

Der Benzenauer – Lied, Ton und Tanz

In der Musikgeschichte ist der *Benzenauer* seit langem ein Begriff, zum einen als Lied eines historischen Ereignisses von 1504, zum andern als Tonangabe für zahlreiche Lieder des 16. Jahrhunderts, zum dritten als Bezeichnung für ein Instrumentalstück vor allem in der Lautenmusik. Es ist jedoch noch nie versucht worden, alle bekannten Erscheinungsformen des *Benzenauers* gemeinsam zu betrachten und in einen Zusammenhang zu stellen. So haben wir uns zusammengetan – Liedforscher der eine, Lautenmusikforscher der andere –, um die Quellen möglichst vollständig zu erfassen und zu interpretieren. Unser Beitrag ist in zwei Teile gegliedert, der erste Teil behandelt die Textquellen des Liedes und seiner Kontrafakturen, der zweite die Instrumentalfassungen.¹ Dass der zweite Teil erheblich umfangreicher ausfällt als der erste, hängt mit der Komplexität und Diffizilität der instrumentalen Quellen zusammen, die eine ausführliche Erörterung der Zusammenhänge erforderlich machen und z. T. grundlegende Probleme der Lautenmusikforschung berühren.

Das Lied

Im Landshuter Erbfolgekrieg² 1503–1505 war Hans von Pienzenau, der „Benzenauer“ der Lieder, Hauptmann der Burg und Stadt Kufstein. Im Oktober 1504 wurde Kufstein von König Maximilian belagert und eingenommen. Hans von Pienzenau wurde zusammen mit anderen Verteidigern der Burg hingerichtet. Offenbar unmittelbar nach diesem Ereignis entstand ein Lied, dessen Verfasser unbekannt geblieben ist, der von sich nur preisgibt (in der letzten Strophe), dass er von Adel und dabei gewesen sei. In 21 (in BT 1, der vermutlich ältesten Quelle:

-
- 1 Um den Darstellungsteil zu entlasten, haben wir die Quellen in einem Quellenverzeichnis (<http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/8225/>) übersichtlich dargestellt und mit Siglen versehen, auf die im Darstellungsteil verwiesen wird. Die Siglen: BT – Texte des Benzenauerliedes; KF – Kontrafakturen (Texte mit der Tonangabe „Benzenauer“); Ton – Notation der Liedmelodie; Ta – Fassung für Tasteninstrument; Ens – Ensemblefassung; Lt – Lautenfassung.
 - 2 Eine Übersicht über die zahlreich entstandenen politischen Dichtungen dieses Konfliktes gibt Frieder Schanze in dem Artikel *Der Landshuter Erbfolgekrieg (Lieder und Sprüche)*. In: *Verfasserlexikon*, 2., völlig neu bearb. Aufl. Hg. von Kurt Ruh. Berlin 1985.

22) Strophen werden die Vorgänge der Belagerung und der Hinrichtung des Hauptmannes Pienzenau detailreich und lebendig geschildert: Geschütze werden aufgestellt und abgeschossen – in der belagerten Stadt wird die Strategie beraten: Pienzenau ist gegen Kapitulation, ein Bürger namens Perman dafür – Angreifer werden verspottet, indem nach dem Kanonenbeschuss Trümmerteile weggefeuert werden – zwei besonders starke Geschütze werden herangebracht und brechen den Widerstand – Pienzenau bietet Übergabe gegen freien Abzug an, was vom König abgelehnt wird – Pienzenau und 17 seiner Gefolgsleute werden hingerichtet, die restlichen Gefangenen werden auf Fürsprache des Herzogs von Braunschweig verschont.

Von dem Lied sind 13 Drucke bekannt, zwei Einblattdrucke und elf Flugschriften, die im Quellenverzeichnis chronologisch aufgelistet sind.³ In Liederbücher ist das Lied nicht aufgenommen worden, wenn man von der fragmentarischen Verwendung in musikalischen Quodlibets bei Forster und Schmeltzl absieht – dazu später mehr. Die Textüberlieferung ist deutlich gegliedert in zwei Phasen: eine frühe, unmittelbar nach dem Ereignis – aus ihr stammen eine Flugschrift und zwei Flugblattausgaben – und eine spätere, die erst um 1530 einsetzt, aus der zehn Flugschriftenausgaben bekannt sind. Keine der Flugschriften ist datiert, doch dürfte kein Druck später als 1570 anzusetzen sein. Die Überlieferungsphasen unterscheiden sich auch textlich. BT 1 ist als ältester Text anzusehen; die Flugblattausgaben BT 2 und BT 3 glätten; mit den Hergotin-Drucken BT 4 und BT 5 erscheint dann erstmals die Fassung, auf der alle späteren beruhen.⁴ Die Textüberlieferung findet ihren Höhepunkt und zugleich Abschluss in dem Zeitraum ca. 1545 bis ca. 1565, aus dem acht Drucke des Liedes bekannt sind.

3 Damit wird die Anzahl der Textquellen, die in der bisherigen Literatur zu dem Lied genannt wird, beträchtlich erhöht. Eine weitere Quelle war nicht zu verifizieren: Franz Böhme (*Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert.* Leipzig 1877, S. 471) erwähnt eine handschriftliche Aufzeichnung des Textes zusammen mit der Melodie in der Sammelhandschrift Cod. M. 53 der SLUB Dresden. Diese Quelle, die auch eine Kontrafaktur mit Melodie enthält (KF 17 = Ton 4), erlitt 1945 einen schweren Wasserschaden mit teilweise Textverlust, so dass das Benzenauerlied heute nicht mehr nachzuweisen ist (Mitteilung der Bibl. vom 2. März 2010). Es ist jedoch nicht unwahrscheinlich, dass Böhmers Angabe auf einem Irrtum beruht, denn er gibt auch an, dass diese handschriftliche Fassung bei Liliencron abgedruckt sei, was nicht stimmt.

4 Eine deutende Übersicht über die Varianten von vier verschiedenen Quellen gibt Rudolf Hildebrand (s. BT 3) mit dem Resümee: „Die letztere Fassung [BT 1 – E. N.] ist die ältere, ja vielleicht die ursprüngliche, sie zeigt die Spuren frischer Entstehung, die drei anderen sind technisch ausgefeilter, man sieht; wie das Lied im Mund der geübten Sänger zurechtgesungen worden ist; und eben dieses lehrreiche Verhältnis wollte ich im Hauptsächlichen nachweisen.“ (S. 45).

Während die drei ältesten Quellen sämtlich nicht weit von Kufstein entfernt im bayerisch-schwäbischen Raum gedruckt wurden (München, Augsburg, Memmingen), erweitert sich der Verbreitungsraum in der zweiten Phase erheblich: Er reicht von der Schweiz im Süden (Zürich, Bern) über die wichtigen Lieddruckzentren Nürnberg und Straßburg bis in den hohen Norden (Lübeck). Schon aus den Drucken des Benzenauerliedes allein lässt sich eine weiträumige Verbreitung über viele Jahrzehnte belegen.

Die allgemeine Bekanntheit des Benzenauers zeigt sich auch in den gelegentlichen Erwähnungen in literarischen Werken des 16. Jahrhunderts. In einem Fastnachtsspiel des Berner Dichters Nikolaus Manuel wird die „Hur Sibilla Schieläuglin“ zitiert.

Ich sing: „Ich weiß mir eine frye Frau Fischerin,
Und die fuhr über den Rhin;“
Das kann mir ein guter krieg'scher Psalmen syn,
Den Bentzenower sing ich für den Hymns [= Hymnus]
Und gibt man dir noch meh Pfrunden, nimms;⁵

Der Benzenauer gilt also als ein typisch weltliches Lied, das einen (lateinischen) Hymnus ersetzt. In Erasmus Albers Fabel von der Stadt- und Landmaus heißt es:

Zu singen hub die Stadtmauß an, den Bentzenauwer zu latein; noch wollt der gast nicht frölich sein, die stadtmaus sang noch ein G'sang, auff das im wird die Zeit nicht lang, sie sang, nun wölln wirs heben an, zu singen von ein Gumpelmann, sie sang auch von schön Elselein [...].⁶

In dem sog. Lalebuch,⁷ einem 1597 zuerst gedruckten Schwankroman, ist zu lesen:

Nachgehends wurden die zwey neue Eheleut zusamen gelegt (sie hetten wol selberst können zusamen steigen) vnd der Bentzenawer vor der Thüren gesungen.⁸

Die Kontrafakturen

Ein noch genaueres Bild über die Verbreitung des Benzenauerliedes ergibt sich, wenn man die Kontrafakturen in die Betrachtung miteinbezieht. Auch wenn man von einer hohen Verlustquote bei Liedquellen der frühen Neuzeit ausgehen muss,

5 Zit. nach *Des Venners der Stadt Bern Niklaus Manuel Fastnachtspiele: Nach Handschriften und der Ausgabe von 1540 neu abgedruckt*. Hg. v. Max Schneckenburger. Bern 1836, S. 30.

6 Zit. nach Gervinus, Georg Gottfried: *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, 3. Theil. Leipzig 1838, S. 52.

7 *Das Lalebuch*. || Wunderseltza=||me/ Abentheurliche/ vner=||hærte/ vnd bißher vnbeschriebene || Geschichten vnd Thaten der La=||len zu Laleburg. || [...] || Gedruckt zu Laleburg/ Anno 1597. || [...] || [Straßburg: Bernhard Jobin (Erben)]; VD 16 L 126.

8 Zit. nach: Ertz, Stefan (Hrsg.), *Das Lalebuch*. Stuttgart 1971, S. 113.

ist die Zahl der Lieder mit der Tonangabe „Benzenauer“⁹ ganz beachtlich. Bislang sind 37 Lieder aus dem Zeitraum von 1509 bis 1605 bekannt (Auflistung: KF 1 bis 35). Eine Reihe von Kontrafakturen ist in mehreren Quellen überliefert, so dass die Gesamtzahl der Quellen, in denen die Tonangabe „Benzenauer“ vorkommt, auf 60 steigt.

Aufschlussreich ist die zeitliche Verteilung der Lieder. Anders als bei den BT-Quellen gibt es keine deutlich abgegrenzten Überlieferungsperioden, sondern die Quellen fließen relativ kontinuierlich ab 1509 bis 1605. Doch gibt es einen erkennbaren Schwerpunkt zur Jahrhundertmitte: Entstanden in den Jahren 1504–1544 elf Benzenauerkontrafakturen, stieg diese Zahl in den Jahren 1545–1565 auf 17 an, um danach stark zurückzugehen (1565–1605: neun Lieder, davon allein drei im geistlichen Liederbuch der Täufer *Ausbund* von 1583). Dieser Schwerpunkt korrespondiert mit den BT-Quellen, so dass man die größte Popularität des Benzenauers in dem Zeitraum von etwa 1540 bis 1570 annehmen darf.

Bei der regionalen Verteilung der KF-Quellen ist Ähnliches zu beobachten wie bei den Drucken des Benzenauerliedes: Zunächst sind Orte im süddeutschen Raum zu finden, nach 1530 kommt die Schweiz hinzu (Zürich; Basel), nach 1540 auch mittel- und norddeutsche Druckorte (Wittenberg; Marburg; Erfurt, Leipzig; Breslau, Magdeburg; Lübeck). Sogar Stockholm ist als Druckort einer Kontrafaktur belegt (KF 28 – allerdings ist das Lied nicht in schwedischer, sondern in deutscher Sprache verfasst).

Es erhebt sich die Frage, wieso ein Lied über ein relativ unbedeutendes regionales Ereignis eine derart große Wirkung haben konnte. Zunächst wird die Attraktivität der Melodie eine nicht geringe Rolle gespielt haben. Auf die Art der Melodie wird weiter unten eingegangen. Dann müssen in dem Lied selbst thematische Anknüpfungspunkte gegeben sein, um als Vorlage für neue Lieder dienen zu können. Es sind dies offenbar:

9 Beachtenswert ist die große Varianz der Schreibweise dieses Namens.

In den Textquellen: Bentznauwer / Bentzenawer / Bentzenawer / Bentzenower / Bentzenouwer / Pensenuwer / yn deß Bentzennouwers Don / jn des Bintzenawers thon / Jn des bentzenawrs thon / Sings inß Bentznowers wyß / Jn des Bentzenawers weis / Jn des Benzenawers ton / Jn des Bentzenawers melody / in des Bentzennawers Thon / Jm thon des Bentzenauwers / in des Bintzenawers thon / im thon wie der Bentzenhawer / inn Pentzenawer odder Toller weise / Jn des Pentzenawers Thon / Auffß Penzenawers weise / up de Panzenaurische wise / in des Pientzenawers Thon.

Nebenbei bemerkt zeigen die Formulierungen der Tonangaben, dass die Begriffe „Ton“, „Weise“ und „Melodie“ synonym verwendet wurden.

In den musikalischen Quellen: Dantzmoß Benczenauher / Benzenouwer / Benzenouher Zürich tantz / Ein guter Bentzinouwer / Bentzinouwer || dantz / Der Pentzenawer || dantz

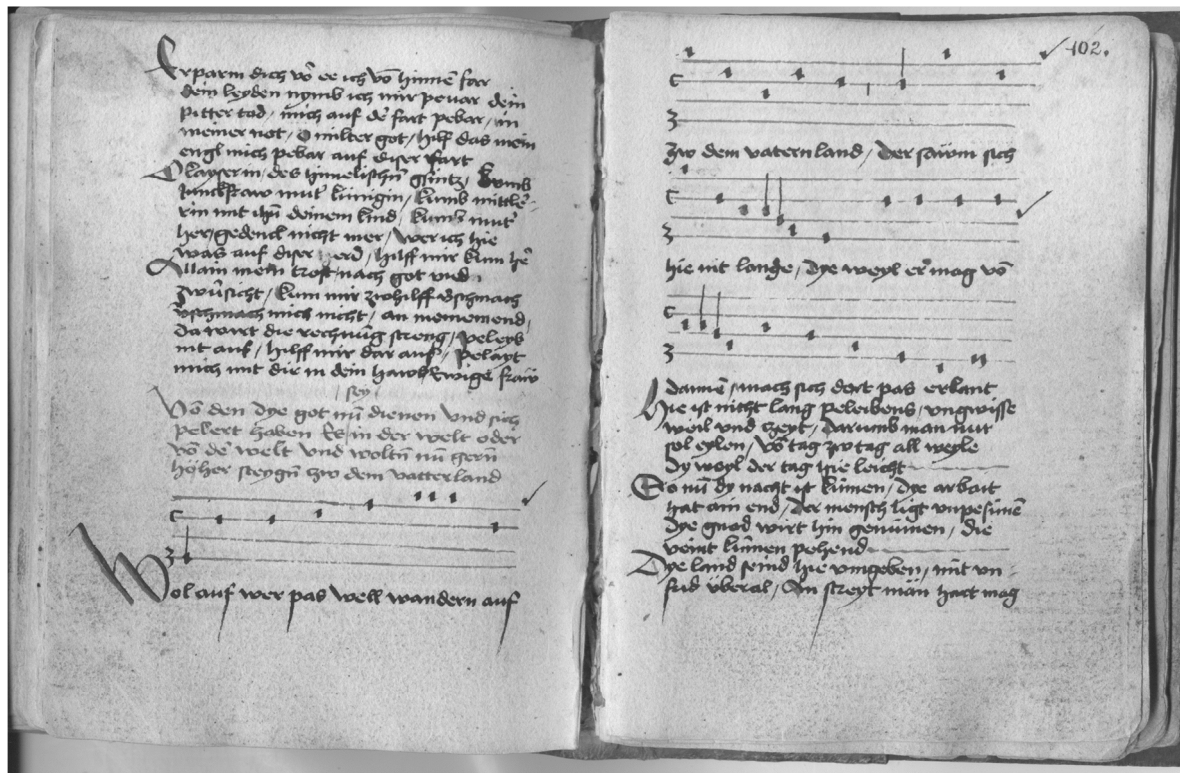


Abbildung 1: Hohenfurter Liederbuch, fol. 101v–102r:
„Wol auf, wer pass well wandern“, um 1460 notiert (Ton 1)

- die militärische Auseinandersetzung zwischen zwei Gegnern,
- die Belagerung und Eroberung einer Stadt, einer Burg als Spezialfall eines militärischen Konfliktes,
- die Hinrichtung des Protagonisten.

In vielen Kontrafakturen werden militärische Konflikte behandelt: Krieg gegen Venedig 1509 (KF 1); die Schlacht zu Kappel 1531 (KF 8/9); die Türkenkriege (KF 10, KF 32); die Eroberung der Stadt Münster 1535 (KF 11); der Zug gegen den Herzog von Braunschweig 1545 (KF 12); der Schmalkaldische Krieg (KF 13, KF 14, KF 15, KF 17); die Eroberung von Dithmarschen 1559 (KF 22); der Kriegszug von Danzig 1563 (KF 26); der Konflikt Dänemark-Schweden 1565 (KF 28). Eher allgemein auf die militärische Sphäre beziehen sich die Lieder gegen die hauptsächlich von Landsknechten getragenen Pluderhosen (KF 20) und das von ihnen ausgehende Fluchen (KF 21). Hinrichtungen werden thematisiert in den Liedern über Hieronymus von Stauf, Hofmeister des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern (KF 2), über Mathias Weibel, einen der ersten evangelischen Märtyrer (KF 6), und über einen zu Unrecht Verurteilten (KF 30). Das Lied über Mathias Weibel diente auch als direkte Vorlage für das Lied über den in der Schlacht zu Kappel gefallenen Ulrich Zwingli (KF 8), der dadurch indirekt ebenfalls als evangelischer Märtyrer dargestellt wird. Vermutlich hatte das Weibel-Lied auch maßgeblichen Anteil daran, dass die Lieder über hingerichtete Täufer im *Ausbund* von 1583 (KF 33) im Versmaß und zur Melodie des Benzenauers gedichtet wurden.

Bei anderen Liedern sind die thematischen Anknüpfungspunkte weniger offensichtlich. Das Lied von der Burg Hohentwiel (KF 3) behandelt einen Konflikt innerhalb des Adelsgeschlechtes Klingenberg um die im Familienbesitz befindliche Burg Hohentwiel, der aber (noch) nicht offen militärisch ausgetragen wird. Ein Bezug zum Benzenauerlied ergibt sich in der Erwähnung des Kaisers Maximilian, der von dem Verfasser des Liedes zur Unterstützung seiner Sache angerufen wird (Str. 21). Auch der Konflikt um den des Amtes enthobenen Augsburger Bürgermeisters Jakob Herbrot (KF 19) ist nicht unmittelbar militärisch, aber nur zu verstehen vor dem Hintergrund der politischen Folgen des Schmalkaldischen Krieges.

Bei den Liedern vom heiligen Ehestand (KF 16) und zum Lob der Buchdruckerei (KF 24) sind Bezüge zum Benzenauerlied nicht erkennbar. Hier mag die Wahl der Tonangabe in dem Bestreben erfolgt sein, für den neuen Liedtext eine beliebte und allgemein verbreitete Melodie im passenden Versmaß auszuwählen. Da das Benzenauer-Lied in der „Hildebrand-Strophenform“ verfasst war, standen mehrere beliebte Melodien zur Auswahl. So werden für mehrere Kontrafakturen gleich zwei oder mehr passende Melodien angeboten, darunter das Hildebrandslied (KF 16), der Bruder-Veiten-Ton (KF 10, KF 24, KF 30), *O du armer Judas* (KF 5, KF 18). In den geistlichen Liedern von Adam Reißner (KF 18) und Daniel Sudermann (KF 34) erscheint die Tonangabe „Benzenauer“ als eine unter vielen und hat anscheinend lediglich die Funktion, ohne inhaltliche Konnotationen eine Alternative zu den anderen Melodien zu bieten.

Die musikalische Überlieferung des Benzenauer

Die musikalischen Quellen des Benzenauers sind zahlreich: Wir kennen vier Überlieferungen des Tons – also der Melodie –, wenn auch zum Teil nur bruchstückhaft. Dann existieren eine Fassung für Tasteninstrumente, neun Ensemble-Überlieferungen sowie 24 Lautenfassungen (eine 25. Fassung – Lt 19 – wird separat zu besprechen sein. Im Quellenkatalog werden unter Lt 14–20 T1 bzw. der Quelle Ms. CH-SAM FP/M 1 auch die Deutungsmöglichkeiten des merkwürdigen Titels aufgeführt: *Ein guter Bentzinouwer. 63. SVP I.V.S.*). Somit sind bisher 38 Überlieferungen bekannt und müssen interpretiert werden. Dabei stehen folgende Fragen im Zentrum: Wie verhalten sich der Ton und die instrumentalen Fassungen zueinander? Wie konsistent ist die Überlieferung der instrumentalen Fassungen und wie lassen sich die Variantenbildungen interpretieren? Wie stehen die zahlreichen Lautenfassungen zu anderen Instrumentalfassungen und worin bestehen ihre Besonderheiten?

Zum Benzenauer-Ton

Zum Benzenauer-Lied selbst haben wir keine vollständige Fassung mit notierter Melodie (Abbildung 2). Die einzige Notation, die mit dem Benzenauer-Lied verknüpft ist, finden wir zu einer Kontrafaktur im Dresdner Manuskript M.53 (Ton 4¹⁰ bzw. KF 17), datiert auf 1550. Darüber hinaus gibt es zwei Fragmente aus in Nürnberg gedruckten Quodlibets: Das erste stammt aus Forster II 1540 (Ton 2), das andere aus Schmeltzl 1544 (Ton 3).

Halten wir die Merkmale der Melodie in der vollständigen Fassung von 1550 (Ton 4) fest.¹¹ Die Melodie ist klar dreiteilig gestaltet: ein wiederholter A-Teil, dann ein B- und ein C-Teil. Jeder Teil ist wiederum in zwei Phrasen gegliedert, die den Verszeilen des Textes entsprechen. Der wiederholte A-Teil eröffnet mit einem Quintsprung vom Grundton c¹ aus und steigt anschließend stufenweise bis zur oberen Oktave c², darauf steigt er stufenweise zur Quinte g¹ ab. Der B-Teil eröffnet mit einem Auftakt von der Oktave c² aus und steigt stufenweise zur Quinte g¹ ab, um dann in zwei Terzsprüngen zum Grundton c¹ zu gelangen. In der folgenden Phrase wird der A-Teil des Liedes verkürzt wiederholt und zu einem offenen Schluss in die Quinte g¹ geführt. Der C-Teil entspricht in seiner ersten Phrase dem B-Teil; in der zweiten Phrase folgt dem Auftakt in der Quinte g¹ der Abstieg vom folgenden Spitzenton a¹ über g¹ f¹ d¹ zum Schlusston c¹.

Lesen wir die zwei Fragmente in Forster (Ton 2) und Schmeltzl (Ton 3) – parallel zur eben besprochenen vollständigen Fassung (Ton 4) –, ergeben sich Abweichungen auf zwei Ebenen. Rhythmik: Die Melodie bei Forster ist eine Halbe kürzer. Bei Schmeltzl ist der Schluss ab der Silbe „schlag“ augmentiert. Melodik: Sekund-Differenz bei Forster bei der Silbe „wöln“; andere Ausgestaltung bei Schmeltzl zu Beginn des C-Teils.

Beide Fragmente stammen aus Quodlibet-Adaptionen, so dass diese Abweichungen auch aus der Notwendigkeit zur Anpassung an dieses Quodlibet gelesen wer-

-
- 10 Die Siglen der musikalischen Quellen sowie der zitierten Literatur verweisen auf den Quellenkatalog, Musikalische Quellen, und sind folgendermaßen zu verstehen: Die erste Angabe betrifft die Besetzung: Ton 1–4, Tasten Ta 1, Ensemblevarianten Ens 1–9, Lautenvarianten Lt 1–25, wobei ein kleines a einen Nachtanz bezeichnet. In den Siglen der Instrumentalfassungen unterscheide ich auch die vier bisher bekannten Varianten des Tenors: T1, T2, T3 und T4. Bei den Lautenfassungen wird u. U. zusätzlich die Griffstellung angegeben. Die Griffstellungen sind in der Sigle vom höchst klingenden Chor (Saite bzw. Saitenpaar) bis mindestens zum nächsten Grundton in Griffschrift notiert: Die Zahlen geben an, auf welchem Bund man greifen muss, wobei die 0 eine leere Saite bedeutet. Drei Griffstellungen kommen vor: 023 (ausführlich 02320-), 23 (ausführlich 2330--), 0022 (ausführlich 002220).
- 11 Alle Melodien bzw. Tenores der Notenbeispiele sind nach C transponiert, und gegebenenfalls wurden für die Umschrift Notenwerte angepasst und Taktstriche gesetzt, um eine optimale Vergleichbarkeit zu erreichen. Die im Text angesprochenen Großtakte sind mit Doppelstrichen markiert.

Abbildung 2: Parallel-Lesung der erhaltenen Melodiefassungen (Ton 2, 3, 4) inkl. der möglichen Vorgängermelodie (Ton 1)

den können. Trotzdem weisen diese Anpassungen auf ein wichtiges Phänomen hin: Die Melodie war für die damaligen Hörer auch nach diesen Anpassungen noch erkennbar! Rhythmische Veränderungen derselben Melodielinie sowie geringfügige melodische Anpassungen stellten also für damalige Ohren keine größere Schwierigkeit im Hinblick auf die Erkennbarkeit einer Melodie dar! Zwei Merkmale des Tons sind im Hinblick auf die später vorgestellten Bearbeitungen wichtig: die Eröffnung mit der Quinte und somit die tonale Eindeutigkeit der Melodie sowie die Form mit wiederholtem A-Teil, dann die durchlaufenden Teile B und C, wobei in B und C jeweils die erste Phrase identisch ist.

Nun existiert im *Hohenfurter Liederbuch* eine um 1460 niedergeschriebene Melodie zu einem geistlichen Text mit dem Anfang „Wol auf, wer pass well wandern“ (Ton 1). Bereits 1895 hat Bäumker, der Herausgeber dieses Liederbuches aus dem bayerisch-österreichischen Grenzraum, erkannt, dass der Anfang der Melodie identisch mit dem Benzenauer-Ton ist.¹² Allerdings entspricht das Lied von 1460 nicht dem Strophenbau des Benzenauers. Deswegen ist es wenig wahrscheinlich, dass die Hohenfurter Melodie in *dieser* Form Vorlage für den Benze-

12 Bäumker, Wilhelm (Hg.): *Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem XV. Jahrhundert nach einer Handschrift des Stiftes Hohenfurt*. Leipzig 1895, Neudruck 1970, S. 67.

nauer-Ton war. Überdies ist die Tonart verschieden: Während die Hohenfurter Fassung in F lydisch steht, sind die späteren Fassungen in F ionisch (modern gesprochen Dur) notiert. Dies spiegelt die allgemeine Entwicklung weg von den Kirchentonarten hin zum Dur-/Moll-System, die im 16. und 17. Jahrhundert zu beobachten ist.

Der Vergleich der vier Fassungen zeigt Folgendes. Teil A ist in allen Fassungen im Kern identisch: Quintsprung vom Grundton aus, Tonrepetition und stufenweiser Aufstieg zur Oktave. Der anschließende Melodieteil ist geprägt durch den Sprung von der Quinte zur Oktave und die Kadenz in der Quinte. Teil B findet sich nur in Ton 4. Teil C stimmt in den drei Fassungen, die diesen Teil enthalten, mit dem raschen Durchschreiten des Oktavraumes vom oberen zum unteren Grundton und anschließendem Abgesang von der Quinte in den Grundton nicht mehr ganz, aber in den Grundzügen überein.

Die instrumentalen Tenores

In den Instrumentalfassungen (Abbildung 3), die den Titel Benzenauer tragen, finden wir den Benzenauer-Ton wieder, jedoch in unterschiedlichen Ausprägungen. Die Melodielinie, die wir in polyphonen Sätzen finden, liegt in der Regel in der Tenorstimme. Dies entspricht der üblichen Praxis des mehrstimmigen vokalen Tenorliedes einerseits, andererseits der Adaption von Tenorliedern für die instrumentale Praxis. Die vorhandenen Tenores zeigen vier verschiedene Ausgestaltungen, die im Folgenden mit T1 bis T4 bezeichnet werden: T1 wird in den Ensemblefassungen Ens 2, Ens 8 und 9, in der Fassung für Tasteninstrument Ta 1 sowie in allen Lautenfassungen außer Lt 6 verwendet; T2 in den Ensemblefassungen Ens 1, Ens 3 und 4, Ens 8 und Ens 9; T3 im Ensemblewerk Ens 5; T4 in der Lautenfassung Lt 6.

Im Notenbeispiel 2 sind die Tenores als Übersicht zusammengestellt, wobei kleine Abweichungen, die zwischen den Quellen existieren, nicht berücksichtigt sind. Für die Lautenfassungen sind zwei konkrete Beispiele ausgesucht, weil sich alle Fassungen leicht unterscheiden und weil eine Reduktion auf das Gemeinsame einen falschen Eindruck des Umgangs mit dem Tenor ergeben hätte – mit der Wiedergabe der konkreten Quellen sind die typischen lautenistischen Verzierungen sichtbar geblieben. Das Triplum (der Nachtanz, meist in einem Dreiertakt) wird hier aus Platzgründen weggelassen.

Aus Benzenauer-Ton wird Benzenauer-Tenor

Untersucht man alle Instrumentalfassungen (Abbildung 3), überrascht folgende Feststellung: Der *Benzenauer* ist weder Liedübertragung bzw. Intavolierung noch

Abbildung 3: Parallel-Lesung der verschiedenen instrumentalen Fassungen des Tenors:
 Ens = Ensemblefassungen; Lt = Lautenfassungen; Ta = Fassung für ein Tasteninstrument

eine bloße Begleitung einer Liedmelodie, sondern in allen Fällen ein Tanz. Genauer gesagt gehört er zu den Hoftänzen. Was ist nun für den Hoftanz¹³ typisch?

Das rhythmische Grundkonzept besteht aus Großtakten zu 6 Semibreven (modern Halbe) bzw. 3 imperfekten Breven (modern Ganze) im Tempus *imperfectum diminutum* (modern als 2/2-Takt übertragen). Diese Großtakte wurden besonders bei Lautenversionen oft in der Oberstimme als 2x3 Semibreven, in der Unterstimme jedoch in 12 Minimen (modern Viertel) als 3+3+2+2+2 gruppiert. Auch eine Einteilung des Großtaktes in zwei Takte zu je 3 Semibreven (3+3+3+3) könnte man in Erwägung ziehen. Diese rhythmische Mehrdeutigkeit ist für den Hoftanz typisch. Der damalige wie heutige Musiker muss sich für eine bestimmte Art der Betonung – die auch von Großtakt zu Großtakt unterschiedlich ausfallen könnte – entscheiden, was natürlich große Auswirkungen auf die klangliche Wirkung hat!

Innerhalb der verschiedenen Hoftänze gibt es eine Trias, die zusammengehört: Der *Schwarz Knab* ist der erste, der *Bayerisch Bott* bzw. der *Ander Hoftanz* der zweite und der *Benzenauer* der dritte Tanz. Der Benzenauer wurde als Hoftanz

¹³ Brinzing, Armin: *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*. 2 Bde., Göttingen 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 4), S. 211–220 mit weiterführender Literatur.

25 mit A-Teil und Schluss in g

28 ab hier wie A

31 Tenor nach oben oktaviert = in Oberstimme

34

wie die ältere und mit dem Hoftanz verwandte Basse danse geschritten und nicht gesprungen. Jedoch ist keine Choreographie bekannt.

Wie unterscheidet sich nun der Benzenauer-Ton vom Tanz? Betrachten wir zuerst die zwei ältesten Instrumentalfassungen des Benzenauers:¹⁴ Das älteste Zeugnis für eine instrumentale Bearbeitung des Benzenauer-Tons ist eine Klaviertabulatur, in die Jacob Ceir ca. 1518 das *Dantz moss. Benczenauher* von Johannes Buchner eingetragen hat (siehe dazu Beispiel 2, Ta 1). Hier tritt uns also der Benzenauer ausdrücklich als Tanz entgegen – und nicht als Lied. Die Liedmelodie wird aber als bekannt vorausgesetzt. Auch in der nächsten Quelle – dem Lautenbuch von Hans Judenkünig von 1523 (Lt 1) – wird das Stück ausdrücklich als Tanz bezeichnet: „Ain Hoff dantz mit zway stimen“. Hier fehlt allerdings im Titel der Bezug zum Benzenauer. Die Oberstimme dieses Tanzes entspricht aber eindeutig dem Benzenauer-Tenor Typ 1 – wie Buchners Version Ta 1.¹⁵

14 Leider können hier aus Platzgründen nicht alle Fassungen abgedruckt werden, welche in den erläuternden Texten angesprochen werden. Eine Edition aller erhaltenen Benzenauer-Fassungen bleibt einem zukünftigen Projekt vorbehalten.

15 Aus dem Lautenbuch von Stefan Craus, das ehemals mit dem Wiener Exemplar von Judenkünigs Druck zusammengebunden war und auf 1526 bis spätestens 1540 zu datieren ist, stammt ein ausgestrichenes Fragment des Benzenauers, das aber derart unvollständig

Rhythmik und Periodik: Bei Buchner wird der A-Teil wiederholt, bei Judenkünig nicht. Die relativ frei dem Vortrag anzupassende Metrik des Tons – wir haben ja im Ton Augmentation und Verkürzung beobachtet – wird in eine klare Periodik von je vier Großtakten pro Teil umgewandelt. Derartiges Begradigen finden wir oft bei der Umformung von Liedern in Tänze.

Melodik und Harmonik: Gleich die Eröffnung des Benzenauer-Tons beinhaltet eine wichtige harmonische Information: den Quintsprung c^1 - g^1 , der zusammen mit dem anschließenden Aufstieg zur Oktave c^2 die Tonalität festlegt, in diesem Falle C-Dur (bzw. ionisch). Und genau dieser Quintsprung fehlt in der umgearbeiteten Melodie von Buchner (Ta 1) und Judenkünig (Lt 1). Somit wird das g zweideutig: Es kann sowohl Quinte in C-Dur als auch Grundton in G-Dur sein. Judenkünig (Lt 1) verwendet zudem mehrmals den Leitton fis^1 , der nach G-Dur weist. Durch die Harmonisierung des eröffnenden g^1 mit dem Basston g und der Kadenz nach G auf den 4. Großtakt hin wird das g zum Grundton – mindestens des A-Teils. Dazu passt auch das e^2 als neuer Spitzenton im Tenor, der das folgende d^2 herausstreicht und als Quinte des Grundtons G bestätigt. In den Harmonisierungen wird diese Umdeutung aufgenommen: Die Melodie bekommt zwei harmonische Zentren. Im A-Teil ist das harmonische Zentrum G-Dur, im B- und C-Teil C-Dur.

Die soeben beschriebene Ausgestaltung des Benzenauer-Tenors für Instrumental-Bearbeitungen ist die häufigste. Ich nenne sie Tenor-Variante 1. Schauen wir uns die Quellen an: Bisher bekannt sind 27 Aufzeichnungen in 10 Manuskripten und 2 Lautendruckten. Auffallend ist, dass 19 dieser Aufzeichnungen in 7 Quellen mit der Region Basel/Deutschschweiz verbunden sind: CH-Bu F IX 22 (Ta 1), D-B 40588 (Lt 7–12), Wecker (Lt 13), CH-SAM FP/M 1 (Lt 14–20), CH-Bu F X 11 (Lt 21), CH-Bu F IX 70 (Lt 23–25) und CH-Bu F X 21 (Ens 2).¹⁶ Diese Quellen sind entweder in Basel entstanden oder stehen mit anderen Quellen, die im Umkreis der Universität Basel anzusiedeln sind, in enger Beziehung. Es ist anzunehmen, dass im 16. Jahrhundert an vielen Orten ähnliche Quellen in ähnlicher Dichte vorhanden waren. Überlebt haben aber offenbar nur die im Quellenverzeichnis aufgeführten Überlieferungen, in denen besonders bei der Tenor-Variante 1 eine Konzentration auf die Region Basel/Deutschschweiz auszumachen ist. Deshalb hier einige Bemerkungen zum „Basler Überlieferungsnetz“.

Die meisten Quellen aus diesem Überlieferungsnetz liegen heute in der Universitätsbibliothek Basel. Der Grundstock dieser Bibliothek geht auf das 1661 vom Rat der Stadt Basel gekaufte Amerbach-Kabinett zurück. Diese Sammlung, die in erster Linie die privaten Bücher und Gegenstände der Basler Bürgerfamilien Amerbach und Iselin und der von ihnen gesammelten Zeugnisse anderer Basler

und wegen der Streichungen kaum lesbar ist, dass wir auf eine Interpretation dieses Fragments (Lt 2) verzichten.

16 Eine Aufschlüsselung der Abkürzungen findet sich im Quellenteil.



Abbildung 4: Rhythmische Mehrdeutigkeit zwischen Ober- und Unterstimme

Familien enthält, bildete das erste von einem Gemeinwesen getragene öffentliche Museum.¹⁷ Die Musikbibliothek daraus sowie die Musikalien, die auf anderem Weg in die Universitätsbibliothek gelangten, entstammen keinem höfischen Umkreis bzw. nicht dem Hochadel, sondern repräsentieren das Musizieren in der aufsteigenden bürgerlichen Schicht. Das Basler Überlieferungsnetz, das auch Quellen außerhalb des Amerbach-Kabinetts enthält, wurde aus einem geographisch relativ engen Umkreis gespeist und enthält wenig ortsunabhängige Dokumente. Auch wenn wir dank des Archivs der Familien Amerbach und Iselin eine spezielle Überlieferungssituation vorliegen haben, müssen wir gewärtig sein, dass der größte Teil der damals existierenden Quellen verloren ist.

Das aufsteigende Bürgertum in Basel ist eng mit der 1460 gegründeten Universität und diese wiederum mit den vielen bedeutenden Buchdruckereien in Basel verbunden. Wegen der vielen in- und ausländischen Studenten und Dozenten war Basel, das 1501 der Eidgenossenschaft beitrug, ein Brennpunkt des geistigen Lebens. Hier kamen einerseits fast alle gebildeten Kreise der Deutschschweiz zusammen, so dass eine Schweizer Quelle fast automatisch auch mit Basel in mehr oder weniger enger Berührung steht. Andererseits haben auch Studenten aus ganz Europa Musik nach Basel gebracht.¹⁸

17 Kmetz, John: *Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*. Basel 1988 (Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel), deutsch S. 11–14, englisch S. 22–23.

18 Ein Beispiel ist die korrekte polnische Schreibweise in der Hand des Baslers Emanuel Wurstisen in CH-Bu F IX 70 (Lt 23-25), S. 294: *Chorea Polonica* || *Mowi namię sąsiada* A.F (e und a mit cédille-ähnlichem Zeichen).

Neben diesen 19 Fassungen aus dem Basler Überlieferungsnetz existieren nur acht weitere Überlieferungen der Tenor-Variante 1, nämlich die erwähnten Lautenfassungen von Judenkünig (Lt 1) und Craus (Lt 2) aus Wien, dann drei Fassungen in der in München entstandenen Lautentabulatur D-Mbs 1512 (Lt 3–5) und eine in Süddeutschland entstandene große Lautenhandschrift (Lt 21, D-Sl). In polyphonen Fassungen finden wir T1 ausschließlich in der in Breslau gedruckten Sammlung von Hess (Ens 6 und 7 = Hess Nr. 66 und 68). Auf die speziellen Fragen zu den Lautenfassungen gehen wir weiter unten ein.

Die Tenor-Variante 2 lässt sich primär den Fassungen in Stimmbüchern – also für polyphone Aufführungen – zuordnen. Der Hauptunterschied zu Variante T1 besteht im verkürzten B-Teil und dem C-Teil, welcher ab dem 2. Großtakt dem A-Teil entspricht und somit klar in der G-Tonalität bleibt und auf g¹ kadenziert. Die Quellenlage zeigt folgende Besonderheiten:¹⁹ Ens 1 (D-Mbs 1516) und Ens 9 (D-Us 236) sind vierstimmige Fassungen und komplett überliefert. Von den 5-stimmigen Ens 3 & 4 (Hess 63 & 64) fehlt das Discant-Stimmbuch. Bei der Version aus Ens 8 (D-Rp A.R. 940/41) handelt es sich erstens um eine dreistimmige Fassung und zweitens ist der Bass nur noch als Fragment der letzten vier Takte erhalten.

In den zwei Fassungen aus der Hess-Sammlung ist natürlich nur der Tenor weitgehend identisch, während die anderen Stimmen zwei unterschiedlich klingende Sätze bilden. Aber Ens 4 (Stück 64) ist als Ganzes mehr oder weniger konkordant mit allen anderen Instrumentalfassungen. Die Übereinstimmungen und Abweichungen der sich nahe stehenden Fassungen Ens 1, 4, 8 und 9 im Detail:

19 Uns standen folgende Quellen zur Verfügung:

Ens 1: D-Mbs hat einen schlecht lesbaren digitalisierten Mikrofilm als Digitalisat online. Edition: Whisler, Bruce A.: *Munich Mus. ms. 1516. A Critical Edition*. Diss. Univ. of Rochester, NY 1974.

Ens 9: Den Ulmer Satz haben wir als Digitalisat des Originals freundlicherweise von Herrn Schäfer, Cornetto-Verlag, zur Verfügung gestellt bekommen. Richard Erig hat mir vorher freundlicherweise Kopien zugestellt aus Wendel, Alfred: *Eine studentische Musiksammlung der Reformationszeit. Die Handschrift Misc. 236a-d der Schermer-Bibliothek in Ulm*. 3 Teile. Baden-Baden 1993 (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen 85). Leider erwies sich die Übertragung als fehlerhaft. Insbesondere die nicht dargestellte Wiederholung des B-Teils stellte uns bis zum Eintreffen der Kopie des Originals vor etliche Fragen.

Ens 8: Den dreistimmigen Satz aus D-Rp A.R. 940/41 haben wir in Ermangelung eines Films der Edition von Brennecke, Wilfried: *Carmina germanica et gallica. Ausgewählte Instrumentalstücke des 16. Jahrhunderts für Streicher und Bläser*. Bd. 1, Nr. 3, mit krit. Bericht. Kassel 1956 (Hortus musicus 137) entnommen. Informationen finden sich auch in Brennecke, Wilfried: *Die Handschrift A.E. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg. Ein Beitrag zur Musikgeschichte im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts*. Kassel, Basel 1953 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 1), S. 61.

Diskant: Die zwei früh entstandenen Fassungen Ens 1 und Ens 4 kennen zwei Schlussformeln, welche jeweils im A- und C-Teil vorkommen: Zuerst eine absteigende, dann eine aufsteigende Formel. In Ens 9 kommt im Haupttanz nur die aufsteigende Variante vor, im Triplum erscheinen in allen Quellen beide Formeln.

Alt: Ens 1 nimmt im Alt, C-Teil, T. 5-6 die spätere Lösung der jüngeren Ens 4 vorweg, obwohl diese Lösung in Ens 1 im A-Teil nicht vorkommt. In der Wiederholung vom A-Teil weist Ens 1 eine eigene Fassung in T. 4-6, 10-11 auf. Die Ulmer Fassung Ens 9 ist sehr selbständig, ähnelt aber in Teil A T. 4-6 Ens 1. Brennecke sagt zur Ulmer Stimme: „mit einem wohl später beigefügten, ziemlich ungeschickten Alt.“²⁰ Wie er auf die Vermutung einer später eingefügten Altstimme kommt, ist unklar. Könnte der Tenor eine eigenständige Erweiterung der dreistimmigen Fassung sein, die wir aus Ens 8 kennen?

Tenor: Identisch in allen erhaltenen Varianten.

Bass: Ens 1, 4, 9 sind identisch. Ens 8 nur letzte Takte erhalten.

Aus diesen Befunden lässt sich schließen:

1. Es kann aufgrund der Differenzen in Diskant und Alt keine direkte Verwandtschaft zwischen den Fassungen hergeleitet werden.
2. Es ist eine Tendenz zur Vereinfachung – nämlich die identische Wiederholung von Teilen – zu beobachten: Je später die Quelle, desto einheitlicher die Form.²¹

Tenor-Variante 3, die nur in Ens 5 (Hess 65) auftaucht, weist keinen B-Teil auf. Bemerkenswert ist, dass diese verkürzte Form der Tenorfassung entspricht, wie sie uns um 1460 im Ton 1 (Hohenfurt) begegnet. Hingegen ist eine direkte Verwandtschaft auszuschließen, weil der C-Teil einen anderen Verlauf nimmt als Ton 1. Im C-Teil lehnt sich Ens 5 mit der Kadenz auf c^1 an Variante 1 an.

Grundsätzlich zeichnen sich die Lautenfassungen durch ein weitgehend akkordisches Spiel mit gleichzeitig diminuierender Oberstimme – seltener einer anderen Stimme – aus. Die bereits beschriebene rhythmische Mehrdeutigkeit ist in den Lautensätzen besonders ausgeprägt. Nun gibt es aber eine Besonderheit, die Abklärungen fordert: In der Handschrift aus Samaden sind sieben bzw. acht Benzenauer-Aufzeichnungen zu finden (Lt 13–20). Nun steht im Titel bei einer Fassung „Discant“ und bei einer weiteren Fassung „Tenor“. Zudem kommt der Benzenauer in den existierenden Lautenquellen in drei verschiedenen Griffstellungen vor. Diese Sätze in unterschiedlichen Griffstellungen unterscheiden sich nicht grundsätzlich voneinander. Mit der Bezeichnung der Stimmlage hingegen

20 Brennecke, Wilfried: *Carmina germanica et gallica*, Nr. 3, krit. Bericht.

21 Diese Aussage könnte durch das Auftauchen der Diskantstimme der Hess-Sammlung abgeschwächt werden, falls dort der Diskant auch schon identisch wiederholt würde.

kommt die Frage nach der Aufführungspraxis ins Spiel: Könnten Duette oder gar Trios vorliegen?

Nun hängt diese Frage mit der Intavolierung von Vokalkompositionen zusammen: Es existiert die Praxis der Intavolierung für mehrere Lauten, die einen vier- oder gar noch mehrstimmigen Satz abbilden kann, hingegen auch die Reduktion auf einen drei- oder gar zweistimmigen Satz für eine Laute. Bei diesen Reduktionen hat sich in der wissenschaftlichen Diskussion die Frage der Ergänzung zum „kompletten“ Satz gestellt, auf die wir in diesem Kontext eingehen müssen. Ist zum Beispiel der zweistimmige Satz von Judenkünig (Lt 1) komplett oder fehlt eine zusätzliche Stimme?

Die erste zu beantwortende Frage betrifft das Instrument selbst, die Stimmung der Lauten und die verwendeten Größen. Die zweite diejenige der Intavolierung bzw. Bearbeitung für Instrumente generell und für Laute im Besonderen. Die dritte Frage betrifft die Lauten-Ensembles und die hierfür gedachten Intavolierungen.

Die Laute war zur Entstehungszeit der deutschen Lautentabulatur Ende des 15. Jahrhunderts ein 5-chöriges Instrument.²² Als Haupttyp fungierte jedoch im 16. Jahrhundert die 6-chörige Laute. In den gedruckten Lautenquellen finden wir erstmals 1565 ein Stück, das ein 7-chöriges Instrument voraussetzt.²³ Melchior Newsidlers Druck von 1574 eröffnet die Reihe von Drucken, die ein 7-chöriges Instrument verlangen, wobei der 7. Chor zunächst in erster Linie gebraucht wurde, um den Tonumfang zu erweitern. Dadurch konnte das manchmal fehlende Gammaut – der tiefste Ton des damaligen Tonsystems – dargestellt werden. Somit war der 7. Chor einen Ganzton unter dem 6. Chor gestimmt. Dies ist auch die Begründung bei Melchior Newsidler.²⁴ Nun wissen wir aber aus verschiedenen Quellen aus der Zeit von spätestens 1511, dass 7-chörige Instrumente existiert haben.²⁵ Manchmal wird der 6. Chor auch eine Sekunde tiefer ge-

22 Für eine Einführung in die frühen Tabulaturformen und weitere Literatur siehe Kirnbauer, Martin: *Die frühesten deutschen Quellen für Lautentabulatur ...* In: *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*. Hg. von Young, Crawford und Kirnbauer, Martin. Winterthur 2003, S. 171–204.

23 Bakfark, Valentin: *Harmoniarum musicarum in usum testudinis factarum, tomus primus*. Krakau 1565. Im 1571 bei Phalèse und Bellère in Louvain erschienenen *Theatrum Musicum* ist beim Abdruck von Bakfarks Intavolierung der Motette *Circumdederunt me* von Jacobus Clemens non Papa, die im Druck von 1565 sieben Chöre verlangt, der siebente Chor einfach ausgelassen! Der siebente Chor kommt im *Theatrum* gar nicht vor.

24 Neusiedler, Melchior: *Teütsch Lauten=||buch ...* Straßburg: Bernhart Jobin 1574, S. ii^v–iii^r.

25 Virdung 1511, Judenkünig 1523, Gerle 1532 schreiben in ihren Drucken von 13-saitigen (= 7-chörigen) Lauten. Im Pesaro-Manuskript (I-PESo 1144; Faksimile siehe Kirnbauer, Martin: *Die frühesten deutschen Quellen für Lautentabulatur ...*) wird ein 7. Chor verlangt, der sogar eine Quarte tiefer als der 6. Chor gestimmt ist.

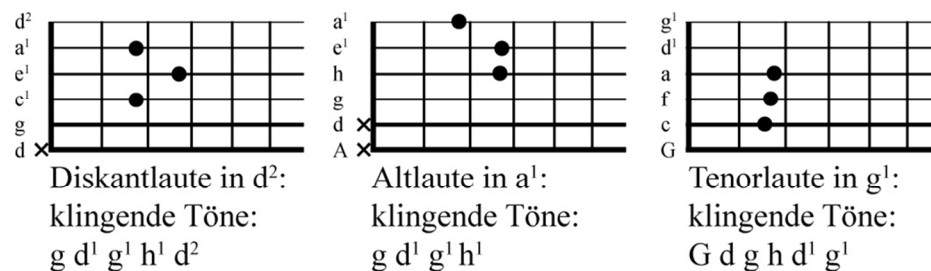


Abbildung 5: Griffstellungen des klingenden G-Dur-Akkordes auf dem Griffbrett verschieden hoch gestimmter Lauten

stimmt („im Abzug“), wie dies beim Benzenauer Lt 5 aus D-Mbs 1512 der Fall ist. Das Problem, das den Gesamtambitus der Stimmung der Laute auf genau zwei Oktaven beschränkt, ist nach heutiger Ansicht in der Saitentechnologie zu suchen: Die Reißgrenze des Materials gibt die höchste erreichbare Tonhöhe vor, während im Bassregister die benötigte Masse der Saite zu sehr dicken und somit entsprechend obertonarmen Bässen führt. Zur Aufhellung des Klanges werden den Bässen Oktavsaiten zur Seite gestellt, wodurch auch bei den dumpf klingenden Basssaiten dank der Aufhellung ein verbesserter Gesamtklang entsteht. Mit drei verschiedenen Techniken der Darmsaitenherstellung ist es möglich, für die leeren Spielchöre einen Gesamtambitus von zwei Oktaven zu erreichen.

Heute würden wir von einer einheitlichen Lautengröße und verschiedenen Griffstellungen der gleichen Stimmtonhöhe²⁶ des Instrumentes ausgehen. Somit erhalten wir, in absoluten Noten gesehen, verschiedene Tonarten für dasselbe Stück – wir lesen diese verschiedenen Griffstellungen als Transposition des Stückes.

Damals aber wurden die Instrumente in Familien gebaut und gespielt, wobei der Stimmton der höchst klingenden Saite die größte mögliche Mensur (frei schwingende Saitenlänge) definiert.²⁷ Bei der Laute waren im deutschsprachigen Gebiet die Instrumentengrößen Tenorlaute in g¹ (ca. 66 cm Mensur), Altlaute in a¹ (ca. 59 cm) und Diskantlaute in d² (ca. 44 cm) weit verbreitet und wurden selbstverständlich nebeneinander verwendet. Es gab aber auch die Großbass- (ca. 88 cm, in d¹), Bass- (ca. 78 cm, in e¹) und die Oktavlaute (ca. 33 cm, in g²) – gesamthaft also einen Stimmensatz mit sechs Lauten, gestimmt von d¹, e¹, g¹, a¹, d² bis g². Aufgrund der abweichenden Stimmtonhöhe hatte jedes Instrument für das entsprechende Stück seine eigene Griffstellung – und diese Varianten in verschiede-

26 Hier ist nicht die Stimmtonhöhe im Sinne des a¹ = 440 Hz gemeint, sondern die Höhe des ersten Chors, der als Ausgangspunkt für das Stimmen der Laute dient. Die Diskantlaute in d² hatte als Stimmung d² a¹ f¹ c¹ g d, die Altlaute in a¹: a¹ e¹ h g d A und die Tenorlaute in g¹: g¹ d¹ a f c G.

27 Zum Verhältnis zwischen Stimmton und Mensur siehe Schlegel, Andreas: *Die Laute in Europa. Geschichte und Geschichten zum Geniessen*. Menziken 2006, S. 36–40 bzw. ders. u. Lüdtkke, Joachim: *Die Laute in Europa 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern*. Menziken 2011, S. 74–80.

nen Griffstellungen klangen, wenn sie gleichzeitig auf den entsprechenden Instrumenten gespielt wurden, in ein- und derselben Tonart. Mit der Wahl seines Instrumentes bzw. der Griffstellung konnte sich ein Lautenist dem Instrument seines Mitspielers, z. B. dem Umfang einer Blockflöte, anpassen, wobei gut ausgebildete Musiker sowieso in der Lage sein mussten, solch einfache Sätze nach dem Gehör zu transponieren.

Nun betrachten wir die Musik aus einer Zeit, in der ungleichstufige Stimmungen und Temperaturen²⁸ verwendet wurden. Somit stand im Prinzip nur ein Segment von zwölf Tönen zur Verfügung, weil die enharmonische Verwechslung nicht möglich war. Das Segment konnte durch das Platzieren der Wolfsquinte an einen anderen Ort verschoben, aber nicht grundsätzlich erweitert werden. Dadurch war die Quart- und Quintverwandtschaft der Transposition die einfachste Variante, zumal dann der Bereich der zwölf zur Verfügung stehenden Töne kaum verlassen werden musste. Die drei Griffstellungen, in denen der Benzenauer in Lautenfassungen überliefert ist, liegen denn auch in diesem Bereich: Die Griffstellungen 2330--, 02320-, 002220 liegen je eine Quarte auseinander bzw. können der Diskantlaute in d^2 (02320-), der Altlaute in a^1 (2330--) und der Tenorlaute in g^1 (002220) zugeordnet werden.

28 Unter Stimmungen versteht man heute Systeme, die auf Kosten eines Kommas (der Differenz zwischen den reinen Intervallen der Obertonreihe und den Intervallen des Tonsystems) rechnerisch möglichst viele reine Quinten oder möglichst viele reine Terzen erreichen (pythagoräische Stimmung mit reinen Quinten oder mitteltönige Stimmung mit reinen Terzen). Dabei wird der Tonvorrat auf 12 eindeutige Tonhöhen fixiert, z. B. Es B F C G D A E H Fis Gis Cis. Alle anderen Töne (z. B. Dis, As, Des etc.) stehen dann im Prinzip nicht zur Verfügung.

Temperaturen versuchen, einen Ausgleich zwischen dem Reinheitsanspruch und dem Komma herzustellen, um enharmonische Verwechslungen (z. B. Dis = Es, As = Gis, Cis = Des) zu ermöglichen. Dadurch wird der zur Verfügung stehende Tonraum erweitert. Die äußerste Temperatur ist die gleichstufige Temperatur (früher auch gleichschwebende Stimmung oder Temperatur genannt), welche die 12 Halbtöne völlig gleichmäßig einteilt. Dadurch ist nur noch die Oktave rein. Auf diese Temperatur beziehen sich die immer weiter verbreiteten Angaben in Cent: Ein gleichstufig temperierter Halbton weist 100 Cent auf, eine Oktave 1 200 Cent.

Siehe Strauch, Werner von: *Handbuch der Stimmungen und Temperaturen. Ein praktischer Leitfaden für die Spieler von Bund- und Tasteninstrumenten*. Berlin 2009 oder Schlegel, Andreas u. Lütke, Joachim: *Die Laute in Europa 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern*. Menziken 2011, S. 42–66. Die verschiedenen Interpretationen z. B. der Gerle-Stimmanweisung, die seit Mitte der 1970er-Jahre vorgeschlagen wurden, weisen auf die Schwierigkeit hin, dass die Texte tatsächlich oft mehrdeutig sind. Die zunehmende Erfahrung mit ungleichstufigen Bundsetzungen dürfte in Zukunft zu breiter anerkannten Interpretationen führen.

Die Fragestellung beim Betrachten von Tabulaturfassungen sollte zuerst sein: Für welche Instrumentengröße wurde das Stück arrangiert, damit es in der Originaltonart erklingt? Natürlich können die Fassungen auch auf anderen Instrumentengrößen gespielt werden und somit tatsächlich „transponiert“ erklingen, doch sollte unser Denken grundsätzlich von der Originaltonart der Intavolierungsvorlage ausgehen.

Dies führt zur zweiten Fragestellung: derjenigen nach der Intavolierung bzw. Bearbeitung für Instrumente generell und für Laute im Besonderen. Schauen wir uns ein Beispiel für eine Intavolierung für zwei Lauten im Quartabstand an, das bei Wecker im Tenor-Lautenbuch als Nr. XV steht und dessen Diskant-Stimme dank des Nachdrucks in Heckel rekonstruiert werden kann:²⁹ das Madrigal *Il bianco e dolce cigno* von Arcadelt.³⁰

Die Intavolierung für das höher klingende Instrument wird im Druck generell als „Discant“ bezeichnet, obwohl es sich je nach Intervall zwischen den Instrumenten wohl um eine Diskant- oder eine Altlaute gehandelt hat. Die höher klingende Laute ist in der Griffstellung 2330--, die tiefer klingende Laute – wohl entweder eine Tenor- oder eine Altlaute – in Griffstellung 301023 intavoliert. Das Original steht in F. Um einen F-Klang zu erhalten, muss die höhere Laute in g¹, die tiefere in d¹ stehen. Dies würde bedeuten, dass die hohe Laute ein Tenor-Instrument mit ca. 66 cm Mensur, die tiefe Laute eine so genannte Großbass-Laute mit ca. 88 cm wäre. Dies scheint schon aus grifftechnischen Gründen kaum möglich. Vielmehr scheint eine Aufführung auf einer Diskantlaute in d² und einer Altlaute in a¹ vorzuliegen, wobei das ganze Stück gegenüber dem Original um eine Quinte nach oben transponiert ist. Damit steht diese Art der Intavolierung in einer Tradition, wie wir sie aus der Intavolierungserklärung von Judenkünig kennen.³¹ Dort wird zuerst unterschieden, ob eine Vorlage ein b als Vorzeichen hat oder nicht. Die zwei „Umrechnungstabellen“ stellen die Notennamen dar und den Ort auf dem Lautengriffbrett, wo die jeweilige Note gegriffen werden muss (dies in den Zeichen der deutschen Tabulatur). Die erste Tafel ist für Vorlagen, die kein b als Vor- bzw. konsequent verwendetes Versetzungszeichen aufweisen und weist die Töne vom „Are“ (A als leerer 6. Chor) bis zum „Ela“ (e" auf dem 7. Bund des 1. Chores) einer Laute in a¹ zu. Dann heißt es:

Wann aber ym bas ettliche noten zu nider oder tyeff gieng so fach in allen stymen/ ain quart höher an/ auff ainer Lautten/ vnnd sonderlich/ wann du Tenor vnd baß setzen

29 Heckel, Wolff: *DISCANT. || Lautten Buch/ von mancherley || schönen und lieblichen stücken/ mit zweyen Lautten || zusammen zu schlagen ...* Straßburg 1562; HMB 1562–3, S. 76–79.

30 Aus: *Il primo libro di madrigali d'Archadelt*. Venezia: A. Gardane 1539.

31 Judenkünig, Hans: *Underweisung*, Fol. k iij^v– [k v]^r. In der Edition aus der Reihe *Die Tabulatur* (hg. von Helmut Mönkemeyer, Hofheim o. J.) sind die Tabellen auf S. 66 und 67 vertauscht. Dies kann aufgrund des sichtbaren Durchschlags des Münchner Exemplars, das online abgerufen werden kann, festgestellt werden.

wilddt, so fach alltzeyt ain quart höher an/ dann der Gesang clauiert ist/ dan die discant Lutten sol allezeit ayn quart höher gezogen sein dann die grosser Lautten/ wann zwen zusammen schlahen wellen. &c.³²

In der zweiten Tafel werden Vorlagen, die mit einem b vorgezeichnet sind – modern gesprochen in d-moll stehen –, so auf die Laute gesetzt, dass die Laute theoretisch in g¹ steht. Im Text wird vom „Abzug“ geredet, dem Herunterstimmen des 6. Chores um einen Ganzton bzw. von der Verwendung eines 7-chörigen Instrumentes („dreyzehen saytten“). Das „gamut“ [!] (G) wird dem leeren 6. Chor und das „Ela“ dem 9. Bund des 1. Chores zugeordnet. Somit sind die zwei Lautenstimmungen in g¹ und a¹ aufgeführt: Die zwei am weitesten verbreiteten Typen waren die Tenorlaute in g¹ und die Altlaute in a¹.

Nach Anleitung von Judenkünig heißt es, dass Tenor und Bass für ein Duettspiel im Quartabstand eine Quarte nach oben transponiert werden und von dort mithilfe der Tafel in Tabulatur umgesetzt werden sollen. Für einen klingenden C-Dur-Dreiklang resultiert dann gemäß Judenkünigs Tabelle 2 für die Diskantlaute die Griffstellung 02320-, für die Altlaute 2330--. Und genau diese Griffstellungen finden wir für den Benzenauer in der Samadener Quelle mit „Discant“ (Lt 18) und mit „Tenor“ (Lt 20) bezeichnet. Von daher könnte es sich um Duett-Stimmen handeln.

Doch nochmals zurück zur Frage der Instrumente und der Tonhöhe bei Intavolierungen: Wir haben Stücke, die einen Rückschluss auf die Stimmung der Laute zulassen könnten, weil die Oberstimme (Diskant) in Mensuralnotation, Tenor und Bass hingegen in Tabulatur geschrieben wurden. Aber schon der Blick auf Bearbeitungen von Vokalmusik in Arnolt Schlicks *Tabulaturen etlicher Lobgesang*³³ zeigt, dass das System nicht logisch, sondern pragmatisch funktioniert:

<i>Titel bei Schlick:</i>	<i>Seite</i>	<i>Tonart</i>	<i>Laute 1. Chor</i>
Mein M. ich hab	57	a äolisch	a ¹
Cupido hat	59	a äolisch	a ¹
Hertzliebste pild	61	c ionisch	a ¹
Nach lust	62	f ionisch (mit b)	f ¹
Vil hinderlist	64	c ionisch	a ¹
Möcht es gesein	65	a äolisch	e ¹
Mein lieb ist weg	66	e phrygisch	e ¹
Ich schrei und rieff	67	c ionisch	a ¹
Metzkin isack	68	g dorisch (mit b)	g ¹
Philips zwolffpot auß not hilff mir	71	c mixolydisch (mit b)	g ¹
Nun hab ich all mein tag gehört	73	g dorisch (mit b)	g ¹

32 Judenkünig, Hans: *Underweisung*, Fol. k iiij.

33 Schlick, Arnolt: *Tabulaturen Etlicher lob || gesang und lidlein uff die orgeln und lau || ten ...* Mainz: Peter Schöffer 1512.

Titel bei Schlick:	Seite	Tonart	Laute 1. Chor
Maria zart	74	e phrygisch	d ¹

Es ist nicht anzunehmen, dass der begleitende Lautenist fünf verschiedene Instrumentengrößen (in d¹, e¹, f¹, g¹, a¹ gestimmt) bei sich haben musste und von Stück zu Stück das Instrument wechselte. Vielmehr dürfte sich die Singstimme der Lautenstimmung angepasst haben. Dies ist schon beim ersten erhaltenen Druck für Laute und Singstimme von 1509 so: Dort wird der erste zu singende Ton in Texten wie „La uoce del sopran al terzo tasto del canto“ [= Die Sopranstimme beginnt mit demjenigen Ton, der auf der Gesangssaiten (1. Chor) am dritten Bund liegt.] umschrieben.³⁴ Der Sänger passt sich also der Lautenstimmung an. 1536 wird dies bei Luis Milan auf eine besondere Art deutlich: Dort ist die Singstimme ausschließlich in der Tabulatur notiert und mit roten Tabulaturzeichen gekennzeichnet.³⁵ Einen Beleg für die Kontinuität dieser Praxis liefern z. B. der Druck *21 Psalmen* von Nicolas Vallet, bei welchem der erste Ton des Sängers als Tabulaturzeichen angegeben wird – und die Mensuralnotation hat sich somit von der real klingenden Tonart her nach der Stimmung der Laute zu richten.³⁶

So lässt sich die Anweisung bei Judenkünig pragmatisch so lesen, dass der Ambitus des Stückes auf die Laute passen muss – und dass Tonarten gewählt werden, die gut in der Hand liegen und dem zur Verfügung stehenden Tonmaterial entsprechen. Die Quart- bzw. auch vorkommende Quint-Transposition liegt auf der Hand, weil somit der Tonvorrat bei ungleichstufigen Stimmungen und Temperaturen nur um eine Position in Richtung (modern gesprochen) Kreuz- bzw. B-Tonart verschoben wird. Dies ist vor dem Hintergrund der ungleichstufigen Stimmungen und Temperaturen von Bedeutung, weil somit im Normalfall der durch die Bundsetzung gegebene Tonvorrat ausreicht und deshalb kein Ton umgestimmt bzw. kein Bund angepasst werden muss.

34 Bossinensis, Francisco: *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*. Libro primo. Venedig: Ottaviano Petrucci 1509, Fol. III^r.

35 Milan, Luis: *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulade El maestro*. Valencia 1536. Pikanterweise existiert eine schwarz-weiße „Faksimile“-Reproduktion, bei der die Singstimme logischerweise nicht von den übrigen schwarz gedruckten Tabulaturzeichen zu unterscheiden ist: Milan, Luis: *Libro de musica de vihuela de mano*. Réimpression de l'éd. de Valence 1535. Genf 1975. Ein wirkliches Faksimile in hervorragender Qualität wurde 2008 von der Sociedad de la Vihuela herausgegeben: Milan, Luis: *Libro de musica de vihuela de mano intitulado „El maestro“*. Estudio preliminar de Gerardo Arriaga. Hg. von Francisco Roa. Madrid 2008.

36 Vallet, Nicolas: *Een en twintich Psalmen Davids*. Amsterdam 1615. Zu den verschiedenen Druckversionen von Vallet siehe Schlegel, Andreas: *On Lute Sources and their Music. Individuality of Prints and Variability of Music*. In: *Essays in Celebration of Arthur J. Ness's 75th Birthday*. Part II. *Journal of the Lute Society of America* 42 (2009), im Druck.

Wie wurden Gesangsstücke im deutschsprachigen Raum intavoliert? Die meisten Lauten-Intavolierungen sind dreistimmig. Normalerweise wurde der Alt weggelassen, damit ein gut spielbarer Satz entsteht. Nun gibt es in Judenkünig (Lt 1) eine zweistimmige Fassung des Benzenauers. Fast alle deutschen Lautenbücher, die nach pädagogischen Gesichtspunkten aufgebaut sind und von denen Judenkünig das älteste ist, enthalten „für die anfahenden Schüler“ zweistimmige Stücke, welche meist Tenor und Bass enthalten³⁷ – und zwar (modern gesprochen) eine Quarte höher notiert als normal.³⁸ Da der Alt bei der Intavolierung vierstimmiger Sätze sowieso meist weggelassen wurde, „fehlt“ dem Satz somit der Diskant.

Dorf Müller geht davon aus, dass die Diskantlaute, die ja eine Quarte über der Altlaute steht, den mehr oder minder verzierten Superius dazu spielt,³⁹ wie dies bei Spinacino oder Dalza überliefert ist.⁴⁰ Meyer schließt aus den Quellen Newsidler 1536-6 und D-Mbs 1512, welche einige Stücke eine Quarte hochtransponiert in zwei wie auch in der normalen Lage in drei Stimmen enthalten, dass offenbar das Spielen im Duett viel weiter verbreitet gewesen sei als bisher vermutet.⁴¹ Dupraz führt folgende Argumente auf, die gegen eine solche Praxis sprechen:⁴²

1. In Gerle 1532-2 und Newsidler 1536-6 wird der Anspruch erhoben, dass man mit dem vorliegenden Buch ohne Lehrkraft – also alleine und ohne Duopartner – Laute lernen könne. Hinzu kommt, dass die zwei- und dreistimmigen Sätze derselben Tenorlieder nicht gleichzeitig aus demselben Buch gespielt werden können.

37 Eine chronologische Liste dieser Lautenbücher findet sich im Anhang (S. 217).

38 Judenkünig: *Underweisung*, Fol. k iij: „[...] vnnd sonderlich/ wann du Tenor vnd baß setzen wildt/ so fach alltzeyt ain quart höher an/ dann der gesang clauiert ist/ dan die discant Lautten sol allezeit ayn quart höher gezogen sein dann die grosser Lautten/ wann zwen zusammen schlagen wellen. &c.“.

39 Dorf Müller, Kurt: *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Tutzing 1967 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 11), S. 108.

40 Spinacino, Francesco: *Intabulatura de lauto*. Libro primo. Venedig: Ottaviano Petrucci 1507, Nr. 8, 9, 10, 11, 12; Libro secondo. Venedig: Ottaviano Petrucci 1507, Nr. 29; Dalza, Joanambrosio: *Intabulatura de Lauto*. Libro Quarto. Venedig: Ottaviano Petrucci 1508, Nr. 42, 43, 44; Schlick, Arnolt: *Tabulaturen Etlicher Lobgesang und lidlein ...* Mainz: Peter Schöffer 1512.

41 Meyer, Christian: *Contribution à l'étude des sources de la musique de luth dans les pays germaniques au XVIe siècle*. Diss. Univ. Strasbourg 1986, S. 388–392.

42 Dupraz, Christophe: *Musique pour luths (1507-1601) Catalogue raisonné et édition moderne du répertoire pour plusieurs luths imprimé à la Renaissance. Analyse musicale des mises en tablature de modèles polyphoniques*. Diss. Tours 2001, S. 81–83.

2. In den späteren Drucken Newsidlers, die zweistimmige Stücke explizit „für die anfahenden Schuler“ enthalten, fehlen entsprechende dreistimmige Sätze weitgehend.
3. Einige zwei- und dreistimmige Paare der Sammlungen Gerles und Newsidlers sind nicht im Quartabstand zueinander intavoliert. Dies wäre aber Voraussetzung bei der Hypothese des implizierten Duettspiels.
4. Judenkünigs bereits zitierte Anweisung sagt gemäß Dupraz aus, dass man für die Intavolierung eines TB-Satzes sowieso eine Quarte transponieren muss – unabhängig davon, ob es eine Bearbeitung als Solofassung oder als Duett (für eine Tenorlaute und eine Diskantlaute, die eine Quarte höher steht) werden soll.
5. Gerle macht in 1532-2 und 1537-1 eine Unterscheidung zwischen der Reduktion auf einen zweistimmigen Satz zu pädagogischen Zwecken und dem Einrichten eines vierstimmigen Satzes für ein Lautenduo. Er führt kein einziges Beispiel für ein Duo mit der Stimmverteilung Tenor und Bass (TB) und Sopran, Tenor und Bass (STB) an, die ja zu Stimmverdoppelungen führen würde. Vielmehr gibt er die Stimmverteilung ST für die Diskantlaute, AB für die Tenorlaute an; eine allfällige fünfte Stimme (Vagans) würde der Tenorlaute zugeordnet.⁴³

Für Dupraz sind die zweistimmigen Fassungen eigenständige und ergo solistische Stücke, die zum Erlernen des Lautenspiels gehören und notwendig sind. Allerdings darf ein Musizieren mit einer ergänzten Diskantstimme, wie es im frühen 16. Jahrhundert existiert hat, nicht grundsätzlich ausgeschlossen werden.

Für die Aufführung von Tenorliedern heißt dies: Zweistimmige Fassungen, wie sie zum Erlernen des Lautenspiels verwendet wurden, waren eigenständige und in diesem Sinne „vollständige“ Varianten. Wir müssen also davon ausgehen, dass im deutschsprachigen Raum das zweistimmige Spielen von Tenorliedern als Solostück eine wichtige Rolle bei der musikalischen Bildung gespielt hat und dass ein nicht unerheblicher Teil der Lautenschüler wohl nie die dreistimmigen Sätze spielen konnte. Die Liste der zweistimmig überlieferten Stücke umfasst 99 Funde⁴⁴ mit insgesamt 52 Liedern und 11 Hoftänzen, wobei bei 35 Stücken innerhalb derselben Quelle sowohl eine zwei- als auch eine dreistimmige Fassung enthalten sind. Der Quartabstand ist mit 32 Paaren, die Quinte mit einem und die große Terz mit zwei Paaren vertreten.

Im letzten Argument von Dupraz ist die Stimmverteilung in Duetten angesprochen. Und hier gilt es, eine regionale Spezialität zu berücksichtigen: Während bei Intavolierungen für ein Lautenduo oft eine Stimmverteilung Sopran und Tenor

43 Gerle: *Musica Teusch*, Nürnberg 1532, Fol. P^r–P^v.

44 Siehe Anhang S. 217f.

für die höhere Laute sowie Alt und Bass für die tiefere Laute zu beobachten ist,⁴⁵ werden im Basler Umfeld Stimmverdoppelungen offensichtlich geduldet. Somit ist das gleichzeitige Spielen von zwei durchaus auch als Solofassungen zu verstehenden Fassungen in verschiedenen Griffstellungen von der Setzweise her nicht grundsätzlich auszuschließen.

Vor diesem Hintergrund haben wir nun die Fassungen für potenzielles Lautenensemble anzuschauen und zu beurteilen, ob es sich bei den Fassungen des Benzenauers in den drei Griffstellungen tatsächlich um Duett- bzw. gar Triofassungen handelt.

Drei Quellen beinhalten alle drei Griffstellungen: D-Mbs 1512 (Lt 3–5); D-B 40588 (Lt 7–12); CH-SAM FP/M 1 (Lt 14–20). Offensichtlich sind die Brugger Quelle (D-B 40588, Lt 7–12) und Samaden (Lt 14–20), die beide dem Basler Überlieferungsnetz zuzurechnen sind, eng verwandt. In der Münchner Quelle (D-Mbs 1512, Lt 3–5), die wohl dem Münchner Hof oder dessen direktem Umfeld entstammt, weisen die drei überlieferten Benzenauer ebenfalls die drei Griffstellungen auf, verfolgen aber in Stimmführung und Verzierungsart einen eigenen Weg. Somit steht diese Handschrift mit dem Basler „Quellennest“ nicht in direkter Verbindung – obwohl in Samaden ein Blatt liegt, das vom Schreiber „HD“ stammt, der der Hauptschreiber der Münchner Quelle ist!⁴⁶ Mindestens indirekte Verbindungen haben also offensichtlich bestanden.

In welcher Stimme erklingt nun der Benzenauer-Tenor (siehe Abbildung 2)? In allen Fassungen außer fünf Diskantfassungen steht der Tenor in der Oberstimme. Dies ist für die Rezeption und Aufführungspraxis des Tenorliedes von Bedeutung, weil somit offensichtlich nicht die Diskantstimme von einem der vorhandenen polyphonen Sätze als „wichtigste“ Stimme taxiert wurde, sondern dieselbe Tenorstimme, wie sie in den zweistimmigen Tenor-/Bass-Intavolierungen als Oberstimme erscheint. Wie weit sich dieser Befund bei anderen Tänzen und evtl. auch bei Liedern bestätigen oder widerlegen lässt, sollte weiter untersucht werden.

In den fünf Diskantfassungen hingegen erscheint der Tenor in einer Mittelstimme (in Lt 9, 12, 15, 17 ganz; teilweise in Lt 5).⁴⁷ Alle Varianten für eine Laute in d² außer Lt 5 oktavierem zudem die Stelle nach oben, bei der der Tenor im Original auf das untere c¹ kadenziert (B-Teil, 2. Großtakt sowie in der Parallelstelle

45 Die entsprechende Anweisung findet sich in Gerle, Hans: *Musica und tabulatur*, Nürnberg 1546, Fol. c2.

46 Staehelin, Martin: *Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Schweiz*. In: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft 3 (1978), S. 57–83, hier S. 81–82.

47 Weil die Notationsart der Laute – die Lautentabulatur – im Gegensatz zur Notation in Stimmen ein Pendeln zwischen Ein- bis Vollstimmigkeit mit 6 Tönen problemlos zulässt, kann die Stimme nicht immer präzise benannt werden – deshalb habe ich vorher von *einer* Mittelstimme gesprochen.

im C-Teil, 2. Großtakt; von dort in den meisten Fassungen konsequent bis in den Schluss). Dies ist für ein klein mensuriertes Instrument, das gegenüber den größeren Lauten eine schwächer klingende Mittel- und Basslage aufweist, sinnvoll. Somit findet sich diese Hypothese für ein kleines Lauteninstrument bestätigt.

Obwohl auch eine Fassung in Wurstisen (Lt 24) und diejenige von Judenkünig (Lt 1) in der Griffstellung für eine Diskantlaute in d² stehen, weisen jene Varianten keine Hinweise für einen typischen Diskantsatz auf. Diese Fassungen könnten also ebenso gut auf einem tiefer klingenden Instrument ausgeführt worden sein. Generell: Außer der Stimmlage des Tenors beim Diskantinstrument besteht kein grundsätzlicher Unterschied zwischen den Solo- und potenziellen Duo-/Trio-Fassungen. Die entscheidende Frage lautet aber nach wie vor: Wurden diese Fassungen gleichzeitig gespielt? Liegen also konkrete Trios/Duette vor?

Aufgrund der bisher zusammengetragenen Hinweise – insbesondere harmonische und melodische Varianten, die sich beim gleichzeitigen Spielen „beißen“ – könnte man sagen, dass es keine Duett- bzw. Triofassungen sind, die man gleichzeitig aus diesen Noten gespielt hat. Diese Vermutung wird mit einem pragmatischen Argument gestützt: Die Fassungen stehen in den Handschriften auf unterschiedlichen Seiten – ein gleichzeitiges Lesen und Spielen der Varianten ist also gar nicht möglich. Aber: Musiker spielten im Allgemeinen nach Gehör bzw. auswendig.⁴⁸ Das musikalische Gerüst eines Stückes musste beherrscht werden, um mitspielen zu können. Das spontane Auszieren eines Grundmodells war eine selbstverständliche Praxis. In Lautenbücher eingetragene Varianten sind also mindestens bei so einfacher Gebrauchsmusik nichts anderes als aufgeschriebene Ausführungsbeispiele, nicht aber „Werke“ wie z. B. intavolierte Motetten.

Weckers Druckfassung, von der der Diskantpart fehlt, hebt sich insofern von den handschriftlichen Fassungen ab, als sie eine weitgehend verzierungsfreie „Basisvariante“ bietet, die keinerlei Konfliktpotenzial für das Zusammenspiel mit einem Improvisator enthält. Die Konflikte, die in den Handschriften entstehen, sind aber typische Folgen von zwei gleichzeitig entstehenden Improvisationen.

Nun muss man sich vergegenwärtigen, dass solche Tänze wohl nicht nur einmal, sondern mehrmals hintereinander über längere Zeit gespielt wurden. Somit reichen die in den Quellen überlieferten Varianten kaum für eine Tanzveranstaltung aus. Vielmehr wurde wohl auf Grundlage der eingetragenen und so gelernten Fassungen improvisiert. Die handschriftlichen Quellen enthalten Improvisa-

48 Um diese Frage zu klären, haben wir Biographien nach Szenen mit Lautenspiel durchforschet. Besonders dankbar sind die Platterschen Biographien. In ihnen haben wir nur zwei Hinweise auf Noten gefunden, in denen Felix Platter die Zusendung von neuen Stücken durch Theobald Schoenauer beschreibt. Es gibt aber einige Hinweise auf Ständchen, bei denen gar keine Noten benutzt werden konnten (z. B. Spielen hinter Tapiserie, Ständchen um Mitternacht, Spielen in der fahrenden Kutsche). Siehe *Felix Platter. Tagebuch (Lebensbeschreibung) 1536–1567*. Hg. von Valentin Lötscher. Basel, Stuttgart 1976.

tionselemente, die zu Konflikten führen können, während Wecker sich möglicherweise der Gefahr bewusst ist und deshalb nur die Basisvariante gedruckt veröffentlicht. Wer diese abspielt, gerät kaum je in Konflikt mit den Mitmusikern.

Es bleibt aber die Frage, ob sich die Musiker damals an den Konflikten wirklich gerieben haben oder ob diese Konflikte nicht erst durch unsere heutige, von der Praxis weit entfernte akribische Betrachtung des Notentextes zu einem Problem werden.

Eine abschließende Beantwortung der Frage, ob die eingetragenen Fassungen konkrete Duett- bzw. Triofassungen sind oder nicht, ist beim bisherigen Wissensstand nicht möglich. Aber:

1. Es war eine regionale Spezialität um Basel und im oberrheinischen Gebiet, im Duettspiel Stimmverdoppelungen zuzulassen.
2. Wir wissen, dass das gesellige Zusammenspiel mehrerer Lauten weit verbreitet war. Entsprechende Literatur wurde auch gedruckt.
3. Die Griffstellungen und speziell die dem kleinen Instrument angepassten Varianten des Benzenauers legen nahe, dass die Aufzeichnungen aus dem Kontext des gemeinsamen Spielens des Benzenauers stammen und somit eine Praxis widerspiegeln.

Die Quintessenz lautet somit: Der Benzenauer wurde sicher als Duett oder gar Trio mit Lauten verschiedener Größen gespielt und die überlieferten Varianten stammen aus dieser Praxis. Es könnten ausformulierte Anwendungsbeispiele für das Zusammenspiel sein, die aber auch solistisch gespielt werden können. Ob genau diese Fassungen gleichzeitig als Duett bzw. Trio gespielt wurden, müssen wir offen lassen.

Zu den letzten beiden Lautenquellen: Der süddeutschen Tabulatur (Lt 22 und 22a), die zu den großen Sammelwerken gehört, liegt derselbe Tenor der Variante 1 zugrunde wie allen bisher besprochenen Lautenquellen. Die Fassung scheint aber weitgehend unabhängig von den Wiener, Basler und Münchner Quellen zu sein. Nur Hans Newsidler, der aus Pressburg stammt und wohl vor den Türken nach Nürnberg geflohen ist,⁴⁹ benutzt nach dem üblichen A-Teil eine völlig abweichende Fassung (Lt 6 und Lt 6a).⁵⁰ Woher diese kommt, ist bisher nicht nachzuvollziehen. Sie enthält auch äußerst merkwürdige Erweiterungen von drei auf vier Teiltakte pro Großtakt – aber unregelmäßig eingestreut, so dass jegliche

49 Neueste biographische Forschungen zu Newsidler: Lüdtké, Joachim: *Hans Newsidler in Nuremberg*. In: *Essays in Celebration of Arthur J. Ness's 75th Birthday*. Part III. *Journal of the Lute Society of America* 43 (2010), im Druck.

50 Newsidler, Hans: *Das Ander Buch ...* Nürnberg 1549 (HMB 1549-6), Fol. i2^v–i4^r: *Der Bentzenawer, Tantz weyss* mit Triplum (Hupff auff), anschließend kommt *Der Beyrisch Bot, Tantz weyss*, ebenfalls mit Triplum.

regelmäßige Periodik abhanden kommt. Und dies trotz seines Titels *Der Benzenawer, Tantz weyß*.

Aus Benzenauer/Hoftanz wird Improvisationsmodell?

Nun haben wir bisher 24 Lautenfassungen vorgestellt. Die 25. Lautenfassung aus der Handschrift aus Samaden mit dem Titel *Ein Guter Bentzinouwer* ist nämlich gar kein Benzenauer, sondern eine Bassedance, die auf dem Tenor *Le petit rouen* beruht.⁵¹ Das Typische beim Hofanz ist die Rhythmik, die beim *Schwarzknab*, beim *Ander Tanz* und *Benzenauer* – und sogar beim *petit rouen* – als „Pattern“ verwendet wird. Man kann die Hoftänze als Pendant aus dem deutschsprachigen Raum zu den italienischen Improvisationsmodellen wie den Passamezzi sehen. Steht hier also der Begriff „Benzenauer“ für eine spezifische Gattung, erkennbar an der Rhythmik und der Ausrichtung an einem gegebenen Tenor statt an einem rein harmonischen Gerüst? Dies wäre eine überraschende Erweiterung der bisher beobachteten Verwendungen des Begriffs „Benzenauer“ als Oberbegriff für den Hofanz-Stil in der lautenistischen Praxis.

Andere Titel für den Benzenauer

In einigen Quellen begegnet uns der Benzenauer mit anderem Namen. Zuerst zum *Polnischen Tanz*: In der Ensemblefassung aus Ulm (Ens 9) lautet der Titel zum Benzenauer *Der Polnisch tantz*. Gibt es Gründe für diese merkwürdige Bezeichnung?

Die vorherigen Stücke in dieser Quelle sind Tenorlieder, die nachfolgenden zwei *Des Königs von Polen tantz / B.Schwertfeger* und *Des Königs tantz*. Der Tenor des *Königs tantz* ist in der Hess-Sammlung als Nummer 87 verzeichnet. Interessanterweise lautet der Titel der Hess-Sammlung: *TENOR. || Etlicher gutter Teutscher und || Polnischer Tentz*. Dort sind jedoch die Sätze allesamt ohne Titel überliefert und nur mit Nummern gekennzeichnet. *Des Königs tantz* ist aber auch mit gekürztem Tenor in zahlreichen Lautenquellen u. a. als *Mass Tantz* in A-Wn 18688 (s. Lt 2) oder *Salve puella* in D-B 40588 (s. Lt 7–12), CH-Bu F X 11 (s. Lt 21), CH-Bu F IX 70 (s. Lt 23–25) bzw. in D-B auch als *Sächsischer Tanz* zu finden – meist nicht nur einmal, sondern mehrmals und in den drei Griffstellungen wie der

51 Meylan, Raymond: *Migration et transformation des polyphonies à armatures (basse danse et Hofanz)*. In: *Le concert des voix et des instruments à la renaissance, actes du XXXIVe Colloque International d'Etudes Humanistes Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance*. Hg. von Jean-Michel Vaccaro. Paris 1995, S. 213–229, hier S. 221–222. Dies hat Raymond Meylan schon 1991 in einem Vortrag für den Kongress *Musica Antiqua Europae Orientalis Filharmonia Pomorska* 5.–10. IX. 1991 in Bydgoszcz, Polen, dargestellt. Das Skript dieses Vortrages durften die Verfasser mit Einwilligung von Raymond Meylan edieren und unter folgender Adresse zur Verfügung stellen: http://accordsnouveaux.ch/de/DownloadD/files/Meylan_Polnische_Taenze.pdf.

Benzenauer.⁵² Die Umbenennung von Tänzen scheint eine weit verbreitete Praxis gewesen zu sein und lässt sich besonders gut bei „polnischen“ Tänzen beobachten.⁵³

Interessant liegt auch der Fall bei der Doppelbezeichnung *Bentzinouwer oder Zurich tantz* in D-B (Lt 8) und CH-SAM (Lt 18, 20). Zu vermuten ist ein Zusammenhang mit den beiden Kontrafakturen KF 8 und KF 9, die sich auf den Tod des Zürcher Reformators Huldrych Zwingli in der Schlacht von Kappel im Jahre 1531 beziehen. Offensichtlich wurde in diesen beiden Quellen die Benzenauer-Melodie mit diesem Zürcher Ereignis verknüpft. D-B ist auf Zürcher Papier geschrieben und enthält auch eine zwei- und eine dreistimmige Fassung in üblichem Quartabstand von Zwinglis berühmten Kappelerlied *Herr, nun heb den Wagen selb*. Die Samadener Quelle ist sehr eng mit D-B verwandt, was durch die nächste Konkordanz unterstrichen wird: Im Rahmen dieser Untersuchung hat sich herausgestellt, dass das bisher nur in einer Fassung bekannte Lied *Mejtlj thund || dir dzän we* auf S. 18–19 von D-B eine weitere Variante des Benzenauers darstellt, die bisher noch nicht als solche erkannt wurde – wohl auch deshalb, weil der Tenor in der Mittelstimme liegt: Es handelt sich um eine Diskantfassung. Die Verwandtschaft zwischen CH-SAM und D-B wird damit nochmals verdeutlicht: Lt 17 (*Bentzi||nouwer || Aliter*) ist identisch mit Lt 9 bis auf Abschreibfehler.⁵⁴

52 A-Wn 18688, Fol. 27^v–28: *finis Mass tanz* 01320- [Moll!];

D-B 40588, S. 15: *Salve pu=||ella* 1330--, S. 21: *Praeludium Sal=||ue puella*. 001220, 30 S. 29: *Ein sächsischer || tantz* [auf Seite:] *Salve puella* 001220 [Moll!];

CH-Bu F IX 23, Fol. 10^v–11^r: *Salve puella / Nachdantz* 02320-;

CH-Bu F X 11, Fol. 4^v: *Salve || puella. / Nach || dantz* 2330--; Fol. 5^r: *Salve || puella || Tenor. / Proportio* 02320-; Fol. 5^v: *Salve || puella. || Bassus. / Proportio || oder nach=||dantz*. 301023; Fol. 18^r–18^v: *Salve puella. || Discantus. / Propor=||tio*. 2330--;

CH-Bu F IX 70, S. 241–242: *XVII Salve puella / Nachdantz* 2330--; S. 242: *XVIII Salve puella, || alio modo / Proportio*, 02320-; S. 242: *XVIII Salve puella / Proportio* 002220;

D-Us 131b, Fol. 1^v–2^r: *Ein Gutts || Denntzlin* 02320-; Fol. 2^r: *Nachlauff* 02320-; Fol. 8^v: *Danantz / Proportz* 2330--;

PL-Kj W 510 (Anhang an Wyssenbach, Rudolf: *Ein schön Tablaturbuch auff die Lauten*. Zürich 1563), Fol. 16^v: *Salve || puella / Nach || dantz*. 02320-; Fol. 16^v: *Salve || puella. / Nach || dantz*. 2330--; Fol. 16^v–17^r: *Salve || puella || Bassus. / Nach || dantz* 002220;

PL-WRk 352, Fol. 68^r: *Tantz / Hupfauff / Pentz* 2330--.

Brinzing, Armin: *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik*, S. 189, weist darauf hin, dass „diese Melodie nicht nur mit dem ersten und dritten Abschnitt von Nr. 86 [*Polnischer Tanz / Der Schäfer von der neuen Stadt*] übereinstimmt, sondern darüber hinaus eine gekürzte Version von Nr. 82 [*Bruder Conrad*] ist.“

53 Brinzing, Armin: *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik*, S. 236.

54 Der Tabulaturbuchstabe „l“ (5. Chor leer), der in D-B korrekt steht und eigentlich gut lesbar ist, wird in CH-SAM zu einem überstrichenen f (6. Chor, 2. Bund). Dann wird in D-B

Zusammengefasst kann die vokale und instrumentale Erscheinung des Benzenauers folgendermaßen dargestellt werden:

- Es existiert nicht nur eine einzige Tenorfassung.
- Innerhalb einer Tenorfassung gibt es verschiedene polyphone Ausformulierungen vom 3- bis 5-stimmigen Satz.
- 2-stimmige Fassungen von Stücken sind weit verbreitet und nicht als „unvollständige, zu ergänzende Stücke“ aufzufassen, sondern vielmehr als eigenständige, oft im pädagogischen Umfeld eingesetzte Varianten.
- Die gleiche Melodie kann unter verschiedenen Namen auftreten (z. B. *Benzenauer oder Zürich tantz* bzw. *Der Polnisch tantz*; anderes Beispiel: *Bruder Conrad* = *Des Königs von Polen tantz*).

Es ist anzunehmen, dass viele der hier aufgezeigten Beobachtungen für das Repertoire generell zu bedenken und bei der Forschungsarbeit zu berücksichtigen sind. So auch die letzte Beobachtung, wonach auch der Diskant eines bekannten Liedes zum Tenor eines Tanzes werden kann (z. B. *Es taget vor dem Walde*⁵⁵).

Lied- und Lautenmusikforschung im Zusammenspiel

Wir haben am Beispiel der Zwingli-Quelle D-B 40588 (siehe Quellenkatalog Lt 7–12) gesehen, wie wichtig das Zusammenführen des Wissens der jeweiligen Spezialisten ist. Unsere Erfahrung zeigt, dass ein großes Potenzial im gegenseitigen Austausch liegt, zumal auf beiden Seiten Spezialwissen erforderlich ist, das durch die Fülle des Materials nur allzu gerne den Blick über das Fachgebiet hinaus versperrt.

Auf die drei Hoftänze *Schwarzknab* – *Der ander Hoftanz* bzw. *Bayerisch Bott* – *Benzenauer* bezogen: Wenn es gelingt, Kriterien zu finden, die das Herausschälen des musikalischen Gerüsts der Melodie erlauben, kann die Suche auch in die entgegengesetzte Richtung gehen. Dann kann vom Lautenrepertoire ausgegangen und von dort aus nach Verwandtschaften im Liedrepertoire gesucht werden – auch ohne Vorliegen eines verräterischen Titels. Die zugrundeliegenden Lieder des *Schwarzknab* und *Der ander Hoftanz* bzw. *Bayerisch Bott* werden nämlich noch immer gesucht – besonders jetzt, wo klar ist, dass der Benzenauer sowohl als Tanz als auch als Ton über lange Zeit lebendig war.

im C-Teil im 3. Großtakt ein Griff 30-2-- durchgestrichen und auf eine darunter geschriebene diminuierte Fassung verwiesen, die in CH-SAM nicht vorkommt. In CH-SAM steht der in D-B durchgestrichene Griff. Die Versuchung wäre groß, CH-SAM als Abschrift von D-B zu sehen. Wir müssen aber bedenken, dass wir hunderte von damals existierenden Lautenbüchern aus dieser Region nicht kennen, weil sie heute nicht mehr vorhanden sind.

55 Siehe Brinzing, Armin: *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik*, S. 175 mit Verweis auf Meylan, Raymond: *Migration et transformation des polyphonies à armatures (basse danse et Hoftanz)*, S. 265 bzw. 269.

Schlussbemerkungen

Was machte den Erfolg des Benzenauers im 16. Jahrhundert aus? Ein lebendig geschildertes historisches Ereignis und das tragische Schicksal eines Protagonisten verknüpft mit einer eingängigen Melodie waren beste Voraussetzungen für eine hundert Jahre währende Popularität.

Über die Art der Rezeption wissen wir allerdings wenig. Wie und wo wurde das Lied gesungen, einzeln oder gemeinsam, ein- oder mehrstimmig, rein vokal oder mit Instrumentalbegleitung? Die literarischen Erwähnungen beschreiben Zusammenhänge, in denen das Lied als Unterhaltungslied fungiert („der Bentzenauer vor der Thüren gesungen“), jedoch zeigen geistliche Kontrafakturen, dass die Melodie als nicht ungeeignet für geistliche Texte empfunden wurde. Für mehrstimmige vokale Bearbeitungen der Melodie gibt es (ausgenommen die Quodlibet-Fragmente) keinerlei Hinweise, so dass wir eine überwiegend einstimmige Aufführungspraxis annehmen dürfen. Auch für eine instrumentale *Liedbegleitung* gibt es keine Anhaltspunkte. Die erhaltenen Instrumentalfassungen zeigen eine eigenständige Bearbeitungspraxis, die die beliebte Melodie zu einem Tanzstück umarbeitete. Während die Ensemblequellen und die Einzelüberlieferung für ein Tasteninstrument die Melodie des Benzenauers in die Mittelstimme legen, erscheint sie bei den Lautenfassungen meist in der Oberstimme.

Text- und Instrumentalquellen zeigen übereinstimmend die lang andauernde Beliebtheit des Liedes bzw. der Melodie bis um 1600 an. Der Schwerpunkt liegt in beiden Quellengattungen in der Mitte des Jahrhunderts, etwa 1540–1570.

Am Beispiel des Benzenauers zeigt sich, dass nur die Zusammenarbeit zwischen Lied- und Lautenmusikforschung ein vollständiges Bild ergibt. Einseitige Betrachtungsweisen werden vermieden, der Blick auf größere Zusammenhänge geöffnet. Angesichts der zahlreichen Beziehungen zwischen dem Liedrepertoire und dem Repertoire in der Instrumentalmusik – besonders in der Lautenmusik – ergeben sich in der Zukunft zahlreiche Anknüpfungspunkte für gemeinsame Forschungen.

Anhang

Dies ist die chronologische Liste der Lautenbücher, welche zweistimmige Stücke enthalten. In Klammern wird zuerst die Anzahl zweistimmiger Stücke, dann die Anzahl der Paare von zwei- und dreistimmigen Stücken im Quartabstand angegeben.

Judenkünig, Hans: *Utilis et compendiaria introductio*. O. O., o. J.; HMB 151?-1, laut Kirnbauer, Martin: *Die frühesten deutschen Quellen für Lautentabulatur ...*, S. 271–272 auf 1523 zu datieren; (10/4).

Judenkünig, Hans: *Ain schone kunstliche underweisung*. Wien: Johann Singryener 1523; HMB 1523-2 (Lt 1); (5/2).

Gerle, Hans: *Musica Teusch*. Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1532; HMB 1532-2, Neudruck Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1537; HMB 1537-1; (4/2).

Newsidler, Hans: *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch*. Nürnberg: Johannes Petreius 1536; HMB 1536-6; (21/10).

Newsidler, Hans: *Ein neues Lautenbüchlein*. Nürnberg: Hans Guldenmund 1540; HMB 1540-1; (4/2).

Newsidler, Hans: *Das Erst Buch*. Nürnberg: Johann Günther 1544; HMB 1544-1; (4/2).

Newsidler, Hans: *Das Ander Buch*. Nürnberg: Johann Günther 1544; HMB 1544-2; (7/-).

Gerle, Hans: *Musica und tabulatur*. Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1546; HMB 1546-9; (4/1).

Newsidler, Hans: *Das Erst Buch*. Nürnberg: Christoph Gutknecht 1547; HMB 1547-4; (4/2).

Newsidler, Hans: *Das Ander Buch*. Nürnberg: Julius Paulus Fabricius 1549; HMB 1549-6; (Lt 6) (4/1).

Auch in folgenden Manuskripten sind solche zweistimmigen Sätze zu finden:

A-Wn 18688 (Lt 2) (7/-).

D-Mbs 1512 (Lt 3-5) (19/15).

D-B 40588 (Lt 7-12) (3/2).

D-Us 131B (1/-). Diese Quelle ist nicht mit Ulm, sondern mit Bern in Verbindung zu bringen. Siehe Gottwald, Clytus: *Katalog der Musikalien in der Schermar-Bibliothek zu Ulm*. Wiesbaden 1993 (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm 17), S. 69. Sie enthält auch einen *Schwarzknab* und gehört ebenfalls ins Basler Überlieferungsnetz.

Keine zweistimmigen Sätze beinhalten folgende Lautenbücher, die sich zum Teil klar als Literatur für fortgeschrittene Lautenisten zu erkennen geben:

Gerle, Hans: *Tabulatur auff die Laudten ... mit drey und vier stymmen*. Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1533; HMB 1533-1.

Newsidler, Hans: *Der ander theil des Lautenbuchs ... für die geübten unnd erfahren diser Kunst*. Nürnberg: Johann Petreius 1536; HMB 1536-7.

Newsidler, Hans: *Das Dritt Buch. Ein New künstlich Lauten Buch, darin vil trefflicher grosser Maisterlichen kunst stück ...* Nürnberg: Johann Günther 1544; HMB 1544-3.

Gerle, Hans: *Eyn Newes sehr Künstlichs Lautenbuch, darinen etliche Preambel, unnd Welsche Tentz, mit vier stimmen, von den berumbsten Lutenisten ...* Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1552; HMB 1552-1.

Eine Auflistung der zweistimmigen Tenor-Bass-Intavolierungen findet sich in Dupraz, Christophe: *Musique pour luths (1507-1601). Catalogue raisonné et édition moderne du répertoire pour plusieurs luths imprimé à la Renaissance. Analyse musicale des mises en tablature de modèles polyphoniques*. Diss. Tours 2001, Vol. I, S. 427–431. Die vorliegenden Informationen sind um einige Neufunde ergänzt.