

**40** BASLER BEITRÄGE  
ZUR HISTORISCHEN  
MUSIKPRAXIS



AGNESE PAVANELLO (HG.)

Kontrafakturen im Kontext



# **Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis**

**Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis  
Fachhochschule Nordwestschweiz / Musik-Akademie Basel  
Hochschule für Musik**

**Herausgegeben von Thomas Drescher und Martin Kirnbauer**

**Band 40**

**Agnese Pavanello (Hg.)**

# **Kontrafakturen im Kontext**

**Schwabe Verlag**



## Editorischer Beirat:

Susan Boynton (Columbia University New York), Christelle Cazaux (SCB), Thomas Drescher (SCB), Martin Kirnbauer (SCB), Tess Knighton Bolton (Institució Milà i Fontanals Barcelona), Ulrich Konrad (Universität Würzburg), Kelly Landerkin (SCB), Birgit Lodes (Universität Wien), Martina Papiro (SCB), Agnese Pavanello (SCB), Katelijne Schiltz (Universität Regensburg), Peter Wollny (Bach-Archiv Leipzig)

Erschienen 2020 im Schwabe Verlag Basel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Notensatz: Eva-Maria Hamberger

Abbildung Umschlag: © The British Library Board, MS Hartley 978, fol. 11v: *Sumen is icumen / Perspice christicola*, incipit

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpfar

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4139-1

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4219-0

DOI 10.24894/978-3-7965-4219-0

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

[rights@schwabe.ch](mailto:rights@schwabe.ch)

[www.schwabeverlag.ch](http://www.schwabeverlag.ch)

## Inhalt

Kontrafakturen im Kontext. Einleitung der Herausgeberin . . . . .	7
<i>Valentin Groebner</i> : «Gunderfey, contrafetten, Konterfei». Ein Wort und seine Geschichte zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert . . . .	15
<i>Markus Grassl</i> : Kontrafaktur – Borrowing – Intertextualität. Stationen der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung . . . . .	25
<i>Davide Daolmi</i> : “Quan vei” vs “Quisquis cordis”. The contrafactum as a bridge between linguistic boundaries . . . . .	53
<i>Helen Deeming</i> : The Performance of Devotion. Multi-lingual Networks of Songs and Sermons in the Thirteenth and Fourteenth Centuries . . . . .	79
<i>Agnieszka Budzińska-Bennett</i> : Von Mäusen und Menschen. Parodie in einem Motetten-Kontrafaktum des 13. Jahrhunderts . . . . .	101
<i>Francesco Zimei</i> : <i>Contrafactio</i> as a Tool for Making Poetry: Iacopone da Todi and Music . . . . .	121
<i>Stefan Rosmer</i> : Wiederverwendung von Melodien und Strophenformen in der deutschsprachigen Liedkunst des Mittelalters . .	149
<i>Marc Lewon</i> : “Den Techst vber das geleÿemors Wolkenstainer”. Investigating the Workshop of a Professional Contrafactor . . . . .	183
<i>Beat Föllmi</i> : Die unterschiedliche Praxis der Kontrafaktur bei Lutheranern und Reformierten im 16. Jahrhundert. Theologie, Liturgie, Gesang . . . . .	211
<i>Bernhold Schmid</i> : Orlando di Lassos <i>Iam lucis orto sidere Statim oportet bibere</i> (LV 190) und seine Kontrafakta . . . . .	233
<i>Silke Leopold</i> : Weckmann, Profe, Bach & Co.: Konfessionelle Kontrafakturen . . . . .	265

*Joachim Steinheuer: Kontrafakturen im Kontext. Mehrfachtextierung, Umtextierung und Neutextierung in der italienischen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts* ..... 283

*Kay Kaufman Shelemay: Crossing Boundaries Through Contrafactum. A Case Study from the Syrian Jewish Tradition* ..... 345

**Freier Beitrag**

*David Fallows: How to Win the Binchois Game* ..... 371

Abstracts und Kurzbiographien ..... 389

# Kontrafakturen im Kontext

## Einleitung der Herausgeberin

Der *usus*, auf bekannte Melodien immer neue Texte vorzutragen, geht auf Zeiten zurück, die sich gar nicht genau präzisieren lassen. Als historisches Phänomen wird er erst greifbar, wenn eine schriftliche Fixierung von Texten und Melodien nachzuweisen ist. Wie traditionelle Melodien oder gregorianische Gesänge jahrhundertlang tradiert wurden, so genossen auch neu erfundene Melodien oft ein langes Leben, indem sie eine weite Verbreitung fanden und immer wieder neu 'eingekleidet' wurden, in den unterschiedlichsten Varianten oder Bearbeitungen.

In der musikwissenschaftlichen Forschung bezeichnet man allgemein die Neutextierung bestehender Melodien mit dem Begriff «Kontrafaktur» bzw. «*contrafactum*», der sowohl auf einstimmige Musik als auch auf polyphone Sätze bezogen wird. Dabei werden unterschiedlichste Verfahrensweisen und Phänomene umschrieben, die unter ganz verschiedenen Voraussetzungen und vokalen Traditionen entstanden sind. Von Friedrich Gennrich in die musikwissenschaftliche Literatur vor etwa 100 Jahren eingeführt, ist die moderne Terminologie aus einer historisierenden und klassifizierenden Denkweise heraus entstanden, die jedoch nur sehr pauschal der Vielfalt der musikalischen Erscheinungsformen gerecht wird, die heute unter Kontrafaktur zusammengefasst sind. Die Grundbedeutung des modernen Terminus enthält außerdem eine negative Konnotation, im Sinne einer 'Verfälschung' des ursprünglich Gegebenen durch die Kontrafaktur, die dem Denken etwa im Mittelalter weitgehend fremd war. Auch wenn aufgrund dieser terminologischen wie inhaltlichen Unschärfe der Umgang mit dem Begriff der Kontrafaktur nicht unproblematisch ist, so hat sich diese Bezeichnung für Neutextierungen doch in einer Weise etabliert, die ihre Verwendung generell akzeptiert und kaum infrage stellt.

Wird der allgemeine Begriff Kontrafaktur in unterschiedlichen Nuancen in den verschiedenen Repertoires von mehrfach textierten Melodien herange-

zogen, so gibt es insbesondere in Bezug auf die Übernahme eines mit einem neuen Text versehenen mehrstimmigen Satzes keine klare Unterscheidung zum Begriff der «Parodie» oder sogar der Bearbeitung, so dass die terminologischen Differenzierungen manchmal durchaus beliebig erscheinen.

Jenseits der terminologischen und inhaltlichen Aporien bietet das vielfältige Repertoire von Melodien bzw. musikalischen Kompositionen, die in neuer Gestalt mit geänderten Texten zirkulierten, ein spannendes und ergiebiges Untersuchungsfeld. Das Phänomen der Kontrafaktur in seinen vielschichtigen Erscheinungsformen lässt sich nämlich nicht nur strukturell analysieren, sondern auch kultur- und epochenübergreifend, es lässt sich aus anthropologischer und ethnologischer Sicht erforschen und aus verschiedenen Perspektiven deuten. Neue Herangehensweisen und interdisziplinäre Ansätze ermöglichen heute, die Praktiken der Kontrafaktur unter neuen Blickwinkeln zu betrachten. Sie führen in einem größeren musikgeschichtlichen Zusammenhang zu neuen Akzenten in der Analyse und Interpretation von Werken, musikhistorischen Fakten und der Rezeptionsgeschichte.

Die Idee, Fragen nach der Bedeutung, der Zielsetzung und der Wirkung von Neutextierungen in einstimmiger wie polyphoner Musik in einem Symposium der Schola Cantorum Basiliensis zu thematisieren, findet ihre unmittelbare Begründung in den Forschungsaufgaben dieser Institution. Zu diesen gehört die Untersuchung unterschiedlicher historischer musikalischer Repertoires ebenso wie die Erprobung von aufführungspraktischen Aspekten, wobei neben der wissenschaftlichen Auseinandersetzung auch die Ausbildung von jungen Musikerinnen und Musikern im Fokus steht. Angesichts der Tatsache, dass die Kontrafaktur-Verfahren als Mittel zu einer neuen Semantisierung dienen und oft auch einen typologischen Transfer bedingen – wie beispielsweise von einem profanen zu einem geistlichen Kontext (oder umgekehrt) oder von einem sozialen Umfeld zu einem kontrastierenden gesellschaftlichen Hintergrund –, liegt die Bedeutung des Phänomens für die musikalische Aufführung und die Interpretation verschiedener Texte auf der Hand. Eine erneute Reflexion über das vielschichtige Phänomen der Kontrafaktur und ihr mögliches Potenzial hinsichtlich der Implikationen für die Musikpraxis scheint umso wichtiger zu sein für eine Zeit, in der der Zugang zu den historischen Quellen wie zu den Repertoires durch Tonaufnahmen und Editionen wesentlich leichter geworden ist als die detaillierte Erforschung des Reper-

toires selbst. Wie schon angedeutet, führt der Blick auf die Kontrafaktur aus einer musikgeschichtlichen Perspektive heraus zu neuen Erkenntnissen hinsichtlich der historischen Zusammenhänge, zu einer Dialektik von mündlichen und schriftlichen Traditionen, zu Wechselwirkungen innerhalb von verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten und Funktionen des Musizierens – um nur einige Aspekte hervorzuheben, die in der konkreten musikalischen Aufführung greifbar werden können.

Angesichts der Bandbreite der Kontrafaktur-Thematik versucht dieser Band, eine Profilierung spezifischer Aspekte des Phänomens zu erreichen, mit Beiträgen, die die mündliche Tradition wie die kompositorische Praxis berücksichtigen, die interdisziplinäre wissenschaftliche und auch praktische bzw. experimentelle Herangehensweisen an das Thema umfassen. Die hier vorgelegten Beiträge wurden größtenteils bei dem internationalen Symposium «*Contraffare*»: *Alte Melodien – Neue Texte*, veranstaltet im November 2017 an der Schola Cantorum Basiliensis, erstmals vorgestellt und nach einem Peer-Review-Verfahren für die Veröffentlichung vorbereitet. Weitere Studien ergänzen den Band, darunter ein freier Beitrag am Ende.

In einem ebenso prägnanten wie anregenden Eröffnungsbeitrag geht Valentin Groebner der Frage nach der Bedeutung des Wortes «contrefatt» aus historischer Perspektive nach. Indem er exemplarische Beispiele der Verwendung des Wortes (samt morphologischen Varianten) in der Portraitalmalerei und in Bezug auf die materielle Reproduzierbarkeit von Objekten zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert anführt, zeigt er, dass in einer Zeit, in der nicht die perfekte Reproduktion eines Gegenstandes, sondern seine jeweilige Verschiedenheit die Regel war, der Begriff des «contrefatt» ein ganzes Spektrum von Implikationen mitschwingen lässt, die auch im Hinblick auf seine Verwendung in der Musik neue Perspektiven ermöglichen.

Markus Grassl widmet seinen grundlegenden Beitrag einigen «Stationen» der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Begriff der Kontrafaktur. Er kann als eine Art Einführung zu den nachfolgenden Aufsätzen und ihren unterschiedlichen Herangehensweisen zum Thema dienen. Ausgehend von Friedrich Gennrichs Ausprägung der Terminologie und ihren inhaltlichen Bezügen, demonstrieren Grassls Diskussion von Gennrichs Kategorisierungen und seine Reflexion zu weiteren Entwicklungen in der Musikforschung zum einen deutlich, dass neue interdisziplinäre Ansätze auch ande-

re Zugangsweisen ermöglichen. Zum anderen zeigen sie, dass die aktuelleren Kategorien des «borrowing» und der «Intertextualität» in den letzten Jahrzehnten zu einem besseren Verständnis des Phänomens der Kontrafaktur geführt haben.

In den folgenden Beiträgen werden Praktiken der Kontrafaktur aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet, die insgesamt verdeutlichen, dass das Phänomen der Wiederverwendung von Melodien mit neuen poetischen Texten im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit einen besonderen Raum einnimmt. In den Texten werden Gesangstraditionen und Repertoires unterschiedlicher geographischer und chronologischer Bereiche untersucht, die vielfältige Facetten eines Substitutionsverfahrens offenbaren.

Die Bedeutung der *contrafacta* für die Dichtung im höfischen Bereich in Zusammenhang mit der Entwicklung einer europäischen Identität wird in Davide Daolmis Beitrag thematisiert. Seine Untersuchung zu einer der ältesten und bekanntesten Kontrafaktur, *Can vei la lauzeta mover*, wirft ein neues Licht auf Zusammenhänge und «borrowing»-Verfahren zwischen diesem Lied und dem ältesten, auf Latein gedichteten Text zur selben Melodie (*Quisquis cordis*). Indem er durch eine präzise Analyse der erhaltenen Dokumentation und der Stücke das zeitliche Vorgehen der lateinischen *disputatio* zu Bernart de Ventadorns *Can vei* beweist, bietet Daolmi nicht nur neue Erkenntnisse zu dieser Gruppe von *contrafacta*, sondern gleichzeitig ein besseres Verständnis des Netzwerks höfischer Lyrikformen, die über die Musik ihre Wirkung jenseits der nationalen Grenzen entfalteten.

In Helen Deemings Artikel wird beispielhaft die Tradition der Substitution von Liedtexten in Verbindung mit Predigten und anderen Formen der religiösen Unterweisung anhand eines Korpus von Liedern des 13. und 14. Jahrhunderts aus England und Irland untersucht. Dabei wird deutlich, dass die Praxis der Kontrafaktur sowohl jenseits der nationalen Grenzen als auch der verschiedenen literarischen Genres wirkungsvoll eingesetzt wurde. Präexistente Musik und Texte dienten als nützliche Werkzeuge für die spirituelle Erziehung und für private oder gemeinschaftliche Andachtstreffen.

Agnieszka Budzińska-Bennetts eingehende Analyse einer Gruppe von Ars-Antiqua-Motetten verdeutlicht in exemplarischer Weise, wie in der Reformulierung von Texten auf gleiche Musik intertextuelle Bezüge dazu dienten, unterschiedliche – oder sogar kontrastierende – semantische Inhalte in einen Dialog zu setzen. Das Wahrnehmen solcher Bezüge öffnet Interpretati-

onsmöglichkeiten, die einerseits Aufschluss über Intentionen oder Anspielungen geben, andererseits unser Verständnis der Kontrafaktur-Verfahren als intertextuellen Prozess wesentlich bereichern.

Im Fokus von Francesco Zimeis Beitrag steht die Lauda-Tradition, bei der von Anfang an bekannte Melodien als Ausgangspunkt für die Gestaltung neuer religiöser Dichtung dienten. In seinen Forschungen zu Fra' Jacopone da Todi, einer legendären Figur in der Geschichte der Lauda im franziskanischen Umfeld, gelingt es Zimei, Charakterzüge seiner Dichtung aus einer musikalischen Perspektive heraus zu definieren und somit die Rolle dieses franziskanischen Poeten bezüglich der musikalischen Gestaltung seiner Verse neu zu konturieren. Durch den Nachweis, dass das Verfahren der *contrafactio* eines der Merkmale des kreativen Prozesses von Jacopone war, gelingt dem Autor ein Brückenschlag zwischen literarischen und musikalischen Forschungen, die für die Interpretation von Jacopones poetischem Werk wie für die Untersuchung der Kontrafaktur-Praktiken in dieser ersten Phase der auf die Lauda bezogenen dichterischen Produktion von entscheidender Bedeutung sind.

Stefan Rosmers Beitrag behandelt das Auftreten von Kontrafakturen in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters, mit dem Fokus auf der einstimmigen Melodieüberlieferung. Ausgehend von einer Diskussion zu den philologischen und überlieferungsbedingten Schwierigkeiten beim Identifizieren von Kontrafakturen, zeigt Rosmer an drei prominenten Beispielen, wie «die mehrfache Verwendung einer Melodie alles andere als selbstverständlich, gängig oder semantisch beliebig war, sondern dass sie spezifischen Gebrauchsbedingungen unterlag». Rosmers Untersuchung aus literaturwissenschaftlicher Sicht trägt paradigmatisch zu einer ausdifferenzierten Betrachtung der Praxis einer Mehrfachverwendung von Melodien bei, die «je nach kulturellem (und sozialem) Kontext sowie Bedingungen der Gattungstraditionen» unterschiedlich funktionierte.

In Marc Lewons Artikel, der ebenfalls dem Phänomen der Kontrafaktur im deutschsprachigen Raum gewidmet ist, steht die Tätigkeit des professionellen 'Kontrafakteurs' Oswald von Wolkenstein im Mittelpunkt. Es ist bekannt, dass Oswalds mehrstimmig überlieferte Stücke zu einem großen Teil aus Kontrafakturen bestehen; sie werfen vielfältige Fragen bezüglich Entstehung, Intention und Rezeption auf. Bei der Auseinandersetzung mit den Ergebnissen früherer Forschung und unter Einbezug seiner intensiven Beschäftigung mit diesem Repertoire als Musiker gelangt Marc Lewon zu



neuen Hypothesen und Interpretationen von Oswalds Kompositionsgewohnheiten und seine Verfahren der Übernahme von mehrstimmigen Modellen.

Die Beiträge mit Fokus auf Musik der Frühen Neuzeit zeigen in vielerlei Hinsicht eine Kontinuität in der Praxis der Wiederverwertung von präexistentem Musikmaterial und der assoziierten Dichtung. Bekanntlich wurden von den unterschiedlichen Bewegungen der Reformation Kontrafaktur-Techniken in reichem Maß eingesetzt, um ein Korpus von Gesängen herauszubilden, das den theologischen Auffassungen auch durch den Gebrauch der Volkssprache entsprach. Beat Föllmis Text setzt sich zum Ziel, die unterschiedlichen Einstellungen der verschiedenen reformatorischen Bewegungen gegenüber den überlieferten Gesängen und der systematischen Praxis der Neutextierung exemplarisch zusammenzufassen. Dabei wird klar, dass innerhalb der Konfessionen – der Lutheraner und der Reformierten – erkennbare Unterschiede bezüglich der Vorliebe für volkssprachige Lieder oder für gregorianische Melodien existierten, wobei sich die tragende Kraft eines allgemein bekannten musikalischen Gutes für die Kreation von neuen Gesängen zeigt. Die Neusemantisierung, Umfunktionalisierung und Umgestaltung bestehender Stücke sind an der Tätigkeit der Reformatoren exemplarisch zu belegen, ganz in einer lebendigen, jahrhundertealten und reichen Tradition von Kontrafaktur-Praktiken stehend.

Die außerordentliche Bedeutung von Orlando di Lassos Schaffen und die Beliebtheit seiner Werke ist an den zahlreichen Kontrafakturen seiner Kompositionen zu messen, die in unterschiedlicher Form zu seiner Zeit zirkulierten. In der analytischen Betrachtung einer Hymnenparodie, ursprünglich als Trinklied entstanden und dann unter Verwendung eines geistlichen Textes umgearbeitet, stellt Bernhold Schmid ein ausgezeichnetes Beispiel vom Weiterleben eines Stückes zur Diskussion, das mehrfach umfunktionalisiert wurde. Damit stellen sich erneut Fragen nach der Funktion des Musikstücks und seiner Kontextualisierung. Lassos Komposition erweist sich so als besonders gelungenes Beispiel, um das übergreifende Phänomen der Neu-Semantisierung musikbezogener Inhalte zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert darzustellen.

Das Aufkommen der konfessionellen Kontrafakturen, hier der Übernahme von weltlicher oder geistlicher Musik aus der katholischen Welt im protestantischen Norden Deutschlands, wird in Silke Leopolds Beitrag anhand der Kompositionen von Ambrosius Profes behandelt. Leopold

gelingt es, den Fall Profes vor dem Hintergrund der politisch-religiösen Spannungen seiner Zeit zu charakterisieren und auf die besondere Situation eines deutschen Musikers aufmerksam zu machen, der sich zwischen den kompositorischen Aufgaben unter konfessionellen Vorgaben und der ästhetischen Orientierung an einer mit dem katholischen Umfeld untrennbar verbundenen musikalischen Tradition bewegte. In der unterschwelligten Wertschätzung dieser 'altkirchlichen Tradition' kommt eine Ambivalenz zum Vorschein, die sich auch für das darauffolgende Jahrhundert bei prominenten Komponisten wie z. B. Johann Sebastian Bach beobachten lässt.

Ein breit angelegtes Panorama zu den Praktiken und Verfahren neuer textlicher Gestaltung von präexistenten Melodien und Sätzen in der italienischen Vokalmusik des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts zeichnet Joachim Steinheuer in seinem facettenreichen Beitrag. Aus einer ungewöhnlichen Perspektive wird ein umfangreiches Repertoire von Quellen untersucht (Deklamationsmodelle inbegriffen), bei dem der Autor Kontrafaktur-Verfahren nachzeichnet, die auf verschiedene Traditionen zurückgehen und die sowohl textliche wie musikalische Re-Formulierungen einbeziehen, welche mit spezifischen Werken und poetischen Neuerungen zusammenhängen. Aus den besprochenen Beispielen wird deutlich, dass unter dem Sammelbegriff der Kontrafaktur auch im 17. Jahrhundert vielschichtige kompositorische Prozesse bezüglich der neuen Gestaltung von Melodien bzw. Sätzen koexistierten. Die Differenzierung der Begriffe Mehrfachtextierung, Neutextierung, Umtextierung – von Steinheuer an konkreten Beispielen erläutert – zielt auf eine genauere Einordnung und Präzisierung der verwendeten Techniken und Verfahren im Sinne einer Ausdifferenzierung, die der Vielfalt der Möglichkeiten Rechnung trägt, die die Komponisten nutzen, um Formen oder Inhalte gezielt nachzubilden.

Schließlich wird aus ethnomusikologischer Perspektive der Gebrauch von *contrafacta* unter sephardisch-jüdischen Gemeinschaften thematisiert, die aus Spanien verbannt wurden. Kay Kaufman Shelemays Forschungen zu dieser noch lebendigen Tradition zeigen auf exemplarische Weise die Bedeutung von *contrafacta* als Gedächtnishilfen und als Erinnerungsorte für Ereignisse und Menschen aus der Vergangenheit. Shelemays Studie schließt deshalb in idealer Weise den Diskurs dieses Bandes ab, indem sie Gegenwart und Vergangenheit in Beziehung setzt und zum konkreten Verständnis einer

der ursprünglichen Bedeutungen und Funktionen der Kontrafaktur in besonders anschaulicher Weise führt.

Die hier versammelten Beiträge zum Thema «Kontrafaktur» bzw. «*contrafactum*» bieten dank der Vielfalt der Ansätze und der behandelten musikalischen Bereiche einen Spiegel des Phänomens der Mehrfach- bzw. Neutextierungen und der Wiederverwendung von Melodien in unterschiedlichen Epochen und Regionen. In Anlehnung an den Titel von Joachim Steinheuers Text soll «Kontrafakturen im Kontext» zu einer erneuten Reflexion der Bedeutung von *contrafacta* führen.

Als freien Beitrag bietet der Artikel von David Fallows die Fortsetzung eines 'Spiels', das den modalen Habitus in Binchois' Chansons, insbesondere seiner Kadenzen, unter die Lupe nimmt. Die langjährige Erfahrung des Autors mit dem Repertoire führt zu einem spielerisch analytischen Diskurs, der auf originelle Weise neue Elemente und Überlegungen in den Wettbewerb der Interpreten bringt.

Abschließend möchte ich all denjenigen danken, die zum Gelingen dieses Bandes beigetragen haben. Ganz besonders gilt dieser Dank allen Autorinnen und Autoren der Beiträge für ihre Geduld in allen Phasen der editorischen Arbeit. Dem wissenschaftlichen Beirat der Schola Cantorum Basiliensis bin ich für hilfreiche Vorschläge und Anregungen bei der Konzeption der Tagung verpflichtet. Meinen Kolleginnen und Kollegen der Forschungsabteilung, Christelle Cazaux, Thomas Drescher, Martin Kirnbauer und Martina Papiro, gilt mein Dank für die hilfsbereite Unterstützung bei verschiedenen Angelegenheiten des Peer-Review-Verfahrens und der editorischen Arbeit. Für die Durchsicht der englischen Texte und des Vorwortes sei Henry Drummond, Brigitte Schaffner und Rolf Wissmann herzlich gedankt. Eva-Maria Hamberger hat mit großer Präzision und Engagement den Notensatz gestaltet, und das Team des Schwabe-Verlags, namentlich Thomas Hirt und Annina Clavadetscher, haben die Entstehung der Publikation mit großer Sorgfalt begleitet. Schließlich gilt unser Dank der Maja Sacher-Stiftung für die großzügige Unterstützung des internationalen Symposiums zum Thema dieses Bandes.

Basel, im Januar 2020

Agnese Pavanello

## «Gunderfey, contrafetten, Konterfei»

### Ein Wort und seine Geschichte zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert

*Valentin Groebner*

Das Wort, das diesem Band den Titel gegeben hat, ist für Musikwissenschaftler ein fester Begriff, für Historiker wie mich aber eine Art Rätsel. Was bedeutete das eigentlich, «contrafetten»? Die Sprache, die wir heute verwenden, ist nicht nur ein Kommunikationsmedium, sondern gleichzeitig selbst ein Produkt historischer Entwicklungen. In ihr findet man, wie in einer riesigen beweglichen Gefriertruhe – oder einem Gletscher –, Dinge von früher konserviert, sozusagen eingefroren; und das Wort ist eine solche Zeitkapsel zurück ins 15. Jahrhundert, in die Geschichte des Kopierens und Vervielfältigens.

Was ist der Status dessen – ein Ding, ein Artefakt, ein Bild –, das von sich selbst verkündet, dass es nicht originär sei, sondern die Vervielfältigung von etwas anderem? Wir sind im 21. Jahrhundert daran gewöhnt, dass es die allermeisten Dinge in identischer Form und in großer Stückzahl gibt; von den alltäglichen Industrieprodukten unseres täglichen Lebens über das, was wir lesen – Zeitungen, Bücher –, bis zu den Ergebnissen künstlerischer Arbeit: Bilder, Fotos, Filme. Es ist für uns selbstverständlich, dass jedes Ding – ein Küchenmesser, ein Paar Schuhe, ein Wintermantel – Ergebnis von Vervielfältigungsproduktion ist und deswegen bei Bedarf grundsätzlich ersetzbar durch seinen jeweiligen Schwestergegenstand aus dem Lager.

Es ist deswegen schwierig, uns eine Welt vorzustellen, in der Einzigartigkeit nicht etwas Einzigartiges war. Denn das identische Gegenstück – der eineiige Zwilling, das Ei, das man nicht vom anderen Ei unterscheiden kann – war im Mittelalter das Wunder, nicht die unendliche Verschiedenheit und

Einzigartigkeit, die war normal.<sup>1</sup> In manueller Produktion sieht kein Manuskript, kein Küchenmesser, kein Paar Schuhe oder kein Wintermantel exakt gleich aus. Im Gegenteil, um ihre Herkunft aus derselben Produktionsstätte deutlich zu machen, mussten sie mit besonderen Zeichen versehen werden: «marcae», seit dem 13. Jahrhundert.<sup>2</sup> Das Wort verwenden wir immer noch.

Weil diese Marken-Zeichen – dieses Ding ist identischer Teil einer Serie – für besonders gute Qualität und gehobene Preise standen und einfache graphische Zeichen waren, wurden sie natürlich selbst sehr rasch nachgeahmt: Die Geschichte der Marke, des Erkennungszeichens, hat ein Rechtshistoriker prägnant formuliert, ist die Geschichte der Markenfälschung. Das Vokabular dafür lieferte im 12. und 13. Jahrhundert die Theologie: Während Gott wirkliche Wunder und Werke vollbringen konnte, konnte der Teufel ihn nur durch Täuschung nachahmen, so wie Affen (im Mittelalter höchst lasterhafte und unvernünftige Tiere) die Gebärden von Menschen nachahmten: Der Teufel war deswegen *simia Dei*, der Affe Gottes, so Honorius Augustodunensis, er konnte nur schlechte, unwirksame Kopien hervorbringen.<sup>3</sup>

Für diese Nachahmungen stand das Wort *kunter*, das seit dem 13. Jahrhundert für diese negative Vervielfältigung stand – nicht nur der Teufel,

---

1 Zu Zwillingen siehe jetzt den Literaturüberblick bei Claudius Sieber-Lehmann, *Kaiser und Papst als Zwillinge? Ein anderer Blick auf die Universalgewalten im Investiturstreit*, Köln: Böhlau 2015 (Papsttum im mittelalterlichen Europa 4).

2 Zu den hochmittelalterlichen Grundlagen dieser Visualisierung Miriam Bedos-Rezak, *When Ego was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages*, Leiden: Brill 2010 (Visualising the Middle Ages 3); Gabriela Signori (Hg.), *Das Siegel. Gebrauch und Bedeutung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007; zur juristischen Definition von Zeichen Bartolus da Sassoferrato, «De Insigniis et armis (1357)», in: Osvaldo Cavallar, Susanne Degenring und Julius Kirshner (Hgg.), *A Grammar of Signs: Bartolo da Sassoferrato's «Tract on Insignia and Coats of Arms»*, Berkeley, CA: California University Press 1995 (Studies in Comparative Legal History), 32–38; siehe auch den Überblick in Valentin Groebner, *Der Schein der Person: Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*, München: Beck 2004, 30–45.

3 Klassisch dazu Horst W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London: The Warburg Institute, University of London 1952; methodisch anregend jetzt Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York: Zone Books 2014 (<sup>1</sup>1996).

sondern Deformiertes (wie Untiere und Monster) wurden so bezeichnet. Noch häufiger erscheint es als Adjektiv in der Bedeutung von «unrein, nachgemacht, trügerisch» in literarischen Texten und deutschsprachigen Chroniken des Spätmittelalters. *Kunterfeit* (oder *gunderfey*) steht für Nachgemachtes: Es ist im 14. Jahrhundert auch der Fachbegriff für eine Legierung, die wie Silber aussieht, aber keines ist; und Minnelieder des 13. und 14. Jahrhunderts warnten ihre Leser vor Herzen aus solchem zweifelhaften Edelmetall. In der italienischen Kaufmannssprache hieß *contraffare* einfach fälschen, in betrügerischer Absicht nachmachen – Münzen ebenso wie Siegel und Echtheitszeichen für Waren; wie noch heute im Englisch «counterfeit».<sup>4</sup>

Es gibt aber noch eine zweite Bedeutung, und auch die taucht im 13. Jahrhundert das erste Mal auf. Im Skizzenbuch des Architekten Villard de Honnecourt, entstanden um 1230, gibt es eine Skizze eines Löwen in Frontalansicht, und darunter steht: «contrefais al vif». Wie soll man das übersetzen? Gefälscht nach dem Leben – so die wörtliche Übersetzung – ist wohl abwegig: Der Baumeister ist keinem echten Löwen gegenübergestanden. Er gibt das Bild eines Bildes wieder, die Frontalansicht einer steinernen Skulptur.

---

4 Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Bd. 1, Leipzig: Hirzel 1872, Artikel «Kunterfeit, gunderfei», Sp. 1783–1784; siehe [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=Lexer&mode=Vernetzung&lemid=LK04018#XLK04018](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Lexer&mode=Vernetzung&lemid=LK04018#XLK04018) (29.10.2019); zum Adjektiv ebd. 1782; Rolf Sprandel, «Das Bild des Fälschers», in: ders., *Chronisten als Zeitzeugen. Forschungen zur spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung in Deutschland*, Köln und Wien: Böhlau 1994 (Kollektive Einstellungen und sozialer Wandel im Mittelalter N.F. 3), 221–223; Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 2, Leipzig: Hirzel 1861, Artikel «Konterfei», Sp. 635–637; Florence Edler, *Glossary of Medieval Terms of Business, Italian Series 1200–1600*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1934 (Publications of the Medieval Academy of America 18), 88. Von dort ist das Wort auch in den deutschen Sprachgebrauch gewandert, siehe Wolfgang Pfeiffer et al. (Hgg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin: De Gruyter 1993, Artikel «Konterfei»; digitalisierte und von Wolfgang Pfeiffer überarbeitete Version im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Konterfei> (29.10.2019) und Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Artikel «Konterfei», 22. Aufl., Berlin/New York: Springer 1989, 393. Zur Wortgeschichte jetzt auch Peter Parshall, «Imago contrafacta. Images and Facts in the Northern Renaissance», in: *Art History* 19 (1993), 554–579.

«Contrefais» steht für den Prozess der effektvollen – «al vif», wie lebendig – visuellen Reproduktion.<sup>5</sup>

Etwas sehr Ähnliches drückt das kunstvolle Neujahrsgeschenk aus, das hundert Jahre später, 1432, drei berühmte Buchmaler, die Brüder von Limburg, dem Herzog von Berry, ihrem Mäzen, überreichten. Eine prachtvolle neue illuminierte Handschrift – die aber nichts anderes war als *un livre contrefait*, wie der Chronist beeindruckt bemerkte: «gefertigt aus einem Stück weißen Holzes, kunstvoll bemalt zur Vortäuschung eines Buchs, das man aber weder aufblättern kann noch irgendetwas Geschriebenes enthält».<sup>6</sup>

Gleichzeitig – die ältesten Belege stammen aus den 1420er- und 1430er-Jahren – tauchten die ersten Gegenstände in Europa auf, die von ihrer Funktion her möglichst ununterscheidbar gleich aussehen mussten, wenn auch nur auf der Rückseite: Spielkarten. Und in denselben Jahrzehnten erschienen neue Verfahren der Reproduktion und Vervielfältigung von Bildern, nämlich durch Holzschnitt und Blockdruck; 1443 folgt der Buchdruck mit beweglichen Lettern. Keines dieser Verfahren wurde anfangs mit dem Wort «contraffare» oder «contrefatten» bezeichnet – es sei denn, sie zeigten eine besondere Art von Bildern, nämlich solche von Gesichtern.

Reproduktionen des menschlichen Gesichts galten als wenig zuverlässig – sie waren eben nicht präzise Vervielfältigungen, sondern etwas anderes. Direkte Vergleiche zwischen Porträt und Porträtierten wurden als riskant angesehen: Der Mailänder Herzog Galeazzo Maria Sforza willigte 1468 ein, Bona von Savoyen zu heiraten, nachdem er ihr Porträt gesehen hatte. Als seine Braut auf dem Weg zu ihm in Genua angekommen war und er ihr entgegenreiste, mahnte ihn sein Abgesandter in einem Brief dringend, das Porträt seiner neuen Braut wegzuworfen, weil es seiner zukünftigen Gemahlin nicht entspreche – «und sie älter mache, als sie sei». Isabella d'Este,

<sup>5</sup> Noa Turel, «Living Pictures: Rereading 'au vif' 1350–1550», in: *Gesta* 50 (2011), 163–182; Stephen Perkinson, «Likeness», in: *Studies in Iconology* 33 (2012), 15–28; Valentin Groebner, *Ich-Plakate. Eine Geschichte des Gesichts als Aufmerksamkeitsmaschine*, Frankfurt/M.: S. Fischer 2015 (S. Fischer Geschichte), 50–55.

<sup>6</sup> Wörtlich: «D'une pièce de bois blanc paincte en semblance d'un livre, où il n'a nulz feuilletts ne riens escripts». Pierre Durrieu, *Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris: Librairie Plon 1904, 81; zitiert nach Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart: Kröner 1961 (Kröners Taschenausgabe 204), 381.

Mäzenin und Auftraggeberin unter anderem von Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci und Tizian, hat sich in ihren überlieferten Briefen aus den 1490er-Jahren unablässig über die mangelnde Zuverlässigkeit der Maler beschwert. Manche stellten sie zu dick dar, schrieb sie; andere zu blond; von einem dritten Porträt fand sie, der Maler müsse ihre schwarz gemalten Augen durch hellere ersetzen. 1493 klagte sie beredt, wie schwer es sei, einen Maler zu finden, der ihr eigenes Gesicht befriedigend wiedergeben könne: «che contrafaciano il vulto naturale». Um das sicherzustellen, griff Isabella auf ältere Porträts ihrer selbst zurück, die sie dem Maler als Vorlage zur Verfügung stellte; sie selbst bekam der beauftragte Künstler nicht zu Gesicht: Dieser Vorgang des Arbeitens vom gemalten Vorbild war mit dem Porträtieren *al naturale* offenbar mitgemeint.<sup>7</sup>

Hier ging es nicht um Fälschen, sondern um die ästhetisch optimierte technische Vervielfältigung zum Ruhm der adeligen Mäzenin. Im letzten Jahrzehnt des 15. und im ersten des 16. Jahrhunderts begann sich die Bedeutung des Begriff *contraffare* zu verschieben, und zwar ins Positive. Er stand nun für eine Wiedergabetechnik, die nicht mehr etwas Täuschendes, sondern etwas Echtes erzeugte. Der Kupferstecher Israel von Meckenem gab einem um 1495 produzierten Stich, der das wunderwirkende Christusbild in der römischen Kirche Santa Croce di Gerusalemme wiedergab, eine Bildunterschrift, die den Prozess der Reproduktion ganz explizit macht: «Hec ymago contrafacta est ad instar et similitudinem illius primae ymagine pietatis». Zu bemerken ist die Hervorhebung der Ähnlichkeit – «similitudinis» – und die Reihenfolge: Ein erstes, älteres frommes Bild beglaubigt ein zweites als Konterfakt – oder Konterfei, wie das Wort dann im Deutschen heißen wird.<sup>8</sup>

Die neutrale Bedeutung von «abmalen» als Porträtieren – Konterfeien, im heute etwas altmodischen Deutsch – hat «kontrafetten» erst relativ spät

---

<sup>7</sup> Patricia Simons, «Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women», in: Alison Brown (Hg.), *Language and Images in Renaissance Italy*, Oxford: Clarendon Press 1995, 263–311: 285; ausführlich dazu Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 50–54.

<sup>8</sup> Peter Schmidt, «Die Erfindung des vervielfältigten Bildes: Reproduktion und Wahrheit im 15. Jahrhundert», in: Horst Bredekamp, Christiane Kruse und Pablo Schneider (Hgg.), *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären in der frühen Neuzeit*, München: Fink 2010 (Kulturtechnik), 119–147; Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 51.



erhalten. Der Augsburger Chronist Wilhelm Rem erzählt in seiner um das Jahr 1510 beendeten «Cronica alter und newer Geschichten» eine Anekdote, die ein interessantes Licht auf den Gebrauch des Wortes wirft. Herzog Ludwig von Bayern, so Rem, habe bei seiner Abreise aus Frankreich seinem Schwager, dem französischen König, kostbare vergoldete Bilder der zwölf Apostel entwendet. Um den Diebstahl der Kunstwerke zu vertuschen, habe er sie kopieren und durch «contrafetten» ersetzen lassen. Niemand habe es bemerkt. Eine einfache «fromm Frau» aber sei täglich in die Kirche gekommen, um zu den Bildern zu beten. Wenn sie früher an ihrem gewohnten Platz niedergekniet sei, so habe das Bild sie angesehen. Jetzt aber habe «der contrafett daz angesicht von ir kert». Daraufhin sei sie in Tränen ausgebrochen. Befragt, warum sie weine, erzählt sie, der Heilige wolle sie nicht mehr ansehen – und erst auf diese Weise, so Rem, habe man den Betrug entdeckt.<sup>9</sup>

Albrecht Dürer hat auf seinen berühmten ersten großen Selbstporträts von 1497, 1498 und 1500 das ambivalente Wort «kontrafett» nirgendwo benutzt. Denn das neue Wort stand für die technische Vervielfältigung von Bild zu Bild: Als der venezianische Maler Jacopo di Barbaro im Jahr 1500 in die Dienste Maximilians I. trat, beschrieb sein Vertrag seine Aufgaben als das «contrafeten und illuminieren» von ihm zugeschickten Vorlagen. Aber 1515 gab der Nürnberger Patrizier Anton Tucher bei Veit Stoss einen kostspieligen geschnitzten Holzaltar in Auftrag, als würdigen Rahmen für die beiden Bilder des Kaisers Constantin und der Kaiserin Helena, die der reiche Bankier erworben hatte und die sie zeigten, wie er stolz hinzufügte, «in irem leben abcontrafett». Albrecht Dürer bemerkte im selben Jahr 1515 zu seiner berühmten Zeichnung des indischen Einhorns: «Das hab jch dir von wunders wegen abkunterfet». Nach einer anderen Zeichnung, wohlgermerkt – das lebende Tier hatte Dürer nie gesehen. (Es war von Indien nach Lissabon gekommen und auf dem Weitertransport nach Rom gestorben.) Sechs Jahre später bemerkte derselbe Dürer in den Aufzeichnungen seiner Reise in die Niederlande: «Ich hab den Erasmus Roterodam noch einmahl conterfet».<sup>10</sup>

---

9 Wilhelm Rem, «Cronica alter und newer Geschichten», im Auszug abgedruckt in Karl Hegel (Hg.), *Chroniken der deutschen Städte*, Bd. 25, Leipzig: Hirzel 1896, 56.

10 Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 51; ausführlich Susan Dackermann, «Dürer's Indexical Fantasy: The Rhinoceros and Printmaking», in: dies., *Prints and the Pursuit of*

Das Wort ist in allen drei Fällen dasselbe. Aber bezieht es sich wirklich auf dieselbe Art von Bildern, von denen das erste zwei Personen zeigte, die seit 1200 Jahren tot waren, das zweite ein Bild eines exotischen Tieres, das dritte aber einen lebendigen Humanisten?

Zu einem zuverlässigen, wahrheitsproduzierenden Verfahren vom lebendigen Original zum Bild wurde das Wort «contrafetten» erst in den 1520ern: Ab da wird im Deutschen bei sehr vielen Porträts vermerkt, es sei «recht contrafattet». Dürer versieht eine kleine Silberstiftzeichnung irgendwann nach 1522 mit der erklärenden Notiz, hier habe er sich selbst aus dem Spiegel gezeichnet, als er noch ein Kind gewesen sei: «Dz hab jch aws eim spiegl nach mir selbs kunterfet jm 1484 jar do ich noch ein kint was».<sup>11</sup>

Was meinten also die Zeitgenossen des 15. und 16. Jahrhunderts, wenn es um die «similitudo», die Ähnlichkeit von durch Bilder reproduzierten Gesichtern geht? Ähnlichkeit ist ein Vorgang, der in mehrere Richtungen vor sich gehen kann: Ein Bild kann einer Person ähneln. Aber eine Person kann auch einem Bild ähneln. (Jeder gute Historienfilm lässt im 20. Jahrhundert Schauspieler auftreten, die «wie aus dem 15. Jahrhundert» aussehen, also wie Bilder.) Und ebenso wie eine Person einer anderen Person ähneln kann – das kennen wir sehr gut, «ganz der Papa!» –, kann selbstverständlich ein Bild nicht unbedingt der dargestellten Person, sondern vor allem einem anderen Bild ähneln. Das war bei Dürers berühmtem Stich von Erasmus von 1526 der Fall: Er ist eine seitenverkehrte Wiedergabe eines Gemäldes von Quentin Massys von 1517.

Das meinte offensichtlich Isabelle d'Este, wenn sie von «contrafare» schrieb, und ebenso Anton Tucher, wenn er verehrungswürdige Bilder von spätantiken Heiligen «in irem leben abkontrafett» rahmen ließ. Gerade Bilder von Gesichtern waren im 15. und 16. Jahrhundert gewöhnlich nicht nach der Natur gemalte Unikate. Mit unmittelbarer Porträtähnlichkeit waren sie ebenfalls eher lose verkoppelt. Wirksam wurden sie vielmehr durch jene technischen Reproduktionsverfahren, von denen das Verb «kontrafetten»

---

*Knowledge in Early Modern Europe*, Cambridge, MA: Harvard Art Museums 2011, 164–183.

<sup>11</sup> Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago: Chicago University Press 1993, 43 und 47.

handelt. Gerade Bilder von Gesichtern vervielfältigten nicht immer und nicht direkt Gesichter von Angesicht zu Angesicht, sondern in sehr vielen Fällen erst einmal andere Bilder, und wurden gemalt, um selbst wieder als Vorlagen für weitere Vervielfältigung zu dienen.<sup>12</sup>

Wir sind gewohnt, die Beziehung zwischen dem Einzelstück und seinem Doppel sehr rasch mit den Adjektiven von «echt» und «falsch» – oder nachgemacht – zu beschreiben. Das ist ein Sprachgebrauch, der sehr stark von der Idee des einzigartigen (und deshalb besonders wertvollen) Originals und seiner illegitimen, weil täuschenden Reproduktion geprägt ist – der alten theologischen Logik vom (göttlichen) Original und der Nachahmung durch den Teufel als Meister der Simulation und der Täuschung, wenn man so will.

Der so konstruierte Gegensatz zwischen erstem echten und bloß kopiertem zweiten (und dritten, vierten usw.) Exemplar dient gewöhnlich Strategien von Valorisation – Wertzuschreibungen, die die Einzigartigkeit des Originals und dessen hohen Marktpreis sichern sollen.<sup>13</sup> Wenn wir aber die theologische Logik – und die der Musealisierung bzw. des Kunstmarkts, zwei intensiv miteinander verbundene Bereiche – verlassen, fällt einem auf, dass die Geschichte des Wortes «kontrafetten» eine ganz andere Geschichte erzählt. Denn selbstverständlich konnten heilige Dinge sich selber schon vor dem 15. Jahrhundert problemlos vervielfältigen – die Legende des Mandyliions ist ein frühes Beispiel dafür, des heiligen Bildes vom echten Gesicht Christi, das sein exaktes Doppel – so die Chronisten des 10. Jahrhunderts – selbst in den Ziegel eingebraunt hat, unter dem es vor den Ungläubigen versteckt wurde, und so seine Heiligkeit bewies.<sup>14</sup> Berührungsreliquien, ab dem 13. Jahrhundert überall in Europa verehrt, sind ein weiteres Beispiel für diese Logik – und das Wort «authentisch», das wir heute verwenden, kommt

---

12 Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 53–57.

13 Siehe dazu die anregenden Überlegungen bei Luc Boltanski und Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris: Gallimard 2017 (NRF Essais).

14 Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München: Fink 2002, und ders., «Vom Scheitern eines Porträtisten. Überlegungen zur künstlerischen Inszenierung des Mandylion von Genua», in: Hubert Locher und Peter Schneemann (Hgg.), *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im «Bild-Diskurs»*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft 2008, 225–238.

wahrscheinlich nicht zufällig von den «authentica», den schriftlichen Herkunftsnachweisen für Reliquien, die seit den Bestimmungen des Vierten Laterankonzils 1214 jeder Reliquie beizulegen waren. Mit der Propagierung der Eucharistie, d. h. der Verehrung der Hostie, in der, egal in wie großen Mengen produziert, in jeder einzelnen der gesamte Körper des Erlösers physisch anwesend war – «hoc est corpus meum» –, war seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert ein extrem wirkungsvolles neues Prinzip im christlichen Europa installiert, in dem es keinen Gegensatz zwischen Original und Produkt der Vervielfältigungstechnologie geben konnte.

Die Durchsetzung der Schriftlichkeit mit Siegeszug des vervielfältigten Siegels im selben 12. und 13. Jahrhundert – jedes Schriftstück, das das Siegel des Inhabers trug, war ein echtes Schriftstück, nicht trotz, sondern weil das Siegel Vervielfältigungstechnologie war – gehört ebenso in diesen Medienumbruch, der mit der Vervielfältigung der Bilder im 15. Jahrhundert neue Dynamik gewann. Denn selbstverständlich war jeder einzelne der in vielen Dutzend Exemplaren produzierten identischen Drucke, die Dürers Monogramm AD trugen, ein echter Dürer und konnte nur vom Künstler selbst verkauft werden; Dürer hat nach 1510 mehrfach Kopisten seiner Drucke – die einfach das Zeichen für den echten Dürer mitkopierten – erfolgreich in Nürnberg unter Berufung auf sein kaiserliches Druckprivileg vor Gericht gebracht; nur gegen seine italienischen Nachdrucker war er juristisch machtlos.<sup>15</sup>

Die Geschichte des gemalten Porträts als vermeintlich realistisches, «einzigartiges» Bild einer einzigartigen Person ist seit seinem Beginn zwischen 1425 und 1432 die Geschichte von Vervielfältigung, von «kontrafetten» – und sei es auch nur die Tatsache, dass alle dieser allerfrühesten Porträts, Zeitgenossen und Doppelgänger von Jan van Eycks berühmtem «Mann mit dem roten Kopftuch», im Gegensatz zu ihm undatiert und namenlos, binnen weniger Jahre in mehreren, zeitgenössisch entstandenen Kopien und Varianten überliefert sind; alle mit rotem Kopftuch, glatt rasiert und in schwarzem oder dunkelgrünem eleganten Kleid, einander zum Verwechseln ähnlich. In mindestens zwei identischen Kopien produziert hat auch Albrecht Dürer seine

---

15 Koerner, *The Moment of Self-Portraiture* (wie Anm. 11), 250–253.

Selbstporträts von 1498 und 1500 (denn schließlich brauchte er sie als Beweis seines Könnens, als Portfolio oder als «presentation copy» für zukünftige Auftraggeber). Und mindestens seit Vasaris *Vite* Mitte des 16. Jahrhunderts gehörte es zum festen Topos der Künstlerlegende, dass jeder geniale Meister perfekte Doppelgänger seiner eigenen wie der Werke fremder Maler herstellen konnte: Vasari erzählt diese etwas zynischen Anekdoten in immer wieder neuen Varianten und mit neuen Protagonisten, von Michelangelo über Raffael bis zu Giulio Romano: Kontrafetten, ohne Ende.<sup>16</sup>

Wieso soll das eigentlich bei Bildern – zumal bei Porträts – anders sein als bei Erzählungen? Eine gute Geschichte funktioniert durch Reproduktion, also dadurch, dass sie durch Wiedererzählen und Abschreiben vervielfältigt wird. Bei Musikstücken ist das endgültig unübersehbar. Und unüberhörbar – zu unserem Glück.

---

16 Vgl. Jeannette Kohl, «Kopiert, infam, allegorisch. Gesichter der Renaissance zwischen Duplizierung und Deplatzierung», in: Sigrid Weigel (Hg.), *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, München: Fink 2013 (Trajekte), 127–148; Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 54–55.

# Kontrafaktur – Borrowing – Intertextualität

## Stationen der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung

*Markus Grassl*

Eine Geschichte der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit jenem Phänomen, für das sich seit dem frühen 20. Jahrhundert die Bezeichnung «Kontrafaktur» eingebürgert hat, würde auf eine Geschichte weiter Bereiche der Musikhistoriographie hinauslaufen. Nicht nur stellt die «Kontrafaktur» zusammen mit angrenzenden Erscheinungen wie Parodie, Paraphrase, Imitation, Emulation usw. einen von der Antike bis in die frühe Neuzeit immer wieder beobachtbaren Modus, ja oft genug den Normalfall musikalischer Produktion und damit ein Kernthema einer Kompositionsgeschichte dieses Zeitraums dar. Vielmehr kommen im Umgang der Musikwissenschaft mit den diversen Formen des Rückgriffs auf musikalisch Präexistentes zumindest indirekt jeweils grundlegende Forschungsinteressen, methodische Ansätze, aber auch ästhetische Positionen zum Tragen. Im Folgenden wird versucht, dieses weite Feld unter einer bestimmten Perspektive in den Blick zu nehmen. Es sollen signifikante Stationen der musikwissenschaftlichen Diskussion rund um das Phänomen «Kontrafaktur» herausgegriffen, das dabei jeweils zu beobachtende Verständnis des Begriffs rekonstruiert und auf die tieferliegenden Voraussetzungen hin befragt werden.

Wenig überraschend ist der Anfang mit Friedrich Gennrich zu machen. Bekanntlich war es Gennrich, der beginnend mit einem Text aus dem Jahr 1918<sup>1</sup> den historisch (wenngleich nur schwach) belegten Terminus «Contra-

---

<sup>1</sup> Friedrich Gennrich, *Musikwissenschaft und romanische Philologie. Ein Beitrag zur Bewertung der Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie*, Halle an der Saale: Max Niemeyer 1918. Die Monographie ist die erweiterte Fassung des im Jahr darauf publizierten Aufsatzes «Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie», in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 39 (1919), 330–361.

factum»<sup>2</sup> und den schon zuvor in der Germanistik geprägten Neologismus «Kontrafaktur»<sup>3</sup> in den musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch eingeführt hat.<sup>4</sup> Gennrich ist dem Phänomen ein halbes Jahrhundert hindurch in zahlreichen Einzelstudien nachgegangen,<sup>5</sup> hat sich dabei sowohl um den Nach-

---

2 Wie mittlerweile oft wiederholt wurde, taucht das Wort «contrafact» in einem musikalischen Zusammenhang vor 1900 nur einmal auf, und zwar in der Überschrift zu einem Lied in der Pfullinger Liederhandschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (D-Sl, Cod. theol. et phil. 4° 190). Vgl. zur Wortgeschichte Robert Falck, «Contrafactum», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 2, Stuttgart: Franz Steiner 1974; ders., «Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification», in: *The Musical Quarterly* 65 (1979), 1–21. Zu ergänzen sind drei weitere Belege, die sich zwar nicht auf Aspekte der Melodik, sondern auf rein Sprachliches beziehen, die aber aus dem Bereich mittelalterlicher Sanglyrik stammen. Guilhelm Molinier verwendet in seinem Dichtungstraktat *Lays d'amors* (ca. 1328–1337) «contrafagz» als Bezeichnung sowohl für eine bestimmte Art des Reimes als auch für einen bestimmten Strophentypus sowie für die Übernahme von lateinischen Ausdrücken als Lehnwörter ins Okzitanische. Auf diese Belege, die in der musikwissenschaftlichen Literatur bis dahin nicht registriert wurden, hat Billee A. Bonse, «*Singing to another Tune*». *Contrafacture and Attribution in Troubadour Song*, PhD Dissertation, Ohio State University 2003, 27–28, aufmerksam gemacht.

3 Kurt Hennig, *Geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenlieds im XVI. Jahrhundert*, Halle an der Saale: Max Niemeyer 1909.

4 Als Gründe, weshalb Gennrich auf den historisch nur wenig bezeugten Ausdruck «Kontrafakt» bzw. «Kontrafaktur» zurückgriff, vermutet Falck die damit verbundene «soberly scientific air» bzw. objektiv-nüchterne Anmutung sowie den Umstand, dass «Kontrafaktur» im Unterschied zu möglichen alternativen Begriffen wie insb. «Parodie» historisch unbelastet erschien. Siehe Falck, «Parody and Contrafactum» (wie Anm. 2), 20.

5 Vgl. insb. «Die neuesten Bibliographien altprovenzalischer und altfranzösischer Lieder», in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 41 (1921), 289–346; «Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924/25), 65–98; «Internationale mittelalterliche Melodien», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11 (1928/29), 259–296, 321–348; «Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder», in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 50 (1930), 187–207; «Melodien Walthers von der Vogelweide», in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 80 (1942), 24–48; «Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit», in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 82 (1950), 105–141; wieder abgedruckt in: Hans Fromm (Hg.), *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, Darmstadt:

weis einer Fülle von konkreten Kontrafakturbeziehungen, vor allem auf dem Gebiet des mittelalterlichen Lieds, bemüht als auch allgemeine methodische und Überlegungen zur Systematisierung angestellt und schließlich 1965 mit der Monographie *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters* quasi die Summe seiner lebenslangen Befassung mit dem Thema vorgelegt.<sup>6</sup> Mit diesen Arbeiten hat Gennrich den Begriff nachhaltig und folgenreich im Fach etabliert – folgenreich nicht nur insofern, als die anschließenden Auseinandersetzungen zu den Grenzen und methodischen Implikationen des Begriffs zu einem nicht geringen Teil als Reaktionen auf seinen Entwurf gelesen werden können, sondern folgenreich auch deshalb, weil gewisse bis heute virulente Probleme darin angelegt sind.

Fundamental für Gennrichs Interesse an der Kontrafaktur, für das dazu von ihm entwickelte Konzept und die konkret verfolgten Forschungsfragen ist ein, wenn nicht *das* zentrale Moment seiner Auffassung vom mittelalterlichen Lied. In dezidiertem Wendung gegen eine Literaturwissenschaft, welche die mittelalterliche Lyrik auf den Sprachtext reduziert, wird diese bei Gennrich als essenziell musikalische, d. h. in Gesang bestehende Kunstform aufgefasst.<sup>7</sup> Die Akzentuierung der musikalischen ‘Dimension’ manifestiert sich auf mehreren Ebenen, zum Ersten schon in der grundsätzlichen Bestimmung von Kontrafaktur als dem «Vorgang des Nachdichtens auf eine präexistente

---

Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1961 (Wege der Forschung 15), 330–377; *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, 3 Bde., Langen bei Frankfurt: Friedrich Gennrich 1958–65. Gennrich beschränkt sich zunächst auf die Verwendung des Terminus «Contractum», erst seit dem Aufsatz aus 1928/29 ist mit zunehmender Häufigkeit bei ihm von «Kontrafaktur» die Rede.

6 Langen bei Frankfurt: Friedrich Gennrich 1965 (Summa musicae medii aevi 12). Vgl. für eine kritische Auseinandersetzung mit Gennrichs Kontrafaktur-Theorie im Zusammenhang seiner Forschungen zum deutschsprachigen Minnesang auch Henry Hope, *Constructing «Minnesang» Musically*, PhD Dissertation, University of Oxford 2013, 165–183.

7 Durchaus symptomatisch ist in diesem Zusammenhang, dass er das Thema erstmals und auch in der Folge mehrfach in Arbeiten behandelt hat, die (zumindest auch) an die Literaturwissenschaft adressiert waren. Vgl. die in Anm. 1 und 5 genannten Aufsätze, die zu einem großen Teil in romanistischen oder germanistischen Fachzeitschriften veröffentlicht wurden.



Melodie».<sup>8</sup> Diese Definition mag heute wenig spektakulär erscheinen (was nicht zuletzt eine Folge der starken Wirkung von Gennrichs Ansatz sein dürfte). Forschungsgeschichtlich markiert sie aber insofern eine signifikante Umorientierung, als vor Gennrich ein rein Text-bezogenes Verständnis vorherrschte, demzufolge als Kontrafaktur die dichterische Umgestaltung eines Liedes galt, und zwar vorrangig in Gestalt der Wendung eines geistlichen in einen weltlichen Inhalt.<sup>9</sup>

Wenn Gennrich demgegenüber schon 1918/19 betont, dass die Melodie den «Hauptfaktor für das Entstehen eines Contrafaktums» ausmache, weil «doch der Gedankeninhalt des Vorbildes von dem des Contrafaktums gewöhnlich sehr stark ab[weicht]»,<sup>10</sup> so kommt zum Zweiten eine bestimmte produktionsästhetische Annahme zum Vorschein, die ebenfalls eine charakteristische Konstante seiner Vorstellung von der Kontrafaktur bildet. So ist es die Melodie respektive ihre Bekanntheit, Beliebtheit, Eingängigkeit usw., der die absolute Priorität als Motiv oder Impuls zum Kontrafazieren beizumessen sei: «Nicht der Strophenbau, nicht der Inhalt, sondern einzig und allein die Melodie ist die Hervorzauberin neuer Liedtexte».<sup>11</sup> Damit sind weitere

---

<sup>8</sup> *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 5.

<sup>9</sup> Vgl. Henning, *Geistliche Kontrafaktur* (wie Anm. 2), 1, der von «geistlichen Umdichtungen weltlicher Lieder» spricht. Exakt dieselbe Definition findet sich in der lexikographischen Literatur etwa noch bei Georg Reichert, «Kontrafaktur», in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 1, Berlin etc.: de Gruyter 1958, 882–883: 882, während etwa zur selben Zeit bei Ludwig Finscher, «Parodie und Kontrafaktur», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Harald Heckmann, Paul Henry Lang, Friedrich Blume (im Folgendem *MGG*), Bd. 10, Kassel etc.: Bärenreiter 1962, Sp. 815–834: 816, die von Gennrich initiierte Fassung des Begriffs zu Tage tritt: «Im musikalischen Fall bedeutet Kontrafaktur dann die Unterlegung eines neuen Texts unter eine mehrst. Vokalkomposition oder die Nachdichtung [...] oder Umdichtung eines Liedtextes zu einer unverändert übernommenen Liedweise».

<sup>10</sup> Gennrich, *Musikwissenschaft und romanische Philologie* (wie Anm. 1), 4, bzw. «Die Musik als Hilfswissenschaft» (wie Anm. 1), 333.

<sup>11</sup> Gennrich, *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 4. Vgl. u. a. auch die nicht minder prägnante Aussage in «Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit» (wie Anm. 5), 107–108, wonach «weder der Strophenbau noch der Inhalt [...] bei der

Annahmen über den in einer Kontrafaktur sich vollziehenden Schaffensprozess verbunden. So liegt ihr stets ein konkretes Lied, d. h. ein bestimmtes individuelles Vorbild, zugrunde (im Unterschied zur Nachahmung etwa einer bloßen 'allgemeinen' Strophenform). Und nachdem Gennrich davon ausgeht, dass sich die Kontrafaktur «an die Melodie, an das Klangbild an[klammert]»,<sup>12</sup> ist zwar nicht zwingend, aber doch wohl primär an eine Übernahme im Wege oraler Rezeption zu denken.

Drittens fungiert die Melodik in Korrelation mit der formalen Struktur der Texte als Schlüsselkriterium in Gennrichs Kontrafaktur-Typologie.<sup>13</sup> Darin wird bekanntlich zwischen regulärer und irregulärer Kontrafaktur als den beiden Haupttypen unterschieden. Ersteres meint die exakte Übernahme der Melodie in Kombination mit einer ebenfalls präzisen Reproduktion der dichterischen Form der Vorlage, d. h. von Strophenbau (Verszahl und -längen) und von Reimstruktur (Reimgeschlechter und deren Anordnung). Demgegenüber kommt es bei der irregulären Kontrafaktur zu einer punktuellen Abänderung der Melodie (z. B. im Wege einer Aufspaltung längerer Notenwerte, der Einfügung einzelner neuer Töne oder der Wiederholung von Melodiesegmenten bzw. des Einbaus neuer), und zwar infolge einer gewissen Modifikation der Textstruktur (wie der Änderung der Silbenzahl oder der Zahl der Versfüße, der Erweiterung, Verkürzung oder Streichung von Versen und des Wegfalls oder Einbaus eines Refrains).

Die klassifikatorische Unterscheidung verschiedener Kontrafakturtypen diente Gennrich nicht nur dazu, das vielfältige und diversifizierte historische Material in eine systematische Ordnung zu bringen.<sup>14</sup> Vielmehr wurde mit

---

Entstehung der Nachbildung ausschlaggebend, sondern einzig und allein die Melodie die Erzeugerin neuer Liedtexte gewesen ist».

12 Gennrich, *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 7.

13 Sie findet sich ansatzweise erstmals in «Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit» (wie Anm. 5), 109–125, und weiter ausgebaut sowie ausführlich kommentiert in *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 48–156; vgl. dazu auch weiter unten.

14 Die Neigung zum Systematisieren und Klassifizieren manifestiert sich ja auch in zwei anderen Hauptleistungen Gennrichs zur Erforschung des mittelalterlichen Lieds, seiner Formenlehre (*Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Lieds*, Halle an der Saale: Max Niemeyer 1932) und seiner Rhythmustheorie (*Altfranzösische Lieder*, 2 Bde.,

der Abhebung der «regulären» von anderen Arten der Kontrafaktur ein Konzept gewonnen, das die methodische Grundlage für ein Gennrich zeit seines Lebens umtreibendes und von ihm weit getriebenes Bemühen darstellt: die Ermittlung von Kontrafakturbeziehungen in solchen Fällen, in denen nur zu einer von zwei formal und metrisch einander entsprechenden Dichtungen die Melodie überliefert ist. Einmal mehr bildet das Verständnis des mittelalterlichen Lieds als Synthese von Dichtung und Musik die Prämisse. Sie führt Gennrich zur Annahme, dass die mit den Texten «unzertrennlich verknüpfte Melodie nicht spurlos verklungen sein» könne.<sup>15</sup> Von dieser Voraussetzung ausgehend hat er zwischen zahlreichen bloß textlich erhaltenen Liedern einerseits und Dichtungen, die dieselbe – hinreichend spezifische – poetische Form aufweisen und mit einer Melodie überliefert sind, andererseits ein auch musikalisches Kontrafaktur-Verhältnis, mithin eine «reguläre Kontrafaktur» vermutet und folglich die Sangweise letzterer für erstere in Anspruch genommen.<sup>16</sup> Für dieses Verfahren hat Gennrich im Lauf der Zeit ein System von Kriterien entwickelt, mit denen vor allem geklärt werden sollte, wann die Identität des formalen und metrischen Baus der Texte als so spezifisch gelten kann, dass das Postulat einer auch musikalischen Identität gerechtfertigt erscheint.<sup>17</sup> Offenkundig ist, dass nicht nur in der Prämisse dieses «Erschließens von Melodien», sondern auch in dessen

---

Halle an der Saale: Max Niemeyer 1953/1956). Insofern darf wohl von einem Grundzug seines Denkens gesprochen werden.

15 «Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern» (wie Anm. 5), 98.

16 Dieses Verfahren findet sich erstmals in ebd. und wurde – in Anwendung auf ein prominentes Repertoire – fortgesetzt in: «Melodien Walthers von der Vogelweide» (wie Anm. 5). Für eine Zusammenschau der zahlreichen von Gennrich aufgedeckten Kontrafakturen siehe *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), passim.

17 Ausschlaggebend ist also die Korrespondenz der Dichtungen hinsichtlich der Vers- und Silbenzahl sowie der Art und Anordnung der Reime. Inhaltliche, thematische oder semantische Parallelen, Entsprechungen in der Wortwahl oder Diktion usw. erfüllen allenfalls die Funktion eines zusätzlichen Indikators. Vgl. bereits *Musikwissenschaft und romanische Philologie* (wie Anm. 1), 8, bzw. «Die Musik als Hilfswissenschaft» (wie Anm. 1), 337, und dann vor allem «Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit» (wie Anm. 5), 110–115, sowie *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 11–24 (Abschnitt «Woran erkennt man ein Kontrafaktum») und 26–49.

Ziel einmal mehr die Auffassung vom mittelalterlichen Lied als konstitutiv musikalischem Artefakt durchschlägt. Denn letztlich geht es darum, die originale Erscheinungsweise von Liedern wiederzugewinnen, deren Melodie in der Überlieferung verloren ging.

Im Interesse Gennrichs am Aufdecken von Kontrafakturen verwirklicht sich noch ein weiteres Charakteristikum seines Kontrafaktur-Verständnisses. Wie schon der Aufsatztitel von 1918 – «Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie» – impliziert, kommt der Untersuchung von Kontrafakturbeziehungen ein durchaus weitreichender Erkenntniswert zu. Sie kann nämlich als Werkzeug zur Gewinnung einer ganzen Reihe von Einsichten dienen. Das Spektrum reicht dabei von Datierungsfragen über Aufschlüsse zur Beliebtheit von Repertoires oder einzelnen Stücken als Grundlage einer «objektiven ästhetischen Würdigung mittelalterlicher Liedkunst»<sup>18</sup> bis hin zur Rekonstruktion von kulturellen Austauschbeziehungen zwischen Ländern, Regionen bzw. Kulturräumen und sozialen Strata.<sup>19</sup>

Gennrichs wesentlich musikalischer und das heißt zugleich: primär formaler Ansatz führt schließlich zu einem der markantesten Merkmale seines Kontrafaktur-Begriffs: dessen großer Reichweite. Nicht nur entfällt (im Unterschied zur Begriffsprägung in der Germanistik vor Gennrich) die inhaltliche Richtung der Neutextierung vom Geistlichen ins Weltliche als Definitionskriterium. Vielmehr subsumiert Gennrich dem Begriff in musikalischer Hinsicht durchaus verschiedene und darunter relativ lose Relationen. Dies zeigt schon die Kategorie «Grundlagenkontrafaktur» an, bei der das neue Gedicht eine so deutlich andere Struktur aufweist, dass es zu einer starken (vor allem rhythmischen) Änderung der ursprünglichen Melodik kommt und letztlich «die alte Linienführung in der neuen [nur mehr] durchschimmer[t]».<sup>20</sup> Nicht minder tragen zur Ausdehnung des Begriffs weitere Subkategorien bei, wie die «Initialkontrafaktur», bei der sich die Melodik von Vorlage und Nachbildung nur am Anfang gleichen, oder die

---

18 Gennrich, *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 127.

19 Vgl. insb. «Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder» (wie Anm. 5), 188; «Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit» (wie Anm. 5), 106–107; *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 125–127. Vgl. dazu auch Hope, *Constructing «Minnesang» Musically* (wie Anm. 6), 165–178.

20 *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 137.

sogenannte «Entlehnung», bei der auf die musikalische Substanz des Modells nicht zur Gänze, sondern bloß abschnittsweise rekurriert wird (indem z. B. nur die Melodie des Refrains übernommen und neutextiert wird).<sup>21</sup> Und nicht zuletzt rechnet Gennrich der Kontrafaktur sogar Erscheinungen wie die (nach damaligem Forschungsstand) zur Sequenz führende Textierung von Alleluia-Melismen und die zur Motette führende Klauseltripolierung zu.<sup>22</sup>

Es fiel (und fällt) nicht schwer, in Gennrichs Konzeption Probleme, 'blinde Flecken', wenn nicht Inkonsistenzen auszumachen. Wenig überraschend hat die musikwissenschaftliche Forschung nach bzw. in Reaktion auf Gennrich explizit oder implizit Kritik an seinem Ansatz geübt, teilweise alternative Lösungen entwickelt oder zumindest andere Schwerpunkte gesetzt. Dies betrifft zunächst zahlreiche der von Gennrich postulierten Kontrafakturbeziehungen, die nicht unbestritten blieben und zum Teil nach wie vor in Diskussion stehen.<sup>23</sup> Weiterhin wurden über die Erörterung von Einzelfällen hinaus auf allgemeiner methodischer Ebene die Kriterien für das «Erschließen von Melodien», also für die Frage geschärft, unter welchen Voraussetzungen eine Übereinstimmung zwischen zwei Dichtungen in formaler, metrischer, aber auch inhaltlicher Hinsicht erlaubt, von einer gezielten Anlehnung und in Verlängerung von einer Übernahme der Melodie auszu-

---

21 Siehe ebd., 110–123 (zur Initialkontrafaktur), 137–156 (zur Grundlagenkontrafaktur), 157–165 (zur Entlehnung).

22 Ebd., 5, 50–59, 207–214.

23 Vgl. etwa die scharfe Kritik von Ronald J. Taylor, «Zur Übertragung der Melodien der Minnesänger», in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 87 (1956/57), 132–147, der von «krampfhaften, forcierten Methoden der Kontrafakturjagd» spricht, oder die Zusammenstellung der divergierenden und häufig von Gennrich abweichenden Meinungen zu den Kontrafakturen bei *Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien*, hg. von Horst Brunner, Ulrich Müller und Franz Viktor Spechtler, Göppingen: Alfred Kümmerle 1977, 65–72. Weiterhin hat beispielsweise Hans Tischler von den insgesamt 16 von Gennrich erschlossenen Melodien zu Troubadour-Liedern (*Der musikalische Nachlass* [wie Anm. 5, 277–288]) lediglich sieben akzeptiert; siehe Tischler, *Conductus and Contrafacta*, Ottawa: The Institute of Medieval Music 2001, 45–46, 68–77. Vgl. auch die intensive Forschungsdiskussion zur Frage, inwiefern es sich bei Walthers *Palästinalied* um ein Kontrafaktum handelt, welche von Hope, *Constructing «Minnesang» Musically* (wie Anm. 6), 282–293, resümiert wird.

gehen.<sup>24</sup> Aufs Ganze gesehen lässt sich für die jüngere musikalische Mittelalterforschung von einer Tendenz zur Zurückhaltung bei der Ermittlung von (hypothetischen) Kontrafakturen sprechen. Teilweise wird – etwa von Elizabeth Aubry und Hendrik van der Werf für das Troubadour-Repertoire – sogar ein strikt positivistischer Standpunkt vertreten, der eine Kontrafaktur nur dann als gegeben ansieht, wenn für Modell wie Nachbildung eine musikalische Überlieferung vorliegt.<sup>25</sup>

Freilich teilen nicht alle ForscherInnen diesen restriktiven Zugang. Am deutlichsten hat sich davon in jüngster Zeit Billee A. Bonse abgesetzt, die gleichsam eine Brücke zurück zu Gennrich schlägt, wenngleich auf methodisch deutlich erweiterter Grundlage.<sup>26</sup> Bonse macht für eine Reihe von rein textlich erhaltenen Troubadour-Gedichten die Wiederverwendung von Melodien älterer Lieder plausibel. Dabei stützt sie sich keineswegs nur auf formale und metrische Korrespondenzen, sondern operiert mit einer breiten Palette von Argumenten, die aus der Überlieferung, dem Gattungsdiskurs innerhalb der provenzalischen Dichtungslehre, teilweise den konkreten zeitpolitischen Umständen und vor allem dem inhaltlich-rhetorischen Zusammenhang zwischen Vorlage und Kontrafakt gewonnen werden. Besonders der letztgenannte Aspekt verdient nach Bonse betont zu werden, zeigt sich doch, dass das «thematic interplay between the pieces» im Zusammenwirken mit dem Aufgriff der präexistenten Melodie «a valued component of contra-

---

24 Ursula Aarburg, «Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Eine kritische Bestandsaufnahme», in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 87 (1956/57), 24–45; erweiterte Fassung, in: Hans Fromm (Hg.), *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1961 (Wege der Forschung 15), 378–421. Zur Kritik Aarburgs an Gennrich siehe auch Hope, *Constructing «Minnesang» Musically* (wie Anm. 6), 208.

25 Hendrik van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, Rochester, NY: van der Werf 1984, 72; vgl. auch ders., *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*, Utrecht: A. Oosthoek 1972, insb. 23–24; Elizabeth Aubry, *The Music of the Troubadours*, Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press 1996, xix, die mit Blick auf das Erschließen von Melodien von «modern fictions» spricht.

26 «Singing to another Tune» (wie Anm. 2).

facture» war,<sup>27</sup> und zwar gerade auch auf Seite der Rezipienten. Höchstwahrscheinlich sollte nämlich mit der Verwendung der (bekannten) Melodie beim Hörer die Erinnerung auch an den Text des kontrafazierten Lieds evoziert und auf diese Weise die Wahrnehmung bzw. das Verständnis der inhaltlichen Bezugnahme (in Gestalt von Emulation, Ironie, einer Intensivierung der Aussage etc.) ausgelöst oder verstärkt werden. Bonnes Diagnose ist durchaus symptomatisch für eine allgemeinere Tendenz in der jüngeren Kontrafaktur-Forschung (die im Übrigen weit über Gennrichs pauschale Bestimmung der Melodik bzw. der Musik als Primärmotiv des Kontrafazierens hinausgeführt hat): die Berücksichtigung der rezeptionsästhetischen Dimension, die gerade im konnotativen Zusammenspiel von Melodie und Text liegen kann,<sup>28</sup> und die differenzierte Sicht auf die konkrete Rolle, welche die Musik und/oder der Text jeweils als Motiv oder für die Funktion des Kontrafazierens spielt. Das Spektrum reicht dabei beispielsweise von der Ostentation der artistischen Kompetenz des einzelnen Sängerdichters<sup>29</sup> über die Aneignung eines kompositorischen Standards<sup>30</sup> oder das Interesse bzw. Gefallen an einem bestimmten musikalischen Stil oder Repertoire (ohne Rücksichtnahme auf die Originaltexte)<sup>31</sup> bis hin zur Vorstellung vom Singen

---

27 Ebd., 253.

28 Analog zu Bonse hat Volker Mertens auf Kontrafakturen aufmerksam gemacht, deren Sinn sich erst bei gleichzeitigem Mitdenken der Vorlage voll entfaltet und bei denen eben die Melodie die Funktion erfüllt, das Ursprunglied beim Hörer assoziativ aufzurufen. Volker Mertens, «Kontrafaktur als intertextuelles Spiel. Aspekte der Adaptation von Troubadour-Melodien im deutschen Minnesang», in: Anton Touber (Hg.), *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du colloque de l'AIEO. Association Internationale d'Études Occitanes. Amsterdam, 16–18 Octobre 1995*, Amsterdam und Atlanta, GA: Rodopi 1998, 269–283.

29 Wie bei Ulrich von Liechtenstein; siehe ebd., 269–270.

30 Wie im Fall der Kontrafakturen von Josquin-Chansons durch Leipziger Kantoren; siehe Martin Just, «Kontrafakturen von Werken Josquins in der Handschrift Leipzig U 49/50», in: Wolfram Steude (Hg.), *Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1998 (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 1), 85–105.

31 Wie im Regelfall bei den lateinischen Kontrafakturen von französischen Chansons des 15. und 16. Jahrhunderts im süd- und mitteldeutschen Raum; siehe Martin Staehelin, «Zur Begründung der Kontrafakturpraxis in deutschen Musikhandschriften des 15. und

einer geistlichen Kontrafaktor als spirituellem Akt zur Sicherung des Seelenheils.<sup>32</sup>

Was neben der Behandlung konkreter Fälle oder Repertoires die allgemeine theoretische Erörterung des Konzepts «Kontrafaktor» anlangt, hat vor allem die Reichweite, die Gennrich dem Begriff beigemessen hat, Diskussion und alternative Entwürfe ausgelöst. Die einschlägigen Interventionen mehren sich auffälligerweise in den späten 1960er-Jahren, wohl nicht zufällig also in unmittelbarer zeitlicher Gefolgschaft von Gennrichs Monographie von 1965. Wie zu erwarten ist, wenn ein Begriff durch seine Ausdehnung an Prägnanz und Spezifik einzubüßen droht, reagierte ein Teil der Forschung mit einer Einschränkung des Begriffsradius. Von grundlegender Bedeutung ist dabei die von Christoph Petzsch vorgenommene Einschränkung.<sup>33</sup> Petzsch arbeitet heraus, dass eine Reihe der von Gennrich als Kontrafaktor, im Besonderen als «Grundlagenkontrafaktor» rubrizierten Konstellationen als Rekurs auf einen allgemeinen Melodietypus oder auf ein allgemein verfügbares Formelinventar zu interpretieren sind.<sup>34</sup> Dementsprechend wird bei Petzsch der

---

frühen 16. Jahrhunderts», in: Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), *Florilegium musicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1988 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 21), 389–396.

32 Volker Mertens, «*Ach hilf mich leid*. Zur geistlichen Kontrafaktor weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert», in: Michael Zywietz, Volker Honemann und Christian Betzels (Hgg.), *Gattungen und Formen des europäischen Lieds vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster*, Münster etc.: Waxmann 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), 169–187.

33 Christoph Petzsch, «Kontrafaktor und Melodietypus», in: *Die Musikforschung* 21 (1968), 271–290.

34 Wie die Ähnlichkeit zweier Melodien zu erklären ist – ob als gemeinsamer Rückbezug auf einen Typus bzw. ein Formelrepertoire oder als direkter, allenfalls modifizierter Rückgriff der einen auf die andere Melodie –, stellt zumal im Bereich der mittelalterlichen Einstimmigkeit ein grundlegendes, mittlerweile immer wieder diskutiertes methodisches Problem dar. Vgl. exemplarisch nur zwei Arbeiten, die explizit auch die Frage der Kontrafaktor berühren: Gábor Kiss, «*Contrafactum – Theoria contra factum*», in: *Cantus planus. International Musicological Study Group. Papers read at the 9th meeting*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia 2001, 189–207; James V. McMahon, «*Contrafacture vs. Common Melodic Motives in Walther von der Vogelweide's Palästinalied*», in: *Revue Belge de Musicologie* 36/38 (1982/84), 5–17.



Begriff «Kontrafaktur» auf das bis heute dominante Verständnis zurückgenommen, wonach es sich um einen intentionalen Rückgriff auf eine bestimmte, sozusagen individualisierte Vorlage respektive ein «gestaltetes Vorbild»<sup>35</sup> handelt.<sup>36</sup> Zu einer noch weitergehenden Differenzierung gelangt Werner Braun angesichts der vielschichtigen Situation im evangelischen Kirchenlied des 16. und 17. Jahrhunderts.<sup>37</sup> Auch Braun bringt die Spezifik der musikalischen Beziehung zur Geltung, wenn er die Verwendung des Terminus Kontrafaktur «bei eigenständigen Dichtungen mit sich bloß ähnelnden Weisen» für «gänzlich unangebracht» hält, insofern «melodische Anklänge hier lediglich die mit festen diatonischen Bausteinen arbeitende Erfindung oder Einrichtung von Tönen [...] belegen können».<sup>38</sup> Darüber hinaus identifiziert Braun zwei weitere Verfahren: das «Bereimen von Tönen», bei dem einer verbreiteten, d. h. nicht (mehr) mit einem bestimmten (originalen) Text assoziierten Melodie neue Worte unterlegt werden, und das «Ausleihen einer Weise», bei dem ein bereits vorliegender Text sozusagen sekundär mit der Melodie eines anderen Lieds versehen wird. In beiden Fällen kann es folglich keinen dichterischen Bezug des neuen Gebildes zu einer bzw. der Vorlage geben. Umgekehrt konstituiert für Braun freilich genau dies die «Kontrafaktur», die in seinem Verständnis daher immer auch einen textlichen Anschluss an das Modell involviert, vom Aufgriff charakteristischer

---

35 So die Formulierung bei Armin Brinzig u. a., «Parodie und Kontrafaktur», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher und Friedrich Blume (MGG2), Sachteil, Bd. 7, Kassel etc. 1997, Sp. 1394–1416: 1395, im Anschluss an Finscher, «Parodie und Kontrafaktur» (wie Anm. 9), Sp. 816.

36 Diese relativ präzise Bestimmung dürfte im Übrigen zumindest anfänglich auch bei Gennrich mitschwingen, der 1918/19 von Kontrafaktur als «bewusster Anlehnung an irgendein berühmtes oder bekanntes Vorbild» spricht («Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie» [wie Anm. 1], 333). Allerdings bleibt ungeklärt, in welchem Verhältnis Gennrich dieses Verständnis zu 'Grenzphänomenen' wie der Grundlagen- oder der Initialkontrafaktur denkt, wenn er etwa von letzterer selbst bemerkt, dass die betreffenden Liedanfänge «oft genormte, geradezu formelhafte Eingänge» benutzen (*Die Kontrafaktur* [wie Anm. 6], 113).

37 Werner Braun, «Die evangelische Kontrafaktur. Bemerkungen zum Stand ihrer Erforschung», in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 11 (1966), 89–113.

38 Ebd., 91.

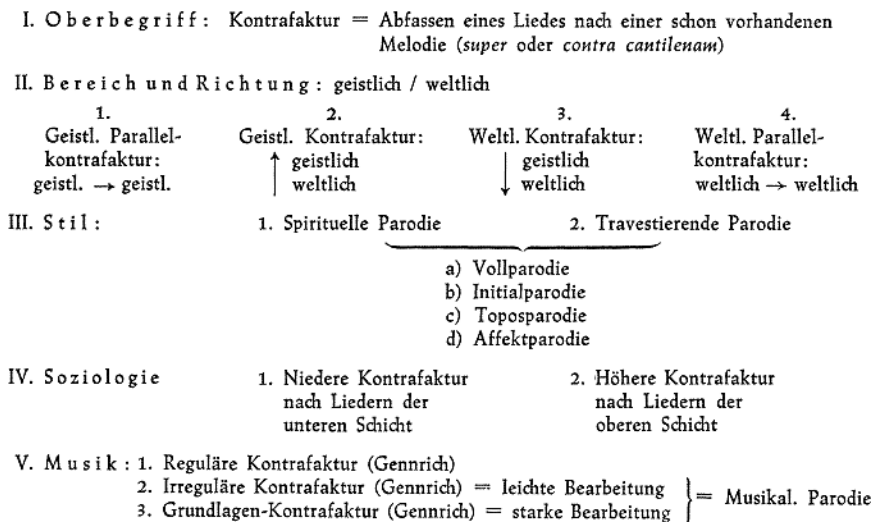


Abb. 1: Kontrafaktur-Klassifikation nach Walter Lipphardt, «Über die Begriffe: Kontrafaktur, Parodie, Travestie», in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 12 (1967), 105.

Worte oder poetischer Motive bis hin zu thematischen Parallelen. Noch prominenter tritt die neuerliche Akzentuierung der textlich-inhaltlichen Dimension in einer Klassifikation zu Tage, die Walter Lipphardt vorgeschlagen hat (Abb. 1).<sup>39</sup> Hier erfolgt die Typisierung der verschiedenen Erscheinungsformen von Kontrafaktur vorwiegend entlang von Eigenschaften der Dichtungen. Auf die Musik bezogene Kriterien kommen erst auf der untersten Gliederungsebene mit Gennrichs Unterscheidung zwischen regulärer, irregulärer und Grundlagenkontrafaktur ins Spiel.

Wenngleich die konzeptionellen Überlegungen, vor allem aber die Einzeluntersuchungen am konkreten historischen Material mittlerweile also in vielerlei Hinsicht weit über Gennrich hinausgeführt haben, so wirken seine

<sup>39</sup> Walter Lipphardt, «Über die Begriffe: Kontrafaktur, Parodie, Travestie», in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 12 (1967), 104–111. Vgl. auch die Diskussion einzelner Aspekte von Lipphardts Beitrag und dabei insb. die Kritik an seiner wortgeschichtlichen Deutung des «contrafact» in der Pfullinger Liederhandschrift bei Kiss, «Contrafactum – Theoria contra factum» (wie Anm. 34), 193, sowie Falck, «Contrafactum» (wie Anm. 2), 2.

Arbeiten nicht zuletzt in einer Hinsicht bis heute nach: Sie prägten und prägen in rein pragmatisch-terminologischer Hinsicht den musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch im Hinblick darauf, wie die Neutextierung von Musik in den verschiedenen Epochen, Repertoires oder Gattungen jeweils bezeichnet wird – wann also mit dem Wort «Kontrafaktur» operiert wird und wann alternative oder konkurrierende Bezeichnungen zum Einsatz gelangen, allen voran natürlich der Ausdruck «Parodie». Der Eindruck ist unabweislich, dass die musikwissenschaftliche Verwendung dieser beiden Termini entlang von Kriterien wie geistlich versus weltlich, einstimmig versus mehrstimmig, unveränderte versus modifizierte Übernahme der Vorlage oder historisch belegter Wortgebrauch versus Neologismus aufs Ganze gesehen kein konsistentes Bild ergibt, ja ergeben kann. Die Schwierigkeiten, die beiden Begriffe in ein stimmiges Verhältnis zu bringen, offenbaren sich schon bei einem Blick auf den einleitenden Abschnitt «Definitionen» im Artikel «Parodie und Kontrafaktur» der *MGG*, wenn etwa eingeräumt wird, dass für «die spätere Zeit [...] Parodie im allgemeineren Sinn verstanden [wird] und dann auch jene Techniken [umfaßt], die für die Zeit bis etwa 1600 der Kontrafaktur zugerechnet werden».<sup>40</sup> Im Kern resultiert die Problematik aus dem Umstand, dass der jeweilige terminologische Usus in zum Teil unabhängig nebeneinander laufenden Forschungsrichtungen bzw. spezialisierten Forschungssegmenten geprägt worden ist.

So dürfte Gennrich, der den Begriff «Kontrafaktur» ja in Bezug auf das Mittelalter und dabei vor allem in Bezug auf das Lied etabliert hat, für zwei Merkmale der bis heute beobachtbaren terminologischen Praxis der Musikwissenschaft wesentlich mitverantwortlich sein: für die fast ausschließliche Verwendung des Terminus für das Mittelalter und für dessen Bevorzugung bei jenen Gattungen ab dem 15. Jahrhundert, die nach heutigem Verständnis der Kategorie «Lied» subsumiert werden (gleich ob es sich um Kirchenlieder, franko-flämische Chansons, italienische Kanzonetten oder Villanellen etc. handelt).<sup>41</sup> Theoretisch spräche nichts dagegen, in all diesen Fällen und selbst für das Mittelalter den Terminus «Parodie» heranzuziehen, wird darunter seit dem 17. Jahrhundert doch auch das Neu- oder Umtextieren von

---

<sup>40</sup> Brinzig u. a., «Parodie und Kontrafaktur» (wie Anm. 35), 1394–1395.

<sup>41</sup> Vgl. nur ebd.

Vokalsätzen bzw. Liedern verstanden.<sup>42</sup> Wolfgang Steinecke hat dementsprechend in seiner 1934 publizierte Monographie *Die Parodie in der Musik* das mittelalterliche Lied und den Choral mitberücksichtigt.<sup>43</sup> Der naheliegende Einwand, die Anwendung des Begriffs Parodie auf Musik des Mittelalters liefe auf einen Anachronismus hinaus, erscheint wenig triftig. Denn es ist nur schwerlich begründbar, weshalb die Rückprojektion des relativ gut bezeugten historischen Terminus «Parodie» weniger legitim sein sollte als die Verwendung des Neologismus «Kontrafaktur» oder des Ausdrucks «Contrafactum», der im musikalischen Kontext von der einen (und wohl deshalb so bekannten) Ausnahme der Pfullinger Liederhandschrift abgesehen im Mittelalter bekanntlich nicht belegt ist. Im Übrigen liegt ja auch der Rede von der «Parodiemesse» bzw. dem «Parodie»-Verfahren des 15. und 16. Jahrhunderts lediglich ein zeitgenössischer Beleg zugrunde<sup>44</sup> und haben sich diese Bezeichnungen – trotz mancher kritischer Interventionen – als Folge einer fest verwurzelten terminologischen Praxis und Forschungstradition in der musikwissenschaftlichen Diktion gehalten.<sup>45</sup>

Die Forschungen zum Parodieverfahren der Renaissance dürften weiterhin für das verbreitete, auch in den Standardlexika anzutreffende Wortverständnis mitverantwortlich sein, wonach «Parodie» vorrangig mit Eingriffen in die Ausgangskomposition assoziiert wird, deren «Gestalt teilweise neugeprägt wird», während bei der Kontrafaktur tendenziell die «ursprüngliche musikalische Form» gewahrt bleibe.<sup>46</sup> In der konkreten Anwendung erweist sich diese Unterscheidung allerdings oft als nur bedingt trennscharf. So

---

42 Siehe die Nachweise bei Falck, «Parody and Contrafactum» (wie Anm. 2), 5–11; vgl. auch Braun, «Die evangelische Kontrafaktur» (wie Anm. 37), 93.

43 Wolfgang Steinecke, *Die Parodie in der Musik*, Wolfenbüttel etc.: Kallmeyer 1934 (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 1).

44 Die *Missa parodia* von Jacob Paix aus dem Jahr 1587.

45 Die Geschichte des Begriffs «Parodiemesse», die ihren Anfang bei August Wilhelm Ambros und Peter Wagner nahm, wurde mittlerweile mehrfach nachgezeichnet; siehe u. a. David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton: Princeton University Press 1994, 151–154; Cathy Ann Elias, *Imitation, Fragmentation, and Assimilation of Chansons in the Masses of Gombert, Clemens and Crecquillon, a Kaleidoskopik Process*, PhD Dissertation, University of Chicago 1994, 1–26.

46 Brinzig u. a., «Parodie und Kontrafaktur» (wie Anm. 35), 1394.

konnten – in der Literatur üblicherweise als «Kontrafaktur» verbuchte – Neutextierungen einer Ausgangskomposition mit einem mehr oder weniger starken Eingriff in den mehrstimmigen Satzkomplex einhergehen, etwa im prominenten Fall Oswalds von Wolkenstein, bei der ‘Latinisierung’ französischer Chansons im deutschsprachigen Raum während des 15. Jahrhunderts oder bei deutschen Tenorliedern.<sup>47</sup> Umgekehrt ist auch bei der mittelalterlichen Liedkontrafaktur mit einem Spielraum für Veränderungen und Anpassungen der übernommenen Melodie zu rechnen. Dabei ist nicht nur an das zu erinnern, was Gennrich «irreguläre» Kontrafaktur nannte, d. h. an in der schriftlichen Überlieferung erkennbare Abweichungen, sondern im Lichte der Performativitäts- und Oraltitäts-Forschung vielmehr auch an aufführungsspezifische Wandlungen oder Anpassungen unter den Bedingungen der jeweiligen Transmissions- oder Vortragssituation.<sup>48</sup> Und schließlich wird bei einer Reihe von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts, am prominentesten bei Bach, pauschal, d. h. selbst in jenen Fällen von Parodie gesprochen, in denen der Tonsatz keinen oder nur geringfügigen Modifikationen unterliegt<sup>49</sup> (abermals zeigt sich hier die Persistenz einer fest eingeführten terminologischen Praxis, deren Ursprung in der Bach-Forschung bei einem Aufsatz von Arnold Schering liegt).<sup>50</sup>

---

47 David Fallows, *Robert Morton's Songs: A Study of Styles in the Mid-Fifteenth Century*, PhD Dissertation, University of California, Berkeley 1978, 383–431 (Kap. «Elend: German Song and the Contrafact Tradition»); Nicole Schwindt, «Kontrafaktur im mehrstimmigen deutschen Lied des 16. Jahrhunderts», in: Peter Wollny (Hg.), *Musikgeschichte im Zeichen der Reformation. Magdeburg – Ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft*, Beeskow: Ortus 2006 (Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2005), 47–69.

48 Vgl. von der mittlerweile ausgedehnten Literatur nur den facettenreichen Sammelband «Aufführung» und «Schrift» in *Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart und Weimar: Metzler 1996.

49 Vgl. zuletzt Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber: Laaber 1987; Hans-Joachim Schulze, «Bachs Parodieverfahren», in: Christoph Wolff und Ton Koopman (Hgg.), *Die Welt der Bach-Kantaten*, Stuttgart etc.: Metzler und Bärenreiter 1997, Bd. 2, 167–187.

50 Arnold Schering, «Über Bachs Parodieverfahren», in: *Bach-Jahrbuch* 18 (1921), 49–95.

Dass die Verwendung des Terminus «Kontrafaktur» in Abhängigkeit von Forschungstraditionen, und zwar auch nationalen, steht, verrät weiterhin ein Blick in die englischsprachige Literatur. In mehrfacher Hinsicht lässt sich hier von einem bis zu einem gewissen Grad zurückhaltenden Verhältnis zum Begriff Kontrafaktur sprechen. Zunächst ist auffällig, dass ein allgemein gebräuchliches englisches Äquivalent zum deutschen «kontrafazieren» und «Kontrafaktur» nicht existiert. «Contrafacture» oder «contrafaction» begegnen nur ganz sporadisch (und gleichsam im persönlichen Idiom einzelner Forscher).<sup>51</sup> Wohl ist im Englischen «contrafactum» geläufig, aber sozusagen als eher pragmatisch benütztes Label – eine intensivere theoretische Grundsatzdiskussion über den Begriff hat, wenn ich recht sehe, in der englischsprachigen Forschung nicht oder zumindest nicht in dem Ausmaß stattgefunden, wie das vergleichsweise bei «parody» oder «imitatio» der Fall war.<sup>52</sup>

Durchaus signifikant ist in dieser Hinsicht der Umgang mit dem Terminus in den lexikographischen Standardwerken. So taucht das Lemma «contrafactum» in *Grove's Dictionary* erstmals in der Auflage von 1954 auf,<sup>53</sup> von dem betreffenden Eintrag wird jedoch bloß auf den Artikel «parody mass» verwiesen, wo auf die Kontrafaktur lediglich mit der lapidaren Feststellung Bezug genommen wird, wonach es sich bei einer Messe, die durch bloße Umtextierung aus einer Motette gewonnen wurde, nicht um «parody», son-

---

51 Mir sind nur zwei englischsprachige Arbeiten bekannt, die sich im Titel des Ausdrucks «contrafacture» bedienen: die Dissertation von Bonse, «*Singing to another Tune*». *Contrafacture and Attribution in Troubadour Song* (wie Anm. 2) sowie der Aufsatz von McMahon, «Contrafacture vs. Common Melodic Motives» (wie Anm. 34).

52 Ausgelöst durch einen Artikel von Howard Mayer Brown, «Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance», in: *Journal of the American Musicological Society* 35 (1982), 1–48, entwickelte sich in der englischen und amerikanischen Forschung eine kontroverse Debatte zur Relevanz der (humanistischen) *imitatio* in der Musik des 15. und 16. Jahrhundert. Eine konzise Zusammenfassung dieser Diskussion bietet Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel etc.: Bärenreiter 2014 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 20), 257–263. Zur musikologischen Begriffs- und Problemgeschichte von «Parodie» siehe die in Anm. 45 genannte Literatur.

53 *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Eric Blom, London und New York: Macmillan 1954, Bd. 2, 415.

dern um ein «contrafactum» handelt.<sup>54</sup> Erst in *The New Grove Dictionary* von 1980 ist «contrafactum» ein eigener kürzerer Artikel gewidmet, der sich in der Ausgabe von 2001 nur in einem Punkt verändert wiederfindet,<sup>55</sup> und zwar durch die Hinzufügung eines Verweises auf den Artikel «borrowing» von J. Peter Burkholder.<sup>56</sup>

Das Konzept des «borrowing» wurde von Peter Burkholder erstmals in einem grundlegenden Aufsatz 1994 ausführlich theoretisch erörtert<sup>57</sup> und hat seither eine gewisse Resonanz im Fach gefunden hat, wovon neben der Aufnahme in *Grove's Dictionary* eine Reihe von Arbeiten zumal zur älteren Musikgeschichte zeugen.<sup>58</sup> «Borrowing» stellt bei Burkholder eine bewusst weit gespannte Kategorie dar. Sie schließt jegliche Art von Bezugnahme auf

---

54 Ebd., Bd. 6, 559.

55 Robert Falck und Martin Picker, «Contrafactum», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von George Grove und Stanley Sadie, London etc.: Macmillan 1980, Bd. 4, 700–701; dies., in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.), hg. von Stanley Sadie, London und New York: Macmillan 2001 (im Folgenden *NGrove2*), Bd. 6, 367–370.

56 Burkholder, «Borrowing», in: *NGrove2* (wie Anm. 55), Bd. 4, 5–41.

57 J. Peter Burkholder, «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field», in: *Notes* 50 (1994), 851–870.

58 U. a. Honey Meconi (Hg.), *Early Music Borrowing*, New York und London: Routledge 2004; John T. Winnemiller, «Recontextualizing Handel's Borrowings», in: *The Journal of Musicology* 15 (1997), 444–470; Veronica Mary Franke, «Borrowing Procedures in late 16th-Century Imitation Masses and their Implications for our View of Parody or Imitatio», in: *Studien zur Musikwissenschaft* 46 (1998), 7–33; Bernhard Jahn, «Borrowings in Händels Opern», in: Arnold Jacobshagen und Hans Joachim Marx (Hgg.), *Das Händel-Handbuch*, Bd. 2: *Händels Opern*, Laaber: Laaber 2009, Teilbd. 1, 208–220; Kees Vlaardingbroek und Michael Talbot, «Vivaldi, *Bariolage*, and a Borrowing from Johann Paul von Westhoff», in: *Studi vivaldiani* 18 (2018), 91–114; Jeffrey Kurtzman, «Another Example of Monteverdi's Self-borrowing: The First *Dixit Dominus* in the *Messa a quattro voci et salmi* (1650) and the *Dixit Dominus primo* of the *Selva morale et spirituale* (1641)», in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 25/1 (2019), <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-25-no-1/> (21.1.2020). Vgl. darüber hinaus die von Burkholder initiierte Online-Bibliographie, mit der ein umfassendes Verzeichnis der Literatur zu allen Arten und Fällen von «borrowing» beabsichtigt ist: <http://www.chmtl.indiana.edu/borrowing/> (21.1.2020).

«existing music» ein, sofern es sich bei der präexistenten Substanz um ein individualisiertes musikalisches Gebilde wie z. B. ein Werk oder eine bestimmte Melodie handelt (in Burkholders Diktion: «pieces»). Ausgeschlossen werden also Rekurse auf Allgemeines wie Stile, Melodietypen, Gattungsnormen oder kompositorische Verfahren.<sup>59</sup> Gleichsam das Herzstück von Burkholders Entwurf ist eine Taxonomie, die nun gerade nicht konkrete historische Erscheinungsformen des «borrowing» verzeichnet, sondern in abstrahierter Form möglichst vollständig und systematisiert die Gesichtspunkte erfasst, unter denen der «use of existing music» in den Blick genommen werden kann. Auf einer obersten Ebene (Abb. 2) sind dabei die allgemeinen Gesichtspunkte des möglichen Zusammenhangs zwischen zwei Stücken angesiedelt, welche dann auf einer zweiten Ebene (Abb. 3) typologisch jeweils näher aufgeschlüsselt werden.

Wie leicht zu erkennen ist, diffundieren in diesem Schema sämtliche Begriffe, mit denen traditionell die verschiedenen Erscheinungsformen der Bezugnahme auf vorhandene Musik belegt werden. Auf sie treffen also jeweils mehrere, u. U. zahlreiche der klassifikatorischen Einzelpunkte zu – auf «Kontrafaktur» etwa jedenfalls «melodic line», zudem wohl oft «form», gegebenenfalls auch «texture» usw. Zweierlei ist damit angestrebt: zum einen die vielfältige, wenn nicht umfassende Perspektivierung des jeweiligen Phänomens des «borrowing»; zum anderen gerade eben die Vermeidung der herkömmlichen, mit Konnotationen belasteten, durch Forschungstraditionen verfestigten oder auch umstrittenen Begriffe und der damit verbundenen Definitions- und Abgrenzungsprobleme.

---

<sup>59</sup> Diese pragmatische Abgrenzung dient offenkundig dem Zweck, der Uferlosigkeit des Begriffs vorzubeugen. Auf die damit verbundene Problematik, wie Überschneidungen in Form von Rückgriffen auf Spezifisches und zugleich Allgemeines zu erfassen sind, geht Burkholder nicht explizit ein (man denke z. B. an den Fall, dass neben besonderen Elementen einer bestimmten Vorlage zugleich ein prominent damit konnotiertes, aber generell gebräuchliches kompositionstechnisches Mittel übernommen wird). In einem anderen neuralgischen Punkt hat Burkholder sein Konzept jüngst durch eine Systematisierung der Kriterien ergänzt, die ermöglichen können, intentionale Rückgriffe auf bestimmte Vorlagen von 'zufälligen' Entsprechungen sowie den Bezug auf «a shared fund of musical ideas» zu unterscheiden; siehe J. Peter Burkholder, «Musical Borrowing or Curious Coincidence? Testing the Evidence», in: *The Journal of Musicology* 35 (2018), 223–266.



- Beziehung zwischen dem «existing piece» und dem «new piece» (hinsichtlich Gattung, Stil, Textur, Herkunft)
- Elemente des «existing piece», die in das neue aufgenommen werden
- Beziehung des «borrowed material» zu Form und Gestalt des «new piece»
- Veränderungen des «borrowed material» im neuen Stück
- musikalische Funktion des «borrowed material» innerhalb des «new piece»
- «inhaltliche» Funktion / Sinn / Bedeutung des «borrowed material» innerhalb des neuen Stücks «in associative or extra-musical» terms.

Abb. 2: Basiskategorien der Klassifikation des «borrowing» nach J. Peter Burkholder, «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field», in: *Notes* 50 (1994), 867–869.

1. What is the relationship of the existing piece to the new work that borrows from it?
  - It is of the same genre, medium, or style
  - It is of a different genre, medium, or style
  - It is of a different musical tradition
  - It is a single-line melody used in a new monophonic work
  - It is a single-line melody used in a polyphonic work
  - It is a polyphonic work used in a new polyphonic work
  - The existing work is by the composer of the new work
  - It is from the same circle of musicians
  - It is from a distant place or earlier time
  - It is likely to be familiar to most listeners at the time and place the new work is created
  - It is relatively unfamiliar
2. What element or elements of the existing piece are incorporated into or alluded to by the new work, in whole or part?
  - the full texture
  - a combination of parts that is less than the full texture
  - a melodic line
  - a rhythmic figure
  - an aspect of harmony, such as a chord progression or striking sonority
  - form
  - texture
  - instrumental color
  - other parameters

Abb. 3: Aufschlüsselung der Basiskategorien 1 und 2 nach J. Peter Burkholder, «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field», in: *Notes* 50 (1994), 867.

Weiterhin ist deutlich, dass Burkholders Ansatz ein primär systematischer ist. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass mit dem «borrowing» kein historiographisches oder zumindest historiographisch operationalisierbares Konzept vorliegt. Dass Burkholder ganz im Gegenteil das «borrowing» als eine historische Schlüsselkategorie anvisiert, wird darin deutlich, dass er es als ein «field» auffasst, das «like counterpoint, tonality, opera or programmatic music has its own traditions and its own history».<sup>60</sup> Wie bei Gattungen oder fundamentalen musiksprachlichen bzw. kompositorischen Phänomenen lassen sich nicht zuletzt mittels der von Burkholder klassifizierten Aspekte vielfältige kleinräumige wie großflächige, synchron wie diachron orientierte historische Studien denken, bzw. steht mit dem «borrowing» ein Konzept zu Verfügung, anhand dessen sich bestimmende Merkmale einzelner musikhistorischer Phasen aufschließen lassen.

Bevor dies an einem kurzen Beispiel konkretisiert werden soll, ist zu ergänzen, dass sich Burkholders Entwurf ein Stück weit als Reaktion und Alternative gegenüber dem Begriff der Intertextualität versteht,<sup>61</sup> den die Musikwissenschaft seit den 1980er-Jahren in stetig wachsendem Ausmaß aus der Literaturwissenschaft zu importieren begann.<sup>62</sup> Der Einwand Burkholders, bei dem subkutan eine primäre Orientierung an einer traditionellen Werk-Vorstellung unverkennbar ist, richtet sich vor allem gegen die allzu große Offenheit von «Intertextualität», der er eben nicht zuletzt durch seine Eingrenzung auf die Fälle einer Wiederverwendung von bestimmten individuellen Vorlagen (in seiner Diktion bezeichnenderweise: «pieces») begegnen will. Burkholders Skepsis ist insoweit nachvollziehbar, als in Teilen der musikwissenschaftlichen Literatur «Intertextualität» tatsächlich nur als Ersatzwort für die diversen tradierten Benennungen von Bezugnahmen auf vorhandene Musik bemüht wird, ohne die damit verbundenen theoretischen Ansätze oder Implikation zu rezipieren. Andererseits darf freilich nicht übersehen werden, dass die Reichweite des Konzepts in den Intertextualitätstheo-

---

<sup>60</sup> Burkholder, «The Uses of Existing Music» (wie Anm. 57), 861.

<sup>61</sup> Ebd., 862.

<sup>62</sup> Vgl. J. Peter Burkholder, «Intertextuality», in: *Grove Music Online* (2001), ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)), veröffentlicht 2001 (20.1.2020), und die hier angeführte Literatur.

rien selbst verschieden angesetzt wird. Neben das globale, von Julia Kristeva herkommende poststrukturalistische Modell, das Burkholder im Auge haben dürfte und nach dem jede sprachliche Äußerung notwendigerweise als Teil eines universalen «*texte générale*» erscheint, sind ja schon seit Längerem eine Reihe von prägnanteren Modellen getreten, die Intertextualität auf intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und diesem zugrunde liegenden Texten eingrenzen.<sup>63</sup> Hinzu kommt, dass sich auch in der Musikwissenschaft mittlerweile die Ansätze zu einer spezifischen und substantziellen Anwendung und zwar auch eines weiteren Intertextualitätsbegriff mehren. Zu erinnern ist nur an John Milsoms Idee, Intertextualität mit dem zusammenzuführen, was Margaret Bent «*the grammar of counterpoint*» genannt hat, also jenen Bereich allgemein gebräuchlicher kontrapunktischer Verfahren, der zwischen den theoretisch kodifizierten Regeln und der gezielten Allusion auf eine satztechnische Lösung in einer bestimmten älteren Komposition liegt.<sup>64</sup>

Ich komme abschließend zu einem kleinen Beispiel. Wie die jüngeren Forschungen insbesondere von Kate van Orden und Jeanice Brooks nahelegen,<sup>65</sup> ist die französische Chanson des 16. Jahrhunderts adäquat erstens nur

---

63 Vgl. insb. den Ansatz von Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hgg.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft). Für einen Gesamtüberblick siehe Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk, *Intertextualität*, Berlin: Erich Schmidt 2013 (Grundlagen der Germanistik 53). Explizit auf Broich/Pfister stützt sich etwa Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats* (wie Anm. 45), 155–156.

64 John Milsom, «*'Imitatio', 'Intertextuality', and Early Music*», in: Suzannah Clark und Elizabeth Eva Leach (Hgg.), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*, Woodbridge: Boydell & Brewer 2005, 141–151.

65 Kate van Orden, *Vernacular Culture and the Chanson in Paris, 1570–1580*, PhD Dissertation, University of Chicago 1996; dies., *Music, Authorship, and the Book in the First Century of Print*, Berkeley etc.: University of California Press 2014; dies., *Materialities. Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, Oxford etc.: Oxford University Press 2015; Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago und London: The University of Chicago Press 2000; für einen konzisen Überblick siehe insb. Kate van Orden, «*Chanson and Air*», in: James Haar (Hg.), *European Music, 1520–1640*, Woodbridge: The Boydell Press 2006, 193–224.

dann zu beschreiben, wenn man sie als Feld rekonstruiert, das wesentlich von Praktiken des «borrowing» und von darüber hinausreichenden intertextuellen Bezügen bestimmt ist. Zum Zweiten lässt sich an der französischen Renaissance-Chanson exemplifizieren, wie ein Kernstück der literaturwissenschaftlichen Intertextualitätstheorie, noch dazu in ihrem radikalen poststrukturalistischen Zuschnitt, musikhistoriographisch wirksam werden kann. Gemeint ist die sogenannte Dezentrierung des Autorsubjekts, vorsichtiger gesagt: die Relativierung eines starken Begriffs von Autorschaft.

1548 erscheint in Attaignants 26. Chansonbuch ein Pierre Sandrin zugeschriebener Satz *Puisque vivre en servitude*, der 1559 noch einmal in einer von Robert Granjon edierten Anthologie veröffentlicht wird, dort aber unter dem Namen Jacques Arcadelts (Bsp. 1). Das Stück gehört zu einer langen Reihe von Sätzen, die vielfältige Nachahmungen, Wiederverwendungen bzw. Transformationen eines textlich-musikalischen Materials dokumentieren (Abb. 4).<sup>66</sup>

Ausgangspunkt ist eine Frottola von Bartolomeo Tromboncino. Deren Melodie wird von Mellin de Saint-Gelais auf sein Gedicht *Puisque vivre en servitude* übertragen, genauer gesagt: auf den Vortrag seines Gedichts. Denn die Kunst von Saint-Gelais, auf der in erster Linie dessen hohes Prestige gründete, bestand im selbstbegleiteten Gesangsvortrag von Poesie nach dem Vorbild der italienischen *improvvisatori*. *Puisque vivre* war im Weiteren ein Erfolgslauf beschieden, den es mit so manch anderer französischer Chanson der Renaissance teilt. Es ließ sich also eine Reihe von solcher ‘Genealogie’ aufstellen, in denen die Lieder in diversen Gestalten und Formaten auftauchen: als Sologesang zur Laute, als Intavolierung für Zupfinstrumente, als vierstimmiger Vokalsatz, weiterhin in Poesiesammlungen und dabei als reiner Textdruck oder wie in der Anthologie von Chardavoine als Textdruck

---

<sup>66</sup> *Puisque vivre en servitude* ist in der Literatur des Öfteren behandelt worden. Siehe vor allem Daniel Heartz, «Voix de ville: Between Humanist Ideals and Musical Realities», in: Laurence Berman (Hg.), *Words and Music: The Scholar's View. A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merritt*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1972, 115–135; 117–124; Jane Ozenberger Whang, *From «voix de ville» to «air de cour»: the Strophic Chanson, c. 1545–1575*, PhD Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill 1981, 42–50, 82; van Orden, *Materialities* (wie Anm. 65), 202–211.

Puis-que vivre en ser-vi - tu - de, Je de- viens triste et do-

Puis-que vivre en ser-vi - tu - de, Je de- viens triste et do-

Puis-que vivre en ser-vi - tu - de, Je de- viens triste et do-

Puis-que vivre en ser-vi - tu - de, Je de- viens triste et do-

7

-lent, Bien heu- reux je me ré - pu - te, D'estre en bien si ex - cel -

-lent, Bien heu- reux je me ré - pu - te, D'estre en bien si ex - cel -

-lent, Bien heu- reux je me ré - pu - te, D'estre en bien si ex - cel -

-lent, Bien heu- reux je me ré - pu - te, D'estre en bien si ex - cel -

13

-lent, Mon mal est bien vi - o - lent, Mais a - mour l'or-donne ain - si,

-lent, Mon mal est bien vi - o - lent, Mais a - mour l'or-donne ain - si,

-lent, Mon mal est bien vi - o - lent, Mais a - mour l'or-donne ain - si,

-lent, Mon mal est bien vi - o - lent, Mais a - mour l'or-donne ain - si,

Bsp. 1: Pierre Sandrin oder Jacques Arcadelt (?), *Puisque vivre en servitude* (1548<sup>3</sup> bzw. 1559<sup>14</sup>). Ed.: *Jacobus Arcadelt. Opera omnia*, hg. von Albert Seay, Bd. 9, [Rom:] American Institute of Musicology 1968 (Corpus mensurabilis musicae 31/9), 8.

20

Veuil-lez en a-voir mer-cy, Veuil-lez en a-voir mer-cy,  
 Veuil-lez en a-voir mer-cy, Veuil-lez en a-voir mer-cy,  
 Veuil-lez en a-voir mer-cy, Veuil-lez en a-voir mer-cy,  
 Veuil-lez en a-voir mer-cy, Veuil-lez en a-voir mer-cy,

Bsp. 1: (Fortsetzung).

unter Beigabe der einstimmigen Melodie (die wie der Timbre von *Puisque vivre* dann häufig auch für andere Gedichte herangezogen wurde).

Wie Kate van Orden minutiös herausgearbeitet hat, stellen nun die musikalischen Texte, die in der schriftlichen Überlieferung zu Tage treten, keineswegs «Kompositionen» im engeren Sinn dar. Eher ist von 'Kristallisationen' einer weitgehend schriftlos sich vollziehenden Praxis des Singens und Spielens über präexistentes Material zu sprechen. Diese Praxis umspannt höfische wie urban-bürgerliche Zirkel, wird von professionellen wie Laienmusikern getragen und beruht essenziell auf vielfältigen und weit verzweigten Prozessen von «borrowing» bzw. intertextuellen Bezugnahmen. Diese realisieren sich nicht nur in den an sich schon vielgestaltigen vokalen und instrumentalen Wiederaufnahmen des Textes bzw. seines *timbres* unter Einschluss von Kontrafakturen. Vielmehr verweist schon die Melodie von *Puisque vivre* selbst auf einen «Prätex», insofern sie vor allem in rhythmischer Hinsicht einen verbreiteten Typus repräsentiert, nämlich den von James Haar sogenannten Frottola-Gaillarde-Pattern.<sup>67</sup> Und nicht minder beruhen die Einkleidungen, welche die Melodie in den erhaltenen instrumentalen Arrangements und den mehrstimmigen Vokalsätzen erfährt, sehr weitgehend

67 James Haar, «Arcadelt and the Frottola: The Italianate Chanson, c. 1550», in: Paul R. Laird und Craig H. Russel (Hgg.), *Res musicae. Essays in Honor of James W. Pruett*, Warren, MI: Harmonie Park Press 2001, 97–110.

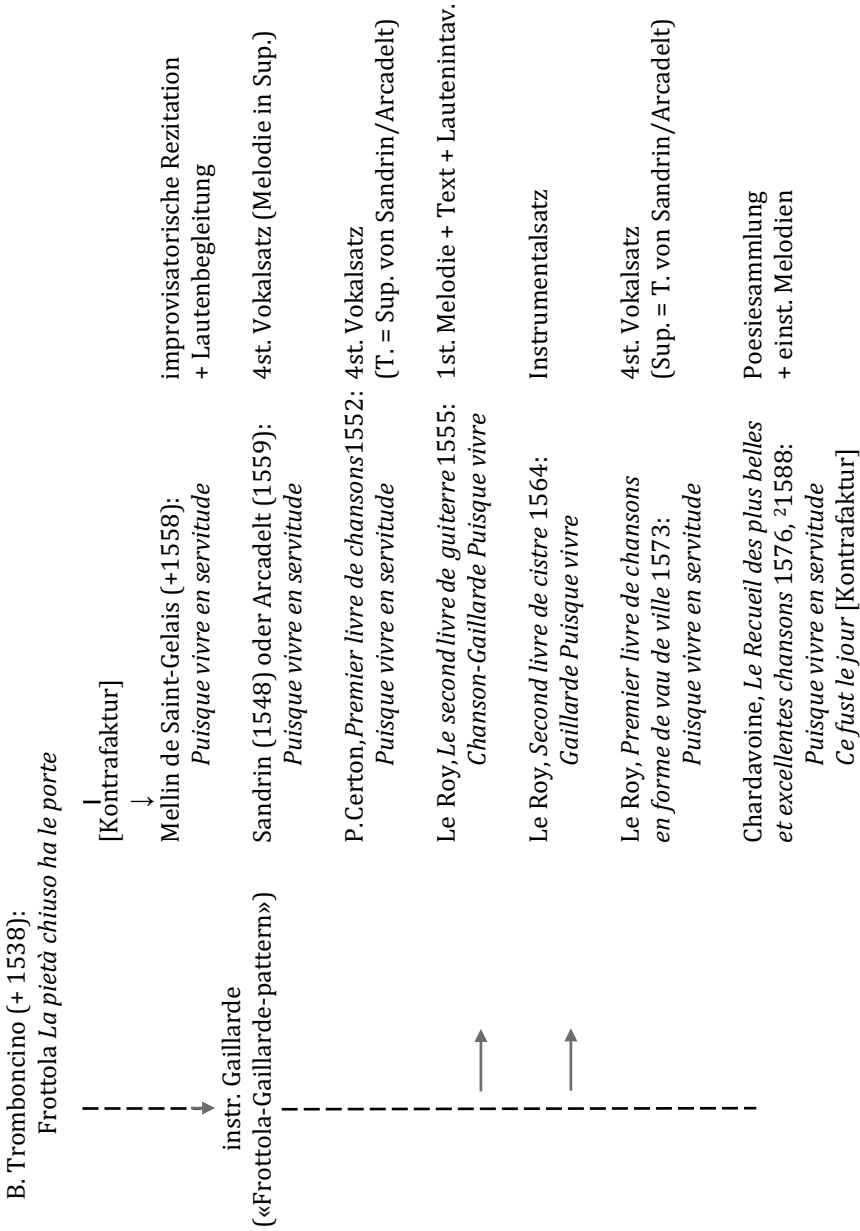


Abb. 4: 'Genealogie' von *Puisque vivre en servitude*.

auf standardisierten Prozeduren, Formeln und Patterns, die sich als Spuren von improvisatorischen Praktiken bzw. Verfahren der Stegreifmehrstimmigkeit nachweisen lassen.<sup>68</sup> Mit einem Wort: Die je einzelnen Erscheinungsweisen von *Puisque vivre* sind gleichsam als Schnittpunkt diverser Prätexte zu begreifen. Das bedeutet nun freilich zugleich, dass in diesem Repertoire bzw. in dieser Liedkultur von einer ausgeprägten Vorstellung von Autorschaft keine Rede sein kann – weder von Autorschaft im Sinne der Urheberschaft individueller Artefakte (denn um solche handelt es sich eben nicht) noch im Sinne der nachhaltigen Verknüpfung eines bestimmten Namens mit einem musikalisch oder dichterischen Text. (Dies zeigt u. a. die ganz überwiegend anonyme Überlieferung der Dichtung von Saint-Gelais ebenso wie schwankende Zuschreibung des einen Vokalsatzes).

Wenig sinnvoll, ja doktrinär (und zudem wohl unrealistisch) wäre es, wegen der Komplikationen, die der Begriff Kontrafaktur in der musikwissenschaftlichen Diskussion mit sich gebracht hat, für dessen Verzicht zu plädieren. Durchaus sinnvoll erscheint, ihn als pragmatisch verstandenes Label weiterhin zu nutzen und damit bestimmte Konstellationen der Neu- oder Umtextierung vorhandener Musik aus dem weiten Feld des «use of existing music» terminologisch abzuheben. Zugleich zeigt die Forschungsgeschichte aber (und kann bewusst machen), dass implizite oder explizite ästhetische Prämissen (etwa zu den Motiven für das Kontrafazieren) ebenso zu vermeiden sind wie starre definitorische Festschreibungen, die der mannigfaltigen, von fließenden Übergängen geprägten historischen Realität nicht gerecht werden. Und ohne dass man das ‘Singen eines neuen Textes auf eine alte Musik’ in allumfassenden Begriffen wie Intertextualität oder «borrowing» aufgehen lassen müsste, erlauben diese Konzepte zweierlei: Sie eröffnen Perspektiven, unter denen sich wesentliche ästhetische Fragen (wie Autorschaft, ‘Komposition’ oder auch die Rolle der Rezipienten) neu überdenken lassen. Und sie können den Blick dafür schärfen, dass die Kontrafaktur eine wichtige, aber nur eine Facette in einem breiten Spektrum von Formen des Rückgriffs auf vorhandene Musik darstellt, mit denen sie sich – wie der Fall von *Puisque vivre* deutlich macht – sogar in der Geschichte eines einzelnen Stücks vielfach und vielfältig überschneiden kann.

---

68 Wie insb. van Orden, *Materialities* (wie Anm. 65), 205–207, zeigt.





# “Quan vei” vs “Quisquis cordis”

## The contrafactum as a bridge between linguistic boundaries

Davide Daolmi

The practice of contrafactum bears witness to the presence of links across national identities in twelfth- and thirteenth-century Europe.<sup>1</sup> It is one of the most evident connections among distant cultural contexts. By focusing on a specific case study – namely, the relationship between Bernart de Ventadorn’s *Quan vei la lauzeta mover* and Philip the Chancellor’s *Quisquis cordis et oculi* – I will attempt to outline two sets of questions that should be considered when addressing the tradition of contrafacta. In the first part of this essay, I will consider matters of cultural context; in the second, I will propose to look at issues of prosody and rhythm as crucial to comparative source analysis. I will argue that despite traditional interpretations – which conclude that Philip’s *Quisquis cordis* derives from Bernart’s *Quan vei la lauzeta* – the direction of the relationship between these two songs is far from conclusive. I suggest an alternative theory that the Latin work may be earlier and that there is substantive evidence to support this claim.

The history of medieval Europe after the eleventh century is characterised by the emergence of a third player in the conflicts between papacy and empire: the concept of the nation state. The growing recognition that the vernacular could be acceptable as a language for artistic expression is the most evident cultural manifestation of this transformation. The concept of the nation does not necessarily imply the disintegration of the unity pro-

---

<sup>1</sup> For a historiographic overview of the practice of contrafactum in the period, see Daniel E. O’Sullivan, “Contrafacture”, in: Albrecht Classen (ed.), *Handbook of Medieval Studies: Terms, Methods, Trends*, 3 vols, Berlin: De Gruyter 2010, ii, 1478–1481.

moted by the Christian faith or by the imperial ideal; rather, national identity is channelled primarily by the desire to predominate over other states.<sup>2</sup>

This explains why the co-existence of Latin and vernacular tongues does not result in cultural fragmentation. Likewise, in the production of epic and lyric poetry, forms prove interchangeable and subject matter is remarkably similar across national borders. The two prominent literary traditions of Medieval Europe – the Matter of Britain and Matter of France, respectively designed to ennoble the Plantagenet and Capetian “nations” – adopt the same narrative strategies and propagate a common idea of courtly love. In this respect, poetic practice (where the reuse of music was probably more widespread than extant sources would suggest) appears to fall in line with the political trends of the time. The unity of Christendom, broken up by national identities, finds its correspondence in the lyric genre, unified in its subjects and forms, albeit divided by linguistic difference: music, with melodies that cross regional boundaries, is the primary element of cohesion.

It is true, of course, that the use of contrafacta is common to every period, and its dissemination is generally linked to popular traditions, as is suggested by formulas such as “on the tune of” or “cantasi come”. Moreover, in the context of courtly lyric, at least in certain circumstances, the practice of contrafactum performs a dignifying function by recalling older traditions. This role of contrafacta is clear in the forms of liturgical tropes, such as sequences and motets, where the musical model used to set new poetic texts is of sacred origin. Secular monody also seems to turn to similar strategies.

One could think, for example, of the pastourelle *Por conforter*. This song is attributed to Ernoul le Vielle, and it is possible to reconstruct a path of transformation that has its origin in the vocalisation of the word “virgo” extracted from the gradual *Benedicta et venerabilis* (Table 1).<sup>3</sup> Once the

---

2 See Charles Tilly (ed.), *The Formation of National States in Western Europe*, Princeton: Princeton University Press 1975.

3 As Table 1 shows, the relationship between *Crescens* (414) and *Por conforter* (415) can be traced back to the motets b, which correspond to clausula 2 of “go”. A number of contrafacta on the melisma of “virgo” (clausula “go”) were discussed for the first time by Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music: 900–1600*, Cambridge, MA: The Mediaeval Academy of America 1942, 238; these were subsequently deemed emblematic of the practice of contrafactum when discussed in Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*,

ORGANA	F	W1	W2	StV	Ma	Ba	Cl	Mo	M	Tu	N
I	ii: 122'	ii: 38	ii: 77								
II	iii: 29	iii: 67									
CLAUSULAE	F	W1	W2	StV	Ma	Ba	Cl	Mo	M	Tu	N
go	1	iii: 29'	iii: 67'								
	2	iii: 11									
	3		ii: 38								
	4	ii: 123	ii: 54								
	5	ii: 165	ii: 58'	ii: 77							
	6		ii: 54								
	7	ii: 165	ii: 58'								
	8	ii: 176									
	9a		ii: 60'								
	9b	ii: 165									
	10	ii: 165									
	11	ii: 165									
	12	ii: 165'									
	13	ii: 165'									
	14	ii: 172									
	15			ii: 291'							
	16			ii: 291'							
	17			ii: 291'							
orbis	ii: 184										
clausit	ii: 182										
clausit viscera	ii: 165'										
MOTETS	F	W1	W2	StV	Ma	Ba	Cl	Mo	M	Tu	N
benedicta	a		ii: 221' [406]				iii: 732 [407-6]				
	b		ii: 250 [408]								
	c	ii: 283' [410]	ii: 137' [410]		ii: 54' [410]			iii: 376' [409-10]			
go	a = 4	ii: 393 [411]		ii: 183' [411]							
				iii: 154' [412-11]							
				ii: 251' [413]							
	<b>b = 2</b>	<b>ii: 402 [414]</b>		<b>ii: 240' [415]</b>							
	c	ii: 413 [416]									
	d		ii: 145 [417]								
			ii: 178' [417]								
			ii: 220' [418]								
			ii: 241' [418]								
	e = 12		ii: 326 [419]					iii: 239 [419]			
			ii: 190 [420]								
	f		ii: 248' [421]								
			ii: 191' [422]								
	g		ii: 243' [423]								
	h = 16							iii: 140' [424-25]	ii: 208' [424]		ii: 188 [424]
	i = 15							iii: 172' [424-25]			ii: 195' [426]
	k										ii: 192 [427]
	l					iii: 16' [429-28]		iii: 303' [429-28]		iii: 253' [428-29]	
	m = 17			ii: 291' [430]							
406	<i>Se longuement ai</i>	412	<i>Virgo plena gracie</i>	418	<i>Quant voi la rose espanir</i>	424	<i>En tel lieu s'est entremis</i>				
407	<i>Mout laiaument</i>	413	<i>Deduisant maloie</i>	419	<i>Li plusor</i>	425	<i>Onques he se parti</i>				
408	<i>Benoite est et sera</i>	414	<i>Crescens incredulitas</i>	420	<i>Mellea vite vinea</i>	426	<i>Je les ai tant quises</i>				
409	<i>Benedicta Maria virginis</i>	415	<i>Por conforter mon corage</i>	421	<i>Au douz mais</i>	427	<i>Li dous chans des oisellons</i>				
410	<i>Beate virginis</i>	416	<i>Virtus est complacitis</i>	422	<i>O pia caput hostis</i>	428	<i>Or voi je bien</i>				
411	<i>O Maria mater pia</i>	417	<i>Benedicta regia</i>	423	<i>Quant la verdor</i>	429	<i>Eximium</i>				

Table 1: Summary of the polyphonic settings related to the gradual *Benedicta et venerabilis* (based on Ludwig, *Repertorium*, M32, see here note 3). The diagram makes it possible to identify at a glance not only the 18 versions of the clausula “go” and the 12 motets (a-m) on the same tenor (all for two or three voices, indicated as ii or iii). It also suggests that 6 of the motets (a b e h i m) are contrafacta of a clausula (shaded in grey). Of the 24 motet texts (Nos. 406–429), no fewer than 14 are French.

The image displays musical notation for three different settings of a Latin text. At the top left, a single staff shows the incipit of the gradual *Benedicta et venerabilis* (Liber usualis, 1265), with the text "V. Virgo Dé- i Géni- trix,". A box highlights a specific section of this music. An arrow points from this box to a larger, more complex musical score in the top right, which is a transcription of the beginning of the motet *Crescens incredulitas* (F, f. 402r). Below this, another arrow points to a transcription of the beginning of the motet *Por conforter* (W2, f. 240v). This transcription consists of two staves: the upper staff is the vocal line with Latin lyrics, and the lower staff is the tenor line. The lyrics are: "Cres-cens in-cre - du - li - tas — Fi-dem do - mu - it — la - cens vi - lis ca - ri - tas — Por con-for-ter mon co-ra-ge Qui d'A- mors s'es - froi - e L'au-tre jor\_les un\_ bos-cha-ge". The text is aligned with the notes, and some syllables are underlined.

Ex. 1: Incipit of the verse from the gradual *Benedicta et venerabilis* (*Liber usualis*, 1265); the section inside the box is the part that is transformed into an isorhythmic tenor for the clausula in Florence, *Pluteus* 29.1, f. 11r. Below: Transcription of the beginning of the motets *Crescens incredulitas* (F, f. 402r) and *Por conforter* (W2, f. 240v) on the same tenor; the two syllabic *moteti* correspond to the melismatic clausula (F, f. 11r) (the same pieces highlighted in bold type in Table 1).

melisma of “virgo” is isolated, it is isorhythmically adapted to become the tenor. It is then possible to overlay the duplum and triplum parts, to which both Latin and French motets correspond (Ex. 1).

Cambridge, MA: Harvard University Press 1944 (entry “Clausula”). It was Friedrich Ludwig (*Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Halle: M. Niemeyer 1910) who linked the ancient clausulae and motets to the relevant liturgical tenor. Ludwig’s difficult writing style (“cryptic language”, as Apel describes it) did not help make these connections between different genres particularly clear. With regard to the tenor of *Benedicta et venerabilis* – to give but one example – all the polyphonic pieces mentioned by Ludwig are given in Table 1. Drawn from the PhD thesis of Livio Giuliano (*La pastorella francese del XIII secolo*, Rome: Università la Sapienza 2018), the table gathers Ludwig’s information according to the form that I outline in [www.examenapium.it/ludwig](http://www.examenapium.it/ludwig) (the web page was created in 2013); cf. also Peter Maddox, Jonathan Couchman, Richard Nemeth, “The Gradual ‘Benedicta / Virgo Dei Genitrix’: A Study of its Settings in the Notre Dame Repertoire”, in: *Comitatus* 10 (1979), 31–96.

Given that the duplum (or motetus) is the same as the previous clausula, the kinship between the two pieces is hard to deny, even though it is difficult to establish which one came first.<sup>4</sup>

The final phase of this transformation is the loss of the tenor in the French motet, which produces what is to all effects a chanson, with additional text for the second and third stanzas.<sup>5</sup> The melody is the same as in the duplum, constructed on the liturgical vocalisation of "virgo". However, if the intermediate steps had not survived, the chanson *Por conforter* would not have been traceable to the original gradual.

The theme of virginity that informs the tenor ("go" from "virgo"), though no longer present in the chanson, remains implicit in the tune and offers a key to the interpretation of the rape episode narrated in the pastour-elle. The knight who seduces the maiden could in fact be an ironic allusion to the angel Gabriel who appears to Mary in the Annunciation.

---

4 However, since Wilhelm Meyer ("Der Ursprung des Motetts: Vorläufige Bemerkungen", in: *Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen: Philologisch-historische Klasse* 5/2, 1898, 113–145) the motets were always considered as contrafacta of the clausulae, in the last thirty years scholars have begun to consider the possibility of the opposite process, especially with regard to motets in the vernacular. Wolf Frobenius maintained that the 13 clausulae of F derived from the related French motets – see his "Zum genetischen Verhältnis zwischen Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987), 1–39. Marc Everist (*French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*, Cambridge: University Press 1994, 16) challenged Frobenius's thesis but subsequently another four cases were proposed in which the French motet appears to have come first; see Fred Büttner, "Weltliche Einflüsse in der Notre-Dame-Musik? Überlegungen zu einer Klausel im Codex F", in: *Anuario Musical* 57 (2002), 19–37, and Catherine A. Bradley, "Contrafacta and Transcribed Motets: Vernacular Influences on Latin Motets and Clausulae in the Florence Manuscript", in: *Early Music History* 32 (2013), 1–70. While a margin of uncertainty remains, it is clear that nothing excludes the possibility that the relationship could be bi-directional. In any case, as Thomas B. Payne argues, motets in French seem to follow those in Latin "due to the more immediate connection of the Latin language to the liturgical domain that created organa, clausulae and motets" (Thomas B. Payne, *Philip the Chancellor: Motets and Prosulas*, Madison, WI: A-R Editions 2011, xxv).

5 The music, as well as all three strophes attributed to Ernoul le Vielle, is found in MS Paris, Fr. 844, f. 102v.

The practice of *contrafactum* – i.e. the reuse of traditional songs – therefore conveys a pre-existent, unifying message that transcends a single piece. The spiritual values carried by the music metaphorically stand for the desire for unity that, in this period, seems to be reached through forms of shared faith.

Even if we tend to privilege the meaning suggested by the words, it is actually the music that provides the strong, unifying message, while words remain instrumental and corruptible. At the most basic level, the idea of unity operates through the strophic structure itself. It is, after all, music that gives coherence to the particular content of each individual strophe. A verse of text may be added or replaced, but the poetic unity – its essence – is preserved by the music. Reconstructing history exclusively on the basis of the extant written documentation alters this perception. Indeed, the focus on written words prioritises the literary text, giving only a faint trace of the musical component, which in the Medieval period was conveyed almost exclusively through memory and oral tradition.<sup>6</sup>

Moving from such premises, the study of the practice of *contrafactum* indicates new research paths, particularly in relation to courtly lyric. For this reason, I will now explore some aspects of the phenomenon based on the widely known example *Quan vei la lauzeta mover*.

---

6 Though currently accepted, acknowledgement of this relationship between memory and text in mediaeval poetry is relatively recent, starting especially from the notion of *mouvance* advanced by Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris: Éditions du Seuil 1972, and Id., *La lettre et la voix de la littérature médiévale*, Paris: Éditions du Seuil 1987. In the musicological context, see Friedrich Gennrich, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, 3 vols, Darmstadt: Gennrich 1958–1965. The question was then developed with reference to secular monody by Hendrik van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and Their Relation to the Poems*, Utrecht: A. Oosthoek 1972, and Amelia E. van Vleck, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Berkeley: University of California Press 1991. With regard to polyphony, Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley: University of California Press 2005, remains fundamental; to this may be added Davide Daolmi, “I vestiti nuovi di Notre Dame”, in: *Trans: Revista Transcultural de Música* 18 (2014), 1–26.

## A case study

This famous melody, traditionally associated with the lyrics by Bernart de Ventadorn, is also the melody of the Latin disputatio *Quisquis cordis et oculis*, attributed to Philip the Chancellor.<sup>7</sup> It is also associated with three French chansons and a further piece in Occitan from *The Mystery of Saint Agnes*. Analysing the song's metrical structure and intertextual possibilities reveals many other titles that can be added to the list, not only in Occitan, but also in Old French, Galician and Middle High German and there are probably even more to be discovered (Table 2).

It is difficult to draw a complete picture of the reuse of a given melody for three reasons: *a*) the small number of extant examples of notated poetical texts; *b*) the limited usefulness of modern catalogues and inventories of courtly lyric; *c*) the lack of studies across different linguistic areas.

*a*) With regard to the textual sources, music is preserved for more than half of the extant lyrics in Old French, but only for a tenth of those in Occitan; for Italian and Iberian languages, extant documentation is limited to the tradition of the *laude* and the *cantigas*; for German, only a few fragments exist along with later compilations; and for monodies based on Latin texts, no reliable estimate exists.<sup>8</sup>

*b*) It is often difficult to identify structural correspondences that inform us about the practice of contrafactum. Most of the metric repertoires avail-

---

<sup>7</sup> The most recent comparative edition is in Hendrik van der Werf, *The extant troubadour melodies. Transcriptions and essays for performers and scholars*, texts ed. Gerald A. Bond, Rochester, NY: [author] 1984, ii, 62 (see also: i, 7, 30, 73). Both texts have a very wide circulation. For a recent study on their connection, see David Murray, "The Clerical Reception of Bernart De Ventadorn's 'Quan vei la Lauzeta Mover' (Pc 70, 34)", in: *Medieval Aevum* 85/2 (2016), 259–277, and Jacopo Mazzeo, *The Two-Part Conductus: Morphology, Dating and Authorship*, PhD Dissertation, University of Southampton 2015, 71–77.

<sup>8</sup> See Aurelio Roncaglia, "Sul 'divorzio tra musica e poesia' nel Duecento italiano", in: Agostino Ziino (ed.), *L'Ars nova italiana del Trecento: IV*, Certaldo: Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento 1978, 365–397: 375; Van der Werf, *Chansons* (see n. 6), 15; for a catalogue of German musical sources see Robert White Linker, *Music of the Minnesinger and Early Meistersinger: A Bibliography*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1962.



	CATAL.	FORM	ATTRIBUTION	EPOCH	TEXT	MUSIC
<b>Latin</b>						
<i>Quisquis cordis et oculi</i>	—	conductus	Philip the Chancellor	12th-13th c.	27 mss +	4 mss.
<b>Occitan</b>						
<i>Quan vei la lauzeta mover</i>	PC 70.43	canso	Bernard de Ventadorn	12th c. (end)	20 mss +	*GRW
<i>Tostemps vir cuidar en saber</i>	PC 335.58	sirventese	Peire Cardenal	13th c.	*CDIJKRTd	—
<i>Planhen ploran ab desplazer</i>	PC 266.10	planh	Joan Esteve	1289	*C	—
<i>Ara farai, no-m puec tener</i>	PC 204.1	sirventese	Guilhem Anelier	1220 / 1270	*C	—
<i>Sener, mil gracias ti rent</i>	PC 461.218a	planh	in <i>Mystery of Saint Agnes</i>	14th c.	—	1 ms.
<i>Senyora, tot nostre voler</i>	—	planh	in <i>Misterio de Elche</i>	15th c.	—	—
<b>Old French</b>						
<i>Li cuers se vait de l'oil plaignant</i>	RS 349	chanson	[trans. of Quisquis]	13th c.	—	°PX
<i>Amis, qui est li mieus vaillant</i>	RS 365	jeu-parti	—	13th c.	°CI	°O
<i>Bien mostre Dieus apertement</i>	RS 640	chanson	—	13th c.	°H	—
<i>Quant voi l'aloete moder</i>	RS 1799	chanson	[trans. of Quan vei]	14th c.	°u	—
<i>Plaine d'ire et de desconfort</i>	RS 1934	chanson	—	13th c.	°C	°U
<b>Middle High German</b>						
<i>Der Winter waere mir ein zit</i>	MF 35.16	Lieder	Deitmar von Aist	12th c.	ABC	—
<b>Galician</b>						
<i>Sinner adars yeus vein querer</i>	TC 21.1	tenso	Arnaut [Catalan]	13th c.	B	—

**Table 2:** The sigla in the column labelled *Catalogue* refer to common inventories: [PC] Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ed. Henry Carstens, Halle: M. Niemeyer 1933; [RS] Hans Spanke (ed.), *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden: Brill 1955; [MF] Karl Lachmann, Moriz Haupt (eds.), *Des Minnesangs Frühling*, Leipzig: Hirzel 1857, repr. 1977; [TC] Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Rome: Edizioni dell'Ateneo 1967. The sigla in the last two columns are used by the respective inventories to identify the manuscripts (\* and ° distinguish between Occitan and French). The pieces *Tostemps*, *Planhen* and *Ara farai* are without music, but their corresponding metrical scheme and more particularly their use of the same rhymes make it highly likely that they used the same music; *Senyora* requires the music of *Quan vei*, as specified in the manuscript. That *Der Winter* is a contrafactum of *Quan vei* is a suggestion made by Friedrich Gennrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang*, Köln: Arno Volk 1951, <sup>2</sup>1960. *Quant voi* is a translation into *Oil* of *Quan vei*, while *Bien mostre* is one of the many cases that displays metrical affinity (specifically in this case with *Amis qui est*). Whether *Bien mostre* is a contrafactum remains a matter of conjecture (as in the case of *Der Winter*). For a more detailed bibliography about *Quisquis cordis* and connected contrafacta, see my web page <http://www.examenapium.it/cordis>.

able to us are of little use, if none at all. This is because they are arranged by rhyme rather than according to the metrical structure of the stanza. Such a structure is indispensable for the identification of musical correspondences.<sup>9</sup>

c) Finally, the majority of the existing philological studies – which are deeply influenced by nineteenth century nationalist trends – focus on poetical corpuses in specific languages. As such, they are characterised by a lack of interest in the relationships between different geographical contexts, which are instead fundamental to any research into the circulation of poetry in Europe.<sup>10</sup>

Music is the ideal medium to bridge the gap in this direction; however, the musicological approach to secular monody has always been dependent on the dictates of Romance philology, which has generally shown little interest in going beyond its own disciplinary boundaries. In this respect, a key

---

9 I refer in particular to István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vols, Paris: Champion 1953–1957, <sup>2</sup>1966, and Ulrich Mölk, Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München: W. Fink 1972 (here the attempt to provide research filters by means of punched cards attached to the book remains a solution that is mechanical no more than partial). In any case, in the absence of music, the identification of a possible contrafactum cannot be limited to the morphology of the strophe, but must also take into account the rhythm of the line, any caesuras, internal repetitions, the meaning of the text, where it was produced, etc.

10 Nevertheless several studies in this field exist: Istvan Frank, *Trouvères et Minnesänger: Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le Minnesang au xii<sup>e</sup> siècle*, Saarbrücken: West-Ost Verlag 1952; Friedrich Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt: Gennrich 1965; John H. Marshall, "Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours", in: *Romania* 101 (1980), 289–335; Giulio Cattin, "Contrafacta internazionali: musiche europee per laude italiane", in: Ursula Günther, Ludwig Finscher (eds.), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Kassel: Bärenreiter 1984, 411–442; Joachim Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen: Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen: M. Niemeyer 1989; Dominique Billy, "Contrafactures de modèles troubadouresques dans la poésie catalane (xiv<sup>e</sup> siècle)", in: Anthonius H. Touber (ed.), *Le rayonnement des troubadours*, AIEO conference, Amsterdam 16–18 December 1995, Amsterdam: Rodopi 1998, 51–74. Despite the numerous specific cases that have been studied, what is missing is an "international" catalogue of contrafacta.

element – and one which has been largely overlooked – is the direction of transmission. In the case of *Quan vei*, it is tempting to consider the Provençal *canso* as the piece from which the majority of the contrafacta originated.<sup>11</sup> However, given that a number of French *chansons* are certainly derived from *Quisquis cordis*, the question of which text came first is not easy to solve.<sup>12</sup>

On the basis of our current knowledge – although it might be more correct to say our current prejudices – *Quan vei* is usually considered the older piece, for the simple reason that Bernart de Ventadorn was a generation older than Philip the Chancellor. While Bernart's poetical skills are well-known, Philip's work largely relates to contrafacta.<sup>13</sup>

Bernart and Philip, however, are two giants of medieval poetry, and it is not difficult to imagine anonymous works being ascribed to one or the other. It is worth recalling that the oldest sources for both pieces do not mention the names of the authors. Moreover, the actual dates of the two poets are uncertain: we only know that Philip died in 1236, and, given his position as head of the University of Paris, it is likely that his poetical activity dates back to his youth. If this were the case, it would not be unlikely for *Quisquis cordis* to be the melodic model for *Quan vei*. Furthermore, the path from Latin to

---

11 See Enrico Paganuzzi, "L'autore della melodia della 'Altercatio cordis et oculi' di Philippe le Chancelier", in Riccardo Allorto (ed.), *Collectanea historiae musicae: ii*, Florence: Olschki 1957, 339–345. Murray, "The Clerical Reception" (see n. 7) – the most recent contribution on the topic to date – contextualises the assimilation of *Quan vei* in the Latin context, which would lead to the production of *Quisquis cordis*, thus avoiding consideration of transmission in the other direction. Only Mazzeo, *The Two-Part Conductus* (see n. 7), 75, expresses doubts in attributing the origin of the melody to one or the other.

12 *Li cuers se vait de l'oil plaignat* most probably derives from the *canso*, because it is a translation of *Si quis cordis*; *Sener mil gracias ti rent* also makes clear the reference to *Quisquis cordis* in a manuscript annotation. See Karl Bartsch (ed.), *Sancta Agnes. Provenzalisches geistliches Schauspiel*, Berlin: W. Weber 1869, 68 n. 78.

13 For biographies of Bernart and Philipp, cf. respectively Martin de Riquer, *Los trovadores: Historia literaria y textos*, 3 vols, Barcelona: Planeta 1975, § xvi, and Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris: 500–1550*, Cambridge: Cambridge University Press 1989, 294; these should be read in conjunction with the numerous studies by David Traill listed in Payne, *Philip the Chancellor* (see n. 4), 221.

the vernacular, as indicated by the case of *Por conforter*, is frequently attested in courtly lyric, whereas the opposite is less common.<sup>14</sup>

Whichever text came first, either scenario is interesting, although for different reasons. On the one hand, the idea that Bernart – or any other troubadour for that matter – might draw on a Latin moral *disputatio* circulating in the university context is intriguing. It would attest to his position as a well-educated man in close contact with the latest intellectual currents and with a strong awareness of his own poetic art.

If, on the other hand, we accept the common view that it was Philip who drew on *Quan vei* – a *canço* about profane love – as a source for his philosophical and moral *disputatio*, then not only must we accept that some songs enjoyed a sophisticated poetic status, to the point of becoming the *tenor* of a moral text, but also that they circulated in intellectual and academic circles as well as in the courtly environment.

Whereas both scenarios are reasonable, the choice of one over the other affects our understanding of the culture of those times. In the first case, with the shift from Latin to Occitan – for which I am arguing here – the troubadour regains the status of intellectual, traditionally upheld by Romance philologists. His work acquires a strong didactic element, addressed to a varied audience. In the second case (the commonly accepted one of a transition from Occitan to Latin), we would have to admit that the circulation of vernacular lyrics was not foreign to the academic world and that the author was by and large unaware of the political debates of the time. If in the early thirteenth century it would not have been unusual for a Provençal poet to use a widely known Latin text as the basis for his work, it is unlikely that a poet working in the Paris of Philip Augustus would use a text that was linked to Philip's rivals, the Plantagenets, who dominated western France. Moreover, the sophisticated and refined Provençal culture, which flourished in the southern Plantagenet dominions, was a cause of conflict with Paris which,

---

<sup>14</sup> The possibility that both lyrics used the same pre-existing melody independently from one another can be excluded, for it would be unlikely such a popular melody not to have left a trace. Furthermore, the hypothesis that the melody of one poem or the other was attributed later raises the question of what the original music was and why no trace of it remains.

among other reasons, fostered the brutal genocide of the Albigensian Crusade.<sup>15</sup>

### Unearthing evidence

It is not possible to date a lyric based on the manuscript codex in which it appears, since all the extant chansonniers are late ones. The earliest songbooks date from the mid-thirteenth century and their attempt to record a glorious past results in much ideological interference in their transmission of the lyrics. Not only were the older sources destroyed, but the new compilations chose which texts to record, corrected them, attributed their authorship, and generally put together a product that is above all of antiquarian interest. It is therefore unlikely that these later compilations were designed for practical use.<sup>16</sup> Fortunately, however, other sources come to our aid.

In his unfinished *Chronica*, Salimbene de Adam, a Franciscan friar from Parma who died in 1288, celebrates at length his singing teacher, the composer Enrico da Pisa, who had died in 1247.<sup>17</sup> Salimbene recalls that in the 1240s Enrico, then sick in Siena, composed the music for *Quisquis cordis*, which is mentioned in the *Chronica* as a poem by Philip the Chancellor.<sup>18</sup>

---

15 Cf. the introductory notes in Francesco Zambon, *I trovatori e la crociata contro gli albigesi*, Milan: Luni 1999; repr. Rome: Carocci 2009.

16 The invention of fictitious authors is another feature that occurs in the compilation of the first *chansonniers*; see Davide Daolmi, “Raccogliere liriche, inventare poeti. L’identità immaginaria dei primi trovieri”, in: Federico Saviotti, Giuseppe Mascherpa (eds.), *L’espressione dell’identità nella lirica romanza medievale*, Pavia: Pavia University Press 2016, 115–125.

17 I have consulted the edition by Giuseppe Scalia, 2 vols, Bari: Laterza 1966. A more recent edition is Sebastiana Nobili’s, Rome: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato 2002.

18 “Multas cantilenas fecit frater Henricus [...] Item cantum fecit in illa littera magistri Phylippi cancellarii Parisiensis [...] Et quia, cum esset custos et in convent Senensi, in infirmitorio iaceret infirmus in lecto et notare non posset, vocavit me, fui primus qui, eo cantante, notavi illum cantum. Item in illa alia littera, que est Cancellarii similiter, cantum fecit, scilicet [...] *Quisquis cordis et oculi*” [Friar Henry composed many songs ... And he set lyrics by Parisian master Philip the Chancellor ... When he was custodian in one Siennese convent, he was unable to write music because lying sick in bed. He called me, and I

Salimbene's claim seems rather implausible, unless we assume that Enrico's music was a new setting of the poem to replace the existing one, which was very well-known at the time. It is, however, more likely that Salimbene wished to pay tribute to his admired master by ascribing him as the author of famous pieces of music. Since *Quan vai* and *Quisquis cordis* were both well-known in the years when Salimbene was writing, his reference to *Quisquis cordis* seems to make it the reference text, which must thus pre-date *Quan vei*.<sup>19</sup>

Another clue, suggesting that the Latin text is older than the vernacular one, stems from the content. The *disputatio* is a debate between the Heart and the Eye: The Heart accuses the Eye of being the doorway to sin, but the Eye defends itself on the grounds that it is only the impotent slave of the Heart. In the end, Reason intervenes, blaming both: The Heart for being the cause of sin, and the Eye for promoting the occasion. The two protagonists appear in the first line of the opening stanza of *Quan vei*:

Quan *vei* la lauzeta mover  
de joi sas alas contra-l rai,  
que s'oblida e-s laissa chazer  
per la doussor c'al *cor* li vai,  
ai, tan grans envैया m'en ve  
de cui qu'eu *veya* jauzion:  
meravilhas ai, car desse  
lo *cor* de dezirer no-m fon.

When *I see* the lark joyfully moving  
its wings against the sun's rays,  
and falling because of the sweetness  
that enters its *heart*,  
ah! a great envy comes upon me  
of all those who *I see* happy:  
I am astonished that  
my *heart* does not melt with desire.

The word "heart" appears several times in the second stanza,<sup>20</sup> and, in the third the eye of the protagonist spies his beloved and is enchanted, as if gazing into the mirror of Narcissus.<sup>21</sup>

---

was the first who notated his music after he sang it. He set the music for another text of the Chancellor, that is ... *Quisquis cordis et oculi*]; in: Scalia, *Salimbene* (see n. 17), i, 263.

19 However, the possibility that Enrico da Pisa himself might have pretended that the melody was his own cannot be entirely excluded. It is certainly strange that Salimbene did not (or did not wish to) recognise such a well-known melody.

20 "Tout m'à mo cor" (line 13), "cor volon" (line 16).

21 I adopt the order of the strophes proposed in Carl Appel, *Bernart von Ventadorn: Seine Lieder. Mit Einleitung und Glossar*, Halle: Niemeyer 1915, n. 43. The sequence pre-

The heart and the eye are thus key elements in the *canço*, but are unlikely to generate an erudite dispute between the two body parts as is the case in the Latin poem. The *disputatio* then evokes a carnal sin which is never expressed, but which permeates each stanza of the *canço*. The vernacular poem could thus be read as an explanation of the *disputatio*; in the case of a derivation of the Latin poem from the vernacular song, the piece would be no more than an erudite abstraction of one of the many elements present in the song – a path that appears less plausible.

Even agreeing with the idea of a relationship between *Quan vei* and the songs of Raimbaut d'Aurenga and Chrétien de Troyes – a subject over which much ink has been spilled<sup>22</sup> – this does not exclude the derivation of *Quan vei* from the Latin *disputatio*. Rather, it enriches and completes the picture. The triangular relationship among these sources (which now gains a fourth player) makes Bernart's position at the end of the chain even likelier. Bernart's musical reuse of the Latin dispute creates a link between Reason and the role of the "final judge" assumed by Raimbaut. Last but not least, it explains the use of a different metre.<sup>23</sup>

---

sented by Appel is from the oldest source. This source is the most coherent in terms of order of the content, in particular between the last strophe and the *tornada*. This is not, however, the option that is followed most frequently in the manuscripts (however, it is not the number of sources that guarantees a closer relation to the original). This discrepancy is discussed in Simon Gaunt, "Discourse Desired: Desire, Subjectivity and Mouance in 'Can vei la lauzeta mover'", in: James Paxson, Cynthia Gravlee (eds.), *Desiring Discourse: The Literature of Love: Ovid through Chaucer*, London: Associated University Presses 1998, 89–110.

22 Aurelio Roncaglia, "Carestia", in: *Cultura neolatina* 18 (1958), 121–137; Costanzo Di Girolamo, "Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes", in: *Medioevo romanzo* 9 (1984), 17–26; Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Modena: Mucchi 1984, 139–146 (2nd ed. Torino: Einaudi 1992, 101–108); Luciano Rossi, "Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia", in: *Vox romanica* 46 (1987), 26–62; Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino: Bollati Boringhieri 1989, § 5; Luciano Rossi, "Carestia, Tristan: Les troubadours et le modèle de saint Paul: Encore sur 'D'amors qui m'à tolu a moi'", in: *Convergences médiévales: Épopée, lyrique, roman: Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, ed. Nadine Henrard et al., Brussels: De Boeck 2001, 403–420.

23 Insistence on the metrical correspondence between Raimbaut and Bernart is the least convincing aspect, since a *heptasyllabe*, though *féminin* (used by Raimbaut in the

Other clues are offered by the music. Let me start with two preliminary remarks. Even if they do not help establish which text came first, they at least shed light on how the melody was used. If we compare all the musical settings, we may observe a substantial degree of uniformity in the melodies: the most significant variants are restricted to embellishments.<sup>24</sup> The exception, however, is the version of *Quisquis cordis* in MS Paris, Latin 8433. This is the latest of the four musical sources for the Latin *disputatio*, which differs in its modification of melodic tones from the other three surviving settings. A closer comparison with the oldest among these witnesses (MS London, Egerton 274) reveals that rather than a simple variant, the Paris version presents a shift of one tone when the hexachord changes (Ex. 2).

In the first and final parts of the Ex. 2, during the *naturalis* section of the hexachord the notes are essentially the same. But where in the London manuscript the melody changes to the *mollis* hexachord, in the Paris manuscript it slips a tone and changes to *durus*. The notes are only written differently, but they have the same names and are thus basically identical. It is difficult to explain this behaviour as a mistake made during the copying process; it is more likely due to a transcription based on a performance, or something written down from the copyist's own memory. Given that the Paris manuscript can be dated to the first decades of the fourteenth century, this means that the melody was still being sung more than a century after its composition. This contradicts the view that, in the fourteenth century, Latin poetry was a practice linked exclusively to textual or academic transmission. This observation also suggests that singing in Latin was far less elitist than is commonly believed.<sup>25</sup>

The second observation concerns the relationships between musical sources. This case study differs from usual trends in the *contrafacta* tradition,

---

even-numbered lines) has nothing in common with Bernart's *octosyllabe*: the iambic metre of the former is not easily compatible with the trochaic metre of the latter.

<sup>24</sup> In the Appendix, I have reproduced in summary form the music of all the known sources.

<sup>25</sup> With regard to the persistence of Latin in non-scholastic environments, see Franco Cardini, "Alto e Basso Medioevo", in: *Lo spazio letterario del Medioevo: Il Medioevo latino*, I/1, Rome: Salerno 1992, 121–143.



**NATURALIS**      **MOLLIS**

a) re fu sol la fa mi re mi re fa mi fa sol (mi) fa mi re ut re mi  
 (Quis-quis cor-dis et o-cu-li Non sen-tit in se iur-gi-a)

b) re fu sol la fa mi re mi re fa mi fa sol fa mi re ut re mi

**NATURALIS**      **DURUS**

**NATURALIS**

sol (la) sol fa re mi re ut (re) mi fa sol la fa mi fa re  
 Non no-vit qui sint sti-mu-li Que cul-pe se-mi-na-ri-a]

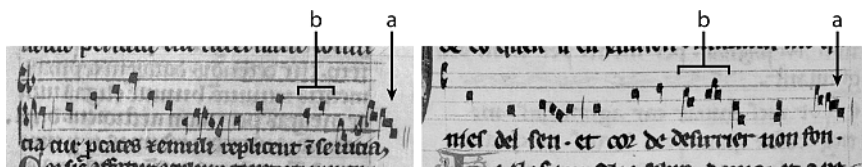
sol fa re mi re ut mi fa sol la fa mi fa re

**NATURALIS**

Ex. 2: Comparison between the first four lines of the Latin *disputatio* (London, British Library, Egerton 274, f. 24v: a) and the unusual version of the *canço* found in Paris, Bibl. Nat., Lat. 8433 (b).

where melodies tend to remain stable when accompanying texts in the same language. Rather, the best melodic affinity is found in two sources of the Latin *disputatio* and the Occitan *canço* respectively, thus confirming the direct relationship between the two lyrics without intermediaries. The manuscripts are the aforementioned Egerton and the famous *Chansonniere du roy*, one of the oldest of the troubadour tradition, which includes a small troubadour section where we find *Quan vei* (it should be noted that the linguistic shape of the song in this songbook is characterised by a strong Oil patina). Both codices were probably compiled in the third quarter of the thirteenth century in Norman territory.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> See Pamela Kay Whitcomb, *The Manuscript London, British Library, Egerton 274: A Study of its Origin, Purpose, and Musical Repertory in Thirteenth-Century France*, PhD Dissertation, Austin: The University of Texas 2000; and John D. Haines, *The Musicography of the "Manuscrit du roi"*, PhD Dissertation, University of Toronto 1998.



Ex. 3: Comparison between the end of the strophe of *Quisquis cordis* (London, British Library, Egerton 274, f. 24v) and of *Quan vei la lauzeta mover* (Paris, Bibliothèque Nationale, Fr. 844, f. 190v).

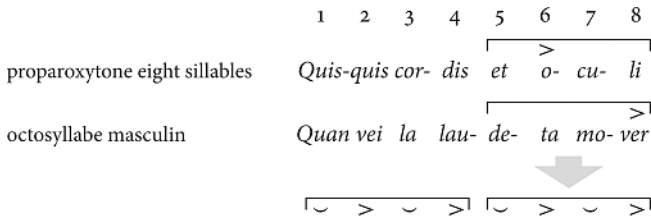
Besides the extraordinary similarity of the neumes, what is particularly interesting in these witnesses is the concluding *climacus* in the rare form without *currentes*, and with a lengthening of the second note which renders it a *clivis flexa* (Ex. 3.a). The presence of this peculiar neume suggests the existence of a common antigraph for the two manuscripts, if not a direct relationship between them. This is not impossible, given the chronological and geographical proximity of the workshops that most likely produced them.

The only variant that is particular to the Parisian codex is on neumes 4 and 5 in the last line, which are transformed into a vocalisation (Ex. 3.b): this reading is not found in any of the other 13 extant versions with music, thus suggesting a descendant form. Yet this evidence is not sufficient to establish the chronology of the various musical pieces because, as recalled above, these are all late manuscripts. Where it is possible, however, to find a degree of certainty with regard to the steps in the composition of the two texts, is in the metre and in its musical transformation.

## The contribution of music

The compatibility between a Latin proparoxytone line of eight syllables and the French octosyllabe is based on a weak-strong binary pulse, commonly known as iambic (see the example on p. 70).

This form originates from the combined metrical conclusions of the two lines necessary to adapt them to the music, which remain unchanged. This is a common pattern of metrical adaptation, which allows the Latin text's iambic metre to correspond to the French lines with their equally stressed syllables.



Though the iambic pace functions well for the majority of the lines in the *canso*, occasional adjustments are necessary, as in the very first line. The word *laudeta*, adapted to the metre of the line, is accented on its first and last syllables, whereas the correct stress should actually fall on the middle syllable “de”. This irregular accentuation occurs only occasionally. Yet given that the metre of the first line often determines that of the following lines, the anomalous setting suggests that the text was written for a pre-existent piece of music.

When comparing the melody of the Latin text with that of the Occitan, one notes that some of its parts seem to have been shifted. By making the music overlap, the consequent syllabic shift allows the syllable “de” to return to a strong position in the iambic metre, enabling the line to be sung without any artificial shift in the accents (see example on p. 71).<sup>27</sup>

This metrical instability in the *canso* is probably the most significant element that sheds light on the origin of *Quan vei* from *Quisquis cordis*. My earlier observations, though conjectural, would corroborate this hypothesis.

If we accept that *Quan vei* might be the contrafactum of a Latin *disputatio*, the author of the music of which remains unknown, we then have a more coherent scenario for the production phase of other contrafacta. At the same time, we can see that the reuse of an existing melody is not merely a practical solution. It is rather one that preserves the moral message of the original model. In this respect, the melody has the same function of the liturgical tenor and in the case of troubadour songs, the reuse tells us that, no

<sup>27</sup> With regard to correspondence between the tonic accent and the rhythm of the melody, cf. Davide Daolmi, “Identità della monodia medievale: Metro e ritmo fra laudi italiane e lirica cortese”, in: *Il sagggiatore musicale* 26/2 (2019), in press.

The image shows a musical score with three staves. Above the first staff, numbers 1 through 8 are placed over the notes, with a small square symbol above the 6th and 7th notes. The first staff is labeled 'a) syllabic alignment (misplaced accents)'. The second staff is labeled 'b) melodic alignment (correct accents)'. The third staff has four upward-pointing arrows under the notes 'Qan', 'vei', 'lau', and 'ver'. The lyrics for the first staff are 'Quis-quis cor - dis et o - cu - li'. The lyrics for the second and third staves are 'Qan vei la lau - de - ta mo - - - ver'.

matter which language is used, the unifying sense of the Christian faith is not lost. At the time of the Third Crusade, such a belief must have appeared as a foundational value of European creativity in contrast to the otherness of the lands across the seas.

The observations proposed here also place the *canso* in the later phase of Bernart's career, after his time at the Plantagenet court. This therefore suggests that the song was composed in Norman lands. The unusual reference to Tristan in the *tornada* – an emblem of the Matter of Britain – corroborates this hypothesis and indicates the possibility, at least in those years, of imagining some exchanges between the *langue d'oïl* of the Plantagenets and the Occitan of their territories in Aquitaine.<sup>28</sup> Thanks to his Poitevin origins, Bernart acts as an intermediary between the north and the south of the English territories, and through the filter of Latin creates his own typically Parisian product.

In such a perspective, the transnational network revealed by the other contrafacta mentioned earlier is coherent with Bernart's compositional process. If the numerous Occitan contrafacta derive from the successful reception of *Quan vei*, we cannot exclude the possibility that the anonymous

<sup>28</sup> The reference to Tristan has been discussed at length; for a bibliography see above note 21 and Don A. Monson, "Bernart de Ventadorn et Tristan", in: *Il miglior fabbro: Mélanges Pierre Bec*, Poitiers: Cescm 1991, 385–400.

authors of French *chansons*, though knowing Bernart's *canso*, may have used the Latin poem as a model. Moreover, the assimilation of Latin poetry produced in Paris is common in the *trouvère* culture, as is clear from the translation of *Quisquis cordis* into *Oil*. While there is no doubt that the Galician versions are dependent on the Provençal tradition,<sup>29</sup> the authors of the other *contrafacta* might have been using the Latin text.

Meanwhile, the French-influenced Occitan version and another entirely in *Oil* (see Table 2) indicate transmission in the opposite direction, from south to north. It is this direction that scholars consider to be the norm – and often, indeed, the only possible one; but in the case of the *Quan vei's* transmission, this pattern seems to apply only to a later phase.

The example I have presented suggests that the theory according to which the circulation of courtly lyric diffracted from the Provençal tradition is true only in part, and that it is unable to explain the complexity of the phenomenon and its cultural significance. One isolated case, however, cannot provide conclusive answers. It will thus be necessary to reconsider the practice of *contrafactum* as key to the study of the European circulation of courtly lyric and the ensuing creation of a system that operated across national boundaries.

---

29 See the caption of Table 2.

## Appendix

The appendix provides a comparative edition of all the examples of the *Quisquis cordis* melody and its associated contrafacta. With respect to Van der Werf's edition, *The extant* (see n. 7), ii, 62, minor errors have been corrected; also, the text, the form of the neumes with more than one note and the second strophe from the Santa Sabina manuscript have been added; the references within brackets refer to the line numbers in Van der Werf.

1. London, British Library, Egerton 274, f. 24v (9/iv c)
2. Florence, Bibl. Laurenziana, Pluteus 29.1, f. 437v (7/iv a)
3. Paris, Bibl. Nationale, Lat. 8433, f. 46r (8/iv b)
4. Rome, Chiesa di Santa Sabina, Ms XIV L 3, f. 143v [two stanzas] (10/iv d)
5. Rome, Bibl. Vaticana, Chigi CV 151, f. 74v–75r [two similar version] (11/v)
6. Paris, Bibl. Nat., Fr. 847, cod. °P, f. 181r; and N.a.F. 1050, "Clairambault", cod. °X, f. 191v (6/iii)
7. Paris, Bibl. Nat., Fr. 846, "Cangé", cod. °O, f. 13v (5/ii)
8. Paris, Bibl. Nat., Fr. 20050, "S. Germain", cod. °U/\*X, f. 47v (4/i)
9. Milan, Bibl. Ambrosiana, R.71.sup, cod. \*G, f. 10v (3/G)
10. Paris, Bibl. Nat., Fr. 22543, "d'Urfé", cod. \*R, f. 56v (1/R)
11. Paris, Bibl. Nat., Fr. 844, "du Roi", cod. °M/\*W, f. 39v (2/W)

1  
 Quis-quis cor - dis et o - cu - li non sen - tit in se iur - gi - a

2  
 Quis-quis cor - dis et o - cu - li non sen - tit in se iur - gi - a

3  
 Quis-quis cor - dis et o - cu - li non sen - tit in se iur - gi - a

4  
 Si quis cor - dis et o - cu - li non sen - tit in se iur - gi - a  
 Cor sic af - fa - tum o - cu - lum te pec - ca - ti prin - ci - pi - um

5  
 Sey - ner mil gra - ci - as ti rent car no mi vo - les des - nem - brar

6  
 Le cuer se vait de l'oïl plei - gnant et dit q'il a fet mes pri - son  
 Li cuers se vait de l'ueil plai - gnant et dit qu'il a fait mes pri - son

7  
 A - mis quelx est li mieuz vail - lanz ou cil qui gist to - te la nuit

8  
 Plai - ne d'i - re et de des - con - fort ploz en chan - tant m'en re - de - dui

9  
 Qan vei la lau - de - ta mo - ver d'ioi sas las con - tra - l rai  
 Ha - las qant cui - a - va - sa - ber

10  
 Can vei la lau - ze - ta mo - ver de ioi sas a - las con - tra - l rai

11  
 Quan vei l'a - lo - e - te mo - der de ioi ses a - les con - tre al rai

non no - vit qui \_ sint \_ sti - mu - li que cul - pe se - mi - na - ri a

non no - vit qui \_ sint \_ sti - mu - li que cul - pe se - mi - na - ri a

non no - vit quid \_ sint \_ sti - mu - li que cul - pe se - mi - na - ri a

non no - vit qui \_ sunt \_ sti - mu - li que cul - pe se - mi - na - ri a

te fo - mi - tem \_ et \_ sti - mu - lum te mor - tis vo - co nun - ci - um

que nu - d'e - ra in - fr'es - ta gent ar suy ves - ti - da d'un drap car

qui doit es - tre \_ son \_ buen - voil - lant si ne li mos - tre se mal non

qui doit es - tre \_ son \_ bien - voil - lant si ne li mos - tre se mal non

a - vec sa mie \_ a \_ grant des duit et sanz fai - re touz \_ ses ta - lanz

fa - chiez de si \_ que j'ai grant \_ tort car as - sez trop har - di - e fui

per la dol - cor \_ q'l \_ cor li vai \_ s'o - bli - da es lai - sa ca - der

que s'o - bli - da \_ lais - sas cha - zer \_ per la dos - sor \_ c'al cor li vay

que s'ou - bli - de et lais - se \_ ca - der per la dou - cor que'l cor li vai



cau - sam ne - scit pe - ri - cu - li cur al - ter - nant con - vi - ci - a

cau - sam ne - scit pe - ri - cu - li cur al - ter - nant con - vi - ti - a

cau - sam ne - scit pe - ri - cu - li cur al - ter - nant con - vi - ci - a

cau - sam ne - scit pe - ri - cu - li cur al - ter - nant con - vi - ci - a

tu \_\_\_\_ do - mus me - e ia - ni - tor hos - tis non clau - dis os - ti - um

Ay - tal \_\_\_\_ se - nor tan co - noy - sent deu \_ hom ser - vir es a - so - rar

ma - le - ment le vet de - ce - vant et fet vers li com - me fe - lon

ma - le - ment le vait de - ce - vant et fait vers li co - me fe - lon

ou \_\_\_\_ cil qui tost vient et tost prent et quant il a fait si sen \_\_\_\_ fuit

quant \_\_\_\_ mon cuer ne ma boi - che mui a rien qui te - nist a \_\_\_\_ de - port

ha - las \_\_\_\_ con grand en - vei na \_\_\_\_ ve de cui que ve - ia \_\_\_\_ iau - ci - on

ai - las tal en - ve - ya m'en \_\_\_\_ ve de qui quieu ve - ya iau - zi - on

he \_\_\_\_ tan granz en - vi - de men pre de co quest si en \_\_\_\_ jau - si - on

cur pro-ca - ces et e - mu - li re - pli - cent in se - vi - ti - a

cur pro - ca - ces et e - mu - li re - pli - cent in se - vi - ti - a

cur pro - ca - ces et e - mu - li re - pli - cant in se - vi - ci - a

cur pro - ca - ces et e - mu - li re - pli - cent in se - vi - ti - a

fa - mi - li - a - ris pro - di - tor ad - mit - tis ad - ver - sa - ri - os

ques al sieus el no-i sol fayl - lir als obs ans lur vol a - iu - dar

et com-me fel et sou - dui - ant si l'en re - te de tra - i - son  
 et co-me fel et so - dui - ant si l'en re - te de tra - i - son

ne be - e pas au re - me - nant amz queut la flor et laist le fruit

se por cert non qen - si re - cort mi - ré et mon duel et mon e - nui

me - ri veil - las ai car de - se lo cor de de - si - rer no - m fon

me - ra - vi - lhas ai car des - se lo cor de de - zi - rier nom fon

mi - ra - vill me q'un nies del sen et cor de de - sir - rier non fon



# The Performance of Devotion

## Multi-lingual Networks of Songs and Sermons in the Thirteenth and Fourteenth Centuries

Helen Deeming

Among the songs of thirteenth- and fourteenth-century France, England and Ireland, the phenomenon of *contrafactum* was seemingly widespread. Song-texts were commonly substituted for other ones, either in the same language (most typically, one Latin text for another), or in a different language, whether Latin, English or French. The networks of song-relationships are complex and heterogeneous, but close scrutiny of particular examples can be illuminating. This article explores three such networks of songs, tracing their circulation through both musical and apparently non-musical contexts. Exploring the theme of song migration, I seek to investigate what these networks of songs in different languages, textual guises, and contextual situations may reveal about the utility of musical and poetic materials in spiritual education and both private and communal devotion.

### ***Refrains in Rondeaux, Sermons and Songs***

In Nico van den Boogaard's catalogue of *refrains*, numbers 1861 and 1862 are a pair of related texts, one a single line attested in only one source, the other variously a couplet or a tercet traceable in four.<sup>1</sup> The *refrain* vdB 1861

---

<sup>1</sup> Nico H. J. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du xiie siècle au début du xive: collationnement, introduction, et notes*, Paris: Éditions Klincksieck 1969 (Bibliothèque française et romane, D:3); the contents of van den Boogaard's catalogue – amplified by further work by Friedrich Gennrich and Anne Ibos-Augé – are now searchable at <http://refrain.ac.uk> (15.11.19). Hereafter, vdB refers to a *refrain*'s number in van den Boogaard's catalogue; vdBR refers to *rondeaux*, which are given their own numbers in the same work. Other *trouvère* songs are referred to with their RS (Raynaud-Spanke) number, from Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden: E. J. Brill 1955. Latin songs are given their volume and page number in *Analecta Hymnica Medii Aevi* (hereafter *AH*), ed. Guido Maria Dreves and Clemens Blume, 55 vols, Leipzig:

(“Uous n’alez pas ioliement si com ie fas”) occurs, without musical notation, in one manuscript of *Le Tournoi de Chauvency*.<sup>2</sup> The *refrain* vdB 1862 is cited in three of the four sources of *Renart le nouvel*, two of them with (different) musical notation and with divergences of text and versification between them.<sup>3</sup> The fourth source of vdB 1862 finds the *refrain* incorporated within a song, rather than in a narrative context, in Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 12786 (Trouvère manuscript *k*), a manuscript containing a substantial collection of songs, mainly rondeaux, laid out for three-part polyphonic music which – along with the intended initials throughout the manuscript – was never supplied.<sup>4</sup>

In this source, vdB 1862 forms the *refrain* of a rondeau on fol. 80v: “[V]os nalez pas si com ie faz / ne uos ne uos n̄ sauez aler / ne uos ni sauez aler” (vdBR185).<sup>5</sup> The text of these lines seems to have caused the scribe of fr. 12786 some difficulty.<sup>6</sup> Here they form a tercet, whose third line is a parti-

---

Riesland, 1886–1922. English songs are listed in the *Digital Index of Middle English Verse* (hereafter DIMEV), ed. Linne R. Mooney et al., <http://www.dimev.net/> (15.11.19).

2 See [http://refrain.ac.uk/view/abstract\\_item/1861.html](http://refrain.ac.uk/view/abstract_item/1861.html) (15.11.19); the *refrain* is found in the *Chauvency* copy now in Mons, not that in Oxford, Bodleian Library, Douce 308.

3 See [http://refrain.ac.uk/view/abstract\\_item/1862.html](http://refrain.ac.uk/view/abstract_item/1862.html) (15.11.19).

4 A recent comprehensive study of this manuscript can be found here: Frieda van der Heijden, *Or ai ge trop dormi: A Study of the Unfinished F-Pn fr. 12786*, PhD Dissertation, Royal Holloway, University of London 2018. A digital facsimile is available at <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60003511> (15.11.19).

5 Throughout this article, I am distinguishing typographically between (italic) *refrains* – meaning the migrating chunks of text and music that are cited in a range of different contexts – and (Roman) *refrains*, meaning the internally repeating passages of songs in song-forms like the rondeau or virelai. The two senses of the term need to be distinguished in a song like this – and many others – that has both *refrains* and a refrain.

6 Fol. 80v may be found at <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60003511/f168.item> (15.11.19). At this point, the scribe’s usual layout had to be abandoned: most of the rondeaux have their refrain lines laid out across most of the width of the page, with a large space above for three-part notation in score, and the residuum text, which will be sung to the same music already supplied for the refrain, in a narrow column on the right-hand side of the page, spanning the height of the space left for the notation of the refrain. This procedure was well suited to *rondeaux simples*, whose two-line refrains could fit neatly on a single long line of writing, but for longer refrains, one line proved insufficient. Here,

al repetition of its second; repetition (of “ne uos, ne uos”) is also built in within the second line. After writing “ne uos, ne uos, ni sauez aler”, the scribe thought better of it and deleted “ni”, thus rendering the second line octosyllabic, to match the first one. The scribe’s hesitation is understandable: the inbuilt repetition is inherently confusing, and the sense of the lines offers little clarification – we might translate them as “You do not go as I do / nor do you, nor do you, know how to go / nor do you know how to go”. It might be tentatively suggested that such meandering lines are peculiarly well-fitted to be the *refrain* of a rondeau, a musico-poetic form whose circularity confounds a straightforward sense of direction and whose *refrain* lines could be read as especially aimless, since the first may be followed either by the second, or by its own music again, now set to an alternative line of text.<sup>7</sup>

In the *refrain* transmission of these lines, the versification is quite different: only one version has a tercet, and its lines have 11, 9, and 9 syllables; the other two witnesses have couplets, one with 11 and 9 syllables, the other with 11 and 13. Under the influence of the *refrain* transmission, both Friedrich Gennrich and Hans Tischler emended the text of the rondeau in their editions and fitted it to the music (likewise manipulated) of one of the *refrain* versions, thereby being able to extrapolate a complete musical setting of the rondeau (albeit a monophonic one, not the three-part setting for which the text was laid out in fr. 12786).<sup>8</sup>

---

having used up the entire width of the page and still not having finished the refrain, the scribe continued on the right-hand side of the line below, adding a rough-drawn vertical to separate its final words from those of the refrain of the next song. The residual text, rather unhelpfully connected (by this scribe or a later user) to the end of line 1 (which is not in fact the end of the refrain), then appears in a column on the right of this second line. The text of both the refrain and the residuum of the next song (a *rondeau simple*) has been stretched out to fill up another whole line, in order that the following song can revert to the typical layout.

<sup>7</sup> The inbuilt circularity and self-reflexive nature of rondeaux was taken up more explicitly by certain fourteenth-century composers, for example in Machaut’s R14 *Ma fin est mon commencement* and Baude Cordier’s *Tout par compas*.

<sup>8</sup> Hans Tischler (ed.), *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition*, 15 vols, Rome: American Institute of Musicology 1997 (*Corpus mensurabilis musicae* 107), vol. XIV, no. R44; Friedrich Gennrich (ed.), *Rondeaux, Virelais und Balladen aus*

However, the text as originally written in the rondeau in fr. 12786 (before the deletion of “ni”) is internally consistent: the *refrain* lines have 8, 9, and 7 syllables respectively, and the residual lines match that, with those intended to be sung to the ‘a’ music having 8 syllables and those to be sung to the ‘b’ music having 9 and 7. The first pair of residual lines (the octosyllables to be sung to the ‘a’ music: “Bele aliz *par* main se leua ... biau se uesti miex se para”) also have a life outside this rondeau. A couplet beginning “Bele Aelis main se leva” (or more frequently inverted as “Main se leva la bele Aelis”) is cited five different times in the romance *Guillaume de Dole*, each time with a different versification; versions of the same couplet also occur as *refrains* in a number of motets, and more fleeting references to the stock character “bele Aelis” are found in still more contexts.<sup>9</sup> A *chanson avec des refrains* (RS 1509) by Baude de la Quarière opens each stanza with a line from “Bele Aelis main se leva”: from this heavily interpolated version, a five-line “original” song can be back-projected.<sup>10</sup> But in only one other context does the “Bele Aelis” reference go beyond the initial couplet, and this context is a somewhat surprising one. A Latin sermon surviving in seven manuscripts – and in two of them attributed to Stephen Langton, Archbishop of Canterbury from 1207 to 1228 – opens with a full stanza beginning “Bele Aelis matin se leva”.<sup>11</sup> In this version, the fair Alice rises, dresses and prepares herself (“se leva, sun cors vesti et appara”), then enters a garden (“en un verger s’en entra”); finding five flowers she makes herself a garland of

---

*dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts, mit den überlieferten Melodien*, Bd. 1, *Texte*, Dresden: Niemeyer 1921, no. 107.

<sup>9</sup> The fullest study of the transmission of these “Bele Aelis” lines is Gaston Paris, “Bele Aaliz”, in: Mario Roques (ed.), *Gaston Paris: Mélanges de littérature française du moyen âge*, Paris: Honoré Champion 1912, 616–624 (reprinted from *Mélanges Wahlund*, 1896, 1–12). See also Maurice Delbouille, “Sur les traces de ‘Bele Aëlis’”, in: Irénée Cluzel and François Pirot (eds.), *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière (1899–1967)*, Liège: Soledis 1971, vol. 1, 199–218.

<sup>10</sup> Rudolf Meyer, Joseph Bédier and Pierre Aubry, *La chanson de Bele Aelis par le trouvère Baude de la Quarière: Étude métrique par R. Meyer, Essai d’interprétation par J. Bédier, Étude musicale par P. Aubry*, Paris: Alphonse Picard et fils 1904.

<sup>11</sup> The seven sources of the sermon are listed at [http://refrain.ac.uk/view/abstract\\_item/R42.html](http://refrain.ac.uk/view/abstract_item/R42.html) (15.11.19).

blossoming roses (“cync florettes i trova, une chapelette fait en ha, de rose flurie”); the stanza in the sermon concludes with the *refrain* vdB 1506: “Pour Dieu, trahez vus en la vus qui n’amez mie” (“For God’s sake, be gone from hence, you who do not love”).<sup>12</sup>

We cannot know if the lines after the first couplet (those concerning the garden and the garland of flowers) also formed part of an earlier song, or if they were the preacher’s own creative continuation of the “Bele Aeliz” theme, because no witnesses to them outside the sermon exist. Certainly they offered the sermon-writer ample material for his purpose: in the sermon, Alice is figured as an allegory of the Virgin Mary, with the sermon concluding: “per predicta ergo patet quod ista belle Aliz est mater misericordie et regina iusticie que portavit regem celorum et Dominum” (“through the preceding therefore it is clear that this ‘Fair Alice’ is the mother of mercy and the queen of justice who bore the King of heaven and the Lord”). After quoting the stanza in full at the start, the sermon continues, glossing it line by line, Alice’s name itself inviting Marian interpretation when read (in French) as “a liz” (“from the lily”, a common title for the Virgin Mary), and (in Latin) as “a lis”, meaning “without dispute”, or – at a stretch – “without sin”. From the sermon we receive confirmation that “Bele Aeliz” was well known as a dance-song, something that was also strongly implied by its appearances, referred to as a “carole”, in *Guillaume de Dole*. The preacher states: “When I say ‘Fair Alis’, you know that dancing was first devised for vanity; yet in dancing three things are necessary, namely: a sonorous voice, the entwining of arms, and stamping of feet (*vox sonora, nexus brachiorum, strepitus pedum*)”. He goes on to explain that these same three things may be turned to the praise of God, a sonorous voice preaching holy wisdom, the entwining of arms repre-

---

12 On the sermon, see John Stevens, *Words and Music in the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press 1986, 162, 177–178; Karl Reichl, *Religiöse Dichtung im Englischen Hochmittelalter*, Munich: Wilhelm Fink 1973, 379–88; Tony Hunt, “De la chanson au sermon: *Bele Aalis* and *Sur la rive de la mer*”, in: *Romania* 104/416 (1983), 433–456; Robert A. Taylor, Wendy Pfeffer, Randall A. Rosenfeld, and Lys Ann [Shore] Weiss, “The Bele Alis Sermon: Homiletic Song and Dance”, in: *Florilegium* 24 (2007), 173–191. Several of the contexts (songs and sermons) featuring “Bele Aelis” are explored in Sylvia Huot, *Allegorical Play in the Old French Motet: The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford: Stanford University Press 1997, 57–63.



senting acts of charity and kindness, and the stamping of feet being good works that harmonise with one's words.<sup>13</sup>

The network of literary and musical material that I have sketched out so far is already dizzying in its complexity and would defy any attempt to map out a chronological or geographical diagram of chansons and their relatives. I have mentioned several *refrains* cited in literary narratives whose origins are unclear, though the "Bele Aeliz" couplet may be presumed to have come from a dance song before the first evidence of its written transmission. We have seen several *trouvère* reworkings of these materials, in a *chanson avec des refrains* and in a polyphonic *rondeau*, and they also passed into the hands of motet composers. Via the sermon, which is found in both French and English manuscript witnesses, the *chanson* materials crossed the Channel and are found in the English miscellany Cambridge, Trinity College, B. 14. 39, a preacher's manual of diverse and – from the point of view of songs and their relatives – very interesting contents to which I will return later.

Another English preacher's manual of diverse contents, London, British Library, Arundel 248, includes a gathering of fourteen songs with notated music: it is in fact the largest group of songs notated together in a single manuscript from thirteenth-century England. Nestled among the sermons, theological treatises, and extracts compiled in the late thirteenth century, the songs are in Latin, French, and English and include no fewer than five *contrafacta*.<sup>14</sup> One, *Bien deust chanter ky eust leale amie* (fol. 155r) is an unsignalled Marian *contrafact* of Blondel de Nesle's *chanson* *Bien doit chanter qui fine amours adrece* (RS 482).<sup>15</sup> Another song, *Magdalene laudes plene*

---

13 Another sermon also quoting the "Bele Aelis" lyric takes a more negative stance, regarding her as a symbol of frivolity and worldliness; see Huot, *Allegorical Play* (see n. 12), 60, and Hunt, "De la chanson au sermon" (see n. 12), 435–436.

14 All of the Arundel 248 songs are edited in Helen Deeming (ed.), *Songs in British Sources, c.1150–1300*, London: Stainer & Bell 2013 (*Musica Britannica*, vol. 95), nos 67–77; the *contrafacta* are nos 68, 69 (a and b), 70 (a and b), 75 (a and b), and 76. Further references to catalogues, concordances, and other editions may be found in the commentary to that edition.

15 Deeming, *Songs in British Sources* (see n. 14), no. 76: edition 106, commentary 202–203.

(fol. 153v), is prefaced with a rubric, “Sequentia de Magdalena post notam Letabundus” (“sequence of the Magdalen, after the tune of *Letabundus*”), referring to a widely transmitted (and widely contrafacted) Easter sequence *Letabundus exultet fidelis chorus*.<sup>16</sup> Three other contrafacta are preserved in Arundel 248 as pairs, with both alternative texts provided: for *Angelus ad virginum* and its English contrafact *Gabriel fram evene king* (fol. 154r), the scribe wrote out all five stanzas of the Latin text, followed by all five of the English, underlaid to the melody.<sup>17</sup> Perhaps doubting the success of this approach to layout, for the next contrafact pair the scribe wrote out the music separately (but immediately adjacent) for each text, the Latin *Salve virgo virginum* and the French *Veine pleine de duçur* (fol. 155r).<sup>18</sup> The other contrafact pair copied here is in the form of a lai, and the scribe has used a double underlay to supply both Latin and French texts beneath a single copying of the melody. But *Flos pudicitie* and *Flur de virginité* (fol. 153v) are a double contrafact, because they are prefaced with a rubric referring to another song as the origin of their melody: “Cantus de *domina* post cantum Aaliz” (“a song of our Lady, after the song *Alice*”).<sup>19</sup>

The extraordinary coincidence of the allusion to the Alice song in two thirteenth-century English preachers’ miscellanies invites further investigation. There are some textual resonances between the Arundel 248 song and the sermon: both employ floral language, allegorising the rose and the lily as Marian symbols; both draw attention to the similarity of “virga” (“branch”) and “virgo” (“virgin”); but these allusions are relatively commonplace and cannot be read as evidence of a concrete connection between the sermon and the Arundel 248 song. Tempting as it is to posit a musical glue binding together all these references to the fair Alice, it seems unlikely that the melodic model for *Flos pudicitie* and *Flur de virginité* was any of the “Bele Aeliz” songs whose convoluted history I have touched upon so far. Whereas the forms of “Bele Aeliz” found in the sermon, the narrative texts and the rondeau either imply a strophic dance-type song with short lines and

---

16 Ibid., no. 68: edition 93, commentary 198.

17 Ibid., nos 70a and 70b: edition 96–7, commentary 199.

18 Ibid., nos 75a and 75b: edition 104–105, commentary 202.

19 Ibid., nos 69a and 69b: edition 94–95, commentary 198–199.

regular patterns, or else consist of too short a snippet to make any conclusion about the song's original form, the "Cantus de *domina post cantum Aaliz*" in Arundel 248 is a long lai, irregular in line length and pattern of repetition. A more promising possibility for the musical source of *Flos pudicitie* is the *Lai d'Aelis* (RS 1921, inc. "En sospirant de trop parfont"), a lyric lai preserved with music in Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 12615 (the *Chansonnier de Noailles*), but comparison of the two songs reveals little in common in terms of melody or poetic construction.<sup>20</sup> A "lai d'Aelis" is also alluded to by the anonymous author of the narrative *Lai de l'Espine*,<sup>21</sup> who describes a king, after a day of hunting, settling down to an evening of entertainment by minstrels, one of whom – an Irishman – performed a "lai d'Aelis", accompanying himself on a vielle:

La nuit quant vint après souper,  
 Li Rois s'asist por déporter,  
 Sor un tapis devant le dois.  
 Ot lui maint Chevalier cortois,  
 Et ensamble o lui ses fis.  
 Le Lais escoutent d'Aielis,  
 Que uns Yrois doucement note  
 Mout le sonne ens sa rote.  
 (*Lai de l'Espine*, vv.171–78).

This – presumably – was another narrative lai, rather than a lyric one similar in form to *Flos pudicitie*, but nevertheless the idea of an Irish "lai d'Aelis" is a particularly intriguing one, in the light of song-relationships between England and Ireland that I will examine below.

<sup>20</sup> See Paris, "Bele Aaliz" (see n. 9), 623, n. 4; idem, "Lais inédits", in: *Romania* 29 (1879), 35–36, n. 6.

<sup>21</sup> Prudence Mary O'Hara Tobin (ed.), *Les lais anonymes des XIIIe et XIIIe siècles. Édition critique de quelques lais bretons*, Geneva: Droz 1976 (Publications romanes et françaises 143), 255–288.

## Sermons in Song

If the network of Alice songs seems to reach the end of a blind alley at this point, another pathway into networks of song opens up through the manuscript Trinity B. 14. 39, one of the English sources of the “Bele Aeliz” sermon mentioned earlier. Like Arundel 248, the book contains a plethora of texts, including sermons, exempla, sentences, and verses in Latin, French and English; its most likely function is as a resource for those charged with preaching and other forms of religious instruction.<sup>22</sup> No musical notation is found in Trinity B. 14. 39, and it has therefore been largely ignored by musicologists, but I would contend that music in fact haunts the entire manuscript. Some of the verse-texts reference singing or declare themselves to be songs: for example, two songs on fol. 81v (both described by their rubrics as “exempla”) use the language of singing in their opening lines:<sup>23</sup>

Exemplum de beata virgine *et gaudiis eius*:  
 Nu þis fules singet hand maket hure blis,  
 And þat gres up þringet and leued þe ris  
**Of on ic wille singen** þat is makeles  
 þe king of halle kinges to moder he hire ches.  
 ...

Aliud exemplum de eodem:  
 On hire is al mi lif ylong  
**of vam ic wille singen**  
 and herien him þer among  
 þad gon us bote bringen  
 ...

The latter song shares its unusual poetic construction with the song *Man mei longe*, of which there is a notated copy in another source, and which is also quoted in three sermons; in two other sources, *On hire is al mi lif ylong* and *Man mei longe* are copied adjacently and it is not unreasonable to assume

<sup>22</sup> A comprehensive study of this manuscript and edition of its texts is Reichl, *Religiöse Dichtung* (see n. 12).

<sup>23</sup> *Nu þis fules singet*: DIMEV (see n. 1) 3806; *On hire is al mi lif ylong*: DIMEV 4270.

that both were meant to be sung to the same melody.<sup>24</sup> Several other verses in Trinity B. 14. 39 have melodies in other sources (including *Veni sancte spiritus* [fol. 56v], sometimes ascribed to Stephen Langton or to Pope Innocent III).

The practice of contrafactum is also alluded to in the Trinity manuscript by the many multi-lingual text-pairs, in which a Latin verse is followed by or interleaved with a French or English translation in the same verse form (as with *Veni sancte spiritus*, which appears with a French translation *Seint espiriz vus venez*). Though no notated music is present, it seems overwhelmingly likely that a musical inspiration lay behind these matching verse translations: the translator must surely have had the melody of the first text in mind when preparing the translation.

One particular multi-lingual pair – *Gaude virgo mater Christi* and its English translation *Glad us maiden, moder milde* – demonstrates a number of concrete links to music. This Latin text was frequently set by composers in the later Middle Ages and Renaissance: one especially noteworthy setting is that by Josquin.<sup>25</sup> *Gaude virgo mater Christi* formed the basis and inspiration for many other poems on the Joys of the Virgin Mary (*Analecta Hymnica* lists fourteen different poems with this incipit): its five Joys were increased to seven and even twelve in other poems, some of which re-use just the opening lines of this one, but others of which take the entire poem and insert additional stanzas at the end or interleaved.<sup>26</sup> It appeared as a sequence in a litur-

---

<sup>24</sup> Eric J. Dobson and Frank Ll. Harrison, *Medieval English Songs*, London: Faber & Faber 1979, 123. *Man mei longe*: DIMEV 3370 and Deeming, *Songs in British Sources* (see n. 14), no. 41: edition, 60; commentary, 186–187.

<sup>25</sup> For a discussion of the many versions, see Marco Gozzi, “Sequence Texts in Transmission (ca. 1200 – ca. 1500)”, in: Daniele V. Filippi and Agnese Pavanello (eds.), *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, Basel: Schwabe 2019 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 7), 157–187, at 182–186. For the Josquin setting, see *Josquin des Prez: Motets on Non-biblical Texts, De Beata Maria Virgine 2*, ed. Willem Elders, Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 2007 (New Josquin Edition 24).

<sup>26</sup> For references to the fourteen poems with this incipit, see *AH, Register Band I, Erster Halbband A–J*, ed. Max Lütolf, Bern and Munich: Francke Verlag 1978, 389–390. These poems with shared incipits are not all necessarily related, though in many of these

gical rhymed office of the Virgin Mary in Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds latin 1343, whose compilation is attributed to Charles II of Anjou, King of Sicily.<sup>27</sup> But the poem was evidently widespread (the adapted versions come from all over western and central Europe), so it could have circulated with other tunes too. Its poetic form is Victorine stanzas (double versicles, each comprising two 8-syllable lines followed by a 7-syllable one, and rhyming aab/ccb), and as this was one of the most common constructions for late sequences, there were many tunes in circulation to which it could fit.<sup>28</sup>

*Glade us maiden, moder milde*, on the other hand, is unique to this manuscript.<sup>29</sup> Beginning towards the foot of fol. 28v and continuing for the first ten lines of fol. 29r (Figure 1), the two poems are interleaved, stanza by stanza, although the English lines are laid out differently. Each versicle of the Latin poem occupies a single line of writing, whereas the English versicles are laid out more expansively, the two 8-syllable lines written one above the other, with the 7-syllable line written between them on the right-hand side, connected to the preceding lines with red wavy lines. Though at first glance, this layout makes the English stanzas appear longer than the Latin, the English version in fact matches its verse structure almost identically, varying from it only occasionally by substituting some rhymes with stress on the last, rather than the penultimate, syllable in later stanzas. For example, the third stanza opens in the Latin with “*Gaude quo post Christum scandis*”, where the equivalent English line is “*Glade us marie to joye ibrout*” (stressed syllable underlined in both cases), but this variation seems not to have been a matter of concern to the poet or scribe, since there is similar variability even within the English stanzas. In the second stanza, the first line of the first versicle is “*Glade us of iesu pi sone*”; the parallel line in the second versicle – which

---

cases, the resemblances go well beyond the first line and extend throughout the poems’ lengths.

<sup>27</sup> *AH*, vol. 24, 56–61.

<sup>28</sup> Victorine stanzas are named after the canon-poets of St Victor in Paris who created a virtual library of such pieces in the twelfth century; see Margot Fassler, *Gothic Song: Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.

<sup>29</sup> Reichl, *Religiöse Dichtung* (see n. 12), 332–333, 96–99. DIMEV (see n. 1) 1516.

would be sung to the same musical phrase – is “Glade us maiden *cris* up *stey*”. Evidence for how thirteenth-century musicians handled such variability is abundant in the notated sources of English song: wherever a repeated melody was written out twice for two text-lines of slightly varying length or stress, the melody is lightly adapted (through omission of repetition of notes) as required to fit the altered textual structure.<sup>30</sup>

The opening couplet of the Latin song, “*Gaude virgo mater Christi que per aurem concepisti*”, is also found within the sequence *Celum Deus inclinavit*, whose earliest witness is the Dublin Troper (Cambridge, University Library, MS Add. 710, fols. 106v-107r), a liturgical book from the second half of the fourteenth century that was used at the cathedral of St Patrick’s in Dublin and contains various liturgical materials as well as a collection of additional Latin songs not assigned to any particular liturgical occasion.<sup>31</sup> *Celum Deus* is itself a contrafactum of the English *Salve virgo singularis*, which – like *Gaude virgo mater Christi* – seems to have been the inspiration for at least one more later text.<sup>32</sup> Example 1 shows the first stanzas of the two compared: the double-underlay is editorial, as in both manuscripts both the a and b versicles are written out in full, hence the ossia staves show the written-out variants between the two versicles.

The network of musical links surrounding *Gaude virgo mater Christi* extends into polyphonic settings. These include a fragmentary fourteenth-century English three-part setting of *Celum Deus inclinavit* – only this third stanza, “*Gaude virgo mater Christi*”, is preserved, and it uses the mono-

---

30 See Deeming, *Songs in British Sources* (see n. 14), xl–xli (and the commentary to individual English songs in the edition); Ardis Butterfield and Helen Deeming, “Editing Insular Song across the Disciplines: *Worldes blis*”, in: Vincent Gillespie and Anne Hudson (eds.), *Probable Truth: Editing Medieval Texts from Britain in the Twenty-First Century*, Turnhout: Brepols 2013, 151–166.

31 René-Jean Hesbert, *Le tropaire-prosaire de Dublin: Manuscrit add. 710 de l’université de Cambridge (vers 1360)*, Rouen: Imprimerie Rouennaise 1966; Helen Deeming and Samantha Blickhan, “Songs in Circulation, Texts in Transmission: English Sources and the Dublin Troper”, in: *Early Music* 45/1 (2017), 11–25.

32 Deeming, *Songs in British Sources* (see n. 14), no. 28: edition 48, commentary 180.

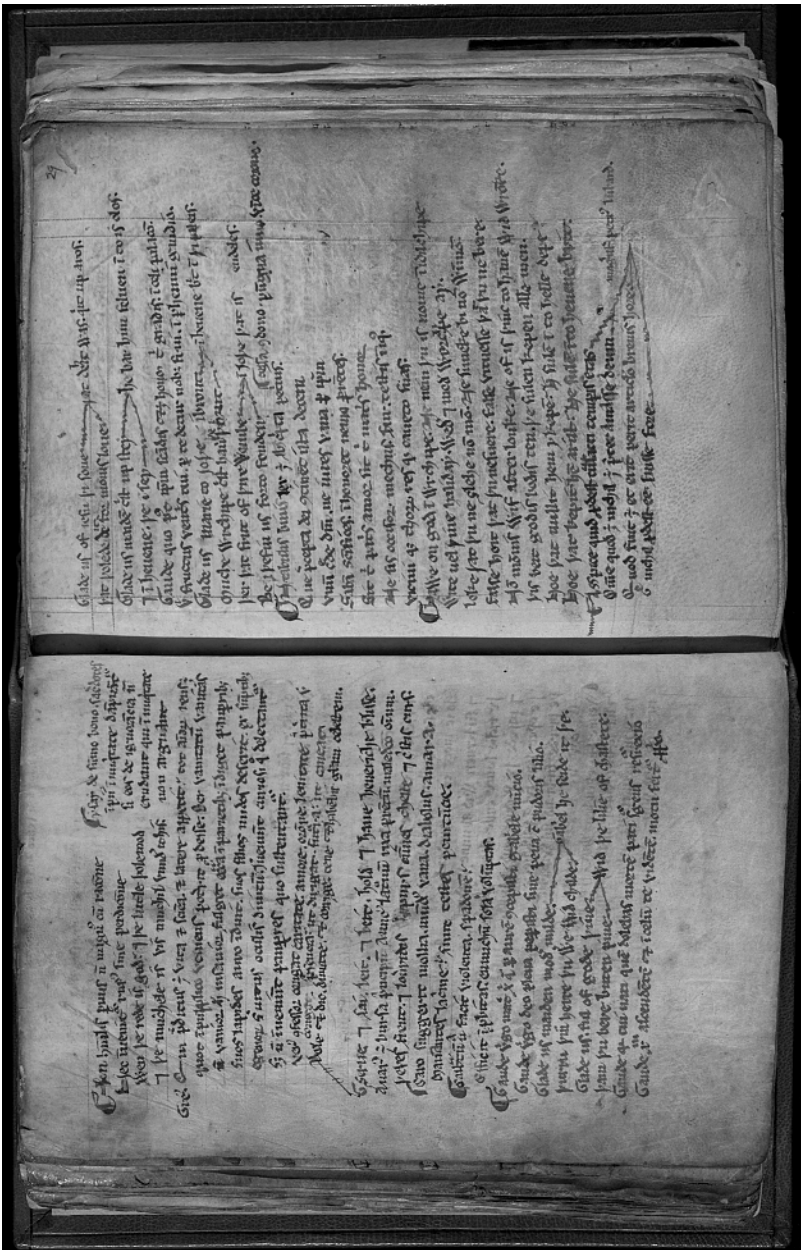


Fig. 1: Cambridge, Trinity College, MS B. 14. 39, fols. 28v–29r. Reproduced with the permission of the Master and Fellows of Trinity College, Cambridge.



## Salve virgo singularis - first stanza

GB-Lbl Cotton Titus A. xxi, f.91r

Ia. Sal - ve vir - go sin - gu - la - ris, sal - ve pa - rens ex - pers pa - ris,  
 Ib. Et te com - pa - ra - vit ro - se, dum pro no - bis et non pro se

cu - ius men - tem sin - gu - la - ris per - tran - si - vit gla - di - us:  
 mor - ti ig - no - mi - ni - o - se damp - na - re - tur fi - li - us.

## Celum Deus inclinavit - first stanza

GB-Civ Add. 710, ff.106v-107r

Ia. Ce - lum De - us in - cli - na - vit, et des - cen - dit et in - tra - vit  
 Ib. Et quod ver - bo ma - ri - ta - vit car - nem, cu - i sub - iu - ga - vit

vas e - lec - tum stir - pis Da - vid, quod an - te pro - mi - se - rat:  
 ce - lum, ad - quod re - por - ta - vit o - vem, quem per - i - e - rat.

ex. 1: The first stanzas of *Salve virgo singularis* and *Celum Deus inclinavit* compared.

phonic melody found in the Dublin Troper as its lowest voice.<sup>33</sup> Another text poetically related to *Celum Deus* and *Salve virgo singularis*, sharing the same stanza form and some textual resonances, is *Verbum bonum et suave*. This was extremely widely transmitted in dozens of manuscripts (liturgical and non-liturgical) from as early as the eleventh century right through to the end of the Middle Ages.<sup>34</sup> It too had several polyphonic settings, including one in the St Andrew's manuscript of Notre Dame polyphony (Wolfenbüttel, Her-

33 Margaret Bent, *Five Sequences for the Virgin Mary*, London: Oxford University Press 1973, 6–8.

34 *AH*, vol. 54, 343–345. See also Gozzi, “Sequence Texts in Transmission” (see n. 25), 157–176.

zog August Bibliothek, Guelf.628 Helmst.), and a related one in some very badly damaged early thirteenth-century English fragments now in Dorchester in Dorset.<sup>35</sup> As with the trouvère materials with which I began this article, we are dealing with an intricate web of interrelations between songs, but in this case it is striking that the links in the network revolve heavily around contrafact relationships and polyphonic settings of monophonic songs, crossing between England and Ireland.

*Gaude virgo mater Christi* relates the Five Joys of the Virgin: each Joy line begins with the word “Gaude” (matched in the English translation with “Glade us”) and thus it sits alongside other verses employing anaphora and similar techniques to relate the Five Joys: one such verse, also found in the Dublin Troper, is *Ave spes angelico* (GB-Cul Add. 710, fols. 118v–119r). This is – like *Celum Deus inclinavit* – a contrafactum of an English song, *Salve celi ianua*, but unlike its model, which has some sophisticated and unusual imagery, *Ave spes angelico* seems poetically conventional.<sup>36</sup> Its versicles each repeat one of the five salutation words “Ave”, “Eya”, “Gaude”, “Salve” and “Vale”, before a closing petition. Hence what the three Five Joys songs – *Gaude virgo*, *Glade us maiden*, and *Ave spes angelico* – have in common is a straightforward structure, relating each Joy in turn, a repetitive poetic pattern of anaphora, and employment of a melody that has repetition built in (the double versicle construction) and that was used with at least one other text. All these features seem to lend themselves particularly well to memorisation, and it is not difficult to imagine scenarios in which preachers or confessors taught these songs to those in their care to aid their recall of doctrine and

---

35 Deeming, *Songs in British Sources* (see n. 14), no. 26: edition 45, commentary 179; Ian D. Bent, “A New Polyphonic ‘Verbum bonum et suave’”, in: *Music & Letters* 51 (1970), 227–241.

36 One example of striking imagery in *Salve celi ianua* comes in versicle 2a: “*Vitri non integritas sole violatur, nec tua virginitas partu defloratur*” (“the integrity of glass is not compromised by the sun, neither is your virginity damaged by childbirth”). This image of the sunbeam through glass as an analogy for Mary’s intact virginity is one that also occurs in Middle English poetry a little later: Andrew Breeze, “The Blessed Virgin and the Sunbeam through Glass”, in: *Bells: Barcelona English Language and Literature Studies* 1 (1988), 53–64. *Salve celi ianua* is edited in Deeming, *Songs in British Sources* (see n. 14), no. 52: edition 72, commentary 191.

perhaps even to give structure to their personal devotions. In support of this suggestion, a legend retold in a fifteenth-century English manuscript mentions that no less a figure than Thomas Becket “was accustomed to meditate upon the Five Joys of the Virgin with the poem *Gaude virgo mater Christi*”.<sup>37</sup> The same arguments could extend to many of the lyrics in Trinity B. 14. 39, especially those pairs which consist of a Latin poem and a matching verse translation, whereby the two texts’ mutual poetic construction and presumed shared melody helped to anchor each more strongly in the memories of preachers and of those who listened to their instruction.

### Substituting and Supplementing Songs

In the examples so far mentioned, we have seen contrafacta – or perhaps it would be better to talk of “song-relationships” – signalled in a variety of ways. Some scribes used double underlay to show unambiguously that two texts belonged to the same melody; others cued the relationship of a notated song to another by means of a rubric that refers to it, without giving its text or music in full. Elsewhere, scribes laid out both songs adjacently, either with their shared music copied twice, or – as in the Trinity B. 14. 39 bilingual song-pairs – with no notated music, and with the stanzas of the two texts interleaved to make their connection to one another unmissable. Other song-relationships might very easily be missed, because there is no written indication of them, the new text being copied with its melody and no reference to any other text. Some scribes – like the one responsible for Arundel 248 – wrote down contrafacted songs in all four of these different ways, and we can only guess why they deemed it important in some cases to expose the song-relationship more or less transparently, and in others saw fit to hide or ignore it.

A further mechanism for signalling a song-relationship is found in another late thirteenth-century compilation of religious texts and extracts, which contains verse texts throughout and a gathering of notated songs at the start. Cambridge, Gonville and Caius College, MS 240/126 has a number

---

37 Christopher Page, “Marian Texts and Themes in an English Manuscript: A Miscellany in Two Parts”, in: *Plainsong & Medieval Music* 5 (1996), 23–44, at 33.

of texts linked to the Franciscan Order of friars, and indeed the very first item in the book is a sequence in honour of St Francis: *Absit nobis gloriari*.<sup>38</sup> The text is written without musical notation, and a rubric announces the subject matter of the song and its relationship to another: “Hec prosa de beato Francisco et concordat in nota cum prosa sequenti” (“Here is a sequence concerning St Francis, and it corresponds in its music with the following sequence”). The “prosa sequenti” is on the next folio: *Stella maris singularis* matches the poetic structure of *Absit nobis gloriari*, and hence its music is suitable for both texts.<sup>39</sup> In terms of poetic technique, *Stella maris singularis* and *Absit nobis gloriari* are quite different: as can be seen in its first stanza, *Stella maris singularis* is dense in verbal patterning, with rhymes both at line-ends and mid-line, as well as plentiful alliteration and puns on similar-sounding words.

1a. *Stella maris singularis,*  
*claustris claris castilaris,*  
*fecundaris nec fedaris,*  
*feta sine semine;*

1b. *Expers paris predicaris,*  
*exsors maris marem paris,*  
*gravidaris nec gravaris,*  
*sancto fula flamine.*

These techniques are largely absent from *Absit nobis gloriari*, which would be understandable if the text were composed afterwards to fit the pre-existing

---

<sup>38</sup> Deeming, *Songs in British Sources* (see n. 14), no. 60a: edition 80, commentary 194.  
<sup>39</sup> *Ibid.*, no. 60b: edition 81, commentary 194. The poetic structure of these songs is not unique and is in fact the same as that of *Celum Deus inclinavit*, *Salve virgo singularis* and *Verbum bonum et suave*, all mentioned earlier. This is probably not evidence of a direct link between all these texts, since the form is reasonably widespread, but it is worth noting that there are resonances of vocabulary, especially between *Salve virgo singularis* and *Stella maris singularis* that suggest their poets were drawing on a common stock of imagery. The editors of *Analecta Hymnica* suggested the link between *Salve virgo singularis* and *Verbum bonum et suave* merely on the grounds of this shared poetic form (*AH*, vol. 39, 47), although they did not register the link with *Stella maris singularis* and *Absit nobis gloriari*.

melody. But this is certainly not proof of the Marian text's compositional priority: the poet of the St Francis song, in which the saint's deeds are compared to those of Biblical heroes, surely had fewer models on which to draw than did the writer of *Stella maris singularis*, who tapped into a vast wealth of Marian poetic phrases and images. Despite their differences, both texts are preserved in the Caius manuscript, the new one supplementing rather than replacing the (presumably) older one, and it is noteworthy that the scribe chose to open the gathering of song with an unnotated text, albeit one whose subject-matter was – we might imagine – close to his heart.

The connection between the Franciscan friars, preaching, and song has long been recognised, with the tradition of vernacular *laude* in Italy stretching back to the Order's founder himself.<sup>40</sup> Though providing devotional musical material for laypeople was one strong impulse behind the friars' songmaking, a striking example from fourteenth-century Ireland indicates that some Franciscans also perceived a need for new devotional songs for clerics. The Red Book of Ossory, compiled in the 1320s by the Bishop of Ossory, Richard de Ledrede (who was an English Franciscan), contains a gathering of sixty Latin devotional lyrics.<sup>41</sup> According to the book's preface, the bishop's intention in composing the lyrics was as follows:

[I have] made these songs for the vicars of the cathedral church, in order that their throats and mouths, consecrated to God, may not be polluted by songs which are associated with revelry, lewd and worldly (*cantilene teatrales, turpes et seculares*), and since they are trained singers, let them provide themselves with suitable tunes according to what these sets of words require.<sup>42</sup>

In common with most injunctions, Richard de Ledrede's prohibition of clerics singing worldly songs strongly suggests that this practice was indeed going on and that the songs he provided were intended to substitute for other forms of musical pastime. In providing substitute songs but no music for them, Richard de Ledrede's collection invited the singers either to invent or to re-use melodies to fit the words. Notes in the margins adjacent to the

---

40 Peter V. Loewen, *Music in Early Franciscan Thought*, Leiden: Brill 2013.

41 Richard L. Greene, *The Lyrics of the Red Book of Ossory*, Oxford: Blackwell 1974.

42 *Ibid.*, iii–iv.

songs show that the singers resorted to contrafactum for at least some of these songs, and to judge from the vernacular and secular songs named, it may well be that they used the melodies of the very songs that these new Latin texts were designed to replace. One example, first remarked on by Richard L. Greene, is de Ledrede's lyric *Peperit virgo*, a song recounting the nativity story, whose marginal rubric names as its tune the Middle English lyric *Mayde yn the moore lay*.<sup>43</sup> The English lyric is found in full in another manuscript, and its poetic form corresponds – but not precisely – to the Latin contrafact. It was the philologist and literary scholar Eric J. Dobson who observed, when preparing his 1979 edition of *Medieval English Songs* with the musicologist Frank Harrison, that *Mayde yn the moore lay* shared a similar poetic structure with the love-song *Bryd one brere*, preserved with music on the back of a papal bull in King's College, Cambridge.<sup>44</sup> Accordingly, Dobson and Harrison fitted both *Mayde yn the moore lay* and *Peperit virgo* to the music of *Bryd on brere*, an act of modern contrafaction that necessitated a heavily interventionist approach to both text and music editing.<sup>45</sup> Yet while the editorial stance adopted by Dobson and Harrison is now ripe for re-assessment, their instinct to match up lyrics surviving without musical notation with suitable melodies, wherever possible, seems fully in keeping with the practices of medieval musicians explored in this article. Thirteenth- and fourteenth-century scribes and singers have bequeathed us ample evidence of the flexibility of their songs, which could adopt and adapt pre-existing music while also being transformed in versification, tone, subject-matter and context as they moved from place to place – even across the English Channel and the Irish Sea.

---

43 Richard L. Greene, “‘The Maid of the Moor’ in the Red Book of Ossory”, in: *Speculum* 27 (1952), 504–506.

44 Cambridge, King's College Archives, KCAR/6/2/137/01/1 SJP/50. Dobson and Harrison, *Medieval English Songs* (see n. 23), 190–191.

45 *Ibid.*, no. 16b (i) and (ii); text 188–189, music 269–270.

## Conclusion

The networks of song described here are complex and varied. We have seen how a French dance song, *Bele Aeliz*, was drawn upon by a thirteenth-century English preacher, apparently because its appealing and memorable verse (perhaps aided by music which is lost to us, but may have been familiar to him and his audiences) struck him as a useful resource for instructing his listeners in the qualities of the Mother of God. Another song from the same group of related songs on “la bele Aeliz” was excerpted and cited as a *refrain* in both narrative and lyrical French works, including a polyphonic rondeau and a *chanson avec des refrains*, where its story becomes intertwined with that of other migrating *refrains* and their networks. Another Alice song, as yet unidentified, but perhaps related in some way to the Irish “lai d’Aelis” mentioned in the *Lai de l’Espine*, provided the melody for the “double contrafactum” *Flos pudicitie / Flur de virginité*, once again substituting the Virgin Mary in place of Alice, and once again found alongside sermons and other preaching materials in a thirteenth-century English manuscript. *Gaude virgo mater Christi* appears first in the same preacher’s manuscript that contains the “Bele Aeliz” sermon, without notated music but with an interleaved English translation which is surely a contrafactum; the Latin poem is found slightly later in a liturgical context and then very widely transmitted and adapted into many new Latin texts, some of which had liturgical uses and/or musical settings. Its opening line is found in a different song, *Celum Deus*, itself a contrafactum of *Salve virgo singularis*. And the links in this network go further still, to other Latin songs in both English and Irish manuscripts, some with liturgical designations and others without, and some with thirteenth- or fourteenth-century polyphonic settings. We find *Gaude virgo* being mentioned, in the fifteenth century, as a resource for private devotion, and it is not hard to imagine a similar practical function in acts of devotion for other songs in this network, especially those whose poetic and musical construction draws upon techniques of repetition that lent themselves to memorisation and meditative recall. In the Franciscan examples mentioned here, there is evidence both of a desire to expurge inappropriate songs by substituting them with new devotional ones (in the Red Book of Ossory), and also, conversely, an urge to supplement – rather than replace – an exist-

ing song with a new text (*Absit nobis gloriari*) set to its music, enhancing the song by expanding the textual materials with which it was associated.

Some of my examples test the limits of the term “contrafactum”, either because a musical relationship cannot be securely proven, or because the borrowing consists only of a fragment of a song, rather than an entire piece. But in broadening the scope of the enquiry to include these less narrowly-defined song-relationships, I hope to have shown that in thirteenth- and fourteenth-century England and Ireland, multi-lingual networks of song permeated the discourse and practice of preaching and of both communal and private devotion, and sometimes all that was needed to ignite the spark of memory of a song was a snippet of its text. Just as in the contemporary tradition of *refrain* citation, authors and audiences colluded in a game of recognition, in which the re-use of pre-existing material was sometimes very open and at other times more hidden, but when the citation was recognised, it could bring with it textual associations that enriched the reading of the new text.

Lastly, the role of memory is clearly crucial to these networks of song-relationships in three ways. As the author of a thirteenth-century treatise on measured music wrote:

metrice compilata memoriali cellulae levius quam prosaice commendantur, et impressa leviter ad memoriam citius reducuntur, etiam metra favorabilius quam prosa mentes excitant auditorum.

Things composed in verse are received more easily in the store-house of memory than things composed in prose, and since they are impressed easily on the memory they are more quickly recalled. Also verses arouse the minds of the listeners more favorably than prose.<sup>46</sup>

These mnemonic (and arousing) effects of poetry were further enhanced by musical settings, and hence songs could be effectively used to aid memorisation of teachings and to assist in their recall as part of liturgical or private

---

<sup>46</sup> Jeremy Yudkin (ed.), *De musica mensurata, The Anonymous of St. Emmeram: Complete Critical Edition, Translation, and Commentary*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1990, 74–75.



devotion.<sup>47</sup> The memory of melodies (and their pre-existing texts) enabled the creation of contrafacta: the poet who set out to make *Glade us maiden, moder milde*, the English translation of *Gaude virgo mater Christi*, surely had the melody of that Latin song resounding in his mind as he wrote. And in performance, the memory of one song-text could – and can – still pervade another, even as its contrafactum is sung; and for both the singer and the listener, such associative recall would increase the more often the songs were repeated.

---

<sup>47</sup> Marco Gozzi considers the use of hymns and sequences for the memorisation of teachings in church schools, noting that “their peculiarly rhythmic and tuneful musical settings contributed to this and set them apart from the stock liturgical repertory”; “Sequence Texts in Transmission” (see n. 25), 186.

# Von Mäusen und Menschen

## Parodie in einem Motetten-Kontrafaktum des 13. Jahrhunderts

*Agnieszka Budzińska-Bennett*

Die Motetten der Ars Antiqua sind vielschichtige Stücke, die unterschiedlichste Formen und Funktionen aufweisen: Sie können liturgisch, religiös, rein säkular oder eigentümlich gemischt sein. Da sie zudem oft auch polytextuell und mehrsprachig sind, stellt die Erforschung ihrer Entstehung und Verwendung eine Herausforderung dar. Ein spezifisches Problem ist dabei ihre Intertextualität, da die Motettentexte sich einerseits reichlich aus der Liturgie bedienen, andererseits aus der zeitgenössischen höfischen Literatur schöpfen. In diesem Beitrag möchte ich zeigen, wie eine genaue Untersuchung der Überlieferungssituation einer Gruppe musikalisch verwandter Stücke Interpretation und Verständnis einer zweistimmigen Motette bereichern kann, insbesondere dann, wenn den parodistischen Momenten Beachtung geschenkt wird. Gerade in der Gattung der Motette entdecken wir eine Fülle von Allegorien, gegenseitigen Kommentaren und Überschneidungen der verschiedensten literarischen Traditionen. Innerhalb der verbreiteten Praxis der Kontrafaktur, also der Neutextierungen von vorher bestehenden Liedern, ist das Phänomen der Parodie besonders interessant. Rein etymologisch bedeutet dieser Begriff ja «Neben- bzw. Gegengesang» oder «verstellt gesungenes Lied» (griechisch *παρωδία*). Diese Art einer verzerrenden oder verkehrten Nachahmung eines Werks in deren wiedererkennbarem Stil ist ein verbreitetes Mittel der Ars-Antiqua-Motetten und kombiniert oft auf unerwartete Weise kontrastierende Motive und Themen. So bin ich insbesondere an dieser Art kontextualisierter Lesung der Texte interessiert, die auf diese Weise neue Facetten offenbaren und eine neue Bedeutung erhalten.

Gegenstand meiner Untersuchung ist eine Gruppe von Motetten der Ars Antiqua aus drei wichtigen Motetten-Handschriften des 13. Jahrhunderts, dem Codex Bamberg, dem Codex Montpellier und der Cambrai-

Handschrift.<sup>1</sup> Die Motetten dieser Gruppe (Tabelle 1) weisen eine fast identische Motetus-Stimme und den gleichen Tenor auf, der Motetus ist allerdings mit drei verschiedenen Texten überliefert: zweimal mit einem lateinischen (Montpellier und Cambrai) und einmal mit einem französischen (Bamberg und Cambrai). Wir haben es hier also mit einem Kontrafaktum zu tun. Die Triplum-Stimme ist in zwei Handschriften präsent (in Montpellier mit lateinischem, in Bamberg mit französischem Text) und ist jeweils melodisch unterschiedlich gestaltet. Der Tenor trägt zwei diverse Bezeichnungen («DOMINO» und «ET NE NOS») und einmal gar keine («TENOR»).^2 Anhand

1 Es handelt sich um Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (*olim* Ed.IV.6) (Codex Bamberg); Cambrai, Bibliothèque-Médiathèque d'agglomération de Cambrai (le MAC), MS A 410 und Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section de Médecine, H 196 (Codex Montpellier). Zu den wichtigsten Ausgaben und bibliographischen Referenzen (mit weiterführender Literatur) zu diesen Handschriften in chronologischer Reihenfolge gehören: Yvonne Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle. Le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, 4 vols, Paris: Éditions de Oiseau-Lyre 1935–1939; Hans Tischler (Hg.), *Motets of the Montpellier Codex*, Madison: A-R Editions 1978–1985 (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance 2–8); ders. (Hg.), *The Earliest Motets (to circa 1270): A Complete Comparative Edition*, 3 vols, New Haven: Yale University Press 1982; ders., *The Style and Evolution of the Earliest Motets (to circa 1270)*, vol. 1, Ottawa: Institute of Medieval Music 1985 (Musicological Studies 40); Gordon Athol Anderson (Hg.), *Compositions of the Bamberg Manuscript: Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (olim Ed.IV.6)*, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler Verlag/American Institute of Musicology 1977 (Corpus Mensurabilis Musicae 75); Mary E. Wolinski, «The Compilation of the Montpellier Codex», in: *Early Music History* 11 (1992), 263–301; Robyn Elizabeth Smith (Hg.), *French Double and Triple Motets in the Montpellier Manuscript. Textual Edition, Translation and Commentary*, Ottawa: Institute of Mediaeval Music 1997 (Musicological Studies 68); Henrik van der Werf, *The Hidden Beauty in Motets of the Early Thirteenth Century*, Tucson, Arizona 1999; Mark Everist, *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry, And Genre*, New York: Cambridge University Press 2004; Jared C. Hartt (Hg.), *A Critical Companion to Medieval Motets*, Woodbridge: Boydell Press 2018 (Studies in Medieval and Renaissance Music); Catherine A. Bradley & Karen Desmond (Hgg.), *The Montpellier Codex. The Final Fascicle. Contents, Contexts, Chronologies*, Woodbridge: Boydell Press 2019.

2 Nummerierung der Motetten-Stimmen nach Henrik van der Werf, *Integrated Directory of Organa, Clausulae, and Motets of the Thirteenth Century*, Rochester, N.Y.: Werf 1989.

dieser Überlieferungssituation möchte ich eine Deutung mithilfe der textlichen Korrespondenzen der Oberstimmen in den verwandten Stücken und der möglichen liturgischen Konnotationen des Tenors anbieten.<sup>3</sup>

**Tabelle 1:**  
Motetten 815–816 & 840–842 mit dem gleichen Tenor

	Montpellier, f. 381rv	Bamberg, f. 30v	Cambrai, f. 131v	Cambrai, f. 131v
Tr	Descendendo Dominus (815)	Je cuidoie avoir amours (840)		
Mot	Ascendendo Dominus (816)	Je chantasse par revel (841)	Je chantasse par revel (841)	Gaudeat ecclesia (842)
Ten	DOMINO (BD-V)	ET NE NOS	TENOR	TENOR

**Mo** Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section de Médecine, H 196 (Codex Montpellier)

**Ba** Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (olim Ed.IV.6) (Codex Bamberg)

**Cambrai** Cambrai, Mediathèque Municipale, A 410

<sup>3</sup> Die wichtigsten Arbeiten und Aufsätze zu diesen bisher etwas vernachlässigten Bereich von Motetten der Ars Antiqua: Sylvia Huot, *Allegorical Play in the Old French Motet: The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford, CA: Stanford University Press 1997 (Figurae: Reading Medieval Culture); Gerald R. Hoekstra, «The French Motet as Trope: Multiple Levels of Meaning in *Quant florist la violete/ El mois de mai/ Et gaudebit*», in: *Speculum* 73/1 (1998), 32–57; Suzannah Clark, «‘S’en dirai chançonete’: Hearing Text and Music in a Medieval Motet», in: *Plainsong and Medieval Music* 16 (2007), 31–59; Michael Alan Anderson, «Fire, Foliage and Fury: Vestiges of Midsummer Ritual in Motets for John the Baptist», in: *Early Music History* 30 (2011), 1–54; Agnieszka Budzińska-Bennett, *Słyszalne i niesłyszalne aspekty motetu ars antiqua. Tekst – kontekst – intertekst*, Poznań: PTPN 2012 (Prace Komisji Muzykologicznej 31); dies., «You must follow me – Reworking *Manere vivere* into *Serena virginum*», in: *Vox Antiqua* 6/1 (2015), 47–75; dies., «*Inter natos mulierum: Pieces for St. John the Baptist from the Cistercian Convent of Las Huelgas*», in: *Polski Rocznik Muzykologiczny* 14 (2016), 17–58.

# 1 Die Motetten *Je chantasse par revel/TENOR* in Bamberg und *Je cuidois avoir amours/Je chantasse par revel/ET NE NOS* in Cambrai

## 1.1 Motetus *Je chantasse*

Betrachten wir den französischen Motetus *Je chantasse par revel* (841) in der Überlieferung in Cambrai (f. 131v) und Bamberg (f. 30v). Die beiden Fassungen unterscheiden sich melodisch kaum (die Cambrai-Version ist etwas weniger verziert und eine Quarte tiefer notiert).<sup>4</sup> Der Text des Motetus lautet:

Je chantasse par revel  
pour celi qu'ai amee,  
mais ele a mari nouvel,  
qui la m'a destournee,  
et dit qu'il avra ma pel  
et cele iert mal menee,  
quant je plus irai.  
Dieus! hél plus n'irai?  
Si ferai;  
je seroi  
la souricete la ou j'enterroi,  
ja n'i aparroi.

Ich würde vor Freude singen  
für diese, die ich geliebt habe,  
aber sie hat einen neuen Ehemann,  
der mich gehindert hat, sie zu sehen  
und sagt, dass er mich umbringen  
und sie bestrafen wird,  
wenn ich wiederkomme.  
Oh, Gott, werde ich nie wiederkommen?  
Doch, das werde ich!  
Wäre ich eine kleine Maus,  
so wäre ich unsichtbar,  
da, wo ich hineinkäme.<sup>5</sup>

Der Text erzählt also von einem Liebhaber, der vom eifersüchtigen Ehemann 'Hausverbot' erteilt bekommt und seine Liebste nicht mehr sehen darf. Drohungen wurden sowohl an den Liebhaber (sein Versteck wird entdeckt) wie an die Frau gerichtet (sie wird schlecht behandelt oder gar geschlagen). Der Protagonist erwägt, ob er doch einen Besuch wagen soll (um *Dieus* beginnend) und beschließt, sich heimlich (leise und unauffällig wie ein Mäuschen) ins Haus der Liebsten einzuschleichen. Wenn auch nicht ganz klar ist, ob dieser Text ernst oder humorvoll zu interpretieren ist (der Schluss mit

<sup>4</sup> Das Faksimile des Musikteils der Handschrift ist bei DIAMM zugänglich: <https://www.diamm.ac.uk/sources/270/#/images?p=129> (27.06.2018).

<sup>5</sup> Besten Dank an Baptiste Romain und Christelle Cazaux-Kowalski für die Hilfe bei der Übersetzung der französischen Texte.

dem Mäuschen scheint etwas ungewöhnlich), handelt es sich doch um eine konventionelle französische Motette des 13. Jahrhunderts, in der eine Dreiecks-Liebesgeschichte mit einem betrogenen Ehemann aus der Perspektive des Liebhabers erzählt wird.

Musikalisch liegt zunächst ein einfacher Bau vor. In den ersten vier Mensuren wird das Thema exponiert («Ich würde vor Freude singen»), der Nachsatz beginnt mit der Kondition (*mais* – aber), ist etwas verzierter und endet nach weiteren vier Mensuren gleichzeitig mit dem ersten Tenordurchgang. Mit dem nächsten Vordersatz geht es ähnlich weiter, allerdings nur bis zur Hälfte des zweiten Tenordurchgangs. Ab Takt 13 (in der genauen Mitte des Stückes) wird ein neuer Reim eingeführt: *-ai* wie *irai* (bisher waren es nur zwei: *-el* und *-ee, revel, nouvel, pel* und *amee, destournee, menee*), und der Duktus des Motetus wird durch kürzere Phrasen etwas kompakter. Eine musikalisch bedeutsame Stelle folgt beim Anfang des dritten Tenordurchgangs: Die Takte 15–18 zeigen eine andere rhythmische Gestaltung und einen breiteren Vortrag (in der klanglichen Realisierung fällt dies stärker auf als im Notenbild). Zudem klingt *Dieus! hé! plus n'irai?* sowohl textlich wie musikalisch wie ein Refrain, ist aber weder in Boogaards Refrain-Katalog noch in der Online-Database REFRAIN auffindbar.<sup>6</sup> Auf diese Stelle werde ich bei der Besprechung der Kontrafaktur nochmals eingehen. Aufführungstechnisch ist die Motette unproblematisch. Vorausgesetzt, dass der Zuhörer sich in der altfranzösischen Sprache einigermaßen zurechtfinden kann, ist der Text gut verständlich vertont, vor allem in der zweistimmigen Fassung in Cambrai. Die dreistimmige Bamberg-Fassung ist mit ihrem zusätzlichen Triplum anspruchsvoller. Da die Stimmen in dem Stück aber komplementär geführt sind,<sup>7</sup> ist eine gewisse Textverständlichkeit gewährleistet. Der Text dieses Triplums thematisiert das Thema von Liebesrisiko und Mut und bleibt insofern dem Thema des Motetus verbunden:

---

<sup>6</sup> Nico H. J. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du xiii<sup>e</sup> siècle au début du xiv<sup>e</sup>: Collationnement, introduction, et notes*, Paris: Klincksieck 1969 (Bibliothèque française et romane, série d: Initiation, textes et documents 3). REFRAIN database: <http://refrain.ac.uk/information.html> (2.1.2020).

<sup>7</sup> Nach der Ars-Antiqua-Motettentypologie erarbeitet bei Dolores Pesce, «The Significance of Text in Thirteenth-Century Latin Motets», in: *Acta Musicologica* 58 (1986), 91–117, insb. 95.

(840) Je cui - doie a - voir a - mours, sans ja - mais pen - ser ail - leurs,

(841) Je chan - tas - se par re - vel pour ce - li qu' ai a - me - e,

ET NE NOS

5 fi - nes - et loi - aus trou - ve - es, mais e - les mi sont a tous - jours ce - m' est a -

mais ele - a ma - ri nou - vel, qui la m' a des - tour - ne - e, et dit qu' il av -

10 - vis, bes - tour - ne - es, si n' o - se pas - plus a - mer et vrai - e - ment, se - cui - das -

- ra ma pel et cele iert mal me - ne - e, quant je - plus ir - ai.

15 - se nule a - mour loi - al trou - ver, por bien a - mer mon cuer i a -

Dieus, hé! plus n' ir - ai? Si fe - rai; je se - roi la

Bsp. 1: *Je chantasse par revel* (841)/TENOR; *Je cuidoe avoir amours* (840)/*Je chantasse par revel* (841)/ET NE NOS (Cambrai, f. 131v & Bamberg, f. 30v).

20

- ban - don - nas - se; Dieus! j'a - mas - se par a - mours, se j'o - sas - se.

sou - ri - ce - te la ou j'en - ter - roi, ja n'i a - par - roi.

Bsp. 1: (Fortsetzung).

Je cuidoie avoir amours,  
 sans ja mais penser aillours,  
 fines et loiaus trouvees,  
 mais eles mi sont a tous jours,  
 ce m'est avis, bestournees,  
 si n'ose pas plus amer,  
 et vraiment, se cuidasse  
 nule amour loial trouver,  
 por bien amer  
 mon cuer i abandonasse;  
*Dieus! j'amasse*  
*par amours, se j'osasse.*

Ohne meine Gedanken jemals anderwärts zu richten,  
 meinte ich die wahren und die treuen Lieben  
 gefunden zu haben,  
 aber sie haben mich immer,  
 so scheint's mir, durcheinandergebracht,  
 und wenn ich nie wieder wage zu lieben,  
 und wahrhaftig, wenn ich geglaubt hätte,  
 keine treue Liebe zu finden,  
 um gut zu lieben  
 würde ich mein Herz verlassen.  
 Oh, Gott, ich hätte geliebt,  
 wenn ich [es] nur gewagt hätte.

Betrachten wir nun den Tenor. In Cambrai fehlt jegliche Information über seine liturgische oder sonstige Herkunft (die Bezeichnung lautet einfach «TENOR»), so dass wir hier keine interpretatorische Hilfe erhalten. Dafür liefert uns die Bamberger Fassung eine interessante Bezeichnung, durch welche die Deutungsmöglichkeiten wesentlich erweitert werden.

## 1.2 Tenor *ET NE NOS*

Die Bedeutung des Tenors mit seinen reichen liturgischen Konnotationen überschreitet bei Weitem den üblichen Hinweis auf seine Bezeichnung, in diesem Fall haben wir es allerdings mit einer speziellen Situation zu tun, da der Tenor *ET NE NOS* nie identifiziert wurde. Aubry betrachtet den Tenor als «un de ceux qui ont résisté à toute tentative d'identification» und schlägt als mögliche Quelle zwei Antiphonen vor, deren Melodien sich von der Te-



nor-Melodie allerdings wesentlich unterscheiden.<sup>8</sup> Van der Werf verzeichnet die Motette unter den Stücken mit Tenores von unbekannter Herkunft.<sup>9</sup> Wir können darin jedoch ein Fragment eines der zentralen Texte des Mittelalters erkennen, nämlich des Herrengebets (*Pater noster*): *et ne nos inducas in tentationem* – «und führe uns nicht in Versuchung». Dadurch treten mehrere mögliche Interpretationsebenen hinzu. Die im Tenor implizit angesprochene Versuchung erscheint im Motetus explizit: Trotz aller Drohungen brennt der Liebhaber, seine Auserwählte zu sehen, und ist versucht, diese gefährliche Tat nochmals zu begehen. Schon das im Tenor nicht aufgezeichnete, aber mitklingende Wort *inducere* (*et ne nos inducas*) bereichert mit seinen vielfältigen Bedeutungen die möglichen Lesarten des Motetus. Es impliziert das ‘Verführen’, ‘Verlocken’, spricht aber auch das ‘Täuschen’ und ‘Hintergehen’ an. Dazu kommen weitere Möglichkeiten; *inducere* bedeutet zugleich auch ‘reingehen’, ‘hineinführen’, ‘ins Haus bringen’, dann ‘verrechnen’, ‘anrechnen’, ‘zum Verhör vorführen’, ‘öffentlich auftreten lassen’ oder eben ‘sich zu etwas entschließen’. Der Tenor spielt also auf Untreue in der Ehe an (der *mari nouvel* wird hintergangen; die Ehefrau könnte zum Verhör vorgeführt werden) und auf das Heimliche und Versteckte mit der perfiden Umkehrung der möglichen Bedeutung von *inducere* ‘öffentlich auftreten lassen’ (es ist eben nichts öffentlich!). Zugleich signalisiert der Tenor die doppelte Warnung an den Liebhaber: erstens ‘sich nicht in Versuchung führen zu lassen’ (die Versuchung des Besuches) und zweitens ‘nicht übermütig zu werden’ (durch den plötzlichen Entschluss), was hier am Schluss eben der Fall ist. Wie weit sich das interpretatorische Feld weiter öffnet, zeigt ein kurzer Blick auf die lateinische Fassung dieser Motette.

---

8 Pierre Aubry, *Cent motets du XIIIe siècle*, vol. 3, Paris: A. Rouart, Lerolle 1908 (Publications de la Société internationale de musique, section de Paris), 87.

9 Van der Werf, *Integrated Directory* (wie Anm. 3), 136.

## 2 Die Motette *Descendendo/Ascendendo/DOMINO* in Codex Montpellier

### 2.1 Oberstimmen *Descendendo* (815)/*Ascendendo* (816)

Schon beim ersten Blick auf die Oberstimmen wird klar, dass diese Motette ein absoluter Sonderfall in Bezug auf den homophonen Textvortrag und die Klanglichkeit ist: Beide Stimmen deklamieren gleichzeitig große Teile des Textes (einige Wörter sind beiden Stimmen gemeinsam):

De-scen-den-do Do-mi-nus in ter-ri<sup>h</sup> hu-ma-na-tur  
A - scen-den-do Do-mi-nus in nu-be<sup>s</sup> sub-li-ma-tur

De-scen-si-o-nem Do-mi-ni  
A - scen-si-o-nem Do-mi-ni

vos cum i-psum re- de-un-tem in-tu-e-mi-ni, iu-ste pu-ni-et  
si- cu- ti et hunc e-un-tem in-tu-e-mi-ni, i- ta ve-ni-et

Ausserdem reimen sie sich auch stets miteinander – dazu sind es vorwiegend zwei- und dreisilbige Reime: *humanatur* – *sublimatur*, *circondatur* – *preparatur*, *preparatur* – *recitatur* oder *filius* – *nimius*.<sup>10</sup>

Aus diesem Grund ist auch die Textverständlichkeit trotz der zwei gleichzeitig klingenden Texte erstaunlich. Die metrische Struktur beider Gedichte ist fast identisch:

---

<sup>10</sup> Eine solche Verdichtung der Homogenität der Silbendeklamation ist nur in wenigen Fällen zu beobachten. Sylvia Huot betonte die symbolischen Aspekte solcher «dense verbal structure»; Huot, *Allegorical Play* (wie Anm. 4), 52–55. Suzannah Clark beschrieb solche Konvergenzen als «privileged and special»; Suzannah Clark, «When Words Converge and Meaning Diverge: Counterexamples to Polytextuality in the Thirteenth-Century Motet», in: Hartt (Hg.), *A Critical Companion to Medieval Motets* (wie Anm. 4), 205–224.

(815) De-scen-den-do Do-mi-nus in ter-ris hu-ma-na-tur ser-vi for-ma

(816) A-scen-den-do do-mi-nus in nu-bes sub-li-ma-tur Ga-li-le-is

(BD-V) DOMINO

6 fi-li-us De-i cir-con-da-tur hinc na-tu-re le-gi-bus stu-por pre-pa-  
ni-mi-us hinc stu-por pre-pa-ra-tur qui-bus ab a-stan-ti-bus in al-bis re-ci-

12 -ra-tur hanc qui de-te-sta-mi-ni de-scen-si-o-nem Do-mi-ni,  
-ta-tur: «Quid mi-ra-mi-ni a-scen-si-o-nem Do-mi-ni,  
[DO-MI - NO]

19 vos cum ip-sum re-de-un-tem in-tu-e-mi-ni, iu-ste pu-ni-et.  
si-cu-ti et hunc e-un-tem in-tu-e-mi-ni, i-ta-ve-ni-et.»

***Ascendendo Dominus (816)***

Ascendendo Dominus  
 in nubes sublimatur  
 Galileis nimius  
 hinc stupor preparatur  
 quibus ab astantibus  
 in albis recitatur:  
 «Quid miramini  
 Ascensionem Domini?  
 Sicuti et hunc euntem  
 intuemini  
 Ita veniet»

***Descendendo Dominus (815)***

Descendendo Dominus  
 in terris humanatur  
 servi forma filius  
 Dei circondatur  
 Hinc nature legibus  
 stupor preparatur  
 hanc detestamini  
 descensionem Domini  
 vos cum ipsum redeuntem  
 intuemini  
 iuste puniet

Was die Texte aber besonders verbindet, ist der Schlussreim *puniet – veniet*: Dieser funktioniert nur zwischen den Stimmen – innerhalb von separaten Texten von Motetus und Triplum reimt sich das Wort *puniet* oder *veniet* nicht. Musikalisch verlaufen Motetus und Triplum «im strengen alten 1. Modus»,<sup>11</sup> es treten auch Imitationen und konstanter Stimmtausch auf.

Inhaltlich werden die zwei Herrenfeste angesprochen, das Thema ist also ernst und beinhaltet sehr viele liturgische Konnotationen und biblische Anspielungen:

Ascendendo Dominus  
 in nubes sublimatur  
 Galileis nimius  
 hinc stupor preparatur  
 quibus ab astantibus  
 in albis recitatur:  
 «Quid miramini  
 Ascensionem Domini?  
 Sicuti et hunc euntem  
 intuemini  
 Ita veniet»

Hochfahrend in die Wolken  
 ist der Herr erhoben.  
 Die Galiläer sind  
 ins Staunen versetzt,  
 es wird ihnen von zwei  
 in weiss Gekleideten vorgelesen:  
 «was bewundert ihr  
 die Himmelfahrt des Herrn?  
 Wie ihr ihn  
 auffahren seht,  
 so wird er wiederkommen.»

Descendendo Dominus  
 in terris humanatur  
 servi forma filius

Auf die Erde herabsteigend  
 ist der Herr zum Menschen geworden  
 Gottes Sohn ist in Form

11 Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili I/1*, New York: Institute of Mediaeval Music 1964, 557.

12 Wörtlich: so wird den Gesetzen der Natur ein Staunen bereitet.

Dei circondatur	eines Dieners verkleidet.
Hinc nature legibus	So werden die Gesetze der Natur
stupor preparatur	zum Staunen gebracht. <sup>12</sup>
hanc detestamini	Ihr, die verabscheut
descensionem Domini	das Hinabsteigen des Herrn,
vos cum ipsum redeuntem	wenn ihr ihn
intuemini	wiederkommen seht,
iuste puniet	wird Er euch gerecht bestrafen.

Das Triplum besingt das Herniederkommen des Heilands auf die Erde und seine Geburt (also *Nativitas*), der Motetus dagegen die Himmelfahrt Christi und das Versprechen seiner Rückkehr (also *Ascensio*). Die Textvertonung in dieser Motette ist ein Beispiel universeller Rhetorik, wie Ludwig schon sehr früh bemerkte.<sup>13</sup> Sofort fallen die komplementäre Wortmalerei von *descendendo* und *ascendendo* oder die Gegenregister auf den Worten *in terris* («auf die Erde») und *in nubes* («in die Wolken») auf – beide Passagen verwenden abwechselnd die f-f Oktave. Ähnlich geschieht es in der Platzierung der Wörter *humanatur* («zum Menschen geworden») im tiefen und *sublimatur* («erhoben») im hohen Register.<sup>14</sup> Wir haben es hier also mit zwei Bildern des Herrn zu tun: mit der Inkarnation und Menschwerdung Christi im Triplum (absteigende Figuren) und mit seiner herrschaftlichen Himmelfahrt im Motetus beschrieben (aufsteigende Figuren).

Eines der zentralen Themen in beiden Texten ist der *stupor* (das Staunen). Im Triplum staunt die Natur – es geht hier um die wundersame Menschwerdung Gottes, im Motetus die Schar der Apostel, die gerade Christi Himmelfahrt als Zeugen erleben. Das Moment des Staunens scheint im Motetus besonders in den Takten 13–18 umgesetzt, wo auch eine metrische Zäsur erfolgt (5- und 8-silbige Verse statt der bisherigen regelmäßigen 7-silbigen – hier wird auch ein neuer Reim eingeführt). Diese Zäsur ist textlich leicht zu erklären: Es handelt sich um eine kunstvolle Paraphrasierung eines

13 Ludwig, *Repertorium* (wie Anm. 12), 557–558.

14 Die Bemerkungen zur Verwendung von auf- und absteigenden melodischen Figuren findet man bei John Stevens, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*, Cambridge: Cambridge University Press 1986 (Cambridge Studies in Music), 302.

biblischen Zitates, und zwar aus der Apostelgeschichte. Hier die Zusammenstellung beider Texte – die gemeinsamen Passagen sind fett markiert:<sup>15</sup>

Apostelgeschichte (1:11)

Viri Galilaei quid statis aspicientes in caelum? hic Iesus qui **adsumptus est** a vobis in caelum sic **veniet** quemadmodum vidistis eum **euntem** in caelum

Ihr Männer von Galiläa, was steht ihr hier und seht zum Himmel? Dieser Jesus, der von euch weg in den Himmel aufgenommen worden ist, wird in derselben Weise wiederkommen, wie ihr ihn habt in den Himmel auffahren sehen!

*Ascendendo*-Motette

Quid miramini **ascensionem** Domini? Sicuti et hunc **euntem** intuemini ita **veniet**

Was bewundert ihr die Himmelfahrt des Herrn? Wie ihr ihn auffahren seht, so wird er wiederkommen.

Der Komponist der Motette spielt sehr gekonnt mit der Struktur des Textes und Synonymen – besonders auffallend sind hier all die unterschiedlichen Verben, die mit «sehen» zu tun haben (unterstrichen), wobei *miramini* und *intuemini* sich wunderbar als Reim zu *Domini* anbieten. Musikalisch hebt sich diese Stelle auch vom Bisherigen ab: Die Silben erscheinen auf längeren Notenwerten und die Töne fast ausschließlich im hohen Register – beides ist in der Aufführung sehr gut zu hören. Auch in Bezug auf das Triplum heben sich die Takte 13–18 ab, indem erst jetzt die extrem parallele Stimmführung aufgegeben wird und die Stimmen kurz auseinandergehen.

## 2.2 Tenor *DOMINO*

Beziehen wir nun den Tenor in unsere Betrachtungen mit ein. Der Tenor dieses Stückes gehört zu den Tenores ungewisser Provenienz und ist er bei van der Werf als *Benedicamus Domino-V* katalogisiert (ohne Nummer im Ludwig-Repertorium).<sup>16</sup> Die Bezeichnung *DOMINO* in dieser Motette könnte als Hinweis auf die Herrenfeste verstanden werden, die im lateinischen Triplum

<sup>15</sup> Alle Bibelzitate folgen der Übersetzung von Franz Eugen Schlachter, Genfer Bibelgesellschaft, Romanel-sur-Lausanne 2003.

<sup>16</sup> Van der Werf, *Integrated Directory* (wie Anm. 3), 135.

12

8

-ra - tur hanc qui de - te - sta - mi - ni de - scen - si - o - nem Do - mi - ni,  
 - ta - tur: «Quid mi - ra - mi - ni a - scen - si - o - nem Do - mi - ni,  
 [DO - MI - NO]

Bsp. 3: *Descendendo/Ascendendo/DOMINO*, dritte Tenordurchgang.

und im Motetus angesprochen werden. Wenn wir uns die drei Tenordurchgänge (die wir schon aus der französischen Motette kennen) genauer anschauen, zeichnet sich eine aufführungspraktisch interessante Möglichkeit ab. Eine rein vokale Aufführung dieser Motette unterstützt nicht nur die Klanglichkeit der Texte, indem die gemeinsamen Silben dann verstärkt und deutlicher hervortreten. Bei entsprechender Textierung beim dritten Tenordurchgang erhalten wir zudem zusätzliche Momente der Text-Homophonie, wie z. B. in Takt 17–18 mit den Worten *Domini/Domino* (Bsp 3). Kompositorische Absicht ist hier nicht auszuschließen, da dies gerade am Ende der erwähnten Stelle mit dem paraphrasierten Zitat aus der Bibel auftritt. Die gleichzeitige Deklamation derselben Silben an dieser Stelle kündigt die jetzt zurückkehrende ‘Harmonie’ der Texte an, die auch bis zum Schluss der Motette bestehen bleibt.

### 3 Die Motetus-Stimme *Ascendendo* (Montpellier) und *Je chantasse* (Bamberg und Cambrai)

Da alle besprochenen Handschriften aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen, lässt sich anhand der Überlieferungssituation nicht bestimmen, ob *Ascendendo* früher als *Je chantasse* entstand.<sup>17</sup> Dass *Ascendendo* aber als Vorlage von *Je chantasse* diene, können wir aufgrund der kompositorischen Merkmale annehmen. Die durchgehend homorhythmische und homophone Führung der Stimmen und die überaus engen textlichen Beziehungen in der Montpellier-Motette – sowohl die klanglichen (euphonischen) wie auch die semantischen – deuten auf eine Entstehung vor der Bamberg-Fassung. Bleibt nur die Frage, wie gut der Autor von *Je chantasse* diese Vorlage kannte und wie wichtig ihm die ursprüngliche Fassung war.

#### 3.1 Der melodisch gleiche Tenor mit zwei Bezeichnungen

In der lateinischen Motette hatte der Tenor DOMINO mit den in den Oberstimmen angesprochenen Herrenfesten (*Nativitas* und *Ascensio*) zu tun. Es ist aber denkbar, dass das semantische Feld von DOMINO den Autor der französischen Motette inspiriert hat und so ein neuer Text über den Hausherrn (*dominus*) entstand, also den drohenden und eifersüchtigen Ehemann von *Je chantasse*. Einen weiteren möglichen Zusammenhang sehe ich im Schluss der Montpellier-Motette, wo die ersehnte, aber auch gefürchtete Rückkehr des Herrn angesprochen wird durch die gleichzeitig erklingenden Texte: *ita veniet* («so wird er wiederkommen») und *iuste puniet* («so wird Er euch gerecht bestrafen»).

Die Bezeichnung ET NE NOS aus dem Herrengebet, welche die französische Motette Bamberg erhalten hat und welche die Leit motive des Motetus verdeutlicht hat, kann wohl auch auf die lateinische Vorlage anspielen. Die mehrmals erwähnte lebhaftere Tonmalerei von **Himmel und Erden** in Montpellier bedient sich reichlich biblischer Zitate. Die Worte von *Descendendo*

---

<sup>17</sup> Die Montpellier-Motette ist zusätzlich in dem achten Faszikel erhalten, welcher ein vielfältiges Repertoire mit einer bunten Mischung von Altem und Neuem enthält. Ludwig, *Repertorium* (wie Anm. 12), 547.



spielen auf den aus dem Lukas-Evangelium (Lk 2:14) stammenden Gloria-Text an: *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bone voluntatis*. Der *Ascendendo*-Motetus zitiert dagegen das Zeugnis der Himmelfahrt Christi wie in der Apostelgeschichte beschrieben **mit der Wolke, dem Himmel** und den zwei Männern, die die Apostel befragen.<sup>18</sup> Andererseits spricht er auch die Szene unmittelbar vor der Himmelfahrt aus dem Matthäus-Evangelium an: «Jesus trat herzu, redete mit ihnen und sprach: Mir ist gegeben alle Macht **im Himmel und auf Erden**».<sup>19</sup> Dieses Thema ist im impliziten Tenor-(Kon-)Text auch zu finden: Einer der zentralen Sätze des Herrengebets, woher die Tenorbezeichnung stammt, ist ja «*sicut in celo et in terra*».<sup>20</sup>

Auf diese Weise ergänzen die zwei Texte dieser Motette sich in ihrer Gleichzeitigkeit theologisch zu folgendem Gedanken aus dem Johannes-Evangelium (Joh 3:13): «*Et nemo ascendit in caelum, nisi qui descendit de caelo, Filius hominis, qui est in caelo*» («Und niemand ist hinaufgestiegen in den Himmel, außer dem, der aus dem Himmel herabgestiegen ist, dem Sohn des Menschen, der im Himmel ist»).

### 3.2 Der Motetus *Ascendendo* wird zu *Je chantasse*

Wie wurde der *Ascendendo*-Motetus zu *Je chantasse* umgestaltet? Wenn wir uns die Syntax und die Gliederung der beiden Texte anschauen, zeigt sich,

---

<sup>18</sup> Apostelgeschichte 1:9–11: «et cum haec dixisset videntibus illis elevatus est et **nubes** suscepit eum ab oculis eorum cumque intuerentur **in caelum** eunte illo ecce duo viri adstiterunt iuxta illos in vestibus albis qui et dixerunt viri galilaei quid statis aspicientes **in caelum** hic Iesus qui adsumptus est a vobis in caelum sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem **in caelum**» («Und als er dies gesagt hatte, wurde er vor ihren Augen emporgehoben, und **eine Wolke** nahm ihn auf von ihren Augen weg. Und als sie unverwandt **zum Himmel** blickten, während er dahinfuhr, siehe, da standen zwei Männer in weisser Kleidung bei ihnen, die sprachen: Ihr Männer von Galiläa, was steht ihr hier und seht **zum Himmel**? Dieser Jesus, der von euch weg in den Himmel aufgenommen worden ist, wird in derselben Weise wiederkommen, wie ihr ihn habt **in den Himmel** auffahren sehen!»).

<sup>19</sup> Matthäus 28:18: «et accedens Iesus locutus est eis dicens data est mihi omnis potestas **in caelo et in terra**».

<sup>20</sup> Matthäus 6:10.

dass der Text von *Je chantasse* die lateinische Vorlage in erstaunlicher Weise respektiert. Trotz der unterschiedlichen Sprachen wurden die Metrik und das Reimschema größtenteils beibehalten, was besonders im ersten Teil beider Gedichte deutlich wird, wo beide dasselbe Schema von 7-silbigen Versen und die Reim-Struktur *ababab* aufweisen. Auch syntaktisch sind Analogien feststellbar, wie etwa an der schon erwähnten Stelle der Befragung der Apostel (*Quid miramini ascensionem Domini?*), wo im französischen Stück zuerst das Wort *quant* erscheint (anspielend an das *quid*). Danach kommt, genau wie in der lateinischen Motette, eine Frage (*Dieus! hé! plus n'irai?*). An dieser Stelle (genau in T. 15) tritt eine wesentliche Modifikation der Melodie auf (Bsp. 4). Zusätzliche Aspekte der neuen und bewussten Textierung des französischen Kontrafaktums finden wir in raffinierten Wortspielen wie etwa in Takt 3, wo das französische [*pour*] *celi* («[für] diese») genau da erscheint, wo uns die *Ascendendo*-Motette das Wort *nubes* präsentiert hat – sehr wahrscheinlich stellvertretend für das übliche *celi* («Himmel»).

Inhaltlich parodiert der französische Text die lateinische Vorlage. Das Staunen der Galiläer, welche die Himmelfahrt Christi bezeugen, wurde in *Je chantasse* trivialisiert als Geschichte eines Liebhabers, der trotz Gefahr und Drohungen versucht, seine verheiratete Geliebte wieder zu besuchen. Dieser Kontrast ist zweifellos beabsichtigt, und die Neuordnung bewirkt einen parodistischen Effekt. Der Schlusssatz der lateinischen Motette «Wie ihr ihn auffahren seht, so wird er wiederkommen» (*sicuti et hunc euntem intuemini ita veniet*), hat ja eine Entsprechung in der französischen Motette gefunden: «Oh, Gott, werde ich nie wiederkommen? Doch, das werde ich! Wäre ich eine kleine Maus, so wäre ich unsichtbar, da, wo ich hineinkäme.» So wird die festliche Ankündigung der glorreichen Rückkehr des Herrn zur Erde (welche eigentlich das Jüngste Gericht bedeutet) konfrontiert mit der viel weniger spektakulären Wiederkehr des Liebhabers, der sich in die Kammer seiner Geliebten als kleine unsichtbare Maus einschleichen möchte. Solchermaßen ist diese französische Motette nicht nur auf der Ebene eines gewöhnlichen Liebestextes zu verstehen – die vernakulären Motetten bieten sich für eine parodistische Lesung an –, sondern erweist sich vielmehr als mit Bedeutung beladen und offenbart ihre parodistische Facette in der Gegenüberstel-

(816) «Quid mi - ra - mi - ni a - scen - si - o - nem - Do - mi - ni,

(841) quant je \_ plus ir - ai. Dieus, \_\_\_\_\_ hé! plus n'ir - ai? Si fe - rai;

Bsp. 4: Takte 13–18 von *Je chantasse par revel* (841) und *Ascendens* (816) – ein Vergleich.

lung mit der lateinischen Vorlage.<sup>21</sup> Diese «ironische Distanzierung»<sup>22</sup> ist in keinem Fall als einseitig zu betrachten. Die *parodia sacra* ist ein dialogisches Phänomen und wirkt gleichzeitig und in beide Richtungen.<sup>23</sup>

#### 4 Die Motette *Gaudeat ecclesia*/TENOR in Cambrai und Schlussbemerkungen

Aus der Betrachtung der Überlieferungssituation, aus der Analyse der Texte und der Musik und der Aufdeckung möglicher verschlüsselter Informationen beider Tenorbezeichnungen haben wir diverse Erkenntnisse gewonnen, die wesentlich zu unserem Verständnis der einzelnen Stücke und der ganzen Motetten-Familie beitragen. Bei der 'Familie' von DOMINO (BD-V) und ET NE NOS (mit oder ohne Tenorbezeichnung) ist noch eine weitere Kontraktur zu erwähnen: die Cambrai-Fassung von *Je chantasse*, von der wir aus-

<sup>21</sup> Ähnliche humorvolle Aspekte und die Trivialisierung der liturgischen Themen in diversen Ars-Antiqua-Motetten sind bei Sylvia Huot zu finden. Siehe Huot, *Allegorical Play* (wie Anm. 4), 52–55.

<sup>22</sup> Ebd., 11.

<sup>23</sup> Mikhail M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press 1984, 203.

gegangen sind, weist nämlich eine andere lateinische Textierung auf – *Gaudeat ecclesia* (842). Der Text wurde nachträglich etwas undeutlich über den französischen Text geschrieben. Aus zehn zweistimmigen Motetten in der Handschrift (wovon acht Konkordanzen in Montpellier haben), sind nur zwei mit dem französischen und lateinischen Text notiert (beide auf fol. 131v). Weder Text noch Musik von *Gaudeat ecclesia/TENOR* wurden ediert. Die klangliche Verwandtschaft der beiden Texte in Cambrai wird allerdings schon am Anfang deutlich, wo das Wort *celebrans* über dem klanglich verwandten französischen *celi* steht (was in der *Ascendendo*-Motette der Stelle mit *nubes* entspricht). Hier meine Lesung des Textes:<sup>24</sup>

Gaudeat ecclesia  
 celebrans sollempnia  
 patris nati spiritus  
 de virgine Maria  
 Sanctorum spirituum  
 atque patriarcharum  
 apostolorum  
 atque martyrum  
 confessorum  
 virginum  
 et omnium  
 simul et electorum  
 dicens alleluia.

Inhaltlich geht es um das Lob der Dreifaltigkeit (Vater, Sohn und der Heilige Geist) durch eine Schar der klassischen Gruppen von Heiligen – neben den Patriarchen, Märtyrern, Bekennern, Jungfrauen und sonstigen ‘Erwählten’ finden wir auch die Apostel. Was die Zuordnung zu einem bestimmten Fest anbelangt, so bietet sich hier am ehesten Allerheiligen (*Omnium Sanctorum*) an. Man beachte, dass das Lob der Heiligen im Himmel stattfindet. So wird hier der Bogen zurückgeschlagen zu den Themen des *Ascendendo*-Stückes, die hier durch die französische *Je chantasse*-Motette indirekt präsent sind

---

24 Für die Hilfe bei der Lesung der Handschrift bedanke ich mich herzlich bei Wulf Arlt, Felix Heinzer und Rob C. Wegman.

und sicherlich mitklingen.<sup>25</sup> Vor dem Hintergrund der vorherigen Beobachtungen und gezeigten Verbindungen innerhalb dieser Motetten-Familie scheint diese Verbindung kaum zufällig zu sein; sie würde sicherlich eine weitere Untersuchung verdienen. Die hier vorgeschlagene Kontextualisierung erlaubt in jedem Fall eine neue Auseinandersetzung mit diesen scheinbar einfachen Stücken des Mittelalters – sowohl philologisch wie auch praktisch – und lädt zu einer neuen Lesung ein.

---

25 Besonders auffällig in *Gaudeat ecclesia* ist das Wort *apostolorum*, welches an der Stelle steht, wo in der lateinischen Motette die Apostel befragt werden.

## ***Contrafactio* as a Tool for Making Poetry: Iacopone da Todi and Music**

Francesco Zimei

When, through a witty sonnet, the poet Franco Sacchetti asked Francesco Landini to set “col dolce suon che da te piove” (“with the sweet sound that flows from you”), his ballata *Gentil d’aspetto in cui la mente mia*, Landini, in returning the poem with music to him, replied with the same rhymes:

[...]

Vestita la canzon, che ’l cor commuove,  
rimando a te, sì ch’omai per la terra  
cantando potrà gire, qui ed altrove.<sup>1</sup>

The metaphor of “dressing”, already frequent in Italian medieval poetry and later entering common language,<sup>2</sup> summarises a concept of musical endowment that in modern mentality has often been interpreted as a mere aesthetic feature: an optional, therefore superfluous, garnishment – possibly even a hitch to the autarchic ideal of “pure” poetry – which in Italian literary studies has become the point of distinction between what was conceived with a proven destination for singing and what was not, segregating the first case as a special and less valuable category, the so-called *poesia per musica*.<sup>3</sup>

---

1 “Having dressed this canzone, which moves the heart, / I am sending it back to you, so that from now on earth / it may go by singing here and anywhere”. English translation in Elena Abramov-van Rijk, *Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern etc.: Peter Lang 2009, 40 (with some changes). Both texts are edited by Franca Ageno in Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, Florence etc.: Olschki – University of Western Australia Press 1990 (Italian Medieval and Renaissance Studies 1), 372–373.

2 Just consider, for analog extension, the practice of *travestimento spirituale*, one of the basic implementations of the concept of *contrafactio*.

3 This definition, established after a seminal article by Giosuè Carducci, “Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV,” in: *Nuova Antologia di Scienze, Lettere*

The concern for classifying poetry into such abstract categories, substantially based on heuristic criteria requiring at all times written manuscript evidence, has diverted attention – even among musicologists – from some functional aspects of fundamental importance in the relationship between words and music. Eye-opening in this regard is the resolution of Dante Alighieri's double sonnet *Se Lippo amico sè tu che mi leggi*, where he asks his friend and minstrel Lippo to set his new canzone, *Lo mio servente core*, and sends him the first stanza introducing it as a “naked maiden”:

[...]  
 Lo qual ti guido esta pulcella nuda  
 che vien dirieto a me sì vergognosa  
 ch'atorno gir non osa  
 perch'ella non ha vesta in cui si chiuda;  
 e prego il cor gentil che 'n te riposa  
 che la rivesta e tengala per druda,  
 sì che sia conosciuda  
 e possa andar la 'vunqu'è disiosa.<sup>4</sup>

The presence of the verb “conosciuda” – to be translated as “known” rather than “recognised”, as some scholars have done<sup>5</sup> – implies an absolutely focused use for a setting: more properly, according to Dante, musical dress-

---

*re ed Arti* 14 (1870), 463–482, and 15 (1870), 5–30, has recently been questioned by Lauren Jennings, *Senza Vestimenta: The Literary Tradition of Trecento Song*, Farnham etc.: Ashgate 2014 (Music and Material Culture).

4 “I take to you this naked maiden, / shyly coming behind me, / reluctant to go around / because she has no dress for cover. / And ask your kind heart / to dress her and hold her dearly, / so as to allow her to be known / and go wherever she wishes”. The passage is taken from the edition by Claudio Giunta, *Dante, Rime*, Milan: Mondadori 2014 (I Meridiani), 49. More recently Pasquale Stoppelli, “Se Lippo amico, Lo meo servente core e il Codice Bardera”, in: Andrea Mazzucchi (ed.), *Per beneficio e concordia di studio*. *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, Cittadella: Bertinello Artigrafiche 2015, 861–875, has attributed the poem to Dante da Maiano, but for our purposes the issue does not change.

5 For instance, Abramov-van Rijk in *Parlar cantando* (see n. 1), 33: “For her to be recognised”, since it is out of the question that a poem cannot be recognised by others before leaving its author and entering circulation.

ing is a suitable way for poetry to make itself known, that is, to be disseminated everywhere. In a society composed for the most part of illiterates and therefore mainly based on orality, this was possible through singing. One of the primary goals of singing is, in fact, to give support to memory, so as to encourage the learning and circulation of poetry.<sup>6</sup>

Music as a mnemotechnic tool can, in turn, stimulate poetic activity by providing metrical and formal models which can aid in adapting verses and concepts taken from one's mental archive. Just consider the etymology of the Provençal *trobar* and its connections with liturgical *tropes*, specifically concerning the interpolation of words in melismatic passages,<sup>7</sup> or the tradition of improvised poetry, still currently composed (at least with regard to the Italian tradition) on short melodic formulas and *arie per cantare* peculiar to the individual poets;<sup>8</sup> but the same also goes for the modern *rap* style, where

---

6 Apart from the famous Guidonian hymn *Ut queant laxis*, or the wide phenomenology collected as regards to the traditional cultures by Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris: Éditions de Seuil 1983, systematic studies on music and memorisation are carried out in the fields of cognitive psychology and neurosciences, such in the case of Daniele Schön et al., "Song as an aid for language acquisition", in: *Cognition* 106 (2008), 976–983, or Katie Overy et al. (eds.), *The Neurosciences and Music IV: Learning and Memory*, Proceedings of the International Symposium (Edinburgh, 9–11 June 2011), in: *Annals of the New York Academy of Sciences* 1252 (2012).

7 Moreover the use of preexisting melodies for new poems was a widespread practice by the *troubadours* themselves: see for instance Frank M. Chambers, "Imitation of Form in the Old Provençal Lyric", in: *Romance Philology* 6 (1953), 104–120: 106, according to which "at least 68 of the extant melodies have texts which served as models for other poems"; not to mention that the renowned *Kalenda maya* by Raimbaut de Vaqueiras, as shown in its *razo*, "fu facta a las notas de la stampida qe-l joglars fasion en las violas". Cf. Jean Boutière and Alexander H. Schutz, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*. Édition refondue, Paris: Nizet 1964, 466.

8 On this glorious and secular practice, see the features and the wide bibliography of the website *Aporie. Per un archivio della poesia estemporanea in ottava rima*. <http://www.aporie.it> (5.9.2018). On the cultural history of the form from a musical point of view, see the recent Maurizio Agamennone (ed.), *Cantar Ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2017.



lyrics are created on a predetermined rhythm.<sup>9</sup> Going back to Dante's canzone, given that the single stanza sent to Lippo is also the only one to have reached the present day, in conclusion, we cannot even rule out that he aimed to complete the poem with the help of a melody which, for some reason, the minstrel never provided.<sup>10</sup>

These considerations should apply even better to religious poetry, if the subject were not a controversial contemporary of Dante: such is the case with Iacopone da Todi (c.1230–1306?). The blessed friar belonging to the most extremist wing of the Franciscan order – the so-called Spirituals – was the author of a hundred vernacular *laude*, as well as some Latin works, on themes such as the ideal of poverty, the praise of the Virgin, the admonition against worldly temptations, the exhortation to a moral life, the hyperrealistic description of disease and death, the call to penance, and the ecstasy of closeness to God.<sup>11</sup> This eccentric personality and the vibrant impulse of his production, often interwoven with autobiographical details, have, up to the last decades of the 19th century, simply been considered by literary criticism as the experience of “a crude versifier unworthy of the title of poet”.<sup>12</sup>

But the perception of Iacopone began to change, shifting the critical focus from the mystic to the poet and then revealing a learned man, whose features embraced not only grotesque and rough imagery and language, but

---

9 For example, among the suggestions of a website devoted to rap composing, we read, with regards to the lyrics: “Use the brainstorming you did along with your chorus as a guide for what you are writing about and to build onto your ideas. Keep in mind that you have to maintain a rhythm since rap is music as well as poetry, and both follow a beat. Some lyricists listen to a beat as they write to help keep their rhythm”. <https://www.powerpoetry.org/actions/7-tips-writing-rap> (5.9.2018).

10 After all, when Dante himself in *De vulgari eloquentia* II, VIII, 6 defines the poetic composition as “actio completa dicentis modulationi armonizata”, one cannot help but think that the act of composing “words harmonised in function to music” can happen having in mind a melody, or at least its structure. On this passage see also Thomas Persico, “Contrefact’, ‘contrafact’, ‘contrafactum’ (secoli XIV-XV): falsificazione, imitazione, parodia”, in: *Elephant & Castle* 17 (2017), 5–29: 12.

11 An updated biographical and critical profile in English is given by V. Louise Katainen, “Jacopone da Todi, Poet and Mystic: A Review of the History of the Criticism”, in: *Mystic Quarterly* 22 (1996), 16–57.

12 Katainen, “Jacopone da Todi” (see n. 11), 49.

also aulic elements, as evidenced by sophisticated rhyme schemes, cultured poetic forms, and richness of expression.<sup>13</sup> This growing success has been confirmed by a number of editions of Iacopone's *laude* published between 1910 and 2010,<sup>14</sup> mainly due – in the obvious absence of an autograph source – to the ongoing concern for separating the authentic corpus from the many apocryphal texts attributed to him over the centuries.<sup>15</sup>

Nevertheless, during this rehabilitation process, the normal disposition of Iacopone's lyrics intended for musical dress – much more convincing than in other poets, given his preference for ballata forms – has been considered in an inversely proportional way compared to the fortune of his oeuvre, as if usual means of the past for the circulation of poetry could have been applied or not, depending on the current evaluation of its contents. Thus, at the same time as he was defined “a crude versifier”, there was nothing to prevent him from being considered “a God's minstrel”, though adapting in a

---

13 For instance Natalino Sapegno, *Disegno storico della letteratura italiana*, Florence: La Nuova Italia 1954, 28, dubbed Iacopone “forse la più potente personalità della nostra storia letteraria prima dell'Alighieri”.

14 Starting with the edition by Giovanni Ferri, carried out on the *editio princeps* printed in Florence by Francesco Bonaccorsi in 1490 (*Laude di frate Jacopone da Todi secondo la stampa fiorentina del 1490, con prospetto grammaticale e lessico*, Rome: Società filologica romana 1910), the modern positive recognition of Iacopone has been celebrated in the complete editions by Franca Ageno (ed.), *Iacopone da Todi, Laudi, Trattato e Detti*, Florence: Le Monnier 1953; Franco Mancini (ed.), *Iacopone da Todi, Laude*, Bari: Laterza 1974 (*Scrittori d'Italia* 257); and Matteo Leonardi (ed.), *Iacopone da Todi, Laude*, Florence: Olschki 2010 (*Biblioteca della “Rivista di storia e letteratura religiosa” – Testi e Documenti* 23). Among the editions of Iacoponic sources should be mentioned, because of the importance of the method and content, even the partial collections by Francesco A. Ugolini, *Laude di Jacopone da Todi tratte da due manoscritti umbri*, Turin: Istituto Editoriale Gheroni 1947; and Rosanna Bettarini, *Jacopone e il laudario urbinato*, Florence: Sansoni 1969. For an updated overview of Iacopone's critical fortune, see Matteo Leonardi (ed.), *Bibliografia iacoponica*, Florence: Edizioni del Galluzzo 2010 (*Archivio romanzo* 17).

15 A recent attempt to extend the paternity of Iacopone to some extra-canonical works attributed to him by “excellent” sources, is due to Gaia Gubbini, “Ai margini del canone: sull'attribuibilità a Iacopone nella tradizione antica”, in: Enrico Menestò (ed.), *La vita e l'opera di Iacopone da Todi, Atti del Convegno di studio (Todi, 3–7 dicembre 2006)*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 2007, 489–513.

derogatory sense the mystical image created for St. Francis' hagiography to the low category of street entertainers.<sup>16</sup>

When, some decades later, Iacopone's literary fortune began to grow, the musicologist Fernando Liuzzi – the first editor of the only two collections of monophonic *laude* to have entirely survived, i.e. the *Laudario di Cortona* and the Florentine *Laudario di Santo Spirito*<sup>17</sup> – naïvely attempted to mythologise his figure on the model of *troubadours* by inferring the melodic peculiarity of seven *laude*, at the time attributed to the friar, although now mostly considered spurious:

Già all'unione di poesia e melodia richiama, nella lirica in generale, e in particolare, come copiosamente s'è constatato, nelle laude, il costume del tempo. Ma il costume, appunto perché è costume, cioè abito generico e in certo modo uniforme, non spiega e tanto meno definisce l'originalità, la singolare e potente omogeneità della musica che ci balza incontro, là dove è congiunta a laude di Jacopone.<sup>18</sup>

Regardless of the authenticity of those poems, it is clear that in these terms the question was misplaced, especially in light of the functional “divorce between music and poetry” theorised by Italian philologists starting precisely from the 13th century.<sup>19</sup>

---

16 See, for instance, Alessandro D'Ancona, “Iacopone da Todi, il giullare di Dio del secolo XIII”, in: Idem, *Studj sulla letteratura italiana de' primi secoli*, Ancona: A. G. Morelli 1884, 1–101.

17 Respectively Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, Ms. 91, and Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 18, both published in Fernando Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, Rome: La Libreria dello Stato 1935.

18 “Yet the custom of the time, in lyric repertoire in general and in the lauda in particular, as it has been abundantly observed, presupposes the combination of poetry and melody. But the custom, precisely for being a custom – that is, a generic and somewhat uniform habit – does not explain and much less defines the originality, the unique and strong homogeneity of settings connected to Jacopone's laude”. See Liuzzi, *La lauda* (see n. 17), I, 140.

19 See, in particular, Aurelio Roncaglia, “Sul 'divorzio tra musica e poesia' nel Duecento italiano”, in: Agostino Ziino (ed.), *La musica al tempo di Giovanni Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura, Atti del 3° Congresso internazionale (Siena-Certaldo, 19–22 luglio 1975)*, Certaldo: Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento 1978 (*L'Ars nova italiana del Trecento* 4), 365–397.

Today, the revaluation of Iacopone's poetry has probably reached its apogee. However – almost as a reaction to the previous positions, as if the interest in rejecting the former ones was greater than offering an objective approach to the matter – the current opinion, after having dismantled the myth of the “God's minstrel”, is, even among musicologists, that Iacopone had neither a direct relationship with music, nor with the dissemination of his poems. Hence emerges the conclusion that his *laude* were not intended for collective devotion, but rather as a philosophical reflection, an ascetic practice, and the claim of his political and religious ideas:

Ne emerge oggi la figura di un pensatore dalle solide basi teologiche, di un autore che padroneggia tecniche poetiche e retoriche tra le più raffinate. E per il suo laudario, ormai comunemente definito ‘personale’, la cui tradizione manoscritta non prevede mai la trascrizione delle melodie, si sono prese le distanze dal repertorio laudistico propriamente devozionale fino a dubitare di un'effettiva esecuzione musicale.<sup>20</sup>

On the contrary, despite his strictly individualistic nature, it should be observed that the popular reception of Iacopone's *laude* had abundantly taken place in confraternal sources mainly compiled by the first half of the 14th century, witnessing a wide dissemination of his poems not long after the time

---

20 “The current view is of a thinker with a solid theological background, of an author who masters the most refined poetic and rhetorical techniques. And regarding his lauda production, now commonly referred to as ‘personal’, whose manuscript tradition never provides a transmission of the melodies, scholars have distanced themselves from considering it as a properly devotional laudistic repertoire to the point of doubting its actual musical performance”. See Maria Sofia Lannutti, “Iacopone musico e Garzo doctore. Nuove ipotesi di interpretazione”, in: *Iacopone da Todi. Atti del XXXVII Convegno storico internazionale* (Todi, 8–11 ottobre 2000), Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 2001, 337–362: 337. On the musicological side, it suffices to consider Agostino Ziino, “Aspetti della musica a Todi durante il Medioevo”, in: *Todi nel Medioevo, (secoli VI–XIV). Atti del XLVI Convegno storico internazionale* (Todi, 10–15 ottobre), Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 2010, 837–894: 853: “Allo stato attuale delle nostre conoscenze è impossibile sapere se Iacopone abbia concepito il ‘suo’ laudario, il suo canzoniere mistico solo per se stesso oppure se abbia immaginato degli ipotetici destinatari. In quest'ultimo caso non sappiamo se avesse previsto una sua circolazione solo attraverso la lettura privata e la meditazione personale oppure anche in forma cantata e per via orale”.

when he lived. Among them there are twelve *laudari* belonging to companies of Laudesi,<sup>21</sup> specifically active in lauda singing regardless of the availability of notated books, since all repertory was usually sung by heart. For instance the Florentine *Laudario di San Gilio*,<sup>22</sup> transmitting *Piange la Chiesa*, on the moral corruption of the Church, and *Quando t'alegri, uomo d'altura*, against vanity but sung *pro defunctis* as well, preserved also in the second part – without notation – of the *Laudario di Cortona* and in the Pisan laudario (possibly belonging to the Dominican Compagnia del Crocione) provided with unfilled music staves and now in Paris,<sup>23</sup> also containing other famous Iacoponic texts such as *Un albor è da Dio piantato* and a dialogue between Christ and the Soul, *O Cristo onipotente*.

The latter is also the unique lauda by Iacopone recognised as authentic, which has been handed down with music from a coeval source. We are dealing with the aforesaid *Laudario di Santo Spirito*, compiled within the second decade of the fourteenth century,<sup>24</sup> that is, a little earlier than Ms. 4 of the Biblioteca Oliveriana of Pesaro, the oldest Iacoponic collection to have survived (copied around 1330 in the convent of San Pancrazio at Collepepe: a place familiar to the poet), and at least fifteen years earlier than the only

---

21 Furthermore, sixteen other sources come from confraternities of Disciplinati. See Angelo Eugenio Mecca, “La tradizione manoscritta delle *Laude* di Iacopone da Todi”, in: *Nuova Rivista di Letteratura Italiana* 19/2 (2016), 9–103. Another survey on this matter has been previously published by Fabrizio Mastroianni, “Le *Laude* di Iacopone da Todi furono cantate? Alcune tabelle per rispondere alla domanda”, in: *Rivista Internazionale di Musica Sacra* 27 (2006), 95–103.

22 Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 19, edited by Concetto Del Popolo, *Laude Fiorentine I: Il Laudario della Compagnia di San Gilio*, Florence: Olschki 1990 (Biblioteca della “Rivista di storia e letteratura religiosa” – Testi e Documenti 10).

23 Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 8521, edited by Erik Staaff, *Le laudario de Pisa du ms. 8521 de la Bibliothèque de l’Arsenal de Paris. Étude linguistique*, Uppsala etc.: Almqvist och Wiksell – Harrassowitz 1931 (Skrifter utgivna av K. Humanistika Vetenskaps-Samfundet i Uppsala 27).

24 This dating is effectively based on the style of illuminations, made between 1310 and 1320. Cf. Ada Labriola, “Visibile cantare. Il *Laudario di Santo Spirito* a Firenze”, in: *Alumina. Pagine miniate* 44 (2014), 6–13.

dated source – an unidentified 1336 codex from Perugia – that Francesco Bonaccorsi declared having used for the *editio princeps*.<sup>25</sup>

The melody (see Appendix, no. 1), in Lydian mode, is quite peculiar and strongly enhances the dramatic features of the text (Appendix, no. 2a).<sup>26</sup> One might argue that such an impressive musical dress had been added by the compiler – although one should first ask how a “naked” text could have reached a confraternity and received such favored treatment as to be included in its performing repertory. More simply, *O Cristo onipotente* has instead a twin piece with identical incipit and structure (Appendix, no. 2b). It is likewise a dialogue, this time between Christ and the author himself; and since it is evident that one is the contrafactum of the other, we must conclude that one, or perhaps both poems, must have been composed on a preexisting melody.

Just by scrolling through Iacopone’s works, we come to realise the suggestive existence of similar calques. Such is the case with a couple of *laude* connected to crucial moments of the author’s life: *Que farai, Pier da Morrone?* (Appendix, no. 3a) was addressed in summer 1294 to the new pontiff Celestine V, protector of the Spiritual friars, with a view that his election could bring the Church to salvation. Additionally, in *Que farai, fra Iacovone?*, most likely composed in the first months of 1300, he narrates his conditions after one and a half years as a prisoner of pope Boniface VIII, stating that the pains he is suffering will not make him change his mind, but rather give support to his ascetic life. In this case the contrafactum is even clearer, since both pieces share not only form and meter, but also the rhyme of the *volta* (Appendix, no. 3b).

---

25 Cf. Ferri (ed.), *Laude di frate Jacopone* (see n. 14), 260. So there is no reason to believe that, at such a short distance after Iacopone’s life, it could be sung differently. Actually, the first part of the *Laudario di Cortona*, far older than the *Laudario di Santo Spirito* since it was compiled by the last decade of the 13th century, transmits another text set to music, *Troppo perde ’l tempo ki ben non t’ama*, that a good part of the most authoritative sources of Iacopone’s poetry accredit to the blessed friar, although current literary criticism has not yet accepted it as such.

26 All of Iacopone’s *laude* quoted in the Appendix are taken from the Mancini edition (see n. 14) and bear their respective numbering.

Another example of this creative behaviour can be found in two *laude*, both beginning with *Audite una entenzone*, similarly sharing form, meter, and rhyme scheme and even using the same syllable in the *volta* (Appendix, no. 4, a-b). We could continue along this path, but, as forewarned, Iacopone's catalogue of works is still ongoing, so there are still several texts to be investigated – although the question, for what interests us, would not change, since even in the presence of imitations, any author should have in mind the chosen model's melody.

From this point of view, we cannot rule out, for instance, that the blessed friar himself could sometimes have been the imitator of other poets. This seems to be the case with the lauda text *Amor dolçe sença pare*, handed down in two different versions (Appendix, no. 5, a-b). One is recognised now as an authentic work by Iacopone; the other one, surviving with music in the first part of the *Laudario di Cortona* (Appendix, no. 6), has often been attributed to one “Garzo” mentioned in some texts of the collection.<sup>27</sup> Here the cross-reference is conclusive, since unlike the previous examples even the *ripresa* is identical.<sup>28</sup> Therefore, we are dealing with another melody certainly known and used by Iacopone. What is more, since he shares with this laudario a striking preference for the *zejel* form (zz aaaz),<sup>29</sup> at this stage he could have even borrowed other “Cortonese” settings for his poems.

Likewise, the wide dissemination of Iacoponic *laude* soon resulted in a precise literary model, for they could have in turn implied as a model also

---

27 The critical story of this author, whose identity is not yet clear, has been summarised in the following bibliography: Liuzzi, *La lauda* (see n. 17), I, 127–138; Giorgio Varanini (ed.), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, I, Florence: Olschki 1981 (Biblioteca della “Rivista di storia e letteratura religiosa” – Testi e Documenti 5), 42–53; Lannutti, “Iacopone musico” (see n. 20).

28 Not to say some strophes, probable a sign of a contamination due to the interference of orality in writing.

29 Analogous structures have been abundantly used also in the *Cantigas de Santa Maria* by Alfonso X El Sabio. See Ramón Menéndez Pidal, “Poesía árabe y poesía europea”, in: *Bulletin Hispanique* 10 (1938), 337–423; Aurelio Roncaglia, “Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca”, in: *Il movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario dal suo inizio* (Perugia, 1260), *Convegno internazionale* (Perugia, 25–28 settembre 1960), Perugia: Deputazione di Storia patria per l'Umbria 1962, 460–475.

the necessary musical support, given their oral tradition. Such an extensive use of melody sharing is deduced, for instance, by a connection recently found with an early fourteenth-century anonymous lauda in honor of the Virgin. *Salve, Virgo pretiosa* (Appendix, no. 8a) was copied into a Florentine laudario of the mid Quattrocento, now at the Vatican Library,<sup>30</sup> with the caption: “in su” – to be sung on – Iacopone’s *Senno me par e cortisia* (Appendix, no. 8b).<sup>31</sup> This is a very significant detail: in fact, in this source “cantasi come” indications generally refer to current texts, whereas all eleven *laude* belonging to the old monophonic tradition have been left caption-free, evidently for having preserved their original melodies.

But there is more: *Salve, Virgo pretiosa* in the *Laudario di Santo Spirito* has preserved its music (Appendix, no. 7),<sup>32</sup> leading one to believe that this melody could have been the original “dressing” of *Senno me pare e cortisia*. This choice was probably made not accidentally, since, according to the cross-references of the said Vatican source, the latter supplies the music even for another famous Iacoponic lauda, *O amor de povertate* (Appendix, no. 9) – as if a single setting were able to “generate” a constellation of texts.

In this way, Iacopone could have systematically used a small number of tunes to compose most – or perhaps all – of his poems. We may, at least in theory, speculate on this possibility once Italian philologists define the authentic corpus of his works, thus allowing us to classify his preferences concerning ballata forms.

On the other hand, the use of a single melody for more *laude* was rather normal in the early devotional repertoire as a whole. Such connections occur, for instance, in the *Laudario di Cortona* between the said *Amor dolce sença pare* and *Laude novella sia cantata* – the latter notated a fourth lower – and

---

<sup>30</sup> Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Chig. L.VII.266, compiled by Filippo Benci from 1448 to 1464. It is the most important source of “cantasi come”. See on this point Blake Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence: The Cantasi come Tradition (1375–1550)*, Florence: Olschki 2009 (Italian Medieval and Renaissance Studies 9).

<sup>31</sup> Cf. Francesco Zimei, *I “cantici” del Perdono. Laude e soni nella devozione aquilana a san Pietro Celestino*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2015 (“Civitatis aures”. Musica e contesto urbano 1), 138–139.

<sup>32</sup> Concordance lacking in Wilson, *Singing Poetry* (see n. 30).



between *Altissima luce col grande splendore* and *Regina sovrana de gram pietade*; not to mention that similar materials have been “recycled” on different texts in other *laudari*.<sup>33</sup> Realistically, this happened much more frequently than manuscript tradition can document for us, due to the lack of a visual aspect – the notation – that in musical practice generally based on orality was absolutely unessential; we are obviously dealing with the tip of an iceberg.

Therefore, it is not daring to assume that *contrafactio* was one of the features of Iacopone’s creative process. In this regard, even the sequence *Stabat Mater dolorosa* (Appendix, no. 11a), probably the most famous work traditionally connected to the blessed friar, deserves some careful consideration. The debate about the authenticity of this text, whose original melody has not yet been identified, has recently resumed after the discovery of an early version of the piece, placed in an additional gathering – to be dated around 1325 – of a Dominican Gradual from Bologna, now Ms. 518 of Museo Civico Medievale (Appendix, no. 10).<sup>34</sup> In raising doubts about Iacopone’s authorship, it has also brought out the fact that this setting was taken from the sequence for St Dominic *In celesti hierarchia*, also used by Friars Preachers for another one in praise of the Virgin, *Ave, Virgo gloriosa*,<sup>35</sup> so that all these worshipful songs seem to belong to a Dominican context.

However, as demonstrated with the Pisan *laudario*,<sup>36</sup> the presence of works by Iacopone in Dominican sources of the period was not unusual. Since it seems likely that he had no ambitions as a melodist, his use of music – as far as we have seen – had to be substantially functional in composing verses, so it might not have been a problem for him to resort to preexisting tunes as well. All of this is quite interesting in light of a lesser known hymn

---

33 In the *Laudario di Santo Spirito*, for example, melodic identities between different lauda texts are even more frequent. See Liuzzi, *La lauda* (see n. 17), I, 85–87.

34 See Cesarino Ruini, “Un’antica versione dello *Stabat Mater* in un Graduale delle domenicane bolognesi”, in: *Philomusica on-line* 9/3 (2010), 212–234.

35 Cf. Margot Fassler, “Music and the Miraculous: Mary in the Mid-Thirteenth-Century Dominican Sequence Repertory”, in: Leonard E. Boyle et al. (eds.), *Aux Origines de la liturgie Dominicaine: Le manuscrit Santa Sabina XIV L 1*, Paris: École Française de Rome – CNRS Éditions 2004, 229–278.

36 See above, n. 23.

attributed to him, *Stabat Mater speciosa* (Appendix, no. 11b),<sup>37</sup> which repeats the situation already observed in some of his *laude*. In this case, it is not simply a contrafactum, but also a perfect counterpart to the previous one: that on the Passion of Christ, this on the Nativity, even using the same words.

In conclusion, leaving aside the myth of Iacopone as a musician (an aspect that cannot be further clarified here and that, all in all, would not add anything to his prominence), the fact remains that, as a poet, he certainly made use of music, at least in a functional sense. Even better, while his texts show a predominantly individual nature, the melodic repertoire he exploited as a tool for making poetry – especially if drawn from the popular arena – may have been one of the means that led to an effective dissemination of his works in the wide community of devotees.

---

<sup>37</sup> Printed for the first time, along with the more famous version, in *Laudi del beato frate Iacopone del sacro ordine di frati minori de osservantia*, Bressa: per Bernardo de Misintis 1495.

## Appendix



1: Musical Setting of *O Cris'onepotente*. *Laudario di Santo Spirito*, fols. 35v–36r (courtesy of Biblioteca Nazionale Centrale, Florence).

L. 6

la donna per auerme bono  
 re lascio mmi ad isnoze fa  
 mi gre penato. t io sili  
 donna di gioie et di morence  
 amia forma la sembra et al  
 la mia simiglianza ammi fac  
 to fallanca a facto gra peccato.  
 ite al amia sposa che degia  
 nuemre che pena dolorosa p  
 lei uolli soffrire nolla uolli

XXXIII

a. Iacopone, Lauda 50		b. Iacopone, Lauda 27
“O Cristo onipotente, dove site enviato? Perché povera mente 4 gite peligrinato?”.		“O Cristo onipotente, dove site enviato? Perché peligrinato 4 vo site messo a andare?”
“Una sposa pigliai, che dato li ho el mio core; de ioie l’adornai, per avermene onore; lassòme a ddesonore, 10 fame gir en penato.	I	Multo me meraviglio de questa vostra andata, persona tanto altissima mettarse a ddesperata! Non ne si stata usata 10 de volerne apenare”.
Eo si ne l’adornai de ioie e d’onoranza, mea forma l’assignai en la me’ simiglianza; àme fatta fallanza 16 vòrne peligrinato.	II	“Lo devino consiglio si à diliverato ch’e’ ne venga nel mondo a l’om ch’è desformato e facciace parentato, 16 con’ l’ho priso ad amare”.
Eo li donai memoria ne lo meo placemento; de la celestial gloria dèli lo entennemento e voluntate in centro 22 nel core li ho emminiato.	III	“Que n’è opporto tal omo, per cu’ va’ afatiganno? Se nn’è da te fugito, a te non torna’ n danno; à a pagare gran banno, 22 no lo po’ satisfare!”.
Po’ li donai la fede che adimpie entellegenza, a mmemoria li dède la verac’ speranza e, n caritate, amanza 28 èl volere ordenato.	IV	“Tutto l’ déveto c’ àne eo si lo pagaraio et enfra Deo e l’ omo pace ce mettarario e si la ’n ce fermarario, 28 non se deia guastare”.
A ciò che lo essercizio avesse complemento, lo corpo per servizio dèli e per ornamento; e fò bello stromento, 34 no l’ avess’ escordato.	V	“Como porrai far pace enfra Deo e l’ om mundano, ca l’ om vòlse essar Deo e Deo vòl l’ om sottano? E questo è tale trano, 34 null’ om ’l se po’ placare”.
A ciò ched ella avesse en que s’ essercetare, tutte le creature per lei vòlse creare; dónne me devì amare 40 àme guerra amenato.	VI	“Sì, co’ me faccio omo, omo à so entennemento; et, en quanto omo, a Deo farò suiacemento; faròcce iognemento; 40 ciascheun suo consolare”.
[...]		[...]

2, a-b: *O Cristo onipotente*: Laude 50 and 27 compared (*ripresa* and strophes I–V).

a. Iacopone, Lauda 74		b. Iacopone, Lauda 53
2		2
Que farai, Pier da Morrone? Ei venuto al paragone.		Que farai, fra' Iacovone? Ei venuto al paragone.
	I	
Vederimo el lavorato che en cell'hai contemplato. S'el mondo de te è 'ngannato, 6 séquita maleddezzone.		6 Fusti al Monte Pellestrina, anno e mezzo en disciplina; loco pigliasti malina dónne ài mo la presone.
	II	
10 La tua fama alta è salita, en molte parte n'è gita; se te sozz'a la finita a bon' sirai confusione.		10 Probandato in cort'i Roma, tale n'ho redutta soma; onne fama se 'n ci afuma, tal n'àiò 'maleddezzone.
	III	
14 Como segno a ssaietta, tutto lo monno a te affitta; se non ten' belancia ritta, a dDeo ne va appellazione.		14 So' arvenuto probandato, ch'el capuccio m'è mozzato; en perpetua encarcerato, encatenato co' llione.
	IV	
18 Se si auro, ferro o rame, provàrite enn esto esame; quigno ài filo, lana o stame, mustràrite enn est' azzone.		18 La presone che m'è data, una casa sotterrata; arèscece una privata, non fa fragar de moscune.
	V	
22 Questa corte è una focina, ch'el bon auro se cci afina; s'ello tene altra ramina, torna en cennere e 'n carbone.		22 Null'omo me pò parlare; chi me serve lo po' fare, ma èli opporto a confessare de la mea parlazione.
	VI	
26 Se l'ofizio te deletta, nulla malsania è plu enfetta; e ben è vita emmaledetta perdir Deo per tal boccone.		26 Porto iette de sparveri, soneglianno nel meo gire; nova danza ce po' odire chi sta apresso mea stazzone.
	VII	
30 Grann'eo n'abi en te cordoglio co' t'escio de bocca: "Voglio", che t'ài posto iogo en collo che tt'è tua dannazione.		30 Da po' ch'eo me so' colcato, revòtome nell'altro lato; nei ferri so' enciampagliato, engavinato el catenone.
	VIII	
34 Quando l'omo vertüoso è posto en loco tempestoso, sempre 'l trovi vigoroso a portar ritto el gonfalone.		34 Aio un canestrello appiso, che da surci non sia offiso; cinqui pane, al meo parviso, pò tener lo meo cestone.
	IX	
38 Grann'è la tua degnetate, non n'è menor la tempestate; grann'è la varietate che trovarai in tua masone.		38 Lo ciston si sta fornito: fette de lo di transitio, la cepolla pro appetito (nobel tasca de paltone!).
[...]		[...]

3, a-b: *Que farai, Pier da Morrone?* and *Que farai, fra' Iacovone?* (ripresa and strophes I–IX).

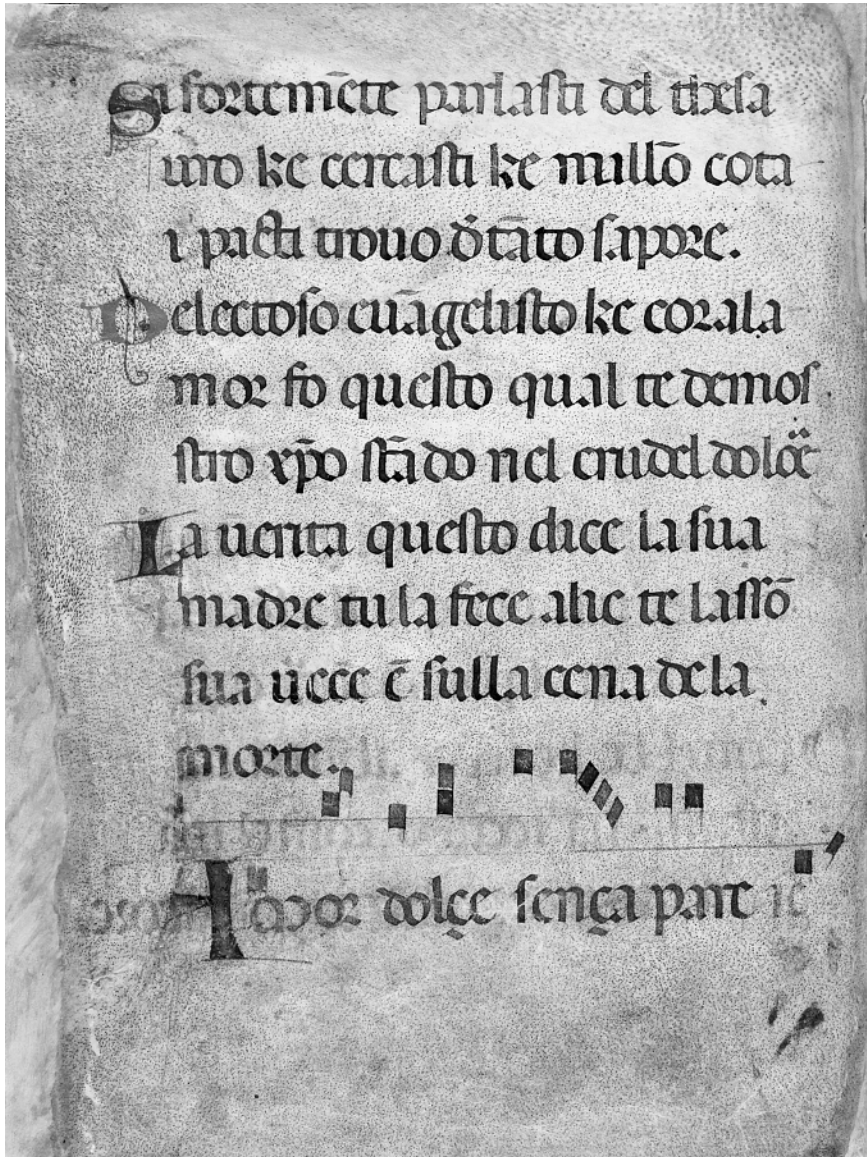
<b>a. Iacopone, Lauda 7</b>		<b>b. Iacopone, Lauda App. 1</b>	
4	Audite una 'ntenzone, ch'è 'nfra l'anema e 'l corpo; batalia dura troppo fine a lo consumare!	4	Audite una entenzone, ch'è enfra Onore e Vergogna, quale è plu dura pugna ad om virtuoso a passare.
12	L'anema dice al corpo: "Facciamo penenza, ché pozzamo fugire quella grave sentenza e guadagnim la gloria, ch'è de tanta placenza; portimo onne gravenza con delectoso amare".	12	I La Fortetuden vertute armata tolle sua schiera e lla Vergogna li è 'scuntra co la sua dura mainera; ennella prima frontera Vergogna fa dura bataglia (l'altra è poi senza vaglia, ché nulla cosa po' fare).
20	Lo corpo dice: "Tùrbone d'esto che t'odo dire; nutrito so' en delicii, non lo porria patere; lo celebr' aio debele, porria tosto 'mpazzire; fugi cotal penseri, mai non me ne parlare".	20	II La Fortetuden po' ch'entra a la Vergogna patere, ella va vigoriano èlla Vergogna avilire; non li po' ennante fugire, là unque si trova l'abatte, a 'scemplo de Cristo combatte, che vòlse vergogna portare.
28	Sozzo, malvascio corpo, lussurioso e 'ngordo, ad onne mea salute sempre te trovo sordo; sostene lo fragello d'esto nodoso cordo, emprend'esto descordo, cà 'n t'è ci òpo a danzare!".	28	III Tanto è lo gaudio che porta chi va per la via del Signore che onne vergogna ci abatte e nullo li à ennante vigore, 'nanti 'l se reputa onore poter vergogna soffrire, ché sequita el dolce suo Scire, che vòl's'en vergogna finire.
36	"Succurrite, vicine, cà ll'anema m' à morto; allis'e 'nsanguenato, disciplinato a torto! O impia crudele, et a que me ài redutto? Starò sempr' en corrotto, non me porrò alegrare".	36	IV La Temperanza s'acuncia, armata d'umilitate, l'Onore armato sta escuntra, affolto en soa degnetate. Bataglie ce sso' esmesurate; vencendol, s'envigoresce, sempre piu forte ci aresce, quando 'l te cridi finire.
44	"Questa morte si breve non me siria 'n talento; somme deliverata de farte far spermento: de cinque sensi tollote onne delettamento e nullo placemento te aio voglia de dare".	44	V De l'onor c'ài conculcato nàscente, piu forte, onore! Se om terreno no 'l vede, bataglie te 'n porti nel core; po' che per signi de fore odi che ssanto èi clamato, e tu, Satanàs encarnato, odi de te tal parlare!
	[...]		[...]

4, a-b: *Audite una 'ntenzone* and *Audite una entenzone* (ripresa and strophes I–V).

a. <i>Laudario di Cortona</i> , 45		b. Iacopone (attrib.)
2 Amor dolçe sença pare se' tu, Cristo, per amare!		2 Amor dolçe sença pare si' tu, Christo, per amare.
6 Amor sença cominciança, se' tu: padre in substança, in Trinità per amança, fillio et spiritu regnare.	I	6 Tu sè amor ke coniunge, cui più ami spesso pongne. Onne piaga, poi che l'ongne, sença onguento fai sanare.
10 Tu, amore ke coniungi, cui più ami spesso pungì: omni piaga poi ke l'ungi senza unguento fai saldare.	II	10 Amor, tu non abanduni che te offende, si perdoni, et de gloria encoroni ki se sa humiliare.
14 Dolce amore, tu se' speme; ki bene ama sempre teme, nasce et cresce del tuo seme ke bon fructo fa granare.	III	14 Signor fanne perdonança de la nostra offensança, et de la tua dolçe amança fanne un poco assaiare.
18 Amor, tu non abandoni ki t'ofende: si perdoni, e di gloria el coroni ki si sa humiliare.	IV	18 Dolce Ihesu amoroso, più ke manna savoroso, sopre noi sie pietoso: singnor, non abandonare.
22 Amor grande, dolc'e fino, increate se' divino: tu fai lu saraphyno di tua gloria inflammare.	V	22 Amor, grande, dolçe, fino increate si' divino, tu ke fai lo seraphino de tua gloria enfanmare.
26 Cherubin' et li alti chori, apostoli, gran predicatori, martiri et confessori, virgine fai iocundare.	VI	26 Cherubin' et l'altri cori, apostoli et doctori, martiri et confessori, virgini fai iocundare.
30 Patriarche et prophete, tu li traiesti de la rete; di te, amor, avien gran sete: mai non si credian satiare!	VII	30 Patriarchi et prophete tu traisti de la rete: de te, amor, avèn tal sete mai non se credèno satiare.
34 Or son consolati en tutto di te, gaudio cum disducto: tu se' canto sençà lucto, cielo e terra fai cantare.	VIII	34 Dolçe amore, tanto n'ame, ke al tuo rengno sempre kiamè, satiando d'onne fame, si sè dolce a gustare.
38 Dolce amore, di te nasce la sperancà c'omo pasce, unde al peccator tu lasce pietancà adimandare.	IX	38 Amor, ki te ben pensa ianmai non de' fare offensa: tu sè fructuosa mensa en cui devam gloriare.
[...]		[...]

5, a-b: *Amor dolçe sença pare* in *Laudario di Cortona* and Iacopone's versions (*ripresa* and strophes I–IX), respectively from Varanini (ed.), *Laude cortonesi* (see n. 27), and Gubbini, *Ai margini* (see n. 15).





6: Musical setting of *Amor dolce sença pare*. *Laudario di Cortona*, fols. 117v–118r. From Marco Gozzi and Francesco Zimei (eds.), *Il Laudario di Cortona, I (Facsimile)*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2015 (“Venite a laudare”. Studi e facsimili sulla lauda italiana 1).

118

tu xpo p amare

Amor sēca comīciāca fetu pa

dre in sba in tūmīta p amā

ca filio 7 spū regnare

118

Detailed description: This is a black and white photograph of a manuscript page, numbered 118 in the top right corner. The page features four lines of musical notation, each consisting of a series of black square notes on a four-line staff. Below each line of notation is a line of Latin text written in a Gothic script. The text reads: 'tu xpo p amare', 'Amor sēca comīciāca fetu pa', 'dre in sba in tūmīta p amā', and 'ca filio 7 spū regnare'. The manuscript shows signs of age, with some staining and wear, particularly on the right side. A second '118' is written at the bottom center of the page.

tentia si an fuoz dipaura.

**M**adre pietoso fontana di misicor  
 dia re poteroso manna in tra pi  
 ce et concordia fa chella discor  
 dia cressi che si scura.

**A**firma al core anui che sien  
 que adunati plo tuol honore  
 pronati in nri peccati che siemo  
 formati tueta tua figura.



**A**luc ungo  
 ptio sa madre di piet mea.




7: Musical setting of *Salve, Virgo pretiosa*. *Laudario di Santo Spirito*, fols. 114v–115r (courtesy of Biblioteca Nazionale Centrale, Florence).

20

119

**A**udite genti un dolce can- to  
 che fece san bernardo sanc to  
 dela uergine conpia to come  
 piangea la nostra amanea.  
**S**alue uirgo splendiente so  
 in ogni altro se piacente e in  
 ierusalem presente quanto il

10

CXXX

<i>a. Laudario di Santo Spirito, 75</i>			<i>b. Iacopone, Lauda 87</i>	
2	Salve, Virgo pretiosa, madre di pietança.		2	Senno me par e cortisia empazzir per lo bel Messia.
6	Audite, genti, un dolçe canto che fece san Bernardo sancto de la vergine con pianto, come piangea la nostra amança.	I	6	Ello me sa si gran sapere a cchi per Deo vòle empazzire, en Parisi non se vide cusi granne filosofia.
10	"Salve, virgo splendente, sovr'ogn'altra se' piacente; eri 'n Ierusalem presente quando il tuo figliuolo ebbe pesança?".	II	10	Chi pro Cristo va empazzato, pare afflitto e tribulato, ma el è magistro conventato en natura e 'n teologia.
14	"Vidi il mio figlio preso et legato et duramente tormentato et nel viso isputato dalli giuder per 'niquitança".	III	14	Chi pro Cristo ne va pazzo, a la gente si par matto; chi non à provato el fatto, par che sia for de la via.
18	Vidi il mio figlio in gran tremore in tra la gente piena d'errore, e io guardando avea dolore della mia desiderança.	IV	18	Chi vòle entrare en questa scola, trovarà dottrina nova; tal pazzia, chi non la prova, ià non sa que ben se scia.
22	Et io parlando a quella gente quasi era uscita dalla mente, et pregando umilmente: del figliuol mio abiate pietança.	V	22	Chi vòle entrare en questa danza trova amor d'esmesurança; cento di de perdunanza a chi li dice vellania.
26	Io pregare neente valea: de l'alto figliul, vita mia, le pene sue tuttor vedea unde il mio core à dolorança".	VI	26	Chi girrà cercando onore, no n'è degno del Suo amore, cà Iesù 'nfra dui latruni en mezzo la croce staia.
30	"E chi era teco, virgo pietosa, sovr'ogn'altra se' amorosa? Vedei il tuo figlio, dolorosa, in tra la gente di sleança".	VII	30	Chi va cercando la vergogna, bene me par che cetto iogna; ià non vada plu a Bologna per 'mparare altra mastria.
34	"Eram meco mie sorori, altre donne per amore, la Magdalena in gran tristore più dell'altre à dolorança.	VIII		
38	Data à la sentença Pylato ke Cristo in croce sia chiavato: quelli che no avea peccato né facta nulla offesança".	IX		

8, a-b: *Salve, Virgo pretiosa*, from Liuzzi, *La lauda* (see n. 17), II, 342–343, and its melodic model *Senno me par e cortisia*.

Iacopone, Lauda 36

2	O amor de povertate, renno de tranquillitate!	
6	Povertat'è via sicura, non n' à lite né rancura, de latrun' non n' à pagura né de nulla tempestate.	I
10	Povertate more en pace, nullo testamento face; larga el monno como iace e le gente concordate.	II
14	Non n' à iudece né notaro, a ccorte non porta salaro, ridesse de l'omo avaro, che sta 'n tanta ansietate.	III
18	Povertate, alto sapere, a nnulla cosa suiacere e 'n disprezzo possedere tutte le cose create.	IV
22	Chi disprezza, sé possede; possedenno, non se lede; nulla cosa i piglia el pede che non faccia so iornate.	V
26	Chi descidra è posseduto, a cquel c'ama s'è venduto; se ll'om pensa que n' à auto, ànne aute rei derrate.	VI
30	Troppo so' de vil coraio ad entrar en vassallaio, simiglianza de Deo c' aio detorpiria en vanetate!	VII
34	Deo no n' aberga 'n core stretto; tant'è granne, quant'ài affetto. Povertate à si gran petto che cci aberga Deitate.	VIII
38	Povertat'è cel celato a chi è 'n terra ottenebrato. Chi è nel terzo cel su entrato ode arcana profunditate.	IX
	[...]	

9: *O amor de povertate* (ripresa and strophes I-IX), to be sung on the melody of *Senno me par e cortisia* as well.



10: *Stabat Mater dolorosa*, first opening. Bologna, Museo Civico Medievale (courtesy), Ms. 518, fols. 200v–201r.

sa iusta crucem lacrimosa cū p̄  
 tebat filius. **G**uus animam  
 gemētē osternatam et tolētē  
 pertansibat gladius. **O**quā  
 tristis et afflicta fuit illa benedic  
 tamater unigeniti. **Q**ue mere  
 bat et gembat et tolebat cum

201



<i>a. Stabat Mater dolorosa</i>		<i>b. Stabat Mater speciosa</i>
3 Stabat Mater dolorosa, iuxta crucem lacrimosa, dum pendebat Filius.	I	3 Stabat Mater speciosa iuxta foenum gaudiosa dum iacebat Parvulus.
6 Cuius animam gementem, contristatam et dolentem, pertransiuit gladius.	II	6 Cuius animam gaudentem, laetabundam et ferventem, pertransiuit iubilus.
9 O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater Unigeniti!	III	9 O quam laeta et beata fuit illa immaculata Mater Unigeniti!
12 Quae moerebat et dolebat pia Mater, dum videbat Nati poenas incliti.	IV	12 Quae gaudebat et ridebat, exultabat cum videbat Nati partum incliti.
15 Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret in tanto supplicio?	V	15 Quis est qui non gauderet, Christi Matrem si videret in tanto solacio?
18 Quis non posset contristari, Christi Matrem contemplari dolentem cum Filio?	VI	18 Quis non posset collaetari, piam Matrem contemplari ludentem cum Filio?
21 Pro peccatis suae gentis vidit Iesum in tormentis et flagellis subditum.	VII	21 Pro peccatis suae gentis vidit Iesum cum iumentis, et algori subditum.
24 Vidit suum dulcem Natum moriendo desolatum dum emisit spiritum.	VIII	24 Vidit suum dulcem Natum vagientum adoratum vili diversorio.
27 Eia, Mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam.	IX	27 Eia Mater, fons amoris me sentire vim ardoris fac, ut tecum sentiam.
30 Fac ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, ut sibi complaceam.	X	30 Fac, ut ardeat cor meum in amando Christum Deum ut sibi complaceam.
33 Sancta Mater, istud agas, Crucifixi fige plagas cordi meo valide.	XI	33 Sancta Mater, istud agas, pone nostro ducas plagas cordi fixas valide.
36 Tui Nati vulnerati, tam dignati pro me pati, poenas mecum divide.	XII	36 Tui Nati coelo lapsi, iam dignati foeno nasci, poenas mecum divide.
[...]		[...]

11, a-b: *Stabat Mater dolorosa* and *Stabat Mater speciosa* (strophes I–XII), respectively from Clemens Blume (ed.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, LIV, Leipzig: O. R. Reisland 1915, and Frédéric Ozanam, *Les poètes franciscains en Italie au treizième siècle*, Paris: Jacques Lecoffre 1852.

# Wiederverwendung von Melodien und Strophenformen in der deutschsprachigen Liedkunst des Mittelalters

Stefan Rosmer

Das Wiederverwenden und Neutextieren von Melodien war der mittelalterlichen Musikpraxis so geläufig und selbstverständlich, daß das Verfahren keiner ausdrücklichen Benennung und Erörterung oder gar Bestätigung durch die Musiklehre bedurfte.

So resümiert Robert Falck im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* und interpretiert damit den Befund, dass mittelalterliche Quellen nicht oder nur ansatzweise bestrebt sind, denjenigen Sachverhalt auf einen Begriff zu bringen, über dessen historische begriffliche Erfassung im terminologischen Wörterbuch gehandelt werden soll.<sup>1</sup> Falcks Interpretation der mangelnden mittelalterlichen Terminologie ist grundsätzlich richtig. Wenn aber seine und andere Formulierungen hervorheben, dass das Neutextieren einer vorhandenen Melodie eine überall und jederzeit verfügbare Verfahrensweise ist,<sup>2</sup> kann dies den Blick darauf verstellen, dass Kontrafakturen stets in spezi-

---

1 Robert Falck, «Contrafactum», in: Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller (Hgg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden und Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1972–2005, 2.

2 «Kontrafaktur als eine Grundform des Weiterlebens textgebundener Musik ist vermutlich so alt wie die Vokalmusik selbst» (Georg von Dadelsen u. a., «Parodie und Kontrafaktur», in: Ludwig Finscher [Hg.], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearb. Aufl., Sachteil, Bd. 7, Kassel, Stuttgart etc.: Bärenreiter, Metzler 1997, Sp. 1396). «Die Kunst der Form-Melodie-Nachahmung, der Kontrafaktur also, wurde in allen Bereichen des mittelalterlichen Lieds und in allen Spielarten geübt». Siehe Ursula Aarburg, «Melodien zum frühen Minnesang. Eine kritische Bestandsaufnahme», in: Hans Fromm (Hg.), *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1961 (Wege der Forschung

fischen historischen, sozialen und kulturellen Zusammenhängen entstehen. Innerhalb solcher Konstellationen kann die vermeintlich gängige Praxis Konventionen oder Restriktionen unterliegen, und oft erschließt sich erst in deren Rahmen, was eine Kontrafaktur bedeuten soll.<sup>3</sup>

Der Beitrag möchte einige Bereiche der deutschsprachigen mittelalterlichen Liedkunst vorstellen, in denen der Wiederverwendung von Melodien eine wichtige oder besondere Funktion zukam. Ein vollständiger Überblick ist nicht angestrebt.<sup>4</sup> Die Beispiele sollen andeuten, wie in den gewählten

---

15), 378–423, hier 384. Vgl. auch Friedrich Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt: ohne Verlag 1975, 4.

3 Auf die Probleme der wissenschaftlichen Terminologie – den weiten Begriff von Gennrich, *Kontrafaktur* (wie Anm. 2), 5, und den engeren von Dadelsen u. a., «Parodie und Kontrafaktur» (wie Anm. 2), 1395–1396, sowie auf den terminologischen Vorschlag Walther Lipphardts, «Über die Begriffe: Kontrafakt, Parodie, Travestie», in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 12 (1967), 104–111 – gehe ich nicht ein. Hingewiesen sei darauf, dass in der (Neueren) deutschen Literaturwissenschaft ein Kontrafakturbegriff üblich ist, der von der musikalischen Seite absieht und im Rahmen der Intertextualitätstheorien mit «Kontrafaktur» ein Produktionsverfahren bezeichnet, bei dem «konstitutive Merkmale der Ausdrucksebene eines Einzeltextes oder mehrerer Texte zur Formulierung einer eigenen Botschaft übernommen werden»; Theodor Verweyen und Gunther Wittig, «Kontrafaktur», in: Harald Fricke (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin, New York: de Gruyter 2000, 337. Sofern die Melodie als ein konstitutives Merkmal des Ausgangstextes gilt, ist der weite musikalische Kontrafakturbegriff (Neutextierung einer präexistenten Melodie) diesem Kontrafakturbegriff subsumierbar. Wenn LiteraturwissenschaftlerInnen von «Kontrafaktur» sprechen, kann es gleichwohl sein, dass Musik überhaupt keine Rolle spielt. Zur Wort- und Begriffsgeschichte vgl. auch die Beiträge von Markus Grassl und Valentin Groebner in diesem Band.

4 Gennrichs Versuch zielte auf eine Systematik des Umgangs mit der gegebenen Melodie. Siehe Gennrich, *Kontrafaktur* (wie Anm. 2); ders., «Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit», in: Hans Fromm (Hg.), *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1961 (Wege der Forschung 15), 330–377 (zuerst in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 82 [1948/50], 105–141). Unter dem Leitkonzept der Retextualisierung hat Franz-Josef Holznagel, «Habe ime wis unde wort mit mir gemeine... Retextualisierung in der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters. Eine Skizze», in: Joachim Bumke und Ursula Peters (Hgg.), *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur. Sonderheft zur Zeitschrift für deutsche Philologie* 124 (2005), 47–81, eine differenzierte Systematik vorgelegt. Sein

Bereichen die Praxis des Kontrafazierens mit spezifischen Konstellationen interagiert.<sup>5</sup> Drei wichtige Bereiche müssen außen vor bleiben: erstens die Übernahme romanischer Strophenformen in der höfischen Liebeslyrik,<sup>6</sup> zweitens die Verwendung deutscher Strophenformen und Melodien durch lateinisch dichtende *clerici* seit dem späten 13. Jahrhundert,<sup>7</sup> drittens der

---

Beitrag bietet zugleich einen Überblick über das Feld der Kontrafaktur in der mittelalterlichen deutschsprachigen Liedkunst. Grundlegend ist weiter: Gisela Kornrumpf und Burghart Wachinger, «Alment. Formentlehnung und Tönegebrauch in der mittelhochdeutschen Spruchdichtung», in: Gisela Kornrumpf, *Vom Codex Manesse zur Kolmarer Liederhandschrift. Aspekte der Überlieferung, Formtraditionen, Texte*, Bd. 1: *Untersuchungen*, Tübingen: Max Niemeyer 2008 (Münchener Texte und Untersuchungen 133), 117–168 (zuerst in: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, hg. von Christoph Cormeau, Stuttgart: Metzler 1979, 356–411).

5 Vgl. beispielsweise Christoph März, «Liedkorrespondenzen. Zu Guillaumes de Machaut 'Le Voir Dit' und einigen deutschen Liedern», in: Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel (Hgg.), *Literatur und Wandmalerei II. Burgdorfer Colloquium 2001*, Tübingen: Max Niemeyer 2005, 95–107, sowie im allgemeineren Rahmen Reinhard Strohm, «Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes», in: *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. von Nicole Schwindt, Kassel: Bärenreiter 2001 (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 1), 53–75.

6 Einen aktuellen Überblick bieten die Artikel in: Geert H. M. Claassens, Fritz Peter Knapp und René Pérennec (Hgg.), *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Handbuch der deutschen und niederländischen mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke französischer Herkunft (1100–1300)*, Bd. 3: *Lyrische Werke*, hg. von Volker Mertens und Anton Touber. Berlin, Boston: de Gruyter 2012. Vgl. zur kritischen Einordnung der musikwissenschaftlichen Forschungsgeschichte Henry Hope, «Das Mainzer Hoffest von 1184 und die Historiographie des deutsch-französischen Kulturaustauschs im Minnesang», in: Fabian Kolb (Hg.), *Musik der mittelalterlichen Metropole. Räume, Identitäten und Kontexte der Musik in Köln und Mainz, ca. 900–1400. Tagungsbericht Mainz/Köln Oktober 2014*, Kassel: Verlag Merseburger Berlin 2016, 353–367; die Rolle von Kontrafakta für den literarischen und kulturellen Austausch über Sprachgrenzen hinweg untersucht David Murray, *Poetry in Motion. Languages and Lyrics in the European Middle Ages*, Turnhout: Brepols 2019.

7 Eine zusammenfassende Darstellung fehlt bisher, den besten Überblick bietet: Gisela Kornrumpf, «Deutschsprachige Liedkunst und die Rezeption ihrer Formen und Melodien in der lateinischen Lieddichtung des Mittelalters», in: Michael Zywiets u. a. (Hgg.), *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internatio-*

Austausch zwischen niederländischer, niederdeutscher und lateinischer geistlicher Lyrik im Umfeld der *devotio moderna*.<sup>8</sup>

## 1 Walther von der Vogelweide und Reinmar der Alte: Kontrafazieren als Mittel literarischer Polemik

In die höfische Lyrik um 1200 führt das Minnelied *Ein man verbiutet ein spil äne pfliht* Walthers von der Vogelweide.<sup>9</sup> In der Großen Heidelberger Liederhandschrift ist seine Aufzeichnung mit dem Hinweis versehen, dass es auf

---

nale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster, Münster etc.: Waxmann 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), 111–118. Vgl. auch (mit weiterer Literatur): Stefan Rosmer, *Der Mönch von Salzburg und das lateinische Lied. Die geistlichen Lieder in stolligen Strophen und das einstimmige gottesdienstliche Lied im Mittelalter*, Wiesbaden: Reichert Verlag 2019 (Imagines Medii Aevi 44), 82–85, 157–175, 232–235; jüngere, dort nicht berücksichtigte Literatur: Michael Callsen, «Lateinischer Sangspruch und lateinische Lyrik», in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 21 (2016/17): *Sangspruchdichtung zwischen Reinmar von Zweter, Oswald von Wolkenstein und Michel Beheim*, hg. von Horst Brunner und Freimut Löser, 309–317; Gisela Kornrumpf, «Zwei Handschriften aus dem Halberstädter Liebfrauenstift mit deutscher und lateinischer Lieddichtung (St. Petersburg, RNB, Fond 955 op. 2 Nr. 92 und 49)», in: Natalija Ganina u. a. (Hgg.), *Von mittelalterlichen und neuzeitlichen Beständen in russischen Bibliotheken und Archiven. Ergebnisse der Tagungen des deutsch-russischen Arbeitskreises an der Philipps-Universität Marburg (2012) und an der Lomonossov-Universität Moskau (2013)*, Erfurt, Stuttgart: Verlag der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften in Kommission bei Franz Steiner Verlag 2016 (Deutsch-russische Forschungen zur Buchgeschichte 3/Sonderchriften der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt 47), 153–170.

<sup>8</sup> Vgl. (mit weiterer Literatur) Holznagel, «Retextualisierung» (wie Anm. 4), 68–69; Ulrike Hascher-Burger, «Mittelalterliche Handschriften mit Musik in den Lüneburger Frauenklöstern», in: Susanne Rode-Breyman (Hg.), *Musikort Kloster. Kulturelles Handeln von Frauen in der Frühen Neuzeit*, Köln etc.: Böhlau 2009 (Musik – Kultur – Gender 6), 139–158.

<sup>9</sup> ‘Höfische Lyrik’ verwende ich als Oberbegriff für deutschsprachige Liedkunst von ca. 1170 bis ca. 1350. Anders als bisweilen in der musikhistorischen Forschung anzutreffen, steht ‘Minnesang’ nicht für die Gesamtheit der mittelalterlichen Liedkunst, sondern bleibt reserviert für die deutschsprachige Liebeslyrik bis ca. 1350. Zur höfischen Lyrik

die Melodie eines anderen Lieds zu singen ist: *In dem done Ich wirbe umb allez daz ein man*.<sup>10</sup> Das Lied, das die Melodie zur Verfügung stellt, stammt vom Minnesänger Reinmar dem Alten, einem Zeitgenossen Walthers.<sup>11</sup> Über die Identität der Melodien hinaus stehen die beiden Texte in einem engen Verhältnis zueinander. Walther zitiert markante Formulierungen aus *Ich wirbe um allez daz ein man* sowie einem weiteren Lied Reinmars, *Ich will allez gâhen*.<sup>12</sup> Walther inszeniert sich so als Experte in Sachen Minne und Minnesang: Er kenne das richtige Verständnis und die richtige Praxis der höfischen Liebe und des Sprechens über die Liebe, und er behauptet, dass er sich im Gegensatz zu Reinmar innerhalb dieser Regeln bewege. Dem Lied Walthers ließe sich zwar auch ohne eine Kenntnis der Bezugstexte ein grobes Verständnis abgewinnen, seine volle Bedeutung erschließt sich aber erst, wenn man die zitierten Lieder Reinmars kennt.

Der Melodie kam beim Zuhören wahrscheinlich die Funktion zu, die Vorlage, deren Inhalt man bei der verständigen Rezeption parat haben muss-

---

gehören als weitere Hauptgattungen die – ein breites thematisches Spektrum behandelnde – Sangspruchdichtung und die formal bestimmte Großform des Leichs.

10 Walther von der Vogelweide, *Leich, Lieder, Sangsprüche*, 15. veränderte und erweiterte Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns aufgrund der 14. von Christoph Cormeau besorgten Ausgabe neu hg. von Thomas Bein, Berlin, Boston: de Gruyter 2013, 412–414, Ton 81 (L 111,23); Heidelberg, Universitätsbibl., cpg 848, fol. 142v, Digitalisat unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848?ui\\_lang=ger](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848?ui_lang=ger) (19.07.2018).

11 *Des Minnesangs Frühling*, unter Benutzung der Ausgabe von Karl Lachmann u. a. bearb. von Hugo Moser und Helmut Tervooren, 38. erneut revidierte Aufl., Stuttgart: S. Hirzel 1988, 329–331, XXI, XIX (MF 170,1). Als Kern der sogenannten 'Fehde' zwischen Walther und Reinmar gehört es zu den viel diskutierten und interpretierten Liedern, vgl. (mit weiterer Literatur): Ricarda Bauschke, *Die 'Reinmar-Lieder' Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1999 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 15), 11–47 (zur 'Fehde'), 59–76 (zu *Ein man verbiutet*); dies., «Spiegelungen der sog. Walther-Reinmar-'Fehde' in der Würzburger Handschrift E», in: Horst Brunner (Hg.), *Würzburg, der Große Löwenhof und die deutsche Literatur des Spätmittelalters*, Wiesbaden: Reichert Verlag 2004 (Imagines Medii Aevi 17); Albrecht Hausmann, *Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität*, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 1999 (Bibliotheca Germanica 40), 186–192.

12 *Des Minnesangs Frühling* (wie Anm. 11), 329–331, XXI, XIX (MF 170,1).

te, sicher zu identifizieren und bei den Rezipienten den Ausgangstext schneller und vollständiger in Erinnerung zu rufen, als es die Text-Zitate allein konnten. In der Melodie eines Lieds von Reinmar ebendiesem zu unterstellen, er habe mit seinem Lied gegen die Spielregeln des Minnesangs verstoßen, und darin eine Auseinandersetzung um richtigen Minnesang zu führen, war aber vermutlich auch eine besondere Spitze gegen den Sängerkollegen. Die Kontrafaktur machte den intertextuellen Bezug besonders deutlich und verschärfte den Angriffscharakter. Kontrafazieren wird hier als ein Mittel der polemischen literarischen Auseinandersetzung verwendet.

Kontrafazieren als Mittel der polemischen, kritischen, spöttischen oder überbietenden Auseinandersetzung mit einem Prä-Text ist in der höfischen Lyrik kein Einzelfall. Auf die Gesamtheit der Überlieferung gesehen ist diese Art der Kontrafaktur aber doch selten. Kornrumpf und Wachinger listen aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift (C), die insgesamt über 5000 Strophen enthält,<sup>13</sup> nur acht Fälle, in denen eine Formübernahme verbunden mit einer direkten Bezugnahme auf den Text vorliegt.<sup>14</sup> Häufiger, aber aufs Ganze gesehen immer noch selten sind Fälle, in denen eine Strophenform mehrfach gebraucht wird, aber «ein Entlehnungszusammenhang nicht unmittelbar evident» ist,<sup>15</sup> also eine Auseinandersetzung nicht intendiert scheint. Hier finden sich unter den Sangspruchstropfen von C fünfzehn Fälle.<sup>16</sup> Für die deutschsprachige höfische Lyrik kann man also festhalten, dass

---

13 Siehe Gisela Kornrumpf, «Heidelberger Liederhandschrift C», in: Kurt Ruh u. a. (Hgg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 3, Berlin, New York: de Gruyter 1981, Sp. 588.

14 Kornrumpf und Wachinger, «Alment» (wie Anm. 4), 122–123.

15 Ebd., 123.

16 Ebd., 123–125. Diese Fälle führen in die Gattung des Sangspruchs (dazu unten, Abschnitt 3). In ihr stellt sich die Ausgangslage etwas anders dar, weil im Sangspruch die Melodie von vorneherein für eine Reihe weiterer Strophen verwendet werden konnte; im Minnesang wurde dagegen eine Melodie meistens nur für ein Lied verwendet. Offenbar war aber in der Sangspruchdichtung bis ca. 1350 die Verwendung des Tons eines Autors – den dieser für viele weitere Strophen verwenden konnte – durch einen anderen Autor eher die Ausnahme als die Regel, vgl. Kornrumpf und Wachinger, «Alment» (wie Anm. 4), 128–160. Weitere Fälle außerhalb von C bei Johannes Rettelbach, *Variation – Derivation – Imitation. Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger*, Tübingen:

Kontrafazieren zwar möglich war, aber keineswegs eine 'geläufige' und 'selbstverständliche' Praxis. Walthers Verwendung einer Reinmar-Melodie markiert auch, dass hier ein sehr besonderer Fall vorliegt.

Das Beispiel Reinmar und Walther macht auf Probleme beim Bestimmen von Kontrafakturen aufmerksam. Beide Texte sind ohne Melodie überliefert. Ihre metrische Form stimmt nicht überein, insbesondere variiert die Länge der Verse; zudem stimmen auch die beiden Walther-Strophen untereinander nicht genau überein.<sup>17</sup> Ohne den Hinweis der Handschrift und ohne die textlichen Bezüge würde man in diesem Fall eine Kontrafaktur bestenfalls vermuten.<sup>18</sup> Bei den metrischen Unterschieden handelt es sich aber wahrscheinlich nicht um im Überlieferungsprozess angehäufte Fehler. Walthers Lied musste in der Strophenform nicht exakt mit dem Reinmars übereinstimmen, solange die Melodie noch hörbar eine sehr ähnliche war.<sup>19</sup> So zeigt die Jenaer Liederhandschrift, in der Melodiewiederholungen innerhalb der Strophen ausnotiert sind, dass es Abweichungen zwischen als gleich einzuschätzenden Melodien geben konnte.<sup>20</sup> Wären zu beiden Texten Melodien überliefert, böten sie eine Grundlage zu studieren, was zumindest einem mittelalterlichen Schreiber noch als die gleiche *wise* gegolten hätte.

---

Max Niemeyer 1993 (Frühe Neuzeit 14), 148, und Joachim Schulze, «Ein bisher übersehenes Kontrafakt in der Jenaer Liederhandschrift?», in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 108 (1989), 405–406.

17 Vgl. Bauschke, *Reinmar-Lieder* (wie Anm. 11), 61–62.

18 Vgl. die Vorgehensweise in Aarburg, «Melodien» (wie Anm. 2), 413, beim Bestimmen romanisch-deutscher Kontrafakturen.

19 Vgl. Walther, hg. von Bein (wie Anm. 10), 412; anders Ulrich Seelbach, «Besseres liefern. Ein Vorschlag zu Walthers Matt wider Matt» (*L* 111,23), in: Thomas Bein (Hg.), *Walther verstehen – Walther vermitteln. Neue Lektüren und didaktische Überlegungen*. Frankfurt a.M. etc.: Peter Lang 2004 (Walther-Studien 2), 253–266, hier 254, Anm. 3 und 266.

20 Siehe Erdmute Pickerodt-Uthleb, *Die Jenaer Liederhandschrift. Metrische und musikalische Untersuchungen*, Göttingen: Kümmerle 1975 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik 99), 7–140. Als ähnlich gravierend wie die Veränderung der Verslänge könnten Fälle eingeschätzt werden, in denen bei der Wiederholung einer Melodiezeile die Töne von Hebung und Senkung vertauscht werden, beim zweiten Mal also andere Töne mit den (sprachmetrischen) Versakzenten zusammenfielen, siehe die Beispiele ebd., 265–268, Anm. 12.



(a) Hie vür eyn wer - der rit - ter lac  
Daz er so ho ir scho - ne wac

(b) Mich hát ein wun - nek - lich - er wân  
sol der mit fröidē an mir zer - - gân, -

Tot siech da an dem bet - te syn  
Sie hattē vür al - len wi - ben schyn  
und ouch ein lte - ber friun - des tröst  
sōng wirdē ichs an - ders niht er - löst, -

So scho - ne eyn vrou - we vür im ge  
herne sach ouch (/) scho - ner vrou - wen nie  
(oder: her - ne sâch ouch scho - ner vrou - wen (nie)  
in se - ne - li - chen kum - ber brâht  
ez en - komē als ich mirs hân er - dâht

Sie stunt vür ym unde sprach nu sage  
Umb ir vil min - nek lich - en lip,

Güt rit - ter wie ich dir be - ha - ge Du has ge - die - net vli - zich myr  
diu mir en - pfrom - det el - liu wip, (/) wan daz ichs durch sie - ē - ren muoz.

gar dy - ne tage nu byn ich komen  
jōng ger ichs an - ders lô - nes niht

unde wil nach to - dhe lo - nen dyr.  
von ir de - kei - ner wan ir gruoz.

Bsp. 1: Ton I Guters in der Jenaer Liederhandschrift (wie Anm. 22), fol. 38r–v.

(a) Text Guters nach der Jenaer Liederhandschrift (recte).

Dieser Text ist in der Hs. der Melodie unterlegt; Text ist ohne Eingriffe wiedergegeben, nur der Punkt über *y* in der Handschrift wird nicht wiedergegeben.

(b) Text Walthers von der Vogelweide (kursiv) nach der Ausgabe von Bein (wie Anm. 10); die Textunterlegung ist rekonstruiert.

Elisionspunkte, die den Wegfall des Vokals im Vortrag andeuten, und Akzente stammen in allen Fällen von mir.

Alternative Absetzung der letzten beiden Melodiezeilen / Verse (Stollen ≠ Abgesang):

gar dy - ne tage

nu bin ich komen unde wil nach to - dhe lo - nen dyr.

Bsp. 1: (Fortsetzung).

Günther Schweikle hat erwogen, dass die Identität der *wise* gewahrt wurde, indem der diastematische Verlauf gleich blieb, aber die Versgrenzen verschoben wurden, d. h., die Melodie anders zäsuriert wurde.<sup>21</sup> Einen Fall, wo Vergleichbares vorliegen könnte, bietet eine Melodie aus der Jenaer Liederhandschrift.<sup>22</sup> Sie ist zu den Strophen des Sangspruchdichters Der Guter

21 Günther Schweikle, «Die Fehde zwischen Walther von der Vogelweide und Reinmar dem Alten. Ein Beispiel germanistischer Legendenbildung», in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 115 (1986), 235–253, hier 249–250. Seine Überlegung resultiert aus der Beobachtung, dass zwar die Verse eine unterschiedliche Zahl an Hebungen aufweisen, Verspaare aber die gleiche Summe an Hebungen (Vers 3–4: Reinmar 4 + 6, Walther 5 + 5 Hebungen). Reinmars Schlussvers wird üblicherweise mit zwei Hebungen angesetzt (Walther drei Hebungen), er ließe sich aber in allen Strophen mit drei Hebungen lesen, wenn man die erste Silbe betont und sie nicht als Auftakt liest. Die starke Betonung, die die Anfangsworte der Schlussverse dadurch erhalten, vertragen sie inhaltlich gut.

22 Jena, Thüringische Universitäts- und Landesbibl. [D-Ju], Ms. el. fol. 101, fol. 38r-v, Digitalisat unter [https://archive.thulb.uni-jena.de/collections/receive/HisBest\\_cbu\\_00008190#tab0](https://archive.thulb.uni-jena.de/collections/receive/HisBest_cbu_00008190#tab0) (31.07.2019). Zur Handschrift vgl. Burghart Wachinger, «Jenaer Liederhandschrift», in: Kurt Ruh u. a. (Hgg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 4, Berlin, New York: de Gruyter 1983, Sp. 512–516; Lorenz Welker, «Jenaer Liederhandschrift», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearb. Aufl., Sachteil Bd. 4 (1996), Kassel, Stuttgart etc.: Bärenreiter, Metzler, Sp. 1455–1460; Jens Haustein und Franz Körndle (Hgg.), *Die Jenaer Liederhandschrift. Codex – Geschichte – Umfeld*, Berlin: de Gruyter 2010.

aufgezeichnet.<sup>23</sup> Hier lässt sich die Variation der Versgrenze bei ähnlicher Melodie innerhalb einer Strophe beobachten (Bsp. 1). Die dritte Melodiezeile der Stollen wird im Abgesang variiert wiederholt, der Vers ist im Abgesang eine Weise, so dass der zäsurierende Effekt des Reims fehlt. Im Abgesang lässt sich die Melodiezeile daher auch nach der ersten Vershälfte absetzen und die zweite Hälfte der folgenden langen Schlusszeile zuschlagen.<sup>24</sup> Gleichwohl ist gut zu hören, dass es sich um die dritte Wiederholung eines bekannten melodischen Abschnitts handelt, der am Schluss durch einen Einschub verlängert ist.

## 2 Heinrich Laufenberg

In die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts und in die geistlich-klerikale Sphäre führt das Œuvre Heinrich Laufenbergs.<sup>25</sup> Seine über 120 deutschsprachigen geistlichen Lieder waren in einer von ihm selbst geschriebenen Handschrift aufgezeichnet, die 1870 verbrannt ist. Neben der Streuüberlieferung sind die

23 Guter war vermutlich im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts produktiv, Anhaltspunkte für eine genaue Datierung fehlen, siehe Helmut Tervooren, «Der Guter», in: Ruh u. a. (Hgg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 3, Berlin, New York: de Gruyter 1981, Sp. 334–335; Textedition: Thomas Cramer (Hg.), *Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts*, Bd. 1, München: Wilhelm Fink 1977, 262–264.

24 Vgl. Pickerodt-Uthleb, *Jenaer Liederhandschrift* (wie Anm. 20), 443. Melodie und Strophenform von Guters Texten könnten ihrerseits von Walther oder einem anderen Minnelied entlehnt sein, siehe Schulze, «Übersehenes Kontrafakt?» (wie Anm. 16). Da inhaltliche Bezüge fehlen, ist das Erkennen der Kontrafaktur für Philologen neben dem identischen Reimschema (abc abc ddeXe) allerdings an die Auffassung des neunten Verses als vierhebiger und metrisch identisch mit den Versen 3 und 6 gebunden. Für den historischen Rezipienten hätte die Melodiegleichheit der Strophen genügt.

25 Er dürfte um 1390 geboren sein, Zentren seines Lebens waren Freiburg im Breisgau, Zofingen und Straßburg. In Freiburg urkundet er als Kaplan und Stellvertreter des Leutpriesters an der Freiburger Pfarrkirche, in Zofingen als Dekan des Kollegiatstifts. 1445 tritt in das Johanniterkloster Zum Grünen Wörth in Straßburg ein, wo er 1460 stirbt. Vgl. Burghart Wachinger, «Heinrich Laufenberg», in: Ruh u. a. (Hgg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 5, Berlin, New York: de Gruyter 1985, Sp. 614–625.

Lieder heute vor allem durch Wackernagels *Deutsches Kirchenlied* erhalten.<sup>26</sup> Unter ihnen finden sich mehrere Kontrafakturen und Lieder, bei denen die Vermutung naheliegt, es könne sich um eine Kontrafaktur handeln.<sup>27</sup>

---

26 Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts*, Bd. 2, Leipzig: B. G. Teubner 1867. Wackernagels handschriftliche Druckvorlage ist erhalten: Straßburg, Bibliothèque nationale et universitaire [F-Sn], Ms. 2371; Digitalisat online unter <http://www.numistral.fr/ark:/12148/btv1b10235196n.r=wackernagel?rk=21459;2>, 23.07.2018. Vgl. Wachinger, «Heinrich Laufenberg» (wie Anm. 25), 620. Die Streuüberlieferung ist beschrieben und ediert in Balázs J. Nemes, *Das lyrische Œuvre von Heinrich Laufenberg in der Überlieferung des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen und Editionen*, Stuttgart: S. Hirzel 2015 (Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Beihefte 22).

27 Max Schiendorfer, «Der Wächter und die Müllerin 'verkêrt', 'geistlich'. Fußnoten zur Liedkontrafaktur bei Heinrich Laufenberg», in: Claudia Brinkner u. a. (Hgg.), *Contemplata aliis tradere. Studien zum Verhältnis von Literatur und Spiritualität*, Bern etc.: Peter Lang 1995, 273–316. Die folgenden Ausführungen stützen sich wesentlich auf diesen und weitere Beiträge von Max Schiendorfer, «Ein *vündelin* zu Heinrich Laufenbergs Liedercodex (olim Straßburg B 121) und zu seinem Wecklied *Stand vf vnd sih Ihesus vil rein*», in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 119 (2000), 421–426; ders., «Johanniterbibliothek Straßburg, Cod. B 121. Die verlorene Liederhandschrift Heinrich Laufenbergs», in: *Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften*, hg. von Anton Schwob und András Vizkelety, Bern etc.: Peter Lang 2001, 223–241; ders., «Probleme der Text-Noten-Zuordnung bei Heinrich Laufenberg. Musikphilologische Überlegungen eines Germanisten», in: Christoph März (†), Lorenz Welker und Nicola Zotz, *Ieglicher sang sein eigen ticht. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Spätmittelalter*, Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag 2011 (Elementa musicae 4), 117–130; sowie auf Burghart Wachinger, «Notizen zu den Liedern Heinrich Laufenbergs», in: ders., *Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik*, Berlin, New York: de Gruyter 2011, 329–361 (zuerst in: Dietrich Huschenbett, Klaus Matzel u. a. [Hgg.], *Medium aevum deutsch. Beiträge zur deutschen Literatur des hohen und späten Mittelalters. Festschrift für Kurt Ruh zum 65. Geburtstag*, Tübingen: M. Niemeyer 1979, 349–385).

## 2.1 Es taget minnencliche<sup>28</sup>

Die direkte Vorlage Laufenbergs ist nicht bekannt, aber der erste Vers und wahrscheinlich auch eine Rubrik (*Id daget in dat osten / Es taget in dem Osten*) führen zu Liedern, mit deren Hilfe man sich eine Vorstellung von der Vorlage machen kann.<sup>29</sup> Ein ähnliches Incipit haben die niederländische Version eines erzählenden Lieds – einer Ballade –, die im 16. Jahrhundert überliefert ist (*Het daghet inden oosten*), und dessen noch jüngere niederdeutsche Version (*Id daget in dat osten*).<sup>30</sup> Mit der mittelniederländischen Version weisen Laufenbergs Strophen VII, IX und X Übereinstimmungen im Wortlaut auf, die zudem in beiden Texten an derselben Position der Strophe stehen.<sup>31</sup> Noch näher steht eine Version, die mit *Es taget in osteriche* beginnt und in alemannischer Schreibsprache sowie in geographischer und zeitlicher Nähe zu

<sup>28</sup> Wackernagel, *Kirchenlied* (wie Anm. 26), 535, Nr. 709; Max Lütolf u. a. (Hgg.), *Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530*, Bd. 2, Kassel etc.: Bärenreiter 2004, 48, Nr. 213.

<sup>29</sup> In Wackernagels Druckvorlage, F-Sn 2371 (wie Anm. 26), fol. 50r und fol. 120v, findet sich kein Hinweis auf eine Rubrik. Die Rubrik erwähnen Friedrich Wilhelm Arnold, *Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars organisandi von Conrad Paumann*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1867 (Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft hg. von F. Chrysander 2), 1–234, und Franz M. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1877. Arnold, *Locheimer Liederbuch* gibt sie in hochdeutscher Sprachform an: «Weltlich: Es taget in dem Osten» (37). Bei Böhme, *Liederbuch* steht sie in Niederdeutsch: «Id daget in dat osten» (71). Eine Anpassung einer ursprünglich niederdeutschen Rubrik an das Schriftdeutsche seiner Zeit durch Arnold ist wahrscheinlicher als eine Umsetzung einer oberdeutschen Rubrik ins Niederdeutsche durch Böhme. Laufenbergs Rubrik dürfte also auf eine niederdeutsche Version der Ballade verwiesen haben.

<sup>30</sup> Editionen: John Meier (Hg.), *Deutsche Volkslieder. Balladen. Dritter Teil*, Berlin: de Gruyter 1954, 154–165 (die transponierte Rekonstruktion der Melodie, ebd., 162–163, stammt von Walter Wiora, vgl. ebd., VII); Ludwig Uhland (Hg.), *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*, 2 Bde., Stuttgart, Tübingen: J.G. Cotta'scher Verlag 1844–1845, hier Bd. 1, 210–216, Nr. 95 A und B; Uhlands Anm. in Bd. 2, 1009, verweist für die niederdeutsche Version A auf den *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Organ des germanischen Museums* 4 (1835), 455–456, dort ist allerdings der Text aus der St. Blasier Hs. (siehe unten Anm. 34) abgedruckt.

<sup>31</sup> Alle Texte sind mit Markierung der Übereinstimmungen zu Laufbergs Lied abgedruckt bei Schiendorfer, «Der Wächter und die Müllerin» (wie Anm. 27), 305–308.

Laufenberg aufgezeichnet wurde.<sup>32</sup> Wenn Laufenberg aber eine Rubrik in niederdeutscher Sprachform angab, muss eine weitere, ältere niederdeutsche Version der Ballade seine Vorlage gewesen sein und nicht die alemannische.

Der Text von *Es taget in osteriche* weist im Erzählzusammenhang Lücken und Unklarheiten auf, aber die Geschichte lässt sich mithilfe der anderen bekannten Texte zusammenfassen: Eine junge Frau hat ein Liebesverhältnis. Gleichzeitig wirbt ein anderer Ritter um sie, den sie nicht liebt. Den ungeliebten Kandidaten weist sie bei dessen morgendlicher Werbung ab. Darauf stößt der Abgewiesene die Drohung aus, sie werde das am Ende des Jahres noch bereuen. Als das Jahr zu Ende geht, vermisst sie ihren Geliebten, sucht ihn und fragt einen Wächter um Rat, der ihr sagt, er habe ihn erschlagen liegen sehen, und sie zu dem Toten führt. Sie begräbt ihn mit ihren eigenen Händen. In der niederdeutschen und niederländischen Version bittet sie zuvor ihre Familie um Hilfe beim Begräbnis, die ihr verweigert wird, und geht danach ins Kloster.

Vor diesem Hintergrund gewinnt Laufenbergs Text an Prägnanz. Statt der Morgensonne, die in der Vorlage mit der Drohung des zudringlichen Ritters verbunden ist, scheint die Sonne der Gnade. Das Jahr, das mit dem Mord am Geliebten endet, wird zum Jahr, das nicht enden soll, bis Jesu Gnade erworben ist. Der Geliebte ist Jesus selbst. Die körperliche Liebe, die zu sozialen Konflikten und zu Leid führt, wird durch eine spirituelle ersetzt, die aber noch deutlich erotisch-körperliche Züge hat, wenn man in Jesu Armen liegt und ihn auf den Mund küsst. Während im weltlichen Lied eine Geschichte erzählt wurde – und die narrativen Lücken und Unklarheiten das Potenzial boten, die Geschichte zu ergänzen oder weiterzuspinnen –, ist die Narrativität im geistlichen Lied aufgehoben; mit Ausnahme der Strophen II und III, von denen die dritte eine Art Antwort auf die zweite darstellt, könn-

---

32 Karlsruhe, Badische Landesbibl. [D-KA], St. Blasien 77, hier fol. 311r–v; online unter <https://digital.blb-karlsruhe.de/urn:nbn:de:bsz:31-51901> (29.07.2018). Der Codex wurde von Heinrich Otter de Schera zwischen 1439 und 1442 geschrieben. Er war in verschiedenen Orten der Diözese Konstanz tätig. In Italien erhielt er die Weihen von Subdiakon, Akolyth und Diakon. Er wurde später kein Priester, sondern heiratete; siehe: *Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe*. Bd. 12: *Die Handschriften von St. Blasien*, beschrieben von Peter Höhler und Gerhard Stamm, Wiesbaden: Harrassowitz 1991, 56.

te die Reihenfolge der Strophen beliebig umgestellt werden. Das Lied präsentiert im Grunde zeitenthobene, zumindest nicht in einen Ereigniszusammenhang zu bringende Situationen der innerlichen Verbindung mit bzw. der Sehnsucht nach Christus.

Dieses kleine Lied Laufenbergs ist in mehrerer Hinsicht repräsentativ für Kontrafakturen in klösterlichen Kontexten des 15. Jahrhunderts: Es werden weltliche Melodien mit einem neuen Text versehen, wobei der ursprüngliche Text «zumindest tendenziell, oft aber explizit präsent» bleibt.<sup>33</sup> Das neue Lied stellt sich «in den Zusammenhang der Weltabkehr, der *conversio*»,<sup>34</sup> die Liedaussage benötigt den Bezug auf einen weltlichen Sinnhorizont, von dem sie sich abgrenzt.<sup>35</sup> Diese Art der Sinnkonstruktion durch Bezug auf einen

---

33 Burghart Wachinger, «Gattungsprobleme beim geistlichen Lied des 14. und 15. Jahrhunderts», in: ders., *Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik*. Berlin, New York: de Gruyter 2011, 311–327, hier 317 (zuerst in: Horst Brunner und Werner Williams-Krapp [Hgg.], *Forschungen zur deutschen Literatur des Spätmittelalters. Festschrift für Johannes Janota*, Tübingen: Niemeyer 2003, 93–107).

34 Ebd., 317.

35 Die germanistische Forschung interessiert sich vor allem für das semantische Potenzial, das aus der Überschneidung von weltlicher und geistlicher Sphäre resultiert: Michael Curschmann, «Typen inhaltsbezogener formaler Nachbildung eines spätmittelalterlichen Liedes im 15. und 16. Jahrhundert (Hans Heselöher: 'Von üppiglichen dingen')», in: Ingeborg Glier u. a. (Hgg.), *Werk – Typ – Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 305–325; Uwe Ruberg, «*contrafact uff einen geistlichen sinn ...* Liedkontrafaktur als Deutungsweg zum Spirituallsinn?», in: Klaus Grubmüller, Ruth Schmidt-Wiegand und Klaus Speckenbach (Hgg.), *Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters*, München: Wilhelm Fink 1984 (Münstersche Mittelalter-Schriften 51), 69–81; Andreas Kraß, «Eine unheilige Liturgie. Zur karnevalesken Poetik des Martinsliedes des 'Mönchs von Salzburg'», in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 121 (1999), 75–102; Franz-Josef Holznagel, «Der Martin verkert geistlich. Zum Trinklied W 54\* des Mönchs von Salzburg und seinen geistlichen Kontrafakturen (Heinrich Laufenberg WKL 795 und 796; Hohenfurter Liederbuch Nr. 75)», in: Thomas Bein u. a. (Hgg.), *mit clebworten underweben. Festschrift für Peter Kern zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main u. a. 2007, 193–212; Ute von Bloh, «Spielerische Überschneidungen. Zur Zirkulation vielsagender Allusionen in spätmittelalterlichen Kontrafakturen und Bildern», in: Susanne Köbele, Bruno Quast (Hgg.), *Literarische Säkularisierung im Mittelalter*, Berlin: de Gruyter 2014, 260–284.



Abb. 1: Abschrift der Melodienotation Heinrich Laufenbergs zu *Es taget minnenliche* von Philipp Wackernagel, Ausschnitt aus fol. 120r des Manuskripts 2371 der Bibliothèque Nationale et universitaire de Strasbourg (wie Anm. 26).

weltlichen Horizont dürfte die Pfullinger Liederhandschrift mit *Contrafact uff einen geistlichen sinn* benennen.<sup>36</sup> Die Vorlagen dieser *conversio*-Kontrafakturen, entstammen nicht der artifiziellen Liedkunst. Die Handschrift von *Es taget in osteriche* verdeutlicht dies, wenn sie das Lied in einer Beischrift als *Purengesang* bezeichnet.<sup>37</sup> Der klerikal gebildete Schreiber Heinrich Otter dürfte damit ein Lied meinen, das nicht in adlige oder klerikale Kreise gehört und das durch sprachliche, formale und melodische Simplizität gekennzeichnet ist.<sup>38</sup> An der Herkunft aus einer nicht-artifiziellen, überwiegend in oralen Singpraktiken verankerten Liedkultur dürfte es liegen, dass die Vorlagen von *conversio*-Kontrafakturen oft unbekannt sind, denn solche Lieder dürften im 14. und 15. Jahrhundert selten den Weg aufs Pergament oder Papier gefunden haben. Nur in einem günstigen Fall wie Laufenbergs Lied lässt sich die Gestalt der Vorlage verhältnismäßig gut rekonstruieren.

Wie steht es um die Melodie? Melodien zu fünfzehn Liedern Laufenbergs sind in der Druckvorlage Wackernagels erhalten.<sup>39</sup> Demnach waren in der Laufenberg-Handschrift die Melodien nicht mit Text unterlegt, sondern

<sup>36</sup> Michael Curschmann und Gisela Kornrumpf, «Pfullinger Liederhandschrift», in: Kurt Ruh u. a. (Hgg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 7, Berlin, New York: de Gruyter 1989, Sp. 584–587; Falck, «Contrafactum» (wie Anm. 1), 1–2; Volker Kalisch, «*Ich bin doch selber ich*». *Spuren mystischer Frömmigkeit im geistlichen Liedgut des 15. Jahrhunderts: Der Pfullinger Liederanhang*, Essen: Verlag Die Blaue Eule 1999 (Musik-Kultur 6), 117.

<sup>37</sup> D-KA, St. Blasien 77 (wie Anm. 32), fol. 311r.

<sup>38</sup> Zu Heinrich Otters Bildung siehe oben, Anm. 32.

<sup>39</sup> Siehe oben, Anm. 26; zwei weitere Melodien sind durch andere Abschriften erhalten, siehe Wachinger, «Notizen» (wie Anm. 27), 337–339, Abbildung der Melodieabschriften Wackernagels ebd., 357–360.



Bsp. 2: Heinrich Laufenberg, *Es taget minnenliche*, Rekonstruktion der Melodie in: *Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters* (wie Anm. 28), Bd. 2, 48, Nr. 213.

getrennt von ihm notiert (Abb. 1).<sup>40</sup> Die Melodieaufzeichnung weist bei *Es taget minnenliche* mehr Töne auf, als der Text Silben hat, so dass die Platzierung von Melismen fraglich ist. Außerdem findet sich nur ein Distinktionsstrich, so dass auch die Schlusstöne der Verse bzw. Melodiezeilen nicht erkennbar sind.

Der Rekonstruktionsvorschlag in den *Geistlichen Gesängen des deutschen Mittelalters* grenzt die Zeilen wie in Bsp. 2 ab.<sup>41</sup> Erwägenswert scheint ein alternativer Versuch, der die Noten vor dem Distinktionsstrich als längeres Eingangsmelisma auffasst – solche Vorhänge sind in der einstimmigen deutschen und lateinischen Liedkunst des 14. und 15. Jahrhunderts häufig anzutreffen – und den Text erst den Noten nach dem Distinktionsstrich

<sup>40</sup> Zur Notationsweise vgl. Schiendorfer, «Probleme» (wie Anm. 27); vgl. weiter: Friedrich Gennrich, «Mittelalterliche Lieder mit textloser Melodie», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 9 (1952), 120–136; Ewald Jammers, «Deutsche Lieder um 1400», in: *Acta Musicologica* 28 (1956), 28–54. Für das niederländische Lied hat sich Ike de Loos intensiv mit der vom Text getrennten 'streepjesnotatie' der Gruuthuse-Handschrift befasst; vgl. Ike de Loos, «Het Gruuthuse-liedboek en de muziek van zijn tijd», in: Frank Willaert (Hg.), *Het Gruuthuse-handschrift in woord en klank. Nieuwe inzichten, nieuwe vragen. KANTL-colloquium 30 november 2007*, Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde 2010 (Studies op het gebied van de oudere Nederlandse letterkunde 4), 113–147, sowie ihre Neuedition der Melodien in Herman Brinkman (Hg.), *Het Gruuthuse-handschrift. Hs. Den Haag, Koninklijke bibliotheek, 79 K 10*, Hilversum: Verloren 2015.

<sup>41</sup> Diese Rekonstruktion orientiert sich an der von Walter Wiora in John Meier (Hg.), *Deutsche Volkslieder* (wie Anm. 30), 162–163; die gleiche Textunterlegung, aber mit dreizeitiger Rhythmisierung der Melodie schon in Böhme, *Altdeutsches Liederbuch* (wie Anm. 29), 69.

Es

(1) Es ta - get min - nenc - li - che (2) die sun der gna - den vol:

(3) Je - sus vom him - el - ri - che (4) muß uns be - hü - ten wol.

Bsp. 3: Heinrich Laufenberg, *Es taget minnenliche*, Alternative Rekonstruktion der Melodie.

unterlegt. Es ergibt sich eine syllabische Melodie, die deutlicher im auf C transponierten fünften Modus steht (Bsp. 3).

Unabhängig davon, welche Rekonstruktion man bevorzugt, handelt es sich um eine einfache Melodie: Der Ambitus einer Sexte wird nicht überschritten, ausgedehnte Melismen fehlen, die Melodie verläuft überwiegend in Sekundschritten; in der Rekonstruktion der *Geistlichen Gesänge* begegnen Quartsprünge innerhalb der Zeile. Auch die Strophenform aus vier kreuzge-reimten Versen mit Wechsel von weiblichen und männlichen Kadenzen signalisiert Schlichtheit. Die Melodie passt somit ins Bild, das von der kultu-rellen Sphäre gezeichnet wurde, auf die die *conversio*-Kontrafakturen Bezug nehmen. Möglicherweise ist es bei Laufenberg aber keine übernommene, sondern eine bewusst gesetzte melodische Schlichtheit.

Zu *Es taget in osteriche* ist in der St. Blasien Handschrift ebenfalls eine nicht mit Text unterlegte Melodie aufgezeichnet.<sup>42</sup> Auch hier stellt sich das Problem der Rekonstruktion der Textunterlegung und damit der melodi-schen Strophengestalt. Das Ausmaß der Ähnlichkeit variiert je nach Rekon-struktion. Aus der Notation geht aber in jedem Fall ein Unterschied im Modus hervor. Die Melodien müssen daher nicht unbedingt identisch oder sehr ähnlich gewesen sein.<sup>43</sup> Um eine ähnlich schlichte Melodie dürfte es sich aber auch bei *Es taget in osteriche* gehandelt haben.

42 D-KA, St. Blasien 77 (wie Anm. 32), fol. 311r.

43 Walter Wiora plädiert allerdings dafür, dass die beiden und weitere Melodien «ge-netisch zusammengehören», siehe Meier (Hg.), *Deutsche Volkslieder* (wie Anm. 30), 161.

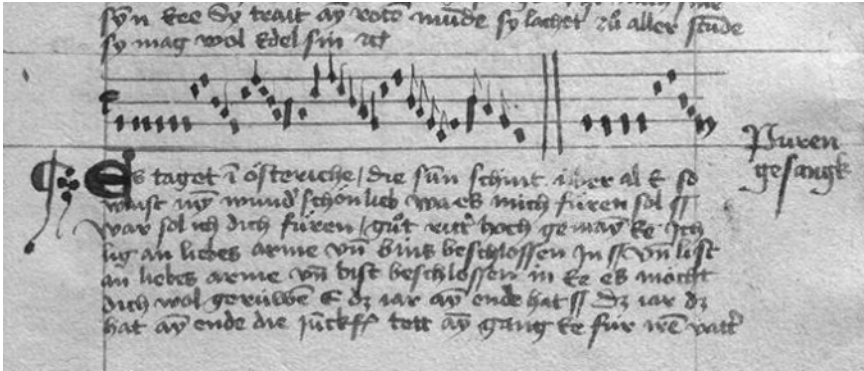


Abb. 2: Melodiennotation und Beginn des Textes von *Es taget in osterliche*, Ausschnitt aus fol. 311r des Codex St. Blasien 77 der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe (wie Anm. 42).

Natürlich kann die unbekannte, direkte Vorlage Laufenbergs die Melodie gehabt haben, mit der sein Lied übereinstimmt. Dennoch wirft der Befund die Frage auf, ob es sich gar nicht um eine musikalische Kontrafaktur, sondern um eine rein textliche handeln könnte. Die Bezüge auf die Geschichte der Ballade waren durch den Text von *Es taget minnenliche* eindeutig gegeben. Womöglich kam es Laufenberg gar nicht auf die Verwendung einer bestimmten Melodie an, sondern nur auf den Melodietyp, der Einfachheit und Popularität signalisieren sollte und den er auch mit einer selbst erfundenen Melodie realisieren konnte.<sup>44</sup>

## 2.2 *Salve regina – Bis grust, maget reine*

Im zweiten Beispiel aus Laufenbergs Œuvre ist mit Sicherheit eine vorgegebene Melodie verwendet. In seinem Liedschaffen setzt sich Laufenberg mit den Formen der liturgischen Poesie auseinander, so finden sich Hymnen- und Sequenzübertragungen, die auf die Melodie der Vorlage gesungen wer-

<sup>44</sup> Laufenberg hat für identische Strophenformen verschiedene Melodien verwendet, siehe Schiendorfer, «Der Wächter und die Müllerin» (wie Anm. 27), 287.

den können.<sup>45</sup> *Bis grust maget reine* greift Melodie und Text der marianischen Antiphon *Salve regina* auf.<sup>46</sup>

Laufenberg textiert die Melismen der Vorlage aus.<sup>47</sup> An die Stelle der lateinischen Prosa tritt ein deutlich längerer deutscher Text in Versen.<sup>48</sup> Er

---

45 Damit ist ein weiteres wichtiges Feld von Kontrafakturen angesprochen. Seit dem 14. Jahrhundert treten neben Übersetzungen in Prosa, die den Inhalt des Texts wiedergeben wollen, Übertragungen, die auf die Melodie der lateinischen Sequenz bzw. des Hymnus gesungen werden können. Zu Sequenzübertragungen bei Laufenberg und im Mönch-Korpus vgl. Britta Bußmann, «Das Spiel mit der Nähe. Zwei spätmittelalterliche Übertragungen (Mönch von Salzburg/Heinrich Laufenberg) der Sequenz *Verbum bonum et suave* im Vergleich», in: Eva Rothenberger und Lydia Wegener (Hgg.), *Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven*, Berlin, Boston: de Gruyter 2017 (Liturgie und Volkssprache. Studien zur Rezeption und Produktion geistlicher Lieder in Mittelalter und Früher Neuzeit), 137–156.

46 Die Melodie ist erhalten durch den Abdruck in Ferdinand Wolf, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche*, Heidelberg 1841, 491–492 und Notenbeilage IX; Text und Melodie im Weiteren zitiert nach Lütolf (Hg.), *Geistliche Gesänge* (wie Anm. 28), Bd. 1 (2003), 76–77, Nr. 51. Eine von Laufenberg nur geringfügig abweichende *Salve regina*-Melodie findet sich z. B. in A-KN 1018, fol. 106v–107r (Antiphonarium, 14. Jh.), online unter: <http://manuscripta.at/diglit/AT5000-1018/0001> (25.07.2018).

47 Das Verfahren ist von der Sequenz/*prosa* her bekannt und begegnet auch bei Kontrafakturen in der mehrstimmigen Musik des 14. und 15. Jahrhunderts.

48 Einige Hinweise zum Verständnis: (1) «Bis»: sei!; (3) «aller welt gemeine»: 'für die ganze Welt/für die Gemeinschaft aller auf der Welt'; (9) «hoffnung unser dinge», «hoffnung unser» ist Akkusativobjekt zu «dingen», aushandeln, ausbedingen: 'sie kann unsere Hoffnung [bei Gott] aushandeln' (oder ist zu lesen «hoffnung uns erdingen» – 'sie kann uns Hoffnung erstreiten [beim Jüngsten Gericht]?'); (12) und (17) «schryend», «süffzend»: Formen der 1. Pers. Plural (keine Partizipien); (15) «sün Even uns nüt verlür»: 'gib uns, die Söhne Evas, nicht auf; (18) «nüt enbir»: 'unterlass es nicht!'; (24) «gebresten»: 'Mangel', 'Not'; (27) «versprich uns»: 'sprich für uns!/setze dich für uns ein!'; (43) «ruch»: 'sei darauf bedacht!'; (44) «bi dir warmen»: 'bei dir warm werden' gibt keinen guten Sinn. Das Wort «warmen» dürfte eine Korruptel zu sein. Ist gemeint mhd. 'barmen' und 'zeig uns bei Dir Erbarmen'? Dies führt aber zu einer bloßen Wiederholung des Inhalts von (43), weist außerdem identischen Reim auf und ist grammatisch nach wie vor schief. Sollte hinter dem überlieferten «warmen» vielleicht das mhd. 'barn', 'Kind' stecken und 'zeig uns dein Kind' gemeint sein? Das würde «ostende ... fructum ventris tui» aus

Sal - - - ve, re - - -  
 Vī - - - ta, dul - - -  
 (1) Bis grust, ma - get rei - ne, (2) kun - ginn bist al - lei - ne  
 (6) Le - ben kan si brin - gen, (7) süs - keit us ir - trin - gen,

-gi - - na mi - se - ri - cor - - di - - e,  
 -ce - - do et spes no - stra, sal - - ve!  
 (3) al - ler welt ge - mei - ne. (4) er - bärmd hat sie nüt clei - ne, (5) die ich nun mei - ne.  
 (8) der ich hie wil sin - gen (9) und hoff - nung un - ser din - gen. (10) bis grust, hilf uns glin - gen!

Ad - - te cla - ma - mus ex - u - les - -  
 (11) Zu dir (12) schry - end wir (13) mit be - gir - (14) e - llend, nun hilf uns schyr.

fi - li - i E - ve, Ad - te su - spi - ra - mus  
 (15) sün E - ven uns nut ver - lur; (16) Zu dir (17) süff - zend wir, (18) nut en - bir,

ge - men - tes et - - flen - tes ex hac mi - se -  
 (19) wei - nend (20) und oeh - grei - nend, (21) in dis tre - hen - tal

- ri - a - rum - val - le.  
 (22) schow u - ber - al, (23) und an - zal (24) wend ge - bre - sten alle - mal.

Bsp. 4: *Bis grust maget reine*, aus: *Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters* (wie Anm. 28), Bd. 1, 76–77, Nr. 51.

wird durch Reimkaskaden in Blöcke gegliedert, denen man fast den Charakter kleiner Strophen zusprechen könnte. Der auch in der Vorlage melodisch wiederholte Beginn lässt in seiner austextierten Form an zwei Stellen am Beginn einer ausladenden Stollenstrophe denken. Im Weiteren sind die

der Vorlage aufgreifen. Eine Rekonstruktion des Wortlauts scheint allerdings kaum möglich zu sein.

Reimblöcke nicht mehr symmetrisch und von unterschiedlicher Länge.<sup>49</sup> Gegenüber den ersten beiden Abschnitten erhöht sich die Reimdichte deutlich. Dadurch tritt im Vergleich mit dem *Salve regina* die Ebene des Sprachklangs hinzu, denn der Wechsel der Reimvokale scheint bewusst organisiert.

In den beiden Anfangsteilen dominieren – bei einer für Laufenberg sicher anzunehmenden alemannischen Aussprache des mit <ei> geschriebenen Diphthongs als [eɪ] – helle, vordere Vokale. Der Reimvokal /i/ des zweiten Melodieblocks dominiert auch in Vers 11–20, aufgelockert durch die ebenfalls hellen /ü/ und /ei/. Dem kontrastiert in Vers 21–24 der Reimklang mit dem tiefen und dunklen /a/, dem wiederum das hohe – aber gegenüber /i/ dunklere – /u/ in Vers 25–27 folgt. Die Reimvokalfolge /i/ – /a/ – /u/ wird in Vers 28–41 wiederholt. Zwischen Vers 27 und 28 liegt auch melodisch ein Einschnitt. Die Verse 11–28 hatten D als Zeilenfinalis vermieden und so den modalen Bezug geschwächt, mit Vers 28 setzt eine Rückbewegung zum Zentrum D ein. Der Einschnitt wird durch den markanten Quartsprung aufwärts am Anfang von Vers 28 und das erst- und einmalige Erreichen des Hochtons *d'* markiert. Die Rückkehr zum Bezugspunkt D ist spätestens mit Vers 37 abgeschlossen. Der Text hat hier die zweite Kaskade des Reimvokals /u/ mit deutlichem Bezug auf den Text der lateinischen Vorlage. Für die Reimvokale lässt sich ab Vers 42 bis zum Ende die Folge der hinteren, aber immer heller werdenden Vokale /a/ – /o/ – /u/ beobachten. Die /o/-Reime in Vers 45–47 greifen das *O* der lateinischen (und deutschen) Anrufungen auf, die in diesem wiederholten Melodieblock zu singen sind.

Melodisch ist der ganze Mittelteil von Vers 11–44 durch ein kontinuierliches Voranschreiten geprägt; es werden nur ganz kurze melodische Phrasen wiederholt, nie ganze Zeilen oder Zeilenblöcke. Die Wiederholung in Vers 45–48 erhält dadurch eine stark strukturierende Funktion. Vor allem im mittleren Teil ist zu beobachten, dass die neuen Reime dazu führen, dass die melodische Phrasenbildung der Vorlage aufgelöst wird. Der deutsche Text zergliedert die Melismen der Vorlage in eigenständige melodische Kurzzeilen. Im Ganzen entsteht so, ohne dass der diastematische Verlauf der Melodie angetastet würde, ein formal ganz neuartiges und eigenständiges Gebilde,

---

<sup>49</sup> Deswegen hat man in der älteren Forschung auch von einem Leich gesprochen, vgl. Wachinger, «Notizen» (wie Anm. 27), 337, Anm. 26.

bei dem man sich fragen kann, ob oder für wen oder an welchen Stellen die melodische Identität mit dem *Salve regina* noch erkennbar war. Im Sprachklang ist die Vorlage dagegen an einigen Stellen deutlich präsent.

Beibehalten ist im Wesentlichen die inhaltliche Gliederung der Vorlage bzw. – genauer – ihre Abfolge von sprachlichen Handlungen. Im Lateinischen folgen vier Abschnitte mit vier verschiedenen Sprechakten aufeinander: 1. Gruss/Anrede Marias, quasi die Kontaktaufnahme («Salve» bis «Salve»), 2. Selbstdarstellung der ‘Gesprächspartner’ in der Wir-Form als in Not Befindliche und Flehende («ad te» bis «valle»), 3. Bitte («Eya» verbunden mit Imperativformen), 4. Lobpreis («O ... Maria»). Laufenberg vermehrt die Ausdrucksformen für alle diese Sprechakte, die Bitte zieht er bereits in den zweiten Teil hinein (Vers 15: «nüt verlür», Vers 24: «wend gebresten»). Im ersten Teil ergänzt er lobende Aussagen zur Gottesmutter (Vers 4: sie hat «erbärmd», Vers 6–7: sie «bringt leben» und «süskeit»). Diesen Lobpreis trägt ein ‘Ich’ vor (Vers 5), das zuerst als vortragender Sänger auftritt (Vers 8), sich aber mit dem Wechsel zur Selbstdarstellung in Vers 11 in das Gemeinde-Wir der Vorlage eingliedert und im Weiteren nicht mehr hervortritt.

Den Text seiner *Salve regina*-Bearbeitung hätte Laufenberg als gelehrter *clericus* mit den Begriffen der Rhetorik vermutlich als *amplificatio* oder *dilatatio* bezeichnet, ohne dass sein Text weitschweifig wirken würde.<sup>50</sup> Für die verschiedenen musikalischen und textlichen Verfahrensweisen seiner *Salve regina-amplificatio* lassen sich jeweils Vorbilder finden. Ihre Kombination sowie deren Resultat stellen aber einen einmaligen Fall dar, der weit über eine bloße Austextierung hinausgeht. Zugleich wird die Grundaussage und Grundintention des Ausgangstextes in keiner Weise angetastet, sondern eher verstärkt.

---

<sup>50</sup> Den Effekt, den die Verfahren beim Rezipienten haben konnten oder sollten, könnte man vielleicht mit dem Begriff der Intensivierung erfassen. Die *amplificatio* zielte in der antiken Rhetoriklehre *ad commovendum*, ein Aspekt, der in der mittelalterlichen Lehre nur von untergeordneter Bedeutung war; vgl. Barbara Bauer, «Amplificatio», in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen: Max Niemeyer 1992, 445–452.

### 3 Dichten in Tönen: Der Grüne Ton Frauenlobs in der Jenaer Liederhandschrift

Bei den bisherigen Beispielen bestanden nicht geringe Schwierigkeiten, was das Verhältnis von Text und Melodie angeht: Die Musik ist nicht mehr oder nur in einer modernen Vermittlungsstufe erhalten oder die Textunterlegung ist nur hypothetisch zu rekonstruieren. Die Sangspruchdichtung und ihre Nachfolgegattungen bereiten dagegen wesentlich geringere Probleme, was die Verfügbarkeit und Lesbarkeit der Musik angeht.<sup>51</sup> Eine größere Anzahl an Melodien ist mit unterlegtem Text überliefert, die Notation der Jenaer Liederhandschrift (J) kann als sehr gut und sorgfältig gelten.<sup>52</sup> Fest steht auch, dass mehrere Texte auf eine Melodie gesungen wurden, denn in der Sangspruchdichtung galt das Produktionsprinzip des Dichtens in Tönen: Ein 'Ton' als Einheit von Melodie, Reimschema und metrischem Schema (Verslänge, Verskadenz, Auftaktregelung) war von Anfang an für eine Reihe von Texten verfügbar. Es handelt sich also offensichtlich um die Wiederverwendung von

---

51 Ab der Mitte des 14. Jahrhunderts gerät die Sangspruchdichtung in einen lang andauernden Transformationsprozess. An den Adelshöfen scheint ihre Pflege nachzulassen. Ab dem 14. Jahrhundert lässt sich auch eine zunehmende Verwendung von Tönen durch andere (Text-)Autoren beobachten (siehe oben, Anm. 16); Berufsdichter dichteten aber auch im 14. und 15. Jahrhundert überwiegend in eigenen Tönen. Ab dem frühen 15. Jahrhundert nehmen sich städtische Dilettanten der Gattung an. Der lang andauernde Prozess führt in den institutionalisierten Meistergesang. Im städtischen Meistergesang war das Dichten in den Tönen der 'Alten Meister' eine gängige Praxis, Meistersinger schufen aber auch eigene Töne. Die Tonnamen stammen aus der jüngeren Überlieferung ab dem 15. Jahrhundert. Einen ausgezeichneten Überblick bietet die Einleitung in Bd. 1 von: Horst Brunner und Burghart Wachinger (Hgg.), *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*, 16 Bde., Tübingen: Niemeyer 1986–2009; umfassend informiert jetzt: Dorothea Klein, Jens Haustein und Horst Brunner (Hgg.), *Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch*, Berlin, Boston: de Gruyter 2019.

52 Zur Jenaer Liederhandschrift siehe oben Anm. 22; im Weiteren steht die Sigle J. Die Melodien von Sangsprüchen und Meisterliedern nach allen Handschriften sind ediert in Horst Brunner und Karl-Günther Hartmann (Hgg.), *Spruchsang. Die Melodien der Sangspruchdichter des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Kassel etc.: Bärenreiter 2010 (*Monumenta monodica medii aevi* 6). Weitere Informationen zu den dort genannten Handschriften bietet das *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder* (wie Anm. 51).



Melodien zu verschiedenen Texten, das Dichten in Tönen wird aber kaum mit dem Kontrafakturbegriff in Verbindung gebracht.<sup>53</sup> Wenig ergiebig scheint zunächst die Frage nach dem Verhältnis von den Texten eines Tons zur Melodie. Die Tatsache, dass viele Textstrophen auf dieselbe Melodie zu singen sind – bei Reinmar von Zweter sind es über 250 Strophen im Frau-Ehren-Ton, es gibt aber auch Töne mit wenigen Strophen –, lässt prägnante Beziehungen zwischen ‘Vorlage’ und ‘Kontrafakt’ als von vorneherein ausgeschlossen erscheinen. Zudem lässt sich meistens nicht bestimmen, was der erste Text zu einer Melodie war, was also der eine Prä-Text und was die vielen Re-Texte waren. Diejenige Gattung mittelalterlicher deutschsprachiger Liedkunst, zu der allein in nennenswerter Zahl Melodien überliefert sind, böte sich dann nur dazu an, Melodik, Strophenbau und Formgeschichte zu untersuchen,<sup>54</sup> vom Textinhalt müsste man ganz absehen. Im Folgenden sollen zwei mögliche Zugangswege zum Verhältnis von Melodie und Text sowie von Texten eines Tons zueinander knapp skizziert werden.

### 3.1 Zum Zusammenwirken von melodischem Strophenbau und Satzbau im Grünen Ton Frauenlobs

Die Frage nach dem Zusammenhang von Melodie und Text kann sich zuerst einmal nicht an Fragen des Inhalts orientieren, sondern nach dem Verhältnis des Satzbaus zur melodischen, metrischen und reimtechnischen Gliederung fragen.<sup>55</sup> Es zeigt sich dann, dass es durchaus Texte gibt, die gut zu einem

---

53 Um das Dichten in Tönen genau zu erfassen, kann es selbstverständlich sinnvoll sein, es bewusst von anderen Arten der mehrfachen Melodieverwendung abzugrenzen und die Unterschiede herauszuarbeiten. Siehe Kornrumpf und Wachinger, «Alment» (wie Anm. 4). Die mehrfache Verwendung einer Melodie durch ihren Autor selbst dürfte aber bisweilen auch einem eher intuitiven, unterminologischen Kontrafakturverständnis zuwiderlaufen.

54 Grundlegend dazu Horst Brunner, *Formgeschichte der Sangspruchdichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Reichert Verlag 2013 (Imagines Medii Aevi 34).

55 Instrukтив ist in dieser Hinsicht Michael Shields, «Ich mäle ûf des sanges simz / mit tichte als ich beste kann’. Zu den Melodie- und Textentsprechungen in Spruchdichtungen des 13. Jahrhunderts», in: Elisabeth Andersen, Manfred Eikermann, Anne Simon (Hgg.),

Ton passen, die zum Ton in einem reizvollen Spannungsverhältnis stehen, oder die schlecht zu einem Ton passen. Dies lässt sich an zwei Strophen im Grünen Ton Frauenlobs aus der Jenaer Liederhandschrift (J) demonstrieren (Bsp. 5).<sup>56</sup>

Gemeinsam ist beiden Strophen ein Enjambement zwischen dem Ende des ersten und dem Beginn des zweiten Stollens (Vers 6 und 7).<sup>57</sup> Die Melodie unterstützt ein Überspielen der Abschnittsgrenze durch den gleichstufigen Anschluss und die Tonrepetition des Stollenbeginns. Die längeren, fünfhebigen Verse am Stollen- und Strophenende (Vers 6, 11 und 19) ermöglichen es, unterschiedliche Zäsuren zu setzen. In (a) *Wer kante gotes krefte* ist in Vers 6 eine Zäsur nach «sol» möglich, bevor der neue Satz beginnt. In Vers 12 und in den entsprechenden Versen von (b) *Got sit din ewic immer* kann sie unterbleiben. *Got sit din ewic immer* nutzt die Möglichkeit zur melodischen Zäsur dagegen im Schlussvers 19, indem die zusätzlichen Binnenreime «inricheit» und «meit» gesetzt werden und die Melodiezeile so neu unterteilt wird.<sup>58</sup> Beides gefährdet aber nicht die Identität der Zeilenmelodie.

In der weiteren Passung von Melodie und Text gibt es Unterschiede: In *Wer kante gotes krefte* sind Melodie und Text gut aufeinander abgestimmt. Den inhaltlich-syntaktischen Verspaaren entsprechen die Melodiezeilenpaare

---

*Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin, New York: de Gruyter, 249–266.

<sup>56</sup> Zur Handschrift siehe oben Anm. 23; Textedition in: Frauenlob (Heinrich von Meissen), *Leichs, Sangsprüche, Lieder*, hg. von Karl Stackmann und Karl Bertau, 2 Bde., Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1981 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philol.-Hist. Klasse 119 und 120), 468–469.

<sup>57</sup> (a) «wist man ... gewalte hat»: 'Wenn man es nur genau wüsste, wo die Natur in Fesseln liegt [von wem sie abhängig ist], da sie doch Macht über alle Dinge hat!', (b) «da scheyn licht ... megedliche tzymmer»: 'Da strahlte leuchtend ... das jungfräuliche Gemach [= Maria]'. Vgl. die Interpunktion und die Anmerkungen in Frauenlob, *Leichs, Sangsprüche, Lieder* (wie Anm. 56) und die Angaben im *Wörterbuch zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe*, unter Mitarbeit von Jens Haustein redigiert von Karl Stackmann, Göttingen; Vandenhoeck und Ruprecht 1990 (Abhandlung der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philol.-hist. Klasse 186).

<sup>58</sup> «mit inricheit»: 'mit Innigkeit, mit tiefer Andacht'; «meit»: 'Jungfrau' [= Maria].

(a) 1 Wer kan - te go - tes kref - te \_\_\_\_\_  
 (b) 1 Got sit dyn e - wych ym - mer \_\_\_\_\_

2 do er was in des va - ter \_\_\_\_\_ gheist  
 2 In spie - gels sprie - zen hat ge - perlt

3 Niur e - wie - heit al ey - ne  
 3 mensch - lich - er for - men tzun - der

4 kant yn undę sy - ner kraft vol - leist  
 4 E daz ge - vert - yn habe die werlt

5 al da keyn men - sche vür - baz mac  
 5 Da scheyn licht durch dyn si - ge - - nunft

6 wer kan wer tar wer sol wist man ez wol  
 6 Mit vol - ler macht uz gan - tzer su - zic - heyt

7 Wa won - et na - tiur in heft - te  
 7 Der me - ged - li - che tzym - mer

8 Synt sie al - ler dīn - ge wal - te hat  
 8 In tzuc - ker sü - zen smac - kes pra - dem

9 Mit got durch got in go - te  
 9 Myt gheis - tic - heit ge - wī - de - met  
 [e/ zu elidieren oder ein a zu ergänzen]

10 sie tyr - met waz er tyr - men lat  
 10 Durch trecht - lich wart der got - lich ga - dem

Bsp. 5: Grüner Ton Frauenlobs in der Jenaer Liederhandschrift (wie Anm. 22)

(a) *Wer kante gotes krefte* (recte), siehe auch: Frauenlob, *Leichs, Sangsprüche, Lieder* (wie Anm. 56), VII,3; diese Strophe steht in der Hs. unter der Melodie (fol. 108r)

(b) *Got sit din ewic immer*, siehe auch: Frauenlob, *Leichs, Sangsprüche, Lieder*, VII,1; in der Hs. die elfte Strophe des Tons (fol. 109v)

Schreibung nach der Handschrift, aber /u/ und /v/ nach dem Lautwert unterschieden; Noten in eckigen Klammern stehen nicht in der Handschrift bzw. sind dort radiert.

11 uz si - me botę - quam sie nye - - - - - tac -  
11 driu - gles - tich vün - ken - ri - cher - - - - - kunft

12 Sie was nyur eyn - - - - - des müstę si li - dhen - dol -  
12 unt - tzm - det wart - - - - - ir brust die got be - sneyt

13 Wen got sie bęstunt selb - vier - de -  
13 Syn ve - ter - lich ge - hil - we - - - - -

14 Er eyn und ouch syn e - wic - heit -  
14 Mit sü - zic - heit die brucht be - tvanc - - - - -

15 undę syn ma - ies - tas wir - de -  
15 An der na - tiu - ren gil - we - - - - -

16 dar tzu so half - diu rey - ne -  
16 her grub ein o - blat - y - sen - - - - -

17 Ma - ri - a, vlei - sches - blei - che - vry -  
17 Sich sel - ben lam des - vang ist rot - - - - -

18 Sie spielt uz eyn - per - so - nen - - - - - dry.  
18 Sus wart ein - brust - lich os - ter - - - - - brot - - - - -

19 vierę mäch - ten me - - - - - den na - tiurę al - ters - ei - ne.  
19 Mit in - ric - heit - - - - - hilf meyt daz brot - uns - spi - sen.

Bsp. 5: (Fortsetzung).

in Vers 1–2 und 3–4, die zunächst D als Bezugston setzen. Nachdem Stolnende und Abgangsbeginn dann doch A als Finalis etablieren, greift Vers 15 auf die Melodie von Vers 3 und 9 zurück. Es entsteht ein dreiversiger melodischer Abschnitt von Vers 13–15, der wieder den Zwischen-Bezugston D ins Spiel bringt. Die textliche Pointe ist, dass in diesem Abschnitt drei Eigenschaften Gottes genannt werden («er eyn», «syn maiestas wurde», «syn

ewicheit»), aber in Vers 13 vier Personen angekündigt wurden.<sup>59</sup> Der Ruhepunkt am Ende von Vers 15 auf *D* – hat der Rezipient den melodischen Verlauf der Stollen noch im Ohr, kann er bereits vermuten, dass dies nicht der endgültige Schluss ist – erzeugt so in Verbindung mit dem Text die Erwartung, dass noch etwas kommen muss. Die Nennung wird in Vers 16 erst nur angedeutet («*diu reine*»), die Melodie bleibt auf *D* bezogen. Dann erfolgt in Vers 17 die Nennung: Die vierte ist Maria. Mit Vers 17 kommt auch die Rückbewegung zu *A* als Finalis in Gang. In (a) *Wer kante gotes krefte* unterstützt also der melodische Strophenbau die Struktur und das Verständnis des Textes optimal.

In dieser Form ist das in (b) *Got sit din ewic immer* nicht der Fall, Melodiegrenzen und Satz- bzw. Sinnengrenzen kongruieren seltener. Man könnte daraus schließen, dass *Got sit din ewic immer* schlechter zur Melodie passt. In diesem Fall könnte aber die vergleichsweise schlechte Koordination von Satzbau mit Melodie und Strophenform kein Zufall sein. Es handelt sich um einen ausgesprochen schwer zu verstehenden Text, der das unergründliche Mysterium der Inkarnation in Form dunkler Metaphern behandelt. Die Schwerverständlichkeit dürfte intendiert sein, weil ein letztlich unbegreifliches Geheimnis behandelt wird.

In den beiden Stollen fällt es schwer, überhaupt eine feste Satzgrenze auszumachen, erst am Ende von Vers 12 ist eindeutig ein Sinnabschnitt zu Ende. Zum Beispiel lässt sich in Vers 5 «*Da scheyn licht durch dyn sigenunft*» das Wort «*licht*» zunächst als Substantiv und Subjekt auffassen; erst wenn klar wird, dass «*der megedliche tzymmer*» in Vers 7 das Subjekt ist, steht auch fest, dass «*licht*» als Adverbiale aufzufassen ist.<sup>60</sup> Vers 7 seinerseits könnte sowohl zu Vers 5–6 als auch zu Vers 8–9 als Subjekt aufgefasst werden, Vers 8 und 9 würden weitere Beschreibungen für die Erwählung bzw. Präexistenz Marias in der göttlichen *providentia* enthalten.<sup>61</sup> Mit Vers 10

59 «*er eyen*»: 'seine *unitas*', Gott in seiner ungeteilten Einheit; «*syn maiestas wirde*»: 'die Würdigkeit seiner Majestät'; «*syn ewicheit*»: 'seine Ewigkeit'.

60 «*der megedliche tzymmer*»: 'das jungfräuliche Gemach [= Maria]'; «*scheyn licht*»: 'schien hell/leuchtend'.

61 Sie wären als weitere Adverbiale zu «*scheyn*» aufzufassen, Vers 7 wäre Konstruktion *apo koinou*; «*in tzuckersuzzen smackes pradem*»: 'im Dunst zuckersüßen Geschmacks/'

«durch trechtlich wart der gotlich gadem» wird aber klar, dass Vers 8 und 9 die Umstände des Vorgangs der Inkarnation beschreiben und Adverbiale zu «wart» sind.<sup>62</sup> Der erste lange Satz war mit «tzymer» doch schon beendet. Dass die Bezüge sich beim Zuhören erst Schritt für Schritt und vielleicht auch erst beim zweiten oder dritten Anhören der Strophe vereindeutigen, entspricht dem komplizierten und schwer zu durchschauenden konzeptuellen Zusammenhang der Theologumena von göttlichem Heilsplan, Inkarnation und Erwählung Marias vor aller Zeit. Das Verhältnis von Melodie und Text arbeitet dem Rezeptionseffekt optimal zu, dass alles irgendwie zusammengehört, aber der Zusammenhang eben nur 'irgendwie' zu erfassen ist.

### 3.2 Der Grüne Ton in der Jenaer Liederhandschrift (J)

Wenn man nach den Sinnpotenzialen eines Tons für einen Text fragt, muss man zum einen zuerst an abstrakte oder allgemeine Bedeutungen denken.<sup>63</sup>

---

Geruchs'; «myt gheisticheit gewidemet»: 'mit Geistigkeit [= dem Heiligen Geist?] ausgestattet'.

62 'Das göttliche Gemach [= Maria] wurde schwanger'.

63 Vgl. Christoph März, «Metrik, eine Wissenschaft zwischen Zählen und Schwärmen? Überlegungen zu einer Semantik der Formen mittelhochdeutscher gebundener Rede», in: Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel (Hgg.), *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*, Stuttgart: S. Hirzel 1999, 317–332; Stefan Rosmer, «Zusammenhänge zwischen metrisch-melodischen Formtypen, sprachlichen Gestaltungsmustern und Inhalten in den Marienliedern Oswalds», in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 19 (2012/2013): *Oswald von Wolkenstein im Kontext der Liedkunst seiner Zeit*, hg. von Ingrid Bennewitz und Horst Brunner, 255–272. Unter anderen methodisch Prämissen zielt in eine ähnliche Richtung: Henry Hope, «Zur Performanz von Frauenlobs Spruchmelodien: Der Versuch eines Neansatzes», in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 21 (2016/2017): *Sangspruchdichtung zwischen Reinmar von Zweter, Oswald von Wolkenstein und Michel Beheim*, hg. von Horst Brunner und Freimut Löser, 261–278. Eine Abgrenzung der Sangspruchmelodik von anderen Gattungen bzw. Liedtypen unternimmt für Oswald von Wolkenstein Valerie Lukassen, «Melodien des Spruchsangs: Musikalische Varianz als Charakteristikum. Eine Studie am Beispiel ausgewählter Lieder Oswalds von Wolkenstein», in: ebd., 379–388; tendenziell skeptisch zur melodischen Differenzierung

Zum ändern kann man gedanklich auf der Seite der Rezipienten ansetzen: Texte, die schon einmal in Verbindung mit einem Ton gehört wurden und den Rezipienten geläufig waren, konnten die Bedeutung eines Tons einfärben, insofern diese Texte durch die Melodie mit in Erinnerung gerufen werden konnten. Bei der Rezeption eines neuen Textes im selben Ton hätten dann bereits Vorannahmen und Assoziationen das Hören des neuen Textes beeinflusst.<sup>64</sup> Denkbar ist auch, dass eine bewusst auswählende Verwendung eines Tons für bestimmte Inhalte schon durch seinen Autor erfolgte, allerdings ist für die Lyrik vom 12. bis in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zu berücksichtigen, dass es keine autornahen Handschriften gibt und so der Blick auf den Usus eines Autors durch die Interessen der Sammler und Handschriftenredaktoren getrübt ist.<sup>65</sup> Um mögliche Sinnpotenziale von Tönen nachzugehen, kann man aber untersuchen, ob es in einer Handschrift zwischen Ton und Thema Korrelationen gibt.

In der Jenaer Liederhandschrift (J) sind im Grünen Ton fünfzehn Strophen überliefert.<sup>66</sup> Zwei davon sind sogenannte Gegenstrophen, bei denen die Annahme naheliegt, sie seien von einem anderen Autor an Frauenlob gerichtet, bei einer dritten scheint dies erwägenswert.<sup>67</sup> Die zwölf übrigen

---

von Liedtypen Lorenz Welker, «Melodisch-rhythmische Differenzierungen im Vortrag von Spruch und Minnelied», in: ebd., 401–414.

<sup>64</sup> Über die konkreten Vortragssituationen wissen wir allerdings nichts, und auch die Kenntnis, die Interessen und der literarisch-musikalische Sachverstand der historischen Rezipienten ist bestenfalls umrisshaft zu erkennen.

<sup>65</sup> Für Töne und Autoren des 14. und 15. Jahrhunderts vgl. die Untersuchungen von Frieder Schanze, *Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs*, 2 Bde., Tübingen: Niemeyer 1983 und 1984 (Münchener Texte und Untersuchungen 82 und 83), im Register von Bd. 1 s. v. Ton, Töne: Einzelliedton, Repertoireöne, Thematische Besetzung der Töne.

<sup>66</sup> J 66–80; Frauenlob, *Leichs, Sangsprüche, Lieder* (wie Anm. 56) VII,3; VII, 4; VII,9; VII,14; VII,15; VII,11; VII,16; VII,17; VII,18; VII,19; VII,1; VII,2; VII,41 G; VII,42 G; VII,\*43.

<sup>67</sup> Gegenstrophen: Frauenlob, *Leichs, Sangsprüche, Lieder*, VII,41 G und VII,42 G; vgl. dazu Burghart Wachinger, *Sängerkrieg, Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1973 (Münchener Texte und Untersuchungen 42), 275–279; mögliche Gegenstrophe: Frauenlob, *Leichs, Sangsprüche, Lieder*, VII,\*43. Die Frage nach der Echtheit klammere ich aus. Sie stellt sich im Fall der

Strophen lassen sich zwei thematischen Schwerpunkten zuordnen. Die eine Hälfte behandelt geistliche Themen, die andere enthält Tugendlehre. Die religiösen Strophen stellen zentrale Glaubenswahrheiten ins Zentrum – Trinität, Inkarnation, Tod und Auferstehung Christi – und behandeln oft mehrere Theologumena in einer Strophe in Bezug zueinander.<sup>68</sup> Ihnen ist eine kosmologische Strophe mit abschließendem Gotteslob an die Seite zu stellen.<sup>69</sup> Nicht alle Strophen treiben die Dunkelheit so auf die Spitze wie das zuvor besprochene *Got sit din ewic immer*, aber alle kann man sowohl inhaltlich wie auch in der Formulierungsweise als ziemlich schwer zu verstehen einschätzen. Sie verwenden nur mit großem Vorwissen zu entschlüsselnde Metaphern, lateinische Fremd- und Lehnwörter (*substantie, forme*) oder von Frauenlob auch in anderen Texten im Anschluss an scholastische Terminologie umgeprägte deutsche Wörter (*sache* für *causa prima*).<sup>70</sup> Das alles dient auch der Präention höchster Gelehrsamkeit des Urhebers solcher Strophen.

Die sechs anderen Strophen behandeln die Tugenden nicht lehrhaft-ermahnend, wie es in anderen Sangsprüchen anzutreffen ist, sondern eher allgemein-explizierend. Sie arbeiten dabei mit allegorischen Figuren und literarischen Allusionen auf eine Strophe Walthers von der Vogelweide.<sup>71</sup> In einer

---

Frauenlob-Überlieferung in besonders intrikater Weise. Echtheitsurteile lässt sich im Fall Frauenlobs nur der Status «hinreichend begründeter Arbeitshypothesen zubilligen». Für die Strophen der Jenaer Handschrift ist die Echtheitsfrage auch auszuklammern, weil die Frauenlob-Strophen dieser Handschrift die Grundlage für die Entwicklung der Kriterien bilden, anhand derer Helmut Thomas sein Urteil über Echtheit oder Unechtheit traf, auf dem die Aufnahme der Strophen in die Ausgabe beruht (vgl. Frauenlob, *Leichs, Sangsprüche, Lieder* [wie Anm. 56], 169–175, Zitat 172).

<sup>68</sup> Frauenlob, *Leichs, Sangsprüche, Lieder*, VII,1; VII,2; VII,3; VII,4; VII,9.

<sup>69</sup> Ebd., VII,11.

<sup>70</sup> Ebd., VII,9, 1; vgl. GA I,16, 1 und *Wörterbuch zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe* (wie Anm. 58).

<sup>71</sup> Frauenlob, *Leichs, Sangsprüche, Lieder* (wie Anm. 56), VII,15. Vgl. dazu Gert Hübner, «Hofhochschuldozenten», in: ders. und Dorothea Klein, *Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013*, Hildesheim: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung 2015 (*Spolia Berolinensia* 33), 69–87; Franziska Wenzel, «Souveränität in der Sangspruchdichtung. Intertextuelle und intradiskursive Phänomene bei Walther und Frauenlob», in: ebd., 167–194.



Strophe wird ein ebenfalls von Frauenlob andernorts scholastisch-theologisch geprägtes *norme* verwendet. Zwar behandeln die Strophen nicht göttliche Geheimnisse, aber sie sind genauso wie die sechs religiösen bestrebt, die umfassende Gelehrsamkeit ihres Autors zur Schau zu stellen.

In J hat der Ton also ein recht deutliches semantisch-pragmatisches Profil. Wenn man's überspitzt formulieren will: Der Grüne Ton erscheint in der Jenaer Handschrift als Frauenlobs Angeber-Ton. Die beiden ebenfalls in J überlieferten Gegenstrophen nehmen nun anscheinend genau diese Gelehrtheitsprätention aufs Korn. Die eine behauptet, den Angesprochenen in Kenntnis des Kosmos und in Weisheit überhaupt zu übertreffen. Die überbietenden Formulierungen des Stollens sind wegen der Unmöglichkeit des Behaupteten offensichtlich ironisch gemeint: 'Wenn du die Regentropfen zählen kannst, dann zähle ich die Sandkörner.'<sup>72</sup> In der anderen wird ein Sänger als noch nicht dreizehnjähriger Jüngling angesprochen, dem gerade erst der Bart zu sprießen beginnt.<sup>73</sup> Sie beginnt mit der Frage, wo er denn zur Schule gegangen sei, denn im deutschen Reich könnten sich nicht einmal Kleriker mit ihm an Gelehrsamkeit messen. Er müsse also seine Weisheit wohl direkt aus dem Himmel haben.<sup>74</sup>

Vor dem Hintergrund des Profils des Grünen Tons in J scheint seine Wahl für die Gegenstrophen kein Zufall zu sein: Frauenlob würde gerade in der Melodie, die er bevorzugt für seine besonders gelehrten Texte verwendete, für seine nur angebliche oder zumindest von ihm selbst forciert bzw. angeberisch herausgestrichene Gelehrtheit verspottet. Einem Publikum, das von Frauenlob im Grünen Ton die Texte der Jenaer Handschrift kannte und das für die melodisch-strophische Gestalt ein Ohr hatte, wäre diese Pointe sicher nicht entgangen. Die Gegenstrophen im Grünen Ton wären dann der Verwendung der Melodie eines Reinmar-Lieds durch Walther vergleichbar. Nur zielten hier Spott und Kritik auf die Selbstinszenierung eines Sängers und Dichters und die ironisch-polemische Beziehung würde nicht durch die Zitate von Formulierungen hergestellt, sondern durch die Verwendung des passenden Tons. Zu fragen ist einerseits, in welchem Verhältnis dieser

---

72 Frauenlob, *Leichs, Sangsprüche, Lieder* (wie Anm. 56), VII,41 G, 5–6.

73 Vgl. Hübner, «Hofhochschuldozenten» (wie Anm. 71).

74 Frauenlob, *Leichs, Sangsprüche, Lieder*, VII,42 G.

Befund zum Grünen Ton in der Jenaer Liederhandschrift zu den Texten des Grünen Tons in anderen Handschriften steht, andererseits, ob sich auch für andere Töne eine Art inhaltliches Profil ausmachen lässt. Die hier untersuchten Strophen können eine Ausnahme oder Besonderheit darstellen. Aber selbst wenn hier nur ein Einzelfall in den Blick tritt, kann er als solcher doch von Interesse sein und die Frage aufwerfen, mit was für einem Fall man es genau zu tun hat.

#### 4 Fazit und Ausblick

Allein die hier umrissenen vier Beispiele der mehrfachen Verwendung einer Melodie und Strophenform – oder nur einer Strophenform – führen jeweils in unterschiedliche Kontexte, obwohl die Auswahl auf den Bereich der deutschsprachigen Lyrik und einstimmig notierter Musik beschränkt blieb. In allen vier Fällen eröffnet sich eine Reihe verschiedener text- und musik-philologischer Probleme, denen es im Einzelnen nachzugehen lohnt. Kontrafakturforschung kann daher einerseits zu Grundfragen der Musik- und Textphilologie (Wann ist eine Melodie als die gleiche anzusehen? Wie variabel sind Verse und Strophen? Welche Rekonstruktion einer 'textlos' aufgezeichneten Melodie ist die plausible? Wie strukturiert der Reim eine melodische Phrase? Wie wirkt sich die Melodie auf die Wahrnehmung eines Reims aus? Wie verhalten sich sprachliche und musikalische Syntax zueinander?) wichtige Beiträge leisten und Anstöße zu neuen oder neu zu formulierenden Fragen geben. Andererseits eröffnen mehrfach verwendete Melodien – das haben die vier umrissenen Beispiele gezeigt – ein weites Feld kultureller Sinn- und Handlungszusammenhänge, bei deren Erschließung und Verständnis auch die Materialität der Überlieferung ein wichtiger Anhaltspunkt ist. Diese Zusammenhänge lassen sich am ehesten durch Detailuntersuchungen verbunden mit einer möglichst genauen historischen Kontextualisierung ermitteln. Allzu forsche oder gar zu 'Regeln' erklärte Generalisierungen und Klassifizierungen können, so hilfreich sie für eine erste Orientierung sind, für das Verständnis von Kontrafakturen mitunter eher hinderlich sein, weil die Einsortierung in Kategorien des Austauschs oder der Melodieumarbeitung den Eindruck erwecken kann, dass mit ihr die Forschung bereits abgeschlos-

sen sei, wo sie doch erst als erster Zugang zu Texten, Melodien und Kulturen anzusehen ist.

Die Vielgestaltigkeit, die sich bereits an den vier Beispielen zeigt, gibt aber vielleicht auch Anlass dazu, nochmals darüber nachzudenken, ob die Tatsache, dass der mittelalterlichen Musiklehre ein Oberbegriff für das Verfahren 'Neuer Text auf eine gegebene Melodie' fehlte, wirklich nur die Selbstverständlichkeit und Geläufigkeit des Verfahrens indiziert. Es könnte sich lohnen zu untersuchen, welche spezifischen Praktiken auf die Ebene der begrifflichen Reflexion gehoben und in der Musiklehre diskutiert werden, welche zumindest – wie im Fall von Rubriken wie *In dem done* und *Contract uff einen geistlichen sinn* – an begriffliche Reflexion herangeführt werden, ohne dass sich ein musiktheoretischer (Teil-)Diskurs ausbildet, und welche Verfahrensweisen offenbar ganz in der praktischen Sphäre blieben. Hier eröffnet sich – im Anschluss an die begriffsgeschichtlichen sowie die form- und musikanalytischen Forschungsergebnisse und auch jenseits der deutschsprachigen mittelalterlichen Lyrik – ein weites diskurs- und praxisgeschichtliches Forschungsgebiet für die Musikgeschichte.

# “Den Techst vber das geleyemors Wolkenstainer”

## Investigating the Workshop of a Professional Contrafactor

Marc Lewon

It is one of the better-known facts about the oeuvre of Oswald von Wolkenstein that the larger portion of his polyphonic songs consists of contrafacta.<sup>1</sup> Apart from the proven cases, there are several more polyphonic pieces in his manuscripts that are likely contrafacta, even though the model compositions have not yet surfaced or may not have survived: they betray the trademarks of the same international repertoire that Oswald tends to reuse for his own texts. A number of studies since the 1960s have been dedicated to Oswald's polyphonic contrafacta.<sup>2</sup> However, in 2001 one of his monophonic songs (*O wunniklicher, wolgezierter mai*, Kl 100) was discovered to be the reworking of a pre-existing song, thus extending contrafacta to his monophonic oeuvre. It is remarkable that the model to this monophonic song is the tenor of a polyphonic piece (Gilles Binchois's *Triste plaisir*), which makes it feasible that other monophonic melodies in Oswald's manuscripts were also extracted from polyphonic compositions. Indeed, there are several melodies that could well be candidates as they contain features consistent with the rhythmic and melodic idiosyncracies of tenor lines.

---

1 The contents of this article are part of the author's dissertation thesis Marc Lewon, *Transformational Practices in Fifteenth-Century German Music*, D.Phil. Dissertation, Oxford: Oxford 2018, chapters 5.5 and 5.6. See: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:2a11c52f-52e5-4702-bab6-574d86f1f8bc> (15.12.2019).

2 For the historiography on Oswald's polyphonic songs, see principally Marc Lewon, “Oswald von Wolkenstein: Die mehrstimmigen Lieder”, in: Ulrich Müller and Margarete Springeth (eds.), *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*, Berlin and New York: De Gruyter 2011, 168–191. Oswald's songs are numbered according to Karl Kurt Klein's text edition in the *Altdeutsche Textbibliothek*, the so-called “Klein numbers”: Karl Kurt Klein et al. (eds.), *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, 4th completely revised edition by Burghart Wachinger, Berlin: De Gruyter 2015 (*Altdeutsche Textbibliothek* 55).

There is one more song (*Mir dringet zwinget*, Kl 131) that survives only outside Oswald's main manuscripts and without music, which appears to have been planned as a contrafact. Even though it is ascribed to Oswald von Wolkenstein, it was long considered apocryphal in modern scholarship.<sup>3</sup> Hans-Dieter Mück provided a detailed description of the source – a miscellaneous manuscript from the second half of the fifteenth century – in his joint article with Hans Ganser.<sup>4</sup> This song text with its *cantasi come timbre* in the title “Den Techst vber das geleyemors Wolkenstainer” (“Wolkenstein's text on *Je loe amours*”) provides a unique glimpse into Oswald's contra-

---

3 The first editor of Oswald's complete works, Josef Schatz, categorically rejected Oswald's authorship of this text in the introduction to his edition. See Josef Schatz and Oswald Koller (eds.), *Oswald von Wolkenstein: geistliche und weltliche Lieder, ein- und mehrstimmig*, Wien: Artaria & Co. 1902 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 9). Werner Marold and Christoph Petzsch, in 1926 and in 1963 respectively, supported this view with further, though contradicting, arguments. See Werner Marold, *Kommentar zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein*, ed. by Alan Robertshaw, Innsbruck: Institut für Germanistik 1995 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 52), 293–294 – publication of Marold's dissertation from 1926 – and Christoph Petzsch, “Rezension”, in: *Germanistik* 4 (1963), 644–645. The song text is listed in the Oswald text edition of the *Altdeutsche Textbibliothek* in the appendices (“Lieder außerhalb der Haupthandschriften”) as number Kl 131: Klein et al. (eds.), *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein* (see n. 2), 322–323. For a description of the source with a black and white depiction of the page in question (135) see Hans-Dieter Mück (ed.), *Oswald von Wolkenstein. Streuüberlieferung*, Göttingen: Kümmerle Verlag 1985 (Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte 36), 11–12 (description) and 53 (facsimile). For a summarising discussion, see Hans-Dieter Mück and Hans Ganser, “Den Techst vbr' das geleyemors wolkenstain. Oswalds von Wolkenstein Liedtext Kl. 131 im Cgm 4871 und Gilles Binchois' Chanson *Je loe amours*. Mit einem Anhang: Konkordanztafel zu Oswalds Kontrafakturvorlagen”, in: Franz Viktor Spechtler (ed.), *Lyrik des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts*, Amsterdam: Rodopi 1984 (Chloe: Beihefte zum Daphnis 1), 115–148: 117–119. In 2000, Burghart Wachinger published a revised and corrected text of the contrafact and in his re-assessment confirmed that the text is probably by Oswald von Wolkenstein. See Burghart Wachinger, “Ma dame Mercye und swarz meidlin. Zweifelhafte am Rande Cœuvres Oswalds von Wolkenstein”, in: Dorothea Klein and Horst Brunner (eds.), *Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner*, Wiesbaden: Reichert 2000, 403–422: 408–414.

4 Mück/Ganser, “Den Techst vbr' das geleyemors wolkenstain” (see n. 3).

faction process (see Figure 1). A close look elicits a questioning of long held beliefs regarding this process and results in the suggestion of new interpretations and performance solutions.

In the first part of this chapter, I will use the classic example of Francesco Landini's *Questa fanciull' amor* and Oswald's reworkings of it in *Mein herz, das ist versert* (Kl 65) and *Weiss, rot, mit brawn verleucht* (Kl 66) to consider how modern scholarship understood his contrafaction process. This process was the basis that resulted in two alternative text underlays for *Mir dringet zwinget* (Kl 131, "Den Techst vber das geleÿemors Wolkenstainer") published first by Mück/Ganser in the same article (see above), and shortly after by Lorenz Welker.<sup>5</sup> In a second step I will question the premises and provide new solutions for a recombination of this text and its alleged music.

Oswald's contrafacta as a rule are not marked and his models not identified in his manuscripts. A rare exception is the rubric to the tenor of *Der mai mit lieber zal* in Wolkenstein Manuscript A (WolKA),<sup>6</sup> in which the model ("Permontes foys") is cited. This rubric suggests that *Der mai mit lieber zal* was a Latin contrafact that had already been reworked. The incipit is Latinised in the same way as it appears in a parallel version in the St Emmeram codex (*Per montes foys ad honorem*).<sup>7</sup> Another exception is the cryptic rubric "Skak" to *Frölich geschrai so well wir machen* in WolKA.<sup>8</sup> "Skak" appears similarly in several other German codices,<sup>9</sup> and the word might indicate an instrument associated with the original chanson *Qui contre fortune*: an

---

5 Ibid. and Lorenz Welker, "New Light on Oswald von Wolkenstein: Central European Traditions and Burgundian Polyphony", in: *Early Music History* 7 (1987), 187–226: 203–207 und 225–226 (edition). Wachinger (see n. 3) accepts Mück/Ganser's and Welker's assumption of a tenor contrafact.

6 Kl 50, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2777 (Wolkenstein Manuscript A, hereafter: A-Wn 2777 or WolKA), fol. 20r.

7 Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. mon. 14275 (Codex St. Emmeram, hereafter: D-Mbs Clm 14275), fol. 27v.

8 Kl 54, A-Wn 2777 (WolKA), fol. 21v.

9 For a list, see David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*, New York: Oxford University Press 1999, 345–346.

4871  
 Den Techtst vber das  
 geleyemors Wolkenstain  
 Mir dringet zwinget / Frau dein guet / mein gemuet / trawt  
 liebste ain / an ein zucht / gleich / so mus ich loben Frau dein  
 guet ystalt  
 Dein herzen / scherzen / mich so wundet / sundt / von dir trawt  
 ystalt zain / dem hoflich schimpf / schimpf / mit freuden mich be-  
 heyet manigfalt  
 Ob mein schaltz Frau zu dir bist / anfallig ist / furchbar du bist  
 dez netz meins herzen gar / darumb gepent an vndsthand /  
 trawt liebste maid / du vndsthand / lieb vns land / pin ich  
 bizart / zedreue dich / mit lobd zins / mich bracht grosse  
 Giez / wenn dassu schiez / gepawtst nitt mir bin vor la-  
 dein Senen / wenen / ich nitt puffed / kan volpuffe / dem ge-  
 mein weiplich zucht / fucht / mag blam erkennen dich zu  
 kain laud  
 mein wille / sollt du wol künde / vor erpündet all mein  
 schwan / dein wart vor weit / lerd / lieblich erkundt / möt  
 meins herzen prunt  
 Ob ystalt zu salt abelam / dein guet wan / nach mein  
 deskan / an mir nitt freuden wirt / danon dein leid / wirt  
 entwert / wie mir geschicht / so kan ich nicht / nitt  
 pflicht / die wünsch / hail / danon an man / mein leib /  
 giel / die wurd ze teil / schweig soll di lieb di ist plint  
 dein hand / wand / nitt erpündet / vor durch erpündet /  
 vor tot / darumb gedengte / samet / mich Frau beleiben fa-  
 in dein huld /  
 mein munde / kinde / die mus helm / sind queln / trawt lieb-  
 hort / ganng staz wene / newe / von dir nitt weicht / vnt  
 kain laij gäindl schuld  
 Ob nitt freuden ich das wirt ist / dein ein mild / von mir  
 gilet / ein du kan vngewin / danon dein ez / die wurd  
 ket / mein herz bezeit / dich vntert / do gleich mir  
 nitt / dein solch leib / trawt sendlich weid / mein laij  
 vertrieb / dein augen bleib / ich immer duiff di grad  
 dein zoch

Figure 1: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. germ. mon. 4871 (Lohengrin Manuscript, hereafter: D-Mbs cgm 4871), p. 135: Oswald text Kl 131 "Den Techtst vber das geleyemors Wolkenstainer": *Mir dringet zwinget*.

exchiquier.<sup>10</sup> *Mir dringet zwinget* is the last of the exceptions where the model is cited in the title.<sup>11</sup>

Models for 16 of Oswald's 37 polyphonic pieces can be traced in French and Italian sources, and I suspect 10 more to be contrafacta of such chansons.<sup>12</sup> From the middle of the twentieth century until well into the 1980s, modern scholarship has largely accepted the idea that Oswald followed certain patterns when reworking his models. Musicologists have assumed that Oswald only borrowed the cantus and tenor from his models, thus reducing the often three- and four-voice exemplars to their contrapuntal core. Scholars have also concluded that he moved the texted part from the cantus to the tenor, thus making a "Tenorlied" out of a cantus-texted setting (discantus song, or "Kantilensatz") and that he ignored the original form, usually a *forme fixe*, by cutting it to a simple AB-form with multiple strophes. Scholars have discussed for several decades how many of these interventions were Oswald's conscious decisions. This discussion also includes the question of his direct exemplars. One hypothesis is that Oswald became acquainted with his models on his long travels – particularly in the wake of the Council of Constance – and that after returning home to South Tyrol he had them picked out from local song collections to create his contrafacta.<sup>13</sup> A complementary suggestion was that Oswald's models might have come to him in an already reworked form, for instance as Latin contrafacta.<sup>14</sup> In such a form,

---

10 Reinhard Strohm, *The Rise of European Music 1350–1500*, Cambridge & New York: Cambridge University Press 1993, 260.

11 Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. germ. mon. 4871 (Lohengrin Manuscript, hereafter: D-Mbs Cgm 4871), 135.

12 None of these, however, could yet be verified. For a list with proven and suspected contrafacta, see Lewon, "Die mehrstimmigen Lieder" (see n. 2), 189–191, though Kl 93 ("Herz, prich") is here listed under the 'organum-like' pieces. This song might actually be added to the list of suspicious contrafacta candidates.

13 Erika Timm, *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein*, Lübeck and Hamburg: Matthiesen Verlag 1972 (Germanische Studien 242).

14 Strohm, *Rise* (see n. 10), 120–121, shows that a number of manuscripts produced in German speaking lands are closer to the selection and notation of Oswald's contrafacta than the "original" French sources. Lorenz Welker, "Die Überlieferung französischer Chansons in der Handschrift 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek (Wolken-



most of the changes to the original composition might already have been made before Oswald got in touch with his model. For example, the models themselves might already have been *contrafacta* in a different language (possibly even more textually dense than the original), with a reduction in the number of voices. A telling example is Oswald's *contrafact* on the anonymous virelai *Par maintes foyz*. It is transmitted several times and in different versions as a sacred Latin *contrafact* in German sources of the early fifteenth century.<sup>15</sup> Even the texting of the tenor, as opposed to the cantus, might have been anticipated by a model that was already a *contrafact* in itself. The splitting up of note values – a feature so common to Oswald's reworkings – is also a typical feature of other Central European Latin *contrafacta*. A case in point is *Virginem mire pulchritudinis*, *contrafacted* from the anonymous ballade *A discort sont desir et Esperance*, although here, as in *Par maintes foyz*, texted voice stays in the cantus. Another example that predates Oswald is the German *contrafact* on the three-voice *chasse* *Umblemens vos pri merchi* by the Monk of Salzburg as *Ju, ich jag nacht und tag*. This song employs a multitude of split notes to accommodate the much denser *contrafacted* text, and is very similar to Oswald's reworkings, especially to his canonic pieces. Reinhard Strohm has proposed that Oswald “would have learnt the foreign songs

---

stein-Handschrift A)”, in: Birgit Lodes (ed.), *Wiener Quellen der Älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung*, Tutzing: Hans Schneider 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 1), 311–330: 320, speaks of a “mitteleuropäischen Rezeptionsfilter” (“Central European reception filter”) that these pieces passed before they came to Oswald. Carola Hertel-Geay, “Oswalds Vorlagen in Paris, Bibliothèque nationale, n.a.f. 6771”, in: Christian Berger (ed.), *Oswald von Wolkenstein. Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires im deutschen Sprachbereich um 1400*, Freiburg i. Br.: Rombach Verlag 2011 (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces 14), 33–44, discusses Oswald's reactions to the incipits of already *contrafacted* pieces, suggesting that he knew them in an already reworked form.

15 Christian Berger, “Edition ausgewählter Lieder Oswalds und ihrer Vorlagen”, in: Berger, *Oswald von Wolkenstein. Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires* (see n. 14), 97–192; see here: “KL. 50 Johannes Vaillant, “Par maintes foyz”; Oswald, “Der mai mit lieber zal” (Kl. 50); Anonymous, “[P]er maintes foyz / Ad honorem” (two versions surviving in D-Mbs Clm 14275 and in the Basel Fragments: Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, hereafter: Fragment CH-Bst), 144–163.

by heart (perhaps not with all their voices), and then shaped his new poems for them."<sup>16</sup> Anna Maria Busse-Berger has picked up and expanded this idea, imagining a process of contrafaction for Oswald, which works mainly by memory and is only later and in a second step brought to parchment.<sup>17</sup>

The example of Francesco Landini's *Questa fanciull' amor* demonstrates how Oswald's process of contrafaction is assumed to have worked.<sup>18</sup> Landini's three-voice ballata in the Panciatichi Codex is texted only in the cantus, while the tenor and contratenor are untexted.<sup>19</sup> Oswald's contrafact *Mein herz, das ist versert* in his B manuscript (WolkB) presents the song with two voices, leaving out the contratenor, with only the tenor texted.<sup>20</sup> The original ballata form is exchanged for a simple AB-form with three strophes.

This case demonstrates that Oswald's contrafacta cannot be discerned solely by their texts. In the past they could only be identified by their music. Contrary to the assumption that a formal compliance coupled with textual references exposes a contrafact – a method often employed by previous scholars to detect German contrafacta of *trouvère* and *trobador* songs – Oswald's reworkings differ so fundamentally in their form from his models that a relationship cannot be assumed without the knowledge of the melodies. This argument applies even to cases where the amount of text between model and contrafact is comparable, as in *Questa fanciull' amor/Mein herz, das ist versert*. As has been stated above, the transmissions of only three of Oswald's contrafacta include hints to their models – each in only one manuscript.

---

<sup>16</sup> Strohm, *Rise* (see n. 10), 120.

<sup>17</sup> Anna Maria Busse Berger, "Wie hat Oswald von Wolkenstein seine Kontrafacta angefertigt?", in: Matteo Nanni (ed.), *Music and Culture in the Age of the Council of Basel*, Turnhout: Brepols 2013, 197–212.

<sup>18</sup> Leaving aside the question whether Oswald knew his models as they came down to us in the French and Italian *chansonniers* or if he was working from already reworked versions, this example will use the standard transmissions of the Landini ballata, as were previously employed in scholarship.

<sup>19</sup> Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichiano 26 (Panciatichi Codex, hereafter: I-Fn Panc. 26), fol. 22v.

<sup>20</sup> Kl 65, Innsbruck, Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, s.s. (Wolkenstein Manuscript B, hereafter: A-Iu s.s. or WolkB), fol. 28v.

One of these exceptions is the song *Mir dringet zwinget* (Kl 131) with the title “Den Techst vber das geleyemors Wolkenstainer”, which was recognised as a song by Oswald von Wolkenstein in the nineteenth century by Karl Bartsch.<sup>21</sup> It was only in the twentieth century that the *cantasi come* instruction “geleyemors” was decrypted as Binchois’s *Je loe amours*.<sup>22</sup> This corrupted incipit appears in similar forms in other German collections, such as the Lochamer Liederbuch and the Buxheimer Orgelbuch. All versions in the Buxheimer Orgelbuch are keyboard reworkings of Binchois’s three-voice ballade, and one title in the tablature part of the Lochamer Liederbuch (“Gelendemours”) indicates that this chanson was known to the scribe as a keyboard tablature. “Gelendemours” was apparently identified as a misnomer and subsequently crossed out to be replaced by the rubric “Tenor Anavois” for the tablature of the rondeau *Une foyz avant que morir*. A second occurrence of this piece in the Lochamer Liederbuch appears at the end of the song part with the same corrupted title (“Geleyemors”). It is a Latin contrafact of the tenor line of *Je loe amours*, written in stroke notation with the incipit “Ave dulce tu frumentum”. Since this reworking appears to employ a process comparable to Oswald’s practice of contrafaction, it will be used below as a model for a new underlay of Oswald’s text on the same chanson.

In the 1980s two musicologists attempted to reunite Oswald’s “*Mir dringet zwinget*” with its music. The first one was Hans Ganser, who presented a text underlay in cooperation with the German scholar Hans-Dieter Mück in 1984.<sup>23</sup> According to Oswald’s assumed contrafaction principles laid out above, Mück/Ganser put the text in the tenor, split numerous note values in order to accommodate the considerable amount of syllables, and provided three performance options: a monophonic version with the tenor alone, a two-voice version with a textless (in their view synonymous to ‘instrumental’) cantus, and finally a three-voice version with an additional, textless contratenor. With the suggestion of a monophonic contrafact, Mück/Ganser

---

21 Karl Bartsch, “Kleinere Mitteilungen. 5. Zum Lohengrin”, in: *Germania* 7 (1862), 274–275.

22 See Petzsch, “Rezension” (see n. 3).

23 See Mück/Ganser, “*Den Techst vber’ das geleyemors wolkenstain*” (see n. 3), 142–143.

anticipated a practice that would be substantiated just over 15 years later with the discovery of the above-mentioned monophonic contrafact by Oswald on a Binchois tenor.<sup>24</sup> This new find also dispelled earlier doubts repeated by Mück/Ganser that Oswald could have known the chansons by the much younger Binchois.

In 1987 Lorenz Welker had already faced these same doubts when he offered an alternative tenor texting. He showed that Binchois's *Je loe amours* in the Oxford Codex is surrounded by other Burgundian chansons that were also contrafacted by Oswald, namely *A son plaisir* (Oswald's *Vierhundert jar*) and *La plus jolie* (Oswald's *Wer die ougen will verschüren*).<sup>25</sup> Therefore, Welker assumed that Oswald probably knew *Je loe amours*. Welker based his version on the same premises as Mück/Ganser, also placing his text under the tenor, but left open the question of a monophonic or a polyphonic contrafact. Welker solely focused on the form and the numerous split note values in Mück/Ganser's version, which he considered unidiomatic and in need of a different solution. In order to evaluate the two different approaches, it should be understood that the ballade *Je loe amours* with its repeated A-section and elongated clos-ending is reproduced by Oswald's text. Like Binchois's text, Oswald's text has two A-sections of equal length. That Oswald would imitate the ballade form seems an obvious choice, since the German "Kanzonenstrophe" (bar form), a standard since the time of Minnesang and a form well known to Oswald, has the same structure. Mück/Ganser's approach, like the model, consequently allowed for a textless melisma at the end of the second A-section. Welker argued that this solution is not inconceivable, but is atypical for Oswald's verbose contrafacta, which tend to text original melismas. In contrast to the texted sections with their plenitude of split notes, these untexted melismas in Mück/Ganser's version stand out. Welker argued that Oswald might instead have placed the repetition at the end of the second A-section, which would have given him more notes at his disposal for the text underlay, requiring fewer note splits.

---

24 Rainer Böhm, "Entdeckung einer französischen Melodievorlage zum Lied *O wunnlicher, wolgezierter mai* (Kl. 100) von Oswald von Wolkenstein", in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 13 (2001), 269–278.

25 Welker, "New Light on Oswald" (see n. 5), 203–207 and 225–226 (edition).

Je loe amours (Binchois, Oxford)

Mück/Ganser 1984

Welker 1987

Mir drin - get zwin - get fraw dein guet — mein ge - müt trawt  
Dein her - czen scher - czen mich ser wun - dert sun - dert von dir

Mir drin - - get  
Deins her - - czen

4

lieb - sstes — ain — an ern — reich gleich so mues ich lo - ben fraw deinn  
trawt ge - sel - le rain — dein höf - lich schimpf glimpf mit frew - den mich be - ha - get

zwin - get fraw dein guet — mein ge - müt trawt lieb - sstes —  
scher - czen mich ser wun - dert sun - dert von dir trawt ge - sel - le

9

guet — ge - stalt  
ma - nig - falt *Rp.* mein

ain an ern — reich gleich so mues — ich lo - ben fraw — dein guet ge - stalt.  
rain dein höf - lich schimpf glimpf mit frew - den mich be - ha - get ma - nig - falt.

16

schal - len fraw zw di - ser frist ain - fal - tig ist für war — dw pist — der ich meins her - czen

Mein schal - len fraw zu di - ser frist ain - fal - tig ist für war dw

Ex. 1: Comparative edition of the original tenor of Binchois's chanson and the text underlays by Mück/Ganser and Welker. Split notes are marked blue, changed rhythmical values are noted in orange.

22

gan dar-umb ge - pewt an vn - der schaid

pist der ich meis her - czen gan da - rumb ge - pewt an un - der - schaid

28

trawt lieb - ste maid In

trawt lieb - ste maid in lieb und laid pin ich be - rait ze

34

lieb vnd laid pin ich be - rait ze - dien - nen dir nit lie - ber mir brächt

dien - nen dir nit lie - ber mir brächt gros - ser zier wenn

38

gros - ser czier wenn dass - tw schier ge - pew - test mütt mir tün vnd lan.

dass - tw schier ge - pew - test mit mir tun und lan.

Ex. 1: (continued).

The comparison between Welker's and Mück/Ganser's versions (see Ex. 1) reveals that the latter has the most split notes (blue). Mück/Ganser's version on the one hand respects most of the word stresses of Oswald's text; nevertheless, it also ignores verse cadences and syntactic correlations to such a degree that some sections of the song become a relentless string of words. Furthermore, numerous repeated notes (a result of the multitude of split values) render the melody hardly memorable, contrasting it unfavourably with sudden leaps, the most prominent of which encompasses a whole octave in the middle of a sentence. Even for an adept performer this version would present several stumbling blocks, making it one of Oswald's least refined tenor contrafacta.

Just as the Monk of Salzburg had done in his *Ju, ich jag*, Oswald sometimes employs multiple tone repetitions by splitting longer note values. However, this feature is always incorporated with utmost attention to the rhythm of the text, and by maintaining a transparent melodic line. The opening bars of his contrafact on the anonymous rondeau *En tes doulz flans* serve to prove the point (see Ex. 2).

Welker's version (see Ex. 1, third system) requires fewer split notes, yet the words often fall on awkward positions in the musical rhythm or melodic line, so that part of the texting appears almost arbitrary. This is a clear example for a case where it is not sufficient merely to have enough notes at one's disposal to accommodate the syllables. They also need to fall on convenient places in the melody and alongside the rhythm. A comparison with Oswald's monophonic contrafact on Binchois's *Triste plaisir*, his *O wunniklicher, wolgezierter mai*, exemplifies how Oswald might have dealt sensibly with existing rhythmical structures such as cadential hemiolas and at the same time highlights instances where melismas of his models have been preserved – in this case, the initial melisma (see Ex. 3).

Both Welker's and Mück/Ganser's text underlays also feature formal variations in the text between the first and the second A-sections, which casts doubt on the edited text's accuracy. This problem needs to be addressed before the text can be underlaid sensibly. A comparison of the two A-sections (the two 'Stollen', which make up the 'Aufgesang') suggests a metrical analysis in which verses 3 and 4 of the first A-section feature oxytonic verse cadences, while the same place in the second A-section has a paroxytonic cadence and a reversed rhyme (shown in bold in Table 1).

Anonymous

1.4.7. En \_\_\_\_\_

Wolkenstein

1. Frö - lich, zärt - lich, liep - lich und klär - lich,

tes doulz flans

lust - lich, stil - le, leis - - se,

Ex. 2. Beginning of the anonymous rondeau *En tes doulz flans* from the Reina Codex (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, hereafter: F-Pnm NAF 6771, fol. 77v) with the beginning of Oswald’s contrafact of the tenor line, *Frölich, zärtlich, lieplich und klärlich* (WolKA, fol. 33v–34r) in a synoptic edition. Split notes are marked blue. For a new edition of Oswald’s “Frölich, zärtlich, lieplich und klärlich”, see Marc Lewon (ed.), *Oswald von Wolkenstein: Songs of Myself. Eine ausführlich kommentierte Anthologie von Oswald Liedern mit einem Vorwort von Andreas Scholl*, Basel: Terem-Music 2016, 21–25. This song is another example of either transposed modality or missing accidentals in the Wolkenstein Codices (see commentary to the edition).

An examination of the second and third strophes confirms that the verses in question should actually have a paroxytonic cadence and end with the same rhyme (Table 1 gives only the first and second strophes, but the third strophe has the same structure as the second). This means that formal corruptions



Binchois/  
Chartier

Tri- ste plai - sir et

Wolkenstein

O, wun - nik - li - cher,

7

dou-leu - reu - se yoi - - e A spre - dou - leur, re-con-fort

8

wol - ge - zier - ter mai, dein süß - ge - schrai - pringt

ex. 3: Beginning of Gilles Binchois's *Triste plaisir* (text by Alain Chartier) from the Oxford Codex (Oxford, Bodleian Library, MS. Canon. Misc. 213, hereafter: GB-Ob MS. Canon. Misc. 213, fol. 56v) and Oswald's contrafact of the tenor alone, *O wunniklicher, wolgezierter mai* (WolkB, fol. 40r-v) in a synoptic edition.

must have crept into the first strophe, possibly in the process of compilation. Such rearrangements, enhancements or contractions of verses appear regularly in German lyric manuscripts of the fifteenth century and especially so in the Lochamer Liederbuch.<sup>26</sup> I suggest the following corrections to restore the metric flow of the poem:

26 Christoph Petzsch, *Das Lochamer-Liederbuch. Studien*, München: C. H. Beck 1967 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 19), see

A  
 fraw dein **gúete**  
 mein **gemúete**

A'  
 mich ser **wundert**  
 von dir **sundert**

strophe 1		strophe 2	
A		A	
1. Mir dringet	1wa	1. Dein Senenn	1wa
2. zwinget	1wa	2. wenen	1wa
3. fraw dein <b>guet</b>	<b>2mb</b>	3. ich nitt puessen	<b>2wb</b>
4. mein <b>gemúet</b>	<b>2mb</b>	4. kan volsuessen	<b>2wb</b>
5. trawt liebsstes ain	2mc	5. deiner ger	2mc
6. an ern reich	2md	6. mein weiplich zucht	2md
7. gleich	1md	7. frucht	1md
8. so mues ich loben fraw deinn guet gestalt.	5me	8. mag klain erfrewen dich zw kainer stund.	5me
A'		A'	
1. Deins herczen	1wf	1. Meinen willen	1wf
2. scherchen	1wf	2. stillen	1wf
3. mich ser <b>wundert</b>	<b>2wg</b>	3. du wol kúndest	<b>2wg</b>
4. <b>sundert</b> von dir	[ <b>2wg</b> ]	4. vnd enpúndest	<b>2wg</b>
5. trawt geselle rain	3mc	5. all mein schwär	3mc
6. dein höflich schimpf	2mh	6. dein wort vnd weis	2mh
7. glimpf	1mh	7. leis	1mh
8. mit frewden mich behaget man- igfalt.	5me	8. lieblich erkuchken möcht meins herczen grunt.	5me

Table 1: Comparative text edition of the ‘Aufgesang’ (repeated A-sections) of the first two strophes of “Den Techst vber das geleÿemors Wolkenstainer”. The metrically problematic sections are highlighted in bold letters: Compare the verse cadences and rhymes of lines 3 and 4 in both ‘Stollen’ (A-sections) of both strophes.

On this textual basis, and with the insights gained from observing Oswald’s instinct for melodic and rhythmic subtleties, a new text underlay may be

especially chapter II, *Zu einzelnen Liedern* with the sections on “Weiterdichten” (“embellishment”) and “Umformen” (“transformation”).

Binchois  
(Oxford)

Kontrafaktur  
(Lochamer)

A, \_\_\_\_\_ A - ve dul-ce \_\_\_\_\_

7  
\_\_\_\_\_ tu fru - men - - - tum in vir - gi - ne

13  
quod in - ven - - - tum cru - cis \_\_\_\_\_ ve - nit \_\_\_\_\_

18  
ad tor - men - - - tum no - bis in so -

23  
- la - - - ci - um. A - ve sa - lus a - ni - ma - rum

28  
man - na cla - rum ca - ro ca - rens ca - - - ri -

Ex. 4: Comparative edition of Binchois's tenor of *Je loe amours* (Oxford Codex) and the anonymous *Ave dulce tu frumentum* from the Lochamer Liederbuch.

33

- e con - se - cra - ta sed ve - la - ta

38

que stat sub pa - nis spe - ci - e.

Ex. 4: (continued).

attempted. One may dismiss such an undertaking as a mere intellectual exercise with no merits beyond personal entertainment or the practical musician's desire for a performable edition. However, the question of whether Oswald's text can actually be set sensibly to the music of any particular line of Binchois's chanson can only be answered when the trained experience of a performer is involved. Such hypothetical reconstructions may lead to new and unexpected questions from the realm of performance and orality and thus open up new discussions, which can bring the subject matter back to the realm of verifiable scholarship. A new attempt at text underlay should also accommodate the aforementioned contrafact on the same chanson from the Lochamer Liederbuch: *Ave dulce tu frumentum* (see Ex. 4).

The original rhythmical structure of the tenor has largely been maintained in this reworking. The amount of text is less than the original and at the same time much less than in Oswald's contrafact, which seems to speak against their comparability. Nevertheless, *Ave dulce tu frumentum* contains valuable information on how to treat the original tenor in a monophonic reworking. One of the most striking features is the ornamentation of the cadences and at the same time the elimination of the hemiolas (bars 4, 9, 15, 20, 24, 27, 33, 37, 39, and 42). This is a feature that is very typical for the adaptations in the Lochamer Liederbuch, but at the same time is very atypical of Oswald's contrafacta. Oswald seems to show particular care in preserving the pre-cadential hemiolas of his models. The reworking of these pre-

cadential rhythms in the Lochamer Liederbuch contrafact will therefore be excluded for the task at hand. Other notable changes to the model include split note values (blue), which seem to be not only motivated by the text underlay, but are occasionally used to smooth the rhythmic flow. Passing notes are introduced to soften melodic leaps (orange), which are particularly noticeable in mitigating the effects of the octave leap. Formal aspects are also slightly altered. The contrafact still features the repeat sign in the same place as Binchois's chanson (bar 10), but since no new text is provided, it seems that this sign is merely a remnant from the exemplar, and the A-section of the contrafact ends with the text of the originally untexted clos-melisma at the signum congruentiae (bar 16). The initial melisma is a completely new feature, which is not in the model. Such melismas feature in many chansons of the time and also in Oswald's songs, both monophonic and polyphonic.

On the basis of these observations, I have worked out a new text underlay for the Binchois tenor with Oswald's *Mir dringet zwinget*. The choices to maintain a melisma at the beginning and to text the clos-melisma have been based on *Ave dulce tu frumentum*. My decision to use the clos-melisma for both A-sections has been inspired by Welker. Individual melodic leaps have been softened again following the example of *Ave dulce tu frumentum* and the performance rhythm has been adjusted towards a regularly alternating 'reference rhythm',<sup>27</sup> as demonstrated by Mück/Ganser, which supports the flow of Oswald's text. The rhymes and verse lines have been placed on the melody in a way that supports textual form and syntactic correlations. It may be that Oswald had planned even more substantial changes of the melody in order to streamline his version, as was done in the Lochamer Liederbuch for *Ave dulce tu frumentum*. It is also possible that he had a version that was already arranged and smoothed out for monophonic performance.<sup>28</sup> How-

---

27 For a comprehensive explanation of the concept of 'reference rhythm', see chapters "1.1 Genuine Monophonic Songs and 'Reference Rhythm'" and "4.1.3 Reference Rhythm and Dance", in: Lewon, *Transformational Practices in Fifteenth-Century German Music* (see n. 1), 26–30 and 204–210 (particularly fn. 244).

28 More examples for the rearrangement and diminution of a tenor line for the purpose of monophonic performance can be observed in the monophonic French chansonniers Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 12744 (hereafter: F-Pn f. fr. 12744) and Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 9346 (Chansonnier

ever, in the following edition (see Ex. 5), I have attempted to keep the adjustments to a minimum.

This solution may be more organic and idiomatic than the previous experiments, but it requires a number of changes in order to fit the melody into a monophonic song, and nevertheless it fails ultimately to satisfy. The long note values of the original line aid neither melody nor contrafact text. Even in this new underlay, they require many split notes and thus tone repetitions as well as frequent melodic leaps. Either the melody would have to be altered drastically to balance the setting, or a fresh look at Oswald's contrafacta may be necessary. In the remaining sections of this article I will consider this latter option.

### Reconsidering Oswald's Contrafaction Process

All attempts of a text underlay for Oswald's "geleÿemors" have so far operated upon the assumption that the text was written for the tenor. This assumption has been made regardless of whether the contrafact was intended to be monophonic or polyphonic, just as Oswald's principles for contrafacta seem to dictate (see above). These premises will be put to the test with the following empirical analysis. For this purpose, I shall consult the prime example for Oswald's process of contrafaction, his previously cited *Mein herz, das ist versert* on Landini's *Questa fanciull' amor*, in order to deconstruct the methods of earlier attempts and to demonstrate that the processes involved have been overly simplified in past scholarship.

The sources for models and reworkings quoted above (Panciatichi Codex and WolkB) seem to complement the idea that Oswald took a cantus-texted setting, reduced the chanson to its core of cantus and tenor, and wrote a new text for the tenor alone while ignoring the original *forme fixe*. The principles do not seem as straightforward after a look into the parallel trans-

---

Bayeux, hereafter: F-Pn f.fr. 9346; see especially the monophonic version of *Triste plaisir* ca. 1500, and a number of "Tenors" in the Lochamer Liederbuch, such as no. 2 *Wach auf mein hort* and the remaining two Latin contrafacta: no. 1, 2 *Mit willen fraw – Vale cibus salutaris* and no. 1, 3 *Stüblein – Virginalis flos vernalis*.

Binchois (Oxford)

Lewon (2017)

Min, \_\_\_\_\_ mir drin-get, zwin-get,  
«Deins, \_\_\_\_\_ deins her-zen scher-zen

7

8

frau, dein güe - te mein ge - müe - te, traut lieb - stes ain \_\_\_\_\_ an  
mich ser wun - dert, von dir sun - dert, traut gesel - le rain. \_\_\_\_\_ dein

11

8

e - ren reich. gleich so mues ich lo - ben, frau, deinn guet — ge - stalt. *Rp.* Mein  
höf - lich schimpf glimpf mit freu - den mich be - tra - get ma - nig - falt.»

17

8

schal - len, frau, zu di - ser frist ain fal - tig ist. \_\_\_\_\_ für

22

8

war du pist, der ich meins her-zen gan. \_\_\_\_\_ da-rumb ge-peut an un - der -

28

8

-schaid, \_\_\_\_\_ traut lieb - ste maid, in lieb und laid pin ich be - rait \_\_\_\_\_ ze dien - nen

Ex. 5: Comparative edition of Binchois's tenor of *Je loe amours* (Oxford Codex) and Lewon's new text underlay. The text was taken the new, normalised edition by Klein et al., *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, 322 (see n. 1) and it was amended according to the analysis in Table 1.

34  
 8  
 dier. nit lie - ber mir brächt grös - ser zier, wenn

39  
 8  
 dass - tu schier ge - peu - test heint mir tuen und lan.

Ex. 5: (continued).

missions. In the Squarcialupi codex,<sup>29</sup> Landini's song is fully texted in both cantus and tenor, and Oswald's version in WolK features individual words clearly placed under certain notes. These observations indicate that a complete texting of the cantus line was intended. This is by no means the only case where Oswald's two main manuscripts send ambiguous signals. Reasons for this discrepancy between WolK and WolB may be specific layout principles for one of the manuscripts (WolB), or the manuscripts' individual proximity to or distance from performance. The decision in WolB to leave all cantus voices that do not strictly require a text underlay untexted might have two reasons. First, leaving them untexted would clean up and standardise the layout in order to make the manuscript more prestigious. Second, leaving them untexted might have better reflected Oswald's own mode of performance, where he might have sung the texted tenor line – simply because it was his own voice range – and might have had the accompanying lines performed instrumentally.

A statistical analysis will show how many of Oswald's proven contrafacta actually follow the principles laid out above. The following list contains all known contrafacta by Oswald.

29 Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, MS Mediceo Palatino 87 (Codex Squarcialupi, hereafter: I-Fl MS Mediceo Palatino 87), fol. 138r.



Kl no.	incipit	No red.	texted voices	original form
46	<i>Du ausserweltes schöns mein herz</i>	A, B	c	<u>ballade</u>
47	<i>Fröleichen so well wir</i>	—	t	ballade
48	<i>Stand auff Maredel! – Frau ich enmag</i>	A	c & t	rondeau
50	<i>Der mai mit lieber zal</i>	—	c	<u>virelai</u>
52	<i>Wolauß, gesell! wer jagen well</i>	A, B	c & t	<u>ballade</u>
53	<i>Frölich, zärtlich, lieplich und klärlich</i>	—	c & t	rondeau
54	<i>Frölich geschrai, so wel wir machen</i>	A	c	rondeau
56	<i>Tröstlicher hort – Frölich das tün ich</i>	A, B	c & t	<u>virelai/ballade</u>
62	<i>Von rechter lieb krafft – Sag an, gesellschaft</i>	A, B	c & t	rondeau
65/66	<i>Mein herz, das ist versert / Weiss, rot mit brawn</i>	—	c & t	ballata
70	<i>Her wiert, uns dürestet</i>	A, B	—	<u>canon</u>
72	<i>Die minne</i>	A, B	—	<u>canon</u>
88	<i>Vier hundert jar auff erd</i>	—	t	rondeau
100	<i>O wunniklicher, wolgezierter mai</i>	—	t	rondeau
103	<i>Wer die ougen wil verschüren</i>	A —	t	rondeau
107	<i>Kom, liebster man</i>	A, B	t	rondeau
109	<i>Ave mater / Ave, mütter</i>	A, B	t	<u>lauda (AB)</u>

**Table 2:** All known contrafacta by Oswald von Wolkenstein. The columns from left to right provide first the Klein number for each contrafact followed by Oswald's song incipit. The songs Kl 48, 56, and 62 comprise double texted songs, whose incipits are separated by a dash. The songs Kl 65/66 and Kl 109 have two texts each for the same music and thus constitute distinct songs, whose incipits are here separated by a slash. The third column ("no reduction") lists the Oswald manuscript sigla in which the number of voices for the song in question was not reduced for the contrafact. A crossed out sigla means that the song is not in that manuscript. The fourth column names the voices that have a text underlay in at least one of the two manuscripts (c = texted cantus, t = texted tenor). Since this category does not apply for canons, it is omitted for Kl 70 and Kl 72. The fifth column lists the forms of Oswald's models. All those that are underlined were also used for the contrafact, all those not underlined have a divergent form in Oswald's contrafact.

It is no surprise that most of the original chansons to these contrafacta are rondeaux (see right column of Table 2). When all original forms that Oswald had adopted in his reworkings are marked by underlining, one conclusion emerges: he ignored rondeau forms. This point also comes as no surprise, since, barring a few exceptions, there is no true German equivalent to

this form.<sup>30</sup> In contrast, Oswald observed most of the forms in his other models, at least to some degree.

By focusing on the question of which voice receives a text underlay, the canons can be excluded, since their only voice is naturally the one that has to be texted. Oswald adopted the texting of only the cantus from the original for three pieces. One of the basic criteria for his contrafacta therefore does not apply to these: the texting of only the tenor voice. To this list of pieces that are not texted in the tenor alone, we may add the six pieces that are underlaid in both cantus and tenor in at least one of Oswald’s manuscripts. This means that there are no more than six known Oswald contrafacta that are only texted in the tenor (see second column from the right in Table 2). Three of these contrafacta exist only in WolkB (see the crossed out sigla A for the last three songs in the middle column of Table 2), where cantus lines are not texted as a rule, due to layout reasons. They might be considered candidates for purely tenor-texted songs. However, the models for these three contrafacta and another from the list (Kl 88, Kl 103, Kl 107, Kl 109) are all texted in both the cantus and tenor in the surviving manuscripts, meaning that in these cases Oswald did not have to move the text from the cantus to the tenor. This leaves only two contrafacta that tick all the boxes: only *Fröleichen so well wir* (Kl 47) and *O wunniklicher, wolgezierter mai* (Kl 100) have models that in the surviving sources are texted in the cantus alone and found their way into both Oswald codices as pure tenor-texted songs while their original forms were apparently abandoned.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> See Lewon, *Transformational Practices* (see n. 1), chapter 4.2, and Isabel Kraft, “Rondeau oder Reigen: *Triste plaisir* und ein Mailied Oswalds von Wolkenstein”, in: Christoph März, Lorenz Welker and Nicola Zotz (eds.), *“Leglicher sang sein eigen ticht”*. *Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter*, Wiesbaden: Reichert Verlag 2011 (Elementa Musicae. Abbildungen und Studien zur älteren Musikgeschichte 4), 75–97 and Gisela Kornrumpf, “Rondeaux des Barfüßers vom Main? Spuren einer deutschen Liedmode des 14. Jahrhunderts in Kremsmünster, Engelberg und Mainz”, *ibid.*, 57–72.

<sup>31</sup> The two models are *Triste plaisir* by Binchois (GB-Ob canon. misc. 213 or Oxford Codex, fol. 56v) for *O wunniklicher, wolgezierter mai* and *[N]’ay je cause* by M. Fabris (Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, B.P.L. 2720, hereafter: NL-Lu B.P.L. 2720), fol. 3v) for *Fröleichen so well wir*. The apparent texting of tenor and contratenor in the

This assessment is confirmed by the middle column of Table 2. It demonstrates for which of the two Oswald manuscripts the number of voices was not reduced in comparison with the surviving models: The table shows that only in a minority of the cases (7 out of 16) the number of voices was reduced in both Oswald manuscripts containing the contrafacta in question (Kl 47, Kl 50, Kl 53, Kl 65/66, Kl 88, Kl 100, Kl 103). Two more songs have a reduced number of voices in one of the manuscripts (WolkB), but not in the other (Kl 48, Kl 54). Both contrafacta singled out by the statistic analysis above (Kl 47 and Kl 100) also have a reduced number of voices. Moreover, one of these contrafacta (*O wunniklicher, wolgezierter mai*) is monophonic in both Oswald manuscripts, and the other (*Fröleichen so well wir*) is monophonic in one of them (WolkB). The cantus of the latter's two-voice version in WolkA is so obscure, unassigned, and hidden amongst other voices that it can be assumed that Oswald had also intended the song as a monophonic

---

Leiden fragment is merely the rest of the cantus text for the rondeau distributed on empty space, a method of accommodating surplus text that is common to a number of chansonniers and song books, e.g. the *Schedelsche Liederbuch*. Reinhard Strohm, however, has argued that the Fabri song was intended for dialogue-texting, where the words run through more than one voice, which Oswald in turn exploits to form a real dialogue: see Reinhard Strohm, "Song Composition in the Fourteenth and Fifteenth Centuries: Old and New Questions", in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 9 (1996), 523–550: 525–530 and Strohm, *Rise* (see n. 10), 70–72, including an edition. The original texting may correspond to the dialogic "Soy tart tempre" family as analysed by Lorenz Welker, "Soit tart tempre und seine Familie", in: Hermann Danuser and Tobias Pleblich (eds.), *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung*, Kassel: Bärenreiter 1998, 322–334. The evidence for dialogue songs in the French and German song repertoires is abundant and is further discussed in Strohm, *Rise* (see n. 10), 13 and Christoph März, "Versuch über Wechsel, Dialog, Duett. Zur Mehr-Stimmigkeit im deutschen mittelalterlichen Lied", in: März, Welker and Zotz (eds.), *Leglicher sang sein eigen ticht*" (see n. 31). The concept of 'a versi' and 'cursiva' texting that may apply to the notation of Fabri's song is discussed in Hans Schoop, *Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian Library, Canonici misc. 213*, Bern: Paul Haupt 1971, 49–51. Assuming this assessment is true, the statistical analysis above would reduce the number of Oswald contrafacta that obey the assumed rules of contrafaction to only one piece: Kl 100 (*O wunniklicher wolgezierter mai*).

contrafact.<sup>32</sup> This means that while the majority of Oswald's contrafacta do not adhere to most of the assumed rules, the only pieces for which all the rules actually apply are two monophonic contrafacta, which therefore are not typical representatives of Oswald's polyphonic reworkings.

Most of Oswald's contrafacta are texted in the tenor line, which is probably owed to the fact that this was Oswald's own voice register. A trend of favouring the tenor line becomes clear after taking Oswald's other polyphonic pieces into account, including his 'organum-like' (or 'non-mensural') two-voice polyphony, where it is often unclear which of the two voices is actually the main melody.<sup>33</sup> The statistical analysis above demonstrates that, although a tenor texting is likely in an Oswald contrafact, it is by no means compulsory.

This new evidence encourages a rethinking of traditional Oswald contrafaction scholarship and opens up a new possibility for the text underlay of *Je loe amours* with *Mir dringet zwinget*. Oswald may have intended to have the cantus texted instead of the tenor. The following edition with the text under the cantus carries the assumption of a polyphonic version, because it could not work without at least the tenor voice (see Ex. 6). The cantus supplies an attractive melodic line and sufficient notes for Oswald's text. The resulting contrafact could have been for either two or three voices, depending on Oswald's immediate exemplar: either just the contrapuntal core of (texted) cantus and (textless) tenor, or a three-voice version including the (textless) contratenor. For the following edition, I chose a version with only cantus and tenor. The underlay was created in an attempt to support the metric and syntactic structure of the poem and to place important words and rhymes on suitable melodic gestures.

In presenting different scholarly paths to reconstruct a likely contrafact and putting the results to the practical test, I hope to have shown how an in-

---

32 Not only is it placed two pages apart from the texted tenor line, it is also notated without a title or incipit and 'hidden' in an accumulation of unmarked voices. It was apparently thought to be a tenor line, because of an incomplete rubric "[T]Enor". Only a later hand added a tiny rubric "triplum" under the beginning of the cantus line.

33 Lewon, "Die mehrstimmigen Lieder" (see n. 2), 169.

depth study of the original sources, coupled with achievements from the field of historically informed performance practice, may yield unforeseen results in the interpretation and editing of early music. These findings therefore prepare the ground for a fresh outlook on historical practices, as well as providing new material for modern performances.

Lewon  
(2017)

Mir drin - get, zwin - get, frau, dein güe - te mein ge - müe - te, \_  
«Dein her - zen scher - zen mich ser wun - dert, von dir sun - dert, \_

4  
traut\_ lieb - stes\_ ain an e - ren reich. gleich \_\_\_ so mues\_ ich lo - ben,  
traut ge - sel - le \_\_\_ rain. dein höf - lich schimpf glimpf \_\_\_ mit freu - den mich be -

9  
frau, deinn guet \_ ge - stalt.  
- tra - get ma - nig - falt.»

15  
Dein schal - len, frau, \_\_\_ zu di - ser \_\_\_

20  
frist ain - fal - tig \_\_\_ ist. für war du pist, \_\_\_ der ich meins her - zen

25  
gan. da - rumb ge - peut an un - der - schaid, traut lieb - ste

ex. 6: New edition of Oswald's contrafact *Mir dringet zwinget* on Binchois's *Je loe amours* with text under the cantus.

30

maid, in lieb\_ und\_ laid pin ich\_\_ be - rait ze  
 dien - nen\_\_ dier. nit lie - ber mir brächt grös - ser\_\_ zier, wenn  
 dass - tu\_\_ schier ge-peu - test heint mir tuen\_\_ und\_\_ lan.

Ex. 6: (continued).

# Die unterschiedliche Praxis der Kontrafaktur bei Lutheranern und Reformierten im 16. Jahrhundert

## Theologie, Liturgie, Gesang

*Beat Föllmi*

Das Thema Kontrafaktur wurde in der Hymnologie stets ausgiebig behandelt. Es hat an der Schnittstelle zwischen Musik und Literatur die junge Disziplin Musikwissenschaft vom ausgehenden 19. Jahrhundert an stark interessiert. Dabei wurde im Wesentlichen das lutherische Repertoire in den Blick genommen, was nicht verwunderlich ist, da die universitären Eliten des Deutschen Reichs mehrheitlich dieser Konfession angehörten. Auch im Jubiläumsjahr 2017 wurde «evangelische» Musik weiterhin fast ausschließlich mit «lutherischer» Musik gleichgesetzt. Doch muss hier mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts mehrere unterschiedliche Konfessionen und Konfessionskulturen herausgebildet haben, unter denen gerade die reformierte (oder calvinistische) Konfession eine große Verbreitung und damit auch eine erhebliche kulturelle Wirkung entfaltet hat: im süddeutschen und schweizerischen Raum genauso wie in Osteuropa und im puritanischen englischen Sprachraum, von wo der Calvinismus nach Nordamerika und von dort aus weltweit, unter anderem nach Ostasien, ausstrahlt hat.<sup>1</sup>

Die Kontrafaktur als konfessionelles Unterscheidungsmerkmal zu betrachten, mag überraschen. Tatsächlich unterscheiden sich die im 16. Jahrhundert entstehenden Konfessionen gerade auch in ihrer kulturellen Abgrenzung voneinander. Die Art und Weise, wie mit dem musikalischen Erbe, sei es dem profanen, sei es dem geistlichen der eigenen oder der anderen Kon-

---

<sup>1</sup> Ein Standardwerk für die Verbreitung der reformierten Gesangspraxis ist: Judith I. Haug, *Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem Osmanischen Reich (16.–18. Jahrhundert)*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 30).



fessionen, umgegangen wird, ist in jeder Konfessionskultur unterschiedlich. In der Behandlung der Kontrafaktur zeigen sich neben musikalischen eben auch kulturelle und theologische Differenzen. Diesen Fragen nachzugehen, soll das Thema dieses Beitrags sein. Als Erstes soll kurz auf die Rolle der Musik für die Reformation und ihre unterschiedlichen Ausprägungen innerhalb der Konfessionskulturen eingegangen werden. Dabei werden drei Funktionsbereiche der Musik unterschieden:

### 1. Musik als Propaganda

Die Musik spielte bei der Einführung und Durchsetzung der Reformation eine bedeutende Rolle. In der Anfangsphase dienten gerade auch Gesänge zur Verbreitung reformatorischer Ideen. Martin Luthers erste Liedkomposition ist der 1523 gedichtete Gesang *Ein neues Lied wir heben an* als Reaktion auf die Hinrichtung zweier junger Augustinermönche in Brüssel.<sup>2</sup> Später diente öffentliches Singen von Psalmen und geistlichen Liedern dazu, auf die politischen Entscheidungsträger Druck auszuüben – so geschehen beispielsweise in Basel 1525<sup>3</sup> oder in Lübeck 1529,<sup>4</sup> in beiden Fällen wurde der Gottesdienst durch demonstratives Singen der konfessionellen Gegner gestört. Eine besondere Bedeutung kommt dem öffentlichen Psalmsingen bei den sogenannten *Chanteries* in Nordfrankreich und Flandern in den 1550er-Jahren zu.<sup>5</sup>

---

2 Der Liedtext mit einem Kommentar findet sich in: Martin Geck, *Luthers Lieder. Leuchttürme der Reformation*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2017, 7–21.

3 Vgl. Willem van 't Spijker, «Der kirchengeschichtliche Kontext des Genfer Psalters», in: Eckhard Grunewald, Henning P. Jürgens und Jan R. Luth (Hgg.), *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden, 16.–18. Jahrhundert*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004 (Frühe Neuzeit 97), 54–58.

4 Siehe dazu: Wolf-Dieter Hauschild, *Kirchengeschichte Lübecks. Christentum und Bürgertum in neun Jahrhunderten*, Lübeck: Schmidt-Römhild 1981, 181.

5 Siehe dazu: Charles Rahlenbeck, «Les chanteries de Valenciennes», in: *Bulletin de la Commission pour l'histoire des églises wallonnes*, La Haye, III (1883), 121–159; Isabelle His, *Claude Le Jeune (v. 1530–1600). Un compositeur entre Renaissance et Baroque*, Paris: Actes Sud 2000, 22–23.

Es ist einsichtig, dass der Kontrafaktur beim ‘propagandistischen’ Singen eine erhebliche Rolle zufällt. Denn die Übernahme bekannter Melodien entfaltet durch den Wiedererkennungseffekt bei der Melodie und durch die Spannung zwischen altem und neuem Text eine effiziente Wirkung. Als illustratives Beispiel möge hier Luthers Spottlied auf den Papst dienen, *Nun treiben wir den Papst heraus*, das auf einem populären Lied des 15. Jahrhunderts beruht, *So treiben wir den Winter aus*, das zu Mitterfasten (also am Sonntag Laetare) gesungen wurde. Es handelt sich um eine Initialkontrafaktur.

**Vorlage**

So treiben wir den Winter aus  
durch unsre Stadt zum Tor hinaus.  
Denn draußen wartet schon der Mai.  
Den Sommer holen wir herbei.

**Luther, 1545**

Nun treiben wir den Papst heraus,  
aus Christus Kirch und Gotteshaus.  
Darin er mörderlich hat regiert  
und unzählich viel Seel'n verführt.<sup>6</sup>

## 2. Gottesdienstliches Singen

Der zweite Funktionsbereich von Musik in der Reformation ist das gottesdienstliche Singen. Es ist jene Funktion, an die man als Erstes, und oft Einziges, im Zusammenhang der Reformation denkt, denn die verschiedenen neu entstehenden Kirchen haben je ihre eigenen musikalischen Repertoires geschaffen. Hier stellt sich die Frage nach der Bedeutung der Kontrafaktur anders. Diese hängt vom liturgischen Konzept des Gottesdienstes bzw. von der zugrunde liegenden Ekklesiologie ab. Eine Kirche, die sich als die rechtmäßige Fortführung der bisherigen Kirche betrachtet (so im Wesentlichen die lutherische Kirche), wird wenige Mühe haben, deren Gesänge musikalisch zu übernehmen und mit neuen, gereinigten Texten zu versehen, wodurch ja die Kontinuität verstärkt wird. Eine Kirche hingegen, die einen

---

<sup>6</sup> *Das Deutsche Kirchenlied* (=EDK), Kritische Gesamtausgabe der Melodien, Abteilung III: *Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680*, Kassel: Bärenreiter Verlag 1993–2010: EDK B50; Text W III 52; Luthers Lied erschien erstmals in: RISM B/VIII 1545<sup>08</sup> (HDB 30341) *Ein lied für die Kinder/ damit sie Mitterfasten den Babst austreiben*, Wittenberg: J. Klug? 1545, Einblattdruck, einziges Exemplar in der Gräflisch Solms-Laubachschen Bibliothek.

radikalen Bruch mit dem Bisherigen vornimmt (wie die calvinistischen Kirchen), wird sich hüten, die Musik der Alten Kirche zu übernehmen.

Die Übernahme weltlichen Liedguts für den gottesdienstlichen Gesang hängt wiederum von der Bestimmung dessen ab, was eine angemessene liturgische Situation ausmacht: Soll der Gottesdienst von der profanen Tätigkeit gänzlich abgetrennt sein und einen ästhetischen Eigenbereich haben? Oder soll das Profane eben gerade ins Gottesdienstliche einbezogen werden und mit neuen Texten 'geheiligt' werden?

### 3. Singen als konfessionelle Identität

Innerhalb der Konfessionskulturen fällt dem Singen eine wichtige Rolle bei der Ausbildung konfessioneller Identitäten zu. Die Gesangs- und Musikpraxis unterscheidet sich ganz wesentlich innerhalb der protestantischen Konfessionen, aber ebenso im Gegensatz zwischen Protestanten und Katholiken. Im Zeitalter des Barocks, wo das Hervorrufen von Emotionen (*muovere gli affetti*) zu den Hauptaufgaben der Musik zählt, hat jede Konfession eine eigene musikalische Identität ausgebildet, innerhalb derer sich der Gläubige konfessionell zu Hause fühlt und sich von den anderen Konfessionen abgrenzen kann. Denken wir nur an die römischen Oratorianer des Filippo Neri, die im Anschluss an das Konzil von Trient eine neue katholische Laienfrömmigkeit ganz wesentlich emotional durch die Musik gefördert haben (Lauda, Oratorium).<sup>7</sup>

Im Bezug auf die identitäre Rolle der Musik war der Calvinismus, wenigstens in einer ersten Phase, im Vorteil, da er ein genau abgegrenztes und im Prinzip nicht erweiterbares Repertoire (nämlich die 150 Psalmen) definierte und bei der Melodiewahl auch stilistische Kriterien festlegte («poids et majesté»,<sup>8</sup> wie Calvin sie beschrieb). Die Lutheraner mit ihrer gro-

<sup>7</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Bd. 1: *The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*, Chapel Hill: University of North Carolina 1977, 27–50; Anne Piéjus, *Musique et dévotion à Rome à la fin de la Renaissance: Les laudes de l'Oratoire*, Turnhout: Brepols 2013.

<sup>8</sup> So im Vorwort zu *La forme des prières et chantz ecclésiastiques*, Genf: [Jean Girard] 1542; abgedruckt in: Edouard Cunitz, Johann-Wilhelm Baum und Eduard Wilhelm Eugen Reuss (Hgg.), *Ioannis Calvini opera quae supersunt omnia*, 69 Bde., Braunschweig: Schwetschke 1863–1900 (Corpus Reformatorum 29–87); Bd. VI (1867), Sp. 169–170

ßen Offenheit sowohl gegenüber anderen Repertoires als auch gegenüber späteren stilistischen Entwicklungen verfügten zunächst über eine ungleich weniger klar definierte musikalische Identität.

Im Hinblick auf die Identitätskonstruktion ist es grundsätzlich wichtig, dass das Repertoire über ausreichende Charakteristika verfügt, um sich von der kulturellen Praxis der anderen Konfessionen abzugrenzen. Die Kontrafaktur kann also hier Probleme schaffen, da ein Teil der musikalischen Identität des Anderen übernommen wird. Im Folgenden soll untersucht werden, wo und in welchem Umfang Kontrafakturen in den Repertoires der beiden protestantischen Konfessionen, Luthertum und Calvinismus, im 16. Jahrhundert vorkommen und welche theologischen Konzepte hinter der jeweiligen Praxis stehen.

## Kontrafaktur in der lutherischen Reformation

Im lutherischen Kirchenlied sind Kontrafakturen weit verbreitet. Da das Repertoire allerdings sehr umfangreich ist und im 16. Jahrhundert sich eine Abgrenzung gegenüber Repertoires anderer Konfessionen (beispielsweise den süddeutschen, täuferischen oder böhmischen) oft schwierig gestaltet, lassen sich statistische Angaben (im Gegensatz zum reformierten Genfer Psalter) kaum machen.

Wir wählen daher den Weg einer qualitativen Untersuchung und teilen die Kontrafakturen in fünf Typen ein, die im Folgenden untersucht werden sollen. Zudem beschränken wir uns weitgehend auf die Liedschöpfungen Martin Luthers, wiederum aus methodischen Gründen.

### 1. Übersetzungen

Eine ganze Reihe lutherischer Kirchenlieder, sowohl von Luther selbst als auch von seinen Mitarbeitern, sind deutsche Übersetzungen von lateinischen Gesängen der Alten Kirche. So hat Luther das lateinische *Te Deum* sehr frei ins Deutsche übertragen und dabei die Melodie des lateinischen Hymnus

---

(Corpus Reformatorum 24), ebenso in: Pierre Pidoux, *Le psautier huguenot du XVI<sup>e</sup> siècle*, Basel: Bärenreiter 1962–1969, Bd. II (1962): *Documents*, 15–18.

übernommen: *Herr Gott, dich loben wir*<sup>9</sup> von 1529 (für *All Ehr und Lob soll Gottes sein*<sup>10</sup> von 1537 ist seine Autorschaft umstritten). Die *Deutsche Litanei* von 1529 geht ebenfalls auf gregorianische Modelle zurück.

Ein bekanntes Beispiel einer Übersetzung ist Luthers frühes Lied *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* von 1524.<sup>11</sup> Die Melodie des Kirchenlieds, in ihrer heute bekannten Fassung, stammt von Luther, als Vorlage diente jedoch die Pfingstsequenz *Veni creator spiritus*, die deutsche Textparaphrase wird also auf eine Variante der alten Melodie gesungen. Ähnlich verhält es sich mit Luthers geistlichem Lied *Mitten wir im Leben sind* aus dem Jahr 1524,<sup>12</sup> das auf die Antiphon *Media vita in morte sumus* zurückgeht, wobei eine deutsche Fassung bereits vor Luther vorgelegen hat (zum Beispiel als Antiphonlied: «In mittel vnsers lebens zeyt» aus Salzburg, 1456). Und schließlich ist das bekannte Adventslied *Nun komm, der Heiden Heiland* von 1524 eine Übersetzung des ambrosianischen Hymnus *Veni redemptor gentium*.<sup>13</sup>

## 2. ‘Verbesserungen’

Wenn man beim ersten Typ vielleicht noch zögert, von Kontrafaktur zu sprechen (sondern eher von Übersetzungen), ist die Sachlage beim zweiten Typus eindeutig: den «Besserungen» (wie sie damals genannt wurden) oder wie wir heute sagen würden: Verbesserungen. Wiederum übernimmt Luther Gesänge aus der Alten Kirche, ‘reinholt’ und korrigiert sie aber. Als Beispiel soll das Lied *Gott sei gelobt und gebenedeiet* von 1524 dienen.<sup>14</sup> Die Melodievorlage ist ein Leis für das Fronleichnamfest, dessen Melodie sich in einem aus dem Franziskanerkloster Miltenberg (in Unterfranken) stammenden Prozessionale vom Ende des 14. Jahrhunderts findet. Der Leis war offensicht-

<sup>9</sup> EDK D7B (EG 191; *Evangelisches Gesangbuch*, herausgegeben zwischen 1993 und 1996 von den Landeskirchen Deutschlands).

<sup>10</sup> EDK A51.

<sup>11</sup> EDK D14 (EG 126).

<sup>12</sup> EDK Ec1 (EG 518).

<sup>13</sup> EDK Ea10 (EG 4).

<sup>14</sup> EDK Eb1. Das Lied erscheint erstmals mit seiner Melodie im Straßburger Druck des *Teutsch Kirchen ampt* aus dem Jahr 1524 (RISM B/VIII 1524<sup>15</sup>); Digitalisat: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00069204-8> (30. 11. 2019).

lich verbreitet und ist viel älter, ursprünglich stand er im Zusammenhang der Sequenz *Lauda Sion salvatorem* (ebenfalls für Fronleichnam).<sup>15</sup>

Luther hat hier nicht nur den Text gestrafft, er hat ihn vor allem theologisch bearbeitet, denn die Anbetung des Altarsakraments ist in den Augen des Reformators abzulehnen. Es ist nun nicht mehr der Priester, der das Sakrament überreicht, sondern Christus selber, der sich uns hingibt. Ferner fügt er zwei weitere Strophen hinzu, in denen er die reformatorische Lehre weiter ausführt und den zentralen Begriff der Gnade einführt.

### 3. Kontrafakturen aus dem lateinischen Repertoire

Luther hat auch Melodien aus dem Repertoire der Alten Kirche übernommen und sie mit völlig neuen Texten versehen. Die Melodie des Hymnus *Veni redemptor gentium* (der auch als eigenes Lied ins Deutsche übertragen wurde) diente für Kontrafakturen weiterer Lieder mit ganz anderem Text: *Verleih uns Frieden gnädiglich* (EG 421) oder *Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort* (EG 193). Hier handelt es sich um Kontrafakturen von geistlich zu geistlich.

### 4. Weltliche Liedvorlagen

Am ungewöhnlichsten ist es, dass Luther auch Melodien von weltlichen Gesängen für seine Kirchenlieder verwendet hat. Es gibt allerdings unter den von Luther selbst stammenden Kirchenliedern nur zwei Beispiele dafür, aber diese Art Kontrafaktur wurde auch von anderen lutherischen Lieddichtern des 16. und des 17. Jahrhunderts weit herum praktiziert. Luthers Lied *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*,<sup>16</sup> das vermutlich Ende 1523 entstanden ist und damit zu seinen ältesten Liedschöpfungen gehört, wurde mit der heute bekannten Melodie erstmals im *Erfurter Enchiridion* von 1524 veröffentlicht;<sup>17</sup> neben der dort abgedruckten Melodie gibt es allerdings noch

---

15 In der ältesten Quelle (ohne Noten: Trier, Bistumsarchiv und Dombibliothek; Diözesanarchiv, Abt. 95 Nr. 528, fol. 228v) ist der Leis als Gesang nach der Kommunion verzeichnet.

16 EDK Ea5 (EG 273).

17 RISM B/VIII 1524<sup>03</sup>; Konrad Ameln, *Das Erfurter Enchiridion, gedruckt zu Erfurt in der Permentergassen zum Ferbefaß, 1524 und der Ergänzungsdruck, Etliche Christliche Gesenge und Psalmen*, Kassel: Bärenreiter 1983 (Documenta Musicologica I, 36).

weitere.<sup>18</sup> Es handelt sich bei der berühmten Melodie offensichtlich um ein damals bekanntes Liebeslied mit dem Textanfang: «Begirlich in dem Herzen min». Es ist in einer wohl aus Rottenburg am Neckar stammenden Handschrift um 1410 überliefert.<sup>19</sup> Die Melodie wird zudem notengetreu auch als Tenor einer vierstimmigen Motette *Gaude mater in gaudio* verwendet, die in einer im späten 15. Jahrhundert entstandenen Liederhandschrift aus der Region Prag überliefert ist.<sup>20</sup> Textlich gibt es zwischen dem weltlichen Liebeslied und Luthers Kirchengesang keine Übereinstimmung. Man könnte allerdings vermuten, dass sich Luther an der Grundstimmung des weltlichen Lieds orientiert hat: Der Liebende beklagt nämlich seine hoffnungslose Situation, genauso wie es der Glaubende im Kirchenlied tut.

Anders verhält es sich mit dem bekannten Weihnachtslied *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, das vermutlich 1535 entstanden ist. Die heute gebräuchliche Melodie<sup>21</sup> erscheint zum ersten Mal 1535.<sup>22</sup> Die ursprüngliche Melodie allerdings dürfte jene sein, für die Luther den Text geschaffen hat.<sup>23</sup> Es handelt sich um eine Initialkontrafaktur eines volkstümlichen Ringeltanzes, der anlässlich des sogenannten «Kranzsingens», geübt wurde.<sup>24</sup> Luther hat die Melodie offensichtlich mit dem Text «Aus fremden Landen komm ich her» (oder auch «Ich komm aus fremden Landen her») gekannt. Er übernimmt in der ersten Strophe textlich einen Großteil der weltlichen Vorlage. Doch gerade die kleinen Eingriffe sind sehr bedeutsam: So verändert er den allgemeinen Ausdruck der «neuen Mär» (neue Nachrichten) zu «gute

---

18 EDK Ec3, Eb6, Ee9.

19 Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Musikabteilung, Ms. 2225, fol. 70.

20 Codex Speciálnik: Hradci Králové, Muzeum Východních Čech (Museum Ostböhmen), MS II.A.7.

21 EDK Ei1.

22 *Geistliche Lieder auffz new gebessert zu Wittemberg*, Wittenberg: Josef Klug 1535 (Titelblatt des einzigen Exemplars fehlt), RISM B/VIII 1535<sup>06</sup> (HDB 255); Digitalisat: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0005/bsb00055112/images> (30.11.2019).

23 EDK Ee18.

24 *Geistliche Ringeltentze aus der heiligen Schrift*, Magdeburg: Hans Walther 1550, Nr. 2; cf. Ludwig Erk, *Deutscher Liederhort: Auswahl der vorzüglichern deutschen Volkslieder aus der Vorzeit und der Gegenwart mit ihren eigenthümlichen Melodien*, Berlin: Enslin 1856, 342 (Reprint Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1988).

XLIX

**Die ersten acht psalmen**  
sind alle in diser Melodey/  
Ach Gott von himmel.

Beatus uir.

Wol dem menschen der wandelt nit /  
Noch vff den weg der sün der tritt /

inn dem weg der gott lo sen:  
noch sizt da spöt ter ko sen /

son der hat sei nen lust ge meyn /

inn deß her ren ge sätz al leyn / vnd

D

Abb. 1: «Wol dem menschen der wandelt nit», Kontrafaktur von Luthers *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*. Beginn von Psalm 1 in der Bereimung des Straßburgers Ludwig Oeler aus der Ausgabe: *Psalmen gebett/ vnd kirchen übung/ wie sie zü Straßburg gehalten werden*, Straßburg: Wolfgang Köpfel 1526. RISM B/VIII 1530<sup>06</sup> (HDB 19) (erstmal erschienen in einer heute verschollenen Ausgabe von *Teutsch Kirchenamt*, 1525). Dokument und Fotografie Bibliothèque Nationale et Universitaire Strasbourg (BNU), R.102.241, fol. XLIX.



neue Mär» und spielt so auf die «gute (frohe) Botschaft», eben das Evangelium, an. Die letzte Zeile mit dem charakteristischen Ausdruck des «singen und sagen» verweist auf die doppelte Verkündigung der Frohbotschaft, als Predigt und Gesang.

### 5. Kontrafakturen innerhalb des lutherischen Repertoires

Die Kirchenlieder und geistlichen Gesänge der lutherischen Tradition wurden selber wieder Gegenstand von Kontrafakturen. Hier ist die damals sehr populäre und weit verbreitete Melodie von *Ach Gott, vom Himmel sieh dar- ein* zu nennen, die bereits sehr früh für zahlreiche andere Texte verwendet wurde. So hat beispielsweise der Straßburger Ludwig Oeler für sämtliche seiner Bereimungen der Psalmen 1 bis 8, die 1525 in Straßburg erstmals veröffentlicht wurden,<sup>25</sup> diese eine Melodie Luthers verwendet (siehe Abb. 1). Ebenso findet sie sich, 1537 wiederum in Straßburg,<sup>26</sup> für das Lied *Ich trau' auf Gott, den Herren mein* (Ps 11) von Hans Sachs.<sup>27</sup> Diese Praxis der Kontrafaktur innerhalb der eigenen Konfessionsgrenzen erhielt sich jahrhundertlang: Im 19. Jahrhundert war die Melodie zu *Wer nur den lieben Gott lässt walten* enorm beliebt und als Kontrafaktur für unzählige Texte verwendet worden.<sup>28</sup> Kontrafakturen kommen also in der lutherischen Gesangspraxis sehr häufig und in unterschiedlichster Form vor: als Übersetzung, «Verbesserung», Neutextierung von geistlich zu geistlich bzw. von weltlich zu geistlich. Welche sind die theologischen Grundlagen einer solchen Praxis? Bekanntlich war für Luther die Musik grundsätzlich gut. Im Vorwort zum so genann-

---

<sup>25</sup> Verschollener zweiter Teil des *Teutsch Kirchenamt* von 1525 (RISM B/VIII 1525<sup>18</sup>). Der erste erhaltene Druck datiert vom Folgejahr: *Psalmē gebett/ vnd Kirchen ũbüg wie sie zů Straßburg gehalten werden*, Straßburg: Wolfgang Köpfel 1526, RISM B/VIII 1526<sup>09</sup> (HDB 17).

<sup>26</sup> *Psalmen und geistliche Lieder*, Straßburg 1537 (RISM B/VIII 1537<sup>03</sup>).

<sup>27</sup> Text abgedruckt in: Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, 5 Bde (= W I bis V), Leipzig: Teubner 1864–1877, Bd. 3, 90 (W III 90).

<sup>28</sup> So zum Beispiel im sogenannten «Mylius», dem aufklärerischen preußischen Gesangbuch: *Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch in den Königlich Preußischen Landen*, Berlin: Mylius 1781.

ten *Babstschēn Gesangbuch* von 1545<sup>29</sup> stellt er in der Vorrede das Singen in den Zusammenhang seiner Theologie der Gnade: Während das Volk des Alten Testaments unter dem Zwang des Gesetzes mit «unwilligem Herzen» singt, wird das Singen im Neuen Testament zum Ausdruck des gerechtfertigten Menschen angesichts der Begegnung mit der Frohbotschaft des Evangeliums:

Also ist nu im newen Testament ein besser Gotts dienst, dauon hie der Psalm sagt, Singet dem HERRN ein newes lied, Singet dem HERRN alle welt. Denn Gott hat unser hertz und mut frölich gemacht, durch seinen lieben Son, welchen er für uns gegeben hat zur erlösung von sunden, tod und Teuffel. Wer solchs mit ernst gleubet, der kans nicht lassen, er mus frölich und mit lust dauon singen und sagen, das es andere auch hören und herzu komen. Wer aber nicht dauon singen und sagen wil, das ist ein zeichen, das ers nicht gleubet, und nicht ins new fröliche Testament, Sondern unter das alte, faule, unlustige Testament gehöret.<sup>30</sup>

Das Frohbotschaft des Evangeliums erreicht uns durch das Hören: Das Evangelium ist Schall oder Klang. Es bewirkt beim Hörenden Freude, «Lust», wie Luther sagt, und führt dazu, dass das überbordende Herz singt und damit das Evangelium für die Andern hörbar macht. Durch diese grenzenlose Bejahung kann jede Form musikalischer Äußerungen zum Ausdruck des Evangeliums werden, denn die Musik ist *donum Dei*, eine Gabe Gottes.<sup>31</sup> So verwundert es nicht, dass Luther das Repertoire der römischen Kirche genauso für seine Musikpraxis in Anspruch nimmt wie das weltliche Liedgut. In der Vorrede zu den Begräbnisliedern von 1542 erklärt er, weshalb er die Musik der Altgläubigen übernimmt:<sup>32</sup>

<sup>29</sup> RISM B/VIII 1545<sup>01</sup>.

<sup>30</sup> Martin Luther, *Vorrede* zum Babstschēn Gesangbuch, *Geystliche Lieder*, Leipzig: Valentin Babst 1545 (RISM B/VIII 1545<sup>01</sup>); abgedruckt in: *Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 79 Bde, Weimar: Hermann Böhlau 1883–1909 (Weimarer Ausgabe = WA), Bd. 35, 476 (WA 35, 476–475).

<sup>31</sup> Siehe dazu: Beat Föllmi, *Das Weiterwirken der Musikanschauung Augustins im 16. Jahrhundert*, Bern: Peter Lang 1994 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, 116), 129–131.

<sup>32</sup> *Christliche Geseng Lateinisch vnd Deudsch/ zum Begrebnis*, Wittenberg: Josef Klug 1542, RISM B/VIII 1542<sup>15</sup> (HDB 313).

Der Gesang und die Noten sind koestlich, Schade were es, das sie solten untergehen, Aber unchristlich und ungereimpt sind die Text oder wort, die solten untergehen. [...] Also haben sie auch warlich viel treffliche schoene Musica oder Gesang, sonderlich in den Stifften und Pfarrhen, Aber viel unflätiger abgoettischer Text da mit geziert. Darumb wir solche abgoettische todte und tolle Text entkleidet, und jnen die schoene Musica abgestreiff, und dem lebendigen heiligen Gottes wort angezogen, dasselb damit zu singen, zu loben und zu ehren. Das also solcher schoener schmuck der Musica in rechtem Brauch jrem lieben Schepffer und seinen Christen diene, Das er gelobt und geehret, wir aber durch sein heiliges wort, mit suessem Gesang jns Hertz getrieben, gebessert und gesterckt werden im glauben.<sup>33</sup>

## Kontrafaktur im Genfer Psalter

Der Genfer Psalter bildet ein in sich geschlossenes Repertoire. Mit der Veröffentlichung der *Pseaumes mis en rime française*<sup>34</sup> im Jahr 1562 war ein Corpus von 150 Psalmparaphrasen sowie einigen wenigen (in der Regel zwei) biblischen Cantica geschaffen, das in der Folge weder verändert noch erweitert wurde (es wurden lediglich die Texte durch Valentin Conrart und Marc-Antoine Crozat im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts revidiert und der veränderten französischen Sprache angepasst). Diese Eigenheit ist sowohl die Stärke als auch die Schwäche des calvinistischen Repertoires. Reformierte überall in der Welt singen diese Psalmen in ihrer Sprache mit denselben Melodien. Doch weil eine Weiterentwicklung nicht möglich war, verschwand der Psalter dann im Zug gewandelter Frömmigkeit fast gänzlich.

Es soll nun untersucht werden, welche Rolle Kontrafakturen bei der Konstituierung des Genfer Psalters gespielt haben. Dabei ergibt sich ein erstaunlicher Befund, wenn man den abgeschlossenen Genfer Psalter von 1562 mit den Vorläuferausgaben, insbesondere jenen, die in Straßburg von 1539 an erschienen sind, vergleicht.

<sup>33</sup> RISM B/VIII 1542<sup>15</sup>, abgedruckt in: WA 35, 479–480.

<sup>34</sup> *Les Pseaumes mis en rime française Par Clement Marot, & Theodore de Beze*, Genf: Michel Blanchier für Antoine Vincent 1562. Diese erste Ausgabe, der darauf unzählige folgten, wurde in der ungewöhnlichen Auflagezahl von über 30.000 Exemplaren hergestellt. Eine Faksimile-Ausgabe davon: Genf, Éditions Droz 2008 (Textes littéraires français), mit einer Einleitung von Pierre Pidoux.

Es wird immer wieder behauptet, viele Melodien des Genfer Psalters seien Kontrafakturen weltlicher französischer Chansons. Einen Beweis dafür hat jedoch noch niemand liefern können.<sup>35</sup> Die Zuschreibung entspringt wohl eher dem Wunsch, auch dem französischsprachigen calvinistischen Repertoire einen populären Ursprung zuschreiben, genauso wie dies für das lutherische Repertoire der Fall ist. Es lässt sich jedoch einzig nachweisen, dass einige wenige Genfer Psalmen (aber niemals solche in den Genfer Drucken) mit Tonangaben versehen worden sind, die auf weltliche Chansons verweisen.<sup>36</sup> Die Konstituierung des Genfer Psalmenrepertoires nimmt ihren Ursprung in Straßburg, als Johannes Calvin 1538 die Leitung der französischsprachigen Flüchtlingsgemeinde der Stadt übernimmt. Calvin war zuvor wegen seiner Unnachgiebigkeit in der Abendmahlsfrage aus Genf verbannt worden, wo es bis zu diesem Zeitpunkt überhaupt keinen gottesdienstlichen Gesang gegeben hatte. In Straßburg erlaubte ihm der dortige Reformator Martin Bucer als Erstem, den Gottesdienst in französischer Sprache abzuhalten. Doch woher sollte Calvin die Gesänge nehmen, da es ja noch kein französisches Gesangsrepertoire gab? In nur wenigen Monaten veröffentlichte Calvin ein kleines Gesangbuch für den liturgischen Gebrauch seiner Flüchtlingsgemeinde: *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant* (=ST 39), das 1539 bei Johannes Knobloch dem Jüngeren erschien.<sup>37</sup> Es enthält auf 63 Seiten (ohne Vorwort oder andere Texte) 22 Gesangsnummern: 19 Psalmen, den Lobgesang des Simeon, den Dekalog und das Credo, mit einer Ausnah-

---

35 Siehe dazu Paul-André Gaillard, «Le matériel mélodique employé par Loys Bourgeois dans son Premier Livre des Pseaulmes, Lyon 1547», in: *Schweizer Musikzeitung* 92 (1952), 413–414.

36 So findet sich für Ps 120 in der ersten Textversion (von Jean Mmenard) «Au Seigneur Dieu pour recouvrer l'yesse», die Tonangabe «Adieu tout solas, plaisir et l'yesse», so im Druck: *PSALMES de Daud, Translatez de plusieurs Autheurs, & principalement de Cle. Marot*, Antwerpen: Antoine des Gois 1541; siehe dazu Pidoux, *Le psautier huguenot* (wie Anm. 8), I: *Les mélodies*, 110.

37 Der Titel lautet auf Deutsch: «Einige Psalmen und geistliche Lieder mit Musik». Eine Faksimileausgabe mit Kommentar und Übertragung der Melodien in: Richard R. Terry, *Calvin's First Psalter (1539)*, London: E. Benn 1932.

me alle mit Noten versehen (siehe Abb. 2).<sup>38</sup> Dreizehn Psalmdichtungen stammen von Clément Marot, die verbleibenden sechs Psalmdichtungen und drei weitere Cantica wurden höchstwahrscheinlich von Calvin selber verfasst (die Autorschaft ist allerdings nur für Psalm 25 und 46 gesichert).<sup>39</sup> Marots Psalmen hat Calvin wohl bereits während seines Aufenthalts in Ferrara (1535/1536), wo auch der Dichter weilte, kennengelernt.

Interessant ist nun, woher die Melodien für diese französischen Psalmen stammen. Zehn der 22 Gesänge (bzw. sogar elf, wenn man Ps 115, der wohl auf dieselbe Melodie wie der vorangehende Ps 114 zu singen ist, hinzuzählt) wurden dem deutschsprachigen Repertoire der Straßburger Kirche entnommen; ein Gesang (Ps 15) könnte auf einem lateinischen Hymnus basieren. Für die restlichen zehn Gesänge kann keine Vorlage nachgewiesen werden. Es fällt zudem auf, dass sämtliche Neuschöpfungen Calvins Kontrafakturen sind, während von Marots Dichtungen nur bei zwei Psalmen (Ps 51 und 114 bzw. noch 115 als melodische Dublette) auf Straßburger Melodien zurückgegriffen wurde.

Die Einrichtung französischer Texte auf deutsche Melodien erfolgte nicht ohne Schwierigkeiten. Calvin, der selber über keine musikalischen Fähigkeiten verfügte, hat ohne Zweifel die musikalische Umarbeitung nicht selber vorgenommen, sondern die Hilfe von Straßburger Musikern in Anspruch genommen, wohl vor allem Matthias Greiter, Kantor am Münster, und Wolfgang Dachstein, Organist daselbst. Die Schwierigkeiten, die sich bei der Kontrafaktur ergaben, seien hier kurz am Beispiel von Psalm 46, dessen Text mit Sicherheit von Calvin stammt, aufgezeigt (siehe Bsp. 1).<sup>40</sup> Die deut-

---

<sup>38</sup> Außer Psalm 115, der vermutlich mit der Melodie des vorangehenden Psalms 114 zu singen ist; vgl. Pidoux, *Le psautier huguenot* (wie Anm. 8), I: *Les mélodies*, 106.

<sup>39</sup> Vgl. den Brief von Calvin an Guillaume Farel vom 19. Dezember 1539: «Ita psalmi duo, XLVI et XXV, prima sunt mea tirocinia. Alios postea attexui». Abgedruckt in: Baum, Cunitz und Reuss (Hgg.), *Ioannis Calvini opera* (wie Anm. 8), Bd. 6, XXII.

<sup>40</sup> Die Übertragung der Notenwerte wurde der Lesbarkeit willen verkürzt und vereinheitlicht, so dass eine Brevis in EDK eb11a und in ST 39 in moderner Notation einer Halbennote entspricht. In den Genfer Ausgaben ist bereits verkürzt worden, so dass dort eine Semibrevis einer modernen Halbennote entspricht. Die Notenwerte der Straßburger Notation wurden entsprechend der Interpretation von Christian Meyer, *Les mélodies des*

22  
 Tout le plaisir d'ung captif delieure.  
 O toy chascun ie te veulz faire entendre,  
 Et te monstrier la voye ou tu doibs tendre,  
 En ayant loueil droict dessus toy plante  
 Pour t'adresser cōme experimēte.

Ne ressemblez le cheual & la mulle,  
 Qui vont en culz intelligence nulle,  
 De mors & frain leurs bouches vas domprāt  
 Que contre toy ne viennent resistant.

L'home endurey sera domptē de mesmes,  
 Par maulx sans nombre & par douleurs extremes.  
 Mais qui en dieu son espoir asserra,  
 Environne de mercy se verra.

Or priez doncq en dieu resjouissance,  
 Justes eleuz qui auez cognoissance  
 De verite, menez i oye or endroict,  
 Chascun de vous qui auez le cueur droict.

Psalme XXXVI.

Et moy le se cret pense ment,  
 Car il se complaisit en ses faictz.

23  
 Du maling par le claiement, Cest q'ua  
 Tant que haine sur ses mes faictz Et ius  
 Dieu il ne pense. Son parler tend a  
 ge ment ad uan ce.

decep noir Il ne cherc' en tendre et  
 scauoir, Vausi vng seul bien fai re,  
 Il pense mal e stant couche. Ondroit

23 iij

Abb. 2: Ps 36 «En moy le secret pensemēt» von Johannes Calvin, aus *AVLCVNS pseaumes et cantiques mys en chant*, Straßburg: Johannes Knobloch d. J. 1539 (HDB 30114). Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 107, S. 22–23.

Diese Melodie, vom Straßburger Münsterkantor Matthias Greiter stammend, war in den deutschsprachigen Straßburger Kirchen für Ps 119 vorgesehen. Calvins Text wurde in den Genfer Ausgaben durch eine neue Bereimung von Clément Marot ersetzt (*Du malin le mechant vouloir*).

sche Vorlage, Dachsteins Psalmlied, *O Herr, wer wird Wohnungen han* (Ps 15), folgt einem sehr häufigen Vers- und Reimschema: die beiden Stollen mit Kreuzreimen (männlich/weiblich), der Abgesang mit einem männlichen Reimpaar und einer nicht reimenden weiblichen Schlusszeile. Der französische Psalm (Ps 46) ist allerdings durchgehend in achtsilbige Verse gegliedert und hat einen Abgesang mit vier Zeilen. Um die Melodie des deutschen Psalms an den französischen Vers anzupassen, wurden in den Zeilen 2 und 4

sowie in der Schlusszeile jeweils die Ligaturen aufgelöst, so dass aus sieben Notensilben nun acht wurden. Die fehlende Musikzeile wurde durch Wiederholung ergänzt. Aus unbekanntem Gründen wurden zudem die ersten vier Noten im französischen Psalm gegenüber der deutschen Melodie um eine Terz höher notiert. Es entfällt so der Oktavsprung nach oben, der für Dachsteins Melodie so charakteristisch ist.

Die musikalischen, poetischen Unzulänglichkeiten der Kontrafakturen waren Calvin durchaus bewusst, denn als er in Genf seine reformatorische Tätigkeit wieder aufnahm, wurden die Straßburger Melodien zunächst einer Revision durch den damaligen Genfer Kantor Guillaume Franc unterzogen; in den späteren Ausgaben wurden dann einige ausgewechselt. Alle Textdichtungen, die Calvin für das Straßburger Gesangbuch von 1539 verfasst hatte, wurden in den Genfer Ausgaben, von 1542 bis zur definitiven Ausgabe 1562, durch Dichtungen von Marot ersetzt. Als der Dichter 1544 starb, setzte der französische Theologe Theodor Beza die Bereimung fort und verfasste die 101 fehlenden Psalmen. Dabei allerdings wurden keine Kontrafakturen aus dem deutschen Repertoire übernommen, sondern neue Melodien von Loys Bourgeois (Kantor an der Genfer Kirche Saint-Pierre) und Pierre Davantès (Schullehrer) komponiert. Bei einigen wenigen der in Genf entstandenen Melodien lassen sich Übernahmen aus dem gregorianischen Repertoire nachweisen, und zwar in insgesamt neun Psalmen (bzw. noch in zwei weiteren Stücken als melodische Dubletten). Ein eindeutiger Fall ist Ps 80 (*O Pasteur d'Israël écoute*), der die Melodie der Ostersequenz *Victimae paschali laudes* am Anfang getreu übernimmt, wobei hier keine inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen Sequenz und Psalm auszumachen sind.

Guillaume Franc hat sich direkt dazu geäußert, dass er auf Kontrafakturen zurückgegriffen hat. So schreibt er im *Avertissement aux lecteurs* der Ausgabe von 1551, er habe «zwei oder drei Psalmen auf einige Gesänge zugeschnitten, die wir früher missbräuchlich gesungen haben».<sup>41</sup> Insgesamt finden sich im kompletten Genfer Psalter von 1562 nur 36 Kontrafakturen auf 152 Gesänge (melodische Dubletten miteingerechnet), das entspricht 24 % des Repertoires: davon sind 25 Psalmen und Cantica Kontrafakturen

---

41 *Psaumes octante trois de David mis en rime Francoise*, Genf: Jean Crespin 1551.

eb11a (1537)

O Herr wer wirt wo - nun - ge hon/ jnn dei-nen zel-ten klü - ge/  
Vff dei-nem heil-gen ber - ge schon/ da e-wig han sin rü - ge/

ST 39

NO-stre Dieu nous est ferm' - ap - puy, Ver - tu for-tress' & seur con - fort.  
Au-quel au - rons en nostr' - en - nuy, Pres-sent re - fug' & tres bon port.

GE 42

est ferme ap - puy,

Der vn - be-fleck - ten wan - del treit/  
Dont cer - tain' as - seu - ranc' au - rons, Mes - mes quand la ter - re ver - rons

vnd wir - cket die ge - rech - tig - keit/ wahr - haff - tig inn seim her - tzen.  
Par trem - ble - ment se des - ro - cher, Et mons en la mer se ca - cher.

Bsp. 1: Vergleich des deutschen Ps 15 von Wolfgang Dachstein (1537) mit dem französischen Ps 46 von Calvin in den Fassungen von 1539 und 1542 (vgl. Fn. 40)

eb11a: *Psalmen vnd geystliche Lieder, die man zu Straßburg, vnd auch die man inn anderen Kirchen pflegt zu singen*, Straßburg: Johannes Prüß der Jüngere für Wolfgang Köpfel, RISM B/VIII 1537<sup>03</sup> (HDB 27); ST 39: *AVLCVNS pseaulmes et cantiques mys en chant*, Straßburg: Johannes Knobloch d. J. 1539 (HDB 30114); GE 42: *La forme des prières et chantz ecclésiastiques*, Genf 1542 (HDB 30529).



von Straßburger Gesängen, also deutschen Ursprungs (17%), und elf Melodien stammen aus dem lateinischen Repertoire (7%).

Vergleichen wir diesen Befund in der Genfer Ausgabe mit dem französischen Straßburger Repertoire. Nach dem Weggang Calvins 1541 erschienen in Straßburg (bis zum Augsburger Interim, 1548) weitere französische Reimpsalter. Sie enthalten Psalmdichtungen von Marot und einiger weniger anderer Autoren (Guillaume Guérout, François Du Plessis). Dabei wurden andere Melodien verwendet als in den Genfer Ausgaben, darunter viele Kontrafakturen deutscher Psalmen und Gesänge. Von den 38 neu hinzugekommenen Gesängen sind neun Kontrafakturen deutscher Melodien (23%), darunter fünf Kirchenlieder von Martin Luther (Ps 9, Ps 22, das Unser Vater sowie zwei weitere Cantica).

Im französischsprachigen Straßburger Repertoire bis 1550 (als die französische Gemeinde aufgelöst wurde) gab es 59 Gesänge (50 Psalmen, neun Cantica) mit insgesamt 19 Kontrafakturen (14 Psalmen, fünf Cantica), es sind also 32% des Repertoires Kontrafakturen. Alle Straßburger Kontrafakturen stammen aus dem deutschen geistlichen Liedgut (abgesehen von einem zweifelhaften Fall, Ps 15). Das ist erheblich mehr als im Genfer Repertoire, das unter Calvins Aufsicht zusammengestellt wurde. Außerdem wurden, wie wir gesehen haben, von 1542 an in Genf nur noch Kontrafakturen gregorianischer Melodien verwendet und auch nur eine sehr geringe Zahl. Gibt es dafür theologische Gründe? Als Erstes muss festgehalten werden, dass im calvinistischen Repertoire jeder Psalm seine eigene Melodie erhalten sollte. Dass dies in der endgültigen Ausgabe von 1562 nicht ganz konsequent durchgehalten werden konnte, hatte praktische Gründe, da nach dem Weggang von Loys Bourgeois für einige Zeit kein kompetenter Musiker zur Verfügung stand, um Bezas Bereimungen zu vertonen. So kam es, dass 25 Psalmen die Melodie eines anderen Psalms verwenden. Im Lausanner Psalter, der drei Jahre nach dem offiziellen Genfer Psalter herauskam, wurden diese 25 Psalmen mit je einer eigenen Melodie versehen. Dies besorgte der Genfer Kantor Guillaume Franc.

Hinter der Idee einer einmaligen Zuordnung von Text und Melodie steht das Konzept, dass bei jedem Psalm eine Übereinstimmung zwischen dem Affekt des Textes und jenem von Melodie und Rhythmus bestehen müsse. Calvin hat sich über die emotionale Dimension des Singens bereits 1537, während seines ersten Genfer Aufenthalts, geäußert:

Es wäre eine sehr förderungswerte Sache für die Erbauung der Kirche, wenn einige Psalmen in Form von öffentlichen Gebeten gesungen werden könnten, wodurch man zu Gott betet oder man ihm Lobgesänge darbringt, damit die Herzen aller bewegt und ermuntert werden, ebensolche Lob- und Dankgesängen mit derselben Zuneigung auszusprechen. [...] Die Psalmen können uns dazu anstacheln, unsere Herzen zu Gott zu erheben und in uns eine solche Glut zu entfachen, dass wir durch Lobgesänge die Herrlichkeit seines Namens anrufen und erhöhen.<sup>42</sup>

In der lateinischen Ausgabe der *Institutio* von 1539 (also aus demselben Jahr, wo die ersten Psalmbereimungen mit Musik in Straßburg erscheinen) kommt Calvin auch auf den engen Zusammenhang zwischen Text und Musik zu sprechen:

Und gewiss, wenn der Gesang zu einer solchen Gravität, wie es sich im Angesicht Gottes und der Engel ziemt, geeignet sein soll, dann muss er Würde und Anmut für die heiligen Handlungen haben, so hat er mehr Gewicht, um die Seelen zum wahrhaft eifrigen und feurigen Gebet anzustacheln. Hüten wir uns dennoch mit Umsicht, dass unsere Ohren nicht mehr auf die Musik achten, als die Seele auf den geistigen Inhalt der Worte. Wenn wir diese Mäßigung beachten, besteht allerdings kein Zweifel, dass es sich dabei um eine äußerst heilige und heilsame Einrichtung handelt. Genauso aber wie jene Gesänge, die nur zum Vergnügen der Ohren komponiert worden sind, der Majestät der Kirche nicht zuträglich sind und Gott in keiner Weise gefällig sind.<sup>43</sup>

---

42 «C'est une chose bien expediente à l'edification de l'esglise de chanter aulcungs pseaulmes en forme d'oraysons publicqs par lesqueulx on face prieres à Dieu, ou que on chante ses louanges affin que les cueurs de tous soyent esmeuz et incités à formé pareilles oraysons et rendre pareilles louanges et graces à Dieu d'une mesmes affection. [...] Les pseaulmes nous pourront inciter à eslever noz cueurs à Dieu, et nous esmouvoyr à ung ardeur tant d'invocquer que de exalter par louanges la gloyre de son nom». *Articles baillés par les prescheurs* (16. Januar 1537), Archives d'État de Genève, Registres du Conseil, vol. 30, fol. 151; abgedruckt in: Pidoux, *Le psautier huguenot* (wie Anm 8), Bd. II: *Documents*, 1; deutsche Übersetzung von Beat Föllmi.

43 «Et certe si ad eam, quae Dei et angelorum conspectum decet, gravitatem attemperatus sit cantus, cum dignitatem et gratiam sacris actionibus conciliat, tum ad excitandos in verum precandi studium ardoremque animos plurimum valet. Cavendum tamen diligenter ne ad modulationem intentiores sint aures, quam animi ad spiritualem verborum sensum. Hac ergo adhibita moderatione, nihil dubium, quin sanctissimum sit ac saluberrimum institutum. Quemadmodum rursus, quicumque ad suavitatem duntaxat, auriumque

Es ließen sich weitere solche Belege finden.<sup>44</sup> Daraus ergibt sich deutlich, dass für Calvin die Übernahme profaner Melodien für die Psalmen nicht infrage kam. Er hat solches auch nie zugelassen, weder in Straßburg noch in Genf. Kontrafakturen deutscher Psalmmelodien des Straßburger Repertoires für seine französischen Bereimungen hat er jedoch nicht ausgeschlossen. In den Genfer Ausgaben von 1542 an wurden jedoch keine neuen Straßburger Melodien übernommen – solches war ja in Genf auch nicht mehr nötig. Im Genfer Psalter von 1562 finden sich nur drei deutsche Straßburger Melodien, alle stammen vom Münsterorganisten Matthias Greiter:

- die Melodie von Ps 125, *Nun welche hie ihr Hoffnung gar*, in Genf mit einem neuen Text von Marot für Ps 25 verwendet;
- die Melodie von Ps 51, *O Herre Gott, begnade mich*, in Genf wiederum mit neuem Text von Marot für Ps 91;
- die Melodie von Ps 119, *Es sind doch selig alle, die* in Genf mit neuem Text von Marot für Ps 36 und mit einem Text von Beza für Ps 68.

Diese letzte Melodie erlangte mit Bezas Text, *Que Dieu se montre seulement*, große Bekanntheit als «Psaume des batailles» (Schlachtenpsalm), da ihn die hugenottischen Soldaten während der Religionskriege am Ende des 16. Jahrhunderts und die aufständischen Kamisarden im frühen 18. Jahrhundert vor dem Angriff anstimmten.<sup>45</sup>

Ein weiteres Phänomen, das für den Genfer Psalter charakteristisch ist und in einem gewissen Sinne in die Kategorie der Kontrafaktur hineingehört, sind die Übernahmen der französischen Psalmen in andere Sprachen. Das

---

oblectationem compositi sunt cantus, nec ecclesiae maiestatem decent, nec Deo non summopere displicere possunt». Abgedruckt in: Baum, Cunitz und Reuss (Hgg.), *Ioannis Calvinii opera* (wie Anm. 8), Bd. I (1863), Sp. 921 (Corpus Reformatorum 29); ebenfalls in: Pidoux, *Le psautier huguenot* (wie Anm. 8), Bd. I: *Les mélodies*, XIV; deutsche Übersetzung von Beat Föllmi.

<sup>44</sup> Bspw. *Sermon CXLVIII sur Job*, abgedruckt in: Baum, Cunitz und Reuss (Hgg.), *Ioannis Calvinii opera* (wie Anm. 8), Bd. XXXV (1887), Sp. 369–370 (Corpus Reformatorum 63).

<sup>45</sup> Siehe dazu: Orentin Douen, «Le psaume des batailles», in: *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français* 28/5 (1879), 210–215.

Prestige des Genfer Psalters, seiner Textautoren Marot und Beza sowie des dahinterstehenden Calvin führte dazu, dass die Psalmen nicht aus dem hebräischen Original in weitere Sprachen übersetzt wurden, sondern auf der Grundlage der französischen Bereimungen – unter Übernahme von Versmaß, Reimschema und natürlich der Melodien. Im deutschen Sprachraum wurde die Bereimung von Ambrosius Lobwasser maßgebend. Dieser veröffentlichte 1573 in Leipzig seinen *Psalter des Königlichen Propheten Davids*,<sup>46</sup> der von den deutschsprachigen Reformierten sofort aufgenommen und unter anderem auch in den schweizerischen Kirchen gesungen wurde. In den Niederlanden gab es gleich mehrere Versionen, die auf die Genfer Melodien gesungen wurden, darunter die Reimpсалter von Petrus Dathenus<sup>47</sup> (1566) und von Philippe de Marnix Seigneur de Sainte Aldegonde (1580).<sup>48</sup> Weitere Übersetzungen wurden ins Italienische, Rätoromanische, Englische, Béarnais und viele andere Sprachen vorgenommen.

Kontrafakturen im eigentlichen Sinne wurden bei der Konstituierung des calvinistischen Repertoires also nur eingeschränkt zugelassen (und stets nur aus dem geistlichen Repertoire), und das einmal abgeschlossene Repertoire durfte nicht als Grundlage weiterer Kontrafakturen dienen. Nur in der Übersetzung entstand eine einzigartige Vielstimmigkeit: Reformierte konnten überall auf der Welt ihre Psalmen auf die bekannten «*mélodies françaises*» singen, so wie es beispielsweise für die Niederlande belegt ist, wo die Gemeinde im 17. Jahrhundert gleichzeitig französisch und niederländisch gesungen hat.

---

<sup>46</sup> *Psalter des Königlichen Propheten Davids, in deutsche Reime verständlich und deutlich gebracht*, Leipzig: Hans Steinmann und Ernst Vögelin 1573.

<sup>47</sup> *De Psalmen Davids, ende ander Lofsanghen, wt den francoyschen Dichte In Nederlandschen ouerghesett*, Heidelberg: Petrus Dathenus 1566.

<sup>48</sup> *Het boeck der psalmen. Uit der Hebreisscher sprake in Nederduytschen dichte op de ghewoonlicke oude wijsen van singen overgeset*, Middelburg: Richard Schilders 1580. Zu den niederländischen Adaptierungen siehe: Beat Föllmi, «Le chant des psaumes des Réformés flamands et néerlandais aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», in: Daniel Frey, Christian Grappe und Madeleine Wieger (Hgg.), *Usages et mésusages de l'Écriture. Approches interdisciplinaires de la référence scripturaire*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 2014 (Écriture et Société), 139–156.

## Schluss

Fassen wir die Kontrafakturpraxis der beiden evangelischen Konfessionen im 16. Jahrhundert im Hinblick auf die drei Funktionen zusammen, die zu Beginn des Beitrags vorgestellt wurden: Propaganda, Gottesdienst und Identität.

In der lutherischen Konfessionskultur sind Kontrafakturen problemlos möglich. Die Übernahme bekannter Melodien kann propagandistischen Zwecken dienen (beispielsweise als Verspottung der Papstkirche). Die Übersetzung, Verbesserung und Neugestaltung von liturgischen Gesängen der Alten Kirche unterstreicht aber auch den Anspruch, die biblische und apostolische Tradition in rechter Weise weiterzuführen. Im Bezug auf die Schaffung konfessioneller Identität sind allerdings vor allem jene Lieder geeignet, die Neuschöpfungen sind. Es ist kein Zufall, dass Luthers *Ein feste Burg ist unser Gott* keine Kontrafaktur ist.

In der calvinistischen Konfessionskultur hingegen begegnet man der Kontrafaktur mit einer gewissen Zurückhaltung. Die Übernahme deutscher Psalmmelodien für die französischen Straßburger Psalter entsprach wohl mehr einer Notwendigkeit. Für die in Genf entstandenen Psalmdichtungen wurden nur noch wenige Melodien von lateinischen Hymnen und Sequenzen verwendet. Weltliches Liedgut hingegen fand hier keine Berücksichtigung – und mit Grund. Die gottesdienstliche Musik hat besonderen ästhetischen Kriterien zu entsprechen: «poids et majesté», Gewicht und Majestät. Ferner soll eine Melodie grundsätzlich einem Text zugeordnet sein. Dies hat in propagandistischer Hinsicht vor allem gegen innen eine enorme Wirkung und dient damit der Herausbildung einer äußerst starken reformierten Identität durch die Musik. Im Gottesdienst wird ein einheitliches, aber auch beschränktes Repertoire geschaffen, das die Gemeinden in den schweren Prüfungen der Religionskriege zusammenhält, das andererseits aber den gewandelten Frömmigkeitsformen im Zuge der Aufklärung nicht standhalten wird.

# Orlando di Lassos *Iam lucis orto sidere Statim oportet bibere* (LV 190) und seine Kontrafakta

Bernhold Schmid

Orlando di Lassos Werke wurden reichlich umtextiert, manche Stücke viermal und öfter, zum Theaterchor *O Decus celsi* sind gar 16 Kontrafakta bekannt.<sup>1</sup> Betroffen sind Sätze unterschiedlicher Faktur, Gattungszugehörigkeit und Funktion. Dazu kommt die weite Verbreitung von Kontrafakta über Kompositionen Lassos. Der größte Teil davon fand in gedruckter Form Verbreitung – das liegt schon an den vielen hugenottischen Umtextierungen. Daneben existieren zahlreiche handschriftliche Kontrafakta, außerdem wurde in Drucken gelegentlich der Text handschriftlich verändert.<sup>2</sup> Wie bei

---

1 Vgl. dazu Bernhold Schmid, «Lassos *O Decus celsi* und seine Kontrafakta. Von Theaterchören, Humanistennoten, Psalmaphrasen, Hymnen und Kirchenliedern», in: *Musik in Bayern* 76/77 (2011/2012), 15–57, passim. Außerdem ders., «Lassos *O Decus celsi* und seine Kontrafakta. Ein Nachtrag», in: *Musik in Bayern* 78 (2013), 11–19, passim. Der erstgenannte Text stellt eine geringfügige Erweiterung der Einleitung zu dem Band von Lassos *Sämtlichen Werken* dar, der das *O Decus celsi* enthält; vgl. Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger*, Band 11, *Motetten VI*, hg. von Bernhold Schmid, Wiesbaden etc.: Breitkopf & Härtel 2012, XXI–XXXII. Edition: 156–157, Faksimiles: CXXX–CXLI, Abdruck der Texte: CIII–CVI. Die in den genannten Arbeiten vorgestellten 15 Kontrafakturen wurden jüngst um eine weitere ergänzt, vgl. Barbara Eichner, «Messen, Madrigale, Unika: Mehrstimmige Musik aus Kloster Neresheim in der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek», in: Katelijne Schiltz (Hg.), *Musikalische Schätze in Regensburger Bibliotheken*, Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2019 (Regensburger Studien zur Musikgeschichte 13), 99–144, hier 120–122.

2 Bernhold Schmid, «Kontrafakta nach Sätzen Orlando di Lassos in Form handschriftlicher Änderungen in gedruckten Quellen», in: Rainer Kleinertz, Christoph Flamm und Wolf Frobenius (Hgg.), *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, Hildesheim etc.: Olms 2010 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung XVIII: Studien zur Geschichte der Musiktheorie 8), 461–477.

kaum einem anderen Komponisten seiner Zeit lassen sich deshalb bei Lasso sowohl die unterschiedlichen Absichten beobachten, die sich mit der Kontrafaktur verbinden (nicht selten wechselt ein Stück durch die Umtextierung auch seine Funktion), es lassen sich zudem die diversen Verfahrensweisen, aber auch die Voraussetzungen sowie die Schwierigkeiten zeigen, die Umtextierungen mit sich bringen (können). Doch bevor einige dieser Aspekte anhand des *Iam lucis orto sidere* aufzuzeigen sind, sei ein kurzer Überblick zu den Kontrafakta über Lasso-Sätze gegeben, der mit den unterschiedlichen Beweggründen für das Kontrafazieren zu beginnen hat.

1. Bei den meisten Kontrafakturen handelt es sich um Purifizierungen, das heißt, dass weltliche Texte (oft erotischen oder parodistischen Inhalts) geistlich unterlegt wurden. Auch die hier zur Debatte stehenden Kontrafakturen zu *Iam lucis orto sidere Statim oportet bibere* fallen in diese Kategorie, die im Folgenden kurz charakterisiert sei. Bekannt sind vor allem die zahlreichen Kontrafakta nach Chansons durch die Hugenotten mit der Absicht, den 'schlechten' Originaltext durch einen 'guten' zu ersetzen; der Text hätte dann das Niveau der 'guten' Musik, das Stück wäre insgesamt 'besser' gemacht, wie den Vorreden diverser hugenottischer Drucke mit geistlichen Kontrafazierungen zu entnehmen ist; ein Thema, das Richard Freedman umfassend abgehandelt hat.<sup>3</sup> Die Herausgeber der hugenottischen Chansondrucke erläutern die Absicht und das Ziel der Umtextierungen klar, wie ein Zitat aus Jean Pasquiers Vorrede zu den *Mellange d'orlande de Lassus. Contenant plusieurs chansons, à Quatre parties. Desquelles la lettre profane à este changée en spirituelle* (La Rochelle: Haultin 1575) verdeutlicht:<sup>4</sup>

---

3 Richard Freedman, *The Chansons of Orlando di Lasso and Their Protestant Listeners. Music, Piety, and Print in Sixteenth-Century France*, Rochester, NY: University of Rochester Press 2001. Das oben genannte Ziel des Kontrafazierens kurz zusammengefasst XV–XVI. Freedman gibt als Appendix A (188–199) eine Liste der Kontrafakturedrucke, zudem ediert er die Vorreden dieser Drucke und versieht sie mit einer Übersetzung ins Englische.

4 RISM 1575 f [L 882; unter der Sigle 1575–6 in Horst Leuchtmann und Bernhold Schmid, *Orlando di Lasso. Seine Werke in zeitgenössischen Drucken 1555–1687*, 3 Bände,

Et Pource qu'entre tous les Musiciens de nostre siecle, Orlande de lassus semble (& à bon droit) deuoir tenir quelque bon lieu, pour l'excellence & admirable douceur de sa Musique: Voyant Jcelles neantmoins employée à des chansons si profanes, si sales, & impudiques, que les oreilles chastes & chrestiennes en ont horreur: J'ay pensé que ie ferois deuoir de Chrestien, si repurgeant ces tresgracieux & plaisans accords de tant de villenies & ordures, dont ilz estoient tous souillez, Je les remettois sur leur vray & naturel suiect, qui est de chanter la puissance, sagesse & bonté de Leternel. Ayant donc sollicité aucuns de mes amis & emprunté d'eux quelques Cantiques de tel argument, au lieu de ces lasciuetez & vaines resueries, Je les ay accommodez a la musique: voire tellement que l'harmonie de la voix respond a laffection de la parolle, auta[n]t que faire se peut.

Unter allen Musikern unseres Jahrhunderts dürfte Orlando di Lasso für die Vortrefflichkeit und bewundernswerte Lieblichkeit seiner Musik sehr zu Recht hohes Ansehen verdienen. Nichtsdestotrotz wird sie in derart ruchlosen, zotigen und schamlosen Chansons verwendet, dass sittsam keusche und christliche Ohren vor Schrecken zurückschauern. So dachte ich, es wäre meine christliche Pflicht, diese so sehr anmutigen und erfreulichen Klänge von dem widerlichen Schmutz zu befreien, mit dem sie besudelt sind. Ich führte sie [die Klänge] zu ihrer wahren und natürlichen Beschaffenheit zurück, die darin besteht, von der Macht, der Weisheit und Güte des ewigen Gottes zu singen. Zu diesem Zweck habe ich einige meiner Freunde gebeten, mir etliche Lobgesänge dieser Art zu überlassen; anstelle dieser unzüchtigen und nutzlosen Träumereien habe ich diese Verse der Musik angepasst. Seht, wie sehr der Wohlklang der Stimmen zum Stimmungsgehalt des Texts passt: so sehr, wie es überhaupt möglich ist.

In ähnlicher Weise lassen sich mutmaßlich auch die meisten, oft eher späten und im Regelfall weniger zahlreichen Kontrafakta nach Motetten des Münchner Hofkapellmeisters erklären. Jesuitische Einflüsse mögen zu den geistlichen Umtextierungen ursprünglich weltlicher Motetten im *Magnum opus musicum* geführt haben, der «Gesamtausgabe» der Motetten Lassos, die dessen Söhne 1604 in

---

Kassel etc.: Bärenreiter 2001 (Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Supplement), Bd. 1, 355–358; dort unter anderem eine Auflistung des Inhalts und ein Abdruck der Vorrede; der oben stehende Auszug aus der Vorrede aus S. 357 des genannten Bandes. Eine englische Übersetzung bei Freedman, *Chansons* (wie Anm. 3), 191.



München herausbrachten (*Iam lucis orto sydere Deum praecemur supplices* gehört in diese Gruppe).<sup>5</sup> Des Weiteren finden sich etliche Kontrafakta nach weltlichen Madrigalen Lassos in Herrers *Hortus musicalis* von 1606 und 1609.<sup>6</sup> Und jüngst konnte Michael Chizzali fünf lateinisch textierte, anonym in einem Erfurter Druck überlieferte Sätze als Kontrafakturen auf Villanellen Lassos enttarnen.<sup>7</sup> Oft, besonders im Fall der hugenottischen Umtextierungen, hat man dabei nur wenige Schlüsselworte geändert, um etwa einen Text sexuell anstößigen Charakters in einen frommen Text zu verwandeln.

2. Nicht selten werden Texte geändert, um die Stücke im neuen konfessionellen Umfeld weiter verwenden zu können: So wird aus *Ave Maria, alta stirps* für den protestantischen Gebrauch *Ave Jesu Christe, alta stirps*;<sup>8</sup> auch marianische Antiphonen werden umtextiert,

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu die Einleitung zu Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 3, *Motetten II*, 2004, XXXIX–XLV; die dort XL in Anm. 30 gegebene Auflistung der lateinischen Kontrafakta nach Lassos Motetten ist mittlerweile bei weitem überholt. Das *Magnum opus musicum* erschien bei Nicolaus Heinrich in München. RISM 1604 a [L 1019; 1604–1 in Leuchtman und Schmid, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 4), Bd. 2, 287–306.

<sup>6</sup> Horst Leuchtman, «Zur Biographie Michael Herrers», in: *Mitteilungsblatt der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V.* 6 (1973), 117–126. Armin Brinzing und Ludwig Finscher, Artikel «Parodie und Kontrafaktur», II. 2. «Die Kontrafaktur mehrstimmiger Tonsätze», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil 7, Kassel etc.: Bärenreiter und Metzler 1997, Sp. 1400–1401, hier Sp. 1401, nennen Herrers *Hortus musicalis* als Beispiel für die Kontrafaktur im frühen 17. Jahrhundert und äußern sich ablehnend: «Im frühen 17. Jh. entartet vor allem die Kontrafaktur zum Aufbau und zur Erweiterung eines Repertoires nicht selten zu mechanischer und barbarischer Geläufigkeit».

<sup>7</sup> *Cantiones svavissimae, qvatvor vocvm, ante hac in Germania nunquam editae*, Erfurt: Georg Baumann 1576, RISM [1576] c [S 2229]. Die von Leonhard Schröter erstellten Kontrafakturen hat Michael Chizzali in Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 10, *Kompositionen mit italienischem Text V*, hg. von Marie Louise Göllner und Mariacarla De Giorgi, Mitarbeit Michael Chizzali, 2016 publiziert; die Texte sind abgedruckt XLVIII–LI.

<sup>8</sup> Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 1, *Motetten I*, 2003, XCV. Edition: 102–104.

etwa *Salve regina, mater misericordiae* zu *Salve aeternae pater* oder zu *Salve rex regum*.<sup>9</sup>

3. Texte in anderer als der ursprünglichen Sprache, eventuell auch ganz einfach Übersetzungen, wie etwa bei *Susanne un jour*, sind nicht nur bei Lasso zu beobachten<sup>10</sup> und dienen dazu, Sprachschwierigkeiten auszuräumen und Stücke über die Ländergrenzen hinweg bekannt zu machen. So hat der mit Lasso bekannte Johann Pühler 1582 einen Druck mit deutsch unterlegten Chansons Lassos herausgegeben, «mit des Herrn Authoris bewilligung», wie er im Titel schreibt.<sup>11</sup> Die Begründung für seine Sammlung weltlicher und geistlicher Chansons in deutscher Sprache liefert er in der Vorrede: «Vnd dieweil sie [gemeint sind «in der Music wolgeübte vnd erfarnne Herrn», wie vorher zu lesen steht] der wort vnd spraachen vnerfahren / haben sie mich in solche melodien vnd Notten Teutsche wort zu appliciren angesprochen».<sup>12</sup> Dass mit dem Sprachwechsel beim Kon-

<sup>9</sup> Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 13, *Motetten VII*, 2013, XXVI–XXIX (XXX zu einer Umtextierung eines *Regina coeli laetare* zu *O mulieres gaude-te*). Edition: 125–127, Faksimiles: XCIV–XCVIII, Abdruck der Texte: LXXI–LXXII.

<sup>10</sup> Zu den diversen Textfassungen nicht nur von Lassos Chansons vgl. Bernhold Schmid, «*Susanne un jour, Angustiae mihi sunt undique, Ingemuit Susanna et al.*: Zu den musikalischen Bearbeitungen des Susannen-Stoffes», in: Christian Speck (Hg.), *Musikeditio als Vermittlung und Übersetzung. Festschrift für Petra Weber zum 60. Geburtstag*, Bologna: Ut Orpheus Edizioni 2016 (Ad Parnassum Studies 9), 23–48, hier 25–26. Zu ergänzen ist eine Lassos Chanson unterlegte Übersetzung ins Spanische *Siendo de amor Susana requerida*, vgl. Antonio Ezquerro-Esteban, «Sources for Works by Orlando di Lasso in Spain», in: *Yearbook of the Alamire Foundation* 7 (2008), 121–166, hier 144 und 156–157 (Faksimiles). Des Weiteren existiert ein deutscher Text *Susanna zart, die fromm und schönst* von Felix Platter, vgl. John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts*, Bern etc.: Haupt 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 35), 200 und 277.

<sup>11</sup> Pühler (Geburtsjahr unbekannt, † 1591/92) war seit 1570 in der Landshuter Kapelle des bayerischen Kronprinzen Wilhelm tätig, deshalb hatte er sicherlich Kontakt mit Lasso. Vgl. Christian Bettels, Artikel «Pühler, Puehler, Johann (Joachim)», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (wie Anm. 6), Personenteil 13, 2005, Sp. 1041–1042.

<sup>12</sup> *Orlandi di Lasso, Etliche außserleßne, kurtze, gute geistliche vnd weltliche Liedlein mit 4. Stimmen, so zuuor in Frantzösischer Sprach außgangen, jetzund aber [...] mit Teut-*

trafizieren letztlich die Frage nach der Gattungszugehörigkeit aufgeworfen wird, liegt auf der Hand.<sup>13</sup>

4. Mitunter werden für eng begrenzte Zwecke, eventuell nur für ein bestimmtes Ereignis komponierte und nur dafür verwendbare Werke umtextiert, um sie für einen oder mehrere weitere Anlässe brauchbar zu machen, ein Verfahren, das auch im 15. Jahrhundert praktiziert wurde, erinnert sei an Dufays *Supremum est mortalibus*.<sup>14</sup> Für Lasso ist ein Fall bekannt: *Unde revertimini*, eine Huldigungsmotette auf das bayerische Herzogspaar Albrecht und Anna, wurde umtextiert zu *Unde recens reditus* und im September 1573 zur Feier der Besteigung des polnischen Königsthrons durch Henri d'Anjou aufgeführt.<sup>15</sup>

---

*schen Texten [...] mit des Herrn Authoris bewilligung in truck gegeben*, München: Adam Berg 1582, RISM 1582 I [L 945; 1582–9 in Leuchtman und Schmid, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 4), Bd. 2, 73–75; dort auch die Vorrede.

<sup>13</sup> Vgl. Bernhold Schmid, «Italian-Madrigalische Manier ...? – Lasso und die Voraussetzungen der deutschen Vokalgestaltungen ab dem späten 16. Jahrhundert», in: Boje E. Hans Schmuhl und Ute Omonsky, *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts*. Teil 1: *Niederländisches und deutsches weltliches Lied zwischen 1480 und 1640*, Augsburg und Michaelstein: Wißner und Stiftung Kloster Michaelstein 2007 (Michaelsteiner Konferenzberichte 72), 159–181, hier besonders 176–179. Es ist nur konsequent, dass schließlich Kompositionen italienischen oder französischen Typs von Haus aus mit deutschen Texten geschaffen werden, vgl. etwa Hans Leo Hassler, *Neüe Teütsche gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten*, Augsburg: Schönigkh 1596, RISM 1596 [H 2336, HH 2336; ähnlich wie Pühler die Unterlegung deutscher Texte unter französische Chansons begründet Hassler in der Vorrede seines Drucks die deutschen Texte unter seinen Originalkompositionen italienischen Typs ausdrücklich mit Sprachschwierigkeiten.

<sup>14</sup> Im Text der zum Friedensschluss zwischen Papst Eugenius und König Sigismund 1433 entstandenen Motette sind die Namen beider erwähnt: «Sit noster hic pontifex eternus Eugenius et rex Sigismundus». Im Emmeramer Mensuralcodex D-Mbs, Clm 14274 (fol. 107v–109r) lesen wir stattdessen «Sit noster hic pontifex eternus Eugenius et dux beatus [im Tenor] / ducissa beatrix [im Contratenor]».

<sup>15</sup> Die Zusammenhänge hat Peter Bergquist dargestellt, vgl. Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 10: *The Four-Language Print for Four and Eight Voices* (Munich, 1573), hg. von Peter Bergquist, Madison: A-R Editions 1995 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 102), xiii–xv, dort weitere Literatur. Ediert ist das Stück in ebd., 75–85;

5. Ein weiterer Aspekt: Der Ersatz einer älteren Textredaktion durch eine jüngere ist bei Lasso ebenfalls nur einmal zu zeigen: Vom Psalm 64 *Te decet hymnus* hat er eine bisher nicht nachgewiesene Textfassung vertont; seine Söhne unterlegten im *Magnum opus musicum* den Vulgatatext.<sup>16</sup>
6. Zu beachten ist unter Umständen die Frage intertextueller Zusammenhänge: Kontrafazierender Text kann nämlich durch Bezugnahmen auf die Vorlage deren Inhalt und Aussage implizit mit übernehmen, so jedenfalls beim *Tristis ut Euridicen*, einem Kontrafakt zu Lassos *Fertur in convivijis*, das als parodistische Totenklage auf Jacob Clemens non Papa geschaffen wurde.<sup>17</sup> Beim im Folgenden zu behandelnden *Iam lucis orto sydere Deum* scheint mir das nicht der Fall zu sein.

Sosehr die Beweggründe für das Umtextieren unterschiedlich sein mögen, so sehr ist dennoch ein gemeinsames Ziel zu sehen: Man will Musik, die man für gut und schön erkannt hat, erhalten und nutzen. Deshalb beseitigt man vermeintliche textliche Mängel, indem man weltlichen durch geistlichen Text ersetzt, konfessionelle Anpassungen vornimmt, fremde Sprachen gegen die

---

eine rekonstruierte Unterlegung des Kontrafakts *Unde recens reditus*, von dem nur der Text erhalten ist, ebd., 111–121. Im Rahmen der Gesamtausgabe ist das Stück ediert in Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 19, *Motetten X*, 2020, 139–146. Im kritischen Bericht wird zudem auf ein geistliches Kontrafakt *Quis rutilat Triadis* zu *Unde revertimini* verwiesen, das kürzlich von Barbara Eichner entdeckt wurde, vgl. Eichner, «Messen, Madrigale, Unika» (wie Anm. 1), 119 und 124.

<sup>16</sup> Vgl. Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 3, *Motetten II*, 2004, Edition des Satzes mit Originaltext 37–44, Edition mit unterlegtem Vulgatatext 161–168.

<sup>17</sup> Vgl. Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 3, *Motetten II*, 2004, Edition 99–103, *Tristis ut Euridicen* sowie ein weiteres (purifizierendes) Kontrafakt (aus dem *Magnum opus*) ist abgedruckt XCIII. Ausführlich zum Originaltext und den Kontrafakta vgl. Bernhold Schmid, «Lasso's 'Fertur in convivijis': On the History of its Text and Transmission», in Peter Bergquist (Hg.), *Orlando di Lasso Studies*, Cambridge etc.: Cambridge University Press 1999, 116–131; zur Herkunft des Originaltextes 124–127. Vgl. auch Henri Vanhulst, «L'Épithapheur Clementis non Papae de Lassus: de la dérision à l'hommage», in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 72 (2018), 193–211.

eigene tauscht und schließlich indem man Texte, die ein Stück für nur ein Ereignis brauchbar machen, ersetzt, um dem Satz weitere Aufführungsmöglichkeiten zu eröffnen. Die Gründe für das Kontrafazieren bei Lasso und in seiner Zeit lassen sich wohl unter dem Schlagwort Repertoiregewinn oder vielleicht auch umgekehrt: Verhinderung von Repertoireverlust, zusammenfassen, denn dies trifft in jedem Fall zu.

Beim Kontrafazieren ergeben sich diverse Probleme, die sowohl durch den Text als auch musikalisch bedingt sein können. Es ist eine Binsenweisheit, dass die Länge des neuen Textes zu berücksichtigen ist: Ist er zu kurz, dann müssen Textpartikel häufig wiederholt werden. Erheblich zu langer Text ist überhaupt nicht unterzubringen; ist ein Text nur geringfügig zu lang, hilft eventuell das Aufteilen von Notenwerten. Schwierigkeiten kann der Wechsel von gebundener Sprache zu Prosa oder umgekehrt verursachen; wenn die Musik sich stark an einem Versmaß orientiert, dann dürfte die Unterlegung von Prosatext nicht oder nur schwer möglich sein. Anpassungen von Worten an den Rhythmus und umgekehrt sind vorzunehmen; häufig müssen dann Notenwerte geteilt oder zusammengezogen werden. Auch bei gebundener Sprache können sich mitunter Schwierigkeiten ergeben, so im Fall von Hexametern: Da ja die dreisilbigen Daktylen von Spondeen unterbrochen werden können, wechselt die Silbenzahl; und weil die Abfolge von Daktylen und Spondeen nicht festgelegt ist, kann es beim kontrafazierenden Ersatz von Hexametern durch Hexameter dann Probleme geben, wenn die Komposition das Versmaß rhythmisch umsetzt.<sup>18</sup> Schließlich ergibt sich gerade bei stark textausdeutenden Sätzen die Schwierigkeit der inhaltlichen Adaption des neuen Textes. Insgesamt dürfte sicher zutreffen, dass das Unterlegen präexistenter Texte problematischer ist als das Gestalten neuer Texte, die dann auf die umzutextierende Komposition zugeschnitten und die an die Textstruktur der Vorlage angepasst werden können. Qualitätsverluste welcher Art auch immer bei Kontrafakturen verglichen mit den Originalen dürften also nur in

---

<sup>18</sup> Ein exzellentes Beispiel dafür ist die Motette nach Vergils *Ecloga 1* (Verse 1–10) *Tityre, tu patulae* (II. pars *O Meliboee*), die insgesamt fünfmal kontrafiziert überliefert ist. Das Stück ist in Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 19, *Motetten X*, 2020, 68–73 erschienen.

wenigen Fällen nicht zu beobachten sein, etwa dann, wenn ein *Salve Regina* nahezu silbengleich protestantisch zu *Salve Iesu Christe* umtextiert wird oder wenn die Aussage des strukturidentischen Kontrafakts in etwa das Gegenteil von derjenigen der Vorlage ist.<sup>19</sup> Schon im Fall der oft nur wenige Schlüsselworte ändernden hugenottischen Chanson-Kontrafakturen (die hinsichtlich der Textstruktur unter Umständen optimal angepasst sind) können aber Probleme entstehen, weil wir es jeweils mit komplett verändertem Inhalt und neuer textlicher Aussage zu tun haben.

Und gänzlich komplikationslos verläuft das Kontrafazieren nur dann, wenn ein Satz modellartig gestaltet ist, das heißt, wenn die Komposition ein Versmaß mit feststehender Silbenzahl eins zu eins umsetzt und keinerlei Textausdeutung aufweist. Dies ist der Fall bei dem eingangs erwähnten, häufig kontrafazierten *O Decus celsi*, einem Theaterchor in sapphischen Strophen, der sich an Modellsätze zumindest anlehnt. Unterlegt werden kann jeder Text im Sapphicum in verschiedenen Sprachen und in beliebiger Funktion. Aus den insgesamt 16 bisher bekannten Kontrafakta zu diesem Stück wurden für das Notenbeispiel 1 sechs ausgewählt: Die Kontrafakta 1 und 2 bearbeiten den Originaltext, Kontrafakt 3 ist eine Hymnenbearbeitung aus dem Gesangbuch von Hermann Bonn, Kontrafakt 4 ist ebenfalls ein Hymnus, Kontrafakt 5 entstammt einer Psalmparaphrase von George Buchanan, und das deutschsprachige Kontrafakt 6 ist ein Kirchenlied.<sup>20</sup>

Das im Folgenden zu besprechende *Iam lucis orto sidere Statim oportet bibere*, ein Trinklied – ob von einer Motette gesprochen werden kann, sei dahingestellt –, wurde dem heutigen Kenntnisstand zufolge dreimal kontrafaziert; die Sprache bleibt jeweils Latein, zweimal werden die Verse des Originals durch Texte in gebundener Sprache ersetzt, in einem Fall wird Prosa

---

19 So in der Purifikation des *Fertur in convivijis* aus dem *Magnum opus*: die erste Strophe des Originals lautet: «Fertur in convivijis vinus, vina, vinum, / Masculinum displicet atque foemininum, / Sed in neutro genere vinum est divinum, / Loqui facit clericum optimum latinum». Das Kontrafakt verkehrt die Aussagen weitgehend in ihr Gegenteil: «Fertur in convivijis vinus, vina, vinum, / Masculinum displicet, nocet foemininum, / Et in neutro genere vinum est nocivum, / Loqui facit clericum pessimum latinum». Das, wovon die Umtextierung warnt, wird dann quasi durch die Musik repräsentiert. (Vgl. die bibliographischen Angaben oben Anm. 17).

20 Vgl. oben Anm. 1.

unterlegt. Wie erwähnt sind alle drei Kontrafakta in purifizierender Absicht entstanden.

Betrachten wir zuerst den Originaltext (vgl. Anhang): Wir haben ein Trinklied vor uns, das sich in ziemlich frecher Weise an den Beginn eines bekannten Hymnus anschließt: Aus «Iam lucis orto sydere / Deum praece-mur supplices» wird «Iam lucis orto sidere / Statim oportet bibere». Der Bezug zum Hymnus offenbart sich auch am Textende, wo die Doxologie parodiert wird: «Deo patri sit gloria» wird zu «Gloria sit tibi vinum». Die zweite, grammatikalisch auf «vinum» bezogene Verszeile der Parodie «Guernace, graecum et latinum» soll wohl anzeigen, um welche Weine es sich handelt. «Graecum et latinum» lässt sich mit griechischem beziehungsweise italienischem Wein übersetzen, «Guernace» steht Peter Bergquist zufolge vermutlich für die Rebsorte Grenache.<sup>21</sup> Vielleicht soll mit den drei Weinen die Dreifaltigkeit der originalen Doxologie parodiert werden.

Der von Lasso vertonte, seit dem Spätmittelalter bekannte Text ist nach Paul Lehmann wohl in Italien entstanden,<sup>22</sup> überliefert ist er in mehreren, voneinander mehr oder weniger stark abweichenden Versionen. Die diversen Fassungen des Textes erinnern an die Situation bei ähnlichen von Lasso vertonten Trinkliedern wie *Fertur in convivijis* oder *Ave color vini clari*,<sup>23</sup> wo ebenfalls mehrere Fassungen überliefert sind, von denen Lasso jeweils die ihm geläufige vertont hat. Für die Textvorlagen all dieser Lieder existiert

---

21 In Orlando di Lasso, *The Complete Motets*, 3: *Motets for Four to Eight Voices from Thesaurus musicus (Nuremberg, 1564)*, hg. von Peter Bergquist, Middleton: A-R Editions 2002 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 132), xii–xiii.

22 Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, 2., neu bearbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart: Hiersemann 1963, 128. Mehrere Fassungen sind abgedruckt ebd. 127–129. Vgl. auch Martha Bayless, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1996, 355 und Hans Walther, *Initia Carminum ac Versuum Medii Aevi Posterioris Latinorum*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1959 (Carmina Medii Aevi Posterioris Latina I), 492, Nr. 9707. Zum Text ausführlicher in Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 21, *Motetten XI* im kritischen Bericht zu *Iam lucis orto sidere Statim* (in Vorbereitung).

23 *Fertur in convivijis*: vgl. oben Anm. 17. *Ave color vini clari*: vgl. Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 11, *Motetten VI*, 2012, zum Text und den dazugehörigen Kontrafakturen LXXIII–LXXIV.

O De - cus cel - si ge - nus at - que coe - li,  
 O De - cus cel - si ge - nus at - que coe - li,  
 O De - cus cel - si ge - nus at - que coe - li,  
 O De - cus cel - si ge - nus at - que coe - li,  
 O De - cus:  
 O De - cus:

O De - cus:  
 KF 1) O De - cus cel - si ge - nus at - que coe - li,  
 KF 2) O De - cus cel - si ge - nus at - que coe - li,  
 KF 3) Chri - ste, San - cto - rum de - cus An - ge - lo - rum  
 KF 4) Vi - ta san - cto - rum de - cus an - ge - lo - rum.  
 KF 5) Sit - pa - rens re - rum mi - hi car - men, il - lum  
 KF 6) Lo - bet den Her - ren, denn er ist sehr freund - lich.

3

Na - te Ti - ta - num, lo - vis u - na vir - tus,  
 Na - te Ti - ta - num, lo - vis u - na vir - tus,  
 Na - te Ti - ta - num, lo - vis u - na vir - tus,  
 Na - te Ti - ta - num, lo - vis u - na vir - tus,

Na - te Ti - ta - num, lo - vis u - na vir - tus,  
 Chri - ste sal - va - tor, pa - tris u - na vir - tus,  
 Chri - ste di - vi - ni, pa - tris u - na pro - les,  
 Au - tor hu - ma - ni ge - ne - ris - que Re - ctor,  
 Vi - ta cun - cto - rum pa - ri - ter pi - o - rum.  
 Vox ca - nat, sen - sus pe - tat et re - mo - tis  
 Es ist sehr köst - lich, Vn - sern Gott zu lo - ben.

Bsp. 1: Orlando di Lasso, *O Decus celsi*, T. 1–4, Originaltext im Vergleich zu sechs Kontrafakta.



[Discantus] Iam lucis orto sidere

[Altus] Iam lucis orto sidere

[Tenor] Iam lucis orto sidere

[Bassus] Iam lucis orto sidere

[Cantus II] Sta - tim o - por - tet

[Altus II] Sta - tim o - por - tet

[Tenor II] Sta - tim o - por - tet

[Bassus II] Sta - tim o - por - tet

Bsp. 2: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim*, I. pars, T. 1–7.

jeweils ein Bestand an Strophen oder Versen, die sich jeweils mehr oder weniger voneinander unterscheiden und die jeweils neu kombinierbar sind.

Die Parodie, also Lassos Text, folgt nicht strikt den im Hymnus glatt durchlaufenden vierhebigen Jamben: Die Verszeile der ersten Strophe «Ergo bene erimus» hat sieben statt acht Silben; «Guernace, graecum et latinum» in der parodierten Doxologie hat zehn Silben und lässt sich nicht recht jambisch deklamieren. Bei einigen Verszeilen schlägt das Versmaß in vierhebige Trochäen um, so eindeutig wiederum in der Doxologie bei «Lauda vinum quod feramus» und in den Versen der vierten Strophe der I. pars «Bibe semel et secundo, / Donec nihil sit in fundo». Ganz aus dem Versschema fällt die letzte Strophe der I. pars, in der die beiden ersten Verse «Ergo, noster frater, / Bibamus ter, quater» jeweils mit sechs Silben auskommen, während die dritte Zeile «Bibamus et rebibamus» acht und der letzte Vers «Et in potatione

5

The image shows a musical score for a choral setting. It consists of two systems of four staves each. The first system is for the text 'er - go be - ne e - ri - mus' and the second system is for 'bi - be - re, si be - ne'. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The first system shows the vocal lines with lyrics underneath. The second system shows the vocal lines with lyrics underneath. The music is written in a style typical of the late Renaissance, with a focus on syllabic setting of the text.

Bsp. 2: (Fortsetzung).

gaudeamus» zehn Silben hat; es will geradezu scheinen, dass der steigende Alkoholpegel des Dichters Einfluss auf die metrische Gestaltung der Strophe hat. Was macht nun Lasso mit dem Text?

Der Satz ist doppelchörig achtstimmig angelegt, zu Beginn (Bsp. 2) teilen sich die beiden Chöre den syllabisch unterlegten Text auf. Die musikalischen Phrasen sind den Versen und deren Silbenzahl angepasst; die nur sieben statt acht Silben aufweisende dritte Verszeile «ergo bene erimus» hat demnach nur sieben Noten. Hieraus resultiert eine Herausforderung beim Kontrafazieren; nur das strukturell exakt an der Vorlage orientierte *Ave, cubile regium* fügt sich ohne Probleme.

Später, am Ende der zweiten und der dritten Strophe, schließlich die ganze fünfte Strophe hindurch wird achtstimmig gesungen, weshalb der gan-





43

[Discantus] qua - ter, bi - ba - mus, bi -

[Altus] - mus ter, qua - ter, bi - ba - mus, bi -

[Tenor] qua - - ter, bi - ba - mus, bi -

[Bassus] - mus ter, qua - ter, bi - ba - mus, bi -

[Cantus II] - mus ter, qua - ter, bi - ba - mus, bi - ba - mus

[Altus II] bi - ba - mus, bi - ba - mus

[Tenor II] - mus ter, qua - ter, bi - ba - mus, bi - ba - mus

[Bassus II] ter, qua - ter, bi - ba - mus, bi - ba - mus

Bsp. 4: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim*, I. pars, T. 43–48.

rend kontrafiziert wurde).<sup>24</sup> Eine weitere Möglichkeit stellt David Crook vor: Er berichtet über die Funktion des Stücks in Jacob Gretsers Jesuitendrama *Udo von Magdeburg* (aufgeführt in Ingolstadt 1587). Udo führt ein schändliches Leben, wofür er der Legende nach bestraft wird.<sup>25</sup> Eine Szene in Gretsers Drama zeigt ihn mit Saufgenossen in einer Taverne. Eine Regieanweisung

<sup>24</sup> Ediert in Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 19, *Motetten X*, 2020, 66–68; zu den Texten vgl. den kritischen Bericht zu diesem Stück; dort weitere Literatur.

<sup>25</sup> Vgl. Helmut de Boor, *Die deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250–1350*. Erster Teil: *Epik, Lyrik, Didaktik, geistliche und historische Dichtung*. Fünfte Auflage, neubearbeitet von Johannes Janota, München: Beck 1997, 481.

46

- ba - mus et re - bi - ba - mus

- ba - mus et re - bi - ba - mus

- ba - mus et re - bi - ba - mus

- ba - mus et re - bi - ba - mus

et re - bi - ba - mus et in po -

et re - bi - ba - mus et in po -

et re - bi - ba - mus et in po -

et re - bi - ba - mus et in po -

Bsp. 4: (Fortsetzung).

fordert dazu passende Musik und nennt drei geeignete Stücke Lassos: *Iam lucis orto sidere Statim*, das schon öfter erwähnte *Fertur in convivijs* sowie *Si bene perpendi*. Die genannten Trinklieder werden damit gleichsam zu abschreckenden Beispielen; es ist deshalb nicht verwunderlich, dass sie in einer Liste des Jesuiten Ferdinand Alber mit erlaubter und verbotener Musik aus dem Jahr 1591 auftauchen.<sup>26</sup> Von allen drei Sätzen sind sowohl die Musik als auch der Text verboten,<sup>27</sup> Crook ist indes der Ansicht, dass zumin-

26 In München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 9237; vgl. David Crook, «A Sixteenth-Century Catalog of Prohibited Music», in: *Journal of the American Musicological Society* 62 (2009), 1–78: 23–24.

27 Ebd., 63–64 als Nr. 29, 40 und 42.

49

[Discantus] et in po - ta - ti - o - ne gau - de - a -

[Altus] et in po - ta - ti - o - ne gau -

[Tenor] et in po - ta - ti - o - ne gau -

[Bassus] et in po - ta - ti - o - ne gau -

[Cantus II] - ta - ti - o - ne gau - de - a -

[Altus II] - ta - ti - o - ne gau - de - a -

[Tenor II] - ta - ti - o - ne gau -

[Bassus II] - ta - ti - o - ne gau - de -

Bsp. 5: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim*, I. pars, T. 49–56.

dest von Seiten der Musik in unserem Stück nichts Anstößiges zu finden ist.<sup>28</sup> Allerdings stellt schon die Verwendung des *Iam lucis orto sidere Statim* als abschreckendes Beispiel in Gretsers Drama das Stück als negativ dar. Dass es unter der Voraussetzung, dass man die Musik (trotz des Verbots) erhalten wollte, textlich purifiziert wurde, liegt auf der Hand. Und was würde sich dafür besser eignen als eben jener Hymnus, an den das Trinklied anknüpft, «*Iam lucis orto sydere / Deum praecemur supplices*».

Diesen zur Prim zu singenden Hymnus (vgl. Anhang) unterlegten Lassos Söhne dem Stück im *Magnum opus*. Das führt zu einer eigenartigen Relation von Lassos Text und der Kontrafaktur: In unserem Fall ist schließlich

52

mus!

- de - a - mus, gau - de - a - mus!

- de - a - mus, gau - de - a - mus!

- de - a - mus!

- - mus, gau - de - a - mus!

- mus, gau - de - a - mus!

- de - a - mus, gau - de - a - mus!

- a - mus, gau - de - a - mus!

Bsp. 5: (Fortsetzung).

der von Lasso vertonte Text schon in Abhängigkeit von einer Vorlage entstanden, die dann selbst als Kontrafakt den von ihr abhängigen Text Lassos ersetzt. In der Fassung des Stücks durch die Lasso-Söhne wird das Verhältnis des Originals zur Kontrafaktur also gewissermaßen umgekehrt und damit rückgängig gemacht.

Da nun Lassos Text durch seine Vorlage ersetzt wird, also durch prä-existenten Text, besteht somit nicht die Möglichkeit, ihn an den Originaltext formal anzugleichen. Dass die Unterlegung Probleme verursacht, ist deshalb naheliegend. Die I. pars hat jetzt nur mehr drei Strophen (statt fünf), die II. pars zwei (statt drei), der Text der Kontrafaktur fällt somit um etwas über 35% kürzer aus als Lassos Originaltext. Zudem hält der Hymnus die vierhe-



Kontrafaktur  
Original  
Kontrafaktur  
Original

Iam lu - cis or - to sy - de - re,  
Iam lu - cis or - to si - de - re

Iam lu - cis or - to  
Sta - tim o - por - tet

5  
De - um prae - ce - mur sup - pli - ces,  
er - go be - ne e - ri - mus,  
sy - de - re De - um prae - ce - mur sup - pli -  
bi - be - re, si be - ne po - ta - ve - ri -

Bsp. 6: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim / Iam lucis orto sydere Deum*, I. pars, T. 1–8, jeweils Discantus beider Chöre.

bigen Jamben strikt durch, während, wie wir sahen, das Trinklied immer wieder abweicht; Schwierigkeiten sind also vorprogrammiert.

So werden zu Beginn des Satzes in der Kontrafaktur die Verszeilen jeweils vom zweiten Chor wiederholt, während sie im Original zwischen beiden Chören aufgeteilt waren (Bsp. 6); dies ist der Kürze des Hymnus verglichen mit dem Original geschuldet. Zudem erfordert die abweichende Silbenzahl im dritten Vers (acht statt sieben Silben im Originaltext) die Aufteilung von Notenwerten bei «Deum praecemur supplices». Deutlich massivere Eingriffe sind an späterer Stelle zu finden.

39 *Strophe 5, 1. Vers* *Strophe 5, 2. Vers*

Original Discantus I  
- do. Er - go, no - ster fra - ter, bi - ba - mus ter, qua - ter, \_\_\_

44 *Strophe 3, 3. Vers* *Strophe 3, 4. Vers*

Kontrafakt Discantus I  
- a; car - nis te - rat su - per - bi - am po - tus \_\_\_

44 *Strophe 5, 3. Vers* *Strophe 5, 4. Vers*

\_\_\_ bi - ba - mus, bi - ba - mus et re - bi - ba - mus et in po - ta - ti - o -

\_\_\_ ci - bi - que, ci - bi - que, po - tus ci - bi - que, po - tus ci - bi - que par - ci -

51

- ne gau - de - a - - - - mus! \_\_\_\_\_

- tas, ci - bi - que \_\_\_\_\_ par - - - - ci - tas. \_\_\_\_\_

Bsp. 7: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim / Iam lucis orto sydere Deum*, I. pars, T. 39–56, jeweils Discantus I.

So ist am Ende der I. pars zu beobachten, dass vom Original die Strophe fünf ganz untergebracht werden kann, während vom Kontrafakt aufgrund des kürzeren Textes nur zwei Verszeilen unterlegt werden (Bsp. 7; was aus Platzgründen jeweils nur am Discantus I erläutert werden kann, gilt für den ganzen Satz). Das hat Folgen, von denen kleinere Manipulationen von Notenwerten, so in T. 50 und 52, kaum ins Gewicht fallen. Wenig Bedeutung ist außerdem dem kleinen Melisma beim ersten «potus» (T. 42–44) zuzuweisen. Ins Auge springen hingegen die weiteren Eingriffe: Zum einen muss im Kontrafakt mehr Text wiederholt werden als im Original, siehe «cibique» und «potus cibique». Zum anderen ergibt sich bei der Kontrafaktur aufgrund der abweichenden Silbenzahl pro Vers eine Verschiebung der Unterlegung gegenüber dem Original; dies zeigt sich bei «Ergo, noster frater» gegen «car-

48

[Discantus] - que, po - tus ci - bi-que par-ci - tas, ci - bi - que -

[Altus] - que, po - tus ci - bi-que par-ci - tas, par -

[Tenor] - que, po - tus ci - bi-que par-ci - tas, po -

[Bassus] - que, po - tus ci - bi-que par-ci - tas, par -

[Cantus II] po - tus ci - bi-que par-ci - tas, po - tus ci -

[Altus II] po - tus ci - bi-que par - ci-tas, po - tus ci -

[Tenor II] po - tus ci - bi-que par-ci - tas, po -

[Bassus II] po - tus ci - bi-que par - ci-tas, po - tus ci -

Bsp. 8: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sydere Deum*, I. pars, T. 48–56.

nis terat superbiam» und noch mehr zu Anfang des vierten Verses der Strophe fünf des Originals «et in potatione», der nach einer langen Pause beginnt, während der letzte Vers des Kontrafakts mehrmals durch Pausen zerteilt wird. Dass beim Kontrafakt die sinnvolle, an den Verseinheiten orientierte musikalische Gliederung nicht komplett ge- oder zerstört wird, liegt letztlich am geschickten Wiederholen der Textpartikel «cibique» beziehungsweise «potus cibique», ein Verfahren, das durch das Original mit dem wiederholten «bibamus» im Grund ja vorgegeben ist. Als nicht unproblematisch ist aber eventuell die Textausdeutung anzusehen. Das Wiederholen von «cibique» etc. mag sich zwar der musikalischen Struktur fügen; die mit dem Wiederholen verbundene Textausdeutung beim Original, die sich über das

52

par - ci - tas.  
- ci - tas, par - ci - tas.  
- tus ci - bi - que par - ci - tas.  
- ci - tas.

- bi - que, ci - bi - que par - ci - tas.  
- bi - que par - ci - tas.  
- tus ci - bi - que par - ci - tas, par - ci - tas.  
- bi - que, po - tus ci - bi - que par - ci - tas.

Bsp. 8: (Fortsetzung).

vorausgehende «ter, quater» und das nachfolgende «rebibamus» erklären lässt, fällt beim Kontrafakt aber weg.

Als nicht adäquat erscheint vor allem die Unterlegung von «parcitas» bzw. des gesamten letzten Verses «potus cibique parcitas» (Bsp. 8), der Mäßigkeit beim Trinken und Essen einfordert und damit gewissermaßen das Gegenteil des Originaltextes «et in potatione gaudeamus» – «lasst uns am Trunk erfreuen» aussagt. Der üppige Schluss mit Melismen und großen Notenwerten steht mit dem Hymnenschluss, mit «Mäßigkeit» nicht unbedingt im Einklang; der musikalische Aufwand lässt sich nur dann akzeptieren, wenn man die Schluss-Situation als Grund dafür in Anspruch nehmen will. Ebenso will nicht recht einleuchten, dass «potus cibique parcitas» zweimal auf völlig unterschiedliche Art vorzutragen ist, da der Text doch vor

dem aufwendigen Schluss blockhaft in kurzen Notenwerten gesungen wird. Das Aufeinandertreffen zweier derart divergierender Satzweisen passt eher zum grotesken Inhalt des original unterlegten Trinklieds als zur Seriosität des kontrafazierenden Hymnentextes.

Das zweite Kontrafakt *Ave, cubile regium* (vgl. Anhang) ist handschriftlich im Exemplar des ersten Bandes der *Selectissimae cantiones* der Regensburger Thurn & Taxis-Bibliothek eingetragen (D-Rtt, F. K. 6. 7.). Die Quelle, von der nur der Cantus und der Altus erhalten sind, stammt aus dem Benediktiner-Kloster Neresheim.<sup>29</sup> Wir haben es mit einem Hymnus auf die Gottesmutter Maria zu tun, der hinsichtlich der Anzahl der Strophen, der Verszeilen und der Silben formal exakt an die Vorlage angepasst ist, somit offenbar gezielt als Kontrafakt auf Lassos Satz gestaltet wurde. Deshalb lassen sich auch die aufgrund der Unvollständigkeit der Quelle fehlenden Verse exakt lokalisieren. Der Text knüpft inhaltlich immer wieder an Lassos Original an: «Te igitur, Mater, / Laudamus ter, quater, / laudamus et perlaudamus / et in laudatione personamus» entspricht «Ergo, noster frater, / bibamus ter, quater, / bibamus et rebibamus / et in potatione gaudeamus». Schließlich endet die II. pars mit einer Art Doxologie «Gloriam resonant tibi / Barbari, Graeci et Latini» analog zu «Gloria sit tibi vinum, / Guernace, graecum et latinum».

Indes wurde in der II. pars an der Textfassung gearbeitet; als verbindlich haben mutmaßlich die in der ersten Zeile des Cantus (Abb. 1) unten stehenden Verse «Ave sidus lucidum maris» etc. zu gelten, da ausschließlich diese Fassung im Altus unterlegt ist. Offenkundig hat sich der Dichter bei präexistenten Formeln und Texten bedient: Dies zeigen zum einen auch sonst zu findende Bezeichnungen für Maria wie «sidus maris» (II. pars, Strophe 1, Vers 1) oder «aquae vivae puteus» (I. pars, Strophe 2, Vers 1),<sup>30</sup> zum anderen die Zeile «Tollis ad templa aetheris» (II. pars, Strophe 1, Vers 3), die sich in

<sup>29</sup> *Selectissimae Cantiones, quas vulgo Motetas vocant* [...], Nürnberg: Gerlach 1579. RISM 1579 a [L 915; 1579–2 in Leuchtman und Schmid, *Orlando di Lasso* (wie Anm. 4), Bd. 2, 21–26. Zum Regensburger Exemplar mit dem Kontrafakt vgl. Eichner, «Messen, Madrigale, Unika» (wie Anm. 1), 125–128; dort 127 zum *Ave, cubile regium*.

<sup>30</sup> Vgl. Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Linz: Feichtinger 1893, Fundstellen für «sidus maris» 406, Zeile 21; 408, Zeile 1. Fundstelle für «aquae vivae puteus» 10, Zeile 1–2.

Secunda pars. Cantus.

Sive potus Vi ponit aquam in Falerno, Tolle ad templa alboris gloriam gloria  
 Aue Iudas Iaculum maris Noli nocere es adducta.

resonant tibi fit tibi vi of Barbari Graeci et Latini, atq; nobis bene faue num Guernace, Græcum & Latini num, & super omne laudamus,

et ad in miers, longissima potati o, vt durat ista fegula, in sempiterna Calcia peisidams in sempiterna calia fegula, j y

SS

Abb. 1: II. pars, Cantus des Chorus primus aus *Selectissimae cantiones* (Exemplar D-Rtt).

einem Gedicht von Michael Marullus (um 1458 bis 1500) findet.<sup>31</sup> Die enge formale Anlehnung des Kontrafakts ermöglicht eine problemlose Unterlegung des neuen Textes; nur deshalb ist schließlich die Unterlegung der Kontrafaktur in einem Druck möglich, da ja hier im Notentext nicht viel veränderbar ist, wenn man nicht ein vollkommen unübersichtliches Ergebnis erzielen möchte.

Im erhaltenen Material findet sich deshalb nur eine einzige Manipulation in den Noten, um den Text unterzubringen; eine Minima musste zu zwei Semiminimen geteilt werden (Abb. 2, 2. Zeile, 6. und 7. Note). Zur Textausdeutung nur so viel: Der satztechnisch üppige Schluss der I. pars ist dem

31 Michael Marullus, *Poems*, hg. und übersetzt von Charles Fantazzi, Cambridge, MA: Harvard University Press 2012, 204, Zeile 59. Für eine zeitgenössische Ausgabe vgl. *Michaelis Tarchaniotae Marulli Constantinopolitani Epigrammata & Hymni*, Paris: Iacob Dupuis 1561, fol. 59r.

Prima Pars. LIII. Altus.

**I** A lucis orto sidere, ergo bene erimus, si quis plene non biberit, bibamus ergo egregie, & rebibamus optime, ut in somni re- quie, possimus esse hodie, in qua ne mori valeat, nisi tæteri gaudeat, & rebi bendo bibat, donec nihil sit in fundo. Ergo noster frater, bibamus ter quater, bibamus, bibamus, & rebibamus, & in potatione gaudeamus, gaudeamus.

Abb. 2: I. pars, Altus des Chorus primus aus *Selectissimae cantiones* (Exemplar D-Rtt).

Text «et in laudatione personamus» durchaus angemessen (zum Notentext vgl. die beiden oberen Stimmen des ersten Chores in Bsp. 8).

Ein drittes, ebenfalls purifizierendes Kontrafakt gilt es vorzustellen: das aus dem frühen 17. Jahrhundert stammende, in der Universitätsbibliothek Uppsala in der Handschrift Utl. Vok. Mus. i.tr. 394–396, 399 anonym überlieferte *Tulerunt Dominum meum*,<sup>32</sup> einen eng an liturgische Texte angelehnten Prosatext, der erheblich kürzer als die Verse der anderen Texte ist (vgl. Anhang). Der auf Johannes 20: 13 basierende Text der I. pars findet sich ohne die «Alleluia»-Rufe wörtlich im *Breviarium Romanum* als Responsorium (ohne Versus) in primo nocturno am 22. Juli: Sanctae Mariae Magdale-

Discantus I  
Tu - le - runt Do - mi - num me - um,

Discantus II  
Tu - le - runt Do - mi -

5  
et ne - sci - o, ne - sci - o,  
-num me - um, et ne - sci - o, et ne - sci -

Bsp. 9: Orlando di Lasso, *Tulerunt Dominum meum*, I. pars, T. 1–8, Discantus I und II.

nae paenitentis.<sup>33</sup> Der Text der II. pars *Surrexit Christus de sepulchro* entspricht dem *Breviarium* zufolge einem Responsorium während der Osterzeit innerhalb des Ordinarium divini Officii ad Tertiam;<sup>34</sup> dort steht allerdings «Dominus» statt «Christus», zudem ist vor «Surrexit Dominus vere» die Doxologie zu singen. Die «Alleluia»-Rufe unseres Kontrafakts entsprechen denjenigen des *Breviariums*. Da auch die Texte der I. pars österlichen Inhalt haben, ist das Stück auf Ostern zu beziehen. Lasso hat den Text der I. pars ohne die «Alleluia»-Rufe als II. pars seines *Congratulamini omnes* vertont.<sup>35</sup>

Die Kürze des Text erfordert zahlreiche Wiederholungen; wie im ersten Kontrafakt (*Iam lucis orto sydere Deum*) kehrt der Text des ersten Chors im Chorus secundus wieder (Bsp. 9). Da die Satzglieder des Prosatextes einigermaßen kurz sind, lassen sie sich meist ohne Schwierigkeiten der musikalischen Gliederung anpassen; sind die Partikel zu kurz, wird innerhalb der Abschnitte wiederholt, wie bei «nescio».

Vor allem aber wird «Alleluia» zahlreich wiederholt, statt «Alleluia» sind im Originaltext die zwei Verse «bibamus et rebibamus / et in potatione

33 Benutzt wurde folgende Ausgabe: *Breviarium Romanum ad usum Cleri Basilicae Vaticanae Auctoritate ac Munificentia Pii Papae XI editum. Pars aetiva*, Rom: Typis Vaticanis 1925, 872.

34 Ebd., Pars verna, 31.

35 Ediert in Lasso, *Sämtliche Werke. Zweite Auflage* (wie Anm. 1), Bd. 13, *Motetten VII*, 2013, 14–18.



Original Discantus I

Kontrafakt Discantus I

48

52

- ter, bi - ba - mus, bi - ba - mus et re - bi - ba -

- tis, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu -

- mus et in po - ta - ti - o - ne gau - de - a -

- ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, —

— Al - le - lu - ia. —

The image shows a musical score for two voices, Original Discantus I and Kontrafakt Discantus I. The score is in G minor (one flat) and common time. It consists of three systems of music. The first system (measures 44-47) shows the original text: '- ter, bi - ba - mus, bi - ba - mus et re - bi - ba -'. The second system (measures 48-51) shows the contrafact text: '- tis, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu -'. The third system (measures 52-55) shows the original text: '- mus et in po - ta - ti - o - ne gau - de - a -' and the contrafact text: '- ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, —'. The original text continues with '— Al - le - lu - ia. —'.

Bsp. 10: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim / Tulerunt Dominum meum*, I. pars, T. 44–56, jeweils Discantus I.

gaudeamus» zu singen (Bsp. 10). Häufiges Wiederholen von «Alleluia» am Ende von Motetten oder deren Unterteilen ist keine Seltenheit, die Kontrafaktur fügt sich also in geschickter Weise den Gepflogenheiten der Zeit. Und selbstverständlich wurden Manipulationen im Bereich der Notenwerte vorgenommen, um «Alleluia» sinnvoll unterzubringen. Allerdings ergeben sich bei Wortbetonungen mitunter Probleme; Notenbeispiel 11 zeigt anhand des ersten Chores, dass die Unterlegung von «ubi posuerunt eum» anstelle des originalen «Si quis plene non biberit» trotz identischer Silbenzahl zumindest im Discantus einigermaßen hölzern wirkt.

Zusammengefasst lässt sich Folgendes festhalten: Bei jeder der drei Kontrafakturen haben wir es mit Purifikation zu tun, aus dem frechen Trinklied wird jeweils ein geistliches Stück. Damit sind die Gemeinsamkeiten aber schon fast erschöpft, da die kontrafazierenden Texte doch große Unterschiede aufweisen, die zu jeweils individuellen Lösungen führen; anhand eines Stücks und der dazugehörigen Kontrafakturen ließen sich also verschiedenste Aspekte des Kontrafakturverfahrens aufzeigen: Im Fall des *Ave, cubile regi-*

9

Discantus

Si quis ple - ne non bi - be - rit  
u - bi po - su - e - runt e - um.

Altus

Si quis ple - ne non bi - be - rit  
u - bi po - su - e - runt e - um.

Tenor

Si quis ple - ne non bi - be - rit  
u - bi po - su - e - runt e - um.

Bassus

Si quis ple - ne non bi - be - rit  
u - bi po - su - e - runt e - um.

Bsp. 11: Orlando di Lasso, *Iam lucis orto sidere Statim / Tulerunt Dominum meum*, I. pars T. 9–11, Chorus primus.

um haben wir es mit formal exakt angepassten, sicherlich eigens geschaffenen Versen zu tun, die kaum Probleme evozieren. Bei *Tulerunt Dominum meum* handelt es sich um einen sehr kurzen Prosatext, der sich nicht zuletzt aufgrund der Kürze seiner Satzglieder zur Kontrafazierung unseres Satzes durchaus eignet und meist einigermaßen passend untergebracht wird. Und ausgerechnet mit dem Hymnus «*Iam lucis orto sidere / Deum praecemur supplices*», an den der von Lasso vertonte Text ja anschließt, liegen Verse vor, die insbesondere aufgrund ihrer abweichenden Struktur, aber auch hinsichtlich der Textausdeutung Probleme bereiten.

Wie eingangs erwähnt, lassen sich anhand der Kontrafakturen nach Kompositionen Lassos die Absichten, Voraussetzungen, Verfahrensweisen, zudem die Schwierigkeiten aufzeigen, die sich in der zweiten Hälfte des 16. und noch im frühen 17. Jahrhundert mit dem Umtextieren verbinden; dies ist nicht zuletzt aufgrund der schier unüberschaubaren Menge an Kontrafakturen zu Lassos Werken möglich. Selbstverständlich liess sich am abgehandelten Beispiel, dem *Iam lucis orto sidere*, nicht das gesamte Spektrum des Phänomens der Kontrafaktur in der Lasso-Zeit abhandeln. Trotzdem: Das gewählte Beispiel ist aufgrund der großen Unterschiede zwischen der Vorlage und den denkbar unterschiedlich gearteten Kontrafakturen durchaus geeignet, den möglichen Spielraum wenigstens andeutungsweise sichtbar zu machen.

## Anhang: Originaltext und Kontrafakturen

---

### Originaltext

### Kontrafakt aus dem *Magnum opus musicum*

---

#### *I. pars*

Iam lucis orto sidere  
Statim oportet bibere,  
Ergo bene erimus,  
Si bene potaverimus.

Si quis plene non biberit,  
Salvus esse non poterit,  
Bibamus ergo egregie  
Et rebibamus optime,

Ut in somni requie  
Possimus esse hodie,  
In qua nemo valeat,  
Nisi laetari gaudeat,

Nisi bibat et rebibat  
Et rebibendo bibat,  
Bibe semel et secundo,  
Donec nihil sit in fundo.

Ergo, noster frater,  
Bibamus ter, quater,  
Bibamus et rebibamus  
Et in potatione gaudeamus!

#### *II. pars*

Qui ponit aquam in falerno  
Sit sepultus in inferno.  
Aqua limpha maledicta  
Sit nobis interdicta.

Gloria sit tibi vinum,  
Guernace, graecum et latinum,  
Lauda vinum, quod feramus  
Et super omne laudamus.

Sit semper nostra lectio  
Longissima potatio,  
Ut durat ista regula  
In sempiterna secula.

---

#### *I. pars*

Iam lucis orto sydere  
Deum praecemur supplices,  
Ut in diurnis actibus  
Nos servet a nocentibus.

Linguam refraenans temperet,  
Ne litis horror insonet;  
Visum fovendo contegat,  
Ne vanitates hauriat.

Sint pura cordis intima,  
Absistat et vecordia;  
Carnis terat superbiam  
Potus cibique parcitas.

#### *II. pars*

Ut, cum dies abscesserit  
Noctemque sol reduxerit,  
Mundi per abstinentiam  
Ipsi canamus gloriam.

Deo patri sit gloria  
Eiusque soli filio,  
Cum spiritu paraclito  
Et nunc et in perpetuum.

---

**Handschriftlich eingetragenes Kontrafakt aus  
den *Selectissimae cantiones*, Exemplar D-Rtt**
**Kontrafakt aus S-Uu,  
Utl. Vok. Mus. i. tr. 394–396, 399**


---

*I. pars*

Ave, cubile regium,  
[...]  
Ave, venter fertilis  
[...]

O [Discantus: Ave] aquae vivae puteus  
[...]  
In te salus nostra nascitur,  
Dum Evae nomen vertitur.

In te, Rex terrigenum,  
Intravit atque superum,  
Ut mortalis fieret,  
Nostraque aera solveret.

[...]  
Quae verbo concepisti  
[...]  
Quem sincere nutritivisti.

Te igitur, mater,  
Laudamus ter, quater,  
Laudamus et perlaudamus  
Et in laudatione personamus.

*II. pars*

Ave, sidus lucidum maris  
[Discantus zusätzlich:  
Aue, poli sidus lucidum]  
[...]  
Nulli noxae es addicta  
[Discantus zusätzlich:  
Tollis ad templa aetheris]  
[...]

Gloriam resonant tibi  
Barbari, Graeci et Latini.  
[...]  
Atque nobis bene faue.

[...]  
Et adsis in miseriis  
Facque post mortem gaudia  
Possideamus Caelica.

---

*I. pars*

Tulerunt Dominum meum et nescio,  
ubi poserunt eum.  
Dicunt ei Angeli: Mulier, quid ploras?  
Surrexit sicut dixit, Alleluia.  
Praecedet vos in Galilaeam, ibi eum videbitis,  
Alleluia.

*II. pars*

Surrexit Christus de sepulchro, qui pro  
nobis pependit in ligno, Alleluia.  
Surrexit Christus vere et apparuit Simoni,  
Alleluia.



# Weckmann, Profe, Bach & Co.

## Konfessionelle Kontrafakturen

Silke Leopold

### Die Glaubensspaltung und ihre musikalischen Opfer

Der Kampf der Konfessionen, der Mitteleuropa mindestens ein Jahrhundert lang in Atem hielt, setzte sich in der wissenschaftlichen Aufarbeitung dieser Zeit seit dem 19. Jahrhundert und fast bis heute fort.<sup>1</sup> Er beginnt mit den Begrifflichkeiten. Zu den großen Erzählungen der Geschichtswissenschaften bei dem Versuch, die Zeit zwischen der Mitte des 16. und der Mitte des 17. Jahrhunderts zu beschreiben, zwischen dem Augsburger Religionsfrieden, der auf dem Reichstag zu Augsburg 1555 in den Grundsatz «cuius regio, eius religio» gegossen wurde, und dem Westfälischen Frieden, der den Dreißigjährigen Krieg 1648 beendete, gehört die Geschichte von Reformation und Gegenreformation. Schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts und aus protestantischer Perspektive geprägt machte der Begriff «Gegenreformation» mit den Schriften Leopold von Rankes Karriere und wurde alsbald mit «Restauration» im Vergleich zu den Modernisierungsbestrebungen der Reformation gleichgesetzt.<sup>2</sup> Rankes Schüler Wilhelm Maurenbrecher stellte dieser Auffas-

---

1 Zusammenfassend hierzu Thomas Kaufmann, «Konfessionalisierung», in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachherausgebern herausgegeben von Friedrich Jaeger. Copyright © J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2005–2012. [http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248\\_edn\\_a2193000](http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_a2193000), zuerst online veröffentlicht 2014 (10.10.2019)

2 Thomas Kaufmann, «Gegenreformation», in: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, hg. von Hans Dieter Betz et al., 4., völlig neu bearbeitete Auflage, Tübingen: Mohr Siebeck 1998–2007, Bd. 3 (2000), 338–544.

sung seine Idee von einer «katholischen Reformation» entgegen.<sup>3</sup> Hubert Jedin bemühte sich, den allzu sehr vom Protestantismus geprägten Begriff der Reformation durch «Reform» zu ersetzen.<sup>4</sup> Später setzte sich für die Beschreibung des genannten Zeitraums die Begriffe «Konfessionalisierung» und «konfessionelles Zeitalter» durch, und die Protagonisten dieser neuen Sichtweise vom Zeitalter der Konfessionalisierung als einem Zeitalter paralleler Reformen und paralleler Modernisierungsbemühungen, also vor allem Ernst Walter Zeeden, Heinz Schilling und Wolfgang Reinhard,<sup>5</sup> haben in den letzten vier Jahrzehnten viel dazu beigetragen, den subkutanen Konfessionsstreit innerhalb der Geschichtswissenschaft selbst als solchen zu benennen und beizulegen. Harm Klüeting unterschied zwischen katholischer Konfessionsbildung, katholischer Konfessionalisierung, Gegenreformation und katholischer Reform.<sup>6</sup> Michael Maurer schließlich betonte mit dem Titelstichwort «Konfessionskulturen» den Einfluss der konfessionellen Spaltung Europas nicht nur auf die religiöse und politische, sondern auch auf die kulturelle Identität seiner Bewohner. Als einziger der genannten Autoren richte-

---

3 Wilhelm Maurenbrecher, *Geschichte der katholischen Reformation*, Nördlingen: Beck 1880.

4 Hubert Jedin, *Katholische Reform oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe*, Luzern: J. Stöcker 1946.

5 Siehe Ernst Walter Zeeden, *Die Entstehung der Konfessionen. Grundlagen und Formen der Konfessionsbildung im Zeitalter der Glaubenskämpfe*, München: R. Oldenbourg 1965; ders., *Konfessionsbildung. Studien zur Reformation, Gegenreformation und katholischer Reform*, Stuttgart: Klett-Cotta 1985; Heinz Schilling, *Aufbruch und Krise. Deutschland 1517–1648*, Berlin: Wolf Jobst Siedler 1988; ders., «Das konfessionelle Europa. Die Konfessionalisierung der europäischen Länder seit Mitte des 16. Jahrhunderts und ihre Folgen für Kirche, Staat, Gesellschaft und Kultur», in: *Ausgewählte Abhandlungen zur europäischen Reformations- und Konfessionsgeschichte von Heinz Schilling*, hg. von Luise Schorn-Schütte, Berlin: Duncker und Humblot 2002, 646–699; Wolfgang Reinhard, «Gegenreformation als Modernisierung? Prolegomena zu einer Theorie des konfessionellen Zeitalters», in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 68 (1977), 226–251; ders., «Konfession und Konfessionalisierung in Europa», in: Wolfgang Reinhard (Hg.): *Bekennnis und Geschichte. Die Confessio Augustana im historischen Zusammenhang*, München: Vögel 1981, 165–189.

6 Harm Klüeting, *Das Konfessionelle Zeitalter. Europa zwischen Mittelalter und Moderne*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, 137–138.

te er dabei sein Augenmerk auch auf die Musik, wobei er zu dem Schluss kam: «In der Neuzeit machte sich die Konfessionsspaltung auch in der Musik geltend».<sup>7</sup>

Tatsächlich würde man dieser Bemerkung nach einem Blick in die Sekundärliteratur zustimmen wollen. In der Musikgeschichtsschreibung wirken die Grenzen, die die Konfessionalisierung und vor allem die Forschung darüber zogen, bis in die jüngste Zeit nach. Der Artikel «Kirchenmusik» in der neuen *MGG* ist wenige Zeilen mehr als eine Spalte lang und handelt davon, dass «auf einen zusammenfassenden Artikel verzichtet wird».<sup>8</sup> Danach werden detaillierte Lemmata fein säuberlich nach Konfessionen getrennt zur Lektüre empfohlen: «Zu unterscheiden ist zunächst die Behandlung der katholischen und protestantischen Kirchenmusik in detaillierten Artikeln von der globaleren Darstellung anderer christlicher Repertoires».<sup>9</sup> Tatsächlich gab es bis vor wenigen Jahren keine zusammenfassende Darstellung zur Geschichte der Kirchenmusik,<sup>10</sup> dafür aber jeweils umfängliche Bücher zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik und zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik.<sup>11</sup> Und mit Konvertiten wie dem Katholiken Antonio Scandello, der in Dresden Lutheraner wurde, oder Johann Christian Bach, der in Mailand zum Katholizismus konvertierte, tut sich die Musikwissenschaft mindestens ebenso schwer wie mit national nicht zuzuordnenden Musikern. Am schlimmsten traf es, um ein besonders eklatantes Beispiel zu nennen, den Dresdener Lautenisten und Komponisten Johann Nauwach, von

---

7 Michael Maurer, *Konfessionskulturen. Die Europäer als Protestanten und Katholiken*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2019, 226.

8 Ludwig Finscher, «Kirchenmusik», in: *MGG Online* ([www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com)), veröffentlicht 2016 (10. 10. 2019).

9 Ebd.

10 Die erste stammt von Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher (Hgg.), *Geschichte der Kirchenmusik*, 4 Bde, Laaber: Laaber 2011–2014. Der Band über das 17. und 18. Jahrhundert trägt den Untertitel «Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen».

11 Friedrich Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft hg. von Ernst Bücken); Karl Gustav Fellerer, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Düsseldorf: Schwann 1949.



dem man bis heute in Lexika wie etwa *The New Grove* lesen kann, dass er, der 1595 Geborene, vermutlich um 1630 in Dresden verstorben sei,<sup>12</sup> weil sein Name von diesem Jahr an in den Kapellakten nicht mehr verzeichnet war. Tatsächlich aber war Nauwach zum Katholizismus konvertiert und als Kapellsänger an den kaiserlichen Hof Ferdinands II. in Wien gegangen, wo er in den dortigen Akten auch verzeichnet war. Und obwohl diese Akten seit 1869 veröffentlicht vorlagen,<sup>13</sup> ist erst in jüngster Zeit jemandem aufgefallen, dass es sich um dieselbe Person handeln könnte.<sup>14</sup> Für die protestantische Musikgeschichtsschreibung war der katholische Nauwach einfach tot, und die katholische interessierte sich wenig für die Herkunft, und schon gar nicht die konfessionelle, der kaiserlichen Musiker.

Die Konfessionszugehörigkeit spielt heute generell, nicht nur was die Musik angeht, kaum noch eine Rolle, ist ohnedies von einem öffentlichen Bekenntnis mit Folgen für das Leben insgesamt zu einem der Intimsphäre zugerechneten Fall für den Datenschutz geworden. Doch auch heute werden Fragen der Ökumene und damit der Konfessionszugehörigkeit wieder heftig und kontrovers diskutiert – man denke an die jüngsten Bemühungen um das gemeinsame Abendmahl von Katholiken und Protestanten. Deshalb erscheint es angebracht, sich auch über die Rolle der Musik in Zusammenhang mit Konfessionsbildung und Konfessionsbindung Gedanken zu machen. Denn in dem Ringen um konfessionelle Identität und Alterität, um klare Grenzen zwischen Katholizismus, lutherischer, calvinistischer und auch anglikanischer Konfession verhielten sich die Musiker und mit ihnen auch die Musik keineswegs systemkonform, im Gegenteil: Mit ihren fast anarchisch anmutenden Brückenschlägen trug die Musik dazu bei, die Verbindungen zwischen den Konfessionen nicht gänzlich abzurechen.

---

12 John H. Baron, «Nauwach, Johann», in: *Grove Music Online* ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)), veröffentlicht 2001 (10. 10. 2019).

13 Ludwig Ritter von Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien 1543 bis 1867*, Wien: Beck'sche Universitäts-Buchhandlung Alfred Hölder 1869, 59.

14 Martin Wölfel, *Johann Nauwach und sein «Primo libro di arie passaggiate», Dresden 1623*, Dipl.-Arbeit Hochschule für Musik Dresden 1996 (mschr.). Zitiert bei Wolfram Steude, «Nauwach, Johann», in: *MGG Online* ([www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com)), veröffentlicht 2016 (10. 10. 2019).

Wäre die Frage der Konfessionszugehörigkeit eines Komponisten eine ausschließlich biographische, könnte man sie in die Fußnoten verbannen. In der Musikgeschichtsschreibung aber knüpft sich an die biographische leicht eine stilistische Frage und damit auch eine Beurteilung der kompositorischen Qualität. Dass es viele Musiker gab, die, häufiger um ihrer Karriere als um religiöser Überzeugung willen, konvertierten, ist bisher kaum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen. Lediglich in Zusammenhang mit Johann Christian Bach wurde diese Frage bisweilen thematisiert. Dem jüngsten Sohn Johann Sebastian Bachs haftet bis heute die Konversion als Makel und als Verlust der künstlerischen Identität an: Er wurde katholisch, um die Position des Organisten am Mailänder Dom bekleiden zu können, was die frühere Bachforschung mit gerümpfter Nase und mit dem Verweis auf die eher oberflächliche, von der gedanklichen Tiefe seines Vaters weit entfernte italienische Schreibart des Abtrünnigen quittierte. Dass es vornehmlich Protestanten waren, die zum Katholizismus konvertierten, ist dabei eine Beobachtung, der es Aufmerksamkeit zu schenken gälte; doch auch für den umgekehrten Fall gibt es prominente Beispiele. Antonio Scandello etwa, 1517 in Bergamo geboren und 1549 als Zinkenist im Gefolge des Kurfürsten Moritz von Sachsen nach Dresden übersiedelt, konvertierte zum lutherischen Glauben und komponierte fürderhin protestantische Musik in deutscher Sprache; ob ihm die Tatsache, dass Dresden nur Lutheranern das Bürgerrecht verlieh, dabei die Entscheidung erleichtert hat, lässt sich nach jetzigem Kenntnisstand vermuten, aber nicht beweisen.<sup>15</sup> Tatsache ist wohl auch, dass die protestantischen Fürsten ihren gehätschelten italienischen Musikern gegenüber mehr konfessionelle Toleranz walten ließen als ihren anderen Untertanen gegenüber, um sie nicht zu verlieren. Tatsache ist aber auch, dass selbst oder gerade im Zentrum des Kirchenstaates bisweilen künstlerische Qualität vor Rechtgläubigkeit ging. Von Johann Philipp Krieger etwa, dem 1649 in Nürnberg geborenen, zum protestantischen Kirchenmusiker ausgebildeten Hofkapellmeister in Bayreuth und später in Weißenfels, wusste sein Biograph zu berichten, dass er auf seiner Italienreise in den 1670er-Jahren besonders in Rom von dem Unterricht bei dem römischen

---

15 Andreas Waczkat, «Scandello, Antonio», in: *MGG Online* ([www.mgg-online.com](http://www.mgg-online.com)), veröffentlicht 2016 (10.10.2019).

Musiker Bernardo Pasquini profitiert habe, von welchem «er so wohl in der Composition als auch auf dem Clavier viel Gutes auch in weniger Zeit profitiert und sich zugleich so weit habil gemacht, daß ihm in der Pöbstlichen Capelle die Orgel zu tractieren, das sonsten denen Frembden nicht leicht zugestanden wird, erlaubt worden».<sup>16</sup> Ein Protestant an der Orgel in der Cappella Sistina – das ist in den hohen Zeiten katholischer Konfessionalisierungsbestrebungen durchaus bemerkenswert. Auch Georg Friedrich Händel hat später in so wichtigen Kirchen wie der Lateransbasilika Orgel spielen dürfen.

Welche Rolle aber spielte die Konfession eines Musikers überhaupt bei der Ausübung seines Berufes? Galt das «cuius regio, eius religio» auch für die Musik und die Musiker? Durfte bzw. konnte nur ein katholischer Musiker in der katholischen Kirche singen, nur ein Protestant an der Orgel einer lutherischen Kirche spielen? Es scheint so, als ob es hier zu allen Zeiten eine große und jeweils individuelle Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit gegeben habe. William Byrd etwa blieb mit Billigung seiner Dienstherrin Elizabeth I. zeit seines Lebens katholisch, komponierte aber gleichwohl anglikanische Kirchenmusik und war zehn Jahre lang Organist und Chorleiter der Kathedrale in Lincoln. Und Georg Friedrich Händel ist ein Musterbeispiel dafür, dass persönliches Bekenntnis und kompositorische Berufsübung nicht unbedingt miteinander zu tun haben mussten. Denn Händel ist wahrscheinlich der einzige Komponist der Musikgeschichte, der Kirchenmusik für vier verschiedene Konfessionen komponiert hat – reformierte in Halle, lutherische in Hamburg, katholische in Rom, anglikanische in London. Dabei blieb er zeit seines Lebens Lutheraner, selbst als ihm die englische Staatsbürgerschaft verliehen worden war. Seine religiöse Musik aber ist von einem derartigen stilistischen Mimikry, dass jede seiner Kompositionen für die Kirche als perfekte musikalische Einlösung der jeweiligen konfessionellen Traditionen dasteht.

---

16 Johann Gabriel Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg: Peter Conrad Monath 1730, 278–279.

## Matthias Weckmann und Franz Tunder

Wer nicht so virtuos auf der musikalischen Klaviatur der Konfessionen zu spielen wusste wie Händel, konnte sich dennoch anderweitig behelfen. Die Berührungsmöglichkeiten zwischen katholischer in protestantische Musik waren zahlreich: Da waren zum einen die italienischen Musiker, die in den Norden auswanderten, um dort, zumeist als Sänger, ein Auskommen zu finden. Da waren umgekehrt die Musiker aus dem Norden, die in Scharen nach Italien kamen, um dort Musik zu studieren und ihre erworbenen Fähigkeiten zu vervollkommen. Und da waren schließlich jene nord- und mitteleuropäischen Musiker, die von Italien nur träumen konnten, weil sie kein Geld und keine Gelegenheit hatten, dorthin zu reisen, und die sich Noten aus Italien besorgten, um daran ihre eigene Schreibart zu schärfen. Zu ihnen gehörte Matthias Weckmann, 1618 geboren, Schüler des italienerprobten Heinrich Schütz, aber selbst niemals über Thüringen und Sachsen in Richtung Süden hinausgekommen. Weckmann schrieb 1647, vier Jahre nach Monteverdis Tod, zahlreiche geistliche Kompositionen Monteverdis, zumeist aus der 1641 in Venedig veröffentlichten *Selva morale et spirituale*, ab und verwendete sie möglicherweise in den von ihm musikalisch gestalteten Gottesdiensten in Hamburg.<sup>17</sup> Mit Psalmvertonungen wie *Confitebor tibi Domine* oder *Laudate Dominum omnes gentes* gab es dabei keine Probleme, ebenso wenig wie mit anderen biblischen Texten, etwa dem *Magnificat*; gesungene lateinische Texte waren ja auch in protestantischen Kirchen erlaubt. Schwieriger wurde es freilich mit marianischen Texten wie der Antiphon *Salve Regina*, denn die Himmelskönigin gehörte nicht in den lutherischen Gottesdienst und der Text nicht in die Bibel. Weckmann behalf sich mit derselben Methode, die auch schon Luther selbst einst angewandt hatte – der Kontrafaktur: Aus *Salve Regina* wurde *Salve mi Jesu*, und aus der überaus sinnlich schmelzenden musikalischen Marienverehrung Monteverdis wurde eine nicht minder erotisch aufgeladene musikalische Jesus-Verehrung. Der Unterschied zu der her-

---

17 Zu Weckmanns Transkriptionen siehe Alexander Silbiger, «The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation», in: *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen, 10.–14. November 1985*, hg. von Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted, Kopenhagen: Engstrøm & Sødring 1989, 117–135.

kömmlichen Kontrafaktur bestand lediglich darin, dass sie konfessionell bedingt war. Die Musik übersprang Grenzen, die der Text eigentlich markiert hatte. Und zumeist waren es die marianischen Texte, die eine solche Korrektur nötig machten, wie das Beispiel Franz Tunders und Matthias Weckmanns zeigt. Ob es Weckmann war, der sich dieser Methode als Erster der beiden bediente, oder sein vier Jahre älterer Freund Franz Tunder, der in Lübeck als Organist wirkte, lässt sich nicht sagen, da sich Tunders Kompositionen nicht datieren lassen. Auffällig ist allerdings, dass die beiden Komponisten in dem Jahr, als Weckmann Monteverdis geistliche Kompositionen abschrieb, in engem Kontakt standen; Tunder hatte ihm als Trauzeuge gedient. Möglicherweise haben sich die beiden Kirchenmusiker über die Möglichkeiten der konfessionellen Kontrafaktur persönlich ausgetauscht. Von Tunder sind zwei derartige Kontrafakturen überliefert: *Salve coelestis pater misericordiae* für Bassstimme und Continuo sowie *Salve mi Jesu pater misericordiae* für Altstimme und fünfstimmiges Streicherensemble.<sup>18</sup> Beide sind Umdichtungen der Antiphon *Salve Regina*, in der nur wenig verändert werden musste, um aus einem katholischen ein evangelisches Stück zu machen.

#### Marianische Antiphon

Salve Regina, mater misericordiae,  
vita, dulcedo, et spes nostra, salve.  
Ad te clamamus, exsules filii Hevae;  
ad te suspiramus gementes et flentes  
in hac lacrymarum valle.  
Eia ergo advocata nostra,  
illos tuos misericordes oculos  
ad nos converte.  
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,  
nobis post hoc exsilium ostende.  
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.

#### Weckmanns Umdichtung

Salve mi Jesu, pater misericordiae,  
vita dulcedo et spes nostra, salve.  
Ad te clamamus, exsules filii Hevae;  
ad te suspiramus gementes et flentes  
in hac lacrymarum valle.  
Eia ergo advocate noster,  
illos tuos misericordes oculos  
ad nos converte.  
Et Jesum, filium tuum,  
nobis post hoc exsilium ostende.  
O clemens, o pie, o dulcis salvator Jesu.

---

18 Jerome Roche hat nachgewiesen, dass es sich bei Tunders *Salve mi Jesu* um eine Kontrafaktur von Giovanni Rovettas *Salve Regina* aus seinen 1647 in Venedig publizierten *Motetti concertati a 2, e 3 voci, op. 10* ist. Siehe Jerome Roche, «Rovetta and Tunder – misattribution or plagiarism?», in: *Early Music* 3 (1975), 58–60.

Solche konfessionellen Kontrafakturen waren schon für Martin Luther selbst und seine junge Kirche eine Notwendigkeit gewesen – aus dem schlichten Grund, dass es noch keine ‘eigene’ Kirchenmusik gab. Seit Luther die Ostersequenz *Victimae Paschali Laudes* und mehrere gregorianische Hymnen mit deutschen Texten versah, gehört die konfessionelle Kontrafaktur zu den Selbstverständlichkeiten der protestantischen Kirchenmusik. Und auch noch zwei Generationen später mochten Musik liebende Protestanten nicht auf die Kompositionen europaweit geachteter Komponisten verzichten, nur weil sie einer anderen Konfession angehörten. Berthold Schmidt hat gezeigt, wie sich die protestantische Kirchenmusik Orlando di Lassos Kirchenkompositionen anverwandelte, vornehmlich durch ähnliche Umdichtungen wie die eben erwähnten.<sup>19</sup> Die Musik selber, das war die Lehre aus diesem Verfahren, war weder katholisch noch protestantisch; es waren die Texte, die sie dazu machten.

### Ambrosius Profe

In den Zeiten des großen Schlachtens, da im Namen der Religion Kriege geführt wurden, da im Namen der Konfessionen ganz Mitteleuropa verwüstet wurde, gehörte die Musik freilich zu den Gütern, die den konfessionellen Grenzen, um die so viel Blut floss, wenig Aufmerksamkeit schenkten. Mit kleinen Änderungen am Text ließ sich die Mehrzahl der katholischen Kirchenkompositionen auch für den lutherischen Gottesdienst aufbereiten. Gewiss stellt die Musik nur ein winziges Puzzlestückchen dar, das zum Verständnis einer Zeit beiträgt, in der man sich um der Rechtgläubigkeit willen gegenseitig die Köpfe einschlug. Ich möchte aber anhand der Kontrafakturen, die Ambrosius Profe in den Jahren zwischen 1641 und 1649 in Breslau veröffentlichte, zeigen, wie eng diese konfessionellen Kontrafakturen mit der großen Politik verbunden waren.

In ihrer Dissertation über Profe, diesen lutherischen Kirchenmusiker und erfolgreichen Breslauer Handelsmann, hat Kristin Sponheim das Material sehr sorgfältig erschlossen, allerdings den konfessionellen Sprengstoff, der

---

<sup>19</sup> Siehe den Beitrag in dem vorliegenden Band.

in diesen Kontrafakturen steckt, nicht erkannt.<sup>20</sup> Ambrosius Profe, 1589 in Breslau geboren und 1661 dort gestorben, hat sein ganzes Leben im Umkreis der dortigen protestantischen Elisabethkirche verbracht. Er war Schüler des Elisabeth-Gymnasiums und kehrte nach einem Theologiestudium in Wittenberg dorthin als Lehrer und Kantor zurück. 1633 wurde er Organist der Elisabethkirche und behielt diesen Posten, bis die Kirche 1649 teilweise einstürzte und auch die Orgel unter sich begrub. 1641 veröffentlichte er die Sammlung *Erster Theil Geistlicher Concerten und Harmonien à 1 2 3 4 5 6 7 etc. vocibus*, im selben Jahr einen zweiten Teil. Der dritte folgte ein Jahr später und ein vierter im Jahre 1646. 1649 erschien dann noch die Sammlung *Corollarium geistlicher Collectaneorum*.<sup>21</sup> Und obwohl seine Sammlungen offensichtlich auf großes Interesse stießen, war das *Corollarium* die letzte Sammlung, die Profe veröffentlichte. Es ging ihm zuallererst darum, die von ihm bewunderte italienische Musik in Deutschland bekannt zu machen. Als Musiklehrer im Gymnasium und als Kirchenmusiker schien ihm dazu die geistliche Musik am ehesten geeignet. Und es ist interessant zu beobachten, wie sich die Auswahl der Stücke, die er in seinen fünf Sammlungen unterbrachte, im Laufe der acht Jahre veränderte. Die überwältigende Mehrzahl in allen Sammlungen besteht aus lateinischen Motetten italienischer Komponisten, und zwar solchen, die auch im lutherischen Gottesdienst Verwendung finden konnten.<sup>22</sup> In der ersten Sammlung finden sich darüber hinaus vier Kontrafakturen:

---

20 Kristin Sponheim, *The Anthologies of Ambrosius Profe and the Transmission of Italian Music in Germany*, PhD Dissertation, Yale University 1995.

21 Ambrosius Profe, *Erster Theil geistlicher Concerten und Harmonien. a 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. vocibus, cum & sine violinis, & basso ad organa, aus den berühmtesten Italianischen und andern Autoribus*, Leipzig: Henning Koler 1641; *Ander Theil geistlicher Concerten und Harmonien*, Leipzig: Henning Koler, in Verlegung des Auctoris und Collectoris 1641; *Dritter Theil geistlicher Concerten und Harmonien*, Leipzig: Henning Koler, in Verlegung des Auctoris und Collectoris 1642; *Vierdter und letzter Theil geistlicher Concerten*, Leipzig: Timotheus Ritzsch 1646; *Corollarium geistlicher Collectaneorum berühmter Authorum, so zu denen bifihero unterschiedenen publicirten vier Theilen gehorig und versprochen*, Leipzig: Timotheus Ritzsch 1649.

22 Eine genaue Auflistung der im I. und IV. Teil bei Profe aufgenommenen Kompositionen mit deutschen Titel, Besetzung, Autor und Quelle der Originalkomposition findet

Tarquino Merula, <i>O salutaris hostia</i> <sup>23</sup>	= <i>O Jesu mi dulcissime</i>
Orazio Vecchi, <i>O deus meus o juste iudex</i> <sup>24</sup>	= <i>Da Jacob sahe die Kleider Joseph</i>
Claudio Monteverdi, <i>Vaga su spina ascosa</i> <sup>25</sup>	= <i>Jesum viri senesque</i>
Giovanni Rovetta, <i>Ave regina caelorum</i> <sup>26</sup>	= <i>Nomen Jesus voluptas</i>

Orazio Vecchis Originalkomposition konnte selbst Kristin Sponheim nicht identifizieren; Monteverdis *Vaga su spina ascosa* war ein weltliches Madrigal mit einem lateinischen geistlichen Text unterlegt. Problematisch wurde die Sache bei Merulas *O salutaris hostia* und bei Rovettas *Ave regina caelorum*. Denn das erste war ein eucharistischer Text, den Thomas von Aquin für das Fronleichnamfest geschrieben hatte, das zweite wiederum eine marianische Antiphon. Beides war in protestantischem Umfeld nicht möglich, und Profe griff zu derselben Maßnahme, mit der Weckmann und Tunder marianische Texte bereinigt hatten – mit dem Rekurs auf Jesus. *O salutaris hostia* wurde zu *O Jesu mi dulcissime* und *Ave regina caelorum* zu *Nomen Jesus voluptas*.

Es hat den Anschein, als wäre Profe mit dieser Auswahl an ‘unpassenden’ Stücken auf ein gewisses Unverständnis gestoßen. Auffällig ist nämlich, dass sich in der zweiten und dritten Sammlung keine derartigen konfessionell problematischen Kontrafakturen mehr finden. Der zweite Teil enthält fast ausschließlich lateinische Motetten italienischer Komponisten, mit Ausnahme des zweiteiligen Madrigals *Altri canti di Marte* und *Duo belli occhi* aus dem VIII. Madrigalbuch von Monteverdi, das Profe zu *Pascha concelebranda* und *Ego gaude laetare* umdichtete. Ähnlich zeigt sich die Situation im dritten Teil 1642:

---

sich bei Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, 450–454.

<sup>23</sup> Aus *Pegaso, opera musicale, Salmi, Motetti, Suonate, e Letanie della B. V.*, op. 11, Venedig: Alessandro Vincenti 1640. Siehe Sponheim, *The Anthologies* (wie Anm. 20), 233, und Wiermann, *Die Entwicklung* (wie Anm. 22), 451.

<sup>24</sup> Nicht nachweisbar. Siehe Sponheim, *The Anthologies*, 237, und Wiermann, *Die Entwicklung*, 452.

<sup>25</sup> Aus *Concerto. Settimo libro de' madrigali*, Venedig: Bartolomeo Magni 1619. Siehe Sponheim, *The Anthologies*, 214, und Wiermann, *Die Entwicklung*, 451.

<sup>26</sup> Aus *Motetti concertati a due, tre, quattro, cinque voci con le litanie della Madonna, et vna messa concertata à voci pari*, op. 3, Venedig: Alessandro Vincenti 1635. Siehe Sponheim, *The Anthologies*, 214, und Wiermann, *Die Entwicklung*, 451.



Außer drei geistlich kontrafizierten weltlichen Madrigalen Monteverdis finden sich nur lateinische Motetten italienischer Komponisten. Es scheint, als habe Monteverdi für Profe eine besondere Rolle gespielt, als habe er sich aber an die geistlichen Kompositionen des noch lebenden, greisen Markuskapellmeisters nicht herangetraut. Der vierte Teil 1646 schließlich ist voll von lateinischen und deutschen Kontrafakturen weltlicher italienischer Madrigale. Und wir entdecken wieder ein marianisches Stück – Antonio Rigattis *Ave regina coelorum*, das hier als *Ave regnator coelorum* erscheint.<sup>27</sup>

Im *Corollarium* 1649 aber findet sich schließlich ein bunter Strauß von Möglichkeiten, den protestantischen Gottesdienst mit italienischer Musik auszuschnücken: lateinische Motetten, lateinische Kontrafakturen italienischer Madrigale, deutsche Kontrafakturen italienischer Madrigale und auch wiederum zwei marianische Kompositionen, mit lateinischen und deutschen Kontrafakturen zurechtgemacht: Giovanni Rovettas *Salve regina mater*,<sup>28</sup> das einmal mehr zu *Salve mi Jesu* umgedichtet wird, aber auch in deutscher Fassung als *Jesus mein Heyland* erscheint, und Giovanni Rovettas Hymnus *Ave maris stella*,<sup>29</sup> den Profe zweimal – lateinisch zu *Jova rector coeli* und deutsch zu *Jesu wollst gewähren* – umdichtet.

Um zu verstehen, was es mit dieser doppelten Kontrafaktur auf sich haben könnte, ist ein Blick auf die konfessionelle und die politische Situation nötig, in der sie entstand. Die Reformation hatte in Breslau schon sehr früh Fuß gefasst; der erste lutherisch gesinnte Pfarrer wurde 1523 in sein Amt eingesetzt. Drei Jahre später kam Schlesien in den Besitz der Habsburger; im 16. Jahrhundert wurde ganz Schlesien nach und nach protestantisch. Umso heftiger waren die Rekatholisierungsaktivitäten, die zuerst Kaiser Rudolf II. und dann vor allem Kaiser Ferdinand II. dort entfalteten.<sup>30</sup> Breslau, die Stadt

---

27 Aus *Messa e salmi parte concertati* à 3. 5. 6. 7. & 8. voci con due violini, & altri istromenti à beneplacito & parte à 5. á capella, Venedig: Barolomeo Magni 1640. Siehe Sponheim, *The Anthologies* (wie Anm. 20), 221, und Wiermann, *Die Entwicklung* (wie Anm. 22), 454.

28 Aus *Motetti concertati* (wie Anm. 26). Siehe Sponheim, *The Anthologies*, 224.

29 Aus *Motetti concertati* (wie Anm. 26). Siehe Sponheim, *The Anthologies*, 223.

30 Siehe hierzu Eduard Mühle, *Geschichte einer europäischen Metropole*, Köln: Böhlau 2015, insbesondere die Kapitel über «Städtische Politik im Zeitalter der Konfessionalisierung» (128–134) und «Begrenzte Rekatholisierung» (142–149).

der Kaufleute, die vom Kriegsgeschehen durchaus profitierten, hatte sich im Dreißigjährigen Krieg zunächst auf Seiten des Winterkönigs geschlagen, dann aber, nach der verlorenen Schlacht am Weißen Berg, die Seiten gewechselt und sich der habsburgischen Krone wieder unterworfen. Zwar gelang es Breslau, sich in den konfessionellen Auseinandersetzungen zunächst weitgehend bedeckt zu halten. Die Kaufleute machten mit beiden Seiten gute Geschäfte. Im Prager Frieden 1635, den der sächsische Kurfürst mit Ferdinand II. schloss, fiel Schlesien wieder an den Kaiser, und obwohl Breslauer Soldaten und Bürger 1636 einen Aufstand gegen die Rekatholisierung veranstalteten, der vom Rat der Stadt blutig niedergeschlagen werden musste, war die Stadt gezwungen, sich mit den Habsburgern zu arrangieren. Der Westfälische Frieden 1648 garantierte Breslau zwar ausdrücklich die Religionsfreiheit; der Kaiser schickte jedoch die Jesuiten, die sich sogleich daranmachten, auch diese Bastion des Luthertums nach und nach zu schleifen.

Vor diesem politischen Hintergrund erweisen sich Profes Kontrafakturen von Rovettas *Ave Maris stella* aus dem Jahr 1649, also ein Jahr nach dem Westfälischen Frieden, als durchaus heikel. *Ave maris stella* ist ein Hymnus mit einer klaren metrischen Struktur, die bei der Umtextierung beachtet werden muss. Als Thema für seine beiden Kontrafakturen wählte Profe einen Text, der den Zeitläuften mehr als angemessen war und auch schon von vielen anderen Komponisten seiner Zeit vertont worden war – die Antiphon *Da pacem Domine*, die Luther zu *Verleih uns Frieden gnädiglich* eingedeutscht und in Reime gebracht hatte.<sup>31</sup>

Da pacem, Domine,  
in diebus nostris,  
quia non est alius  
qui pugnet pro nobis,  
nisi tu Deus noster.

Verleih uns Frieden gnädiglich,  
Herr Gott, zu unsern Zeiten.  
Es ist doch ja kein andrer nicht,  
der für uns könnte streiten,  
denn du, unser Gott, alleine.

---

31 Siehe hierzu Bernhard Leube, «Verleih uns Frieden gnädiglich», in: *Liederkunde zum evangelischen Gesangbuch*, hg. von Martin Evang und Ilsabe Seibt, Heft 20, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, 77–80.

1566 hatte Johann Walter dann noch einen zweiten, auf dem 1. Brief des Paulus an Timotheus basierenden Teil hinzugefügt:<sup>32</sup>

Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit Fried und gut Regiment,  
dass wir unter ihnen ein gerüglich und stilles Leben führen mögen,  
in aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit.

Das metrische Vorbild, an das Profe seine Kontrafaktur angleichen musste, bestand aus vier trochäischen Sechssilbern, einer im deutschen Sprachraum eher ungewöhnlichen Textform:

Ave, maris stella,  
Dei mater alma  
atque semper virgo,  
felix caeli porta.

Die lateinische und die deutsche Kontrafaktur des *Ave maris stella* unterschieden sich also nicht in der metrischen Struktur, umso mehr aber in ihrem Inhalt.

**Lateinisch**

Jova rector coeli,  
Jova rector terrae,  
Dona nobis pacem  
In hoc seculo nostro.

Quia non est alter  
Qui pro nobis pugnet  
Nisi tu qui noster  
Deus es et pater.

Nostro Ferdinando  
Regibus que piis  
& regni felicem  
Statum da & pacem.

**Deutsch**

Jesu wollst gewehren  
Was wir stets begehren  
Friede, Friede eben  
Den wollstu Herr geben

Friede unserm Lande  
Glück Heyl allem Stande  
Lass uns diß geniessen  
In gutem Gewissen.

Unruh hat mit Schmerzen  
Bißher unsre Hertzen  
Marck und Bein genaget  
Land und Leut verjaget.

---

32 Johann Walter, *Das Christlich Kinderlied D. Martini Lutheri, Erhalt vns HErr etc.: Auff's new in sechs Stimmen gesetzt, vnd mit etlichen schönen Christlichen Texten, Latinschen vnd Teutschen Gesengen gemehrt*, Wittenberg: Johann Schwertel 1566.

**Lateinisch**

Ut nos horum umbra  
 Recti simus fausti  
 Sitque vita nostra  
 Recta pia sancta.

**Deutsch**

Wollst dich doch der Armen  
 Deiner Kirch erbarmen  
 Trost und Hülffe senden  
 Fried an allen enden.

Die lateinische Kontrafaktur richtet sich an Gott – «*rector coeli*» – und bitet in «unserem Jahrhundert» um Frieden. Die ersten beiden Strophen sind eine metrisch geschickt eingerichtete Paraphrase der Antiphon. Danach aber geht der Text eigene Wege. Denn Profe greift Johann Walters zweite Strophe auf und spricht den Kaiser, nunmehr Ferdinand III., direkt an: «*Nostro Ferdinando*» statt «*Gib unserm Fürsten*». Es ist gleichsam eine lateinische Rückübersetzung der Walterschen Strophe, gemünzt nicht etwa auf eine unspezifische Gruppe von Fürsten, sondern ganz speziell auf den namentlich angesprochenen Kaiser, d.h. auf den Herrscher der katholischen Welt, in lateinischer Sprache, d.h. der Sprache der Gebildeten und vor allem der Obrigkeit. Schaut man sich dagegen den deutschen Text an, so stellt man etwas Verblüffendes fest. Denn erstens richtet sich dieser Text nicht an Gott, sondern an Jesus Christus, also gleichsam den Fürsprecher der Menschen vor dem Thron seines allmächtigen Vaters, und zweitens betrachtet dieser Text den Kampf, «*qui pugnet pro nobis*» nicht von der Warte des militärischen Ereignisses aus, sondern aus der Sicht derer, die die Folgen der kriegerischen Handlungen ertragen müssen. Von Kaisern und Königen, von Herrschaft und Kampf ist im deutschen Text an keiner Stelle die Rede; Walters zweite Strophe ist gewissermaßen nicht vorhanden. Dafür aber werden die Qualen des Daseins breit und mit Rekurs auf tatsächliche Schicksale beschrieben. *Jesu wollst gewehren* ist, überspitzt formuliert, ein Text für die kleinen Leute, aus der Sicht derer, die die Opfer dieses Krieges sind, in der Sprache des Volkes und mit durchaus sprechenden Bildern vom Zustand dieser Welt. Mit seinen beiden Kontrafakturen öffnet Profe zwei verschiedene Erfahrungsräume, gibt dem Kaiser, was des Kaisers ist, und dem Bürger, was des Bürgers ist. Es würde sicher zu weit gehen, hinter diesen beiden inhaltlich so unterschiedlichen Kontrafakturen so etwas wie eine politische Mitteilung zu vermuten. Und doch positioniert sich Profe erstaunlich deutlich, was die Schrecken des Krieges angeht. Und er erlaubt es den Liebhabern der italienischen Musik, sich auf Seiten des (katholischen) Kaisers oder auf Seiten der protes-

tantischen Bürgerschaft zu stellen. Das ist, ein Jahr nach dem Westfälischen Frieden, tatsächlich ein Manifest von besonderer Aussagekraft.

## **Johann Sebastian Bach**

Vergleichbaren Zündstoff tragen spätere konfessionelle Kontrafakturen nicht mehr in sich. Selbst die womöglich erstaunlichste unter ihnen dürfte weniger auf eine wachsende Sensibilisierung in Sachen Konfessionalisierung und ihrer Folgen zurückzuführen sein als auf ein dezidiertes Interesse an italienischer Musik. Zwar hatte Johann Sebastian Bach die schrecklichen Folgen der Glaubenskämpfe persönlich erleben können, als die aus dem Erzbistum Salzburg vertriebenen Protestanten, Tausende an der Zahl, 1732 auch durch Leipzig gezogen waren. Sein Interesse an der italienischen Musik aber speiste sich aus anderen Quellen als aus der religiösen oder überhaupt der Vokalmusik. Er setzte sich bevorzugt mit Antonio Vivaldis Instrumentalkompositionen auseinander. Die italienische Oper, wie sie in Dresden am Hof gespielt und vor allem gesungen wurde, blieb ihm fremd. Und doch kam er gegen Ende seines Lebens sogar auf die Idee, ein katholisches Stück Kirchenmusik zu einer protestantischen Kirchenkantate umzuarbeiten.

Zu den bekanntesten Kompositionen des 18. Jahrhunderts gehört das *Stabat Mater* von Giovanni Battista Pergolesi, das im 18. Jahrhundert von einem ähnlichen Mythos umgeben war wie Mozarts *Requiem* im 19. Jahrhundert: Komponiert 1735/36 gleichsam auf dem Totenbett von dem allzu früh gestorbenen 26-jährigen Pergolesi, errang das *Stabat Mater* ab den 1740er-Jahren Weltruhm, kursierte erst in Abschriften, erschien dann in zahlreichen Drucken und wurde als Modell des sogenannten galanten Stils kritisiert und gefeiert. Es wurde in originaler Gestalt sowie (häufiger) in Bearbeitung zum meistpublizierten Werk des gesamten 18. Jahrhunderts. Und es war ausgerechnet Johann Sebastian Bach, der sich als einer der ersten, noch vor der ersten gedruckten Publikation dieses *Stabat mater*, mit dieser Komposition auseinandersetzte, mit diesem neapolitanischen Komponisten, der jener neuen Komponistengeneration der Empfindsamkeit angehörte, die Bach in die Isolation eines vermeintlich überholten, unzeitgemäßen Komponisten getrieben hatte. In der Mitte der Vierzigerjahre des 18. Jahrhunderts, wenige Jahre vor Bachs Tod und etwa in der Zeit, in der die *Kunst*

der *Fuge* BWV 1080 entstand, nahm sich Bach des *Stabat Mater* von Pergolesi an, ‘verbesserte’ es, indem er einige kontrapunktische Feinheiten hinzufügte,<sup>33</sup> und gab ihm einen neuen Text: Als *Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083, einer Paraphrase des 51. Psalms, eignete sich diese zum Bußpsalm gewendete Sequenz für das Fest der «Septem Dolorum Beatae Mariae Virginis» perfekt für einen lutherischen Gottesdienst.

Stabat mater dolorosa	Tilge, Höchster, meine Sünde
Iuxta crucem lacrimosa,	Deinen Eifer lass verschwinden,
Dum penebat filius;	Laß mich deine Huld erfreuen.
Cuius animam gementem,	Ist mein Herz in Missetaten
Contristantem et dolentem	Und in große Schuld geraten,
Pertransivit gladius.	Wasch es selber, mach es rein.
O quam tristis et afflicta	Missetaten, die mich drücken,
Fuit illa benedicta	Muss ich mir itzt selbst aufrücken,
Mater unigeniti!	Vater, ich bin nicht gerecht.
Quae maerebat et dolebat,	Dich erzürnt mein Tun und Lassen,
Et trenebat, cum videbat	Meinen Wandel musst du hassen,
Nati poenas incliti.	Weil die Sünde mich geschwächt.
Quis est homo, qui non fleret	Wer wird seine Schuld verneinen
Matrem Christi si videret	Oder gar gerecht erscheinen?
In tanto supplicio?	Ich bin doch ein Sündenknecht.

Inhaltlich hatten die Marienklage und der Bußpsalm wenig miteinander zu tun. Dennoch achtete Bach darauf, ähnliche Formulierungen zu finden, die die musikalischen Details der Vorlage auch für den 51. Psalm kompatibel machten. «Wer wird seine Schuld verneinen» etwa ließ sich ohne größere Einschränkungen auch auf die Musik von «Quis est homo, qui non fleret» übertragen. Der klagende Gestus der Musik half, gleichsam einen gemeinsamen Ton auszumachen. Für Bach, in dessen Werk Kontrafakturen der Nor-

<sup>33</sup> Die Veränderungen Bachs sind ausführlich diskutiert bei Emil Platen, «Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs», in: *Bach Jahrbuch* 48 (1961), 35–51. Siehe auch Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, I, Bd. 41, *Varia: Kantaten, Quodlibet, Einzelsätze, Bearbeitungen*, Kritischer Bericht, hg. von Andreas Glöckner, Kassel: Bärenreiter 2000, 85–110.

malfall sind, bedeutete diese Umarbeitung dennoch etwas ganz Besonderes – die schöpferische Auseinandersetzung mit einem katholischen, einem marianischen Kirchenwerk. Das mag in der Thomaskirche als unerhört empfunden worden sein. Alfred Dürr hat nachgewiesen, dass Bach durch seine Bearbeitung dem melodieseligen Satz Pergolesis den eigenen Stempel der polyphonen protestantischen Kirchenkantate aufgedrückt habe.<sup>34</sup> Durch diese vertrauten musikalischen Elemente dürfte die Konsternation seiner Zuhörer weniger groß gewesen sein – wenn sie denn von dem katholischen Original überhaupt schon Kenntnis gehabt hätten. In der Mitte des 18. Jahrhunderts waren konfessionelle Kontrafakturen zudem nur noch weit weniger brisant als hundert Jahre zuvor.

---

<sup>34</sup> Alfred Dürr, «Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung», in *Bach-Jahrbuch* 54 (1968), 89–100. Siehe auch Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel: Bärenreiter 1992 (Catalogus Musicus 13), 129–130.

# Kontrafakturen im Kontext

## Mehrfachtextierung, Umtextierung und Neutextierung in der italienischen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts

Joachim Steinheuer

Dass der gleiche Text ohne Weiteres auf ganz unterschiedliche Weise mehrfach vertont werden kann, sei es von dem gleichen oder auch von verschiedenen Komponisten, ist eine Selbstverständlichkeit und an einer Vielzahl von Stücken aus unterschiedlichen Epochen und Gattungen zu belegen. Dass aber umgekehrt der gleichen Komposition auch verschiedene Texte unterlegt werden können, erscheint abgesehen von den verschiedenen Strophen eines Strophenlieds zunächst einmal weit weniger plausibel. Selbst bei Strophenliedern und weit mehr noch bei durchkomponierten Vokalkompositionen bildet aus heutiger Sicht eine individuell auf einen ganz konkreten Text und dessen spezifische Aspekte von Inhalt und Bedeutung oder auch Stimmung und Affekt reagierende Art der Vertonung die Norm des kompositorischen Umgangs mit Texten. Schon die bloße Vorstellung einer Neutextierung etwa von Liedern aus Franz Schuberts *Winterreise*, von Arien aus Bachs Passionen oder auch von Szenen und Ensembles aus Mozarts Opern mit einem anderen als dem ursprünglichen Text könnte als bizarr oder gar abwegig empfunden werden, so sehr scheinen in solchen Beispielen Vorlage und Vertonung eine einzigartige, unlösbar reziproke Verbindung eingegangen zu sein.<sup>1</sup>

In historischer Perspektive erweist sich eine Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit und Legitimität von anderen Textunterlegungen jedoch als weit weniger eindeutig, die Verbindung einer Musik mit einem bestimmten

---

<sup>1</sup> Und doch sind etwa im Falle Mozarts zahlreiche Opern- und Konzertarien mit einem anderen Text versehen und zu geistlichen Arien umgewandelt worden, u. a. Leporellos Registerarie aus *Don Giovanni* zu einer *Aria de Beata Virgine* (KV Anhang zu 527), Teile aus *Così fan tutte* durch einen anonymen Bearbeiter gar zu einer ganzen *Messa a Quattro In C ut del Sigre Mozart* (KV Anhang zu 588).



Text vielfach keineswegs unauflösbar. Im Gegenteil soll im Folgenden an Beispielen aus dem späteren 16. und vor allem dem 17. Jahrhundert gezeigt werden, dass in mehreren Gattungen und verschiedenen Kontexten eine feste Verbindung eines bestimmten Textes mit einer einstimmigen Melodie oder auch mit einer mehrstimmigen Komposition von vornherein entweder gar nicht intendiert war oder selbst bei einer zunächst einmal spezifisch intendierten Korrelation von Text und Vertonung andere Texte durchaus unterlegt werden konnten. Der Begriff der Kontrafaktur, der üblicherweise für alle derartigen Phänomene Verwendung findet, erweist sich hierbei vielfach als unscharf, aporetisch oder letztlich sogar untauglich, da die Vielfalt der Phänomene im Repertoire des hier zu untersuchenden Zeitraums – wie im Folgenden gezeigt werden soll – kaum auf einen einfachen gemeinsamen begrifflichen Nenner zu bringen ist.<sup>2</sup>

---

2 Der Begriff der Kontrafaktur ist vielfach diskutiert worden, nicht zuletzt im Zusammenhang mit bzw. in Abgrenzung zur Parodie. Die Definition in der Online-Ausgabe des *New Grove* von Robert Falck und Martin Picker ist ausgesprochen knapp und weit gefasst, sie vermeidet gezielt Einschränkungen hinsichtlich möglicher Gattungstransfers und ihrer Richtungen sowie verschiedenartiger einstimmiger oder mehrstimmiger musikalischer Faktur: «In vocal music, the substitution of one text for another without substantial change to the music». Vgl. Robert Falck und Martin Picker, «Contrafactum» in: *Grove Music Online* ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)), veröffentlicht 2001 (15.12.2019). In der Neufassung der *MGG* wird demgegenüber Kontrafaktur mit Parodie in einem gemeinsamen Eintrag besprochen, beide sind darin als «Teilbezirke der textlich-musikalischen Bearbeitung» verstanden (*MGG 2* steht für: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. neubearb. Aufl., Sachteil, Bd. 7, Kassel, Stuttgart etc.: Bärenreiter, Metzler 1997, Sp. 1395). Im Bereich der Musik meint für die Autoren Ludwig Finscher und Armin Brinzing der Begriff Kontrafaktur «die Unterlegung eines neuen Textes unter eine mehrstimmige Vokalkomposition oder die Nachdichtung (Paraphrase, freie Nachbildung) oder Umdichtung eines Liedtextes zu einer unverändert übernommenen Liedweise, im literaturwissenschaftlichen Bereich die ernste Nachdichtung einer literarischen Vorlage unter völliger oder weitgehender Wahrung des Inhalts und der poetischen Form» (ebd.). Bereits dieser letztere Definitionsversuch lässt etwas von der Vielgestaltigkeit der hier anzutreffenden Phänomene ahnen. Eine erste Auseinandersetzung des Autors mit diesbezüglichen Fragen, in der eher die Aporien des Begriffs herausgearbeitet werden, findet sich in: Joachim Steinheuer, «Musik durch Sprache gewandelt – Umschmieden und Umtextieren vom Minnesang bis

## 1 Gattungstraditionen mit Mehrfachtextierungen

Sehr vielfältig können Stücke formal angelegt sein, die ganz oder abschnittsweise mit unterschiedlichen Texten bzw. Textabschnitten gesungen werden sollen, dazu zählen ebenso einfache Formen wie Strophenlieder oder Stücke mit Refrainabschnitten wie auch komplexer gebaute ältere Gattungen wie etwa Sequenz und Lai. Von solchen Stücken, die immer mit allen Textteilen und Wiederholungen zusammengenommen ein in sich abgeschlossenes Ganzes darstellen, sind andere Stücke zu unterscheiden, die von vornherein vollständig für eine Ausführung mit mehreren gleichberechtigten, meist gänzlich voneinander unabhängigen Texten vorgesehen sind. Dabei entstehen zugleich auch mehrere, im Prinzip eigenständige, oft für ganz verschiedene Anlässe oder Kontexte bestimmte Stücke. Solche Kompositionen mit einem prinzipiell flexiblen Verhältnis von Text und Musik sollen im Folgenden als Mehrfachtextierungen bezeichnet werden. Gänzlich fehlt Mehrfachtextierungen der Bezug auf einen Prätext als Ausgangspunkt für die Unterlegung eines anderen Textes, wie er bei Umtextierungen und Neutextierungen konstitutiv ist (s. u.). Gleiche Textform und Metrik sind bei Mehrfachtextierungen die Norm, nur gelegentlich weisen dagegen die verschiedenen Texte auch hinsichtlich ihrer Semantik, Klanglichkeit oder der Verwendung von Reimen bzw. Refrainversen über die äußere Form hinausgehende intertextuelle Bezüge untereinander auf. Mehrfachtextierungen sind in einzelnen Gattungen im geistlichen wie im weltlichen Bereich nicht selten anzutreffen, hierzu zählen insbesondere Hymnus, *lauda spirituale* und Rezitationsmodelle für verschiedene klassische Strophenformen der weltlichen Dichtung, die im Folgenden beispielhaft für ein prinzipiell flexibles Wort-Musik-Verhältnis untersucht werden sollen.

### a) Mehrfachtextierung bei Hymnen

Im geistlichen Bereich sind es vor allem die frei gedichteten Hymnen in Strophenform, bei denen Melodietransfer oder Mehrfachtextierung häufig auftritt.

---

Mozart», in: Silke Leopold (Hg.), *Musikalische Metamorphosen – Formen und Geschichte der Bearbeitung*, Kassel usw.: Bärenreiter 1992, 32–47.

ten: «The relationship between words and music in hymns is flexible; different texts with the same liturgical function or metre may be sung to the same melody».<sup>3</sup> Diese alte Tradition im einstimmigen Repertoire fand eine Fortsetzung auch bei mehrstimmig vertonten Hymnen im 16. und 17. Jahrhundert. In Orlando di Lassos Münchener Hymnarium aus dem Jahre 1580/81 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 55 = Mü 55), worin alternativ die ungeradzahligen Strophen einstimmig, die geradzahligen jedoch mehrstimmig zu singen sind, finden sich mehrere Hymnen, denen auch andere Texte unterlegt wurden.<sup>4</sup> So wurde Lassos Nr. 6 *Salvete flores martyrum* in der Handschrift München, Dombibliothek A. 238 mit zwei anderen Texten versehen, einmal mit *Deus tuorum militum*, einem am Fest des Hl. Stephanus zu singenden Hymnus, sowie mit *Exultet caelum laudibus* für das Fest des Hl. Johannes.<sup>5</sup> Das gleiche Manuskript weist auch Lassos Nr. 22 *Lauda mater Ecclesia* mit neuem Text *Pater superni luminis* zum Fest der Maria Magdalena auf.<sup>6</sup>

Auch im 17. Jahrhundert wurde diese Praxis fortgeführt: Giovanni Valentini – zu dieser Zeit Hoforganist am Grazer Hof von Erzherzog Ferdinand von Innerösterreich, dem späteren Kaiser Ferdinand II. – veröffentlichte 1618 bei Giacomo Vincenti in Venedig eine Sammlung mit *Salmi, Hinni, Magnificat, Antifone, Falsibordoni, et motetti* für eine bis vier Singstimmen und Continuobegleitung. Darin findet sich eine Komposition mit einer Besetzung für zwei Tenorstimmen, Bass und Bc, die in der Überschrift bezeichnet wird als «Hinno commune sotto le quali note si può cantare la maggior parte de gl’Hinni», also als ein Hymnus, zu dessen musikalischem

3 Susan Boynton, «Hymn. II. Monophonic Latin», in: *Grove Music Online* ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)), veröffentlicht 2001 (15.12.2019).

4 Zu Lassos *Iam lucis orto sydere* vgl. den Beitrag von Bernhold Schmid in diesem Band.

5 Vgl. die Editionen in Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Neue Reihe, Bd. 18, *Das Hymnarium aus dem Jahre 1580/81*, hg. von Marie Louise Göllner, Kassel etc.: Bärenreiter 1980, 24–25 und 158–165.

6 Ebd., 10–13 und 171–175. Die Edition enthält auch eine weit spätere, um 1700 vorgenommene Umtextierung von Giuseppe Antonio Bernabei von Lassos Nr. 3 *Jesu corona virginum* mit dem dem gleichen Text *Pater superni luminis* zum Fest der Maria Magdalena.

Satz ein großer Teil des Hymnenrepertoires gesungen werden könne. Beispielsweise sind im Druck in den Stimmbüchern in allen drei Stimmen den Noten zwei verschiedene Hymnentexte unterlegt, einmal die trinitarische Dichtung von *O Lux beata Trinitas* für den ersten Samstag in der Woche nach Epiphania, doch gleichberechtigt ebenso *Exultet caelum laudibus*, ein für mehrere Apostelfeste zu verwendender Hymnus (Bsp. 1).

Die kompositorische Faktur verdeutlicht, welche Qualitäten ein Stück aufweisen muss, damit eine solche Mehrfachtextierung unproblematisch ermöglicht werden kann. Beim ersten Vers setzen die drei Stimmen *all'unisono* bzw. *all'ottava* im eintaktigen Abstand anfangs in strenger Imitation ein, konstitutiv ist dabei ein Terzgang abwärts mit anschließendem Terzsprung als Soggettokopf. Für den zweiten Vers verwendet Valentini dann erneut in imitierendem Satz die Umkehrung des Motivs, wobei Reihenfolge und Einsatzabstand variabel gehandhabt werden und die erste Tenorstimme nun eine Quarte über den anderen Stimmen beginnt. Im homophon vertonten dritten Vers wird in allen drei Stimmen der Terzgang abwärts zu einem Sextgang ausgeweitet, der zweimal vorgetragene vierte Vers verwendet dann wiederum in polyphoner Verarbeitung noch einmal die Umkehrung des Soggettokopfs in verbreiterten Notenwerten. Demgegenüber werden im raschen «Amen»-Abschnitt umgekehrt die Töne zwei bis vier der Umkehrung mit einem Quartgang abwärts weitergeführt und in stark verkürzten Notenwerten in Engführungen polyphon verarbeitet. Die Entwicklung eines ganzen Satzes aus einem einzigen Motivbaustein bildet ein Merkmal einer ganzen Reihe von Kompositionen Valentinis aus diesen Jahren und macht deutlich, dass es sich trotz der polyphonen Faktur um eine moderne Komposition mit neuartigen motivischen Ableitungstechniken handelt.<sup>7</sup> Der Instrumentalbass ist allerdings abgesehen vom ersten Takt und zwei kurzen Stellen im «Amen»-Abschnitt, an denen ebenfalls die Oberstimme allein singt, ein reiner Basso seguente und insofern überwiegend keine wirklich selbständige

---

7 Vgl. hierzu Joachim Steinheuer, «Aufbruch und Tradition – Weltliche Vokalmusik aus dem Venedig der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts», in: *Schütz-Jahrbuch* 26 (2004), 31–69, besonders 39–41 und Joachim Steinheuer, «Parallelvertonungen in Giovanni Battista Bonomettis Sammlung *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* von 1615», in: *De musica disserenda* 13/1–2 (2017), 87–118, besonders 106–110.

Hinno à 3. sotto le quali note si può cantare la maggior parte de gli'Hinni

1. O lux be - a - ta tri - ni - tas Et prin - ci -  
 2. E - xul - tet cae - lum lau - di - bus Re - sul - tet

1. O lux be - a - ta tri - ni - tas Et  
 2. E - xul - tet cae - lum gau - di - um Re -

1. O lux be - a - ta tri - ni - tas Et prin - ci - pa - lis u - ni -  
 2. E - xul - tet cae - lum lau - di - bus Re - sul - tet ter - ra gau - di -

- pa - lis u - ni - tas lam sol re - ce - dit ig - ne - us  
 ter - ra gau - di - is A - po - sto - lo - rum glo - ri - a

prin - ci - pa - lis u - ni - tas lam sol re - ce - dit ig - ne - us  
 - sul - tet ter - ra gau - di - is A - po - sto - lo - rum glo - ri - a

- tas lam sol re - ce - dit ig - ne - us In -  
 - is A - po - sto - lo - rum glo - ri - a Sa -

Bsp. 1: Giovanni Valentini, *O Lux beata Trinitas / Exultet caelum laudibus*, aus *Salmi, Hinni, Magnificat, Antifone, Falsobordoni, et motetti*, Venedig: Giacomo Vincenti 1618.

Stimme. Die Vereinheitlichung der musikalischen Konstruktion steht im Vordergrund, eine gezielte Bezugnahme auf einen bestimmten Text und dessen spezifische Semantik oder gar Ansätze von Einzelwortausdeutung sind im ganzen Stück nicht zu erkennen. Dadurch eignet sich der gezielt einfach konstruierte, dennoch elegante Satz auch für eine Unterlegung mit vielfältigen anderen, formal gleich gebauten Texten und kann damit auch zu unterschiedlichen Anlässen im Kirchenjahr verwendet werden.

11

In - fun - de lu - men cor - di - bus In -  
Sa - cra ca - nunt so - lem - ni - a Sa -

In - fun - de lu - men cor - di - bus In - fun - de lu - men  
Sa - cra ca - nunt so - lem - ni - a Sa - cra ca - nunt so -

- fun - de lu - men cor - di - bus In - fun - de lu - men cor - di - bus,  
- cra ca - nunt so - lem - ni - a Sa - cra ca - nunt so - lem - ni - a,

16

- fun - de lu - men cor - di - bus A - men, A - men, A -  
- cra ca - nunt so - lem - ni - a

cor - di - bus A - men,  
- lem - ni - a

lu - men cor - di - bus A - men, A - men,  
so - lem - ni - a

# b

20

- men A - men, A - men, A - men.  
A - men, A - men.

A - men, A - men, A - men, A - men.

Bsp. 1: (Fortsetzung).

Ähnlich wie Valentini hat auch Claudio Monteverdi in seine umfangreiche retrospektive Sammlung *Selva morale e spirituale* von 1641 nun sogar vier Kompositionen für Hymnen mit dezidiert flexibler Text-Musik-Beziehung aufgenommen. Je eines der Stücke ist für eine Sopran- bzw. Tenorstimme, ein drittes Stück für zwei Soprane und das vierte für zwei Tenöre und Bass bestimmt. Alle Stücke verbindet – im Unterschied zur vorherrschend polyphonen Faktur des Satzes bei Valentini – eine genuin konzertierende Schreibart mit eigenständig geführter Continuostimme sowie zwei obligaten Violinen. Der ersten Komposition ist der Text des Hymnus *Sanctorum meritis* unterlegt, der in der Überschrift als *himnus comune plurimorum martirum* ausgewiesen ist und an den Festen mehrerer Märtyrer in der zweiten Vesper seinen liturgischen Ort hat. Doch verweist Monteverdi zugleich auch auf die Möglichkeit der Weiterverwendung derselben Musik für andere Hymnen, unter der Bedingung, dass diese metrisch gleich gebaut sind. So schreibt er explizit: «sopra alla qual aria si potranno cantare anco altri hinni però che sijno dello stesso metro», allerdings benennt er in dieser ersten Komposition dafür kein konkretes Beispiel.

Die Strophenform des vielfach dem Fuldaer Abt und Mainzer Erzbischof Hrabanus Maurus zugeschriebenen Gedichts entspricht dem Typus der zweiten asklepiadeischen Strophe bei Horaz, bestehend aus drei Asklepiaden mit Mittelzäsur sowie einem abschließenden zäsurlosen Glykoneus. Während bei Horaz die Strophe ernsten und nachdenklichen Gemütszuständen vorbehalten ist, wird sie im Hymnenrepertoire besonders für Texte verwendet, in denen ein freudiger Gestus vorherrschend ist. Die erste Strophe lautet wie folgt:

Sanctorum meritis / ínclyta gáudia	Asklepiadeus	(5s / 5s)
Pangámus, sócii, / géstaque fórtia	Asklepiadeus	(5s / 5s)
Non gliscit ánimus / pómere cántibus <sup>8</sup>	Asklepiadeus	(5s / 5s)
Victórum génus óptimum. <sup>9</sup>	Glykoneus	(7s)

Bereits im *Liber usualis* finden sich zwei alternative einstimmige Melodien für diesen Hymnus, die erste davon verwendet für die Anfänge der Verse 1, 2

8 Im *Liber usualis* beginnt dieser Vers mit den Worten «Gliscit fert ánimus ...».

9 Die Betonungszeichen im Text folgen den Angaben im *Liber usualis*.

und 4 die gleiche Melodie, doch führen dann die Schlusswendungen zu drei verschiedenen Tönen. Die zweite Melodie weist dagegen keine melodischen Binnenkorrespondenzen auf.<sup>10</sup> Auch Monteverdi veröffentlichte in seiner *Selva morale e spirituale* zwei unterschiedliche Versionen für Sopran- bzw. Tenorstimme mit zwei Violinen und Bc, die beide im *tempus perfectum diminutum* stehen und denen im Stimmbuch für den jeweiligen Vokalpart ungewöhnlicherweise jeweils vier der sechs Textstrophen der einstimmigen Versionen untereinander direkt unter den Noten abgedruckt sind.

In der ersten Vertonung beginnt Monteverdi mit einem zwölftaktigen Instrumentalritornell, das anfangs in der zweiten Violine den Beginn der vokalen Strophe zwar antizipiert, dann aber frei weitergeführt wird.<sup>11</sup> Es erklingt vor jeder der weiteren Strophe nochmals, ebenso vor dem nur vier Takte umfassenden geradtaktigen Tutti-«Amen», in dem die drei Oberstimmen einander im eintaktigen Abstand in raschen Achtelfiguren imitieren. Die Strophen selbst sind dagegen nur mit der Solostimme und Continuo besetzt. Textwiederholungen finden sich bei den Anfängen der Verse 1, 2 und 4, zudem wird der gesamte erste Vers mit Binnenwiederholung noch einmal gesungen, nur das weiterführende Melisma am Ende weicht beim zweiten Mal ab. Bei der Vertonung des Textes hebt Monteverdi die durchweg daktylischen Endungen aller Halbverse wie auch die Versenden jeweils durch Punktierungen mit zwei nachfolgenden unbetonten Silben hervor, ganz als würde er nicht einen lateinischen Text mit häufig daktylischem Versfuß, sondern italienische Fünf- und Siebensilbler mit *sdrucchiolo*-Endungen vertonen. Die Versanfänge sind dagegen rhythmisch unterschiedlich gestaltet, entweder mit Dehnung der ersten, eigentlich unbetonten Silbe mit gleichsam hemioliischer Wirkung oder ohne Hervorhebung in Form von drei auftaktig wirkenden Halben.

Monteverdis zweite Vertonung desselben Textes lässt gleichfalls ein Ritornell mit den vier Strophen und dem auch hier geradtaktigen, noch kür-

---

<sup>10</sup> *Liber usualis*, 1157–1159 und 1159–1160.

<sup>11</sup> Vgl. die Edition in Gian Francesco Malipiero, *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, 2. verbesserte Auflage, Wien: Universal Edition 1967, Bd. XV/3, 606–609; Claudio Monteverdi, *Selva morale e spirituale*, hg. von Denis Stevens, in: Claudio Monteverdi, *Opera omnia*, Bd. XV/2, Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi 1998, 771–773.



zieren, nur aus einer Kadenzwendung bestehenden «Amen» alternieren.<sup>12</sup> Allerdings verzichtet Monteverdi hier gänzlich auf Textwiederholungen, bezieht jedoch ebenfalls im Unterschied zur ersten Version die Violinen nun in die Vertonung der Strophe mit ein, die hier z. T. imitierend mit der Singstimme in einem dialogischen Wechsel agieren. Der ganze Satz lässt sich als eine Art Ciaccona verstehen, denn auch wenn es kein durchlaufendes ostinates Bassmodell gibt, sprechen dafür gleichermaßen die klare zweitaktige Periodik, die markanten Synkopierungen und vor allem anfangs auch die Melodieführung im Instrumentalbass. Diese stellt kaum etwas anderes als eine erweiterte Kadenzwendung dar, dies wird im weiteren Verlauf nur durch Transpositionen und melodische Variationen des Modells verschleiert. Alle Halbverse beginnen in dieser zweiten Version mit drei auftaktigen Halben, die zur punktierten vierten Silbe hinführen. Die schon in der ersten Version erkennbare Anlehnung an italienische *sdrucchiolo*-Verse wird hier nun ganz vorherrschend. Beim vierten Vers wechselt Monteverdi dann für das Strophenende zu einem langsameren geraden Takt, so dass der metrische Unterschied umso deutlicher hervortritt.

Bei dieser zweiten Version von *Sanctorum meritis* hat Monteverdi im Stimmbuch des Tenore Secondo anschließend die gleiche Melodie noch zwei weitere Male mit zwei anderen Hymnentexten abgedruckt. Zunächst mit drei Strophen von *Deus tuorum militum*, einem Hymnus für das Fest eines einzelnen Märtyrers wie auch für das Fest des Hl. Thomas am 29. Dezember.<sup>13</sup> Das Gedicht weist vier gleich gebaute Verse auf, die metrisch nun alle dem letzten kürzeren Vers bei *Sanctorum meritis* entsprechen, die drei ersten Verse sind insofern jeweils vier Silben kürzer als dort. Der zweite Text konnte insofern nicht einfach unterlegt werden, sondern erforderte eine Anpassung an die fertige Komposition, und das dürfte der wichtigste Grund dafür sein, dass die Melodie mit Text im Stimmbuch noch einmal neu abgedruckt wurde. Die Anpassung erreicht Monteverdi, indem er in jedem der ersten drei Verse ein dreisilbiges Wort wiederholt («Deus tuorum, tuorum militum / Sors et corona, corona proemium / etc.») und zudem bei der jeweils ersten

12 Edition Malipiero (wie Anm. 11), 610–613; Stevens (wie Anm. 11), 774–776.

13 *Liber usualis*, 1126–1127 und 1127–1128 sowie 439. Bei letzterem Stück waren ebenfalls zwei Melodien gebräuchlich.

punktierten Gruppe die punktierte Minima mit anschließender Semiminima zu einer Semibrevis zusammenfasst und auf diese Weise eine weitere Silbe einspart. Damit sind nun im jeweils ersten Takt für die ersten drei Verse fünf, im zweiten jeweils sechs Silben unterlegt.<sup>14</sup>

Auch im zweiten neu unterlegten Hymnus *Iste confessor Domini sacra-tus*, einem Hymnus für einen Bekenner mit sogar fünf verschiedenen Melodien im *Liber usualis* gibt es vergleichbare Anpassungsprobleme. Hier bestehen die ersten drei Verse aus je elf Silben mit einer Zäsur nach der fünften Silbe, und die zweite Vershälfte ist auf der vorletzten, nicht wie in *Sanctorum meritis* auf der drittletzten Silbe betont, zudem ist der letzte Vers drei Silben kürzer als beim ersten der drei Hymnentexte. Wie schon in *Deus tuorum militum* zieht Monteverdi auch diesmal in der ersten Vershälfte die punktierte Gruppe zu einer Semibrevis zusammen und spart damit eine Silbe ein. In der zweiten Vershälfte kontrahiert er dann zwar gleichfalls die punktierte Gruppe zu einer Note zusammen, muss aber deshalb bereits vorher eine weitere Silbe unterbringen. Hierfür spaltet er am Anfang der zweiten Vershälfte eine der Minimen in zwei Semiminimen auf (Vers 2) und erreicht im ersten und dritten Vers eine metrische Anpassung zusätzlich durch Punktierung und gleichzeitige Synkopierung. Im letzten Vers gleicht er dann die fehlenden Silben durch Wortwiederholung und kleinere Überbindungen aus.<sup>15</sup> Die beiden Beispiele zeigen, welche Schwierigkeiten entstehen, wenn die neu unterlegten Hymnen eben nicht «lo stesso metro» haben, wie Monteverdi bei seiner ersten Vertonung von *Sanctorum meritis* gefordert hatte. Dennoch belegen auch diese Beispiele die prinzipielle Mehrfachtextierung im Hymnenrepertoire noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

*Iste Confessor* hat Monteverdi dann im gleichen Band noch einmal für zwei Sopranstimmen, zwei Violinen und Bc in gerader Taktart vertont, die ersten beiden Strophen werden alternierend mit einem Violinritornell im strophischen Wechsel der beiden Solostimmen gesungen, die dritte Strophe dann zweistimmig überwiegend in parallelen Terzen.<sup>16</sup> Auch bei diesem

14 Vgl. die gesonderte Edition bei Malipiero (wie Anm. 11), Bd. XV/3, 614–617; Stevens (wie Anm. 11), 777–779.

15 Vgl. Ed. Malipiero, Bd. XV/3, 618–621; Ed. Stevens, 780–782.

16 Ed. Malipiero, 622–628; Ed. Stevens, 783–787.

Stück ist die Möglichkeit weiterer Textunterlegungen ausdrücklich vorgesehen: «sopra alla qual Aria si può cantare parimente Ut queant laxis di S. Gio. Batt. et simili». In *Ut queant laxis* weist der Schlussvers eigentlich auch nur fünf Silben auf, durch Wortwiederholungen entstehen nun neun, elf und am Ende sogar zwölf Silben, was ebenfalls zu kleinen Änderungen führt.<sup>17</sup> Im letzten der vier Hymnensätze in der *Selva morale e spirituale* vertont Monteverdi dann auch *Deus tuorum militum* noch ein weiteres Mal nun für drei Männerstimmen, Violinen und Bc neu und gibt auch hier eine vergleichbare Ausführungsanweisung: «Sopra la stessa aria si potranno cantare ancora Jesu corona virginum, Christe Redemptor omnium et altri del medesimo metro».<sup>18</sup> Bei Monteverdis Hymnen gilt also fast generell ein flexibles Verhältnis von Musik und Text mit prinzipieller Austauschbarkeit der Texte. Allerdings erfordert dies auch schon bei nur geringen metrischen Abweichungen kleinere Anpassungen, auch wenn diese nicht an die Substanz eines Satzes rühren. Umgekehrt macht jedoch auch die durchaus ungewöhnliche Tatsache, dass bei den vier Beispielen Monteverdis zudem auch gleich drei der Texte in unterschiedlichem musikalischem Gewand gesungen werden können, deutlich, dass bei Hymnen anscheinend vielfach fast so etwas wie eine prinzipielle Austauschbarkeit von Texten und Vertonungen angenommen werden kann.

### b) Mehrfachtextierung in der *Lauda spirituale*

Ein vergleichbarer Grad an Mehrfachtextierungen bzw. Austauschbarkeit von Texten ist neben dem liturgischen Repertoire lateinischer Hymnen auch im volkssprachlichen Genre der *lauda spirituale* und damit in der außerliturgischen Andachtsmusik anzutreffen. Auch dies ist seit den Anfängen der Gattung belegt, nicht zuletzt durch die verbreitete Praxis des «cantasi come», bei der bekannte Melodien für neue Texte wiederverwendet wurden.<sup>19</sup> Noch

17 Ed. Malipiero, 629–635; Ed. Stevens, 788–792.

18 Ed. Malipiero, 636–638; Ed. Stevens, 793–796.

19 Vgl. hierzu etwa: Blake Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence: The Cantasi Come Tradition (1375–1550)*, Florenz: Olschki 2009 (Italian Medieval and Renaissance Studies 9).

in der Mitte des 17. Jahrhunderts finden sich Beispiele, die an diese Tradition anknüpfen, besonders eindrücklich in den *Canzonette spirituali, e morali che si cantano nell'Oratorio di Chiavenna, eretto sotto la protezione de S. Filippo Neri*, einer 1657 von Carlo Francesco Rolla in Mailand herausgegebenen Sammlung.<sup>20</sup> Explizit weist bereits die Weiterführung auf dem Titelblatt dann auf die Möglichkeit einer flexiblen Art der Ausführung mit Blick auf die Größe der Besetzung hin, denn die Stücke seien «accomodate per cantar à 1. 2. 3. voci come più piace» und geschrieben «sopra Arie communi, e nuove». Die mehrstimmigen Sätze sind im Druck dreistimmig in Partitur wiedergegeben, meist in einem gezielt einfachen homorhythmischen Satz mit durchgehender Paralleldeklamation in allen drei Stimmen. Das Prinzip lässt sich exemplarisch an *Passacalli della vita: O come t'inganni* verdeutlichen: Es handelt sich um einen oberstimmenbetonten Trio-Satz, dessen harmonisches Fundament die textierte Bassstimme bildet, während die Mittelstimme sich überwiegend in Terzparallelen zur Oberstimme bewegt und am Ende jedes Verses zum Einklang mit dieser geführt wird. Alle drei Stimmen verwenden in allen sechs Binnenabschnitten für die sechssilbigen *senario*-Verse dasselbe rhythmische Schema mit auftaktiger Achtel und jeweiligen Synkopierungen im Anschluss an die Betonungen auf der zweiten und fünften Silbe jedes Verses, was dem charakteristischen Rhythmus des Ciacconamodells entspricht. Über der Oberstimme sind in *alfabeto*-Notation («lettere della Chitarra») die Begleitakkorde angegeben. Denkbar ist also eine Aufführung nur mit der Oberstimme und Gitarrenbegleitung, hinzutreten könnte dann auch entweder die Mittelstimme oder die vokale Bassstimme, doch sind auch Aufführungen nur mit den beiden Außenstimmen oder mit allen drei Vokalstimmen jeweils mit und ohne Begleitung möglich.

Doch ist nicht nur die Besetzung flexibel, denn der Druck gibt für dieses Stück außerdem insgesamt drei verschiedene Texte für unterschiedliche Anlässe an, die mit den abgedruckten Noten gesungen werden können. Der ursprüngliche Text, der auch Anregung für die Ciaccona-artige musikalische Gestaltung lieferte, ist ohne Frage das bereits den Noten im Druck unterlegte Gedicht *O come t'inganni*, das eine Meditation über die Vergänglichkeit und «La vita, che passa» darstellt und zusätzlich mit *Passacalli della vita* über-

---

20 RISM Sammeldrucke 1657<sup>1</sup>.

schrieben ist. Der in jeder Strophe dreimal gesungene Refrainvers lautet in 14 Strophen «bisogna morire», in vier weiteren Mittelstrophen «morire bisogna», was beides gleichermaßen bedeutet «ein jeder muss sterben». Die Unentrinnbarkeit des Todes verbreitet hier nicht so sehr Angst und Schrecken, sondern zieht Mitsänger wie Zuhörer eher totentanzartig in seinen Bann.<sup>21</sup>

<b>Passacalli della vita</b> <b>La vita, che passa.</b>		<b>Ammirazione à l'amor di</b> <b>CHRISTO GIESU.</b>		<b>Alla Morte felice di</b> <b>S. Giuseppe</b>	
1	O come t'inganni se pensi che gl'anni non debban finire <i>bisogna morire.</i>	6p 6p 6p 6p	<i>Bisogna stupire</i> e per forza dire ch'immenso è l'amore del nostro Signore.	1	O giorno beato o giorno felice nel qual il nutrice del nostro Signore si more d'amore
2	E un sogno la vita Che par si gradita È breve il gioire <i>bisogna morire.</i>	6p 6p 6p 6p	Si è fatto bambino E si piciolino (sic) De Regi quel Sire <i>bisogna stupire</i>	2	fra mentre da un lato sta il Verbo Incarnato dell'altro Maria consorte sua pia.

Noch zwei weitere Texte für diesen Satz sind im Anschluss an die 18 Strophen von *O come t'inganni* abgedruckt, der erste rückt in nur vier Strophen das Staunen über das Mensch gewordene Christuskind in den Mittelpunkt. Die Unterlegung ist prinzipiell unproblematisch, da auch diese Strophen wie das erste Gedicht aus je vier *senari piani* (6p) bestehen, doch ist ein Refrainvers hier nicht so stark ausgeprägt. «Bisogna stupire» steht nur in den beiden mittleren Strophen am Ende, in der ersten Strophe dagegen zu Beginn, dennoch kann er problemlos auch am Ende noch zweimal gesungen werden. In der letzten Strophe fehlt er ganz, wo dann vermutlich zweckmäßigerweise die beiden letzten Verse «chi move ogni cosa / immoto riposa» noch einmal wie-

<sup>21</sup> Eine Edition des Stücks ist abgedruckt in: Joachim Steinheuer, «Poverello che farai? – Musik als Vehikel gegenreformatorischer Bestrebungen», in: Victoria von Flemming (Hg.), *Aspekte der Gegenreformation*, Sonderheft *Zeitsprünge – Forschungen zur Frühen Neuzeit*, Bd. 1, Heft 3/4, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1997, 602–626, hier vor allem 617.

derholt werden. Beim dritten Gedicht für diesen kurzen Satz, das in sechs Strophen den glücklichen Tod des Hl. Josef zum Gegenstand hat, dem Jesus und Maria zur Seite stehen, ist nicht eindeutig, wie genau der Text unterlegt werden soll. Zwar sind auch hier alle Verse Sechssilbler, so dass es keine metrischen Probleme gibt, doch umfasst jede Strophe zehn Verse ohne einen Refrainvers, ist also auf der einen Seite deutlich zu lang für das musikalische Modell, andererseits bleibt offen, welche Verse eventuell wiederholt werden sollen. Denkbar wäre, dass man die ersten sechs Verse einem ersten Durchgang durch die musikalische Strophe unterlegt, die folgenden vier Verse dann in einem zweiten Durchgang und dabei abschließend die beiden letzten Verse nochmals wiederholt, so dass die sechs Strophen mit insgesamt zwölf musikalischen Durchgängen vorgetragen werden könnten.

Bis auf eine Ausnahme sind alle Stücke der Sammlung anonym. Man hat versucht, den Priester und Organisten Francesco Ratis als Autor der Sammlung zu identifizieren, der seit 1638 an San Lorenzo in Chiavenna tätig war und auch seit 1653 die Gründung des Oratoriums auf den Weg brachte, doch ist dies einigermaßen fraglich.<sup>22</sup> Zwar dürfte er mit einiger Sicherheit an der Publikation beteiligt gewesen sein, doch bislang fehlt ein Nachweis auch anderweitiger kompositorischer Tätigkeit. In der ganzen Sammlung ist einzig im Falle von *Guarda, guarda peccatore* mit Tarquinio Merula ein Komponist benannt und mit dessen *Quando volsi l'altra sera* zudem eine konkrete Vorlage für eines der Stücke.<sup>23</sup> Die Vorlage ist ein einstimmiges

---

22 Vgl. hierzu Maria Rosa Moretti, «The Oratorio of San Filippo of Chiavenna and the practice of contrafactum in the *Canzonette spirituali e morali* (1657)», in: *Intorno a Monteverdi*, hg. von Maria Caraci Vela, Lucca: Libreria Italiana Editrice 1999, 367–420.

23 Der Herkunft der auf dem Titelblatt genannten «Arie communi» ist bereits mit einigem Erfolg nachgegangen worden von Maria Rosa Moretti. Insbesondere für *Fuggi, fuggi, fuggi / Dal mondo bugiardo* (im Druck S. 46–47) kann schon wegen des identischen ersten Verses der Rückgriff auf die Canzonetta *Fuggi, Fuggi, Fuggi / Da questo cielo* von Giuseppe Cenci angenommen werden, die wohl um 1600 entstanden war und sich im Manuskript Barbera des Conservatorio Luigi Cherubini in Florenz findet. Siehe Moretti, «The Oratorio of San Filippo of Chiavenna» (wie Anm. 22), 398–399. Die Melodie fand später nicht zuletzt in zahlreichen instrumentalen Versionen etwa von Marini und Uccellini unter dem Namen *Ballo di Mantova* europaweite Verbreitung und ist bis heute u. a. durch die Verwendung in Smetanas *Ma Vlast* bekannt. Vgl. auch John Walter Hill, «Cenci, Giu-

Strophenlied aus Merulas Sammlung *Curtio precipitato et altri capricij composti in diversi modi vaghi e leggiadri a voce sola* von 1638. Noch wenigstens zwei weitere dreistimmige Stücke in Rollas Druck mit *Canzonette* von 1657 verwenden ebenfalls unmissverständlich Zitate aus zwei anderen Kompositionen Merulas aus der gleichen Sammlung, ohne jedoch die gesamte Melodie zu übernehmen. So greift der Anfang von *Non s'arriva alle stelle* zurück auf Merulas *Chi vuol ch'io m'namori* und *O duro cor crudel* auf Merulas *Menti lingua bugiarda*.<sup>24</sup> Dies könnte entweder auf direkte Kontakte des Komponisten nach Chiavenna oder sogar auf eine wie auch immer geartete Mitwirkung bei der Zusammenstellung der Sammlung hindeuten. Immerhin wäre Merula ein Komponist, dem man ohne Weiteres die höchst ungewöhnliche raffinierte Einfachheit und zugleich Doppelbödigkeit vieler Stücke von Rollas Sammlung zutrauen könnte.

Merulas *Quando volsi l'altra sera* wird in der dreistimmigen Adaption für Rollas *Canzonette* in vieler Hinsicht stark bearbeitet.<sup>25</sup> Übernommen sind zwar einige Abschnitte der Melodie der Singstimme für die neue Oberstimme, doch werden alle Verse nun durch Generalpausen deutlich voneinander getrennt, wodurch im Unterschied zur Vorlage eine einfache, weitgehend einheitliche Periodik entsteht. Darüber hinaus finden zahlreiche rhythmische Glättungen statt, dies betrifft in der Singstimme den Verzicht auf die im Originaldruck durch Schwärzungen markierten Hemiolen am Ende der Verse 1 und 3, die Synkopierungen in den Versen 5 und 6 und auch die Verkürzung der vorhergehenden Periode durch früheren Einsatz bei Vers 5. Auch auf die refrainartige Wiederholung der beiden Schlussverse wird in der dreistimmigen Version verzichtet. Noch deutlicher wird dieses Bild, wenn man die alles andere als sangliche Continuostimme bei Merula mit ihrem großen Ambitus, ihren immer wieder zur Singstimme gegenläufigen Synkopierungen, den

---

seppa», in: *Grove Music online*, ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)), veröffentlicht 2001 (30.11.2019).

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Joachim Steinheuer, *Chamäleon und Salamander, Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*, Kassel etc.: Bärenreiter 1999, 406. In Rollas Druck finden sich die beiden Bearbeitungen auf den S. 48–49 und 27–28.

<sup>25</sup> Vgl. die Gegenüberstellung von Editionen beider Stücke bei Moretti, «The Oratorio of San Filippo of Chiavenna» (wie Anm. 22), 396–397.

hemiolischen Wendungen, manchen antizipierten Einsätzen und häufigen Oktavierungen betrachtet, all dies wird in der dreistimmigen Lauda in Rollas Sammlung durch eine fast durchgehend neue, streng homorhythmisch mit den beiden Oberstimmen verlaufende Vokalstimme ersetzt. Merulas Melodie ist zwar ohne Weiteres noch erkennbar und auch der ursprüngliche weltliche Text könnte in allen drei Stimmen der Bearbeitung problemlos unterlegt werden, doch wird die Vorlage im Hinblick auf die Verwendung als einfache strophische Lauda zugunsten leichterer Singbarkeit und Memorierung zu einem fast volksliedhaften Satz vereinfacht. Der bei Rolla in den Noten unterlegte Text *Guarda, guarda peccatore* weist in allen elf Strophen genau die metrische Struktur der Vorlage auf mit sechs *ottonari piani e tronchi* (8p 8t 8p 8t 8p 8p), dies gilt auch für einen zweiten im Anschluss daran abgedruckten, nur drei Strophen umfassenden Text *Festa, festa peccatore*, der mit kleinen Textvarianten («concepì / partorì» oder «fra poco / adesso») gleichermaßen anlässlich der *Concettione, ò Natività di N.S. Giesu Christo* gesungen werden kann. *Guarda, guarda peccatore* ist also gleich in zweifacher Hinsicht aufschlussreich, erstens als Umarbeitung einer konkreten einstimmigen weltlichen Vorlage zu einer ein- bis dreistimmig auszuführenden geistlichen Lauda, andererseits auch wegen der Mehrfachtextierung der Lauda selbst, die wie bei vielen anderen Stücken der Sammlung die Verwendung desselben Satzes bei unterschiedlichen Gelegenheiten ermöglicht (Bsp. 2).

### c) Mehrfachtextierung bei klassischen Strophenmodellen der weltlichen Vokalmusik

Mehrfachtextierung ist im zeitgenössischen vokalen Repertoire nicht auf lateinische Hymnen für die Liturgie und volkssprachliche Lauden beschränkt, sondern findet sich ebenso im Bereich der weltlichen Vokalmusik. Bei Textformen wie Madrigal und Canzonestrope ist eine prinzipielle Mehrfachtextierung wohl wegen der nicht feststehenden Abfolge von Sieben- und Elfsilblern im gesamten Repertoire des 16. und 17. Jahrhunderts kaum überhaupt einmal anzutreffen, eine Ausnahme könnten hier allenfalls gleichsam dialogisch angelegte Stücke bilden, bei denen die zweite Strophe eine



1. Guar - da, guar - da pec - ca - to - re Ch'al - la fin ti co - glie - rà  
 2. Fe - sta, fe - sta pec - ca - to - re Che or - mai gion - to e lie - to il di

1. Guar - da, guar - da pec - ca - to - re Ch'al - la fin ti co - glie - rà

1. Guar - da, guar - da pec - ca - to - re Ch'al - la fin ti co - glie - rà

5

1. La ven - det - ta del Si - gno - re Che non più t'a - spet - te - rà,  
 2. Nel - lo qua - le il Re - den - to - re a) U - na ver - gin con - ce - pi  
 b) U - na ver - gin par - to - ri

La ven - det - ta del Si - gno - re Che non più t'a - spet - te - rà,

La ven - det - ta del Si - gno - re che non più t'a - spet - te - rà,

9

1. Se pen - tir - ti ho - ra non vuo - i Non po - trai se vo - rai poi.  
 2. a) E fra po - co tu il ve - dra - i Nel Pre - se - pe na - to hor - mai.  
 2. b) E ad - es - so tu il ve - dra - i

Se pen - tir - ti ho - ra non vuo - i Non po - trai se vo - rai poi.

Se pen - tir - ti ho - ra non vuo - i Non po - trai se vo - rai poi.

Bsp. 2: Anon., *Guarda, guarda peccatore* (nach: *Quando volsi l'altra sera* von Tarquinio Merula, *Canzonette spirituali*, C. F. Rolla: Mailand 1657, Nr. 17).

formal gleich gebaute *Risposta* auf die erste Strophe darstellt.<sup>26</sup> Lodovico Belandras *Vorrei Filli morire / A che Tirsi morire* aus dessen *Musiche* von 1607 ist hierfür ein Beispiel. Das Stück ist als strophischer Dialog zwischen Tirsi und Filli angelegt, deren gemeinsamer Liebestod unmittelbar bevorzustehen scheint. Die beiden kurzen, nur aus fünf Versen bestehenden Texte – eher als Madrigaletti denn als Madrigali zu bezeichnen – verwenden nicht nur dasselbe Vers- und Reimschema abBcC, sondern sogar dieselben Reimworte, so dass am gemeinsamen Willen beider Dialogpartner kaum ein Zweifel bestehen kann. Musikalisch sind allerdings nur die Anfänge identisch, dann gibt es sowohl in der Singstimme wie im Basso einige Unterschiede, wodurch das Stück nur bedingt als Deklamationsmodell bezeichnet werden kann. Ansonsten muss bei Madrigalen wie auch bei anderen nicht standardisierten Strophenformen ein neuer Text jeweils ganz spezifisch auf eine singuläre Komposition adaptiert werden.

Auch in den um 1600 entstehenden neuen Strophenformen bei Chiabre-  
ra und seinen Nachfolgern kam es kaum zur Herausbildung eines flexiblen  
Verhältnisses von Texten und Musik, obwohl dies prinzipiell möglich gewe-  
sen wäre, vermutlich weil im Grunde keine dieser Formen sich zu einem  
neuen Standardmodell entwickelte.<sup>27</sup> Nur ein Beispiel für eine musikalisch

---

26 Doch wird diese Option in vielen entsprechenden Stücken gerade nicht gewählt. So hat etwa Giacomo Fornaci in seiner Sammlung *Amorosi respiri musicali* von 1617 (Venedig: Giacomo Vincenti) Guarinis *Proposta: Ardo sì, ma non t'amo*, die *Risposta: Ardi e gela a tua voglia* von Tasso sowie die *Replica: Arsi et alsi a mia voglia*, ebenfalls von Tasso, sowie eine weitere anonyme *Risposta: Ardesti in finto fuoco* jeweils unterschiedlich vertont. Dasselbe gilt für Vincenzo Calestanis *Risposta di Crudel tu vuoi partire*. In *Gagliarda* mit dem Anfangsvers «Io pur deggio partire» und im Druck anschließend «La sopradetta in Corrente con altre parole» mit dem Anfang «Accorta lusinghiera», zwei Arien, die in der Singstimme im Prinzip die gleiche Melodie aufweisen, und zwar einmal als *Gagliarda* und einmal als *Corrente* rhythmisiert. Die beiden Stücke sind ediert in Calestanis *Madrigali et Arie* von 1617. Es ist ungeklärt, ob sich die beiden Vertonungen auf die einzige früher veröffentlichte Version von *Crudel tu vuoi partire* beziehen, die Camillo Orlandi im Vorjahr in seinen *Arie* veröffentlicht hatte, denn Melodie und Satz darin sind ganz verschieden.

27 Eines der selteneren Beispiele hierfür bildet die Canzonetta *Bellezze di Laura: Laurretta mia quando m'accese*, die Giovanni Stefani 1618 in seine Sammlung *Affetti amorosi* aufgenommen hat. Er versieht die Textstrophen mit dem Hinweis: «Queste parole si pos-

verwandte *Risposta* in einer der neuen Strophenformen ist dem Autor bekannt, es handelt sich um Tarquinio Merulas einstimmige Vertonung von *Con nobil arte / Di secretezza* sowie die zugehörige *Risposta: Folle chi spera / Con secretezza*, beide abgedruckt in den *Madrigali et altre musiche concertate* von 1633.<sup>28</sup> Die Textform ist in beiden Fällen mit einer ausgefallenen Mischung von Fünf-, Sechs- und Siebensilblern identisch (5 5 6 6t 6 6 6t 6 6 6 7), doch sind musikalisch in den ersten beiden Abschnitten nur der Gestus und teilweise die Continuo Stimme ähnlich, während der jeweils dritte Abschnitt bis auf den unterschiedlichen Text gleich ist. Insofern überwiegen auch hier eher die Varianten zwischen den beiden Stücken, und es handelt sich nicht exakt um eine Wiederverwendung eines vollständigen Stücks mit neuem Text.<sup>29</sup>

Eine flexible Beziehung von Text und Musik scheint insofern trotz einzelner Gegenbeispiele ähnlich wie schon seit dem Frottolenrepertoire des frühen 16. Jahrhunderts auch noch im 17. Jahrhundert weitgehend beschränkt zu bleiben auf die normierten klassischen Strophenmodelle *ottava rima*, *sonetto*, *terza rima* und *sestina*. Alle diese poetischen Gattungen verwenden ausschließlich Elfsilbler, wenn auch in unterschiedlicher Anzahl und Gruppierung. Bei solchen musikalischen Beispielen für Mehrfachtextierungen handelt es sich generell nicht um Strophenlieder, sondern um Deklammationsmodelle, dies hängt insbesondere mit der prosodischen Variabilität des *endecasillabo* in der italienischen Metrik zusammen. Neben der einzigen feststehenden Betonung auf der *penultima*, also der zehnten Silbe, kann eine weitere Betonung mit anschließender Binnenzäsur entweder auf der vierten

---

sono cantar sopra l'Aria della Fulia». Die Strophen bestehen aus vier *decasillabi* (10 10t 10 10t), die jedoch auch aufgrund der durchweg klar ausgeprägten Binnenzäsuren als *quinari* aufgefasst werden könnten (5 5 5 5t 5 5 5 5t).

<sup>28</sup> Ungeklärt ist, warum die beiden Stücke im Druck von 1633 nicht direkt hintereinander, sondern vor und nach der großen Solociaccona *Su la cetra amorosa* abgedruckt sind, denn sie scheinen in Text wie Musik keinerlei Bezug zu diesem komplexen Stück aufzuweisen.

<sup>29</sup> Ediert sind beide Stücke in der Neuausgabe von Valeria Carlotti (Hg.), *Tarquinio Merula: Musiche concertate et altri madrigali a 1.2.3.4.5. voci, libro secondo* (Venezia 1635), Mailand: Ed. musicali La Bottega Discantica 1999 (Cremonae Musica 2), 111 und 120.

oder aber der sechsten Silbe erfolgen, man bezeichnet den ersten Typus als *endecasillabo a minore*, den zweiten als *endecasillabo a maiore* – die Zäsur teilt aber den Vers in beiden Fällen in zwei ungleich lange Teile. Da zudem in den beiden Halbversen für weitere Betonungen wie die Wahl des Versfußes keine strengen Regeln gelten, handelt es sich beim *endecasillabo* um einen Vers mit großer Variabilität hinsichtlich seiner Binnenmetrik. Dies müssen alle Deklamationsmodelle für jene poetischen Gattungen berücksichtigen, die aus Elfsilblern bestehen. Abgesehen von den Versenden, die in allen klassischen Dichtungsformen eine Betonung auf der *penultima* mit anschließender weiblicher Kadenz vorsehen, müssen für das Versinnere Möglichkeiten zu einer flexiblen Handhabung des Rhythmus offengehalten werden.<sup>30</sup> Nicht selten wird bei den Deklamationsmodellen auch die Möglichkeit einer Verwendung des gleichen Modells für verschiedene poetische Gattungen genutzt, denn Modelle für vier *endecasillabi* können gleichermaßen für *stanze d’ottava rima*, für *quartetti* von Sonetten oder auch andere Strophenformen mit *quartetti* aus *endecasillabi* benutzt werden; Modelle für drei *endecasillabi* dagegen für *terza rima* bzw. Terzinen oder die eher burlesken *capitoli* wie auch für die *terzetti* von Sonetten.

Unüblich sind generell Modelle, die für jeden einzelnen Vers wiederholt werden, dies würde in der Ausführung vor allem längerer Texte sehr rasch ermüdend wirken und auch keine Abschnittsbildungen ermöglichen. Stattdessen werden je nach vorliegender Form zwei, drei oder auch vier Verse für ein musikalisches Deklamationsmodell zusammengefasst. Insofern lässt sich auch unterscheiden zwischen Modellen, die für ganze Strophen oder vor allem bei *stanze d’ottava rima* nur für Halb- oder auch Viertelstrophen eingesetzt wurden. Deklamationsmodelle können als Einzelstücke für den Vortrag eines abgeschlossenen Gedichts verwendet, aber auch in den Rahmen größerer kompositorischer Zusammenhänge integriert werden, so etwa in Opern, wo in den ersten Jahrzehnten alle Prologe auf einem Deklamations-

---

30 Hierbei konnte ohne Frage auch auf die Erfahrungen mit der jahrhundertealten Praxis der lateinischen Rezitation von Psalmen zurückgegriffen werden, die aufgrund der unterschiedlichen Längen der Doppelverse sogar noch weitergehende Flexibilität verlangen.

modell mit *quartetti d'endecasillabo* basieren, aber ebenso in umfangreicheren Dialogen und Kantaten.<sup>31</sup>

Aufgrund des detaillierten Katalogs der einstimmigen italienischsprachigen Vokalmusik zwischen 1600 und 1640 von Silke Leopold lässt sich für die verschiedenen poetischen Gattungen eine größere Zahl von Stücken bestimmen, die explizit als Deklamationsmodelle auch für unterschiedliche Texte verwendet werden können.<sup>32</sup> Exemplarisch für die Deklamationsmodelle in den genannten Gattungen seien im Folgenden solche für *stanze d'ottava rima* besprochen, bei denen Deklamationsmodelle unter den klassischen Strophenformen im Repertoire der Jahrzehnte nach 1600 am häufigsten anzutreffen sind. *Stanze d'ottava rima* bestehen aus acht *endecasillabi* mit dem gängigen Reimschema ABABABCC, die insbesondere epischen Dichtungen zugrunde gelegt, aber auch für Einzelgedichte eingesetzt wurden. Leopolds Katalog verzeichnet insgesamt 16 durch entsprechende Überschriften ausgewiesene Kompositionen, auf deren Modelle neben dem konkret angegebenen Text auch andere *stanze d'ottava rima* gesungen werden können, sie werden deshalb explizit als *Aria da cantar ottave*, *Aria per ottave* oder *Aria d'ottava rima* bezeichnet.

Zwei Typen von Deklamationsmodellen für *stanze d'ottava rima* scheinen fast gleichrangig nebeneinander verwendet worden zu sein. Einerseits sind viertelstrophische Modelle anzutreffen, die dann beim Vortrag einer ganzen Strophe insgesamt viermal für je zwei Verse wiederholt werden. Den zweiten Typus bilden dagegen halbstrophische Modelle für je vier Verse, hierbei sind also auch nur zwei Modelldurchläufe für eine vollständige Stan-

---

31 Solche strophischen *quartetti* sind im frühen Opernrepertoire durchweg in den Prologen anzutreffen, von *La Dafne* über *L'Euridice* und *L'Orfeo* bis hin zu Mazzocchis *La catena d'Adone*. Dafür werden generell auch Deklamationsmodelle verwendet, sei es in strophischer Form wie bei Peri's *L'Euridice*, wobei in den Strophen immer wieder Anpassungen vorgenommen werden müssen, oder in durchkomponierter Form wie in Monteverdis *L'Orfeo* und Domenico Mazzocchis *La catena d'Adone*. Da es sich prinzipiell um dieselben Phänomene handelt, die auch für *stanze d'ottava rima* und Sonettquartinen gelten, werden diese Prologe hier nicht eigens detailliert besprochen.

32 Silke Leopold, *Al Modo d'Orfeo, Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, 2 Bde, Laaber: Laaber Verlag 1995 (Analecta Musicologica 29), Bd. 2 (Katalogteil).

Bsp. 3: a) Anonimo, *Balletto alla romana, Rogiero* (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Ms. Q 34).

1. Rug - gier qual sem - pre fui, tal es - ser vo - glio  
 2. O sia - mi A - mor be - ni - gno o m' u - si or - go - glio  
 3. Im - mo - bil son di ve - ra fe - de sco - glio  
 4. Né gia mai per bo - nac - cia né per ver - no

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

5

— Fin al - la mor - te, e più, se più si puo - te  
 — O me For - tu - na in al - to o in bas - so ruo - te,  
 — Che d' o - gn' in - tor - no il ven - to e il mar per - cuo - te:  
 — Luo - go mu - tai, ne mu - te - rò in e - ter - no.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Bsp. 3: b) Anonimo, *Balletto alla romana, Rogiero* mit der Stanza aus Lodovico Ariostos *Orlando furioso*.

za erforderlich. Bei beiden Typen kann zusätzlich ein Instrumentalritornell vor bzw. zwischen den Modelldurchläufen für weitere formale Gliederung und Abwechslung sorgen.

Eines der am häufigsten für viertelstrophische Deklamation verwendeten harmonisch-melodischen Modelle ist der *Ruggiero*, dessen Name sich,

wie schon Alfred Einstein vermutete, wohl auf den Anfangsvers der Stanza «Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio» aus Lodovico Ariostos Orlando furioso (xliv.61) bezieht.<sup>33</sup> Eine einfache, untextierte Form findet sich mit der Überschrift *Balletto alla romana. Rogiero* in einem 1613 von Joannes Amigonius Mantuanus in Rom geschriebenen Manuskript (Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Ms. Q 34. Siehe Bsp. 3a).<sup>34</sup>

Dieser Version können problemlos unterschiedliche Verspaare aus *stanze d'ottava rima* unterlegt werden, wobei die formale Struktur des Modells und die Möglichkeiten seiner Verwendung sehr deutlich hervortreten. Beiden Versen korrespondieren zwei klar abgegrenzte Viertakter, die jeweils im Bass wie in der Oberstimme im Prinzip gleichermaßen elf Töne umfassen, so dass sich für die beiden Elfsilbler eine syllabische Deklamation in einem Note-gegen-Note-Satz ergibt. Die einzige Abweichung findet sich am Ende des ersten Verses, wo für die *penultima* des ersten Verses zwei Töne vorgesehen sind, die mit einer Diskantklausel aufwärts zu einem Halbschluss auf *d''* führen, im Bass wird dies durch Wiederholung der Obersekunde *e* ausgeglichen, bevor die parallele Tenorklausel sich anschließt. Der Satz beginnt abtaktig mit einer daktylischen, canzonartigen Gruppe und weist in beiden Versen eine Zäsur nach dem durch Punktierung verlängerten sechsten Ton für die sechste Silbe auf, ähnlich wird auch die Schlussnote von Vers 1 noch einmal hervorgehoben, so dass abgesehen vom ersten Halbvers alle anderen Abschnitte mit auftaktigen Gruppen beginnen (Bsp. 3b).

Vincenzo Calestani hat 1617 in seinen *Madrigali et arie per sonare e cantare* in unmittelbarer Gegenüberstellung je ein Beispiel für ein viertelstrophisches wie auch ein halbstrophisches Modell für *stanze d'ottava rima* veröffentlicht, die mit *Modo di cantar Ottave* und *Altro modo di cantar Ottave* überschrieben sind.<sup>35</sup> *Modo* oder auch *aer* bzw. *aria* bezeichneten schon seit

33 Vgl. hierzu Maria Antonella Balsano, James Haar, «L'Ariosto in musica», in: Maria Antonella Balsano (Hg.), *L'Ariosto, la musica, i musicisti*, Florenz: Olschki 1981, 74–76.

34 Vgl. hierzu die Angaben in der Datenbank DIAMM, <https://www.diamm.ac.uk/sources/2826/#/>. Das Notenbeispiel ist mit verkürzten Notenwerten wiedergegeben in: Giuseppe Gerbino und Alexander Silbiger, «Ruggiero(i)», in: *Grove Music Online* ([www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)), veröffentlicht 2001 (31.11.2019).

35 Auch Carlo Milanuzzi hat für beide Möglichkeiten je ein Stück veröffentlicht. Die *Aria per cantar ottave: Filli quel auree crespe abbagliatrici* steht am Ende der Sammlung

1. lo vis-si un tem-po in dol-ce li-ber-ta-de  
 Tra-ri-so,e can-to con-sum-mai-be-a-te  
 A miei de-sir con-for-me-ra l'e-ta-te  
 E'n co-sì dol-ce, e sì tran-quil-la vi-ta

A miei di-let-tial-le mie vo-glie in-ten-to  
 Le not-tie i gior-ni in me-pa-go e con-ten-to  
 Ne sen-ti-vo d'A-mor-pe-na, o tor-men-to  
 E-ra la gio-ia mi-fat-ta in-fi-ni-ta.

Ritornello

A miei di-let-tial-le mie vo-glie in-ten-to  
 Le not-tie i gior-ni in me-pa-go e con-ten-to  
 Ne sen-ti-vo d'A-mor-pe-na, o tor-men-to  
 E-ra la gio-ia mi-fat-ta in-fi-ni-ta.

Bsp. 4.: a) Vincenzo Calestani, *Modo di cantar Ottave: lo vissi un tempo in dolce libertate*, aus: *Madrigali et arie per sonare e cantare*, Venedig: Giacomo Vincenti 1617.

dem frühen 16. Jahrhundert ein Melodiemodell mit meist flexiblen Bezug von Musik und Texten.

*Primo Scherzo delle ariose vaghezze* (Venedig: Bartolomeo Magni 1622) und verwendet ein halbstrophisches Modell für insgesamt zehn *Stanze d'ottava rima*, in denen die körperlichen *Bellezze di O.* vom Haar über die Augen und den Hals bis zum Busen beschrieben werden. Die *Aria per cantar ottave: Questa piaga mi sia sempre nel core* aus dem *Terzo Scherzo delle ariose vaghezze* (Venedig: Alessandro Vincenti 1623) basiert dagegen auf einem viertelstrophischen Modell, über dem die vier Verspaare der Singstimme in recht unterschiedlichen Variationen gestaltet sind.



Pian - go - no al pian - ger mio le fe - re e i sas - si A miei cal - di so - spir trag - gon so - spi - ri

L'a - er d'in - tor - no nu - bi - lo - si sas - si Mos - so an - ch'e - gli a pie - tà de miei mar -

- ti - ri.

4 #

O - vun - que io po - so, o - vun - qu io vol - go i

pas - si Par che di me si pian - ga e si so - spi - ri Par che di - ca cia -

- scun mos - so al mio duo - lo Che fai tu qui me - schin do - glio - so e so - lo.

# 11 # 10

Bsp. 4: b) Altro modo di cantar Ottave: Piangono al pianger mio le fere e i sassi, aus: *Marginali et arie per sonare e cantare*, Venedig: Giacomo Vincenti 1617.

In *Io vissi un tempo in dolce libertade* auf ein Gedicht eines unbekanntenen Autors entwirft Calestani ein für zwei Verse bestimmtes Melodiemodell, das mit durchgehender Viertelbewegung im Instrumentalbass einen ganz modernen Typus einer auch melodisch selbständigen Continuostimme mit raschem harmonischem Rhythmus repräsentiert (Bsp. 4a).<sup>36</sup> Bis auf Verbreiterungen zu Halben an den Versschlüssen für die letzten beiden Silben, die implizit durch die Oktavfälle in den Kadenzwendungen auch im Instrumentalbass mitvollzogen werden, schreitet auch die Singstimme stets in Vierteln ohne weitere rhythmische Modifikationen voran. Die Textvertonung ist analog zum Ruggiero-Modell streng syllabisch, so dass auch hier in beiden Versen den elf Silben jeweils elf Töne entsprechen. Auch die Melodik ist ausgesprochen einfach gehalten, im ersten Viertakter der Singstimme wird nur stufenweise ein Quartgang aufwärts und anschließend wieder abwärts durchschritten, der zweite Viertakter beginnt mit dem identischen Quartgang, der anschließend allerdings dann eine Sexte abwärts zur Finalis *g* geführt wird. Über weite Strecken verläuft der Instrumentalbass ebenfalls stufenweise, und zwar meist in Gegenbewegung zur Oberstimme. Durch den sehr regelmäßigen, im Grunde jambischen Rhythmus und vor allem durch fehlende anderweitige metrische Dehnungen oder Hervorhebungen – abgesehen von der jeweils betonten Penultima – kommt es bei der Textunterlegung in keinem Vers der Stanza zu wirklichen Konflikten, denn die vierte wie auch die sechste Silbe liegen ohnehin beide auf betonten Zählzeiten. Bei dem ausgewählten Gedicht sind es nur ganz wenige Stellen, an denen prosodisch eigentlich unbetonte Silben auf Betonungen fallen, aber diese führen vermutlich wegen der durchgehenden Achtelbewegung dennoch nicht zu einem wirklichen Unbehagen an der Prosodie.

In seinem zweiten Stück vertont Calestani mit *Piangono al pianger mio le fere e i sassi* eine *stanza d'ottava rima* von Ottavio Rinuccini, die in den Jahren zuvor schon mehrfach von anderen Komponisten in Musik gesetzt

---

<sup>36</sup> Der erste Vers greift auf den Anfang von Francesco Petrarca's Canzone *Nel dolce tempo de la prima etade* Rvf 23 zurück. Der Text wurde noch ein weiteres Mal von Filippo Vitali vertont und in dessen zweitem Band mit *Musiche* (Rom: Giovanni Battista Roletti 1618) veröffentlicht.

worden war.<sup>37</sup> Die beiden Halbstrophen, die durch ein Ritornell mit raschen Skalenläufen in der Oberstimme in Achtelbewegung und einen gegenüber den Halbstrophen ebenfalls deutlich bewegteren Bass voneinander abgesetzt sind, sind im Druck vollständig ausnotiert, auch wenn sie sowohl in der Melodie der Singstimme als auch im Basso insgesamt recht verwandt sind (Bsp. 4b). An mehreren Stellen scheint die Bassstimme sich auf das Ruggiero-Modell zu beziehen, so ähnelt vor allem das Ende der zweiten Halbstrophe im Bass dem Ende des Ruggiero-Modells, und Calestanis Überleitung zum dritten Vers scheint dem Bass für die zweite Vershälfte im ersten Ruggiero-Viertakter (Töne 7–11) in quarttransponierter Form zu entsprechen, auch wenn die Abwärtsbewegung dann noch weiter fortgesetzt wird. Insgesamt herrscht dennoch eine gänzlich andere Relation zwischen Instrumentalbass und Singstimme vor als in den beiden bisher besprochenen Modellen. So wird anstelle eines Note-gegen-Note-Satzes mit je elf bzw. zwölf Tönen nun in beiden Halbstrophen von *Piangono al pianger mio le fere e i sassi* der erste Elfsilbler nur über zwei bzw. drei, der zweite dann über drei verschiedenen Tönen in der Begleitung gesungen, auch wenn vereinzelt noch Tonwiederholungen hinzukommen. Beim ersten Vers sind nach Art eines Rezitationstons die ersten sieben, beim fünften Vers sogar die ersten acht Silben auf nur einer Note zu deklamieren, die Begleitung ändert sich sogar erst danach zum Versende für die beiden letzten Silben. Bei den Versen zwei und drei in beiden Halbstrophen vollzieht die Singstimme demgegenüber anfangs innerhalb eines gleichbleibenden Akkords melodisch nur einen Terzgang aufwärts, jeweils von der Terz zur Quinte, was meist die gesamte erste Vershälfte bis einschließlich zur sechsten Silbe umfasst. Die Unterschiede zwischen den beiden Halbstrophen betreffen vor allem die konkrete prosodische Gestaltung, so folgt etwa im ersten Vers eine Zäsur auf die betonte sechste Silbe, im fünften dagegen wird eine Elision aufgebrochen, um auch hier eine Zäsur, diesmal aber nach der unbetonten fünften, eigentlich mit der nachfolgenden

---

<sup>37</sup> Sigismondo D'India veröffentlichte 1609 (NV 832) die erste bekannte Version, Angelo Notari folgte 1613 (NV 2043) und Camillo Orlandi 1617 (NV 2065). NV steht für: *Il Nuovo Vogel, Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, hg. von Emil Vogel, Alfred Einstein, François Pomezia und Claudio Sartori, Pomezia: Staderni-Minkoff Editori 1977.

verschliffenen Silbe zu ermöglichen. Die Synkope am Ende des zweiten Verses bei «traggon» ist durch die direkte Aufeinanderfolge der beiden Betonungen auf den Silben sechs und sieben motiviert, in der zweiten Strophe wird sie beibehalten, obwohl sie dort prosodisch im Grunde nicht korrekt ist. Auch im Bassmodell gibt es neben rhythmischen Anpassungen an die Singstimme kleinere Abweichungen bei den Tonhöhen, dies betrifft insbesondere zwei offenbar gezielt wortausdeutende kleine chromatische Wendungen, am Ende der ersten Halbstrophe bei dem Wort «martiri», im dritten Vers der zweiten Halbstrophe bei «duolo». Dass Calestani schon innerhalb dieser einen Strophe bei der Unterlegung der beiden Halbstrophen die konkrete Gestalt des Modells im Bass wie in der Oberstimme in mancherlei Hinsicht verändert, deutet darauf hin, dass wohl auch bei der prinzipiell möglichen und in der Überschrift angedeuteten Unterlegung von anderen *stanze d'ottava rima* in vergleichbarer Weise Anpassungen im Detail vorgenommen werden sollen.

Instruktiv ist ein Vergleich mit Sigismondo D'Indias Vertonung desselben Textes in den *Musiche* von 1609, die mit der Überschrift *Musica sopra il Basso della Romanesca* ebenfalls auf die Verwendung eines Modells verweist. D'India wählt eine viertelstrophische Umsetzung mit kurzem gliederndem Ritornell zwischen den vier nur geringfügig abweichenden Durchläufen des Romanesca-Modells im Bass. Der Hauptunterschied zu Calestanis Version liegt in der Behandlung der Singstimme, denn bei D'India ist hier nun im Grunde kaum noch ein strophisches Modell erkennbar, so sehr unterscheiden sich Melodik, Gestus, Verzierungen und trotz des gleichbleibenden Bassmodells auch gelegentlich die harmonische Gestaltung. Es handelt sich bei D'Indias Fassung also nicht mehr im engeren Sinne um ein Beispiel für den Umgang mit einem Deklamationsmodell, sondern um einen durchkomponierten, z. T. sehr virtuosen Variationszyklus über einem gleichbleibenden viertelstrophischen Bassmodell.<sup>38</sup>

Eine Reihe von Beispielen unter den aufgeführten Deklamationsmodellen für *stanze d'ottava rima* macht deutlich, dass vielfach schon bei der Unterlegung der zweiten Halbstrophe oder auch bei der Verwendung weite-

---

<sup>38</sup> Eine Edition findet sich in: Sigismondo D'India, *Le musiche a una e due voci Libri I, II, III, IV e V (1609–23)*, hg. von John Joyce, Florenz: Olschki 1989, 47–50.

rer Strophen oder anderer Texte zumindest in der Singstimme vielfältige Änderungen durch den Ausführenden erforderlich sind, die dann offenbar ad hoc vorzunehmen sind. Besonders deutlich wird dies in D’Indias *Aria da cantar ottave: Forsennata gridava: O tu che porte* zu einer Stanza aus Torquato Tassos Epos *La Gerusalemme liberata* im gleichen Band von 1609.<sup>39</sup> Wenn man versucht, die zweite, nur als Text abgedruckte Halbstrophe der Melodie der ersten zu unterlegen, kommt es zu vielfältigen prosodischen Ungereimtheiten. Dies liegt zunächst einmal daran, dass Tasso für diesen Anfang der Klage der Armida jeweils zwischen dem ersten und zweiten wie auch dem dritten und vierten Vers ein hochexpressives Enjambement vorsieht. D’India verzichtet deswegen an beiden Stellen zugunsten der syntaktischen Ebene darauf, das Versende mit einer Zäsur oder einer Kadenz zu markieren, wie sie jedoch an den beiden Parallelstellen in der zweiten Strophenhälfte wegen dort fehlender Enjambements angebracht wäre. Noch komplizierter wird die Situation durch die unterschiedliche Metrik am Anfang der Verse 2 und 6 bzw. 4 und 8. Die Melodie von D’Indias *Aria*, wie sie in der ersten Halbstrophe abgedruckt ist, lässt sich nur durch größere Änderungen in der Melodieführung und im Rhythmus auf befriedigende Weise für die zweite Halbstrophe wiederverwenden. Die Oberstimme für die erste Halbstrophe ist also weniger eine flexible *Aria da cantar ottave* als vielmehr eine ganz konkret auf einen bestimmten Text angepasste Melodie.

Genau derartige, sehr häufig bei Modellen für *endecasillabi* anzutreffende Schwierigkeiten dürften der Grund dafür sein, dass Domenico Mazzocchi in einem relativ späten und sehr umfangreichen Beispiel in seiner Sammlung *Dialoghi e Sonetti* von 1638 bei der Verwendung eines Deklamationsmodells für *stanze d’ottava rima* dafür sorgt, dass der Sänger bei diesen Problemen nicht selbst Entscheidungen treffen muss. Der Dialog *Olindo e Sofronia* basiert auf einem längeren Ausschnitt aus dem zweiten Buch von Tassos Epos *La Gerusalemme liberata* und ist auf vier Sänger verteilt. Die epische Perspektive mit Wechsel von Narration und wörtlicher Rede ist beibehalten und durch Wechsel in der Besetzung verdeutlicht. Die Passagen in wörtlicher Rede für Sofronia bzw. Olindo und Clorinda, die erst später hinzukommt, sind zwei Diskantstimmen zugeordnet, die Rolle des Königs Aladino einer

---

39 Eine Edition findet sich ebd., 61.

Basstimme – auffällig ist dabei, dass die Passagen in wörtlicher Rede vielfach auch aus ganzen Strophen für einen der Protagonisten bestehen. Die ausgedehnten erzählenden Strophen werden von einer Tenorstimme ausgeführt, die mit Tasso bezeichnet ist, also den Dichter selbst bezeichnet, der hier gleichsam die epische Erzählung selbst vorträgt.<sup>40</sup> Während die Passagen in wörtlicher Rede durchkomponiert sind, legt Mazzocchi den Stanze für Tasso ein halbstrophisches Deklamationsmodell zugrunde, das gleich zu Beginn als *Aria di sonetti* bezeichnet wird. Die Bezeichnung deutet darauf hin, dass Mazzocchi hier möglicherweise ein bereits existierendes Modell verwendet, denn bei einer für diesen Dialog neu komponierten *Aria* hätte er vielleicht eher von einer *Aria per ottave* gesprochen, doch macht dies die prinzipielle Austauschbarkeit von halbstrophischen Deklamationsmodellen für *ottava rima*-Halbstrophen und Sonettquartinen deutlich.

Zu Beginn des Dialogs lässt Mazzocchi für beide Halbstrophen der ersten dem Dichter Tasso zugeordneten Stanza noch gleichermaßen Singstimme und Instrumentalbass abdrucken. Für den ersten Vers ist die Musik identisch, wobei die ersten sechs Silben jeweils falsobordoneartig ohne konkret angegebenen Rhythmus auf einem Ton frei deklamiert werden sollen. Beim zweiten und dritten Vers ist der Bass identisch, doch führen metrische Unterschiede zu Änderungen bei Melodie und Rhythmus in der Singsstimme. Im letzten Vers gibt es dann in der zweiten Halbstrophe auch Änderungen im Basso, die insbesondere darauf zurückzuführen sind, dass Mazzocchi die in der Erzählerstrophe bereits angesprochenen «*furori ardenti*» von König Aladino mit einem eintaktigen Melisma in Sechzehntelfigurationen ankündigt. Dieser wird gleich darauf seine Stimme erheben und das Todesurteil gegen jenen noch unentdeckten Christen verkünden, der ein verschwundenes heiliges Bildnis versteckt hat (Bsp. 5a).

Auf Aladinos wütende Rede folgt eine längere erzählende Passage mit mehreren vollständigen Stanzen für Tasso, in der dieser die Hauptfiguren Sofronia und Olindo vorstellt, eine edle junge Frau und deren Liebhaber, der sich ihr aber noch nicht entdeckt hat. Der Bass bleibt nun in allen insgesamt acht Halbstrophen Tassos unverändert, so dass er im Druck nur einmal

---

<sup>40</sup> In ähnlicher Weise sind im ersten lateinischen Dialog des Bandes *Dido furens* die erzählenden Abschnitte dem Dichter Vergil zugeordnet.

ia. Poiche il crudo Aladin vi - de oc - cul tar - se L' i - ma - gi - ne, che Is - me - no a - dop - rar pen - sa.

6 Con - tro i fe - de - li in - fel - lo - nis - si, ed ar - se D' i - ra, e di rab - bia im - mo - de -

10 - ra - ta, im - men - sa. 1b. Ogni rispetto oblia, vuol ven - di - car - se, (Se - gua che

15 puo - te) e sfo - gar l' al - ma ac - cen - sa E pre - men - do nel cor fu - ro - ri ar -

19 - den - ti Pro - rup - pe al - fin la lin - gua in que - sti ac - cen - ti.

Bsp. 5: Domenico Mazzocchi, *Olindo e Sofronia*. *Dialogo a quattro voci / Tratto dal Libro Secondo della Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso*. E posto in Musica da Domenico Mazzocchi. aus: *Dialoghi e Sonetti*, Rom: Francesco Zannetti 1638

a) Anfang des *Dialogo*: Prima stanza d'ottava rima (Interlocutore: Tasso).

zusammen mit der Oberstimme für die erste Halbstrophe abgedruckt werden muss, die jeweils abgewandelten Oberstimmen werden ab der zweiten Halbstrophe ähnlich wie in einem Stimmbuch im Anschluss allein notiert. In späteren Erzählerpassagen des ausgedehnten Dialogs findet sich dann bisweilen nur noch der Hinweis «Sopra la medesima Aria de' Sonetti», gelegentlich ist

2a. Così parla alle turbe, e se n'in -

2b. E non è chi la fu - ga o le di -

3a. Ver - gi - ne e - ra fra lor di già ma -

3b. E il suo pre - gio mag - gior, che tra le

4a. Colei Sofronia, O - lin - do e - gli s'ap -

4b. Ne sa scoprirsi, ò non ar - di - sce, ed

3

-te - se La fa - ma tra fe - de - li im - man - ti - nen - te

-fe - se, Lo scu - sar, o' l pre - ga - re ar - di - sca, o ten - te

-tu - ra Ver - gi - ni - tà, d' al - ti pen - sie - ri, e re - gi

mu - ra D' an - gu - sta ca - sa as - con - de i suoi gran pre - gi:

-pel - la, D' u - na cit - ta - de en - tram - bi, e d' u - na fe - de,

el - la Ò lo sprez - za, ò nol ve - de, ò non s' av - ve - de

Bsp. 5: b) Stanze 2 bis 4 für Tasso, alle sechs Halbstrophen über dem gleichen Bassmodell.



6

Ch'at - to - ni - ti re - star, si gli sor - pre - se Il ter - ror del - la  
 Ma le ti - mi - de gen - ti, e ir - re - so - lu - te Don - de  
 D'al - ta bel - tà ma sua bel - tà non cu - ra, Ò tan - to  
 E pu - r'A - mor, quan - tun - que el - la si ce - la A bel gar -  
 Ei, che mo - de - sto è si, co - m'es - sa è bel - la Bra - ma as -  
 Co - si fi - n'ho - ra il mi - se - ro ha ser - vi - to, Ò non vi - sto,

9

mor - te ho - mai pre - sen - te,  
 me - no spe - ra - ro heb - ber sa - lu - te  
 sol, quan - t'ho - ne - stà sen fre - gi.  
 - zon la sua bel - tà ri - - ve - la.  
 - sai, po - co spe - ra, e nul - la chie - de.  
 ò mal no - to, ò mal - gran - di - to.

dann sogar nur noch der Text einer Halbstrophe ohne ausgeführte Melodie abgedruckt, einmal mit dem Hinweis «TASSO. Sopra la sua Aria».<sup>41</sup>

Wenn man die Gestaltung der Oberstimme in den verschiedenen Halbstrophen des zweiten Erzählerabschnitts vergleicht (Bsp. 5b), so zeigt sich, dass Mazzocchi hier einerseits eine prosodisch durchgehend korrekte Deklamation zu verwirklichen, zugleich aber auch innerhalb des durch das Bassmodell vorgegebenen Rahmens größtmögliche Variabilität zu erreichen sucht. Nur in drei der ersten sechs Halbstrophen (2a, 4a, 4b) ist der erste Halbvers wie zu Beginn des Dialogs noch in Form eines rhythmisch frei zu gestaltenden Falsobordone notiert, ansonsten wird in dieser Eröffnungspassage wie auch in der Folge durchgehend ein genauer Rhythmus notiert. Während für den ersten Vers in allen sechs Halbstrophen die Zäsur nach der Betonung auf der sechsten (2a, 2b, 3a, 3b) bzw. vierten Silbe (4a, 4b) noch gleichzeitig mit einer Pause markiert ist, sind in den anderen Versen die Zäsuren bisweilen um einen halben Takt oder mehr gegeneinander verschoben. In manchen Versen wird deutlich, dass Mazzocchi die Deklamation ganz gezielt an der Syntax orientiert, so schließt er beim Enjambement vom dritten zum vierten Vers in der ersten Halbstrophe «Ch'attoniti restar, sì gli sorprese / Il terror della morte homai presente» den neuen Versanfang unmittelbar an, der damit gegenüber den meisten Halbstrophen um zwei Viertelnoten antizipiert ist. Im zweiten sowie im letzten Vers der Halbstrophe 4b findet sich mit «Ò lo sprezza, ò nol vede, ò non s'avvede» bzw. «Ò non visto, ò mal noto, ò mal gradita» eine Reihung von je drei parallel gebauten Satzteilen, was Mazzocchi durch Pausen in der Deklamation hervorhebt. Dafür werden jeweils die beiden im Versinern eigentlich vorgesehenen Elisionen aufgelöst, wodurch de facto diese Verse anstatt 11 nun 13 Silben umfassen. Ähnliches geschieht auch an zahlreichen anderen Stellen, insbesondere wenn Elisionen eigentlich die beiden Halbverse dicht aneinanderbinden würden. An einzelnen Stellen finden sich auch Ansätze für Wortausdeutung, so etwa bei dem raschen Quintlauf aufwärts bei «d'alti pensieri» in 3a oder wenn sich in einem sehr raschen Melisma abwärts Olindo

---

41 Im Originaldruck auf S. 56 und 66. Eine einzelne hervorgehobene Stanza singt Tasso auch «sopra la Romanesca», es ist dies die Stelle, an welcher der anscheinend unbeugsame Aladino von Rührung ergriffen wird, weshalb nun auch für Tasso als Erzähler weit mehr Melismen als in seinen anderen Strophen vorgesehen sind.

durch Amor gleichsam die verborgene Schönheit Sofronias offenbart (Ende von 3b).

Der freie Einsatz auf der dissonanten Obersekunde zum Grundton bei «D'angusta casa» in 3b könnte geradezu sinnbildlich die Enge des Hauses andeuten, von welcher der Text spricht. Ebenso dürfte auch die Umdeutung der Harmonik von C-Dur und d-Moll-Klängen (3a, 3b, 4a, 4b) zu a-Moll bzw. B-Dur-Sextakkorden (2a, 2b) beim Beginn des letzten Verses der Halbstrophen zumindest im ersten Fall durch den Versbeginn «Il terror della morte» bedingt sein. Trotz all dieser spezifischen Anpassungen liegt jedoch hier, anders als in D'Indias *Piangono al pianger mio le fere e i sassi*, kein Variationszyklus bei gleichbleibendem Bassmodell vor, sondern die verschiedenen Halbstrophen können durchweg als eine wenn auch im Detail genau kalkulierte und modifizierte Deklamation über dem Modell der zugrunde liegenden *Aria di sonetti* verstanden werden. Mazzocchis differenzierte Behandlung der Oberstimme lässt vielleicht erahnen, wie frei geübte Sänger beim Absingen verschiedener Strophen ad hoc mit derartigen Modellen umzugehen imstande waren.

Die im ersten Teil dargestellten, sehr vielgestaltigen Formen von Mehrfachtextierungen bei lateinischen Hymnen in der liturgischen Musik, geistlichen Andachtsmusiken in der Volkssprache sowie Deklamationsmodellen, von denen hier beispielhaft nur *stanze d'ottava rima* untersucht wurden, belegen eine verbreitete Praxis der Unterlegung mehrerer Texte bei Stücken mit oft prinzipiell flexiblen Textbezug, für den der Begriff Kontrafaktur gänzlich ungeeignet erscheint. Im zweiten Teil sollen nun Beispiele für Stücke mit zunächst einmal ganz spezifischem Bezug einer Vertonung zum vertonten Text untersucht werden, wo jedoch nachträglich in individuell zugeschnittener Form der Prätext durch einen anderen Text ersetzt wird. In vielen Fällen wird durch diesen anderen Text, der nicht selten statt des Italienischen eine andere Sprache wie Englisch, Latein oder Deutsch verwendet, nun die Musik für einen anderen Kontext oder eine andere musikalische Gattung verfügbar, der letztere Fall soll im Folgenden als Gattungstransfer bezeichnet werden. Unabhängig davon, ob bei der Unterlegung eines anderen Textes die musikalische Faktur verändert wird, sei es im Detail oder auch in Form einer tiefgreifenderen Umarbeitung des gesamten Satzes, was in jedem Fall einen bedeutenden zusätzlichen Aspekt ausmacht, lassen sich dabei zwei Gruppen von unterlegten Texten unterscheiden, die ein unterschiedliches Verhältnis zum ursprüngli-

chen Text, dem Prätext, aufweisen. Der Begriff Intertextualität wird im Folgenden in einem zweifachen Sinne verwendet, einerseits kann er zitartartige Verweise und Anspielungen auf den ursprünglichen Text bezeichnen, was im engeren Sinne als intertextuell zu verstehen ist, aber auch die komplette Umformung eines Ausgangstextes meinen, was innerhalb der Systematik der Transtextualität bei Jean Genette eher als Hypertextualität bezeichnet würde.<sup>42</sup> In den hier behandelten Texten sind die Grenzen zwischen beiden Formen eher fließend, weshalb auf eine begriffliche Unterscheidung verzichtet und durchweg der Begriff Intertextualität verwendet wird.

Bei einer ersten Gruppe von Stücken gibt es mehr oder weniger stark ausgeprägte intertextuelle Bezüge zwischen Prätext und Zweittext, die nicht nur den Versbau und andere formale, etwa metrische Aspekte, sondern einerseits das Aufgreifen bestimmter lautlicher Aspekte, einzelner Silben, ganzer Worte oder Satzteile sowie Reime, andererseits aber auch inhaltlich-semantische Aspekte betreffen können. Die Unterlegung von Texten mit solchen über die rein formalen Aspekte hinausgehenden intertextuellen Bezügen soll im Folgenden als Umtextierung bezeichnet werden, weil darin zumindest partiell konkrete Merkmale des ursprünglichen Textes in transformierter Form erhalten bleiben. Eine zweite Gruppe von Texten nimmt dagegen allenfalls auf formale, nicht aber auf klangliche und inhaltlich-semantische Aspekte des Prätextes Bezug, sie stellen also üblicherweise keine über formale Momente hinausgehende intertextuelle Auseinandersetzung mit dem ursprünglichen Text dar, sondern sind klanglich wie semantisch unabhängig vom Ausgangstext. Solche Fälle sollen im Folgenden als Neutextierung bezeichnet werden.<sup>43</sup> Zwar sind die Begriffe Umtextierung und Neutextierung in ihrer umgangssprachlichen Verwendung nicht klar voneinander getrennt, in der hier erstmals vorgeschlagenen begrifflichen Definition verdeutlichen sie aber das Vorhandensein oder das Fehlen intertextueller Bezüge.

---

42 Andere Formen von Transtextualität wie Paratextualität, Metatextualität und Architextualität spielen für die hier untersuchten Kontexte kaum eine Rolle. Vgl. hierzu Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.

43 Harmut Schick und Georg von Dadelsen etwa bezeichnen in *MGG 2* all diese Phänomene unterschiedslos als «Umdichtungen» und fügen hinzu: «Die sprachliche Umgestaltung reicht von schlicht wörtlicher Übersetzung bis zu vollständiger dichterischer Neuschöpfung»; *MGG 2* (wie Anm. 2), Sachteil, Bd. 7, Sp. 1404.

## 2 Umtextierungen mit intertextuellen Bezugnahmen

### a) Umtextierung durch Übersetzung

Eine erste Gruppe von Umtextierungen bilden Übersetzungen eines ursprünglich unterlegten Texts in eine andere Sprache, bei denen das Ziel ist, das jeweilige Stück auch für eine Aufführung in einer anderen Sprache verfügbar zu machen, ohne dass dabei ein wirklicher Gattungstransfer stattfindet. Im späten 16. und noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist dies ein Phänomen, das vor allem in den Gattungen Madrigal und Canzonetta häufig anzutreffen ist. So veröffentlichte Nicholas Yonge 1588 eine umfangreiche Sammlung unter dem Titel *Musica Transalpina*, die 57 Madrigale von 18 italienischen Komponisten umfasste.<sup>44</sup> Diese war so erfolgreich, dass er 1597 unter dem gleichen Titel einen zweiten Band folgen ließ, dessen Untertitel explizit spricht von *Madrigalles, to 5. & 6. voices: translated out of sundrie Italian Authors*. Seinem Beispiel folgte im Jahre 1590 Thomas Watson mit *The first sett / Off Italian Madrigalls Englished*, dessen Untertitel jedoch darauf verwies, dass es sich bei ihm überwiegend nicht so sehr um Übersetzungen als um neue Texte handelt, die «not the sense of the originall dittie, / but after the affection of the Noate» geschrieben worden seien.<sup>45</sup> Dies trifft in der Tat auf einzelne Stücke des Bandes zu, etwa auf das eröffnende *When first my heedlesse eyes beheld and pleasure*, dessen neuer Text mit dem originalen Sonett Petrarcas in Marenzios *Non vidi mai dopo notturna pioggia* kaum etwas gemeinsam hat. Im Falle von Marenzios *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena* aus dessen erstem Madrigalbuch für vier Stimmen von 1585 lassen sich dagegen in dem bei Watson unterlegten Text *Zephyrus breathing, now*

<sup>44</sup> Die am häufigsten darin vertretenen Komponisten sind Alfonso Ferrabosco der Ältere, der sich bis 1578 einige Zeit in England aufgehalten und mit dem Yonge vielleicht in direktem Kontakt gestanden hatte, mit 18 sowie Luca Marenzio mit 12 Sücken.

<sup>45</sup> Bei Watson stammen sogar 23 der 28 Kompositionen von Luca Marenzio. Die Originalquelle ist in reproduzierter Form zugänglich über Early English Books Online:

[http://eebo.chadwyck.com/search/full\\_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=V20137](http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=V20137) (31.11.2019). Auch eine moderne Edition ist verfügbar: Thomas Watson, *Italian Madrigals Englished* (1590), übertragen und hg. von Albert Chatterley, London: Stainer and Bell 1999 (Musica Britannica 74).

*calls nymphs from out their bowers* vielfältige konkrete Rekurse auf Petrarca's Sonett finden.<sup>46</sup> Allerdings textiert er nur den ersten Teil der Komposition mit den beiden Sonettquartinen um und lässt den zweiten Teil aus, in dem Petrarca der vorausgegangenen Beschreibung des Frühlings, der die ganze Natur aufzuheitern vermag, in scharfem Kontrast die düstere Stimmung des lyrischen Ichs entgegensetzt. In seiner Vertonung eröffnet Marenzio diesen zweiten Teil mit stark verlangsamtem Deklamationstempo sowie hervorgehobenen dissonanten Vorhaltbildungen, und vielleicht mochte Watson seinem Publikum so einen zu dieser Zeit in England noch ganz ungewöhnlichen Abschnitt nicht zumuten und beschränkte sich insofern auf Teil I.

Francesco Petrarca, Rvf 310			Thomas Watson
Zefiro torna, e' l bel tempo rimena,	11 / 12	A / a	Zephyrus breathing, now calls nymphs from out their bowers,
E i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,	11	B / a	To play and wanton, in robes of sundry flow'rs
Et garrir Progne et pianger Philomena	11 / 12	A / b	Progne chirpeth and sweet Philomel recordeth:
Et primavera candida et vermiglia.	11	B / b	And Flora seeing what the spring affordeth.
Ridono i prati, e l ciel si rasserena;	11 / 13	A / c	Smyleth so sweetly, that heaven itself inflamed
Giove s'allegra di mirar sua figlia;	11	B / c	Greatly joyceth to but hear her named:
L'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;	11 / 13	A / d	The welkin, water and earth, all are full of pleasure,
Ogni animal d'amar si riconsiglia.	11	B / d	All creaturs ioy in love, as Natures treasure.
Ma per me, lasso, tornano i piú gravi Sospiri, che del cor profondo tragge Quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;			(der zweite Teil Marenzios fehlt bei Watson)
Et cantar augelletti, et fiorir piagge, E n belle donne honeste atti soavi Sono un deserto, et fere aspre et selvagge.			

46 Eine moderne Edition mit beiden Texten bei Chatterley (wie Anm. 45), 11–13.

In jedem Vers Watsons wird mindestens einer der Schlüsselbegriffe aus dem entsprechenden Vers der Vorlage übernommen, wenn auch aus Gründen der unterschiedlichen Diktion im Englischen nicht immer genau auf den gleichen Silben innerhalb eines Verses.<sup>47</sup> Es handelt sich also fraglos um eine Übersetzung in Form einer Umtextierung, in der wichtige semantische Aspekte der Vorlage, wenn auch in mancher neuer Einbettung und Kontextualisierung, erhalten bleiben. Watson achtet zudem fast durchweg darauf, dass er an melismatischen Stellen auch im englischen Text Wörter wie «play», «chirpeth», «smileth» und «joy» vorsieht, an denen solche Melismen sinnvoll erscheinen und auch der Affekt der Musik damit erhalten bleibt. Nur beim Anfang des vorletzten Verses fällt der ursprünglich auf der betonten ersten Silbe von «aria» gesungene Quintlauf aufwärts nun in unpassender Weise auf den Artikel «the». Wenn man die Anzahl der Silben in den beiden Texten vergleicht, so fällt auf, dass gegenüber den jeweils elf Silben bei Petrarca die Silbenzahl bei Watson zwischen 11 und 13 schwankt. Die Unterschiede gehen z. T. darauf zurück, dass bei Petrarca für die korrekte Deklamation vorgesehene Elisionen aufgelöst werden, so dass eine Silbe dazukommt.<sup>48</sup> Bereits Marenzio hatte dies gelegentlich in seiner Vertonung getan, wohl insbesondere im Hinblick auf eine Verdeutlichung der Syntax. Dies zeigt sich deutlich im ersten Vers, wo er nach «Zeffiro torna» in allen Stimmen jeweils eine Pause einfügt und das anschließende «e'l bel tempo rimena» dann mit einer eigenen Note für die nunmehr zusätzliche zwölfte Silbe im Vers versieht. In den Versen 3, 5 und 7 behält Marenzio zwar prinzipiell die Elisionen bei, doch im fünften und siebten Vers wiederholt er einzelne Worte, so dass Watson jeweils eine zusätzliche Silbe einfügen muss, im dritten Vers löst er dann für die zusätzliche Silbe im Englischen bei «chirpeth» Marenzios Halbe in zwei kürzere Notenwerte auf.

Auch in Deutschland kam es zur gleichen Zeit vor allem in Nürnberg neben Nachdrucken ganzer Madrigalbücher einzelner Komponisten und Sammeldrucken mit Madrigalen unterschiedlicher Autoren wie den drei Teilen der von Friedrich Lindner herausgegebenen *Gemma musicalis* (1587–

---

47 Im englischen Text sind die inhaltlichen und vereinzelt auch klanglichen Korrespondenzen fett markiert.

48 Die entsprechenden Stellen sind im italienischen Text kursiv.

1590) auch zu Drucken mit Übersetzungen von Madrigalen und Canzonetten. Hier sind etwa die beiden Nürnberger Sammlungen *Musicalisches Streitkrantzlein* von 1612/13 mit deutschen Adaptionen der sechsstimmigen Madrigale aus *Il trionfo di Dori*<sup>49</sup> oder auch die Drucke mit eingedeutschten Canzonetten insbesondere von Orazio Vecchi und Luca Marenzio durch Valentin Haussmann zu nennen, die ebenfalls in Nürnberg erschienen.<sup>50</sup> Auf dem Titelblatt der *Canzonette mit dreyen Stimmen / Horatii Vecchi unnd Geminiani Capi Lupi* von 1606 merkt Haussmann an, die Stücke darin seien «zuvor mit Italianischen Texten / jetzo aber zu besserm gebrauch denen / welche Italianisch nicht verstehen / mit Teutschen Texten beleget / und inn Druck gegeben». Die Praxis solcher deutschen Wiederveröffentlichungen, teilweise mit Umtextierungen und Neutextierungen, kam dann durch den Ausbruch des 30-jährigen Krieges rasch zum Erliegen. Vereinzelt finden sich jedoch auch darüber hinaus noch Beispiele für eine solche Art der Umtextierung ins Deutsche, nicht zuletzt in der Umarbeitung von Claudio Monteverdis konzertierender Canzonetta *Chiome d'oro* zu *Güldne Haare* SWV 440 durch Heinrich Schütz. Darin sucht Schütz in allen Strophen Schlüsselwörter des italienischen Gedichts in die Übersetzung einzubeziehen, wenn auch manchmal in anderen Versen, was vermutlich nicht zuletzt auch den knappen vier- und achtsilbigen Versen der Vorlage geschuldet ist, für die Schütz eine deutsche Entsprechung ersinnt.<sup>51</sup>

---

49 Sara E. Dumont, *German Secular Polyphonic Song in Printed Editions 1570–1630, Italian Influences on the Poetry and Music*, New York und London: Garland 1989, Bd. 2, 18–19.

50 Orazio Vecchi, *The Four-Voice Canzonettas with Original Texts and Contrafacta by Valentin Haussmann and Others*, hg. von Ruth I. DeFord, Madison: A-R Editions 1993 (Recent Researches in the Music of the Renaissance 92–93).

51 Das Originalmanuskript befindet sich in Kassel, Landesbibliothek Signatur Ms Mus. 58i. Vgl. zu dieser Umtextierung die ausführliche Darstellung in: Joachim Steinheuer, «Aufbruch und Tradition – Weltliche Vokalmusik aus dem Venedig der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts», in: *Schütz-Jahrbuch* 26 (2004), 31–69, besonders 49–53. Im Falle von *Es steh Gott auf* für zwei hohe Stimmen, zwei Violinen und Bc adaptiert Schütz zwar nach eigener Aussage im Vorwort Monteverdis Tenorduette *Armato il cor d'adamantina fede* und *Zefiro torna e di soavi accenti*, doch handelt es sich hierbei nicht um eine Um- oder Neutextierung, sondern um eine Rekomposition mit erweiterter Besetzung.



## b) Umtextierung als Parodie

Neben Umtextierungen in Übersetzungen, die zumindest teilweise die Semantik der Vorlage übernehmen, finden sich im zeitgenössischen Repertoire auch vereinzelt Umtextierungen mit eindeutig parodistischen, burlesken Zügen.<sup>52</sup> In besonderem Maße trifft dies auf einen Auftritt des Dottor Gratiano zu Beginn des dritten Teils von Adriano Banchieris Madrigalkomödie *La pazzia senile* zu. Der Dottore, meist entweder Arzt oder Jurist, gehört zu den typisierten Figuren der Commedia dell'Arte. Wie Pantalone zählt er zu den «vecchi» und zeichnet sich aufgrund eines Studiums an der Universität in Bologna oder in Padua durch aufgeblasene Geschwätzigkeit, sinnlose Verwendung lateinischer Begriffe und lächerliche Wortverdrehungen aus. In der vorliegenden Szene bei Banchieri zeigt sich dies bei seinem gänzlich zum Scheitern verurteilten Versuch, seiner Angebeteten zur Begleitung auf der Chitarra Palestrinas berühmtes, erstmals 1566 gedrucktes Madrigal *Vestiva i colli, e le campagne intorno* vorzutragen:

Torna il Dottor col chitarrino in mano  
Canta *Vestiva i colli* alla sua Diva,  
Ma getta il tempo (povero Gratiano).<sup>53</sup>

Wie die Gegenüberstellung der beiden Quartinen des anonymen Sonetts aus Palestrinas Madrigal mit dem unfreiwillig umgewandelten Text, der «trasmutazione di Gratiano», zeigt, handelt es sich bei dieser Art parodistischer Umtextierung im Grunde um eine ingeniose Verdrehungskunst. Nicht nur bleiben die Elfsilbler und die Reime vollständig erhalten, sondern vielfach auch die Klanglichkeit des Originals durch Übernahme einzelner Wörter, Silben, Konsonanten und nicht zuletzt der teilweise konsequenten Beibehaltung von Vokalen. Im ersten Vers sind bis auf den ersten alle weiteren zehn Voka-

---

<sup>52</sup> Der Begriff Parodie wird an dieser Stelle in einem klassisch literaturwissenschaftlichen Sinne verwendet, so wie ihn etwa Gero von Wilpert definiert als «die verspottende, verzerrende oder übertreibende Nachahmung e. schon vorhandenen ernstgemeinten Werkes oder eines Teiles daraus unter Beibehaltung der äußeren Form, doch mit anderem, nicht dazu passendem Inhalt», in: *Sachwörterbuch der Literatur*, hg. von Gero von Wilpert, 5. verb. und erw. Auflage, Stuttgart: Kröner 1969, 407.

<sup>53</sup> Einleitender Text zu der Szene in Banchieris *La pazzia senile*.

le bis in die vokalverschleifenden Elisionen hinein identisch, im vierten Vers sind sogar alle Vokale beibehalten. Doch semantisch bleibt dabei nichts, wie es zuvor war, und aus einem poetischen Frühlingsgedicht, in dem die Hirtin am frühen Morgen dem lyrischen Ich die von ihr soeben gepflückten Blumen überreicht, entwickelt sich kompletter Nonsens. Den Anfang machen in der ersten Zeile Hörner und Kastanien, die im Feuer geröstet werden, dann zeigen das Seufzen der Frösche, Bäume und Mohren des dritten Verses sowie die Flucht des lyrischen Ichs beim Erscheinen eines Stars im fünften Vers schon die allmähliche Steigerung der zunehmend burlesker werdenden Metaphorik an, bis schließlich Gratiano in seiner «trasmutazione» zu einer nun ganz derb-obszönen Schlusswendung gelangt. Statt der ursprünglich sehr galanten Geste Licoris wendet nunmehr Gratiano höchst ungalant der Angesungenen sein Hinterteil zum Ablecken zu – sicherlich auch als Zeichen seines Zorns darüber, dass seine vermeintlich so außerordentlich kunstvolle Serenade nicht die erhoffte Beachtung, sondern nur den verdienten Spott findet.

Madrigale antico	Trasmutazione di Gratiano
Vestiva i colli e le campagne intorno La primavera di novelli amori E spiravan soave Arabi odori, Cinti d'erbe e di fronde il crin adorno:	Rostiva i corni e le castagne in forno Il prim' havea dei novelli humori, Sospiravan le rane, arbori e mori Cinti d'erbe e di trombe in fin al corno.
Quando Licori all'apparir del giorno Cogliendo di sua man purpurei fiori Mi disse: in guiderdon di tanti onori A te gli colgo, et ecco io te n'adorno. <sup>54</sup>	Quando mi corro all'apparir d'un storno Cogliendol con le man tra puri fiori. Mi disse un sier guidon: per tanti ardori A te mi volgo, e leccami d'intorno.

Banchieri modelliert in dieser Szene von *La pazzia senile* nicht nur den Text um, sondern auch den musikalischen Satz Palestrinas, dabei kommt es zunächst einmal zu einer Verringerung der Fünfstimmigkeit zur Dreistimmigkeit. Aus dem kunstvollen Madrigal wird nun eine Art strophische Canzonetta mit einem Refrainabschnitt, hierbei nutzt Banchieri gezielt den schon

54 Die Übereinstimmungen zwischen den beiden Texten sind fett markiert.

bei Palestrina anzutreffenden Parallelismus in der Vertonung der beiden Anfangsstrophen in der Vorlage. Dieser zusätzliche Refrain wird vor, zwischen und nach den beiden Strophen gesungen und ist dadurch charakterisiert, dass die drei Vokalstimmen mithilfe von Klangsilben onomatopoetisch instrumentale Akkorde auf der Gitarre des Dottore imitieren. Beide Strophen heben an in Form eines Kanon *all'unisono* mit zweitaktigem Einsatzabstand, was in durchaus burleskem Kontrast zum Nonsens der mutierten Verse steht. Doch wird die Musik nur in kleinen Andeutungen selbst burlesk, wenn etwa zu Beginn der zweiten Strophe auf «storno» das *e* der ersten Strophe im Basso nun zum *es* alteriert wird (Bsp. 6).

### c) Umtextierung mit Gattungstransfer

Bei Watson, Schütz und Banchieri verbleiben die umtextierten Stücke trotz der verschiedenen Texte weiterhin im Bereich der weltlichen Vokalmusik. Die beiden ersten ändern nicht einmal den vorherigen Gattungskontext von Madrigal bzw. Canzonetta, während bei Banchieri mit der Umtextierung auch eine Umarbeitung von einem Madrigal zu einer Canzonetta und damit von einem ernsteren zu einem leichteren, in diesem Fall sogar burlesken Genre einhergeht. Demgegenüber gibt es häufig auch Stücke, bei denen mit der Umtextierung zugleich auch ein Gattungstransfer stattfindet, also die Übertragung in einen gänzlich anderen Gattungskontext. Generell ist dies zu beobachten bei Stücken, wo einem zuvor weltlichen Text nun ein geistlicher unterlegt wird, dabei kann z. B. aus einem italienischsprachigen Madrigal ohne Weiteres eine lateinische Motette werden. Die Motive für eine solche Umtextierung können vielfältiger Natur sein, dabei kann die Bekanntheit einer Melodie oder Komposition eine Rolle spielen, die auch im geistlichen Bereich ihre Wirkung entfalten soll, aber auch die Idee einer moralischen 'Besserung' von Bedeutung sein, wie im Falle der Umtextierungen weltlicher Madrigale durch Aquilino Coppini.<sup>55</sup> Dessen Sammlung *Musica tolta da i*

---

<sup>55</sup> Zu Coppinis Umtextierungen siehe u. a.: Margaret Ann Rorke, «Sacred Contrafacta of Monteverdi's Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan», in: *Music and Letters* 65 (1984), 168–175; Sabine Ehrmann-Herfort: «'Ad Religionem ergò referatur Musica'. Monteverdi-Kontrafakturen bei Aquilino Coppini», in: Silke Leopold und Joachim Stein-

Gratiano solo: «Torna il Dottor col chitarrino in mano / Canta Vestiva i colli alla sua Diva, /  
Ma getta il tempo (povero Gratiano).»

Trinc tin tin tin ti ri tronc tin tin tin tin ti ri tronc.

Trinc tin tin tin ti ri tronc tin tin tin tin ti ri tronc.

Trinc tin tin tin ti ri tronc tin tin tin tin ti ri tronc. Ro - sti - va i

Ro - sti - va i cor - ni e le ca - sta - gne in for - no

Ro - sti - va i cor - ni e le ca - sta - gne in for - no Il pri - m'a -

cor - ni e le ca - sta - gne in for - no

Il pri - m'a - ve - a dei no - vel - li u - mo - ri; So -

- ve - a dei no - vel - li u - mo - ri, dei no - vel - li u - mo - ri;

Il pri - m'a - ve - a dei no - vel - li u - mo - ri;

- spi - ra - van le ra - ne ar - bo - ri e mo - ri Cin -

So - spi - ra - van le ra - ne ar - bo - ri e mo - ri Cin -

So - spi - ra - van le ra - ne ar - bo - ri e mo - ri Cin -

Bsp. 6: Adriano Banchieri, *La pazzia senile*, Parte terza, Ragionamento primo.

*madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori e fatta spirituale da Aquilino Coppini* erschien erstmals 1607 in Mailand, bereits im Titel bezeichnet sich Coppini selbst als Autor der geänderten Texte. Sie enthält 24 Stücke, darunter elf von Claudio Monteverdi, die verbleibenden Stücke sind von Giovanelli, Nanino, Marenzio, Banchieri, Vecchi und Andrea Gabrieli. Explizit weist einige Jahre später in anderem Kontext Adriano Banchieri auf konkrete Verwendungsmöglichkeiten dieser umtextierten Stücke hin, und zwar in den Statuten für die 1615 neu gegründete Accademia dei Floridi, zu deren Mitbegründern er zusammen mit Girolamo Giacobbi gehörte. Die wöchentlichen Treffen, an denen auch die Novizen teilnahmen, fanden im Olevitanerkonvent *S. Michele in Bosco* in Bologna statt, dem Banchieri jahrzehntelang als Mönch angehörte. Den in die dritte Auflage von Banchieris *Cartella musicale del canto figurato fermo, et contrapunto* (Venedig: Giacomo Vincenti 1614) aufgenommenen Statuten der Akademie ist zu entnehmen, dass Musik bei den wöchentlichen Treffen eine wichtige Rolle spielte. Für eine Aufführung bei den Sitzungen benennt Banchieri sogar konkrete Beispiele, etwa «un Motetto o Madrigale Spirituale grave, come per esempio di quelli di Orlando Lasso, Palestrina ò altri, potendosi ancora cantare uno di quei Madrigali del Soavissimo compositore moderno Claudio Monteverdi al presente dignissimo Maestro di Capella in San Marco di Venetia, i quali sono stati cangiati in Motetto da Aquilino Coppini à requisitione dell'Illustrissimo Signor Cardinal Federico Borromeo». Nicht nur der gegenreformatorische Impetus der Sammlung, die offenbar auf ausdrückliches Verlangen des Kardinals von Mailand, Cousin des 1610 heilig gesprochenen Carlo Borromeo, erfolgte, wird von Banchieri hier ausdrücklich benannt, sondern auch der durch die Umtextierung vollzogene Gattungstransfer von Madrigal zu Motette.

Mit *Era l'anima mia* hatte Monteverdi in seinem fünften Madrigalbuch von 1605 ein erotisches Madrigal aus den *Rime* von Giovanni Battista Guarini vertont. Dieser versetzt den Leser mitten in eine dramatische Situation, in

---

heuer (Hgg.), *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, Kassel etc.: Bärenreiter 1998, 325–338 sowie Agnieszka Budzinska-Bennett, «Musica fatta spirituale. Aquilino Coppini's contrafacta of Monteverdi's Fifth Book of Madrigals», in: *Interdisciplinary Studies in Musicology* 11 (2012), 273–303.

der das lyrische Ich den eigenen Tod nahen fühlt und sich bereits nach diesem sehnt. Doch hält ein Blick der Geliebten ihn am Leben, der zu sagen scheint, dass sein Tod auch ihr den Tod bringen würde. Vordergründig ließe sich Guarinis Gedicht möglicherweise verstehen als die Sehnsucht eines verzweifelten Liebhabers nach dem Tod, der dann doch noch von der Geliebten verhindert wird, stattdessen ist natürlich mit dem Tod hier kein realer Tod, sondern recht unmissverständlich der unmittelbar bevorstehende Liebestod des Paares gemeint, der nicht zuletzt durch die dreimalig kulminierende Verwendung des Verbs «morire» im Schlussvers zumindest implizit vollzogen zu werden scheint.

Text Guarini bei Monteverdi		Text Coppini 1607
Era l'anima <i>mia</i>	7	Stabat virgo <i>Maria</i>
già presso a l'ultim' <i>ore</i>	7	mestissimo <i>dolore</i>
e <i>languia</i> come <i>languè</i> alma che <i>more</i> ;	11	<i>languens</i> ad <i>crucem</i> & <i>flebat amare</i> .
quando anima più bella e più gradita	11	Et edidit ex ore tales voces:
volse lo sguardo in sì pietoso giro,	11	« <i>Quis te confixit in hoc duro ligno,</i>
che <i>mi</i> mantenn' in <i>vita</i> .	7	<i>quis mihi rapit vitam?</i>
Parean dir que' bei lumi,	7	Fili mi, Iesu <i>Christe</i> ,
“Deh, perché ti consumi?”	7	en <i>liquefacta languet</i>
Non m'è sì caro il cor, ond'io respiro,	11	& <i>solvitur in lachrymas amoris</i>
come se' tu, cor mio;	7	<i>anima mea dolens,</i>
se mori, ohimè, non <i>mori</i> tu, mor'io.”	11	en <i>languèo</i> , en <i>morior dolore!</i> »

Dass solch ein weltliches Madrigal zu einem explizit erotischen Text sich nicht im engeren Sinne als Lektüre oder Gesangsübung für Klosternovizen eignete, erscheint unmittelbar einleuchtend. Coppini wandelt Guarinis Madrigal um in einen lateinischen Text, in dessen Mittelpunkt nun die Leiden Marias unter dem Kreuz angesichts von Christi nahendem Tod rücken, fraglos ein weit angemessenerer Gegenstand für Andachtsübungen. Coppini behält exakt die metrische Form von Guarinis Vorlage bei, indem er auch im Lateinischen nun Sieben- und Elfsilbler nachbildet. In den ersten drei Versen sind zudem die Reime übernommen, auch wenn es sich im dritten Vers nur um einen unreinen Reim handelt, die restlichen Verse sind bei Coppini dann ungerimt. Auffällig sind darüberhinaus parallele Wortverwendungen, so kehren die Worte «anima mia» aus Vers 1 nun lateinisch als «anima mea»

im vorletzten zehnten Vers wieder, im mittleren sechsten Vers wird «mi» zu «mihi» und «vita» zu «vitam». Das zweifache «lingua/langue» aus Vers 2 tritt im lateinischen Text zwar nicht in vergleichbarer Verdichtung nebeneinander auf, aber immerhin dreimal in den Versen 3, 8 und 11. Im lateinischen Schlussvers wird zudem das Sterben der Mutter aus Schmerz mit «en morior dolore» explizit ans Ende gestellt und korrespondiert damit zumindest von der Stellung am Ende her dem dreifachen «morire» bei Guarini. So erweist sich Coppinis lateinischer Text bei einem inhaltlich vollständig abgeänderten Thema dennoch als eine beziehungsreiche und raffinierte Umarbeitung von Guarinis Vorlage.

Monteverdis Vertonung verzichtet gänzlich darauf, die eindeutige Doppeldeutigkeit der erotischen Situation auch durch musikalische Ambivalenzen nachzubilden.<sup>56</sup> Ganz im Gegenteil wird musikalisch ein durchgehend ernster Ton angeschlagen, der sich zu Beginn durch ein langsames Deklamationstempo sowie Rezitation der ersten anderthalb Verse auf dem gleichen monotonen d-Moll-Klang manifestiert. Erst am Ende des zweiten Verses schreitet der Bass stufenweise abwärts zu einem drei Takte ausgehaltenen A, über dem die beiden Tenorstimmen in Terzparallelen in einer Sequenzierung von Sekundschritten aufwärts und Terzfällen unter Hinzufügung mehrerer Alterationszeichen sich allmählich abwärts bewegen, um dann gemeinsam mit dem Bass zu einem dreistimmigen unisono-Einklang auf *d* zu kadenzieren. Die Wahl der drei Unterstimmen am Anfang für das männliche lyrische Ich entspricht einem zeitgenössischen Topos in vielen dialogisch angelegten Kompositionen, Monteverdi wechselt dann auch mit Beginn des vierten Verses bei der erstmaligen Nennung der Geliebten zu den drei Oberstimmen mit Bassbegleitung. Allerdings wird eine personenbezogene Dialogizität im Folgenden nicht konsequent fortgesetzt, auch wenn gegen Ende bei «non mori tu» immer wieder verschiedene Stimmpaare in Terzparallelbewegung aufwärts miteinander dialogisieren. Im Fortgang der Komposition führt Monteverdi auf Schlüsselwörtern wie «consumi» (Takte 27, 30, 39 und 43), «mori,

---

56 Eine moderne Edition von Coppinis Sammlung mit den originalen sowie den neuen lateinischen Texten durch Jens Peter Jacobsen aus dem Jahre 1998 findet sich online: [http://musica.pwch.dk/Musica\\_tolta.pdf](http://musica.pwch.dk/Musica_tolta.pdf) (18.11.2019). *Era l'anima mia / Stabat virgo Maria* ist darin die Nr. 5 und steht auf den Seiten 74–78.

Sta - bat vir - go Ma - ri - a Me - stis - si - mo do - lo -  
E - ra l'a - ni - ma mi - a Già pres - so a l'ul - ti - me o -

Sta - bat vir - go Ma - ri - a Me - stis - si - mo do - lo -  
E - ra l'a - ni - ma mi - a Già pres - so a l'ul - ti - me o -

Sta - bat vir - go Ma - ri - a Me - stis - si - mo do -  
E - ra l'a - ni - ma mi - a Già pres - so a l'ul - ti -

6

-re Lan - guens ad cru - cem et fle - bat a - ma -  
-re E lan - gua co - me lan - gue al - ma che mo -

-re Lan - guens ad cru - cem et fle - bat a - ma -  
-re E lan - gua co - me lan - gue al - ma che mo -

-lo  
-me o

9

-re, lan - guens ad cru - cem et fle - bat a - ma - re.  
-re, e lan - gua co - me lan - gue al - ma che mo - re.

-re, lan - guens ad cru - cem et fle - bat a - ma - re.  
-re, e lan - gua co - me lan - gue al - ma che mo - re.

- re. \_\_\_\_\_  
- re. \_\_\_\_\_

Bsp. 7: *Stabat virgo Maria*, nach Claudio Monteverdi, *Era l'anima mia*, aus: Aquilino Coppini, *Musica tolta dai madrigali di Claudio Monteverde et altri autori*, Mailand: Agostino Tradate 1607.

ohimè» (Takte 55 und 62) und auf dem abschließenden «mor'io» (Takte 59 und 68) immer wieder gezielte Dissonanzen herbei, die den schmerzlichen Gestus wirkungsvoll unterstreichen (Bsp. 7).



Die Unterlegung von Coppinis formal ganz gleich gebautem Text erfordert keine Anpassungen im Notentext. Zudem setzt er an die Stelle der bei Monteverdi durch Dissonanzen hervorgehobenen Schlüsselwörter gleichfalls Worte, bei denen dissonante Wendungen plausibel erscheinen – «languet» (Takte 27, 30, 39 und 43), «langueo» (Takte 55 und 62) und abschließend «dolore» (Takte 59 und 68), so dass auch im Detail die Wortausdeutungen der Vorlage mit dem geänderten Text bedeutungsvoll bleiben und nicht ins Leere gehen. Die dialogischen Ansätze sind zwar nun nicht mehr durch die Rollenverteilung des Textes motiviert, dennoch dienen sie der klanglichen Vielfalt. Die *gravitas* von Monteverdis Madrigal mit seinem weitgehend syllabischen Deklamationsgestus wird durch die lateinischen Worte nicht abgeschwächt, sondern eher noch gesteigert. Insgesamt kann Coppinis Version insofern als Beispiel für eine ausgesprochen gelungene Umtextierung angesehen werden.

### 3 Neutextierungen

Im Unterschied zu Umtextierungen nehmen Neutextierungen allenfalls auf formale Eigenschaften einer Textvorlage Bezug, nicht aber auf semantische oder klangliche Aspekte. Bei Übersetzungen wie in den bereits erwähnten Sammlungen von Yonge, Watson oder Lindner finden sich bei unterschiedlichen Stücken beide Formen, bei den Umtextierungen kann dabei der Grad der intertextuellen Bezugnahme auf den originalen Text stärker oder schwächer ausfallen. Bei Valentin Haussmanns deutschen Versionen der dreistimmigen Canzonetten von Luca Marenzio, die er im Jahre 1606 unter dem Titel *Ausszug auss L. Marentii 4 Theilen seiner italianischen Villanellen und Neapolitanen, mit teutschen Texten gezieret* in Druck gab, scheint es sich demgegenüber fast durchweg um wirkliche Neutextierungen zu handeln. In seiner Neutextierung von *Piangea Filli e Amor seco piangea* zu *Warumb klagt ihr, Jungfrau, über diß leiden* behält Haussmann die Form der Vorlage mit drei Elfsilblern bei und kommt sogar mit nur einem einzigen Reimwort aus.

Luca Marenzio		Valentin Haussmann	
Piangea Filli e Amor seco piangea	11 A	Warumb klagt ihr, Jungfrau, über diß leiden	11 a
Cogliendo da le guancie viv' umori	11 B	Dass jetzt is auferlegt zur Buß uns beiden,	11 a
Che giù cadean quasi candidi fiori	11 B	Weil unser Lieb wir so müssen abschneiden	11 a

Formal lässt sich der neue Text ohne Schwierigkeiten unterlegen, doch wird dabei deutlich, dass Haussmann in diesem Fall offenbar wenig Gespür für die Faktur von Marenzios Musik besaß. Die parallelen Halbtonschritte in den beiden Oberstimmen zu Beginn mit einem Wechsel eines G-Dur- und eines c-Moll-Klangs finden mit «klagt» durchaus noch eine adäquate neue Unterlegung. Doch wenn im zweiten Vers Haussmann die von Amor gesammelten Tränen Fillis («viv'umori»), die bei Marenzio mit einem in der oberen Quinte des Oktavambitus angesiedelten Melisma hervorgehoben sind, mit «zur Buß uns beiden» ersetzt, so besitzt das Melisma zu den neuen Worten kaum noch Plausibilität. Wenn dann an die Stelle des Herabfließens der Tränen («cadean») – bei Marenzio in den beiden Außenstimmen jeweils durch einen Oktavlauf abwärts madrigalistisch ausgedeutet – nun das Wort «Lieb» tritt und anschließend die melismatisch ausgeschmückten Blumen («fiori») durch das Wort «abschneiden» ersetzt werden, ist der musikalische Satz seines ursprünglichen Sinns beraubt und wird im Grunde unverständlich. Wohl kaum lässt sich in diesem Fall auch nur ansatzweise von einer Übersetzung sprechen, dies entsprach nicht Haussmanns Intentionen. Die Neutextierung dieser Canzonetta gehört zudem sicherlich nicht in die Kategorie der gelungenen Beispiele solch eines Verfahrens, da abgesehen vom Beginn die Musik und der neue Text nicht wirklich zusammenpassen (Bsp. 8a).<sup>57</sup>

Während Haussmanns Beispiel für eine Neutextierung ohne Gattungstransfer steht, da das Stück auch mit dem neuen Text eine Canzonetta bleibt, nur in deutscher Sprache und sogar mit italienisierenden elfsilbigen deutschen Versen, gehören viele der Stücke in den Sammlungen von Ambrosius

<sup>57</sup> Vgl. hierzu auch: Martin Ruhnke, «Zum Wort-Ton-Verhältnis in den mehrstrophigen Villanellen von Luca Marenzio und ihre Umtextierung durch Valentin Haussmann», in: *Liedstudien: Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hg. von Martin Just und Reinhard Wiesend, Tutzing: Schneider 1989, 137–151.

Pian-gea Fil - lie A - mor se - copian-ge - a Co-glien-do da le guan-ce vi - v'u  
 Wa-rumb klagt ihr Jung-frau ü - ber diß lei - den daß jetzt ist auff-ge-legt zur Buß uns

Pian-gea Fil - lie A - mor se - co pian - ge - a Co - glien - do da le guan - ce  
 Wa-rumb klagt ihr Jung-frau ü - ber diß lei - den daß jetzt ist auff-ge-legt zur

Pian-gea Fil - lie A - mor se - co pian - ge - a Co - glien - do da le guan - ce  
 Wa-rumb klagt ihr Jung-frau ü - ber diß lei - den daß jetzt ist auff-ge-legt zur

5

- mo - - - - ri Che giù ca - de - an qua - si  
 bei - - - - den weil un-ser Lieb \_\_\_\_\_ wir so

vi - v'u - mo - ri Che giù ca - de - an qua - si  
 Buß uns \_\_\_\_\_ bei - den, weil un-ser Lieb \_\_\_\_\_ wir so

vi - v'u - mo - ri Che giù ca - de - an qua - si  
 Buß uns bei - den weil un-ser Lieb \_\_\_\_\_ wir \_\_\_\_\_ so

8

can - di - di fio - - - - ri. - ri.  
 müs - sen ab - schnei - - - - den. - den.

can - di - di fio - - - - ri Che giù ca - ri.  
 müs - sen ab - schnei - - - - den, weil un - ser - den.

can - di - di fio - - - - ri. Che giù ca - ri.  
 müs - sen ab - schnei - - - - den, weil un - ser - den.

Bsp. 8: a) Luca Marenzio, *Piangea Filii e Amor seco piangea*, aus: *II Quarto Libro delle Villanelle*, Venedig: Giacomo Vincenti 1587; dt. Fassung von Valentin Haussmann, Nürnberg 1606.

Co - gli, Do - ri gen - ti - le Or che non scal-da il so - le, Gl'a - ma-ran - ti, i già -  
 Ich be-schwö - re euch al - le Ihr Töch-ter von Je - ru - sa - lem Im Fel - de, auff  
 Lau-dem De - o di - cen-tes Pu - sil - li at - que ma - gni ser - vi e - jus, Pu -

Co - gli, Do - ri gen - ti - le Or che non scal-da il  
 Ich be-schwö - re euch al - le Ihr Töch-ter von Je -  
 Lau-dem De - o di - cen-tes Pu - sil - li at - que

-cin - tie le vi - o - - le  
 Berg und tief-fen Tha - - le  
 -sil - li at - que ma - - gni

so - le, Gl'a - ma-ran - ti, i già - cin - tie le vi - o - - le  
 -ru - sa - lem Im Fel - de, auff Berg und tief-fen Tha - - le  
 ma - gni ser - vi e - jus, Pu - sil - li at - que ma - - gni

Co - gli, Do - ri gen -  
 Ich be-schwö - re euch  
 Lau-dem De - o di -

Bsp. 8: b) Tarquinio Merula, *Cogli, Dori gentile*, 1633 mit Neutextierungen von Ambrosius Profe, aus: *Dritter Theil Geistlicher Concerten und Harmonien*, Leipzig: Henning Köler 1642.

10

Co - gli, Do - ri gen - ti - le Or che non scal - da il so - le, Gl'a - ma - ran - ti, i gia -  
 Ich be - schwö - re euch al - le Ihr Töch - ter von Je - ru - sa - lem Im Fel - de, auff  
 Lau - dem De - o di - cen - tes Pu - sil - li at - que ma - gni ser - vi e - jus, Pu -

- ti - le Or che non scal - da il so - le, Gl'a - ma - ran - ti, i gia - cin - ti, Gl'a - ma - ran - ti, i gia -  
 al - le Ihr Töch - ter von Je - ru - sa - lem Im Fel - de, auff Berg und tief - fen Tha - le, auff  
 - cen - tes Pu - sil - li at - que ma - gni ser - vi e - jus, Pu - sil - li at - que ma - gna, Pu -

Bsp. 8: (Fortsetzung).

Profe zu den Neutextierungen ohne intertextuelle Bezugnahmen, jedoch mit von vornherein intendiertem Gattungstransfer.<sup>58</sup> Beispielhaft sei hier Profes Neutextierung von Tarquinio Merulas konzertierendem Madrigal *Cogli, Dorigentile* behandelt, dem Eröffnungstück von dessen zweitem Buch mit *Musiche concertate et altri madrigali* von 1633 auf ein Gedicht von Roberto Poggiolini. Profe hat seine Bearbeitung aufgenommen in die Sammlung *Dritter Theil Geistlicher Concereten und Harmonien* von 1642, diese enthält Kompositionen «Aus den berühmtesten Italiänischen und andern Autoribus, so theils neben ihren eigenen mit noch mehrn / theils auch mit andern Texten / doch ohne der Composition einzigen Abbruch beleget und zum Lobe Gottes und Gefallen allen Liebhabern der Music colligiret und publiciret durch Ambrosium Profium, Organisten zu St. Elisabeth in Breslaw».<sup>59</sup> Mit neuen Texten versehen wurden durchweg vor allem die weltlichen Vorlagen mit ursprünglich italienischem Text. In mehreren Fällen unterlegte Profe sowohl einen lateinischen als auch einen deutschen geistlichen Text, so dass die Stü-

<sup>58</sup> Zu Profes Sammlungen siehe Kristin M. Sponheim, *The anthologies of Ambrosius Profe (1589–1661) and the transmission of Italian music in Germany*, PhD Dissertation, Yale University 1995.

<sup>59</sup> An anderer Stelle hat der Autor bereits ausführlich Profes Neutextierung von Monteverdis *Hor che'l ciel, e la terra e'l vento tace* besprochen, die Ergebnisse ähneln sehr stark denjenigen im hier besprochenen Beispiel. Vgl. Steinheuer, «Musik durch Sprache gewandelt» (wie Anm. 2), besonders 39–45.

cke sich prinzipiell sowohl für den protestantischen wie den katholischen Bereich und wohl auch gleichermaßen für eine Aufführung im Gottesdienst oder auch in einer paraliturgischen bzw. privaten Andacht eigneten.

Tarquinio Merula		Ambrosius Profe		
Text: Roberto Poggiolini				
Cogli, Dori gentile	7	a	Ich beschwere euch alle, <i>Laudem Deo dicentes</i>	7 7
Hor che non scalda il sole,	7	b	Ihr Töchter von Jerusalem <i>Pusilli atque magni servi ejus</i>	8 11
Gl'amaranti, i giacinti e le viole. //	11	B	Im Felde, auff Berg und tieffen Thale, -	10 -
Fanne due ghirlandette	7	c	Dass ihr meine Freundin <i>Semper sit Deo nostro</i>	6 7
Al tuo crine, al mio crine e sian quei fiori	11	D	Mir nicht erwecket noch erschrecket, <i>Surgite cantantes Alleluja</i>	9 10
Legami a nostri cori. //	7	d	Bis daß es ihr gefalle. // <i>Namque regnavit Deus</i>	7 7
Sorgerà novo aprile,	7	a	Sih, mein Freund kompt und hüpfet, <i>Alleluja, alleluja</i>	7 8
Vedrassi audace il volo	7	e	Auff Berg und Hügel springet, <i>gaudentes exultantes</i>	7 7
D'una fe', d'un voler, d'un amor solo.	11	E	Wie ein Hirsch oder Reh sich gleich ver- jünget. <i>gloriam et honorem ipsi dantes.</i>	11 11

Anders als Haussmann ist Profe nur wenig an der Textform der Vorlage interessiert, von den zehn Versen weisen in seinen beiden neuen Texten nur einige die gleiche Silbenzahl auf wie das zehnzeilige Madrigal von Roberto Poggiolini, dabei variiert sogar die Silbenzahl zwischen den beiden neuen Texten Profes. Er geht offenbar stattdessen primär vom Notentext aus und adaptiert seine neuen Texte, indem er sie an die Gegebenheiten der musikalischen Syntax anzupassen sucht, und zwar «ohne der Composition einzigen Abbruch» zu tun, wie er bereits auf dem Titelblatt ankündigt. Merulas konzertierendes Madrigal *Cogli, Dori gentile* für Canto, Alto und Bc ist ein moderner Triosatz über einem durch das ganze Stück hindurch unentwegt in

Vierteln voranschreitenden Bass.<sup>60</sup> Zwar ist dessen Bewegungsgestus ostinat, nicht aber die Melodik, obwohl der Beginn mit zwei aneinandergereihten, um einen Ton erweiterten eintaktigen Kadenzwendungen in C-Dur zunächst eine entsprechende Erwartung hervorruft. Merula fasst je drei der neun Verse zu insgesamt drei größeren musikalischen Abschnitten zusammen (Takte 1–14, 15–35 und 36–65), die durch gemeinsame Kadenzen in allen Stimmen und ein paar wenige Töne im Basso als angedeutete Zwischenspiele klar voneinander getrennt sind. Im ersten Abschnitt trägt zunächst der Alto in rascher Achtelbewegung und mit bis auf die Penultima des dritten Verses syllabischer Textdeklamation ohne jegliche Wortwiederholungen die gesamten ersten drei Verse vor. Eine Quinte höher wiederholt dann der Canto die ganze Passage, bevor beide Singstimmen zunächst imitierend, dann aber ab Takt 12 in parallelen Terzen zusammengeführt werden, wobei nur der Alto wegen seines vorgezogenen Einsatzes noch einmal Abschnitte von Vers 3 wiederholt (Bsp. 8b).

Profe behält den musikalischen Satz vollständig bei, doch handhabt er die Unterlegung seiner neuen Texte in beiden Fällen unterschiedlich. Im deutschen Text entspricht der erste Vers von der Länge her der Vorlage, wohl nicht zuletzt, weil der Vers durch eine Achtelpause vom Folgevers abgetrennt ist. Doch wird dann sein zweiter Vers bei «Jerusalem» um eine Silbe verlängert, so dass er nicht mit der Kadenz auf dem ersten Schlag von Takt 3 zum Abschluss kommt, sondern erst auf der punktierten Note des zweiten Schlages, während die Harmonik sich bereits wieder vom Grundton wegbewegt. Durch die zusätzliche Silbe in Vers 2 bedingt, muss nun umgekehrt Vers 3 um eine Silbe verkürzt werden. Da dieser nun auftaktig beginnt, bleiben trotz irregulärer Versbildung die prosodischen Verhältnisse in der Musik in korrekter Weise gewahrt – zusammengenommen weisen die ersten drei Verse des deutschen Textes bei Profe mit 25 Silben exakt die gleiche Zahl auf wie die drei ersten Verse der Vorlage. Der Oktavambitus, der in dieser Passage abwärts mit einigen Umspielungen durchmessen wird, inspiriert Profe außerdem dazu, am Ende auf dem kleinen Melisma in tiefer Lage

---

<sup>60</sup> Das Stück ist ediert in: Tarquinio Merula, *Musiche concertate et altri madrigali* (wie Anm. 29), 3–6.

mit «und tieffen Thale» gezielt eine madrigalistische Einzelwortausdeutung einzuführen, die in Merulas Musik so eigentlich gar nicht intendiert war.

Bei der Unterlegung des neuen lateinischen Textes wählt Profe eine andere Strategie. Zwar ist auch hier sein erster Vers ein Siebensilbler, doch für die beiden weiteren Verse zusammen sieht er dann nur noch einen lateinischen Elfsilbler vor, dessen erste sieben Silben er dann noch einmal wiederholen muss (11 + 7), um die insgesamt 18 Silben der Vorlage (dort 7 + 11) in der Vertonung zu ersetzen. Das Versende am Ende von Poggiolinis zweitem Vers wird dabei noch einmal drei Silben nach hinten verschoben, doch da die Textwiederholung sich unmittelbar anschließt, ergibt sich auch hier keine Störung der prosodischen Verhältnisse. Im weiteren Verlauf des Stücks unterlegt Profe überwiegend auch den melismatischen Sechszehntelfigurationen sinnvolle neue Wörter, so wird «sorgerà» etwa zu «Alleluja» und «volo» zu «springet» bzw. «exultantes», selbst die Melismen auf «Freundin» und «Freund» erscheinen nicht unplausibel. Insgesamt geht Profe bei seiner Unterlegung der beiden neuen Texte trotz einiger Irregularitäten durchaus geschickt vor, nicht zuletzt passen die gewählten Themen – im deutschen Text Passagen, die unmittelbar an das Hohelied Salomonis gemahnen, im lateinischen Text die überschwänglich freudigen *Alleluja*-Rufe zu Gottes Ruhm und Ehre – in beiden Fällen sehr gut zum durchgehend fröhlichen Gestus von Merulas Musik. Der «Composition» wird also in Profes Neutextierungen dieses Duetts in der Tat kein «Abbruch» getan, wie dieser auf dem Titelblatt der Sammlung betont hatte.

#### 4 Textierung von Instrumentalmusik

Hartmut Schick und Georg von Dadelsen weisen der nachträglichen Textierung von Instrumentalmusik in ihrem Eintrag «Parodie und Kontrafaktur» breiten Raum zu und verweisen hier insbesondere auf den deutschsprachigen und französischen Bereich im 17. Jahrhundert, u. a. auf Valentin Haussmann, Gabriel Voigtländer, Sperontes und Valentin Rathgeber.<sup>61</sup> Haussmann etwa veröffentlichte 1602 in seinem *Venusgarten* eine umfangreiche Samm-

---

61 Schick und von Dadelsen, «Parodie und Kontrafaktur», *MGG* 2 (wie Anm. 2), Sachteil, Bd. 7, Sp. 1404.



lung vier- und fünfstimmiger Stücke, «darinnen 100 ausserlesene gantz liebliche, mehrernteils polnische Tänzze, unter welche ersten 50 feine höfliche amorousische Texte, von ihme Haussmann gemacht und untergelegt seind». Für Frankreich sei sogar «das nachträgliche Textieren von Instrumentalsätzen gängige Opernpraxis im ganzen 17. und 18. Jahrhundert» gewesen.<sup>62</sup>

Für Italien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist dagegen die Frage der nachträglichen Textierung von Instrumentalmusik wie auch insgesamt das Verhältnis von vokalen und instrumentalen Balletti und anderen Tänzen bislang noch kaum auch nur ansatzweise untersucht. Gesungene Tänze erlebten bereits im Jahrhundert zuvor eine neue Blüte, etwa in den weitverbreiteten, 1591 erschienenen *Balletti a cinque voci* von Giovanni Giacomo Gastoldi, in Emilio de' Cavalieris abschließendem Ballo *O che nuovo miracolo* aus den Florentiner Intermedien von 1589 oder auch dem *Balletto: Lasciate i monti* im ersten Akt von Monteverdis *L'Orfeo*, doch dürfte es sich hierbei um Fälle von selbständiger Textvertonung in Form von Tänzen und nicht um nachträgliche Textierungen handeln. Tanzbezeichnungen sind auch im einstimmigen vokalen Repertoire der Jahrzehnte nach 1600 keine Seltenheit, Leopolds Katalog verzeichnet etwa für *quinario*-Strophen 1622 ein *Balletto: I bei legami* von Eleuterio Guazzi und 1623 eine *Gagliarda: Amor possente* von Bellerofonte Castaldi, bei *senario*-Strophen 1634 ein *Balletto: Gioite, gioite* von Lazaro Valvasensi, bei den *ottonari* eine weitere *Gagliarda* im gleichen Band von Castaldi. Bei irreguläreren Strophenformen finden sich eine *Aria in corrente: O come vezzosa* 1633 von Martino Pesenti, bei den vermischten Fünf- und Siebensilblern von Carlo Milanuzzi 1623 ein *Balletto: Questa mia Aurora* und 1630 eine *Gagliarda: Lilletta bella* oder bei Guglielmo Miniscalchi 1630 eine *Corrente: Fuggir voglio chi mi fugge*. Martino Pesenti veröffentlichte gar 1639 bei Alessandro Vincenti in Venedig eine ganze Sammlung mit *Correnti alla francese, gagliarde e balletti da cantarsi a voce sola, e suonarsi nel clavicembalo, & altri instramenti*. Bislang ist jedoch nicht geklärt, ob es sich bei all diesen Stücken durchweg um genuine Vokalkompositionen handelt, die Tanzmodelle als strukturbildendes formales Element einbeziehen, oder ob zumindest ein Teil davon in der Melodie oder im Satz bereits vorhandene instrumentale Tänze verwendet, die nachträglich mit Texten verse-

---

62 A. a. O., Sp. 1405.

hen wurden. Ähnliches gilt auch für eine Gruppe von sechs Vokalstücken, die Bellerofonte Castaldi 1622 in seine im Eigenverlag in Modena herausgegebene Sammlung *Capricci* aufgenommen hat, die überwiegend Instrumentalstücke für eine oder zwei Theorben enthält. Die Vokalstücke sind jeweils durch Überschriften wie *Branle*, *Volta francese*, *Corrente francese* und dreimal *Corrente* als Tanzsätze ausgewiesen und weisen bei den verwendeten Gedichten sämtlich ausgesprochen unkonventionelle, irreguläre Strophenformen auf, im Fall der *Corrente: Al mormorio* sind es sogar sechs verschiedene Versarten. Dies könnte darauf hindeuten, dass die Texte nicht vor der Vertonung, sondern eher im Hinblick auf eine Textierung einer bereits fertigen Komposition entstanden sind.

Bei einer nachträglichen Textierung von Instrumentalmusik dürften einige Ähnlichkeiten mit der Art auftreten, wie insbesondere Profe Vokalwerke neu textierte, der sich weniger an Form und Inhalt des vorhandenen sprachlichen Prätextes orientierte als an der konkreten musikalischen Gestalt. Denn auch bei der Textierung von Tänzen oder anderer Instrumentalmusik würde einem bestimmten vorliegenden Musikstück ein neuer Text unterlegt oder die musikalische Vorlage dabei gegebenenfalls auch so bearbeitet, dass es mit einem neu unterlegten Text gesungen werden kann. Doch bedarf es zur Beantwortung derartiger Fragen weiterer Forschungen im zeitgenössischen vokalen und instrumentalen Repertoire, die den Rahmen der vorliegenden Darstellung überschreiten würden.

## Schlussbemerkung

Die dargestellten Beispiele für Mehrfachtextierungen sind als Kontrafakturen sicherlich nicht sinnvoll beschreibbar, ebensowenig wie wohl auch nachträglich neu textierte Instrumentalwerke, da hier gar kein sprachlicher Prätext vorhanden ist. Von den in dieser Untersuchung behandelten Phänomenen lassen sich allenfalls die Beispiele für Umtextierung und Neutextierung vokaler Vorlagen eventuell noch unter den Begriff Kontrafaktur subsumieren. Allerdings kommt dann der hier herausgearbeitete Aspekt intertextueller Bezüge bei den Umtextierungen wohl kaum systematisch in den Blick, der zumindest auf der Ebene der Texte grundlegende Unterschiede zwischen Um- und Neutextierungen zu verdeutlichen vermag, wie an den hier behandelten Bei-

spielen im zweiten und dritten Teil deutlich wurde. Dadurch lassen sich etwa auch bei Textunterlegungen in einer anderen Sprache Übersetzungen mit mehr oder weniger engen Bezügen zum Originaltext unterscheiden von Texten wie bei Haussmann, die eigentlich gar keine Übersetzungen mehr sind, sondern im Grunde ganz neue Texte in einer anderen Sprache mit allenfalls formalen Ähnlichkeiten. Auch wenn prinzipiell die Unterscheidung von Umtextierungen und Neutextierungen tragfähig zu sein scheint, mag es dennoch Fälle geben, bei denen es nicht leichtfallen könnte zu entscheiden, ob es sich noch um eine Umtextierung oder doch schon eher um eine Neutextierung handelt, wenn intertextuelle Bezüge etwa nur sehr schwach ausgeprägt sind.

Die hier vorgeschlagenen Kategorien Mehrfachtextierung, Umtextierung und Neutextierung gehen durchweg zunächst einmal von der Seite der Texte aus, doch lassen sie Raum dafür, auch Änderungen an der Musik der Vorlage in den Blick zu nehmen, seien diese nur kleinere Anpassungen oder auch größere Eingriffe wie Veränderung der Stimmenzahl oder des Satzgefüges. Dies gilt gleichermaßen auch für einen vielfach möglichen Transfer von einer Gattung in eine andere, was bei geistlichen Um- und Neutextierungen im Hinblick auf eine liturgische oder paraliturgische Verwendung oft konstitutiv ist, bei Mehrfachtextierungen wie etwa im Hymnenrepertoire jedoch allenfalls im Ausnahmefall anzunehmen ist. So besitzen diese drei hier verwendeten Begriffe genügend Flexibilität, um ein großes Spektrum an Phänomenen im Repertoire der italienischen Vokalmusik der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts angemessen beschreiben zu können. Vielleicht erweisen sie sich ebenfalls als tragfähig für andere musikhistorische Kontexte.

## Liste der zitierten Musiksammlungen

- Adriano Banchieri, *La pazzia senile*, Venedig: Ricciardo Amadino 1598 (RISM A/I: B 816; NV 225)
- Lodovico Bellanda, *Musiche*, Venedig: Giacomo Vincenti 1607 (RISM A/I: B 1709; NV 292)
- Vincenzo Calestani, *Madrigali et arie per sonare e cantare*, Venedig: Giacomo Vincenti 1617 (RISM A/I: C 69; NV 462)
- Aquilino Coppini, *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori e fatta spirituale da Aquilino Coppini*, Mailand: Agostino Tradate 1607 (RISM 1607<sup>20</sup> sowie RISM A/I: M 3502; NV –)
- Sigismondo D'India, *Musiche*, Mailand: appresso l'herede di Simon Tini, et Filippo Lomazzo, compagni 1609 (RISM A/I: I 24; NV 832)
- Giacomo Fornaci, *Amorosi respiri musicali*, Venedig: Giacomo Vincenti 1617 (RISM A/I: F 1522; NV 1008)
- Valentin Haussmann, *Canzonette mit dreyen Stimmen / Horatii Vecchi unnd Geminiani Capi Lupi*, Nürnberg: Paul Kauffmann 1606 (RISM 1606<sup>13</sup> = 1597<sup>21</sup>; NV –)
- Friedrich Lindner, *Gemma musicalis*, Nürnberg: Katharina Gerlach 1588–1590 (Liber primus RISM 1588<sup>21</sup>; Liber secundus RISM 1589<sup>8</sup>; Liber tertius RISM 1590<sup>20</sup>; NV –)
- Luca Marenzio, *II Quarto Libro delle Villanelle*, Venedig: Giacomo Vincenti 1587 (RISM A/I: M 604; NV 1699)
- Domenico Mazzocchi, *Dialoghi e Sonetti*, Rom: Francesco Zannetti 1638 (RISM A/I: M 1672; NV 1776)
- Tarquino Merula, *Madrigali et altre musiche concertate a 1.2.3.4.5. voci, libro secondo*, Venedig: Bartolomeo Magni 1633 (RISM A/I: M 2348; NV 1826)
- Tarquino Merula, *Musiche concertate et altri madrigali a 1.2.3.4.5. voci, libro secondo*, Venedig: Bartolomeo Magni 1635 (RISM A/I: M 2349; NV 1827) (2. Auflage von 1633, nur diese vollständig erhalten)
- Tarquino Merula, *Curtio precipitato et altri capricij composti in diversi modi vaghi e leggiadri a voce sola*, Venedig: Bartolomeo Magni 1638 (RISM A/I: M 235; NV 1829)
- Carlo Milanuzzi, *Primo Scherzo delle ariose vaghezze*, Venedig: Bartolomeo Magni 1622 (RISM A/I: M 2741; 1849)
- Carlo Milanuzzi, *Terzo Scherzo delle ariose vaghezze*, Venedig: Alessandro Vincenti 1623 (RISM A/I: M 2744; NV 1852)
- Claudio Monteverdi, *Selva morale e spirituale*, Venedig: Bartolomeo Magni 1641 (RISM A/I: M 3446; 1845)
- Angelo Notari, *Prime musiche nuove*, London: William Hole 1613 (RISM A/I: N 797; NV 2043)
- Camillo Orlandi, *Arie a 3, 2 et voce sola*, Venedig: Giacomo Vincenti 1616 (RISM A/I: O 107; NV 2056)

- Ambrosius Profe, *Dritter Theil Geistlicher Concerten und Harmonien*, Leipzig: Henning Köler 1642 (RISM 1642<sup>4</sup>; NV –)
- Carlo Francesco Rolla, *Canzonette spirituali, e morali che si cantano nell'Oratorio di Chiavenna, eretto sotto la protezione de S. Filippo Neri*, Mailand: Carlo Francesco Rolla 1657 (RISM 1657<sup>1</sup>; NV –)
- Giovanni Stefani, *Affetti amorosi* Venedig: Alessandro Vincenti 1618 (RISM 1618<sup>15</sup>; NV –)
- Giovanni Valentini, *Salmi, Hinni, Magnificat, Antifone, Falsibordoni, et motetti*, Venedig: Giacomo Vincenti 1618 (RISM A/I: V 90; NV –)
- Filippo Vitali, *Musiche*, Rom: Giovanni Battista Robletti 1618 (RISM A/I V 2128; NV 2947)
- Thomas Watson, *The first sett / Off Italian Madrigalls Englished*, London: Thomas East 1590 (RISM 1590<sup>29</sup>; NV –)
- Nicholas Yonge, *Musica Transalpina*, London: Thomas East 1588 (RISM 1588<sup>29</sup>; NV –)
- Nicholas Yonge, *Madrigalles, to 5. & 6. voices: translated out of sundrie Italian Authors*, London: Thomas East 1597 (RISM 1597<sup>24</sup>; NV –)

## Abkürzungen

- NV *Il Nuovo Vogel, Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, hg. von Emil Vogel, Alfred Einstein, François Pomezia und Claudio Sartori, Pomezia: Staderini-Minkoff Editori, 1977
- RISM *Répertoire International des Sources Musicales*, hg. von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, Musikarchive und Musikdokumentationszentren Kassel, Basel, London, München: Bärenreiter-Verlag, G. Henle 1960–

# Crossing Boundaries Through Contrafactum

## A Case Study from the Syrian Jewish Tradition

Kay Kaufman Shelemay

In a very real sense, the re-use of a familiar tune enables one to cross boundaries – moving through memory from the present to times past, and at moments, crossing cultural boundaries as well. A newly composed text set to a borrowed tune, a contrafactum, is a compositional device often encountered in different places as well as in different historical eras. Whatever their location in time and place, contrafacta both serve to perpetuate texts that would otherwise fall out of memory as well as to transmit sonic chronicles of the community history and the lives of individuals within them. Contrafacta are particularly powerful sources for revealing what may be termed “contact zones” between nations, cultures, and regions.<sup>1</sup>

Although contrafact processes are very common in religious and paraliturgical practices of most Jewish communities,<sup>2</sup> I will focus this paper on one particular Jewish musical repertory of the eastern Mediterranean region that consists entirely of contrafacta. This is a hymn tradition that has been sustained by Jews who lived for centuries in Aleppo, Syria, and then migrated worldwide beginning in the late 19th century. I will introduce the Syrian Jewish community and its colorful contrafact tradition in the first part of this paper.<sup>3</sup>

---

1 James Clifford, “Diasporas”, in: *Cultural Anthropology* 9/3 (1994), 302–338: 303.

2 Contrafacta are also widespread in European (Ashkenazic) Jewish music. See, as one example, Ellen Koskoff, *Music in Lubavitcher Life*, Urbana: University of Illinois Press 2001, 168–169 for discussion of contrafact processes perpetuated in one prominent Hasidic Jewish community.

3 Unless credited to another source, this paper draws on materials from Kay K. Shelemay, *Let Jasmine Rain Down. Song and Remembrance Among Syrian Jews*, Chicago: University of Chicago Press 1998.

The second part of the paper will explore the wealth of personal and cultural data transmitted through the Syrian contrafact process by taking a close look at one hymn dating from the early 20th century. The third and final section will provide an overview of different processes of melodic borrowing in Syrian Jewish contrafacta in order to facilitate comparison with other communities within and beyond the Jewish orbit. The conclusion will address the importance of contrafacta as mnemonic devices that commemorate events and people from the past.

## Part 1: Syrian Jewish History and Musical Repertoires

The Syrian Jewish community's early presence in Aleppo, Syria has been confirmed by archaeological evidence dating to the fifth century of the Common Era, although oral traditions within the Syrian Jewish community itself claim that Syrian Jews came to Aleppo during the time of King David. There is no question that the Syrian Jewish community was long resident in Aleppo and spoke Arabic as well as their own dialect of Judeo-Arabic.<sup>4</sup>

In the early sixteenth century, Jews exiled from Spain during the Spanish Inquisition, known as Sephardic Jews, sought refuge across the Mediterranean, including in Aleppo, where they joined the Jewish community already living in that city. This is the process through which a very old Arab-Jewish community came to adopt a Sephardic identity in the 16th century while maintaining its use of Judeo-Arabic language and a deep love of Arab music. Only at the end of the 19th century did Syrian Jews join a broader stream of migration out of Middle East that began when overland trade declined following the construction of the Suez Canal in 1869. During the 20th century, Syrian Jews established new communities abroad; by the end of the 20th century, no Jews remained in Syria.

The Syrian contrafact tradition has its roots in Judeo-Spanish practices shared by many Sephardic Jewish communities of the Mediterranean region. The eastern Mediterranean also provides the earliest source for Jewish contrafacta, a 1587 songbook titled *Zemiroth Israel* ("Songs of Israel") published

---

4 Walter Zenner, *A Global Community. The Jews from Aleppo Syria*, Detroit: Wayne State University Press 2000, 33–36.

in the city of Safed in what is today northern Israel by poet Israel Najara (c. 1550–1625).<sup>5</sup> Najara notes in his preface that the Hebrew lyrics contained in his collection were intended to be sung to Arabic, Turkish, and other tunes of his day. Most of the poems in Najara’s collection are accompanied by the instruction that they were to be sung “to the melody of [...]”, followed by the textual incipit of the song from which a particular melody was borrowed; about 150 of the songs were of Turkish origin, 30 were derived from the oral tradition stemming from Spain, and a small number drew on Greek melodies.<sup>6</sup> Scholars who have investigated the interaction among various Jewish musical repertoires have concluded that the Jewish liturgy, the Judeo-Spanish *romance*, and other genres of Judeo-Spanish folksong all partook of contrafact processes.<sup>7</sup> Of particular interest is that the Syrian Jewish contrafact tradition reflects the close interaction among Jewish and Arab communities of both Islamic and Christian faiths in Aleppo. Popular tunes from Arab Aleppo pervade paraliturgical repertoires and are even incorporated into the Syrian Jewish liturgy.<sup>8</sup>

---

5 *Zemiroth Israel* later appeared in a second edition in Venice (1599) and a third in Belgrade (1837). Contents of the three editions vary, with additional materials in the second edition, some of which were removed in the third.

6 Hanoah Avenary, “Gentile Songs as a Source of Inspiration for Israel Najara”, in: *Encounters of East and West in Music*, Tel Aviv: Dept. of Musicology, Tel Aviv University 1979, 186–193.

7 Judith R. Cohen, “Musical Bridges: The Contrafact Tradition in Judeo-Spanish Songs”, in: *Cultural Marginality in the Western Mediterranean*, ed. Frederick Gerson and Anthony Percival, Toronto: New Aurora Editions 1990, 121–127; Israel J. Katz, *Judeo-Spanish Traditional Ballads from Jerusalem. An Ethnomusicological Study*, New York: The Institute of Medieval Studies 1972 (Musicological Studies 23 [1]); Edwin Seroussi, “Rabbi Israel Najara: Moulder of Hebrew Sacred Singing after the Expulsion from Spain”, in: *Asufot: Annual for Jewish Studies* 4 (1990), 285–310 (in Hebrew); Edwin Seroussi and Susana Weich-Shahak, “Judeo-Spanish Contrafacts and Musical Adaptations: The Oral Tradition”, in: *Orbis Musicae* 10 A (1990/1991), Tel Aviv: Tel Aviv University (Assaph Studies in the Arts), 164–194.

8 The Syrian Jewish liturgy for a particular Sabbath incorporates prayers set in a specific *maqam* (category of melody in the Arab modal system), based on associations between that *maqam* and the subject of the weekly Biblical reading. For details of *maqam* use in the Syrian Jewish liturgy in general, see Mark L. Kligman, *Maqam and Liturgy*.



My case study focuses on the largest repertory of contrafacta known as the *pizmon* (pl. *pizmonim*, lit. “[hymns of] adoration” or “praise”) today maintained among Syrian Jews of Aleppian descent living in New York, Jerusalem, Mexico City, and other diasporic locales. The current *pizmon* repertory numbers more than 500 hymns published in a collection issued by the Syrian community in Brooklyn, New York (Shrem 1964–2002).<sup>9</sup> Today the largest diaspora community of Syrian Jews resides in the New York City metropolitan area.

With the Middle East torn by ethnic and religious conflicts for most of the last century, and with Aleppo in ruins since 2016 as a result of the Syrian civil war, it can be difficult to imagine that close cultural interaction once existed between Arabs and Jews of that region. But this longstanding Arab-Jewish interaction does in fact live on through song. *Pizmonim* are still performed today by Syrian Jews wherever they live on virtually all religious and social occasions, whether at *bar mitzvahs* in the synagogue, circumcision ceremonies at home, or at parties.

Arab music was in the past and is today transmitted primarily as an oral tradition. In Aleppo, Arab music was heard by Jews mainly in public coffee houses, especially by legendary musicians from the Jewish community such as Rabbi Raphael Antebi Taboush (c. 1854–1918). Taboush, who was blind from an early age, is humorously remembered in Syrian Jewish oral traditions as “a thief”, said to have heard a melody in a coffee house one day and to have set it with newly composed Hebrew words the next.<sup>10</sup> Since the early 20th century, Arab songs have also been conveyed and learned through sound recordings and other electronic media.

---

*Ritual, Music, and Aesthetics of Syrian Jews in Brooklyn*, Detroit, MI: Wayne State University Press 2009.

<sup>9</sup> Gabriel Shrem (ed.), *Sheer Ushbahah Hallel Ve-Zimrah*, 9th ed., New York: Magen David Publication Society [1964] 2002 (hereafter SUHV). For recordings of selected *pizmonim* and supplementary information provided by the Syrian Jewish community, see Sephardic Heritage Foundation, *Sephardic Pizmonim Project* 2018, <http://www.pizmonim.org/index.php> (16 August 2018).

<sup>10</sup> For more information see the chapter “A Judeo-Arab Musical Tradition” in Shelemay, *Let Jasmine Rain Down* (see n. 4), 104–134; on Raphael Taboush in particular *ibid.*, 30–31.

In the Jewish religious tradition, a melody borrowed from a secular source is considered to be sanctified when it is set with a new, sacred Hebrew text. The composer of a *pizmon* needed to be quite expert in both Arabic and Hebrew languages in order to craft a new Hebrew text that matched the rhyme and meter of the Arabic original while transforming a secular love song into a hymn praising God. Ordinarily, a *pizmon* composer would be commissioned by the family celebrating a rite of passage; members of the family or the honoree himself would suggest a favorite Arab song melody to be used for the *pizmon*, generally one popular in the community at the time of composition.

*Pizmonim* were composed by, dedicated to, and performed by men. Women do not sing publicly within Orthodox Jewish communities due to a theological dictum termed *kol isha*, a longstanding religious constraint that deems the voice of a woman to be erotic and restricts men's hearing of it only to immediate family members. However, women are quite active in the *pizmon* tradition through perpetuating oral traditions about songs, by planning and managing life cycle ceremonies at which the songs are performed, and by transmitting the Arab songs on which the *pizmonim* draw.<sup>11</sup>

## Part 2: The *Pizmon* as Locus of Genealogy and Social History

The *pizmonim* are composed for important occasions in the Syrian Jewish life cycle with which they are afterwards closely associated. When a new *pizmon* is completed, its text is printed in Hebrew for distribution by the composer. Next the *pizmon* is rehearsed by a small group of men and then sung for the first time publicly at the relevant ceremony. Over the years, the song becomes a musical memory that speaks to the history of an individual and his family. Most *pizmonim* contain the names of the person and family to

---

11 For a discussion of the role of women in *pizmon* transmission, see Kay K. Shelemay, "The Power of Silent Voices: Women in the Syrian Jewish Musical Tradition", in: *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia*, ed. Laudan Nooshin, Great Britain and Vermont: Ashgate Publishing Limited 2009, 269–288.

$\text{♩} = 92$

Ye-bi-dah hi-t-na-'a-ri dai le-sa-ro-tekh dai dai liv-shi-uz-zekh ve-u-ri

u vo-i a-dai a-dai ikh-li div-shi im ya-ri

be-gan sa-dai sa-dai ur-i et ge-diy-yo-tai ve-lo-

-hei a-vi ez-ri Ro-khev she-mei sha-mai yakh-ti re-ni be-ni-z-ri

vi-nuk-kun ka-mai ka-mai yo-sif lik-botz pe-zu-rai

ki ar-khu ya-mai ya-mai um kav-veh ye-shu-o-tai Ba-rukh

she-he-ye-ya-ni ve-he-e-rikh ye-mo-tai va-a-sher k-iy-yema-ni

le-ha-t-hil be-mish-vo-tai li-z-man zehhig-gi a-ni

u-vo-yis lah-vo-tai la-khe-n a-k dish it-to-tai Ume-vo-

-rakh mo-ri tih-yeh rov sha-lom le-va-ne-kha Ba-hem tis-mah ve-ti-h-yeh

Ex. 1: Musical Transcription of *Pizmon Yehidah Hitna'ari*. Source: Kay K. Shelemay, *Let Jasmine Rain Down. Song and Remembrance Among Syrian Jews*, Chicago and London: University of Chicago Press 1998, 179–180.

31  
ve kha - zeh ha - ta - ne kha Bir - kat hed - yot al tih - yeh

34  
nekal - lah be - e - ne - kha sha - lom la - khem rab - bo - tai Ye - hi -

37  
-dah hi - t - na - 'a - ri dai le - sha - ro - tekhi dai - dai liv - shi uz - zekh ve - u - ri

40  
u - vo - i a - dai a - dai ikh - li div - shi im ya - ri

43  
be - gan sa - dai sa - dai ur - i et ge - diy - yo - tai ve - lo - hei

Ex. 1: (continued).

whom they are dedicated, while some also convey a good measure of social history, as can be seen in the case of *pizmon Yehidah Hitna'ari*.

*Pizmon Yehidah Hitna'ari* was composed in honor of Joseph Saff's *bar mitzvah* in 1933. The composer was Moses Ashear, the leading cantor at that time in the New York Syrian community, who had immigrated from Aleppo to the United States in 1912. Cantor Ashear had been the student and ward of Rabbi Raphael Taboush, a renowned composer of *pizmonim* in late 19th-century Aleppo. Although Cantor Ashear composed many *pizmonim* by commission, he voluntarily composed the Saff *pizmon* for reasons that will be explained below. Ashear himself chose the *pizmon* melody from an Arab song he must have known well, although it was not one that Joseph Saff nor anyone from his family selected. Joseph Saff shared information about his *pizmon* with my research team in fall 1984, during an interview, the relevant portions of which are shared in the following pages. However, neither Saff nor the other Syrian Jewish men present at the Brooklyn recording session

recalled the original Arabic song to which the *pizmon* was set.<sup>12</sup> It seems likely that the Arabic song was one that Cantor Ashear had learned in Aleppo before he migrated to New York City. Joseph Saff knew only that the incipit of the Arabic song translates “Oh, the rose tree, your roots are on the water”. He believed that Cantor Ashear selected a simple folk song “that was not very popular”.<sup>13</sup>

Although some Arab source melodies were very well known at the time of their use in a *pizmon*, and these popular songs were often performed by Syrian Jewish singers with their original Arabic texts at secular community events such as parties, relatively little of the historical and genealogical information embedded within the Hebrew texts is common knowledge. However, information elicited during ethnographic interviews with surviving family members reveals hidden textual meanings. In the case of *pizmon Yehidah Hitna'ari*, Joseph Saff himself provided a wealth of information about the content of his own *pizmon* text.

In Figure 1, the English translation of the *pizmon*'s Hebrew text is provided. We must begin with an English translation in order to clarify what the textual surface communicates. The introduction to the text provides the name of the dedicatee (Joseph Saff), the date of its first performance, and the occasion for which the song was composed. There are two references in the text (at the beginning in the prefatory lines and in verse 3) to the bar mitzvah ritual and to the Jewish custom for the 13-year-old honoree to wear a pair of black leather boxes (*tefillin*) containing Hebrew prayers, one bound on his forehead and the second, on his left arm. Otherwise, beyond the bar mitzvah boy's name (Joseph) and unnamed references to the bar mitzvah boy's mother, brothers, and sisters in the second verse, only two clearly identifiable names can be found in the text. In verse 3, there is a reference to an uncle named Mordekhai, and in verse 4, a reference to “the Tishbi”, meaning

---

12 For details of the team research project on the *pizmonim* carried out with my graduate students at New York University during 1985 and 1986, see Kay K. Shelemay, “Together in the Field: Team Research Among Syrian Jews in Brooklyn, New York”, in: *Ethnomusicology* 32/3 (1988), 369–384.

13 Joseph Saff, Interview, 10 September 1996.

“Elijah the Tishbi”, the Biblical prophet.<sup>14</sup> But there are in fact many other names embedded as well as material that illuminates social history: These contents can be revealed by combining Joseph Saff’s testimony with evidence from the original printed copy of the Hebrew *pizmon* text distributed by Cantor Ashear at Saff’s *bar mitzvah*. The facsimile of the *pizmon* text, provided by Joseph Saff in 1984 from his personal papers, is shown in Plate 1; I have added superscript numbers within the facsimile to facilitate the discussion below for readers who do not read Hebrew.

Composer Moses Ashear, in an unusual gesture, capitalised within the printed text all the proper names included in this song. In the facsimile provided by Joseph Saff, superscript numbers mark the location of capitalised names (starting with no. 13, following the introduction to the song text). During a 1984 interview, Joseph Saff himself elucidated the history of the song and its meaning. His comments take us deep into the domain of social history which this song narrates.

Those able to read the Hebrew facsimile will see that the Hebrew text has an acrostic that begins “*Joseph Hazaq*” (“Joseph Strong”), spelled out by a capital letter at the beginning of every other line extending down the right-hand margin. The Hebrew words at the top of the facsimile are numbered 1–12. Number 1, running from right to left across the top line excerpt the liturgical passage instructing the *bar mitzvah* boy that the *teffilin* “shall be for a token upon thy hand; and for frontlets between thine eyes”.<sup>15</sup> Line no. 2 reads “Song for the Bar Mitzvah”, while nos. 3–9 dedicate the song to the “handsome student Joseph Ezra Şafidiyyah [later shortened to “Saff”], on the date 13 Adar in year 5693 of the Hebrew calendar.<sup>16</sup> No. 10 indicates that the *maqam* is *Bayat Nawa*; no. 11 transcribes the acrostic running down the

---

14 In Hebrew, names have meanings and can be incorporated (and disguised) within commonly used words. For example, the name Joseph means “that which will increase”, while the name Ezra means “to assist”. Hebrew is written from right to left.

15 This passage, drawn from Deuteronomy 6:7–8, is an integral part of the *Shema*, the central Jewish prayer required to be recited twice a day in synagogue rituals, once in the morning and once in the evening, respectively.

16 Joseph Saff was born on leap year day, February 29, 1920. His *bar mitzvah* took place on the thirteenth day of Adar [February/March] in 1933.

A song for the Bar Mitzvah celebration of the gracious student,  
Joseph Ezra Saff (Şafadiyyah), 13 Adar 5693 (1933).

And it shall be for a token upon thy hand;  
And for frontlets between thine eyes.

*You, the one and only, stir yourself,  
An end to your trouble, enough, enough.  
Put on your strength and awake,  
And come to me, to me.  
Eat up my honey with my honeycomb,  
In the garden of my fields, my fields.  
Pasture my kids.*

The God of my father, my help  
Who rides the heavens, the heavens,  
Let Him adorn me with my crown,  
And [make like] suckling babes my enemies, my enemies.  
He will continue to gather my scattered ones,  
For they have lasted long, my days, my days,  
And I await my salvation.  
*You, the one and only . . .*

Rejoice with me, my mother,  
My brothers and my sisters.  
For on this day today I enter,  
On the [first] day of the fourteenth of my years,  
To serve Him with my prayer,  
In my heart and on my lips,  
With the community of my congregation.  
*You, the one and only . . .*

A crown I shall put between my eyes,  
And a sign I will bind upon my arm,  
To the One who performed miracles,  
For the people of Mordekhai, my uncle.  
Set your eye upon me, Lord,  
For I am left alone,  
There is no one to set up my curtains.  
*You, the one and only . . .*

Strengthen, O God, upright and feared,  
The bars of my gates,  
And I shall see the Tishbi running,

Fig. 1: English Translation of *Pizmon Yehidah Hitna'ari*. Source: Shelemay, *Let Jasmine Rain Down* (see n. 4), 172–174.

Flying, leaping upon the mountains.  
 He seeks a forceful vision,  
 For he will remove my flock  
 To the place of my abode,  
*You, the one and only . . .*

Praised is the One who has kept me alive  
 and lengthened my days;  
 The One who has preserved me  
 that I may start my performance of commanded things.  
 He let me reach this time,  
 [A time] when He'll forgive my debts.  
 And so, [to Him,] I dedicate my life.  
*You, the one and only . . .*

May you, my teacher, be blessed.  
 May there be great peace for your children.  
 May you rejoice in them and be kept alive.  
 Like this, too, your son-in-law.  
 Let not the blessing of a layman  
 be light in your eyes.  
 Peace to you, my gentlemen.  
*You, the one and only . . .*

(Translated by Geoffrey Goldberg and James Robinson)

Fig. 1: (continued).

right margin; and no. 12 provides the Arabic incipit that Saff translated as “Oh, the rose tree, your roots are on the water”.

The text of the song begins with what becomes its refrain and carries particularly important content. The refrain translates:

You, the one and only, stir yourself, An end to your trouble, enough, enough. Put on your strength and awake, and come to me, to me. Eat my honey with my honeycomb, in the garden of my fields, my fields. Pasture my kids.

The refrain speaks eloquently about the situation of Joseph Saff's family in the 1930s. It addresses Saff's mother directly – “you, the one and only” – and calls on her to put her troubles behind her. This verbal gesture toward a woman is quite unusual for a *pizmon*, which we have already seen is a largely male musical genre. A very difficult family situation moved Ashear to com-



ולפושפת בין עיניך
ב"ה
יחידה לאות על ידכה

שיר לבר מצוה

3 להתלמיד הנעים יוסף עזרא צפרייה הי"ו י"ג אדר ש' תרצ"ג

10 ביאת נאוהה

<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">12</span> לחן יא פגרת אל אוהארי שרושך עלא אל מי                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">11</span> סימן יוסף חוק ברוך ומבורך                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">16</span> ובואי עדי עדי                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">13</span> יחידה התנערי                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">15</span> לבשי עוונך ועורי                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">14</span> די לצרותך די די                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">18</span> ורעי את גדיותי                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">17</span> אכלי דבשי עם יערי                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">23</span> ומקה ישועותי                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">18</span> בנן שדי שדי                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">26</span> כי תיום זה נכנסתי                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">19</span> רוכב שמי שמי                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">27</span> עם עדת קהלותי                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">20</span> כי ארכו ימי ימי                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">28</span> לעם מרדכי דודי                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">21</span> אחי וגם אחיותי                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">16</span> יחידה וכו'                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">22</span> יוסף לקבוץ פזורי                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">15</span> אין סקים יריעותי                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">23</span> שמיחי עמי יזרתתי                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">18</span> ואחזה לתשבי רץ                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">24</span> לעברו בתפלתי                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">23</span> לנח משכנותי                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">25</span> פאר בין עיני אשים                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">26</span> ואשר קימני                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">26</span> בי אדוני עינך שים                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">27</span> לכן אקדיש תעותי                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">27</span> חזק אל ישראל נערץ                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">28</span> בהם תשמח ותחיה                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">28</span> וישאל חזון נמרץ                 </p>
<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">33</span> שלום לכם רבותי                 </p>	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">29</span> ברוך שהחיני                 </p>
	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">30</span> לומן זה הגיעני                 </p>
	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">31</span> ומוברך מורי תחיה                 </p>
	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">32</span> ברכת הדיוט אל תחיה                 </p>
	<p style="text-align: center;"> <span style="font-size: 1.5em;">33</span> נקלה בעיניך                 </p>

Plate 1: Facsimile of *Pizmon Yehidah Hitna'ari*. Text Prepared by Cantor Moses Ashear and Distributed at the *Bar Mitzvah* of Joseph Saff. Source: Joseph Saff, Interview, 23 October 1984; Shelemay, *Let Jasmine Rain Down* (see n. 4), 175.

pose *pizmon Yehidah Hitna'ari* and to address these circumstances within the song.

Joseph Saff's father died in 1927, when Joe was seven years old, leaving his mother a widow with six children under nine years of age.<sup>17</sup> Joseph Saff described these traumatic times as follows:

My father died when I was seven – the oldest was 9, and there were four beneath us – I'm not saying this for sympathy – I'm just trying to bring it up to a point. It was very hard for my mother – she bereaved something awful. Now the old Syrian Jewish custom to mourn was pretty much the way Catholics mourn, which has changed in my community now. It was common for a woman that was mourning to wear a black dress anywhere from 6 months to 9 months to 10 months. Black dress, black shoes, black hosiery. And not to go out to the street the first 2 or 3 months because she's supposed to be in mourning. This was pretty common.

In my mother's case, this was because of the way she bereaved my father or kids or everything else, he was 42 and she was maybe middle 30's [...] But she took it very hard [...] They used to cover the sofas and club chairs in the living room also with black for 2 to 3 months because that's a sign of mourning. Now mother did not remove the black covering on the sofa and club chairs until 1937– which is 10 years after my father passed away [...] My mother stayed home indoors for 10 years. Never went into the streets. She had friends, she had sisters – I used to shop for her or let's say holidays came around 4 – the children needed clothing, they'd take us out, they bought us clothing, [she] just never went out of the house [...] You got that picture.<sup>18</sup>

Although she likely did not attend the synagogue to hear this *pizmon* when it was first sung on the morning of her son Joseph's *bar mitzvah*, Mrs. Saff surely would have heard about it, received a copy of the Hebrew text, and perhaps heard it sung at a traditional Sabbath afternoon domestic songfest. But *pizmon Yehidah Hitna'ari* is so full of names and other veiled references that only oral testimony can reveal what is concealed. We are fortunate that

---

17 Cantor Moses Ashear lost his own father at the age of six in 1883, which may have accounted for his concern for the young Saff and his initiative in composing the *pizmon* for the *bar mitzvah*.

18 Joseph Saff, Interview, 23 October 1984.

Joseph Saff explained the following phrases and names from the *pizmon*, which are marked with superscript numbers:

13. *Yehidah Hitna'ari*: "You alone, the one who carried me." [Reference to Joseph Saff's mother]
14. *Dai lesarotekh*: "enough of your troubles!"
15. *Livshi uzzekeh ve'uri*: "awaken and wear your courage"
16. *Uvo'i adai adai*: "and come to me" [don't ignore your family]
17. *Ikhli devashi im yari*: "it's about time you started to taste honey and honeycomb"
18. *Uri et gedyyyotai*: "lead me as you would a group"
19. *V-elohei avi*: "and the Lord of my father"
20. *Ezri*: Ezra [Saff's father]
21. *Rokhev shemei shemei*: "who gave me my name"
22. *Yosef*: Joseph
23. *Yeshuotai*: Uncle Yeshuo
24. *Yoladi*: "the one who gave birth to me" [Reference to Saff's mother]
25. *Le'ovdo*: Uncle Ovadiah
26. *Kehil*: Saff does not remember this name nor to whom it refers
27. *Nissim*: Uncle Nissim
28. *Mordekhai*: Uncle Mordekhai
29. *Hazak el yashar*: El Yashar, a close friend of the Saff family
- [no number] *Tishbi*: Elijah the Prophet, a well-known name not discussed by Saff
30. *Yishal*: Shaul, a close friend of the family
31. *Yimsheh*: Uncle Moshe
32. *Shalom*: Saff's mother's maiden name
33. *shalom lakhem rabbotai*: "peace be with you, my dear friends, my audience"

*Pizmon Yehidah Hitna'ari* thus recounts a painful chapter in local history, seeking to provide advice to a bereaved mother while recording the genealogy of a family and their social circle. The song seeks to reunite Mrs. Saff and her family with their community, using the joyous milestone of Joseph's

*bar mitzvah* as a pathway for this return. The song also commemorates a state of loss, offering comfort to young Joseph and his bereaved mother on an important occasion, while retaining the situation in collective memory.

### Part 3: Considering the sources of Syrian Jewish *pizmonim*

The contrafact process in the Syrian Jewish tradition results in a hybrid form in which a new text in the Hebrew language is joined to a pre-existing melody. On many occasions, however, the source of the borrowed tune for some of these *pizmonim*, especially especially those that are particularly historically remote, may not be clear from names of the source melodies provided. For example, one can take the widely known *pizmon Refa Siri* (“Heal my pain”) composed by Rabbi Raphael Taboush in late 19th-century Aleppo. While its melody is attributed in SUHV to a Spanish song titled *Triste vida*, (“A sad life”),<sup>19</sup> scholars with expertise in Sephardic music have not been able to locate a Spanish song of this title. They have, however, traced its melody to a folksong transmitted within Judeo-Spanish repertoires.<sup>20</sup>

It is far easier to discuss and define hybridity in more recently composed *pizmonim*. Here we often have documentary evidence of an interactive cultural relationship, including interview testimony, that can be used to construct a rough cultural typology of borrowing.<sup>21</sup> There appear to be at least three broad categories of cultural interaction exhibited through the Syrian *pizmon* repertory: 1) interactions shaped by on-going majority/minority relationships within shared cultural channels; 2) interactions based on occasional, even fleeting, encounters in public contexts with unfamiliar music tra-

---

<sup>19</sup> SUHV, 116.

<sup>20</sup> Shelemay, *Let Jasmine Rain Down* (see n. 4), 203, citing Edwin Seroussi, Personal Communication (19 January 1997).

<sup>21</sup> Peter Burkholder’s analysis of musical borrowing in Charles Ives’ compositions provides insight into different musical processes relevant to musical borrowing and quotation but does not address borrowings outside the composer’s own cultural arena nor contrafacta directly. See Peter Burkholder, *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, New Haven: Yale University Press 1995.

ditions; and 3) interactions generated by personal tastes and cultural affinities of individual musicians.

### 1) Interactions Shaped by Shared Cultural Channels

Jewish communities have historically lived as minorities within majority societies across the world. Wherever Jews lived for any length of time, the primary source of their secular music as well as their sacred melodic borrowings have been from the dominant culture of that place.

[...] There is a firm article of faith shared by practically all of today's Judaica scholars that, in all times and places, pre-modern or 'traditional' Jews lived in intimate interaction with surrounding cultures to the point where they may be considered to be embedded in them and, consequently, indebted to them in terms of culture.<sup>22</sup>

In the case of the Syrian Jews, it was the majority Arab music tradition that long provided the greatest number of contrafact melodies for the *pizmon* tradition. There is ample historical evidence that Syrian Jews were deeply engaged in Aleppo musical circles. A Damascene chronicler in 1744 described a visit to his city of "three Jews from Aleppo, expert musicians in command of the finest repertoire. They performed in the coffeehouses of Damascus and entertained both the high and the low".<sup>23</sup>

Syrian Jewish engagement with the Arab musical tradition continued well after they departed Aleppo and settled in diaspora locales, as we have already seen in the case of *pizmon Yehidah Hitna'ari*. We can take as another even more recent example the *pizmon Ramah Everai*, which was composed by Brooklyn community member Louis Massry for the occasion of the *bar mitzvah* of his great-nephew Alan Nassar on May 23, 1982. The *pizmon* melody was borrowed from "The Wheat Song" ("Al-qamh"), composed in 1946 by renowned Egyptian singer and lute player Muhammad 'Abd al-Wahhab. The song originally accompanied a scene in the movie *Lastu malakan* ("I am not an angel"), during which Egyptian peasants sang while "reaping the

22 Moshe Rosman, *How Jewish is Jewish History?*, Oxford, UK and Portland, Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization 2007, 82.

23 Abraham Marcus. *The Middle East on the Eve of Modernity: Aleppo in the Eighteenth Century*, New York: Columbia University Press 1989, 43–44.

wheat”.<sup>24</sup> The “Wheat Song” was performed across the Middle East and its diaspora, and was selected for use as a *pizmon* by Massry in consultation with Moses Tawil, his brother-in-law and the grandfather of the *bar mitzvah* boy. Both men were aficionados of the music of ‘Abd al-Wahhab: “I have every record and tape of ‘Abd al-Wahhab. As soon as a new one came out I would buy it”.<sup>25</sup>

The composition of *pizmon Ramaḥ Everai* both reveals the continuing power of the Middle Eastern musical tradition among Syrian Jews in their American diaspora and the manner in which their historical identity as “Arab Jews” remained meaningful to their lives in North America. At the same time, it is worth noting that ‘Abd al-Wahhab’s “Wheat Song” itself displays a somewhat westernised musical form and style: It was light and short by Arab standards and set in *ajam*, the *maqam* closest to the Western major scale. The recordings of “The Wheat Song” that circulated internationally featured other striking innovations associated with ‘Abd al-Wahhab’s musical style, which included combining traditional Arab instruments with those of the Western orchestra. Thus *pizmonim* such as *Ramaḥ Everai* provide evidence of both continued communication across increasingly impenetrable cultural boundaries and reveal changes in that discourse at different points in time.<sup>26</sup>

---

24 Nabil S. Azzam, Personal communication, 16 September 1996, and Azzam, “Muhammad ‘Abd al-Wahhab in Modern Egyptian Music,” PhD dissertation, University of California, Los Angeles 1990, 114.

25 Louis Massry, Interview, 22 October 1991. Both Tawil and Massry were unaware that the song was originally composed for a film, since they had encountered it through its international circulation on cassette recordings. The time lag between the composition of “The Wheat Song” in 1946 and the use of its melody for the 1982 *pizmon* was longer than typical for Syrian Jewish practice.

26 “The Wheat Song” in its original recording also provides a remarkable instance of cross-cultural borrowing typical of Arab music at large during that era. The song begins with an introduction by an ensemble of Arab drums that are interrupted by a solo piccolo playing a transformation of the flute theme from the second act of Tchaikovsky’s *Nutcracker* ballet. ‘Abd al-Wahhab frequently quoted from Western classical compositions in this manner. However, Massry and Tawil were unfamiliar with the “Chinese flute theme” from *The Nutcracker* ballet and replaced ‘Abd al-Wahhab’s lengthy percussion introduction with a straightforward lute passage based on the main *pizmon* melody.

It is clear that *pizmonim* have also drawn on whatever musical influences were within earshot. While the vast majority of pre-twentieth-century *pizmonim* borrow from Arabic song repertoires for their melodies, there is evidence of growing cultural connections well beyond the boundaries of the Arab sound world even in historical Aleppo. There Raphael Taboush composed a *pizmon* still popular today that is sung at circumcision ceremonies, *Ram Leḥasdakh* (“Exalt your mercy”).<sup>27</sup> Set in *maqam rast*, the *pizmon* is credited as using the melody of a polka, but in fact borrows the tune of the traditional French round *Frère Jacques*. The date and source of the entry of *Frère Jacques* to Aleppo is unknown, as is the reason for the association of *Ram Leḥasdakh* with the circumcision ceremony.<sup>28</sup> However, in the 20th century we begin to find more tunes from outside Arab culture entering into the *pizmon* repertory, no doubt due to the geographical separation from the Arab world as well as Syrian Jewish residency in multicultural neighborhoods on the Lower East Side of Manhattan and in Brooklyn.

## 2) Interactions Based on Heterogeneous Musical Encounters

During their early years in New York City, most Syrian Jews lived first on the Lower East Side of Manhattan. Just as Raphael Taboush learned melodies at Aleppo coffee houses, Cantor Moses Ashear picked up tunes he heard casually in the very diverse local environment. Ashear’s son recalled that his father had once heard a melody he liked played by an Italian organ grinder accompanying a dancing monkey outside his window on the Lower East Side, and immediately composed a *pizmon*.<sup>29</sup> This *pizmon*, *Mi Zot*, (“Who’s That”) borrows the melody of the Neapolitan song *Santa Lucia*.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> SUHV, 125.

<sup>28</sup> The Hebrew text does contain a possible veiled allusion to the redemption of the firstborn (*pidyon haben*), a ceremony for a newborn son prescribed in Numbers 18: 16–17. However, *pizmonim* composed for circumcision ceremonies are traditionally set in *maqam saba*, while a Western major melody such as *Frère Jacques* would be classified as *maqam ajam*.

<sup>29</sup> Albert Ashear, Interview, 19 July 1989.

<sup>30</sup> SUHV, 187. For unknown reasons, the source song *Santa Lucia* has evidently been mistaken for an operatic aria and is identified in SUHZ as “Opera Africa”, likely a reference to Giuseppe Verdi’s *Aida*. The composer of *Santa Lucia*, Teodoro Cottrau, was a

Other unexpected melodies made their way into the *pizmonim* of early 20th-century New York. For one wedding *pizmon* composed in the 1920s, Cantor Ashear used a melody that the groom, Samuel Aharon Franco, requested. The text for *pizmon Mifalot Elohim* (“The Works of God”) refers to the forthcoming wedding and is set to the melody of Franco’s high school anthem:<sup>31</sup>

Gaze upon the works of God,  
 Pay attention and speak aloud.  
 Sing to Him in Choirs,  
 In the happiness of brides and grooms.

But neither the bridegroom nor Cantor Ashear were aware that High School 62 on the Lower East Side of Manhattan had itself borrowed the melody for its anthem – from the Christmas carol *O Tannenbaum*.<sup>32</sup>

Throughout the 20th century one finds a variety of melodies that were borrowed from different repertoires and cultural traditions, then set with new Hebrew texts as *pizmonim*. By mid-century the Syrian community was participating actively in American society,<sup>33</sup> an engagement that brought

---

Neapolitan music publisher and a close friend of Bellini and other opera composers of his time (Stefano Ajani, Art. “Cottrau, Teodoro”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, and John Tyrrell, London: Macmillian, 2nd ed., 6 [2001], 548). The melody of *Santa Lucia* is classified as *maqam ajam*. The text of this *pizmon* indicates that it was composed in honor of the birth of a baby girl, a very unusual dedication.

<sup>31</sup> SUHV, 189.

<sup>32</sup> H.S. 62 burned down in 1929 and was subsequently reconstructed as Seward High School. (Hyman Kaire, Interview, 14 March 1985.)

<sup>33</sup> During World War II, many Syrian Jews fought in the American military. Between 1942 and 1945, the Syrian Jewish community in Brooklyn published 25 issues of a “Victory Bulletin” dedicated to “those men and women who served both in the homefront and in the foxholes during those critical years of World War II,” as well as to nine men from the Syrian community who died while serving in U.S. Armed Forces during this time. These newsletters were compiled and published as *The Victory Bulletin. July 1942–September 1945*, Brooklyn, New York: Sephardic Archives of the Sephardic Community Cen-



$\text{♩} = 88$  (3x)

Mi - fa - lot e - lo - him ḥa zu Lo shi - tu lib - khem shi - ḥu

5 Ha - rem yah ṣur o - la - mim Bet a - ha - ron ha - ra - mim

9 Lo - ve - shei u - rim vet - um - mim Bak - ko - desh ye - sha - re - tu

EX. 2: Musical Transcription of *pizmon Mifalot Elohim*. Source: Shelemay, *Let Jasmine Rain Down* (see n. 4), 199.

with it musical changes. *Pizmonim* were set to American patriotic songs, including one celebrating the construction in the early 1950s of the Ahi Ezer Congregation in Brooklyn, sung to the tune of *God Bless America*.<sup>34</sup> The use of melodies from sources such as musical theater mark the increasing integration of Syrian Jews into the American urban environment and cultural life. Cantor Ezekiel H. Albeg composed a *bar mitzvah pizmon*, *Ashir Na Shir Tikvah* (“I Will Sing a Song of Hope”) to the melody of the title song from the musical *Fiddler on the Roof* (see Plate 2).<sup>35</sup>

### 3) Interactions Generated by Individual Musical Tastes

It is clear that the close engagement by an individual musician with a given musical tradition can inflect the choice of melodies he uses to set *pizmonim* and prayers within the Syrian Jewish tradition. A notable example can be seen in the practice of Cantor Isaac Cain, born in 1925 to parents who had emigrated two years earlier from Aleppo to Mexico City, where Cain lived

---

ter, Wartime newspapers of the Syrian Jewish Community in Brooklyn, compiled by the Sephardic Archives c. 1985.

<sup>34</sup> See Sheryl Kaskowitz, *God Bless America: The Surprising History of an Iconic Song*, New York: Oxford University Press 2013 for a discussion of the song’s genesis and shifting associations with American patriotism.

<sup>35</sup> SUHV, p. 509c. This *pizmon* is the only one notated in SUHV; otherwise, only texts are printed and melodies are transmitted through the oral tradition.

תקט (ב)      זומרה      מקאם חגיאז      הלל      509b

Fiddler On The Roof (musical notes)      כנר על הגג

Chorus      C      D $\flat$       C

I. A - way a - bove my head      I see the strang-est sight,      A

א      וְהָ אֶפְרַיִם      יָשַׁב      מִצַּד פְּרַחֵי יוֹם בְּ

FID - DLER ON THE ROOF,      who's up there day and night;      He

שָׁלַח רֶגֶל קְדָמָה לְהַשְׁמֵן,      וְהָ אֶפְרַיִם      יָשַׁב      מִצַּד פְּרַחֵי יוֹם בְּ

fid - dies when it rains,      He fid - dies when it snows,      I've

שָׁלַח רֶגֶל קְדָמָה לְהַשְׁמֵן,      וְהָ אֶפְרַיִם      יָשַׁב      מִצַּד פְּרַחֵי יוֹם בְּ

nev - er sen him rest,      Yet on and on he goes. |

אֶפְרַיִם      יָשַׁב      מִצַּד פְּרַחֵי יוֹם בְּ

What does it mean, this FID - DLER ON THE ROOF, Who fid - dies ev - 'ry night and

אֶפְרַיִם      יָשַׁב      מִצַּד פְּרַחֵי יוֹם בְּ

fid - dies ev - 'ry noon?      Why should he pick so cu - ri - ous a place to

אֶפְרַיִם      יָשַׁב      מִצַּד פְּרַחֵי יוֹם בְּ

1. c      2. c

plays his lit - tle fid - dler's tune?      2. An      tune?      A

אֶפְרַיִם      יָשַׁב      מִצַּד פְּרַחֵי יוֹם בְּ

Plate 2: Musical Transcription of *Pizmon Ashir Na Shir Tikvah*. Source: Shelemay, *Let Jasmine Rain Down* (see n. 4), 186; reproduced by permission from SUHV, no. 509b.

and for many years led the Syrian Jewish liturgy in a major synagogue. Cain had studied the *pizmonim* with Hayyim Tawil, who, like Cantor Moses Ashear, had been a protégé of Rabbi Raphael Taboush in Aleppo before he immigrated to Mexico City in 1912.

All Syrian Jewish cantors interpolate *pizmon* melodies within the Syrian Jewish liturgy, using them in an improvisatory way to set important prayer texts and to reinforce the particular *maqam* used during a given week. But Cantor Cain did not always take a traditional approach to composing contrafacta; at times, he simply borrowed a favorite melody and used it directly to set the words of statutory prayers within the synagogue ritual.<sup>36</sup> In addition to telescoping the process of melodic borrowing, Cain borrowed melodies mainly from the Western classical tradition.

In 1951, Cain began to take piano lessons from a teacher who suggested that he buy classical music recordings. “So I bought all this music and I started to listen and I loved it immediately”.<sup>37</sup> Over the years, Cain developed a list of classical melodies that he would draw on for liturgical use, wedding the borrowed melody directly to the text of an existing liturgical prayer. For instance, Cain set the prominent *Kaddish* prayer text to many different melodies from classical Western orchestral compositions, drawing on tunes such as the main theme of Sergei W. Rachmaninov’s *Piano Concerto no. 1, Op. 18* and of Joaquin Rodrigo’s *Concierto de Aranjuez*. In this way, Isaac Cain and other innovative cantors brought new melodies from previously unfamiliar sources into the Syrian Jewish liturgy, a process surely practiced by musicians in other contrafact traditions as well.

---

36 Seroussi and Weich-Shahak, “Judeo-Spanish Contrafacts” (see note 6) have pointed out in their studies from Jerusalem that “strict contrafacts” have diminished over time in Sephardic tradition. A “strict contrafact” borrowed a Judeo-Spanish folksong melody and used it to set a new, sacred Hebrew text. Following the exile from Spain in the 16th century, poets began to borrow tunes from local musical tradition, a process referred to by some as “adaptation”. However, in the Syrian Jewish tradition, it is clear that the borrowing process historically accommodated more casual borrowing of favorite tunes, including integrating them into the liturgy.

37 Isaac Cain, Interview, 7 September 1991.

## Conclusion

Contrafacta play multiple roles in musical and cultural life. They are powerful mnemonic devices that support and sustain the transmission of texts within oral traditions over time. A familiar melody can cue a flash of recognition in the knowledgeable listener as well as serving as a site of nostalgia for times and places past.

Contrafacta serve to sustain double identities: Their texts tell one story, but their tunes carry different narratives from the past. Over time, text and tune fuse, rendering it a challenge to uncover the doubleness lost to memory through processes of migration and inexorable changes over time. The *pizmon* tradition explored here exploits its own doubleness in very powerful ways, speaking to the full range of Syrian Jewish experience while preserving an Arab-Jewish tradition for which there is little room in the world today.



## **Freier Beitrag**



# How to Win the Binchois Game

David Fallows

for Markus Jans to mark his 70th birthday

Example 1a shows a song by Binchois with the last three bars missing, and the reader must guess its final pitch. Perhaps we can eliminate D, since that is the pitch of the mid-point cadence at bar 15. Perhaps we can also eliminate E, since it is the cadence pitch of the penultimate line at bar 24. F would be too much of a surprise as it has not appeared previously in the piece and the same could be said of C. So we have a choice between G, which is the cadence note of the first double phrase and A, which is the cadence note of the first line. Given that the music of the first line (bars 1–4) is almost exactly the same as the music of the last line (bars 26–9), perhaps we would expect the second half of that last line to end on G, as at bar 8. On the other hand, to give the first and last lines of the stanza exactly the same tonal process would also be counterintuitive. So that leaves only A as the final pitch, which is indeed the correct solution (Ex. 1b).

But the reasoning here is by no means watertight: many would respond by saying that it is decidedly strange for the last line to cadence twice on the same pitch. And that, in short, is the Binchois game, first played in October 1995 at a seminar for the CUNY Graduate Center in New York. On that occasion I presented various chansons by Binchois with the last three bars hidden, and I asserted that nobody could confidently predict the pitch on which the chanson would end. For the present discussion I start with *Margarite, fleur de valeur* partly because Markus Jans made it the topic of his article for the Festschrift marking my sixty-fifth birthday – and I have been meaning for the past five years to give him the response he deserves, which I now offer, with apologies for the delay.<sup>1</sup> (In this and the other musical exam-

---

1 Markus Jans, “‘Dieu vous doinst hui en bonne estraine tout le desir de vostre cœur’: Observations on Binchois’s *Margarite, fleur de valeur*”, in: *Essays on Renaissance Music in*



ples I omit the contratenor lines, partly to save space but also because they are irrelevant to the discussion, as should become clear in due course. I also add no editorial accidentals, if only because they could prejudice the issues.)

In fact, Jans pointed to another possible solution to the end of *Margaritha, fleur de valeur*: if we were to have cut the music short two notes earlier, a possible concluding pitch would have been the low A, a note that has had considerable prominence in both the second and the third lines. One could argue for a long time about that possibility, though my own sense is that ending on the low A would result in a melody that was far too lopsided for the melodic purity that we associate with Binchois – rightly or wrongly.

I say rightly or wrongly because that is central to the entire discussion of Binchois. While Du Fay spent much of his early career in Italy, where newly rich courts paid well for the best musicians from the north, Binchois remained for most of his career at the court of Burgundy, which we tend to think of as the absolute epicentre of musical culture during those years. His art was the art of restraint and control, whereas Du Fay, whose lines are in some ways far more predictable, is a composer who jumps off the page and always has new ideas. That, I think, is why both Markus Jans and I love the songs of Binchois, why we have both written two articles about his music and would be happy to write more. Though far less showy than Du Fay, he sounds like the more cultivated, the more courtly composer, the one whose music we can regard as the standard pattern alongside which everything else in those years must be seen and heard.<sup>2</sup>

---

*Honour of David Fallows: Bon jour, bon mois et bonne estrenne*, ed. Fabrice Fitch and Jacobijn Kiel, Woodbridge: The Boydell Press 2011, 218–226. This essay benefits not only from the stimulus of that article, but also from careful reading and informed reactions by both Markus Jans and Dagmar Hoffmann-Axthelm.

2 Besides, the available information seems to show that in the 1420s and 1430s the songs of Binchois were far more widely copied than those of Du Fay, even though our sources for those years are mainly Italian and Du Fay was actually present in Italy during those years whereas Binchois was in the Low Countries. See details in David Fallows, “The Most Popular Songs of the Fifteenth Century”, in: *The Cambridge History of Fifteenth-century Music*, ed. Anna Maria Busse Berger and Jesse Rodin, Cambridge: Cambridge University Press 2015, 787–801: 788–791.

Mar - ga - ri - te, fleur de va - leur,

6 Sur tou - tes au - tres sou - ve - ray -

12 - ne, Dieu s vous doinst hui en

19 bon - ne es - trai - - ne

24 Tout le de - sir de vos - tre coeur.

Ex. 1a: Binchois, *Margarite, fleur de valeur*.

Though I never previously published anything on the Binchois game myself, it was taken up by my host on that occasion in New York, Dennis Slavin. As he reports in his article on the topic, published in 2000, he played the game with various seminars over the next year; and he tabulated the results with the title: “The Binchois Game: Style and Tonal Coherence in some Songs from the Mid-fifteenth Century”.<sup>3</sup> More recently, the game figures prominently and appears in the titles of three key chapters of Astrid Opitz’ book on modality in Binchois, to which I shall return.<sup>4</sup>

3 In *Binchois Studies*, ed. Andrew Kirkman and Dennis Slavin, Oxford: Oxford University Press 2000, 163–180.

4 Astrid Opitz, *Modus in den Chansons von Binchois*, Sinzig: Studio Verlag 2015 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 18).



Ex. 1b: Binchois, *Margarite, fleur de valeur*, last bars.

In Slavin's report, the topic was broadened substantially and seems to me to have hidden my main point. What I had really wished to say in my presentation was that with most music of the fourteenth and fifteenth centuries the tonal process is clear: either the first cadence or just occasionally the second cadence is usually on the final of the piece. But in this respect, Binchois is far harder to read than other composers of those years: even with almost the entire piece in front of you it can be very hard to guess how the music will end.

On the other hand, Slavin's article presented a wide range of information and statistics. Oddly, in offering the various different alternatives for the songs of the fifteenth century, he failed to mention the one that had been important to me, namely the first cadence: his statistics were all about the first note (in either tenor or discantus) and how it related to the final. So in returning to the topic after all these years, and writing formally about it for the first time ever, I wish to focus more precisely on what I was aiming to say then.

In my view, Slavin began already with a false move by citing Tinctoris. By and large, people tend to trust Tinctoris on most matters, as the most prolific theorist of his time, with the largest spread of ideas. What readers do not always register is how many of his comments are at best puzzling and at worst demonstrably wrong. This is the case with his remark about tonal process. As quoted by Dennis Slavin, he writes in the *Liber de natura et proprietate tonorum* that "of fifty composed songs, there is scarcely one that does not begin on that place in which it finishes".<sup>5</sup> Taking at random two chansonniers of around the time he was writing, the Wolfenbüttel Chanson-

5 "[...] quod ex quinquaginta compositis cantibus vix unus sit qui ex eo loco non incipiat quo et finiat". See Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, ed. Albert Seay, 2 vols., no named place: American Institute of Musicology 1975 (*Corpus scriptorum de musica* 22), vol. 1, 82.

Es - cla - ve puist il de - ve - - - - nir

8 En u - ne ga - le - e sur mer

15 Qui mon - stre - ra sam - blant d'ai - mer S'il

21 ne le veult par - main - - te - - - nir.

Ex. 2a: Binchois: *Esclave puist il devenir*.

nier fails to match for 15 of its 56 songs; and the Mellon Chansonnier, in which the direct participation of Tinctoris has plausibly been proposed, no fewer than 21 out of 57 open and close on different pitches. Perhaps Tinctoris just failed to choose his words properly: almost all the songs in both manuscripts cadence on the pitch of either the first or the second main cadence.

In fact, Slavin himself effortlessly shows with a full tabulation of the songs of Du Fay, Binchois, Ockeghem, and Busnoys that the statement of Tinctoris fails to hold (though it holds more for Ockeghem and Busnoys than for Du Fay and Binchois). Even so, he continues his exploration in precisely those terms and accordingly finds that a very high proportion of the songs of the fifteenth century are thereby irrational. As I said, if you go to the first or the second cadence, almost all the repertory is rational (just as it is in the fourteenth century). And it is just in that respect that Binchois seems a loner.

Let us now turn to *Esclave puist il devenir* (Ex. 2) and ask the same questions: the first and third lines cadence on A, the second and fourth lines cadence on D, and the mid- point cadence has B over G (in fact with an E



Ex. 2b: Binchois: *Esclave puist il devenir*, last bars.

below them in the contratenor). Even though the piece begins on E, with an E-triad at the mid-point, I am inclined to think that E would not be an appropriate closing pitch, despite Tinctoris. And I would rule out C and F as having absolutely no role in the song otherwise. On the other hand, G seems a possibility, being the tenor-pitch at the mid-point cadence, though that would perhaps be a serious surprise. So the alternatives here would be D, thereby repeating the pitch of the cadence at the end of line 4, or A, returning to the pitch of the first cadence and doing what most other composers of the time would have done.

Given that last assertion, perhaps no reader will be surprised to learn that the final pitch is indeed D, repeating the cadence pitch at bar 25, and embellishing the last two bars of that phrase. Once again, Binchois does not do what most other composers did in those years and return to the pitch of his first cadence.

All the same, there are considerations that I have not raised; and I am sure they will already have crossed the mind of several readers. Simply put, to confine one's attention to the top line or discantus is probably to miss the point. The essence of the music is in the tenor and that is where we should be looking most intently.<sup>6</sup> And more particularly we should be looking at the modal structure of the tenor. In the case of *Esclave puist il devenir*, it is easy to see that the tenor is a simple dorian on D, with its reciting tone on A.

Of course, one of the odd features of chant modality is that it is normally defined by the last pitch. If we happen not to have the last pitch, we are perhaps in trouble, since the tenor here has a range from low A to tenor A: it could theoretically be in dorian mode on A. But that mode would have its tenor on E, which has no place at all in the first two lines of the printed

---

<sup>6</sup> This is of course not to imply any judgments about "successive composition" and whether one voice was physically written down before another. Such judgments naively simplify the act of composition.

edition. The third line of text does, on the other hand, begin with A and E, with E functioning as the upbeat to the fourth line; but even here I would be inclined to argue that this was just a momentary change of colour. Seen from the rest of the tenor, the final cadence was inevitably going to be on D.

If we return to *Margarite fleur de valeur*, the picture is not at all so simple. While the first cadence of the tenor is on A, the surrounding outline is at first unclear, with the pitch D playing an important role. On the other hand, the pitch E becomes increasingly important towards the end, given added emphasis with the two-bar end of the third text-line and with the high E introducing the final melisma. Those considerations must surely mean that the conclusion on A is inevitable.

When I first spoke about the Binchois game in 1995, the general orthodoxy – which I passionately shared until very recently – was that modal theory was not applicable to early fifteenth-century polyphony except where a chant was borrowed. The received statement was that of Richard Crocker who had in 1962 noted that no theorist before Tinctoris mentioned modes in the context of polyphony.<sup>7</sup> Five years later, in describing for the first time the Berkeley theory manuscript, he noted with considerable surprise that already in the 1370s one of the treatises had some words about modes in polyphony. But he added: “But I maintain my chief argument – that medieval polyphony was not conceived as modal or seriously analyzed as such”.<sup>8</sup> The passage in the first Berkeley treatise reads as follows:<sup>9</sup>

Restat et nunc quidem de cantibus aliis, puta motetis, baladis, et huiusmodi, de quibus tonis sive modis iudicandi fuerint aliqua declarare. Sit igitur finale iudicium omnium tonorum seu modorum cuiuslibet cantus, videlicet motetorum, baladarum, rondellorum, vireletorum, et huiusmodi istud.

Primo quod omnis cantus huiusmodi finiens in re quocumque, aut finiens in sol B quadrati, aut in la naturale, aut in sol vel in la B mollis, est primi vel secundi toni. Item omnis cantus huiusmodi finiens in mi quocumque, aut finiens in la B quadrati,

---

<sup>7</sup> Richard L. Crocker, review of Edward E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth Century Music*, in: *Journal of Music Theory* 6 (1962), 142–153: 152.

<sup>8</sup> Richard L. Crocker, “A New Source for Medieval Music Theory”, in: *Acta musicologica* 39 (1967), 161–171: 166–167.

<sup>9</sup> Berkeley, University of California Music Library, MS 744 (*olim* Phillipps 4450), 14.

est tercii vel quarti toni. Item omnis cantus huiusmodi finiens in fa naturale, aut finiens in fa vel in ut B mollis, est quinti vel sexti toni. Item omnis cantus finiens in sol vel in ut naturale, aut finiens in fa vel in ut B quadrati, est septimi vel octavi toni.

Oliver B. Ellsworth translates:<sup>10</sup>

And now, it remains to clarify some things about other songs (for example, motets, ballades and the like) with respect to the judging of their tones or modes. Let the judgment therefore be with respect to every final of the tones or modes of any song – motets, ballades, rondeaux, virelais, and the like.

First, every song of this type that ends on any re, on sol B quadratum, on la naturalis, or on sol or la B mollis, is in the first or second tone. Every song of this type that ends on any mi or on la B quadratum is in the third or fourth tone. Every song of this type that ends on fa naturalis or on fa or ut B mollis is in the fifth or sixth tone. Every song that ends on sol or ut naturalis or on fa or ut B quadratum is in the seventh or eighth tone.

That hardly amounts to sophisticated modal discussion. The theorist simply defines the modes in terms of final and staff-signature. There is no attempt to distinguish authentic from plagal modes, for example, except later in the context of ecclesiastical chant. That was thought not to have happened before Tinctoris, whose discussion, however, seems so scattershot that he plainly did not have his mind on the job:<sup>11</sup>

Verbi gratia, siquis universaliter mihi diceret, “Tinctoris, peto abs te cuius toni sit carmen *Le serviteur*”, responderem universaliter primi toni irregularis, quoniam tenor pars principalis ipsius carminis sit huiusmodi toni. Si tamen particulariter peteret cuius toni esset supremum aut contratenor, particulariter responderem et illud et istum esse secundi toni etiam irregularis. Ad particularem vero tenoris interrogationem respondendum esse sicut ad universalem, nullus est qui dubitat, et simili modo de ceteris accidentibus toni interrogatum respondere oportebit.

<sup>10</sup> Oliver B. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript University of California Music Library, MS. 744 (olim Phillipps 4450): A New Critical Text and Translation*, Lincoln and London: University of Nebraska Press 1984, 84–85.

<sup>11</sup> Tinctoris, *Opera theoretica* (see n. 5), 85–86.

Albert Seay translates:<sup>12</sup>

In other words, if anyone generally would say to me: “Tinctoris, I ask of you of what tone is the song *Le serviteur*”, I would reply generally of the first irregular tone, since the tenor, the principal part of this song, is of this type of tone. If, however, he would ask specifically of what tone is the supremum or contratenor, I would reply specifically that the former and the latter are also of the second irregular tone. There is no one who doubts that the question must be answered from the tenor in particular just as in general, and it will be fitting to reply, when asked, in a similar way about other situations of a tone.

Anyone who has glanced at Du Fay’s setting of *Le serviteur hault guerdonné*, which was not only a very famous song at the time, but the only known setting before Tinctoris wrote,<sup>13</sup> knows that the contratenor is in precisely the same range as the tenor, therefore also in the first irregular tone, not in a lower range and therefore in the second tone.<sup>14</sup> But at least he seems to be clear that the main indicator of mode in polyphony is with the tenor.

Certainly, when I first spoke about the Binchois game, we had recently seen the publication of Christian Berger’s *Habilitationsschrift*, with its

---

12 Johannes Tinctoris, *Concerning the Nature and Propriety of Tones*, translated by Albert Seay, Colorado Springs: Colorado College Music Press 1967, revised second edition 1976, 24–25.

13 All other versions are listed in David Fallows, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415–1480*, Oxford: Oxford University Press 1999, 253.

14 Frans Wiering’s revision of Harold Powers, “Mode, III, 1(ii)”, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second Edition*, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan 2001, vol. 16, 800, adds a table that gives the voice-ranges of Du Fay’s song, marking the contratenor as having a range from *d* to *d'* with a final on *g*, thereby claiming that it is in mode 2; he at least had the decency to add ‘[?]’ after the stated ranges, because the first sounding note of the contratenor is in fact the low *c* – a note that the contratenor holds for more than 15 semibreves of the entire song (almost one-sixth of its length). But of course the other voices have their finals on *c* and *c'*; and there seems no serious way of arguing that *g* is the final of the contratenor in any sense other than the most literal – as implicitly agreed in the slightly fuller discussion of the passage in Frans Wiering, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*, Breukelen: Frans Wiering 1995, 96. Perhaps the sanest exploration of the matter is in Opitz, *Modus in den Chansons von Binchois* (see n. 4), 105–109.



extended discussion of hexachords and modality in fourteenth-century songs.<sup>15</sup> But shortly afterwards Sarah Fuller published her fundamental demolition of his entire approach, so matters continued to stand more or less as Richard Crocker had left them.<sup>16</sup> And that viewpoint was to some extent endorsed by Harold Powers in his important paper of 1992, in which he explored the modal assignments proposed by Pietro Aron for polyphonic songs of the fifteenth century and concluded that any attempt to use his assignments:<sup>17</sup>

can only lead to misrepresentations of the compositional tonalities or a misprision of the theoretical method.

In the next year there was a conference at Novacella devoted the topic of modality in the music of the fourteenth and fifteenth centuries.<sup>18</sup> But although several of the papers directly tackled the matter of modality in the polyphony of those years only Leeman Perkins actually applied modal principles to the music;<sup>19</sup> and he did it largely as Leo Treitler had done it thirty years earlier, namely in terms of the principles laid down by Marchetto and

---

15 Christian Berger, *Hexachord, Mensur und Textstruktur: Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart: Franz Steiner 1992.

16 Sarah Fuller, "Modal Discourse and Fourteenth-century French Song: A 'Medieval' Perspective Recovered?", in: *Early Music History* 17 (1998), 61–108. A response appears in Christian Berger, "Machaut's Balade *Ploures dames* (B32) in the Light of Real Modality", in: *Machaut's Music: New Interpretations*, ed. Elizabeth Eva Leach, Woodbridge: The Boydell Press 2003, 193–204, particularly on 195–196. But in any case, the verdict must remain that his interpretation of the accidentals is so counterintuitive that nobody need be surprised that his radical proposals have still had no wider impact over a quarter of a century later.

17 Harold Powers, "Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony", in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 16 (1992), 9–52.

18 Published as *Modality in the Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries/ Modalität in der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts*, ed. Ursula Günther, Ludwig Fincher and Jeffrey Dean, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1996 (American Institute of Musicology: Musicological Studies & Documents 49).

19 Leeman L. Perkins, "Modal Species and Mixtures in a Fifteenth-Century Chanson Repertory", in: *Modality in the Music* (see n. 18), 177–201.

then Tinctoris, describing each mode in terms of a pentachord and a tetrachord, though giving more scope to what Tinctoris called *commixtio modi* than seems rational.<sup>20</sup>

But two recent publications have significantly changed the landscape here. First is Carlo Bosi's book on modality in the songs of Du Fay and Binchois, published in 2013 but going back to an Oxford DPhil dissertation submitted in 2003.<sup>21</sup> Second is the 400-page book of Astrid Opitz devoted to mode in the chansons of Binchois, published in 2015 and going back to a doctoral dissertation accepted at Saarbrücken in 2012.<sup>22</sup> Both authors devote considerable space in their opening chapters to evaluating previous literature in the sanest possible light; and both offer enough robust arguments to justify reopening the question of modality in the polyphonic songs of the fifteenth century. They completely changed my own mind on the matter.

On a purely theoretical front Opitz brings an important new document to the table (pp. 92–93), one that has been known for twenty years but was not perceived as relevant. This is in the treatise in Vercelli, first mentioned in an article by Maria Caraci Vela<sup>23</sup> and later published complete by Caraci and Anna Cornagliotti.<sup>24</sup> The justified excitement of the Italian editors in identi-

---

20 Leo Treitler, "Tone System in the Secular Works of Guillaume Dufay", in: *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), 131–169.

21 Carlo Bosi, *Emergence of Modality in Late Medieval Songs: The Cases of Du Fay and Binchois*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (Salzburger Stier: Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg 8).

22 Opitz, *Modus in den Chansons von Binchois* (see n. 4). For the sake of completeness, one should add that her first exploration of the topic was published as "Bernhard Meiers Betrachtungen zur Tonart in der Handschrift Porto 714: ein nicht zu verwerfender Analyseansatz", in: *Das modale System im Spannungsfeld zwischen Theorie und kompositorischen Praxis*, ed. Jochen Brieger, Frankfurt am Main: Peter Lang 2013 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 29), 69–100.

23 Maria Caraci Vela, "Una nuova attribuzione a Zacara da un trattato musicale del primo Quattrocento", in: *Acta musicologica* 69 (1997), 182–185.

24 *Un inedito trattato musicale del medioevo: Vercelli, Biblioteca Agnesiana, Cod. 11*, ed. Anna Cornagliotti and Maria Caraci Vela, Florence: Edizioni del Galluzzo 1998 (Studi e testi SPM 1), 76–77, transcribed from fol. 178. Further extensive discussion appears in Maria Caraci Vela and Roberto Tagliani, "Deducto sei: Alcune osservazioni e una nuova

fyng the song *Deduto sey* as a work of Zachara da Teramo seems to have clouded their eyes to the historical significance of that passage, which Opitz identified,<sup>25</sup> namely as another source of evidence for viewing polyphonic songs in terms of their modality. The treatise includes the following passage:

[...] che debiamo considerare secondo la regula de li toni que “Deduto sey” è del quinto tono, et la raxone si è questa che finisce in ut per b molle et hè autenticho; aduncha diremo qu’el suo principio sarà in Csolfaut e la fine sarà in Ffaut grave.

[...] that we should consider according to the rule of the modes that *Deduto sey* is in the fifth mode, and the reason that is the case is that it finishes on Ut with a flat signature and is authentic; and we say that because it opens on Csolfaut and its end is on the low Ffaut.

As it happens, the two staff-notation sources we have of *Deduto sey* have the music written a fifth lower than stated in the Vercelli treatise, thus with the tenor opening on F below Gamut and ending on the low B-flat, with two flats in the signature.<sup>26</sup> It also survives as an intabulation in the Faenza codex, written an octave higher than as described in the Vercelli treatise, with a single-flat signature. That the Vercelli treatise thereby reports a state of the piece at variance with either of the surviving versions adds credibility to the status of the music. But perhaps the main issue is that it describes the song’s

---

proposta di edizione”, in: “*Et facciam dolçi canti*”: *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, ed. Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni and Annunziato Pugliese, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2003, 263–294.

<sup>25</sup> And she credits Pedro Memelsdorff with having drawn it to her attention.

<sup>26</sup> Bologna, Biblioteca Universitaria, MS 2216, pp. 98–99; Paris, Bibliothèque nationale de France, n. a. fr. 4917, ff. 25v–26v. Of the various modern editions, perhaps the most useful is in *The Works of Johannes Ciconia*, ed. Margaret Bent and Anne Hallmark, Monaco: Éditions de l’Oiseau-Lyre 1985 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 24), no. 42. More recent, and presenting the two staff-notation sources on facing pages, albeit with an idiosyncratic reading of the accidentals, is *Ein venezianisches Liederbuch aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts: Die Handschrift Paris, Bibliothèque nationale, Nouv. acq. frç. 4917 [PZ]*, ed. Christian Berger, Mainz etc: Schott 2016 (Musikalische Denkmäler 12), no. 32.

Se je sous - pi - re, plains  
 et pleu - re, Cent mil - le fois plus que ne  
 di, C'est pour l'a - mour de mon a - my  
 Per qui seu - le - te  
 je de - meu - re.

Ex. 3a: Binchois: *Se je souspire, plains et pleure*.

mode purely in terms of its tenor, as Tinctoris was to do perhaps half a century later.

Turning to another Binchois song, *Se je souspire plains et pleure* (Ex. 3), helps to see this in focus. Looking at the discantus alone, the first cadence is what one would perhaps call a half cadence on A, the next on D, the next a full cadence on A. Then another A cadence and two cadences on D. That would perhaps suggest closing on either A or D. On the other hand, the moment you look at the tenor, the picture changes completely: it is entirely centred on *g* and *d*, and plainly a regular mode 8, closing on *G*.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> This is to view modality in terms of tetrachords and pentachords as fully described for the first time in Marchetto's *Lucidarium* (though similar views are outlined as early as the tenth century in the *Alia musica*). That 'modality' is a complex term with many diffe-



Ex. 3b: Binchois: *Se je souspire, plains et pleure*, last bars.

*Amours et souvenir de celle* (Ex. 4) tells the same story. The discantus cadences on E, then F, then D, and at the end of the third text-line it cadences on A. Any of those pitches could perhaps create the close. But again, the story of the tenor is entirely different: very briefly, the main pitches throughout are D and G, plainly outlining a transposed dorian with a final on G, and that is how the piece ends.

In those respects, then, Binchois functions absolutely according to the rules, perhaps more so than many of his colleagues. Where he seems to differ from them is in avoiding the temptation to let the tenor dictate the main cadence points of the discantus. And in that particular respect it seems to me that Binchois is a rather more sophisticated composer than most of his contemporaries. And I hope that this conclusion will make Markus Jans as happy as it makes me. The evidence of the early sources is that Binchois had a far greater renown than Du Fay, but it wasn't always easy to see why from the music itself. Now, it seems to me, it is easier to see.

On the other hand, simply following the tenor does not always answer the question. When I chose the title "How to Win the Binchois Game" I was using the language of the websites that tell us "How to win at poker". The secret is to win more often than you lose, or at least that is certainly the case with poker. There are certain hands with which you can never win. One example that always comes to mind, in the case of Binchois, is another song that has fascinated Markus Jans as long as it has fascinated me, namely the lovely *De plus en plus* (see Ex. 5). I am not even going to play the game of cutting off the last three bars, because I know that nobody could possibly guess the end unless they already knew the song well.

---

rent meanings and shades of meaning should not need stressing here. But I would like to stress that my approach here is purely pragmatic: that the conclusions happen to match Marchetto's view of mode is, in my opinion, just a happy coincidence.

A-mours et sou-ve - nir de cel - - le Que tieng sur

tou - tes a mes - tres - - - se Tien-nent mon

cuer en grant des - tres - - - - se

En at - ten - dant bon - ne nou - vel - - -

Ex. 4a: Binchois: *Amours et souvenir de celle*.

Here, the first two lines are based almost too clearly around C, with cadences on C and G, and with a tenor line that perhaps looks at first as though it were in G mixolydian but then seems to settle down on a C-mode with the reciting note on G. After the mid-point cadence we have a surprising cadence on D, which is quickly dissolved on to another cadence on G; but anyway, that D-cadence would be heard as in line with thousands of *ouvert/clos* cadences in the fourteenth century, leaving us with a choice of whether he will cadence on G or on C; but then, as though out of nowhere, he closes on D.

For Bernhard Meier, with his main focus on the discantus, this was a typical example of what Tinctoris called *commixtio modi*. He parsed the first two lines as mode 5, the third as mode 6 and the remainder as mode 2.<sup>28</sup> This is an approach adopted also by Carlo Bosi and Leeman Perkins, but I am not at all happy about changing mode so often in such brief composi-

<sup>28</sup> Bernhard Meier, "Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts", in: *Musica disciplina* 7 (1953), 175–197: 195, note 57.



Ex. 4b: Binchois: *Amours et souvenir de celle*, last bars.

De plus en plus se re - nou - vel - - - le, Ma  
 dou - ce da - me gente et bel - - - - le,  
 Ma vo - lon - té de vous ve - ir.   
 Ce me fait le tres grant de - sir Que j'ay de vous o -  
 -ir nou - vel - - - - le.

The musical score is written in treble clef, 8/8 time. It consists of five staves of music. The first staff contains the first line of lyrics and music. The second staff contains the second line of lyrics and music, starting with a measure rest. The third staff contains the third line of lyrics and music, ending with a cesura symbol. The fourth staff contains the fourth line of lyrics and music, starting with a measure rest. The fifth staff contains the fifth line of lyrics and music, ending with a double bar line.

Ex. 5: Binchois: *De plus en plus se renouvelle*.

tions. On the other hand, Astrid Opitz (pp. 364–77), with her focus not on the discantus but on the tenor, construes the whole as being a tetrardus that cadences irregularly on its reciting tone, that is, a regular mode 8 piece that ends on D rather than G. While I admire the logic of this (and her drawing attention to a similar case in the far shorter and simpler song *Je demande ma bienvenue* by Acourt), I simply cannot hear it that way. The close on D

seems as perfect and as conclusive as any in fifteenth-century music. Perhaps one could in fact invoke the principle of *commixtio modi* here and argue that the remarkable high B-flat in bar 18 suddenly changes the tonal direction from mode 8 to mode 2. One thing is certain: Binchois was not working clumsily without any plan. He knew what he was doing. Its impact is unforgettable. Nobody is likely to challenge my view that it is one of his most perfect creations.





# Abstracts und Kurzbiographien

Alphabetisch nach Autorinnen und Autoren

## **Agnieszka Budzińska-Bennett**

### **Von Mäusen und Menschen. Parodie in einem Motetten-Kontrafaktum des 13. Jahrhunderts**

Die Intertextualität in den Motetten der Ars Antiqua und die Bedeutung von deren Tenores für die Interpretation der Oberstimmen ist in der Forschung nach wie vor ein wenig untersuchtes Thema. Noch weniger Aufmerksamkeit wurde dem Phänomen der Kontrafakturen in dieser Gattung gewidmet. Dieser Beitrag bietet eine neue Lesung und Interpretation der Texte einer Gruppe von Motetten, die in den Handschriften Montpellier, Bamberg und Cambrai zu finden sind. Sie teilen das musikalische Material des Motetus (mit zwei lateinischen und einem französischen Text) und des bisher nicht identifizierten Tenors. Auf der Basis einer genauen Anschauung der Überlieferungssituation wird eine komplexe Deutung einer einfachen zweistimmigen Motette angeboten, die das Verständnis des Stückes komplett verändert und auch seine parodistische Facette offenbart.

### **Of Mice and Men. Parody in a 13th-Century Motet-Contrafactum**

The intertextuality in the motets of Ars Antiqua and the importance of their tenors for the interpretation of the upper voices are still a little investigated field in musicological research. Even less attention has been paid to the phenomenon of the contrafacta in this polyphonic genre. This article offers a new reading and interpretation of the texts of a group of motets that can be found in the Montpellier, Bamberg and Cambrai manuscripts. These motets share the musical material of the motetus (with two Latin texts and one

French one) and of the tenor – hitherto unidentified. Based on a precise analysis of the textual tradition, a complex interpretation of a simple two-part motet is offered which completely changes the understanding of the piece, also revealing its parodic side.

**Agnieszka Budzińska-Bennett** (b. 1973), musicologist and early music performer (voice and harp), graduated from Poznań University (where she obtained her PhD in 2010 with a thesis on intertextuality in *ars antiqua* motets) and Schola Cantorum Basiliensis (Medieval Voice 2001, MAS in Vocal Ensemble 2010). A freelance musician, researcher and lecturer in Gregorian chant and music history (Schola Cantorum Basiliensis, Musikhochschule Trossingen, Uniwersytet Papieski w Krakowie, University of Madison-Wisconsin). Recorded over twenty five internationally recognised CDs (ICMA 2019, Echo Klassik 2009) with newly discovered repertoires (including eleven by her acclaimed Ensemble Peregrina).

## **Davide Daolmi**

### **“Quan vei” vs “Quisquis cordis”: The Contrafactum as a Bridge Between Linguistic Boundaries**

The production of courtly lyric in Europe between 1200 and 1300 is characterised by an extraordinary homogeneity of themes and forms despite the linguistic variety peculiar to medieval vernacular cultures. The paper aims to explore the role played by music in the process of cultural assimilation, mainly characterised by the operations of memory and orality, that informed the transnational circulation of courtly lyric in the period. Based on the case study of *Can vei la lauzeta mover*, probably the most widespread melodic theme, strongly connected with para-liturgical lyric production, this paper focus on the function of music to reconstruct and map the ways in which courtly lyric circulated in Europe. The paper also explores the interaction of linguistically diversified domains as a main factor in the elaboration of the collective imagination proper to the age of the Crusades. This happened in a period when, due to Muslim pressures, it became urgent to bypass ‘national’ boundaries so as to strengthen shared cultural identities throughout Christian Europe.

### “Quan vei” vs “Quisquis cordis”: Das Kontrafakt als Brücke zwischen Sprachgrenzen

Die Produktion von höfischer Lyrik in Europa zwischen 1200 und 1300 zeichnet sich durch eine außergewöhnlich hohe Homogenität von Themen und Formen aus, die im Gegensatz zur sprachlichen Vielfalt steht, wie sie den mittelalterlichen weltlichen Kulturen eigen ist. Der Beitrag versucht die Rolle der Musik zu erkunden, die sie beim Prozess der kulturellen Assimilation spielte. Diese ist hauptsächlich vom Zusammenspiel von Gedächtnis und Mündlichkeit bestimmt, welche die transnationale Zirkulation der höfischen Lyrik in der Epoche kennzeichnete. Basierend auf einer Untersuchung von *Can vei la lauzeta mover*, dem vielleicht am häufigsten überlieferten Melodiethema, das eng mit einer paraliturgischen Lyrik-Produktion verbunden ist, fokussiert dieser Beitrag auf die Funktion der Musik, um die Wege der höfischen Lyrik in Europa aufzuzeichnen und zu rekonstruieren. Darüber hinaus wird die Interaktion in sprachlich diversifizierten Gebieten erkundet, die ein Hauptfaktor in der Ausgestaltung der kollektiven Imagination im Zeitalter der Kreuzzüge darstellt. Diese geschah in einer Zeit, in der unter muslimischen Druck die Überwindung ‘nationaler’ Grenzen notwendig wurde, um die gemeinsame kulturelle Identität im christlichen Europa zu stärken.

**Davide Daolmi** is professor of History of Early Music and Theory of Music at the University of Milan. He obtained a diploma in Composition (Conservatory of Milan), a PhD in Musicology (La Sapienza in Rome), and held a postdoctoral position at Yale University. His main research interests concern cultural history, philology, Italian opera and medieval music. He has published several critical editions, most recently, Rossini’s *Petite messe solennelle* with Fondazione Rossini Pesaro. By combining musical philology and cultural history, his recent book *Trovatore amante spia*, analyses some aspects of the 19th-century ‘invention’ of the Middle Ages.

## Helen Deeming

### The Performance of Devotion: Multi-Lingual Networks of Songs and Sermons in the Thirteenth and Fourteenth Centuries

This paper delves into the tradition of song-text substitution in sources from thirteenth- and fourteenth-century France, England and Ireland, and explores its links with preaching and other forms of religious instruction, by revealing networks of songs that appear sometimes in the liturgy, elsewhere in non-liturgical manuscripts, and are quoted in sermons and other doctrinal contexts. I seek to investigate what these networks of songs in different languages and various musical guises may teach us about the utility of musical and poetic materials as tools for spiritual education and private or corporate devotion.

### Die Aufführung von Andacht: Mehrsprachige Netzwerke von Liedern und Predigten im 13. und 14. Jahrhundert

Der Beitrag beschäftigt sich mit der Tradition des Austauschs von Liedtexten in Quellen des 13. und 14. Jahrhunderts aus Frankreich, England und Irland. Er erkundet ihre Verbindung mit Predigten und anderen Formen von religiöser Unterweisung, indem Lied-Netzwerke gezeigt werden, die mitunter in der Liturgie, aber auch in nicht-liturgischen Handschriften erscheinen, und die in Predigten und in anderen Kontexten einer Unterweisung zitiert werden. Es wird versucht zu zeigen, was diese Lied-Netzwerke in verschiedenen Sprachen und in unterschiedlicher musikalischer Erscheinung über die Verwendbarkeit von musikalischen und poetischen Materialien als Werkzeuge für eine geistliche Erziehung oder private wie gemeinschaftliche Andacht aussagen können.

**Helen Deeming** is Reader in Music at Royal Holloway University in London. A specialist in medieval music, she has particular expertise in medieval song (Latin, French, and English), medieval polyphony, manuscripts and source studies, and medieval notation. She has published on music in England and France from the twelfth to the fifteenth century, and on music's institutional, archival, and social contexts. Current projects include an introductory textbook on medieval polyphony and song, and a monograph on vernacular song in medieval England.

## David Fallows

### How to Win the Binchois Game

The 'Binchois game' was first played twenty-five years ago and generated a certain amount of literature over the years. In it, the last three bars of a Binchois chanson are hidden from view and the players must guess the final pitch. Recent publications on the topic of modality in polyphonic songs of the fifteenth century have made it possible to reconsider the issues and to conclude that there are very simple ways of winning (but not always).

### Wie das 'Binchois-Spiel' zu gewinnen ist

Das 'Binchois-Spiel' wurde erstmals vor 25 Jahren gespielt und brachte über die Jahre eine gewisse Anzahl von Aufsätzen hervor. In diesem Spiel werden die letzten drei Takte einer Chanson von Binchois verdeckt und die Spieler müssen die Schlusstöne erraten. Jüngst erschienene Publikationen über Modalität in mehrstimmigen Liedern des 15. Jahrhunderts ermöglichen nun eine erneute Betrachtung dieser Frage und den Schluss, dass es sehr einfache Methoden gibt zu gewinnen (allerdings nicht immer).

**David Fallows** (b. 1945 in Buxton) studied at Jesus College, Cambridge (B. A., 1967), King's College, London (M.Mus., 1968), and the University of California at Berkeley (PhD, 1977). From 1976 until his retirement in 2010 he taught at the University of Manchester. His publications are almost all on the music of the 'long' 15th century, including books on *Dufay* (1982) and *Josquin* (2009) as well as a catalogue of the 15th-century song repertory in all European languages (1999). Recently he has turned his focus more to English music, with a major *Musica Britannica* edition of *Secular Polyphony, 1380–1480* (2014) an elaborately commented facsimile of *The Henry VIII Book* (2014) and a book on *Henry V and the Earliest English Carols* (2018). He was appointed Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres (République Française) in 1994, elected a Fellow of the British Academy in 1997 and was President of the International Musicological Society, 2002–7.

## Beat Föllmi

### Die unterschiedliche Praxis der Kontrafaktur bei Lutheranern und Reformierten im 16. Jahrhundert: Theologie, Liturgie, Gesang

Die unterschiedliche Praxis der Kontrafaktur bei Lutheranern und Reformierten im 16. Jahrhundert verweist auf verschiedene Liturgiekonzepte der beiden Konfessionen, die wiederum in deren unterschiedlicher theologischer Auffassung des Gottesdienstes wurzeln. Es ist interessant festzustellen, dass im 16. Jahrhundert die reformierte Gesangstradition das Lateinische als Liturgiesprache völlig ausschließt, sich aber gleichzeitig musikalisch stärker an der Gregorianik orientiert als die Lutheraner – sei es durch direkte Kontrafaktur oder durch die Übernahme gregorianischer Melodie- oder Formmodelle. Die Lutheraner hingegen (nach einer frühen Phase des Experimentierens wie beispielsweise in Luthers *Deutscher Messe* von 1526) orientieren sich musikalisch vorwiegend am volkssprachigen Liedgut, obschon sie das Lateinische als Liturgiesprache nicht gänzlich ausschließen.

### Differing Practises of Contrafacta among Lutherans and other Reformers in the 16th Century: Theology, Liturgy, Singing

The differences concerning contrafaction among Lutherans and Reformed in the 16th century point to different concepts of liturgy of the two denominations, which in turn stem from their different theological views on divine service. It is interesting to note that in the 16th century, the Reformed singing tradition completely excluded Latin as a liturgical language, but at the same time musically was more orientated towards Gregorian chant than the Lutherans – be it through direct contrafacta or by adopting Gregorian melody or form models. The Lutherans, on the other hand (after an early phase of experimentation, such as in Luther's *Deutscher Messe* in 1526), musically were predominantly orientated towards vernacular songs, although they do not completely exclude Latin as the liturgical language.

**Beat Föllmi**, Musikwissenschaftler und Theologe, ist seit 2012 Professor für Kirchenmusik und Hymnologie an der Evangelisch-theologischen Fakultät der Universität Strassburg. Er ist Mitglied des Exzellenzclusters GREAM (Groupe de Recherche Expérimentale de l'Acte Musical) und ist Leiter der Forschungsgruppe AVEDEMETER, die sich mit der Rezeption biblischer

Themen in der Kultur beschäftigt. Er war Gastprofessor an den Universitäten Laval (Québec) und Kyoto (Japan). Im Bereich Hymnologie interessiert er sich vor allem für das Psalmsingen der reformierten Tradition und für Fragen zu Kirchenlied und Identität. Mit Prof. Ansgar Franz von der Johannes Gutenberg-Universität Mainz leitete er das Projekt «Hymnological Database» (HDB), eine Online-Datenbank der Gesangbücher und Kirchenlieder vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

## **Markus Grassl**

### **Kontrafaktor – Borrowing – Intertextualität: Stationen der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung**

Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen «Kontrafaktor» blickt mittlerweile auf eine 100-jährige Geschichte zurück. Dieser Beitrag unternimmt den Versuch einer vor allem begriffsgeschichtlichen Rekonstruktion an drei signifikanten Stellen: Zunächst werden die wesentlichen Voraussetzungen und Folgen des von Friedrich Gennrich in das Fach eingeführten Begriffs in den Blick genommen. Nicht zuletzt im Vergleich mit der vor allem in der deutschsprachigen Forschung geführten Diskussion wird zweitens die Kategorie des «borrowing» thematisiert, die seit den 1980er-Jahren eine gewisse Konjunktur in der englischsprachigen Literatur erfahren hat. Abschließend werden Überlegungen zur musikwissenschaftlichen Rezeption des Konzepts der Intertextualität angestellt und an einem Beispiel aus dem französischen Chansonrepertoire des 16. Jahrhunderts nach dessen Potenzial für die Beschäftigung mit dem Phänomen Kontrafaktor gefragt.

### **Contrafacture – Borrowing – Intertextuality: Stages of the Musicological Discussion**

The phenomenon “contrafact” has been discussed in musicology for over a century. This article attempts to reconstruct the history of the concept focusing on three significant stages: First, the essential prerequisites and consequences of the term introduced in the discipline by Friedrich Gennrich are considered. Secondly, the category of “borrowing”, which has experienced a certain boom in English-language literature since the 1980s, is discussed also with regard to the debate that has primarily been held in the German-speak-



ing research environment. Finally, the musicological reception of the concept of intertextuality is reflected and, using an example from the French chanson repertoire of the 16th century, its potential for the study of the phenomenon of the contrafacta is discussed.

**Markus Grassl** ist Professor am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Er promovierte an der Universität Wien mit einer Arbeit über Instrumentalmusik um 1600 und wurde 2010 an der mdw mit «Studien zur Rezeptions- und Aufführungsgeschichte alter Musik im 20. Jahrhundert» habilitiert. Er lehrt seit 1996 an der mdw, vertrat 2001 eine Professur an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart und ist daneben als Gastlektor an der Universität Wien, der Sigmund-Freud-Universität Wien und der Donau-Universität Krems tätig. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die frühe Instrumentalmusik, französische Musik und Musikkultur des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die musikalische Aufführungsgeschichte insbesondere von alter Musik im 20. Jahrhundert.

## **Valentin Groebner**

### **Gunderfey, contrafetten, Konterfei. Ein Wort und seine Geschichte zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert**

Der Begriff «contrefatt» – oder auch selbstbewusster in der Formulierung: «recht contrefatt» – findet sich auf vielen Dokumenten des ausgehenden Mittelalters: nicht nur in Handschriften über Musik, sondern auch in Traktaten zur Bildhauerei und Malerei; in Chroniken und Gesetzestexten ebenso wie auf Handzeichnungen, Holz- und Kupferstichen. «Contrafetten» stand für eine Fülle sehr verschiedener Techniken. Es ist verlockend, das Wort mit den großen technischen Innovationen der Epoche in Verbindung zu bringen, mit der Reproduktion von Bildern, dem Druck mit beweglichen Lettern und der neu entstandenen Technik des realistischen Porträts; schließlich ist das deutsche «Konterfei» davon abgeleitet. Im «contrafetten» schwangen aber nicht nur neutrale, sondern auch ambivalente und eindeutig negative Bedeutungen mit; der englische Begriff «counterfeit» – Fälschung, Fälschen – zeigt das bis heute. Welche Bedeutungen und Wertungen waren zwischen dem 14.

und dem 16. Jahrhundert mit dem Begriff verbunden, und wie können wir sie einordnen?

### **Gunderfey, contrafetten, Konterfei. A Word and its History between the 14th and 16th Centuries**

The term “contrefatt” – or more assertive in the wording: “quite contrefatt” – can be found in many documents from the late Middle Ages: not only in manuscripts on music, but also in treatises on sculpture and painting; in chronicles and legal texts as well as on hand drawings, wood and copper engravings. “Contrafetten” stood for an abundance of very different techniques. It is tempting to associate the word with the great technical innovations of the era, with the reproduction of images, with printing with movable letters and the new technique of realistic portraits; in conclusion, the German word “Konterfei”, meaning portrait or image is derived from this. However “contrafetten” did not only have neutral, but also ambivalent and clearly negative meanings; the English term “counterfeit” – a fraudulent imitation or even forgery – shows this to this day. What meanings and values were associated with the term between the 14th and 16th centuries and how can we classify them?

**Valentin Groebner**, geboren 1962 in Wien, ist seit 2004 Professor für die Geschichte des Mittelalters und der Renaissance am Historischen Seminar der Universität Luzern. Zahlreiche Publikationen zur Erinnerungsgeschichte und zur visuellen Kultur, zuletzt: *Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen* (Frankfurt/M. 2018) und *Wer redet von der Reinheit? Eine kleine Begriffsgeschichte* (Wien 2019).

### **Silke Leopold**

#### **Weckmann, Profe, Bach & Co.: Konfessionelle Kontrafakturen**

Seit Martin Luther die Ostersequenz *Victimae Paschali Laudes* und mehrere gregorianische Hymnen mit deutschen Texten versah, gehört die konfessionelle Kontrafaktur zu den Selbstverständlichkeiten der protestantischen Kirchenmusik. Selbst in Zeiten, da im Namen der Religion Kriege geführt wurden, gehörte die Musik zu den Gütern, die den konfessionellen Grenzen, um

die so viel Blut floss, wenig Aufmerksamkeit schenkte. Mit kleinen Änderungen am Text ließ sich die Mehrzahl der katholischen Kirchenkompositionen auch für den lutherischen Gottesdienst aufbereiten. Auch im protestantischen Norden Deutschlands schätzte man die italienische Musik, und Kirchenmusiker wie Matthias Weckmann oder Ambrosius Profe mochten auf Komponisten wie Monteverdi oder Rovetta nicht einmal in Zeiten des Dreißigjährigen Krieges verzichten – selbst wenn die vertonten Texte marianisch oder eucharistisch waren. An ausgewählten Beispielen wie etwa Giovanni Rovettas *Ave maris stella*, das zu *Jesu wollst gewähren* wurde, soll diese Praxis näher betrachtet werden.

### **Weckmann, Profe, Bach & Co.: Confessional Contrafacta**

From the moment that Martin Luther provided the Easter sequence *Victimae Paschali Laudes* and several Gregorian hymns with German texts, the confessional contrafact has been a part of Protestant church music. Even at times when wars were waged in the name of religion, music was one of the things that paid little heed to the denominational lines that caused so much bloodshed. With minor changes to the text, the majority of the Catholic church compositions could also be edited and used for the Lutheran service. Italian music was also valued in the Protestant north of Germany, and church musicians like Matthias Weckmann or Ambrosius Profe did not want to renounce composers like Monteverdi or Rovetta even during the Thirty Years War – not even if the texts were Marian or Eucharistic. This practice will be examined in more detail using selected examples such as the transformation of Giovanni Rovetta's *Ave maris stella* to *Jesu wollst gewähren*.

**Silke Leopold** (\* 1948 in Hamburg) lehrte von 1996 bis 2014 als Ordinaria für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg. Sie studierte in Hamburg und Rom, war Assistentin von Carl Dahlhaus in Berlin sowie Gastprofessorin an der Harvard University und von 2001 bis 2007 Prorektorin der Universität Heidelberg für Studium und Lehre. Ihre Veröffentlichungen umfassen ein breites Spektrum der Musikgeschichte vom 15. bis zum 20. Jahrhundert.

## Marc Lewon

### “Den Techst vber das geleÿemors Wolkenstainer”

#### Investigating the Workshop of a Professional Contrafactor

Of the 37 polyphonic songs in the manuscripts of Oswald von Wolkenstein nearly half have been identified as contrafacts. Several more are suspicious but unproven candidates. A number of studies over the past decades provide us with a seemingly coherent picture of Oswald's process of contrafaction suggesting that his methods are – by and large – understood. While the main manuscripts do not provide any hints for Oswald's models, one song text from a secondary manuscript comes with a *cantasi come* instruction: Oswald apparently wrote “Den Techst vber das geleÿemors Wolkenstainer” on Binchois's three voice ballade *Je loe amours*. In the 1980s attempts at a text underlay of the tenor voice were published and discussed in two separate studies but left open the question of a monophonic or a polyphonic reworking. The present study first traces indications that may hint at an intended monophonic contrafact and presents a new text underlay for the tenor voice. As a second line of inquiry it focuses on Oswald's process of contrafaction and questions its premises by an empirical analysis, which subsequently leads to a new, polyphonic solution for a text underlay of the discantus voice.

### «Den Techst vber das geleÿemors Wolkenstainer»

#### Ein Blick in die Werkstatt eines professionellen Kontrafaktors

Von den 37 mehrstimmigen Liedern in den Handschriften Oswalds von Wolkenstein konnte inzwischen knapp die Hälfte als Kontrafakturen entlarvt werden, und einige weitere polyphone Kompositionen kommen als wahrscheinliche Kandidaten zusätzlich infrage. Durch eine Reihe von Studien glauben wir, mittlerweile eine gute Vorstellung davon zu haben, wie Oswald bei diesen Kontrafakturen vorging. Während sich in den Haupthandschriften aber praktisch keine Hinweise auf seine Vorlagen finden, gibt ein melodielos notierter Liedtext aus der Streuüberlieferung sie durch seinen Titel preis: «Den Techst vber das geleÿemors Wolkenstainer» schrieb Oswald offenbar auf Binchois' dreistimmige Ballade *Je loe amours*. In den 1980er-Jahren wurden zwei verschiedene Textunterlegungsversuche für Oswalds Bearbeitung veröffentlicht, die jeweils von einer Tenorkontrafaktur ausgingen. Dabei wurde die Frage danach, ob Oswald eine ein- oder eine mehrstimmige Fas-

sung vorgesehen hatte, weitgehend offengelassen. Im vorliegenden Beitrag wird zunächst einer Spur, die auf eine einstimmige Tenorkontrafaktur hinweist, nachgegangen und eine neue Textunterlegung präsentiert. Im Anschluss wird Oswalds angenommener Kontrafakturprozess aufgrund empirischer Beobachtungen hinterfragt und eine neue, polyphone Lösung für eine Textierung des Discantus vorgeschlagen.

**Marc Lewon** is a lutenist specialising in medieval and Renaissance music. After his Masters studies in musicology and medieval German literature at Heidelberg University, he studied lute and vielle at the Schola Cantorum Basiliensis, graduating with honours. A combination of musicological scholarship and years of concert activity has provided him with a valuable interdisciplinary approach to the research and practice of early music. Together with Birgit Lodes and Reinhard Strohm he conducts the FWF-funded research project “Musical Life of the Late Middle Ages in the Austrian Region”. As an internationally performing musician, Marc Lewon directs his own *Ensemble Leones* and works with leading ensembles and soloists in the field, with whom he has recorded more than fifty albums. He holds a doctorate from the University of Oxford and, in 2017, was appointed professor of medieval and Renaissance lute at the Schola Cantorum Basiliensis. [www.lewon.de](http://www.lewon.de) / [www.leones.de](http://www.leones.de)

## **Stefan Rosmer**

### **Wiederverwendung von Melodien und Strophenformen in der deutschsprachigen Liedkunst des Mittelalters**

Ebenso wie in vielen anderen, wenn nicht allen, Zeiten und Kulturen tritt das Phänomen des Kontrafazierens auch in der deutschsprachigen Liedkunst des Mittelalters auf. Der Beitrag versucht einen Überblick über das Auftreten von Kontrafakturen in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters und über die philologischen und überlieferungsbedingten Schwierigkeiten ihrer Ermittlung zu geben, wobei er sich allerdings auf die einstimmige Melodieüberlieferung beschränkt. Zugleich wird an drei Beispielen (Walther von der Vogelweide, Heinrich Laufenberg, Frauenlobs ‘Grüner Ton’) gezeigt, dass die mehrfache Verwendung einer Melodie alles andere als selbstverständlich,

gänglich oder semantisch beliebig war, sondern dass sie spezifischen Gebrauchsbedingungen unterlag: Je nach kulturellem (und sozialem) Kontext sowie Bedingungen der Gattungstraditionen funktionieren die Praxis des Kontrafazierens und die Prozesse der Sinnkonstituierung, die durch den Wiedergebrauch einer Melodie initiiert werden, ganz unterschiedlich.

### **Re-use of Melodies and Strophic Forms in Medieval German Songs**

As in many other, if not all, times and cultures, the phenomenon of making contrafacts also occurs in medieval German songs. The article tries to give an overview of the occurrence of contrafacts in the German literature of the Middle Ages and of the philological and transmission-related difficulties to determine them. The article limits itself to the monodic melody tradition. Three examples (Walther von der Vogelweide, Heinrich Laufenberg, Frauenlob's 'Grüner Ton') show that the multiple use of a melody was anything but self-evident, common or semantically arbitrary, but that it was subject to specific conditions of use: Depending on the cultural (and social) context as well as on conditions of the genre traditions, the practice of making contrafacts and the processes of constituting meaning which are initiated by reusing a melody can differ.

**Stefan Rosmer** studierte Germanistik, Musikwissenschaft und Kommunikations- und Medienwissenschaft an der Universität Leipzig von 2000 bis 2006; danach war er Lektor am Lehrstuhl für Germanistische Linguistik des Instituts für Germanistik an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest. Von 2009 bis 2014 war er Doktorand und Lehrbeauftragter am Deutschen Seminar der Universität Basel, wo er in 2014 mit einer Arbeit zum Mönch von Salzburg und zum lateinischen liturgischen Lied promovierte. Danach war er als Postdoc-Assistent am Deutschen Seminar der Universität Basel tätig (2014–2018). Zurzeit arbeitet er an einer Studie zur lateinischen und volkssprachigen Biblepik unter narratologisch-praxeologischem Blickwinkel; das Projekt wird vom Schweizerischen Nationalfonds durch ein Postdoc.mobility-Stipendium gefördert.

## Bernhold Schmid

### Orlando di Lasso's *Iam lucis orto sidere Statim oportet bibere* (LV 190) und seine Kontrafakta

Zahlreiche Sätze Orlando di Lassos wurden kontrafaktiert, manche Stücke viermal und öfter, zum Theaterchor *O Decus celsi* sind gar 16 Kontrafakta bekannt. Wie bei keinem anderen Komponisten seiner Zeit lassen sich deshalb bei Lasso die unterschiedlichen Absichten beobachten, die sich mit der Kontrafaktur verbinden (häufig findet ein Funktionswechsel statt); die diversen Verfahrensweisen, die Voraussetzungen sowie die Schwierigkeiten bei der Umtextierung lassen sich zeigen. Lassos nach derzeitigem Kenntnisstand dreimal kontrafaktiertes *Iam lucis orto sidere* – der Text, ein Trinklied, ist eine seit dem Mittelalter bekannte Parodie auf einen Hymnus – wird als Fallbeispiel herangezogen. Im *Magnum opus Musicum* wird die geistliche Parodie durch den originalen Hymnentext ersetzt, was für eine Purifizierung naheliegend ist; dieser Druck von 1604 ist eine Art «Gesamtausgabe» der Motetten Lassos, die seine Söhne bei Nikolaus Heinrich in München herausgegeben haben. In einem Exemplar der *Selectissimae cantiones* (Nürnberg: Gerlach 1579), wo das Stück mit seinem originalen Text enthalten ist, wurden handschriftlich geistliche Verse unterlegt. Und in einer Handschrift der Universitätsbibliothek Uppsala ist das Stück mit geistlicher Prosa textiert.

### Orlando di Lasso's *Iam lucis orto sidere Statim oportet bibere* (LV 190) and its Contrafacta

Numerous settings of Orlando di Lasso were contrafacted, some pieces were re-texted four times or more; 16 contrafacts are known for the theater choir *O Decus celsi*. Like with no other composer of his time, the different intentions associated with the practice of contrafacta can be observed in Lasso (the function often changes); the various procedures, the requirements and the difficulties when re-texting can be shown. Lasso's *Iam lucis orto sidere* – which according to the current state of knowledge was contrafacted three times – serves as a case study. The text, a drinking song, has been known since the Middle Ages and is a parody of a hymn. In the *Magnum opus Musicum* the spiritual parody is replaced by the original hymn text, an obvious step to take when revising and purifying; this print from 1604 is a kind of “complete edition” of Lasso's motets, which his sons published with Niko-

laus Heinrich in Munich. In a copy of the *Selectissimae cantiones* (Nuremberg: Gerlach 1579), where the piece is included with its original text, spiritual verses were underlaid by hand. And in a manuscript from the Uppsala University Library the piece is underlaid with spiritual prose.

**Bernhold Schmid** studierte ab 1976 Musikwissenschaft, neuere deutsche Literatur und mittelalterliche Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München und wurde 1985 mit einer Arbeit über den Gloriatropus *Spiritus et alme* promoviert. 1984/1985 war er Assistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität, seit 1985 ist er Mitarbeiter der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, wo er seit 1996 ausschließlich für die Orlando di Lasso-Gesamtausgabe zuständig ist. Publikationen zur Musik und Musiktheorie des Mittelalters und der Renaissance sowie zur Musik um 1900.

### **Kay Kaufman Shelemay**

#### **Crossing Boundaries Through Contrafactum: A Case Study from the Syrian Jewish Tradition**

This paper focuses on a Jewish musical repertory that consists entirely of contrafacta, hymns known as *pizmonim* transmitted by Syrian Jews originally from Aleppo who today live in diaspora. Part 1 presents a brief introduction to the *pizmon* tradition, sketching its history from the sixteenth century, and social contexts of its performance. Part 2 explores personal and cultural data transmitted by and within these songs through a close look at one early 20<sup>th</sup> century *pizmon*. The final section of the paper summarises the processes of melodic borrowing that characterise this repertory and the manner in which they have shifted over time and in different locales.

#### **Grenzen überschreiten mittels Kontrafakt: Eine Fallstudie aus der syrischen jüdischen Tradition**

Der Beitrag konzentriert sich auf ein jüdisches musikalisches Repertoire, das ausschließlich aus Kontrafakta besteht, nämlich als *pizmonim* genannten Gesängen, überliefert von syrischen Juden, die ursprünglich aus Aleppo kamen, heute aber in der Diaspora leben. Im ersten Teil wird eine kurze Ein-



führung in die *pizmonim*-Tradition gegeben, wobei ihre Geschichte seit dem 16. Jahrhundert, ihr sozialer Kontext und ihre Aufführung skizziert werden. Der zweite Teil erkundet persönliche und kulturelle Informationen, die durch und in diesen Gesängen überliefert werden, indem ein *pizmon* aus dem frühen 20. Jahrhundert genauer betrachtet wird. Der abschließende Abschnitt fasst die Prozesse der ‘melodischen Anleihe’ zusammen, die dieses Repertoire kennzeichnen und wie sie sich über die Zeiten und in unterschiedlichen Schauplätzen veränderten.

**Kay Kaufman Shelemay** is the G. Gordon Watts Professor of Music and Professor of African and African American Studies at Harvard University. The author of many books, editions, and articles, Shelemay has in recent years written about musicians and their musical traditions in the contexts of migration and diaspora; she is currently completing a book about musicians from the African Horn who have migrated to the United States. A past president of the Society for Ethnomusicology, Shelemay has received numerous awards and fellowships and has held the Chair of Modern Culture at the John W. Kluge Center of the U.S. Library of Congress.

## **Joachim Steinheuer**

### **Kontrafakturen im Kontext – Mehrfachtextierung, Umtextierung und Neutextierung in der italienischen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts**

Der Begriff Kontrafaktur wird auch in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts für sehr unterschiedliche Phänomene verwendet, die bei näherer Betrachtung eine stärkere begriffliche Differenzierung erfordern. In einigen Gattungen mit flexiblem Wort-Musik-Verhältnis war die Musik oft von vornherein für den Vortrag mit verschiedenen Texten bestimmt. Solche Mehrfachtextierungen waren im Hymnenrepertoire seit alters her verbreitet, diese Tradition setzte sich bis weit ins 17. Jahrhundert in Hymnen mit mehreren Texten fort. Ähnliches gilt in der Andachtsmusik für das Repertoire der *lauda spirituale* und in der weltlichen Vokalmusik bei der Verwendung von komponierten Rezitationsmodellen für die klassischen italienischen Strophenformen. Exemplarisch hierfür sind *stanze d’ottava rima*, für die bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts oft halb- und viertelstrophische Melodie-

modelle verwendet wurden. Von prinzipiell flexiblen Mehrfachtextierungen sind Umtextierungen und Neutextierungen im Repertoire von Madrigal und Canzonetta zu unterscheiden, bei denen jeweils ein konkret vorhandener Prätext durch einen Zweittext ersetzt wurde. Bei einer Umtextierung spielte neben der Form auch die intertextuelle Transformation semantischer bzw. klanglicher Aspekte des originalen Textes eine Rolle, während Neutextierungen solche Momente bewusst vernachlässigten.

### ***Contrafacta* in Context – Multiple Texting, Re-Texting and New-Texting in 17th Century Italian Vocal Music**

The term *contrafactum* is used for very different phenomena in Italian music of the 17th century that on closer inspection call for a stronger conceptual differentiation. In some genres with a flexible word-music relationship, the music was often intended from the start for performance with different texts. The use of multiple texts has been widespread in the hymn repertoire since ancient times, and this tradition continued well into the 17th century. The same applies to the repertoire of the *lauda spirituale* in devotional music and in secular vocal music when using composed recitation models for the classic Italian stanzas. Exemplary for this are *stanze d'ottava rima*, for which melodic formulae covering half or a quarter of a stanza were often used until the middle of the 17th century. In principle, the procedures of producing flexible, multiple texts for the same tune (*Mehrfachtextierung*), should be distinguished from what happens in the repertoire of the madrigal and the canzonetta: the (partial) adaptation and repurposing of an existing text (*Umtextierung*), and the writing of a new text altogether (*Neutextierung*). In both these procedures a specific text is replaced with a second text. When specific texts were reworked (*Umtextierung*), the intertextual transformation of semantic or sonic aspects of the original text also played a role besides the formal design, while completely new texts deliberately neglected such elements.

**Joachim Steinheuer** unterrichtet seit 1996 Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg. Wissenschaftliche Arbeitsschwerpunkte als Autor, Mitautor und Herausgeber umfassen italienische und französische Musikgeschichte des 16. bis 18. Jahrhunderts, deutsches Lied des 18. und 19. Jahrhunderts sowie Aspekte der europäischen und amerikanischen Musikkultur im 20.

und 21. Jahrhundert. Langjährige publizistische Tätigkeiten u. a. für Rundfunkanstalten und Tonträgerfirmen. Seit 2011 in der Nachfolge von Klaus Huber Leiter des Festivals «Musica Insieme Panicale» (Umbrien).

## Francesco Zimei

### ***Contrafactio* as a Tool for Making Poetry: Iacopone da Todi and Music**

*Contrafactio* means the utilisation of a preexisting melody in connection with a new text. The adoption of this technique was functional to the dissemination of the Italian lauda repertoire at lay confraternities, whose members – generally illiterate – were more comfortable in conceiving their spiritual texts on models set to music already known by heart. Occasionally such collections preserve masterpieces of Italian poetry of the origins such as the works of the “eccentric” friar Iacopone da Todi, of which literary critique currently rejects any relationship with music. On the contrary, it will be demonstrated that some musical settings attached to Iacopone’s *laude* are not later additions, but had a precise role in the creative processes of his poetry.

### ***Contrafactio* als Werkzeug der Dichtung: Iacopone da Todi und Musik**

‘*Contrafactio*’ bedeutet die Verwendung einer vorhandenen Melodie in Verbindung mit einem neuen Text. Die Übernahme dieser Technik war funktional für die Verbreitung des italienischen Lauda-Repertoires in Laien-Bruderschaften, deren Mitglieder – üblicherweise des Lesens und Schreibens unkundig – geistliche Texte leichter aufnehmen konnten, die zu ihnen bereits bekannter Musik gesetzt waren. Gelegentlich enthalten die Manuskripte Meisterstücke der italienischen Dichtkunst, aber auch Werke wie die des ‘exzentrischen’ Ordensbruders Iacopone da Todi, dem die derzeitige Literaturwissenschaft jede Verbindung mit Musik abspricht. Wie allerdings gezeigt werden kann, sind einige der musikalischen Sätze, die mit den Laude von Iacopone verbunden sind, nicht spätere Zusätze, sondern spielten eine wichtige Rolle im kreativen Prozess seines Dichtens.

Francesco Zimei is a scholar with a strong interest in the study of historical context and mentality from an interdisciplinary perspective. His research has significantly contributed to increasing the knowledge of important reper-

toires from the Middle Ages to the Baroque, such as Italian *lauda* and *Ars Nova*, relationships between music and Commedia dell'Arte, and the orchestral output of Johann Sebastian Bach. Most of these research activities have resulted in the publication of over fifty books, articles and essays. Founder and chairman (1997–2011) of Istituto Abruzzese di Storia Musicale, and vice-chairman of Centro Studi sull'Ars nova italiana del Trecento (2007–2012), he is the editor-in-chief of the scholarly series *Civitas aures. Musica e contesto urbano*, and *Venite a laudare. Studi e facsimili sulla lauda italiana* (this latter with Marco Gozzi), both published by LIM.



Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarke der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlags-  
hauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29:  
«Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeißt?»

# BASLER BEITRÄGE ZUR HISTORISCHEN MUSIKPRAXIS

Herausgegeben von Thomas Drescher  
und Martin Kirnbauer

## Kontrafakturen im Kontext

Dieser Band widmet sich dem Phänomen «Kontrafaktum» in verschiedenen Epochen und Kontexten. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Musik im Mittelalter und in der Renaissance. Neben übergreifenden Betrachtungen, welche die Komplexität und Vielschichtigkeit der unterschiedlichen Phänomene der Kontrafaktur thematisieren, beleuchten mehrere Fallstudien spezifische Aspekte der «contrafactio». Ziel ist, eine erneute kritische Reflexion des vielschichtigen Themas anzustossen. Es geht um Fragen nach der Bedeutung, der Zielsetzung und der Wirkung von Neutextierungen in der einstimmigen wie der polyphonen Musik. Die Beiträge berücksichtigen sowohl die mündliche Tradition als auch die kompositorische Praxis und gehen interdisziplinär an das Thema heran.

Die Herausgeberin **Agnese Pavanello** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Schola Cantorum Basiliensis/FHNW. Ihre Forschungen widmen sich der Polyphonie des 15. Jahrhunderts und der Instrumentalmusik um 1700. Zudem leitet sie das SNF-Forschungsprojekt «Polifonia Sforzesca – The Motet Cycles in the Milanese Libroni between Liturgy, Devotion, and Ducal Patronage».

Die *Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis* setzen das seit 1977 erscheinende *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* fort. Die von der Schola Cantorum Basiliensis/FHNW herausgegebenen Beiträge dokumentieren die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit allen Bereichen der Historischen Musikpraxis. Jeder Band präsentiert Themenschwerpunkte aus Tagungen der Schola Cantorum Basiliensis, ergänzt durch freie Beiträge.

**SCHWABE VERLAG**

[www.schwabe.ch](http://www.schwabe.ch)

ISBN 978-3-7965-4139-1



9 783796 541391