

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades
Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 32

Ivana Pelnar

Die mehrstimmigen Lieder
Oswalds von Wolkenstein

Textband

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

IVANA PELNAR

DIE MEHRSTIMMIGEN LIEDER
OSWALDS VON WOLKENSTEIN

Textband



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

1982

ISBN 3 7952 0353 8

© 1982 by Hans Schneider D 8132 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verarbeiten.

Gesamtherstellung: Druck+Verlag Ernst Vögel GmbH, 8000 München 82 und 8491 Stamsried

*To my mother and father
for their encouragement and support*

VORWORT

Diese Untersuchung der mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein ist eine etwas erweiterte Fassung der Inaugural-Dissertation, mit der die Verfasserin im Juni 1977 an der Ludwig-Maximilian-Universität München den Doktorgrad erwarb. Die begleitende Edition der Lieder ist vor kurzem als Band 2 der „Münchner Editionen zur Musikgeschichte“ erschienen (Hans Schneider Verlag, Tutzing 1981).

Seit dem Jahr 1977, das zu Oswalds 600-Jahrfeier eine Anzahl neuer Untersuchungen brachte, ist das Interesse an Oswald von Wolkenstein und damit die wissenschaftliche sowie populäre Literatur über Oswald spektakulär gewachsen. Einige wichtige Ergebnisse – wie die neuen Forschungen des Oswald-Biographen Anton Schwob zur Entstehung der Wiener Handschrift A – konnten leider in dieser Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden.

Nach Schwob ist der Grundstock dieser Handschrift schon 1422 als Reaktion auf Oswalds Gefangenschaft und als eine Art „lyrischer Fehdeschrift“ innerhalb einer relativ kurzen Zeit in der Schreibstube der Starkenberger in Wien, also nicht im Kloster Neustift, entstanden (vgl. A. Schwob, Historische Realität und literarische Umsetzung. Beobachtungen zur Stilisierung der Gefangenschaft in den Liedern Oswalds von Wolkenstein. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe Band 9. Innsbruck 1979, bes. S. 235 ff). Dieser Befund widerspricht jedoch nicht meiner Kennzeichnung der Handschrift A als einer gegenüber der Innsbrucker Wolkenstein-Handschrift spontaner und persönlicher konzipierten Quelle.

In diesen wenigen Zeilen ist es kaum möglich, alle meine Lehrer und Kollegen zu nennen, die in Vorlesungen, Seminaren und Gesprächen meine Arbeit beeinflußt haben. In Dankbarkeit hebe ich die Anregung und die Unterstützung meines Doktorvaters Prof. Dr. Theodor Göllner, ebenso diejenige von Herrn Dr. Christoph Petzsch hervor. Auch gedenke ich in Verehrung meines großen Lehrers Prof. Dr. Hugo Kuhn (†). Frau Dr. Petra Bockholdt gebührt mein besonderer Dank für ihren unermüdlichen Beistand und die Klärung mancher Geheimnisse der deutschen Sprache. Für hilfreiche Hinweise danke ich auch den Herren Prof. Dr. Rudolf Bockholdt, Prof. Dr. Franz Viktor Spechtler und Dr. Hans-Dieter Mück.

Finanzielle Förderung durch den Bayerischen Staat, die Universität München, den Deutschen Akademikerinnenbund und die International Federation of University Women ermöglichte den erfolgreichen Abschluß meiner Studien und die Veröffentlichung dieses Buches. Während der Drucklegung

waren Kollegen am Institut für Musikwissenschaft der Universität München, insbesondere Frau Dr. Roswitha Stelzle, in mannigfacher Weise behilflich.

Mein herzlicher Dank für die Betreuung der Herausgabe geht nicht nur an sie, sondern auch an den Verleger Herrn Hans Schneider und die Druckerei Ernst Vögel, die bei allen Mißverständnissen, deren Klärung durch die Entfernung oft erschwert und erheblich verzögert wurde, immer eine beide Seiten befriedigende Lösung gefunden haben.

Cary, North Carolina, USA
im Januar 1982

Ivana Pelnar-Zaiko

INHALT

I. Allgemeine Voraussetzungen zur vorliegenden Arbeit	1
1. Stand der Forschung	3
2. Biographie Oswalds von Wolkenstein	9
II. Bodenständige Tenorlieder	19
1. Grundsätze der Aufteilung	21
<i>Des himels trone</i> 21	
2. Lieder in geradzeitiger Mensur	31
<i>Ach, senliches leiden</i> 31, <i>Wol auf, wir wellen slafen</i> 34, <i>Freuntlicher blick</i> 35,	
<i>Mein herz jüngt sich in hoher gail</i> 39	
3. Grundsätzlich dreizeitige Tenorlieder mit häufiger Rubrizierung	47
<i>Wol auf, wol an</i> 50, <i>Ain graserin durch külen tau</i> 51, <i>Sim Gredli, Gret, mein Gredelein</i> 55, <i>Frôleich, so will ich aber singen</i> 58	
III. Kanons und Tenorlieder, die Merkmale genuiner Mehrstimmigkeit aufweisen	61
1. Kanon und Hoquetus	63
<i>Nu rue mit sorgen</i> 63, <i>Mit günstlichem herzen</i> 65, <i>Gar wunickleich hat sie mein herz besessen</i> 66, <i>Die minne füget niemand</i> 67, <i>Herz, prich</i> 70	
2. Tenorlieder	72
<i>Wach auf, mein hort, es leucht dort her</i> 72, <i>Ain güt geboren edel man</i> 75	
IV. Lieder, die unter dem Einfluß westlicher Mehrstimmigkeit stehen	79
1. Lieder mit dem Text im Diskant	82
<i>Du auserweltes schöns mein herz</i> 82	
2. Doppeltextige Lieder	87
<i>Wol auf, gesell, wer jagen wel</i> 88, <i>Los, frau, und hör des hornes schall</i> 97	
3. Tenorlieder	100
<i>Frolich, zärtlich, lieplich und klärlich, lustlich, stille, leise</i> 100, <i>Freu dich, du weltlich creatúr</i> 104, <i>Wer die ougen will verschüeren mit den brenden</i> 106, <i>Vier hundert jar auf erd, die gelten einen tag</i> 107, <i>Kom, liebster man</i> 108, <i>Ich klag, ich klag, ich klag</i> 110, <i>Grasselick lif, war héf ick dick verloren</i> 111	

V. Zusammenfassung	113
1. Zur handschriftlichen Überlieferung	115
2. Oswald von Wolkenstein als Musiker	120
Verzeichnis der mehrstimmigen Lieder	125
Quellenverzeichnis	129
Verzeichnis der Abkürzungen	131
Verzeichnis der zitierten Literatur	133
Register	137

I.
ALLGEMEINE VORAUSSETZUNGEN
ZUR VORLIEGENDEN ARBEIT

Stand der Forschung

Das musikalische Schaffen Oswalds von Wolkenstein ist seit dem vorigen Jahrhundert bekannt¹. Obwohl seine mehrstimmigen Sätze wiederholt in musikgeschichtlichen Darstellungen erwähnt wurden, fehlt bis heute eine ausführliche Betrachtung². Im Laufe des 19. Jahrhunderts erschienen verschiedene Arbeiten, die entweder nur den Dichter berücksichtigten³ oder die seinen Lebenslauf romantisierten. Erst die Gesamtausgabe von 1902⁴ machte Oswalds Musik in den Übertragungen von Oswald Koller allgemein zugänglich und bildete die Grundlage für eine ernsthafte Wolkenstein-Forschung. Doch blieb diese bis auf wenige Ausnahmen eine Angelegenheit der Germanistik, wie die zahlreichen Abhandlungen⁵ bezeugen.

Der Textausgabe von 1962⁶ folgte ein neuer Aufschwung in der Forschung, die nun auch zunehmend die Melodien berücksichtigte⁷, sich meistens jedoch mit der für Oswald typischen Einstimmigkeit befaßte⁸. Einige bisher nicht erwähnte Arbeiten der neueren Forschung, die Relevantes für

¹ Eine längere Mitteilung über Wolkenstein und sein Werk findet sich bei Johann N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, B. 2, Leipzig 1801 (Neudr. 1967, *Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung* 8), 763–767.

² Vgl. Josef Wendler, *Oswald von Wolkenstein*. In: *MGG* 14, Basel 1968, Sp. 873.

³ Am wichtigsten war die erste Textausgabe: *Gedichte Oswalds von Wolkenstein*. Mit Einleitung, Wortbuch und Varianten. Hrsg. Beda Weber, Innsbruck 1847.

⁴ *Oswald von Wolkenstein. Geistliche und weltliche Lieder, ein- und mehrstimmig*. Bearb. Josef Schatz (Text) und Oswald Koller (Musik), Wien 1902 (DTÖ Jg. IX/1, B. 18) (Neudr. 1959).

⁵ Eine Bibliographie bis Sommer 1974 in: *Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973*. Hrsg. Egon Kühebacher, Innsbruck 1974 (*Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe* 1).

Eine neue Arbeit ist in Vorbereitung: *Die Oswald von Wolkenstein-Forschung 1800–1977. Teil I: Bibliographie*. Zusammengestellt von Hans-Dieter Mück. Mit einer Stellenbibliographie von Hans-Dieter Mück und Lambertus Okken (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 213), Kümmerle-Verlag, Göppingen.

⁶ *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*. Hrsg. Karl Kurt Klein u. a., Musikhang Walter Salmen. Tübingen 1962 (*Altdeutsche Textbibliothek* 55) 2. neubearb. Aufl.: Hans Moser, Norbert R. Wolf, Notburga Wolf, 1975. In der Forschung wird allgemein die Abkürzung Kl+Liednummer benutzt.

⁷ Besonders Petzsch, Wendler, Stäblein, Lomnitzer (siehe Anm. 5).

⁸ Zu den insgesamt 133 Liedern, die von Oswald stammen oder ihm zugeschrieben wurden, sind 59 einstimmige und 37 mehrstimmige Melodien erhalten. Neun Lieder sind ganz ohne Melodie überliefert, die übrigen 28 Gedichte sind als Zweittextierungen bezeichnet. Aus allen mit Musik versehenen Liedern sind also beinahe 70% einstimmig und etwas über 30% mehrstimmig.

eine Untersuchung der Mehrstimmigkeit enthalten, möchte ich besonders hervorheben. Walter Salmen⁹ unternahm als erster die Ordnung und Datierung des gesamten Schaffens unter Berücksichtigung musikalisch-stilistischer Kriterien. Auch wenn einige seiner Ergebnisse nicht unwiderlegt blieben, ist seine Arbeit noch heute die einzige, die auch Oswalds Mehrstimmigkeit beschreibt und gliedert. Eine Schwäche dieser Arbeit sehe ich in der Annahme, Oswald habe in bestimmten Phasen seines Lebens jeweils in einem „Stil“ komponiert, zu anderer Zeit wieder nur Liedsätze übernommen. Salmen setzt also für seine Datierungen eine Parallelität zwischen Leben und Schaffen voraus.

Daß diese Grundvorstellung ein unzuverlässiges Kriterium ist, zeigen z. B. die letzten Jahre von Oswalds Leben: sie sind in den Handschriften durch Nachträge von selbstreflektierenden und religiös-mahnenden Liedern charakterisiert, obwohl Oswald nachweislich bis an das Ende seiner Tage der streitsüchtige, oft grobe, in machtpolitische Kämpfe verwickelte Ritter blieb¹⁰.

Trotz dieses grundsätzlichen Einwandes enthält Salmens Arbeit eine Fülle von wichtigen Beobachtungen, die ihre Gültigkeit nicht verloren haben. Salmen verdanken wir ferner einen neuen Zugang zur Lösung von Notationsschwierigkeiten der handschriftlichen Aufzeichnung, welcher in einigen Übertragungen im Anhang der Kleinschen Textausgabe deutlich wird¹¹.

Salmens Datierung und die Zuordnung zu Oswalds „zweiter Schaffensperiode“ des Liedes *Mein herz, das ist versert* wurde durch die Entdeckung Theodor Göllners, wonach es sich hierbei um eine Kontrafaktur von Landinis *Questa fanciulla* handelt¹², widerlegt. Göllner hat auch gezeigt, daß Oswald ein so deutliches Gefühl für den Vorrang der Tenorstimme besaß (wir begegnen bei ihm zum ersten Mal dem Tenorlied), daß er auch Vorhandenes bei der Übernahme verwandelte. Göllner hat ebenfalls Salmens These widerlegt, Oswald wäre erst nach etwa 1432 vom italienischen mehrstimmigen Satz beeinflusst¹³. In einem späteren Vortrag¹⁴ hob Göllner die Verwandtschaft zwischen Oswalds Tenorliedern und der allgemeinen mehr-

⁹ Walter Salmen, *Werdegang und Lebensfülle des Oswald von Wolkenstein*. In: MD VII, 1953, 147–173.

¹⁰ Siehe die folgende Biographie, S. 9.

¹¹ Siehe Klein, S. 340.

¹² Theodor Göllner, *Landinis „Questa fanciulla“ bei Oswald von Wolkenstein*. In: Mf XVII, 1964, 393–398.

¹³ Ebd., S. 397f.

¹⁴ Abgedruckt in: *International Musicological Society, Report of the Tenth Congress Ljubljana 1967*. Ed. Dragomir Cvetko, Kassel 1970, 60–66.

stimmigen Praxis in den deutschsprachigen Gebieten hervor. Er hat als erster darauf hingewiesen, daß wahrscheinlich noch viel mehr Lieder, als bisher bekannt, nicht Oswalds eigene Schöpfungen sind.

Einen grundlegenden und wegweisenden Beitrag zur neueren Wolkenstein-Forschung lieferte Erika Timm, deren Arbeit sich hauptsächlich mit Fragen der Überlieferung, aber auch mit dem musikalischen Schaffen Oswalds beschäftigt¹⁵. Timm hebt die Rolle von Oswalds engerer Umgebung hervor, besonders seine langjährige Verbindung zum Augustiner Chorherrenstift Neustift bei Brixen. Sie betont die Möglichkeit einer Übernahme von Melodien und musikalischen Sätzen aus Kloster-Handschriften, die ihm dort zur Verfügung gestanden haben könnten. Besonders überzeugend ist Timms Vergleich von einigen Liedern, die Oswald zu vorhandener Musik gedichtet hat¹⁶, mit deren Versionen aus anderen Handschriften deutscher Provenienz¹⁷. Die Ähnlichkeiten sprechen eindeutig für die einheimische Überlieferung von Oswalds Vorlagen. Diese Auffassung unterscheidet sich stark von der bisher verbreiteten These, Oswald habe fremde Stilelemente und Formen während seiner Reisen aufgegriffen und in seine Kompositionskunst integriert¹⁸.

Viel stärker als Göllner streitet Timm Oswald Fähigkeit zum Komponieren ab¹⁹. Sie sieht bei Oswald „mangelndes Interesse an der Mehrstimmigkeit“ überhaupt²⁰, weil ihn „in erster Linie die [textierbare] Melodie, nicht die musikalische Struktur der Komposition interessiert“ habe²¹. Zu der letzteren Annahme führte Timm die Beobachtung, daß Oswald an keiner Stelle auch die textliche Struktur eines vorgegebenen Liedes mit übernimmt. Irrtümlich setzte sie hier die textliche der musikalischen Struktur gleich (das Fehlen von weiteren Strophen, z. B., bedeutet nicht eine Verän-

¹⁵ Erika Timm, *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein*. Lübeck/Hamburg 1972 (Germanische Studien 242).

¹⁶ Sechs Kontrafakturen bei Wolkenstein wurden zum ersten Mal von Friedrich Ludwig festgestellt in: Guillaume de Machaut, *Musikalische Werke*, B. II. Leipzig 1928, S. 36*f, Anm. 3. Weitere Kontrafakturen erkannten: Göllner (siehe oben S. 4); Dragan Plamenac, Faventina. In: *Liber amicorum Charles van den Borren*. Antwerpen 1964, 145–151, bes.: 149f; Timm, *Überlieferung*, S. 144–147. Mit zwei Neuentdeckungen der Verf. (vgl. *Mf*, 1979, S. 29) sind nun elf Lieder als Kontrafakturen erwiesen.

¹⁷ Timm, *Überlieferung*, S. 131–148.

¹⁸ Siehe Timms wertende Übersicht der früheren Forschung, *Überlieferung*, S. 126ff.

¹⁹ Vgl. dazu eine weitere Abhandlung: Erika Timm, Ein Beitrag zur Frage: Wo und in welchem Umfang hat Oswald von Wolkenstein das Komponieren gelernt? In: *Tagungsbericht*, 308–331.

²⁰ Timm, *Überlieferung*, S. 156.

²¹ *Ebda.*, S. 151.

derung der musikalischen Struktur eines Liedsatzes). Timm basiert ihr Argument ferner auf der Tatsache, daß sich „von den nachgewiesenen Kontrafakten mehrere in der Stimmenzahl vom Original unterscheiden“²². Auch dieses Argument ist nicht haltbar, wenn man die verschiedenen Niederschriften solcher Liedsätze in den westlichen Quellen bedenkt: grundsätzlich unverändert bleibt nur das zweistimmige Gerüst Tenor und Discantus; andere klangfüllende Stimmen (Contratenor, Triplum) variieren in Zahl und Melodiegestalt von Fall zu Fall²³.

Timms Überlegungen zum musikalischen Schaffen Wolkensteins zeigen jedoch unter anderem, wie gut sich die Betrachtung mehrstimmiger Lieder zur Aufhellung einiger Sachverhalte eignet.

Zielsetzung

Ich sehe die Aufgabe meiner Arbeit darin, Oswalds Mehrstimmigkeit zu untersuchen, um ein Bild nicht nur von seiner individuellen Leistung, sondern auch von der Musikpflege in einem Gebiet zu gewinnen, das außerhalb der Kulturzentren seiner Zeit lag. Dabei möchte ich mich vor allem damit befassen, was die handschriftliche Aufzeichnung — für den Musikhistoriker die einzige „Urkunde“ — über die zu erklingende Musik aussagt. In dem Fall der Übernahme eines schon vorhandenen musikalischen Satzes richte ich meine Aufmerksamkeit auf das Eigentümliche, d. h. *wie* wird das Übernommene von Oswald zu seinem Eigenen gemacht. Auf diese Weise glaube ich zur Klärung von Oswalds Rolle in der Entwicklung und Ausbreitung der weltlichen Mehrstimmigkeit in deutschsprachigen Gebieten beitragen zu können²⁴.

Das wichtigste Werkzeug und zugleich das praktische Ergebnis meiner Untersuchung ist eine neue Ausgabe der mehrstimmigen Lieder. Kritik an der mangelhaften, dem heutigen Forschungsstand nicht mehr entsprechenden Gesamtausgabe von 1902 führte zwar vor einigen Jahren zur Ankündi-

²² Ebda., S. 155.

²³ Interessanterweise weiß Timm von dieser Tatsache. Vgl. Überlieferung, S. 141, Anm. 371. Vgl. auch Ernst Apfel, Grundlage einer Geschichte der Satztechnik vom 13. bis 16. Jahrhundert. Saarbrücken 1974.

²⁴ Seminaren und Gesprächen mit Herrn Prof. Th. Göllner verdanke ich die Grundeinstellung, die hinter der Beschäftigung mit einem Nebengebiet auf der musikgeschichtlichen Landkarte steht. Um ein treues historisches Bild einer Zeit darstellen zu können, genügt es nicht, jeweils nur die Hauptentwicklung zu verfolgen. Der Historiker muß sich des gleichzeitigen Verlaufes vieler Entwicklungen bewußt sein. Aus dieser Sicht gewinnt Oswalds Mehrstimmigkeit für die gesamte Musikentwicklung zwischen Spätmittelalter und Renaissance eine beachtliche Stellung.

gung einer Neuausgabe²⁵, diese steht aber leider noch aus. Nicht zuletzt wegen des regen Interesses an Oswald seitens der deutschen Philologie entschloß ich mich, für meine Ausgabe eine Darstellungsweise zu wählen, die einen leichten Zugang zu den Liedern ermöglicht. Eine rein „praktische“ Ausgabe könnte den Benutzer, ich denke hier besonders an den Aufführenden, zu einer Verfälschung des historischen Materials verleiten: ich wollte daher auch zur kritischen Auseinandersetzung mit der historischen Niederschrift anregen. Lediglich eine Umsetzung der ursprünglichen Notation in Partiturform hätte wiederum viele brennende Fragen — vor allem die der Rhythmisierung — offen gelassen. Aus diesen Überlegungen heraus entstand das in dieser Ausgabe von mir angewandte Verfahren, in dem klar unterschieden wird, was in handschriftlichen Quellen steht und was meine eigene Deutung ist²⁶.

Die Quellen

Die Quellenlage ist in unserem Fall ungewöhnlich günstig, da wir zwei Handschriften mit Notenaufzeichnungen besitzen, die in Oswalds Umgebung und noch zu seinen Lebzeiten entstanden sind²⁷. Die erste Handschrift (A) ist der Codex 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (61 Pergamentblätter, 37 x 27 cm), der auch ein Liedverzeichnis aus dem Jahr 1425 enthält. Nach Timm soll sich die Arbeit von etwa 1423 bis 1436 erstreckt haben, mit einem Nachtrag um 1441. Die Handschrift B liegt in der Universitätsbibliothek Innsbruck und trägt keine Signatur (48 Pergamentblätter, 40 x 34 cm). Das Hauptkorpus ist von einem Schreiber zwischen August 1431 und August 1432 niedergeschrieben worden. Spätere Eintragungen datieren aus den Jahren 1436, 1438 und etwa 1440²⁸. Die einstimmigen Lieder sind in beiden Hss. meistens durchgehend in Ketten von schwarzen Rhomben mit gelegentlicher Rubrizierung notiert, manchmal auch in regelmäßiger Abwechslung der kaudierten und unkaudierten Form. Einige einstimmige Lieder verwenden das mensurale Notensystem. Bei der Mehrstimmigkeit überwiegt schwarze Mensuralnotation mit häufiger

²⁵ Siehe Tagungsbericht, 219—227.

²⁶ Mehr zu Editionsverfahren und Numerierung der Lieder in der Einleitung zu: I. Pelnar, Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein. Edition. Tutzing 1981 (Münchner Editionen z. Musikgeschichte 2).

²⁷ Für die deutsche Liedkunst bedeutet diese Quellenlage eine Ausnahme: der deutsche Minnesang, z. B., wurde erst 100 bis 200 Jahre nach der Entstehungszeit überliefert. Anders ist die Situation in Italien oder Frankreich — vgl. etwa Machaut, der ähnlich wie Oswald Dichter und politische Figur war.

²⁸ Timm, Überlieferung, S. 1—3.

Rubrizierung, die wegen rhythmischer Unregelmäßigkeiten nicht immer eindeutig auslegbar ist. Ein Lied und auch einzelne Stimmen oder Teile der mehrstimmigen Lieder sind nach der Art der Einstimmigkeit, d. h. ohne Angabe des genauen Rhythmus, aufgezeichnet.

Beide Handschriften, die jetzt auch in preiswerten schwarz-weißen Faksimileausgaben vorliegen²⁹, wurden mit großer Wahrscheinlichkeit in der berühmten Schreibstube von Kloster Neustift hergestellt, dessen Rolle in Oswalds Leben schon hervorgehoben wurde³⁰. Die Hs. A befand sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts entweder in einem Kloster oder in Privatbesitz (die Frage ist bisher nicht geklärt worden); die Hs. B war bis zum Ende des 19. Jahrhunderts im Familienbesitz der Wolkenstein-Nachkommen³¹.

²⁹ Oswald von Wolkenstein. Handschrift A. Hrsg. Ulrich Müller und Franz V. Spechtler, Privatdruck, Stuttgart 1974; Oswald von Wolkenstein. Abbildungen zur Überlieferung I: die Innsbrucker Handschrift B. Hrsg. Hans Moser und Ulrich Müller, Göttingen 1972 (Litterae. Göttinger Beiträge zur Textgeschichte 12).

³⁰ Timm, Überlieferung, S. 13–17.

³¹ Ebda., S. 4–5.

Biographie Oswalds von Wolkenstein

Wenn ich meiner Untersuchung eine kurze Biographie von Oswald voranstelle, geschieht dies hauptsächlich aus dem Grund, daß man den Dichter und Sänger von dem überaus vitalen Menschen nicht trennen kann. Der vielgereiste, das Leben intensiv genießende Ritter unterhält einerseits Fürsten und Könige daheim und auf ausländischen Missionen, meditiert andererseits über die Sünde in dieser Welt und über ein richtiges Leben als Christ. Erlebte Wirklichkeit mischt sich in seinen Liedern mit Literarisch-Formelhaftem, erfahrene bodenständige Musikpraxis mit beliebten Stücken europäischer Kunstmusik. Er schafft, ahmt nach, übernimmt — und langweilt seinen Hörer nie. Allerlei Stile und Traditionen, viele Ungeheimtheiten und Widersprüche vereinen sich in seiner Persönlichkeit. In Oswald können wir eine *pars pro toto* des spätmittelalterlichen Lebens sehen, das sich im Umbruch zur Neuzeit befindet³². Oswalds Sonderstellung in der Musikgeschichte³³ bliebe weniger verständlich, bezöge man seine historische Stellung nicht ein.

Sein Leben (ca. 1376—1445) erstreckt sich zwischen dem Todesjahr Guillaume de Machauts und dem Jahr des ersten Gutenbergschen Buchdrucks. Diese Zeit sah neue Entwicklungen in der Musik (Komponisten Dufay, Binchois) auf der blühenden, friedlichen Oase Europas, dem burgundischen Herzogtum unter Philipp dem Guten (1396—1467). Weniger gute Verhältnisse gab es in anderen Ländern, die von Krieg und Umbrüchen gerüttelt waren. Es war die Zeit des großen päpstlichen Schismas (1378—1417) und des Kirchenkonzils zu Konstanz (1414—1417), wo der böhmische Reformator Jan Hus als Ketzer verurteilt und trotz königlichen Versprechens und Geleitbriefes von Sigismund, noch an Ort und Stelle, verbrannt wurde (1415). Dies führte zu großen Unruhen in Böhmen und zu den sich schnell ausbreitenden Hussitenkriegen. Es war in Frankreich die Zeit der Jeanne d'Arc, ihrer Kämpfe im Hundertjährigen Krieg und schließlich auch ihrer

³² Bruno Bösch schreibt in dem Artikel: Oswald von Wolkenstein als Zeitgenosse. In: Tagungsbericht, 21—36:

„Menschenfreund und Menschenfeind: *coincidentia oppositorum* . . . Hier liegt wohl auch der Grund der enormen inneren Spannung, aus der diese Persönlichkeit ihre Impulse in Leben und Dichtung gewinnt. Es scheint, wie wenn sich Oswald aus seinen Zwiespälten retten wollte durch eine Art von Selbstbewahrung in dem häufigen . . . Ausruf: *Ich Wolkenstein!* Im Spätmittelalter kündigt sich ein Ichbewußtsein an, welches dasjenige des Renaissancemenschen vorwegzunehmen scheint: die Mitte, von der aus die Dinge bewältigt, angezogen oder abgestoßen werden, das ist Oswald, so wie er gegenwärtig fest in seiner Zeit steht.“ (S. 33f).

³³ Siehe die Quellenlage, oben S. 7.

Verbrennung im Jahre 1431. Ebenfalls in diese Zeit fällt die Zusammenkunft deutscher Fürsten im Nürnberger Reichstag, der letzte Hussitenkrieg und später das neue Kirchenkonzil in Basel (1432—1449). An allen diesen Geschehnissen beteiligte sich Oswald direkt oder indirekt, seinen eigenen Vorteil und die Machtinteressen des Tiroler Adels dabei nie vergessend.

Dem Wunsch, den Menschen Oswald zu erfassen, liegt nicht nur etwa die natürliche Neugier nach der psychologischen Verfassung einer solchen Persönlichkeit zugrunde, sondern es sind vor allem ganz konkrete Fragen zur Entstehungs- und Aufführungssituation seiner Lieder, die eine Beschäftigung mit der Person Oswalds notwendig machen. Fragen etwa nach dem Anlaß, für den Oswald gedichtet und (mehrstimmig) komponiert hat; hat er überhaupt komponiert (hierunter verstehe ich einen sehr rationalen Schaffensvorgang, der in einem musikalischen Satz greifbar wird); wo und von wem wurden seine Lieder musiziert und wer war seine Zuhörerschaft? Es ist zuletzt nur die Verbindung einer biographischen mit der musikalischen sowie philologischen Untersuchung, die uns konkrete Anhaltspunkte zur Beantwortung dieser Fragen geben kann.

Um ein historisch korrektes Bild von Oswald zu zeigen, stütze ich mich weitgehend auf die Arbeit von Anton Schwob, die als erste „eine strenge *Trennung der historischen Überlieferung von der dichterischen Meinung Oswalds*“ vornahm³⁴. Für die historisch nicht belegten Geschehnisse, soweit sie angegeben werden, zitiere ich Lieder (nach Klein), denen die jeweilige Information entnommen werden kann.

³⁴ Anton Schwob, Oswald von Wolkenstein. Sein Leben nach den historischen Quellen. In: *Der Schlern* 48, 1974, 167—186 (Zitat: S. 167). In dieser Arbeit sind die über 200 Dokumente zum Leben Oswalds ausgewertet. Es seien hier nur die wichtigsten Quellen genannt:

Archivalien — Archiv der Familie Wolkenstein-Rodenegg im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg; Tiroler Landesregierungsarchiv; Emil von Ottenthal, *Archiv-Berichte aus Tirol* 4, 1912.

Urkunden — Urkundensammlung in: Arthur Graf von Wolkenstein-Rodenegg, Oswald von Wolkenstein. Innsbruck 1930 (*Schlern Schriften* 17), Anhang; *Regesta Imperii* XI.

Zeitgenöss. Schriften — Eberhard Windecke, *Das Leben König Sigismunds*. Leipzig 1886 (*Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit in deutscher Bearbeitung* 87).

Inzwischen ist eine hervorragende neue Biographie erschienen, in der Anton Schwob die starke Skepsis seines Artikels den dichterischen Aussagen Oswalds gegenüber weitgehend mildert: Anton Schwob, Oswald von Wolkenstein. Eine Biographie. Bozen 1977.

Der Südtiroler Ritter aus dem Geschlecht Villanders aus dem Eisacktal wurde um 1376³⁵ als zweiter Sohn Friedrichs von Wolkenstein (genannt nach dem Familienbesitz im oberen Grödnertal) geboren. Sein Vater war damals Hauptmann auf dem Schloß Schöneck im Pustertal. Oswalds Kindheit und die Zeit bis 1400 läßt sich nur aus seinen dichterischen Angaben rekonstruieren, wonach Oswald um 1386 das Elternhaus verließ und in fremde Länder reiste (Kl 18). Sein Vater wurde im Zusammenhang mit Oswalds Mutter am 2. Mai 1400 als vor kurzem verstorben erwähnt. Zwischen 1401 und 1402 ist Oswald in Tirol nicht nachweisbar. Einem Lied (ebenfalls Kl 18) entnehmen wir, daß er mit dem *kunges Ruprecht her* ins Ausland zog; wahrscheinlich befand er sich also zu dieser Zeit auf dem Italienfeldzug Ruprechts von der Pfalz. Nach dem März 1402 ist Oswald erst wieder ab Februar 1404 in Tiroler Urkunden erwähnt. Da sein Bruder Michael den Familienbesitz als ältester unter seiner Kontrolle hatte, „konnte Oswald in Tirol vorerst keinen Aufstieg erhoffen. So ist es nicht verwunderlich, daß in den Urkundenreihen Lücken erscheinen, die auf seine Abwesenheit hindeuten.“³⁶

Erst im April 1407 erfolgte die Teilung der Erbgüter zwischen den drei Brüdern Michael, Oswald und Leonhard. Der mit Erbstreitigkeiten umgebene spätere Sitz Oswalds, Burg Hauenstein, war ererbt als Lehensgut des Bischofs von Brixen. (Es wurde aber nur ein Drittel des Gutes an den Wolkenstein verliehen, zwei Drittel standen der Familie Jäger zu.) Noch im Jahre 1407 ließ der jetzt begüterte Oswald eine Kapelle im Brixener Dom weihen und im folgenden Jahr ebendort einen Gedenkstein errichten, der bis heute erhalten ist. Leider nicht erhalten blieb ein Bild aus der Kapelle, das Oswalds Rettung beim Schiffbruch im Schwarzen Meer dargestellt haben soll (siehe Kl 18 u. a.).

Bis 1409 weilte Oswald noch in Tirol und war als Ministeriale des Bischofs von Brixen (durch das Hauenstein-Lehen) in verschiedenen Geschäften des Bistums tätig. Zwischen Mai 1409 und Januar 1411 schweigen alle Urkunden. In diese Zeit fällt wahrscheinlich Oswalds Palästina-reise. Im Jahre 1411 pfründete er sich in das Augustiner Chorherrenstift Neustift bei

³⁵ Die bisher am häufigsten angegebene Jahreszahl 1377 wurde von Walter Röll bestritten. Er sieht in Oswalds Dichtung eine klare Bestätigung von 1376 als seinem Geburtsjahr (Walter Röll, *Der vierzigjährige Dichter. Anlässlich des Liedes ‚Es fügt sich‘ Oswalds von Wolkenstein.* In: *ZfDP* 94, 377–394). Rölls Argument basiert auf der Prämisse, daß der vierzigjährige Oswald das Lied Kl 18 1416 schrieb. Anton Schwob datiert dieses Lied ebenfalls auf Spätsommer 1416 (Schwob, *Biographie*, S. 147) und bestätigt auch im anderen Rölls These. Eine systematische Überprüfung aller Lieder würde zeigen, ob noch andere Aussagen Oswalds dieses Datum bestätigen.

³⁶ Schwob, *Biographie*, S. 29.

Brixen ein und ließ sich dort für einige Zeit nieder. Wiederholt hatte er Streitigkeiten mit seinem Lehensherren Bischof Ulrich, wie es einige Schiedssprüche des Herzogs Friedrich IV. („mit der leeren Tasche“) bezeugen.

Im Frühjahr 1414 verkaufte Oswald einige seiner Güter, wahrscheinlich in Vorbereitung auf die Reise zum Konstanzer Konzil. Ob er schon vorher eine Stelle beim König Sigismund im Auge hatte, bleibt unklar, in Konstanz wird er aber im Gefolge des Königs erwähnt (Urkunde vom 16. Feb. 1415). Gleichzeitig schweigen alle Tiroler Urkunden über Oswald von der Zeit der oben erwähnten Verkäufe bis zum Herbst 1417.

Über Oswalds Gesandtschaftsreise nach Portugal, die ihn über England, Schottland, Portugal (mit einem Abstecher nach Marocco), Aragon, Savoyen und Frankreich geführt haben soll, deren Zweck wohl die Gewinnung von Anhängern Papst Benedikts XIII. für die Unions-Bestrebungen des Königs war, und die Oswald als Höhepunkt seines Lebens betrachtet hat, gibt es *keine urkundlichen Quellen* [kursiv von mir]. Sie wird aus den Dichtungen erschlossen [siehe bes. Kl 18, 19, 26] und in einigen Einzelheiten — etwa in der Frage der Auszeichnung durch den aragonesischen Kannen-, bzw. Greifen- oder Mäßigkeitsorden — durch bildliche Darstellungen bestätigt . . . In die Zeit vor seiner Rückkehr in die Heimat fällt die Verehelichung mit der Schwäbin Margarethe von Schwangau. Dokumente über diese Heirat, der Oswald Verbindungen zu einem angesehenen und wohlhabenden süddeutschen Rittergeschlecht verdankte, sind bisher nicht bekannt³⁷.

In die Zeit zwischen 1415 und 1417 (bzw. 1418) fällt auch die Reichsacht und der Kirchenbann, die über Herzog Friedrich verhängt worden sind. Der Tiroler Adelsbund, dem Michael von Wolkenstein angehörte und für den Oswald wahrscheinlich als Mittelsmann zum König Sigismund fungierte, versuchte die Situation auszunutzen und mit Hilfe von Reichstruppen seine Unabhängigkeit vom Landesherren zu erkämpfen. Diese Verschwörung bezeugen Briefe zwischen Michael und Oswald und Urkunden aus königlicher Hand aus dem Jahr 1417. Die Kämpfe verliefen aber ohne die versprochene Reichshilfe und Friedrich gelang es, die Macht in Tirol zu erhalten, trotz der angeblichen (in Kl 85 besungenen) Niederlage bei Greifenstein. Im Frühjahr 1418 erkannte Sigismund diesen Zustand an und hob die Reichsacht auf, unter der Bedingung, daß Friedrich den Adel entschä-

³⁷ Schwob, *Leben*, S. 171—172.

digt — unter anderen auch Oswald von Wolkenstein — und sich mit ihm aussöhnt. Der Adel blieb aber gegen den Herzog weiterhin verbunden und Oswald unternahm eine Reise nach Ungarn zu Sigismund (1419), wahrscheinlich in dieser Angelegenheit.

Im Jahre 1420 wurde ein Herr von Wolkenstein, vermutlich Oswald, im Zusammenhang mit der Hussitenschlacht bei Vyšehrad (Wissehrad bei Prag) erwähnt.

1421 kulminierten die Erbstreitigkeiten Oswalds mit der Familie Jäger über die Einkünfte von Burg Hauenstein. Oswald wurde von der Jägerschen Partei und vom Herzog gefangengenommen. Friedrich ließ seinen politischen Gegner nach Innsbruck überführen und hielt ihn trotz Sigismunds Drohungen bis zum März 1422 fest. Oswalds Freigabe wurde durch eine hohe, von seinen Freunden und Verwandten gestellte Kautionsleistung erzielt, die Oswald in erhebliche Schulden stürzte. Anton Schwob³⁸ beleuchtete die Rolle von Jägers Tochter Barbara Hausmann, der angeblichen Geliebten Oswalds, die in der Sekundärliteratur wiederholt auch Sabine genannt wird: nicht an Barbara waren Oswalds frühere Liebesgedichte gerichtet, sondern an die viel jüngere Brixener Bürgertochter Anna Hausmann. Historisch bleibt es weiterhin ungeklärt, ob Anna bei Oswalds Gefangennahme tatsächlich den Lockvogel spielte (Kl 23, 26, u. a.). Ganz ohne Beleg ist die „zweite“ Gefangenschaft Oswalds, die 1422–23 stattgefunden haben soll. Zu dieser Zeit befand sich Oswald in Ungarn (Preßburg)³⁹.

Der aufständische Tiroler Adel machte einen nochmaligen Versuch auf Zusammenschluß, es kam aber am Ende des Jahres 1423 zu einer Aussöhnung mit dem Herzog. Der Adelsbund wurde endgültig aufgelöst und der nun politisch unwichtig gewordene Streit Oswalds um Hauenstein wurde beiseite geschoben. Die Wolkensteiner kämpften aber weiter gegen den Herzog und 1424 suchte Oswald wieder beim König in Preßburg Unterstützung. Angesichts der veränderten Verhältnisse wandte sich Sigismund diesmal von Oswald ab und versöhnte sich im Februar 1425 mit Friedrich. Im selben Jahr wurde dann die erste Sammlung von Liedern Oswalds angefertigt (die Hs. A).

1426 unterlagen Michael und Leonhard von Wolkenstein dem Herzog, und im Februar des nächsten Jahres versuchte Friedrich durch eine Vorladung nach Bozen in Sachen Hauenstein auch Oswald zu überwinden. Oswald ergriff die Flucht, wurde aber zum zweiten Mal gefangengenommen. Im Mai 1427 kam es schließlich zu einem Ausgleich, in dem Hauen-

³⁸ Schwob, Biographie, S. 67ff.

³⁹ Ebda., S. 172.

stein mit allen Einkünften Oswald zugesprochen wurde. Dafür mußte er sich aber für einen Hussitenfeldzug verpflichten und dem Herzog Urfehde schwören. Trotz des Versprechens, nunmehr seine Rechtsangelegenheiten nur im Lande auszutragen, das Oswald bei der Aussöhnung abgeben mußte, reiste er im Jahre 1428 nach Köln, um Mitglied des geheimen Freischöffensstandes zu werden.

Der Kölner Erzbischof Dietrich von Mors als Statthalter des Königs bei der Feme und Herzog Adolf von Jülich und Berg als Stuhlsherr einiger Westfälischer Freigerichte . . . haben ihm vermutlich den Zugang zur Feme vermittelt. Seine Rechtskenntnisse ermöglichten eine rasche Aufnahme⁴⁰.

Es waren wieder Streitigkeiten über Güter und Einkünfte, für deren Rechtstellung sich Oswald lieber an die Feme wandte, als den Landesgerichten zu vertrauen. Dennoch wagte er es nicht, selber zu den Verhandlungen im Jahre 1429 zu fahren. Es beschäftigten ihn wieder politische Auseinandersetzungen in Tirol, diesmal zwischen den Domherren und dem Bischof von Brixen, Ulrich II. Oswald war mit Ulrich lange verfeindet: er beteiligte sich daher heftig an dem Streit und an des Bischofs Gefangennahme im Oktober 1429. Herzog Friedrich und auch der König schalteten sich ein und versöhnten Anfang 1430 die beteiligten Parteien. Später wählte Ulrich sogar Oswald als bischöflichen Rat aus, eine Funktion, die Oswald auch bei Ulrichs Nachfolgern ausübte.

In den folgenden Jahren waren Oswald und sein Bruder Michael wieder in königlichen Diensten unterwegs, und sie beteiligten sich am Nürnberger Reichstag 1431. In dieser Zeit mußte Sigismund Oswald den Drachenorden verliehen haben, der besonders für die Hussitenbekämpfung eingeführt wurde. Es ist daher wahrscheinlich, daß Oswald mit Sigismund in den letzten Hussitenkrieg zog, der mit der legendären Niederlage bei Domažlice (Taus) endete (siehe Kl 134; angeblich schlugen die Hussiten die Reichstruppen noch vor der Schlacht durch ihren düsteren, tausend Mann starken Choralgesang in die Flucht).

Anfang 1432 reiste Oswald mit dem König nach Oberitalien, wo er sich, ähnlich wie Sigismund und sein Kanzler Schlick, in Pisanellos Werkstatt porträtieren ließ⁴¹.

⁴⁰ Schwob, *Leben*, S. 179, siehe auch Kl 41.

⁴¹ Maria Theresia Laussermayer, *Ist das Porträt Oswalds von Wolkenstein in Hs. B ein Werk Pisanellos?* In: *Tagungsbericht*, 63–67.

Das Brustbild . . . ist das älteste authentische Porträt eines deutschen Dichters überhaupt und gehört zu den wenigen deutschen Einzelbildnissen des frühen 15. Jahrhunderts⁴².

Aus Italien schickte Sigismund Oswald als Begleiter seines Vertreters zum Baseler Konzil, wo mit den ungeschlagenen Hussiten nach Verhandlungen ein Friedensvertrag abgeschlossen wurde.

Ende August 1432, als seine zweite Liederhandschrift (die Hs. B) beendet wurde, war Oswald wahrscheinlich schon wieder in Tirol zurück. Es ist nicht bekannt, ob Oswald den König zur Kaiserkrönung 1433 nach Rom begleitete. Im folgenden Jahr wurde Oswald vom Kaiser zum Schutzherrn des Neustifter Klosters ernannt, zu dem er lebenslang in guter Beziehung stand.

Der Dichte der Urkunden nach zu urteilen, wurde Oswald nach 1435 auf Hauenstein seßhaft und verließ Tirol nicht mehr. Er verwickelte sich nach wie vor in Streitigkeiten, meistens über Einkünfte, und mußte wegen seines raubritterlichen Benehmens des öfteren von Herzog Friedrich ermahnt werden. Andererseits aber erließ er Schiedssprüche im Namen des Brixener Bischofs, schlichtete Streitigkeiten in Familienangelegenheiten und fungierte als erfahrener Ratgeber in den verschiedensten Rechtsfragen. Sein energisches Mitwirken fehlte bei keiner wichtigen Entscheidung. So beteiligte er sich auch bei den Bischofswahlen in den Jahren 1437 und 1443.

Die letzte landespolitische Auseinandersetzung, an der Oswald noch teilnahm, deren Ausgang er jedoch nicht mehr erlebte, war der Kampf um die Vormundschaft über Herzog Sigismund und um die Unabhängigkeit Tirols nach Herzog Friedrichs Tod 1439. Der habsburgische König Friedrich III. aus Innerösterreich (der Nachfolger Kaiser Sigismunds nach dessen Tod 1437) versuchte, Herzog Sigismund festzuhalten und das Land des Minderjährigen an sich zu reißen. 1442 formte sich eine Verbindung zwischen dem Tiroler Adel und dem jungen Herzog, die Friedrichs Bestrebungen entgegenwirken sollte. Es ist eine geheime Gesandtschaft von Herzog Sigismund an Oswald aus dem Jahr 1443 erhalten.

Im selben Jahr organisierten sich die Adligen im Meraner Landtag, weil sie mit dem Eingriff des Königs rechneten. Oswald fiel die Überwachung der Mühlbacher Klause, eines strategisch sehr wichtigen Punktes, zu. Als Mitglied des hohen Rates der Adligen wurde er 1444 zur Aufbewahrung wichtiger Urkunden ausgewählt. Im Mai 1445 tagte der Rat unter Oswalds Anwesenheit in Meran, obwohl Oswald nicht mehr bei bester Gesundheit

⁴² Schwob, Leben, S. 180.

war. Briefe seiner Frau Margarethe bezeugen ihre Sorgen um ihn. Auch ihre persönliche Pflege später in Meran konnte den beinahe Siebzigjährigen nicht retten. Oswald von Wolkenstein starb am 2. August 1445 und wurde gemäß einer früheren Absprache in der Neustifter Stiftskirche begraben.

Aus Schwobs historisch fundierter Rekonstruktion von Oswalds Leben wird deutlich, daß die weltweiten Reisen Oswalds, da er sie in seinen Erzählgedichten selbst oft besingt, auch von der bisherigen Forschung zu einseitig hervorgehoben wurden.

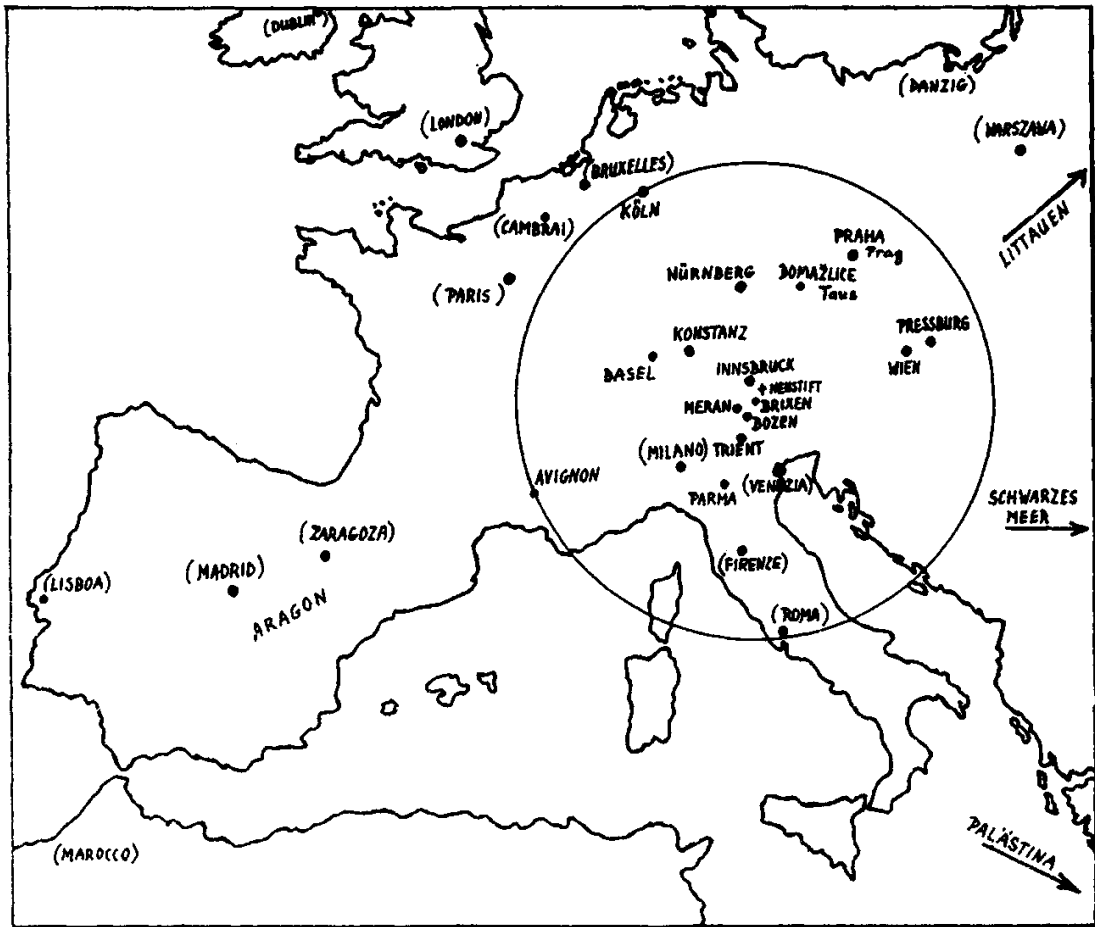
Fasziniert von Länderkatalogen, Fetzen aus fremden Sprachen oder Dialekten und interessanten Einzelheiten . . . haben sich die Oswaldbiographen vornehmlich mit Hypothesen zur Preussen- und Palästinafahrt, zur Gesandtschaftsreise nach Portugal, zu den Ungarnreisen und der Reise nach Westniederdeutschland befaßt. Gerade . . . seine durchaus bedeutende Rolle in der Politik, im Rechtswesen und im sozialen Gefüge seiner Zeit ist bisher vernachlässigt worden⁴³.

Die folgende Abbildung zeigt auf einer Karte Westeuropas die wichtigsten Orte, die in Oswalds Biographie erwähnt wurden, sowie einige wichtige Städte als Orientierungspunkte. Es wird offensichtlich, daß in den dokumentierten Lebensabschnitten das Hauptgewicht auf einen nicht allzu weiten Umkreis von Tirol fällt. Dieser Befund bekräftigt von der biographischen Seite her die Forschungsergebnisse Erika Timms, die ebenfalls zu größerer Aufmerksamkeit auf die Tiroler Umgebung Oswalds mahnt⁴⁴.

⁴³ Schwob, *Leben*, S. 186.

⁴⁴ Vgl. oben, S. 5.

Abbildung I



II.
BODENSTÄNDIGE TENORLIEDER

1. Grundsätze der Aufteilung

Gemäß den Ergebnissen neuerer Untersuchungen, die zur Konzentration auf Oswalds Tätigkeit in Tirol führen, möchte ich diejenigen Lieder, die ich als bodenständig bezeichne, zum Schwerpunkt meiner Betrachtung der Mehrstimmigkeit machen. Da diese Lieder, die besondere Probleme aufgeben, bisher weder systematisch beschrieben, noch ihre musikalischen Eigenschaften überzeugend herausgearbeitet worden sind, ist eine sorgfältige und detaillierte Erforschung gerechtfertigt. Lieder, die Einfluß westlicher Kunstmusik aufweisen, d. h. Nachahmungen oder direkte Übernahmen von französischen und italienischen mehrstimmigen Liedsätzen, werden in einem eigenen Kapitel behandelt.

Aus arbeitstechnischen Gründen war eine Aufteilung in Gruppen von Liedern mit verwandten Merkmalen notwendig. Als Klassifizierung nach „Gattungen“ darf sie nicht streng genommen werden, weil auch innerhalb der einzelnen Gruppen bisweilen beträchtliche Unterschiede anzutreffen sind. Scharfe Eingrenzungen waren unmöglich: auch unter den zwei Größereinteilungen ist die Grenze zwischen „bodenständig“ und „westlich“ fließend. Auf keinen Fall dürfen die Gruppen chronologisch als Entwicklungsphasen aufgefaßt werden, wie es etwa Salmen bei seiner Datierung der Lieder macht⁴⁵. Solange die Texte keine konkreten biographischen Anspielungen aufweisen, halte ich satztechnische Kriterien allein für ungenügend, um eine Datierung festzulegen.

Der wichtigste Gesichtspunkt bei der Gruppierung war das handschriftliche Notenbild. Die Verwendung einer bestimmten Art von musikalischer Schrift steht im direkten Zusammenhang mit der Art des musikalischen Satzes, der mitgeteilt werden soll.

Als vortreffliches Beispiel dieser Abhängigkeit möchte ich das wohl archaischste der mehrstimmigen Lieder, *Des himels trone*, anführen. Da dieses Lied aus vielen Gründen einen Sonderfall darstellt, nehme ich es den anderen Gruppen bodenständiger Tenorlieder voraus.

Des himels trone (P 1.37)

NOTATION

Tenor In beiden Handschriften sind die ersten zwei Melodiezeilen in Semibrevisketten, die letzte Zeile in Semibrevis-Minima-Wechsel (sogenannter andeutender Mensur) notiert. Hs. B hat

⁴⁵ Siehe oben Anm. 9

ligierte Semibreven (vorwiegend *c.o.p.*-Ligaturen), und schreibt Wiederholungen der Melodie bei jedem Doppelpers aus. Hs. A hat den Text unter der jeweiligen Melodiezeile doppelt aufgezeichnet und verwendet keine Ligaturen. Beide Handschriften, besonders aber A, weisen bestimmte Gruppierungen der Semibreven auf, die auch die melismatischen Abschnitte der Melodie gliedern (also unabhängig von der Textunterlegung sind). Sie können als absichtliche Angaben von Zäsuren aufgefaßt werden, und daher einen wichtigen Anhaltspunkt für den rhythmischen Vortrag des Liedes darstellen.

Die Tenormelodie ist dem Ambitus und der Finalis nach phrygisch. Die Betonung im Verlauf der Melodie liegt jedoch auf der Dreiklangs-, bzw. Terzstruktur, also auf den Tönen e, g, h, und auf der Subfinalis d (vgl. die Anfangsphase der beiden Stimmen unten im Notenbeispiel 3). Die eigentliche Dominante des Phrygischen, c, kommt als Hauptton niemals vor. Statt dessen kadenziert die Melodie häufig zum a (Dominantton des Hypophrygischen), oder betont die Quint h, obwohl es sich um einen Ton handelt, der in den Kirchentonarten stets gemieden wird. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht der Unterschied zwischen den Aufzeichnungen der letzten Melodiezeile in A und B. Die zweistimmige Fassung (Hs. A) schließt bei der ersten Endung auf a, die einstimmige Version (Hs. B) dagegen auf h. Wir haben es also nicht mit einer streng modalen Melodik zu tun, sondern mit einer Melodik, die vorwiegend mit Terzreihungen und Quartsprüngen in den Klangräumen e—h, g—d, und zusätzlich a—e operiert.

Kontra- Nach dem Tenor und den weiteren Textstrophen folgt in der
tenor Hs. A oben auf dem nächsten Blatt eine zusätzliche Stimme, die besondere Fragen aufwirft⁴⁶. Am ersten Zeilenende ist dem Notator offensichtlich ein Schreibfehler unterlaufen. Im Ver-

⁴⁶ Timm, in *Überlieferung*, S. 96, argumentiert, daß diese Stimme später nachgetragen wurde: Gemäß der üblichen Anordnung in anderen zweistimmigen Liedern müßte sie über dem Tenor stehen, wenn sie dem Schreiber zur gleichen Zeit zur Verfügung gestanden hätte. Dafür zeuge auch der Vermerk *Et sic est finis* hinter der letzten Textzeile. — Dieses Lied ist jedoch das einzige, das einen Kontratenor und nicht einen Diskant als zweite Stimme hat. Anderswo in der Handschrift ist es üblich, den Kontratenor nach einem textierten Tenor aufzuschreiben. Nur der Diskant, ob textiert oder nicht, steht immer vor dem Tenor. Bei den *finis*-Vermerken des Textschreibers herrscht in den Handschriften ein ziemliches Durcheinander. Sie werden z. B. häufig dort gestrichen, wo sie am Platz wären. Wendet man in diesem Lied die Logik der Aufführung statt der der Aufzeichnung an, ist solch ein Vermerk hinter der letzten Textzeile sinnvoll.

gleich zum zweiten Zeilenende (dem musikalischen Reim) fehlt eine der rubrizierten Noten und alles folgende, bis zu den roten Kadenznoten ganz am Schluß des Liedes, ist um einen Ton nach unten verschrieben. Ab dem zweiten Liniensystem tritt noch eine falsche Schlüsselung hinzu: Vorgesehen war ein C-Schlüssel-Wechsel von der vierten zur zweiten Linie⁴⁷.

Rubrizierung

Der Kontratenor verwendet außer der schwarzen Semibrevis noch die rote und die kaudierte Form der Semibrevis (ich vermeide absichtlich den Begriff Minima in diesem Zusammenhang). Schon im ersten Teil des Kontra fällt auf, daß die Rubrizierung keinen rhythmisch einheitlichen Wert bezeichnen kann. An der ersten rubrizierten Stelle fallen zwei rote Semibreven auf eine schwarze Semibrevis des Tenors. An der zweiten Stelle trifft dies nicht zu: Auch wenn hier drei anstelle der zwei roten Semibreven stehen würden (vgl. den oben beschriebenen Schreibfehler), müßte die letzte sich langsamer, also im gleichen Rhythmus mit dem Tenor bewegen, um die richtigen Kadenzklänge zu erreichen. An beiden Stellen jedoch stehen die *rubrae* gerade an Abschlüssen der langen Melismen, die gleichzeitig mit den Melismen des Tenors (über *sich* und *durch*) vorgetragen werden. Die Rubrizierung fungiert also als optische Gliederungshilfe für die Ausführenden, mit der sie den untextierten Kontratenor mit den rhythmischen Gruppierungen des Tenors besser koordinieren können. In der zweiten Melodiezeile grenzen die roten Noten wieder ein langes Melisma (über *wunni . . .*) ab und gleichzeitig machen sie noch auf den musikalischen Reim mit der ersten Zeile aufmerksam. Wieder begegnen wir der Funktion als Gliederungs- und Orientierungshilfe. Die rhythmische Funktion — hier ergibt sich aus dem Zusammenhang meist die Halbierung der Werte — ist nur ein Teil der vielschichtigen Bedeutung der Rubrizierung.

Kaudierung Analog zu den rubrizierten Noten bekommen auch die kaudierten Semibreven eine andere rhythmische Bedeutung (d. h. einen kürzeren Wert), weil sie eine Veränderung des sonst gleichschreitenden Vortrages signalisieren. In dieser Funktion können sie auch den Wert der Nachbarnoten beeinflussen. In

⁴⁷ Daß solcher Wechsel intendiert war, bestätigt auch das folgende Lied in der Hs. A, das den Schlüssel ebenfalls falsch weiter auf der vierten Linie notiert. Dasselbe Lied in der Hs. B, fol. 31r, zeigt dagegen einen C-Schlüssel auf der zweiten Linie, bei identischer Lage der Noten innerhalb des Liniensystems.

der einstimmigen Aufzeichnung dieses Liedes in der Hs. B kommt solche Kaudierung (vgl. z. B. Tenor, erstes c') nicht vor, da das Problem des Zusammensingens entfällt.

Auf die unterschiedliche Funktion der kaudierten Rhomba im einstimmigen Lied haben eine Reihe von Forschern aufmerksam gemacht. „Offenbar entschied der Notator, welche der Modalitäten Vorrang haben sollte, womit andere entfielen.“⁴⁸ Die kaudierte Note darf also nicht als ein absolutes, d. h. immer die gleiche rhythmische Bedeutung tragendes Zeichen aufgefaßt werden.

In der dritten Melodiezeile des Tenors deutet der regelmäßige Wechsel von unkaudierten und kaudierten Rhomben auf eine Veränderung des Vortrags gegenüber den vorangehenden Teilen hin. Der neue Vortragstypus ist durch das Tanzliedhafte dieser Zeile bedingt. (Ich werde mich mit diesem Wechsel noch näher in der Textuntersuchung befassen.)

Die Kaudierung im Kontratenor hat wieder die oben genannte Signal-Funktion, die nur im Zusammenhang mit dem Tenor sinnvoll wird. Der Kontra bewegt sich im Gleichschritt mit dem Tenor (hier wohl im lang-kurz-Rhythmus) und, solange keine Unregelmäßigkeiten auftreten, bedarf er auch keiner selbständigen rhythmischen Notierung. Kaudiert werden daher außer dem ‚Auftakt‘ noch Töne, die nicht mit dem Tenorrhythmus übereinstimmen, oder solche, bei denen eine durch Wiederholung festgesetzte Formel plötzlich wechselt. Ein Beispiel für Ersteres ist die erste kaudierte Vierergruppe dieses Abschnitts (a) und die Kaudierung der Terzsequenz (c), für Letzteres siehe den Notationswechsel nach der Terzsequenz (d) und die Dreiergruppen über *minnikleich, freudenreich* (b)⁴⁹.

Die zwei Schlußfloskeln sind dann interessanterweise wieder mit Hilfe der Rubrizierung besonders hervorgehoben. Es wird dadurch die Stelle klar bezeichnet, wo die Veränderung zur *clos*-Endung eintritt: Die letzte schwarze Note des *ouvert* stimmt mit der schwarzen Note des *clos* überein.

⁴⁸ Christoph Petzsch, Der magister scilicet scriptor der Kolmarer Liederhandschrift, sein ‚unerkannter‘ Ton und nochmals zur Frage der Meistergesangreform. In: *Mf* 1973, 445–473, Zitat S. 454, Anm. 41.

⁴⁹ Die Veränderung erfolgt hier durch Dehnung der Note h im Tenor (... *kleich*). Der Schreiber bezeichnet diese Dehnung nicht, sondern kaudiert im Kontratenor den vorangehenden kürzeren Wert a und gleicht damit die Notation dem Tenor an. Die Kaudierung wird also nur für kürzere Werte verwendet.

... wenden/ als mein Tenden/ trawren plenden/ minnikleich / freudenreich / macht mich dy raine/

Notenbeispiel 1

MUSIKALISCHER SATZ

Die zwei Stimmen bewegen sich überwiegend gleichzeitig und haben ähnlichen Ambitus: Tenor c–g', Kontra d–h'. Dies führt zu häufiger Stimmkreuzung, die meist durch den Einklang zur Terz und dann zur Quint fortschreitet. Ein gutes Beispiel der typischen Klänge und Klangfolgen ist die Eröffnung des Liedes. Der Tenor fängt hoch mit dem Melisma über *Des* an und fällt nach einem kurzen Aufschwung in der Mitte (*himels tro . . .*) zum Abschluß auf d (*. . . ne*). Der Kontra beginnt in Gegenbewegung von der Oktave aus, verläuft kurz parallel mit dem Tenor und schließt auf der Quint a', eine Duodezime über dem Tenor. In diesem Abschnitt ergibt sich die folgende Klangfolge: 8–10–8–5–1 (Stimmkreuzung) –3–5–5–1–5–5–8–6–10–12–12⁵⁰. Es handelt sich um eine Art archaischer Mehrstimmigkeit, wie wir sie schon aus dem frühen Organum kennen, und die sich als feste Tradition im deutschen Raum, besonders in den Klöstern, lange gehalten hat⁵¹.

Die Zusammenhänge zwischen musikalischer Schrift und Satzart sind in diesem Lied auffallend: Der Schreiber behielt ganz selbstverständlich auch die für diese Art des Satzes traditionelle Notation bei, obwohl er die Mensuralnotation ebenfalls beherrschte⁵².

⁵⁰ Im späteren Verlauf des Satzes treten einige kurze Dissonanzen auf, die melodisch sinnvoll sind und daher von mir nicht „verbessert“ wurden. (Nur die Vorhaltsbildung am Anfang des dritten Teiles ist als Schreibfehler aufgefaßt worden.)

⁵¹ Vgl. Göllner in: IMS Kongress-Report 1967 (siehe Anm. 14 oben), bes. S. 65 und Diskussion S. 67–69.

⁵² Nach Timm, Überlieferung, S. 91f, handelt es sich um Hand g, die auf den vorangehenden Folien Mensurales aufzeichnete.

Dieser Satz zeigt eine enge Verwandtschaft zur Einstimmigkeit (beachte die oben erwähnte andeutende Mensur, die ihre Tradition im einstimmigen Lied hat). Aus der Notation geht hervor, daß der Kontratenor völlig von der Tenorstimme abhängig ist. Deswegen kann man hier nicht von mehrstimmigem Satz im engeren Sinne sprechen. In der Handschrift A wurde ein gehobener, kunstvollerer Vortrag eines im Grunde einstimmigen Liedes festgehalten. Der Tenor kann auch, wie aus der Hs. B ersichtlich, als einstimmige Melodie gesungen werden. Durch differenziertes Mitsingen oder Mitspielen⁵³ erweitert sich der Melodievortrag zu einer „mehrfachen“ Einstimmigkeit. Dieses musikalische Verfahren nenne ich wegen der analogen Klangstruktur „organale Zweistimmigkeit“, wobei „organal“ nur als Beschreibung, frei vom historischen Zusammenhang mit dem Organum der Notre-Dame-Epoche und der ihr vorausgehenden Jahrhunderte, verwendet wird. (Ich meide auch den Begriff „Übersingen“, weil er dem heutigen Leser nur eine Parallelbewegung oberhalb des Tenors suggeriert.)

WORT-TON-VERHÄLTNIS

Oswald hat zu dieser Melodie noch einen Text gedichtet, *Keuschlich geboren* (P 1.38). Beide Texte sind ihrer Thematik nach eng mit dem Typus *reien* (Reigenlied) verbunden: Freude über den Frühling und Lob der Frau charakterisieren *Des himels trone*, Freude über das Wunder der Geburt Christi ist das Thema von *Keuschlich geboren*.

Jeweils im letzten Doppelvers der Strophe zeigen Text und Melodie typische Merkmale des *reien* eindeutig auf: überwiegend ein- und zweisilbige Wörter, kurze, regelmäßige Zeilen, Häufung ein und desselben Reimklanges, syllabischer Vortrag im lang-kurz-Rhythmus. Der letzte Doppelvers ist charakteristisch für diese vom Tanz inspirierte Vortragsform. Die ersten zwei Doppelverse unterscheiden sich davon in Metrum, Zeilenlänge, Reimbildung und in der sehr melismatischen Vortragsweise. Diese zwei Doppelverse sind verbunden durch musikalischen Reim, der letzte allein hat *ouvert-clos*-Endung („*Clasula*“). Durch genaue Betrachtung der ganzen ersten Stro-

⁵³ Ich halte beide, die vokale und die instrumentale Ausführung, für möglich. Bei der vokalen wäre besonders die zweite melodische Zeile interessant, die im langen Melisma eine jodlerartige Brechung der Kontratenorstimme enthält.

phe (*Des himels trone*) können wir verfolgen, wie der *reien*-Typus im Verlauf der Strophe hergestellt wird, wie die musikalische Struktur die Struktur der Aussage beleuchtet und die Spannung des Vortrags erhöht:

Situationsbeschreibung

<i>Des himels trone / entfärbet sich durch tags gedranck. Die voglin schone / erwecken mich mit süßem klanck. Verswunden ist der sne, laub, gras, kle wunnikleich entspringen.</i>	Eröffnungsformel eines Tagesliedes ⁵⁴ , melismatische Melodie, die an die geistliche Sequenz erinnert. Sommeranfang: Ankündigung der <i>reien</i> -Thematik. Erste Kurzreime, Melodie zum Teil syllabisch.
--	--

Persönliche Dimension

<i>Des will ich von herzen an smerzen meiner frauen singen,</i>	„Frau“ und „Singen“ in den Mittel- punkt gestellt. Übergang zum
---	---

Lob der Frau

<i>Die mir kan wenden als mein senden trauren blenden ... dem zarten weib neur wo ich gach.</i>	im eindeutigen <i>reien</i> .
---	-------------------------------

Der Anfang der zweiten Strophe bestätigt nun, daß dieses Lied tatsächlich ein *reien* sein soll: *Pfeif auf, lass raieren!* Die Aussagen der restlichen Strophen weichen von der Frauen- und Frühlingsthematik nicht mehr ab. Nachdem die Aufmerksamkeit der Zuhörer durch spielerische Verbindung verschiedener Text- und Melodietypen angelockt und gespannt wurde, lockert sich die enge Wort-Ton-Korrespondenz für die weiteren Strophen. Offensichtlich wurde diese erste Strophe mit der Melodie zuerst konzipiert, andere Strophen und *Keuschlich geboren* folgten nach.

⁵⁴ Hier drängt sich die Frage auf, inwieweit ein Anklang an Maria beabsichtigt war. Das Stichwort *tron des himels* (vgl. Oswalds Übersetzung der italienischen *Lauda Ave mater, o Maria*, P 35.109b), gekoppelt mit der „geistlich“ inspirierten organalen Zweistimmigkeit, spielt meines Erachtens auf die Parallele Maria / weltliche Geliebte an. Wir können Oswald solch einen bewußten Gebrauch dieser Zweideutigkeit durchaus zumuten.

Salmen datiert *Keuschlich geboren* etwa 6 Jahre früher als *Des himels trone* („1416, an Margarethe?“) und bringt es in Zusammenhang mit Oswalds Palästina-reise („In Syrien“) ⁵⁵. In seiner Besprechung des musikalischen Satzes geht er auf die Datierung gar nicht ein, so daß ich außer der sehr bedenklichen thematischen Verbindung Christus-Palästina keinen Grund dazu entdecken kann.

In P 1.38 wird die *reien*-Thematik der letzten Doppelzeile nicht durch die Aussage der vorangehenden Verse vorbereitet wie in P 1.37. Dadurch verlieren die Kurzreime und der syllabische Vortrag im zweiten Doppelvers ihre besondere Funktion. Diese Tatsache läßt *Keuschlich geboren* eindeutig als Zweittext erkennen ⁵⁶.

In den Folgestrophen von *Des himels trone* benutzt Oswald andere Mittel, um die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu erhalten. Durch subtile Verschiebung des Reimes innerhalb der Zeile (A) oder Verwendung von weiblichen statt männlichen Versendungen (B) variiert er die verschiedenen Melodiewiederholungen:

A.

(Dritter Doppelvers)

W = weiblich; M = männlich

- | | | | | |
|-----------|---|---|---|--|
| | W | W | — | |
| I . . . | | | | <i>die raine / klaine / ist mein ungemach.</i> |
| | M | — | M | |
| . . . | | | | <i>mein leib / dem zarten weib / neur wo ich gach.</i> |
| | W | W | — | |
| II . . . | | | | <i>gesüset / grüset / sei ir sprinz und spranz.</i> |
| | M | M | — | |
| . . . | | | | <i>an mich / wenn ich / kom zu dir an den tanz.</i> |
| | W | — | W | |
| III . . . | | | | <i>der sunne / küler brunne / klar geflinst.</i> |
| | M | M | — | |
| . . . | | | | <i>ain got / an spot / uns sölche gnad verzinnt.</i> |

⁵⁵ Salmen, S. 155 und 156.

⁵⁶ Vgl. Christoph Petzsch, Oswald von Wolkenstein Nr. 105 „Es komen neue mer gerant“. Text-Form-Korrespondenz als Kriterium bei Fragen der Datierung und Überlieferung. In: ZfDPH 91, 1972, 337–351.

Notenbeispiel 2
(A. Melodische Verteilung)

I ... mich die raine / kleine / ist mein un-gemach
... ist mein leib / dem zar-ten weib / ...

II ... ge-süsset / grüsset / sei ...
an mich / wenn ich / kom zu

III ... der sunne / kü-ler brunne /
an got / an spot / uns sdi-che ...

B.
(Erster Doppelvers)

		M	M
I	Des.....	sich.....	gedranck.
	Die.....	mich.....	klanck.
		W	W
II	Pfeif.....	grüne.....	entsprossen.
	Gen.....	küne.....	unverdrossen.
		M	W
III	Fliehet.....	not.....	genidert.
	Die.....	rot.....	durchfidert.

Notenbeispiel 3
(B. Melodische Verteilung)

I... erwecken sich / ... tags gedranck.
erwecken mich / süßem klanck.

II... kü - ne / ... ent-spros-sen.
kü - ne / un-ver-dros-sen.

III... an not / ... ge-ni - dert.
mundlin rot / durch-ti - dert.

Eine besonders interessante Stelle findet sich in der Anfangsphrase des zweiten Doppelverses. Von Zeile zu Zeile verschiebt sich der Wortakzent, und auch der Reim ist einmal männlich, einmal weiblich. In der Hs. B bemerken wir bei der Wiederholung eine kleine Abweichung in Melodie und Ligatur, die die Verschiebung des Akzents hervorhebt:

I Ver-sunden ist der sne / laub gras kie / Des wil ich von her-zen / an smer-zen /
 II. Schau an die blumlin klar / wol-ge-var / Darin well wir bran-gen / enp-fan-gen /
 III. Ir anplick hendlin weiss / soi mit fiess / Wenn sie in die au-e / mit tau-e /

Notenbeispiel 4

Beim ersten Auftreten ergibt die Textbetonung rhythmisch drei auftaktige Zweier, gefolgt von einem abtaktigen Kurzreim, der in den Handschriften sehr auffällig mit viel Zwischenraum aufgezeichnet ist. Meines Erachtens ist es ein Zeichen für die Dehnung dieser Silben zu etwa doppeltem Wert. Der kurze Vers wird also im Zeitablauf bis auf den Auftakt mit dem ersten Vers symmetrisch. Die Wiederholung fängt jedoch im Text abtaktig an. Es ergeben sich nun vier abtaktige Zweier, die zum Kurzreim überleiten, welcher jetzt wiederum auftaktig wurde⁵⁷. Die Notation ist also, wie oben erwähnt, oft nur eine Andeutung des Vortrages. Die rhythmische und metrische Gestaltung muß sich vorwiegend am Text orientieren.

⁵⁷ Auf das Problem der Verschiebung von Binnenreimen bei der Wiederholung und in den Folgestrophen, und der unterschiedlichen metrischen Formung bei gleichbleibender Melodie hat zum ersten Mal Helmut Lomnitzer aufmerksam gemacht: „Die Frage . . . wie der Text der Folgestrophen, zumal bei Abweichungen in der metrischen Formung, unter die Noten zu bringen sei, . . . muß sich . . . dem Philologen stellen und gegebenenfalls sogar editorische Konsequenzen nach sich ziehen.“ (Wort-Ton-Probleme bei Oswald von Wolkenstein. In: Tagungsbericht, S. 72.)

Lieder in geradzeitiger Mensur

In diesem Abschnitt gruppieren ich drei Tenorlieder zusammen, die mensural im *tempus imperfectum – prolatio minor* (ohne Rubrizierung) notiert sind. Sie zeichnen sich durch einfache Struktur der Tenores aus, deren Melodie sich vorwiegend stufenweise und mit vielen Tonwiederholungen innerhalb eines kleinen Ambitus bewegt. Der Text wird von beiden Stimmen gleichzeitig und im gleichen Rhythmus syllabisch vorgetragen; nur das letzte Lied weist eine größere rhythmische Unabhängigkeit der Diskantstimme auf. In der klanglichen Struktur zeigen sich unter den Liedern auch einige Unterschiede. Das Lied P 2.51 ist ein Beispiel der reinen organalen Zweistimmigkeit: Der Diskant schreitet stets gleichzeitig mit dem Tenor fort, häufig in parallelen Quinten und Oktaven oder in Gegenbewegung von der Quint über die Terz in den Einklang und umgekehrt. Die Sext als selbständiger Klang ist äußerst rar. Das Lied P 3.84 wirkt ebenfalls organal, obwohl es einen weniger abhängigen Diskant hat und dem Sextklang einen wichtigeren Platz einräumt. P 4.91 weist auch eine gewisse Verselbständigung des Diskants auf: an einigen Kadenzstellen führt er eine eigene rhythmische Figur mit Verzierung ein. Dieser Satz wirkt insgesamt stimmiger wegen der konsequent angewandten Gegenbewegung, die oft durch die dissonante Sekunde oder durch die Quart schreitet. Parallelen kommen nur selten vor und sie bewegen sich neben dem Quint- auch noch im Terzabstand. Diese Merkmale bezeugen ein bewußtes kompositorisches Eingreifen in die gebräuchliche organale Zweistimmigkeit.

Im folgenden sollen die Besonderheiten einzelner Lieder besprochen werden.

Ach, senliches leiden (P 2.51)

NOTATION

Die Aufzeichnung dieses Liedes in der Hs. A erfolgte im Zusammenhang mit einer Reihe von Diskantliedern und Liedern mit zwei verschiedenen Texten im Diskant und Tenor, worunter sich auch viele der nachgewiesenen Übernahmen befinden. Analog zu diesen unterlegt auch unser Lied den Diskant durchgehend mit Text, obwohl der folgende Tenor denselben Text wiederholt. Die weiteren Strophen des Liedes werden nach dem Tenor aufgeschrieben. Diese Aufzeichnung bestätigt die vokale Ausführung des Diskants, gleichzeitig zeigt sie aber eindeutig, daß bei dem hier verwendeten musikalischen Ver-

fahren (der organalen Zweistimmigkeit) der vokale Tenor die führende Stimme war. Der Textschreiber hätte sonst, wie in den Diskantliedern, nur ein Liniensystem für die Notierung des Tenors freilassen können⁵⁸. Die großzügige Platzeinteilung war auch dadurch ermöglicht, daß der Schreiber angeblich keine weiteren Vorlagen hatte und sich erst in der Mitte der dritten Lage befand⁵⁹.

Rubrikator und Initialenmaler machten keinen Unterschied zwischen einem Diskant- und einem Tenorlied: die rot-blaue Initiale des Diskants ist hier sogar besonders aufwendig ausgeführt.

Die Hs. B behält die unmittelbare Reihenfolge der Aufzeichnung in A bei (nach *Der mai mit lieber zal*), was auf dieselbe Anordnung in der gemeinsamen Vorlage schließen läßt. Das Lied ist hier jedoch auf einem freigebliebenen Teil des Blattes mit dem Text nur im Tenor aufgeschrieben. Der Unterschied wurde von Timm als selbständiges Eingreifen des Schreibers gegenüber seiner Vorlage bezeichnet⁶⁰.

TEXT / RHYTHMISCHE GESTALTUNG

In der rhythmischen Aufzeichnung gibt es zwischen den zwei Handschriften keine erheblichen Unterschiede. Das dreistrophige Lied benutzt stolligen Strophenbau mit einem zusätzlichen Stollen nach dem Abgesang, also die Anlage AABA. Die Wiederholungen der musikalischen Teile sind alle ausgeschrieben, so daß der Text durchgehend unterlegt wurde. Die mensurale Notierung im *tempus imperfectum* – *prolatio minor* scheint auf den ersten Blick keine besonderen Schwierigkeiten aufzuweisen.

Trotzdem ergeben sich einige Unregelmäßigkeiten aus der Reimstruktur und der Deklamation des Textes. Am auffälligsten ist die Stelle an der jeweiligen Stollenkadenz, wo sich im dritten Vers des Stollens zwei Dreier ergeben:

⁵⁸ Man muß hier die Zusammenarbeit von einem Textschreiber und einem musikalisch mehr erfahrenen Notator annehmen. Vgl. Timm, *Überlieferung*, S. 29.

⁵⁹ Ebda., S. 39.

⁶⁰ Ebda., S. 59. Auffallend ist, daß solche Aufzeichnung eines Tenorliedes (der Text in beiden Stimmen vollständig ausgeschrieben) auch in der Hs. A nur zweimal vorkommt, wobei das zweite Lied von eben diesem Schreiber h eingetragen wurde. (Vgl. die Besprechung von P 3.84, unten S. 34 ff.)

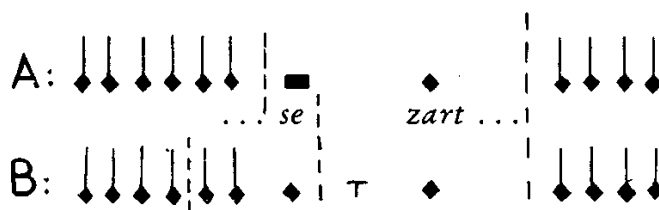
Ach, [□]senliches [□]leiden /

[□]meiden, [□]neiden, [□]schaiden, das tut [□]we /

[□]besser [△]wer versunken in dem [△]se / (zart . . .)

(□ = zweizeitige, △ = dreizeitige Brevis)

An dieser Kadenzstelle kommt es auch zu Abweichungen in den beiden Handschriften: A notiert, wie gesungen wird, beide *we* und *se* als Breven. B hat dagegen eine systematischere Aufzeichnung, die eine Erweiterung zur dreizeitigen Brevis nicht zulassen will:



Auch an anderen Stellen bemerken wir eine Mehrdeutigkeit der Aufzeichnung, wenn die Textbetonung dem mensuralen System entgegenwirkt, oder seine Ambivalenz ausnutzt: Einen Abschnitt von sechs Semibreven kann man, wie noch das folgende Beispiel illustriert, jeweils als drei Zweier oder als zwei Dreier deuten.

I... es schaid der Tod ob mir dem treu nicht helfen wir aus grosser not mein
B... mich niemand trost und ist mein leiden sicher gros mein herze das wirt je-rost mit

Notenbeispiel 5

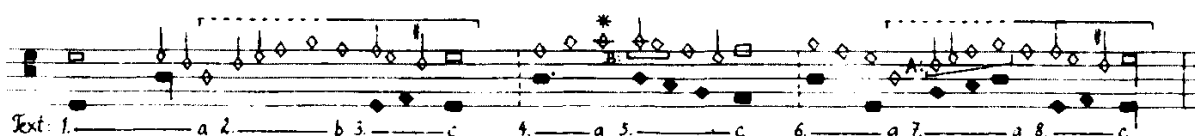
Striche wurden im Notensystem nach zweizeitigen Brevisheiten, im Text gemäß dem deklamatorischen Akzent gezogen. Man kann wieder metrische Unterschiede auch zwischen einzelnen Strophen feststellen.

Dieser Sachverhalt spricht klar gegen die Verwendung von Taktstrichen in der modernen Übertragung. Der fließende, durch den Text geregelte Rhythmus darf nicht in Takte mit falscher Akzentuierung gezwungen werden.

Wol auf, wir wellen slafen (P 3.84)

Diese Wirtshausszene⁶¹ mit einfacher, kurzer Melodie ist in der Handschrift A falsch notiert: Wir finden den C-Schlüssel in beiden Stimmen auf der dritten anstatt auf der vierten Linie. Der Diskant ist noch zusätzlich um einen Ton verschrieben. Solche Versetzung und falsche Schlüsselung kommen häufig vor. Die Aufzeichnung in B ist in der Schlüsselung korrekt und weicht nur wenig von A ab.

Der Tenor steht im D-Modus und ist aus drei Kurzteilen gebaut, die der Zeilen- und Reimstruktur des Textes folgen. Teil I umfaßt drei Verse (Reime a, b, c), Teil II nur zwei (a, c) und Teil III wieder drei Verse (a, a, c). Teile I und III schließen mit identischer Kadenz (Vers 3 = Vers 8). Die im syllabischen Textvortrag erklingende Tenormelodie ist aus wenigen, aber jeweils mehrmals wiederholten Tönen gebaut, so daß sich die Klangfolgen des Liedes zum folgenden Bild reduzieren lassen:



Notenbeispiel 6

(Der Diskant wurde wegen der Übersichtlichkeit weiß notiert)

Dieser Satz entsteht im Grunde durch die Kombination zweier Verfahren: des über einem liegenden Ton im Tenor aus dem Unisono (Vers 2) oder der Quint (Vers 4) steigenden Melodiebogens, wie im frühesten Organum, und der durchaus zeitgenössischen Kadenz mit geläufiger Vierton-Floskel.

Der Melodiebogen über dem a des Tenors im zweiten Kurzteil bringt eine ungewöhnlich exponierte kleine Sept (unvorbereitete Vorhaltsbildung über *verkafen*). In der Hs. A wird sie zur Quint am weiblichen Versschluß geführt, in B erst beim Auftakt des nächsten Verses zur Sext aufgelöst. Die Sept und auch die None werden noch als Vorhalte in den Kadenzfloskeln verwendet:

⁶¹ Diesen Begriff hat Helmut Lomnitzer vorgeschlagen, weil er Oswalds „Trinklieder“ besser charakterisiert.



Notenbeispiel 7

(Interessant ist die zweite Kadenzfloskel, in der die Hs. A den harten Klang der großen Sept meidet.)

Noch eine Einzelheit der Diskanttaufzeichnung ist hier bemerkenswert. Vers 7 (*zu unsern weiben staffen*) hat in der Hs. B aufsteigende Quintparallelen, aber Sextparallelen in der Hs. A. In A fängt dadurch der musikalische Reim im Diskant um einen Melodieabschnitt früher an als im Tenor. Es bedeutet einen Ansatz zur Verselbständigung der Diskantstimme, die durch das Angleichen der zwei Kadenzabschnitte ein eigenes Strukturelement aufweist. Die Version in der Hs. B überliefert eine archaische Form, obwohl sie später als diejenige in A eingetragen wurde⁶². Die Texte sind in beiden Handschriften von demselben Schreiber (h) niedergeschrieben worden. Es stellt sich die Frage, warum in der früheren Aufzeichnung der Text für beide Stimmen eingetragen ist, und in der späteren nur für den Tenor. Analog zu der Situation in P 2.51 müßten wir einen selbständigen Eingriff des Schreibers h gegenüber seiner Vorlage postulieren (vgl. oben S. 32), aber nur im Zusammenhang mit der Hs. B. Solche Unterschiede in der Arbeit eines Schreibers und vermutlich auch eines Notators lassen auf unterschiedlichen Anlaß schließen, aus dem die Handschriften entstanden sind – und das bedeutet auch einen unterschiedlichen Zweck der beiden Sammlungen.

Freuntlicher blick (P 4.91)

NOTATION

Wie die vorangehenden Lieder, ist auch P 4.91 überwiegend in zweizeitigen Semibreven und Minimen aufgezeichnet, die je nach Textbetonung im Zweier- oder im Dreierhythmus auslegbar sind. Cesar Bresgen führte dieses Lied in seiner Studie

⁶² Zur Datierung der Eintragungen siehe Timm, *Überlieferung*, S. 102 und 104. Handelt es sich um einen Schreibfehler, oder vielleicht um eine übernommene Melodie, die in der Hs. A direkter, in B dann noch mehr an die bodenständige Praxis angeglichen, überliefert wurde?

über asymmetrische Rhythmusgestaltung bei Wolkenstein⁶³ als besonders gutes Beispiel an. Zum Rhythmus dieses Liedes bemerkt Bresgen:

„. . . Man erhält erst durch die richtige Setzung der Schwerpunkte die eigentliche rhythmische Struktur. So erscheint bereits der erste Satz ‚Freuntlicher blick wundet ser meins herzen schrein‘ musikalisch ganz vom Wort aus geprägt . . .“⁶⁴

Die Textbetonung schwankt tatsächlich an manchen Stellen zwischen geraden und ungeraden Gruppierungen, obwohl der Satz für sich genommen im *tempus imperfectum* steht; im Vortrag überwiegt aber der Dreierhythmus. Nur an der Schlußkadenz (an den beiden *ouvert-* und *clos-*Endungen) begegnen wir eindeutigen Zweiergruppen von Semibreven. Sie wirken wie eine rhythmische Erweiterung der Kadenz — eine häufige Erscheinung in Oswalds bodenständigen Tenorliedern.

WORT-TON-VERHÄLTNIS

In diesem Lied beklagt der Sänger die Abwesenheit seiner Geliebten und wünscht sie leidenschaftlich herbei. Die zweiteilige musikalische Anlage wiederholt jeden Abschnitt — AAEB⁶⁵. Teil A behält den gleichen Reimklang für alle seine Kurzzeilen, der etwas längere Teil B wechselt den Reimklang jeweils bei der mittleren phrygischen Kadenz. Sie ist musikalisch durch Semibreven im Tenor und ähnlich wie die Schlußkadenz von Teil A, durch eine Semiminimen-Verzierung im Diskant hervorgehoben.

Bei der musikalischen Aufführung verkürzt sich der zeitliche Abstand zwischen den Reimklängen, was eine Steigerung des

⁶³ Cesar Bresgen, Untersuchungen zum Rhythmus bei Oswald von Wolkenstein. In: Tagungsbericht, 51—59. Ich stelle zwar einige seiner Ergebnisse in Frage, weil sich die Methoden moderner Volksliedforschung im Zusammenhang mit einem mehrstimmigen Lied nicht immer anwenden lassen, möchte jedoch einigen richtigen Beobachtungen, die Textabhängigkeit des Vortrags betreffend, zustimmen.

⁶⁴ Ebda., S. 55.

⁶⁵ In der Hs. A finden wir im Diskant die Bezeichnung *secunda pars*, einen weiteren Beleg dafür, daß wir in diesem Lied eine Stufe von der bodenständigen Zweistimmigkeit entfernt sind. Vielleicht handelt es sich um ein übernommenes *Virelai*? Vgl. auch unter „Musikalischer Satz“.

Vortrages zufolge hat⁶⁶. Den Zeitverlauf könnte man graphisch wie folgt darstellen:

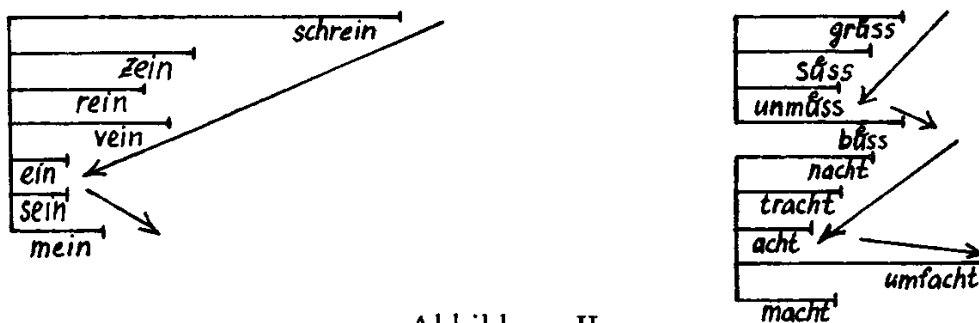


Abbildung II

In der Aneinanderreihung von Kurzreimen und der sich steigenden Abfolge und in der rhythmisch schwebenden Vortragsweise spiegelt sich die Unruhe und Spannung von Oswalds Aussage.

MUSIKALISCHER SATZ

In der klanglichen Struktur dieses Liedes spielen Terzen und Sexten eine wichtige Rolle, und die Parallelbewegung wird konsequent vermieden. Als Beispiel der fast ausschließlich benutzten Gegenbewegung ein Ausschnitt des Teiles B:



Notenbeispiel 8

Die parallelen Quinten am Schluß des Liedes, besonders diejenigen nach der Stimmkreuzung an der *clos*-Endung, fallen hier etwas aus dem Rahmen. Zusammen mit der rhythmischen Erweiterung wurden sie offensichtlich bewusst verwendet, um den Schluß hervorzuheben, d. h. um das Erreichen eines Ruhepunktes im Vortrag zu verdeutlichen⁶⁷:



Notenbeispiel 9

⁶⁶ Ohne den musikalischen Zeitverlauf in Betracht gezogen zu haben, könnte man dieses für Oswald charakteristische Verfahren nicht klar sehen, weil einige Wörter schneller (kürzere Notenwerte), andere langsamer (längere Notenwerte) vorgetragen werden.

⁶⁷ Vgl. auch die Abbildung II oben, in der die „Anhängsel“-Wirkung des letzten Reimes gegenüber dem Bau der vorangehenden Teile deutlich wird. Besonders interessant wird das zweimalige „Anhängsel“ ganz am Schluß des Liedes (Str. III).

Nicht nur der Rhythmus, auch die melodische Struktur des Tenors paßt sich keinem System an. Ähnlich wie in P 1.37⁶⁸ betont auch hier die Melodie den Tonraum g—d und kadenziert auf a (Teil A) und h (Teil B, *ouvert*), obwohl sie grundsätzlich im phrygischen Tonraum verläuft. (Die falsche Schlüsselung des Tenors in der Hs. B beweist, daß der eröffnende Quintklang auf g selbst dem Notator im phrygischen Rahmen ungewöhnlich war: Mit dem C-Schlüssel auf der fünften Linie fängt er die Melodie mit e an. Im letzten System notiert er dann richtig, so daß seine Kadenz auf dem Quintton h schließt.)

In der soeben untersuchten Liedgruppe haben wir gesehen, daß die geradzeitige Mensur der Aufzeichnung (*tempus imperfectum — prolatio minor*) nicht immer einen regelmäßigen „Duppeltakt“⁶⁹ bedeutete. Es liegt uns in diesen Tenorliedern ein Rhythmus vor, in dem die silben- oder worttragende Semibrevis zum Grundwert wird, der dann beliebig gruppiert werden kann. Die Brevis stellt also nicht mehr eine konstante Zählleinheit dar. Das bedeutet aber, daß in der Niederschrift zwar die Zeichen der Mensuralnotation verwendet werden, ohne jedoch die Basis des Systems aufrechtzuerhalten: Die verschiedenen Unterteilungen der Longa und Brevis machen einer Aneinanderreihung der Semibreviswerte Platz⁷⁰.

Dieses Denken hat meiner Meinung nach seine Wurzel in der Einstimmigkeit. Es wäre deswegen falsch, bei rhythmischen Unklarheiten einfach von Unregelmäßigkeiten der mensuralen Aufzeichnung zu sprechen. In Oswalds zweistimmigen Liedern, die scheinbar in *prolatio-major*-Notierung stehen, finden wir, daß die nicht-mensuralen silbentragenden Zeichen der einstimmigen Weise — Punctum und Virga — auch in dieser gehobeneren Vortragsart als Basis weiterwirken. Sie nehmen hier nur die Gestalt der

⁶⁸ Siehe oben S. 22.

⁶⁹ Siehe Salmens Gruppierungen, in denen er das „Duppeltaktlied“ als charakteristisch für Oswalds „erste Schaffensperiode“, die Sätze im „Trippeltakt“ dann als „die letzte von Oswald erreichte Stufe“ (S. 172) bezeichnet. Weil er nur wenige Lieder als Beispiele des früheren Schaffens angibt, wird nicht klar, welche sonst noch dazu zählen sollen. Salmens Aufteilung spiegelt mehr den eigenen Systematisierungsdrang, als die Wirklichkeit des Dichters im 15. Jahrhundert.

⁷⁰ Also nicht die Brevisseinheiten, wie sie etwa in der italienischen Ars-Nova-Notation oder in den frühen Tabulaturen der Tastenmusik aneinandergereiht wurden.

Theodor Göllner, Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts, in: AfMw 24, 1967, 170—177, stellt dagegen für den deutschen Raum fest: „Die Partitur des Organisten geht von der Zählzeit der Semibrevis als Maßeinheit aus.“ (S. 174) Es läßt sich hier also eine spezifisch deutsche Eigenschaft postulieren.

Semibrevis und Minima an: Als Beweis dafür möchte ich auf die häufige Verwendung dieser silbentragenden Zeichenfolge (◆ ↓) als (Wort-)Einheit im Tenor und auf die damit verbundene Diminution aller gleichgeschriebenen Diskantwerte, die sich auf diese Einheit beziehen, hinweisen. Solche Besonderheiten der Notation werden noch im folgenden ausführlicher besprochen⁷¹.

Ebenfalls für aufschlußreich halte ich den Vergleich mit einigen Beispielen der italienischen Mehrstimmigkeit, wie sie die von Oswald übernommene Lauda *Ave mater, o Maria* darstellt. Dort ist die Kombination *Brevis-Semibrevis* silbentragend und bildet eine Einheit, die sicher nicht viel langsamer zu singen ist als die Zeichenfolge *Semibrevis-Minima* in Oswalds Liedern. Darüber hinaus tritt die genannte Zeichenfolge sowohl in der Lauda als auch diejenige bei Oswald fast immer als Tonwiederholung auf. Meines Erachtens stoßen wir bei Oswald eben auf die für das deutsche Lied traditionelle Schreibpraxis; der hier zu erschließende Rhythmus gleicht jenem in der italienischen, auf der *Brevis* basierenden Notierung⁷².

Ein besonders gutes Beispiel für die hier besprochene Abhängigkeit der Aufzeichnung von bereits vorhandenen Traditionen ist das folgende Lied, das ich als Sonderfall noch vor der nächsten Gruppe eingehend besprechen möchte.

Mein herz jüngt sich in hoher gail (P 5.68)

NOTATION / MUSIKALISCHER SATZ

Tenor Die rhythmische Notation der Tenorstimme ist in beiden Handschriften der Tradition des einstimmigen Liedes verhaftet: vorwiegend Semibrevisketten, Kaudierung der unbetonten Anfangsilbe eines jeden Verses (Auftakt), und andeutende Mensur an den Versenden. Das textlose Anfangsmelisma jedoch ist mensuriert: Die rubrizierten und schwarzen Semibreven der Hs. A und die Breven und Semibreven der Hs. B weisen eindeutig auf Dreierhythmus hin. In der Hs. B, die jede Melodiezeile mit dem neuen Text wiederholt (in A sind die Texte direkt unter der Melodie doppelzeilig aufgeschrieben), ist auch eine Wiederholung des Melisma vorgesehen. Wahrscheinlich hatte die Vorlage die zweite Textzeile als Block nach dem Ende der Melodiezeile aufgeschrieben, und

⁷¹ Zur häufigen Verwendung der Rubrizierung als Zeichen für Diminution siehe besonders unten, S. 47ff.

⁷² Können wir auf diese Weise doch Einflüsse der oberitalienischen Praxis bei Oswald feststellen? (Vgl. auch unten, S. 47ff.)

der Textschreiber nahm die Ausschreibung der Wiederholung selbständig vor. Dadurch wird die These von Timm bestätigt, die auch die doppelzeilige Aufzeichnung in A als einen gegenüber der Vorlage selbständigen Eingriff vom Schreiber g betrachtet⁷³.

Die einstimmig überlieferte Version des Liedes in B steht im hypomixolydischen Modus, der aber an den Zeilenenden zum Dorischen schwankt⁷⁴. Die zweistimmige Version wurde um einen Ton tiefer aufgezeichnet. Es ist interessant, daß gerade der alleinstehende Tenor den gebräuchlichen Modus der Einstimmigkeit beibehielt, während das Auftreten einer zusätzlichen Stimme eine andere Notierung zufolge hatte⁷⁵. Bruno Stäblein macht dazu die folgende Bemerkung:

„. . . da hier die Oberstimme (Diskantus) in C notiert sein muß, um die bei einer Schreibweise auf D ständig auftretenden Cis und Fis zu vermeiden, mußte auch die Liedmelodie in der Unterstimme von D nach C transponiert werden.“⁷⁶

Discantus Die als Discantus bezeichnete Stimme ist über dem Tenor aufgezeichnet und scheint mit schwarzen und roten (bzw. leeren) Semibreven, Minimien und einer Schluß-Longa mensural notiert zu sein. Die Melodiephrasen, die mit den entsprechenden Versen des Tenors zusammen erklingen sollen, sind im Diskant mit den Reimwörtern versehen und mittels roter Striche klar voneinander getrennt.

Die Notwendigkeit dieser Versstriche wird sofort ersichtlich, wenn man versucht, die zwei Stimmen gleichzeitig zu singen. Was konsequent als mensurale Notierung erschien, stellt sich nun als Andeutung der verschiedenen Längen und Kürzen im Verhältnis zum Tenor heraus. Der eigentliche Rhythmus ergibt sich jeweils aus dem Zusammenhang: Die Diskantstimme ist kein selbständiges rhythmisches Gebilde. Die Notationsweise spiegelt hier den *ad hoc*-Charakter dieser Stimme, die jedoch einige Ansätze zur Eigenständigkeit zeigt. (Der Diskant bewegt sich meist schneller als der Tenor und bringt auch

⁷³ Timm, Überlieferung, S. 93 mit Anm. 234.

⁷⁴ Siehe unten meine Besprechung von Melodie- und Klangstruktur.

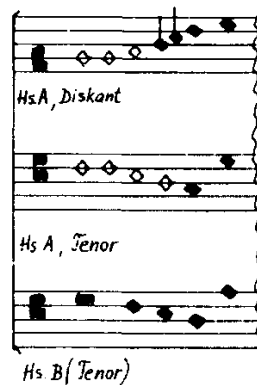
⁷⁵ Ähnlich ist der Fall noch bei P 8.77, P 19.43 u. a.

⁷⁶ Bruno Stäblein, Oswald von Wolkenstein und seine Vorbilder. In: Tagungsbericht, 285–307, Zitat S. 291, Anm. 13.

melodisch Anklänge an kunstvollere Mehrstimmigkeit, besonders in den Kadenzfloskeln⁷⁷.)

RHYTHMISCHE GESTALTUNG

Die Gestaltung des Anfangsmelisma wurde schon einmal erwähnt. Es hat hier eine Schlüsselposition, indem es nicht nur den Ambitus nach oben absteckt, sondern auch den Rhythmus festlegt⁷⁸. Gerade an dieser textlosen Stelle benutzt der Notator Mittel der Mensuralnotation, um z. B. durch Rubrizierung die zweizeitigen Semibreven des Dreierhythmus klarzumachen. Auch hier ist für die Zusammensingenden die Signalwirkung der roten Farbe wichtig: Der alleinstehende Tenor in B hat an dieser Stelle Brevis-Semibrevis-Notierung:



Notenbeispiel 10

Im Diskant wiederholt der folgende Anfangsvers den genau gemessenen Rhythmus des vorangehenden Melisma, nur die Semibreven sind hier geschwärzt. Der Tenor jedoch ist in diesem Abschnitt viel kürzer, so daß man die Alteration einiger Semibreven annehmen muß. Nach dem Textmetrum zu urtei-

⁷⁷ Die frühe deutsche Tastenmusik benutzt bezeichnenderweise sehr ähnliche melodische Formeln sowie ähnliche Koordinationsstriche (obwohl sich diese natürlich nicht, wie in der Vokalmusik, nach dem Text richten konnten, und daher anderen Gliederungskriterien, nämlich den oben erwähnten Brevis- oder Semibrevisheiten, folgten).

⁷⁸ Bei der Betrachtung des Anfangsmelisma drängt sich der Vergleich mit der Funktion der Anfangsligaturen in der Modalnotation beim Organum auf: Festlegung des Grundrhythmus. Es schwingen hier viele zum Teil sehr alte Traditionen mit, die sich nur andeuten lassen.

len, ergibt sich der Rhythmus des ersten Modus (lang-kurz) mit Auftakt⁷⁹.

Wenn wir also die Semibrevis über betonter Silbe *herz* im Tenor dehnen, ergibt sich melodisch und rhythmisch in beiden Stimmen dasselbe Gebilde wie bei der Eröffnung des Liedes, nur um einen Ton tiefer gerückt. Der Anfang der zweiten Strophe scheint diese Lösung zu bestätigen, da hier das zweisilbige Wort *eren* anstelle des einsilbigen *herz* steht:

Notenbeispiel 11

Der nächste Vers dieser Zeile fängt in beiden Stimmen gleich an. Wenn wir auch weiterhin den Grundrhythmus im ersten Modus annehmen, muß wiederum der Diskant die Silben *ist*, ... *tröst* und ... *löst* im Gleichschritt mit dem Tenor dehnen. Erst nach diesem Kurzreim bringen die Kadenzöne des Diskants (über *von lieber hand*) einen Rhythmuswechsel. An dieser Stelle verwendet der Notator Kaudierung, um die Dreiergruppe *d'—e'—d'* (Auftakt-kurz-lang) vom gleichbleibenden Tenorrhythmus (lang-kurz) abzusetzen. (In der Hs. B ist der Tenor in andeutender Mensur notiert. Diese Stelle würde auch mensural gelesen genau den hier beschriebenen Rhythmus ergeben:

Die Klausel zum *c* nach der Wiederholung dieser Melodiezeile gleicht der ersten Kadenz in Notierung und Rhythmus.

⁷⁹ Der Herausgeber kommt hier in die paradoxe Situation, daß er den Tenorrhythmus nur mit Hilfe der Diskant-Notierung feststellen kann, obwohl eigentlich der Diskant die abhängige Stimme ist. Damals genügte eben eine Andeutung, wie die kaudierte Auftaktnote, kombiniert mit dem metrischen Bau oder sogar dem Inhalt des Textes (z. B. *reien*), um den Vortagsrhythmus anzuzeigen. Sehr ähnlich ist die Situation bei P 18.101, wo die Auslegung des Tenors im ersten Modus durch eine spätere, mensurierte Überlieferung bestätigt wurde.

Auch im zweiten Teil finde ich einige Stellen bemerkenswert. Der Anfang der zweiten Melodiezeile ist melodisch im Tenor durch den einzigen Quintsprung des Liedes hervorgehoben, vom hohen c' zum strukturell zweitwichtigsten Ton f ($d'-g$ in der Hs. B). Nach der Klausel des ersten Teiles wirkt dieser Sprung als nochmalige Bestätigung der F-Tonart, bevor sie am Ende dem C Platz macht. Die zweite Stimme verstärkt die Kadenzwirkung, indem sie eine Gegenbewegung vom c' zum f' ausführt. Obwohl die Folge der Notenzeichen im Diskant die vorausgehende Kadenzfloskel wiederholt, bringt der Tenor an dieser Stelle nur vier anstatt sechs Töne. Entweder müßte man die Werte im Ausruf *Ich lob den tag* des Tenors dehnen, oder aber die musikalisch mehr überzeugende Diminution des Diskant-Rhythmus annehmen⁸⁰.

Der nächste Vers dieser Zeile setzt nochmals mit Auftakt zum c' ein und ist im folgenden dem Anfangsvers des Liedes nachgebildet. Der letzte Vers vor der Klausel bringt eine interessante Mischung der Notationsmittel. Nachdem die erste der zwei schwarzen Semibreven in gewohnter Weise in beiden Stimmen gedehnt werden sollte, wandte der Notator für die nächsten zwei Semibreven im Diskant Rubrizierung an, um das neue Verhältnis zur gedehnten Semibrevis des Tenors (2 : 1) und zugleich den ungewöhnlich großen dissonierenden Melodiesprung zu signalisieren. Die noch schnellere Bewegung der Kadenzfloskel (4 : 1) wurde dann mit kaudierten Rhomben notiert.

Um das Notationsverfahren zusammenzufassen: Solange sich der Diskant im Gleichschritt mit dem Tenor bewegt, übernimmt der Text die Gliederungsfunktion. Der Grundrhythmus wird also in einer durch mündliche Tradition überlieferten Weise vom Text abgeleitet; an besonderen Stellen wird der Rhythmus wie im einstimmigen Lied durch andeutende Mensur klarer angezeigt. Der Notator greift zu den Mitteln der mensuralen Notation, um komplizierte rhythmische Verhältnisse zu erläutern (z. B. bei ungleicher Bewegung mehrerer Stimmen). Auf diese Weise bedeutet die Zeichenkombination Semibrevis und Minima je nach dem Kontext einen „großen“ oder einen „kleinen“ Dreier⁸¹. Die *rubrae* werden nur in drei-

⁸⁰ Diese Lösung wurde durch Aufführungsversuche mit Herrn H. Ganser bestätigt. Siehe auch Notenbeispiel 12 unten.

⁸¹ Vgl. auch oben, S. 21f.

zeitigen Liedern verwendet, und sie bezeichnen meistens einen schnelleren Wert als ihre schwarze Form⁸², zugleich übernehmen sie aber auch verschiedene Signalfunktionen.

MELODIE- UND KLANGSTRUKTUR

Die Textunterlegung bei der Wiederholung beider Teile dieses Liedes zeigt, daß die „Clasulae“ nicht die *clos-* einer *ouvert-clos*-Endung bedeuten, sondern ein „Anhängsel“ der Wiederholung sind. Auch in den einstimmigen Liedern Kl 61 und 83 (Koller 28 und 4) und in dem mehrstimmigen Lied P 17.78 finden wir eine vergleichbare Situation⁸³. Diese Lieder in der G-Melodik, die eine zusätzliche Klausel zum d bringen, spielen offensichtlich mit der Ambivalenz der zwei Kirchentonarten, die denselben Ambitus, aber verschiedene Haupttöne haben:

	d	g	a	d'
Hypomixolodisch	Repercussa Finalis			Rep.
Dorisch	Finalis		Rep.	Finalis

Die Struktur des Tenors (nach Hs. B) spiegelt diese Ambivalenz: Schon das Anfangsmelisma besteht aus zwei fallenden Bewegungen d'—a, d'—g. Der erste Teil umreißt den ganzen Ambitus d'—d, zuerst schrittweise fallend, dann steigend mit dem Quart-Sprung g—c' und wieder fallend zur Kadenz auf g. Der Tenor des zweiten Teiles durchschreitet zuerst wieder den Ambitus, rückt aber am Schluß auf von g zu a: zum ersten Mal wird der Dominantton des Dorischen in den Mittelpunkt gestellt. (In der Hs. A ist das b-Zeichen meiner Meinung nach für den folgenden Ton b bestimmt, um die kleine Terz zu bewahren — a—c' in Hs. B.) Die zweite Klausel bringt die fallende Bewegung a—d. Die folgende zusammenfassende Übersicht soll das Spiel mit der modalen Ambivalenz beleuchten:

⁸² Bei der Semibrevis kann es sich um den „regelmäßigen“ 2/3-Wert, aber auch um 1/2- oder 1/3-Wert handeln, wie die nächsten Lieder zeigen werden.

⁸³ Erika Timm, *Überlieferung*, S. 128f, widmet diesem Problem eine lange Anmerkung (Anm. 319), in der sie zu den Untersuchungen von Christoph Petzsch Stellung nimmt. Sie vertritt die Ansicht, daß diese Lieder nicht originelle Abwandlungen bekannter Melodietypen sind, sondern daß sie zu übernommenen Melodien gedichtet wurden. Aufgrund der verschiedenen Satzarten kann man diese Lieder jedoch kaum einander gleichstellen.

Vgl. auch P 4.91, wo eine Erweiterung der letzten Strophe bei der Wiederholung der *secunda pars* plötzlich beide *ouvert-* und *clos-*Endungen mit in den Vortrag einbezieht. Da es nur in der letzten Strophe geschieht, spricht es doch eher für Oswalds originelle Abwandlung.

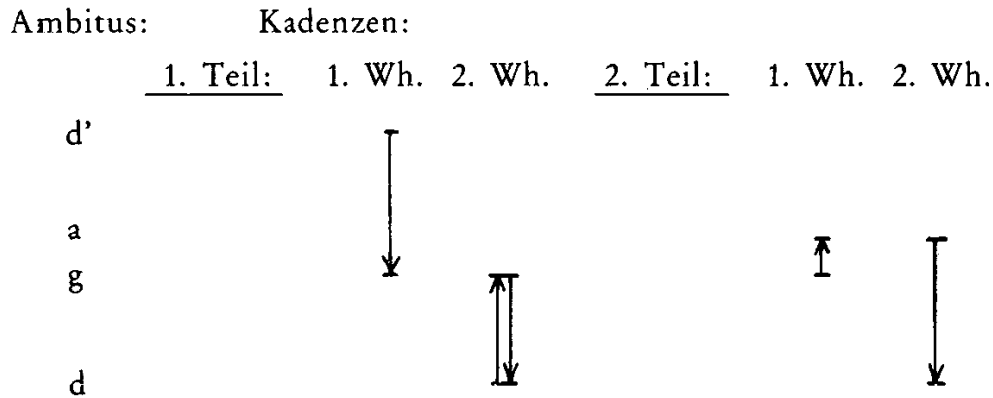


Abbildung III

Im Zusammenhang mit der durch A angedeuteten Alterierung der Terz zum Dur-Klang können wir den Verfall des kirchentonalen Hörens feststellen⁸⁴. Die Klangstruktur zeigt Merkmale der organalen Zweistimmigkeit wie die Vorliebe für perfekte Konsonanzen in Parallelbewegung. Als Beispiel führe ich die Klangfolgen des ersten Teiles an:

(Die rhythmischen Dreiergruppen sind durch horizontale Striche verbunden.)

Melisma 1—3 5⁶—8—5 5—5⁶—8⁶ 8—
 Vers 1 1—3 5⁶—4—8 8—6—8⁶ 8—/8 8—5 5—/
 1 1—3 5—4—5 8—
 Clasula 6 10—6 6—4—6 8

Außer einigen durchgehenden Dissonanzen bringt der zweite Teil keine ungewöhnlichen Zusammenklänge.

WORT-TON-VERHÄLTNIS

Das typische Merkmal von Oswalds Liedern, die Verschiebung der Reime und Abweichung in der metrischen Struktur des Textes bei gleichbleibender Melodie, begegnet uns auch hier, zum Beispiel bei dem zweisilbigen Binnenreim *getröst / erlöst*, der im zweiten Vers der zweiten und dritten Strophe jeweils einsilbig wird: *du mich / glich in* und *dein zucht / frucht ie*.

⁸⁴ Bruno Stäblein, der in anderem Zusammenhang dieses Lied besprach, meinte: „... wir dürfen von Wolkenstein nicht erwarten, daß er sich den Regeln der traditionellen modalen Orthodoxie fügt, wenn sie seinen Intentionen nicht entsprechen.“ Das Verhältnis von textlich-musikalischer Gestalt zum Inhalt bei Oswald von Wolkenstein. In: Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zum 65. Geburtstag, Göppingen 1970, 179—195, Zitat S. 185.

Einige Wörter mit dem langen Suffix *-lich* (oder *-leich* in manchen Liedern) fallen hier noch auf, weil sie auftaktig behandelt werden, wobei die Länge der Silbe vor der Betonung Vorrang bekommt:

Str. I ↓[?] ♦ Str. II ↓[?] ♦ Str. III ↓[?] ♦
 zärtlich, fröhlich, löblich.

Es handelt sich jedoch interessanterweise selten um Fälle, in denen die Melodie zum ersten Mal erklingt; auch in anderen Liedern kommt solche Behandlung meist bei Wiederholungen oder in den Folgestrophen vor.

Vielleicht die auffälligste Abweichung im Textbau bringt die letzte Strophe an dem als Kadenz wirkenden Anfang der zweiten Melodiezeile. Diese markante Stelle ist zuerst dem Ausruf *Ich lob den tag* gewidmet und dann für wichtige Aussagen der Folgestrophen reserviert: Str. II — *Mein höchster hort*, Str. III — *Ungeschaiden* und *Von uns baiden*. Notenbeispiel 12 vergleicht die Zuordnung von Text und Melodie in der ersten und dritten Strophe:

The image shows a musical score for two stanzas. The first staff is for the first stanza, and the second staff is for the third stanza. The lyrics are written below the notes. The first stanza is: 'I Ich lob den tag / Stund weil die zeit... / Das mir mein klag / un-zwei ten li-chen'. The third stanza is: 'III. 7 Un-ge-schai-den / he auf er... / Von uns baiden / kein fai-sche zung...'. The notation includes notes, rests, and a fermata over the first note of the second line of the first stanza.

Notenbeispiel 12

Oswald scheint sich des folgenden Prinzips voll bewußt zu sein: Die Melodie, die zuerst im Dienste des Textvortrages steht, wird, sobald erklingen, zum selbständigen Element, so daß sich dann der Text Unregelmäßigkeiten leisten kann⁸⁵.

⁸⁵ Das Eigenleben der gehörten Melodie rechtfertigt also weitere Neutextierungen auch bei Liedern mit ursprünglich sehr engem Text-Melodie-Verhältnis.

3.

Grundsätzlich dreizeitige Tenorlieder mit häufiger Rubrizierung

Die folgenden Lieder erscheinen auch in den beiden handschriftlichen Quellen als Gruppe in der hier beibehaltenen Reihenfolge (nach A). Auffallend ist bei diesen Liedern die Verwendung der Rubrizierung, die z. B. in *Wol auf, wol an* das handschriftliche Bild beherrscht. In dieser häufigen Verwendung der *rubrae* hatten Johannes Wolf, wie auch schon Oswald Koller „eine starke Anlehnung an die oberitalienische Praxis“⁸⁶ gesehen. Eine der ungewöhnlichen Funktionen der roten Semibreven ist bei Oswald die Diminution, d. h. sie vertreten oft schwarze Minimien⁸⁷. Auch diese Bedeutung der Rubrizierung ist in anderen (italienischen) Handschriften anzutreffen und wird zur gleichen Zeit von einigen Theoretikern festgehalten. Wolf erwähnt die Ausführungen von Anonymus X und Anonymus XI, die beide den Jahren um und nach 1400 angehören⁸⁸. Die folgende Abbildung zeigt tabellarisch die verschiedenen Funktionen der Notenzeichen, wie sie bei Oswald vorkommen:

TEMPUS	■								
Imperfectum	◆			◆					
beim Wechsel zum Perf.	◇		◇			◇			
PROLATIO									
Major	◆	◆	◆	◆				◆	
bei Oswald auch	◇	◇	◇	◆				◇	
Minor	◆		◆		◆			◆	
Semiminimae	◆	◆	◇	◇	◆	◆	◆	◇	◇

Abbildung IV

Weder Wolf noch den Theoretikern des frühen 15. Jahrhunderts war genau zu entnehmen, in welchem Zusammenhang diese ungewöhnliche Verwendung der Zeichen vorkam und welche Funktion sie hatte. Wenn wir uns diese Gruppe von Oswalds Liedern näher ansehen, fallen drei Merkmale auf:

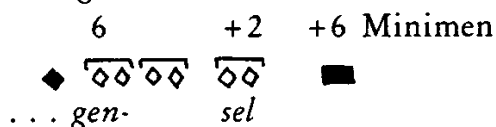
⁸⁶ Johannes Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460*. Leipzig 1904 [Nachdr. Wiesbaden 1965], S. 379.

⁸⁷ Ebda., S. 382.

⁸⁸ Ebda., S. 145—146.

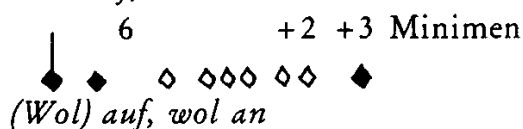
1. Die *rubrae* treten in melismatischen Bildungen auf,
2. sie ergeben oft unregelmäßige Gruppen, und
3. sie bezeichnen eine rhythmische Erweiterung oder Verkürzung an den Kadenzten.

Beispiele: *Ain graserin durch külen tau*



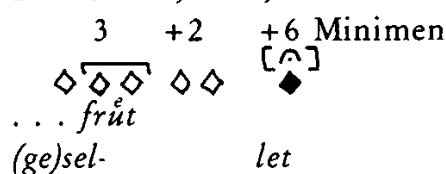
(Merkmale 1, 3)

Wol auf, wol an



(Merkmale 1, 2, 3)

Sim Gredli, Gret, mein Gredelein



(Merkmale 2, 3)

Auffallend ist ferner, daß es sich bei der rhythmischen Erweiterung der letzten Silbe des Verses (bzw. der Paenultima) fast immer um dasselbe melodische Kadenzgebilde handelt, nämlich um die Schritte in beiden Stimmen in Gegenbewegung vom Kadenzton zum Nebenton und zurück, die den Klangwechsel Oktav-Sext-Oktav vollziehen. In allen vier Liedern dieser Gruppe sind die Kadenzen auf diese Weise gebaut. Der unregelmäßigen Aneinanderreihung der Minimien (d. h. der roten Semibreven) liegt wieder das freie Nebeneinander von „Zweiern“ und „Dreiern“ zugrunde, das wir schon im Zusammenhang mit der ersten Liedgruppe feststellen konnten⁸⁹. Die rote Note begegnet uns hier also wieder in ihrer Signalfunktion⁹⁰, neben der rein rhythmischen Bedeutung, die genauso gut mit dem Minimien-Strich bezeichnet werden konnte. Neben solchen Minimengruppen tritt der geläufige Rhythmus des ersten Modus (als schwarze Semibrevis-Minima aufgezeichnet) stark in den Vordergrund. In dem Lied *Ain graserin . . .* kommt zusätzlich ein eindeutiger Wechsel zum Zweierrhythmus vor.

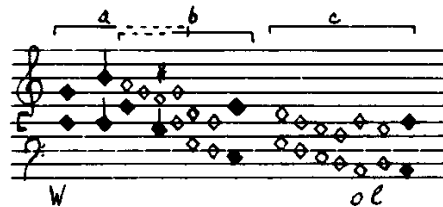
Diese Liedgruppe hat ferner folgende gemeinsame Merkmale: Alle Lieder sind dreiteilig gebaut und haben sehr durchstrukturierte Tenormelodien

⁸⁹ Siehe oben S. 24.

⁹⁰ Solche Signalisierung von Unregelmäßigkeiten oder Abgrenzung der Melismen ist meines Wissens in der italienischen Praxis bisher nicht beobachtet worden.

(einzelne Melodieabschnitte kehren in anderen Teilen wieder). Zwei Lieder beginnen mit einem Melisma (instrumentales Vorspiel?). Meistens tragen beide Stimmen den Text gleichzeitig vor, nur an bestimmten Stellen werden kurze Phrasen zwischen den Stimmen aufgeteilt in einer Art Frage- und Antwort-Verfahren. Die Sätze sind von Parallelbewegung geprägt (wir können sie zur organalen Zweistimmigkeit zählen). Bezeichnend ist aber, daß die Sext stellenweise gleichwertig neben der Quint vorkommt (es wird manchmal derselbe Tenorabschnitt in einem Teil durch parallele Quinten, später durch parallele Sexten realisiert).

Die Melodieführung der einzelnen Phrasen folgt in allen Liedern dem gleichen Prinzip. Die Ähnlichkeit geht häufig über die allgemein gültigen Charakteristika (schneller Aufstieg in größeren Intervallschritten und langsamer Abstieg, der meist schrittweise verläuft) hinaus. Ich nehme hier als Beispiel das Anfangsmelisma von *Wol auf, wol an*, um den Phrasenbau zu veranschaulichen:



Notenbeispiel 13

Das einleitende Melisma beginnt im Rhythmus des ersten Modus (a). Er löst sich aber bald in einer Minimenkette auf, die überwiegend schrittweise im Tenor den Oktav- und im Diskant den Quintraum nach unten absteckt, nachdem sie kurz auf der Terz angehalten hat (b, c). Nach dem Ansatz drängt also die ganze Phrase zum Schluß (Fall zur Zwischenstufe, nochmaliger Ansatz, und Fall zur Kadenz). Dieser Vorgang des „Schließen-Wollens“ der einzelnen Abschnitte ist für den Satz charakteristisch. Derartige Melodiephrasen kommen in allen Liedern immer wieder vor, wie noch das folgende Beispiel zeigt:

Notenbeispiel 14

Die Aufzeichnung in der Hs. A scheint entweder eine Einzeleintragung⁹¹ oder ein Nachtrag zu sein, da sie mit blässer Tinte und sehr zusammengedrängt auf dem Rest der Seite ausgeführt wurde (für die Schlußklausel im Diskant mußte das Liniensystem am Rande verlängert werden). Auch das Inhaltsverzeichnis auf f. 38r führt *Wol auf, wol an* erst nach *Ain graserin . . . auf*, wofür die Forschung verschiedene Erklärungen bietet⁹². Offensichtlich hat schon die Vorlage einige Unklarheiten enthalten.

Abweichungen der Tenor-Aufzeichnung zwischen den zwei Handschriften gibt es vor allem an einigen rubrizierten Stellen (rote vs. schwarze Semibreven), seltener treten auch Unterschiede in den Tonhöhen auf (so etwa in A, wo der Schreiber über *der geferte* im Diskant zwei Sprünge — Terz und Quart — in Sekund und Terz verwandelte und den Rest der Zeile folglich um einen Ton nach unten verschob). Zusätzlich verwendet B häufig *c.o.p.*-Ligaturen, während A unligiert schreibt (vgl. auch *Des himels trone*, u. a.). Die B-Version ist viel sauberer niedergeschrieben und ist mit den richtigen Schlüsseln versehen⁹³. Trotz der häufigen Radierungen und Korrekturen enthält aber die Hs. A eine für den direkten Vortrag geeignetere Version. Schon die genauere doppelzeilige Textunterlegung im Tenor und die Unterlegung der Reimwörter im Diskant fallen auf. In der Hs. B ist nur der erste Teil der Großstrophe der Melodie unterlegt, der Text der Wiederholung erscheint als Block vor der *Repetitio*. Die Melodiewiederholung der *Repetitio* ist ausgeschrieben, und das Liniensystem über jeweils dem zweiten Kurzvers ist freigelassen worden: Dieser wird vom Diskant alleine gesungen, der Tenor pausiert. Die Hs. A führt gerade an dieser Stelle des Tenors den wichtigen Aufführungshinweis *in discanto* ein.

Vom Text her liegt uns hier ein stollig gebauter dreistrophiger Frühlingsreigen vor, bei dem der Abgesang als Refrain in allen Strophen gleich bleibt. Der Stollen setzt sich jeweils aus zwei Melodieteilen zusammen, so daß die Strophe nach dem folgenden Schema gebaut ist:

⁹¹ Timm, Überlieferung, S. 92.

⁹² Ebda., S. 103.

⁹³ Zu der falschen Schlüsselung in A siehe oben S. 23, Anm. 47.

Stollen	Stollen	Abgesang (Refrain)
A B	A B	C C.

Der Text wird von beiden Stimmen gleichzeitig vorgetragen. In der Hs. B wurde diese Vortragsweise durch kaum sichtbare Striche angedeutet, die den Kurzversen des Textes entsprechen. Die drei Großabschnitte sind durch Doppelstriche getrennt. In der Hs. A finden wir (rote) Striche nur zwischen den Hauptabschnitten, zu welchen auch das Anfangsmelisma zählt. Die drei Bauelemente des Melisma sind in allen Abschnitten dieses Liedes vorhanden, wobei das eine oder das andere mehr in den Vordergrund tritt. Im ersten Melodieteil (*Wol auf . . . früt*) bleibt die typische Eröffnung im lang-kurz-Rhythmus jeweils begrenzt, und es überwiegt die fallende Bewegung in parallelen Quinten. Im mittleren Teil wird dann der sprunghafte Rhythmus über die für den *reien* typischen Ausrufe *tanzen, springen* betont. Die zwei Vorgänge halten sich jedoch durch die eingeschobenen Kadenzmelismen die Waage. Interessanterweise weisen die Kadenzmelismen gerade in diesen zwei „tanzhaften“ Versen keine unregelmäßige Minimengruppierung auf⁹⁴. Hier kommen auch parallele Sextklänge vor.

Der Refrain isoliert den Eröffnungsvorgang und hebt ihn nicht nur dadurch hervor, daß im ersten und zweiten Kurzvers (. . . *herte, . . . geferte*) das Melisma zum ersten Mal wegfällt, sondern auch noch durch den echoartigen Soloeinsatz der beiden Stimmen⁹⁵.

Ain graserin durch külen tau (P 8.76)

NOTATION / MUSIKALISCHER SATZ

Auf den ersten Blick liegt uns ein in schwarzer Mensuralnotation aufgezeichnetes Lied mit einigen rubrizierten Semibrevis-Gruppen vor. Wieder gibt es in der zweifachen Überlieferung einige Unterschiede.

⁹⁴ An den verschiedenen anderen Kadenzstellen treten die unregelmäßigen Gruppen von 5 roten Semibrevis besonders klar in Erscheinung. In diesen Gruppen bleibt die Minima (also rote Semibrevis) konstant, sie sollen nicht als Quintolen vorgetragen werden.

⁹⁵ Der Diskant bleibt trotz dieses selbständigen Auftritts noch ganz vom Tenor abhängig.

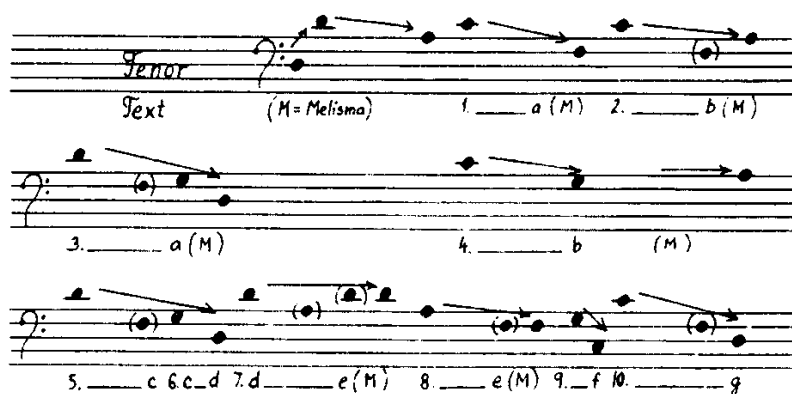
Tenor

Die Hs. A verwendet im vierten Vers dieselbe Foge von schwarzen und roten Notenzeichen wie im Vers 1:



Notenbeispiel 15

Auch der dritte und sechste Vers haben vereinzelte *rurae*. In der Hs. B beschränkt sich dagegen der Rubrikator auf Cruppen von drei und sechs Semibreven, die er nur im ersten Vers und im Schlußmelisma des Liedes verwendet. Er scheint dieses Lied und seine rhythmischen Besonderheiten einer von anderer Musik bekannten Schreibweise anzupassen. Wir merken in B wieder die Tendenz zur saubereren, systemgerechteren Aufzeichnung, dafür aber weniger Spuren der Vortragspraxis⁹⁶. Obwohl sich dieses Lied wegen seiner komplizierten Struktur von der Gruppe abhebt, zeigt der Tenor im D-Modus doch eine typische Melodieführung. (Vgl. S. 49; der untere Tonraum wird hier nie aufsteigend durchschritten.) Die folgende Übersicht zeigt die Hauptbewegungen des Tenors und zugleich die Anlage des Liedes. Jede Zeile stellt einen Großabschnitt der Melodie dar, wobei die wiederkehrenden Strukturteile möglichst übereinander gezeigt sind. Die Textzeilen und die Remstruktur werden unter dem Liniensystem veranschaulicht.



Notenbeispiel 16

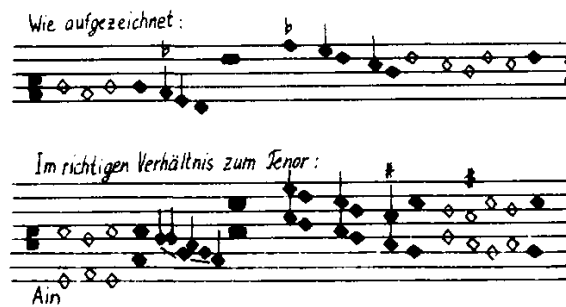
⁹⁶ Vgl. auch unten die Bemerkungen über den Diskant.

Diese Übersicht zeigt ferner, daß sich die Textgliederung nicht ganz mit der musikalischen Struktur deckt. (Siehe besonders die durch Binnenreime verbundenen Verse 5–7.) Oswald scheint hier durch den ununterbrochenen Fluß des Textes einen „durchkomponierten“ Eindruck erwecken zu wollen. Dieses Vorwärtsdrängen korrespondiert mit der Textstelle, an der sich das „ich“ ganz aktiv einschaltet: *do ich ir half den gattern rucken / smucken für die schrencken / lencken, sencken . . .* (In den vorangehenden Versen ist *graserin* Subjekt und der Dichter Objekt.)

Discantus Der Diskant erscheint in beiden Handschriften um einen Ton verschoben. Er beginnt jeweils auf der zweiten Linie des Systems, bei unterschiedlicher Schlüsselung: B hat einen C-Schlüssel auf der ersten, A auf der zweiten Linie. In der Hs. A ist die ursprünglich aufgezeichnete Stimme durch Schwärzung der ganzen Fläche getilgt worden. Sie wurde später mit roter Tinte neu aufgeschrieben, und die *rubrae* wurden mit leeren Noten gekennzeichnet. Timm hat diese Stelle genauer untersucht und festgestellt, daß „die erste Niederschrift (unter der Schwärzung) ebenfalls der Diskant von Kl 76 war, doch in einer von A und B abweichenden Fassung“⁹⁷. Auch diese getilgte Fassung zeichnete den Diskant in C auf. Es drängt sich die Frage auf, ob es sich nicht in A um ein absichtliches Transponieren der ganzen Melodie handelt, damit Akzidentien vermieden werden (vgl. mit *Mein herz jüngt sich . . .*; die Aufzeichnung in B kommt als absichtliche Transposition kaum in Frage). Die Niederschrift auf C würde den Dur-Charakter andeuten, also das Fis und Cis in D. Diese Auslegung geht tatsächlich häufig schon aus dem Zusammenhang hervor; nur an den Kadenzen des Tenors nach F muß man im Diskant f und b annehmen. Ein solches Transponieren kann das Aufschreiben einer g e h ö r t e n Stimme bedeuten, bei der man die Halbtönschritte an ihren „natürlichen“ Platz im Liniensystem stellte⁹⁸:

⁹⁷ Timm, Überlieferung, S. 96.

⁹⁸ Ob man diesen Vorgang für die direkte Niederschrift in A oder für die Herstellung der Vorlage annimmt, ist hier unwichtig.



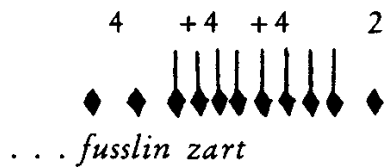
Notenbeispiel 17

Die Lage der rubrizierten Stellen im Diskant stimmt nicht immer mit dem Tenor überein. Es handelt sich wohl um Fehler oder Ungenauigkeiten der Aufzeichnung, da sonst der Diskant eine vollkommen tenorabhängige Stimme ist. Wir begegnen in diesem Satz der typischen Parallelbewegung, der Bevorzugung von Quinten (bzw. Duodezimen) und Oktaven, und der Sext als einem kadenzschaffenden Klang, seltener auch als Durchgangsklang bei Gegenbewegung. Die Terz kommt nur zweimal vor, in der ebenfalls typischen Klangfolge Quint-Terz-Unisono (bzw. Quint-Terz-Quint).

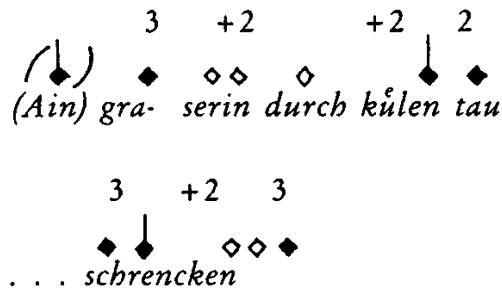
RHYTHMISCHE GESTALTUNG

Beide Stimmen bewegen sich gleichzeitig, nur gelegentlich bringt der Diskant eine kurze Verzierung. Das Lied wechselt an bestimmten Stellen vom Dreier- in den Zweierrhythmus; dieses Verfahren ähnelt jenem, das wir noch heute aus der Volksmusik kennen (Zwiefacher). Bei Oswald schwingen also charakteristische Rhythmen der Kunstmusik in der *tempus imperfectum – prolatio major*-Mensur in den mehr bodenständigen „Zweier“ um⁹⁹ (dabei soll sicherlich die zweizeitige Semibrevis konstant bleiben). Dieser Rhythmuswechsel tritt bei den Zweiergruppen von kaudierten Minimen klar in Erscheinung. Beim Vortrag „beschleunigt“ man aber unwillkürlich schon die vorangehenden, syllabisch unterlegten Semibreven. Ich nehme also auch hier die zweizeitige Semibrevis als Grundwert an, zu dem an einigen Stellen die Minima addiert wird:

⁹⁹ Da wir es hier vom Text her mit einer Pastourelle zu tun haben, in der ein Liebespiel zwischen dem Herrn (Oswald?) und einer Graserin in humorvollen Doppeldeutungen ausgedrückt ist, könnte man vielleicht das rhythmische Verfahren als eine Art musikalischer Analogie zu der ungleichen Verbindung zwischen höherem und niederem Stand verstehen.



Zusätzlich begegnen wir noch den ungleichen Minimengruppierungen, die durch Rubrizierung angedeutet werden, wie wir sie auch schon in P 6.75 feststellten:



Solche unregelmäßigen Rhythmen wären mit einem übergeordneten theoretischen System, wie es die Mensuralnotation darstellte, weder zu erklären noch zu notieren¹⁰⁰. Der frische, spontane Eindruck, der beim Vortrag auf diese Weise entsteht, entspricht dem Ton des Gedichtes: Die Musik ist ebenso ungewungen wie der Text.

Sim Gredli, Gret, mein Gredelein (P 8.77)

Die handschriftliche Aufzeichnung dieses Liedes in A verwendet in beiden Stimmen leere schwarze Semibreven statt *rubrae* (obwohl Blatt 36r im Text Rubriken enthält), die wieder eine Diminution, besonders an den Zeilenenden des Tenors, signalisieren¹⁰¹. Die Minimenzeichen stehen dann für eigentliche Semiminimen, was man besonders an den auftaktigen Stellen erkennen kann. In der Hs. B wurden auf fol. 31v zwei Liniensysteme für den Diskant freigelassen, der Tenor im D-Modus folgt auf dem letzten System und setzt sich auf dem

¹⁰⁰ Den ersten Vorstoß in die Richtung der rhythmisch variablen Interpretation gab Salmen in seiner Übertragung dieses Liedes in: Klein, S. 340. Er blieb aber insofern „im System“, daß er beim Rhythmuswechsel die Brevis als Konstante beibehielt, d. h. einen Wechsel von *prolatio major* zu *minor* sah (♠♠ = ♠♠).

¹⁰¹ Die Weißschreibung anstatt der Rubrizierung ist ebenfalls in Italien belegt (z. B. Bologna, Conserv. G. B. Martini, Codex Q. 15 aus der 1. Hälfte des 15. Jhs.) und scheint ein Übergangsstadium zwischen der schwarzen und weißen Mensuralnotation darzustellen.

nächsten Blatt fort. In A steht der Tenor in C, dem Dur-Charakter entsprechend; der Diskant wurde jedoch mit falschem Schlüssel versehen. Der Schreiber hat hier irrtümlich den Anfang in parallelen Quinten notiert, wahrscheinlich weil sie ihm beim gleichzeitigen Textvortrag in paralleler Bewegung geläufiger waren.

Die Oberstimme bewegt sich meist im Sextabstand zum Tenor. Quinten kommen nur vor den Kadenzen und am Anfang des zweiten Teiles vor. Diese auffällige Stelle (Notenbeispiel 18) hat auch unter Richtigstellung des Schlüssels Quintparallelen, obwohl dieselbe Melodie im Anfangsvers in Sexten gesungen wurde. Dieses Beispiel, das auch den Unterschied zwischen den zwei Tenoraufzeichnungen veranschaulicht, beweist zugleich die besondere Hierarchie der Notenzeichen (bei den Pausen bedeutet hier der volle Strich durch ein Spatium dreizeitige Semibrevis, der halbe Strich entweder zweizeitige Semibrevis oder manchmal auch Minima).



Notenbeispiel 18

Die musikalische Anlage ist der Ballade ähnlich. Eine Wiederholung des ersten Teiles (A) wird angezeigt durch den als Block aufgeschriebenen Text nach dem Schluß dieses Melodie-teils (Verse 1—3, 4—6). Der zweite Teil (B) umfaßt die Verse 7—9 und der dritte (C) die Verse 10—14. Jeder musikalische Teil vertont also eine Kleinstrophe. Der Text folgt nicht genau der Balladenform, da Teil C textlich kein Refrain ist; er bringt jedoch am Schluß einen auch in der frz. Ballade üblichen musikalischen Reim mit dem Teil A.

In der Hs. B ist der Text unvollständig: Ein Vers der ersten Strophe fehlt, weil er von dem hier fehlenden Diskant alleine gesungen wird (Vers 12). Die Hs. A hat diesen Vers aus allen drei Strophen unter der entsprechenden Stelle im Diskant aufgezeichnet und wiederholt ihn auch nicht mehr innerhalb der restlichen Strophen, die unter und nach dem Tenor aufgeschrieben sind. Diese Niederschrift steht wieder dem praktischen Liedvortrag näher.

In der musikalischen Struktur ist bemerkenswert, daß alle Bestandteile vom A-Teil wiederverwendet werden. Die Melodie von Vers 1 kehrt im Teil B nach einem kürzeren Anfangsabschnitt wieder (Vers 8, mit kleiner Änderung im Diskant) und wird vom Schlußabschnitt des A-Teiles gefolgt (Vers 3 = Vers 9). Der ganze Abschnitt, die Verse 2 und 3 umfassend, kehrt dann als der längere musikalische Reim am Schluß des Liedes wieder (Verse 13, 14, mit minimaler Änderung der Oberstimme). Besonders interessant ist der Verlauf der ersten Hälfte von Teil C: Nach einem kürzeren Abschnitt (Vers 10), der in Länge und Rhythmus den Anfang vom B-Teil widerspiegelt (auch Vers 10 ist in Länge und Reimklang mit Vers 7 identisch), wird Vers 11 alleine vom Tenor gesungen. Vers 12, eine Antwort des Diskants, schließt dort mit einem beschwingten Abstieg an, der von der wiederholten Floskel h'—c'—d' aufgehalten und dann gemeinsam mit dem Auftakt im Tenor zum Grundton C aufgelöst wird¹⁰² (mit diesem Grundton beginnt der musikalische Reim):

I. Das sol ich be-den-cken /
 II. Danck so hab die zar-te /
 III. Gred- lin das nicht wen-de /

I. Wann ich wil nicht werten /
 II. ... enwarie /
 III. ... an ende

ge-denck...
 zart liebs-ter...
 ken wen-den...

Notenbeispiel 19

Die Überlappung von Vers 12 und 13 wird in allen Strophen vom Text her mitvollzogen. Oswald benutzt an dieser Stelle in beiden Stimmen dieselben Wörter:

(be)dencken — (ge)denck, zarte — zart, wende — wenden.

Mit den häufigen Sextklangfolgen und der balladeähnlichen dreiteiligen Struktur ohne Anfangsmelisma scheint dieses Lied Wolkensteins Versuch darzustellen, für die Liebeserklärung an Margarethe eine „gehobene“ Kunstform nachzuahmen. Der Diskant bekommt dementsprechend etwas mehr Eigengewicht.

¹⁰² Koller hat das Lied wegen dieser Solostellen unter „Entwürfe und Unvollständiges“ aufgenommen, weil er im Vers 12 die Möglichkeit der Diminution nicht gesehen und dadurch eine lange Lücke im Tenor vermutet hat. Über diese Verwendung der Notenzeichen (♠♣ für ♣♣♣) vgl. J. Wolf, Geschichte, S. 381.

Schon in der Aufzeichnung ist der Text des ganzen ersten Verses der Melodie unterlegt¹⁰³, die Stimme ist mit Floskeln von wiederholten, meist stufenweise absteigenden Semiminimen ausgeschmückt (siehe Notenbeispiel 18) und der obennotierte Vers 12 mutet wie eine „Solokadenz“ an. Diese selbständigere Haltung hängt auch damit zusammen, daß Oswald hiermit eines seiner Dialog-Lieder geschrieben hat: Sein Gedicht besteht aus einer wiederholten direkten Rede und einer Antwort darauf (zwischen Oswald und Margarethe)¹⁰⁴.

Fröleich, so will ich aber singen (P 9.79)

Wie in den anderen Liedern dieser Gruppe, bedeutet auch hier die Rubrizierung Halbierung der Werte, und es kommt zu fünfteiligen Gruppierungen an den Kadenzen. Die Semiminimen werden nur durch den Minima-Strich gekennzeichnet (vgl. P 8.77). Die Niederschrift dieses Liedes liefert einen besonders guten Beleg für eine derartige Auslegung der Notenzeichen, weil z. B. oft die Verbindung schwarze – rote Semibrevis der Hs. A in der Hs. B als Semibrevis – Minima erscheint. Das Lied ist in drei wiederholten Teilen konzipiert, und beide Handschriften schreiben im Tenor alle Wiederholungen aus. Es gibt einige, im Diskant zum Teil beträchtliche Unterschiede in der Aufzeichnung, obwohl sie in beiden Handschriften von demselben Schreiber (h) stammt¹⁰⁵. Die Hs. A ist wegen der genaueren rhythmischen Niederschrift des Diskants zum Musizieren geeigneter.

Es handelt sich wieder um ein Dialog-Lied: zwischen dem werbenden Knecht Heinrich und einer schlagfertigen *edlen frau*. Jeder musikalische Teil fängt mit der Ansprache des Mannes an und wird als Antwort der Frau wiederholt. Der dritte Teil ist bis auf den Anfang dem ersten gleich, zusätzlich schließen

¹⁰³ Vielleicht wollte der Schreiber nur vermeiden, daß ein Sänger aus Gewohnheit melismatisch anfängt?

¹⁰⁴ Siegfried Beyschlag (Zu den mehrstimmigen Liedern Oswalds von Wolkenstein, Fuga und Duett. In: Literatur und Geistesgeschichte. Festschrift für Heinz Otto Burger, Berlin, 1968, S. 50–69) nennt solche Lieder anachronistisch „Duett“. Ich finde den Terminus „Dialog-Lied“ schon deswegen zutreffender, weil bei Oswald nie eine Person des Dialogs konsequent mit derselben Stimme identifiziert wird. „Rollenwechsel“ innerhalb einer Stimme ist eher die Regel.

¹⁰⁵ In A fand ein Schreiberwechsel statt: zwischen P 8.77 und P 9.79 liegen einige einstimmige Lieder und das Inhaltsverzeichnis von 1425. Mit P 9.79 fangen die umfangreichen Nachträge an.

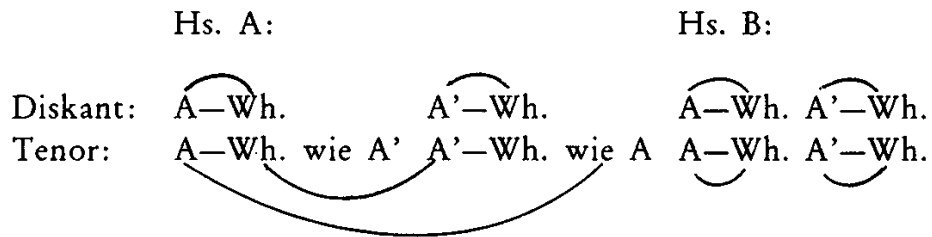
alle drei Teile mit derselben Kadenz. Teil A (Vers 1, 2 und 3, 4) wird durch eine Fortschreitung aus dem Unisono in die Oktave auf der Dominante a eröffnet, der letzte Teil (A', Verse 7, 8 und 9, 10) fängt auf dieser Oktave an und kommt über die Gegenbewegung zum Unisono e. Der weitere Verlauf der Tenormelodie bringt einen zweimaligen Abstieg, erst zur zweiten Stufe e und dann, nach zwei Sprüngen aufwärts vom *subtonium modi* (c—g—c') zur Finalis d. Im kurzen Mittelteil (Verse 5 und 6) bleibt der Tenor in der unteren Quint des Ambitus. Die völlig abhängige Diskantstimme bringt an einigen Stellen melodisch-rhythmische Verzierungen, besonders an den Kadenzfloskeln. Charakteristisch für diese organale Zweistimmigkeit sind wieder die Parallelbewegung in Quinten und die Gegenbewegung Unisono-Terz-Quint-Oktave. Melodisch und klanglich fällt ferner das typische Pendeln zwischen dem D- und C-Klang auf (vgl. z. B. das einstimmige Palästinalied Walthers von der Vogelweide oder auch den berühmten Sommerkanon, Brit. Mus., MS Harley 978). Bei der viermaligen Wiederholung des musikalischen Materials aus Teilen A und A' fixiert jede Handschrift eine andere Vortragsversion. In der Hs. A gleicht im Tenor die erste der vierten und die dritte der zweiten Wiederholung, und im Diskant sind die Wiederholungen nicht ausgeschrieben. In der Hs. B unterscheiden sich konsequent die Teile A und A', so daß die Wiederholung des jeweiligen Teiles in beiden Stimmen gleich bleibt:

The image displays three staves of musical notation, each representing a different manuscript version of a piece. The top staff is labeled 'Tenor' and 'Diskant'. The notation includes various note values, rests, and ornaments. The first staff shows 'Hs. A: Verse 1 + 4' and 'Hs. B: Verse 7 + 4' for the Tenor part, and 'Hs. A: Verse 1, 2 + 3, 4' for the Diskant part. The second staff shows 'Hs. A: Verse 3 + 7' for the Tenor part and 'Hs. A + B: Verse 7, 8 + 9, 10' for the Diskant part. The third staff shows 'Hs. B: Verse 1 + 3' for the Tenor part and 'Hs. B: Verse 1, 2 + 3, 4' for the Diskant part. The notation uses a system of lines and dots to represent pitch and rhythm, with some notes circled or marked with diamonds to highlight specific features.

Notenbeispiel 20

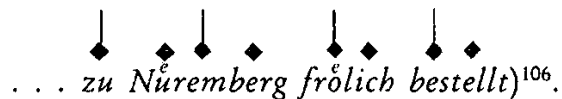
(Wegen der rhythmischen Klarheit entsprechen hier die *rubrae* nicht immer genau dem hs. Befund.)

Schema:



Die Hs. B hält sich also in der musikalischen Aufzeichnung enger an die Struktur des Textes. In der Hs. A scheint die leichte Variierung bei jeder Wiederholung ein rein musikalisch bedingtes Phänomen zu sein; sie wirkt spontaner und dadurch vortragsnäher.

Man beachte: Das Anfangswort *fröleich* (oder in der Graphie *frölich*) ist hier sowie in vielen anderen Liedern auftaktig, so daß die Länge der zweiten Silbe betont wird (so z. B. im einstimmigen *Für allen schimpf*:



¹⁰⁶ Zur Betonung des langen Suffixes *-lich* vgl. oben S. 46.

III. KANONS UND TENORLIEDER,
DIE MERKMALE GENUINER MEHRSTIMMIGKEIT AUFWEISEN

1.

Kanon und Hoquetus

In vielen Liedern Oswalds scheinen verschiedene Traditionen und Einflüsse miteinander verschmolzen zu sein oder einfach nebeneinander zu stehen. Bei diesen Liedern ist es schwer zu entscheiden, inwieweit sie noch die bodenständige Musikpraxis des süddeutschen Gebietes widerspiegeln. Man muß sich fragen, ob uns hier nicht weit verbreitete Praktiken des von der Schrift unabhängigen Musizierens vorliegen.

Eine Form solchen Musizierens, die auch ihren Platz unter den beliebten Mitteln der Komposition fand, ist sicher der Kanon. Bei den fünf Kanons Wolkensteins (genannt *fuga*) finden wir sowohl die einfache Form des *radel*-Singens als auch Kanons, die bewußt als stimmiger Satz konzipiert sind und unter denen sich auch eine übernommene Melodie befindet. Oswald verwendet jedoch keinen Liedsatz, in dem sich ein Kanon über einer stützenden Grundstimme entfaltet, wie es in der *Chasse* oder *Caccia* der Fall ist.

Nu rue mit sorgen (P 10.121)

Dieses nur in A überlieferte Lied wurde bisher als einstimmig betrachtet. Es ist auf dem freigebliebenen Teil der *recto*-Seite als Lückenfüllung¹⁰⁷ nach einem längeren mehrstimmigen Lied aufgezeichnet. Ungewöhnlich für ein einstimmiges Lied sind die häufig auftretenden langen rhythmischen Werte, wie z. B. die Breven-Ligatur am Schluß des zweiten Verses oder die Breven im dritten Notensystem. Auf einen Kanon weist der sonst unerklärliche rote Strich hin, der nach dem ersten Vers gezogen ist. Es fehlt ein Hinweis auf den zweiten Stimmeinsatz (vgl. auch *Her wirt uns dūrstet also sere*, fol. 32r), und der Strich wurde an falscher Stelle gesetzt; der Schreiber (Rubrikator) hat wahrscheinlich seine unklare Vorlage mißverstanden. Das Notenbeispiel zeigt die korrigierte Version:



Notenbeispiel 21

¹⁰⁷ Timm, Überlieferung, S. 39. Zu Timms Anm. 80, die den *finis*-Vermerk betrifft, siehe meinen Artikel *Neu entdeckte Ars-Nova-Sätze bei Oswald von Wolkenstein*. In: *Mf*, 1979, 29–33. Vgl. dort auch die Ausführung über den fehlerhaft arbeitenden Rubrikator.

Der resultierende zweistimmige Satz kreist ständig um den G-Klang (mit b). Nach Walter Wiora gehören Kanons dieser Art zu der ältesten Form¹⁰⁸. Dieses Lied bestätigt ferner Wioras Beobachtung:

„Liedweisen wurden zu Kanons eingerichtet, Kanonweisen später auch einstimmig gesungen, und manchmal stand doppelter Gebrauch von vornherein offen. . . . Wahrscheinlich lassen sich unter den alten Liedweisen noch weitere Kanons ausfindig machen, die in den Quellen nicht als solche bezeichnet sind . . .“¹⁰⁹

Das Tagelied ist als Dialog konzipiert, eine Form, derer sich Oswald vorwiegend bei mehrstimmiger Vertonung bedient. Durch den Vortrag als Kanon werden jeweils der Anfang und die letzte Zeile jeder Strophe (sowie ein Teil der zweiten Zeile) hervorgehoben. Als Beispiel folgt die erste Strophe: *Nu rue mit sorgen / mein verborgen / (lieber schatz)*¹¹⁰ wird von der führenden Stimme allein gesungen. Der Reim *mein / sein* der letzten zwei Zeilen erklingt zusammen als Quint g—d', die als Schlußklang dienen könnte. Sinnvoller ist aber, daß die führende Stimme den Schlußton g hält, bis die zweite Stimme ihren Schlußvers voll ausgesungen hat. Dadurch wird die Antwort des Mannes, *ach liebe diren, das sol sein*, ähnlich wie die eröffnende Ansprache der Frau deutlich hörbar. Zusätzlich wird noch der Anfang der zweiten Zeile hervorgehoben (*sleius dein augen*), weil er bei der Wiederholung auf die Longa der führenden Stimme fällt.

Die auf diese Weise exponierten Stellen liefern alle wichtigen Stichworte der Tagelied-Situation in einem sinnvollen Dialog (in den weiteren Strophen wechselt jeweils die anredende Person):

- I Sie: „*Nu rue mit sorgen, mein verborgen*“ (*lieber schatz*)
(„*sleius dein augen . . .*“)
. . .
Er: „*ach liebe diren, das sol sein.*“

¹⁰⁸ Walter Wiora, Der mittelalterliche Liedkanon. In: Gesellschaft für Musikforschung. Kongreß-Bericht Lüneburg 1950. Kassel 1950, 71—75.

¹⁰⁹ Ebda., S. 71.

¹¹⁰ Klein liest hier *verborgenlicher*. Das scheint mir wegen der Reimwort-Struktur (*sorgen/verborgen*), die auch in den weiteren Strophen beibehalten wird (*strafen/verlafen, grebe/plebe*), unwahrscheinlich. In der Handschrift steht *v'borgen/lich'*, meiner Meinung nach eine Verlesung von *v'borgen/lieb'*.

- II Er: „*Frau, tu mich strafen, ich verlafen*“ (*hab die stund*)
 („*lucifer . . .*“)
 . . .
 Sie: „*zart lieber man, das sei mit hail.*“
- III Sie: „*Der glanz durch grebe von der plebe*“ (*ist entrant*)
 („*ich hor voglin . . .*“)
 . . .
 Er: „*mit urlaub, frau, hail wunsch ich dir.*“

Eines der bekanntesten Lieder Oswalds ist der dreistimmige Kanon *Her wirt uns d̄urstet also sere* (P 11.70), den man mit dem Brauch fröhlichen Singens bei der Tischrunde am Festtag des Hl. Martin assoziiert. (Auch beim Mönch von Salzburg finden wir ein *Martinsradl*.) Die Verbindung mit diesem Brauch wird durch eine Randüberlieferung des Liedes belegt. Die Handschrift cgm 715 der Bayerischen Staatsbibliothek, München, führt das Lied als *Ein räd̄el von wirtten* (Register, fol. 5v), bzw. als [*wirt*]schaft *ein räd̄el* (fol. 182v), auf, und leitet es mit einem Satz ein, von dem die Worte *herein Martein* lesbar sind¹¹¹ (das Lied ist hier nur fragmentarisch überliefert). Da die Aufzeichnung in A und B keine besonderen Probleme aufwirft, gehe ich hier auf die Einzelheiten nicht ein¹¹².

Zusammenfassend lassen sich folgende Merkmale der bodenständigen Kanons festhalten: Die Melodien betonen die Dreiklangsstruktur und bewegen sich im wenig differenzierten Zweierhythmus. Durch die dazutretenden Stimmen ergibt sich entweder ein statischer, in sich kreisender Klang (P 10.121), oder ein Wechsel zwischen wenigen (meistens nur zwei) Grundklängen (P 11.70). Die Dreiklangs-Struktur spielt auch hier eine wichtige Rolle: Die Terz (als Klang) tritt besonders stark in den Vordergrund.

Eine kunstvollere Melodie- und Satzstruktur weisen die nächsten zwei Kanons auf, bei denen es sich möglicherweise um übernommene Melodien handelt.

Mit günstlichem herzen (P 12.71)

Dieser sehr eng geführte Kanon in *tempus imperfectum* – *prolatio major* (die zweite Stimme folgt im Semibrevis-Abstand) fällt durch seine doppelte Textierung besonders auf. Der Text gliedert sich in drei Doppelstrophen, die für einen Neujahrs-

¹¹¹ Bei Wolkenstein nicht vorhanden.

¹¹² Ich möchte jedoch erwähnen, daß man den fehlenden C-Schlüssel in der Hs. A auf der vierten Linie ergänzen muß (nach B), so daß die Melodie in der Tenorlage erklingt, und nicht in der hohen C-Lage, wie sie Koller übertragen hat. Einen Anhaltspunkt für eine Deutung in „Dur“ geben die Handschriften also nicht.

gruß wieder die Dialogform verwenden. Durch den Vortrag im Kanon erklingt die Antwort jeweils unmittelbar nach und zum Teil noch gleichzeitig mit der Anrede¹¹³. Es kommt auch innerhalb der Strophen zum Rollenwechsel. Die Aufzeichnung des Liedes in A ist besonders erwähnenswert. Wir begegnen hier Gruppen von jeweils drei *rubrae* (teilweise als Minimen verwendet), die keinen metrischen Wechsel anzeigen, dafür aber an ganz bestimmten Stellen auftreten:



Notenbeispiel 22

Rot geschrieben sind die Anfangsnoten und alle Floskeln zum Grundton d (bis auf die Kadenz am Ende des Liedes, die auf Rasur steht und immer noch fehlerhaft ist). Die rote Farbe signalisiert also ausschließlich die für den Vortrag wichtigen Anhaltspunkte.

Der Schreiber gibt sich auch Mühe, den doppelten Text richtig zu unterlegen. Er setzt an den inneren Rand des Liedes bisher ungeklärte rote Zeichen (der Rubrikator und der Schreiber sind in diesem Falle wohl ein und dieselbe Person): einen Kustos, unterlegt mit dem Buchstaben „a“. Die gleichen Zeichen finden sich noch eine Seite weiter bei dem einstimmigen Lied *Wol auf, gesellen, an die vart*. Sie dienen als optische Hilfe beim Vortrag. In beiden Liedern steht nämlich der Kustos auf einer Linie mit der ersten Textzeile; das zweite Zeichen ist kein „a“, sondern es gleicht dem Kürzel „us“ von „secundus“ (2⁹), und es steht jeweils beim unteren Text der Doppelzeile. Beim Zeilenwechsel kann also der Sänger leicht seinen richtigen Text finden, was besonders bei diesem Kanon mit zwei verschiedenen Texten die Aufführung erleichtert.

Gar wunicleich hat sie mein herz besessen (P 13.64)

Dieses Lied ist in den beiden Handschriften nur fehlerhaft überliefert, so daß man einige Änderungen vornehmen muß, um diese Diskant-Melodie als Kanon erklingen zu lassen. Der häufigste Eingriff war die Dehnung einiger Versschlußklänge

¹¹³ Näheres zur Textstruktur der Kanons siehe Beyschlag, Fuga und Duett.

von Semibrevis zu Brevis (bei *gevangen*, *státikait*, und in den Melismen nach *strick* und *aigen*). Die kontrapunktische Führung der Stimmen an den klar aufgezeichneten Stellen und das daraus resultierende klangliche Gebilde läßt auf einen starken westlichen Einfluß schließen. Ich vermute daher, daß dieser Kanon einem französischen Liedsatz entnommen ist. In der bei Oswald selten anzutreffenden Mensur *tempus perfectum* – *prolatio minor*¹¹⁴ wechseln sich syllabische mit langen untextierten Abschnitten ab. Die kunstvolle Melodiestructur zeigt typische Merkmale des westlichen Diskants, besonders in rhythmischer Hinsicht: Die bogenartigen Phrasen beginnen in langsamen Werten, meist erst schrittweise und dann etwas sprunghafter steigend, und nach dem Erreichen des höchsten Tones fallen sie in beschleunigter floskelhafter Bewegung zur Kadenz:



Notenbeispiel 23

Bezeichnend ist ferner der häufige rhythmische Wechsel zwischen dem ersten und zweiten Modus (■ ◆ | ◆ ■), besonders an den melodisch um einen Klang kreisenden Stellen.

Die minne füget niemand (P 14.72)

Oswald griff für diesen Kanon auf eine alte beliebte Melodie zurück. Sie ist mehrmals in Handschriften des 14. Jahrhunderts überliefert¹¹⁵, und der ursprüngliche Text, *Talent m'est pris de chanter*, ist schon im 13. Jahrhundert belegt¹¹⁶. Das Original besteht außer einer einleitenden und einer abschließenden Melodiephrase hauptsächlich aus Kuckucksrufen, die auf durch Pausen abgesetzten Terzen erklingen (Hs. Ivrea, fol. 10r hat Quartan). Im kanonischen Vortrag entstehen auf diese Weise hoquetierende Stellen. Das Verfahren des Hoquetus war im 14. Jahrhundert besonders in der Chasse oder Caccia für Ausrufe oder Nachahmungen tierischer Stimmen sehr beliebt.

¹¹⁴ Unter den anderen drei Liedern in dieser Mensur haben zwei nachweislich westliche Vorlagen (das dritte ist *Wach auf, mein hort . . .*). Alle anderen Lieder mit vorherrschendem Diskant sind übernommene Sätze!

¹¹⁵ Für die genaue Überlieferung siehe Liedverzeichnis.

¹¹⁶ Friedrich Kammerer, *Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9*. Mit einer vollständigen Übertragung. Augsburg/Brünn 1931, S. 26.

Alle bekannten Versionen des Kanons weichen in Einzelheiten voneinander ab. Der Prager Kodex weicht sogar in der Mensur ab: Die ursprüngliche *prolatio major* erscheint dort als *minor* (so auch die Straßburger Handschrift¹¹⁷). Oswald behält den ursprünglichen „Dreier“ bei — er bringt ihn sogar an Stellen, an denen in anderen Versionen längere Werte stehen: Er unterlegt mehr Textsilben, als sie seine westliche Vorlage hatte:



Notenbeispiel 24

Die Handschriften A und B bringen das Zeichen zum Einsatz der Kanon-Stimme an unterschiedlicher Stelle. Die Version in der Hs. A deutet den Einsatz beim ersten Terz-Ruf an, so daß der Anfangston nur eine Brevis lang gehalten werden kann. Offensichtlich hat der Rubrikator Schwierigkeiten, ein Vers- und Zeilenende (*gat*) vom *fuga*-Einsatz zu unterscheiden (vgl. auch *Nu rue mit sorgen* und *Mit günstlichem herzen*; im letzteren Lied wurde der erste gemeinsame Ton von beiden Seiten abgegrenzt). Die Hs. B zieht den Einsatzstrich vor der Brevis *gat*, also der Anfangs-Longa entsprechend, führt dann jedoch zwei überflüssige Minimenpausen ein. Diese waren in der Vorlage sinnvoll, weil der Schlußton des ersten Verses nur einen Semibreviswert hatte und daher schon der erste Terz-Ruf mit Pausen abgesetzt wurde¹¹⁸. (Beide Wolkenstein-Versionen haben dort eine Brevis.) Die Hss. A und B lassen dann die wichtige Pause nach dem zweiten Ausruf aus.

Eines spricht jedoch für die Version mit dem Anfangston als Brevis: Will man nämlich das ganze Gedicht ohne strophische Unterbrechung singen, genügt es, die identischen Schluß- und Anfangstöne (beide sind Longen) verschmelzen zu lassen, sie also jeweils als Breven zu behandeln: (Es ergibt sich dabei zwar eine dissonante Stelle, die Intervallfolge Sekund-Quart-Quart wird jedoch in eine Terz aufgelöst.)

¹¹⁷ Siehe die Übertragung des Incipits bei Kammerer, S. 137.

¹¹⁸ Koller behält diese Pausen bei. Vgl. dagegen meine Übertragung und die von Kammerer, S. 140, besonders in Hinsicht auf das Wort-Ton-Verhältnis.

... stat | II. Der wirt wil uns mit bor- gen | das ist mein groste klag | er legt mich nacht und tag | um gelt...
 ... für hin dat | hast nicht | so richt dich bai- de von hin- nen | dein min nen | dir ü- bel s- ne stat | II. Der...

Notenbeispiel 25

WORT-TON-VERHÄLTNIS

Wie Oswald die Möglichkeiten der Hoquetus-Stellen durch die Struktur seines Textes voll ausschöpft, hat Siegfried Beyschlag vortrefflich beschrieben¹¹⁹. Er benutzte jedoch die Übertragung von Koller, die an dem entscheidenden Punkt eine umgekehrte Reihenfolge der hoquetierenden Stimmen bringt, so daß auch die gemeinte Reimfolge verloren geht.

An der Hoquetus-Stelle im zweiten Teil des Liedes beginnt die führende Stimme: Dreimal erklingt die Terz c'—a und dann erst der Anfang einer neuen längeren Phrase der zweiten Stimme, d'—c... Die richtige Reihenfolge der Aussagen ist also:

- I *man spricht / hast nicht / du wicht / so richt / (dich balde von hin-
 nen)*
 II *um gelt / nu schelt / o, welt / und belt / (frau, knecht . . .)*

Ein besonders guter Beweis für diese Reihenfolge, und zugleich ein Beweis dafür, wie genau Oswald in seiner Textierung den melodischen Gegebenheiten seiner Vorlage folgt, ist das Wegfallen des letzten Reimes dieser Folge in den Strophen III und IV. Bei der dreimaligen Terz im Hoquetus wird derselbe Reimklang beibehalten; als Anfang einer neuen Melodiephrase ist aber der vierte Reim unwichtig:

- II *schenck ein / her wein / Henslein / (get in her)*
 III *ich schob / sie hob / und klob / (das stro, der stadel ward schutten).*

Daß Oswald das Verfahren des Hoquetus nicht fremd war, zeigen auch die folgenden Stücke. Beide Lieder enthalten außer den hoquetierenden Partien streckenweise eine Art Mehrstimmigkeit, die sich mit italienischen oder französischen Stücken des späten 14. Jahrhunderts durchaus vergleichen ließe¹²⁰. Auch die Notation entspricht hier dem mensuralen System

¹¹⁹ Beyschlag, *Fuga und Duett*, S. 52f.

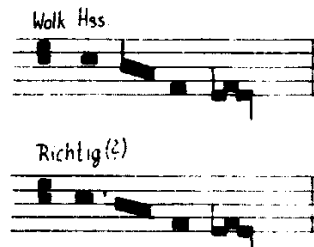
¹²⁰ Bei Oswald fehlt aber der ergänzende Kontratenor.

(*tempus imperfectum* – *prolatio major*). Andererseits aber stoßen wir auf besonders auffällige Parallelführung der Stimmen in Quinten oder auf lückenhaft wirkende Stellen, die dem westlichen Liedsatz fernliegen¹²¹. Möglicherweise wurden uns nur sehr fehlerhafte Aufzeichnungen übernommener Sätze überliefert, oder aber es liegen uns Lieder vor, in denen Oswald verschiedene ihm bekannte Mittel in einem Satz nebeneinander verwendet.

Herz, prich (P 15.93)

NOTATION

In den beiden Handschriften gibt es in diesem Lied viele problematische Stellen. (Die Hs. B scheint das Lied sorgfältiger aufzuzeichnen als A, sie weist trotzdem einige zusätzliche Fehler auf.) Gleich im Anfangsmelisma ist der Tenor um eine Brevis kürzer als der Diskant. Solche Lücken kommen später im Satz noch mehrmals vor – wir dürfen hier mit fehlenden Pausen bzw. mit der Verwechslung von Brevis und Longa rechnen. Am Ende des Liedes beträgt die Diskrepanz zwischen dem Tenor und dem Diskant sogar eine Longa + Semibrevis. Ich vermute, daß es zur folgenden Mißdeutung der Vorlage kam: Eine Semibrevispause wurde für den Strich einer *c.o.p.*-Ligatur gehalten, weil die *sine-sine*-Ligatur sehr ungewöhnlich ist (siehe Notenbeispiel). Mit einer Longa und Brevis entsteht an dieser Stelle keine Lücke.



Notenbeispiel 26

Ähnlich wie in dem oben besprochenen Kanon stellt auch hier die genaue Einteilung der Stimmen an den hoquetierenden Stellen ein Problem dar. Anhand der Wort- und Reimfolge der weiteren Strophen läßt sich aber die richtige Folge bestimmen und die Ausgabe von Koller korrigieren. (Koller hat die folgende Einzelheit der Niederschrift nicht beachtet: Wenn beide

¹²¹ Bei Koller werden beide Lieder unter „Entwürfe und Unvollständiges“ geführt. Beide sind in A (in derselben Lage wie der Kanon *Nu rue mit sorgen*) als „Lückenfüller“ aufgezeichnet.

Stimmen denselben Text gleichzeitig singen sollen, ist er auch beiden unterlegt.) Die genaue Note, auf die ein Wort oder eine Silbe fällt, ist jedoch nicht immer eindeutig feststellbar. So schreibt die Hs. A das Anfangswort „Herz“ erst nach dem einleitenden Melodieabschnitt nieder, was auf eine instrumentale Aufführung deuten würde. In der Hs. B erscheint dieser Abschnitt als Melisma über „Herz“. Im zweiten Teil des Liedes wurde in der Hs. B das Wort *rach* zweimal aufgezeichnet, also von der zweiten Stimme hoquetierend wiederholt, was sonst bei keiner der Hoquetus-Stellen des Liedes vorkommt. Mir scheint die Lesung *nach* im Tenor und *rach* im Diskant sinnvoll, zumal sich die Schriftzüge der Anfangsbuchstaben in A unterscheiden¹²².

Das Lied *Lieb, dein verlangen* (P 16.94) können wir eigentlich nicht als Hoquetus bezeichnen: es enthält Wiederholungen ganzer Kurzphrasen. Bei diesem Stück handelt es sich vielleicht um einen „Entwurf“ (Koller), da auch der Text den Eindruck des Unfertigen erweckt¹²³. Die Aufteilung kurzer Melodieabschnitte auf zwei abwechselnd singende Stimmen haben wir schon vereinzelt in den Liedern P 6.75–9.79 beobachten können. Es handelt sich um eine Art Nachahmung des Echoeffektes. Daß dieses Verfahren in einer Berggegend zur bodenständigen Praxis gehören konnte, liegt nahe (später gehören solche Effekte zu den beliebten lautmalerischen Mitteln der Komposition). Bei Oswald vermischt sich solche Praxis mit dem kunstvolleren Hoquetus.

Die vorangehenden Lieder zeigen wieder, daß wir in den Wolkenstein-Handschriften nicht nur Aufzeichnungen in einer musikalischen Notation, die wesentlicher Bestandteil des Komponierens war, begegnen, sondern auch der Niederschrift von Praktiken, die sonst der Schrift nicht bedurften.

¹²² Diese Stelle beschäftigt die Forschung schon seit geraumer Zeit. Vgl. Timm, Überlieferung, S. 114, Anm. 286.

¹²³ Die Aufzeichnung in B hat Raum für einen Diskant, trägt aber nur den Tenor ein. In der Hs. A ist der Diskant nur ungenau, mit Verschreibungen und fehlenden Pausen aufgezeichnet. Meine Übertragung stellt eine mögliche Lösung dar.

2.

Tenorlieder

In diesem Abschnitt werden zum Teil sehr unterschiedliche Tenorlieder gruppiert, denen aber eines gemeinsam ist: Sie sind weder eindeutig als „bodenständig“ zu bezeichnen, noch ist bei ihnen der westliche Einfluß allein spürbar. Sie sind (mit Ausnahme der Tenorstimme von P 18.101) in mensuraler Notation aufgezeichnet, die keine Schwierigkeiten in der Auslegung bereitet. Die kontrapunktische Führung der Stimmen entspricht meistens dem westlichen Liedsatz um die Wende des 14. Jahrhunderts: Die Stimmen schreiten in Gegenbewegung von Konsonanz zu Konsonanz, neben Quint- und Oktavklang treten Sexten und Terzen, die sich häufig parallel bewegen, in den Vordergrund, und die wenigen Dissonanzen kommen nur als Vorhalte oder Durchgangsklänge vor. (Die Quart wird selten verwendet, meistens auch nur als Durchgangsklang. Man merkt die Unsicherheit im Umgang mit diesem Intervall, das weder als Konsonanz noch als ausgesprochene Dissonanz aufgefaßt wird.) Die verschiedenen in der Musik dieser Zeit allgemein verbreiteten Viertonfloskeln werden auch hier häufig angewandt.

Im Unterschied zum westlichen Diskantsatz ist der Text stets dem Tenor unterlegt und die zwei (bzw. drei) Stimmen eines Satzes sind rhythmisch weniger differenziert. Auch Parallelen perfekter Konsonanzen treten noch auf. So zeigt das Lied *Mich tröst ein adeleiche mait* (P 17.78) am deutlichsten noch Spuren des organalen Singens. Es wurde in A und B im Zusammenhang mit grundsätzlich dreizeitigen bodenständigen Liedern eingetragen, obwohl es in klarer Mensuralnotation mit der üblichen Bedeutung der Rubrizierung (d. h. als metrischer Wechsel) notiert ist¹²⁴. Parallele Quinten und Oktaven kommen zwar vor, zugleich wird aber die Gegenbewegung viel konsequenter als in den oben genannten Liedern angewandt. Eine Besonderheit des Liedes ist die Einbeziehung der *ouvert*-Endung in die Wiederholung des ersten Teiles, ein Strukturmerkmal, das wir schon bei P 5.68 gesehen haben¹²⁵.

Ähnlichkeiten in der Aufzeichnung mit P 5.68 zeigt auch das sehr populär gewordene Lied Oswalds,

Wach auf, mein hort, es leucht dort her (P 18.101).

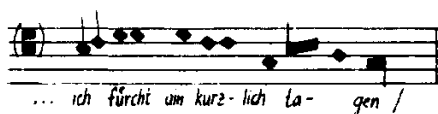
NOTATION / MUSIKALISCHER SATZ

Der Tenor dieses Liedes ist in den Hss. A und B in der Art eines einstimmigen Liedes in Semibrevisketten notiert; nur die

¹²⁴ Vgl. Kap. II, 3.

¹²⁵ Siehe oben, Anm. 83.

Minimen der Auftakte werden als solche gekennzeichnet, und in B deutet noch der letzte Vers den lang-kurz-Rhythmus an:



Notenbeispiel 27

Dieser Tenor stellt den in der mittelalterlichen Liedkunst sehr beliebten (hier transponierten) „dorischen Typus“ dar¹²⁶. Dieser Typus wird zur Basis eines Diskantsatzes. Der bewegte, floskelhafte Diskant schreitet im Dreierhythmus fort, so daß beim gemeinsamen Vortrag beider Stimmen der Tenor der Textbetonung gemäß einige Silben dehnen muß, um sich im selben *tempus* zu bewegen. (In einer anderen Überlieferung finden wir den Tenor in Breven und Semibreven aufgezeichnet¹²⁷.)

Der musikalische Satz ist zweiteilig und die Teile enden mit demselben Material in einem musikalischen Reim. (Der zweite Teil setzt sich eigentlich nur aus Abschnitten des ersten Teiles zusammen. Allein die eröffnende Phrase wird nicht wiederholt.) Der Strophenbau dagegen ist dreiteilig: Die sechs Zeilen gliedern sich in ein Reimpaar, eine Terzine und einen Schlußvers (-reim). Schematisch läßt sich die Bauweise wie folgt darstellen:

Musik: $\overbrace{A \ B \ C} \quad \overbrace{C' \ B \ C}$
K K

Text: $\overbrace{a \ b} \quad \overbrace{c \ c \ c} \quad d$

(K = Kadenz zum Grundton)

Der Schlußabschnitt des ersten musikalischen Teiles wird also in die Reimterzine einbezogen und die Kadenz dadurch abgeschwächt. Der Schluß der Terzine reimt sich aber musikalisch

¹²⁶ Joseph M. Müller-Blattau, Wach auff, mein hort! Studie zur deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts. In: Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler. Wien 1930 [Neudr. Wien/Leipzig 1971], 92–99.

¹²⁷ Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Ms. mus. 40.613, „Lochamer-Liederbuch“, p. 2 (nur Tenor). Auf p. 71 erscheint dort der Tenor als Grundstimme eines Orgelstückes, das uns über die Verwendung von Akzidentien Auskunft gibt. (Für die Faksimileausgabe von Konrad Ameln und die Ausgabe von Walter Salmen und Christoph Petzsch siehe das Literaturverzeichnis.)

mit dem ersten Reimpaar, weil auch dieser Abschnitt (B) eine Wiederholung ist. Dadurch entsteht eine neue Zäsur, und der letzte Abschnitt mit der Schlußkadenz setzt sich von dem Rest des Liedes ab. Diese Gliederung lenkt die Aufmerksamkeit auf die zusammenfassende Aussage der jeweils letzten Strophenzeile.

TONART

Über die Tonart des Stückes herrscht in den Wolkenstein-Handschriften Unklarheit. Die Hs. B setzt einen F-Schlüssel auf die vierte Linie und fängt mit dem Ton c an, was die Melodie in die Baßlage versetzt. Dazu zeichnet sie den Diskant in d auf (C³-Schlüssel). Offensichtlich haben wir es mit einer Schlüsselverwechslung zu tun: Es wurde ein F- anstelle eines C-Schlüssels verwendet (das folgende Lied auf diesem Blatt hat den üblicheren F³-Schlüssel). Gemeint ist also eine G-Melodie (transponierter dorischer Modus)¹²⁸. Der Diskant wurde dazu im Quint- statt im Oktavabstand notiert, weil dem Schreiber wohl die hohe Diskantlage ungewöhnlich war (manchmal sind die Stimmen zwei Oktaven voneinander entfernt, z. B. bei *tag* oder *schanz*).

In der Hs. A fängt der Schreiber beide Stimmen auf der Linie an: der Tenor steht auf f (C⁵-Schlüssel, der Diskant-Schlüssel fehlt). Wenn wir im Diskant einen C-Schlüssel auf der ersten Linie einsetzen, ergibt sich zwar für diese Stimme die richtige G-Lage, sie steht aber wieder im falschen Verhältnis zum darunter notierten Tenor.

An dieser Stelle möchte ich einige Überlegungen zu den fehlerhaften Aufzeichnungen zusammenfassen. Wir können folgende Tendenz in den Wolkenstein-Handschriften beobachten: Der Notenschreiber trägt besonders im Diskant mit Vorliebe den Auftakt im Spatium und die Hauptnote des Anfangs auf der Linie ein. (Auch die längeren Verschreibungen, die meistens im Diskant vorkommen, werden überwiegend zur Linie gerückt, anstelle des richtigen Spatium. Dadurch entstehen *S e k u n d* verschreibungen, statt der sonst sehr häufigen Terzverschreibungen¹²⁹.) Diese Art der Eintragung geschieht oft ohne Rücksicht auf die richtigen Zusammenklänge mit dem Tenor. In der C-Schlüsselung kann solche Aufzeichnung besonders dann viel Verwirrung schaffen, wenn das Lied mit einem Oktavklang an-

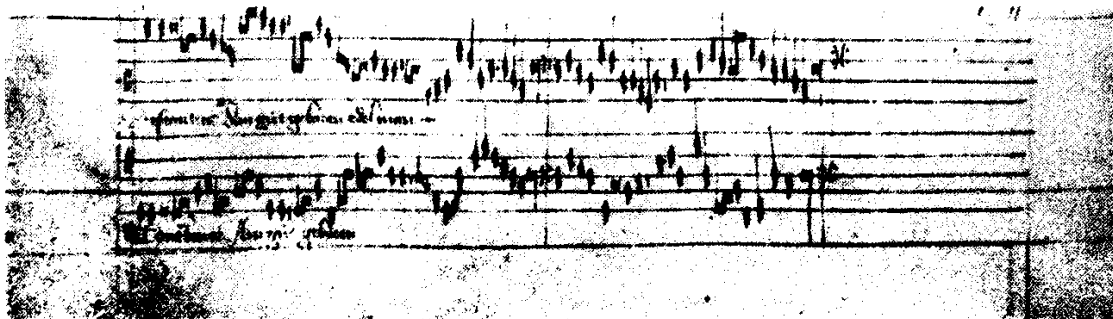
¹²⁸ Im Lochamer-Liederbuch steht die Melodie auch in G.

¹²⁹ Zum Beispiel P 1.37 oder P 16.94.

fangen soll¹³⁰. Wir haben gesehen, daß solche Notation in einigen Liedern sinnvoll ist, um Akzidentien zu vermeiden. In vielen Liedern trifft aber diese Auslegung nicht zu. Das Verhältnis von Linien und Spatien stimmt zwischen dem Diskant und dem Tenor nur dann überein, wenn das Lied mit einem Quintklang eröffnet wird. Eine mögliche Erklärung für Verschreibungen dieser Art wäre also, daß den Schreibern (besonders in A) das von Oswald oft erwähnte „Quintieren“, also eine Art des organalen Gesanges in Quintparallelen so geläufig war, daß sie an den Anfängen zweistimmiger Lieder automatisch einen Quintabstand annahmen. (Bei den folgenden schon besprochenen Liedern wurde so eine Quint am Anfang notiert: P 3.84 und P 8.77 — nur in A, P 18.101 — in A und B.)

Ain güt geboren edel man (P 19.43)

Dieses Lied ist in beiden Handschriften als einstimmige Melodie (wieder in Semibrevisketten) niedergeschrieben. Die Fassungen weichen etwas voneinander ab und stehen in verschiedenen Tonarten. In der Hs. B fängt das Lied auf den letzten zwei Systemen des *recto*-Blattes (18r) an und wird dann umseitig fortgesetzt. Auf den letzten zwei Systemen der gegenüberliegenden Seite (17v), also links neben dem Anfang des Liedes, wurden ein Discantus und ein Contratenor in Partituranordnung (sic) nachgetragen¹³¹:



Notenbeispiel 28

Interessanterweise stehen diese zwei Stimmen in D, der Tonart der Tenoraufzeichnung in der Hs. A (B notiert den Tenor eine Quart tiefer). Es kann sich also nicht um Stimmen handeln,

¹³⁰ Eine Versetzung des Schlüssels auf die falsche Linie oder das Fehlen eines Schlüssels sind sehr geläufige Schreibfehler, auf die es mir hier nicht ankommt.

¹³¹ Vgl. Timm, Überlieferung, S. 154, Anm. 410. Interessant wäre es, weiter nachzuprüfen, wie sich dieses Lied zu den frühen in Partitur notierten Lauden im zweiten Teil der Hs. Venedig, Bibl. Marc. it. IX, 145, verhält. Vgl. die Beschreibung von Knud Jeppesen in *Laude*, MGG B. 8, Spalte 314.

die zu dem einstimmigen Lied in B hinzukomponiert wurden, sondern die Tenorstimme wurde einem dreistimmigen Satz entnommen, und erscheint in korrekter Form in ihrer ersten Niederschrift in A¹³². Der textlose Diskant und der Kontratenor sind in imperfektem Modus, Tempus und Prolation notiert. Oswald ändert den ersten Ton des Tenors d' in c', unterlegt das unbetonte Wort *Ain* und verwandelt ihn somit in einen Auftakt. Durch die weiteren Textakzente entstehen dann überwiegend Dreier, die aber, den Ligaturen nach zu urteilen, im wechselnden Rhythmus kurz-lang, lang-kurz realisiert werden:



In der Textdeklamation deckt sich hier also die Dehnung nicht immer mit der Betonung. (Der wechselnde Rhythmus eignet sich besser für die silbenzählende Lyrik romanischer Sprachen; vgl. auch *Wer die ougen wil verschüren . . .*) An zwei Stellen geht die metrische Umwandlung nicht aus: Am Schluß des ersten und am Anfang des zweiten Teiles kommt es bei Wolkenstein zu einer rhythmischen Erweiterung vor der Kadenz (siehe Notenbeispiel 29c).

Der dreistimmige Satz wirkt für Oswald sehr „modern“: Er bewegt sich bis auf die Kadenzstellen homophon ohne Dissonanzen, der Kontratenor liegt häufig unter dem Tenor, und

... e-del man / ... zü mit tugentlichen sil-ten /

Notenbeispiel 29

¹³² Timm schreibt in Tagungsbericht, S. 323: „Theoretisch hat man die Wahl zwischen zwei Erklärungen: entweder sind zwei Stimmen hinzukomponiert worden, oder die Kopisten haben aus ihrem Repertoire eine Kontrafaktur Oswalds wieder auf die ursprüngliche Stimmenzahl gebracht. Angesichts der ganz parallelen Vorgänge in den nachweisbaren Kontrafakturen wird man die zweite Erklärung vorziehen.“

der Diskant weist schüchterne (vielleicht zufällige?) Ansätze zur Imitation auf (a, b); besonders interessant ist der Stimmtausch vor der ersten Schlußkadenz (c)¹³³.

Daß es im süddeutschen Raum geläufig war, nicht nur ganze Liedsätze, sondern auch Einzelstimmen aus diesen zu kontrafazieren, beweist eine Eintragung auf p. 44 des Lochamer-Liederbuches: Ein Tenor der dreistimmigen Ballade *Je loe amours* von Gilles Binchois erscheint dort in veränderter Form (regelmäßiger gegliedert und mit floskelhaften Verzierungen versehen) als das lateinische Marienlied *Ave dulce te frumentum*¹³⁴. Die reichliche Verzierung beweist, daß der Tenor als alleinstehende Melodie verbreitet war. Auch ein Gedicht in der Handschrift clm 4871 der Bayerischen Staatsbibliothek München auf fol. 135, das Oswald zugeschrieben wird, nennt in der Überschrift diese Binchois-Melodie als dazugehörig. Es handelt sich um das Lied *Mir dringet zwinget frau dein guet* (Kl 131). Da sich der Text weder der Melodie im Lochamer-Liederbuch, noch dem Tenor oder dem Diskant der Binchois-Ballade unterlegen läßt (auch wenn man das von Oswald oft angewandte Verfahren der Zerlegung längerer Werte, u. ä., berücksichtigt), müssen wir annehmen, daß Wolkenstein noch eine andere Version der Melodie gekannt hat¹³⁵.

So können wir auch bei *Ain güt geboren edel man* vermuten, daß Oswald nur die eine Stimme bekannt war und die Eintragung der weiteren Stimmen selbständig von einem Schreiber vorgenommen wurde¹³⁶.

¹³³ Diese Satzweise erinnert an Merkmale, die man z. B. in der Musik Dufays dem englischen Einfluß zuschreibt. Ich habe nicht genug Ähnlichkeiten gefunden (z. B. unter den Carols), um hier eine Verbindung zu postulieren. Eher ist der Einfluß bei bodenständigen Praktiken Italiens zu suchen — siehe Anm. 131.

¹³⁴ Siehe die Neuausgabe: Walter Salmen, Christoph Petzsch, Das Lochamer-Liederbuch. Denkmäler der Tonkunst in Bayern, NF, Sonderband 2, Wiesbaden 1972, S. 127.

¹³⁵ Es sei denn, die ganze Zuschreibung stimmte nicht. Klein scheint den Text jedoch für echt zu halten.

¹³⁶ Vgl. oben, Anm. 132.

IV. LIEDER, DIE UNTER DEM EINFLUSS
WESTLICHER MEHRSTIMMIGKEIT STEHEN

Die mehrstimmigen Lieder Oswalds, die in diesem Kapitel besprochen werden, weisen keine Spuren des organalen Gesanges, der unregelmäßigen rhythmischen Gestaltung oder Spuren ähnlicher bodenständiger Praktiken auf. Von den satztechnischen Kriterien und von der Art ihrer Notation her handelt es sich meiner Meinung nach um westliche Liedsätze, d. h. um Oswalds Neutextierungen vorhandener Melodien. Bei einigen von diesen Liedern sind schon parallele Aufzeichnungen in verschiedenen Ars-Nova- und Trecento-Handschriften gefunden worden¹³⁷, bei anderen wird die Frage nach der Vorlage vielleicht für immer ungeklärt bleiben.

Wir finden diese Lieder grundsätzlich in zwei Gruppen überliefert: die eine steht in den beiden Handschriften am Anfang der Aufzeichnungen mehrstimmiger Lieder und umfaßt Sätze aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die meisten Lieder der zweiten Gruppe sind nur in B überliefert und stellen Lieder einer späteren Generation dar: Sie sind um die Wende des 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden.

Es ist unwahrscheinlich, daß Oswald zum Teil so unterschiedliche Satzarten selbst nachahmen konnte¹³⁸, andererseits geht er bei den bekannten Übernahmen immer sehr schöpferisch und hellhörig vor. Meine Aufteilung der Lieder folgt nicht der handschriftlichen Anordnung, sondern richtet sich nach der Stellung des Textes im Satz; Lieder mit dem Text im Diskant, doppeltextige Lieder und Tenorlieder. In jeder Gruppe untersuche ich außer einem repräsentativen Beispiel nur Lieder, die besonders interessante oder in der Forschung umstrittene Aspekte enthalten.

¹³⁷ Siehe Anm. 16 und das Liedverzeichnis.

¹³⁸ Schon Erika Timm äußerte diese Vermutung: „Schließlich beginnt sich hier ein Umstand gegen Oswalds Komponistenruf auszuwirken, der ihm zunächst günstig schien: die auffällige Verschiedenheit der musikalischen Stile in seinem Werk ... Wären alle diese Stücke anonym und textlos überliefert, niemand würde sie demselben Komponisten zuschreiben.“ (Tagungsbericht, S. 323)

Nur in drei mehrstimmigen Liedern textiert Oswald ausschließlich den Diskant, und alle sind übernommene französische Liedsätze. *Der mai mit lieber zal* verwendet den Satz eines sehr verbreiteten Virelai von Johannes Vaillant (ohne Kontratenor)¹³⁹. Nach Ursula Günther war Vaillant ein jüngerer Zeitgenosse von Machaut und wirkte im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts¹⁴⁰. Das Virelai *Par maintes foys* gehört zu seinen fortschrittlichsten Werken und war wegen der realistischen Vogelrufe, die auch Wolkenstein beibehält, sehr beliebt¹⁴¹. Die anderen zwei anonymen Lieder, das zweistimmige Rondeau *Qui contre fortune*, das nur in einer italienischen Quelle überliefert ist (Oswalds *Fröhlich geschrei* . . . setzt in A noch eine *Medius*-Stimme hinzu), und die dreistimmige Ballade *Je voy mon cuer* (bei Oswald das vierstimmige Lied *Du auserweltes schöns mein herz*) dürften auch aus der Zeit nach der Mitte des 14. Jahrhunderts stammen. Das letztere Lied möchte ich hier näher besprechen.

Du auserweltes schöns mein herz (P 20.46)

NOTATION / MUSIKALISCHER SATZ

In beiden Handschriften ist die dreiteilige Struktur der Ballade klar ersichtlich: B setzt außer den roten Initialen jedem Teil noch die Bezeichnungen *prima*, *secunda* und *tertia pars* hinzu. Der Text wurde dem Diskant unterlegt, Triplum, Kontratenor und Tenor wurden durchlaufend nach der textierten Stimme aufgeschrieben (in A sind die rotgeschriebenen Bezeichnungen Triplum und Kontratenor vertauscht). Die Notation im *tempus imperfectum* – *prolatio minor* bereitet keinerlei Schwierigkeiten.

Der Satz im geläufigen G-Modus (bei Oswald fehlt in der Hs. B das b-Vorzeichen) erinnert wegen seiner häufigen Dissonanzen an das Verfahren in vielen Machaut-Sätzen: Die zwei Hauptstimmen werden jeweils von einer Ergänzungsstimme begleitet, so daß sich zwei Stimmpaare ergeben: Tenor – Kontra und Diskant – Triplum. Die jeweiligen Stimmpaare und

¹³⁹ Genaue Angaben über Konkordanzen zu allen Liedern finden sich im alphabetischen Liedverzeichnis.

¹⁴⁰ Ursula Günther, Johannes Vaillant. In: *Speculum musicae artis*. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag, München 1970, 171–185.

¹⁴¹ Ebda., S. 184 (vgl. auch die Besprechung der Notationseigentümlichkeiten, besonders die bei Wolkenstein sehr ungewöhnliche Verwendung des *Dragma*).

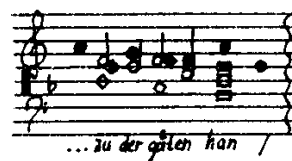
die zwei Hauptstimmen sind kontrapunktisch aufeinander bezogen. Wichtig ist dabei die gegenseitige rhythmische und melodische Ergänzung; ob die zwei Nebenstimmen bei diesem Verfahren dissonieren, wird nicht beachtet.

Zur Veranschaulichung gebe ich hier den ersten Abschnitt des Satzes tabularisch wieder. (Die Stimmen werden wie folgt unterschieden: Tenor – quadratisch, leer, Kontratenor – quadratisch, schwarz, Diskant – rund, leer, Triplum – rund, schwarz.)



Notenbeispiel 30

Wegen der vielen Sekund-Dissonanzen hat Koller in seiner Ausgabe vorgeschlagen, entweder nur das Triplum oder nur den Kontratenor mit den Hauptstimmen aufzuführen. Gerade beim Musizieren aber empfindet man, da jede Stimme auf ihre eigene melodische Linie achtet, die schnell vorübergehenden Dissonanzen (sie kommen meistens als Minimen in den Kadenzformeln und als Semibreven synkoptiert vor) kaum als Störung. Der rhythmische Ablauf wird durch die beiden Ergänzungsstimmen bereichert, und auch klanglich stellen beide eine Ergänzung dar: Die wichtigen Klangsäulen bleiben zwar leere Quint-Oktav-Klänge, andere werden aber durch die Terz der Nebenstimmen ausgefüllt. Wenn Diskant und Tenor zusammen auf dem Terzklang ruhen, entsteht im vierstimmigen Vortrag ein voller Klang (wie oben tabularisch dargestellt):



Notenbeispiel 31

TEXT / ANLAGE

Die Großstrophe des Textes setzt sich aus vier Kleinstrophen zusammen. Die zweite Kleinstrophe, die zur Wiederholung der *prima pars* gesungen wird, ist als Block direkt nach diesem Teil der Melodie aufgezeichnet. Am Ende der *tertia pars* wur-

den die Anfangstöne des Liedes (in A sehr fehlerhaft) mit dem unterlegten Text noch einmal niedergeschrieben, also eine Wiederkehr der *prima pars* wurde angedeutet. Timm bemerkt dazu:

„Hier scheint also eine weitere Verwechslung der Formen der Ballade . . . und der Ballata vorzuliegen, denn eine Wiederholung des Anfangs ist für die Ballade nicht vorgesehen. Weder die eine noch die andere Vortragsform ließe sich korrekt durchführen: Für die Ballata würde der Iib-Text fehlen, für die Ballade zwei weitere Strophen.“¹⁴²

Von dieser und ähnlichen Situationen leitet Timm ab, Oswald haben nur brauchbare Melodien, nicht aber der mehrstimmige Satz interessiert¹⁴³. Diese Behauptung möchte ich wie folgt modifizieren: Oswald interessierte die ursprüngliche *forme fixe* einer Chanson nicht¹⁴⁴, wohl aber die Musik; und zwar als ein Element, das seine Dichtung trägt. Dabei paßt er oft Vorgegebenes textlichen Formen an, die für ihn zur festen Tradition gehören. Hier liegt nach meiner Vermutung ein solcher Fall vor¹⁴⁵.

Die einzelnen Komponenten der musikalischen Anlage sind durch die Austextierung betont (ein Zeugnis für gutes Verständnis dieser musikalischen Anlage), und es entstehen neue Zäsuren: Die syllabische Textierung, die auch synkopische Wendungen durch Textwiederholungen „reglementiert“, verlangsamt das Vortragstempo, und die Häufung der Verszeilen innerhalb einer *pars* grenzt die Teile (jetzt Kleinstrophen) viel schärfer voneinander ab, als es die Vorlage mit zwei Verszeilen konnte. Die ursprüngliche Anlage zerbröckelt, wird aber mit dichterischen Mitteln zu einem neuen Ganzen zusammengefügt.

Zu diesen Mitteln gehört bei Oswald vor allem der Reim. So faßt der gleiche Reimklang der Endzeilen die *prima* und die *secunda pars* zusammen (aaaab, ccccb, ddddb), die *tertia pars*

¹⁴² Timm, Überlieferung, S. 149.

¹⁴³ Vgl. oben, S. 5.

¹⁴⁴ Höchstwahrscheinlich kannte Oswald die vollständigen Texte seiner Vorlagen nicht. Die Chansons sind oft ohne Text überliefert, oder nur mit verderbten Aufzeichnungen. Das Fehlen von weiteren Strophen ist fast die Regel.

¹⁴⁵ Vgl. auch: Christoph Petzsch, Text- und Melodietypenveränderung bei Oswald von Wolkenstein. In: Deutsche Vierteljahrschrift 38, 1964, 419–512.

ist davon abgesetzt (eeee). (In der Ballade ist der Refrain — *tertia pars* — immer im zweiten Teil integriert.) Auch die in der Vorlage nicht vorgesehene Wiederholung von Teilen kann zu solchen Mitteln gehören. Wenn wir den Inhalt dieses Liedes mitberücksichtigen, finden wir eine mögliche Erklärung für den neuen „Refrain“ (Wiederkehr der ersten Kleinstrophe der *prima pars*).

Wir haben es hier im Grunde mit einem Hofelied zu tun, das in der Art früherer Minnedichtung die Dame (Geliebte) preist und ihr zu dienen verspricht. Besonders die *tertia pars* verwendet typische Wendungen dieses Typus:

*Trostlich gedingen ich zu der gûten han
wie sie mich nit well lan.
unvergessen bin ich ir undertan
und harr auf gûten wan.*

Wie fängt das Lied aber an? Die Du-Ansprache der ersten Kleinstrophe mutet kaum „höfisch“ an. Ganz persönlich und ohne Distanz spricht Oswald seine Geliebte an. Erst bei der Wiederholung, also in der zweiten Kleinstrophe, wendet er sich an die Zuhörer mit der traditionellen Beschreibung ihrer Schönheit (3. Person). Die dritte Kleinstrophe macht ihre Tugend zum Thema, in der vierten wird dann der Typus mit den Stichworten „untertan“ und „verharren“ befestigt. Der (einstimmige) Typus Hofelied enthält meistens einen Refrain des Anfangs. In der Anlehnung an diese Praxis bekräftigt nun Oswald gerade den auffälligen Bruch mit der Tradition, indem er ohne die gerade proklamierte Geduld den Ausruf des Anfangs wiederholt: *Du auserweltes schõns mein herz . . .* Auf diese Weise rückt das Hofelied in unmittelbare Lebensnähe¹⁴⁶.

Ein Vergleich mit der französischen Vorlage zeigt ferner, wie das eröffnende „Du“ bei Oswald noch hervorgehoben wird. Er verzichtet auf den typischen Chanson-Rhythmus des Anfangs

¹⁴⁶ Ich erhebe hier nicht unbedingt den Anspruch, die „Originalfassung“ des Liedes rekonstruiert zu haben. Vielmehr nehme ich die greifbare historische Tatsache, die handschriftliche Aufzeichnung, ernst und versuche sie zu erklären. Daß das Lied wahrscheinlich nicht immer mit diesem „Refrain“ gesungen wurde, zeigt die Unklarheit darüber in der Handschrift A.

(■ ◆◆) und zieht ihn zu einem längeren Wert zusammen (a) — ein der viel häufiger verwendeten Spaltung der Werte (b) entgegengesetztes Verfahren.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'PR a' and 'b' and contains the lyrics 'Je voy mon cuer ...'. The bottom staff is labeled 'Wolk. Hss.' and contains the lyrics 'Du auserwettes schön's ...'. The notation illustrates the relationship between note values and their division or combination.

Notenbeispiel 32

2.

Doppeltextige Lieder

Besonders interessant sind Oswalds Lieder, bei denen Diskant und Tenor verschiedene Texte gleichzeitig vortragen. Es handelt sich meistens um Dialog-Lieder zwischen zwei Liebenden, wie wir sie auch schon unter den Kanons antrafen. Das gleichzeitige Erklingen verschiedener Texte hat seine alte Tradition in der Motette, und wie bei dieser Gattung ergibt sich auch bei Oswald das Problem des Verständnisses der Texte. Eine Lösung dieses Problems im Nacheinandersingen der Texte mit jeweils instrumentaler Ausführung der komplementären Stimmen¹⁴⁷ lehne ich entschieden ab.

Schon unter Machauts weltlichen Liedern und auch bei Oswalds Zeitgenossen (z. B. Mönch von Salzburg) finden wir solche Dialog-Lieder¹⁴⁸. Daraus können wir schließen, daß Oswald auch hier eine alte, in den deutschen Gebieten lange erhaltene Tradition aufgreift. Der Kern des Problems liegt meiner Meinung nach darin, daß man ein modernes „Verstehen“ des Textes erwartet, bei dem es auf den Sinn jedes Wortes ankommt. Bei Oswald haben wir es aber oft mit sprachlichen Klangbildern zu tun, mit aneinander gereihten Reimwörtern ohne einen verbindenden Sinnzusammenhang, mit sprachlichen Wendungen, die stichwortartig die Vorstellung einer in der literarischen Tradition gefestigten Situation hervorrufen.

Wir haben in den Kanons gesehen, daß Oswald solche wichtigen Stichworte an gut hörbaren Stellen anbringt. Auch bei Neutextierungen vorhandener Sätze ist das eindeutig der Fall, und man sollte solche Stellen für den Vortrag sorgfältig ausarbeiten. Ich möchte hier kurz an dem Lied *Stand auf, Maredele . . .* (P 23.48) die zeitliche Abfolge der klar heraushörbaren Stichworte andeuten und interpretieren. (Oswald hat in diesem Lied den Satz des anonymen Rondeaux *Jour a jour la vie* verwendet¹⁴⁹.)

¹⁴⁷ Diese Interpretation wird auf der Wolkenstein-Schallplatte in der Reihe Das Alte Werk (Teldec, SAWT 9625-B) geboten.

¹⁴⁸ Bei Timm, Überlieferung, S. 50, Anm. 101, sind mehrere Beispiele aufgeführt.

¹⁴⁹ Für die Quellen siehe Liedverzeichnis. Es ließe sich hier eine Anregung durch das Incipit des französischen Liedes postulieren: „Tag für Tag . . .“

	1)		2)
Diskant:		. . . ist ferre gen dem tag	
Tenor:	<i>Stand auf, Maredel!</i>		<i>Zeuch die rüben aus!</i>
D:	<i>nu wol, wen sol . . .</i>		
T:	<i>kommt ein, setz zu fleisch und kraut!</i>		
	3)		
D:	<i>slafen mir genug?</i>		
T:	<i>get, ir faule tasch!</i>		
	4)	5)	
D:		<i>bleib hie, nit eil! mein trauter Künzel . . . !</i>	
T:	<i>wer wet, Künzel . . .</i>	<i>aus dem haus !</i>	

Der Anfang „signalisiert“ dem Zuhörer ein Tagelied (1); bei 2) wird aber schlagartig die richtige Identität der Dialogpartner enthüllt und bei 3) bleibt schon kein Zweifel mehr, daß eine ungeduldige Herrin ihre verschlafene Magd weckt. Wahrer Ärger entsteht aber erst, als die Herrin den Grund für die Verschlafenheit der Magd errät, nämlich den Knecht *Künzel* (4). Ein realistisches Durcheinander der Stimmen bricht über den armen Schuldigen herein (5): Schimpfrufe und Ausweisung der Herrin, Liebesversicherung der Magd, die ihn aufzuhalten versucht. Der Zuhörer versteht nun sicher die lebhaftige Karikatur einer Tageliedsituation.

Wol auf, gesell, wer jagen wel (P 24.52)

TEXTAUFZEICHNUNG

Die ebenfalls lebhaftige Situation einer Jagd wird im doppeltextigen dreistimmigen Lied *Wol auf, gesell . . .* geschildert. Als Vorlage diente hier Oswald die anonyme Ballade *Fuiés de moy*¹⁵⁰. Die komplizierte Aufteilung der Texte zwischen den zwei Hauptstimmen gibt wegen der unklaren Aufzeichnung einige Rätsel auf (siehe Abbildung V). Timm bemerkt dazu:

„Die äußere Gestaltung der in A und B übereinstimmenden Aufzeichnung entspricht nicht der Art, in der Lieder, die in Diskant und Tenor verschieden textiert sind, sonst wiedergegeben werden. Gewöhnlich steht der Text, der bei Wiederholung einem Melodieteil unterlegt werden soll, für Diskant und Tenor getrennt, neben oder unter dem entsprechenden Teil. Bei Kl 52 hingegen ist der gesamte für Melodiewiederholungen vorgesehene Text als Block neben und unter dem Tenor geschrieben.“¹⁵¹

¹⁵⁰ Für die Quellen siehe Liedverzeichnis.

¹⁵¹ Timm, Überlieferung, S. 51.

Die Beobachtung Timms über andere doppeltextige Lieder stimmt aber nicht für beide Handschriften. Vergleichen wir die Aufzeichnungen in der Hs. A:

<i>fol. 14v15r</i> <i>Stand auf, Maredel . . .</i>	Diskant	<i>prima pars</i> (A) ¹⁵² <i>secunda pars</i> (B) Textblock zur Wiederholung von <i>prima pars</i> (a)
	Tenor	<i>prima pars</i> (A') <i>secunda pars</i> (B') a' fehlt
<i>fol. 15v16r</i> <i>Wol auf, gesell . . .</i>	Diskant	A (<i>clausula</i> von a) ohne Text: B
	Tenor	A' (teilweise untextiert) (<i>clausula</i> von a') B'
		C' (teilweise untextiert)
	Textblock:	a, a' („Hunde- gebell“), C
<i>fol. 17v18r</i> <i>Los, frau, und hör . . .</i>	Diskant	A
		Textblock: a
	Tenor	A'
		Textblock: a'
<i>fol. 23v24r</i> <i>Von rechter lieb kraft</i>	Tenor	B'
	Diskant	B
	Diskant	A
		B
	Tenor	A'
		B'
	Textblock:	Str. II AB Str. III AB Str. II A'B' Str. III A'B'

¹⁵² In der Hs. A werden die *partes* nicht bezeichnet. Die Buchstaben werden von mir wie folgt verwendet: Großbuchstabe = ein Musik- und Textteil, Kleinbuchstabe = derselbe mus. Teil mit neuem Text (' = Tenor). Eine doppeltextige Balladenstrophe wird also wie folgt dargestellt:

A a B C
A'a'B'C'

Wir sehen, daß der Text nicht immer nach dem entsprechenden Melodieteil steht, es herrscht also kein einheitliches Verfahren. Die Schreiber der Hs. A hatten mit der textlichen Zuordnung einzelner Kleinstrophen Schwierigkeiten, wahrscheinlich waren also schon ihre Vorlagen unübersichtlich (sie führen dafür musikalisch genauere Aufzeichnungen als B aus). Die Aufzeichnungen von *Stand auf, Maredel . . .* und *Los, frau, und hör . . .* werden erst von dem in Hinsicht auf die Texte sehr sorgfältig arbeitenden Schreiber in der Hs. B systematisiert und verbessert. Bei *Wol auf, gesell . . .* aber sind die Stimmen nicht durchgehend textiert wie bei den anderen zwei Liedern; zusätzlich ist die Aufteilung des Textes zwischen den zwei Stimmen sehr kompliziert und bietet sich daher einer „systemgerechten“ Aufzeichnung kaum an.

Ein Sonderproblem stellt die angedeutete abschließende Wiederholung der *tertia pars* dar (Refrain in der Balladenform). Die Beschaffenheit des musikalischen Satzes trägt noch zur Verwirrung bei: fast die ganze *tertia pars* (C) gleicht der zweiten Hälfte der *prima pars*, so daß schon der lange musikalische Reim als strophische Wiederholung anmutet. Timm klärt die Verwirrung dieser Aufzeichnung weitgehend auf, vermutet aber wegen dieses „Refrains“ eine fehlende zweite Strophe¹⁵³. Diese Hypothese ist später von Beyschlag widerlegt worden, indem er klarmacht, daß für diese Jagdallegorie (das Gejagte = eine Frau) die Worte *das wild ist müd* einen geeigneten Schluß bilden¹⁵⁴.

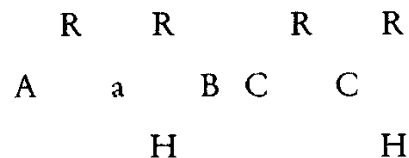
Die zwei Hauptstimmen dieses Liedes (der Kontratenor bleibt instrumental) singen manchmal denselben Text (z. B. Anfang der *prima pars*), oder auch verschiedene Texte gleichzeitig (z. B. Anfang der *tertia pars*). An einigen Stellen wurde nur eine Stimme textiert (z. B. *secunda pars*, Tenor). Durch diese Aufteilung wollte Oswald offensichtlich eine lebhaftere Atmosphäre vor und während einer Jagd realistisch darstellen: Am Anfang gibt einer dem anderen Anweisungen und Rat (vgl. unten Notenbeispiel 33, zweiter Teil), dann erklingen von verschiedenen Seiten Ausrufe (z. B. *Los! zu! hin all!*), Mahnungen an die Hunde und zusätzlich sogar noch Hundegebell.

¹⁵³ Vgl. die Übersicht, Timm, Überlieferung, S. 52–53.

¹⁵⁴ Siegfried Beyschlag, Oswalds von Wolkenstein Jagdlied ‚Wol auf, gesell! Wer jagen well‘ Kl 52. In: Tagungsbericht, 37–50, siehe besonders S. 45.

Die Nachahmung der Hundelaute *heuch, heuch, heuch* . . . soll zur Ausschmückung des zweiten Diskantstollens (a) dienen und im hoquetierenden Teil des Tenors erklingen¹⁵⁵. Diese Deutung ist auch inhaltlich sinnvoll, da der zweite Stollen von Anfang an nur auf die Hunde (mit allegorischen Namen) ausgerichtet ist. Direkt vor der hoquetierenden Stelle des Tenors fordert der Diskant die Hunde auf: . . . *meld mit willen kúr*, und mit dem letzten *bach* des Tenors erklingt dann im Diskant: *still, ir lieben hund!* und *danck so hab eur mund*.

Nach Timms Deutung der Aufzeichnung soll das „Hundegebell“ noch bei *Ju Schenk* . . . (*tertia pars*) vorgetragen werden. (Es handelt sich um dasselbe musikalische Material, also um den musikalischen Reim.) Auch hier entstünde sinnvoller inhaltlicher Zusammenhang. Das „Gebell“ wurde dem entsprechenden Melodieteil des Tenors nicht unterlegt, weil der Schreiber diese Variante nur für eine Ausschmückung der fehlenden zweiten Strophe hielt¹⁵⁶. Ich halte es dagegen für möglich, daß bei Oswald eine Wiederholung der *tertia pars* am Ende der einzigen Großstrophe vorgesehen war. Damit wäre ähnlich wie bei *Du auserweltes schõns mein herz* eine neue, symmetrische Anlage geschaffen (R = musikalischer Reim, H = Hundegebell):



MUSIKALISCHER SATZ

Die musikalische Notation stimmt bei Oswald bis auf einige unwesentliche Einzelheiten mit der Vorlage überein (B weicht dabei häufiger ab als A). Jeder musikalische Teil wird mit einer Kleinstrophe textiert, die ungefähr zwei Verszeilen der Vorlage entspricht. Die Gliederung des Balladen-Satzes wird bei Oswald durch die Reimstruktur betont. Die Zäsuren innerhalb des französischen Verses beachtet Oswald nicht, sondern gliedert regelmäßiger in etwa gleich lange Teile. Dabei folgt er der Tenorstimme und nicht dem Diskant (vgl. *moy* und *wel*).

¹⁵⁵ Timm, Überlieferung, S. 55.

¹⁵⁶ Beyschlag in Tagungsbericht, S. 46, erwägt die Alternative, daß das „Hundegebell“ vielleicht eine „zur Auswahl gestellte Variante sein könnte“.

Fui- és de moy a-mi- e très tout ire
 Wol auf ge- sell wer ja- gen wel en- lazent im kün ungefe!!

Wol auf ge- sell wer ja- gen wel wiss das er sein netz recht stell

Contratenor

Notenbeispiel 33

Die Neutextierung zeigt auch besonders deutlich Oswalds ausgeprägten Spürsinn für musikalische Struktur und seine Tendenz, die Melodie syllabisch zu behandeln. Er zerlegt die synkopierenden Semibreven des französischen Diskants und die Semibreven und Breven des Tenors in kleinere Werte. Besonders interessant ist im Diskant die Austextierung des musikalischen Reimes, der mit einer D-Klangssäule beginnt. Diese Klangssäule und das darauffolgende Schlußmelisma dienen in der Vorlage der Hervorhebung der Kernwörter *jamais* (*nule*) *demour*. Der gehaltene D-Klang stimmt hier nicht mit der Vers- oder Syntaxgliederung überein, sondern ist emphatisch zu verstehen. Das Melisma bewegt sich dann im Diskant sequenzierend, und die Unterstimmen führen den oben erwähnten Hoquetus aus.

Sequenzierende melismatische Floskeln wurden schon in der Notre-Dame-Epoche zur Verdeutlichung des Schlusses verwendet. Auch Machaut benutzt solche Mittel zur Hervorhebung der Großgliederung. Es handelt sich also in der Vorlage um ein übliches Verfahren: Die synkopierenden Sequenzen der Oberstimme und die Bewegung des Tenors, die hier eine Dreiergruppierung entstehen lassen, sind wegen ihrer emphatisch-strukturellen Wirkung eingesetzt.

Für Oswald ist die „Andersartigkeit“ des Satzes nach der Klangssäule D so maßgebend, daß er erst hier die Hauptzäsur der *prima pars* bildet (die Vorlage hat ihre Hauptzäsur nach dem ersten Vers an der Kadenz nach c (bei Oswald *psetz die* ... des Tenors). Im Melisma zerlegt er wieder alle Synkopen in Minimen und unterlegt sie syllabisch. Die Textierung spiegelt genau die musikalischen Vorgänge wider:

<i>Mensur</i>	<i>BE*</i>	<i>Mus. Satz</i>	<i>Textierung</i>
2	14	Klangkolumne d—f(is)	Aufruf <i>Los . . .</i>
3	15	g-Schluß	. . . <i>Freud,</i>
	16	g-Schluß	. . . <i>geud,</i>
3	17	1. Sequenz	. . . <i>Trost,</i>
	18	2. Sequenz	
3	19	f-Schluß	. . . <i>erlöst,</i>
	20	3. Sequenz (Ende verändert)	. . . <i>rost.</i>
2	21	g-Schluß	. . . <i>zú^e</i>
2	22		. . . <i>frú.^e</i>
2	23		

Reim a
 Reim-terzine b
 Kurzreim c

* BE = Brevisseinheit

Abbildung VI

In der Abbildung sehen wir, wie Oswald das musikalische Geschehen durch sein Reimschema verdeutlicht:

die zweimalige Wendung nach g	— Reim a,
Sequenzen („Dreier“)	— Reim b,
Schlußwendung (Rückkehr zum „Zweier“)	— Reim c.

Im weiteren Verlauf des Satzes verhält sich Oswald zu seiner französischen Vorlage ähnlich: Wo in der Ballade die Gliederung Verseinheit und Syntax berücksichtigt, richtet sich Oswald nach musikalischen Kriterien, vor allem nach dem Verlauf der Tenormelodie¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Sicher war ihm der ursprüngliche Text nicht bekannt, bis auf das Incipit, an welches eine Anlehnung sich auch hier postulieren ließe: *Fuiés de moy, amie* (= fliehe von mir, Freundin) und die Jagd auf kostbares „Wild“. (Vgl. auch Siegfried Beyschlag in Tagungsbericht, S. 47.)

In der *secunda pars* wird ausschließlich der Tenor textiert. Daß hier dem Diskant keiner der nach dem Lied aufgezeichneten Textteile zu unterlegen ist, wird durch folgende Beobachtung bestätigt: Oswald faßt im Diskant einige Tonwiederholungen der Vorlage zusammen.

The image shows four staves of musical notation. The top staff is labeled 'PR' and contains a melodic line with lyrics: "... mon- de vari-eus ce sa per chies ju...". The second staff is labeled 'Wolk. Hss.' and contains a similar melodic line with lyrics: "... tai nu chall; pius ab der chlingen! das uns mütz...". The third staff is labeled 'Tenor Hs. A' and contains a simplified melodic line with the same lyrics: "... tai nu chall; pius ab der chlingen! das uns mütz...". The bottom staff is labeled 'Hs. B' and contains a further simplified melodic line with lyrics: "... tai nu kall blaus ab der klingen...".

Notenbeispiel 34

Ein kurzer Ruhepunkt auf dem Hauptton c verdeutlicht in der Vorlage das Ende einer syntaktischen Einheit (*monde varieus*), obwohl der Vers noch nicht zu Ende ist. In subtiler Weise nimmt Oswald diese Gliederung wahr: mit einer Reimklangveränderung von *-all* zu *klingen, gelingen*. An dieser Stelle bemerken wir auch eine interessante Änderung von der Hs. A zu B: Der Schreiber (oder Oswald?) vereinfacht die Melodie des Tenors zu einem fanfarenartigen Terz-Aufstieg, den er mit *blaus ab der klingen* unterlegt. Diese neu verdeutlichte Wort-Ton-Korrespondenz geht aber wegen des fehlenden Tons nicht aus (siehe Notenbeispiel 34).

Die *tertia pars* bringt vor dem musikalischen Reim zwei kürzere Phrasen, die bei Oswald wieder durch die entsprechende Reimstruktur hervorgehoben werden: die klare Rückkehr in den C-Raum im Tenor – *hind*, und der Übergang zum Schlußteil im Diskant – *kind*. Der letzte Abschnitt wird dann analog zu seinem Gegenstück in der *prima pars* textiert. Hier zeigt sich also wieder Oswalds Fähigkeit, die musikalische Struktur eines vorgegebenen Satzes durch Neutextierung zu veranschaulichen und dabei der Anlage eine vollkommen neue Wirkung zu verleihen. Seine Neurealisierung des Satzes können wir kaum noch als „Kontrafaktur“ bezeichnen¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Ich vermeide grundsätzlich bei Oswald diesen Begriff.

Ich möchte nur eine Besonderheit in diesem Lied besprechen. Das Lied ist bisher als zweistimmig betrachtet worden, obwohl schon Ludwig¹⁶⁰ die nach diesem Lied aufgezeichnete Stimme (falsch „Triplum“ genannt) als möglichen Kontratenor bezeichnet hat. Nachdem ich Tenor und Diskant neu übertragen hatte, konnte ich nach der Ausbesserung einiger Schreibfehler auch die Kontratenorstimme dazufügen. Es handelt sich also bei diesem Lied um einen dreistimmigen Satz.

Meine Übertragung der zwei Hauptstimmen weicht in einigen Einzelheiten von Kollers Ausgabe ab. Koller mußte zum Teil die melodische Gestalt des Tenors angreifen, um falsche Zusammenklänge im Verlauf des Satzes zu meiden. Viel näher liegt jedoch die Änderung einiger rhythmischer Werte, die mit häufig an anderen Liedern beobachteten Schreibergewohnheiten begründet werden kann. Eine solche bei Oswald immer wieder anzutreffende Besonderheit ist die Notierung eines längeren Klanges, der einen Melodieabschnitt und Versschluß markiert, als Semibrevis. (Die Verwendung dieses relativ kurzen Wertes geht wahrscheinlich wieder auf die in der Einstimmigkeit traditionelle Notierung in Rhomben zurück.) Der geübte Sänger weiß, daß er einen solchen Schlußklang zu dehnen hat. So klingt auch der Schluß des ersten Verses im Tenor eine Brevis lang (*schall*), wie alle folgenden Reimklänge. Die kleinen Änderungen schließlich, die ich im Kontratenor vornahm, betreffen den wohl häufigsten Schreibfehler: ungenaue Pausen-Aufzeichnung.

Bei dieser Lösung fügen sich alle Stimmen zu einem sinnvollen musikalischen Satz zusammen, der wahrscheinlich aus dem westlichen Repertoire von Oswald übernommen wurde. Im folgenden Beispiel versuche ich zu rekonstruieren, wie der Anfangsabschnitt in der Vorlage ausgesehen haben könnte:

¹⁵⁹ Da das Lied mit dieser Anrede im Tenor anfängt, ist es unkorrekt, den Diskantvers *Sag an, herzlieb . . .* als „Überschrift“ zu verwenden.

¹⁶⁰ Ludwig, Machaut, S. 36*f, Anm. 3.

Diskant
(Sag an herzlich... .. hall)

Tenor
(Los frau... .. nachli-zal)

Kontratenor

Notenbeispiel 35

Liedsätze dieser Art mit Nachahmungen von Horn- oder Trompetenklängen sind schon früher sehr beliebt gewesen. Manche uns überlieferte Lieder setzen sich fast nur aus solchen Klangbrechungen zusammen, denen auch im Text nur Klangnachahmungen unterlegt sind. Ich führe ein Beispiel aus der Ballade *Orsus dormes trop* (der Thematik nach auch ein Tageslied), *secunda pars*, an (Bibliothèque Nationale, it. 568, fol. 122v—124r):

li-re li-re lire liron liron, lire titian titian titian titian...

Notenbeispiel 36

Für die zwei übrigen doppeltextigen Lieder verwendet Oswald meiner Meinung nach auch westliche Liedsätze. Wir begegnen in *Trostlicher hort*, *wer trostet mich* der Bezeichnung *2^a pars* und *ouvert*- und *clos*-Endungen beider Teile (eine Ballade quadripartite?). Die kontrapunktische Führung der Stimmen entspricht der Faktur der Liedsätze des späten 14. Jahrhunderts. Ganz auffällig ist zum Beispiel die Ähnlichkeit der ersten Hälfte der *secunda pars* mit der *tertia pars* von *Wol auf, gesell . . .*, in der die sequenzierenden Viertelnoten einen musikalischen Reim bilden. *Trostlicher hort . . .* verwendet an der genannten Stelle identische Floskeln im Diskant, während der Satz vom Tenor hoquetierend rhythmisch ergänzt wird (ein Kontratenor fehlt).

In *Von rechter lieb kraft* tritt noch ein anderer wichtiger Faktor hinzu, dessen schüchterne Ansätze wir schon in P 19.43 antrafen: die Imitation. Besonders nach der Aufzeichnung von B wurden ganze Melodiephrasen im

konsequenten Stimmtausch konzipiert. Die Imitation wird hier also bewußt als Hauptverfahren der Komposition angewandt (bezeichnenderweise kreuzen sich die Stimmen ständig):

The image shows a musical score for three voices: Diskant (Discant), Tenor, and Alt (Alto). The score is written on three staves. The lyrics are: *Disk.: las frau ge nad /... Ten.: den e ren an schad /...* The notation includes various note values and rests, with some notes marked with symbols: diamonds for Tenor, circles for Diskant, and squares for Alt. The score illustrates a complex imitation with frequent voice crossings.

Notenbeispiel 37

- ◇, ○ = rot
- ◆ = Tenor
- = Diskant

3. Tenorlieder

Daß Oswald bei vorgegebenen Sätzen mit Vorliebe den Tenor textiert, wird auch durch die im folgenden besprochenen Lieder dokumentiert. Es konnten vor kurzem die Vorlagen für weitere zwei Tenorlieder ermittelt werden. Somit steigt der Anteil der Textierungen eines Tenors, die doppeltextigen Lieder mitgerechnet, auf beinahe zwei Drittel aller bisher bekannten übernommenen Sätze. (Nur die italienische Lauda hat schon in der Vorlage den Tenor zur Hauptmelodie.) Die zehn Tenorlieder werden hier so unterteilt, daß in jeder Gruppe die bekannten übernommenen Stücke kurz aufgeführt, und dann einige in der Satzart verwandte Lieder besprochen werden.

Frolich, zärtlich, lieplich und klärlich, lustlich, stille, leise (P 28.53)

Dieses Lied ist ein französisches Rondeau aus dem 14. Jahrhundert, *En tes doulz flans*, das im selben handschriftlichen Zusammenhang überliefert ist wie zum Beispiel P 20.46 und P 24.52¹⁶¹. Durch die Sprache wird der vorgegebene Satz bei Oswald ganz in der Art seiner bodenständigen Lieder neu verwirklicht.

WORT-TON-VERHÄLTNIS

In einem früheren Aufsatz¹⁶² hob ich bei diesem Lied eine Stelle hervor, in der Oswald einen synkopierenden Sprung des Tenors in der *secunda pars* mit neuem sprachlichen Inhalt füllt, indem er schlagartig mitten in eine Tagelied-Situation den Ausruf *wol auf zu dem tanz!* einführt. Er zerlegt dabei die Synkope der Vorlage, so daß im Tenor erstmalig Minimen texttragend werden. Sie überwiegen dann bis zum Ende des Liedes. Das enge Verhältnis zum Text wird in der Hs. A durch einen schnellen sprunghaften Rhythmus des Diskants noch intensiviert (Hs. B hält sich hier näher an die Vorlage):

¹⁶¹ Herrn H.-D. Mück verdanke ich den Hinweis auf die Ähnlichkeit der Oberstimmen. Für die Quellenlage siehe Liedverzeichnis.

¹⁶² Siehe oben, Anm. 107.

Diskant PR

Wick.
Hs B

Hs A

Tenor Hss A, B
... wol auf zu dem tanz / ma chen...

Notenbeispiel 38

Die sprachliche Wendung *wol auf zu dem tanz* gehört dem Typus Frühlingsreigen an. Das Erwachen der Frau wird hier also dem Frühlingserwachen gegenübergestellt. Oswald schildert keine Vorgänge, sondern ruft — man möchte fast sagen impressionistisch — durch die teilweise überschwenglich wirkende Aneinanderreihung zweisilbiger Reimwörter und typischer Wendungen eine bestimmte Bildvorstellung und Atmosphäre hervor.

Die zweite Strophe bleibt auf einem Detail innerhalb dieses Bildes stehen: dem roten Mund der Geliebten, der ein traditionelles erotisches Symbol darstellt. Die letzte Strophe bringt dann gerade an der oben beschriebenen, besonders exponierten Stelle ein nun eindeutig erotisches, aktives Gegenstück zum „tanzen“ und „kranz machen“ der ersten Strophe (schon dort schwingt erotische Bedeutung mit):

*mund mundlin gekust,
zung an zunglin, brustlin an brust,
bauch an beuchlin, rauch an reuchlin, snell
zu fleiss allzeit frisch getust.*

VERHÄLTNIS ZUR VORLAGE

Durch die syllabische Austextierung bewegt sich Oswalds Tenor in wiederholten zweizeitigen Semibreven, die den Zeitablauf gleichmäßig abstecken. Die synkopierenden Figuren des Diskants werden in einen regelmäßigen Ablauf der Minimen verwandelt, womit die dissonierenden Vorhalte schärfer herausgehoben werden als in der Vorlage. Es werden sogar einige Dissonanzen dazugesetzt, die in der Vorlage nicht erschienen.

The image shows a musical score with four staves. The first staff is labeled 'Diskant PR' and contains a sequence of notes with stems pointing upwards. Below it are the lyrics 'En-tes douz flans'. The second staff is labeled 'Voik. Hs A' and contains a sequence of notes with stems pointing upwards. Below it are the lyrics 'Frolich lei-se'. The third staff is labeled 'Tenor Voik. Hss.' and contains a sequence of notes with stems pointing upwards. Below it are the lyrics 'Frolich / zärtlich / heplich and klärlieh / lustlich stille lei-se /'. The fourth staff is labeled 'PR' and contains a sequence of notes with stems pointing upwards.

Notenbeispiel 39

(Der Kontratenor der Vorlage wurde hier wie bei Oswald ausgelassen.)

Die handschriftliche Verwirrung der Schlüsselung geht wahrscheinlich auf eine Vorlage ohne Schlüssel zurück.)

In der folgenden Einzelheit gleicht Oswalds Neurealisierung des Satzes ebenfalls seinen bodenständigen Liedern: Die Hs. A zerlegt die Anfangstöne im Diskant den Silben des Tenors gemäß und unterlegt das Incipit des Textes sowie einige Reimwörter. Es wird also eine vokale Ausführung des Diskants angedeutet. Die Hs. B behält dort jedoch die Breven der Vorlage bei und notiert den Diskant wie bei den anderen Tenorliedern in B ohne Text (ausnahmsweise steht hier B, wie schon erwähnt, der Vorlage näher als A). Von allen übernommenen Sätzen ist dieses Lied am weitesten vom ursprünglichen Liedsatz entfernt und ganz der Art der bodenständigen Lieder angeglichen.

Ich möchte in diesem Zusammenhang die Frage nach dem möglichen Einfluß der zeitgenössischen Orgelmusik auf Oswald stellen. Theodor Göllner zeigt in einem Aufsatz¹⁶³, wie ein vokales Stück vom Organisten zuerst in eine „zerlegte“ Form umgeschrieben werden muß, bevor er eine Intavolierung herstellen kann. In diesem Vorgang sowie im Endprodukt — der Tabulatur — geht die Hierarchie der Mensuralnotation verloren, und die zweizeitige Semibrevis wird zur Zählleinheit und zum Grundwert. Wir konnten ähnliche Schlüsse aus der Verwendung der Mensuralnotation bei Wolkenstein feststellen¹⁶⁴. Die Auflösung der Werte in das hörbare Zeit-

¹⁶³ Siehe oben, Anm. 70.

¹⁶⁴ Siehe oben, S. 38.

messen, das auf der Orgel durch den Anschlag realisiert wird¹⁶⁵ und im Tenor besonders auffällig ist, zeigt eine enge Verwandtschaft mit Oswalds Vorgehen bei der Veränderung der Vorlage, welches wir in diesem Lied antrafen. Die Veränderung des Diskants in lange Vorhaltketten mit wiederholtem „Anschlag“ anstatt der Synkopen ließe sich auch spieltechnisch begründen.

Daß die Orgel zu Oswalds Lebzeiten in den Kirchen seiner Gegend eine wichtige Rolle spielte, wird aus einer Ausführung Walter Senns über die Musikpflege in dem Oswald nahestehenden Kloster Neustift ersichtlich:

Auf eine weitere Verbreitung des Instruments läßt eine Anordnung der Synode von Brixen im Jahre 1453 schließen, durch die bereits eine Einschränkung des Orgelspiels [sic] verfügt wurde . . . Schon vor dieser Zeit hatte jedenfalls auch in Neustift die Orgel Eingang gefunden; 1428 war hier dem Organisten Friedrich Gösl eine Pfründe verliehen worden¹⁶⁶.

Es ist durchaus möglich, daß Oswald für sein Lied *Frolich, zärtlich* . . . eine instrumentale Zwischenüberlieferung, wie sie bei Göllner beschrieben wurde, verwendet hat¹⁶⁷. Diese Hypothese wirft ferner ein Licht auf die möglichen Gründe für Oswalds Bevorzugung des Tenorliedes¹⁶⁸: In Tirol und im süddeutschen Raum überhaupt war nicht nur der organale Gesang, dessen Hauptstimme der Tenor ist, sondern wie eben erwähnt, auch zunehmend das Orgelspiel sehr beliebt¹⁶⁹. In einer Intavolierung für Orgel wird die Tenorstimme zur eigentlichen Melodie, da die Oberstimme vom Spieler mit vielen dem Instrument eigenen Formeln und Figurationen ausgestattet wird. Diese zwei Musizierpraktiken dürften Oswald also schon früh vertraut gewesen sein. Schließlich hat bei Oswalds Vorliebe für die Textierung des Tenors sicher auch eine Rolle gespielt, daß er selbst die Tenorstimme sang.

¹⁶⁵ Göllner, Notationsfragmente . . ., S. 174.

¹⁶⁶ Walter Senn, Aus dem Musikleben in Neustift. In: Stifte und Klöster. Entwicklung und Bedeutung im Kulturleben Sütirols. Bozen 1962 (Jahrbuch des Südtiroler Kulturinstitutes 2), S. 430.

¹⁶⁷ Die Überlieferung von Oswalds Vorlage zu *Wol auf, gesell* . . . am Rande des Melker Marienliedes (siehe Meik in Quellenverzeichnis) weist schon eine solche Zerlegung der Longen und Breven auf. Die Aufzeichnung längerer Werte in Semibrevisketten findet sich auch in einem italienischen Fragment aus dem 15. Jahrhundert (siehe Tit. in Quellenverzeichnis), bei der Vorlage zu Oswalds *Stand auf, Mare del* . . . Beide Fälle konnten als Belege für solche instrumentale Zwischenüberlieferung von Oswalds Vorlagen dienen. (Vgl. ferner die Beobachtung, daß Oswald die Texte seiner Vorlagen nicht kannte.)

¹⁶⁸ Vgl. auch Timm, Tagungsbericht, S. 325.

¹⁶⁹ Für den mehr weltlichen Gebrauch war das auch in Prozessionen häufig verwendete Portativ geeignet; es wird jedoch von Oswald nirgends erwähnt.

Eine zweite neu entdeckte Übernahme ist das bisher als einstimmig betrachtete Lied *Frolichen, so wel wir schir singen, springen hoch* (A, fol. 17r). Der Diskant zu diesem Lied ist die von Koller als Einzelstimme bezeichnete Eintragung auf fol. 18r (nach dem Kontratenor von *Los, frau, und hör des hornes schall*). Nachdem ich den zweistimmigen Satz rekonstruiert hatte (P 29.47), konnte ich feststellen, daß es sich um die französische Ballade . . . *ay je cause d'estre lies et joyeux* eines niederländischen Komponisten namens Martinus Fabri handelt¹⁷⁰. Besonders interessant ist, daß diese Ballade bisher als *unicum* einer niederländischen Handschrift betrachtet wurde¹⁷¹, bei der sich keine Verbindung zu Oswald feststellen ließ.

Oswalds Desinteresse für die ursprüngliche Textform geht bei diesem Lied so weit, daß er wieder die musikalische Anlage verändert: In der *prima pars* verwendet er schon beim ersten Durchgang die *clos*-Endung und sieht keine Wiederholung vor. Der Diskant wurde offensichtlich vom Schreiber von einer anderen Vorlage abgeschrieben, weil er Oswalds Veränderung nicht berücksichtigt. Diese Tatsache muß aber nicht bedeuten, daß Oswald hier keinen mehrstimmigen Vortrag beabsichtigt hatte. Vielmehr muß man sich fragen, ob die von Oswald zur Verfügung gestellten Aufzeichnungen überhaupt musikalische Notation enthielten (in welchem Stadium der Entstehung der Handschriften auch immer man solche annimmt), und nicht etwa nur Hinweise auf bekannte Liedsätze, die von den Schreibern teilweise aus dem Gedächtnis niedergeschrieben, teilweise nach schriftlichen Vorlagen ergänzt wurden. Dieser Umstand könnte dann einige Verwirrungen bei der Textunterlegung und -zuordnung erklären, die wir etwa bei *Wol auf, gesell* . . . antrafen.

Freu dich, du weltlich creatúr (P 30.120)

In diesem Lied, bei dem Diskant und Kontratenor erst nachträglich eingetragen wurden, könnte uns auch ein solcher Fall vorliegen¹⁷². Das Lied verwendet eindeutig einen westlichen, wahrscheinlich französischen Liedsatz. (Ich würde hier etwa dieselbe Entstehungszeit annehmen wie bei den anderen französischen Vorlagen: drittes Viertel bis Ende des 14. Jahrhun-

¹⁷⁰ Für eine ausführliche Besprechung siehe meinen obengenannten Aufsatz (Anm. 107).

¹⁷¹ Hélène Wagenaar-Nolthenius, *De Leidse Fragmenten. Nederlandse Polifonie uit het Einde der 14de Eeuw*. In: *Renaissance-Muziek. 1400—1600. Donum natalicium René Bernard Lenaerts*. Leuven 1969 (*Musicologica Lovaniensia* I).

¹⁷² Das Lied ist nur in der Hs. A überliefert; siehe auch Timm, *Überlieferung*, S. 36f.

derts.) Der Tenor bewegt sich in längeren Werten und wird in ziemlich gleichmäßigem Rhythmus vorgetragen (die Figur $\blacklozenge\blacklozenge\blacksquare$ kehrt häufig wieder).

Notenbeispiel 40

Inhaltlich ist Oswalds Lied ein Frauenpreis. Es handelt sich nach Salmen um ein Lied an Margarethe¹⁷³, obwohl der Anfang wie ein Marienlied anmutet. Es ist zu dieser Zeit schwierig, den Unterschied festzustellen: Marienlyrik enthält oft Anspielungen auf Liebeslyrik und auch umgekehrt, die weltliche Frau wird in ähnlichen Wortbildern gepriesen wie die heilige Mutter. So findet sich der Wortschatz dieses Liedes auch als Anfang der zweiten Strophe des Marienpreises P 17.78 wieder. Die Parallelität der Aussagen ist augenfällig:

P 30.120



*Freu dich, du weltlich creatur,
das dir nach maisterlicher kúr
gemessen ist rain all dein figúr,
Verglanzt ze tal nach der mensur
an tadel, adel kreftiklich darin
verslossen.*

P 17.78

*Freu dich, du weltlich creatur
das dir all mass, tûn, lass recht wol
anstat,
Und du nach menschlicher natur
lobleichen zart von art keuschliche
wat
besitzt an missetat.
Dick, smel, kurz, leng, von hóch zu
tal, so ist ir leib
waidlich posnietet unverhónt ...*

Die bewegte, figurierte Oberstimme mit häufigem, durch Rubrizierung angezeigtem Mensurwechsel (*tempus imperfectum* – *prolatio major* zu *tempus perfectum* – *prolatio minor*) wird vom ebenfalls rhythmisch bewegten Kontratenor ergänzt, der

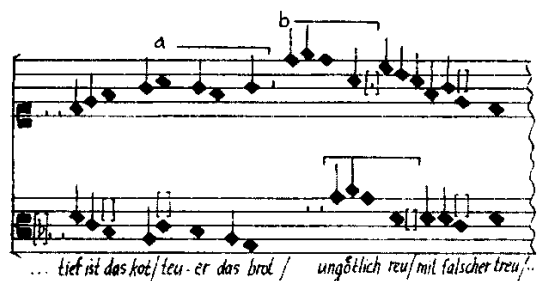
¹⁷³ Salmen, S. 156.

sich einmal über, ein andermal unter dem Tenor bewegt. Beide Stimmen haben falsche Schlüsselung und sind besonders gegen Ende der *secunda pars* (meine Bezeichnung) sehr fehlerhaft, am häufigsten bei den roten Notenaufzeichnungen. Die ungenaue Pausen- und Ligaturnotierung fällt auf (z. B.  für  und umgekehrt), und an zwei Stellen hat der Rubrikator sogar Noten ausgelassen. Ich schlage an diesen Lücken in meiner Übertragung kurze dazukomponierte Ergänzungssphrasen vor (über *hat zu tail* im Kontratenor und *wol von herzen* im Diskant).

Alle in diesem Kapitel bisher besprochenen Tenorlieder sind wahrscheinlich französische Liedsätze (auch das niederländische Lied hat einen französischen Text), und ihre Aufzeichnungen stehen miteinander im Zusammenhang. Schon Göllner hat jedoch nachgewiesen, daß Oswald auch italienische Sätze für seine Lieder verwendete¹⁷⁴. Dem Landini-Lied *Questa fanciulla*, das uns als *Mein herz, das ist versert* und *Weiss, rot, mit braun verleucht* begegnet, steht noch ein zweiter Liedsatz in Oswalds Schaffen sehr nahe. Er gehört zu einer Gruppe von Liedern, die am Schluß der Hs. B vor 1432 (oder im selben Jahr) aufgezeichnet wurden. Sie stellen die letzten Eintragungen des Schreibers h im Liedregister dar.

Wer die ougen will verschüren mit den brenden (P 32.103)

Für diesen Satz ist das gleichzeitige Gliedern beider Stimmen charakteristisch, mit Ausnahme einer Stelle, an der eine kurze Melodiewendung in der Quint imitiert wird (b). Der Satz ist von häufigen Terz- und Sextparallelen geprägt: Besonders typisch ist die Kadenzbildung, bei der eine Kette von stufenweise fallenden Sexten sich in den Oktavklang öffnet (a).



... lief ist das kot/teu-er das brot / ungöttlich reu/mit falscher treu,...

Notenbeispiel 41

¹⁷⁴ Siehe oben, S. 4 mit Anm. 12. Man muß mit dem Attribut „italienisch“ etwas vorsichtig umgehen, da auch in Italien viele Lieder im „französischen Stil“ komponiert wurden. So machte mich zum Beispiel gerade bei dem als nächsten besprochenen Lied Prof. R. Bockholdt auf die Ähnlichkeit des Tenors mit der *L'homme armé*-Melodie aufmerksam.

Oswald macht sich hier in zum Teil grober Sprache über die *lumpardie* lustig. Der Rhythmus des Liedes, der ständig von $\blacklozenge \blacktriangle$ zu $\blacktriangle \blacklozenge$ wechselt, bringt im deutschen Text einige falsche Betonungen, die den Vortrag — sicherlich mit Absicht — etwas „holprig“ erscheinen lassen (z. B. bei *sein lebén endén*). Es handelt sich hier möglicherweise um den *volta*-Teil einer bekannten Ballata (der kurze Satz hat nur eine Schlußkadenz), die Oswald verwendete, um seinen Spott zu intensivieren.

Die nächsten zwei Lieder haben ebenfalls rhythmisch gleichwertige Stimmen und weisen kurze imitatorische Stellen an den Anfängen einiger Phrasen auf.

Vier hundert jar auf erd, die gelten einen tag (P 33.88)

konnte Timm als den (italienischen?) Liedsatz *Addo plasier* identifizieren¹⁷⁵. Das Lied muß mit Oswalds Text sehr weite Verbreitung gefunden haben, da es sich nicht nur in einem Liederbuch des 15. Jahrhunderts befindet (ohne Melodie)¹⁷⁶, sondern auch mit zwei Versionen im Buxheimer Orgelbuch vertreten ist¹⁷⁷. Die Überschriften sind dort *Vierhundert jare* (Nr. 117, fol. 63r, dreistimmig) und *Vierhundert jar uff diser erde* (Nr. 199, fol. 110v111r, zweistimmig). Kollers Übertragung des Liedes übersieht das Imitationsverfahren im zweiten Teil:

◆ = Tenor
● = Diskant

Notenbeispiel 42

Die spätere Intavolierung bestätigt, daß ein Stimmtausch tatsächlich gemeint war: Die erstgenannte Buxheimer Tabulatur (fol. 63r; das Lied steht dort in D) behält die Imitationsstellen bei und hilft uns auch, die Verwendung von Akzidentien zu

¹⁷⁵ Timm, *Überlieferung*, S. 144ff. Für die Quellen siehe auch Liedverzeichnis.

¹⁷⁶ Ebda., S. 147.

¹⁷⁷ Siehe *Das Buxheimer Orgelbuch*, Hrsg. B. A. Wallner, *Documenta Musicologica*, 2. Reihe: Handschriften-Faksimiles. Kassel/Basel 1955.

klären. (Die zweistimmige Tabulatur steht zwar in derselben Tonart wie Oswalds Version, weicht aber am Anfang des zweiten Teiles in beiden Stimmen von Oswald erheblich ab.)

Kom, liebster man (P 34.107)

In diesem Lied gehört Stimmtausch zu den wichtigsten Kompositionselementen des Satzes (vgl. *Von rechter lieb kraft*). Wir haben es wieder mit einer einteiligen Komposition zu tun, bei der es bis zur Schlußkadenz zur ständigen Überlappung der Melodiephrasen der beiden gleichwertigen Stimmen kommt. Die folgende Übersicht veranschaulicht den Bau des Satzes:

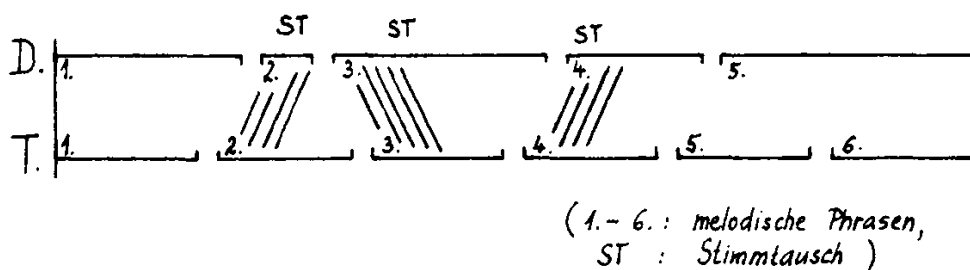
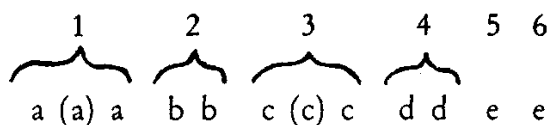


Abbildung VII

Jede Phrase ist grundsätzlich mit zwei reimenden Verszeilen (manchmal mit Binnenreim), die letzten zwei Abschnitte sind jeweils nur mit einem Vers unterlegt:



Vom Text her haben wir es mit einem Dialog-Lied zu tun, in dem die Rollen stropfenweise gewechselt werden (I: sie, II: er, III: sie).

Die Führung der Stimmen ist in diesem Satz dem Lied P 32.103 sehr ähnlich, es ist ein zeitgenössischer, fast dissonanzfreier Satz¹⁷⁸. Ein für Oswald ungewöhnliches Merkmal spricht dafür, daß es sich um ein übernommenes Stück han-

¹⁷⁸ Die häufige Imitation erinnert an das Verfahren in einigen Liedsätzen Cicognias.

delt: Das Lied ist mit zwei b-Vorzeichen notiert. Beide Vorzeichen stehen für ein fa: Das erste ist im h-Spatium eingetragen und bedeutet also ein b. Das zweite ist im f-Spatium aufgezeichnet, steht jedoch wohl für es, wegen der häufigen fallenden Bewegung der Melodie zu b:



Notenbeispiel 43

Zur letzten Gruppe gehören zwei Lieder italienischer Provenienz, die direkt nach dem eben besprochenen Lied und nur in der Hs. B aufgezeichnet sind. Beide stellen eine Besonderheit dar. In *Ave mater, o Maria / Ave mütter küniginne* übernimmt Oswald eine weit verbreitete italienische Lauda samt dem Text, der auch in der anderen Überlieferung dem Tenor unterlegt ist. Erst nach dem lateinischen Text fügt Oswald zwei Strophen in deutscher Übersetzung hinzu.

Kurt von Fischer hat das Lied ausführlich besprochen und alle bekannten handschriftlichen Varianten verglichen¹⁷⁹. Er konnte auf die Vertauschung der Strophen IV und III hinweisen:

Der Text stellt eine strophische Tropierung der Verkündigungsworte des Engels an Maria dar . . . Setzt man die ersten Worte der Strophen 5—13 nacheinander, so ergibt sich: „*Dominus Tecum Benedicta Tu In Mulieribus Benedictus Fructus Tui Ventris Ihesu. Amen*“. Damit wird eindeutig klar, daß die ursprüngliche Strophenfolge des Anfangs 1, 2, 4, 3 gewesen sein muß: „*Ave . . .*“ „*Gratia . . .*“ „*Plena . . .*“ „*O Maria*“¹⁸⁰.

Der bei Oswald überlieferte Satz stellt wegen der häufigen Vorhaltsdissonanzen seines floskelhaften Diskants die älteste Fassung dar, die als einzige die gesamte Strophenfolge bewahrt¹⁸¹.

¹⁷⁹ Kurt von Fischer, Die Lauda „Ave Mater“ und ihre verschiedenen Fassungen. In: *Colloquium Amicorum. J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*. Bonn 1967, 93—99.

¹⁸⁰ Ebda., S. 94 und 95.

¹⁸¹ Vgl. ebda., S. 97.

Ich klag, ich klag, ich klag (P 36.108)

Dieser Liedsatz hat eine sehr ähnliche Faktur wie *Ave mater, o Maria*. Tenor und Kontratenor bewegen sich im Dreierhythmus des *tempus perfectum*, meistens innerhalb des Oktavraumes d—d', was zu häufiger Stimmkreuzung führt. Manchmal durchbricht der Kontratenor diesen Raum und steigt kurz bis über den Diskant auf. Der Diskant ist sehr reichlich verziert. Die Melodiefloskeln verwenden neben Ketten von sechs und mehr Minimen auch häufig Semiminimen (als rote Minimen notiert).

Oswald hat hier den Tenor nicht durchgehend textiert: Wir finden nur Bruchstücke eines Textes vor. Diese Tatsache führte Timm zu der treffenden Bezeichnung „Kontrafaktor *in statunascendi*“¹⁸². Auch musikalisch scheint dieses Lied ein Bruchstück zu sein, vermutlich der Schlußteil eines längeren Satzes. Zu dieser Annahme führen zwei auffällige Merkmale: Die Aufzeichnung fängt in allen Stimmen mit Pausen an, und der kurze Schlußabschnitt wird durch einen langgehaltenen Klang (Brevis mit Fermate) und durch Brevispausen abgesetzt, so daß er wie ein „Amen“ anmutet. Oswalds Text scheint marianisch zu sein: Wollte er hier einen mehrstimmigen Satz aus dem liturgischen Bereich mit deutschem Text versehen?

Es ist aufschlußreich, das Zwischenstadium einer Neutextierung zu beobachten, besonders weil es Oswalds Sinn für die musikalische Struktur bestätigt. Die zwei größeren Abschnitte (eine Zäsur bildet sich bei der Kadenz des Tenors nach a, 19. Brevisseinheit) werden verschieden behandelt: Auf den ersten Teil fällt der dreimalige Ausruf *Ich klag*, der zweite hat dann die Worte *ain engel, ain engel wunnicklich; innerklich* fällt auf das „Amen“.

Die wiederholte Wendung *Ich klag* wurde an markanten Stellen des Satzes dem Tenor unterlegt, nämlich an dem dreimaligen gleichzeitigen Neueinsatz aller Stimmen, der jeweils durch einen Zwei-Minimen-Auftakt realisiert wird. Auch die Wiederholung der Wortfolge *ain engel* ist satztechnisch bedingt: An dieser Stelle setzt der Tenor zwar ein, wird aber gleich vom Diskanteinsatz abgelöst. Erst dort, wo er später nochmals einsetzt, führt er die musikalische und textliche Zeile zu Ende.

¹⁸² Timm, Tagungsbericht, S. 323.

Notenbeispiel 44

Grasselick lif, war hēf ick dick verloren (P 37.96)

Dieses Lied ist in der Hs. B dreistimmig aufgezeichnet. In A wurde der Text des Liedes zusammen mit einem anderen Lied, das wie *Grasselick lif* . . . niederländische Sprache nachahmt, niedergeschrieben; die Noten wurden aber in den freigelassenen Systemen nie nachgetragen. Mit den soeben besprochenen Liedern *Ave mater* . . . und *Ich klag* hat dieses Lied den überwiegend homophonen Satz mit floskelhaft verziertem Diskant gemeinsam. (Der Kontratenor wird hier etwas mehr verziert.) Häufig sind die viertönigen Kadenzfloskeln mit der Unterterz, die besonders in italienischer Musik des Trecento beliebt waren. Wir finden sie aber auch in den französischen und englischen Sätzen dieser Zeit, und Oswald verwendet sie sogar in seinen bodenständigen Liedern (vgl. P 5.68):

Notenbeispiel 45

Wegen der Unklarheit in der Aufzeichnung zählt Cesar Bresgen dieses Lied mit zu denjenigen Liedern, die einen rhythmischen Wechsel von der Dreizeitigkeit zur Zweizeitigkeit vollziehen¹⁸³. Wir haben es hier aber mit einer ganz anderen Satzart zu tun, als sie solche bodenständigen Lieder aufweisen. Die einzige Unregelmäßigkeit im Tenor bei dieser Aufzeichnung stellt die Semibrevis über *vorn* in der Mitte des kürzeren zweiten Teiles dar. Da es sich aber um einen Versschluß handelt, ist eine Zäsur oder eine Dehnung des Klanges zur Brevis angebracht¹⁸⁴. Die zweite und die dritte Strophe bestätigen

¹⁸³ Cesar Bresgen in Tagungsbericht, S. 56f.

¹⁸⁴ Bei *Frolich, zärtlich* . . . sind fast alle Versschlüsse in beiden Stimmen als Semibreven aufgezeichnet, die gedehnt werden müssen, wie es jetzt die gefundene Vorlage bestätigt.

diese Lösung, da hier zwei Silben auf denselben Ton fallen: (ver)-luren, funden. (Auch der Diskant muß analog dazu gedehnt werden.) Dadurch ergeben sich musikalisch für den ganzen Verlauf des Liedes regelmäßige Dreier. Die Textbetonung bildet aber manchmal „Hemiolen“; die weiteren Strophen tragen an solchen Stellen wieder zur Klärung bei:

I: (ver)lor'n	all	di-se	länge	sätten summer-tit
II: tru- ren	tül	jo	fro-wen lan	einig mi- nen lif
III: (ver) bun- den	und	so	kei-ser- lick	wol verri- gett sir

Notenbeispiel 46

An dieser Stelle möchte ich den Kreis genuin mehrstimmiger Sätze schließen, indem ich auf die Tenorlieder des vorangehenden Kapitels zurückkomme. Der Unterschied zwischen ihrem Satz und dem von *Grasselick lif*... ist nicht erheblich. *Wach auf, mein hort, es leucht dort her* und *Ain güt geboren edel man* sind aber bei Oswald nicht als komponierte mehrstimmige Sätze aufgefaßt und niedergeschrieben worden.

Dort sehen wir Lieder, bei denen der Tenor auch als ein selbständiges einstimmiges Gebilde existiert. Bei *Grasselick lif, war hēf ick dick verloren* haben wir ein Lied vor uns, dessen Satz als das Miteinander verschiedener Stimmen, und daher in rhythmisch genauer Gestalt (wenn auch mitunter fehlerhaft), schriftlich festgehalten wurde.

V. ZUSAMMENFASSUNG

Zur handschriftlichen Überlieferung

In den Wolkenstein-Sammelhandschriften begegnen wir grundsätzlich zwei Gruppen von mehrstimmigen Liedern: Einerseits wurden Liedsätze eingetragen, bei denen die musikalische Schrift einen wesentlichen Bestandteil der Komposition bildet. Die Festlegung des korrekten kontrapunktischen Bezuges der Stimmen aufeinander setzt in diesen Liedern die Mensuralnotation voraus. Andererseits wurden aber Lieder aufgezeichnet, die keine Mehrstimmigkeit im engeren Sinne, also keinen stimmigen musikalischen Satz verwenden. Vielmehr greifen sie verschiedene bodenständige Praktiken auf, die nur als vorgetragene und gehörte Musik existierten, welche der Schrift nicht bedarf. Wir haben es Oswalds ausgeprägtem künstlerischen Selbstbewußtsein zu verdanken, daß diese sonst nur zufällig schriftlich festgehaltene Praxis in die Sphäre der Kunstmusik gehoben wurde, indem der Dichter und Sänger sein „Werk“ aufzeichnen ließ.

Oswalds Schreibern standen neben der Mensuralnotation noch die traditionellen Mittel der Niederschrift einstimmiger Lieder zur Verfügung. Jedes dieser Systeme war jedoch für sich genommen zur Aufzeichnung bodenständiger Praktiken, wie sie zum Beispiel die organale Zweistimmigkeit darstellt, inadäquat. Diese Tatsache führte zur Vermischung der Notationsmittel. Die verschiedenen Zeichen wurden wegen ihrer optischen Wirkung (Signalfunktion) und nicht wegen ihrer im theoretischen System verankerten Bedeutung eingesetzt.

Wir sahen, daß die führende texttragende Stimme (Tenor) oft als einstimmiges Lied behandelt wurde: Die Notenformen Semibrevis und Minima wurden im Sinne des Punctum und der Virga verwendet, das heißt ihr genauer rhythmischer Wert und ihr Verhältnis zueinander waren aus der Notation allein nicht bestimmbar. Die Textstruktur, der Melodietypus, manchmal sogar der Inhalt des Textes „signalisierten“ den Vortragenden die entsprechende rhythmische Interpretation. Die zusätzliche, rhythmisch oft bewegtere Stimme bedurfte aber genauerer Aufzeichnung. Oft wurde sie jedoch mit denselben Grundzeichen wie der Tenor notiert, obwohl ein Vortrag im doppelt so schnellen Tempo beabsichtigt war. Änderungen im Rhythmus und besondere „Gefahrenstellen“ wurden mit zusätzlichen Mitteln hervorgehoben. Damals war man mit solchen Mitteln vertraut; heute muß man durch sorgfältige Suche nach einem sinnvollen musikalischen Zusammenhang die Notation enträtseln. So konnte ich feststellen, daß die Kaudierung und rote Färbung der Semibrevis je nach Kontext verschiedene

Funktionen übernehmen konnte, von denen neben der rhythmischen auch noch die Funktion als Gliederungs- und Orientierungshilfe (besonders bei Rubrizierung) in den Vordergrund trat.

In einigen Liedern wurden Zeichen der Mensuralnotation für die verschiedenen Längen und Kürzen zwar systematisch verwendet, es wurde jedoch die übergeordnete Mensur nicht beachtet. Der freie Fluß der aneinandergereihten Werte wurde durch die Struktur des Textes geregelt, so daß sich oft unregelmäßige Gruppen ergaben¹⁸⁵. Liedsätze dieser Art mit ihrer freien Akzentuierung sprechen besonders klar gegen die Verwendung moderner Takte und Taktstriche in der Übertragung. Die Textstruktur wurde bei Oswalds mehrstrophigen Liedern häufig von Strophe zu Strophe variiert. Diese Änderungen betreffen vor allem die Verschiebung der Reime auf einen anderen Ton der Melodie und die Abweichung in der metrischen Struktur des Textes, die entweder Tonspaltungen oder eben eine variable Akzentuierung zur Folge hatte. Solcher freie Umgang mit dem Text kann jedoch in einem gesungenen Lied kaum als Problem betrachtet werden. Die Melodie trägt und steigert die Wirkung des Textes, besonders bei Oswalds oft beobachteter enger Wort-Ton-Korrespondenz, sie dringt dabei jedoch dem Ohr schnell ein und beginnt ein Eigenleben zu führen. Die psychologische Wirkung der Melodie als selbständiger Einheit erlaubt Unregelmäßigkeiten des Textes bei ihrer Wiederholung. Deswegen konnte Oswald auch zu Melodien, die eindeutig mit einem bestimmten Text entstanden, noch mehrmals neu dichten. (In den Handschriften genügte es, die Musik nur einmal aufzuschreiben. Der mittelalterliche Sänger war im Behalten gehörter Melodien wohl geübt und konnte seinen Vortrag dem wechselnden Text ohne Schwierigkeiten anpassen.)

Während meiner Untersuchung stellte sich die Frage, wieweit die schriftliche Vorlage, die Oswald seinen Schreibern zur Verfügung stellte, überhaupt musikalische Notation enthielt. Bei manchen Liedern brauchte Oswald nachweislich die genaue Aufzeichnung aller Stimmen nicht. Ich habe Belege dafür gefunden, daß es bisweilen genügte, auf den mehrstimmigen Satz, zu dem er seinen Text verfaßte, nur hinzuweisen. Zum Teil waren solche Sätze wohl allgemein bekannt, zum Teil waren in der Schreibstube schriftliche Aufzeichnungen vorhanden¹⁸⁶. An einer Stelle der

¹⁸⁵ Herr Prof. R. Bockholdt machte mich auf die freien Gruppierungen von Semibreven bei Dufay aufmerksam. Ich glaube jedoch, ein Vergleich mit Oswald wäre hier nicht aufschlußreich. Bei Dufay sind die unregelmäßigen Gruppen im mehrstimmigen Satz eingebettet, bei Oswald sind sie, wie im einstimmigen Lied, aus dem freien Textvortrag entstanden.

¹⁸⁶ Es handelte sich wahrscheinlich um die Schreibstube des Klosters Neustift, wie Erika Timm gezeigt hat. Vgl. Überlieferung, Kapitel 9.

Handschrift B finden wir eindeutig, daß der Schreiber zwei Stimmen selbständig ergänzte (*Ain gút geboren edel man*), an anderen Stellen ist die „Weise“ zwischen den zwei Niederschriften verlorengegangen (*Grasselick lif . . .*). Andere Aufzeichnungen erwecken wiederum den Eindruck, als wären sie direkt aus dem Gedächtnis geschrieben.

Die Mehrzahl der genuin mehrstimmigen Lieder zeigt jedoch solch eine konsequente Ausschöpfung der Strukturelemente des musikalischen Satzes, daß man bei Oswald eine Arbeit aus dem Gedächtnis allein nicht annehmen kann. Dies ist besonders für die Sätze wahr, in denen zwei Stimmen gleichzeitig mit Texten versehen sind. Das kontrapunktische Gewebe der Stimmen spiegelt sich im wechselnden Bezug der Texte aufeinander, in einer Art von ständiger Frage-und-Antwort. Der musikalische Satz wurde auf diese Weise dichterisch neukomponiert; dieser gleichzeitige Vorgang in mehreren Stimmen ist ohne die Verwendung schriftlicher Vorlagen nicht denkbar. Solche Vorlagen konnten Oswald zum Teil in der Form von einer für die Orgel bestimmten Umschrift vokaler Stücke bekannt sein.

Die neuere Wolkenstein-Forschung einigte sich darauf, daß die beiden Sammelhandschriften auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Die Aufmachung einer solchen Vorlage bleibt weiterhin ungeklärt. Erika Timm argumentiert, daß Oswalds Schreiber aus einer losen Einzelblättersammlung arbeitet¹⁸⁷, eine These, die von Burghart Wachinger in seiner Rezension von Timms Arbeit abgelehnt wurde¹⁸⁹. Ich möchte hier anhand des Liedes P 28.53 einige Bemerkungen zur Beschaffenheit der Vorlage einfügen. In der Hs. B zeichnet der Schreiber nach einem Diskant- oder Dialoglied, das mehr als eine Seite einnimmt, jeweils ein kürzeres Tenorlied auf, um die Doppelseite zu füllen. P 28.53 wurde an eine solche Stelle in B zwischen zwei längere, übernommene Sätze eingefügt. In A fängt mit diesem Lied eine neue Seite an, und es folgen zwei andere Lieder auf der Gegenseite. Das Beispiel taucht also jeweils in unterschiedlichem Zusammenhang auf. Dieser Umstand bedeutet für Timm, daß eine Möglichkeit bestand, „aus der Vorlage einzelne Lieder herauszunehmen und an anderen Stellen wieder einzulegen“¹⁹⁰. Meines Erachtens mußte jedoch der Schreiber in jeder Handschrift wegen des unterschiedlichen Formates anders disponieren, auch wenn seine Vorlage gleich blieb: A hatte nämlich durchschnittlich nur neun Liniensysteme per Seite, B dagegen zwölf. Was in A eine

¹⁸⁷ Vgl. Timm, Überlieferung, S. 21.

¹⁸⁹ Burghart Wachinger, Besprechung von: Erika Timm, Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein. Lübeck/Hamburg 1972 (Germanische Studien 242). In: ZfDP 95 (1976), 123–131.

¹⁹⁰ Timm, Überlieferung, S. 42f.

ganze Seite einnahm, konnte also in B als „Füller“ verwendet werden. Timm nimmt an keiner Stelle ihrer Besprechung auf diesen Umstand Rücksicht.

Wenn man die Argumente Wachingers für eine „Grundstocksammlung“ sowie alle oben beschriebenen Eigenschaften der musikalischen Aufzeichnung berücksichtigt, tritt das folgende Bild hervor: Die Vorlage war eine persönliche Sammlung kleineren Formates¹⁹¹, gattungs-typologisch-thematisch geordnet¹⁹², in der Gedichte zum Teil mit Melodien und ganzen Liedsätzen, zum Teil jedoch nur mit Hinweisen auf bekannte Weisen oder auf zusätzliche Stimmen übernommener Sätze versehen, aufgeschrieben wurden. Umstellungen und Nachträge gegenüber einer solchen Grundsammlung waren während der Herstellung beider Handschriften unumgänglich.

Da die Handschrift A mit wenigen Ausnahmen eine für den Vortrag geeignetere, also musikalisch bessere Überlieferung der Lieder enthält, und weil die gesamte Aufzeichnung zwar manchmal „unsauber“, jedoch spontaner und vortragsnäher wirkt, könnte es sich hier um eine Sammlung handeln, in der das private Musizieren für den späteren Gebrauch festgehalten werden sollte. Die Verbindung zwischen Oswald und Kloster Neustift ist mehrmals erwähnt worden. Sicher haben einige Zugehörige des Klosters zu Oswalds intellektuellen und Musiker-Freunden gehört. Ich erlaube mir deshalb die Spekulation, daß die Herstellung der ersten Wolkenstein-Handschrift von den mit Oswald befreundeten Chorherren von Neustift ange-regt worden ist¹⁹³. Auch die Überlieferungsgeschichte der Handschrift widerlegt eine solche Vermutung nicht¹⁹⁴.

Die Handschrift B ist offensichtlich unter anderer Voraussetzung entstanden, zum unterschiedlichen Anlaß, mit unterschiedlichem Zweck. Sie wurde zum größten Teil von einem Schreiber hergestellt, ist in der Anordnung der Lieder systematischer und besonders in Hinsicht auf den Text viel sorgfältiger ausgeführt. Ohne Zweifel diente die Handschrift B der Repräsentation; sie wurde in der Familie aufbewahrt, und es kam in ihr vor

¹⁹¹ Man beachte die Kostbarkeit des Pergaments und Papiers!

¹⁹² Vgl. Wachinger, zitiert in Anm. 189, bes. S. 131.

¹⁹³ Musizieren bei Tisch und zu festlichen Anlässen war nicht nur in den Residenzen des Adels gebräuchlich, sondern auch in den Klöstern (vgl. Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*. Kassel 1960).

¹⁹⁴ Vgl. Timm, *Überlieferung*, S. 4. Neueste Forschung, die nach dem Abschluß dieses Manuskripts erschien, weist jedoch in eine völlig andere Richtung, wie ich im Vorwort erwähne.

allem auf die Gedichte an¹⁹⁵. Hier sieht man Oswald als stolzen Herren porträtiert, dem Könige gleich¹⁹⁶. Der oben erwähnte Größenunterschied bezeugt schließlich ebenfalls den unterschiedlichen Zweck der beiden Sammelhandschriften.

¹⁹⁵ Nicht viele von den damaligen adeligen Herren konnten die musikalische Schrift lesen, wenn sie überhaupt lesen konnten. Desto mehr dürfte Oswald mit einer solchen Handschrift imponiert haben; als Aufführungs-Vorlage war sie wohl weniger geeignet.

¹⁹⁶ Vgl. die Bemerkung zum Porträt in der Hs. B, oben S. 14f. Die Hs. A zeigt Oswald in aufwendiger modischer Kleidung (Herr Prof. U. Müller hat mich freundlicherweise über die Art dieser Kleidung aufgeklärt) mit einem Blatt in der Hand (also als einen Aufführenden?).

Oswald von Wolkenstein als Musiker

Die vorliegende Arbeit zeigt, daß Oswald musikalische Struktur und auch sehr subtile musikalische Zusammenhänge sprachlich zu veranschaulichen verstand. Besonders aufschlußreich war das Lied P 36.108, in dem wir das Zwischenstadium einer Neutextierung beobachten konnten. Es wurde dort Oswalds Spürsinn für den dramatischen Wert der Stimmeinsätze vorzüglich demonstriert. Obwohl Oswald kunstvolle Mehrstimmigkeit sicher nicht selbst komponierte, und sie daher anderen beliebten Liedern des internationalen Repertoires entnahm, hielt er sich nie sklavisch an seine Vorlagen. Die literarische *forme fixe* interessierte ihn nicht. Er paßte Vorgegebenes textlichen Typen und sogar musikalischen Praktiken an, die für ihn zur festen Tradition gehörten. Besonders in seinen Kanons und Dialogliedern sahen wir, wie gut er die Wirkung des mehrstimmigen Satzes zu nutzen wußte: Er brachte die wichtigen Stichworte des Textes an Stellen an, welche der Zuhörer aus dem kontrapunktischen Gewebe gut heraushören konnte. Dabei brachte Oswald häufig Einzelheiten der musikalischen Struktur heraus, die in seiner Vorlage unbetont oder nebensächlich waren.

In seinen Texten finden wir außer dem oft zitierten „Quintieren“ und „Diskantieren“¹⁹⁷ auch eine Stelle, in der er über das bloße Aufzählen musikalischer Fachbegriffe hinausgeht und das praktische Musizieren nach einer schriftlichen Vorlage beschreibt:

(Kl 12, *In Frankereich*, Zeile 45 f)

*sie dempft die ganzen musica
mit grosser resonanz,
die recht mensur, apposita,
all noten hol und ganz
lat sie erzittren durch ir kel . . .*¹⁹⁸

Oswalds Aussagen, sein Umgang mit Musik, besonders aber die Behandlung seiner Vorlagen bezeugen, daß er musikalische Bildung besaß und auch mit musikalischer Notation vertraut war.

Es war damals beim Adel üblich, die Söhne (und manchmal sogar die Töchter) in jungen Jahren in eine Lateinschule zu schicken, an der sie Grundkenntnisse im Schreiben und Lesen, Rechnen, in Latein und Musik

¹⁹⁷ Vgl. Walter Salmen in Tagungsbericht, 237–244.

¹⁹⁸ *die recht mensur* bedeutet, daß sie mensural aufgezeichnete Musik vortragen kann, *apposita* bezieht sich auf die häufigste Ligatur, *cum opposita proprietate* und *noten hol und ganz* bedeutet wohl die hohlen weißen Noten, die man oft anstatt der Rubrizierung verwendete, und die vollen schwarzen Noten (vgl. auch Anm. 101 oben).

erwerben sollten. In Oswalds Umgebung sind zwei solche Schulen belegt: eine war dem Brixener Dom, die andere dem Kloster Neustift angeschlossen. Aus verschiedenen Eintragungen in wirtschaftlichen Büchern können wir erfahren¹⁹⁹, daß Kinder manchmal schon als fünfjährige in das Kloster als Oblaten gegeben wurden. In Kloster Neustift konnten solche Schüler später austreten, und es gab auch externe Schüler, die für den geistlichen Stand nicht geeignet waren und nur allgemeinen Unterricht bekamen²⁰⁰. Gesang war ein besonders wichtiger Teil des Unterrichts, da die Knaben mit den Priestern das ganze Offizium singen mußten. In Neustift beteiligten sich beide Arten von Schülern am gemeinsamen Unterricht²⁰¹.

Schon Oswalds Vorfahren unterhielten enge Verbindung zu Kloster Neustift. Da sich Oswald gerade dort später einpflündete, liegt es nahe, daß er in diesem Kloster auch seine Schulbildung bekam. Zwei Umstände sprechen noch dafür, daß Oswald in jungen Jahren von seinen Eltern in die Klosterschule gegeben wurde, vielleicht sogar mit der Absicht, ihn Priester werden zu lassen: Oswald war nicht der älteste Sohn, und er dürfte schon im Knabenalter Begabung gezeigt haben²⁰². Oswald erwarb dort wahrscheinlich seine ersten musikalischen Kenntnisse, und beim „Quintieren“ im Chor bekam er die ersten Eindrücke des einfachen zweistimmigen Gesanges²⁰³. Ebenfalls mag er dort die Orgel zum ersten Mal gehört haben. Oswald hatte später sicher noch mehrere Gelegenheiten gehabt, seine Kenntnisse zu vertiefen und mit der mensuralen Schrift vertraut zu werden²⁰⁴.

Die vorliegende Untersuchung zeigte, daß Oswald in genialer Weise das weltliche Musikgut seiner Zeit für die Gegebenheiten seiner Umgebung auswertete, das heißt der bodenständigen musikalischen Tradition anglich, und vor allem für die Dichtung in deutscher Sprache adaptierte. Man darf daher annehmen, daß er viel mehr, als bisher vermutet, auch in seiner heimatli-

¹⁹⁹ Die folgende Information ist Max Schrott, Klosterschulen in Südtirol. In: Stifte und Klöster . . ., S. 233–236, entnommen.

²⁰⁰ Dieser allgemeine Unterricht dauerte meistens nur ein Jahr; vgl. ebda., S. 236.

²⁰¹ Ebda., S. 242.

²⁰² Er dürfte aber bald auch seinen Drang zur *aubenteuer* gezeigt haben, und seine Vorbereitung zur Priesterkarriere (?) wurde mit zehn Jahren für die zum Ritterhandwerk eingetauscht.

²⁰³ Im Laufe der Untersuchung wurde bemerkt, daß die Schreiber in beiden Wolkenstein-Handschriften Anfänge einiger Lieder im Quintabstand notierten. Ich habe in diesem Zusammenhang die Hypothese, daß sie dafür durch die Vertrautheit mit organalem Gesang verleitet wurden, aufgestellt.

²⁰⁴ Schwob, Biographie (S. 87) schlägt die Zeit nach der Einpflündung in Neustift für eine solche Tätigkeit vor.

chen Umgebung andere adelige und bürgerliche Freunde zum Mitmusizieren und als Zuhörerschaft fand. Für solche Aufführungen kommen mehrere Stätten in Frage, neben dem Kloster Neustift zum Beispiel auch die Brixener Bischofsresidenz oder vornehme Bürgerhäuser. Sicher kamen auch Freunde auf Hauenstein zu Besuch, um in den Wäldern zu jagen, und man hatte sich beim Tisch mit Liedern wie *Wol auf, gesell, wer jagen wel* gegenseitig unterhalten und belustigt.

Außer Oswalds eigenen Liedern sind nur wenige handfeste Zeugnisse über die bodenständige musikalische Praxis vorhanden. Die organale Mehrstimmigkeit wurde offensichtlich in der geistlichen Sphäre gepflegt. Arnold Geering schreibt in seiner Studie das deutsche Gebiet betreffend:

Die Pflege mehrstimmigen Gesanges taucht gleichzeitig mit den Bemühungen um die Verbreitung einer vertieften Frömmigkeit der Zisterzienser zu Ende des 13. Jahrhunderts bis hin zur *Devotio Moderna* des 15. Jahrhunderts auf und dürfte damit in innerem Zusammenhang gestanden haben²⁰⁵.

Diese „vertiefte Frömmigkeit“ wurde auch von Laien übernommen. Wir bemerken bei Oswald viele religiöse und mahnende Lieder, vor allem aber folgte er der Tradition der Marienverehrung. Er verfaßte Marientexte zu mehrstimmigen Sätzen und übernahm eine italienische *Lauda* in unveränderter Form mit dem vollen lateinischen Text. Gerade im paraliturgischen Bereich der Marienverehrung, in Italien von den Laiengemeinschaften *Laudesi* praktiziert, finden wir eine einfache homophone und zum Teil auch organale Mehrstimmigkeit vor. In der italienischen *Ars Nova* können wir auch Beispiele für den Vorrang der Tenorstimme sowie die weite Verbreitung der Orgel und der Praxis der Intavolierung weltlicher Lieder beobachten²⁰⁶.

Ebenfalls in Richtung Italien weisen einige Eigenschaften der musikalischen Schrift hin. Die Verwendung von roten Semibreven anstelle von Minimien wurde im Kapitel II, dritter Teil, besprochen. Wir können Parallelen auch für die zu jener Zeit ungewöhnliche Partitur-Aufzeichnung²⁰⁷ einfacher Mehrstimmigkeit finden, und zwar gerade in der Handschrift Venedig, Bibl. Marciana, it. IX, 145, in der auch die oben erwähnte *Lauda*

²⁰⁵ Arnold Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert*. Bern 1952, S. 2. Die *Devotio-Moderna*-Bewegung ging von den Augustinern aus; Kloster Neustift war bezeichnenderweise ein Augustiner Chorherrenstift.

²⁰⁶ Vgl. oben, S. 102f.

²⁰⁷ *Ain güt geboren edel man*, Hs. B.

Ave mater überliefert ist²⁰⁸. Die Handschrift Bologna, Biblioteca Universitaria 2216, enthält nicht nur eine weitere Überlieferung dieser Lauda, sondern auch ein weltliches Lied, dessen Komponist mit dem Vermerk *Prepositus brixensis* bezeichnet wurde. Interessanterweise können wir Dokumenten des Brixener Domes entnehmen, daß einige der Domherren gerade an die Universität Bologna geschickt wurden und dort einen Magistergrad erwarben²⁰⁹.

Eine Verbindung Südtirols zum Norden Italiens ist also mehrfach belegt, und man darf annehmen, daß zwischen den Gebieten reger intellektueller Austausch existierte²¹⁰. Eine nähere Untersuchung dieser Verbindung könnte neues Licht auf Oswalds Schaffen werfen. Welche neuen Einflüsse auch immer die zukünftige Forschung entdecken mag, die Art, in der Oswald sie aufnahm und schöpferisch umwandelte, bleibt seine wichtige persönliche Leistung. Die Popularität seiner Lieder²¹¹ beweist, daß er damit auf das Musikleben seiner Zeit und noch in den folgenden Generationen im süddeutschen Gebiet einen entscheidenden Einfluß ausübte.

²⁰⁸ Vgl. oben, Anm. 131.

²⁰⁹ Vgl. Leo Santifaller, *Das Brixener Domkapitel in seiner persönlichen Zusammensetzung im Mittelalter*. Innsbruck 1924—25. Interessant ist besonders Johann von Bopfingen (siehe S. 284), der als Verfasser höfischer Liebeslieder bekannt ist und der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mehrmals als Pfarrer von Villanders erwähnt wird.

²¹⁰ Oswald war mit der Familie Castelbarco verwandt und einigermaßen auch in die Politik des oberitalienischen Adels einbezogen.

²¹¹ Der übernommene Satz P 33.38 war noch lange nach Oswalds Tod in einer instrumentalen Fassung unter seinem und nicht dem ursprünglichen Textincipit bekannt.

VERZEICHNIS DER MEHRSTIMMIGEN LIEDER

P	Text anfang	Überlieferung
2.51	Ach senliches leiden	A 20v21r, B 22rv 2 St.
7.76	Ain graserin durch külen tau	A 35v, B 31v 2 St.
19.43	Ain güt geboren edel man	A 47v (nur Tenor), B 17v18r 3 St.
35.109	Ave mater, o Maria / Ave mütter, küniginne	B 43v44r 3 St. Anon. Lauda: BU 39v40r 4 St., Kras 186v, Ven 28v29r 3 St.
21.50	Der mai mit lieber zal	A 19v20r, B 21v22r 2 St. J. Vaillants Virelai ‚Par maintes foys‘: Ch 60r, 59v, Lu 12av12brv 3 St., Em 27v28r ‚Par montes foys ad honorem‘ 2 St., Str 65v ‚Ave virgo gloriosa‘ 3 St.
1.37	Des himels trone	A 34v35r 2 St., B 15v16r (nur Tenor)
14.72	Die minne füget niemand	A 33r, B 30rv <i>fuga</i> 2 St. Anon. Chace ‚Talent m'est pris‘: Iv 10r und 52r, Pr 249v, Str 59v ‚Der summer kunt‘
20.46	Du auserweltes schöns mein herz	A 13v14r, B 19v20r 4 St. Anon. Ballade ‚Je voy mon cuer‘: PR 73v 3 St., Pr 262r 2 St., Str 83r 3 St.
30.120	Freu dich, du weltlich creatür	A 16rv 3 St.
4.91	Freuntlicher blick	A 33v34r, B 37v38r 2 St.
9.79	Fróleich, so will ich aber singen	A 39r, B 32v33r 2 St.
22.54	Froleich geschrei, so wel wir machen, lachen	A 21v 3 St., B 23v24r 2 St.
29.47	Frolichen, so wel wir schir singen, springen hoch	A 17r und 18r 2 St., B 20r (nur Tenor) M. Fabris Ballade ‚(Bien?) ay je cause‘: Lei 3v 3 St.

- 28.53 Frolich, zärtlich, lieplich und klärlich, lustlich, stille, leise A 32v33r, B 23rv 2 St.
Anon. Rondeau ‚En tes doulz flans‘: PR 77v, Str 10v ‚Felix dei genitrix‘ 3 St.
- 13.64 Gar wunickleich hat sie mein herz besessen A 25r, B 27v *fuga* 2 St.
- 37.96 Grasselick lif, war hēf ick dick verloren A 55v (nur Text), B 39r 3 St.
- 11.70 Her wirt uns dürestet also sere A 32r, B 29v30r *fuga* 3 St.
M 715 182v (Fragment)
- 15.93 Herz, prich A 21r, B 38v 2 St.
- 36.108 Ich klag, ich klag, ich klag B 43v 3 St.
- 1.38 Keuschlich geboren A 46r, B 16r (Musik: ‚Des himels trone‘)
- 34.107 Kom, liebster man B 43r 2 St.
- 16.94 Lieb, dein verlangen A 18r 2 St., B 38v (nur Tenor)
- 25.49 Los, frau, und hör des hornes schall A 17v18r 3 St., B 21r 2 St., 2 Tx.
- 31.65 Mein herz, das ist versert A 30r, B 27v28r 2 St.
F. Landinis Ballata ‚Questa fanciulla‘: Em 58v ‚Kyrie leyson‘, Gua 192v ‚Agnus dei‘ 2 St., Pal 138r, Panc 23r, Pit 71r 3 St., PR 85r (Tabulatur), Str 18r ‚Est illa‘ 3 St.
- 5.68 Mein herz jüngt sich in hoher gail A 30v 2 St., B 29r (nur Tenor)
- 17.78 Mich tröst ain adeleiche mait A 39v40r, B 32rv 2 St.
- 12.71 Mit günstlichem herzen A 32r, B 30r *fuga* 2 St., 2 Tx.
- 10.121 Nu rue mit sorgen A 19r *fuga* 2 St.
Sag an, herzlief . . . s. Los, frau, und hör . . .
- 8.77 Sim Gredli, Gret, mein Gredelein A 36r 2 St., B 31v32r (nur Tenor)

- | | | |
|--------|---|---|
| 23.48 | Stand auf, Maredel, liebes
Gredel | A 14v15r 4 St., B 20r 2 St., 2 Tx.
Anon. Rondeau ‚Jour a jour la
vie‘: Em 46v47r ‚Christus rex
pacificus‘ 4 St., Fa 51v und 64rv
(Tabulatur), Panc 74r, 73v 3 St.,
Pit 121v 2 St., PR 66r 4 St., Str
48r ‚Ave virgo mater pia‘, Tit 3v
3 St. |
| 26.56 | Trostlicher hort, wer trostet
mich | A 18v19r, B 24v 2 St. |
| 33.88 | Vier hundert jar auf erd,
die gelten einen tag | A 52v, B 36v37r 2 St.
Anon. Ballata? ‚Addo plasier‘:
Em 26r ‚Virgo beata‘ 3 St.,
Str 34r und 106r 2 St.
Bux 63r 3 St und 110v111r 2 St.
(‚Vier hundert jar‘, Tabulatur) |
| 27.62 | Von rechter lieb kraft | A 23v24r, B 26v27r 2 St., 2 Tx. |
| 18.101 | Wach auf, mein hort, es
leucht dort her | A 56rv, B 40v 2 St.
Bux 57v und 119v (Tabulatur)
Lo p. 2 (nur Tenor) und p. 71
(Tabulatur), Ros 19r (nur Tenor) |
| 31.66 | Weiss, rot, mit braun
verleucht | B 28r (Musik: ‚Mein herz das ist
versert‘) |
| 32.103 | Wer die ougen wil
verschüren mit den brenden | B 41v 2 St. |
| 24.52 | Wol auf, gesell, wer jagen wel | A 15v16r, B 22v23r 3 St., 2 Tx.
Anon. Ballade ‚Fuies de moy‘:
Melk p. 3 2 St., PR 82r 3 St.,
Pr 249v 2 St., Str 16v ‚Quam
pulchra es‘ 3 St. |
| 3.84 | Wol auf, wir wellen slafen | A 45r, B 34v35r 2 St. |
| 6.75 | Wol auf, wol an | A 35r, B 31r 2 St. |

QUELLENVERZEICHNIS

- A Wien, Nationalbibl. 2777 (1425)
Faksimile-Ausgaben: siehe U. Müller / F. V. Spechtler und Wolkenstein
im Literaturverzeichnis
- B Innsbruck, Universitätsbibl., keine Sign., „Wolkenstein-Hs.“ (1432)
Faksimile-Ausgabe: H. Moser / U. Müller (siehe Literaturverzeichnis)
- BU Bologna, Bibl. Univ. 2216 (zweites Viertel des 15. Jhs.)
Faksimile-Ausgabe: A. Gallo (siehe Literaturverzeichnis)
- Bux München, Bayerische Staatsbibl. Ms. Mus. 3725, „Buxheimer Orgelbuch“
(1460–70)
Faksimile-Ausgabe: B. A. Wallner (siehe Literaturverzeichnis)
- Ch Chantilly, Musée Condé 1047 (Anfang des 15. Jhs.)
- Em München, Bayerische Staatsbibl. clm 14274 „St. Emmeram Codex“
(15. Jh.)
- Fa Faenza, Bibl. Com. 117 „Codex Faenza“ (Tabulatur, 15. Jh.)
Faksimile-Ausgabe: A. Carapetyan (siehe Literaturverzeichnis)
- Gua Guardiagrele, S. Maria Maggiore, cod. n. 1 (14. Jh.)
- Iv Ivrea, Bibl. Capitolare, keine Sign. „Codex Ivrea“ (14. Jh.)
- Lei Leiden, Universitätsbibl. BPL 2720 (Fragment, Anfang des 15. Jhs.)
- Lo Berlin, Staatsbibl., Preußischer Kulturbesitz, Ms. Mus. 40.613 „Lochamer-
Liederbuch“ (1452–60)
Faksimile-Ausgabe: K. Ameln, Ausgabe: W. Salmen / Ch. Petzsch (siehe
Literaturverzeichnis)
- Lu Lucca, Archivio di Stato, Ms. n. 184 (Ende des 14. Jhs.?)
- Kras Warszawa, Bibl. Narodowa, Krasinski 52 (1430–1440)
- M 715 München, Bayerische Staatsbibl. cgm 715 (Mitte des 15. Jhs.)
- Melk Melk, Bibl. des Stiftes, Codex 391 (*olim* J1 und 486) (Anfang des 15. Jhs.)
- Pal Florenz, Bibl. Med. Laur. Pal 87 „Codex Squarcialupi“ (1415–1425)
Ausgabe: J. Wolf (siehe Literaturverzeichnis)
- Panc Florenz, Bibl. Naz. Cent. Panc 26 (15. Jh.)
- Pit Paris, Bibl. Nat. it. 568 (Ende des 14. Jhs.)
- PR Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. frc. 6771 „Codex Reina“ (Ende des 14. Jhs. bis
ca. 1540)
Ausgabe: N. E. Wilkins (siehe Literaturverzeichnis)
- Pr Prag, Universitätsbibl. XI E 9 (14. und Anfang des 15. Jhs.)
Ausgabe: F. Kammerer (siehe Literaturverzeichnis)
- Ros Rostock, Universitätsbibl. Ms. phil. 100/2 „Rostocker Liederbuch“
(ca. 1465 und später)
Ausgabe: F. Ranke / J. Müller-Blattau (siehe Literaturverzeichnis)
- Str Straßburg, Stadtbibl. 222 C 22. Zerstört. Beschrieben von Charles Van
den Borren (siehe Literaturverzeichnis)
- Tit London, British Museum, Cotton Titus A XXVI (Fragment, 15. Jh.)
- Ven Venedig, Bibl. Marc. it. IX, 145 (erste Hälfte des 15. Jhs.)

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AIM	American Institute of Musicology
B.	Band
C (+ Ziffer)	Schlüssel + Nummer der Linie
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
F (+ Ziffer)	siehe unter C
<i>fol.</i>	<i>folio</i>
Hs., Hss.	Handschrift, Handschriften
Kl (+ Ziffer)	Textnummer nach der Ausgabe von Klein (siehe Literaturverzeichnis)
MD	Musica Disciplina
Mf	Die Musikforschung
MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. F. Blume, Kassel/Basel 1949ff
MSD	Musicological Studies and Documents
P (+Doppelziffer)	Zählung der Lieder nach der Ausgabe von Pelnar. Die Ziffer setzt sich aus der Nummer des musikalischen Satzes (erster Teil) und aus der Textnummer nach Klein (zweiter Teil) zusammen.
St.	Stimme, Stimmen
Str.	Strophe
ZfDP	Zeitschrift für Deutsche Philologie
2 tx.	doppelttextig

VERZEICHNIS DER ZITIERTEN LITERATUR

- Ameln, Konrad: Lochamer Liederbuch und das Fundamentum organisandi von Conrad Paumann. Faksimile-Nachdruck, Hrsg. von Konrad Ameln. Kassel 1972 (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles, 3).
- Apfel, Ernst: Grundlage einer Geschichte der Satztechnik vom 3. bis zum 16. Jahrhundert. Saarbrücken 1974.
- Beyschlag, Siegfried: Oswalds von Wolkenstein Jagdlied ‚Wolauß, gesell! Wer jagen well‘ Kl 52. In: Tagungsbericht (siehe Kühebacher), 37–50.
- Ders.: Zu den mehrstimmigen Liedern Oswalds von Wolkenstein. Fuga und Duett. In: Festschrift für Heinz Otto Burger. Berlin 1968, 50–69 (zitiert: Beyschlag, Fuga und Duett).
- Bösch, Bruno: Oswald von Wolkenstein als Zeitgenosse. In: Tagungsbericht (siehe Kühebacher), 21–36.
- Borren, Charles van den: Le Manuscrit Musical M. 222 C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XVe siècle). In: Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique. Bd. 71ff (1923ff).
- Bresgen, Cesar: Untersuchungen zum Rhythmus bei Oswald von Wolkenstein. In: Tagungsbericht (siehe Kühebacher), 51–59.
- Carapetyan, Armen: A Fifteenth-Century Italian Source of Keyboard Music. The Codex Faenza, Biblioteca Comunale, 117. A Facsimile Edition. MSD 10, AIM 1961.
- Fischer, Kurt von: Die Lauda „Ave mater“ und ihre verschiedenen Fassungen. In: Colloquium Amicorum. J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag. Bonn 1967, 93–99.
- Forkel, Johann Nicolaus: Allgemeine Geschichte der Musik. B. 2. Leipzig 1801 (Neudr. 1967, Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung 8).
- Gallo, Alberto: Il codice musicale 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna. 1a parte: Facsimile. Bologna 1968.
- Geering, Arnold: Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Bern 1952 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II, Vol. I).
- Göllner, Theodor: In: International Musicological Society. Report of the Tenth Congress Ljubljana 1967. Hrsg. Dragomir Cvetko. Kassel 1970, 60–66 (Vortrag und Diskussion zum Thema „Deutschland 1400–1430“).
- Ders.: Landinis „Questa fanciulla“ bei Oswald von Wolkenstein. In: Mf XVII, 1964, 393–398.
- Ders.: Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts. In: AfMw 24, 1967, 170–177.
- Günther, Ursula: Johannes Vaillant. In: Speculum musicae artis. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag. München 1970, 171–185.
- Jeppesen, Knud: Laude. In: MGG, B. 8. Kassel/Basel 1960, Spalte 313–323.
- Kammerer, Friedrich: Die Musikstücke des Prager Codex XI E 9. Mit einer vollständigen Übertragung. Augsburg/Brünn 1931 (Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Institutes der Deutschen Universität in Prag 1) (zitiert: Kammerer).

- Klein, Karl Kurt: Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hrsg. unter Mitwirkung von Walter Weiß und Notburga Wolf, Musikanhang von Walter Salmen. Tübingen 1962. 2., neubearbeitete Auflage von Hans Moser, Norbert R. Wolf und Notburga Wolf, 1975 (zitiert: Klein).
- Koller, Oswald und Josef Schatz: Oswald von Wolkenstein. Geistliche und weltliche Lieder, ein- und mehrstimmig. Bearb. Josef Schatz (Text) und Oswald Koller (Musik). Wien 1902 (DTÖ Jg. IX/1, B. 18) [Neudr. 1959] (zitiert: Koller).
- Kühebacher, Egon: Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973. Hrsg. E. Kühebacher. Innsbruck 1974 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe B. 1) (zitiert: Tagungsbericht).
- Laussermayer, Maria Theresia: Ist das Porträt Oswalds von Wolkenstein in Hs. B ein Werk Pisanellos? In: Tagungsbericht (siehe Kühebacher), 63–67.
- Lomnitzer, Helmut: Wort-Ton-Probleme bei Oswald von Wolkenstein. In: Tagungsbericht (siehe Kühebacher), 68–84.
- Ludwig, Friedrich: Guillaume de Machaut. Musikalische Werke B. II. Leipzig 1928.
- Moser, Hans und Ulrich Müller: Oswald von Wolkenstein. Abbildungen zur Überlieferung I: die Innsbrucker Handschrift B. Hrsg. Hans Moser und Ulrich Müller. Göppingen 1972 (Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte 12).
- Mück, Hans-Dieter: Die Oswald von Wolkenstein-Forschung 1800–1977. Mit einer Stellenbiographie von H.-D. Mück und Lambertus Okken (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 213), in Vorbereitung.
- Müller-Blattau, Josef: Wach auff, mein hort! Studie zur deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts. In: Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler. Wien 1930 [Neudr. Wien/Leipzig 1971], 92–99.
- Müller, Ulrich und Franz Viktor Spechtler: Oswald von Wolkenstein. Handschrift A. Hrsg. U. Müller und F. V. Spechtler. Privatdruck, Stuttgart 1974.
- Pelnar, Ivana: Neu entdeckte Ars-Nova-Sätze bei Oswald von Wolkenstein. In: *Mf* XXXII, 1979, 26–33.
- Dies.: Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein. Edition. Tutzing 1981 (Münchner Editionen z. Musikgeschichte 2).
- Petzsch, Christoph: Der magister scilicet scriptor der Kolmarer Liederhandschrift, sein ‚unerkannter‘ Ton und nochmals zur Frage der Meistergesangsreform. In: *Mf* XXVI, 1973, 445–473.
- Ders.: Oswald von Wolkenstein Nr. 105 „Es kommen neue mer gerant“. Text-Form-Korrespondenz als Kriterium bei Frage der Datierung und Überlieferung. In: *ZfDP* 91, 1972, 337–351.
- Ders.: Text- und Melodietypenveränderung bei Oswald von Wolkenstein. In: *Deutsche Vierteljahrschrift* 38, 1964, 419–512.
- Plamenac, Dragan: Faventina. In: *Liber amicorum Charles van den Borren*. Antwerpen 1964, 145–151.
- Ranke, Friedrich und Josef Müller-Blattau: Das Rostocker Liederbuch. Halle 1927.
- Röll, Walter: Der vierzigjährige Dichter. Anlässlich des Liedes ‚Es fügt sich‘ Oswalds von Wolkenstein. In: *ZfDP* 94, 1975, 377–394.
- Salmen, Walter: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel 1960 (Die Musik im alten und neuen Europa, B. 4, Hrsg. W. Wiora).

- Ders. und Christoph Petzsch: Das Lochamer-Liederbuch. Wiesbaden 1972 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. NF, Sonderband 2).
- Ders.: Die Musik im Weltbilde Oswalds von Wolkenstein. In: Tagungsbericht (siehe Kühebacher), 237–244.
- Ders.: Werdegang und Lebensfülle des Oswald von Wolkenstein. In: MD VII, 1953, 147–173 (zitiert: Salmen).
- Santifaller, Leo: Das Brixener Domkapitel in seiner persönlichen Zusammensetzung im Mittelalter. Innsbruck 1924–25.
- Schrott, Max: Klosterschulen in Südtirol. In: Stifte und Klöster. Entwicklung und Bedeutung im Kulturleben Südtirols. Bozen 1962 (Jahrbuch des Südtiroler Kulturinstitutes 2), 233–245.
- Schwob, Anton: Oswald von Wolkenstein. Sein Leben nach den historischen Quellen. In: Der Schlern 48, 1974, 167–186 (zitiert: Schwob, Leben).
- Ders.: Oswald von Wolkenstein. Eine Biographie. Bozen 1977 (zitiert: Schwob, Biographie).
- Senn, Walter: Aus dem Musikleben in Neustift. In: Stifte und Klöster (siehe Schrott), 426–440.
- Stäblein, Bruno: Oswald von Wolkenstein und seine Vorbilder. In: Tagungsbericht (siehe Kühebacher), 285–307.
- Ders.: Das Verhältnis textlich-musikalischer Gestalt zum Inhalt bei Oswald von Wolkenstein. In: Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zum 65. Geburtstag. Göttingen 1970, 175–195.
- Timm, Erika: Ein Beitrag zur Frage: Wo und in welchem Umfang hat Oswald von Wolkenstein das Komponieren gelernt: In: Tagungsbericht (siehe Kühebacher), 308–331.
- Dies.: Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein. Lübeck/Hamburg 1972 (Germanische Studien 242) (zitiert: Timm, Überlieferung).
- Wagenaar-Nolthenius, Hélène. De Leidse Fragmenten. Nederlandse Polifonie uit het Einde der 14de Eeuw. In: Renaissance-Muziek. 1400–1600. Donum natalicum René Bernard Lenaerts. Leuven 1969 (Musicologica Lovaniensia I).
- Wallner, B. A.: Das Buxheimer Orgelbuch. Documenta musicologica, 2. Reihe: Handschriften-Faksimiles. Kassel/Basel 1955.
- Weber, Beda: Gedichte Oswalds von Wolkenstein. Mit Einleitung, Wortbuch und Varianten. Innsbruck 1847.
- Wendler, Josef: Oswald von Wolkenstein. In: MGG 14, Basel 1968, Spalte 830–834.
- Wilkins, Nigel E.: A Fourteenth Century Repertory from the Codex Reina (Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. Fr. 6771). CMM 36, AIM 1966.
- Wiora, Walter: Der mittelalterliche Liedkanon. In: Kongress-Bericht Gesellschaft für Musikforschung Lüneburg 1950. Kassel 1950, 71–75.
- Wolf, Johannes: Geschichte der Mensuralnotation von 1250–1460. I. Leipzig 1904 [Neudr. Wiesbaden 1965] (zitiert: Wolf, Geschichte).
- Ders.: Der Squarcialupi-Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz. Zwei- und dreistimmige italienische Lieder, Ballate, Madrigali und Cacce des vierzehnten Jahrhunderts. Lipsstadt 1955.
- Wolkenstein, Oswald von: Liederhandschrift A, Codex Vindobonensis 2777. Graz 1977 (Faksimile) (Codices Selecti B, Vol. LIX).

Namen-, Ort- und Sachregister

(Seitenzahlen in Kursivschrift zeigen an, daß das Stichwort auf der betreffenden Seite in einer Anmerkung erscheint.)

Addo plasier 107
 Ameln, Konrad 73
 Anonymus X 47
 Anonymus XI 47
 Apfel, Ernst 6
 Aragon 12, 17
 Aufführung, Aufführende s. auch Vortrag, Vortragende 7, 22, 23, 26, 36 f, 66, 83, 87, 102, 119, 122
Ave dulce te frumentum 77
 ... *ay je cause d'estre lies et joyeux* 104
 Ballade 56, 82 ff, 88, 92 ff, 98, 104, Ballade quadripartite 98
 Ballata 84, 107
 Basel 10, 15, 17
 Beyschlag, Siegfried 58, 66, 69, 92 f, 95
 Binchois, Gilles 9, 77
 Bockholdt, Rudolf 106, 116
 Bologna 123
 Bösch, Bruno 9
 Bozen 13, 17
 Bresgen, Cesar 35 f, 111
 Brixen 11, 14, 17, 121, 122, 123
 Caccia 63, 67
 Carol 77
 Castelbarco (nordit. Adelsfamilie) 123
 Chasse 63, 67
 Ciconia, Johannes 108
 Dialog-Lied 58, 64, 66, 87, 108, 117, 120
 Diminution 39, 43, 47, 55, 57
 „Diskantieren“ 120
 Digma 82
 Duett s. Dialog-Lied
 Dufay, Guillaume 9, 77, 116
 Einstimmigkeit, einst. Lieder 3, 7 f, 24, 26, 38, 39 f, 43, 58, 63 f, 72, 75 f, 85, 97, 115, 116
 Kl 12, *In Frankreich* 120
 Kl 18, *Es flugt sich* ... 11 f

Kl 19, *Es ist ain altgesprochener rat* 12
 Kl 23, *Wie vil ich sing* ... 13
 Kl 26, *Durch aubenteuer* ... 12, 13
 Kl 61, *Geluck und hail* ... 44
 Kl 83, *Ain jetterin* ... 44
 Kl 85, *Nu buss!* ... 12
 Kl 99, *Für allen schimpf* 60
 Kl 105, *Es komen neue mer* ... 28
 Kl 122, *Wol auf, gesellen* ... 66
 Kl 131, *Mich dringet, zwinget* ... 77
 Kl 134, *Got mus fur uns vechte* 14
En tes doulz flans 100
 Fabri, Martinus 104
 Fischer, Kurt von 109
 Forkel, Johann N. 3
forme fixe 84, 120
 Frankreich, französisch 9, 12, 21, 56, 67, 69, 82, 85, 87, 93 ff, 100, 104, 106, 111
 Friedrich III aus Innerösterreich, dt. König 15
 Friedrich IV, Herzog von Tirol 12–15
fuga s. Kanon
Fuiés de moy 88, 95
 Ganser, Hans 43
 Geering, Arnold 122
 Göllner, Theodor 4, 5, 6, 25, 38, 102 f
 Günther, Ursula 82
 Hauenstein (Burg) 11, 13, 15, 122
 Hausmann, Anna 13
 Hausmann, Barbara („Sabine“) 13
 Hofelied 85
L'homme armé 106
 Hoquetus 63, 67, 69–71, 93 f, 98
 Hus, Jan 9
 Hussiten 9 f, 13–15
 Imitation 77, 98 f, 107 f
 Innsbruck 13, 17
 Intavolierung s. auch Tabulatur 103, 107, 122
 Italien, italienisch 4, 11, 14 f, 21, 27, 38, 39, 47 f, 55, 69, 77, 82, 100, 103, 106 f, 109, 111, 122 f
 Jagdallegorie 92
Je loe amours 77

- Je voy mon cuer* 82
 Jeanne d'Arc 9
 Jeppesen, Knud 75
 Johann von Bopfingen 123
Jour a jour la vie 87
- Kammerer, Friedrich 67 f
 Kanon (*fuga*) 58, 63—69, 70, 87, 120
 Kirchentonarten 22, 44 f
 Klein, Karl Kurt 3, 4, 10, 55, 64, 77
 Koller, Oswald 3, 44, 47, 57, 65, 68, 69, 70, 71, 83, 97, 104, 107
 Köln 14, 17
 Konstanz 9, 12, 17
 Kontrafaktur s. auch Übernahme 4 ff, 76, 96, 110
 Kühebacher, Egon 3
 Kustos 66
- Landini, Francesco 4, 106
 Lauda 27, 39, 75, 100, 109, 122 f
 Laudesi 122
 Lomnitzer, Helmut 3, 30, 34
 Ludwig, Friedrich 5, 160
- Machaut, Guillaume de 5, 7, 9, 82, 87, 94, 97
 Margarethe von Schwangau 12, 16, 28, 57 f, 105
 Marienlied (Marienpreis) s. auch Lauda 77, 105
 Melker Marienlied 103
Martinsradl 65
 Meran 15 f, 17
 Mönch von Salzburg 65, 87
 Moser, Hans 3, 8
 Motette 87
 Mück, Hans-Dieter 3, 100
 Müller, Ulrich 8, 119
 Müller-Blattau, Joseph M. 73
- Neujahrsgruß 65 f
 Neustift bei Brixen, Kloster Neustift 5, 8, 11, 15, 17, 103, 116, 118, 121
 Nürnberg 10, 14, 17
- Organum, organal 34, 41, 72, 75, 81, 103, 121
 organale Zwei- (oder Mehr-)stimmigkeit 26, 27, 31 f, 45, 49, 59, 115, 122
- Orgel 73, 102 f, 117, 121, 122
Orsus dormes trop 98
 Ottenhtal, Emil von 10
- Palästina 11, 17, 18
 Palästinalied (Walthers v. d. Vogelweide) 59
Par maintes foys 82
 Pastourelle 54
 Petzsch, Christoph 3, 24, 28, 44, 73, 77, 84
 Philipp der Gute von Burgund 9
 Pisanello, Antonio 14
 Plamenac, Dragan 5
 Portugal 12
 Prag, 13, 17
 Prepositus Brixensis (Komponist) 123
 Preßburg 13, 17
- Questa fanciulla* 4, 106
Qui contre fortune 82
 „Quintieren“ 75, 120, 121
- radel* 63
reien, Reigen 26 f, 42, 50 f, 101
 Reisen (Oswalds) 5, 16
 Aragon 12
 Frankreich 12
 Italien 11, 14
 Palästina 11, 28
 Portugal 12
 Ungarn 13
 Röhl, Walter 11
 Rollenwechsel 58, 66, 108
 Rom 15, 17
 Rondeau 82, 87, 100
 Rubrizierung 23, 24, 31, 39, 41, 43, 47, 50, 51 ff, 58, 66, 72, 105, 116, 120
- Salmen, Walter 3, 4, 21, 28, 38, 55, 73, 77, 105, 118, 120
 Santifaller, Leo 123
 Schatz, Josef 3
 Schlüsselung 23, 34, 38, 50, 53, 56, 65, 74, 102, 106
 Schrott, Max 121
 Schwob, Anton 10—16, 121
 Senn, Walter 103
 Sigismund, Herzog von Tirol 15
 Sigismund, dt. König, später röm. Kaiser 9, 12—15

- Signalfunktion (der Notation) 24, 41,
 43 f, 48, 115
 Sommerkanon 59
 Spechtler, Franz V. 8
 Stäblein, Bruno 3, 40, 45
 Stimmtausch 77, 99, 107 f
- Tabulatur s. auch Intavolierung 38, 102
 Tagelied 27, 64, 88, 98, 100
 Takt, Taktstrich 33, 116
Talent m'est pris de chanter 67
 Tastenmusik 38, 41
 Taus (Domažlice) 14, 17
 Textunterlegung 22, 31 f, 44, 50, 58, 66,
 71, 72, 104, 110
 Timm, Erika 5 f, 7, 8, 16, 22, 25, 32, 35,
 40, 44, 50, 53, 63, 71, 75, 76, 81, 84,
 87, 88 f, 92 f, 103, 104, 106, 110, 116,
 117
- Übernahme s. auch Kontrafaktur 4 f, 6,
 21, 31, 34, 36, 39, 44, 63, 65, 67, 70,
 81, 97, 100, 102, 104, 108, 117, 118
 Übersingen 26
 Ulrich II., Bischof von Brixen 14, 15
 Ungarn 13
- Vaillant, Johannes 82
 Villanders 11, 123
 Virelai 36, 82
 Volkslied 36
 Vorlage (zur Kontrafaktur) 5, 85, 97 f,
 101, 103, 104, 120
 Vortrag, Vortragende s. auch Auffüh-
 rung 22, 23, 24, 27, 30, 36, 42, 50 f,
 56, 59, 66, 104, 107, 115, 116
- Wachinger, Burghart 117 f
 Wagenaar-Nolthenius, Hélène 104
 Wallner, B. A. 107
 Walther von der Vogelweide 59
 Weber, Beda 3
 Wendler, Josef 3
 Windecke, Eberhard 10
 Wiora, Walter 64
 Wolf, Johannes 47, 57
 Wolf, Norbert R. 3
 Wolf, Notburga 3
 Wolkenstein-Rodenegg, Graf von 10
 Wort-Ton-Korrespondenz (oder
 -Verhältnis) 27 f, 30, 36, 45, 46, 68,
 69, 96, 116
- Zählleinheit 38