau mit zwei etwa gleichlangen, aber unterschiedlich gestalteten Hälften und mit einer von der Finalis unterschiedenen Mittelkadenz, die sowohl im Rücklauf eine Wiederholung des Beginns als auch die Fortsetzung mit der zweiten Hälfte erlaubt.¹⁴⁶

Es ergibt sich ein divergierendes Bild, das auf der einen Seite Elemente eines deutschen Liedes aufweist, wie sie sich etwa in einer geschlossenen Tenormelodie, in einem gegenüber dem Tenor in kleineren Notenwerten geführten Cantus, in gehäufte Imitation sowie einem tiefen Contratenor mit ausschließlicher Tenororientierung zeigen. Auf der anderen Seite aber steht eine formale Anlage, die weniger einer Barform als vielmehr einem Rondeau gleicht, wofür auch die melodischen Qualitäten des Cantus sprechen könnten, die durch die häufige Führung in Minimen und Semiminimen verdeckt sind. Zudem weisen gerade die genannten Elemente wie Tenormelodie und Imitation deutliche Spuren einer Bearbeitung auf, die gleichfalls nicht in Richtung eines deutschen Liedes mit Tenor als führender Stimme weisen. Auch fehlen die mensuralrhythmischen Irregularitäten zeitgleicher deutscher Lieder, die Heinrich Bessler zur Annahme des „Wechselrhythmus“ als sogenanntes Wesensmerkmal des deutschen Liedes führten. Vor diesem Hintergrund bleiben die unterschiedlichen Wertungen verständlich, wenn je nach Perspektive entweder die lied- oder aber die chansonhaften Elemente in den Vordergrund gestellt wurden.

Zur Vermittlung beider Aspekte vermutete Heinrich Bessler einen Satz Robert Mortons, der aus ungeklärten Gründen einen deutschen Tenor bearbeitete. Auch Allan Atlas plädierte für den Komponisten Morton, faßte den Satz aber als Rondeau mit dem Text „Vive ma dame“ auf. David Fallows schließlich argumentierte gegen die Verfasserschaft Mortons und erklärte die Zuschreibung an ihn mit einer Verwechslung mit Mortons Rondeau „Que porroit plus“, das einen sehr ähnlichen Beginn aufweist – eine Erklärung, die am meisten für sich hat.¹⁴⁷

145 Diese Hinweise in SCHE 11 zur Textunterlegung sind nicht berücksichtigt bei Fallows, *Robert Morton's Songs*, 384, der SCHE 11 mit dem Text nach LOCH ediert.

146 Im Falle einer Unterlegung mit dem rondeau quatrain aus DIJON 517 ergäbe sich die Notwendigkeit, daß die letzte Zeile wiederholt werden müßte; siehe die ausführliche Diskussion in Fallows, *Robert Morton's Songs*, 394–9, und Atlas, *Robert Morton*, 95–7. – Das fünfzeilige Rondeau „madamme helas et que serrace ...“ in TARRAGONA ist zu lang, um sinnvoll unterlegt zu werden.

147 Bessler, „Deutsche Lieder“, 176–7; Atlas, *Robert Morton*, 95–7; *Robert Morton's Songs*, 412–3. – Auf Mortons „Que porroit plus“ wies bereits Bessler hin, er wertete die große Ähnlichkeit aber als Bestätigung der Verfasserschaft Mortons.

Unlösbar erscheint diese Problematik nicht zuletzt auch deshalb, weil der Satz in seiner extremen Polarität und mit seiner kontroversen Diskussion als einzigartig innerhalb des deutschen Repertoires gelten kann. Nun gibt es aber noch eine ganz Reihe von Kompositionen mit vergleichbarer Ambiguität, wenn auch ohne eine ähnlich kontroverse Überlieferung, etwa im Œuvre des bis heute nicht näher identifizierten Komponisten Johannes Touront, der in SCHE mehrfach vertreten ist.¹⁴⁸

Trotz der beachtlichen Zahl der diesem Komponisten zugeschriebenen Werke und ihrer unbestrittenen Qualität konnten bisher weder ihr Autor noch seine Wirkungsstätte(n) identifiziert werden. Die vorgeschlagenen Matthäus Thoronte, ein 1417 in der päpstlichen Kapelle belegter „tenorista“, oder der 1438 gestorbene Antwerpener Kapellsänger Johannes van Tourhout kommen wegen ihrer zu frühen Lebensdaten nicht in Betracht. Für den verschiedentlich favorisierten Johannes Tirion, der einzig 1439 als junger Kapellsänger in einer Begräbnismotette für Kaiser Albrecht II. genannt wird, fehlen weitere Belege.¹⁴⁹ Bislang nicht zu stützen ist auch die Erklärung des Namens mit einer Herkunft aus Tours, wo die Karriere so vieler bedeutender Komponisten jener Zeit begann. Reine Vermutung ist die Identifikation mit einem in italienischen Quellen Ende der 1460er Jahre belegten Giovanni Orbo aufgrund der Zuschreibung zweier seiner Kompositionen an einen „Cecus“.¹⁵⁰ Zuletzt wurde auf die Inschrift auf dem Spiegelblatt von S. PIETRO B 80 hingewiesen, die als „Ego Joannes paulus turunt“ gelesen wurde;¹⁵¹ tatsächlich heißt es dort aber „Ergo Joannes et paulus curunt“, was sich wohl auf die Kanonanweisung von Josquins vierstimmiger Fassung von „De tous biens playne“ in ODHECATON A bezieht.¹⁵²

Aufgrund der Überlieferung vorwiegend in den sogenannten peripheren Quellen fehlen Anhaltspunkte für die originalen Texte von Touronts weltlichen Kompositionen. Sie finden sich dort textlos, als instrumentale Intabulierung oder lateinisch kontrafiziert.¹⁵³ Während einige Sätze eindeutig eine Barform

148 SCHE 22 (fol. 25), „O florens rosa“; SCHE 38 (fol. 44v–45), „Touront“ (Lied in Barform); SCHE 39 (fol. 46v–48), „Virgo restauratrix“; SCHE 57 (fol. 66v–67), „Touront“ (Liedmotette oder Rondeau).

149 Erstmals bei de Van, „A Recently Discovered Source“, 15; vgl. Strohm, *The Rise*, 505.

150 So Touronts „O gloriosa regina mundi“ in PERUGIA 431 Nr. 36 (fol. 58v–59/orig. fol. 68v–69) sowie ein „Magnificat sexti toni“ Nr. 101 (fol. 125v–130 und fol. 133v–134/orig. fol. 135v–140 und fol. 143v–144).

151 Reynolds, „The Origins of San Pietro B 80“, 262 Fn.13 und Abb. 2. – Diesen Hinweis verdanke ich Jeffrey Dean, London.

152 Nr. 95 (fol. 102v–103) mit der Kanonanweisung „Canon Petrus e Joannes currunt In puncto“.

153 Ein vollständiges Verzeichnis aller bislang bekannten Kompositionen wird demnächst in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition* in meinem Artikel „Touront“ erscheinen. – Einen Sonderfall stellt Touronts vierstimmige „Missa Monyel“ (in TRIENT 89, Nr.

und damit eine deutsche Liedstruktur aufweisen, zeigen andere Indizien für eine *forme fixe*. Für einen Vergleich mit SCHE 11 bietet sich das in zwei Quellen aufgezeichnete „Chorus iste pie Criste ...“ an (siehe Übertragung Nr. 13 in Anhang 2). Dieser Text ist der Komposition nur in der Prager Quelle SPECIÁLNIK zugeordnet, der geringfügig früher entstandene Codex STRAHOV nennt nur den Komponisten „Tauranth“.¹⁵⁴ Der in SPECIÁLNIK korrupt aufgezeichnete Text und seine Inkongruenz zur musikalischen Form machen deutlich, daß es sich aber keinesfalls um den originalen Text handeln kann. Damit wird zugleich die Annahme eines Wirken in Böhmen aufgrund der Textzeilen „sit pax bone voluntatis nobis in Boemia“ relativiert, die als Argument für einen böhmischen Wirkungsort Touronts dienen.¹⁵⁵

Musikalisch zeichnet sich der Satz gleichfalls durch einen engschrittig geführten Tenor mit begrenztem Ambitus, häufiger Imitation zwischen den Stimmen (unter Einbezug des Contratenors) und einer Zweiteiligkeit der Form mit Zäsur in T.12. In dieser Hinsicht ist „Chorus iste“ mit dem Satz „Elend du hast Vmbfangen mich ...“ (SCHE 11) vergleichbar. Unterschiede ergeben sich durch die hier grössere klangliche Geschlossenheit (nur mit Kadenzen auf C und G), was zusammen mit der Verwendung eines begrenzten motivischen Materials zu einer Art von „stehender“ Klanglichkeit führt.¹⁵⁶

Auch in weiteren Touront zugeschriebenen Sätzen findet sich eine Mischung solcher Elemente, die auf eine bislang übersehene Vermittlung zwischen der üblichen Polarisierung von Lied und Chanson hinweisen.¹⁵⁷ So steht am Ende ein auf den ersten Blick wenig befriedigendes Fazit: Aufgrund des heutigen Kenntnisstandes bleiben für beide Einschätzungen von SCHE 11 – als

682–686 [fol. 258–273]) dar, die auf einer Ballade „Mon oeil est de tendre tempore“ basiert, die wiederum nur aufgrund von Touronts Messe rekonstruiert werden kann; siehe Mitchell, *Paleography and Repertory*, I, 161–74, und Leverett, „Song Masses“, 237–47.

154 SPECIÁLNIK p. 424/fol. L14v; STRAHOV Nr. 233 (fol. 246/p. 490). – Eine Edition nach SPECIÁLNIK bei Vanišová, *Codex Speciálník*, 34–5, bezeichnenderweise im „Wechselrhythmus“.

155 Gülke, „Touront“, Sp. 592; vgl. auch Strohm, *The Rise*, 511–2.

156 Gerade im Vergleich mit dem im musikalischen Material vor allem des Cantus sehr ähnlichen Rondeau „Mon seul plaisir ma douce joye“ bzw. „Mi very joy and most parfit plesere“ von John Bedyngham (SCHE 20 [fol. 22v–23]) zeigen sich die Unterschiede zu einem Rondeau deutlich, etwa in der größeren Variation und der klanglich abgehobenen Mittelkadenz.

157 Als weitere Beispiele seien Touronts dreistimmige Sätze mit den Texten „Nova instant cantica“ (in STRAHOV Nr. 234 [fol. 246v/p. 491]) sowie „O generosa o gloriosa nata David“ genannt (in BOLOGNA Q 16 Nr. 96 [fol. 114v–115], Incipit „O generosa“, sowie Nr. 94 [fol. 112v–113], Incipit „Je suis seulet“; SPECIÁLNIK p. 390–1/fol. K17v–18; STRAHOV Nr. 186 [fol. 200v–201]; TRIENT 89 Nr. 579 [fol. 123v–124], mit Text „Conpangant omnes in hoc festo ...“; TRIENT 91 Nr. 1336 [fol. 215], nur Tenor und Contratenor), die vergleichbar mit „Chorus iste pie Criste ...“ sind und im Gegensatz zu den unbezeichneten Barform-Stücken wie BUX Nr. 162 (fol. 88v–89) oder Nr. 230 (fol. 124) – dies auch in STRAHOV Nr. 236 (fol. 247v/p. 493) – sowie SCHE 38 (fol. 44v–45) stehen.

deutschem Lied wie als originär französische Chanson – Fragen offen. Eine Beantwortung müßte vor allem bis heute zu wenig beachtete Kompositionen aus zentraleuropäischen Quellen berücksichtigen, wie sie sich beispielhaft im Œuvre des bis heute nicht näher identifizierten Komponisten Johannes Touront, aber auch in weiteren anonymen Sätzen finden. Hier wird eine Pluralität von Satzweisen und -stilen sichtbar, die in den Quellen dieser Region nebeneinander überliefert und vermutlich auch praktiziert wurden.