

des letzten Kapitels zu erinnern und einige neue einzuführen. Die zahlreich erwähnten liturgischen Gesänge verdeutlichen einmal mehr die alltägliche Präsenz des liturgischen Gesanges und dessen im wahrsten Sinne des Wortes fundamentale Bedeutung für die Organisten. Deren wohl wichtigste Aufgabe war das Improvisieren (»fluckmausen«) von Kontrapunkten (»discantieren«) über einem liturgischen → Cantus firmus im Tenor (»tenorisieren«). Die von Rosenplüt verwendeten Begriffe »Contratenor« und »Fauxbourdon« deuten auf Dreistimmigkeit hin, »rundel« und »muteten« auf weltlichen Liedsatz und Motette, womit der im ersten Kapitel behandelte Stoff noch einmal grob abgesteckt ist. Es überrascht vor diesem Hintergrund auch wenig, dass zahlreiche Stücke, die sich in der Sammlung Hermann Pötzlingers finden, auch im Buxheimer Orgelbuch und im Umfeld Paumanns zu finden sind.

Doch wie kann man sich das Verhältnis dieses Orgelbuchs zur Person Paumanns überhaupt vorstellen? Mehrere Stellen im Orgelbuch weisen auf den Blinden, sei es ausdrücklich (»Magistri Conradi pauman Contrapuncti«) oder durch Abkürzungen (»M. C. p. C.«). Repertoire-Überschneidungen mit anderen Handschriften weisen auch sowohl auf Nürnberger als auch auf Münchner Zirkel als musikalische Quelle hin. Der Dialekt der deutschsprachigen Überschriften hingegen ist ein Hinweis auf einen Schreiber aus dem hochalemannischen Sprachraum zwischen St. Gallen, Bern und Südbaden (📖 Welker 2002/2003). Paumann war als Lehrer und Orgelsachverständiger berühmt und muss unzählige Schüler hervorgebracht haben. Als Entstehungsszenario ist also denkbar, dass ein Schüler oder sonstiger Angehöriger des Münchner Paumann-Kreises das dort gepflegte Repertoire (inklusive einer älteren Nürnberger Schicht) abschrieb oder Gehörtes notierte. Da Paumann blind war, konnte seine Musik ohnehin nur durch Diktat und mit Gehilfen zu Papier gebracht werden, und die im 16. Jahrhundert wohl zuerst von Sebastian Virdung (siehe S. 149) vorgetragene Behauptung, Paumann habe die Notationsform der deutschen Lautentabulatur erfunden (welche aufgrund ihrer reinen Buchstabenschrift zum Diktat für einen Blinden

besonders geeignet scheint), gewinnt vor diesem Hintergrund an Plausibilität. Das Buxheimer Orgelbuch ist jedoch keine Schritt für Schritt angelegte Gebrauchssammlung (wie die Sammlung Pötzlingers); sie zeigt die Handschrift eines professionellen Musik-Kopisten und kaum Gebrauchsspuren, so dass es sich möglicherweise um eine erneute Abschrift einer im Paumann-Kreis angefertigten Sammlung handelt.



Abb. 2: Israhel van Meckenem d.J., zwei Kupferstiche (ca. 1490)

Die beiden im späten 15. Jahrhundert entstandenen Kupferstiche Israhel van Meckenems zeigen drei der fünf Instrumente, mit denen auch Conrad Paumann auf seinem Grabstein abgebildet ist. Der linke Stich zeigt das Orgelspiel in häuslich-bürgerlicher Sphäre. Ein Mann spielt beidhändig eine Tischorgel, während die Frau die beiden Blasebälge an der Rückseite bedient. Beide Hände des Organisten sind auf der Klaviatur. Es sind keine Noten zu sehen, der Organist spielt auswendig oder improvisiert, wobei möglicherweise die linke Hand einen weltlichen Tenor, die rechte Hand, die aktiver scheint, eine bewegte Oberstimme spielt (vgl. auch die Darstellung des orgelspielenden Engels auf S. 31). Auf dem rechten Kupferstich musizieren ein

Mann und eine Frau gemeinsam auf Harfe und Laute. Sowohl die Kleidung der beiden, insbesondere der hohe Hut der Frau mit Schleier sowie die Schuhtracht des Mannes, als auch die im Hintergrund angedeuteten repräsentativen Räumlichkeiten deuten auf Angehörige des Adels oder der reichen Oberschicht hin. Im Vordergrund liegt das geöffnete Etui der Laute. Die beiden Spieler schauen einander in die Augen, spielen also entweder auswendig oder bedienen sich einer der vielen Aufführungspraktiken, die zwischen Auswendigspiel und Improvisation liegen.

### »Tenorieren« und »fluckmausen«: Die echten Fundamente

Wer auch immer für die Erstellung des Buxheimer Orgelbuchs verantwortlich gewesen sein mag – es eröffnet vielfältige Einblicke nicht nur in Rezeptions- und Adaptionsgewohnheiten des 15. Jahrhunderts im Allgemeinen, sondern auch in die Praxis und die Ausbildung von Organisten im Besonderen. Orgelspiel und **Orgel Improvisation** wurden zur Zeit Paumanns vornehmlich anhand praktischer Übungen und Demonstrationen in sogenannten »Fundamentbüchern« gelehrt (📖 Wolff 1968). Diese Spiel- und Satzlehren auf einem Tasteninstrument begründeten eine Tradition, die bis in die Generalbasslehren der Romantik hinein eine genauso ungebrochene pädagogische Tradition haben sollte wie der Begriff des »Fundaments«. Die *Fundamenta* Paumanns sind textarm und bestehen fast nur aus Notenbeispielen. Das ein halbes Jahrhundert später entstandene *Fundamentum* des Konstanzer Organisten HANS BUCHNER (1483 – ca. 1538) jedoch expliziert den Zweck dieser Orgelschulen. Die Kunst der Organisten (»ars organistorum«) besteht nach Buchner erstens in der Kunst des Spiels (»ars ludendi«), wozu neben der Fingerfertigkeit vor allem die Kunst des Notenlesens (also der allgemeinen Musiklehre) gehört, zweitens in der Fähigkeit des Arrangierens von Vokalkompositionen für ein Tasteninstrument und des Übertragens in Tabulatur (»ratio transferendi compositas cantiones in formam organistarum, quam tabulaturam vocant«), drittens in der Befähigung zum mehrstimmigen improvisatorischen Aussetzen des Chorals (»ratio quemvis cantum planum redigendi ad iustas duarum, trium aut plurium vocum«). Damit

ist zugleich das im Buxheimer Orgelbuch enthaltene Repertoire grob umrissen. Freie Präludien (»ars ludendi«), Arrangements polyphoner Lieder (»ratio transferendi«) sowie polyphone Aussetzungen einstimmiger geistlicher und weltlicher Melodien (»ratio redigendi«). Hinzu tritt als Bestandteil des Buxheimer Orgelbuchs das besagte Lehrbuch Paumanns, in dem vor allem die Aussetzung einer gegebenen Melodie im Tenor, gelehrt wird. Die pädagogische Anleitung hierzu erfolgt, indem der Reihe nach verschiedene typische Tenorschritte, Tonleiterschnitte und kadenzartige Wendungen durchexerziert und jeweils im dreistimmigen Kontrapunkt ausgesetzt werden. So wird der Schüler in die Lage versetzt, eigene **Choralbearbeitungen** zu erstellen, bei denen der Cantus firmus im Tenor liegt und durch einen Contratenor sowie einen kolorierten Diskant begleitet wird.

»Ars transferendi«: *Metamorphosen einer Chanson*

Neben Choralbearbeitungen enthält das Buxheimer Orgelbuch zahlreiche Beispiele für die »ars transferendi«, darunter Arrangements einiger Werke von JOHN DUNSTAPLE (um 1390–1453), BINCHOIS (ca. 1400–1460) und GUILLAUME DU FAY (um 1357–1474). Letzterer ist auch in dieser Quelle der mit den meisten Werken vertretene Komponist, was einmal mehr seine außergewöhnliche Berühmtheit verdeutlicht, und seine Chanson *Se la face ay pale* ist ein Musterbeispiel für die »ars transferendi« in vielerlei Gestalten.

Se la face ay pale,	Wenn mein Gesicht blass ist,
La cause est amer,	dann ist der Grund Liebe,
C'est la principale,	sie ist der Hauptgrund,
Et tant m'est amer	doch so bitter
Amer, qu'en la mer	ist mir diese Liebe, dass im Meer
Me voudroye voir;	ich untergehen möchte.
Or, scet bien de voir	Nun weiß sie gut,
La belle a qui suis	die Schöne, der ich gehöre,
Que nul bien avoir	dass ich keine Freude haben kann
Sans elle ne puis.	ohne sie.

Der Text von Du Fays Chanson spielt nicht nur mit dem Bild- und Ideenschatz der höfischen Liebe, er spielt auch mit einzelnen Wörtern und Klängen. So taucht die Klangfolge »amer« (als sogenannter ›rime équivoque‹) gleich in drei Bedeutungen unmittelbar hintereinander auf, als »amer« (lieben), »amer« (bitter) und als »la mer« (das Meer). Bemerkenswert ist an Du Fays Vertonung (deren Anfang in Notenbeispiel 3 wiedergegeben ist) zum einen, dass der Komponist die Balladen-Form des Text ignoriert und eine ›durchkomponierte‹ Strophe ohne die eigentlich entsprechende Wiederholungsstruktur der → *Forme fixe* wählt. Bemerkenswert ist ferner, dass im späteren Verlauf der Komposition genau auf der Textstelle »qu'en la mer me voudroye« die große Terz über der Finalis des C-Modus (→ *Modus*) durch ein hinzugefügtes Akzidenz *es* eingetrübt wird, so dass der angesichts des bitteren Texts auf Anhub merkwürdig strahlende Anfang und das kuriose Ende (das gebrochene Dreiklänge in einen Minima-Kanon fñgt) plötzlich in anderem Lichte erscheint. Das überschwänglich helle Stück klingt auf einmal ironisch gebrochen.

Cantus  
Se la face ay pa - - le, La cause et a - mer,

Tenor  
Se la face ay pa - - le, La cause est a - mer,

Contratenor

Notenbeispiel 3: Guillaume Du Fay, *Se la face ay pale*, Anfang (nach der Handschrift Oxford, Bodleian Library, Canon. misc. 213)

Du Fays Chanson erlebte im 15. Jahrhundert zahlreiche Metamorphosen. Das Buxheimer Orgelbuch enthält (unter den entstellten Titeln *Se la fatze ay pale* und *Se la phase pale*) gleich zwei Bearbeitungen für Tasteninstrument, deren zweite in Notenbeispiel 4 zum Vergleich dem dreistimmigen ›Original‹ gegenübergestellt ist. Auf typische Art und Weise (darunter die im Buxheimer Orgelbuch ausgesprochen häufige Auftaktfigur mit Doppelschlag) werden die langen Notenwerte der vokalen Vorlage in instrumentale Spielfiguren aufgelöst. Der Begriff des ›Originals‹ ist allerdings in diesem Zusammenhang irreführend,