

Das Taghorn des Mönchs von Salzburg : zur frühen Mehrstimmigkeit im deutschen Lied

Autor(en): **Welker, Lorenz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **4-5 (1984-1985)**

PDF erstellt am: **25.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835234>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das *Taghorn* des Mönchs von Salzburg: Zur frühen Mehrstimmigkeit im deutschen Lied

LORENZ WELKER

Das *taghorn* gehört zu jenen Tageliedern des Mönchs von Salzburg, die in ihrer Melodiegestaltung mit nahezu ausschliesslicher Verwendung von Dreiklangsmotiven auf bläserische Praktiken hindeuten¹. Damit hat der Mönch die Situation der Trennung der Liebenden beim Hornruf des Wächters nicht nur textlich in Szene gesetzt, sondern dem Hornruf selbst in der Melodie des Tagelieds eine Rolle als zusätzliches semantisches Moment zugewiesen. Die Überschriften, mit denen die Tagelieder überliefert sind, verweisen auf den Hornruf und zugleich auf jeweils konkrete Situationen: *nachthorn*, *taghorn*, *trumpet* und *kchühorn*². Beim letztgenannten Lied ist die Szene ins bäuerliche Milieu verlegt – ein Zeichen für die Parodie einer überkommenen Liedtradition im Spätmittelalter³. Ein Schreiber der Mondsee-Wiener Liederhandschrift (*D*), der wichtigsten Quelle für die weltlichen Lieder des Mönchs, hat nun bei dreien dieser *Horn*-Lieder (*nachthorn*, *taghorn* und *trumpet*) noch einen aufführungspraktisch deutbaren Hinweis gegeben, indem er den Vermerk «ist gut zu blasen» bzw. «ist auch gut zu blasen» hinzufügte. Durch die vermeintliche Präzisierung lenkt er jedoch davon ab, dass in den Liedern die Hornmelodie als Zitat erscheint, zur Veranschaulichung der Szene; mit seiner zusätzlichen Konkretisierung geht er in Wirklichkeit einen Schritt zurück – er verlagert die Lieder von der Ebene der Abbildung des Wächtersignals wieder in die abgebildete Ebene realer Bläserstücke⁴.

- 1 Grundlegend zum Mönch von Salzburg: Friedrich Arnold Mayer, Heinrich Rietsch, *Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Eine Untersuchung zur Literatur- und Musikgeschichte nebst den dazugehörigen Texten aus der Handschrift und mit Anmerkungen*. Berlin 1894–1896. Weitere Literatur, vor allem auch zur Person des Mönchs: Herta Noack, *Der «Mönch von Salzburg»*, Diss. Breslau 1941; Franz Viktor Spechtler, *Der Mönch von Salzburg. Untersuchungen über Handschriften, Geschichte, Gestalt und Werk des Dichters und Komponisten als Grundlegung einer textkritischen Ausgabe*. Diss. masch. Innsbruck 1963; Norbert Richard Wolf, *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*. Diss. masch. Innsbruck 1965; Franz V. Spechtler, *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg* (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. NF Bd. 51). Berlin/New York 1972. Eine praktische Neuausgabe der Lieder des Mönchs liegt neuerdings vor in: Franz V. Spechtler, Michael Korth, *Der Mönch von Salzburg. Lieder des Mittelalters*. München 1980.
- 2 Salmen sieht in den Liedtiteln auch einen Hinweis auf die volkstümliche, alpenländische Herkunft der Melodien, die an «rezente Stierhornmusiken» erinnerten. Siehe: Walter Salmen, «Hermann von Salzburg» in *MGG*, Bd. 6, Sp. 223–228.
- 3 Vgl. Franz V. Spechtler, «Mittelalterliche Liedforschung. Aufzeichnungs- und Aufführungsform der Lieder des Mönchs von Salzburg». *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft*, Bd. 1, 1980/1981, S. 175–184 sowie Spechtler / Korth, *Der Mönch von Salzburg*, S. 180.
- 4 Die Verwendung von Bläsermelodik als Hinweis auf den Wächterruf ist ein Topos im deutschen Tagelied. Vgl. Hertha Ohling, *Das deutsche Tagelied vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*. Diss. Köln 1938, S. 24 ff. Die «aufführungspraktischen» Hinweise der Mondsee-Wiener Liederhandschrift sind meines Erachtens bisher in der Literatur als Belege zur Wiedergabe der Lieder des Mönchs durch Blasinstrumente überbewertet worden.

In höherem Masse als die Frage, ob hier reale Bläserstücke vorliegen oder nicht, ist aber die Tatsache bemerkenswert, dass eben diese drei Lieder zu den ältesten Zeugnissen volkssprachlicher Mehrstimmigkeit in Mitteleuropa gerechnet werden⁵. So ist für die *trumpet* ein zweistimmiger Satz überliefert, in archaischem Note-gegen-Note-Kontrapunkt, mit Bevorzugung perfekter Konsonanzen und Stimmkreuzung; reizvoll ist dabei die Gegenüberstellung des Dialogs der Liebenden in der Oberstimme mit dem warnenden Ruf des Wächters in der Unterstimme. *Nachthorn* und *taghorn* führen in eine ältere Schicht des Mehrstimmigen: zum *nachthorn* ist in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift eine textlose Begleitstimme notiert, in der fast ausschliesslich die Unteroktave des Grundtons mit ihrer Oberquint vorkommt, so dass die Liedmelodie in einer Art Wechselbordun begleitet wird; und beim *taghorn* weist ein Vermerk auf einen gehaltenen Bordun aus Grundton und Unteroktave hin⁶. Die Begleitstimmen werden vom Schreiber als «pumhart» bezeichnet, womit er erneut auf die Ausführung durch Blasinstrumente deutet. Die Begleitung eines einstimmigen Liedes durch Bordunstimmen war aber selbstverständlicher Bestandteil mittelalterlicher Musikpraxis und bedurfte nicht schriftlicher Festlegung, ja nicht einmal der Erwähnung. Umso erstaunlicher ist es dann, dass hier schriftlose Praxis so ausdrücklich festgelegt und sogar notiert wurde. In der Parallelüberlieferung sind beide Lieder einstimmig aufgezeichnet, und es könnte sein, dass der Schreiber der Mondsee-Wiener Liederhandschrift einem unerfahrenen Sammler eine praktische Handleitung geben wollte⁷.

Dass sich die mehrstimmige Ausführung des *taghorn* nicht auf Begleitung mit Bordunstimmen beschränken musste, zeigt ein zweistimmiger Satz, den ich im sogenannten Emmeram-Codex, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14274 (*Em*), nachweisen konnte und der Anlass zu dieser Studie gab. Die Melodie des *taghorn* findet sich hier als nicht textierter Tenor, dem Diskant ist der lateinische Hymnentext *Veni rerum conditor* unterlegt. Beispiel 1 bietet eine Transkription des Satzes⁸. Die vorliegende Untersuchung geht in einem ersten Teil auf das Verhältnis zwischen dem zweistimmigen Satz und der einstimmigen

5 So Spechtler, *Mittelalterliche Liedforschung*. Zu den mehrstimmigen Liedern des Mönchs vgl. auch: Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, Bd. 1, Stuttgart/Berlin 1921, S. 338 ff.; Ernst Hintermaier, «Die mehrstimmigen Lieder des Mönchs von Salzburg», *Österreichische Musikzeitschrift* 25, 1970, S. 395–397. Weitere mehrstimmige Lieder des Mönchs sind: *Ain enpfahen* und das Martinslied *Wol auf liben gesellen* (beide zweitextig) sowie der Kanon *Martein lieber herre* und möglicherweise *Ju ich jag*, das ebenfalls als Kanon gedeutet wurde (vgl. Christoph März, «Ein dreistimmiger Satz des Mönchs von Salzburg». *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft*, Bd. 1, 1980/1981, S. 161–173).

6 Mondsee-Wiener Liederhandschrift (*D*; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2856), fol. 186v: «... und ist sein pumhart dy erst note und yr under octava slechthin».

7 Die Handschrift befand sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Besitz des Salzburger Goldschmieds Peter Spörl. Ob sie für ihn angelegt wurde, konnte noch nicht geklärt werden. Jedenfalls dürfte Spörl an Musik interessiert gewesen sein, wie eine Tasteninstrumentenintavolierung im Wiener Cod. 3617 zeigt, der ebenfalls aus Spörls Besitz stammt (vgl. RISM B IV 3¹, S. 105). Zu Spörl vgl. den Kommentar von Hedwig Heger in ihrer Faksimile-Ausgabe der *Mondsee-Wiener Liederhandschrift*, Graz 1968.

8 An dieser Stelle möchte ich Herrn Prof. Dr. Martin Steinmann, Basel, für die Hilfe bei der Entzifferung des stellenweise schwer lesbaren Textes herzlich danken.

♩ = ♪

Veni rerum condi - tor/ il - lustra nostras men - tes/ celique terre condi - tor/ in sordi -

6

bus ia - cen - tes/ di - vo cum iu - va - mi - ne/ ex do - no

12

largo - ta - tis/ i - ta - que sa - cro fla - mi - ne/ fon - te di - vi - ni - ta -

18

tis/ ro - ra de desu - pe - ri - us/ a ma - ie - sta - tis Si - na/ dul - cem

23

ymbrem u - be - ri - us/ hinc gra - ti - am pro - pi - na/ qua - re

28

da - re iu - re cu - re to - no bo - no/ dan - tes ti - bi glori -

34

am / sta-re a - re te trac - ta - re ca-re / fac vi - ta - re sco-ri -

39

am / ut post mun - di fu - ri - bundi hu - ius transi - tori - am

45

trans - i - to - ri - am / commo - ra - ri man - ci - pa - ri / manci - pa - ri

51

in ce - le - sti pa - tri - a / in ce - le - sti pa - tri - a.

*) Hs.: c^4 - Schlüssel; richtig ist ein c^5 - Schlüssel.

**) Hs.: vier Minimen statt vier Semiminimen.

Überlieferung ein; dabei wird zu fragen sein, ob und wie weit die Liedstruktur Einfluss auf den Satzbau hat, wie weit ein ausgearbeiteter Satz von der Art des *Veni rerum conditor* auf improvisierte mehrstimmige Liedinterpretation zurückgeht und welche Schlüsse sich hieraus, aus verwandten Sätzen des Emmeram-Codex und aus anderen mehrstimmigen Liedern des Mönchs, für die Aufführung des deutschen Liedes im Spätmittelalter ziehen lassen. Ein zweiter Teil führt in das weitere Umfeld, in welchem der Satz entstanden sein könnte, und geht der Frage nach, welche Rolle dabei das Aufeinandertreffen einheimischer Traditionen mit westlicher Mehrstimmigkeit spielte. Den Ausgangspunkt für das weitere Vorgehen bildet zunächst die Klärung der Quellenlage.

Der Satz ist im sechsten Faszikel des Emmeram-Codex, fol. 64v/65r, und damit in der ältesten Schicht der Handschrift aufgezeichnet. Die Eintragung erfolgte durch den Hauptschreiber Af (nach Rumbold), der als der Magister und nachmalige «rector scholae» des Klosters St. Emmeram in Regensburg, Hermannus

Poetzlinger, identifiziert werden konnte⁹. Aufgrund der Wasserzeichen konnte die Entstehung des sechsten Faszikels ins ausgehende vierte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datiert werden. Poetzlinger ist von 1436 bis 1439 an der Universität Wien nachweisbar, und auch für die nachfolgenden Jahre ist sein Aufenthalt in Wien zumindest wahrscheinlich. Daher dürfte der älteste Teil des Emmeram-Codex in Wien entstanden sein, und es ist anzunehmen, dass das darin aufgezeichnete Repertoire an der Universität oder in ihrem Umkreis bekannt war.

Eine Übersicht über die Überlieferungslage des *taghorn* und der anderen Tagelieder des Mönchs gibt die beigefügte Tabelle. Sie zeigt, dass die Version des *taghorn* im Emmeram-Codex zeitlich zwischen den frühen Aufzeichnungen in Vat. pal. lat. 1260 und der Sterzinger Miscellaneen-Handschrift einerseits, und den späten in der Kolmarer und der Mondsee-Wiener Liederhandschrift andererseits einzuordnen ist¹⁰. Nur die Mondseer Fassung ist wie die Münchener vollständig in Mensuralnotation aufgezeichnet (tempus imperfectum in beiden Quellen, prolatio maior in *D*, prolatio minor in *Em*); in Vat. pal. lat. 1260 ist eine partielle Mensurierung der gotischen Choralnotation zu erkennen, die andern beiden Versionen zeigen lediglich eine Andeutung rhythmischer Differenzierung durch Häufung gotischer Puncta. Im Vergleich mit den vollständigen einstimmigen Fassungen (diejenige von Sterzing ist nur fragmentarisch aufgezeichnet) fällt zunächst das Fehlen des Schlussteils in *Em* auf. Weiterhin zeigt der zweite Teil Abweichungen in der Melodieführung, die zum Teil auf Varianten der Überlieferung zurückzuführen, zum Teil aus den Erfordernissen des zweistimmigen Satzes zu erklären sein dürften. Die Gegenüberstellung des Tenors aus *Em* mit der Version der Mondsee-Wiener Liederhandschrift macht auch rhythmische Unterschiede im zweiten Teil deutlich, die einer näheren Erläuterung bedürfen und nicht zuletzt zum Verständnis des Satzes beitragen (Beispiel 2).

9 Der Emmeram-Codex ist in jüngster Zeit von verschiedener Seite gründlich untersucht worden. Voraussetzung für die Beschäftigung mit der Handschrift ist jedoch immer noch: Karl Dèzes, «Der Mensuralcodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg», *ZfMw* 10, 1927/28, S. 65–105. Die Entstehungsgeschichte des Codex konnte geklärt werden durch die Arbeiten von: Ian Rumbold, «The Compilation and Ownership of the «St Emmeram» Codex (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274)», *Early Music History* 2, 1982, S. 161–237; Dagmar Braunschweig-Pauli, «Studien zum sogenannten Codex St. Emmeram. Entstehung, Datierung und Besitzer», *KmJb* 66, 1982, S. 1–48; Reinhard Strohm, «Zur Datierung des Codex St. Emmeram (Clm 14274): ein Zwischenbericht», in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance* (hrsg. von L. Finscher), Wiesbaden 1983 (= Wolfenbütteler Forschungen Bd. 26), S. 229–238. Der vorliegende Abschnitt stützt sich auf die Ergebnisse von Rumbold.

10 Datierung der Handschriften nach: Manfred Zimmermann, *Die Sterzinger Miscellaneen Handschrift. Kommentierte Edition der deutschen Dichtungen* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Bd. 8). Innsbruck 1980, S. 18 ff. (nachzutragen wäre, dass die Handschrift seit Frühjahr 1984 wieder allgemein zugänglich ist, im Rathaus Sterzing/Vipiteno BZ, wo sie ohne Signatur verwahrt wird); Ludwig Schuba, *Die medizinischen Handschriften der Codices Palatini Latini in der Vatikanischen Bibliothek*, Wiesbaden 1981, S. 318 ff.; Ursula Aarburg, «Kolmarer Liederhandschrift», *MGG* Bd. 7, Sp. 1415–1419; Karl H. Berta, Rezension der Faksimileausgabe der Mondsee-Wiener Liederhandschrift, *Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 86, 1975, S. 12–20.

	Mondsee-Wiener Liederhandschrift Wien, Österr. Nat. Bibliothek 2856	Kolmarer Liederhandschrift München, Bayer. Staatsbibliothek, Cgm. 4997	Rom, Biblio- teca Vaticana, cod. pal. lat. 1260	Sterzing, Rat- haus, ohne Sig. (Miszellaneens-Hs.)	Strasbourg, Biblio- thèque municipale, Ms. 222 C 22 (verbrannt 1870)
	etwa 1460	etwa 1460	etwa 1415	etwa 1410–1420	etwa 1411(?)–1440
<i>nachthorn</i>	185v/186r (zweist./Wechselbordun) 245v/246r (einst.)	657v/658r (einst.)			
<i>taghorn</i>	186v/187r (zweist./Bordun)	657v (einst.)	315r/v, 316r (einst.)	43v (einst.)	
<i>kchühorn</i>	187r/v (einst.) 198v/199r (einst.)				
<i>Ain enpfahen</i>	187v/188r (zweist.)				49v/50r (zweist.)
<i>trumpet</i>	188v/189r (zweist.)			43v/44r (nur Text)	34v/35r (zweist.)

Em

♠ = ♩

1)

2)

D

Gar

Gar leis in senf-ter weis wach lib-ste fra / plik durch die pra /

3)

4)

und scha wy tunkel - gra so gar fein pla / ist zwi - schen dem ge - stirn /

5)

6)

nu wach mein mynnik-li - che dirn / in li - ber süß und grüss dein ai-gens hercz

7)

bei mir / seind ich en - pir / der stymm von dir - - - - -

8)

das mir gar still dein rai - ner will wünsch li - ben gu - ten tag / den mir heut sag /

9)

10)

tugent - lichen mynnikli - chen / dein güet mit man-gem li - ben plik /

11) so das mein hercz in freu-den schrik / zu trost der lib - sten zu - ver - sicht /

12) der mir dein weiblich güt ver-jicht / bis das ge - schicht / das mir wünsch gu-ten tag dein mund.

13) (zum Vergleich der beiden Fassungen wurde die Version von *D* um eine Oktave nach unten transponiert)

Der melodisch-rhythmische Aufbau des Tagelieds wird aus der Struktur des Texts verständlich. Nach einem kurzen Eingangsmelisma setzt der Text mit syllabischer Deklamation auf *g* ein (Abschnitt 2), ein erster Absatz ist durch die Rückkehr der Melodie zum Ausgangston *c* gekennzeichnet. In den folgenden Abschnitten wird der Tonraum allmählich bis zur Oktave erweitert; ein melodischer Höhepunkt ist mit dem gehaltenen *c'* erreicht (Abschnitt 5: drei Breven *c'* in *D*, sieben Puncta in Sterzing), die anschließende Rückkehr zum Grundton unterstreicht diesen melodischen Höhepunkt und schliesst den ersten Teil ab. Auch der Text zeigt an dieser Stelle mit dem energischen «Nu wach mein mynikliche dirn» eine Steigerung, führt aber dann über den melodischen Absatz weiter in einen Zwischenteil. In ihm wird noch einmal der ganze Ambitus für die Melodiegestaltung genutzt; er schliesst mit der gleichen Schlussgruppe wie Abschnitt 5 auf *c*. Der folgende Abschnitt greift die Deklamation von Abschnitt 2 wieder auf; da hier aber vier Silben mehr zu unterlegen sind als im Eingangsabschnitt, werden die Semibreven aufgespalten und das wiederholte *g* umspielt (Beispiel 3).

Gar leis in senf - ter weis wach lib - ste fra

das mir gar still dein rai - ner will wünsch li - ben gu - ten tag

Diese rhythmische Beschleunigung ist auch in der Fassung von Vat. pal. lat. 1260 durch kaudierte Puncta angedeutet. Ein anderes, noch eindrücklicheres Beispiel für das Verfahren des Mönchs, einem Melodieabschnitt bei einem späteren Durchgang einen längeren Text zu unterlegen, wodurch eine Unterteilung und Verzierung der Notenwerte nötig werden, gibt übrigens das *kchühorn*, für dessen Ablauf erst kürzlich Petzsch eine im Ergebnis überzeugende Lösung beschrieben hat ¹¹.

11 Christoph Petzsch, «Das Hirtenhorn-Lied des Mönchs von Salzburg. Neues nach Korrektur der Ausgaben». *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1984, S. 7–24. Petzsch übersieht allerdings die Zweitfassung des Lieds in *D*, die einen anderen Ablauf nahelegt.

Der Tenor von *Veni rerum conditor* folgt nun nicht der Rhythmisierung in *D* und Vat. pal. lat. 1260, sondern setzt mit einem rascheren Rhythmus bereits in Abschnitt 6 ein, also gleich nach dem Abschluss des ersten Teils. Für diese Abweichung bieten sich zwei Erklärungsmöglichkeiten an. So ist es zum einen denkbar, dass der Komponist des zweistimmigen Satzes eine partiell mensurierte, einstimmige Fassung des Tagelieds vor sich hatte und im zweiten Teil des Liedes vermeintlich fehlende Minimacaudae «ergänzte». Dass die fallweise Ergänzung fehlender Kaudierungen in der Frühzeit mensuraler Aufzeichnungspraktiken in Mitteleuropa, zu Beginn des 15. Jahrhunderts, selbstverständlich war, zeigt die Aufzeichnung einstimmiger, rhythmisierter Lieder etwa bei Oswald von Wolkenstein und Hugo von Montfort¹². Wenn der Komponist nach dieser Praxis verfuhr, dann hätte er aber die textlichen Gründe (d. h. den Wechsel in der unterlegten Silbenzahl) übersehen, die den Übergang in einen rascheren Rhythmus im Tagelied des Mönchs nötig machten. Eine weitere Möglichkeit zur Erklärung der rhythmischen Varianten in *Em* liegt darin, dass der Komponist bei der Bearbeitung des Tagelieds als Tenor seines zweistimmigen Satzes einer anderen Überlieferung folgte, in der Abschnitt 6 als variierte Wiederholung von Abschnitt 5 vorlag. Dafür spricht, dass beide Abschnitte die gleiche Schlussgruppe aufweisen, und in *Em* statt des gehaltenen *c'* in Abschnitt 5 ein *a* steht; die einleitenden Figuren in Abschnitt 6 lassen sich so als Umspielung des gehaltenen *a* erklären.

Im Gegensatz zu den anderen Tageliedern des Mönchs ist der Tonvorrat des *taghorn* und damit des Tenors von *Veni rerum conditor* auf die fünf Töne *c-e-g-a-c'* beschränkt. Bei den einstimmigen Versionen sind noch vereinzelt Zwischentöne in die Dreiklangsfiguren eingefügt, wie auch aus Beispiel 2 ersichtlich ist. Wie bereits eingangs erwähnt, deuten Dreiklangsmotive und Liedüberschriften in *D* und der Kolmarer Liederhandschrift auf bläserische Praktiken. Der Tonvorrat des Tenors erinnert nun tatsächlich in dieser reinen Form an die Naturtonreihe eines Blechblasinstruments, zwischen dem 4. und 8. Partialton, wobei das *a* als erniedrigter 7. Partialton (sog. «Horn-Fa») verstanden werden kann¹³. Die gleiche Beschränkung des Tonvorrats auf die Naturtöne eines Blechblasinstruments unter Einschluss des 7. Partialtons (allerdings mit Erweiterung

12 Dies wird aus der doppelten Überlieferung der Lieder Oswalds in den Hss. A und B deutlich, die eine Ergänzung fehlender Kaudierungen gestattet. Vgl. die Faksimileausgaben von Hs. A: *Oswald von Wolkenstein, Handschrift A. Vollständige Faksimile Ausgabe...* (Codices Selecti-LIX), Graz 1977; und Hs. B: *Oswald von Wolkenstein. Abbildungen zur Überlieferung I* (hrsg. von H. Moser und U. Müller), Göttingen 1972 (= Litterae 12). Zu Hugo von Montfort vgl. Ewald Jammers, «Die Melodien Hugos von Montfort», *AfMw* 13, 1956, 217 ff. sowie Verf., «Die Melodien des Burkhard Mangolt», in: *Hugo von Montfort. Einführung zum Faksimile*, Wiesbaden 1987 (in Vorb.).

13 Die einzige aufführungspraktische Relevanz, die sich aus dem Tonvorrat des *taghorn* ergibt, ist die, dass wir hieraus auf einen Trompetenstil des Spätmittelalters schliessen können. So ist etwa die Verwendung des 7. Partialtons in späteren Trompeterfanfaren nicht mehr selbstverständlich. Die anderen *Horn*-Lieder des Mönchs verwenden entweder regelmässig Zwischentöne, die in der Naturtonskala nicht vorhanden sind, oder legen eine dorische Terzschichtung, mit kleiner Terz zugrunde, was alles andere als «gut zu blasen» ist. Daraus auf die Verwendung einer Zugtrompete schliessen zu wollen ist abwegig, da die Entwicklung der Posaune ja gerade weggeführt von einem «bläserischen» Stil im Sinne der Naturtrompete und vokale Stimmführung ermöglicht.

nach oben) findet sich im Tenor des *Tuba Heinrici* betitelten dreistimmigen Satzes eines Henricus de Libero Castro. Der Satz war in der verbrannten Strassburger Handschrift 222 C 22 aufgezeichnet und ist nur durch die Kopie von Coussemaker erhalten (Beispiel 4)¹⁴.



Henricus de Libero Castro: *Secunda pars tenoris tube*

Offensichtlich treffen sich im Satz des Emmeram-Codex zwei Traditionen: eine westliche, mehrstimmige, bei der eine Stimme des polyphonen Satzes ausschliesslich oder weitgehend Naturtöne eines Blechblasinstruments übernimmt, um im vokalen Satz einen besonderen Effekt zu erzielen; und eine einheimische, in der durch bläserische Melodik der Ruf des Wächterhorns nachgeahmt und damit die Situation des Tagelieds verdeutlicht wird. Zur erstgenannten Tradition sind die *trompetta*-Sätze des frühen 15. Jahrhunderts zu rechnen¹⁵, zur anderen gehören die *Horn*-Lieder des Mönchs. Zwei in Mitteleuropa entstandene Traktate behandeln das *trumpetum* als Gattung¹⁶; vor allem im Traktat des Paulus Paulirinus aus Prag wird deutlich, dass trotz Bläsermelodik hier Tonmalerei vorliegt, die betreffenden Stimmen sind in der Art einer Fanfare, «in modum tube», gestaltet – es handelt sich dagegen nicht um Stimmen für ein Blasinstrument¹⁷. Daher sehe ich auch in den Liedüberschriften der Mondsee-Wiener Liederhandschrift sekundäre Interpretationen der Liedtitel und nicht wörtlich zu verstehende Aufführungsanweisungen.

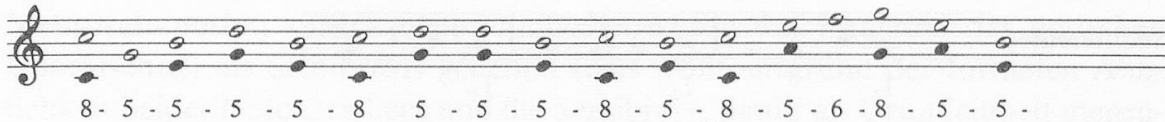
14 Faksimileausgabe der Abschrift von Coussemaker verfügbar als: *Le Manuscrit musical M222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg, XV^e siècle (Thesaurus musicus II, hrsg. von A. Van der Linden), Bruxelles 1972, die Tuba Heinrici dort S. 48. Übertragung bei Charles van den Borren, «La musique pittoresque dans le manuscrit 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XV^e siècle)», in: *Kongressbericht Basel 1924, Leipzig 1925, S. 88–105.**

15 Vgl. Heinrich Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1974, S. 49 f., et passim; sowie Verf., ««Alta Capella». Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert», *Basler Jahrbuch für Hist. Musikpraxis* 7, 1983, S. 119–165, bes. S. 139 ff. Unter den *trompetta*-Sätzen gibt nur Dufays Gloria «ad modum tubae» die tatsächliche Skala eines Blechblasinstruments wieder; alle anderen bieten lediglich Anspielungen auf bläserische Melodik. Die *Tuba Heinrici* zeigt überdies, dass auch im geistlichen Bereich, dem die *trompetta*-Sätze zum grössten Teil angehören, Textveranschaulichung gegeben sein kann: «Laudate eum in sono tubae» findet sich dort als Textmarke des Tenors.

16 Vgl. Johannes Wolf, «Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts», *AfMw* 1, 1918/19, S. 329–345; und Josef Reiss, «Pauli Paulirini de Praga Tractatus de Musica (etwa 1460)», *ZfMw* 7, 1924/25, S. 259–264. Was unter «trumpetum» letztendlich gemeint war, bleibt unklar, da der Breslauer Traktat das «trumpetum» offensichtlich in einer Reihe mit der Estampie sieht, Paulus Paulirinus dagegen auf einen mehrstimmigen Satz, wohl im Sinn der *trompetta*-Sätze Bezug nimmt. Gemeinsam ist beiden Erklärungen der Gattung aber der Hinweis auf die Imitation eines Blasinstruments.

17 «Trumpetum est cantus mensuralis per quatuor choros procedens in quo quilibet suo fungens officio in cantando via sua cantacionis directa progreditur sed quartus obviat omnibus voce sonora aliquantulum rauca in modum tube gallicane sine hoc quod alicui faciat suo occursu cacofoniam seu malam et dissidentem sonoritatem.» Vgl. Reiss, a. a. O.

Wie schon oben ausgeführt, gliedert sich der Tenor von *Veni rerum conditor* in zwei Teile: einen ersten mit langsamer Bewegung in Breven und Semibreven (Takte 1 bis 24), und einen zweiten mit rascherer Bewegung (Takt 25 bis Schluss). Im ersten Teil ist über den Tenor eine reich figurierte Oberstimme gesetzt, im zweiten Teil wird der Bewegungsablauf der Oberstimme allmählich auf die Minimaebene des Tenors verlangsamt. Auch im Satzbau sind Unterschiede zwischen den beiden Teilen feststellbar. Beispiel 5 lässt durch Reduktion den zugrundeliegenden Gerüstsatz des ersten Teils erkennen.



Dabei fällt auf, dass sich Oberstimme und Tenor zwischen Oktavklängen nahezu ausschliesslich in Quintparallelen bewegen. Stimmkreuzung findet nicht statt, da der Ambitus der Oberstimme mit *g-h'* eine Quint über dem des Tenors liegt. In diesem ersten Teil ist auch keine Gegenbewegung anzutreffen. Die Fortbewegung in parallelen Quinten mit Oktavklängen an den Grenzen der Melodieabschnitte erinnert an die auch im 15. Jahrhundert noch weitverbreitete, improvisierte Praxis des Quintierens, von der einige wenige Traktate berichten¹⁸, die aber vor allem in literarischen Quellen der Zeit immer wieder erwähnt wird¹⁹. Die zahlreichen Verzierungsfiguren mit Bewegung auf der Minima- und Semiminimaebene verdecken den zugrundeliegenden Satz; doch auch in der ausgearbeiteten Fassung sind Klangfolgen in perfekten Konsonanzen noch häufig anzutreffen²⁰. Im zweiten Teil werden die Verzierungsfiguren allmählich seltener; sie machen einem Note-gegen-Note-Satz Platz, in dem die Oberstimme dem Tenor auf der Minimaebene folgt. Da der Komponist hier offensichtlich nicht mehr so viele Verzierungsfiguren anbringen kann (im ersten Teil ist jede Figur einer Note des Tenors zugeordnet), ändert er auch die Satztechnik und führt Gegenbewegung ein²¹. Die stereotypen Verzierungsfiguren, die dem Satz ein ausgesprochen instrumentales Gepräge geben, erinnern an die Spielfiguren früher Orgellehren. So lassen sich eine ganze Reihe der Figuren, die in dem aus dem Kloster Inders-

18 Vgl. Ernst Ferand, *Die Improvisation in der Musik*, Zürich 1938, S. 141 f.; Werner Bachmann, «Die Verbreitung des Quintierens im europäischen Volksgesang». In: *Festschrift Max Schneider*, Leipzig 1955, S. 27 ff.; und, vor allem auch, was die theoretischen Quellen anbelangt: Sarah Fuller, «Discant and the Theory of Fifthing». *AcMI* 50, 1978, S. 241–275.

19 So bei Oswald von Wolkenstein und Hugo von Montfort; vgl. Verf. *Die Melodien des Burkhard Mangolt*.

20 So etwa Quintparallelen im Übergang von Takt 1 zu Takt 2, und Takt 2 zu Takt 3.

21 Vielleicht erlaubte ihm der «contrapunctus diminutus» des ersten Teils, auf die ihm noch geläufige Praxis des Quintierens zurückzugreifen, da die Figuration der Oberstimme die Parallelführung im Gerüst relativierte (Klaus-Jürgen Sachs, «Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert». In: *Geschichte der Musiktheorie, Bd. 5: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (H. H. Eggebrecht, F. A. Gallo, M. Haas, K.-J. Sachs). Wiesbaden 1984, S. 161–256, hier S. 241). Im zweiten Teil versuchte er offensichtlich Parallelbewegung zu vermeiden, da er hier nur mehr wenige Figurationen anbringen konnte.

dorf stammenden Orgeltraktat der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 7755²², aufgeführt sind, auch in dem vorliegenden Satz nachweisen (Beispiel 6).



Der Traktat wurde aufgrund paläographischer Kriterien ins erste Drittel des 15. Jahrhunderts datiert und dürfte damit der Aufzeichnung von *Veni rerum conditor* etwa zeitgenössisch sein. So findet sich Tonleiterbewegung nach oben (A₂; T.13 und T.52) sowie Umspielung einer Note (A₃; T.40), die im Traktat zu den «Ascendentes» gerechnet werden; absteigende Figuren («Descendentes»: D₁ in T.1, T.9, T.23, T.46; D₂ in T.14, T.22, T.38; D₃ in T.25 und T.28) und «indifferente» Spielformeln, die vor allem auch als Kadenzformeln Anwendung finden (I₁: T.3, T.12 und T.37; I₂: T.6, T.18; I₃: T.48)²³.

Trotz des instrumentalen Gepräges der Oberstimme ist ihr ein lateinischer Text unterlegt, der weder in den Texteditionen der *Analecta hymnica* und *Mones*, noch in den Repertorien von Chevalier und Walther nachgewiesen werden konnte. Die ersten vier Verse des Textes sind allerdings fast identisch mit dem Beginn eines Motettentextes des Breslauer Codex Mf. 2016:

Omnium rerum conditor
 Simul et creator
 Mentis nostras illustra
 In sordibus iacentes . . .²⁴

Die Übereinstimmungen weisen auf die Verbreitung wenigstens einiger Bruchstücke des Textes in Mitteleuropa. Offensichtlich wurde für dieses Lied eine Kompilation von Bausteinen gängiger Texte vorgenommen, wobei einzelne, verbindende Elemente möglicherweise neu formuliert wurden. Liturgisch lässt sich der Text nicht einordnen, da er einerseits Anklänge an Pfingsthymnen aufweist: «Veni rerum conditor illustra nostras mentes», andererseits auch Material des Introitus zum vierten Adventssonntag aufgreift: «rora de desuperius (!)». Im

22 Vgl. Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 6), Tutzing 1961, S. 18 ff.

23 Die Bezeichnung der Figuren mit Buchstaben und Ziffern folgt der Göllners, a. a. O., S. 62.

24 Fritz Feldmann, *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau 1938 (Neudruck Hildesheim 1973), S. 21 ff.

Kontext des Emmeram-Codex wäre die Neuschöpfung eines lateinischen Textes nicht erstaunlich, da es sich bei einem grossen Teil der dort aufgezeichneten Gesänge um weltliche Liedsätze in Kontrafaktur handelt.

Die Textunterlegung folgt weitgehend der Abschnittbildung im Diskant, wobei auffällt, dass stellenweise eine syllabische Textierung auf der Semimini-maebene notwendig wird. Sollte das Lied wirklich für einen Gesangsvortrag gedacht gewesen sein, hätte das ein recht langsames Tempo vorausgesetzt²⁵. Möglicherweise ist die häufige Verwendung kleinster Notenwerte bei einem langsamen Grundtempo auf den Übergang von gotischer Choralnotation zur Mensuralnotation zurückzuführen. Dabei wurde das Punctum der gotischen Chorschrift als Semibrevis gedeutet (dies wohl aufgrund der formalen Ähnlichkeit beider Notenzeichen) und die Semibrevis damit als Grundeinheit mensuraler Aufzeichnungen eingeführt²⁶. Bewegtere Melodieverläufe mussten also von der Teilung der Semibrevis ausgehen, und nicht von der Teilung der Brevis wie in westlicher Musik (vgl. hier analog das Verhältnis der Brevis zum Punctum der Quadratnotation)²⁷. Damit wurde aber rasch die Ebene der Semiminimae und Fusae erreicht, die dann auch in mitteleuropäischen Kompositionen ausge-dehnte Verwendung fanden, im Gegensatz etwa zur gleichzeitigen burgundi-schen Polyphonie, bei der die kleinsten Notenwerte melismatischen Wendungen und Verzierungen vorbehalten blieben²⁸.

Veni rerum conditor ist in seiner Verbindung von archaischer Polyphonie und Mensuralnotation kein Einzelfall. Schon Dèzes hat in seiner Beschreibung des Emmeram-Codex einige Beispiele dafür gegeben²⁹; ein weiterer Satz, der im fol-genden kurz besprochen werden soll, zeigt überdies die gleiche, charakteristi-sche Häufung kleinster Notenwerte, die auch in der Oberstimme zur *taghorn*-Melodie auffiel. Es handelt sich um die Cantio *Cedit hiems eminus* (fol. 44), die in *Em* in einer zweistimmigen Fassung vorliegt. Ward konnte eine weite Verbrei-tung der Cantio in Böhmen nachweisen, wo sie sowohl einstimmig (nur der Tenor) als auch zweistimmig (mit einer einfacheren Version der Oberstimme)

25 Man fühlt sich an Quantz' Urteil über die deutschen Komponisten erinnert, deren Instrumental-musik «mehrentheils auf dem Papier sehr bunt und gefährlich aus(sah). Sie schrieben viele drey = , vier = und mehrmal geschwänzten Noten. Weil sie aber dieselben in einer sehr gelasse-nen Geschwindigkeit ausführten: so klangen ihre Stücke dessen ungeachtet nicht lebhaft, son-dern matt und schläfrig» (*Versuch einer Anweisung*, XVIII, § 81).

26 Verschiedene Stadien des Übergangs sind in den zahlreichen Handschriften des 15. Jahrhunderts repräsentiert, die eine andeutende Mensur durch Kaudierung von gotischen Puncta einführen, wie etwa auch der erwähnte Vat. pal. lat. 1260.

27 Daneben finden sich aber auch Quellen, die offensichtlich beim Übergang in mensurale Auf-zeichnungsweisen das gotische Punctum als Brevis deuteten, entsprechend der westlichen Tradi-tion, die von der Quadratnotation ausging. Daraus erklärt sich vielleicht die unterschiedliche Aufzeichnung böhmischer Cantiones in Handschriften des späten 15. und frühen 16. Jahrhun-derts: *Cedit hiems*, eine Cantio, auf die unten noch eingegangen werden soll, ist einmal in Semi-breven und Minimen, das andere Mal in Breven und Semibreven aufgezeichnet.

28 Eine Ausnahme bilden die tonmalerischen Silbenkombinationen in Sätzen der *Ars nova*, wie Vaillants *Par maintes fois*. Es mag in diesem Zusammenhang symptomatisch erscheinen, dass die Strassburger Handschrift (s. o.) den «kleinsten Notenwerten» einen eigenen Traktat widmet.

29 Dèzes, *Der Mensuralcodex*.

überliefert wurde³⁰. Die Gegenüberstellung der Fassung aus *Em* mit der in Böhmen geläufigen zeigt, dass die böhmische Version weitgehend mit dem Gerüstsatz der Fassung in *Em* übereinstimmt, während bei dieser offensichtlich ein Bearbeiter Verzierungen eingefügt hat, die den Gerüstsatz verdecken (Beispiel 7). Die Häufung perfekter Konsonanzen, die Stimmführung in Quinten und Stimmtausch (beide Stimmen bewegen sich im selben Ambitus) stellen den Satz in eine Linie mit traditionellen Konduktussätzen, wie sie aus zahlreichen Klosterhandschriften der Zeit überliefert sind³¹.

CS-Pst 376 ■ = ♩

Em ◆ = ♩

Ce - dit hi - ems e - mi - nus / sur - re - xit Chri - stus

do - mi - nus / tu - litque gau - di - a /

*)

*) Dieser Tenorabschnitt ist in *Em* einen Ganzton nach unten verschrieben.
Nach böhmischen Quellen emendiert.

Die Tatsache, dass bei dieser Cantio in *Em* die ausgearbeitete, verzierte Version eines einfachen Note-gegen-Note-Satzes aufgezeichnet wurde, wobei der zugrundeliegende Gerüstsatz selbständig überliefert ist, führt zurück zur Frage nach der Entstehung des Satzes zum *taghorn*. Es ist denkbar, dass auch bei diesem Satz ein Bearbeiter eine Vorlage im *contrapunctus simplex* aufgriff, die er

30 Tom R. Ward, «A Central European Repertory in Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274». *Early Music History* 1, 1981, S. 325–343. Die Cantio ist ediert in: Timo Mäkinen, *Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten Piae Cantiones-Melodien* (Studia Historica Jyväskyläensia II), Jyväskylä 1964. Zu diesem Lied neuerdings auch: Jaromír Černý, «Vícehlasé písně konduktového typu v českých pramenech 15. století (Mehrstimmige Lieder des Konduktentyps in böhmischen Quellen des 15. Jahrhunderts)». *Miscellanea Musicologica* 31, 1984, S. 39–142.

31 Vgl. dazu Jacques Handschin, «Angelomontana polyphonica», *SJbFMw* 3, 1928, S. 64–96; Arnold Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Bern 1952; Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit*, vor allem S. 23 ff. und S. 115 ff.

dann mit Hilfe stereotyper Formeln ausarbeitete, und erst anschliessend mit einem neuen Text versah. Der Vergleich des Gerüstsatzes von *Veni rerum conditor* mit einem anderen, in mehreren Quellen zweistimmig überlieferten Lied des Mönchs zeigt nun, dass in beiden Fällen die gleichen Kompositionsprinzipien angewandt wurden (Beispiel 8)³².

Wol auf lie - ben ge - sel - len un - ver - czeit seit ge - meyt
Seyt willeku - men her mer - - - - - tein

Das «Martinslied» des Mönchs macht deutlich, wann mehrstimmige Aufzeichnung erforderlich war: sowohl das Martinslied, als auch *Ain enpfahen* und die *trumpet* unterlegen den beiden Stimmen jeweils einen anderen Text; das Martinslied und *Ain enpfahen* zeigen überdies noch gelegentliches Alternieren beider Stimmen. Die Oberstimme zum Martinslied ist aber, vom anderen Text abgesehen, ebensogut improvisiert denkbar. Das spricht dafür, dass auch bei den einstimmigen Liedern des Mönchs (und wohl auch seiner Zeitgenossen) durchaus eine mehrstimmige Ausführung möglich, wenn nicht sogar selbstverständlich war. Darauf verweisen auch Überschriften in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift, wie «Ain tenor von hübscher melody, . . . darauf nicht yglicher kund übersingen». In jedem Fall dürften die Grenzen zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit im spätmittelalterlichen deutschen Lied fließend gewesen sein³³.

Damit stellt sich uns der zweistimmige Satz zum *taghorn* nun als Zeuge für eine Praxis dar, von der wir zwar aus literarischen Hinweisen wissen, die uns auch aus einigen Traktaten geläufig ist, für die uns aber die konkreten, notierten Beispiele fehlen – ganz einfach deshalb, weil es in der Regel nicht notwendig war, die Oberstimme zu einem Lied aufzuzeichnen. Doch dies ist nur ein Aspekt des zweistimmigen Satzes *Veni rerum conditor*. Was wir im Emmeram-Codex vor uns haben, ist nicht mehr nur ein Beispiel für die Aufführungsform eines deutschen Liedes: der traditionelle Kontrapunkt ist ausgearbeitet, der ursprüng-

32 Die Wiedergabe des «Martinslieds» folgt der Fassung des Windsheimer Fragments, das erstmals eine sinnvolle Kombination beider Stimmen ermöglichte. Vgl. Horst Brunner, Hans Ganser, Karl Günther Hartmann, «Das Windsheimer Fragment einer Musikhandschrift des 15. Jahrhunderts», *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft*, Bd. 1, 1980/1981, S. 185–222.

33 Deshalb erscheint es mir problematisch, die Aufzeichnungsform zur Grundlage einer Untersuchung über die Funktion der Mehrstimmigkeit im deutschen Lied des Spätmittelalters zu machen, wie es Renate Hausner kürzlich versucht hat: «Thesen zur Funktion frühester weltlicher Polyphonie im deutschsprachigen Raum (Oswald von Wolkenstein, Mönch von Salzburg)», *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft*, Bd. 3, 1984/1985, S. 45–78. Umgekehrt ist die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen, dass Oswald auch bei einigen seiner Kontrafizierungen mehrstimmiger Sätze von der einstimmigen Form des Tenors ausgegangen ist.

liche, deutsche Text fehlt und ein neuer, lateinischer Text ist der Oberstimme unterlegt; der Satz ist aufgezeichnet in Mensuralnotation, in der Notenschrift westlicher Musik. Es stellt sich nun die Frage, wo ein solches Zusammentreffen einheimischer Liedtradition mit westlichen Aufzeichnungsweisen stattgefunden haben kann.

Die Verbindung von traditioneller, archaischer Polyphonie mit «modernen» Notationsverfahren, wie sie uns in *Veni rerum conditor* entgegentritt, weist darauf hin, dass in bestimmten Kreisen die Aufnahmebereitschaft für mensurale Notation eher gegeben war als für die dazugehörige Kontrapunktlehre. So konnten sich mitteleuropäische Komponisten zu Beginn des 15. Jahrhunderts durchaus der Notenzeichen der *Ars nova* bedienen und damit Sätze aufzeichnen, die durch Häufung perfekter Konsonanzen auf die Anfänge der Mehrstimmigkeit zurückverwiesen. Da der Emmeram-Codex im Umkreis der Wiener Universität entstand, liegt es nahe, auch die Entstehung der beschriebenen Sätze im Umfeld mitteleuropäischer Universitäten anzunehmen. Mehr als in Klöstern und Stiften war hier die Möglichkeit eines internationalen Austauschs gegeben, und auf die Rezeption mensuraler Notationsverfahren verweisen eine Reihe von Traktaten, die aus einem universitären Milieu stammen dürften, und die die Notation der *Ars nova* in der Nachfolge der «*Musica practica*» des Johannes de Muris behandeln³⁴. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei vorweggeschickt, dass es sich hierbei nicht um die vielzitierte «*Musica Muris*» handelt, die im Lehrplan fast aller Universitäten aufscheint. Im artistischen Curriculum des Spätmittelalters war zwar Musik als Unterrichtsgegenstand vorgesehen, doch war damit ausschliesslich die theoretische Musik im Sinne der «*Musica speculativa*» des Johannes de Muris gemeint³⁵.

Dagegen dürfte die «praktische» Musik ausserhalb der Pflichtvorlesungen, die im spätmittelalterlichen Universitätsbetrieb ohnehin nurmehr einen geringen Platz einnahmen, durchaus eine Rolle gespielt haben. Dabei ist an Lehrveranstaltungen in den Privathäusern der Magister, in den Bursen und in Institutionen, die den Universitäten angeschlossen waren, zu denken, wie etwa der Stephansschule in Wien³⁶. Ziel dieser studienbegleitenden Übungen war es einer-

34 Diese Traktate, zu denen auch der oben erwähnte Breslauer Traktat gehört, sind verzeichnet bei Ward, *A Central European Repertory*.

35 Zur Stellung der Musik im artistischen Curriculum der mittelalterlichen Universitäten vgl. Max Haas, «Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I: Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts», *Forum Musicologicum* 3, 1982, S. 323–456; ders., «Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco». In: *Geschichte der Musiktheorie, Bd. 5: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (H. H. Eggebrecht, F. A. Gallo, M. Haas, K.-J. Sachs), Darmstadt 1984, S. 89–159. Die «*Musica muris*» als Teil des Lehrplans einzelner Universitäten ist erwähnt bei Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Darmstadt 1971; dort findet sich auch eine Diskussion zur Frage der «*Musica practica*».

36 Vgl. Karl Schrauf, «Die Universität». In: *Geschichte der Stadt Wien*, Bd. II/2 (hrsg. von A. Starzer), Wien 1905, S. 961–1017; Gerhard Ritter, *Geschichte der Universität Heidelberg*, Bd. 1, Heidelberg 1936.

seits, die Studenten auf die Vorlesungen vorzubereiten, andererseits, Gebiete zu behandeln, die im Lehrplan fakultativ waren³⁷. Da der Bildungsstand der neu an der Universität eintreffenden Studenten sehr unterschiedlich war, musste das Spektrum der zu behandelnden Gegenstände breit angelegt sein. So war es oftmals nötig, mit Hilfe des Donat oder eines anderen Grammatikbuchs die Lateinkenntnisse der Scholaren aufzubessern; doch gehörten auch einführende logische Schriften wie die *Summulae* des Petrus Hispanus zum Lehrprogramm, als Voraussetzung für das Aristotelesstudium der Hauptvorlesungen. Die Bursen boten gleichzeitig den Studenten Unterkunft, und es ist denkbar, dass die Lieder des Mönchs hier im geselligen Rahmen gesungen wurden. Interessanterweise deuten auch zwei andere Quellen für das *taghorn* auf universitären Unterrichtsbetrieb: die Sterzinger Miszellanen-Handschrift enthält neben deutschen Liedern, lateinischen Versen und Traktaten sowie Rezepten auch einen Mensuraltraktat, der auffallende Übereinstimmungen zu den oben genannten aufweist³⁸, und der ehemals Heidelberger Codex genannte Vat. pal. lat. 1260, der zum überwiegenden Teil aus medizinischen Schriften besteht, bietet auf den Seiten, auf denen auch die Lieder des Mönchs notiert sind, die Abschrift einer Universitätsrede³⁹. Und wie für diesen Codex eine Entstehung an der Heidelberger Universität naheliegt⁴⁰, ist es bei der Sterzinger Handschrift denkbar, dass sie im Umfeld der Wiener Universität entstand, da die Wiener Matrikel eine grosse Anzahl von Studenten der Brixener Diözese verzeichnen⁴¹.

Der Zusammenhang mit dem Unterrichtsbetrieb lässt sich nun auch aus einem weiteren Lied des Emeram-Codex ableiten, das in seiner Häufung kleinster Notenwerte und Textierung auf der Semiminimaebene Parallelen zu *Veni rerum conditor* zeigt. *O cle(?)*, *terdenis cordulis* (fol. 26v) ist in *Em* nur einstimmig aufgezeichnet, doch lassen die regelmässigen Pausen im Schlussteil des Liedes darauf schliessen, dass hier eine Stimme eines mehrstimmigen Satzes notiert ist. Der Schluss des Liedes bietet eine «Mensurallehre» in Liedform: «refrangemus evescitas notas, maximas, longas, breves, semibreves, minimas, semiminimas, fusioles, tytan, tytan, . . . , ut placere possimus omnipotenti deo» (Beispiel 9). Nicht nur der Text, auch die repetitive, anspruchslose Melodie erinnert an die zahlreichen Merklieder der Chorallehren, die an den Schulen des Mittelalters weitverbreitet waren⁴².

37 Zum Stoff der fakultativen Veranstaltungen siehe Ritter, Heidelberg.

38 Übereinstimmungen in Aufbau und Text zu den Traktaten aus Breslau und Melk (vgl. Ward, A Central European Repertory), ausserdem wird ein in Mitteleuropa verbreitetes Repertoire zitiert und ein sonst unübliches Zeichen für die Prolatio-Angabe erwähnt; vgl. Verf. «New Light on Oswald von Wolkenstein», *Early Music History* 7, 1987; eine Edition des Traktats ist in Vorbereitung.

39 Der lateinische Text hebt auf fol. 135v an mit den Worten «Reverendi magistri».

40 Vgl. auch Noack, Der «Mönch von Salzburg», S. 80.

41 Siehe Leo Santifaller, *Die Matrikel der Universität Wien*, Bd. I, 1377–1450. Graz 1956, passim.

42 Etwa die Merkverse zu den «Flores musicae» des Hugo Spechtshart von Reutlingen (ed. durch K. W. Gümpel, Wiesbaden 1958).

Refrangemus e - ve - sci - tas no - tas ma - xi - mas lon - gas bre - ves
 se - mi - bre - ves mi - ni - mas se - mi - mi - ni - mas fu - si - e - les tytan tytan tytan
 tytan tytan tytan tytan tytan ty - tan tytan tytan tytan tytan tytan tytan
 tytan tytan tytan ut pla - ce - re possi - mus om - ni - po - ten - ti De - o.

Eine in der Melodiebildung sehr ähnliche Oberstimme eines dreistimmigen Satzes findet sich auf fol. 13r der Krakauer Handschrift, Biblioteka Jagiellońska, Ms. 2464. Auch hier finden wir «Lautmalerei» mit einer an sich bedeutungslosen Silbenfolge: «gigas, gigas»; Häufung kleinster Notenwerte und Elemente archaischer Kompositionspraktiken im Aussenstimmensatz (Bevorzugung perfekter Konsonanzen, Stimmtausch) stellen den Satz in eine Reihe mit den besprochenen Kompositionen (Beispiel 10). Ein Akrostichon aus den ersten sechs Worten des lateinischen Textes «*Presulis eminenciam totam rite vox symphonisat*» verweist auf einen *Petrus*, der wohl mit jenem Krakauer Magister Petrus Wilhelmi identisch ist, der durch die Überschrift eines *Kyrie fons bonitatis* auch im Emmeram-Codex belegt ist, und dem zwei weitere Kompositionen in *Em* zugesprochen werden (eine durch ein Akrostichon, die andere aus stilistischen Gründen)⁴³. Die Krakauer Handschrift ist eine Sammelhandschrift, die nach Perz möglicherweise von einem Studenten der Universität Krakau angelegt wurde. Die musikalischen Eintragungen weisen durch zahlreiche Fehler auf geringe Erfahrung des Schreibers hin. Perz vermutet in dem musikalischen Teil ein Übungsheft, aufgrund kritischer Randbemerkungen von Seiten eines gewissen Rambowski. Zudem enthält die Handschrift eine Abschrift der Grammatik des Donat mit Kommentar, was ebenfalls auf den Unterricht an einer der Universität angeschlossenen Institution deutet⁴⁴.

Trotz oder gerade wegen ihrer einfachen Faktur erfuhren die geistlichen Liedsätze Petrus Wilhelms eine ausserordentlich weite Verbreitung, vor allem in Böhmen, wo sie noch in Kantionalien des 16. Jahrhunderts anzutreffen sind.

43 «*Presulem euphebeatum*» und «*Martino divo presuli*»; zu Petrus Wilhelmi siehe Jaromír Cerný, «Petrus Wilhelmi de Grudencz», *Hudební Věda* 12, 1975, 195–238 (dort findet sich auch eine Übertragung von «*Presulis eminenciam*») und Rumbold, *The Compilation*.

44 Vgl. Mirosław Perz, Kommentar zu: *Antiquitates Musicae in Polonia*, Bd. XIII (Sources of Polyphony up to c. 1500), S. XXI.

gi - gas gi - gas gi - gas gi - gas gi - gas gi - gas

i - pse for - tis - si - mus.

Der besprochene Satz dürfte eine seiner ältesten Kompositionen sein. Die Handschrift 2464 entstand im dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts; Petrus Wilhelmi erwarb zu dieser Zeit den Titel eines «baccalarius in artibus» (1425) und den eines «magister artium» (1430)⁴⁵. Es ist durchaus denkbar, dass er schon als Bakkalaureus zum Unterricht an einer Burse der Krakauer Universität herangezogen wurde (das war übliche Praxis jener Zeit), und dabei auch eigene Kompositionen in den Unterricht miteinbrachte.

Wir sehen also den anonymen, zweistimmigen Satz *Veni rerum conditor* über das *taghorn* des Mönchs von Salzburg in einer Tradition, die offensichtlich im Umkreis der mitteleuropäischen Universitäten gepflegt wurde. Hier konnte sich aus verschiedenen Einflüssen ein eigenständiger Stil entwickeln, der bei aller Anspruchslosigkeit der hier besprochenen Sätze doch wegweisend sein konnte für eine weitere Entwicklung. Voraussetzung für die Entstehung dieses Stils war das Zusammentreffen überlieferter Kompositionsmethoden mit Elementen einer schriftlosen Praxis im Sinne des Quintierens einerseits, und westlichen Notationspraktiken sowie instrumentalen Stilmitteln andererseits. Die Wahl eines Tagelieds des Mönchs als Tenor für ein geistliches Lied gibt darüberhinaus einen Hinweis auf die Pflege weltlicher, volkssprachlicher Lieder in universitären Zirkeln. Die Kombination einer reich verzierten, mit Melodiefloskeln durchsetzten Oberstimme mit einem langsam dahinschreitenden Tenor, wie wir es in *Veni rerum conditor* kennengelernt haben, hat vielleicht auch mit einem direkten Einfluss von Tasteninstrumentpraxis auf die Entstehung von Vokalsätzen zu tun. Ob etwa ein Clavichord als Hilfsmittel im Musikunterricht diente, muss dahingestellt bleiben; undenkbar ist es nicht.

45 Rumbold, a. a. O.

Erstaunlich bleibt bei allen Neuerungen in notationstechnischer Sicht, die diese Sätze mit sich bringen, der geringe Einfluss westlicher Mehrstimmigkeit auf das einheimische Schaffen, obwohl diese bekannt war. Gerade für die Wiener Universität gibt es mehrere Belege für das Vorhandensein von Kompositionen der *Ars nova* schon in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts. So hat Strohm für die Fragmente aus Nürnberg und Melk eine Herkunft aus Wien wahrscheinlich gemacht⁴⁶; die oben erwähnten Traktate zitieren regelmässig Beispiele wie Vaillants *Par maintes fois* und das anonyme *Jour a jour la vie, Chansons*, die ebenfalls in der ältesten Schicht des Emmeram-Codex aufgezeichnet sind⁴⁷. Zudem war schon 1397 ein Niederländer an der Universität immatrikuliert, Jacobus de Holandia, der gleichzeitig Sänger des Herzogs Albrecht IV. von Österreich war («cantor illustrissimi ducis domini nostri Alberti»)⁴⁸. Ein weiterer Beleg für die Kenntnis von Sätzen der *Ars nova* an der Universität Wien ist die Aufzeichnung der drei Chansons auf der freigebliebenen Schlussseite eines Faszikels der Handschrift 380 aus dem Augustiner-Chorherrenstift Vorau⁴⁹.

Entgegen den Angaben in RISM stammt die Handschrift nicht aus Melk, sondern ihr Vorbesitzer war kein geringerer als der dreimalige Rektor der Universität Wien, Johannes (Hans) Himmel aus Weiz, einer der einflussreichsten Kanonisten jener Zeit und spätere Commissarius des Basler Konzils⁵⁰. Dementsprechend ist der Vorauer Codex eine Sammlung kirchenrechtlicher Traktate, die möglicherweise während des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts angelegt wurde, da sich auf fol. 130v der Datumsvermerk 1419 findet⁵¹. Es ist daher denkbar, dass Himmel als Magister artium oder Bacc. theol. das Konzil von Konstanz besuchte, und sich dort eine Abschrift der drei Chansons auf einer freigebliebenen Seite seiner juristischen Sammlung verschaffte.

Sätze wie *Veni rerum conditor* werfen ein Licht auf die komplexe Situation der Musikpflege an Institutionen wie der Universität Wien zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Sie zeigen, wie stark überkommene Traditionen das einheimische Musikschaffen noch beeinflussten; sie zeigen aber auch die allmähliche Öffnung Neuerungen gegenüber, die die Bekanntschaft mit westlicher Musiklehre und westlichen Kompositionen mit sich brachte. Dabei scheint es, als seien mensurale Notationspraktiken bereitwilliger übernommen worden als die damit verbundenen Satztechniken. Bei Stücken von der Art des *O cle(?) terdenis cordulis* und *Presulis eminenciam* hat man überdies den Eindruck, als sei das Interesse an Lautmalereien, wie sie in Vaillants *Par maintes fois* und dem anonymen

46 Reinhard Strohm, «Native and Foreign Polyphony in Late Medieval Austria», *MD* 39, 1984.

47 fol. 27v/28r und fol. 46v/47r.

48 Santifaller, Matrikel, S. 50, Nr. 15.

49 RISM B IV 3¹, S. 96; Pius Fank, *Catalogus Voraviensis*, Graz 1936, S. 220 f.

50 Himmel immatrikulierte sich 1406 an der Universität, erhielt 1411 den Titel eines «magister regens», 1416 erlangte er den Grad eines «baccalarius theol.» und 1430 den eines Dr. theol.; 1432 besuchte er das Konzil von Basel als Gesandter Herzog Albrechts, 1437 war er Commissarius des Konzils. Er starb am 11. 11. 1450. Die Handschrift ist eines von zwei erhaltenen Büchern seiner Bibliothek. Vgl. *Die deutsche Literatur des Mittelalters*, 2. Aufl. (hrsg. von K. Ruh et al.) – Verfasserlexikon, Bd. 4, 1982/83, Sp. 24–27.

51 Der Datumsvermerk findet sich im Konzept eines Vertrags zwischen dem Kloster Melk und Himmel; daher möglicherweise der Hinweis auf Melk in RISM.

Orsus, vous dormez trop als akzidentielles Stilmittel Verwendung finden, größer als am Satzgefüge. Auch in einem «Zentrum» wie Wien dürften Kompositionen der *Ars nova* längere Zeit neben einheimischen, archaischen Sätzen gepflegt worden sein; nur zögernd gingen einheimische Komponisten daran, selbständig Sätze im Stil ihrer westlichen Vorbilder zu schreiben. Zwei Ereignisse könnten gerade in Wien zu einem Umschwung geführt haben: die Erfahrungen vom Basler Konzil mit seinem Aufgebot burgundisch-niederländischer Meister in der Konzilskapelle⁵²; und der Übergang der römischen Königskrone an das Haus Habsburg nach dem Tode Kaiser Sigismunds⁵³. Zweifellos hat die nunmehr königliche Hofkapelle mit ihren neuen Repräsentationsaufgaben ihre Wirkung auf Stadt und Universität Wien nicht verfehlt. Mit dieser neuen Situation dürfte auch für einheimische Komponisten wie Edlerauer und Sweitzl die Zeit gekommen sein, ihre Sätze dem neuen, burgundisch-niederländischen Stil anzupassen⁵⁴.

52 Vgl. Martin Tegen, «Baselkonziliet och kyrkomusiken omkr. 1440», *Svensk tidskrift för musikkforskning* 39, 1957, 126–131.

53 Siehe Heinz Thomas, *Deutsche Geschichte des Spätmittelalters 1250–1500*, Stuttgart 1983, S. 438 ff.

54 Zu diesen Komponisten siehe Rumbold, *The Compilation*. Schon im Emmeram-Codex, also um 1440, machen die archaischen Sätze nurmehr einen geringen Prozentsatz des Gesamtbestandes aus. Der «neue Stil» einheimischer Komponisten ist in der jüngeren Schicht des Codex repräsentiert, die bereits in weisser Mensuralnotation aufgezeichnet wurde.

