

Neu entdeckte Ars-Nova-Sätze bei Oswald von Wolkenstein

von Ivana Pelnar, Baton Rouge/California

Im Kodex 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Wolkenstein-Handschrift A)¹ befinden sich auf Blatt 18r zwei untextierte Stimmen, die Oswald Koller als Nr. 124 seiner Ausgabe² übertragen hat. Die erste dieser Stimmen ist später von Friedrich Ludwig³ als möglicher Kontratenor des vorangehenden Liedes bezeichnet worden (*Sag an, herzlieb*, fol. 17v, 18r), obwohl diese Zuweisung als problematisch gilt⁴. Die Zugehörigkeit der Triplum-Stimme⁵ blieb bisher unbekannt.

Unmittelbar vor diesem Doppelblatt, auf fol. 17r der Hs. A, ist das einstimmige Lied *Frölichen so wel wir* (KO 26) aufgezeichnet, bei dem schon Walter Salmen einen „*einzelstehenden Tenor*“ vermutet hat, der „*nach den eingetragenen Pausen und der von den übrigen einstimmigen Melodien völlig abweichenden Faktur zu urteilen nur in einem mehrstimmigen Satz sinnvoll erklingt*“⁶. Bei den von Salmen erwähnten Pausen handelt es sich um eine Brevispause, gefolgt von zwei Minimenpausen, die im zweiten Teil des Liedes dreimal in regelmäßigen Abständen auftreten⁷. Im zweiten Teil der vermeintlichen Triplum-Stimme fällt ein dreimaliger, jeweils um einen Ton höher rückender Ansatz (*c''*, *d''*, *e''*) im auftaktigen Rhythmus (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩.) auf, dessen Tonlage sich zu den Phrasenanfängen von KO 26 nach den obengenannten Pausen (*c'*, *d'*, *g'*) gut zuordnen ließe. Da auch eine Korrelation der Kadenzpunkte zwischen KO 26 und der einzelstehenden Oberstimme positiv ausfiel, kam ich zu der Annahme, daß es sich bei dem bisher nicht identifizierten „Triplum“ um den Diskant zu *Frölichen so wel wir* handeln müsse.

¹ Jetzt als Faksimile: *Oswald von Wolkenstein. Handschrift A*, hrsg. von U. Müller und F. V. Spechtler, Stuttgart 1974.

² *Oswald von Wolkenstein. Geistliche und Weltliche Lieder, ein- und mehrstimmig*, Bearb. J. Schatz (Text) und O. Koller (Musik), Wien 1902, Neudruck 1959 (DTÖ Jg. IX/1, Bd. 18).

³ F. Ludwig, *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke*, Bd. II, Leipzig 1928, S. 36*f., Anm. 3.

⁴ W. Salmen, *Werdegang und Lebensfülle des Oswald von Wolkenstein*, MD 7 (1953), S. 172, Anm. 45.

⁵ Die rotgeschriebenen Bezeichnungen *Tenor* und *Triplum* wurden hier, ähnlich wie auf dem Blatt 14r bei *Du ausserweltes schöns mein herz*, vertauscht. Die Lage der Stimmen kann man der Schlüsselung nach feststellen: die zweite Stimme (*C'*-Schlüssel) ist eindeutig eine Oberstimme.

⁶ Salmen, op. cit., S. 171.

⁷ In der Hs. B (Innsbruck, Universitätsbibliothek, o. Sign.; Faksimileausgabe: *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) sind die Pausen nur ungenau aufgezeichnet. Auch hier steht das Lied im Zusammenhang von mehrstimmigen Liedern, jedoch nur als „Füller“ auf dem freigebliebenen Rest des Blattes. In A wurde mit dem Lied ein Blatt der neuen Lage angefangen.

Die Übertragung der zweiten Hälfte dieses zweistimmigen Liedes bereitete keine Schwierigkeiten. Etwas rätselhafter blieb die erste Hälfte, vor allem stimmten die Anfänge beider Stimmen nicht überein. Eine weitere Beobachtung klärte dieses Problem: Bei KO 26 gleicht das Anfangsmelisma dem Schlußabschnitt des Liedes, und die Oberstimme fängt mit einer Kadenzfloskel an, die mit der Schlußkadenz identisch ist. Offensichtlich fehlt also der Oberstimme der Anfang (vgl. Beispiel 1).

Beispiel 1 □, ◇ = rot

[1. Vers]

[11. Vers]

[1.] **f**

[11.] bind mir der krancz von ro - sental - /

Die erste Hälfte des Liedes ließ sich nun ebenfalls ohne weiteres übertragen, nachdem nur noch ein Schreibfehler korrigiert wurde⁸.

Bei dem kurzen fehlenden Anfangsabschnitt der Oberstimme vermutete ich rotgeschriebene Noten, die in einem zweiten Arbeitsgang ausgeführt werden sollten, aber vergessen wurden. Schon die fehlerhafte Bezeichnung der Einzelstimmen auf Blatt 18r läßt einen musikalisch unerfahrenen Rubrikator vermuten, der vielleicht nach ungenau gehaltenen Anweisungen des Notenschreibers arbeitete. So könnte man sich auch den fehlenden Hinweis auf die eine Seite weiter folgende Oberstimme erklären, der auf Blatt 17r hätte angebracht werden müssen⁹. Fehlt aber tatsächlich so ein Hinweis? Blättern wir in der Hs. A noch ein zweites Blatt weiter zum Lied *Nu rue mit sorgen* (fol. 19r). Dort finden wir die Schlußbezeichnung „*finis*“ vom Rubrikator durchgestrichen. Daneben steht der Vermerk „*I.v.*“, gefolgt vom ebenfalls roten Kustos-Zeichen. Meiner Vermutung nach handelt es sich hier gerade um unseren fehlenden Hinweis, der wegen der ähnlich aussehenden Blattaufteilung nach dem falschen Lied angebracht wurde. Der Vermerk bedeutet: weitere Noten zu diesem Lied (= Kustos) befinden sich umseitig (= „*I.v.*“, Abkürzung für „*in verso*“).

⁸ Am Ende der ersten Zeile wurde durch Terzverschreibung eine Kadenzfloskel nach *f* notiert, gefolgt von Pausen und einem *a'*-Kustos. Letzterer führte zur nochmaligen Aufzeichnung der Kadenz am Anfang der nächsten Zeile, diesmal korrekt nach *a'*, mit dem Anfang der folgenden Phrase auf *c*".

⁹ Die lange Oberstimme, die fast drei Systeme einnimmt, hätte auf die zwei freigebliebenen Systeme von fol. 17r tatsächlich nicht gepaßt. Der Schreiber hat wohl mit der Textaufzeichnung falsch kalkuliert und hatte das nächste Lied schon eingetragen, bevor er (bzw. der Notator) feststellen mußte, daß Blatt 17r für eine zweistimmige Aufzeichnung nicht ausreichte.

Auf diese Weise konnte ich also das Lied *Frölichen so wel wir*, bei dem es sich eindeutig um Mehrstimmigkeit westlicher Prägung handelt, vollständig rekonstruieren und die Verwirrung seiner Aufzeichnung klären.

Bei weiteren Untersuchungen zur Musik um die Wende des 15. Jahrhunderts stieß ich wenig später auf den Artikel von Hélène Wagenaar-Nolthenius über eine in jüngerer Zeit entdeckte niederländische Handschrift, das Leidener Fragment¹⁰. Mit großer Freude stellte ich fest, daß Oswalds Lied *Frölichen so wel wir* mit der Ballade auf fol. 3v *Ay je cause destre lies et joyeux* eines im Leidener Fragment mehrmals vertretenen aber sonst unbekanntem Martinus Fabri identisch ist. Dieser Befund wirft neues Licht sowohl auf Wolkenstein als auch auf jenen Fabri und stellt erneut die Frage nach der Musizierpraxis in Randgebieten der musikalischen Entwicklung, zu denen man neben dem süddeutschen Raum auch die Niederlande zu dieser Zeit noch zählen muß.

Wagenaar-Nolthenius konnte die nähere Identität von Martinus Fabri nicht feststellen, da es sich um einen damals in den Niederlanden sehr verbreiteten Namen handelt. Bei dem anderen in dieser Handschrift namentlich vertretenen Komponisten vermutet sie einen Bürger von Dordrecht in Zeeland, der in den letzten Dezennien des 14. Jahrhunderts gelebt haben soll¹¹. Die durchaus weltlichen Musikstücke des Leidener Fragments repräsentieren nach Wagenaar-Nolthenius die Musizierpraxis bürgerlicher Liebhaberkreise der nördlichen niederländischen Provinzen¹².

Wie konnte Oswald von Wolkenstein zu einem bisher als Unikum betrachteten Musikstück aus diesen Kreisen kommen? Die Hypothese, Oswald habe seine Vorlagen auf seinen Reisen kennengelernt, muß mit diesem neuen Befund als endgültig widerlegt betrachtet werden (die Niederlande werden von Oswald nie erwähnt). Zwischen Zeeland und Deutschland existierten jedoch damals rege Handelsverbindungen (ein Lied des Leidener Fragments verwendet ein „verdeutschtes“ Niederländisch)¹³. Auf diesen Wegen dürfte manches niederländische Lied nach Deutschland gekommen sein. Daß niederländische Lieder am Anfang des 15. Jahrhunderts beliebt gewesen sein mußten, beweist nicht zuletzt¹⁴ Oswald selbst dadurch, daß er das Lied *Ach got, wër ich ain bilgerin* in der Hs. A in einer „verniederländischten“ Fassung aufzeichnen läßt und das spätere Lied *Grasselick lif, war hëf ick dick verloren*¹⁵ sogar nur in dieser Sprache dichtet.

¹⁰ Hélène Wagenaar-Nolthenius, *De Leidse Fragmenten. Nederlandse Polifonie uit Einde der 14de Eeuw*, in: *Renaissance-Muziek. 1400–1600. Donum natalicium René Bernard Lenaerts*, hrsg. von J. Robijns, Leuven 1969 (*Musicologica Lovaniensia* I), S. 303–315.

¹¹ Ebenda, S. 306f.

¹² Ebenda, S. 307.

¹³ Ebenda, S. 305.

¹⁴ Später findet man niederländische Lieder z. B. in dem Lochamer-Liederbuch.

¹⁵ Dieses Lied zeigt nähere Verwandtschaft in der Satztechnik zu den Note-gegen-Note komponierten Liedern des Leidener Fragments.

Die Handelswege und die dort reisenden Spielleute sind aber nicht die einzigen möglichen Vermittler, die Fabris Ballade zu Oswalds Ohren hätten bringen können. Bisher nicht erörtert wurden noch folgende Merkmale des Leidener Fragments: Die Pergamentblätter dienten als Einbände von Büchern eines Sepulcherinnen-Klosters zu Culemborg¹⁶, und der obengenannte Komponist aus Dordrecht wurde in der Handschrift als Hugo Boy „*monachus*“ bezeichnet. Diese Angaben würden eher für den monastischen Ursprung des Fragmentes sprechen. (Wagenaar-Nolthenius mutet einem Mönch das unfromme Lied *Genade Venus frouwe zart* nicht zu¹⁷; ich brauche hier dagegen nur an derartige Lieder des Mönchs von Salzburg zu erinnern.) Die engen Kontakte, die Klöster miteinander unterhielten, und die Beliebtheit weltlicher Melodien in monastischen Kreisen (und sicher nicht nur in für den liturgischen oder paraliturgischen Gebrauch veränderter Form) ist allgemein bekannt. Es ist also, auch in diesem Fall nicht auszuschließen, daß Oswald für sein Lied *Frölichen so wel wir* eine schriftliche Vorlage der niederländischen Ballade in dem ihm nahestehenden Kloster Neustift bei Brixen vorfinden konnte¹⁸.

Ein auffallender Unterschied zwischen der Oswaldschen und der Leidener Version des Liedes ist die Textierung der Tenorstimme: eine Eigenart, die schon Theodor Göllner bei Oswald beobachtet und hervorgehoben hatte¹⁹. Bei Oswald fehlt der Kontratenor, und auch die ursprüngliche Textstruktur der Ballade wurde nicht beachtet²⁰, was zur Auslassung der *ouvert*-Endung der *prima pars* führte (vgl. Beispiel 2). Wir können ferner ein typisches Verfahren bei Oswalds Neutextierung übernommener Melodien feststellen: die Zerlegung längerer Notenwerte durch die Unterlegung mehrerer Silben, die melodisch in häufiger Tonwiederholung resultiert²¹. Oswald variiert rhythmisch auch die Floskeln an den Versenden, anstatt den charakteristischen Rhythmus ♪ ♪ ♪ ♪ ♪, wie er stets in der Ballade vorkommt, beizubehalten.

¹⁶ Wagenaar-Nolthenius, op. cit., S. 303.

¹⁷ Ebenda, S. 306.

¹⁸ Siehe die Forschungsergebnisse von Erika Timm, *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein*, Lübeck-Hamburg 1972 (Germanische Studien 242), besonders Kapitel 9.

¹⁹ Th. Göllner, *Landinis ‚Questa fanciulla‘ bei Oswald von Wolkenstein*, Mf 17 (1964), S. 398.

²⁰ Wohl ist aber ein Bezug auf den französischen Text des Anfangs *Ay je cause d'estre liés et joyeux* (= ich habe Grund heiter und fröhlich zu sein) denkbar. Vermutlich lag Oswald nur der musikalische Satz mit der ersten Textzeile, die diesen identifizierte, vor.

²¹ Näheres zu Oswalds Vorgehen bei Neutextierungen übernommener Liedsätze sowie eine Neuausgabe der Lieder unter Berücksichtigung aller Konkordanzen finden sich in der Dissertation der Verfasserin *Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein* (Diss. München 1977).

Beispiel 2 $\square, \diamond = \text{rot}$

Leitmotiv (Leit)

... loyale-ment a - mer
... ques au defa - mer

1)

Leitmotiv (Leit)

Leitmotiv (Leit)

... phifferlingen roch / an wen-ken/gedenken/wo mir die zart enphloch /

parle qui voelt...

2)

her wi - der ker / ...

1) *a'* – die ursprüngliche *ouvert*-Endung2) die ursprüngliche *clos*-Endung

Eine viel stärkere Veränderung erfährt das Rondeau *En tes doulz flans* aus dem Codex Reina²², das Oswald für sein Lied *Frölich, zärtlich, lieplich und klärlich, lustlich, stille, leise* (A fol. 32v, B fol. 23r) verwendet hat²³. Wo die durch Tonwiederholungen betonten Vorhalte im Diskant als Synkopen der Rondeau-Oberstimme noch leicht identifizierbar bleiben, ist der Tenor mit seiner Zerlegung aller längeren Werte besonders am Anfang beinahe unkenntlich gemacht. (Wieder textiert Oswald den Tenor und läßt den Kontratenor aus.) Oswald gleicht hier einen französischen Liedsatz den einheimischen Vorstellungen an, wie sie z. B. in *Ach, senliches leiden* oder *Wol auf, wol an* zum Vorschein kommen (vgl. Beispiel 3). In der *secunda pars* kommt eine besonders markante Abweichung vor, an der Stelle, wo der französische Satz mit einem charakteristischen Melisma auf der Penultima schließt: „*di (-re)*“. Das Melisma fängt im Tenor mit einem synkopierenden Sprung an: mit der Quint *g-d'* (der noch kurz darauf eine Quart *g-c'* folgt). Vorher bewegte sich diese Stimme

Beispiel 3

The musical score consists of five staves. The first two staves are vocal parts: the top staff is labeled 'PR' and the second 'A 1)'. The lyrics 'En tes doulz flans...' are written below the first staff, and 'Frölich leise' below the second. The third and fourth staves are instrumental parts, both labeled 'PR'. The fifth staff is labeled 'A 2)' and contains the lyrics 'Frölich/zärtlich/lieplich/und klärlich/lustlich stille leise / ...'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

1) falscher C⁴-Schlüssel; Diskant versetzt (beginnt auf der dritten Linie)

2) falscher C⁴-Schlüssel

3) 

²² Paris, Bibl. Nationale, Nouv. acq. frç. 6771, fol. 77r. Wie viele andere von Oswald verwendete Stücke war auch dieses in der (verbrannten) Handschrift Straßburg, Stadtbibliothek, 222 C 22, vertreten (fol. 10v als Kontrafaktur *Felix dei genitrix*).

²³ Ich möchte mich für den freundlichen Hinweis des Germanisten Hans-Dieter Mück bedanken, der mich auf die Ähnlichkeit der beiden Oberstimmen aufmerksam machte.

Beispiel 4

... po - roit di - (re)

krancz

... sunnen glancz / wol auf zu dem tancz / machen ei - nen scho - nen krancz / ...

- 1)
- 2)

vorwiegend schrittweise und rhythmisch gleichmäßig. In der Oberstimme fehlt an dieser Stelle die den Satz sonst beherrschende Vorhaltbildung (vgl. Beispiel 4).

Oswald benutzte den synkopischen Aufsprung im Tenor für einen thematischen Umschwung im Text. Bis zu diesem Punkt beschrieb er eine Tagelied-Situation, hier aber schiebt er einen typischen Ausruf des Frühlingsreigens ein: „*Wol auf zu dem tanz!*“ Der Diskant wird um eine Brevisseinheit gegenüber dem französischen Satz verschoben (die Longa des Tenors wird zur Brevis) und auch melodisch geändert. Interessant ist der sprunghafte Rhythmus ($\sqrt{\cdot} \overline{\cdot} \overline{\cdot}$), der in der Hs. A an dieser Stelle das Tanzhafte noch unterstreicht (die Hs. B hat wiederholte Minimen). Der Wechsel im melodischen und rhythmischen Verfahren, der in der Vorlage in Form eines Penultima-Melismas erscheint, wird bei Oswald mit einem neuen, sprachlichen Sinn gefüllt. Dabei geht Oswald noch einen wesentlichen Schritt weiter: er verändert die Vorlage auch musikalisch, um eine engere Wort-Ton-Korrespondenz zu erzielen.

Daß das Verfahren der Neutextierung vorhandener Liedsätze im südwestdeutschen Gebiet in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte, ist schon mehrmals festgestellt worden²⁴. Die Zahl der Kontrafakturen Wolkensteins, die

²⁴ K. von Fischer, *Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento*, *Annales Musicologiques* 5 (1957), S. 43–59; Göllner, op. cit.

vorwiegend späte französische *Ars-Nova*-Sätze mit handschriftlicher Parallelüberlieferung in Reina und Straßburg²⁵ darstellen, konnte hier um ein weiteres Stück aus demselben Umkreis erweitert werden. Darüber hinaus konnte ein französischer Liedsatz aus dem bei Wolkenstein bisher nicht belegten niederländischen Raum ermittelt werden; es ist die dritte Kontrafaktur, deren Komponist uns namentlich überliefert ist²⁶. Die nunmehr elf bekannten Kontrafakturen Oswalds²⁷ beweisen unter anderem, daß wir schon zu dieser Zeit mit der Verbreitung eines ziemlich einheitlichen musikalischen Repertoires über den gesamten westeuropäischen Raum rechnen müssen. Oswalds schöpferische Umwandlung der Liedsätze aus diesem Repertoire, die er durch seine besonders auf Satzstruktur hellhörige Neutextierungen erzielt, sprengt eigentlich den Rahmen des Begriffes „Kontrafaktur“, wie wir ihn gewöhnlich verstehen.

²⁵ S. Anm. 22.

²⁶ Die beiden anderen sind ein *Virelai* von J. Vaillant (entdeckt von D. Plamenac, *Faventina*, in: *Liber amicorum Charles van den Borren*. Antwerpen 1964, S.149f.) und eine *Ballata* von Francesco Landini (vgl. Göllner, op. cit.).

²⁷ Die ersten sechs Kontrafakturen wurden von Friedrich Ludwig erkannt (s. Anm. 3). Es folgten die zwei obengenannten Stücke (Anm. 26) und eine Entdeckung Erika Timms (op. cit., S. 144f.).