WILHELM SCHEPPING

Die Wettener Liederhandschrift



EDITION GERIG

Musikalische Volkskunde

Materialien und Analysen

Schriftenreihe des Instituts für Musikalische Volkskunde
an der Pädagogischen Hochschule Rheinland/Abteilung Neuss

Herausgegeben
von Ernst Klusen

Band VII

MUSIKVERLAGE HANS GERIG · KÖLN

Wilhelm Schepping

Die Wettener Liederhandschrift

und ihre Beziehungen zu den niederländischen Cantiones Natalitiae des 17. Jahrhunderts

HG 1255

MUSIKVERLAGE HANS GERIG · KÖLN

Dieser Band wurde mit Unterstützung der Pädagogischen Hochschule Rheinland, des Landschaftsverbandes Rheinland, der Stadt Kevelaer und des Kreises Kleve gedruckt.

Teil-Auflage: Sonderdruck für die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, Köln

© 1978 by Musikverlage Hans Gerig, Köln/Cologne
Gesamtherstellung: Weiß & Zimmer AG, Mönchengladbach
Alle Rechte vorbehalten, im besonderen die Rechte der Übersetzung
Printed in W.-Germany
ISBN 3-87252-087-3

Inhalt

Vorwort 7
Liste der Abkürzungen 9
Einleitung 10

I. DIE HANDSCHRIFT
1. Beschreibung 18
2. Inhalt 18
3. Die Schreiber 19
4. Zur Chronologie der Niederschrift 20
5. Das Liedrepertoire 21
6. Lokalisierung 22
a) Regionalhistorische und sprachgeschichtliche Zusammenhänge 23
b) Kirchenhistorische Zusammenhänge 26

II. REVISIONSBERICHT
1. Ziele 29
2. Textschreibung 29
3. Zur Revision des Notentextes 31
4. Zu den Übersetzungen 31
5. Zur Kommentierung der Lieder 33

III. DIE LIEDER
1. Noten und Texte – Übersetzungen – Melodie-Einzelkommentare – Konkordanzen und Kontrafakturen 36
2. Die Liedmelodik 140
3. Die Liedtexte: Sprachliche, theologische und volkskundliche Charakteristika 142

IV. DIE ANTWERPENER CANTIONES-NATALITIAE-DRUCKE DES 17. JAHRHUNDERTS ALS HAUPTQUELLE DER WETTENER LIEDERHANDSCHRIFT
1. Die Konkordanzensituation 160
2. Die Antwerpener Cantiones-Natalitiae-Drucke 162
3. Indizien der Abhängigkeit
a) Parallelität von Liedrepertoire und Notation 173
b) Die Titelgebung der Wettener Handschrift 174
c) Autorenangaben 174
d) Stimmbuchcharakter 175
e) Die Komponisten 176
4. Differenzen zwischen beiden Quellen 179

V. KONSEQUENZEN
1. Die Bedeutung der Wettener Liederhandschrift für die Cantiones-Natalitiae-Überlieferung 182
a) Erhellung des Rezeptionsprozesses 182
b) Auffüllung von Tradierungslücken 183
c) Korrektur verderbter Parallelquellen 187
d) Datierungshilfe 187
2. Die Bedeutung der Cantiones-Natalitiae-Drucke für die Wettener Liederhandschrift
a) Datierungshilfe 188
b) Klärung der Autorennennungen 190
c) Aufführungspraktische Informationen 190
d) Gattungszuordnung 192
e) Trägerschaft und Funktionalität 194
f) Brauchtumsbindung 199
3. Schlußbemerkungen 206

Sigelverzeichnis 208
Literaturverzeichnis 212
Register der Liedanfänge 221

Vorwort

Diese Arbeit, deren Kern eine erste Edition der niederrheinischen *Wettener Liederhandschrift* aus dem 17. Jahrhundert bildet, wäre nicht möglich gewesen ohne vielseitige Anregung und Hilfe, für die an dieser Stelle besonderer Dank abzustatten ist.

Der Chronologie nach war es zunächst ihre Initiierung durch Prof. Dr. Ernst Klusen: Im Zuge seiner Forschungs- und Sammeltätigkeit auf dem Gebiet der Musikalischen Volkskunde im Niederrheinraum – seine Heimat wie sein beruflicher Wirkungskreis als Leiter des Niederrheinischen Volksliedarchivs Viersen, dessen Bestände nach seiner Berufung an die Neusser Pädagogische Hochschule in das von ihm 1964 gegründete Neusser Institut für Musikalische Volkskunde übergingen – war er auf diese Wettener Liederhandschrift gestoßen, hatte sie 1952 unter Mitwirkung ihres derzeitigen Besitzers, Kantor Gregor Vos aus Wetten, und des von ihm geleiteten Wettener Kirchenchores in einer Rundfunksendung der Öffentlichkeit vorgestellt, regte schließlich den Verfasser als seinen ebenfalls am Niederrhein gebürtigen jüngeren Instituts-Mitarbeiter zur Edition und Bearbeitung an und begleitete diese Arbeit mit Rat, Hilfe und Geduld.

Sodann förderte Kantor Gregor Vos dankenswerterweise die Arbeit, indem er sein kostbares Erbstück für die Untersuchungen bereitwillig zur Verfügung stellte und darüber hinaus noch manche Unterstützung bot.

Weiterhin verdankt diese Schrift Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer, Köln, ihr Entstehen: Seinem grundsätzlichen wissenschaftlichen Interesse an der regionalen Musikforschung im rheinischen Raum entsprechend, das nicht zuletzt die von ihm begründeten Publikationsreihen der „Denkmäler rheinischer Musik" und der *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* (inclusive *Rheinische Musiker*) erweisen, war er bereit, diese Arbeit als Dissertationsthema* zu stellen und unterstützte sie mit Rat, Interesse und Ermunterung. Dasselbe gilt für seinen Nachfolger auf dem Kölner Lehrstuhl, Prof. Dr. Heinrich Hüschen, dem ebenfalls wertvolle Hinweise und Ratschläge zu danken sind.

Zu danken ist ferner allen Bibliotheken und Archiven, in denen der Verf. – z. T. für längere Zeit – arbeitete und immer wieder von dem freundlichen Rat und der aktiven Hilfe der Mitarbeiter profitierte: vor allem dem Niederländischen Volksliedarchiv Amsterdam, in dem besonders Drs. Marie Veldhuysen und F. Matter die entgegenkommenden Berater und Helfer waren; dem inzwischen nach Utrecht verlagerten Bisschoppelijk Museum Haarlem und seinem stets sehr hilfsbereiten Leiter Pater P. Verspaandonck; der Bibliothèque Royale in Brüssel; der Toonkunst-Bibliothek Amsterdam und Prof. Dr. Frits Noske, der als erster durch wesentliche bibliographische Vorarbeiten den Zugang zu den für die Wettener Liederhandschrift äußerst wichtigen Antwerpener „Cantiones Natalitiae"-Drucken des 17. Jahrhunderts eröffnet hat und zuvorkommende Hilfe leistete; dem Gemeente-Museum den Haag; der Universitätsbibliothek Gent; Studiendirektor F. Hermes als Leiter der Bibliothek des Collegium Augustinianum Gaesdonck; der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Kölner Universität und der Kölner Universitäts- und Stadtbibliothek; der städt. Musikbücherei Düsseldorf; dem Deutschen Volkslied-Archiv Freiburg; der Bibliotheca Collegii Ludgeriani, Münster; der Schloßbibliothek Fürstenberg-Herdringen; der Bibliothek des Priesterhauses Kevelaer und dem Stadtarchiv Kevelaer; dem Kreisarchiv Kleve und dem Kreisarchiv Geldern – insbesondere seinem Leiter Dr. Hövelmann und Kreisoberamtmann Fritz Meyers; sowie Pfarrer Klümper, Wetten, der bereitwillig den Zugang zum Wettener Pfarrarchiv ermöglichte. –

Ebenso ist der Christ Church Library Oxford und der Harvard University Library Cambridge/Mass., USA, zu danken, die beide freundlicherweise Microfilme wichtiger Quellen zur Verfügung stellten.
Dankbar zu nennen ist auch Herr drs. mus. sc. Rudi A. Rasch, Amersfoort, der eine z. T. durch die Unikate der Wettener Liederhandschrift nicht unwesentlich ergänzte Notenedition der Antwerpener Cantiones Natalitiae-Drucke des 17. Jahrhunderts vorbereitet und dem Verf. wertvolle bibliographische Hilfe leistete.
Sodann gebührt besonderer Dank sowohl dem Landschaftsverband Rheinland und der Pädagogischen Hochschule Rheinland wie der Stadt Kevelaer und dem Kreis Kleve, welche diese Arbeit bzw. die Publikation ihrer Ergebnisse wesentlich unterstützten, desgleichen dem Verlag für seine sehr entgegenkommende und verständnisvolle Förderung der Drucklegung.
Und nicht zuletzt meiner Frau und meinen fünf Töchtern, die so manches Mal zurückstehen mußten, wenn die Arbeit an der Wettener Handschrift auch noch die Zeit beanspruchte, die eigentlich ihnen gehört hätte.

* Die Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Köln als Dissertationsschrift angenommen. Referenten: Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer und Prof. Dr. Heinrich Hüschen. Das Rigorosum fand am 17. 12. 1977 statt.

Abkürzungen

A	Alt(us)
a.a.O.	am angegebenen Ort
Anon.	Anonym
Art.	Artikel (z. B. Lexikon)
B	Bassus
Bc	Basso continuo
Bd., Bde.	Band, Bände
Bibl.	Bibliothek
Bln.	Berlin
BP	Bassus Praecentus
C	Cantus
Cant. Nat.	Cantiones Natalitiae (als Gattung)
c. f.	cantus firmus
CN	Cantiones Natalitiae; s. Sigelverzeichnis
Co	Cornett
D	Dominante
ders.	derselbe
Diss.	Dissertation
Dp	Dominantparallele
dt.	deutsch
engl.	englisch
ev.	evangelisch
ebda.	ebenda
f	für
f./ff.	folgende(r)/folgende
Ff./M	Frankfurt/Main
Fl.	Flöte
frz.	französisch
Fs	Festschrift
ggf.	gegebenenfalls
H.	Heft
Hbg.	Hamburg
Hdb.	Handbuch
Hg./hg.	Herausgeber/herausgegeben
Hs	Handschrift
Jb.	Jahrbuch
Jg.	Jahrgang
Jh.	Jahrhundert
Kap.	Kapitel
kath.	katholisch
lat.	lateinisch
LV	Laudes Vespertinae: s. Sigelverzeichnis
Mchn	München
Mf	Die Musikforschung: s. Sigelverzeichnis
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart: s. Sigelverzeichnis
NB	Notenbeispiel
nddt.	niederdeutsch
ndl./Ndld.	niederländisch/Niederlande
ndrrh.	niederrheinisch
Nr.	Nummer
NVA	Niederländisches Volksliedarchiv
o.J.	ohne Jahresangabe
o.N.	ohne Noten
o.O.	ohne Ortsangabe
P	Praecentus
Q	Quintus (5. Stimme)
R	Refrain
S	Subdominante
S.	Seite
s.	siehe
s.o.	siehe oben
Sp	Subdominantparallele
Sp.	Spalte
st.	stimmig
Str.	Strophe
s.u.	siehe unten
Sx	Sextus (6. Stimme)
T	Tonika
T.	Tenor
T. + Zahl	Takt
Tp	Tonikaparallele
u.	und
u.a.	unter anderem
u.U.	unter Umständen
u.v.a.m.	und viele(s) andere mehr
v.	von
Verf.	Verfasser
vgl.	vergleiche
Vl.	Violine
WE	Wettener Liederhandschrift
z.B.	zum Beispiel
zit.	zitiert
Zs	Zeitschrift
z.T.	zum Teil

Einleitung

Vorliegende Arbeit, die mit der Edition der durch die Wettener Handschrift überlieferten Lieder Untersuchungen zu ihrer Geschichte, ihrer Liedgestalt, ihren Quellen, zu profan- und kirchengeschichtlichen Zusammenhängen und Bedingungen sowie zur Funktion und Verbreitung ihres Repertoires zu verknüpfen sucht, bedeutet zugleich – wie sich erst im Verlauf der Quellenforschung ergab – einen Schritt in ein bisher kaum erforschtes kirchenmusikhistorisches Terrain. Es ist das der gottesdienstgebundenen konzertierenden Kirchenmusik der Barockzeit, wie sie in den Städten und auf dem Land vorwiegend in der Sekundär- und Tertiärliturgie der katholischen Kirche erklang: in volkstümlichen Predigt- und Gebetsgottesdiensten, in Vespern und Andachten[1], in geistlichen Übungen der Bruderschaften[2] und bei den zahlreichen Veranstaltungen der Volksfrömmigkeit wie Wallfahrt, Heiligenverehrung, Marienkult; Musik vor allem des Typus, der – insbesondere von Viadana geprägt und in seinen *Concerti ecclesiastici* Vorbild einer umfangreichen intereuropäischen Produktion geworden – als *„Concerto-Motette"* in die Musikgeschichtsschreibung einging[3], aber immer noch *„zu den am wenigsten erschlossenen Gebieten der neueren europäischen Musikgeschichte"* gehört; *„. . . auch in der kirchenmusikalischen Praxis sucht man bisher vergeblich nach Spuren liturgischer barocker Musik"* (Massenkeil)[4]. Zu ähnlicher Feststellung kommt M. Härting: *„Der gesamte Bereich wartet noch auf eine zusammenhängende Darstellung; die meisten Quellen sind noch nicht gesichert oder gar ediert, mehrere wichtige leider auch nicht vollständig erhalten."*[5]

Beide Feststellungen treffen – unausgesprochen – insbesondere für einen Teilbereich dieser Musik zu, der durch WE am stärksten ins Blickfeld tritt und mit dem Terminus *„Concerto-Motette"* zwar durchaus erfaßt, aber im Grunde eher zu anspruchsvoll klassifiziert ist; ein Bereich nämlich, der vorwiegend Liedbearbeitungen zu den Hauptfesten des Kirchenjahres umschließt: in der Regel instrumental begleitete Mehrstimmigkeit, die vokal im konzertierenden Wechsel zwischen Soli und Tutti ausgeführt wurde, aber in einem meist schlicht homophonen, auf Dilettanten als Exekutanten zugeschnittenen Kantionalsatz gehalten ist, den Kat als *„aanpassingsstijl"* (Anpassungsstil)[6] charakterisiert. Anders gesagt: ein besonders volkstümlicher Zweig dieser konzertierenden Kirchenmusik, den man vielleicht am treffendsten als *Concerto-Liedmotette* bezeichnen könnte, wobei diese Bezeichnung nämlich einerseits die Abhängigkeit dieser Musik von der Kunstmusikgattung *Concerto-Motette* zum Ausdruck brächte, andererseits aber auch ihre charakteristische Bindung ans geistliche Lied und damit ihren volkstümlichen Zug.

Mit diesem Zweig der Gattung hat sich die Forschung bisher noch weniger beschäftigt als mit seinen kunstmusikalischen Parallelformen und Vorbildern. Das gilt nicht allein für den deutschen Raum, sondern weitgehend für ganz Europa, speziell auch für den im

[1] Fellerer, Die Aufführung der katholischen Kirchenmusik . . ., Einsiedeln 1933, 27; Lueger, Die altklassische Polyphonie, in: GkKM II, 27; ders., Die gottesdienstliche Feier, ebda. 58
[2] Massenkeil, Die konzertierende Kirchenmusik, in: GkKM II, 98
[3] ebda. 92
[4] ebda.
[5] Härting, Das deutsche Kirchenlied der Barockzeit, in: GkKM II, 113
[6] Kat, De geschiedenis der kerkmuziek in de Nederlanden sedert de Hervorming, Hilversum 1939, 138

Zusammenhang mit der Wettener Handschrift besonders interessierenden niederländischen Bereich, und dort sogar nicht ausgenommen das ehemals wohl verbreitetste Genre dieses Typs barocker konzertierender Kirchenmusik der Niederlande: die sogenannten *Cantiones natalitiae*, ein weihnachtlicher Concerto-Liedmotetten-Zweig, zu dem die Wettener Handschrift in engster Beziehung steht. "*Since the latter genre seems never to have been discussed, it may be worth giving it some attention*"[7]: so Noske in einem ersten umfassenderen bibliographischen Beitrag zu diesem Genre.

Vermutlich hat die Unerforschtheit dieses Komplexes nicht einmal primär ihren Grund in der durchaus zutreffenden schwierigen Quellenlage, d. h. der sehr lückenhaften Überlieferung, die durch die Wettener Handschrift allerdings nicht unwesentlich verbessert wird. Vielmehr haben Quellenlage wie Vernachlässigung ihre gemeinsame Wurzel – speziell im Fall der Cant. nat. – wohl vorwiegend in dem halb volks-, halb kunstmusikalischen Habitus jener – salopp gesagt – „zwischen beiden Stühlen" der Volks- und Kunstmusik plazierten Musik: Einerseits wurde sie nicht als hochrangig genug gewertet, um vollgültig in die Annalen der Kunstmusik einzugehen; andererseits war sie für die Volksliedforschung als komponiertes und in einen gemischt vokal/instrumentalen mehrstimmigen Satz integriertes, gedruckt überliefertes Liedgut wohl nicht eindeutig genug „Volksmusik" oder gar „Volkslied"[7a], um diese Disziplin mehr als nur peripher zu interessieren; darüber hinaus schließlich war sie als z. T. nicht dem approbierten Kirchenlied zuzurechnende, mehrstimmige und instrumentalbegleitete Musik auch noch außerhalb des zentralen Interessen- und Forschungsbereichs der Hymnologie gelegen[7b]. Es handelt sich eben um eine Musik, die – würde man nach einer Art musikalischem „Schichtenmodell" klassifizieren – wohl am treffendsten als „religiöse Volkskunstmusik" einzustufen wäre: als Gebrauchskunst, funktionsbezogen und funktionsgerecht, durchaus von künstlerischem Anspruch und Niveau, aber geschaffen unter Berücksichtigung der Praktikabilität auch unter weniger idealen, u. U. „provinziellen" Verhältnissen. Zum Teil ist sie auf lokale Bedürfnisse und Verhältnisse abgestimmte „Kantorenproduktion", d. h. stark zeit- und in gewissem Maß auch „mode"gebunden, und doch – worauf vieles hindeutet – von einer Breitenwirkung, die jedenfalls reziprok zur relativ spärlichen schriftlichen Überlieferung steht. Und auch dies hat – wie angedeutet – seinen Grund im Genre selbst: Gerade solche vergleichsweise schlichtere „Gebrauchsmusik" bleibt ja – das gilt damals wie heute – selten länger erhalten: Schon der Nachfolger im Kantorenamt legt sie als veraltet beiseite und ersetzt sie durch Neues; und da das Beiseitegelegte, mag es auch gedruckt worden sein, kaum einmal als bedeutend genug für die Aufnahme in staatliche

[7] Noske, The Cantiones Natalitiae, in: Apel-Fs, Bloomington 1968, 123. Vor Noske hat offenbar nur Kat a.a.O. die Bedeutung dieser Gattung zutreffend skizziert (135 ff.), während sich bei v. d. Straeten, La Musique aux Pays-Bas, 1867, kaum mehr als knappe bibliographische Erwähnungen der Cant. Nat. finden und noch die einschlägigen MGG-Artikel über ndl. Musik jener Zeit von Wangermee (Bd. 9, Sp. 1485) und Thijsse (Bd. 9, Sp. 1494) sie gar nicht erwähnen, ebensowenig wie Ch. v. d. Borren in seiner Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden, Antwerpen 1951.

[7a] Vgl. L. Röhrich, Die Textgattungen des populären Liedes, in: Hdb. des Volksliedes I, 32: „Zum Volkslied gehört die mündliche Tradition . . ."; ähnlich W. Suppan, Volkslied, Sttg. 1966, 12: „Das Volkslied lebt in mündlicher Überlieferung".

[7b] s. W. Suppan, Was ist Folklore, in: Musik und Altar, 20 (1968), 63

und kirchliche Bibliotheken oder gar – als gänzlich „bürgerliche" Kunst – für Privatsammlungen des Adels eingeschätzt wird, verschwindet es nahezu spurlos – bestenfalls zur Ausfütterung von Buchdeckeln verwendet, woraus es dann hier und da per Zufall doch einmal wieder ans Tageslicht kommt[8].

Neben dieser Eigenschaft, jedenfalls die Grenzen oder zumindest die Interessengebiete der etablierten Disziplinen zu überschreiten, hat offenbar noch ein weiteres „Manko" dieser Musik einer gründlichen Erforschung bisher im Wege gestanden: textlich wie melodisch gehört das in diesen – verwenden wir den Terminus – Concerto-Liedmotetten verarbeitete Liedgut oft zu jener kaum überblickbaren Fülle von geistlichen Liedern des Barock, die – zumal im ndl. Raum – mit dem Odium belastet waren, Zeugnisse für den Verfall und Niedergang, ja *„Untergang des niederländischen Volksliedes"*[9], d. h. für das Ende einer sonst hohen und reinen Liedkunst zu sein: für eine stark von der romantischen, insbesondere Herderschen Volksliedidee beeinflußte Liedforschung eine größtenteils wohl unbewußte Ursache, daß das Interesse für diese Musik jedenfalls weit hinter dem für das Lied jener alten „Blütezeit" bis zum frühen 16. Jahrhundert zurückblieb.

So finden sich nur wenige Sammler und Forscher, die, anstatt die „Geschmacklosigkeiten" und das *„zoetelijke gespel"*[10] vor allem in der arkadischen Poesie der weihnachtlichen Hirtenlieder anzuprangern, sogar feststellen: ». . . *wie sehr man darin auch die große Gefühlstiefe der älteren Lieder vermißt, so ist doch nicht zu verkennen, daß in diesem Bereich zu jener Zeit kleine Juwelen geschaffen wurden.*«[11]
Ob dem so ist oder nicht, versucht diese Arbeit allerdings nicht zu entscheiden: Sie sieht sich der jeder Volksliedideologie abgeneigten und über die reine Liedphilologie hinaus zu einer funktional wie anthropologisch orientierten Liedökologie tendierenden Volksliedforschung der Gegenwart verpflichtet, die nicht zuletzt durch Ernst Klusen maßgebliche Impulse erhielt und ihren Blick weitmöglichst vorurteilsfrei und von ästhetischen Wertungen unbeeinflußt vor allem auf die Klärung des Bezuges zwischen Mensch und Lied richtet, der vielfach ja von ästhetischen Kategorien unabhängig bleibt – zumal natürlich von solchen, die erst von späteren Epochen geprägt werden. So mahnt mit Recht auch Noske die Kritiker des Barockliedes: "*Let us not judge by modern standards. Seventeenth-century society was so familiar with the Arcadian world that mannered speech could very well express sincere feelings.*"[12]

Wesentlich ist für die Musikalische Volkskunde daher die Erkenntnis, daß gerade in dieser Barockepoche der Wechselbezug zwischen Mensch und Lied – zumal im geistlichen Lied – weit intensiver war als wohl je zuvor. Denn gerade im niederländischen Raum hat das geistliche Lied bis in die politische Geschichte hinein größte Bedeutung erlangt:

[8] So kamen noch vor einiger Zeit in der auch für WE bedeutsamen Bibliothek des Collegium Augustinianum Gaesdonck sogar zwei Stimmbücher mit Cantiones („Cantionum musica") aus dem Jahre 1563 von Petit Jan de Latre in einem Buchdeckel zum Vorschein, worin sich de Latre übrigens – was m. W. der Forschung bisher unbekannt war – als „celeberrimi Chori Amersfordiani Archimusico" ausweist.

[9] Vgl. Wirth, Der Untergang des Niederländischen Volksliedes, den Haag 1911

[10] Kat, a.a.O., 153

[11] Thym, XX

[12] Noske, a.a.O., 125

Es war bevorzugtes, weil erprobtermaßen besonders effektives Medium sowohl der Reformation wie der vorwiegend von den Jesuiten getragenen Gegenreformation mit ihren volksmissionarischen und katechetischen Aktivitäten und der Förderung der Volksfrömmigkeit und des religiösen Brauchtums, des Wallfahrts- und Bruderschaftswesens, und damit geistige Waffe im Kampf zwischen den südlichen spanischen katholischen Niederlanden und den protestantischen Generalstaaten Nordhollands. So wird bei der Erschließung der Wettener Handschrift gerade durch die Einbeziehung jener mehr kulturanthropologischen Kategorien unversehenes auch der Bereich der politischen Geschichte wie der Kultur- und Religionsgeschichte zumal des 17. Jahrhunderts berührt – und zwar unvermeidlich über den engeren geographischen, nationalen und konfessionellen Raum hinaus, in dem diese Handschrift entstand.

Solch weitere Perspektive liegt u. a. aber auch darin begründet, daß jede nach Verbreitung des Buchdrucks entstandene Liederhandschrift gegenüber gedruckten Quellen – Liederbuch, Flugblatt, Stimmbuch – gerade in Hinsicht auf jene liedökologischen Kategorien in der Regel einen höheren Informationsgehalt aufweist, d. h. von größerer und konkreterer kulturhistorischer, ggf. auch sozialgeschichtlicher Aussagekraft zu sein vermag. Denn in der Regel – und dies gilt auch für die Wettener Quelle – enthält eine Liederhandschrift ja nicht ein funktional und intentional geschlossenes, sozusagen überpersönlich-neutrales Repertoire wie der Lieddruck, sondern sie repräsentiert einen lokal, personal und zeitlich klar umgrenzten Ausschnitt aus der Gesamtheit des der Epoche Vertrauten, in dem sich also die Zeitströmungen und kulturellen Zusammenhänge ebenso widerspiegeln wie lokale und individuelle Charakteristika.

Denn eine Liederhandschrift ist sozusagen immer ein Ergebnis kultureller Rezeption, ist Reaktion auf bereits Praktiziertes und Rezipiertes und hat schon damit für die Rezeptionsforschung, die ein spezielles Anliegen der Neuorientierung in der Volksliedforschung ist, besondere Bedeutung. Auswahlkriterium für die Niederschrift ist obendrein nicht – wie bei einer Liederbuch-Edition – die Eignung des Liedgutes für eine vom Herausgeber gewünschte möglichst überregionale Verbreitung (wobei die Quelle dann meist nichts darüber aussagt, ob und wieweit dieses Angebot akzeptiert oder negiert wurde), sondern ein bereits vorhandener persönlicher Bezug des Schreibers, ggf. auch seiner personalen oder lokalen Umwelt, zum niedergeschriebenen Lied, wobei funktionale und emotionale Komponenten eine gleichermaßen große Rolle zu spielen pflegen.

Das gilt durchaus auch für Handschriften, die Abschrift aus gedruckter Vorlage sind: Hier übernimmt der Schreiber ja in der Regel nicht schematisch und total, sondern er sucht die Vorlage als solche aus und wählt wiederum daraus nochmals ganz Bestimmtes für die Abschrift. Beides aber setzt einen relativ hohen Bekanntheitsgrad des Materials voraus und ist insofern schon für die Liedforschung von besonderem Aussagewert. Das gilt in noch höherem Maß für die Niederschrift nach dem Gedächtnis, bei der ja ohnehin nur das, was – um es englisch anschaulicher zu sagen – "by heart" vertraut ist, schriftlich festgehalten werden kann. Sie hat der reinen Abschrift u. U. auch noch ein anderes voraus: Sie repräsentiert nicht die ggf. ja nur mehr theoretische *„Ausgangsform"* eines Liedes, sondern seine *„Augenblicksform"*: die möglicherweise individuelle oder lokale bzw. auch regionale Abwandlung einer Originalgestalt, und hat damit dann noch einen zusätzlichen Informations- und Dokumentationswert. Es sei denn, daß der Schreiber aus

Unvermögen eine musikalisch oder textlich nicht eindeutig entzifferbare Niederschrift gefertigt hätte, die der Entschlüsselung gerade in letzterer Hinsicht Grenzen setzt.

Von diesen weitgehend prinzipiellen Voraussetzungen ist auch der Informationsgehalt der sowohl Abschrift wie Niederschrift enthaltenden Wettener Liederhandschrift bestimmt. Der Zugang zu dieser Information wird allerdings behindert durch eine besondere Schwierigkeit, die für den Verf. wie für den Leser besteht: Es trennt die Quelle eine erst nach ihrer Niederschrift unter dem Zwang politischer Wandlungen entstandene Sprachbarriere von dem hochdeutschen und – weniger einschneidend – sogar von dem Dialekt-Sprachraum, in dem sie geographisch beheimatet ist; und damit trennt vice versa dieselbe Sprachbarriere den Leser wie den Editor bzw. Kommentator von dem Kultur- und Sprachraum, dem sie wie ihre Herkunftsregion einst zugehörte. Es ist dies der ehemals geschlossene Kulturraum, den die Kulturgeschichte unter dem Oberbegriff *„Niederrhein"* faßt und *„dessen Umgrenzungslinie sich im Westen an der Maas und im Norden an der Yssel bis Deventer entlangzieht, im Osten über den Rhein hinaus auf die Städte an seinem rechten Ufer übergreift und im Süden auf der Höhe der Stadt Siegburg endet"*.[13]

Dieses Gebiet *„zeigt in so vielen Bereichen Gemeinsamkeiten und derart enge Verbindungen zwischen den deutschen und den niederländischen Städten, daß es zweifellos unter dem Aspekt einer einheitlichen politischen, kirchlichen und kulturellen Landschaft betrachtet werden muß"*[14]: eine Sachlage, die in seit dem Mittelalter ständig verstärkten verkehrs- und wirtschaftspolitischen Verbindungen ihre Basis hat (die Städte Roermond und Venlo gehörten seit dem 15. Jh. zum Kölner Drittel der dt. Hanse) und im 17. Jahrhundert noch ihre volle Gültigkeit besaß. Für die Liedgeschichte wirkte sich dies ebenfalls in besonderem Maße aus: noch in der Barockzeit bestand ein bedeutender Liedaustausch innerhalb dieses gesamten Kulturraums.

»Die überwiegende Mehrzahl der Lieder aus v. Duyses Sammlung besitzt deutsche Varianten sowohl in der Melodie als auch im Text«[15] – ein Faktum, das parallel auch in Bäumkers Anthologie eine Bestätigung findet.

Unter dieser Perspektive steht auch die Erschließung der Wettener Liederhandschrift – eine Perspektive, die Aufforderungscharakter gewinnt, u. a. einmal die Gültigkeit dieser Prämisse für den konkreten lokalen Einzelfall zu prüfen und dabei insgesamt zu klären, welche Bedeutung die Wettener Handschrift für die Erhellung der Liedgeschichte jener Zeit und jenes Kulturraums hat. Denn nur dann bleibt – auch im Bereich der Musikalischen Volkskunde – die Gesamtschau vor Einseitigkeiten, Vergröberungen, Fehleinschätzungen oder Pauschalierungen bewahrt, wenn sie von der Regionalforschung und diese wiederum von der Punktforschung getragen wird.

[13] Neumann, Mittelalterliches Schauspiel am Niederrhein, in: Zs f. dt. Philologie 94, 1975, 156

[14] ebda.; vgl. auch Klusen, Über landschaftliche Volksmusikforschung, in: Fs J. Müller-Blattau, 130, wo auf Thesen von Aubin, Müller und Frings verwiesen wird, die diesen Raum nach Süden und Südwesten sogar bis Elsaß-Lothringen, Trier und Jülich ausweiten.

[15] J. de Vries, Volk van Nederland, Amsterdam ^{3}1943, 333; s. auch Härting, Das deutsche Kirchenlied . . ., in: GkKM 111

Damit kommt ein weiterer wesentlicher Aspekt dieser Arbeit in den Blick, der einen knappen Exkurs erfordert. Denn die Punktforschung ist auch als erste grundlegende Aufgabe einer Wissenschaftssparte verstanden, zu der diese Arbeit, einerseits bewußt, andererseits aber auch durch ihr Objekt prädestiniert, einen allerdings durch die historische Ferne unvermeidlich in mancher Hinsicht reduzierten Beitrag zu leisten hat. Gemeint ist die *„musikalische Landschaftsforschung"*[16] oder – konkreter umgrenzt – die *„landschaftliche Volksmusikforschung"*, zu deren Aufgabenfeld Ernst Klusen ausführt: *„Die am engsten umrissene Aufgabe stellt sich bei der Punktforschung. Aufnahme und Analyse des Volksliedschatzes einer Einzelperson oder einer Gemeinschaft."* Sie hat das größere Ziel, *„Materialien sowohl wie Beobachtungen zu den Lebensformen der Volksmusik"* zu sammeln und *„konkrete Einzelheiten als Teile eines Ganzen bereitzustellen"*. Im weiteren Rahmen mündet dies in die *„Betrachtung . . . jeder Beziehung, die die Volksmusik als lebendigen Teil menschlichen Lebens erkennen läßt"*.[17]

Waren in dieser Hinsicht die Untersuchungen zur Wettener Liederhandschrift relativ erfolgreich, so stieß allerdings ein anderer Aufgabenkomplex landschaftlicher Volksmusikforschung: das Aufspüren dessen, *„was man den Eigenwuchs der Landschaft nennt"*[18], bei dieser Quelle auf die Schwierigkeit, daß sie die geforderten Voraussetzungen für diese Erschließung nur begrenzt erfüllt: *„Als Quelle für landschaftlichen Eigenwuchs können sie* [Volksmusikdenkmäler] *erst herangezogen werden, wenn einwandfrei feststeht, daß sie wirklich ein spezifiziertes Denkmal der Landschaft sind."*[19]

So sehr dies auch auf die Wettener Handschrift als ganzes zutrifft, so wenig ist nämlich für das einzelne Lied – gerade aufgrund des regen Kulturaustauschs im Niederrheinraum[20] bis zur Barockepoche – dieser Nachweis zu führen. Deshalb war auch die diesen Nachweis voraussetzende Methode der vergleichenden Analyse des Materials hier nur beschränkt und dabei nicht primär im Sinne der Landschaftsforschung, sondern vorwiegend in stilkundlicher Hinsicht anzuwenden. Besondere Mühe wurde aber auf *„die Untersuchung der Verbreitung von Liedern"*[21] verwandt, wobei allerdings die von E. Klusen in diesem Zusammenhang nahegelegte Untersuchung der *„charakteristischen Text- bzw. Melodievarianten"* hier wiederum nicht im Sinne landschaftlicher Zuordnung möglich war.

Berücksichtigung fanden in vorliegender Untersuchung auch solche Aufgaben, wie sie u. a. aus K. G. Fellerers angeführtem Beitrag für eine musikalische Landschaftsforschung im Bereich der Volksmusik abzuleiten sind, wo – in analoger Weise auch von seiten der Musikwissenschaft – Zielsetzungen bzw. wesentliche Einzelperspektiven und damit

[16] Fellerer, Geleitwort zur Gründung des Instituts für Musikalische Volkskunde Neuss, in: ad marginem. Randbemerkungen zur Musikalischen Volkskunde, hg. v. E. Klusen, Neuss, I/1965

[17] Klusen, Über landschaftliche Volksmusikforschung, a.a.O. 131 f.

[18] ebda., 132

[19] ebda.

[20] s. ebda., 133: „Der Niederrhein . . . bewahrt als Zeugnis landschaftlichen Eigenwuchses nur wenige Melodien . . ."

[21] ebda.

Aufgabenfelder aufgewiesen werden, die sich insbesondere in ihrer letztlich anthropologischen Fundierung, aber auch in ihrer ästhetischen und historischen Offenheit und ihren soziologischen Komponenten sichtlich eng mit den dargestellten Intentionen gegenwärtiger Volksmusikforschung berühren: *„Die musikalische Landschaftsforschung erfaßt alle Zeugnisse des Musiklebens in Vergangenheit und Gegenwart. Die Volksmusik in ihren Traditionen und Neuschöpfungen, in ihren Eigenschöpfungen und Übernahmen, in der Eigenart ihrer Pflege in den verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen und ihrem zeitlichen Wandel kennzeichnet den Menschen eines Raums als Träger des Musizierens. Geistliches und weltliches Liedgut gewinnt in einem Raum seine Besonderheit. Sie zu erfassen, ist eine Aufgabe der Volksmusikforschung, die Vergangenes und Gegenwärtiges in ihren Zeugnissen sammelt und auswertet."*[22]

Solchen Leitlinien folgend, versteht sich also vorliegende Untersuchung als in die landschaftliche Musikforschung eingebunden. Dabei sieht sie sich aber – und damit mündet der Exkurs in seinen Ausgangspunkt – aufgrund der dargelegten besonderen Bedingungen des ndrrh. Kulturraums nicht nur zu einer *„landschaftlich übergreifenden Arbeitsweise"*[23] aufgefordert, die der Landschaftsforschung geradezu prinzipiell aufgegeben wird, sondern darüber hinaus zu einer Grenz- und Sprachraum-Überschreitung genötigt: *„Der rheinische Raum in seiner heutigen Grenzlage bietet besondere Gegebenheiten in der Verbindung mit Erscheinungen der Volksmusik und Volksmusikpflege in den Nachbarländern. Hier liegt ein weites Feld der Forschung, die wertvolle Beiträge zur allgemeinen Kultur- und Landesgeschichte liefert."*[24]

Solche Prämissen führen aber zur Notwendigkeit, sich auch den Schwierigkeiten und Risiken zu stellen, welche die zur Erforschung dieses ja in allen politischen Randzonen auftretenden Komplexes „Lied im Grenzraum" notwendige Grenzüberschreitung grundsätzlich mit sich bringt: für den Verf. vor allem das allmähliche Einlesen in die auch ihm zunächst nicht gerade vertraute Sprache der Lieder, die obendrein die Sprache des überwiegenden Teiles der zu sichtenden und zu bearbeitenden wissenschaftlichen Literatur und der übrigen Quellen war – noch erschwert durch ihre unterschiedliche regionale und zeitliche Ausprägung; für den Leser im Grunde dieselbe Schwierigkeit, die der Verf. dadurch zu mindern suchte, daß er es unternommen hat, sowohl alle Lieder zu übersetzen (neben dem Niederländischen war dabei auch das barocke Kirchenlatein einzubeziehen) wie auch Zitate aus der ausländischen Literatur zugänglich zu machen. Bei nicht unmittelbar verständlichen fremdsprachigen Texten ist deshalb entweder eine Übersetzung des Verf. als Anmerkung beigegeben, oder die Textstelle wird von vornherein in wörtlicher deutscher Übersetzung angeführt (druckgraphisch angezeigt durch » «) bzw. in eigenen Worten des Verf. wiedergegeben und in diesem Fall natürlich durch entsprechende Anmerkung ausgewiesen. Bei relativ leicht erreichbarer Literatur wurde in beiden letzteren Fällen darauf verzichtet, den Originalwortlaut noch zusätzlich in der Anmerkung abzudrucken. – Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß zitierte Literatur in den Anmerkungen häufig nur mit Kurztitel angeführt wird. Zur genauen Identifikation sei für diese Fälle auf das Literaturverzeichnis verwiesen.

[22] Fellerer, Geleitwort, a.a.O.
[23] Klusen, Über landschaftliche . . ., a.a.O., 133
[24] Fellerer, a.a.O.

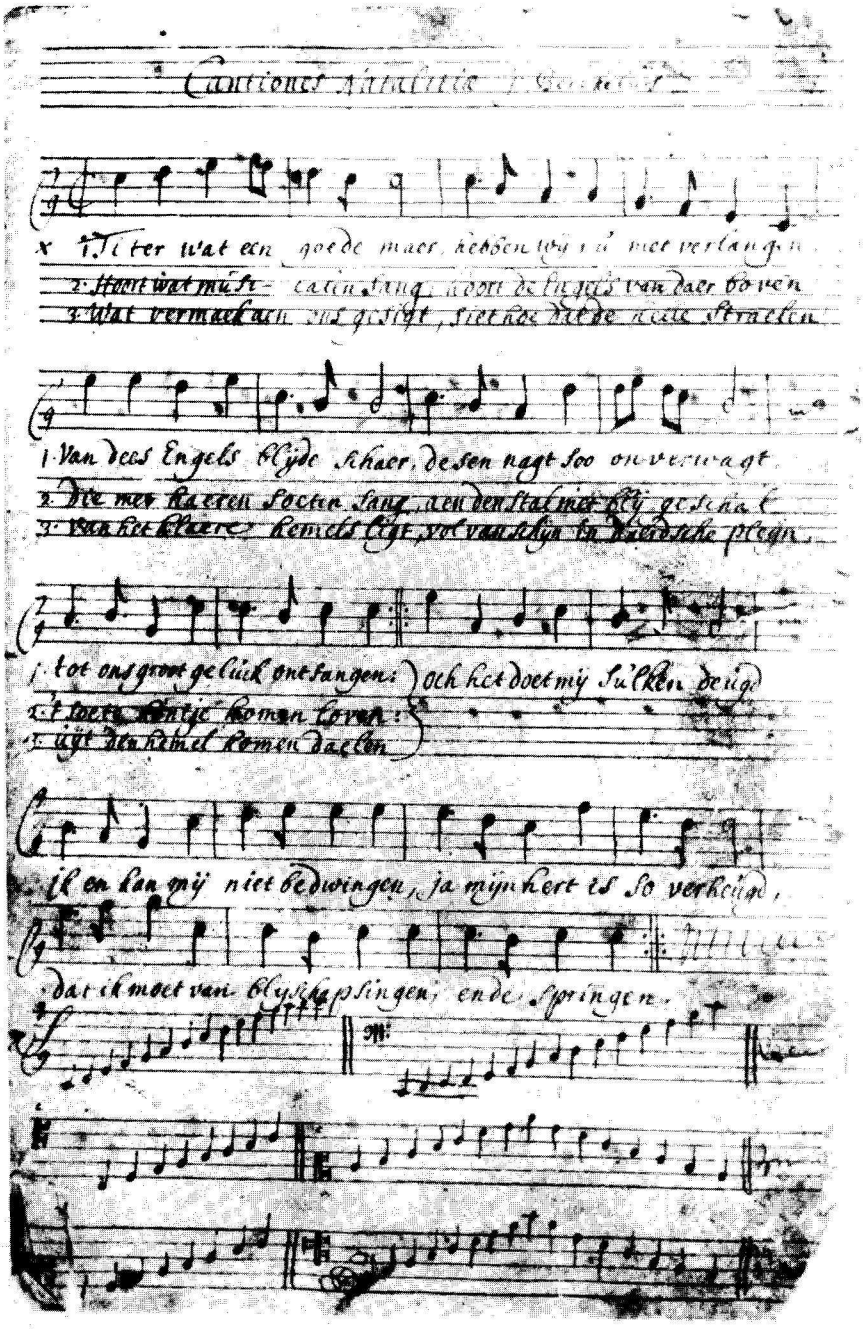


Abb. 1
Wettener Liederhandschrift Seite 1, Lied 1

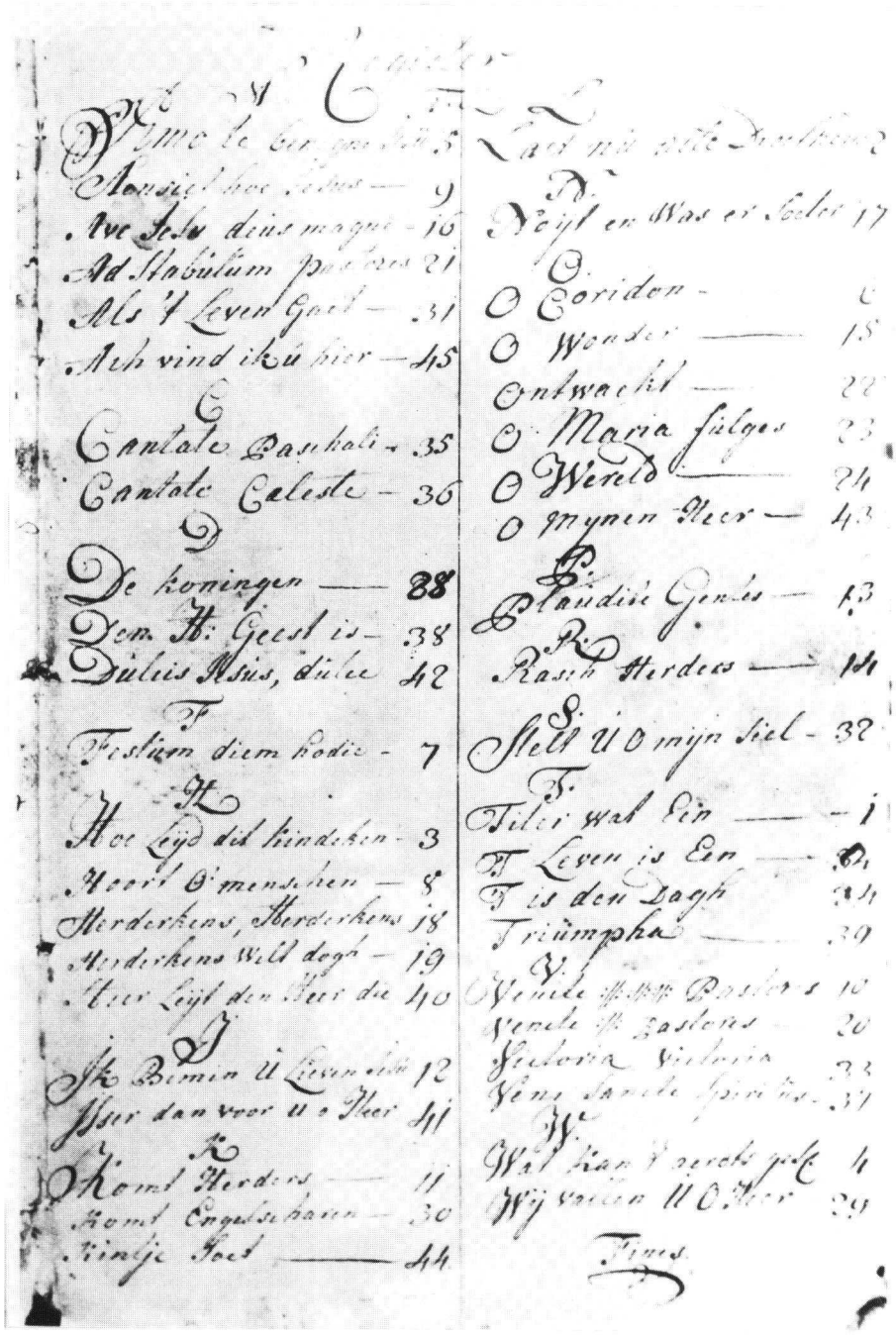


Abb. 2
Wettener Liederhandschrift: Register
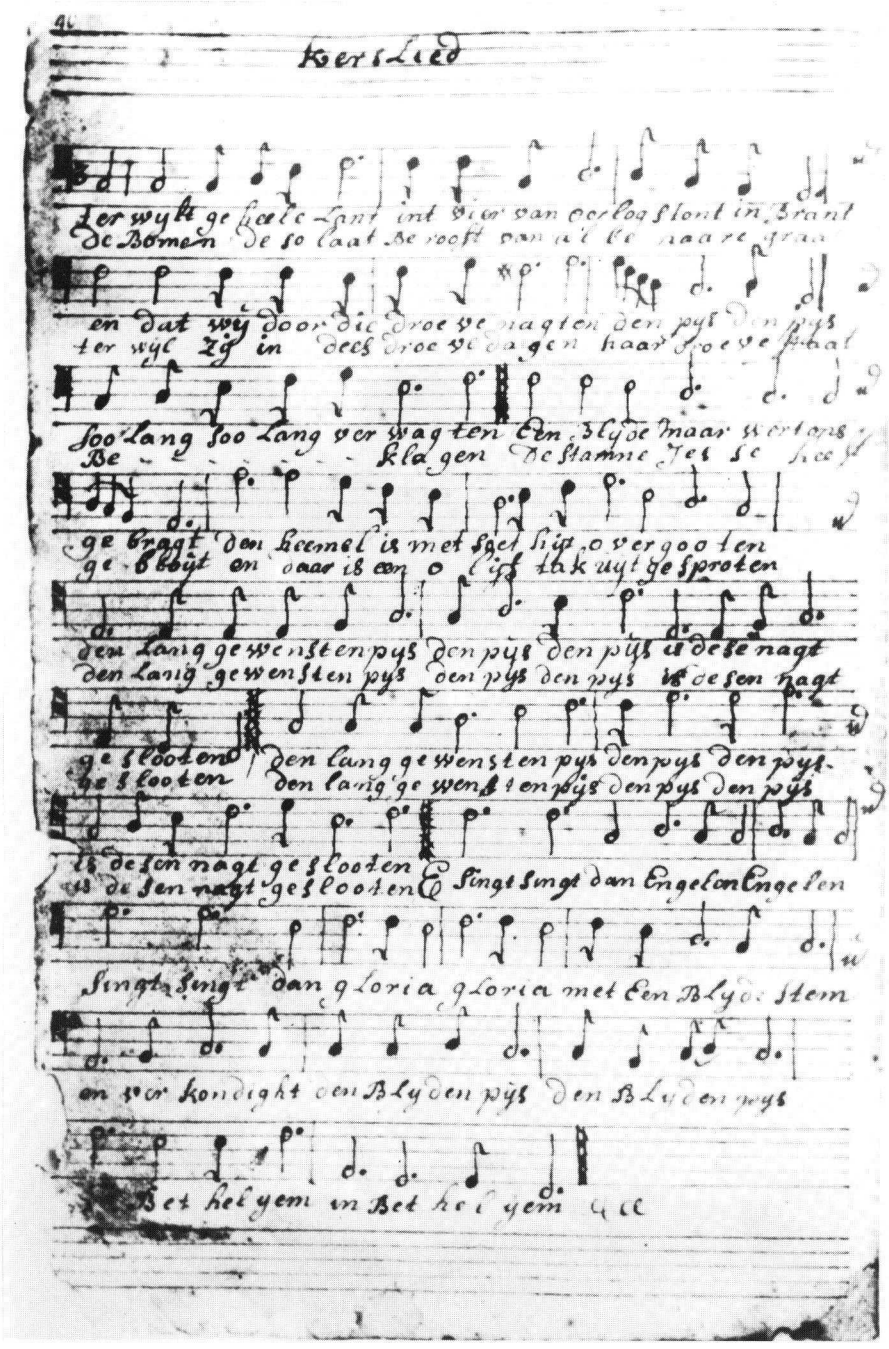


Abb. 3
Wettener Liederhandschrift: Lied 46



Abb. 4
Jan Steen (1620–1679): Das Bohnenfest (Ölgemälde)

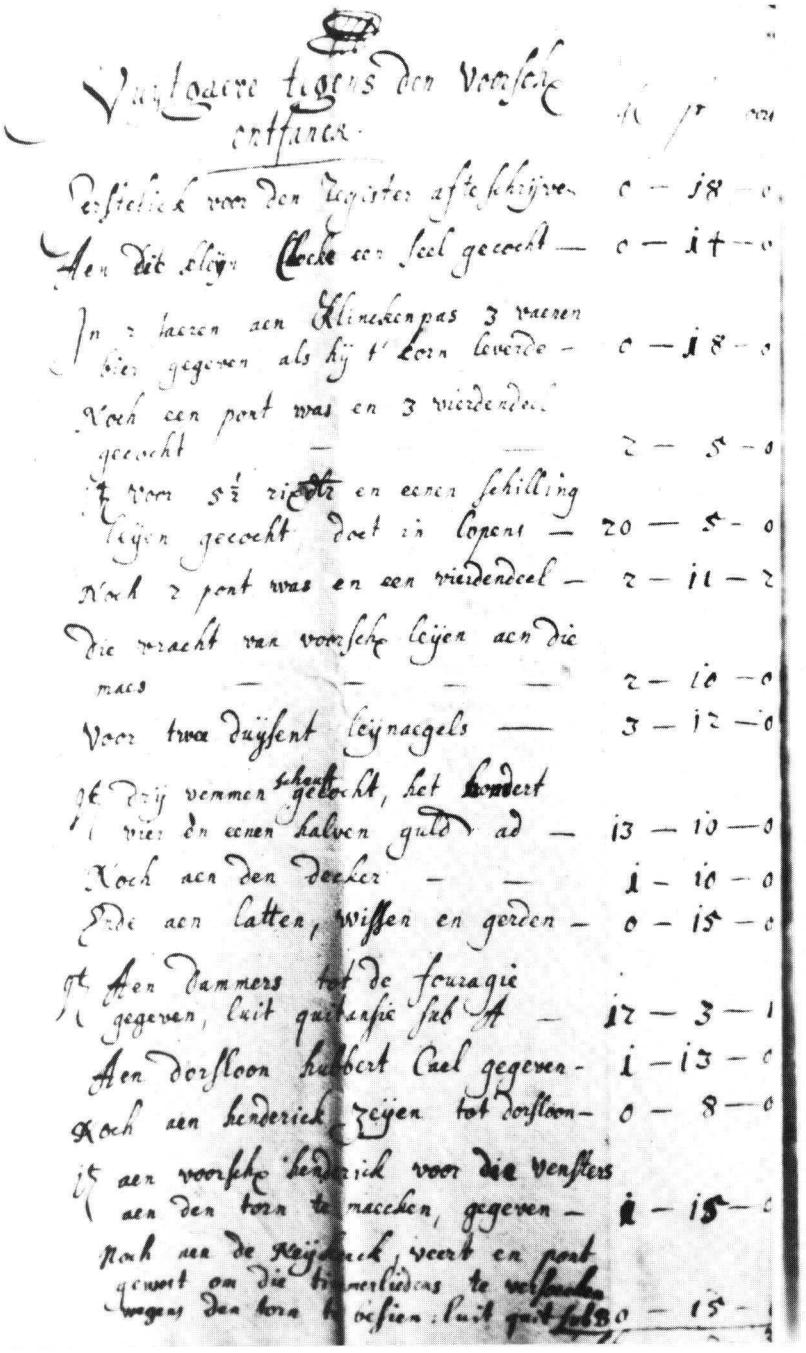


Abb. 5
Wettener Zahlungsbeleg von 1702/03

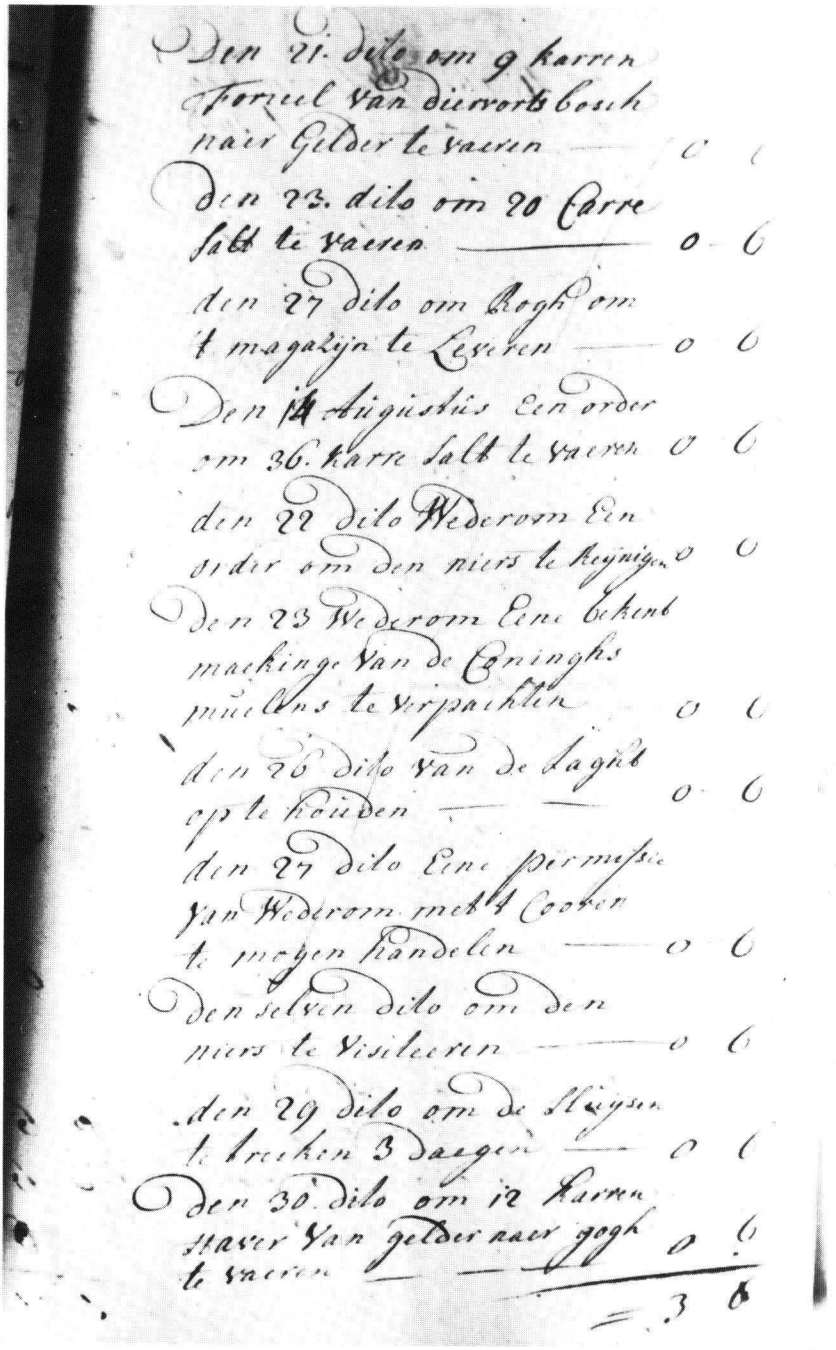

Den 21. dito om 9 karren
Forreel van diverse bosch
naer Gelder te varen —— 0 6
den 23. dito om 20 Carre
salb te varen —— 0 6
den 27 dito om Rogh om
t magazyn te Lesseren —— 0 6
Den 14 Augustus Een order
om 36. karre salb te varen 0 6
den 22 dito Wederom Een
order om den niers te keyniger 0 6
Den 23 Wederom Eene bekend
mackinge van de Coninghs
müelens te verpachten —— 0 6
den 26 dito van de Jagts
op te houden —— 0 6
den 27 dito Eene permissie
van Wederom met 4 Coeben
te mogen handelen —— 0 6
Den selven dito om den
niers te visiteeren —— 0 6
den 29 dito om de Sluysen
te breeken 3 daegen —— 0 6
Den 30. dito om 12 karren
spaver van gelder naer gogh
te varen —— 0 6
= 3 6

Abb. 6
Wettener Zahlungsbeleg von 1771

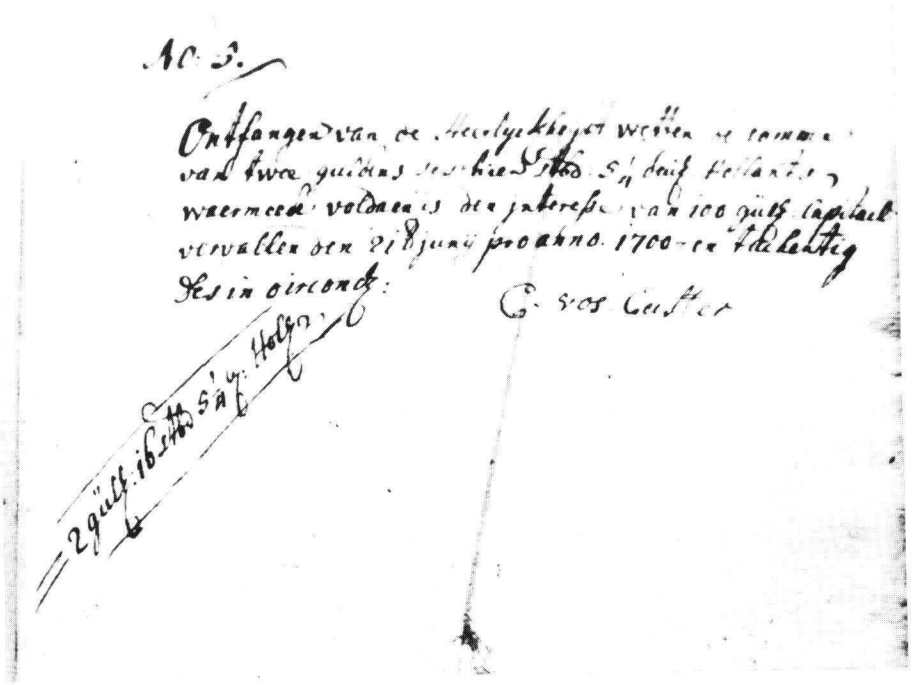


Abb. 7
Quittung von Christian Vos, 1780

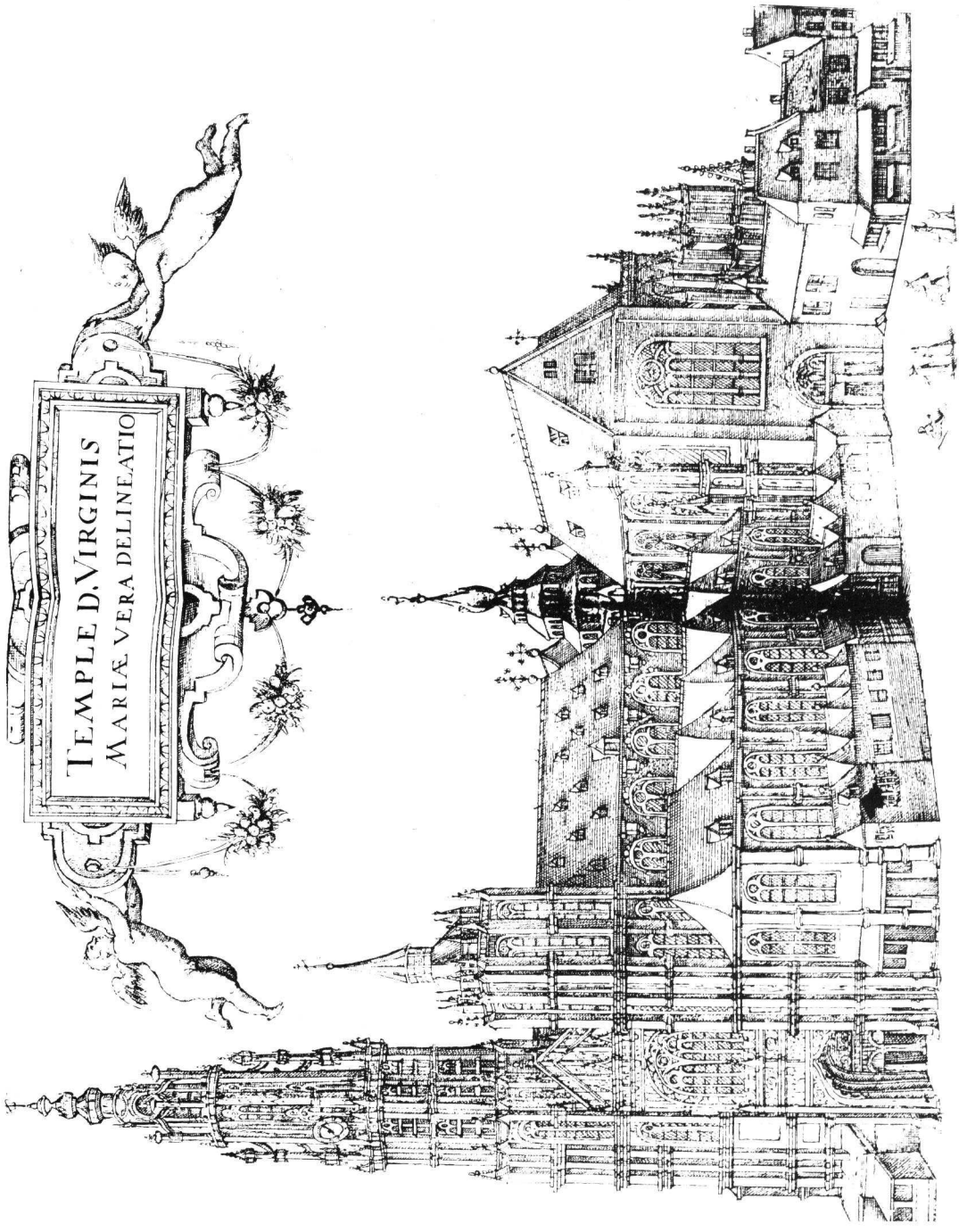


Abb. 8
Liebfrauenkirche Antwerpen nach einem Stich des 17. Jahrhunderts

Eine letzte Erläuterung ist noch bezüglich der Disposition des Materials in vorliegender Untersuchung anzufügen. Die Darlegung der Ergebnisse erfolgt sozusagen prozessual: Sie läßt den Leser den allmählichen Erschließungsprozeß mitvollziehen. Demzufolge werden zunächst nur die für eine Vorinformation unentbehrlichen Daten vermittelt. Sie betreffen vor allem die äußeren Merkmale der Handschrift und die Charakteristika ihres Inhalts, die Fragen der Verfasserschaft und der relativen Chronologie der Niederschrift, des Liedrepertoires und der Lokalisierung der Handschrift sowie die wesentlichsten historischen und sprachgeschichtlichen Voraussetzungen und Zusammenhänge.

Darauf folgt – eingeleitet durch die Erläuterung der editorischen Prinzipien und Intentionen – die Edition der Lieder, wobei jeder Melodie der Text in der Originalsprache (ndl. oder lat.) und in deutscher Übersetzung beigegeben ist. Außerdem werden zu jedem Lied sämtliche aufgefundenen Konkordanzen und Kontrafakturen aufgeführt und ggf. auch in die ebenfalls angefügte Kommentierung gestaltlicher, stilistischer und die Wort-Ton-Beziehung betreffender Merkmale der Lieder einbezogen.

Hieran erst schließen sich die nur auf dieser Materialbasis möglichen und vom Leser nachvollziehbaren Folgerungen und Gesamtanalysen an. Sie erfassen insbesondere gemeinsame musikalische Wesenszüge des WE-Liedrepertoires, übergreifende textinhaltliche – theologische bzw. religiös-volkskundliche – Zusammenhänge sowie sprachlich-stilistische Charakteristika der WE-Lieder und suchen die Verbreitung des Liedgutes, d. h. die Frage der Herkunft bzw. Autorschaft und die Beziehungen der WE-Handschrift zu den Antwerpener Cantiones-Natalitiae-Drucken des 17. Jh.s zu klären. Auf dieser Grundlage kann dann auch das Problem der Datierung der Handschrift angegangen werden, desgleichen eine Klärung der gattungsmäßigen Zuordnung der Lieder und ihrer liturgischen bzw. brauchtümlichen Bindungen und damit der *„Lebensformen"* dieser besonderen „Volkskunstmusik" und ihrer Rolle als *„lebendiger Teil menschlichen Lebens"* einer Gemeinde am Niederrhein vor drei Jahrhunderten.

I. Die Handschrift

1. Beschreibung

Die Wettener Liederhandschrift ist ein Notenheft von 46 original paginierten Seiten mit dem Hochformat von 20 x 30,5 cm. Es umfaßte ursprünglich 13 Bogen; die vordere Hälfte des 8. Bogens wurde jedoch herausgeschnitten. Dabei blieb ein etwa 1 cm breiter Rand stehen, der dem verbliebenen Blattstück weiter Halt gab. Der Rest eines Notenschlüssels im zweitobersten System zeigt, daß der Schreiber mit dem Beschriften des herausgetrennten Blattes schon begonnen hatte und sich vermutlich durch ein anders nicht korrigierbares Verschreiben zum Entfernen der Blatthälfte veranlaßt sah. Eine Bestätigung dieser Vermutung ist darin zu sehen, daß die originale Paginierung lückenlos ist. Die Bogen des Heftblocks sind zusammen mit zwei zusätzlichen äußeren Bogen durch Fadenheftung zu einer Lage verbunden. Zunächst diente wohl der äußere Bogen als Umschlag bzw. Einband; er ist von derselben Papiersorte und Blattstärke wie der zweite, aber von anderer Sorte als die übrigen Bogen. Wohl nachträglich wurde dieses Deckblatt nach Lösen der originalen Bindung durch Aufkleben eines farbig gemusterten Schutzumschlags auf die Außenseite des ganzen Bogens zu einer Art dünnem Kartonumschlag verstärkt. Dabei schlug man die an den Seiten spärlicher, an der Unter- und Oberkante reichlicher überstehenden Enden des aufgeklebten Blattes nach innen um, kürzte sie z. T. noch durch wenig sorgfältiges Abreißen und verklebte sie.

Vom zweiten Bogen blieb das vordere Blatt unbeschriftet und fungiert als Vorsatzblatt, während die andere Hälfte desselben Bogens am Heftende als nunmehr letztes Blatt mit einem Register der Lieder versehen wurde. Zur neuen Fadenheftung benutzte man eine relativ starke Kordel und verfuhr ähnlich „unfachmännisch" wie bei der Verfertigung des Einbands.

Die Bogen des Heftblocks waren vor Eintragung der Lieder offensichtlich bereits per Druck vorliniert: Die je zwölf Fünfliniensysteme jeder Seite sind so präzise und gleichmäßig gesetzt, wie es von Hand nicht möglich wäre; obendrein haben sie einige auf verschiedenen Seiten analog wiederkehrende gemeinsame Merkmale. – Die Linien schließen mit den Außenrändern lückenlos ab; an der Heftmitte dagegen sparen sie einen schmalen Rand (Bundsteg) aus.

2. Inhalt

Die Handschrift enthält 46 in Text und Noten sehr sorgfältig und weitgehend fehlerfrei, dabei fast kalligraphisch mit schwarzer, inzwischen aber aufgrund des starken Vergilbens der Blätter braun erscheinender Tinte geschriebene Lieder. In der Regel fängt jedes Lied auf einer neuen Heftseite an, und fast alle Lieder kommen auch mit einer Heftseite aus. Meist bleiben noch mehrere Zeilen unterhalb des Liedes frei. Nur die Lieder Nr. 3, 27 und 40 gehen in ihrer Ausdehnung über eine Seite hinaus.

Die Liedtexte sind jeweils mit allen oft recht zahlreichen Strophen unter den zugehörigen Noten plaziert und die Strophen in jeder Zeile durchnumeriert.

Drei unterschiedliche Schlüssel kommen vor: Je 20 Lieder sind im – graphisch eigenwillig ausgeformten[1] – modernen Violinschlüssel und ebenfalls 20 im Sopranschlüssel notiert, die restlichen 6 im Tenorschlüssel (Nr. 40, 41 und 43 bis 46).

Außer den Liedern finden sich an einer Stelle weitere Noteneintragungen: Auf Seite 1 sind in den drei freigebliebenen Notenliniensystemen unterhalb des Liedes Nr. 1 sechs unschwer als Noten-Schreibübungen zu identifizierende Notenreihen niedergeschrieben: je eine im Violin-, Baß-, Tenor- und Mezzosopranschlüssel sowie zwei im gregorianischen F-Schlüssel in zwei Positionen (2. und 4. Linie). Es sind Tonleitern ohne Akzidentien, die z. T. bis zur zweiten Hilfslinie hinunter- bzw. hinaufreichen.[2]

Das Register[3] ist zweispaltig geschrieben und alphabetisch geordnet – allerdings nicht ganz fehlerfrei. Ein überraschendes, aber offensichtliches Versehen ist es, daß Lied 27 (S. 26/27) im Register fehlt. Daß dagegen Lied Nr. 3 und 46 nicht aufgeführt sind, hat möglicherweise andere Ursachen, auf die noch einzugehen ist.[4] Die ornamentierten Initialien der einzelnen Abschnitte des Registers und die über jede Buchstabenkolumne gesetzten Majuskeln des Alphabets sind sichtlich um Kalligraphie bemüht; und den Registerschluß markiert ein ebenfalls verziertes *„Finis"*. Die Orthographie des Registers ist in mehreren Fällen eine andere als in den einzelnen Liedern.

3. Die Schreiber

Das Schriftbild weist aus, daß vier verschiedene Schreiber die Eintragungen in der Wettener Handschrift vorgenommen haben. Schreiber A[5] schrieb die Lieder Nr. 1, 2 und 4 bis 45, Schreiber B[6] die Lieder Nr. 3 und 46, erkennbar insbesondere an den von der Handschrift in den übrigen Liedern deutlich abweichenden, in beiden Liedern aber übereinstimmenden Buchstaben B, E, L; k, s, w, t; ferner an den Kreuzakzidentien, an der Doppelstrichmarkierung der Schlüsse und Zäsuren, an Schlüssel- und Custosschreibung und an der Ausführung der Achtelnoten (Achtelbalken die Notenhälse durchschneidend statt sie nur zu berühren). Ein dritter Schreiber (C) ist Verfasser des Registers: Seine Schrift[7] zeigt ein völlig abweichendes Bild und eine andere Orthographie. Damit ist er vermutlich auch derjenige, dem die Einbandverstärkung und Neubindung der Handschrift zuzuschreiben ist. Ein vierter Schreiber (Y) schließlich ist der Autor jener Noten- bzw. Schlüsselschreibübungen[8] auf Seite 1 der HS: Seine Schlüssel- und Schlußstrich-Schreibung wie auch die Form seiner den verbliebenen Leerraum am Zeilenende füllenden „Kringel" erweisen, daß sie weder A noch B zum Autor haben. Ebenso unwahrscheinlich ist, daß Schreiber C angesichts seiner fürsorglichen Behandlung und Pflege der Handschrift ausgerechnet deren erste Seite durch jene graphisch ja nicht gerade günstigen Übezeilen optisch so beeinträchtigt haben sollte.

[1] s. Abb. 1
[2] s. Abb. 1
[3] s. Abb. 2
[4] s. u. S. 20
[5] s. Abb. 1
[6] s. Abb. 3
[7] s. Abb. 2
[8] s. Abb. 1

4. Zur Chronologie der Niederschrift

Es bedarf wohl keiner weiteren Erläuterungen, daß Schreiber A – er ist schon vom Schriftbild her als dem 17. Jh. zugehörig zu identifizieren – der erste Schreiber dieser Handschrift war; ebensowenig, daß die für die Analyse der Handschrift ohnehin nicht wesentlichen Schriftübungen von Schreiber Y über die Feststellung hinaus, jedenfalls nach A und vermutlich auch noch nach B zu datieren, zeitlich nicht genauer einzuordnen sind. Die weitere Chronologie jedoch wirft gewichtigere Probleme auf.

Vom Noten- und Schriftbild her wäre B als der chronologisch nächstfolgende Schreiber anzusehen: Sowohl die Noten-, Notenschlüssel-, Takt- und Akzidentienschreibung wie auch das Schriftbild der Liedtexte zeigen die relativ größere Verwandtschaft mit A[9] bzw. weisen typische, an die gleiche Epoche gebundene Eigentümlichkeiten auf. Obendrein benutzte dieser Schreiber B für die beiden von ihm geschriebenen Lieder Nr. 3 und 46 solche Notenliniensysteme, die Schreiber A unterhalb der Lieder 2 und 4 (je 5 Zeilen) bzw. hinter Lied 45 (eine ganze zunächst unbeschrieben gebliebene Seite) freigelassen hatte. Hätte der Schreiber C vor allem letztere Seite noch frei vorgefunden, würde er sicherlich sie für die Eintragung des Registers genutzt und damit die Lösung der Fadenbindung, das Einfügen eines Bogens und den Neueinband vermieden haben.

Demnach wäre Schreiber C der Chronologie nach der dritte Schreiber: eine Vermutung, die auch durch das sichtlich jüngere Schriftbild ohnehin schon genährt wird: Im Pfarrarchiv Wetten datieren Dokumente, deren Schrift der des Index gleicht, ja teilweise sogar zum Verwechseln ähnlich sieht, mindestens zwei Generationen später als Schriftstücke, deren Schrifttypus dem der Schreiber A und B gleicht.

Dieser Chronologie scheint jedoch ein wesentlicher Punkt zu widersprechen: Im Register fehlen gerade die beiden Lieder 3 und 46, die gemäß obiger Hypothese vom Schreiber B nach Ende der Niederschriften von A, aber vor C in die Sammlung eingefügt worden sind.

Drei Erklärungsmöglichkeiten bieten sich dafür an:

a) Schreiber C hat einen auch in Analogie zu anderen Liedhandschriften der Epoche[10] unbedingt zu vermutenden ersten Index von der Hand des Schreibers A durch ein neues Register ersetzt – vielleicht, weil es beschädigt oder unleserlich geworden war oder auch wegen seiner numerischen statt alphabetischen Ordnung unpraktikabel erschien – und benutzte dabei das alte Register als Vorlage, ohne zu berücksichtigen, daß es die beiden späteren Liedergänzungen nicht enthielt. Ein Unbrauchbar-Werden des ersten Registers und damit die Notwendigkeit der Einfügung eines neuen liegt durchaus nahe: Die Handschrift weist insgesamt recht deutliche Gebrauchsspuren auf; und die nachträgliche Einbandverstärkung ist doch wohl vor allem daraus zu erklären, daß das vorherige Deckblatt sich als ein zu geringer Schutz erwiesen hatte und der Besitzer der Handschrift noch weitergehenden Verschleiß bzw. sogar Beschädigung verhindern wollte.

[9] Beide verwenden noch alte Schlüssel und den Custos am Zeilenende; beide führen die Fähnchen von Achtelnoten bei nach unten gestrichenen Hälsen nach links und setzen bei halben Noten nach unten gezeichnete Hälse rechts am Notenkopf an.

[10] s. u. a. Hs 4858 Brüssel und Hs Willebrinck

b) Die beiden Lieder 3 und 46 könnten ferner Schreiber C nicht authentisch genug notiert erschienen sein: Beide sind rhythmisch-metrisch recht fehlerhaft geschrieben, Lied 46 sogar so sehr, daß es nach dieser Notierung gar nicht singbar wäre: wohl ein durchaus triftiger Grund dafür, beide Lieder in dem für den praktischen Gebrauch der Handschrift angelegten Register auszusparen.

c) Schließlich könnte aber Schreiber B unter Umständen auch noch hochbetagt gelebt haben, nachdem C den Lied-Index bereits erneuert hatte. In diesem Falle wäre u. U. sogar C der zeitlich frühere Schreiber, und B hätte dann noch in hohem Alter nach Einfügung des neuen Registers wohl aus der Erinnerung beide Lieder unter Nutzung freien Raums aufgeschrieben. In der Tat macht die Handschrift von B den Eindruck einer „Altersschrift": die Notenhälse und Taktstriche scheinen mit zittriger Hand gezogen. Andererseits wirken aber auch die Schriftzüge im Register nicht mehr gerade „jung", und obendrein bliebe damit wieder offen, weshalb Schreiber C für sein Register nicht die leere Seite 46 genutzt hätte. – So dürfte denn eher eine der beiden ersten Hypothesen der Wahrheit am nächsten kommen.

5. Das Liedrepertoire

Schon ein erster Blick auf das Liedrepertoire der Wettener Handschrift läßt erkennen, daß es sich hier um eine geistliche Liedersammlung aus dem niederländischen Sprachgebiet handelt. Fast genau zwei Drittel der Lieder – 30 an der Zahl – haben niederländischen Text; bei einem weiteren Lied – Nr. 3: *„Triumpha"* – ist der Text lateinisch-niederländische Mischpoesie; und die restlichen 15 Lieder sind lateinisch textiert, tragen aber – wie fast alle übrigen Lieder – niederländische Überschriften mit Angabe der liturgischen Bestimmung des Liedes, ggf. auch Tonangabe und Autornennung.

Nach dem ausnahmsweise lateinischen Kopftitel über Lied 1 *„Cantiones Natalitiae"*, der ursprünglich offensichtlich als Titel der ganzen Liedsammlung gewählt war – nur so ist ja der Plural *„Cantiones"* sinnvoll –, sollte man erwarten, ausschließlich *»Weihnachtsgesänge«* in der Handschrift vorzufinden. In der Tat tragen die meisten Lieder in der Überschrift die entsprechende ndl. Gattungsbezeichnung *„kerslied"*, gleichbedeutend mit neu-ndl. *„kerstlied"*, wörtlich ins Deutsche übersetzt *»Christlied«;* denn *„kerst"* ist wortgleich mit *„krist"*, bis auf die durch r-Metathese typisch verstellte Buchstabenfolge; *„kerslied"* aber ist die als *„Christlied"* ähnlich u. a. auch im süddeutschen Raum verbreitete ndl. Bezeichnung für das Weihnachtslied.[11]

31 Lieder der Handschrift sind per Überschrift direkt als *„kerslied"* bezeichnet; 6 weitere gehören darüber hinaus noch zum Weihnachtsfestkreis, der ja liturgisch von Weihnachten selbst (25. Dezember) bis Mariä Lichtmeß (2. Februar) reicht.[12]

Der Chronologie der liturgischen Rubriken entsprechend folgen in WE auf eine erste geschlossene *„kerslied"*-Gruppe (Nr. 1 bis 25) ein Neujahrslied (Nr. 26) und 3 Drei-

[11] Vgl. u. a. Weinhold, Weihnacht-Spiele und Lieder, Graz 1853, S. 381

[12] s. im Sigelverzeichnis auch dementsprechende Titelangaben in Leyssemliedekens 1684 „die ghesongen worden op den kersnacht ende de naervolghende daghen tot Ons L. Vrouwe Lichtmisse" und O + N Lofzangen „Die gemeenelyk Gezongen worden op de Geboorte ons Heere Jesu Christi van Kersnagt tot Maria Ligtemisse".

königslieder (Nr. 27 bis 29), bis ein Lied *„op den feestdag van onze lieve vrouwe ligtmis"*, also zum Fest Mariä Lichtmeß (Nr. 30; Komt Engelsscharen), den Weihnachtsfestkreis beschließt.

Die nächste Liedgruppe in WE gehört aber, entgegen dem Titel der Hs, zum Osterfestkreis, der liturgisch mit der Pfingstoktav endet. Er ist berücksichtigt mit zwei Fastenliedern (31/32), drei Osterliedern (33 bis 35), die in der Überschrift jeweils als *„paeschlied"*, d. h. mit der in jüdisch-römischer Tradition wurzelnden[13] älteren ndl. Benennung für Ostern ausgewiesen sind. Ihnen folgen noch ein Himmelfahrtslied (36) und zwei Pfingstlieder (37/38). – Ein Fronleichnamslied (39) bildet den Abschluß des nicht zum Weihnachtsfestkreis gehörigen Teiles im WE-Repertoire.

Ihm schließen sich aber nochmals 7 Lieder des Weihnachtsfestkreises an (Nr. 40 bis 46); Nr. 44 ist wieder ein Neujahrslied, genauer – gemäß Textinhalt – ein Lied zum Fest der Beschneidung des Herrn, das liturgisch ja am Neujahrstag begangen wird; die übrigen 6 Lieder sind alle als *„kerslied"* bezeichnet.

6. Lokalisierung

Die Lokalisierung der Liederhandschrift ist unproblematisch. Ihre üblich gewordene Bezeichnung als *„Wettener"* Handschrift hat zweifache Berechtigung: Die Niederrheingemeinde Wetten, rund 4 km südöstlich des niederrheinischen Wallfahrtsortes Kevelaer, 7 km nördlich Geldern und unmittelbar an der wasserreichen Niers gelegen (der Ortsname leitet sich denn auch vermutlich von nddt. Weet bzw. Waat = Wasser her)[14], ist sowohl der Fundort, wie – nach gesicherter Tradition – auch der Entstehungsort dieser Handschrift.

Die Sicherheit dieser Überlieferung hat ihre Basis in einer wohl einmaligen personellen Konstellation in dieser Gemeinde: Das Küsteramt – häufig zugleich auch Organistenamt – der Pfarrkirche St. Peter, die nach einer bereits 1221 nachgewiesenen Vorläuferkirche[15] im 15. Jahrhundert erbaut wurde – vermutlich ab 1403[16] –, hat in unmittelbarer

[13] s. Frings, Grundlegung einer Geschichte der deutschen Sprache, Halle/S. 3, 1957, 92. – Dieses aus hebräisch-kirchenlateinisch „pascha" abgeleitete Wort belegt noch heute die einstige Zugehörigkeit des gesamten Niederrheingebiets – der „Niederlande" also – zur Kölnischen Kirchenprovinz, die nach Frings zusammen mit Rom und Gallien dieses heute noch im ndrrh. Dialekt lebendige Wort verwendete, während Süddeutschland und die Mainzer Kirchenprovinz – von der angelsächsischen Mission vor allem durch Bonifatius ausgehend – das aus germanischer Wurzel stammende „Ostern" übernahmen und an den ganzen hochdeutschen Sprachraum weitergaben.

[14] T. Schumacher, Wie entstand der Name meines Heimatortes? In: Die Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein für Geldern und Umgegend, Nr. 52, Jg. 1931, S. 4 (Reprint Geldern 1974, Bd. 3, S. 1405)
Mehr als Aperçu sei hinzugefügt, daß der Ortsname gleichlautend ist mit „wetten" als Plural von „wet" = Gesetz; so hat es seine besondere Note, wenn in zweien der Wettener Lieder – Nr. 30 u. 31 – dieser Ortsname jeweils zweimal erklingt – eben in jener neueren Bedeutung.

[15] G. Hövelmann, Die ältesten Nachrichten über Wetten und die Gründung der Münsterabtei in Roermond, in: Kalender für den Kreis Kleve 1976, Ausgabe Süd, S. 147 ff.

[16] Pfarrer Wilhelm Kück, Pfarrchronik St. Peter Wetten, S. 7 (Typoskript)

Folge über drei Jahrhunderte lang in den Händen einer einzigen Wettener Familie gelegen: der Familie Vos, in der sich dieses Amt immer wieder vom Vater auf einen Sohn vererbte[17]. Und offenbar mit diesem Amt vererbte sich auch die Wettener Liederhandschrift von ihrem Schreiber, der nach mündlicher Überlieferung in der Familie Vos[18] ebenfalls einer dieser „*Custodes Wettensis*" war, bis heute auf den jeweiligen Amtsnachfolger.

In einem alten Wettener Graduale, das allerdings die Kriegszerstörungen im Pfarrarchiv nicht überdauert hat, war diese Ämterfolge von den jeweiligen Amtsinhabern seit 1641 durch eigenhändige Eintragungen lückenlos festgehalten[18]. Zum Glück ist eine Abschrift erhalten, deren Daten auch durch zahlreiche aus den Trümmern gerettete urkundliche Belege im Wettener Pfarrarchiv bestätigt werden, weil die Amtsinhaber ihrer Unterschrift den Vermerk „*coster*" bzw. „*custer*" beizufügen pflegten.

Demnach ergab sich folgende Generationenkette in diesem Amt: Arndt Vos (1641–1681), Christianus Vos (1681–1708), Peter Vos (1708–1756), Wilhelm Vos (1756–1780), Christian Vos (1780–1801), Wilhelm Vos (1801–1838), Jacob Vos (1838–1851), Wilhelm Vos (1851)[18], Christian Vos (1851–1899), Peter Vos (Chorregent 1882, zusätzlich Küster 1899–1931). – Letzter Nachfolger im Doppelamt des Kantors und „*Custos*" ist seit 1931 Gregor Vos (* 1912), welcher – der Tradition gemäß – auch der jetzige Besitzer der Wettener Liederhandschrift ist.

a) Regionalhistorische und sprachgeschichtliche Voraussetzungen

Daß diese Handschrift barocker geistlicher Lieder textlich dem niederländischen Sprachgebiet angehört, entspricht ganz ihrer Wettener Herkunft. Denn Wetten war bis 1713 politisch Teil des Herzogtums Geldern, das den Herren von Geldern im Mittelalter als Lehen des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation übertragen worden war, im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts unter Herzog Karl dem Kühnen burgundisch und nach seinem Tod (1477) mit Jülich-Cleve-Berg vereinigt wurde, 1543 durch den Vertrag von Venlo an Karl V. (Kaiser von Deutschland, König von Spanien) fiel und so als letzte (17.) Provinz zu den spanischen Niederlanden kam[19]. Dabei lag Wetten im Bereich des geldrischen „*Oberquartiers*" – ndl. „*Opper-Gelder*" –, eines Gebietes, das u. a. die Orte Geldern, Straelen, Wachtendonk, Viersen, Erkelenz, Nieuwstadt, Echt, Montfort, Roermond, Helden, Venlo, Horst, Arcen, Venray, Bergen, Afferden und Middelaar umfaßte[20], also Niederrhein- und Maasraum verband und sprachlich geschlossen im ndl.-niederdeutschen Sprachgebiet gelegen war. Dem entsprach, daß die niederländischen Generalstaaten im Unabhängigkeitskrieg gegen die spanische Herrschaft (1568–1648) immer wieder versuchten, dieses ihnen sprachlich, historisch, wirtschaftlich und kulturell beson-

[17] W. Suckow, „Custos Wettensis", in: Geldrischer Heimatkalender 1957, S. 138 ff.

[18] ebda. und laut freundlicher Mitteilung durch Kantor Gregor Vos, Wetten. Die scheinbare Überschneidung im Jahr 1851 hat die Ursache, daß Wilhelm Vos kurz nach Amtsantritt in Wetten als Münsterorganist nach Essen berufen wurde; sein Bruder Christian trat an seine Stelle.

[19] F. Petri, Niederlande, Rheinland und Reich vornehmlich vom 13. bis 16. Jahrhundert, in: Ndrrh. Jb. VIII, 1965, S. 25 ff.

[20] T. W. J. Driessen, Het gedeelte Land, in: Ndrrh. Jb. VIII, 1965, S. 39

ders verbundene, allerdings konfessionell konträre, weil katholische „*Opper-Gelder*" ihrem Herrschaftsbereich einzufügen, was ihnen kurzfristig auch gelang (1578–1587).

Der Friede von Münster 1648 zerschnitt dann das Gelderland: Wetten blieb mit dem Oberquartier habsburgisch-spanisch, während die nördlichen Quartiere des Herzogtums Geldern – insbesondere das Gebiet der heutigen Provinz „*Gelderland*" – an die niederländischen Generalstaaten fielen[21]. Eine weitere Teilung erfolgte nach dem spanischen Erbfolgekrieg: Das Oberquartier wurde als Kriegsbeute zwischen Österreich, Jülich, Preußen und der niederländischen Republik aufgeteilt. So kam durch den Frieden von Utrecht 1713 zusammen mit der Grafschaft Moers und dem östlichen Teil des geldrischen Oberquartiers (u. a. Stadt Geldern – Straelen – Kevelaer) auch Wetten zu Preußen[22]; dennoch blieb dem Gebiet lange Zeit das geldrische Landrecht und die ndl. Sprache erhalten.

1801 bis 1814, in der Napoleonischen Ära also, wurde auch das Oberquartier französisch und gehörte zum Departement Roer. Der Wiener Kongreß brachte 1815 nach den Befreiungskriegen gegen Napoleon die folgenschwerste Aufteilung des Gebietes: die westlich der Maas gelegenen Teile und ein „kanonenschuß"-breiter Streifen östlich des Maasufers wurden holländisch, die östlichen Distrikte – mit Wetten – wieder preußisch. Nachdem durch diese rein politische Grenzziehung, die sprachlich-kulturelle Gegebenheiten völlig außer acht ließ, die alten Bindungen des rheinischen Teils des Oberquartiers zu den habsburgisch-österreichisch gebliebenen Niederlanden gewaltsam abgeschnitten waren (W. H. Riehl: „*Nicht die Natur hat uns getrennt, sondern die Politik*"[23]), begann die preußische Obrigkeit zielbewußt die ndl. Vergangenheit zu tilgen: Um ihre Macht auch am Ndrrh. zu festigen, verfügte die preußische Regierung 1829 an allen Schulen und Kirchen die Einführung des Hochdeutschen und verbot den Gebrauch des Niederländisch-Niederdeutschen[24]. So trat ein Spalt zwischen dieser fremden Amtssprache und der eigentlichen Volkssprache ein, die bis ins 19. Jh. hinein nddt.-ndld. blieb. Wie verwurzelt das Niederländische hier war, zeigt u. a. eine (erfolglose) revolutionsartige Protestaktion gegen diesen Sprachenerlaß in Straelen[25]. Es dauerte demgemäß aber noch Jahrzehnte, bis sich die oberdeutsche Hochsprache am Ndrrh. soweit durchgesetzt hatte, daß das Ndld. als Verkehrssprache verdrängt war und der mit dem Niederländischen ja durchaus nicht identische, bis heute hier ungebrochen lebendige niederdeutsche Dialekt die einzige sprachliche Alternative des Hochdeutschen blieb.

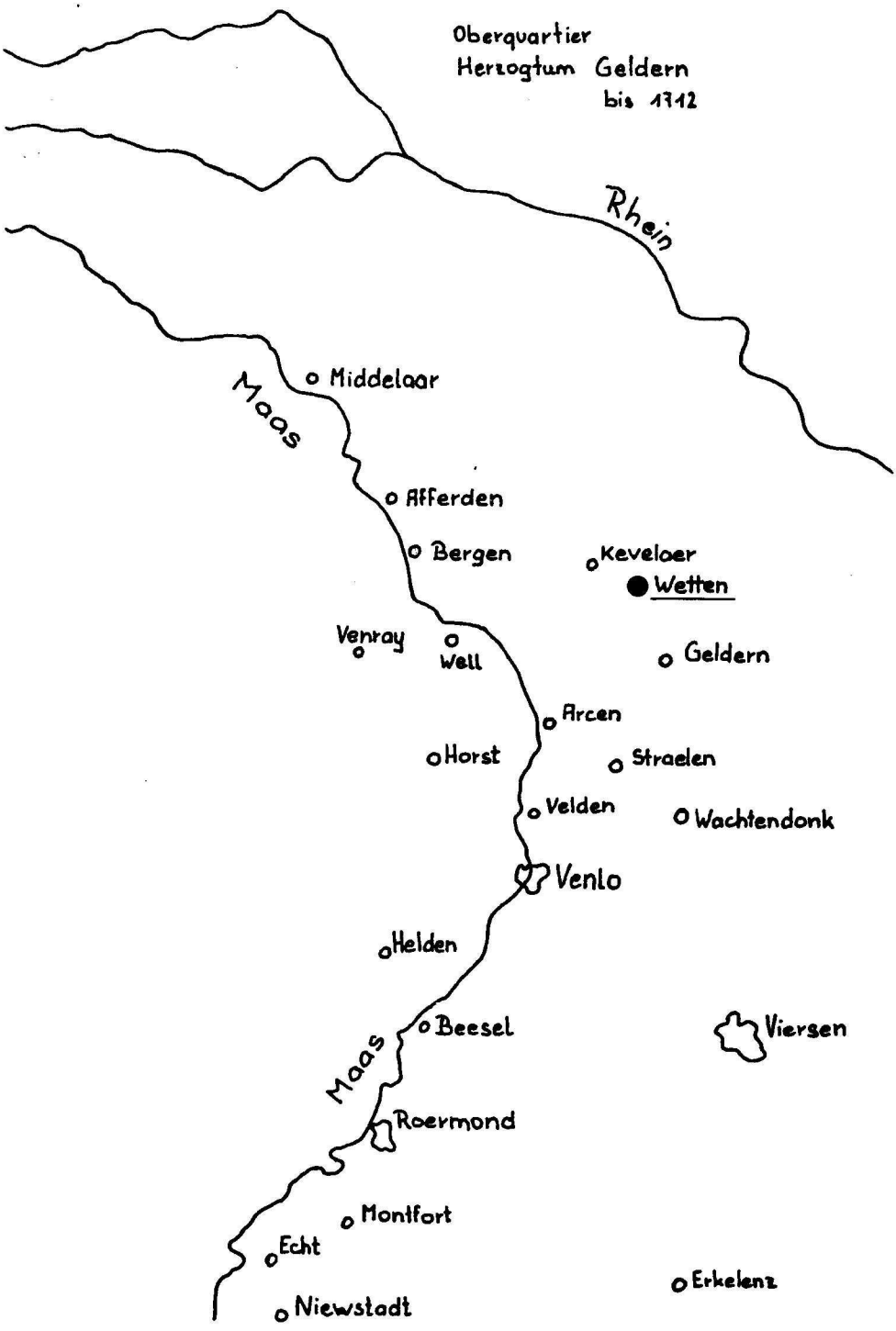
[21] ebda. und F. Nettesheim, Geschichte der Stadt und des Amtes Geldern, Crefeld 1863, Nachdruck Kevelaer 1963, S. 223

[22] G. Hövelmann (Hg.), Niederrheinische Kirchengeschichte, Kevelaer 1965, S. 99; Nettesheim a.a.O., S. 242

[23] W. H. Riehl, Auf dem Wege nach Holland, in: Die Naturgeschichte des Volkes IV, Stuttgart, Berlin 1925, S. 132, zit. nach Petri, a.a.O., S. 32

[24] H. Combecher, Deutscher Niederrhein und niederländische Sprache, in: Ndrrh. Jb. VIII, 1965, S. 134

[25] F. Gorissen, Grenzraum Kleve in der Niederrheinischen Geschichte, in: Zs. f. Gemeinschaft und Politik, Jg. 3, 1965, Nr. 11, S. 6 f.


Oberquartier
Herzogtum Geldern
bis 1712
Rhein
Maas
Middelaar
Afferden
Bergen
Keveloer
Wetten
Venray
Well
Geldern
Arcen
Horst
Straelen
Velden
Wachtendonk
Venlo
Helden
Beesel
Viersen
Maas
Roermond
Montfort
Echt
Erkelenz
Niewstadt

b) Kirchenhistorische Zusammenhänge

In Hinsicht auf Liedrepertoire und Texte der Wettener Liederhandschrift ist neben diesen politischen Gegebenheiten von besonderer Bedeutung, daß auch die kirchlichen Bindungen des geldrischen Oberquartiers zu den übrigen spanischen Niederlanden sehr eng waren. Bis 1559 gehörte das Herzogtum Geldern noch zum Erzbistum Köln, Archidiakonat Xanten, und Wetten darin zum 22 Kirchen umfassenden Dekanat Geldern[26]. Dann aber kam es unter Papst Paul IV. zur Umorganisation der niederländischen Bistümer: Die Bulle *„Super universi"* vom 31. 7. 1559 wies verschiedene Pfarreien des Oberquartiers teils dem Bistum Deventer, teils dem neugebildeten Bistum Roermond, Erzbistum Mecheln zu. Dabei kam auch Wetten ans Bistum Roermond[27].

Für Wetten ergab sich diese kirchliche Eingliederung nach Roermond nicht ganz von ungefähr, denn bereits über 300 Jahre früher hatte eine enge Beziehung zwischen Roermond und Wetten begonnen: Graf Gerhard von Geldern stiftete schon vor 1221 das ihm gehörige Patronatsrecht über vier geldrische Pfarrkirchen – darunter Wetten – dem Zisterzienserinnenkloster Roermond, dessen Äbtissin Gerhards Mutter war, die verwitwete Altgräfin Richardis. Diese Stiftung wurde von Papst Honorius III. 1221 ausdrücklich bestätigt – durch eine erst kürzlich wiederentdeckte Urkunde, die zugleich die älteste schriftliche Bestätigung der Existenz einer Wettener Pfarrei und Kirche ist[28]. Seitdem wurde die Wettener Pfarrei von der jeweiligen Roermonder Äbtissin verliehen, der bis ins 19. Jahrhundert hinein auch verschiedene Höfe der Gemeinde zehntpflichtig waren[29]. Die Kirchenbehörden in Roermond haben offensichtlich ihre Sorgepflicht für das kirchliche Leben in dieser neugewonnenen östlichen Region der Diözese ernst genommen: Selbst in politisch schwierigen und unsicheren Zeiten besuchte der bischöfliche Visitator die dortigen Pfarreien. Dem verdanken wir insbesondere zwei Visitationsprotokolle aus den Jahren 1667 und 1722, die (in lat. Sprache) über kirchliche und teilweise zumindest indirekt auch über kulturelle, speziell musikalische Verhältnisse in Wetten informieren[30].

Die Visitationsakte vom 10. Mai 1667 bestätigt u. a. das Patronat der *„Abbatissa monasterii Ruraemundensis"*, der Roermonder Äbtissin also, über die Wettener Pfarre. 550 Kommunikanten zählte die Pfarre in jenem Jahr, protestantisch waren nur fünf Adelsfamilien des Pfarrbezirks. Belegt wird durch das Visitationsprotokoll auch, daß damals Arnoldus (Arnt) Voss (sic!) das Küsteramt innehatte, das zu jener Zeit noch vom König verliehen wurde[31]. Ferner wird – wie übrigens schon in einer Visitationsakte, die um 1500 verfaßt wurde[32] – die Existenz einer *„Bruderschaft der seligen Jungfrau Ma-*

[26] W. Fabricius, Die beiden Karten der kirchlichen Organisation, 1450 und 1610, 1. Hälfte: Die kölnische Kirchenprovinz, Bonn 1909 (= Erläuterungen zum geschichtlichen Atlas der Rheinprovinz, V)

[27] H. Börsting und A. Schroer, Handbuch des Bistums Münster, I, Münster ²1946, S. 284 f.

[28] Hövelmann, Die ältesten Nachrichten a.a.O., S. 148

[29] Börsting/Schroer a.a.O., S. 326

[30] Im Wortlaut abgedruckt in J. Habets, Geschiedenis van het tegenwoordig Bisdom Roermond, Bd. 3, Roermond 1892, S. 196 f.

[31] ebda.: „Custos constituitur a rege et vocatur Arnoldus Voss"

[32] s. W. Oediger, Vom Leben am Niederrhein, Düsseldorf 1973, S. 313

ria"[33] dokumentiert, die das Patronat über eine auf der Epistelseite in der Kirche befindliche Marienkapelle innehatte. Ihre auch kulturgeschichtlich bedeutsame Rolle wird u. a. dadurch belegt, daß sie Mitträger der Wettener Pfarrschule[34] war.

Bei der Visitation von 1722 zählt Wetten schon rund 800 Kommunikanten; nur noch eine protestantische Adelsfamilie wohnt dort. Petrus Vos ist „*Custos*"; Lehrer ist ein gewisser Jo(h)annes Holtappel, der laut Visitationsbericht das Amt des Vorsängers[35] der Gemeinde, das mit zu seinen Obliegenheiten gehört, nicht ausübt, da er mit seinem Gesang im Gottesdienst „*nicht dienen*" kann[36]. Möglicherweise hat Custos Vos das Doppelamt eines Organisten und „Cantors" betreut, denn der Visitator hätte sicherlich einen entsprechenden anderen Amtsinhaber aufgeführt, falls es einen solchen gegeben hätte.

Die Zugehörigkeit zum Bistum Roermond dauerte bis zur Napoleonischen Ära[37]: 1794 mußte der Bischof von Roermond seine Diözese verlassen. Sechs Jahre lang erfolgte seine Bistumsverwaltung von Münster, z. T. auch von Emmerich aus, bis ihn 1801 eine Anweisung des Papstes zum Verzicht bewegte[38] und 1802 im Zuge der Neuordnung der Bistümer des napoleonischen Frankreich u. a. der im Department de la Roer gelegene linke Niederrhein dem neugebildeten Bistum Aachen angegliedert wurde. So kam auch Wetten – nun im „*Kanton*" Geldern gelegen – zur Aachener Diözese. Aber schon knapp 20 Jahre später änderte sich die Bistumszugehörigkeit wiederum: 1821 wurde das Bistum Aachen aufgehoben; Wetten kam 1823 zusammen mit dem „*Landdekanat Geldern*" zum Bistum Münster[39], und bei dieser Regelung blieb es bis heute.

Durch diese einschneidenden organisatorischen Veränderungen wurde die folgenschwere politische Trennung des ehemaligen geldrischen Oberquartiers vom angestammten niederländischen Sprach- und Kulturraum auch im kirchlichen Bereich nachvollzogen. Welche durchaus nicht nur sprachlichen Probleme diese weitreichende Umgliederung am früheren spanisch-niederländischen Niederrhein schuf, erhellt ein knapper Tagebuchvermerk des Kevelaerer Pfarrers Krickelberg vom 20. April 1823: „*Sonntags habe ich in der Kapelle unter der Hochmesse*[40] *die Uebernahme und Uebergabe des Clever Regierungsbezirks an*

[34] Zur Geschichte der Pfarrschule in Wetten siehe F. Nettesheim, Geschichte der Schulen im alten Herzogtum Geldern, Düsseldorf o. J. (1881), S. 684 f. Nettesheim mißt dieser Schule ein hohes Alter bei und führt konkretere Nachweise dafür an, die zumindest in die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückgehen. Über diese Belege hinaus kann man mit Nettesheim (ebda. S. 65) sicherlich auch die Tatsache, daß laut Matrikel der Kölner Universität schon in den Jahren 1437, 1478, 1487, 1491 und 1492 Studenten aus Wetten dort zum Studium eingeschrieben waren, als Belege für eine schon zu jener Zeit sehr funktionsfähige Wettener Pfarrschule werten.

[35] Zum Amt des Kirchensängers siehe u. a. W. Schepping, Die „Purifizierung" des geistlichen Liedes im 19. Jahrhundert aus der Sicht der Musikalischen Volkskunde II, in: JbfVlf 1975, S. 27 f.

[36] Habets a.a.O., S. 197: „. . . sed . . . cantu suo sub divinis officiis non potest servire . . ."

[37] P. P. Frohn, Roermond war einst Gelderns Bischofssitz, in: Ndrrh. Jb. VIII, 1965, S. 219 f.

[38] Bulle Pius VII. vom 29. 11. 1801; s. Börsting/Schroer a.a.O., S. 286

[39] ebda.

[40] Gemeint ist »während des Hochamtes«

das Bistum Münster vorgelesen und in niederdeutscher Sprache erklärt"[41]: Hier bedurfte es also durchaus noch des Dolmetschs, um die in der aufgezwungenen fremden hochdeutschen Sprache der preußischen Obrigkeit – von nun an auch die Sprache der neuen kirchlichen Instanz – abgefaßte Verfügung über den Bistumswechsel denen verständlich zu machen, über die hier verfügt wurde. Mit solchen staats- und kirchenpolitischen Umwälzungen aber ging allmählich und unaufhaltsam auch die Epoche ihrem Ende entgegen, in der man die sozusagen „ureigenen" Wettener Lieder, die eine so bedeutende Etappe der kirchlichen und politischen Geschichte am Niederrhein markieren, am Ort ihrer Aufzeichnung überhaupt noch singen konnte – und singen durfte.

[41] „Aus dem Tagebuch eines Landpfarrers" – Aufzeichnungen des Pfarrers J. H. Krickelberg aus den Jahern 1820–1823, abgedruckt in: Unsere Heimat, Blätter des Vereins für Heimatschutz Kevelaer, Jg. 3/1952, Nr. 7, S. 2

II. Revisionsbericht

1. Ziele

Für die Edition der Lieder der Wettener Handschrift ist einerseits die Intention bestimmend, die Originalnotierung so weitgehend wie nur möglich beizubehalten.

Das geschieht vor allem, um auch von dieser Neuausgabe her die Quellenfrage – also die Frage, welche Quellen dem WE-Schreiber im Einzelfall als Vorlage gedient haben – möglichst noch weitgehender und erschöpfender klären zu können und ggf. auch parallele Abhängigkeiten anderer Handschriften oder Drucke von den gleichen Vorlagen, die WE benutzte, besser diagnostizieren zu können.

Andererseits aber beabsichtigt diese Edition auch, eine Ausgabe der Wettener Lieder zu erstellen, die für die heutige Musikpraxis – z. B. im Zuge einer Wiederbelebung dieser Lieder und Liedsätze zumindest im niederrheinisch-niederländischen Raum, die schon begonnen hat[1] – geeignet ist. Im Konfliktfall zwischen beiden Prinzipien hatte allerdings die Treue gegenüber dem Original den Vorrang.

2. Textschreibung

Diesem ersten Ziel zufolge blieb vor allem die Schreibung des Textes weitestgehend die des Originals, um die für jene Klärungen besonders aufschlußreichen, z. T. auch zeit- und landschaftsbedingten Eigenheiten von WE nicht zu verwischen. Aus diesem Grund wurde z. B. auf eine Modernisierung der Orthographie völlig verzichtet und die alte Schreibung, die dem im modernen Niederländisch oder Flämisch etwas Bewanderten auch keine größeren Verständnisschwierigkeiten entgegengestellt, korrekt beibehalten. Verzichtet wurde deshalb aber auch auf eine Vereinheitlichung der sehr oft unterschiedlichen Orthographie gleicher Worte, die sich z. T. in ein und demselben Liedbeleg findet. So wurde etwa „*koning*" neben „*konink*", „*kind*" neben „*kint*", „*godt*" neben „*god*", „*Bethlehem*" neben „*Bethlêm*" und „*Bethelyem*" – um nur einige typische Fälle herauszugreifen – unverändert übernommen.

Es blieben nur wenige Problemfälle:

a) Im Originaltext ist häufig – aber uneinheitlich – der Buchstabe j oder J statt i oder I verwendet, dies vor allem bei Anfangsbuchstaben, etwa bei lat. „*jnfantem*" statt „*infantem*" oder ndl. „*jk*" statt „*ik*". In diesem Falle wurde hier die heute übliche Schreibung angewandt.

b) WE schreibt den bis heute als ij gedruckten ndl. ei-Diphtong – wie in der handschriftlichen Praxis üblich – überwiegend aneinander als ij. Hier wurde für die vor-

[1] Aus Anlaß des 750jährigen Jubiläums der Pfarrgemeinde St. Petrus, Wetten, sang der Kirchenchor der Pfarre am 15. Dezember 1974 unter Kantor Gregor Vos zwei der WE-Lieder (Nr. 9 und 18) in ndl. Sprache in mehrstimmigen (neuen) Sätzen; der Programmzettel der Veranstaltung enthielt neben den Originaltexten auch eine inhaltlich freie, aber metrisierte und gereimte Übertragung ins Hochdeutsche. – Im Jahre 1952 wurden einige der WE-Lieder bereits in einer Sendung im Funk aufgeführt, und der Chor pflegt seit Jahren zu Weihnachten auch in der Kirche verschiedene dieser Gesänge mehrstimmig zu singen.

liegende Druckfassung eine Regelung getroffen, wie sie auch schon in den Drucken jener Epoche – ohne verbindliche Einheitlichkeit – vorwiegend anzutreffen ist: in lat. Texten wird in diesen Fällen grundsätzlich ein nicht durch Punkte markiertes y verwendet, in den ndl. in der Regel ij, nach vorausgehendem weiterem Vokal jedoch ebenfalls y, also z. B. uy (*„fluytjens"*), ey (*„leydt"*), oy (*„noyt"*) usw., womit sich diese Schreibung auch der heutigen Praxis angleicht.

c) Die Grenzen zwischen Groß- und Kleinschreibung sind im WE-Original oft noch weitgehender verwischt als in Dokumenten der Epoche üblich. Oft stehen sozusagen „neutrale" Schriftzeichen als Anfangsbuchstaben, die ebenso als groß wie als klein interpretiert werden können; ja es werden Großbuchstaben mitunter in der Funktion von Kleinbuchstaben gebraucht – und umgekehrt –, wobei aber stellenweise die Großbuchstaben doch durch ein kleineres Format als Kleinbuchstaben erkennbar sind. Für die Übertragung galt auch hier wieder die überwiegende Druckpraxis jener Zeit, die weitgehend auch dem bis heute gültigen Modus entspricht: Groß geschrieben sind die Satzanfänge und Namen; ferner – im lat. wie im ndl. – viele auch sozusagen „religiöse Titel" – zumal in der Anrede – wie *„Heer"* (Herr), *„Koning"* (König), *„Deus"* (Gott), wenn auch das Original hier durchweg zu Minuskeln tendiert. Ansonsten ist die übliche Minuskelbeschreibung übernommen, es sei denn, der Schreiber habe mit größter Eindeutigkeit – wie etwa in Lied Nr. 46 – eine Großschreibung auch in anderen Fällen praktiziert.

d) WE schreibt grundsätzlich das „u" mit – hochkant gesetztem – u-Bogen; er ist hier nicht übernommen.

Zwei weitere Abweichungen von der originalen Textschreibung betreffen die Textunterlegung:
Im Original sind Silbentrennungsstriche äußerst selten verwendet: die Textsilben sind dort teils zusammen, teils ohne Verbindungsstrich getrennt geschrieben. In der vorliegenden Übertragung wurde der besseren Lesbarkeit wegen grundsätzlich Getrenntschreibung mit Trennungsstrichen praktiziert[2]. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, daß im 17. Jahrhundert Wortzusammensetzungen in der Schreibung häufiger noch getrennt blieben (hemels goed – Himmelsgut). Wo diese Praxis im Original eindeutig erkennbar ist, wurde sie in der Regel beibehalten und nur in den wenigen Fällen aufgegeben, wo dadurch das Verständnis wesentlich erschwert worden wäre.
Der – relativ seltene – Eingangsrefrain von Liedern ist im Original – im Gegensatz zum Endrefrain – für alle Strophen ausgeschrieben. In vorliegender Ausgabe wurde der Text in diesem Fall nur einmal geschrieben, aber entsprechend markiert.

Die originale Zeichensetzung wurde schließlich grundsätzlich ebenfalls übernommen – selbst da, wo sie heutigen Regeln sichtlich widerspricht. Sie wurde nur da stillschweigend auf das notwendigste ergänzt, wo WE – sehr selten – keine oder nur eine sehr lückenhafte Zeichensetzung anwendet bzw. wo Satzzeichen eindeutig vergessen wurden (z. B. Satzenden bzw. Strophenenden).

[2] Angesichts der oft extrem unterschiedlichen Silbenlänge war dieses Prinzip der Textunterlegung bei der Herstellung des vorliegenden Textsatzes in wenigen Fällen nicht mit der wünschenswerten Konsequenz und Deutlichkeit einzuhalten.

Die untere Zeile der Liedüberschriften dieser WE-Edition ist jeweils die komplette Originalüberschrift der WE-Handschrift; die Oberzeile – das Liedinzipit – wurde zwecks besserer Übersicht ergänzt.

3. Zur Revision des Notentextes folgende Hinweise:

a) Soweit WE alte Schlüssel – Sopran- und Tenorschlüssel – hat, wurden sie einheitlich in den Violinschlüssel bzw. – bei originalem Tenorschlüssel – in den oktavierten Violinschlüssel (mit supponierter Ziffer) übertragen. Heutiger editorischer Gepflogenheit entsprechend wurde in diesen Fällen aber jeweils der Originalschlüssel zusammen mit den originalen Anfangsnoten und -pausen dem Liedkopf vorangestellt. Ebenso wurde mit den Mensurzeichen verfahren.

b) In der Handschrift sind Kreuzakzidentien fast immer als cancellatum (Andreaskreuz) ♯ geschrieben und gemäß der Praxis der Zeit sowohl als Symbol für Hochalteration wie als Auflösungszeichen einer Tiefalteration verwendet. In vorliegender Transkription werden sie durch die modernen Akzidentien ersetzt.

c) Hinzufügungen zum originalen Notentext wurden durch Klammern kenntlich gemacht; so z. B. ergänzte Akzidentien oder Taktangaben. Sind Vorzeichen auf diese Weise hinzugefügt, werden die entsprechenden nun überflüssigen Versetzungszeichen des Originals nicht übernommen.

d) Ein im Original fehlerhaft gesetzter Taktstrich ist in der Transkription durch das der pausa minima entsprechende Zäsurzeichen in der obersten Notenlinie ersetzt; ergänzte bzw. korrigierte Taktstriche werden durch Strichelung kenntlich gemacht.

e) Im Wetten-Original sind Wiederholungszeichen und Schlußzeichen – auch als Formgliederungszeichen zwischen Liedteilen – graphisch identisch als beidseitige Wiederholungszeichen geschrieben. Die Transkription setzt stattdessen die heutigen Zeichen: Doppelstrich bzw. Doppelstrich mit Schlußzeichen-Fettdruck.

f) Bindebögen bei als Vokalise gesungenen Balken-Achteln oder Sechzehnteln sind im Original äußerst selten gesetzt – so in Lied Nr. 3 –, hier jedoch weggelassen.

4. Zu den Übersetzungen

Die Beifügung von deutschen Übersetzungen soll für die im Niederländischen bzw. Lateinischen nicht oder weniger Bewanderten den Zugang zur Wettener Liederhandschrift selbst und zu ihrer vorliegenden Analyse erleichtern. Sie entspricht dabei zugleich der oben erläuterten Intention, u. a. eine auch die Musikpraxis berücksichtigende, die Wiederbelebung erleichternde Edition dieser ehemals auch am deutschen Niederrhein lebendigen Lieder zu besorgen.

Daß die Übersetzungen aber weder metrisch dem Originaltext angepaßt, also auch nicht unterlegbar sind, noch sich um eine Reimordnung bemühen, geschieht aus der Überzeugung, daß jede noch so behutsame Angleichung dieser Art den Text erheblich hätte abwandeln müssen. Das gilt nicht nur für die lat., sondern auch für die ndl. Lieder. Denn trotz der Nähe zum Deutschen weicht in der Regel auch das Ndl. in Lautstand und Rhythmus selbst in vielen den beiden Sprachen noch gemeinsamen Wörtern sehr wesentlich ab.

So ist in vorliegender Übertragung ein Verfahren angewandt, das in ähnlicher Form nicht von ungefähr gerade in der ndl.-flämischen Volksliededition eine besondere Tradition hat. *„A ce propos, faut- il traduire les chansons populaires?"* fragt z. B. Ernest Closson im Vorwort seiner Anthologie *„Chansons populaires des provinces belges"* (1913) und gibt die Antwort: *„Nous y sommes, pour notre part, résolument opposés et préférons le procédé de de Coussemaker, Lootens et Feys et des folkloristes français et wallons, consistant en une traduction . . . en prose . . ."*[3] Die Gründe, die Closson dafür anfügt, sind auch für die Entscheidung, den Liedern der Wettener Handschrift eine solche Prosaübersetzung beizugeben, maßgeblich gewesen: *„. . . pas de traductions mesurées (chantables) dans la chanson populaire, dont la fraîcheur naïve et le charme particulier s'évanouissent infailliblement dans les artifices propres à ce genre de travail!"*[4]

Dennoch unterscheidet sich das hier angewandte Verfahren von dem von Closson empfohlenen, das nämlich die Freiheit läßt, die Übersetzung komplett zu geben oder aber sie nur auf die erste Strophe zu beschränken und den Rest als Resumee zusammenzufassen. Dem entgegen sind die WE-Lieder sämtlich vollständig übersetzt. Wer auch nur einige von ihnen durchsieht, wird feststellen, daß für ein freieres Verfahren von der Sache her keinerlei Legitimation vorläge. Denn weder ist die Eingangsstrophe in der Regel besonders paradigmatisch für Inhalt und Sprache des ganzen Liedes, noch könnte eine Zusammenfassung vermeiden, daß gerade die zahlreichen gattungstypischen und zeitcharakteristischen sprachlichen, formalen und inhaltlichen Details, die auch volkskundlich von besonderem Aussagewert sind und z. T. sowohl auf das Alter und die Herkunft wie auf die Funktion der Texte und die Träger dieses Liedgutes schließen lassen, verlorengehen oder verfälscht werden.

Zum zweiten ist die Übersetzung auch nicht *„plus ou moins libre"* (Closson), sondern sie versucht, so genau und dabei so „wörtlich" zu bleiben wie eben möglich – und dies im Wortsinn: Wenn es irgend vertretbar war, wurde im Deutschen jeweils das Wort eingesetzt, das mit dem niederländischen Wort sprachlich identisch oder zumindest noch verwandt war. Man wird bei Gegenüberstellen des Originals mit der Übertragung feststellen, daß auf diese Weise oft noch verblüffend viele Parallelen erhalten blieben, weil dabei auch deutsche Vokabeln einbezogen wurden, die z. T. im tradierten deutschen geistlichen Lied bzw. auch in der Poesie noch lebendig, in der Alltagssprache aber fast erloschen oder im Sinn verändert sind. Solche Worte waren z. B. *„Magd"* (für Mädchen); *„Mär"*; *„bloß"* (für unbekleidet); *„eitel"* (für nichtig); *„winden"* (wickeln); *„Sproß"*; *„Trug"*; *„auserkoren"*; *„dünken"*; *„inmitten"* u.v.a.m.

[3] Closson, E., Notes sur la chanson populaire en Belgique, Brüssel 1913, S. 44, zu Deutsch: »Bei dieser Gelegenheit: Soll man Volkslieder übersetzen? Wir sind unsererseits gänzlich dagegen und bevorzugen das Verfahren von de Coussemaker, Lootens und Feys sowie der französischen und wallonischen Volkskundler, die auf einer Prosaübersetzung beharren . . .«

[4] Ebda.: ». . . keine metrischen (singbaren) Übersetzungen im Volkslied, dessen naive Frische und dessen eigentümlicher Charme unfehlbar verlorengehen bei der besonderen Künstlichkeit dieser Art von Arbeit!«

Wo immer es möglich war, ohne dem Deutschen allzugroßen Zwang anzutun, ist auch die ndl. – wie z. T. die lat. – Satzkonstruktion und Wortstellung (nicht aber die recht unsystematische Zeichensetzung) des WE-Textes in die Übersetzung übernommen, um einen möglichst getreuen Eindruck von Geist und Sprache der Vorlage zu vermitteln.

So mißt sich diese Übertragung keinerlei literarischen Eigenwert bei, sondern sie versteht sich allein als Einlese- und Verständnishilfe, die letztlich erreichen möchte, daß durch ihre Vermittlung vor allem der Text der ndl. Originalfassung dem Leser allmählich immer transparenter, verständlicher, auch in seiner Sprachverwandtschaft durchsichtiger erscheint und diese Übersetzung selbst immer entbehrlicher wird.

Für die Wiederbelebung dieser Lieder im hochdeutschen Sprachraum könnte diese Prosaversion insofern förderlich sein, als sie das Textverständnis gewährleisten könnte, wenn man – wie es bei ausländischer Folklore ja immer häufiger geschieht – auch einige von diesen Liedern wieder in der Originalsprache sänge. Und wo man – wie teilweise bereits geschehen – bei ihrer Wiederaufführung einer metrisch korrekten dt. Textunterlegung den Vorzug gibt, könnte die vorliegende Übertragung zumindest eine Richtschnur abgeben und verhindern, daß man sich ohne Not oder auch aus Unwissenheit vom ndl. bzw. lat. Original unangemessen weit entfernt.

5. Zur Kommentierung der Lieder

Dem Abdruck der Lieder ist neben der Textübersetzung jeweils eine kommentierte, weitestmöglich chronologisch geordnete Zusammenstellung von Konkordanzen bzw. Kontrafakturen sowie eine knappe Analyse der Melodie beigegeben, während die Liedtexte einer gesonderten Gesamtbetrachtung unterzogen werden.

Die Konkordanzenliste gibt jeweils die Fundstelle von textlich und/oder melodisch parallelen, jedoch nicht unbedingt identischen Liedbelegen zu WE mit einem Sigel der Quelle (s. Sigelverzeichnis im Anhang) an und fügt in der Regel einheitlich die Seitenangabe – nicht also die Liednummer – hinzu (Bsp.: „Thym, 16"). Wo nur die Angabe der Nummer möglich war, ist diese mit dem Zusatz „Nr." versehen. Bei im Wortlaut stärker abweichendem Textincipit wird auch dieses noch angegeben.

Diese Zusammenstellung von Konkordanzen kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Denn zu auch nur annähernd umfassenden Konkordanzennachweisen fehlt im niederländischen Bereich noch eine ausreichende Materialgrundlage. Editionen systematischer Sammlung, wie sie im deutschen geistlichen Lied beider Konfessionen ja in breitem Maße vorliegen, gibt es hier nur wenige. Auch van Duyse[5] bietet trotz der Breite seiner Dokumentation gerade bezüglich des geistlichen Liedes nur einen Ausschnitt aus der Fülle des Vorhandenen. Nicht von ungefähr kann in den Konkordanz-Übersichten sein Werk nur höchst selten zitiert werden.

Das bedeutende Niederländische Volksliedarchiv in Amsterdam (im folgenden NVA) hat anfangs zumindest das lat. geistliche Lied nicht in gleicher Breite und Systematik archiviert, wie es dort mit dem ndl. geistlichen und weltlichen Lied geschehen ist; anson-

[5] v. Duyse, Het oude Nederlandsche Lied, 3 Bde., Antwerpen 1903–1907

sten war hier die Konkordanzensuche am ertragreichsten. In anderen ndl. Bibliotheken und Archiven dagegen fehlen verständlicherweise Liedkarteien meist; und geistliche Liederbücher oder Liedersammlungen sind dort teils nur sporadisch vorhanden oder aber dadurch kaum zugänglich, daß sie im systematischen Katalog – falls es ihn gibt – nicht eigens ausgewiesen sind. So ist der größte Teil des Materials weit verstreut und wenig erschlossen. Eine systematische Durchsicht der Sammlungen und Quellen übersteigt daher die Möglichkeiten eines einzelnen. Verf. hat zwar mehrere hundert dt., ndl., flämische und frz. Anthologien und Liederbücher, u. a. auch in verschiedenen Bibliotheken und Archiven dieser Länder, gesichtet[6]; eine angemessene Repräsentanz des wirklich Vorhandenen war dabei aber wohl nicht zu erreichen.

Soweit Konkordanzen aus der Sekundärliteratur oder aus den Beständen des NVA übernommen wurden, sind sie nur in wenigen Fällen nochmals anhand der Originalquelle überprüft worden. Es würde dem Sinn und Zweck solcher Anthologien und Archive widersprechen, sollte man sich grundsätzlich verpflichtet sehen, alle Daten und die im Liedarchiv gespeicherten Liedkopien wiederum anhand der Originalbelege zu überprüfen und so statt der Arbeitserleichterung, die sie ermöglichen, den Aufwand sogar noch vergrößern. So wird hier bewußt das – angesichts der Sorgfalt und Absicherung der Liedaufnahmen beim NVA durchaus geringe – Risiko in Kauf genommen, u. U. einmal einen vielleicht doch unentdeckt gebliebenen Kopierfehler in die Konkordanzenlisten und Notenbeispiele mit übernommen oder auch einen angesichts fremdsprachiger, z. T. handschriftlicher Texte eher möglichen eigenen Lesefehler begangen zu haben.

Im Abschnitt *„Kontrafakturen"* werden jeweils solche Quellen angegeben – ebenfalls per Sigel und mit Seitenangabe –, in denen die Melodie eines WE-Liedes mit einem anderen Text vorkommt bzw. für ein ggf. ohne Melodie notiertes Lied anderen Textes angegeben oder erschlossen ist. Dessen Incipit ist hier in der Regel hinter der entsprechenden Quellenangabe zitiert. Bei notenlosen Tonangaben kann allerdings in der Regel nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob die Melodievorlage wirklich die vermutete Fassung ist oder aber ggf. eine andere Melodie mit dem gleichen Text – bzw. ja auch nur Textincipit – wie die vermutete. – Sofern in einer Quelle oder Liededition ein WE-Liedtext mit anderer Melodie vorkommt, wird er dagegen mit entsprechendem Vermerk unter den Konkordanzen aufgeführt.

Offen bleiben mußte die Frage, ob etwa einige der in WE überlieferten Melodien möglicherweise aus Instrumentalstücken übernommen worden sind. Hier war eine systematische Suche noch weniger möglich, weil es dafür noch weit weniger archivalische oder publikatorische Hilfen gibt und entsprechende Funde fast immer Zufallsfunde sind, die in unserem Fall aber nicht vorkamen.

Die den Konkordanzübersichten beigegebenen Melodieanalysen intendieren, nur die wesentlichen Stil-, Form-, Struktur- und Gattungsmerkmale der WE-Melodien zu erfas-

[6] Die Liederbuchliste im Anhang (Sigelliste) verzeichnet in der Regel nur solche dieser zahlreichen Titel, die Konkordanzen mit WE enthalten oder in anderer Hinsicht für diese Arbeit von Belang waren.

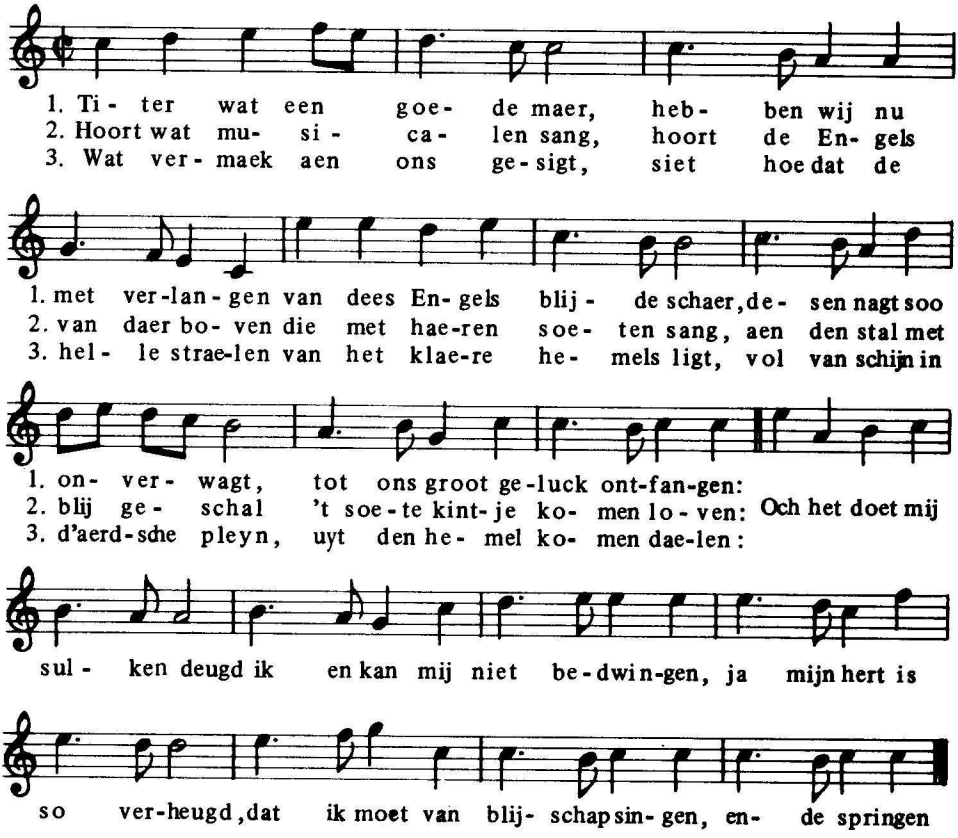
sen, das Typische bzw. auch Atypische hervorzuheben, die Charakteristika der WE-Lesart im Vergleich mit Konkordanzfassungen zu erschließen und sie ggf. durch Notenbeispiele zu verdeutlichen.

Zur Erleichterung des Vergleichs wurde der übernommene Melodieausschnitt einer fremden Quelle in der Regel dann, wenn er im metrischen Grundwert oder in der Tonart bzw. Tonlage von WE abwich, der WE-Fassung angeglichen, selbstverständlich unter Beibehaltung der originalen rhythmischen Proportionen. Der Text – soweit er unterlegt ist – entspricht jedoch streng dem jeweiligen Originalbeleg.

III. Die Lieder

1. Noten und Texte – Übersetzungen – Melodie-Einzelkommentare – Konkordanzen und Kontrafakturen
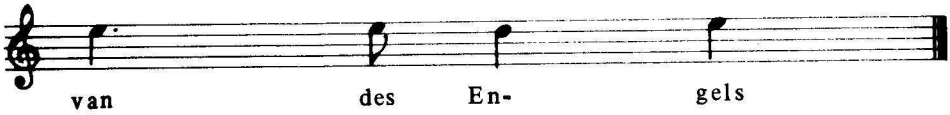
1. Titer wat een goede maer
Cantiones Natalitiae J. Berckelaers



1. Titer, was für eine gute Mär haben wir nun voll Verlangen von dieser frohen Engelschar in dieser Nacht so unerwartet zu unserem großen Glück empfangen:
   [R.:] Ach es tut mir so gut, ich kann mich kaum bezwingen, ja mein Herz ist so erfreut, daß ich vor Glück singen und springen muß.
2. Hört, welch musikalisches Singen, hört die Engel von dort droben, die mit ihrem süßen Gesang zum Stall kommen, um das süße Kindlein mit ihrem frohen Schall zu preisen.
   [R . . .]
3. Welche Freude für unsere Augen: Seht wie die hellen Strahlen des klaren Himmelslichtes voller Glanz aus dem Himmel auf die Erde niederfallen.
   [R . . .]

Zur Melodie
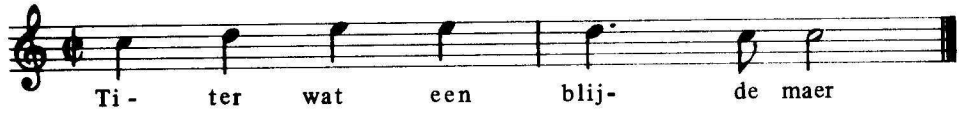
Das zweiteilige Lied – Teil A: 10 Takte von ausschließlich je zweitaktigen Phrasen (2+2+2+2+2); Teil B: 8 + 1 Takte – zeigt typisch hochbarocke, in der Kunstmusik vorgeprägte Stilmerkmale[1]. So fällt die starke Motivbindung der ganzen Melodie einschließlich Refrain auf: ein dreitöniges punktiertes daktylisches Motiv wird vom 2. Takt exponiert und kehrt im Wechsel mit einer weiblich-klingenden viernotigen Variante (s. T. 3) fast in jedem Takt des Liedes wieder. Der Ausnahmetakt 5 ist in der Hs Gent 2147 (s. u.) sogar ebenfalls noch punktiert:



NB 1

So ist hier – läßt man den ganz abweichenden Takt 8 WE einmal außer Betracht – sogar eine von WE nur einmal durchbrochene vollständige rhythmische Identität, eine Isometrie zwischen beiden Liedteilen zu konstatieren. Ein so weitgehender *„Parallelismus membrorum"* ist selbst für die barocke Liedmelodik fast singulär.

Melodisch wird diese rhythmische Analogie aber in besonderer Weise abgewandelt: Die weibliche viernotige Version wird in der Melodieführung ständig variiert: steigend; fallend; pendelnd; nach Sekundschritt repetierend, so daß mit nur einer bezeichnenden und formbildenden Ausnahme – der Schlußtakt des A-Teils ist identisch mit dem Schlußtakt von B – kein einziger Takt dem anderen gleich ist. – Das dreitönige Kernmotiv dagegen behält immer dieselbe Intervallfolge wie im 2. Takt: Repetition nach Sekundfall.



NB 2

Die Tonalität der Melodie ist rein dur-moll gebunden; die immanente „Melodieharmonik"[2] bezieht neben Tonika (im folgenden T), Dominante (D) und Subdominante (S) auch die Tonika- und die Dominantparallele (Tp; Dp) mit ein – eine Konstellation, die von Berckelaers Kantionalsatz (CN/Berckelaers 2; s. u.) auch mitvollzogen wird, wie der (unbezifferte) Bassus praecentus (BP) deutlich erkennen läßt. Die Zweiteiligkeit der Form wird vom harmonischen Duktus durch Ausweichen des B-Teils zur Tp deutlich unterstrichen. Damit steht sie der Dualform, wie sie in der barocken Suite dominiert,

[1] Vgl. Pollmann, Ons eigen volkslied, Amsterdam 1936, 126 ff.; Ursprung, Die kath. Kirchenmusik, Potsdam 1931, 223 ff.; Härting, Das deutsche Kirchenlied der Barockzeit, in: GdkKM II, 108 ff.; Krieg, Kath. Kirchenmusik, St. Gallen o.J., 107; Klusen, Volkslied. Fund u. Erfindung, 117 ff.

[2] Abraham/Dahlhaus, Melodielehre, Köln 1972, 105.

weit näher als der vom Text diesem Formtypus aufgedrungenen Refrainanlage, die von der Melodie nicht mitgetragen wird. Diese Divergenz von Melodie- und Textstruktur läßt die Frage aufkommen, ob der Text – wie vor allem für das ndl. Barocklied typisch[3] – möglicherweise einer praeexistenten Instrumentalmelodie unterlegt worden ist. Ein entsprechender Beleg war allerdings nicht aufzufinden. Eine gewisse Stütze findet aber diese Vermutung vielleicht durch die Feststellung, daß der Ambitus der Melodie – gemessen am barocken Kirchenlied allgemein – mit einer Dezime auffällig groß ist, so daß etwa eine Ausführung als Gemeindelied zumindest problematisch erscheint[4].

Sulzer verlangte ja z. B. noch 1774: *„Den Umfang der Stimme muß man für das Lied nicht zu groß nehmen, weil es für alle Kehlen leicht seyn soll. Darum ist es das Beste, das [!] man in dem Bezirk einer Sexte, höchstens der Octave bleibe . . .“*[5]

Konkordanzen

CN/Berckelaers 2, 1670, BP, Vl 1/fluyt, A und T je S. 3. Hier wird eine Reprise *„Laet ons samen accorderen“* angefügt. Ihr folgt dann noch eine rein instrumentale *„simphonia“* mit *„Trumphet oft [oder] Cornet“* als Diskantinstrumenten. Der Liedkern ist 2st. gesetzt; nur in den Refrains treten die genannten Instrumente und die Chorstimmen hinzu. Weder Reprise noch *„simphonia“* finden sich in WE.

Hs Gent (17. Jh.) 2147, 20, *„Titer wat een blijde maer“*. –

O + N Lofzangen 1766, 83. –

Geestelijke Kers-Liederen, 102. –
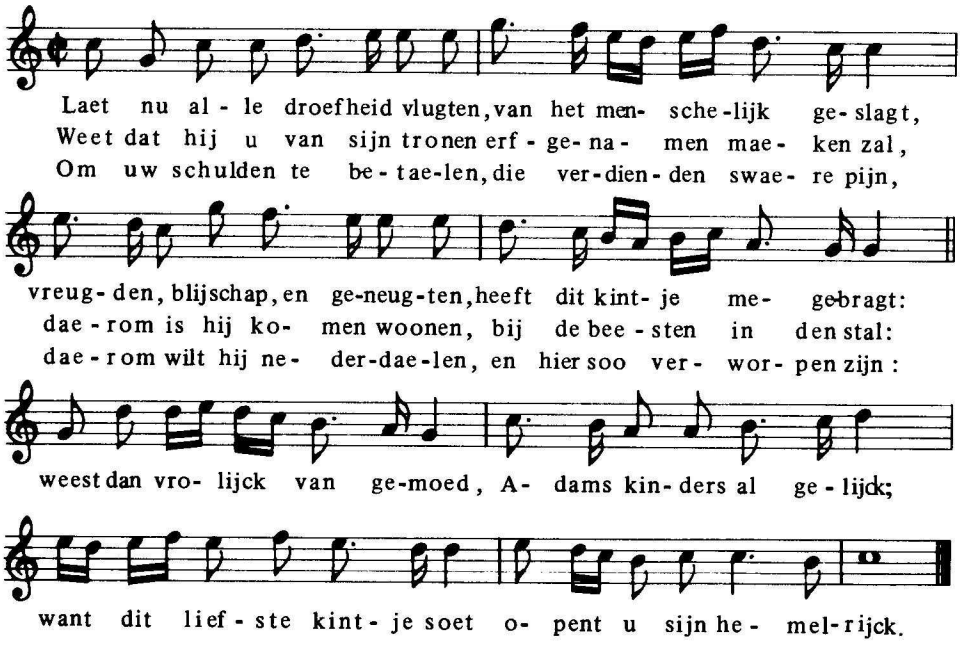
Thym, 88, *„Broeders welk een goede maer“* (NVA 27 083); der Text weicht stärker von WE ab. Außerdem ist ein zweiter in WE nicht enthaltener, auch von CN/Berckelaers 2 (s. o.) abweichender Refrain angefügt, der das typisch barocke szenisch-dialogische Element des Liedes noch unterstreicht: Vom Textschluß des 1. Refrains *„Heel het aardrijk . . . doet mij zingen“* angeregt, wird in diesem neuen 2. Refrain, durch Dominantrückwendung des Schlußtaktes vorbereitet, jenes *»Singen« »der ganzen Erde«* nämlich sozusagen „realiter“ vollzogen: *„Glorie zij God en Emanuel! Leve de koning van Israel!“* Musikalisch weicht der 2. Refrain im Charakter und im rhythmischen Fluß auffällig vom Lied selbst ab; vermutlich entstammt er einer späteren Erweiterung des Liedes zur Liedkantate mit *„Reprisen“*, wie sie auch die späteren CN-Editionen oft enthalten. Ein Beleg dafür ist CN/Berckelaers 2.

[3] S. u. a. Helmer, Den Gheestelijcken Nachtegael, Nijmwegen 1966, 70 f.: Von 52 Melodien sind 27 aus Gastoldis „Balletti“ entlehnt; dort noch weitere Belege. S. auch Dadelsen, Parodie und Kontrafaktur, in: MGG VII, Sp. 826, zur Textierung von Instrumentaltänzen im 17. Jh.

[4] Zur Frage der Ausführenden s. u. S. 194 f.

[5] Sulzer, J. G., Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig [1]1774, 719, zit. nach Abraham/Dahlhaus a.a.O., S. 86.

2. Laet nu alle droefheid vlugten
Kerslied auct. J. Berckelaers



Weihnachtslied

1. Laßt nun alle Traurigkeit entfliehen vom menschlichen Geschlecht, Freude, Fröhlichkeit und Glück hat dieses Kindlein mitgebracht.
   [R.:] So seid denn von Herzen froh, all ihr Kinder Adams, denn dieses liebste süße Kindlein öffnet euch sein Himmelreich.
2. Wißt, daß er euch zu Erben seines Thrones machen wird; darum ist er gekommen, bei den Tieren im Stall zu wohnen.
   [R. . . .]
3. Um eure Schuld zu bezahlen, die schwere Strafe verdiente, will er herabkommen und hier so verachtet sein.
   [R. . . .]

Zur Melodie

Der Melodiestil ist wiederum sichtlich barock. Merkmale dessen sind die auffällige motivische Arbeit mit dem Kernmotiv (s. NB 4a, T. 2) und die starke Neigung zur Sequenzmelodik, die wieder durch den Wechsel einer männlichen und einer weiblichen Variante dieses Motivs und durch unterschiedliche Gestaltung der vorausgehenden Figur vor Stereotypie bewahrt bleibt. Die vier Mal wiederkehrende 16tel-Spielfigur weckt auch hier den Eindruck einer relativ instrumentalen Melodie, zumal deren Schlüsse in ihrer Punktierung der Antepaenultima das Merkmal einer typischen Kontrapunktmelodik aufweisen, die auf metrische Ausfüllung dieser Stauung durch die Generalbaßstimme angelegt ist. Bedauerlicherweise ist in CN der B.c. nicht überliefert, der vermutlich diese

Konvention erfüllt hätte, wohingegen der (erhaltene) vokale BP sich homorhythmisch der Melodie anpaßt.

Auffällig ist die rhythmische Augmentation im Schlußtakt, die nicht nur eine auskomponierte Schlußverbreiterung bewirkt[6], sondern u. U. auch rhetorische Figur zur Textinterpretation des Wortes *„hemelrijck"* sein könnte. Ihretwegen nimmt die Melodie – sie folgt hier eben noch nicht klassischen Proportionsgesetzen – in Kauf, daß die Periodensymmetrie verlorengeht: dem viertaktigen Vordersatz anwortet ein fünftaktiger Nachsatz. – Diese Schlußdehnung hat Missen en Gezangen ebenfalls, während Hs Gent und Thym durch Beibehaltung des Metrums formale Periodensymmetrie erreichen (s. Konkordanzen).

Die Form nähert sich auch im Modulationsschema wiederum der Dualform, wenn auch eine deutliche Aufgliederung des ersten Abschnitts in eine zweitaktige tonal konstante Anzeile und eine ebenfalls zweitaktige modulierende Abzeile hier nochmals eine Zweiteiligkeit hervorruft, die der Textstrophe (Reimschema) analog ist. Wieder ist der darauffolgende *„Refrain"*-Teil melodisch nicht eigenständig, so daß wie in Lied 1 hier keine wirkliche Kongruenz zwischen Text- und Melodieform erreicht wird. So bleibt nochmals die Frage offen, ob in vorliegendem Lied eine instrumentale Melodievorlage textiert wurde, oder ob auch hier der Einfluß der Instrumentalmusik so stark war, daß die Vokalmelodie nach dem instrumentalen Modell angelegt wurde.

Konkordanzen

CN/Berckelaers 2, 1670 ist durch eine Reprise erweitert (s. Vl 1, A, T je S. 4; BP S. 6) mit dem Text: *„Roept nu vrij met volle monden"*. Der BP begleitet – im Gegensatz zu den übrigen Stimmen, die nur in dieser Reprise hinzutreten – die gesamte Liedmelodie und ist WE voll unterlegbar.
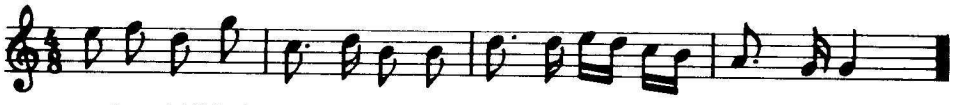
Hs Gent 2147, 16 (C), 17 (B). –

Geestelijke Kers-Liederen, 57. –

Beiaardboekje 1728, Nr. 9: *„Laet nu alle droefheijt vaeren"*.

O + N Lofzangen 1766, 82. –

Missen en Gezangen 1781, 39 (NVA 20 058).
Die Modulation (WE T. 4) geschieht hier bereits in der voraufgehenden Phrase, die melodisch entsprechend stark von WE abweicht:



NB 3 (orig. F-Dur)
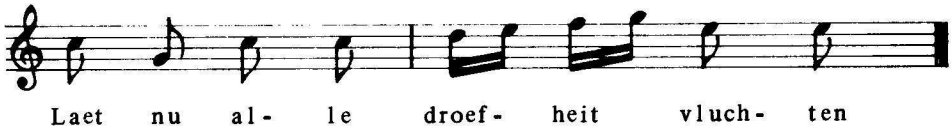
[6] Vgl. Szabolski, Bausteine zu einer Geschichte der Melodie, Budapest 1959, 86.

Der Melodiekopf ist gegenüber WE hier noch etwas diminuiert:



NB 4a

Noch barocker ornamentiert ist sie in Thym 1852, 26 (NVA 27 054) (nach: Verzameling 1799), hier allerdings im nächsten Takt:
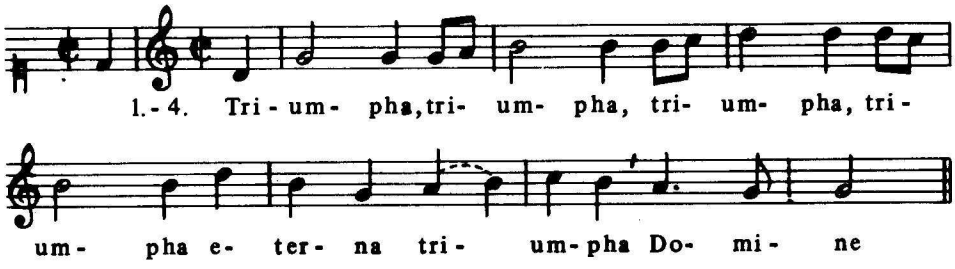


NB 4b (orig. B-Dur)
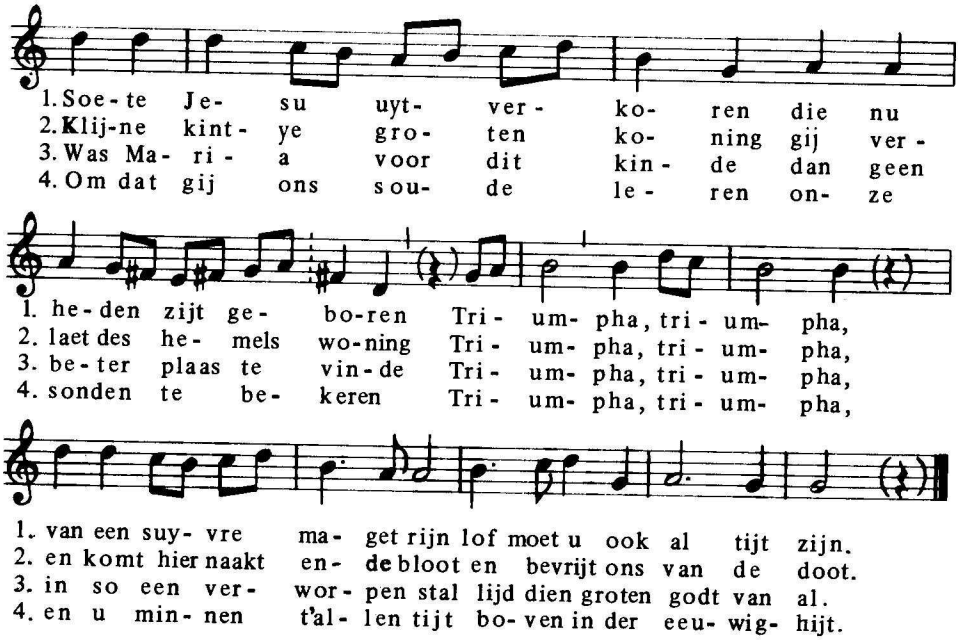
Bruning, 76. –
Bruning, Kerslied, 43

Kontrafakturen

Verzameling ³1818, 16 und 1842, 17: *„Aangenaam en lieflijk duister"*, auch bestätigt durch Kat, Geschiedenis . . ., 155. Er führt dort aus, daß er die Generation seiner Eltern noch das Lied *„Aangenaam . . ."* habe singen hören, dessen Melodie die von *„Laet nu alle droefheit vlugten"* sei.
Verzameling, ebda., 89: *„Nadat Jesus had gegeben"*.

3. Triumpha eterna Domine
Kerslied op de wijs Triumpha





Weihnachtslied auf die Melodie „Triumpha"

1. [R.:] Frohlocke! O ewiger Gott!
   Süßer Jesus, auserkoren, der du heute bist geboren [. . .] von einer makellosen, reinen Magd: Lob soll dir auch allzeit sein!
2. [R. ...] Kleines Kindlein, großer König, du verläßt des Himmels Wohnung [...] und kommst hierher nackt und bloß und befreist uns vom Tode.
3. [R. ...] War, Maria, für dieses Kind denn kein besserer Platz zu finden? [. . .] In einem solch unwürdigen Stall liegt der große Gott des Weltalls.
4. [R. . . .] Weil du uns lehren solltest, uns von unseren Sünden zu bekehren [. . .] und dich zu lieben für alle Zeit droben in der Ewigkeit.

Zur Melodie

Am auffälligsten ist wohl die im geistlichen Lied nicht allzu häufig anzutreffende formale Anlage: Das Lied hat einen hier melodisch und rhythmisch vom Liedkern deutlich abgehobenen und in sich geschlossenen Eingangsrefrain. Diese klare Formgliederung wird im Rhythmischen durch den Wechsel vom auftaktigen Daktylus des Refrains zum volltaktigen Trochäus des Liedkerns erreicht. In diesem Metrumwechsel liegen noch zu erläuternde Notationsprobleme begründet (s. u.). – Melodisch wird die Eigenständigkeit beider Teile durch einen Wechsel zwischen der eingängigen Dreiklangsmelodik des Refrains und der Schrittmelodik des Liedkerns bewirkt.

Eingangsrefrains, die Jammers nur als typisch für die französischen Cantiones diagnostiziert[7], sind im Grunde ein allgemein romanisches Element: Sowohl das frz. Virelai wie

[7] Jammers, Artikel „Cantio" in: MGG II, 778 ff.

die ital. Ballata und die – vor allem im volkstümlichen Weihnachtslied verbreitete – span. Villancico haben ihn ebenfalls. Nur fehlt Wetten deren typusgemäße Einmündung der Liedmelodie in einen Endrefrain. Stattdessen hat WE allerdings innerhalb des Liedkerns noch einen zweitaktigen Binnenrefrain, der mit der 2. und 4. Phrase des Eingangsrefrains musikalisch und textlich identisch ist. – Der Eingangsrefrain bildet formal eine siebentaktige Periode, der Liedkern – ohne den Refrain-Einschub gerechnet – eine fast klassisch strenge achttaktige Periode. Unverkennbar ist auch hier das barocke Element: die Sequenzierung, die im viertaktigen Vordersatz des Liedkerns in der selteneren Gestalt einer Stufenrückung von der T zur D vorliegt.

Konkordanzen/Kontrafakturen
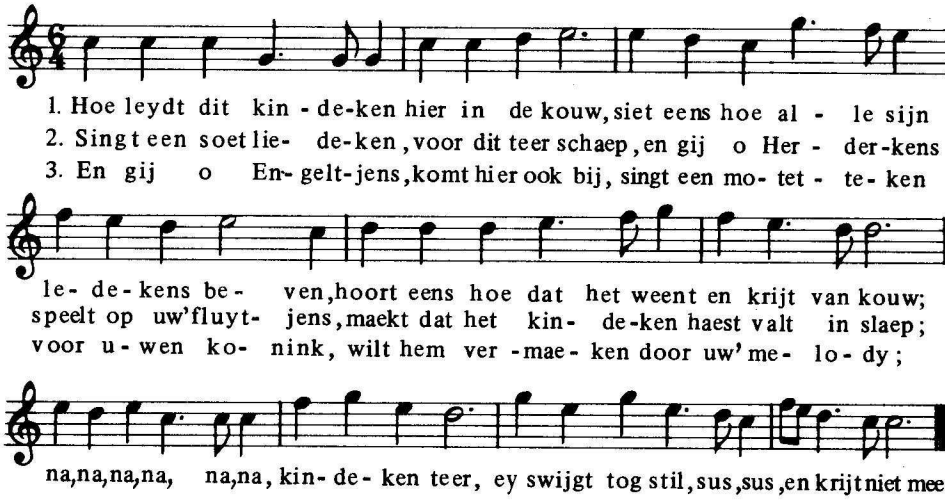
Die Melodie dieses Liedes kommt nicht weniger als sechs Mal in WE vor. Es handelt sich also – nach W. Lipphardts klarer Systematik[8] – um *„geistliche Parallelkontrafakturen"*; denn die gleiche Melodie wird hier jeweils zu anderem geistlichen Text verwendet: so in WE Nr. 11 (Venite Pastores), 12 (Koomt harders), 35 (Cantate paschale), 36 (Cantate caeleste) und 39 (Triumpha aeterna veritas). Dabei scheint – nicht zuletzt aufgrund des wohl nur aus einer analogen Lautierung erwachsenen grammatischen Schnitzers „aeterna" statt „aeterne" – Nr. 39 die textliche und melodische Vorlage für Lied 3 abgegeben zu haben, das ja eines der beiden nachträglich eingetragenen Lieder ist. Allerdings verwendet Nr. 3 den Tenorschlüssel, während Nr. 39 wie auch die übrigen Kontrafakta im Violinschlüssel notiert sind.

Die 6 Fassungen stimmen musikalisch weitgehend überein, nur hat Nr. 3 im letzten Takt des 1. Eingangsrefrainabschnitts keine Punktierung der Schlußnote, im 2. Teil keine Pause im 2. *„Triumpha"*-Takt, andererseits als einzige Fassung Schluß-Augmentation. Alle Fassungen sind in der Mensurierung unbefriedigend, weil bei allen die Taktakzente mehrfach in Konflikt mit den musikalischen Schwerpunkten und dem Wortakzent-Gefüge geraten. Die Melodie-Mensurierung von Nr. 3 versucht zwar als einzige, hier einen Ausgleich zu erreichen, wird dadurch aber sogar noch unklarer bzw. konfliktreicher als die untereinander übereinstimmenden übrigen 5 Fassungen. In vorliegender Ausgabe wurde daher – unter Markierung des originalen Notentextes – ein vorsichtiger Korrekturversuch unternommen, der im 2. Teil die Pause der 5 anderen Kontrafakta übernimmt[9].

Konkordanzen bzw. Kontrafakturen über WE hinaus konnten für das Lied in der vorliegenden lat.-dt. Mischpoesie-Textierung nicht nachgewiesen werden.

[8] Lipphardt, Über die Begriffe: Kontrafaktur, Parodie, Travestie, in: JbLH 12/1967, 104 ff.
[9] Vgl. auch die wieder zu anderer Lösung gelangte Melodieversion NB 11.

4. Hoe leydt dit kindeken
Kerslied auct. J. Berckelaers



Weihnachtslied

1. Wie liegt das Kindlein hier in der Kälte, seht nur, wie all seine kleinen Glieder beben, hört nur, wie es vor Kälte weint und schreit! [R.:] na, na, na, zartes Kindlein, sei doch still, sus, sus, und schrei nicht mehr!
2. Singt ein süßes Liedchen für dieses zarte Lamm, und ihr, Hirten, spielt auf euren Flötchen, macht, daß das Kindlein schnell in Schlaf fällt! [R. . . .]
3. Und ihr, o Englein, kommt auch dazu, singt ein Motettchen für euren König, erfreut ihn durch eure Melodie! [R. . . .]

Zur Melodie

Die für das Barocklied typischen rhythmischen Analogien sind in dieser Melodie besonders weitgehend: Jeder zweite aller ungeradzahligen Takte (1, 3, 5 usw.) hat einen mit T. 1 identischen Rhythmus. Starke rhythmische Übereinstimmungen verbinden darüber hinaus auch die geradzahligen Takte und sind nur am Ende der 1. Halbperiode und am Liedende durch eine zeittypische Klausel ersetzt: durch die *„Anticipatione della nota"* mit ihrer synkopisch eintretenden Antepaenultima (T. 6 und 10).

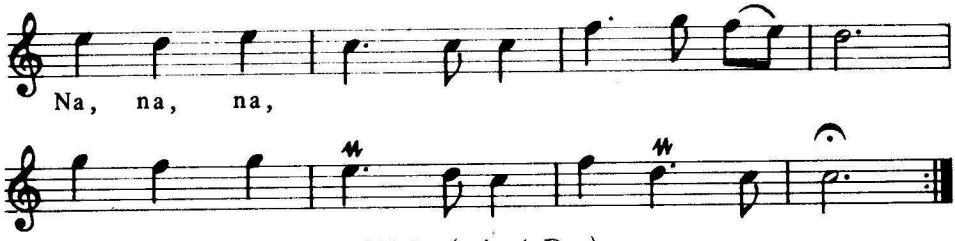
Wieder gleicht die harmonisch-melodische Verlaufsstruktur der barocken Dualform, wobei aber auch hier der Refrain musikalisch nicht abgehoben wird, sondern eben der 2. Teil jener Dualform ist. Die Melodie bemüht sich allerdings nicht um einen Parallelismus membrorum, sondern kürzt den 2. Teil um zwei Takte gegenüber dem 1. Teil (6:4). Die reine Durtonalität und der Tanzcharakter, auch die Einfachheit der auf Oktavambitus beschränkten dreiklangsnahen Melodie und der rhythmischen Faktur geben dem Lied recht volkstümliche Züge. Sicher sind diese Eigenschaften mit ein Grund dafür, daß dieses Lied – wie an den Konkordanzen ablesbar ist – große Verbreitung fand und eines der wenigen bis heute lebendigen WE-Lieder ist. Laut Lehrplan von 1973 gehört es sogar zum *„Liedrepertoire voor het basisonderwijs"* der Schulen (s. u.).

Konkordanzen

CN/Berckelaers 2, 1670: A und T je S. 7; BP S. 11; alle Stimmen sind WE voll unterlegbar.

Missen en Gezangen 1781, 39. –

Bols, 7 (NVA 15 189). Diese Fassung ist durch Umspielung (T. 3 des Refrains) und Ornamentik (T. 6 und 7 Refrain) noch stärker barockisiert als WE:
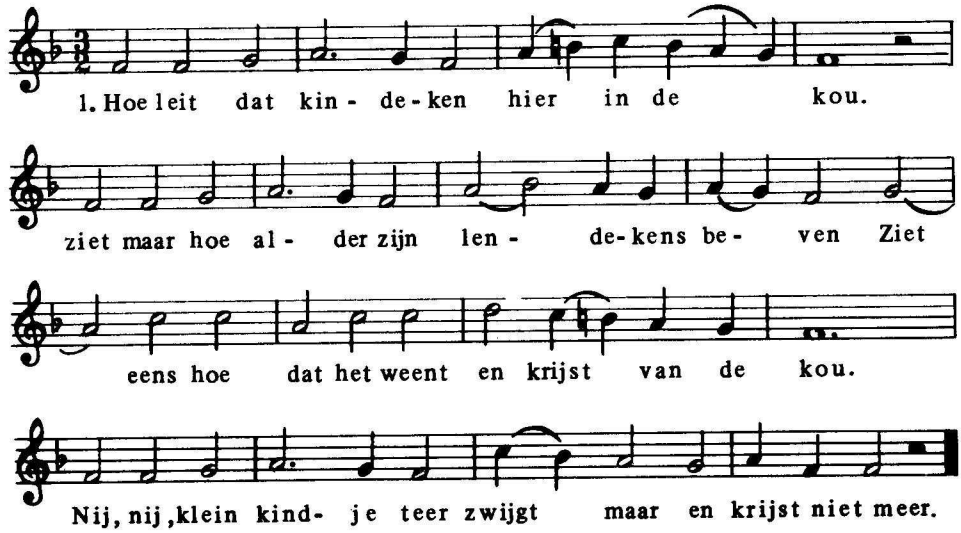


NB 5 (orig. A-Dur)

Die Motivbindung ist hier nicht ganz so streng und analogisch und damit weniger stereotyp durchgehalten als in WE.

Bols gibt als seine Quelle eine in Aarschot gefundene Handschrift an, die noch auf einem Vierliniensystem und mit gregorianischem Schlüssel in Quadratnotation geschrieben war.

Ndl. Volksliederenboek 1913, II 106 (= Bols, 7; s. o.). –

Peeters, Oudkempische, 88 (NVA 21 307): weitgehend übereinstimmender Text, aber neue, fast rein lydische Melodie, mit einigen rhythmischen Parallelen zu WE, laut Peeters von einer alten Frau 1911 in Oolen gesungen:
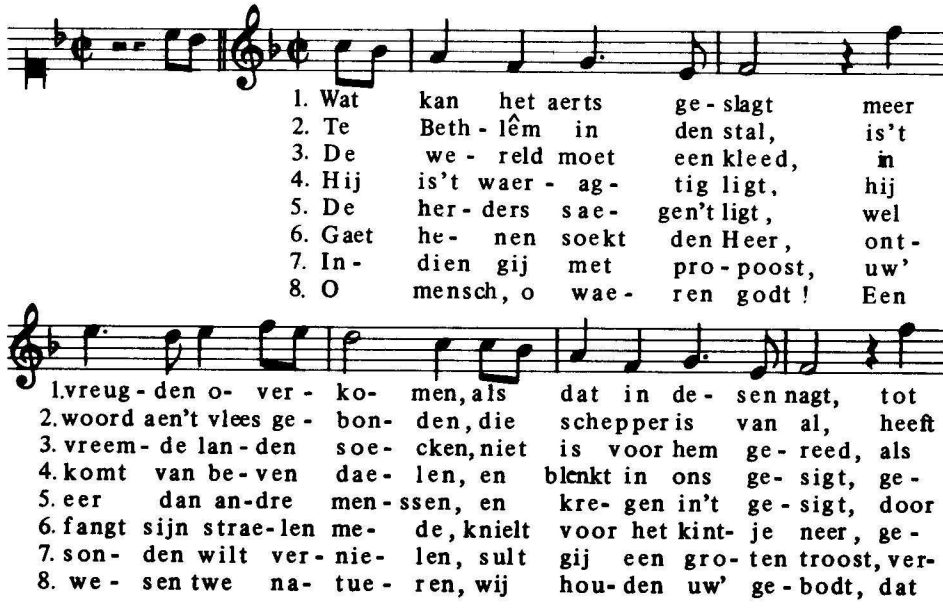


NB 6 (orig. A-Dur)
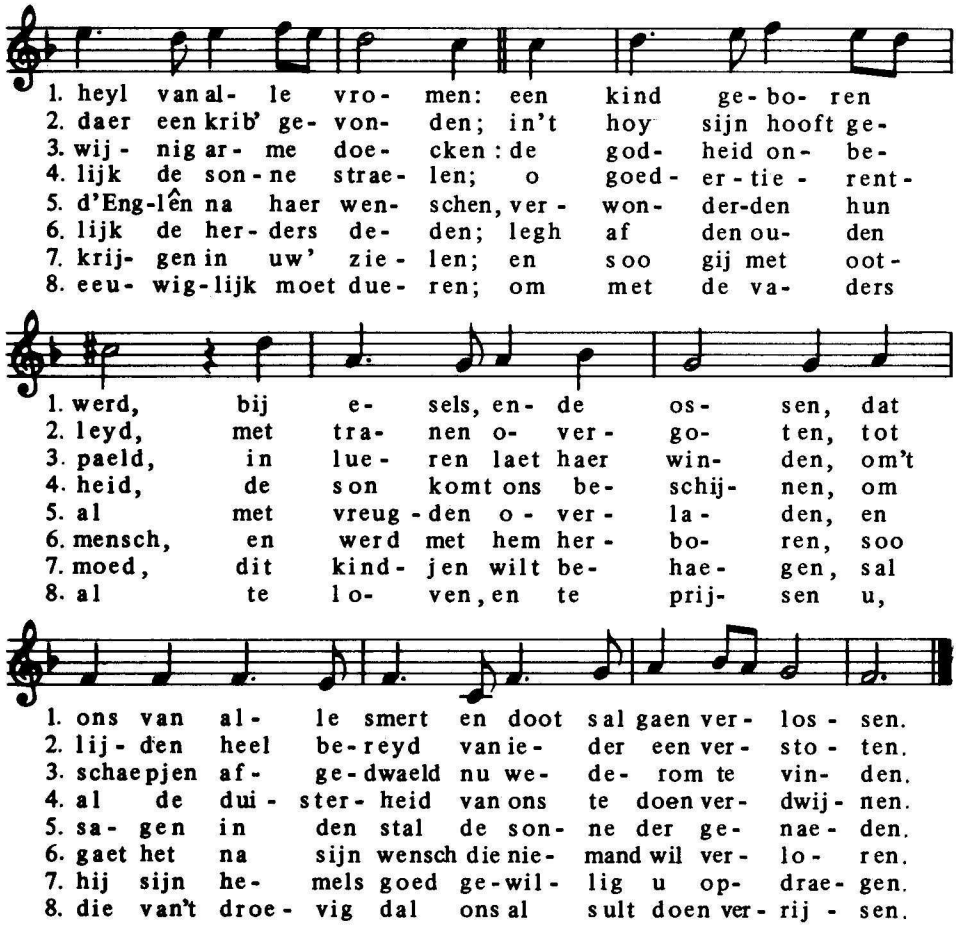
Der Refrain ist hier kürzer als in WE; er endet seltsam abrupt und wirkt fast etwas fragmentarisch. Dem Refraintext begegnet man – z. T. mit geringfügigen Varianten – im ndl. Weihnachtslied recht häufig. Er wird mit unterschiedlicher Melodie fast wie ein Wanderrefrain zahlreichen Liedern an- oder auch eingefügt, so besonders dem sehr verbreiteten Lied „*O Herders laet uw boxkens en schapen*" (u. a. Willems, 428; NVA 15 911; 16 866; 23 712; 25 396; 25 700; v. Duyse III, 1906 ff. Str. 2 und 3; bei v. Duyse weitere Nachweise) und dem Lied „Komt laet ons gaen bezoeken" (s. Klönne, Amsteldamensia, 268).

Im Lied „*Herders Hij is geboren*" bildet er in erweiterter Form die 4. Str. (u. a. Peeters, Kerstlied 83 f.), und u. a. in Hs Gent 2147 und in CN/Hurtado, 1655 begegnet er auch als Liedanfang, bei Acquoy, 72, als Binnenrefrain.

Blijde Bongerd 1938, 12. –
Schoolliederen 1938, 220. –
Bruning, 79. –
Pollmann/Tiggers: [1]1941, 68; [12]1959, 70; [13]1962 und [16]1963, je 70. –
Prisma 1961, 46. –
Kinderzang, 36. –
Stemvork, 168. –

5. Wat kan het aerts geslagt
Kerslied auctore J. Verhorst





Weihnachtslied

1. Welche größere Freude kann über das irdische Geschlecht kommen, als daß in dieser Nacht, zum Heil aller Frommen, ein Kind geboren wurde bei Eseln und Ochsen, das uns von allem Schmerz und Tod erlösen wird.
2. Zu Bethlehem im Stall hat sich das Wort dem Fleisch verbunden, der Schöpfer des Alls hat dort eine Krippe gefunden; ins Heu sein Haupt gelegt, mit Tränen übergossen, zum Leiden gänzlich bereit, von jedermann verstoßen.
3. Die Welt muß ein Gewand in fremden Landen suchen, nichts ist für ihn bereitet als wenige ärmliche Tücher; die unumschränkte Gottheit, in Windeln läßt [sie] sich winden, um das verirrte Lamm nun wiederzufinden.
4. Er ist das wahre Licht, er kommt von oben hernieder und strahlt in unser Antlitz ganz wie der Sonne Strahlen; o Barmherzigkeit, die Sonne kommt uns [zu] bescheinen, um alle Dunkelheit von uns zu nehmen.
5. Die Hirten sahen das Licht viel früher als andere Menschen und bekamen es durch die Engel nach ihren Wünschen zu Gesicht, sie wunderten sich alle, mit Freude überladen, und sahen im Stall die Sonne der Gnaden.

6. Geht hin und sucht den Herrn, empfangt seinen Glanz ebenfalls, kniet vor dem Kind nieder, wie es die Hirten taten; legt ab den alten Menschen und werdet mit ihm wiedergeboren, so geschieht es nach seinem Wunsch, der will, daß niemand verlorengeht.
7. Wenn ihr mit Vorsatz von euren Sünden laßt, werdet ihr einen großen Trost für eure Seelen erlangen; und wenn ihr mit Demut diesem Kind gefallen wollt, wird es euch sein Himmelsgut bereitwillig überantworten.
8. O Mensch, o wahrer Gott! Ein Wesen, zwei Naturen, wir halten dein Gebot, das ewiglich währen muß; um zusammen mit dem Vater zu loben und zu preisen dich, der aus dem Jammertal uns alle auferstehen läßt.
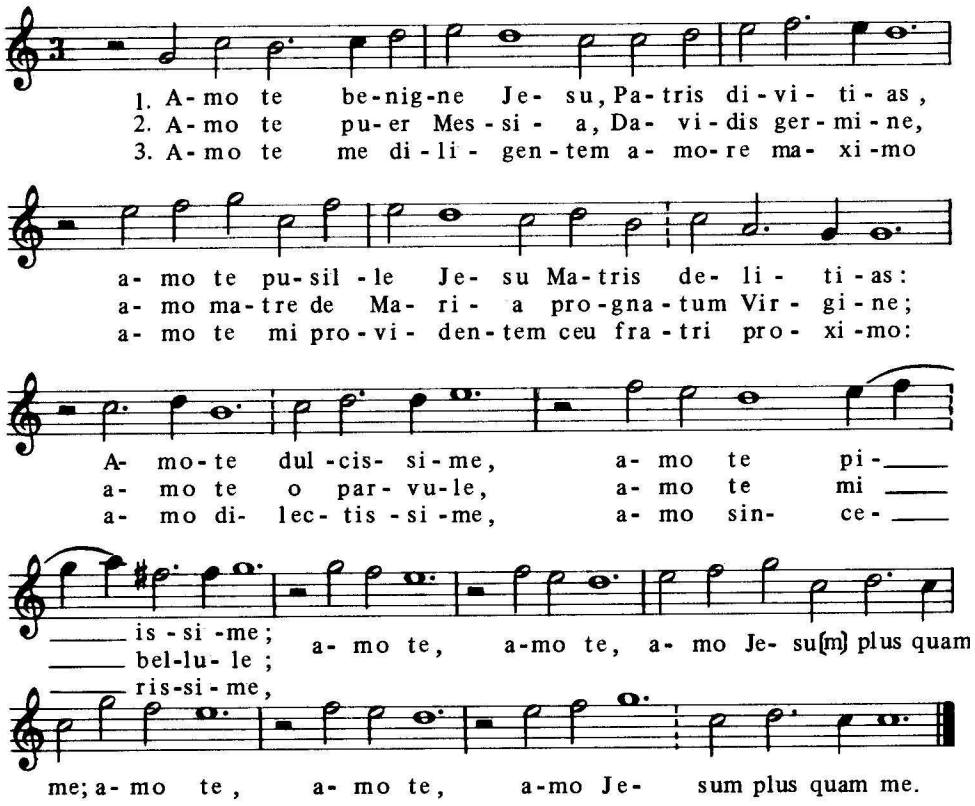
Zur Melodie

Diese Melodie weckt in besonderem Maß den Eindruck, als sei sie aus der Kunstmusik übernommen bzw. mit höherem artifiziellem Anspruch geschaffen. Schon die offene Dreiteiligkeit (AAB), noch mehr die auffällig prätentiöse Rückmodulation von der Dominante über die Tp und deren Durdominante zur Tonika, und nicht zuletzt das gesamte, etwas spielerische, durch Punktierung fast „weltlich" aufgelockerte, durch zwei Oktavsprünge gegliederte und den Umfang einer Tredezime fordernde Melos kommt zumindest dem barocken Kunstlied nahe. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man die recht raffinierten rhythmischen Analogien zwischen A und B aufdeckt: In geringfügigen Varianten kehren rhythmisch sowohl die 1. wie die 2. Phrase des A-Teils in B wieder; ferner sind die Anfangs- und die Schlußphrase von B rhythmisch im Grunde identisch; und schließlich entspricht – strukturell bedeutsam – rhythmisch und melodisch die 6 Noten umfassende Schlußfigur von A der von B. Interessant ist dabei, wie diese Charakteristika mit einer völlig symmetrischen Proportion beider Teile des Liedes (A+A=B) in Einklang gebracht werden. – Im A-Teil entspricht schließlich die melodische Mikrostruktur (abab) ganz dem Kreuzreim-Gefüge des Textes; der B-Teil gibt – musikalisch zu Recht – diese Parallelität auf.

Konkordanzen/Kontrafakturen

Zu diesem Lied waren keine Melodie-Konkordanzen zu ermitteln: WE scheint demnach die einzige Quelle zu sein, durch die uns das Lied in Text und Weise zugleich erhalten ist.
Nur zweimal war es als Textkonkordanz aufzufinden:
Ronde Jaer 1679, 248 enthält den gleichen Text mit der Tonangabe von *„Jan Krediet is dood"*.
Und das trotz seines Titels katholische Gesangbuch
Evangelische Leeuwerck 1683, 22, zitiert das Liedinzipit bei fremdem Text als Tonangabe.

6. Amo te benigne Jesu
Kerslied auct. H. Liberti



Weihnachtslied

1. Ich liebe dich, gütiger Jesus, des Vaters Reichtum, ich liebe dich, kleines Jesulein, der Mutter Wonne; ich liebe dich, Süßester, ich liebe dich, Heiligster.
   [R. . . .] Ich liebe dich, ⁄; ich liebe Jesus mehr als mich.
2. Ich liebe dich, Knabe Messias, Davids Sproß, ich liebe den Sproß der Mutter und Jungfrau Maria, ich liebe dich, o Kleines, ich liebe dich, mein Allerliebstes. [R. . . .]
3. Ich liebe dich, der du mich mit größter Liebe liebst, ich liebe dich, der du für mich sorgst wie der nächste Bruder; ich liebe dich, Geliebtester, ich liebe dich, o Reinster. [R. . . .]

Zur Melodie

Stilistisch erscheint die zweiteilige Melodie (A: Liedkern; B: Refrain) einer älteren historischen Schicht zugehörig zu sein, d. h. dem Vorbarock oder zumindest dem Frühbarock. So finden sich im Liedkern z. B. keine Sequenzen; ja Motivbindung ist insgesamt sehr zurückhaltend gehandhabt (Punktierung) und wird noch dadurch verdeckt, daß sie z. T. auf wechselnde Taktzeiten fällt. Deutlicher tritt sie allerdings an allen Phrasenenden des Liedkerns auf, wo aufgrund analoger rhythmischer Struktur (durch Punktierung

unterstrichener Daktylus) eine Art musikalischer Reimbildung erfolgt, die noch enggliedriger ist als der textliche Reim.

Ansonsten ist die Melodie auch rhythmisch betont symmetriefrei – ein Grundzug, der noch unterstrichen wird durch das gänzlich isoliert auftretende Melisma bei *„piissime"*: Es wirkt wie ein einsames meistersingerlich-„gotisches" „Blumen"-Relikt, das zugleich ein weiteres Indiz für ein höheres Alter der Melodie sein dürfte. Für die Melodiestruktur scheint insgesamt noch der *„varietas"*-Gedanke als die *„kompositorische Grundidee des 15. Jahrhunderts"*[10] maßgeblicher zu sein als barocke Bauprinzipien. Auch der Melodiefluß des Liedkerns steht jenem eher für das 15. Jahrhundert bezeichnenden Typus näher, den Szabolski metaphorisch als *„Wogenmelodie"* charakterisiert hat, weil *„Heben und Senken . . . eine wogende Symmetrie"* bilden[11]. Andererseits trägt die Melodie aber auch schon die vom selben Autor als für den Frühbarock typisch dargestellten Züge: *„Sie schreibt die Tempoänderungen, das Schwanken, das Rubato aus, . . . gibt lange Töne bzw. eine lange Reihe kleiner Notenwerte nebeneinander zusammengedrängt . . . ihre Taktstriche sind nicht maßgebend; den Taktwechsel, den Auftakt, wie auch die innere Gliederung des Rhythmus gibt sie . . . nicht genau wieder."*[12] Hier ist auch der Takt eindeutig noch der ältere mensurale Takt und nicht der jüngere *„Akzentstufentakt"* (Besseler).

Dies hat in vorliegendem Lied noch seine besondere Ursache: Für eine Einbindung in ein azentuierendes Taktschema wird das zwischen Trochäen und eingestreuten Daktylen (*„patris divitias"*; *„matris delitias"*) wechselnde Textmetrum zum letztlich nicht zufriedenstellend lösbaren Problem (vgl. Version NB 8b).

Die Melodie selbst allerdings folgt – läßt man die Taktnotierung und damit deren Akzentuierung einmal (zeitstilgemäß) außer Betracht, durchaus konsequent und feinfühlig dem Wortakzent, wobei eben nicht eine rein textmetrische, sondern auch eine sinnbezogene Wort- und Silbengewichtung festzustellen ist. Die Melodie leistet dies, indem sie – entgegen der ihr wohl erst später aufgezwungenen, meist dreihebigen 6/2-Mensur – eigene Längen- und Höhenakzente setzt und damit eine angemessene textverbundene musikalische Akzentuierung schafft, die die metrisierende Taktordnung überspielt. Deutlichster Beleg: Dreimal wird *„Jesu"* zum eindeutig dominierenden Gravitationspunkt der Melodie – eine ja sogar bis ins „Theologische" hinein textbezogene Gewichtung.
Stilistisch jünger als der Melodiekern wirkt der Refrain: Hier gibt es Sequenzenbildung, auch sichtlich mehr taktnahe Akzentuierung als zuvor, ferner Ansätze zu Symmetrie- und Analogiebildung und einen fast tänzerischen, zumindest wiegend-metrischen Fluß, der zwischen Anapäst (*„amo te"*) und Trochäen – der Ambivalenz des Sechsertaktes (3+3 oder 2+2+2) durchaus gemäß – wechselt.

Was die Tonalität anbetrifft, so zeigt die immanente Harmonik im Liedkern eine auffällige tonikale Konstanz und weicht nur an den Phrasenenden jeweils zur Quinttonart aus, so daß vor dem Refrain ebenfalls ein dominantischer Halbschluß erreicht wird, der ihn stärker mit dem Liedkern verknüpft. Der Refrain selbst basiert auf klarer funktionaler Kadenzharmonik.

[10] Abraham/Dahlhaus, Melodielehre a.a.O., 41.
[11] Szabolski a.a.O., 67 f.
[12] Ebda., 68.

Konkordanzen

CN/C, 1651, A u. Bc je S. 13. Beide Stimmen sind WE voll unterlegbar, d. h. sie stimmen in Tonart, Taktnotation, Formgliederung, harmonischem Ablauf usw. mit WE genau überein, sind also korrekte Begleitstimmen zu WE.
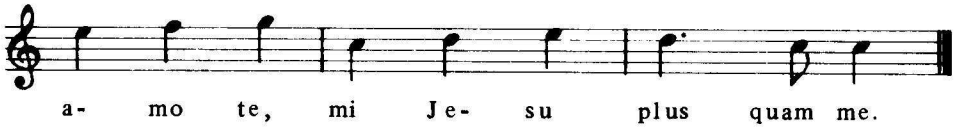
Hs Willebrinck, 61 f. Weitgehend gleiche Melodie und gleicher Text wie WE; musikalische Abweichungen vorwiegend im Rhythmus (weniger Punktierungen, z. T. auch fehlerhafte Tondauern und Taktstrichsetzungen). Nur eine Tonhöhenabweichung gegenüber WE: zweites *„amo te"* des Refrains hat g" statt (WE) f".

O+N Lofzangen, 101 (o.N.)
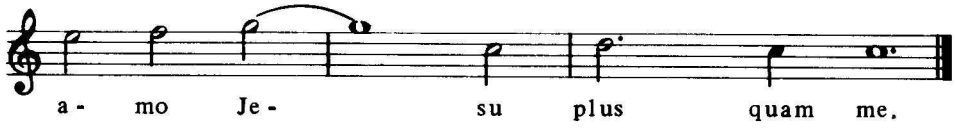
Messis copiosa 1761, 12 (andere Mel.)

Aengwarda, 64 (andere Melodie)

Missen en Gezangen, 38; wie erstaunlich konstant sich dieses Lied zwischen WE bzw. dem frühesten hier genannten Konkordanzbeleg (CN/C, 1651) und diesem spätesten (1781) erhalten hat, erweist die Tatsache, daß lediglich der Wegfall der WE-Pause nach *„divinitas"* (2. Zeile) und die in nachfolgender Synopse verdeutlichte melodische Änderung beide Fassungen unterscheidet (WE in angepaßter Schreibung = NB 7b).



NB 7a/b



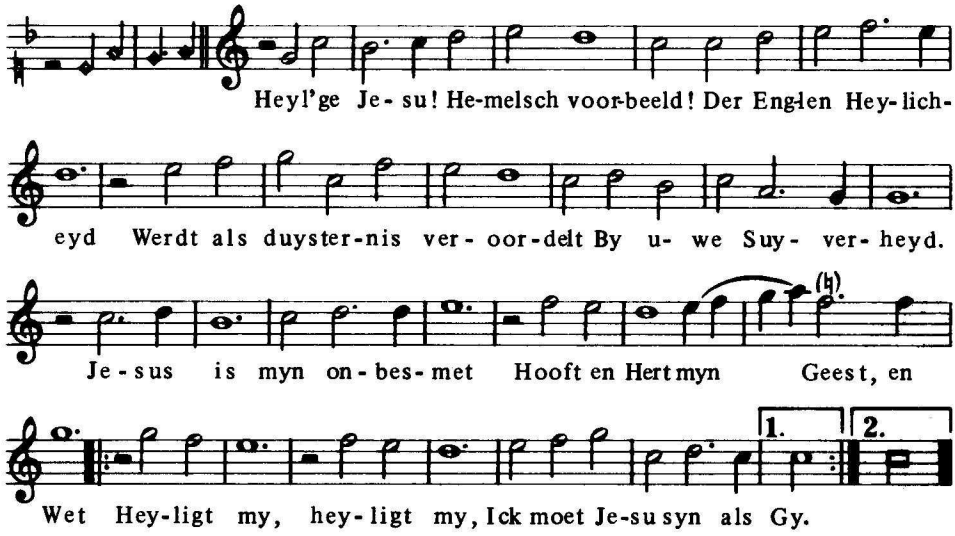
Hier ist – ähnlich wie in NB 8a und 8b (s. u.) – die Überdehnung *„Jesu"*, die am Ende der WE-Version auffällt, diminuiert, dabei aber in wieder anderer Weise als in Fassung NB 8a und 8b. Obendrein wird wie dort durch die erweiterte Textunterlegung unter diese Diminution das beliebte barock-rhetorische Trikolon: die dreimalige Anapher *„amo te"* ermöglicht, die in WE nur als Diaphora erscheint – weniger vordergründig, aber mit einer bedeutsameren Klimaxwirkung.

Chevalier I, 62 (Nr. 997) datiert *„Cantus (17.) 18. Jh."*

Kontrafakturen
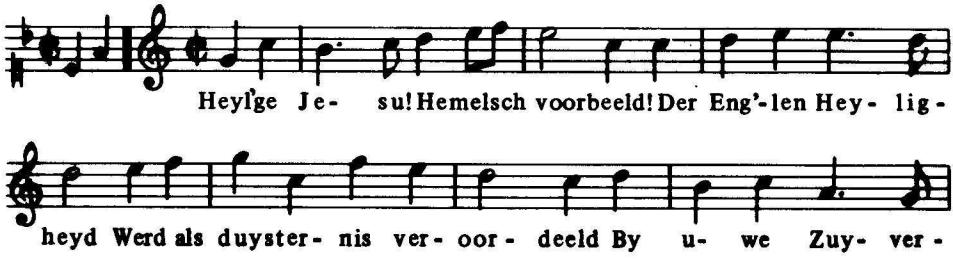
Die Zahl der Tonangaben zu diesem Lied – d. h. der Wiederverwendung seiner Melodie für andere Texte – ist auffällig hoch und läßt besonders zuverlässig auf größere Bekanntheit und Verbreitung des Liedes schließen. Schon diese Tonangaben als solche bestärken auch die Vermutung, daß die u. a. durch WE belegte lateinische Textierung nicht nur die ältere, sondern auch die ursprüngliche sei. Obendrein erscheint aufgrund des Vergleichs der verschiedenen Kontrafakta die Annahme berechtigt, daß auch die durch WE belegte Melodie die ursprünglich zu diesem Text bestimmte ist: In keiner Kontrafakt-Fassung ist die Übereinstimmung zwischen Text- und Melodiestruktur bis in Details hinein so offensichtlich wie hier; und der Vergleich macht darüber hinaus auch um so deut-
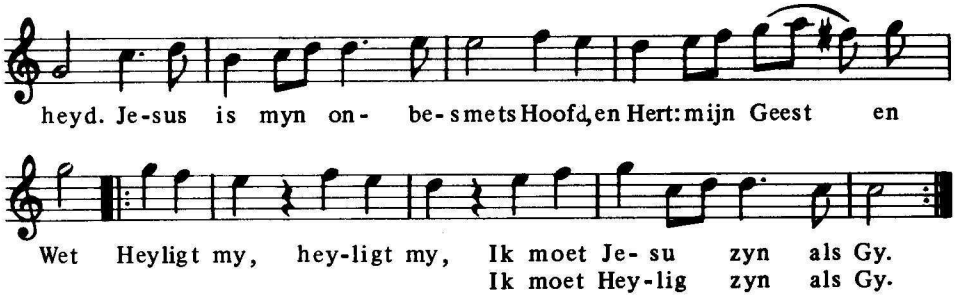
licher, wieviel von dieser Korrespondenz in den Kontrafakta verlorengeht:
Uyt-Spanningen II 1681, 182 (NVA 23 214): *„Heyl'ge Jesu! Hemelsch voorbeld!"* (9 Strophen)



NB 8a

NB 8a zeigt die Diskrepanz zwischen Text- und Melodiestruktur besonders in der 3. Zeile: Hier klaffen Text-Ikten und Melodieakzentuierung, bzw. noch deutlicher: Melodiezäsuren und Textphrasen sichtlich auseinander: So erhalten die sehr unbetonten Nebensilben *„is"* (ist) und *„onbesmet"* (unschuldig) einen recht unpassenden Längenakzent; die an letztere Silbe anschließende Zäsur trennt ferner Adjektiv und zugehöriges Substantiv; und das Melisma, im lat. Original auf den bedeutungsvollen Superlativ *„piissime"* -- ein zum barocken Topos gewordenes Jesus-Attribut – fallend, hebt hier sinnwidrig das Wort *„myn"* hervor. Auffällig ist ferner, daß die emphatischere, rhetorisch zur *„Paronomasia"*-Figur gesteigerte, im Lied fast leitmotivisch wiederkehrende Längen-Akzentuierung *„Jesus"*, die sich in der Refrainwiederholung der WE-Fassung findet, in dieser Kontrafaktur eliminiert ist (s. letzte Zeile NB 8a).
Uyt-Spanningen II 1743, 155 (NVA 23 658) *„Heyl'ge Jesu! Hemelsch voorbeld!"* (9 Strophen)
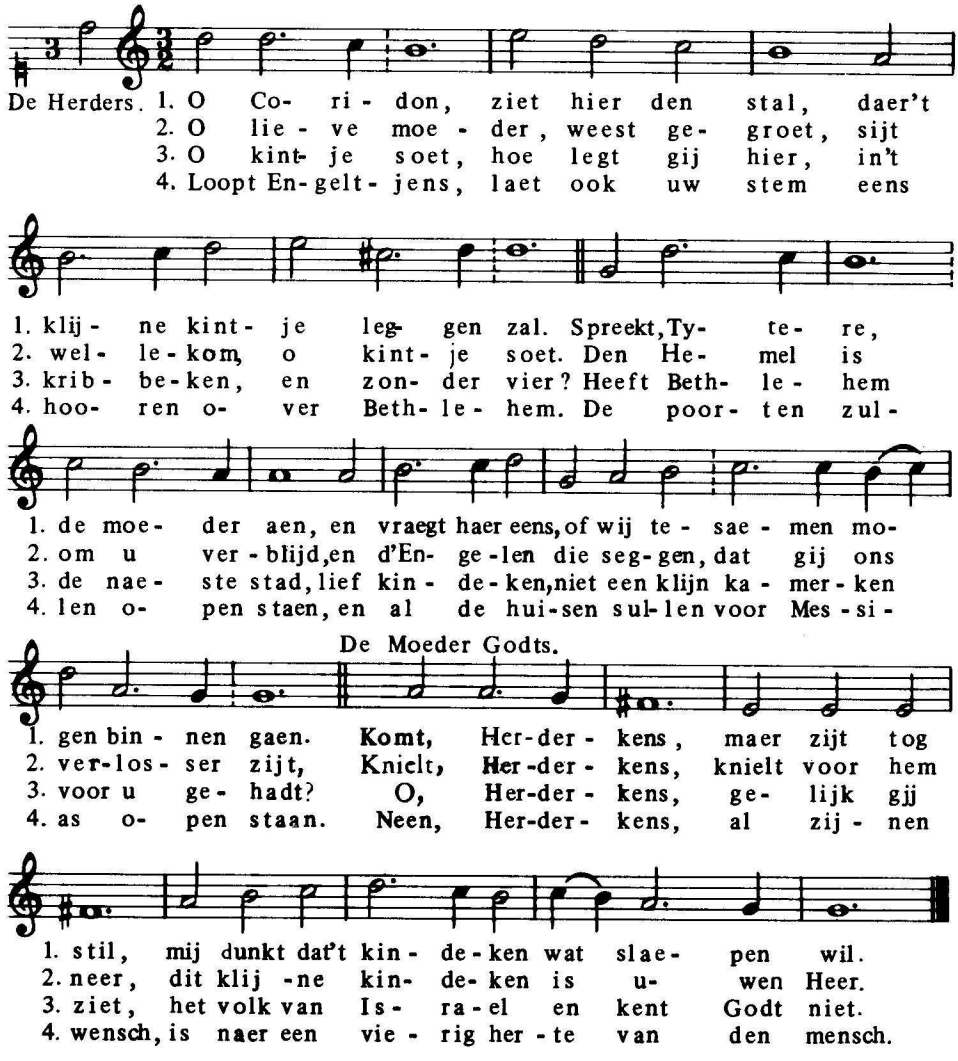




NB 8b

Diese 60 Jahre jüngere Fassung desselben Kontrafakts zeigt neben wenigen melodischen Veränderungen, die eine größere Neigung zur Diminution erkennen lassen, interessante Abwandlungen vor allem der rhythmischen Originalgestalt: Hier sind – dem veränderten Zeitstil angepaßt – Textbetonung und Melodieakzente planvoller und konsequenter einander angenähert. Das wird nicht nur durch Umformung der perfekten in eine imperfekte Mensur (3/2 zum 4/4-Takt) erreicht, die sich dem vorwiegend trochäischen zweihebigen Textmetrum besser anpaßt (wenn ein 2/4-Takt stellenweise auch noch geeigneter gewesen wäre), sondern auch durch Kürzung der nur im lat. Original sinnvollen starken Längenakzente und durch Streichung der meisten Pausenzäsuren der älteren Fassung. Schließlich ist hier auch das Melisma wieder auf ein sinntragendes Wort „*Geest*" verlagert.

Ev. Leeuwerck 1683, I, 22 (NVA 26 387) „*Heden heeft Sint Jan gaen preken*"
ebda., 172 „*Bloem der Maeghden van Palermen*" (St. Agatha)
ebda., 100 „*Heer van aerd en 's hemels Throone*" (Dreifaltigkeit)
ebda., 68 „*Aerd en Hemel zijn vol vreughden*" (Ostern)
Ev. Leeuwerck 1683, IV, 30 „*O Maeght ende Man*" (St. Dorothea)
ebda., 77 „*O Apostels, Princen, Leenders*"
ebda., 185 „*Lof sy u van ons te gaeder*"
ebda., 143 „*Heyligh Engels, wy u loven*"
Lusthof van Zielen 1692, 322 „*Heyl'ge Jesu! Heemelsch voorbeld!*"
WE No. 13 „*Ik bemin u lieven Jesus*"

7. O Coridon

Kerslied. Samenspraek tussen twe Herders, en de H: Moeder Godts



Weihnachtslied. Unterredung zwischen zwei Hirten und der Mutter Gottes

1. ["] O Coridon, seht hier den Stall, wo das kleine Kind liegen soll. ["] ["] Sprecht, Titer, die Mutter an, und fragt sie einmal, ob wir zusammen hereingehen dürfen. ["] Die Mutter Gottes: ["] Kommt, Hirten, aber seid doch leise, mich dünkt, daß das Kindchen etwas schlafen will. ["]
2. ["] O liebe Mutter, seid gegrüßt, seid willkommen, o süßes Kind. ["] ["] Der Himmel ist euretwegen voll Freude, und die Engel, die sagen, daß ihr unser Erlöser seid! ["] ["] Kniet nieder, Hirten, kniet vor ihm nieder, dies kleine Kind ist euer Gott. ["]

3. ["] O süßes Kindchen, wie liegt ihr hier im Krippchen und ganz ohne Stolz? ["] ["] Hat Bethlehem, die nächste Stadt, lieb Kindchen, nicht ein kleines Kämmerchen für euch gehabt? ["] ["] O Hirten, ganz wie ihr seht: das Volk von Israel kennt Gott nicht. ["]
4. ["] Lauft, Engelchen, laßt auch eure Stimme einmal hören über Bethlehem. ["] ["] Die Tore sollen offen stehn und alle Häuser sollen für Messias offen stehn. ["] ["] Nein, Hirten, sein einziger Wunsch ist der nach einem aufrechten Herzen der Menschen. ["]

Zur Melodie

Eine große Zahl von Konkordanzen bzw. Tonangaben belegt auch hier die Beliebtheit des Liedes. Sie dürfte u. a. nicht zuletzt in der Eigenart des Melos begründet sein: Es handelt sich nämlich um eine Melodie, wie sie L. U. Abraham[13] als besonders *„süßen"* volkstümlichen Typus identifiziert, bei dem die Melodietöne – wie hier bis auf die Schlüsse – insbesondere dem oberen Tetrachord der Durskala angehören und als *„überschlagende Terzen"* einer (imaginären, ggf. im mehrstimmigen Satz realisierten) Basisstimme empfunden werden können. Repräsentiert wird dieser Typus etwa durch Lieder wie *„Vom Himmel hoch"*, *„Ihr Kinderlein kommet"*, *„Stille Nacht"* u. ä. Melodien, denen Abraham eine *„liebliche Innigkeit"* attestiert – ein Wesenszug, der sicherlich auch für „O *Coridon*" zutrifft.

Ansonsten ist diese Melodie typisch barock: der Sarabande rhythmisch nahestehend, mit einem Punktierungsmotiv als musikalischem Bindeglied. Die Klauseln haben jeweils eine synkopisch eintretende Antepaenultima, die einerseits als Leitton vorkommt (Ende des 1. Abschnitts), andererseits als Sekundfall (Ende 2. und 3. Abschnitt).

An der dreigliedrigen Form (A–B–C) ist bemerkenswert, daß sie auch durch drei verschiedene funktionale Ebenen hinterlegt und unterstrichen ist. Durch diese Gliederung werden zugleich die drei Personen dieser kleinen *„Samenspraek"*-Szene, wie es sie ähnlich vor allem im ndl. geistlichen und weltlichen Barocklied sehr zahlreich gibt[14], deutlicher voneinander abgehoben: Der 1. Abschnitt (Tyter) moduliert von der Tonika zur Dominante; der 2. (Coridon) setzt dem die Tonika entgegen und endet auch tonikal; der 3. (Maria) kontrastiert noch deutlicher durch die Dominante (hier der tieferen Oktav) und moduliert zurück zur Tonika. Nur scheinbar hat dabei gerade die Frauenstimme den tieferliegenden Part und die beiden Männerstimmen den höheren: Die einheitliche Sopranschlüssel-Notierung wäre bei entsprechender „Rollenbesetzung" ja für die beiden Männerstimmen als abwärts oktaviert zu denken. Als Gemeindelied gesungen, wie auch im 2. Abschnitt im CN-Satz (s. u.), bleibt allerdings diese „verkehrte" Disposition bestehen.

[13] Abraham/Dahlhaus a.a.O., 144 f.

[14] Schon in Godthelp, H., und Mirande, A. F., Het Dietse Lied van de Middeleeuwen, Amsterdam 1940, finden sich mehrere „Samenspraak"-Belege, so u. a. eine „Samenspraak tussen Jezus en de ziel" (266) und „tussen Jezus en de minnende ziel" (306). – v. Duyse I hat sogar eine Abteilung „Samenspraken", die letztlich auf Taglied bzw. Wächterlied des MA zurückgehen; und Scheltema, Nederlandsche Liederen uit vroegeren Tijd, Leiden 1885, hat ein „Kers-Liedeken, in een samen-sprake tussen Thiter, en Coridon" aus Antw. v. Jahre 1703: „Ach Coridon, wat voor gerucht". S. auch Krieg, kath. KM, Teufen usw. o.J., 107 z. Dialoglied unter dem Einfluß der zeitgenössischen Mystik; Wirth, Untergang, 142 und 184.

Konkordanzen

Hs Tilburg (um 1590?), Nr. 20, ohne Melodie, aber mit weithin übereinstimmendem – allerdings sehr viel umfangreicherem – Text (11 Strophen).

CN/B1, 1649 (?), 10 (Praecentus). Teil A dieser Version (T. 1–7) und C (die acht Schlußtakte) sind hier untextiert, der Mittelteil hat 4 Strophen (wie WE); die Noten der untextierten Teile sind aber vollständig abgedruckt und – bis auf eine Vorhaltnote (c" im vorletzten Takt fehlt in CN/B1) sowie einige Taktstrich-Inkorrektheiten in WE – völlig identisch. Die fehlende Textierung in den CN-Rahmenteilen läßt auf ein Singen mit verteilten Rollen schließen, bei dem diese Teile des P dann wohl instrumental ausgeführt wurden.

CN/B2, 1650 (?), 8 (Bc), bis auf die Tonart (hier A-dur) WE voll unterlegbar als Begleitstimme.

Hs Brüssel 4858, 14 f. Diese Handschrift benutzt eindeutig CN/B2 als Vorlage, weshalb die seit van Duyse III, S. 1911 übliche Datierung dieser Handschrift *»um 1621«* richtiger lauten müßte *„nach 1650"*: Melodien und Basso continuo-Parts sind nämlich in beiden Quellen – einschließlich sehr individueller drucktechnischer Details von CN wie auch ihrer Bc-Bezifferung und ihrer Tonart – identisch, ebenso der Text. Allerdings hat die Hs Brüssel noch eine zusätzliche 5. Strophe *„O lieffste kint, o Jesu soet"*; sie ist als Einzelstrophe – ohne Liedinzipit- und Quellenangabe – auch abgedruckt bei Peeters, Kerstlied, 99.

Aengwarda 1757, 44 (andere Melodie)

v. Duyse III, 1911 ff.; dort finden sich noch folgende andere Nachweise: Kers-nacht, 35 (o. N.); Liefde-vier 1669, 35 (ohne Tonangabe und Noten); O+N Lofzangen 1740 I, 26; Hs Dokkum, 1757, 26; Thym, 300; Geestelijke Kersliederen, 77.

Kontrafakturen

Hs Brüssel 4858, 185 *„Den hemel is nu heer vol vreucht"*
ebda., 99, *„Jerusalem condemnas me"*
ebda., 201, *„Maria Moeder ende Maegt"*
ebda., 232, *„Ignatius den cloecken helt"*
ebda., 235, *„Martinus noch een heydensch mensch"*
ebda., 269, *„Comt menschen hoort toch eens t'beclach"*
ebda., 321, *„Als Jesus in sijn Maiesteyt"* –
– ein Text, der auch zu verschiedenen anderen Melodien überliefert ist (vgl. v. Duyse III, 2402 f.).

Pluck-voghel, [1]o.J., 120 *„Lof prijs en eer"*

Parnassus 1676, 197 ebenso

Paradys-voghel 1681, 160 ebenso

Ev. Leeuwerck, 1683, IV, 43 *„Lof prijs en eer zy t'allen tijd"*;
ebda., 1683 I, 118 (NVA 26 429) und Hs 4858 *„Als eertijts 't volck van alle oordt"*

Hs Willebrinck, 153 *„O heyligh geest vertroster soet"*

Pluck-voghel,[8]/1669 (?), 107 *„O hellen glans, ô schoone maegd"*

Hs Dokkum 1757 (Aengwarda) 120 *„Komt heilgen Geest daelt in ons hert"*

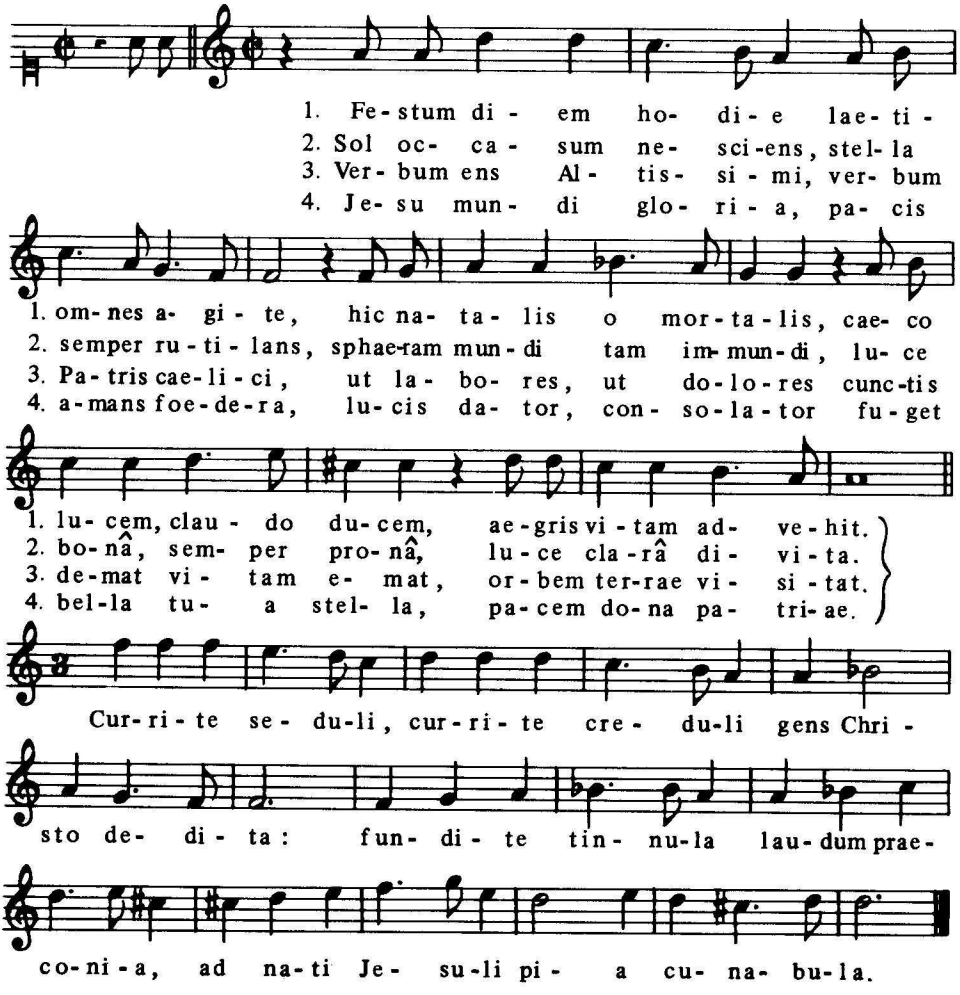
WE, 29 „*Wij vallen u o Heer te voet*". – Auch in WE selbst kehrt das Lied also als Kontrafakt wieder – mit einer überraschenden melodischen Erweiterung um einen im A-Teil eingeschobenen Takt (s. u. 29, T. 6) als Auffüllung der aber durchaus als vollständig und geschlossen erscheinenden ursprünglichen 7-Taktigkeit (4 T. Vordersatz, 3 T. Nachsatz) zur achttaktigen Periode (4 + 4 T.), wie sie im 3. Abschnitt (*„De Moeder Godts"*) bereits in „*O Coridon*" vorhanden ist. Der Hinweis in WE 29 „*op de wijse ‚O Coridon'*" läßt diese Inkongruenz unberücksichtigt. – Auch die trialogische Anlage des Originals findet in WE 29 textlich keine Korrespondenz.

Blomhof 1650, 60 (NVA 26 072) „*Fortuna soet, die tot mij dijst*". – Diese textlich recht „lockere" weltliche Version entspricht melodisch genau der WE-Fassung bzw. CN/B1. Daß sie fast aus dem gleichen Jahr datiert (1650) wie – vermutlich – die beiden CN-Versionen (1649/50), läßt entweder die Vermutung zu, das Coridon-Lied sei ein verbreitetes älteres geistliches Lied gewesen (s. Tilburg-Hs), das unabhängig voneinander einerseits in CN zu einem mehrstimmigen Liedsatz ausgeformt und andererseits von Blomhof parodiert worden wäre; oder es berechtigt zu der Annahme, CN habe dem „Blomhof" bereits als Vorlage für seine Parodie gedient, womit dann zugleich die Datierung der frühesten CN-Edition auf mindestens 1649 eine weitere Bestätigung fände[15]; oder aber es läßt als möglich erscheinen, die weltliche Version sei die älteste, die möglicherweise bereits von Hs Tilburg zur geistlichen Kontrafaktur umgedeutet worden wäre und sowohl als geistliches Lied Verbreitung fand wie auch in der weltlichen Version „volkläufig" blieb.

Thym, 30 „*Ziet, broeders, hier den armen stal*"

[15] s. u. S. 165.

8. Festum diem hodie
Kerslied auct. H. Liberti



Weihnachtslied

1. Einen Festtag feiert heute alle mit Freuden, denn geboren ist, o Sterblicher, der dem Blinden das Licht, dem Lahmen einen Führer, den Kranken das Leben gebracht hat. [R.:] Laufe eifrig, laufe gläubig, du Christus gehöriges Volk, laßt hören die klingende Verkündigung des Lobes an der heiligen Wiege des Jesuleins.
2. Sonne, die den Untergang nicht kennt, Stern, der immer rötlich bescheint den Weltkreis voll Sünde mit sanftem Licht, immer voll Güte, mit hellem Licht voller Kraft. [R. . . .]
3. Der das Wort des Höchsten ist, Wort des himmlischen Vaters, damit er die Mühen, damit er die Schmerzen allen wegnehme, das Leben gebe, sucht er den Erdkreis heim. [R. . . .]
4. Jesus, Ehre der Welt, du liebst das Gesetz des Friedens, Lichtspender, Tröster, möge dein Stern die Kriege besiegen, gib Frieden dem Vaterland. [R. . . .]

Zur Melodie:

Der Hauptteil des zweigliedrigen Liedes (geschlossener Liedkern + Refrain) ist im Grunde eine Sequenzenkette aus nur einem einzigen Motiv, das in zwei Varianten – einer männlichen und einer weiblichen – alterniert. Dabei gehen Text und Melodiestruktur völlig parallel und behaupten sich gemeinsam gegenüber der anders akzentuierenden Taktstruktur. Vor allem in den beiden ersten Phrasen divergieren die Takt- und Motivgrenzen sichtlich.

Der Refrain ist deutlich vom Liedkern abgesetzt: Ein Mensurwechsel vom Vierer zum Dreier – ähnlich dem alten dantz-nachdantz-Schema mittelalterlicher Tänze und frühbarocker Suiten, hier noch unterstützt durch die Nähe zum Galliardenrhythmus – bringt fast tänzerische Bewegung ins Lied, wobei der Impuls sichtlich vom Text ausgeht. Melodisch dominiert auch hier die Sequenz.

Auffallend in beiden Teilen ist ferner die choralgemäße, fast ausschließlich in Sekundintervallen fortschreitende Diastematik der Melodie und der sehr organische Bewegungsverlauf ihrer fallenden und steigenden Linie. – Die Tonalität schwankt in typisch frühbarocker Weise zwischen Dur-Moll und Modalität.

Konkordanzen:

CN/C, 1651, A und Bc je S. 12
Beide Stimmen sind WE voll unterlegbar, also vollgültige Begleitstimmen. Allerdings müßte der WE-Refrain dazu wiederholt werden: Er ist im Bc mit kleinen Varianten zweimal gänzlich ausgeschrieben. – So wäre der originale Satz dank WE zumindest dreistimmig erhalten und könnte durch eine Rekonstruktion des Tenors leicht zum vierstimmigen Satz ergänzt werden.

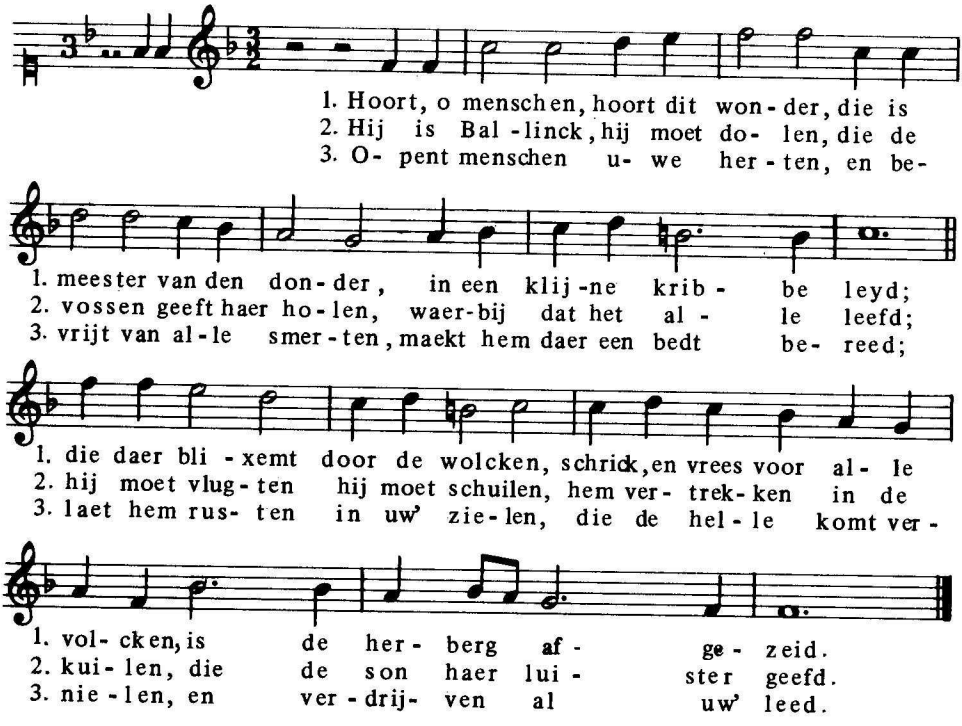
Hs Willebrinck, 67 f.
Diese Hs stimmt mit WE wieder so weitgehend überein, daß an einer Abhängigkeit vom (original nicht erhaltenen) Praecentus derselben Quelle – vermutlich eben CN/C, 1651 – nicht zu zweifeln ist. Allerdings ist die Willebrinck-Abschrift recht fehlerhaft: im lateinischen Text wie auch in der Notenwert-, Taktstrich- und Pausenschreibung. Um so unentbehrlicher ist WE als Quelle, u. a. für Korrekturen bzw. Ergänzungen.

Beiaardboekje, Nr. 33
Diese Quelle dokumentiert die langandauernde Beliebtheit und die Verbreitung des Liedes noch in besonderer Weise.

Kontrafakturen

WE Nr. 26 „*'T leven is een oogenblick*"
WE Nr. 37 „*Veni sancte Spiritus*"
Paradys-voghel 1681, 104 „*Als ick lest op eenen dagh*"
Missen en Gezangen, 32 „*Veni sancte Spiritus*"

9. Hoort, o menschen
Kerslied auct. H. Liberti



Weihnachtslied

1. Hört, o Menschen, hört dies Wunder: der der Herr des Donners ist, liegt in einer kleinen Krippe; dem, der da Blitze schickt durch die Wolken, dem, der Furcht und Schrecken aller Völker [ist], wird die Herberge verweigert [„abgesagt"].
2. Der ist ein Verbannter, der muß heimatlos sein, der den Füchsen ihre Höhlen gibt, durch den alles lebt; der muß flüchten, der muß sich verbergen, sich zurückziehen in Höhlen, der der Sonne ihr Licht gab.
3. Öffnet, Menschen, eure Herzen, und befreit von allen Schmerzen macht ihm dort ein Bett bereit; laßt ihn ruhen in euren Seelen, den, der die Hölle zu vernichten kommt und zu vertreiben all euer Leid.

Zur Melodie:

Das Lied hat eine völlig symmetrische Dualform mit klarem Modulationsverlauf (T–D/D–T) innerhalb seiner eindeutigen Durtonalität. Beide Teile gliedern sich in je drei im Prinzip analoge und gleichlange Phrasen – ein auffälliger Parallelismus, mit geringen, aber kunstvollen Abwandlungen, die sich im 1. Teil bei völliger Korrespondenz mit der Taktordnung vollziehen, im 2. Teil aber um eine Zeiteinheit gegen den Takt versetzt

sind: Die Auftaktigkeit wird hier – bei gleichem Kernmotiv – auf volltaktige Ordnung gebracht, wodurch deutliche Konflikte zwischen Phrasenschwerpunkten und Taktakzenten entstehen, die sich aber zum Ende hin wieder aufheben.

Charakteristisch ist ferner die durchgängige, am Anfang besonders ins Auge fallende, nachher etwas versteckte Quint-Quart-Struktur der Melodie und die zeittypische rhythmische Gestalt der Mittel- und Schlußkadenz mit ihrer überdehnten Antepaenultima und nachschlagender Paenultima.

Konkordanzen

CN/B1, 1649 (?), 2
Auffällig ist die völlige Identität mit WE in der musikalischen Notation, die bis ins Detail geht: Beide Quellen ziehen z. B. an denselben zwei Stellen die erste obere Hilfslinie (Sopranschlüssel) für beide Nachbarnoten f" gemeinsam durch (3. und 8. Takt). Damit dürfte CN als unmittelbare Vorlage auch für WE erwiesen sein – trotz weniger geringfügiger Abweichungen in der Textorthographie.

CN/B2, 1650 (?), 3
Wieder ist auch dieser Bc-Part als Begleitstimme WE voll unterlegbar.

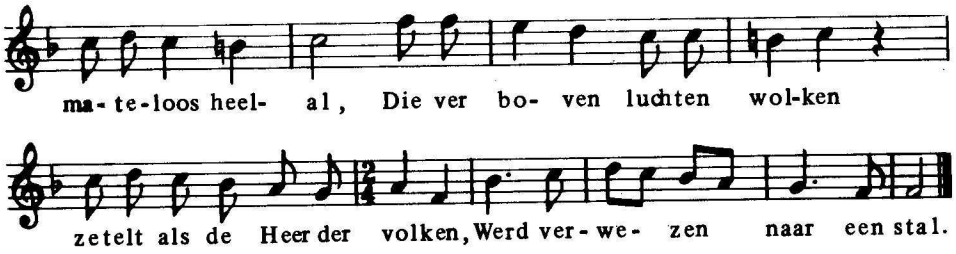
Hs Willebrinck, 114 (o.N.)

Geestelijke Kers-Liederen, 38 (o.N.)

Beiaardboekje, 24 (o.N.)

O+N Lofzangen 1766, 118 (o.N.)

Thym, 52 (NVA 27 067). Interessant ist, daß hier versucht wird, die offenbar als irregulär empfundene Taktnotierung des Originals auszugleichen; und zwar einerseits durch Kürzung der Mittelzäsur (Ende Vordersatz), um so die Auftaktigkeit beibehalten zu können, andererseits durch Einfügen einer Viertelpause im Nachsatz nach der 1. Phrase und Taktwechsel innerhalb der anschließenden 2. Phrase (vom 3/4 zum 2/4):
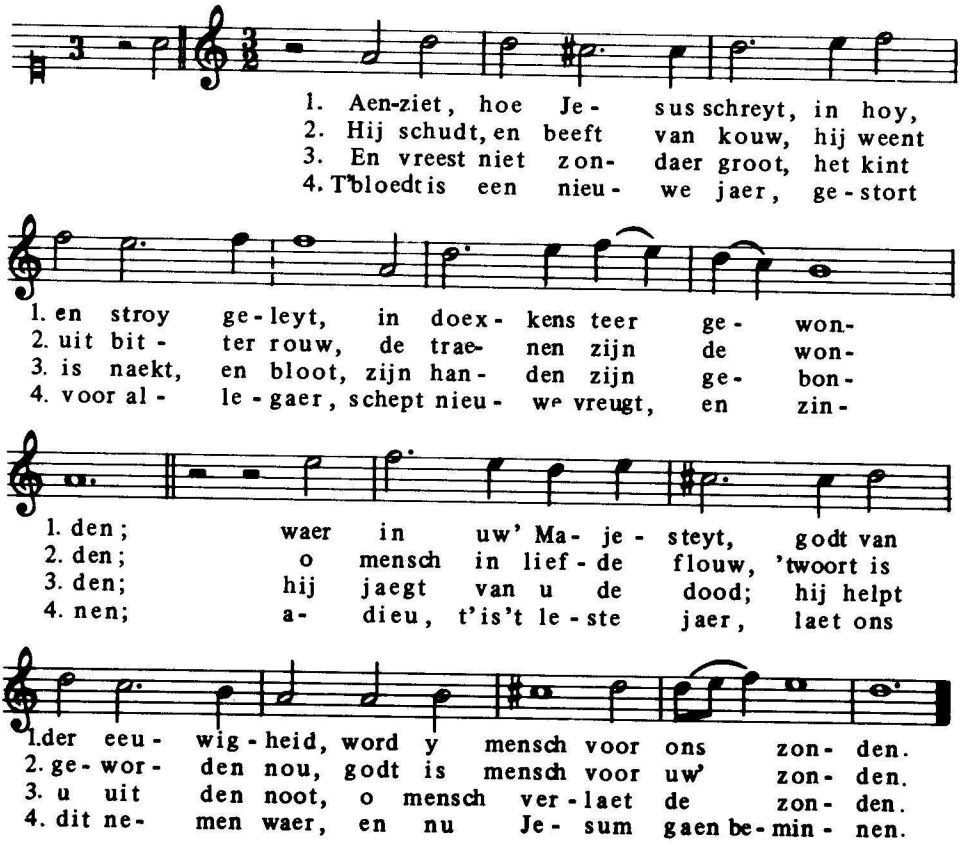


NB 9

Coers IV, 1
Dieser Abdruck belegt das lange Nachleben auch dieses Liedes bis in unser Jahrhundert hinein, wo es offenbar noch „aktuell" genug erscheint, um mit ihm ein Studentenliederbuch zu eröffnen.

Kontrafakturen

Singende Swaen, 170 (NVA 20 940) „*Christ'ne menschen laet ons allen*"
Diese Kontrafaktur ist in der Notation völlig identisch mit WE bzw. CN/B1 – mit Ausnahme der fehlenden Achtel-Diminution der 2. Viertelnote im vorletzten Takt und eines hier notierten da capo des Nachsatzes, der dadurch Refraincharakter gewinnt.
Ronde Jaer 1679, 246 „*Herders die op Davids heyden*"
Verzameling 1799 und 1842, je 38 „*Juicht o menschen*"
Thym, 53 „*Juicht o menschen*"

10. Aenziet, hoe Jesus schreyt
Kerslied auct. H. Liberti



Weihnachtslied

1. Seht an, wie Jesus schreit, in Heu und Stroh gelegt, in Tüchlein zart gewunden; wo in [all] deiner Majestät, o Gott der Ewigkeit, wurdest du Mensch um unserer Sünden willen!
2. Er zittert und bebt vor Kälte, er weint aus bitterem Leid, die Tränen sind die Wunden; o Mensch, an Liebe lau, das Wort ist gering geworden, Gott ward Mensch für deine Sünden.
3. Und fürchte dich nicht, großer Sünder, das Kind ist nackt und bloß, seine Hände sind gebunden, es jagt von dir den Tod, es hilft dir aus der Not, o Mensch, laß ab von der Sünde.
4. Das Blut ist ein neues Jahr, vergossen für alle, schafft neue Freude und [neuen] Geist, adieu, es ist das letzte Jahr, laßt uns das wahrnehmen und nun Jesus zu lieben beginnen.

Zur Melodie

Auffällig an dieser – wie die zahlreichen Konkordanzen und Tonangaben ausweisen – sehr verbreiteten Melodie ist vor allem der zwischen Galliarden- und Sarabanden-Rhythmus alternierende Dreiertakt und seine freie, stets wechselnde Akzentuierung durch das zweihebig-jambische Textmetrum. Ein ständiger Spannungszustand zwischen beiden Ordnungen ist die Folge und weckt bereits aufgrund dieser Konstellation die Vermutung, daß es sich hier um Textunterlegung unter eine praeexistente Melodie gehandelt habe – gegebenenfalls sogar um die Textierung einer Instrumentalmelodie aus dem frühbarocken Tanzrepertoire: eine gerade im niederländischen geistlichen Lied sehr häufige Kontrafakturpraxis, die im Grunde in der spätmittelalterlichen *„Devotio moderna"* mit ihrer Intention, alles Weltliche zu läutern, Diesseitiges zu wandeln und ins Jenseits zu wenden, ihre Wurzel hat.[16]

Von einer instrumentalen Herkunft aus würde sich die Suitensatz-Dualform mit ihrer deutlichen Modulation zur Dominante ebenso erklären wie die erheblichen Phrasenlängen, die ja einer vokalen Ausführung – zumal etwa als Gemeindegesang – wenig angemessen sind; auch jene unvokale metrisch-rhythmische Ambivalenz bzw. die Rhythmik selbst mit ihrer weiten Spanne von Achtelwerten bis zu ganzen Noten und ihrer höchst unterschiedlichen Zäsurbreite, und schließlich ein solch typischer Instrumentalismus wie die Vokalise auf *„ons"* im vorletzten Takt fänden damit eine plausible „genealogische" Begründung.

Daß es sich bei diesem Lied wohl schon ursprünglich um eine geistliche Kontrafaktur gehandelt hat, belegt die erste und zugleich früheste Konkordanz nachfolgender Übersicht.

[16] Vgl. Janota, Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter, München 1968, 259; de Smidt, Les Noëls et la tradition populaire, 16 f.; Böckel, Hdb. d. dt. Volksliedes, 359; s. auch den paradigmatischen Titelvermerk zu „Een gheestelyck Lust Hofken Met schoone Lieffelycke Gestelycke Gesangen . . . Tot . . . vermeydinge aller oneerlycke, lichtveirdighe Werelts Gesanghen . . . Autur. (1683)" und den sehr deutlichen Hinweis im Vorwort: ». . . der christlichen Jugend zuliebe [sind] diese Gesänge gesammelt und sind sie fast alle auf bekannte weltliche Melodien gebracht, damit man dadurch von leichtfertigen und ehrlosen Gesängen zu geistlichen hingezogen wird.«

Ydelheyd 1645, 168. Dies ist möglicherweise der früheste Beleg des Liedes in einer WE weitgehend entsprechenden Textfassung, zugleich ist das Lied selbst hier auch als geistliche Kontrafaktur einer weltlichen Vorlage gekennzeichnet: durch den Vermerk *„op de wijse: Les Graces et l'Amour"*.[17] – Ydelheyd (1714), 179.
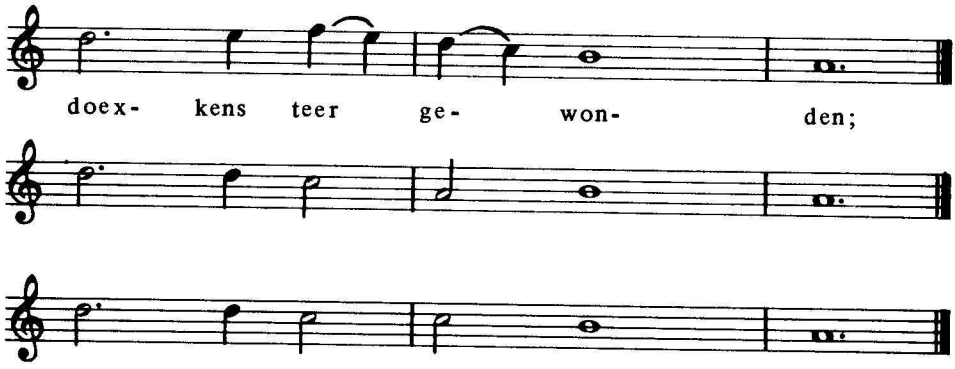
Den blijden-wegh (1645), 30

CN/B1, 1649 (?), 3 (P). – Wieder stimmt die Melodie-Notation zwischen WE und CN so auffällig überein (u. a.: Hilfslinienschreibung; fehlender Taktstrich in Takt 4; Longaschreibung im Schlußtakt u. ä.), daß CN trotz einer Melodie-Varianz in T 6/7 (CN: d^2 d^2 c^2 c^2 h^1) und trotz geringfügiger Differenzen in der Textorthographie als Vorlage von WE zu vermuten ist.

CN/B2, 1650 (?),2 (Bc); diese Bc-Partie ist der WE-Fassung als Begleitung voll unterlegbar.

Hs Willebrinck, 107 (o.N.). Der Text zeigt geringfügige Abweichungen gegenüber WE; der zweite Liedabschnitt ist – auch mittels Vermerk der entsprechenden Textinzipits – als Wiederholung markiert.

Hs Brüssel 4858, 30 f. (C und B). – Die Melodie ist mit CN/B1 identisch – z. T. einschließlich einiger Notationseigentümlichkeiten; der Baß stimmt – bis auf das Fehlen des 1. Taktes im 2. Abschnitt (hier handelt es sich offensichtlich um ein Versehen, denn die Melodie hat einen Takt mehr) – mit CN/B2 überein. Beide Gegebenheiten sind recht eindeutige Indizien dafür, daß CN wie für WE so auch für diese Brüsseler Hs als Vorlage gedient hat. Die Synopse (NB 10) weist die Melodieabweichungen zwischen CN und WE nach (a = WE; c = Hs Brüssel bzw. CN/B1) und bringt darüber hinaus (10 b) noch eine dritte Variante dieser Stelle: aus „Den singende Swaen" (1664), 533 (s. u. bei Kontrafakturen). Der Vergleich läßt WE als die ornamentierfreudigere, sichtlich hochbarock ausgestaltete und damit vielleicht auch jüngere Version erscheinen:



NB 10

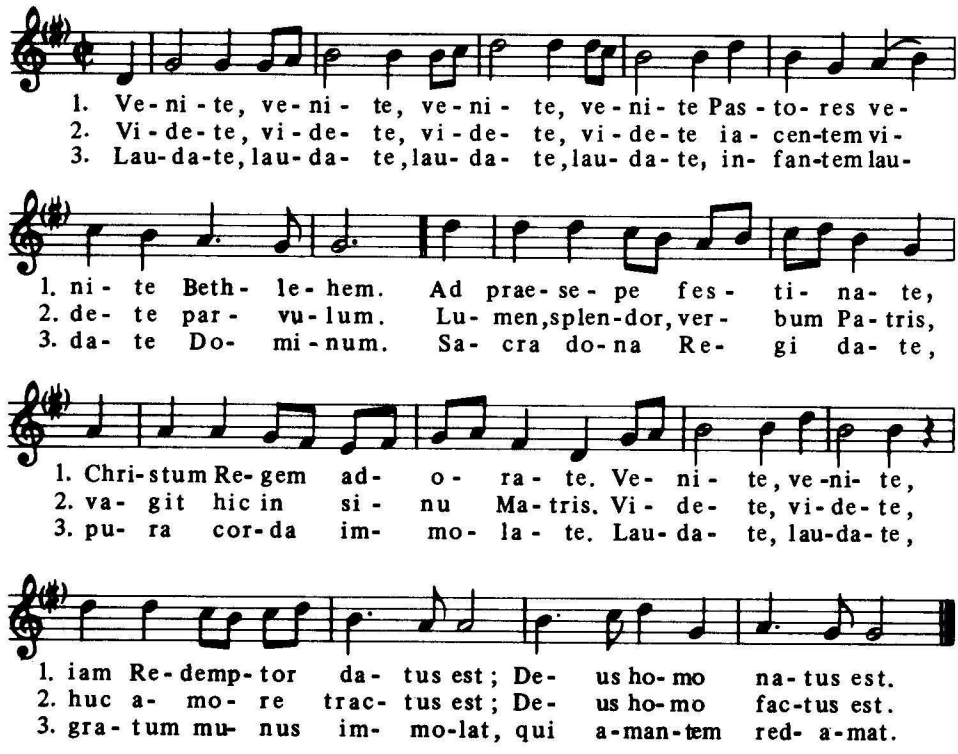
[17] S. v. Duyse III, Nr. 521. – Zum starken Einfluß der französischen Musik auf das ndl. Barocklied s. auch: ders., De Melodie van het Nederlandsche Lied . . ., 's-Gravenhage 1902, 185 und 190; Pollmann, Ons eigen volkslied, a.a.O., 110, 113 und 116; Wirth, Untergang, 119, und 139.

Hs Mariengraff (17. Jh.), 205 (o.N.)
Pluck-voghel, 68 f.
Liefde-vier in den kersnacht 1669, 61
Den gheestelycken speel-waghen 1671, 27
Kersnacht, 10
Ronde Jaer 1679, 255
Paradys-voghel, 1681, 125
Geestelijke Kers-Liederen, 46
O + N Lofzangen 1740, 22; ebda. 1766, 19
Thym, 146 (NVA 27 110)
v. Duyse III, 2014 – hier u. a. auch in einer eigenen Umarbeitung des Herausgebers mit geradtaktiger Fassung (2/2), die den oben dargestellten Konflikt zwischen Takt- und Textakzenten zu beheben sucht.

Kontrafakturen

Hs Brüssel 4858, 63 „O *kintien lanck verwacht*"; ebda., 97 „*Siet hoe hem Jesus spoeyt*"; 195 „*Een Moederlijcke Siel*", 245 „*Soo iemant van my vraecht*"; 317 „*Laet mensch u valschen lust*"; 326 „O *sondaer desen nacht*".
Ev. Leeuwerck 1683/IV, 147 „*Ziet wat uyt werckt de Doodt*" ebda. 1682, I und 1683, I, 108 „*Lof Jesu Pelicaen*", 253 „*De waerheyt Christus leert*"
Singende Swaen 1664, 533 (NVA 20 978) „O *Jesu schreyt niet meer*" (s. auch NB 10b)
Hs Doccum 1757 Aengwarda, 90 „*Wie hert beeft en verstand*"; ebda., 186 „O *Petre gij alleen*"
Geestelijcke Harmonie 1762 „*Magh ick o droeven Godt*"
Kevelaersche devotie (o.J.), 40 u. ebda. 1771, 36 „O *Catholijke schaer*"

11. Venite Pastores Bethlehem. Ad praesepe
Kerslied auct. A. Vanderschuer, op de wijze: Triumpha



Weihnachtslied

1. Kommt, Hirten . . . nach Bethlehem. Eilt zur Krippe, betet Christus als König an, kommt, nun ist der Erlöser geschenkt, Gott ist als Mensch geboren.
2. Seht ihn ganz klein dort liegen. Das Licht, die Herrlichkeit, das Wort des Vaters liegt hier in seiner Mutter Schoß. Seht, so weit ist die Liebe gegangen: Gott ist Mensch geworden.
3. Lobt das Kind, lobt den Herrn. Gebt dem König heilige Gaben, opfert [ihm] reine Herzen, lobt; ein erwünschtes Geschenk bringt der dar, der den Liebenden wiederliebt.
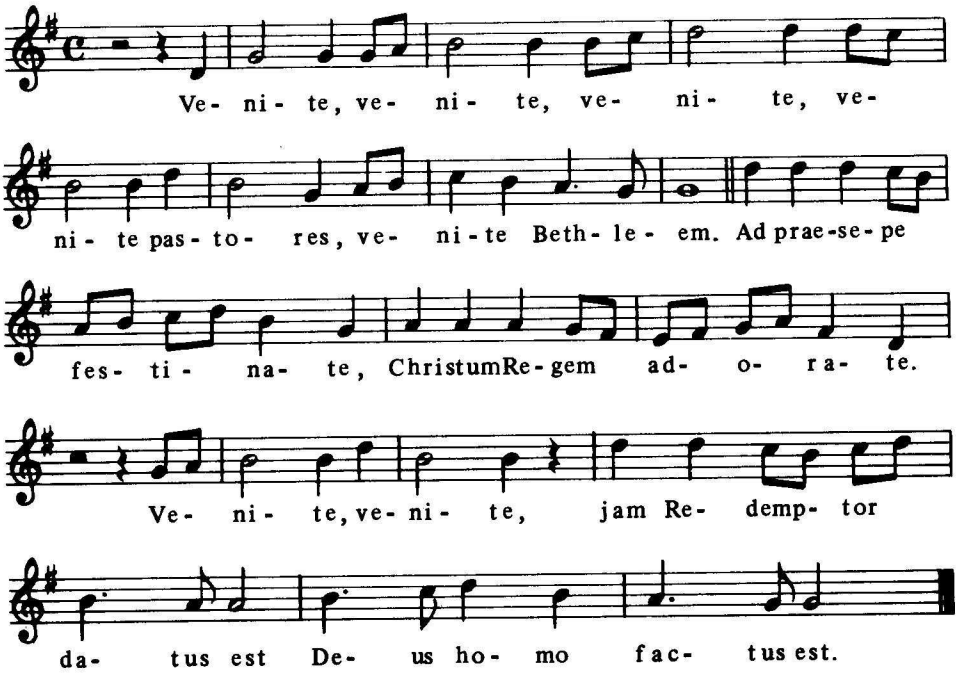
Zur Melodie

Das Lied ist eine Parallelkontrafaktur zu WE Nr. 39 „*Triumpha*", wie auch der Titelzusatz mit der Tonangabe „*ad melodiam: Triumpha*" hervorhebt. Die Melodie stimmt demgemäß auch mit WE Nr. 3 überein (Analyse s. dort) sowie mit WE Nr. 12, 35, 36.

Konkordanzen

Aengwarda 1757, 45 (andere Melodie)
Messis copiosa 1761, 268
Missen en Gezangen 1772/1781, 38

Hier hat die Melodie folgende, die Text- und Melodieakzentuierung wieder synchronisierende Notation erfahren:

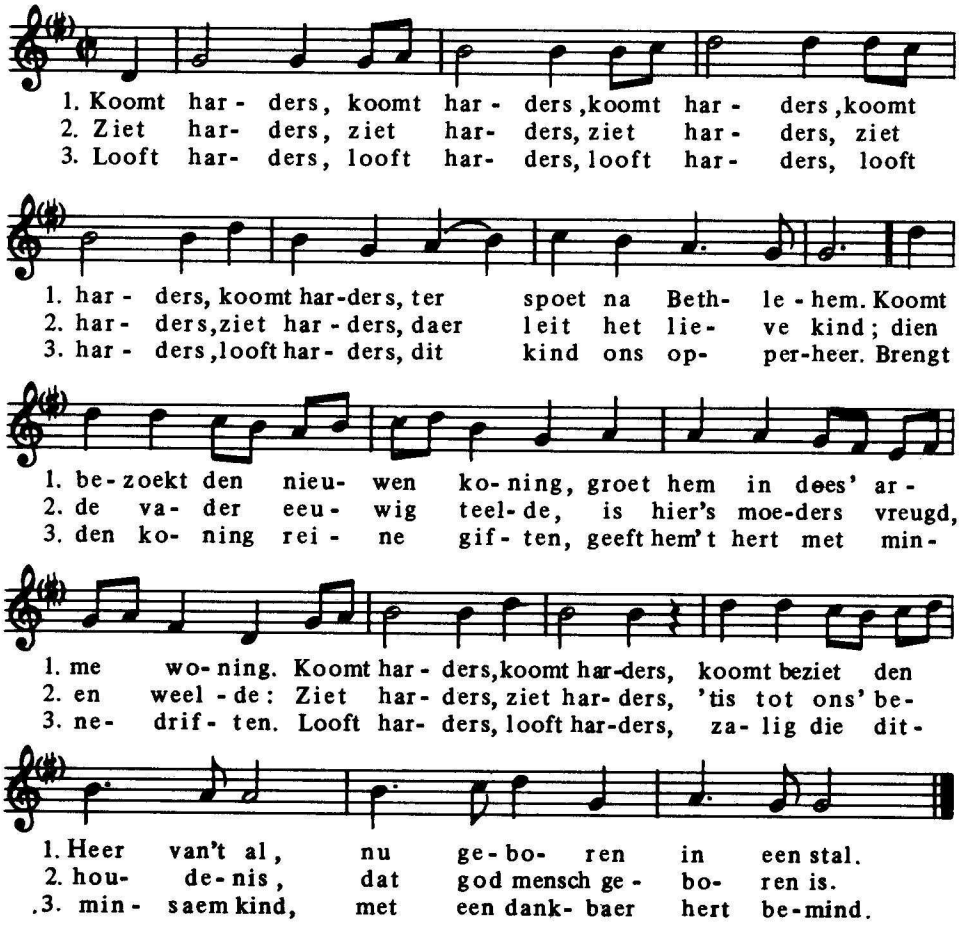


NB 11

Dieser sichtlich „revidierten", durch Notendehnung bzw. Pauseneinführung angepaßten Version merkt man trotz allen Geschicks der Umarbeitung den Eingriff an: der Pauseneinschub in T. 5 des 2. Teils wirkt unorganisch; die durch WE repräsentierte ältere – vermutlich originale – Fassung erscheint, wenn man sie nicht betont taktakzentuierend singt, letztlich überzeugender. Wieder legt aber die Notationsproblematik all dieser Kontrafakta die Vermutung nahe, es handle sich schon bei den entsprechenden WE-Versionen um (nachträgliche) Textunterlegungen zu einer ursprünglich nicht vokalen Melodievorlage: Ohne Text hat das gesamte Takt-Rhythmus-Gefüge eine durchaus organische Struktur.

12. Koomt harders

Kerslied auct. A. Vanderschuer, op de wijze: Triumpha



Weihnachtslied auf die Melodie: Triumpha

1. Kommt Hirten, schnell nach Bethlehem, kommt, besucht den neuen König, begrüßt ihn in dieser armen Wohnstatt, kommt Hirten, seht den Herrn des Alls, der nun in einem Stall geboren ist.
2. Seht Hirten, dort liegt das liebe Kind; den der Vater vor Ewigkeit zeugte, der ist hier seiner Mutter Freude und Reichtum: Seht Hirten, zu unserem Heil ist Gott als Mensch geboren.
3. Lauft, Hirten, dieses Kind ist unser oberster Herr. Bringt dem König reine Gaben, gebt ihm das Herz mit Liebe[s-trieben]. Lauft, Hirten; selig, wer dieses liebenswerte Kind mit dankbarem Herzen liebt.

Zur Melodie

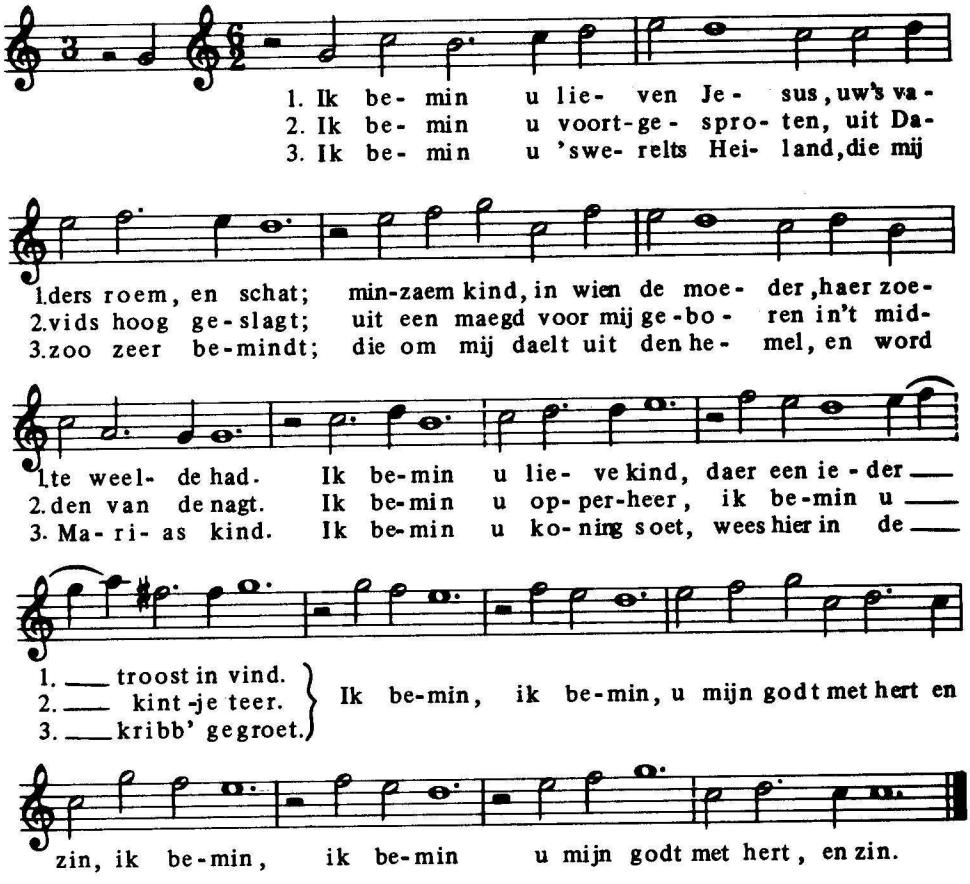
Dieses Lied ist wieder ein *„Triumpha"*-Kontrafakt, wie auch der – in diesem Fall niederländische – Titelzusatz *„op de wijze: Triumpha"* angibt. (Melodiekommentierung

s. Nr. 3). Von späterer Hand finden sich hier Taktschreibungskorrekturen, die im 2. Teil des Liedes drei auftaktlose 4/4-Takte setzen und als vierten Takt einen in die ursprüngliche Notierung zurücklenkenden 5/4-Takt als Ausgleich vermerken.

Konkordanzen dieser Textfassung waren – mit Ausnahme eines nur im Incipit parallelen, ansonsten aber völlig anderen Belegs in CN/Kempis, 1657 – nicht zu ermitteln.

Kontrafakturen
WE Nr. 3, 11, 35, 36, 39

13. Ik bemin u lieven Jesus
Kerslied auct. A. Vanderschuer, op de wijze Amo te
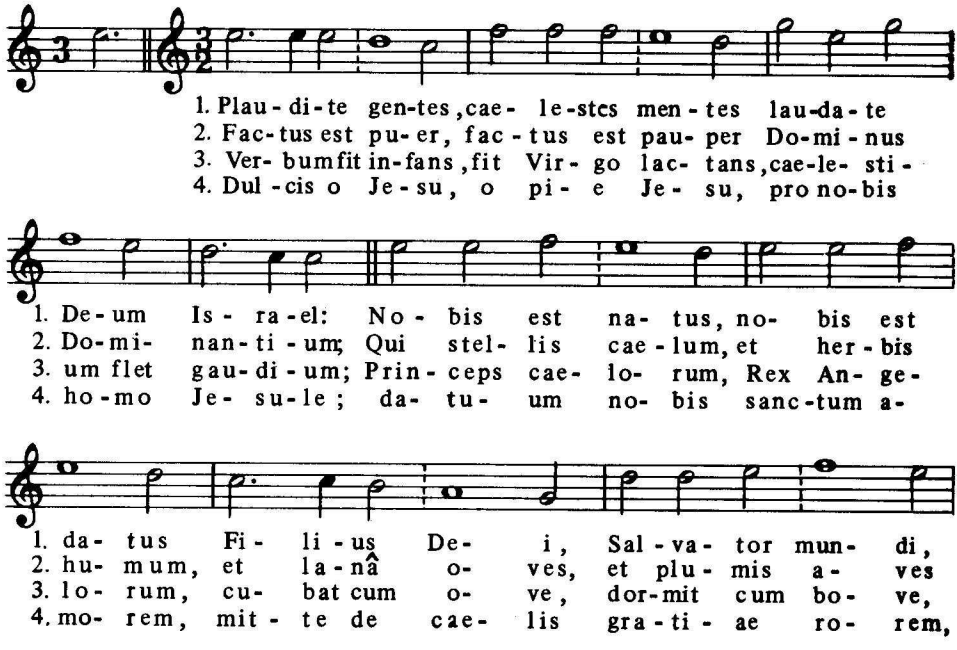


Weihnachtslied, auf die Melodie: Amo te

1. Ich liebe dich, lieber Jesus, deines Vaters Ruhm und Schatz, liebwertes Kind, in welchem die Mutter ihr süßes Kleinod hat. Ich liebe dich, liebes Kind, in dem jeder Trost findet. [R.:] Ich liebe . . . dich, mein Gott, mit Herz und Sinn . . .
2. Ich liebe dich, entsprossen aus Davids hohem Geschlecht, aus einer Magd für mich geboren inmitten der Nacht, ich liebe dich, höchster Herr, ich liebe dich, zartes Kindlein, [R. . . .]
3. Ich liebe dich, Heiland der Welt, der mich so sehr liebt; der meinetwegen aus dem Himmel herabkommt und Marias Kind wird. Ich liebe dich, süßer König, sei hier in der Krippe gegrüßt . . . [R. . . .]

Das Lied ist ein melodisch völlig identisches ndl. *Kontrafakt* zu WE 6 *„Amo te benigne Jesu"* (Melodieanalyse siehe dort). Konkordanzen bzw. Tonangaben zur vorliegenden ndl. Version – einer freien Nachdichtung des lat. Originals – waren nicht aufzufinden.

14. Plaudite gentes
Kerslied auct. J. Loisel
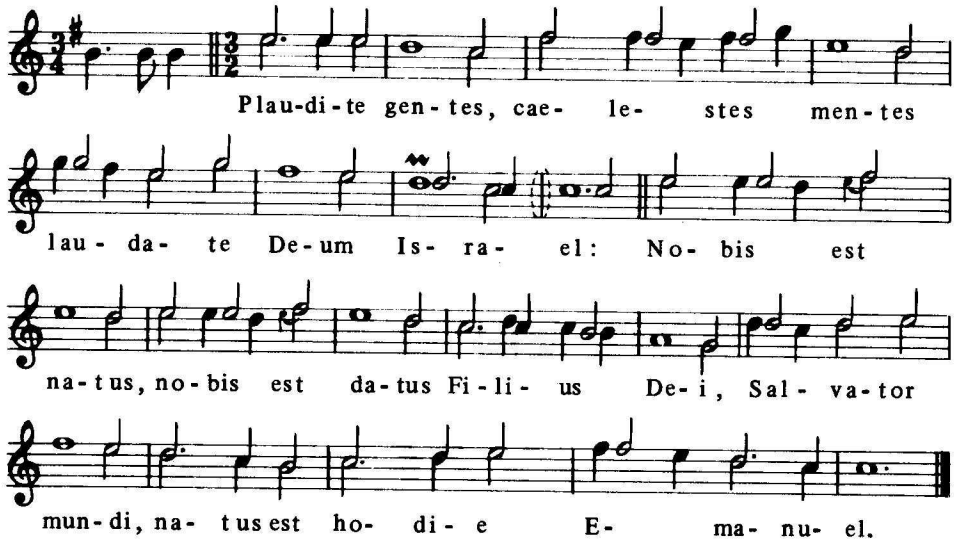




1. na- tus est ho- di - e E- ma- nu- el.
2. ve- stit, en nu- dus est in fri - go- re.
3. vi- vit in sta - bu- Iô cum a- si - no.
4. sem - per ut pi- e vi- va- mus in te.

Weihnachtslied

1. Klatscht in die Hände, ihr Völker, ihr himmlischen Geister, lobt Gott Israel; uns geboren, uns geschenkt ist Gottes Sohn, der Erlöser der Welt, geboren ist heute Emmanuel.
2. Er wurde ein Knabe, er wurde arm, der Herr der Herrschenden; der den Sternen den Himmel und den Pflanzen den Boden [gab], der mit Wolle die Schafe, mit Federn die Vögel kleidete, sieh: nackt ist er in der Kälte.
3. Das Wort wird ein Kind, die Jungfrau säugt, sie weint in himmlischer Freude; der Himmelsfürst, der König der Engel liegt beim Schaf, schläft beim Rind, wohnt im Stall zusammen mit dem Esel.
4. O süßer Jesus, o heiliger Jesus, für uns Mensch [geworden], o Jesulein; schenk uns deine heilige Liebe, schick vom Himmel den Tau deiner Gnade, damit wir immer fromm in dir leben.

Zur Melodie

Hervorstechendes Charakteristikum des Liedes ist sein lebendiger, fast tänzerischer rhythmischer Fluß, der sichtlich vom Textinhalt und vom Metrum des Textes geprägt ist. So gibt die gegenüber manchen anderen WE-Melodien relativ „neuzeitlich" wirkende und in reinstem Dur verlaufende Melodie den reizvollen, fast regelmäßigen Wechsel zwischen Daktylus und Trochäus unvermindert deutlich wieder und sorgt durch ihre textnahe Phrasenstruktur auch für eine Übereinstimmung zwischen der grammatischen Satzstruktur und der Melodiegliederung, so z. B. im Lied-Vordersatz: *„Plaudite gentes / caelestes mentes / laudate Deum Israel"* (= 2 + 2 + 3 Takte). Die auf diese Weise entstehende siebentaktige, „asymmetrische" Proportion des Vordersatzes erschien offenbar späteren Epochen – vielleicht auch angesichts der „idealen" Symmetrie des 2. Teils mit 6 + 6 Takten – als unbefriedigend: Sowohl Aengwarda, 1757, wie auch Missen en Gesangen, 1781, erweitern den Teil deshalb durch Augmentation der drei Schlußnoten zur symmetrischen achttaktigen Periode. Dies erscheint insofern als ein relativ unauffälliger und recht geschickter Eingriff, als dadurch der angesichts des lebhaften Grundtempos etwas hektisch wirkende zäsurlose Übergang zum 2. Abschnitt müheloser erfolgt und das auf zwei Kernmotive reduzierte strenge Motivgefüge der Melodie nicht einmal beeinträchtigt wird; denn aus der Augmentation von Motiv 1 – der punktierten Version des Daktylus (s. z. B. T. 1) – entsteht vor Eintritt der Schlußnote ja genau der Trochäus von Motiv 2 (s.u.a. T. 2), wie folgende, WE (Notenhälse nach oben) und Aengwarda (nach unten) vereinigende Synopse deutlich macht:



NB 12

Dieselbe Synopse zeigt aber auch die Korrespondenz der Melodiefassungen mit dem jeweiligen Zeitstil: Mehrere Ornamentierungen – Umspielungen, Durchgänge, Vorhalte und sogar ein Paenultima-Praller (T. 7) – der Aengwarda-Fassung als Beleg typischer Rokoko-Merkmale gegenüber der strengeren, wenn auch nicht weniger lebendigen, sogar fast weltlich-beschwingten statt „kirchlichen" WE-Version des 17. Jahrhunderts.

Konkordanzen:

CN/C, 1651, A u. Bc je S. 10. – Die Altstimme ist der WE-Version als Begleitstimme voll unterlegbar. Dasselbe gilt vom Bc – mit einer Besonderheit: Die Notierung offeriert hier im Grunde zwei Tonarten zugleich: Ein Baßschlüssel in normaler Position und ihm zugeordnete Vorzeichen für fis und cis würden ein A-dur erzielen – trotz fehlendem gis, einer ja im 17. Jh. durchaus üblichen und hier insofern plausiblen Notierung, als der Bc das gis auch gar nicht enthält. Zugleich ist aber vor diesem Baßschlüssel – vermutlich nachträglich, in Korrektur dieser Notierung – in der ersten Druckzeile noch ein zweiter F-Schlüssel als Baritonschlüssel auf der Mittellinie verzeichnet und von Hand auch in der 2. bis letzten Zeile ergänzt, so daß in dieser C-dur-Schreibung der Bc und die Altstimme mit dem WE-Diskant auch tonartlich voll übereinstimmen. Man darf demnach den verlorenen Praecentus von CN/C 1651 als Vorlage für WE annehmen, zumal der Bc stets in mit WE völlig identischen Notenwerten verläuft.

Hs Willebrinck, 60. – Es handelt sich hier um eine textlich wie musikalisch recht fehlerhafte Notierung mit falschen Taktfüllungen bzw. rhythmischen Proportionen und korrekturbedürftigem Latein; ansonsten stimmt sie aber mit WE überein.

Aengwarda 1757, 1 (s. NB 12)
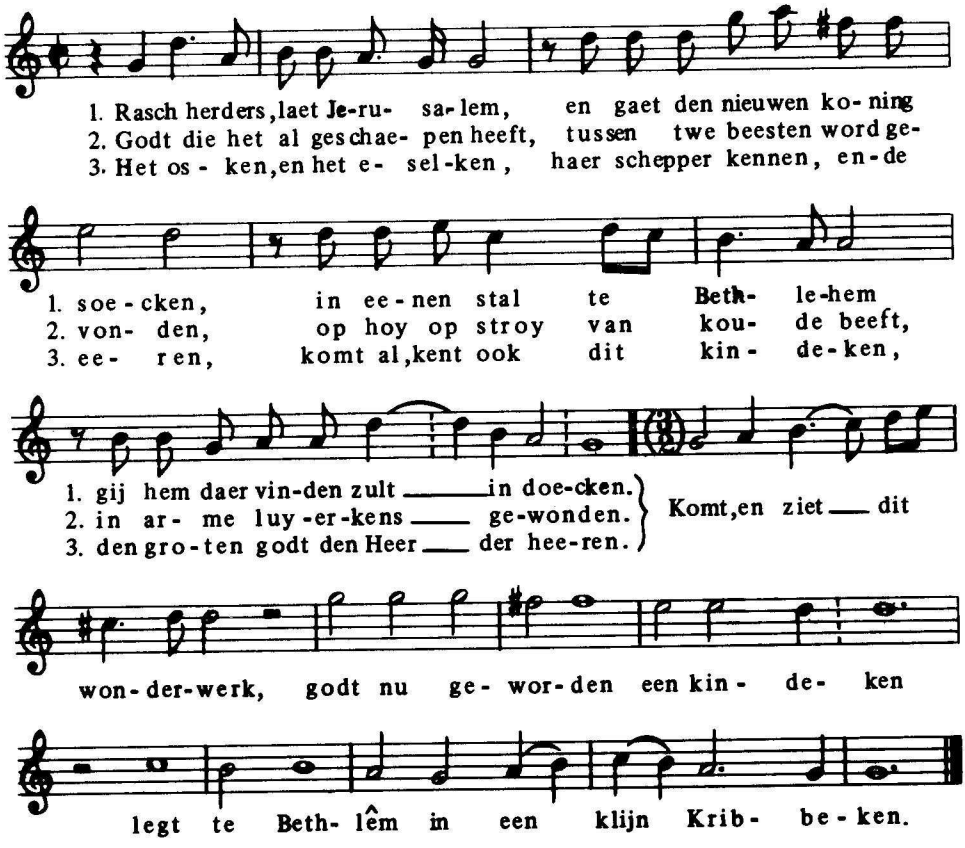
Missen en Gezangen, 1781, 37; in Text und Melodie mit WE bis auf ein Wort identisch, aber ohne die 2. WE-Strophe.

Beiaardboekje 1728, Nr. 12 (o.N.)
Das gleiche Textinzipit hat auch „Libellus Cantionum Catholicarum", 1690; hier handelt es sich aber um ein melodisch und textlich ansonsten völlig anderes Lied.

Kontrafakturen

Ev. Leeuwerck 1683, IV, 158 (NVA 26 505) „*O soet geselschap*". Hier ist – bei ansonsten mit den übrigen Fassungen identischer Melodie – nur die melodische Wiederholung der beiden ersten Takte des 2. Teils ausgespart, ferner als Coda noch ein siebenmaliges „*Alleluja*" mit eigener, neuer Melodie angefügt.
ebda., 196 „*Verblyt u menschen*"

15. Rasch herders laet Jerusalem
Kerslied auct. H. Liberti



Weihnachtslied

1. Rasch, Hirten, verlaßt Jerusalem und geht den neuen König suchen, in einem Stall in Bethlehem werdet ihr ihn in Windeln finden.
   [R.:] Kommt und seht das Wunder: Gott, nun ein Kindlein geworden, liegt in Bethlehem in einem kleinen Krippchen.
2. Gott, der das All geschaffen hat, wird zwischen zwei Tieren gefunden, auf Heu, auf Stroh bebt er vor Kälte, in arme Windelchen gewickelt. [R. . . .]
3. Das Öchslein und das Eselein kennen ihren Schöpfer und ehren ihn, kommt alle, erkennt auch dieses Kindlein, den großen Gott, den Herrn der Herren. [R. . . .]

Zur Melodie

Ins Auge fällt die kunstmusikalische Faktur der Melodie mit großem Ambitus und auffällig unterschiedlichen Tonlängen-Proportionen vor allem im Liedkern dieses Refrainliedes, mit einer Spanne zwischen Sechzehntelwert und ganzer Note. Möglicherweise ist die dadurch hervorgerufene Lebhaftigkeit im rhythmischen Ablauf textlich begründet, und zwar – wie meist im Strophenlied – von der 1. Strophe her. Die Schlüsselworte wären hier *„Rasch herders . . . gaet soecken"*. – Im ganzen gewinnt man allerdings nicht den Eindruck einer besonders engen Wort-Ton-Beziehung: Schon die starke Akzentuierung völlig unbedeutender Nebensilben stört die Ausgewogenheit zwischen Musik und Sprache. Beispiel dafür wäre vor allem der Übergang von T. 7 zu T. 8: *„zult"*, bzw. in der 2. Strophe entsprechend *„herderkens"* erhalten zugleich einen Längen- und Höhenakzent und den Betonungsakzent einer Synkope. –

Der Refrain ist mit seinen gleichmäßigeren Tonlängen-Proportionen nur äußerlich ruhiger; hier entsteht eine andersartige Spannung: durch den Akzentwechsel zwischen zwei- und dreihebiger Füllung der perfekten Mensur, die mit dem Refrain unvermittelt einsetzt: wieder die alte „dantz-nachdantz"-Praxis. – Teilweise liegen auch Taktakzente und Textikten in Konflikt.

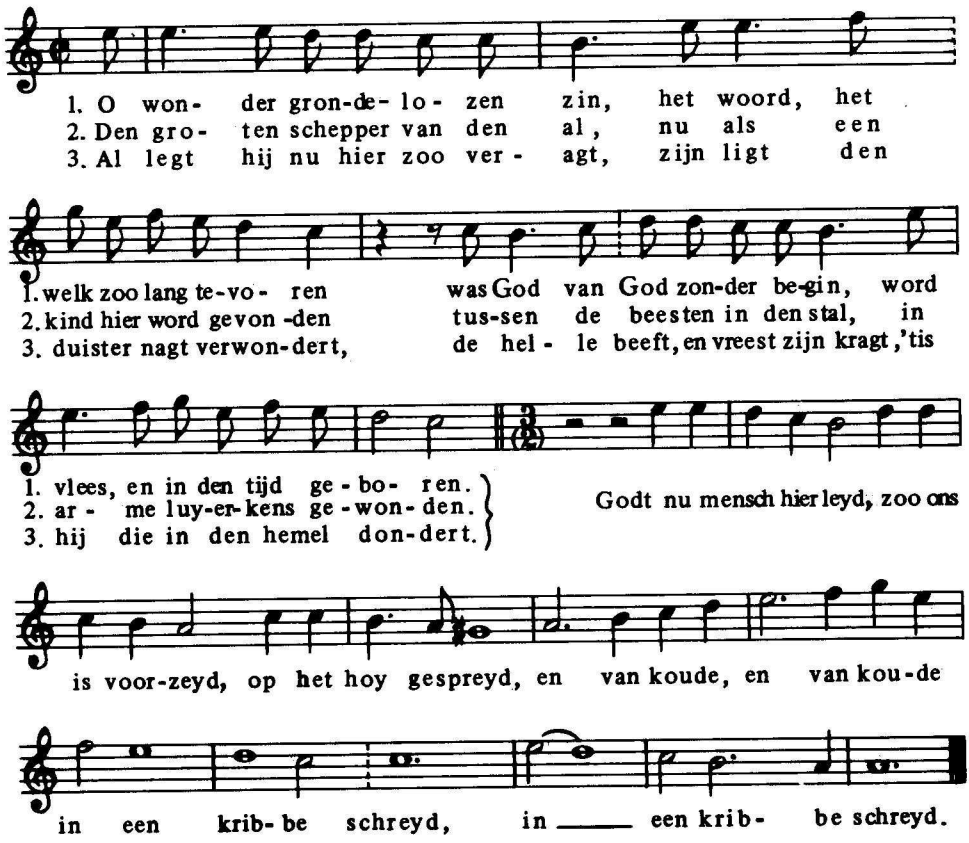
Daß in beiden Teilen des Liedes sehr bewußt und kunstliedhaft moduliert wird, erscheint ebenfalls für ein textlich so schlichtes Hirtenlied relativ ungewöhnlich. Schon die frühesten Konkordanzen erweisen allerdings auch, daß die Melodie wohl kaum schlichtes geistliches Volkslied, sondern Melodiestimme eines mehrstimmigen Kunstliedsatzes war.

Konkordanzen

CN/C, 1651, A u. Bc je S. 19. Beide Stimmen sind WE als Begleitstimmen voll unterlegbar. Die Übereinstimmung geht sogar so weit, daß WE die (oben nicht mehr eigens vermerkte) verspätete Setzung des Dreiertaktes für den Refrain – sie geschieht erst bei *„godt nu geworden . . ."* statt zum Refrainbeginn – übernimmt. Ferner erweisen mehrere Vorimitationen in beiden CN-Stimmen den eindeutigen Bezug auf eine mit WE identische, verlorengegangene Praecentus-Stimme, die demnach höchstwahrscheinlich als Vorlage für WE gedient hat.

O + N Lofzangen, 52 (o.N.)

16. O wonder grondelozen zin
Kerslied



Weihnachtslied

1. O wunderbar unergründliches Geheimnis: Das Wort, das so lang vorher war Gott von Gott, ohne Anfang, wird Fleisch und im Zeitlichen geboren.
   [R.:] Gott liegt nun hier als Mensch, wie uns vorausgesagt ist, auf Heu gebettet, und weint vor Kälte in einer Krippe . . .
2. Den großen Schöpfer des Alls findet man nun hier als ein Kind zwischen den Tieren im Stall, in ärmliche Windeln gewickelt. [R. . . .]
3. Obwohl er hier nun so verachtet liegt, verwundert sein Licht die düstre Nacht, die Hölle zittert und fürchtet seine Kraft; er ist es, der es am Himmel donnern läßt. [R. . . .]

Zur Melodie

Das Lied hat in der WE-Version eine auffallend einfache formale Anlage: A A' R – eine Konstellation, die nicht sogleich auffällt, weil der bis auf die drei Anfangsnoten und eine Dehnung der Schlußnote identische 2. Abschnitt (A') im Taktgefüge um eine Zeit-

einheit (halbe Note) verschoben ist und so äußerlich eine andere Iktenordnung erhält. In Wirklichkeit hat hier aber die Taktakzentuierung für beide Abschnitte nur höchst sekundäre Bedeutung: Der drängende deklamatorische Rhythmus mit seinen unvermittelten Stauungen jeweils in der 2. Phrase der Kernmelodie läßt sich von der Taktgliederung keinerlei Zwang auferlegen.

Symptomatisch erscheint angesichts dessen, daß die einzige Konkordanz, die zu dieser Melodie auffindbar war (s. u. Hs Brüssel 4858) gerade bei diesem Lied – entgegen der sonstigen Praxis des Schreibers – keine Taktstriche setzt, wohl aber als Taktvorschrift „c" verzeichnet und damit natürlich im Grunde dieselbe Mensurproblematik behält, ohne sie jedoch so offensichtlich zu machen wie WE.

In beiden Versionen besteht eine unterschwellige melodische Beziehung zwischen Kernmelodie und Refrain: Melodische Verwandtschaft verbindet Liedanfang und Refrainbeginn, aber auch die Schlußphrase des Liedkerns und die Refraintakte 6–9, wobei sich dieser Refrainhalbschluß als Augmentation jener letzten Phrase des Liedkerns erweist. Die metrische Dehnung unterstreicht noch den auffällig ruhigeren Fluß des Refrains gegenüber dem Liedkern und unterstützt so die der textlichen Antithetik analoge Ausdrucksänderung, welche vor allem durch seine Verlagerung in die Mollparallele hervorgerufen wird. Überraschenderweise wird die im erwähnten Refrain-Halbschluß erreichte Durrückwendung sogar durch die 3 angefügten Schlußtakte eigens wieder rückgängig gemacht, so daß das Lied – recht ungewöhnlich – auch auf der Mollparallele endet.
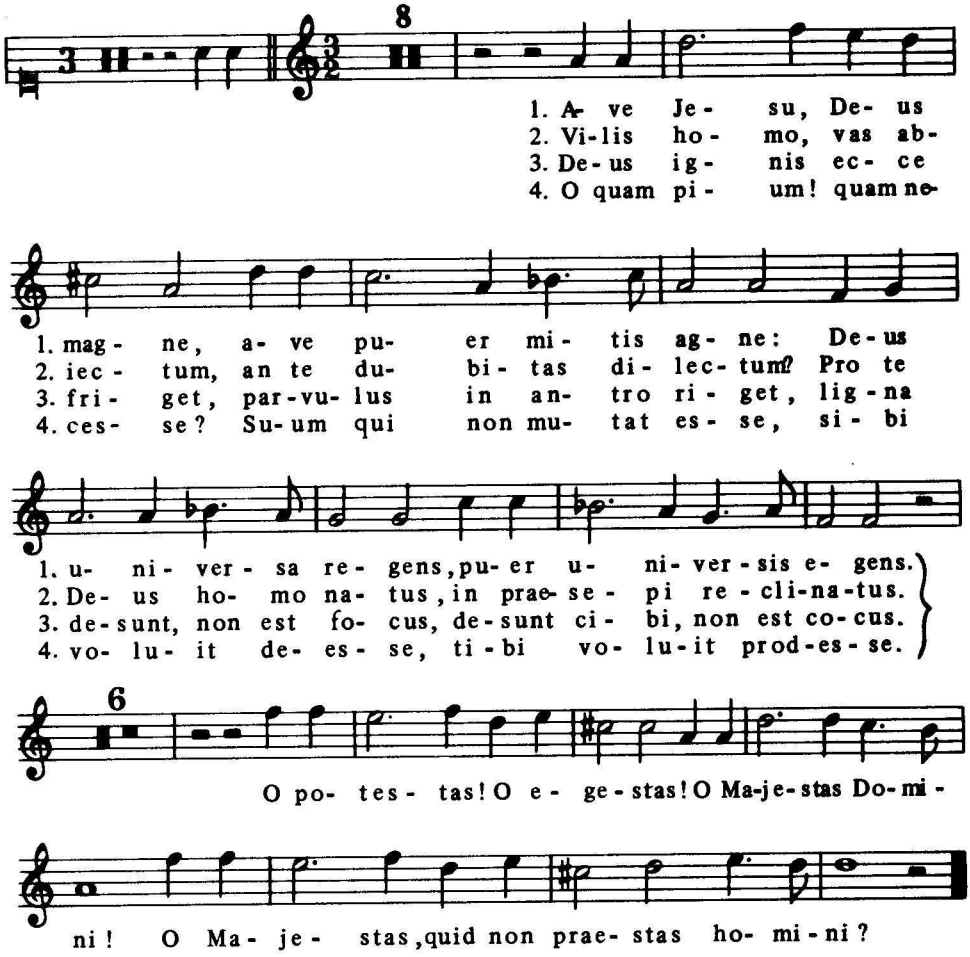
Konkordanzen

CN/C, 1651, A und Bc je S. 20. Die Refrainstruktur weicht von WE ab; sie entspricht dagegen in Verlauf und Tonalität exakt:

Hs Brüssel 4858, 111 f. (C und B); Überschrift dazu (S. 110): *„Versaet Herodes uwen wensch"* über den Noten; Textüberschrift (S. 111): *„Hoe Jesus voor Herodes staet op de wijse Aloysius Aloysius Aloysius"*; darunter folgt aber als Liedtext *„Versaet Herodes uwen wensch"* mit 4 Strophen. Diese Version steht in der gleichen Tonart und Notation wie WE, weist aber folgende melodischen Abweichungen von WE auf:

1.) 3. Note d" statt e". 2.) Am Ende des Liedkerns entfällt die Schlußdehnung; die beiden Finalnoten sind Viertel. 3.) Der Refrain wird variiert wiederholt, ist aber in keinem der beiden Durchgänge mit der WE-Refrainfassung, sondern mit CN/C, 1651, identisch: der erste Durchgang spart die WE-Refraintakte 6 bis 9 aus, hat also Mollhalbschluß, der zweite Durchgang enthält sie als Liedschluß, kürzt dafür also gegenüber WE um die drei Schlußtakte des Refrains und endet demnach – wie CN/C – auf c", funktional wieder auf der Durtonika, wie auch seine Bc-Partie erweist. – Dennoch sind auch die Bc-Partien von CN/C und Hs Brüssel nicht notengleich, im Liedkern aber doch funktionsidentisch, während der Refrain-Bc stellenweise auch funktional stärker differiert. Andererseits stimmen wiederum WE und CN/C in der Dehnung der Schlußnoten des Liedkerns überein.

17. Ave Jesu, Deus magne
Kerslied auct. H. Liberti



Weihnachtslied

1. Sei gegrüßt, Jesus, großer Gott, sei gegrüßt, Knabe, sanftes Lamm, Gott, der das Universum regiert, Knabe, der alles entbehrt.
   [R.:] O Macht, o Armut, o Majestät des Herrn, o Majestät, was gewährst du dem Menschen nicht?
2. Verächtlicher Mensch, weggeworfenes Gefäß, zweifelst du, daß du geliebt wirst? Für dich ist Gott als Mensch geboren, in die Krippe gelegt. [R. . . .]
3. Der Gott des Feuers, sieh, er friert, ganz klein friert er in einer Höhle, kein Holz ist da, kein Feuer brennt, es fehlt an Essen, kein Koch ist da. [R. . . .]
4. O wie gütig! O wie notwendig! Der unverändert er selbst bleibt, wollte sich entäußern, dir wollte er helfen. [R. . . .]

Zur Melodie

Dieses Refrainlied besitzt wohl die strengste motivische Einheit, die in dieser Hand schrift überhaupt vorkommt: Im Grunde besteht die gesamte Melodie ausschließlich au einer ununterbrochenen Reihung des in der 1. Phrase exponierten metrischen Kern motivs: des antiken Jonikus (vv––)[18], in ständig erfindungsreich abgewandelter melo discher und rhythmischer Gestalt und auf ständig modifizierten Tonstufen, aber unte Beibehaltung seiner Position im Taktgefüge: eine Struktur, die konsequent durchgehalter wird und sogar den Refrain einbezieht.

Dieser Refrain endet mit der typischen Paenultima-Repetition und doch überraschenc abrupt: ihm „fehlt" – angesichts der Symmetrie der übrigen Takt- und Phrasenpropor tionen – textlich und melodisch ein Jonikus-Versfuß, der, wie im Refrainvordersatz dem anapästisch-stumpfen Versende vorausgehen müßte, wenn diese Proportionen auch hier gewahrt sein sollten.

Bemerkenswert an diesem Lied erscheint auch die – etwas versteckte – Chromatik der Linie, die sowohl im Liedkern (mit den Schwerpunkten d" – cis" – c" – b' – a') als auch – weniger konsequent – im Refrain die Phrasen durchzieht und im ersten Fall die kunstmusik-gemäße Modulation von der d-moll-Tonika zur F-dur-Parallele, im zwei ten Fall die Rückmodulation zur Tonika trägt.

Konkordanzen

CN/C, 1651, A S. 17, Bc S. 18. Beide Stimmen sind WE voll als Begleitstimmen unterlegbar, wobei der A auch in den Pausendauern mit WE exakt übereinstimmt. Der Baß hingegen hat eine umfangreichere Partie: er nimmt – wohl in Begleitung eines Solisten (T oder P) – sowohl den Liedkern als auch den Refrain jeweils bereits vorweg, ehe diese Teile dann im vollen vierstimmigen Satz nochmals erklingen.

Hs Willebrinck, 71 f. Diese Quelle stimmt im Grunde textlich und melodisch mit WE völlig überein, ist aber in der Tonhöhen- und Rhythmus-Notation recht fehlerhaft.

Beiaardboekje, Nr. 25 (o.N.)

Messis copiosa, 1761, 14 (mit Abweichungen in Melodie und Rhythmus)

Missen en Gezangen, 1781, 36. Die Notation hat keine Akzidentien innerhalb des Notentextes; sie ist aber tonal nur scheinbar rein äolisch-d, in Wirklichkeit vorwiegend nach F-dur umgedeutet. – Gegenüber WE finden sich nur wenige rhythmisch-melodische Abweichungen. WE-Strophe 3 fehlt hier.

Chevalier I, 110 (Nr. 1847), (o.N.)

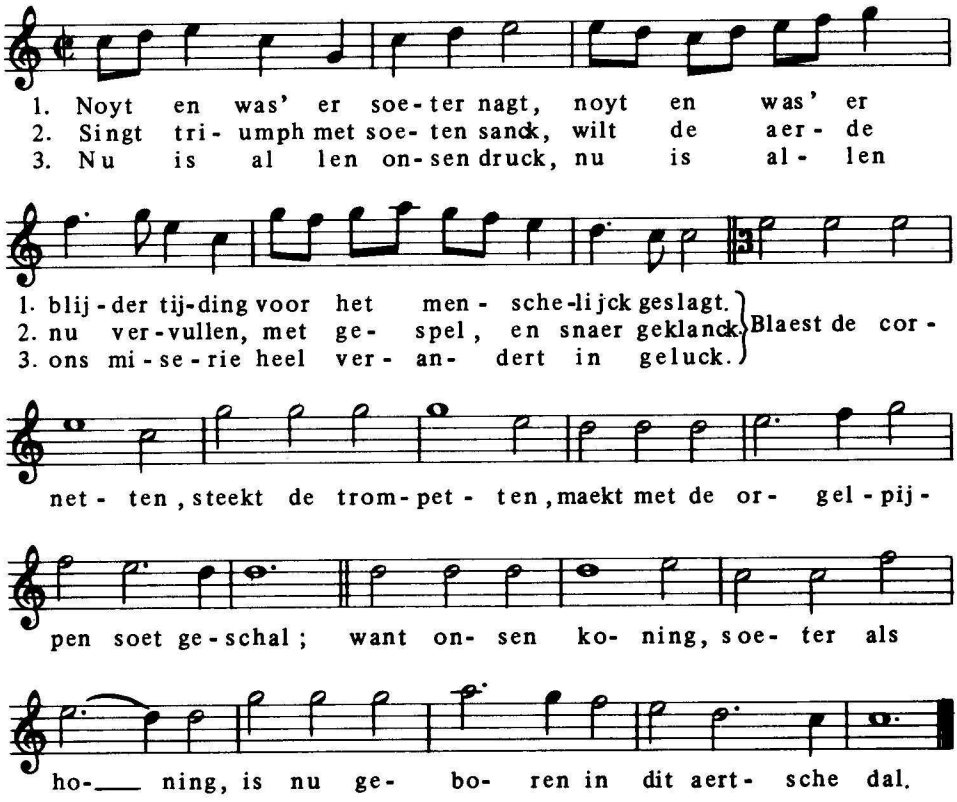
Kontrafaktur

WE, 34 *„'t is den dag"*

Hs Willebrinck, 141, *„'tis den dagh"* (o.N.)

[18] S. Bantel, Grundbegriffe der Literatur, Ff./M 1962, 101.

18. Noyt en was' er soeter nagt
Kerslied



Weihnachtslied

1. Niemals war da süßere Nacht, niemals war da frohere Botschaft für das menschliche Geschlecht.
   [R.:] Blast die Zinken, stoßt in die Trompeten, macht mit den Orgelpfeifen süßen Klang; denn unser König, süßer als Honig, ist nun geboren in diesem irdischen Tal.
2. Singt Triumph mit süßem Gesang, erfüllet die Erde nun mit Spiel und Saitenklang. [R. ...]
3. Nun ist alles, was uns bedrückt, nun ist all unser Elend gänzlich in Glück verwandelt. [R. ...]

Zur Melodie

Dieses Refrainlied hat eine besonders volkstümlich wirkende und lebendige Melodie, welche nicht nur im proportional dominierenden, akkordmelodischen Dreiertakt-Refrain, sondern auch im diatonischen Liedkern einen fast tänzerisch-beschwingten Charakter aufweist – ganz im Sinne des freudig gestimmten Textes[19]. Dazu tragen im Hauptteil

[19] Der Text enthält zwei in ihrer Bedeutung rätselhafte Unterstreichungen: bei „snaer geklanck" (Str. 2) und „dit aertsche dal" (Refrain).

die Achtelketten und der schwingend-volltaktige Beginn besonders bei, während im Refrain der „Volkston" vor allem durch die Redictae auf den Terz- und Quinttönen der zugrundeliegenden Dreiklänge, durch den knappen Phrasenzuschnitt, die starke Motivgemeinschaft, die klare Perioden-Symmetrie und schließlich noch durch die Schwerpunktverlagerung in beiden Kadenzphrasen (Refrain-Takte 8 und 16) erreicht wird. Die Gesamtfaktur erscheint klassischer Korrespondenzmelodik sichtlich angenähert.

Konkordanzen
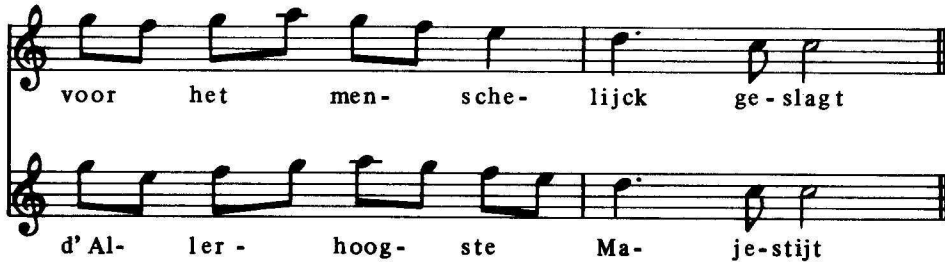
CN/Berckelaers 1, 1667, Co I/II und A S. 5, BP S. 5 f.

Hier wird durch den Einsatz zweier *„Cornetten"* – ihre Stimmen sind im Stimmbuch der Vl I mit enthalten – der Refraintext sozusagen „beim Wort genommen" und zugleich auch seinem Geist und Stimmungsgehalt entsprechend instrumentiert. – Die Altstimme ist dem WE-Refrain voll unterlegbar (für den Liedkern ist bei ihr wie in den Co-Stimmen *„tacet"* vermerkt), der BP der ganzen WE-Melodie. Diese Baßstimme enthält über WE hinaus noch eine zusätzliche *„Reprise"*, d. h. einen zweiten Refrain, der musikalisch eine andere Version des 1. Refrains ist: ein laut Überschrift für 4 Vokal- und 4 Instrumentalstimmen komponierter Satz, zu dem u. a. auch die 2 Co-Stimmen und der Alt hinzutreten; er benutzt offenbar – wie der Stimmen- und Harmonieverlauf zeigt – als vokale Oberstimme nochmals die Melodie des WE-Refrains, allerdings unter Wiederholung der vier Anfangstakte. Die Co-Stimmen sind ohne Kenntnis der Bc-Stimme und der übrigen ebenfalls verlorenen Parts nur schwer ins Gesamtgefüge einzuordnen; offenbar haben sie teils freie, recht virtuose Zwischenspiele beizusteuern, teils Überstimmen zum weitgehend homophonen Liedsatz mit dem WE-Diskant zu intonieren.

Kontrafaktur

Missen en Gezangen, 1781, 31 (NVA 20 053) *„Laet ons nu tot dankbaarheid"*, ein Osterlied, bei dem der Refrain – teilweise unter Beibehaltung der durch WE repräsentierten Vorlage – textlich der geänderten Funktion angepaßt ist. Starke melodische Abweichungen verweisen auf den Einfluß des Umsingeprozesses. So lauten die Takte 5 und 6 hier (NB 13b) im Vergleich zu WE (NB 13a):

NB 13 a

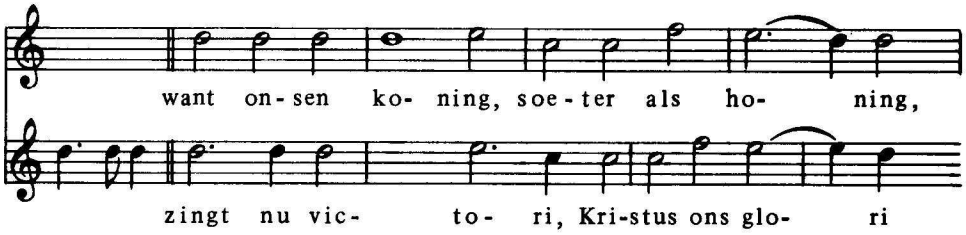


NB 13 b

Sie vollziehen also noch eine in der WE-Version nicht enthaltene Wendung zur SD und verstärken so die Kadenzwirkung.
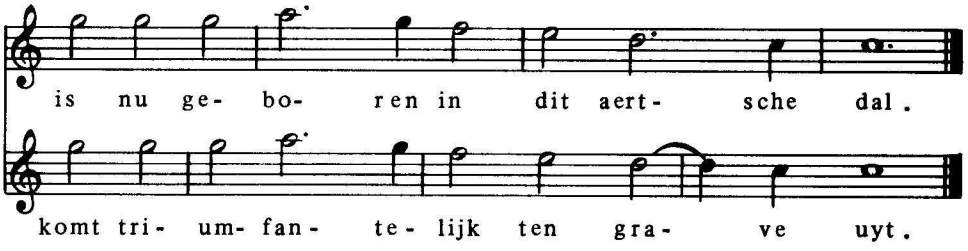
Besonders starke Abwandlung hat hier der Refrain erfahren – zumal in der auch textlich neu gefaßten zweiten Refrain-Periode; die Synkope zeigt dagegen noch Übereinstimmung mit der durch WE (NB 14a) repräsentierten älteren Version:

NB 14 a



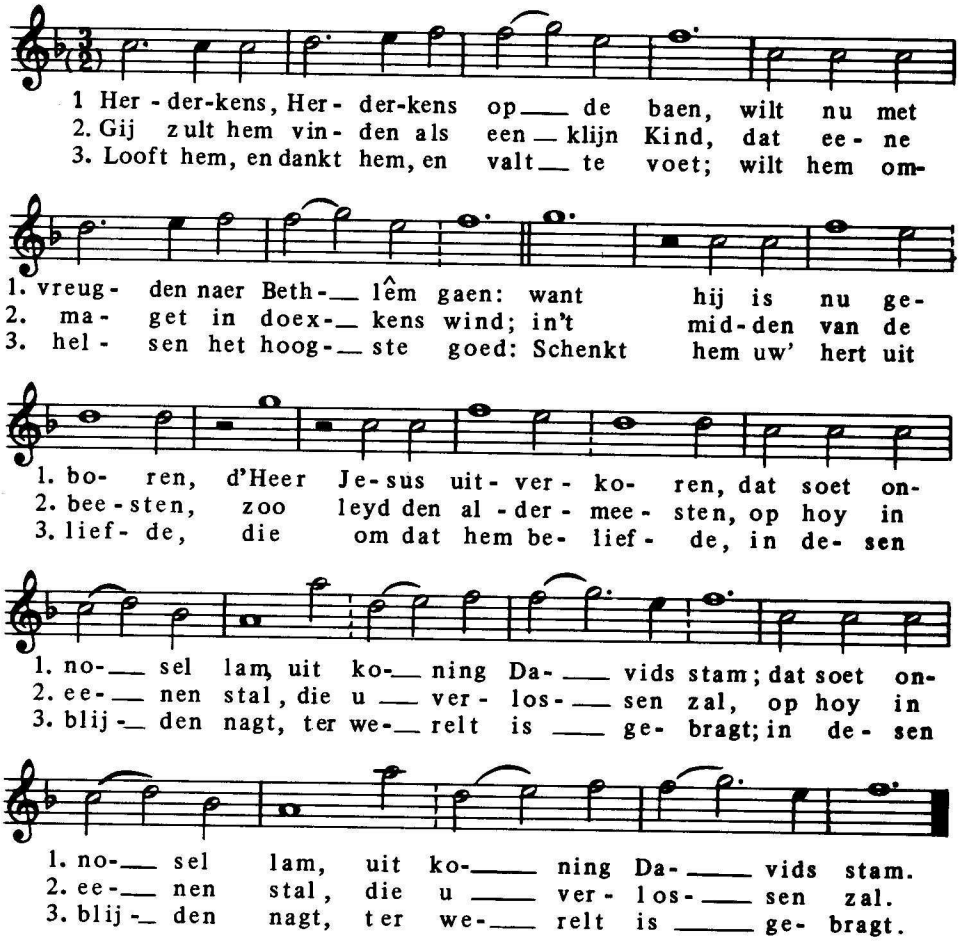
NB 14 b

NB 14 a



NB 14 b

19. Herderkens, Herderkens op de baen
Kerslied



Weihnachtslied

1. Hirten, auf den Weg! Geht nun mit Freuden nach Bethlehem: Denn er ist nun geboren, der Herr Jesus auserkoren, das süße unschuldige Lamm aus König Davids Stamm . . .
2. Ihr werdet ihn finden als ein kleines Kind, das eine Magd in Tüchlein wickelt; inmitten der Tiere, so liegt der Allerhöchste auf Heu in einem Stall, der euch erlösen wird . . .
3. Lobt ihn und dankt ihm und fallt [ihm] zu Füßen; umarmt ihn, den höchsten Gott: Schenkt ihm euer Herz aus Liebe, dem, der aus eigenem Willen in dieser frohen Nacht zur Welt ist gebracht . . .

Zur Melodie

Die augenfälligste Besonderheit dieses Liedes ist wohl seine musikalische Form: sozusagen eine 6zeilige melodische Paarreim-Strophe (AA BB //:C1C2://), die weitgehende Identität mit der ebenso gefügten Paarreimkette der Textstrophe (Reimordnung aa bb cc) erreicht – ein Beleg der für die Barockepoche bezeichnenden literarischen Bindung der Musik. Diese Bindung führt auch hier aber nicht zu einem schematischen Parallelismus: Schon die – etwas „gewaltsame", durch auffällige Zäsur markierte und darin sichtlich kontrapunkt-melodische – Umprägung des textlich im Grunde 3hebigen zweiten Verspaares zur 4-Hebigkeit, die zugleich eine dem ersten Verspaar entsprechende 8taktige musikalische Periode entstehen läßt, zeigt die Eigenständigkeit der Musik gegenüber dem Text. Noch deutlicher beweist sie sich in der musikalischen Gestalt des 3. Verspaares: einer zwar textbezogen-symmetrischen 6taktigen Periode, die nun aber nicht nochmals die zu erwartende, weil textanaloge musikalische Reimpaar-Bindung eingeht, sondern ihren Nachsatz melodisch sichtlich – und dennoch unter Wahrung einer gewissen Parallelität – modifiziert, wodurch sie auch formal eine betontere Schlußwirkung erreicht. Die so zunächst vermiedene allzu „textsklavische" Paarigkeit wird nun aber durch die textlich nicht mehr fundierte Wiederholung dieser Periode auf eigenständige Weise doch noch herbeigeführt; sie steigert obendrein die musikalische Schlußwirkung und läßt dabei einen formal abrundenden Effekt noch deutlicher hervortreten: den kunstvollen Rückgriff ihrer Schlußphrase auf die Schlußphrase des ersten Liedteils (A).

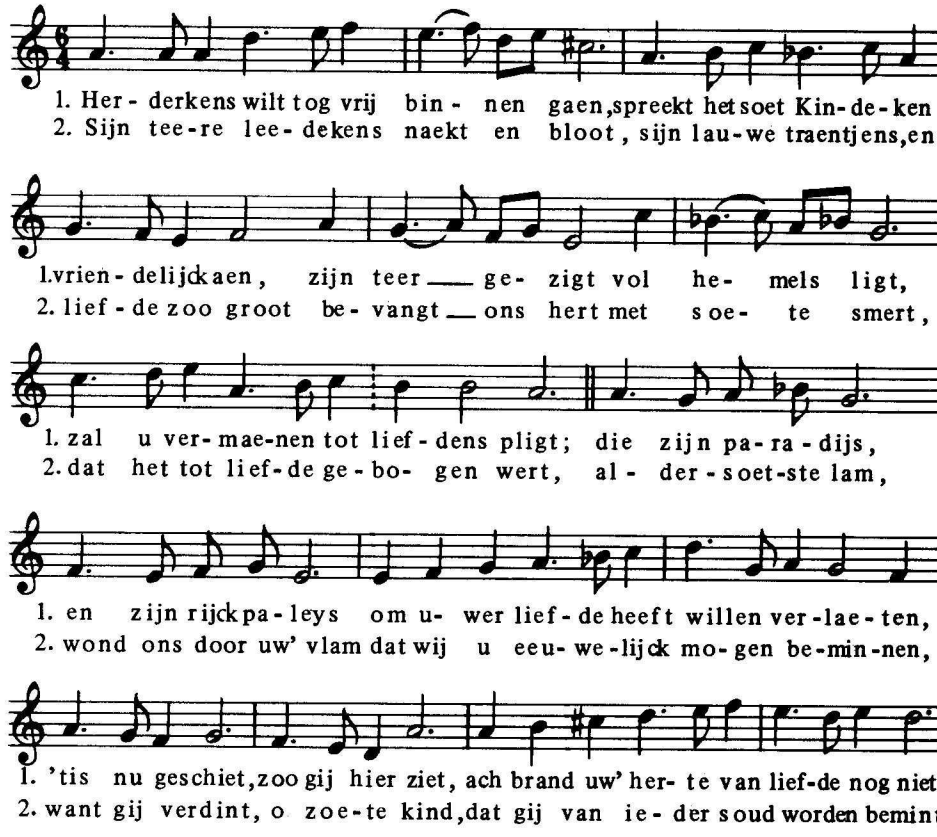
Entgegen dieser strukturalen Vielschichtigkeit ist die harmonisch-funktionale Anlage des Liedes wie auch seine rhythmische Faktur betont schlicht gehalten.

Konkordanzen

CN/Hurtado, 1655, 6 (Bc). Diese Stimme – einziges Relikt der CN-Edition – ist WE als Begleitstimme voll unterlegbar. Sie führt jedoch zu einer wieder abgewandelten Liedstruktur, indem sie den B- und C-Teil des Liedes geschlossen nochmals wiederholt (AA //:BB C1C2 C1C2://); außerdem fügt sie dann noch eine *„Reprise"* an; diese bringt den gleichen Text, der im durch WE belegten Liedsatz solistisch – wohl vom Sopran mit Bc – gesungen wurde, nun vierstimmig vertont, bei leicht modifizierter Baßführung. Das geschieht unter nochmaliger Abwandlung des Formmodells: zu AA//:BB C1C2://, also ohne den C-Teil für sich nochmals zu wiederholen, sondern nur als ganzes zusammen mit B. Obendrein ist die Zäsur zwischen dem 2. und 3. Abschnitt in beiden ausgeschriebenen Wiederholungen jeweils um 1 Takt erweitert, der als einziger mit der WE-Melodie nicht korrespondiert und auch von der vorausgehenden Version völlig abweicht – vielleicht ein Schreibfehler.

Eine melodische Konkordanz zu diesem Lied war nicht nachzuweisen; WE ist also wohl der einzige Beleg dieser Melodie und damit als Quelle um so bedeutsamer.

20. Herderkens wilt tog vrij binnen gaen
Kerslied auct. J. Berckelaers



Weihnachtslied

1. Hirten, geht doch nur hinein, sprecht das süße Kindlein freundlich an, sein zartes Gesicht, voller Himmelslicht, soll euch an eure Liebespflicht erinnern; der sein Paradies und seinen reichen Palast um eurer Liebe willen hat verlassen wollen; nun ist es geschehen, wie ihr hier seht; ach, brennt euer Herz noch nicht von Liebe?
2. Seine zarten kleinen Glieder, nackt und bloß, seine warmen Tränchen und so große Liebe ergreift unser Herz mit süßem Schmerz, daß es zur Liebe bekehrt wird; allersüßestes Lamm, verwunde uns durch deine [Liebes]flamme, daß wir dich ewiglich lieben möchten, weil du es verdienst, o süßes Kind, daß du von jedem geliebt wirst.
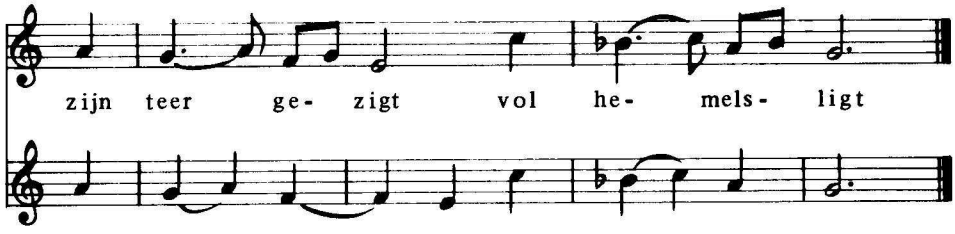
Zur Melodie

Hervorstechendes Merkmal dieser symmetrisch zweiteiligen (8 + 8 Takte) Melodie ist ihre schwebende Tonalität, die noch starke modale Tendenzen zum Dorischen bzw. Äolischen zeigt – insbesondere in T. 1–3 und 7–8 –, andererseits aber auch klare Dur-Moll-Zonen aufweist (2. Teil: F-dur – d-moll). Symptomatisch dafür, daß diese typisch

frühbarocke Tonalitätssituation in der Singpraxis des Hochbarock zu verschiedenartiger Umdeutung führte, ist nicht nur die wechselhafte Akzidentiensetzung in WE selbst (s. T. 2–3), sondern noch mehr in der einzigen auffindbaren Melodie-Konkordanz in einem Liederbuch des 18. Jahrhunderts (s. u.), in die dann nochmals der NVA-Schreiber in seiner Archiv-Abschrift eingriff.

Interessant ist ferner die Neigung der Melodie zu regelrechter motivischer Arbeit, die dazu führt, daß das daktylische Motiv-Grundmodell in jedem Takt eine neue Gestalt gewinnt, ohne aber die Substanzgemeinschaft je infragezustellen. Zugleich entfaltet sich bei dieser Abwandlung die barocke Neigung zu Ornament und Diminution, wie nachfolgende Synopse eines WE-Ausschnitts (NB 15a: T. 5/6) und des entsprechenden Ausschnitts aus jener Konkordanzfassung zeigt (NB 15b), die eine strengere, d. h. entweder ältere oder aber bereits wieder entbarockisierte Variante darstellt.

NB 15 a



NB 15 b

Konkordanzen
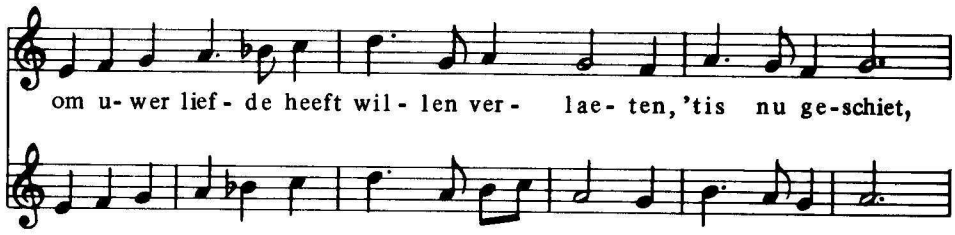
CN/Berckelaers 2, 1670, BP 7 f. – Diese Quelle enthält die komplette passende Unterstimme zum WE-Cantus und fügt – in Erweiterung des Liedsatzes zur Liedkantate – noch eine *„Repries a 4. voc. Con. Instrum."* an, auf den Text *„Siet hem schudden ende beven"*. Von ihren Stimmbüchern sind Vl I, C II (= AI u. AII) und T überliefert. – Diese haben für den Liedteil einen *„tacet"*-Vermerk, so daß auch hier wieder solistische Darbietung des durch WE belegten Cantus mit BP und Bc die Eröffnung bildet und der volle mehrstimmige Satz der *„Reprise"* als Abschluß erklingt.

Beiaardboekje, Nr. 35 (o.N.)

Geestelijke Kers-Liederen, 99 (o.N.)

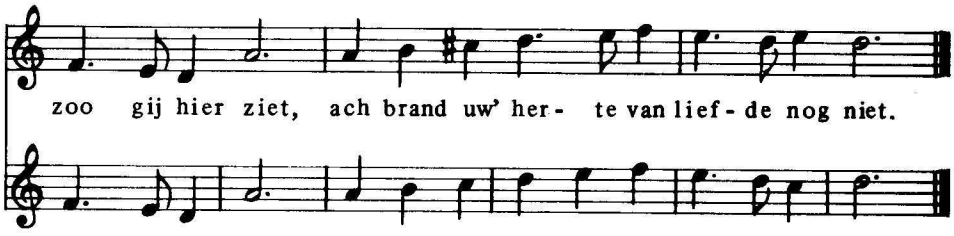
Missen en Gezangen, 1781, 41 (NVA 20 062). – Diese Fassung ist textgleich mit WE, auch in der Melodie weitgehend übereinstimmend, zeigt aber stärkere Abweichungen in der Akzidentiensetzung. Die wesentlichste: T. 4 c" statt WE cis", vom NVA-Skriptor zu cis" verändert. Außerdem bringt T. 11–16 eine einschneidende, tonal befremdliche, vielleicht irrtümliche Stufenverlagerung, wie der Vergleich mit WE (NB 16a) zeigt:

NB 16 a



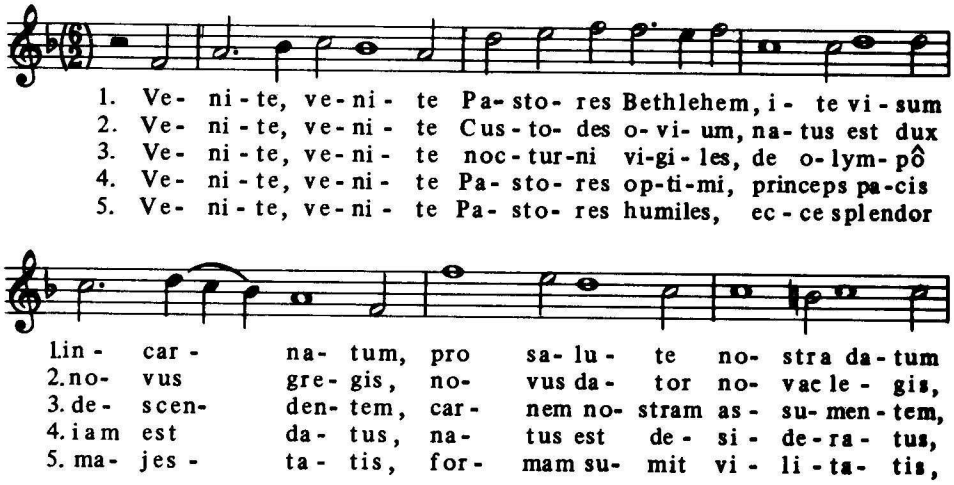
NB 16 b
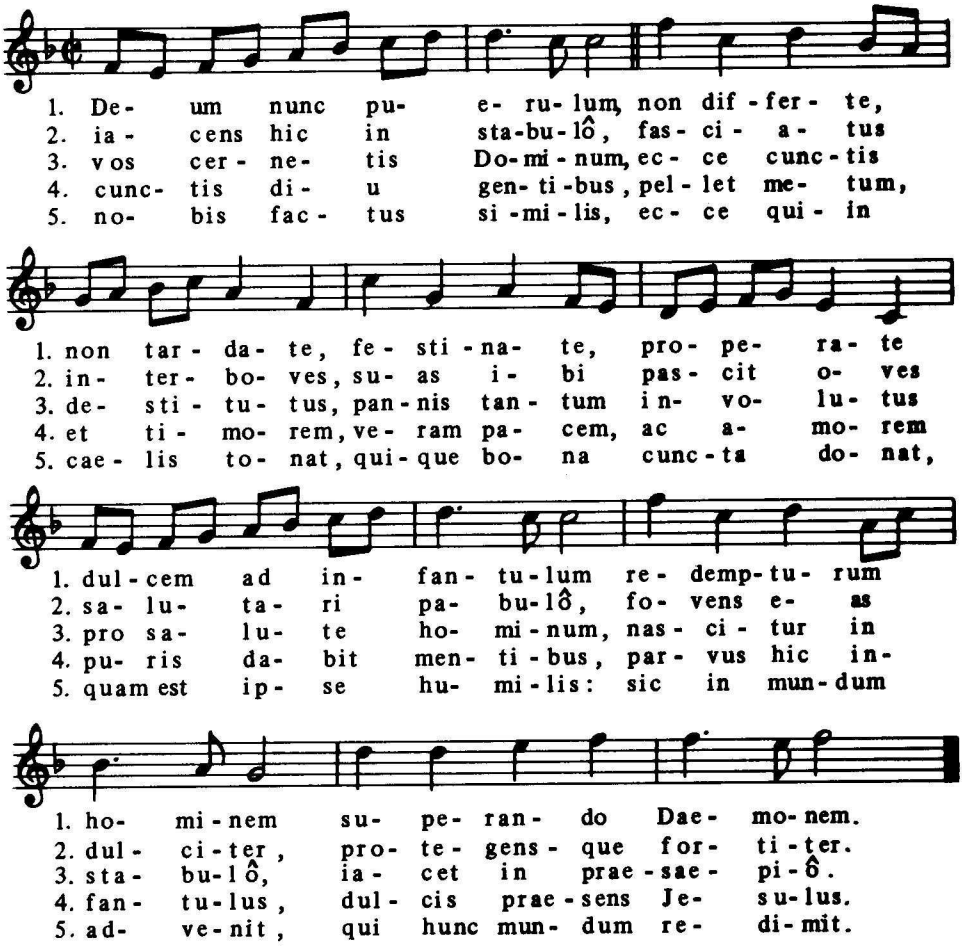
NB 16 a



NB 16 b

21. Venite, venite Pastores Bethlehem, ite visum
Kerslied





Weihnachtslied

1. Kommt, Hirten, nach Bethlehem, geht, besucht den Menschgewordenen, den für unser Heil dahingegebenen Gott, der nun ein Knäblein ist. Zögert und säumt nicht, eilt und lauft zum süßen Kind, das die Menschen erlösen wird, indem es den Teufel überwindet.
2. Kommt, Schafhirten, geboren ist der neue Führer der Herde, der neue Stifter eines neuen Testaments, der hier im Stall liegt, [in Windeln] gewickelt zwischen den Rindern, er nährt dort seine Schafe mit heilbringender Nahrung, sie süß erquickend und machtvoll behütend.
3. Kommt, die ihr in der Nacht wacht, ihr werdet den, der vom Himmel herabsteigt und unser Fleisch annimmt, als euren Herrn erkennen: seht, von allen verlassen, nur in Windeln gewikkelt, wird er für das Heil der Menschen im Stall geboren, liegt er in einer Krippe.
4. Kommt, ihr guten Hirten: schon ist der Friedensfürst [uns] geschenkt, geboren ist der von allen Völkern lang Herbeigesehnte. Er vertreibt Furcht und Angst, wahren Frieden und Liebe gibt er denen, die reinen Herzens sind, dieses arme Kind, dieses süße Jesulein hier.
5. Kommt, ihr armen Hirten, seht den Glanz der Herrlichkeit, Knechtsgestalt nimmt er an, uns gleichgeworden; sieh, der es am Himmel donnern läßt und der alles Gute schenkt: wie niedrig ist er; so kam der in die Welt, der diese Welt erlöst.

Zur Melodie

Besonderes Merkmal dieses Liedes ist seine im großen zweiteilige, stark kontrastierende Anlage: ein im Tripeltakt ruhig schwingender, zunächst deutlich daktylischer, dann trochäischer 1. Abschnitt wechselt nach dominantischem Halbschluß abrupt über in einen sehr lebhaften, durch kleine Notenwerte beschleunigten mehrgliedrigen 2. Teil im Alla-breve-Takt.

Beachtet man die Wort-Ton-Beziehung, so stellt man engste Bezüge zwischen Textform und musikalischer Form fest, wie folgende schematische Übersicht vielleicht am besten verdeutlicht:

Text			Melodie	
Form-glied	Reim-schema	Versmaß	Form-teil	Detail-struktur
A	a	1 auftaktiger daktylischer Vierheber (Venite . . . Bethlehem)	A	a + as[1]*
		2 trochäische Vierheber		
B	b	(ite . . . incarnatum)	B	b1
	b	(pro . . . datum)		b2
		4 troch. Vierheber		
C	c	(Deum . . . puerulum)	C	c
	d	(non . . . tardate)		d1
	d	(festinate . . . properate)		d2
	c	(dulcem . . . infantulum)		c
		2 troch. Vierheber		
D	a	(redempturum hominem)	D	e1 + as[2]
	a	(superando Daemonem)		e2 + as[1]

* as = Schlußmotiv des Abschnitts a

Strophenform und Reimordnung finden also hier ihre vollkommene Korrespondenz in der musikalischen Mikro- und Makrostruktur.[20]

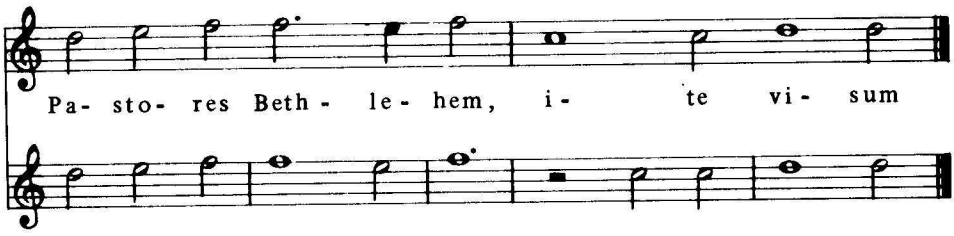
Konkordanzen

Messis copiosa 1761, 268
Missen en Gezangen 1781, 36. Diese Quelle weist interessante Varianten zur WE-Ver-

[20] Pollmann, Ons eigen volkslied, a.a.O., 70 f. verurteilt solche Erscheinungen im ndl. Barocklied allzu pauschal als Künsteleien der (den deutschen Meistersingern vergleichbaren, ebenfalls zunftmäßig organisierten und gerade in der Barockzeit in Stadt und Land höchst aktiv wirkenden) ndl. „Rederijkers" und kritisiert: »Mit dem wirklich schöpferischen Volksgesang hat diese Lieder-Versschmiederei nichts mehr gemein. Es ist Schreibtischarbeit . . .«. – Zu Rederijkers s. auch Wirth, Untergang, 78 ff. und 175 ff.: eine einseitig kritische Sicht, die aber die ungeheure Verbreitung des Rederijker-Wesens und seine Wirkung anschaulich darstellt.

sion auf, die jene formale Konsequenz der sicherlich das Original repräsentierenden WE-Fassung zum größten Teil aufgeben. So lautet der Schluß des A-Teils hier (NB 17b) gegenüber WE (NB 17a):
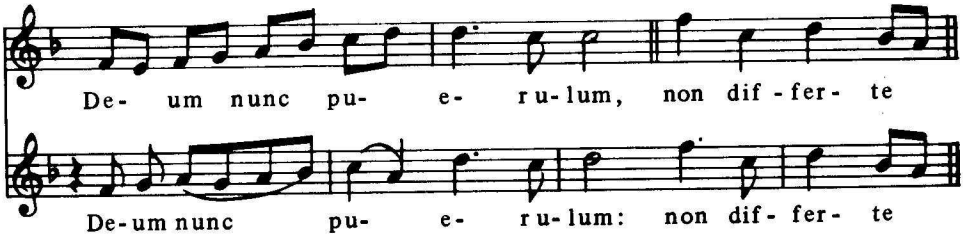
NB 17 a



NB 17 b

Diese metrische Augmentation mindert den formerhellenden Kontrast zum B-Teil, indem sie in dessen trochäische Motivik überleitet. Und der Anfang des C-Abschnitts gibt die Parallelität seiner reimgleichen Rahmenglieder völlig auf, indem das zweite eine WE entsprechende Gestalt behält (NB 18a), während das erste folgende deklamatorisch problematische neue Form angenommen hat (NB 18b):
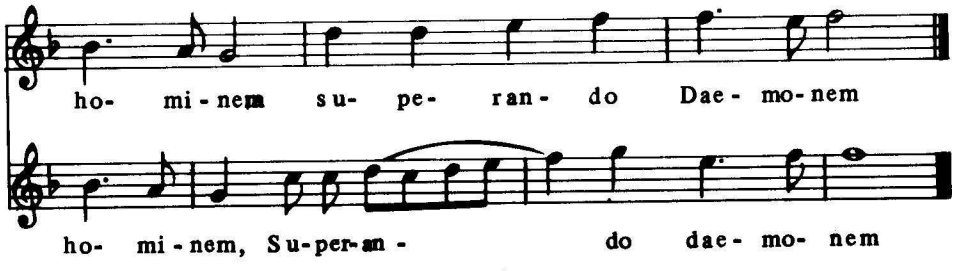
NB 18 a



NB 18 b

Der D-Teil schließlich hat hier zwei sehr unterschiedliche Phrasen, deren erste wiederum bis auf eine Durchgangsnote WE völlig entspricht, während die zweite lautet (WE = NB 19a):
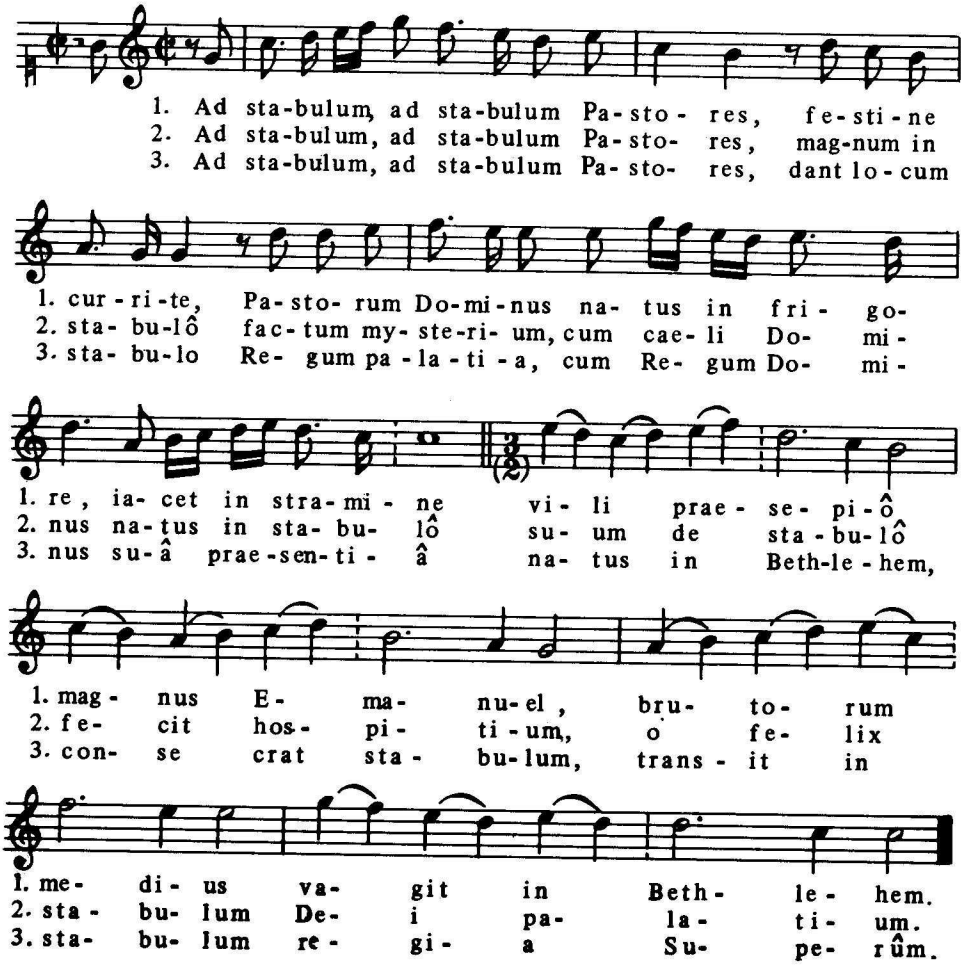
NB 19 a



NB 19 b

Hier liegt also einer der Fälle vor, wo der Umsingeprozeß zu einer gewissen, in diesem Fall sozusagen objektiv „meßbaren" Beeinträchtigung der Urfassung geführt hat – ein durchaus nicht immer typischer Vorgang!

22. Ad stabulum Pastores
Kerslied auct. G. Borremans



Weihnachtslied

1. [R.:] Zum Stall, ihr Hirten – eilt schnell: der Herr der Hirten, in der Kälte geboren, liegt im Stroh, in einer armseligen Krippe, der große Emmanuel, inmitten der Fühllosen wimmert er in Bethlehem.
2. [R. . . .] Ein großes Wunder ist im Stall geschehen, denn der Herr des Himmels ist im Stall geboren, den Stall machte er zu seiner Herberge, o gesegneter Stall, Palast Gottes.
3. [R. . . .] Die Paläste der Könige geben ihren Platz einem Stall ab, denn der Herr der Könige, in Bethlehem geboren, heiligt den Stall durch seine Gegenwart, es wird ein Stall zum Herrschersitz der Himmlischen.

Zur Melodie

Für dieses Lied wäre gegenüber dem vorausgehenden fast eine gegenteilige Feststellung zu treffen: Hier steht die textliche Form in gewisser Hinsicht in so deutlichem Widerspruch zur musikalischen Gestalt, daß man fast vermuten möchte, hier sei einer präexistenten Melodie ein fremder Text unterlegt worden.

So findet sich im Text insbesondere kein unmittelbarer Anlaß für die vorliegende antithetische Zweigliedrigkeit der Vertonung mit ihrer starken Mittelzäsur, mit Mensurwechsel und einer Kontrastmelodik, die einem lebhaften Vordersatz voller fast spielerischer Melodiefloskeln einen gleichmäßig schwingenden ruhigen Nachsatz anfügt; vielmehr ist textinhaltlich eine deutliche Stropheneinheit festzustellen. Aus ihr heben sich nur die gleichbleibenden Strophenanfänge als variierter Anfangsrefrain heraus, dessen Sinnzäsuren aber in den verschiedenen Strophen nicht einmal immer an der gleichen Stelle liegen.

Eine gewisse Erklärung und Fundierung könnte diese Liedstruktur vielleicht im Funktionalen finden: etwa in einer responsorialen bzw. antiphonalen Wechselgesangpraxis, für die u. a. die zahlreichen Refrainlieder auch dieser WE-Hs eindeutige Belege sind; sie könnte eine schematische Analogie herbeigeführt haben. Zum anderen könnten auch die Textworte *„vili praesepio"* den Metrumwechsel zum wiegenden Tripeltakt ausgelöst haben: durch die Assoziation Wiege – Kindlwiegen – eine Perspektive, auf die an späterer Stelle noch eingegangen wird.[21]

Konkordanzen

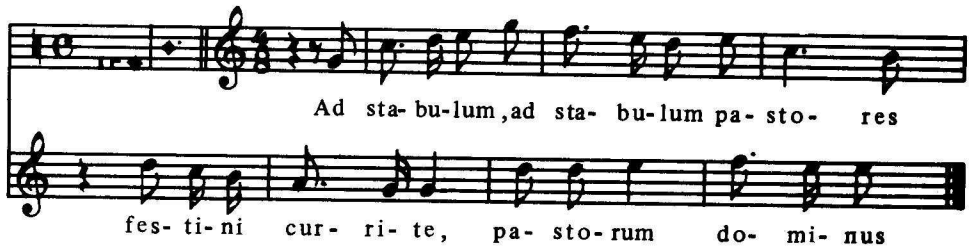
CN/Borremans, 1660: P, C, A, T, B je S. 15, Bc S. 7. – Die WE-Quelle entspricht musikalisch, textlich (bei kleinsten orthographischen Differenzen) und in der Notation genau den miteinander identischen Praecentus- und Cantus-Stimmen dieses 4stimmigen, Bc-begleiteten CN-Vokalsatzes; diese dürften demnach die unmittelbare Vorlage des WE-Schreibers gewesen sein.

Hs Willebrinck, 70 f. – Wieder ist dies eine insbesondere in der musikalischen Notation recht fehlerhafte, aber im Prinzip mit WE übereinstimmende Abschrift des Liedes.

Missen en Gezangen, 1781, 37. – Auch hier weist dieser Druck interessante Abweichungen von WE auf, die deutliche Anzeichen von Einflüssen der Singpraxis enthalten

[21] s. u. S. 204.
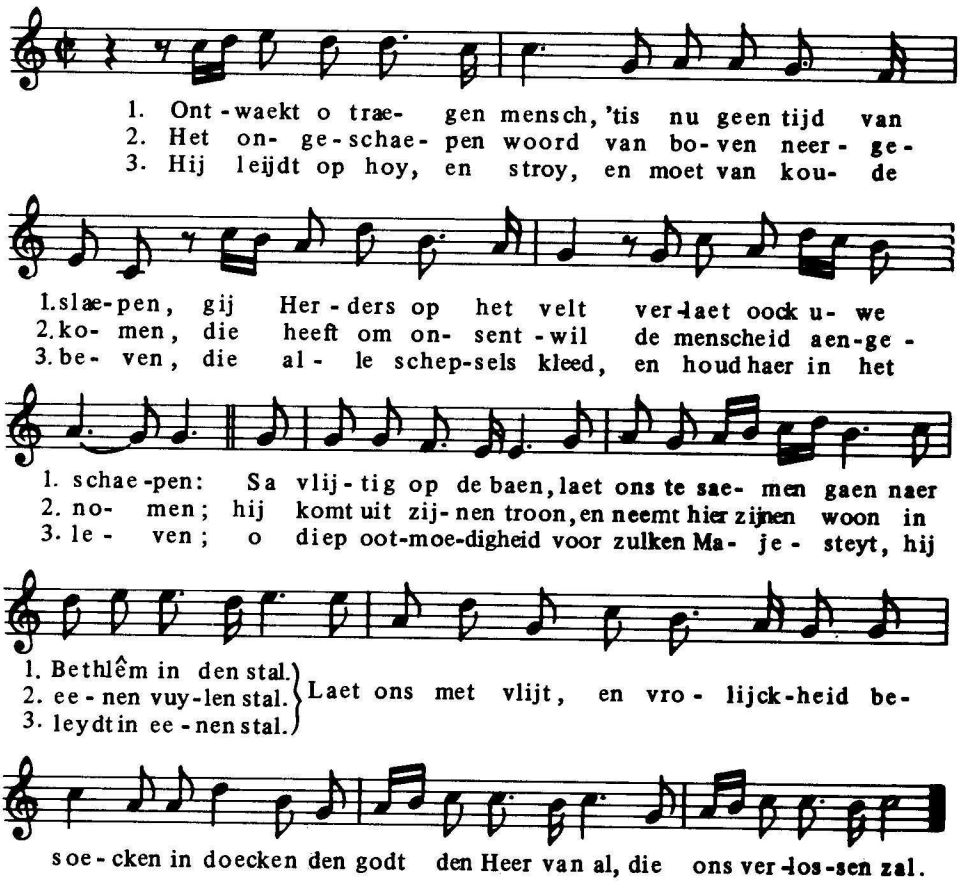
(gedehnte Schlußnoten; breitere Atemzäsuren u. ä.), wie der folgende Ausschnitt der Takte 1–7 belegt:



NB 20

Messis copiosa, 1761, 10 bringt denselben Text mit anderer Melodie.

23. Ontwaekt o traegen mensch
Kerslied auct. J. Berckelaers



Weihnachtslied

1. Wach auf, o träger Mensch, nun ist keine Zeit zum Schlafen; ihr Hirten auf dem Feld, verlaßt auch eure Schafe: Los, emsig auf den Weg! Laßt uns zusammen nach Bethlehem gehen in den Stall.
   [R.:] Laßt uns mit Eifer und Freude besuchen in Windeln den Gott und Herrn des Alls, der uns erlösen wird.
2. Das ungeschaffene Wort, von oben herabgekommen, das hat um unsretwillen Menschengestalt angenommen; er kommt von seinem Thron und nimmt hier seine Wohnung in einem schmutzigen Stall. [R. . . .]
3. Hier liegt auf Heu und Stroh und muß vor Kälte beben, der alle Geschöpfe bekleidet und sie am Leben erhält; o tiefe Demütigung für solche Majestät: er liegt in einem Stall. [R. . . .]

Zur Melodie

Offensichtlich einer stilistisch jüngeren Schicht des WE-Repertoires gehört diese eingängige frische C-dur-Melodie an, deren rhythmisch belebte Gestalt formal, deklamatorisch und charakterlich gleichermaßen gut mit dem Text harmoniert.
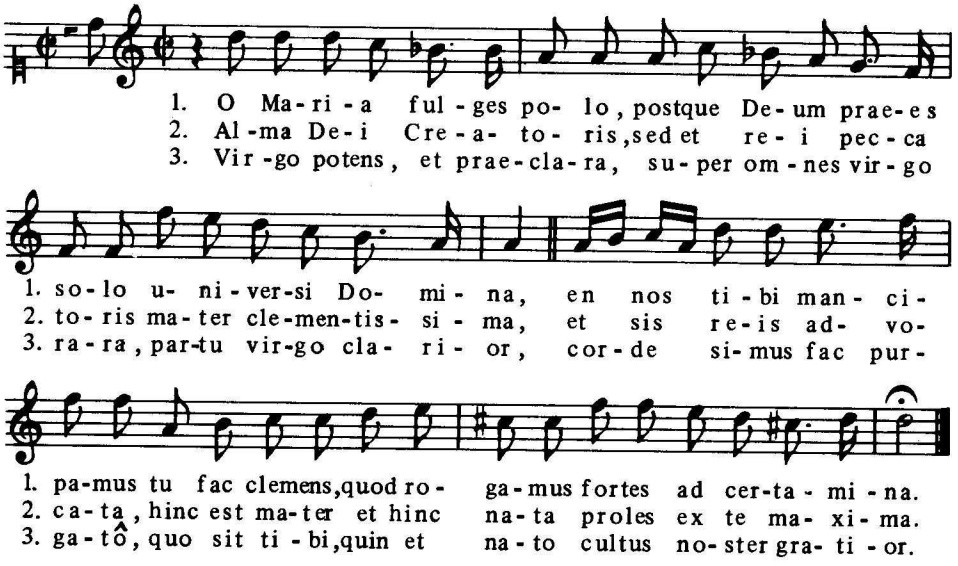
Sichtlich glücklicher gelöst als im vorausgehenden Lied wirkt auch das Verhältnis von Liedkern und Refrain, der bei einer gewissen Motivgemeinschaft (Quartendominanz; Punktierung; Sechzehntelpaar-Figur) doch auch deutlichen Eigencharakter entfaltet und in der – obendrein reimgemäßen – Wiederholung der Schlußphrase eine angesichts der Kürze des Refrains wesentliche Finalwirkung erzielt.

Konkordanz

CN/Berckelaers 2, 1670, BP S. 12 ff. – Wieder ist dieser BP-Part WE voll unterlegbar: als weitgehend homo-rhythmisch geführte Unterstimme eines offenbar solistischen 2stimmigen Satzes. Die übrigen Stimmen setzen gemäß Vermerk in der Bc-Stimme erst mit einer angefügten, in der WE-Handschrift nicht enthaltenen *„Reprise 5. voc. com. instrum"* ein, von der nur Vl 1 (S. 8), A (S. 9 ff.) und T (S. 8 f.) überliefert sind.

Eine Melodie-Konkordanz war nicht auffindbar; so dürfte auch hier WE die einzige Quelle sein, die dieses Lied noch bewahrt hat.

24. O Maria fulges polo
Kerslied auct. G. Borremans



Weihnachtslied

1. O Maria, du leuchtest vom Himmel, und nächst Gott herrschst du über die Erde als Herrin des Universums; siehe, wir geben uns dir zu eigen, gewähre gnädig, um was wir bitten für schwere Anfechtungen.
2. Gütige Mutter des Schöpfers, aber auch gnädigste Mutter des schuldbeladenen Sünders: sei auch die Fürsprecherin der Sünder. Hier ist die Mutter geboren, und hier aus dir der größte Sohn.
3. O mächtige und herrliche Jungfrau, über alles vortreffliche Jungfrau, Jungfrau von hoher Abkunft, gib daß wir reinen Herzens sind, damit dir wie auch deinem Sohn unsere Verehrung willkommener sei.

Zur Melodie

Mit diesem Marienlied begegnet nochmals barocke Sequenzenmelodik und sehr betonte Formsymmetrie, welche zwei gleichlange Teile von je drei ebenfalls gleichlangen und vom selben Motiv geprägten Phrasen als Vordersatz und Nachsatz zur geschlossenen Liedeinheit zusammenfügt. Obendrein finden die fallenden Linien des Vordersatzes in den steigenden Bögen des Nachsatzes, die erst im letzten abgefangen werden, ihre organische Balance. Barockem Ausdrucksstreben entspricht der Oktavsprung im 3. Takt – als musikalisches Äquivalent des Textes *„Universi Domina"* – und der emphatische verminderte Quartschritt cis" – f" in der Schlußphrase – nicht von ungefähr auch hier in Korrespondenz zum Text *„rogamus forte" gesetzt:* beides offensichtlich musikalisch-rhetorische Figuren im Sinne barocker *„Klangrede"*[22].

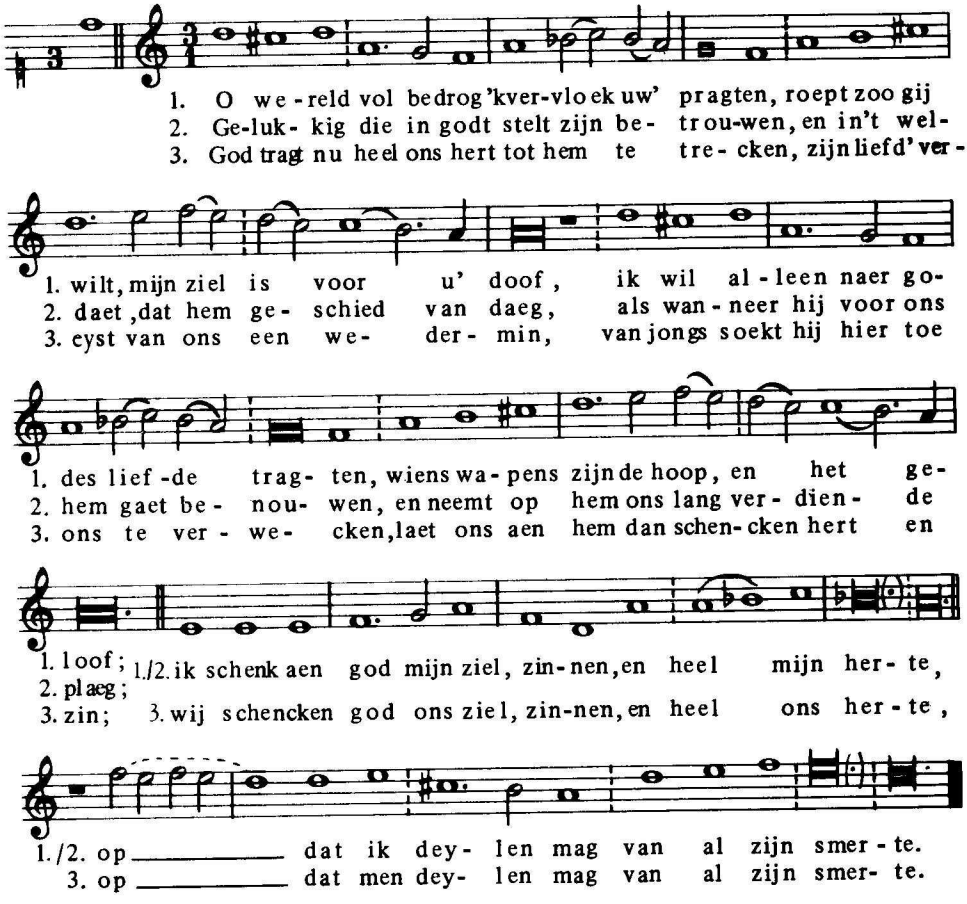
[22] J. Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Kap. V.

Konkordanz

CN/Borremans, 1660, P, C, A, T, B je S. 10, Bc S. 5.
Auch hier entspricht die WE-Quelle genau der P- bzw. C-Stimme des 4stimmigen Chorsatzes.

Messis copiosa, 1761, hat zum weitgehend gleichen Text eine andere Melodie.

25. O wereld vol bedrog
Kerslied auct. C. de Verlit



Weihnachtslied

1. O Welt voller Trug, ich verfluche deine Pracht, verlocke wie du willst, meine Seele ist taub für dich, ich will allein nach Gottes Liebe trachten, dessen Zeichen die Hoffnung und der Glaube sind.
   [R.:] Ich schenke Gott meine Seele, meinen Geist und mein ganzes Herz, auf daß ich all seines Schmerzes teilhaftig werden möge.
2. Glücklich, wer sein Vertrauen auf Gott setzt und auf seine Gnade, welche ihm heute erwiesen wird, indem er für uns alle Ängste trägt und unsere langverdiente Strafe auf sich nimmt; [R. . . .]
3. Gott trachtet nun unser Herz ganz für sich zu gewinnen, seine Liebe verlangt von uns Gegenliebe; als Kind schon sucht er sie hier in uns zu erwecken, laßt uns ihm deshalb Herz und Seele schenken.
   [R.:] Wir schenken Gott unsere Seele, unseren Geist und unser ganzes Herz, auf daß wir all seines Schmerzes teilhaftig werden.

Zur Melodie
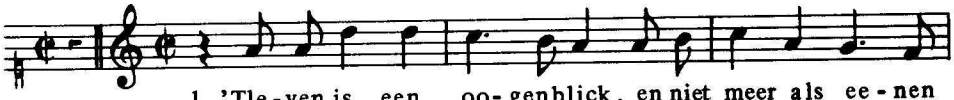
Hier ist offensichtlich wieder eine archaischere Stilschicht des WE-Repertoires repräsentiert – bis hinein in die altertümliche Semibreven- und Breven-Notation, das Tempus perfectum, die Melismen und die nicht von ungefähr schon in spätmittelalterlichen Hymnen ausgeprägte Barform mit einem doppelten Stollen als Aufgesang und einem auch in der eine Stollenlänge übertreffenden Proportion streng regelgemäßen Abgesang, der hier zugleich den Refrain (mit Textvariante) bildet.

Diese musikalische Struktur paßt sich ebenfalls weitgehend der Textform bzw. Reimstruktur an: Die Reimworte (pragten – tragten; doof – geloof; herte – smerte) erhalten gleiche oder gleichartige Vertonung und werden auf diese Weise zwanglos hervorgehoben.
Die Tonalität hat noch modale Züge, ist aber weitgehend ins Dur-Moll-System integriert.

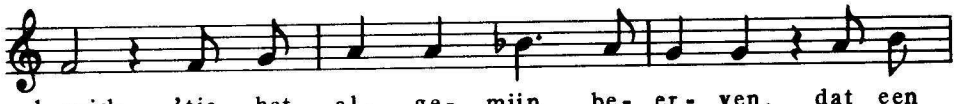
Konkordanz

CN/Verlit, 1660, Bc S. 11. – Der bezifferte Bc-Part entspricht genau der WE-Fassung (s. NB 24), die offenbar die einzige Quelle dieser Melodieüberlieferung ist. – Französische Strophenincipits, die der Bc-Stimme neben den ndl. beigegeben sind (1. „*Monde trompeur*", 2. „*Heureux celuy*", 3. „*Loignons nos coeurs*"), lassen darauf schließen, daß die ndl. Fassung die Kontrafaktur des entsprechenden frz. Originals ist, das in den Niederlanden aber neben der ndl. Version offenbar noch gesungen wurde.
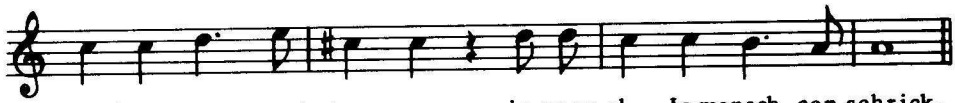
26. 'Tleven is een oogenblick
Nieuwjaerslied auct. J. Verhorst, ad Melodiam Festum diem hodie
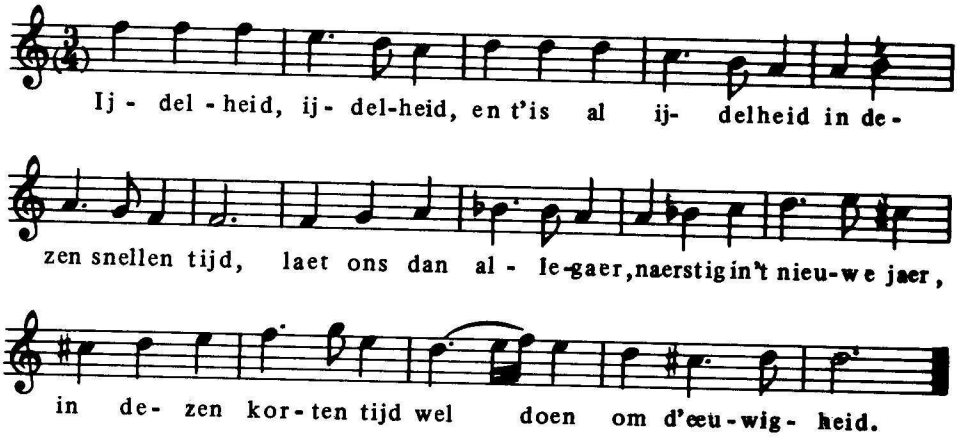


1. 'Tle-ven is een oo-genblick, en niet meer als ee-nen
2. Maer het is een groot verdriet, dat het niemand in en
3. Al-le vlees is hoy, en gras, en ons le-ven is een
4. Als een blad dat hee-nen wayd, worden wij in't graf ge-
5. Ziet de zant-jens door het glas van de lo-per lo-pen
6. Als een bre-kend glas ver-gaet al-le rijckdom, eer, en
7. Oh! Wat is nu Sa-lo-mon, David, en-de Ab-so-
8. Ziet Tha-les Mi-le-si-us stierf van dorst, en Fa-bi-
9. Ziet Pompe-jus in zijn pragt haeftig van een peer ver-
10. Laet ons dan in tijds het quaed mijden eer het is te
11. Nu o mensch 'tzij klijn, of groot, weest van zonden heel ont-



1. snick, 'tis het al-ge-mijn be-er-ven, dat een
2. ziet, wer-waerts hij zal moe-ten vae-ren, als het
3. glas, dat aen stuk-ken on-der al-len in de
4. saeyd, ja veel bro-ser als de gla-sen door een
5. ras: als het uert-je is ver-scheenen, is ons
6. staet: want den tijd is kort in't le-ven, die de
7. lon? 't zijn maer chri-stal-lij-ne gla-sen, die aen
8. us door een hairt-je in het drin-cken, liet zig
9. smagt, en A-na-cre-on ging stee-nen, van een
10. spaet; want de dood ziet na geen jae-ren, en-de
11. bloot, zoo gij za-lig hier wilt ster-ven, en het



1. ie-der eens moet ster-ven, ja voor al-le mensch een schrick.
2. eind komt van zijn jae-ren, en de dood zig hem aen-bied.
3. dood-kist komt te val-len, en ver-an-dert in de asch.
4. koort-je neer-ge-bla-sen, word ons le-ven af-ge-mayd.
5. le-ven ook ver-dwee-nen, 'tli-chaem word dan stof en asch.
6. we-reld ons komt ge-ven, door haer pragt, en ijl ge-waad.
7. stuk-ken zijn ge-bla-sen, en ge-sme-ten van den throon.
8. straks in d'aer-de sin-cken, so dat schrijft Va-le-ri-us.
9. druyf-je moest hij hee-nen, die hem om het le-ven bragt.
10. wilt ook nie-mand spae-ren, maer zij komt of vroeg, of laet.
11. eeu-wig rijck ver-wer-ven, denkt hier al-tijd op de dood.



Neujahrslied, zur Melodie: Festum diem hodie

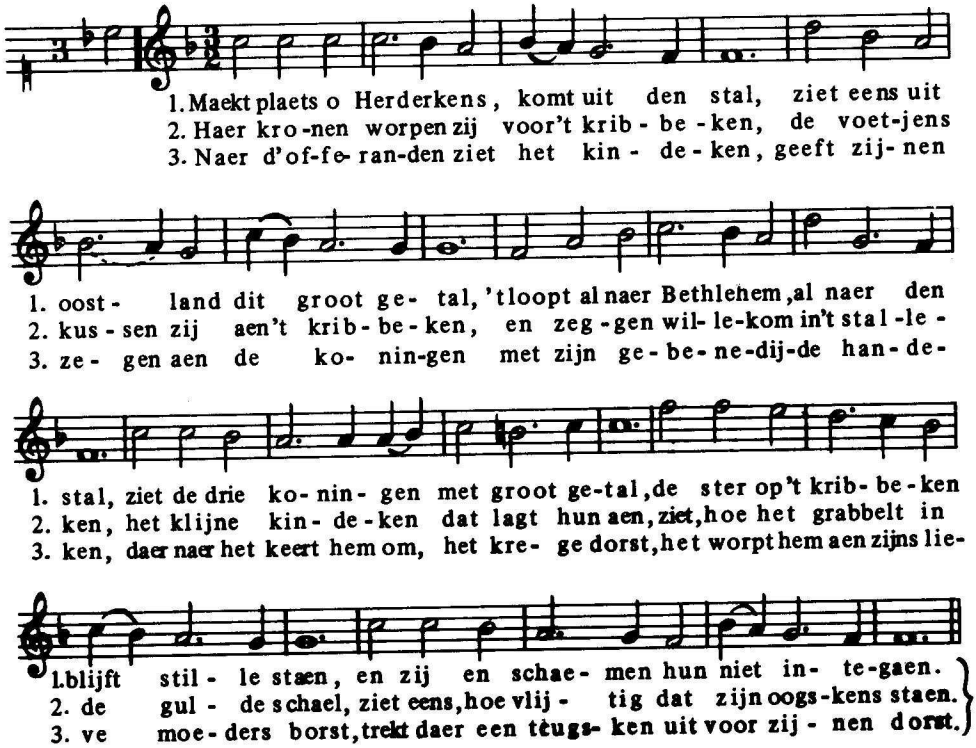
1. Das Leben währt einen Augenblick und nicht mehr als einen Atemzug lang. Es ist unser aller Erbe, daß ein jeder einst sterben muß – ein Schrecknis für alle Menschen.
   [R.:] Eitelkeit, ⁄ alles ist Eitelkeit in dieser schnellen Zeit. Laßt uns drum allesamt im neuen Jahr in dieser kurzen Zeit uns eifrig bemühen um die Ewigkeit.
2. Doch es ist ein großes Übel, daß niemand einsieht, wohin er fahren muß, wenn das Ende seiner Jahre kommt und der Tod sich ihm anbietet. [R. . . .]
3. Alles Fleisch ist Heu und Gras, und unser Leben ist ein Glas, das in Stücken wie alles in den Sarg fallen wird und zu Staub verwandelt wird. [R. . . .]
4. Wie ein Blatt, das hinwegweht, werden wir ins Grab gesät, ja viel zerbrechlicher als das Glas, durch ein kleines Fieber niedergeworfen, wird unser Leben abgemäht. [R. . . .]
5. Seht den Sand rasch durchs Glas herunterrieseln: wenn das Ührchen abgelaufen ist, ist unser Leben auch verschwunden, der Leib wird dann Staub und Asche. [R. . . .]
6. Wie ein zerbrechendes Glas vergeht alles: Reichtum, Ehre und Stand, denn die Lebenszeit ist kurz, die die Welt uns gönnt in ihrer Pracht und ihrem eitlen Gewand. [R. . . .]
7. Ach, was bedeuten da Salomon, David und Absolon? Sie sind nur kristallene Gläser, die zu Stücken geblasen sind und vom Thron geworfen. [R. . . .]
8. Seht, Thales von Milet starb vor Durst, und Fabius durch ein Härchen im Getränk, das ihn gleich ins Grab sinken ließ, wie es Valerius beschrieben hat. [R. . . .]
9. Seht Pompeius in seiner Pracht, an einer Birne erstickt, und Anakreon mit Stöhnen, durch ein Träubchen mußte er von hinnen, das ihn um das Leben brachte. [R. . . .]
10. So laßt uns denn beizeiten das Böse meiden, ehe es zu spät ist, denn der Tod wartet nicht Jahre und wird auch niemanden verschonen, sondern er kommt früher oder später. [R. . . .]
11. Nun, o Mensch, seist du klein oder groß, werde aller Sünden ledig; wenn du hier selig sterben willst und das ewige Reich erwerben willst, denke hier allzeit an den Tod. [R. . . .]
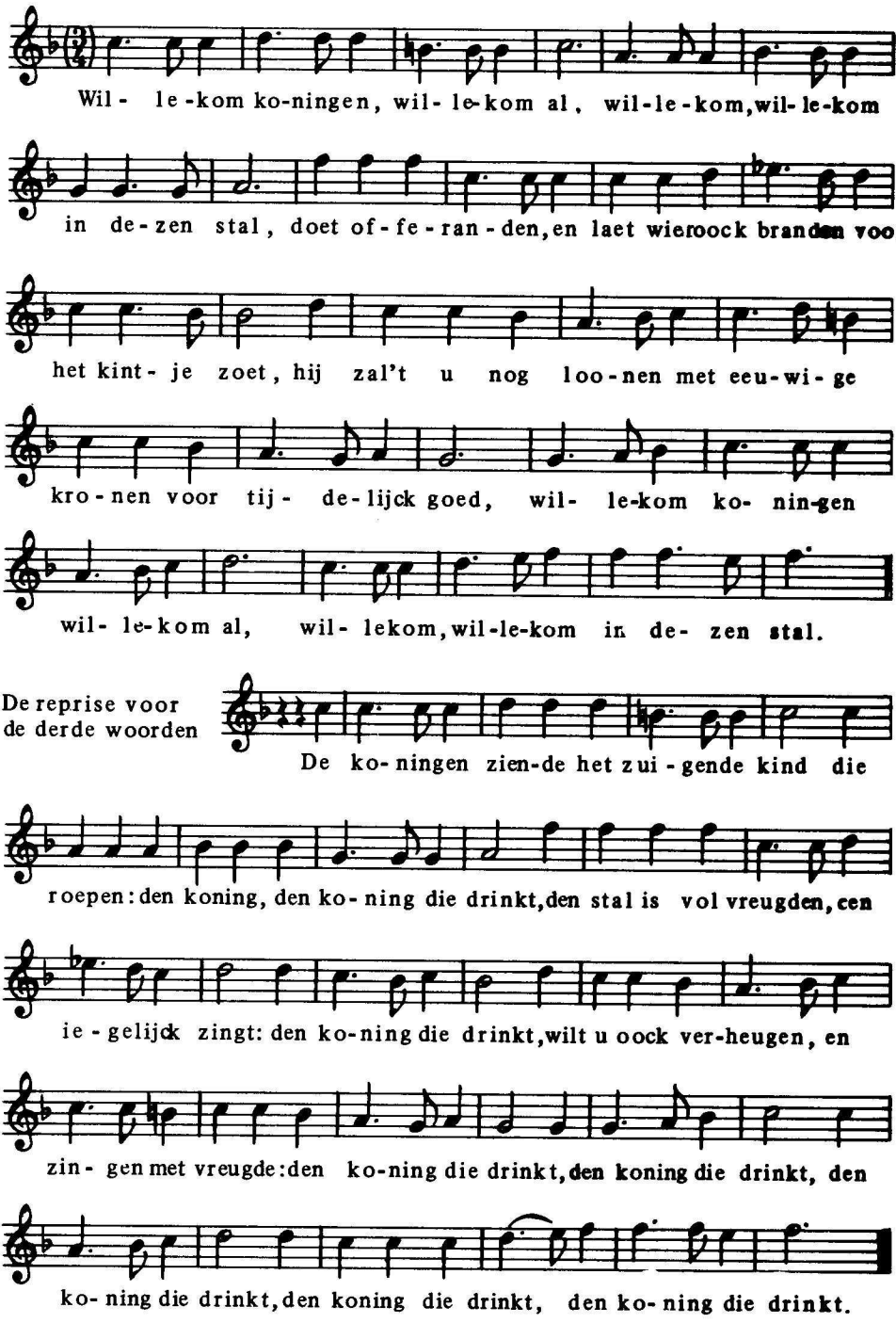
Zur Melodie

Dieses Neujahrslied ist – wie WE Nr. 37 *„Veni sancte spiritus"* ebenfalls – eine geistliche Parallelkontrafaktur zum WE-Lied Nr. 8 *„Festum diem hodie"*, wie auch die entsprechende Tonangabe *„ad melodiam: Festum diem hodie"* vermerkt (Analyse s. dort).

Abweichungen von der dortigen Notation: T. 3, 1. Note unpunktiert; Refrain T. 5: h' statt b' (wohl irrtümlich, daher hier in Analogie zu Lied 8 über der Note ergänzt); drittletzter Takt: halbe Note d' diminuiert (s. entsprechend in NB 22a).

27. Maekt plaets o Herderkens
Liedeken op den Feestdag van de H H. Drie Koningen




Wil- le-kom ko-ningen, wil- le-kom al, wil-le-kom,wil- le-kom
in de-zen stal, doet of-fe-ran-den,en laet wieroock branden voor
het kint- je zoet, hij zal't u nog loo-nen met eeu-wi-ge
kro-nen voor tij- de-lijck goed, wil- le-kom ko- nin-gen
wil- le-kom al, wil- lekom,wil-le-kom in de- zen stal.
De reprise voor de derde woorden
De ko-ningen zien-de het zui-gende kind die
roepen:den koning, den ko-ning die drinkt,den stal is vol vreugden,een
ie-gelijck zingt: den ko-ning die drinkt,wilt u oock ver-heugen, en
zin- gen met vreugde:den ko-ning die drinkt,den koning die drinkt, den
ko- ning die drinkt,den koning die drinkt, den ko- ning die drinkt.

Liedchen auf den Festtag der Heiligen Drei Könige

1. Macht Platz, o Hirten, kommt aus dem Stall, seht nur aus Ostland diese große Schar, alle eilen sie nach Bethlehem, alle zum Stall; seht die drei Könige mit großem Gefolge, der Stern auf dem Krippchen bleibt stillstehen, und sie schämen sich nicht hineinzugehen.
   [R.:] Willkommen, Könige, willkommen ihr alle, willkommen in diesem Stall, bringt Opfergaben und laßt Weihrauch brennen für das süße Kindlein, es wird es euch lohnen mit ewigen Kronen für zeitliches Gut. Willkommen, Könige . . .
2. Ihre Kronen werfen sie vors Krippchen, sie küssen die Füßchen des Krippchens* und sagen willkommen im Ställchen; das kleine Kindlein, das lacht sie an, seht, wie es in der goldenen Schale grabbelt, seht nur, wie emsig seine Äuglein gehen. [R. . . .]
3. Nach den Opfergaben schaut das Kindlein, gibt den Königen seinen Segen mit seinen gebenedeiten Händchen; danach wendet es sich um, es kriegt Durst, es wirft sich an seiner lieben Mutter Brust, saugt ein Schlückchen heraus für seinen Durst.
   [R.:] Die Könige rufen, das Kind betrachtend, aus: Der König, der König, er trinkt, der Stall ist voll Freuden, ein jeglicher singt: der König, er trinkt; wollt euch auch vergnügen und mit Freude singen: der König, er trinkt . . .

* Das hier übersetzte Original *„kribbeken"* ist wohl ein Irrtum; es müßte lauten *„kindeken"* wie in den übrigen Quellen, s. dazu unten S. 153.

Zur Melodie

Dieses melodisch reizvolle Dreikönigslied ist das umfangreichste der Hs – das einzige nämlich, bei dem WE auch die in den späteren CN-Sätzen übliche *„Reprise"* mit übernimmt. Die Melodie ist wieder durch stärkste Motivbindung charakterisiert: Der lebhafte punktierte Daktylus als rhythmisches Kernmotiv klammert Lied, Refrain und Reprise zur Einheit zusammen. Darüber hinaus enthält der 3gliedrige Liedkern (A B A' = 8+8 +8 Takte) noch ein besonderes Kadenzmotiv: In Takt 3–4 tritt es erstmals auf – hier in seiner tonikalen Version – und kehrt in T. 7–8 an analoger Stelle – jetzt in dominantischer Variante – wieder, überspringt den Mittelteil, um dann an den ebenfalls analogen Stellen des 3. Teils – hier aber gegenüber dem Anfangsteil in chiastischer Verschränkung seiner tonikalen und dominantischen Version (abba) – in T. 19–20 und 23–24 nochmals die Form abzurunden und den Liedkern gegenüber den anschließenden Refrains abzusetzen.

Ein weiteres einheitsstiftendes Moment ist dies, daß Refrain und Reprise trotz unterschiedlicher Texte melodisch nahezu identisch sind; die geringfügigen Abweichungen erwachsen vorwiegend aus der Auftaktigkeit des Reprisentextes gegenüber dem volltaktigen Refraintext.

Zahlreiche Konkordanzen und Tonangaben belegen die weite Verbreitung und Beliebtheit dieses Liedes:

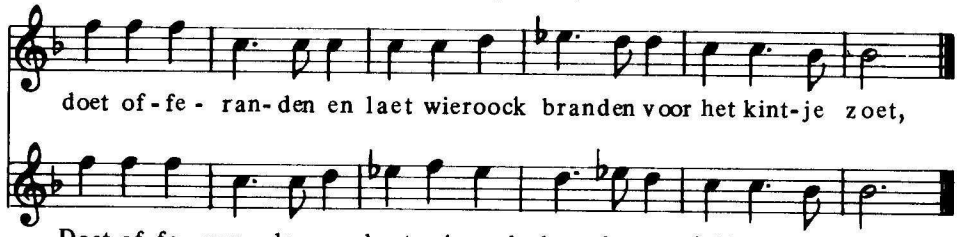
Konkordanzen

CN/D1, 1654, 8 f. (Bc). – Diese Baßstimme – die einzige noch erhaltene Stimme dieses Druckes – ist wieder der WE-Melodie gänzlich unterlegbar – mit Ausnahme einer kleinen Differenz in den Refrain- und den Reprisentakten 11 und 12. Die Erklärung dafür gibt

CN/D2, 1667, 10 f. (P). – Dieser unveränderte Nachdruck der CN/D1-Edition von

1654 zeigt nämlich in dem ebenfalls einzigen überlieferten Stimmbuch, dem P-Part, an denselben beiden Stellen geringfügige, aber die Harmonisierung beeinflussende Abweichungen gegenüber der WE-Fassung, mit der er im übrigen identisch ist. Im Refrain heißt es (wie fast notengleich in der Reprise):

NB 21 a (= WE)



NB 21 b

Hs Mariengraff, 208 (o.N.)
Hs Brüssel 4858, 94 f. – Diese Quelle stimmt an den beiden erwähnten Stellen weitgehend mit CN/D2, ansonsten auch mit WE überein.
Geestelijke Kers-Liederen, 76 (o.N.)
Leyssemliedekens, 1684, 51 (nach Willems, 439)
Beiaardboekje, Nr. 17 (o.N.)
O + N Lofzangen, 39 (o.N.)
Kersnacht, 24
Kers-Gesangen, 1757, 38 (o.N.) (nach Willems, 439)
Willems, 438 f. (o.N.)
Niederländische Volkslieder, 1856, 331 (o.N.)
v. Duyse III, Nr. 531

Starke Textverwandtschaft zeigt auch das Lied *„Haest uw ô Herderkens"*, CN/D2, 1667, 11

Ein eigenes Konkordanzenfeld hat auch der Refrain *„Willecom"*, der – z. T. als textlicher oder musikalischer Wanderrefrain – bei verschiedenen Liedern in ähnlicher oder gleicher Gestalt anzutreffen ist. So haben einen Willecom-Refrain die Lieder: *„Naer dertien droeve nachten"*: CN/D2, 1667, 1; Veelderhande Leysenen, um 1587, 1; und das Lied *„Daer ist een groot gerucht"*, CN/Berckelaers IV, 1688, 8 ff.

Die Wendung *„Doet offeranden, laat wierook branden"* – s. WE-Refrain – enthält auch das Lied *„Drij koningen rijk"*, 4. Str., in: Bols, 40, der zum Lied anmerkt: *„gezongen in Brüssel"*.

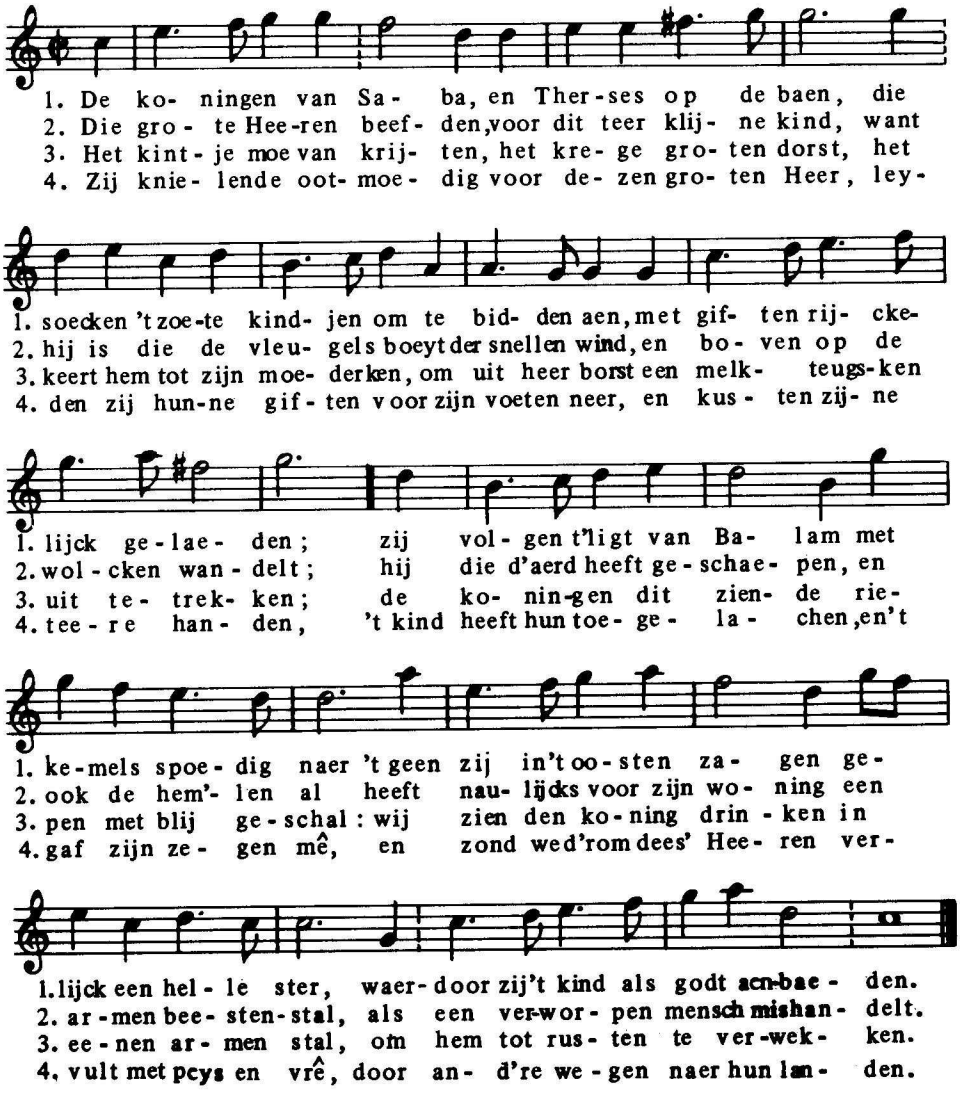
Schließlich findet sich auch die Wendung *„Den Coninck drinckt"* o. ä.[23] in verschiedenen anderen Liedern; so u. a.: *„Laet ons met eenen blyden geest"* (Str. 10) in: Coussemaker, 19; *„Wy zijn der drij uit verre landen"* (Str. 6), Bols, 42; *„Wat zie ik, Titer"* (Str. 8), ebda., 34, mit der Anmerkung: *»Gehört in Alsemberg«*.

[23] Hier zeigen sich wieder starke Verknüpfungen zwischen Lied und Brauchtum; s. dazu S. 157 ff.

Kontrafakturen

Parnassus, 1676, 139 „*Komt blyde Maeghde*"
Ev. Leeuwerck 1682, I, 216 und 1683, II, 217 (NVA 26 740): „*Verdwaelde geesten*"
ebda., 1683, II, 228 „*Onrent den Joden*"
ebda., 249 „*Looft u Verlosser*"
ebda., 79 „*De Christen liefde*"
ebda., 303 „*Quam maer een Engel*"

28. De Koningen van Saba
Op H H. Drie Koningen dag auct. F. Loots



Zum Tag der Heiligen Dreikönige

1. Die Könige von Saba und Therses auf dem Wege, die suchen das süße Kindlein, um es anzubeten, reich mit Geschenken beladen; sie folgen dem Licht Bal[e]ams mit Kamelen eilig nach, das sie im Osten sahen gleich einem hellen Stern, durch den sie das Kind als Gott anbeten.
2. Die großen Herrscher bebten vor diesem zarten kleinen Kind; denn er ist es, der dem schnellen Wind die Flügel fesselt und droben auf den Wolken wandelt; er, der die Erde geschaffen hat und auch die Himmel alle, hat kaum als Wohnung einen armen Viehstall: wie ein ausgestoßener Mensch mißhandelt.
3. Das Kindchen, müde vom Weinen, es kriegte großen Durst, es kehrt sich zu seinem Mütterchen, um aus ihrer Brust ein Schlückchen Milch zu saugen; die Könige sahen dies und riefen mit froher Stimme: [„] Wir sehn den König trinken in einem armen Stall ["], um ihn zur Ruhe zu bringen.
4. Sie knieten demütig vor diesem großen Herrn und legten ihre Geschenke zu seinen Füßen nieder und küßten seine zarten Hände; das Kind hat ihnen zugelächelt und gab ihnen seinen Segen mit und sandte diese Herrscher, mit Frieden und Freude erfüllt, auf andren Wegen zurück in ihre Lande.

Zur Melodie

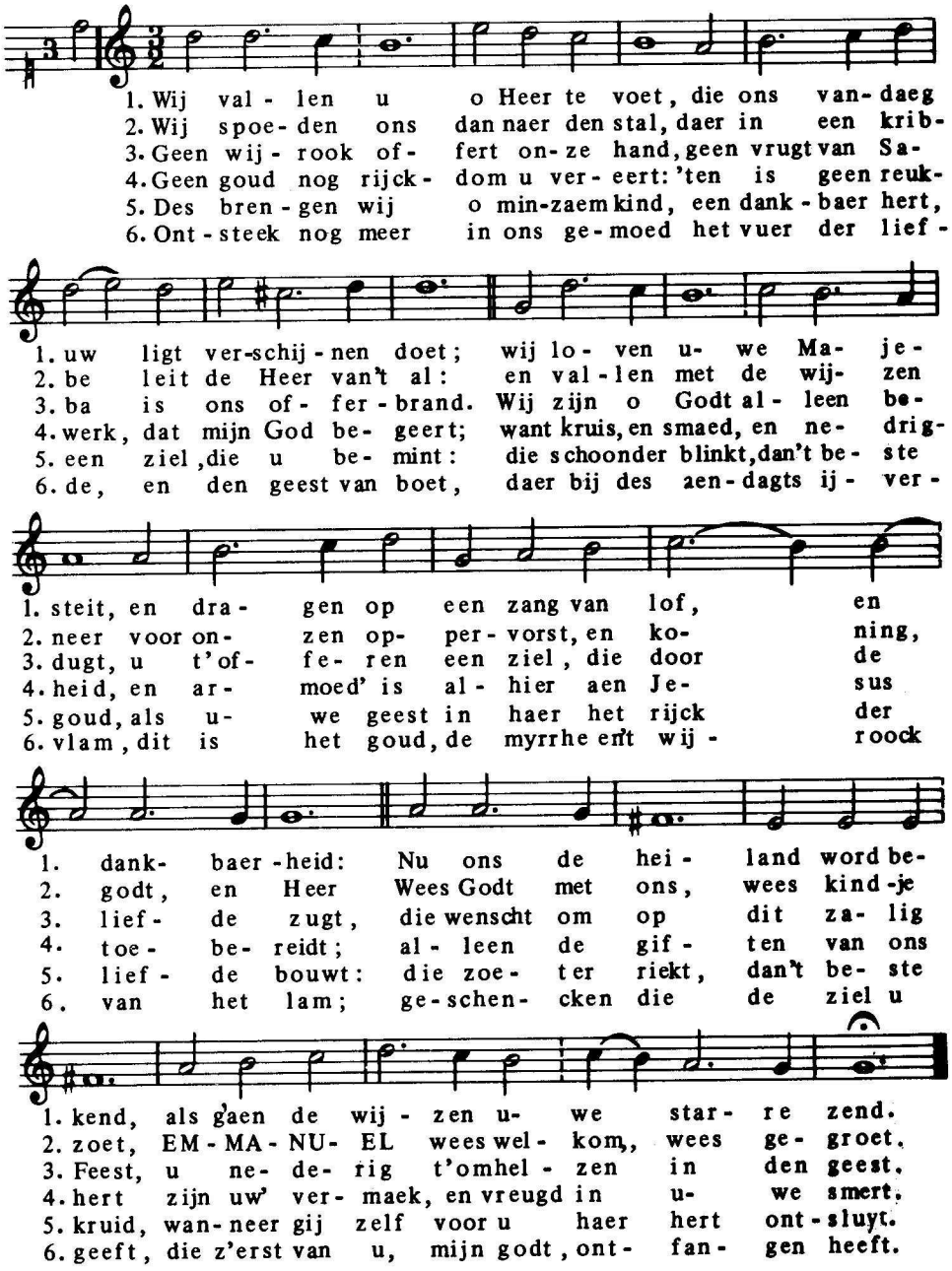
Dieses refrainlose, zweiteilige Dreikönigslied zeichnet eine frische Lebhaftigkeit, klare Durtonalität und betonte Substanzgemeinschaft aufgrund der Dominanz eines charakteristischen Punktierungsmotivs aus. In ihrer Struktur bevorzugt die Melodie unsymmetrische Proportionen: Die Großgliederung umfaßt 10:11 Takte, und in den Phrasenproportionen wechseln besonders im 1. Teil 1-, 2- und 3taktige Glieder. Deutlich ausgeprägt ist die suitennahe Dualform; nur wird ihr konventionelles Modulationsschema T – D / D – T hier relativ unkonventionell ausgefüllt: Der erste Teil moduliert schon im 3. Takt zur D, die er dann natürlich nicht über die restlichen 7 Takte beibehalten kann; die Folge ist eine etwas überraschende kurze Rückkehr in die T noch unmittelbar vor dem D-Halbschluß in T. 8 und eine sogleich nachfolgende Rückwendung zur D. Der zweite Teil ist modulatorisch zwar geschmeidiger, hat aber bereits im 8. T. die Rückmodulation abgeschlossen und fügt noch eine Art 3taktiger Coda als Bestätigung an.
Die Struktur der Melodie unterstreicht die Textform – es ist die u. a. aus dem *„Innsbrucklied"* bekannte volksliedverbundene 6zeilige Schweifreim-Strophe (a a b c c b)[24] – stellenweise recht deutlich. So sind die Endphrasen beider Teile (die b-Verse des Schemas) melodisch fast identisch; und alle Reimworte werden – mit etwas inkonsequenter Ausnahme des zweiten a-Verses – jeweils durch melodisch einander gleichartige deutliche Zäsuren markiert.

Konkordanz

CN/Loots, Bc S. 10. – Auch dieser Bc-Part – einziges Überbleibsel der vorliegenden CN-Edition – kann der WE-Melodie als Begleitstimme exakt unterlegt werden; allerdings steht er in A-dur, müßte also nach C transponiert werden. – Aus dem Stimmbuch geht hervor, daß der für 2 Vokal- und 3 Instrumentalstimmen offensichtlich homophon gesetzte eigentliche Liedsatz in dieser Bearbeitung durch Vorausschicken einer kurzen *„Symphonia"* und Anfügen zweier verschiedener *„Reprisen"*-Sätze mit neuem Text wieder zur Liedkantate erweitert ist.

[24] S. Braak, Poetik, Kiel 1965, 70.

29. Wij vallen u o Heer te voet
Op H H. Drie Koningen dag auct. A. Vanderschuer, op de wijze: O Coridon



Am H. H. Dreikönigstag, auf die Melodie: O Coridon

1. Wir fallen dir, o Herr, zu Füßen, der [du] uns heute dein Licht erscheinen läßt; wir loben deine Majestät und widmen dir einen Gesang voll Lob und Dankbarkeit: Nun wird uns der Heiland bekannt, da du den Weisen deinen Stern sendest.
2. So eilen wir zum Stall, wo in einer Krippe der Herr des Alls liegt, und fallen mit den Weisen nieder vor unserem höchsten Fürsten und König, Gott und Herrn. Gott sei mit uns; sei, süßes Kind, Emmanuel, sei willkommen, sei gegrüßt.
3. Keinen Weihrauch opfert unsere Hand, keine Frucht von Saba ist unser Opferbrand. Wir sind, o Gott, allein fähig, eine Seele zu opfern, die vor Liebe seufzt, die wünscht, an diesem seligen Fest dich demütig zu umarmen im Geiste.
4. Kein Gold noch Reichtum ehrt dich, es ist auch kein Räucherwerk, das mein Gott begehrt; denn Schmach und Erniedrigung und Armut ist hier für Jesus bereitet; allein die Geschenke unseres Herzens sind dir zur Freude und Trost in deinem Schmerz.
5. Darum bringen wir, o liebwertes Kind, ein dankbares Herz, eine Seele, die dich liebt: die schöner blinkt als das beste Gold, wenn dein Geist in ihr das Reich der Liebe erbaut; die süßer riecht als die besten Kräuter, wenn du selbst ihr Herz für dich aufschließt.
6. Entzünde noch mehr in unserem Gemüt das Feuer der Liebe und den Geist der Buße, dazu die lebendige Flamme der Andacht – das ist das Gold, die Myrrhe und der Weihrauch des Lammes: Geschenke, die die Seele dir gibt, die zuerst in dir, mein Gott, ihren Ursprung hat.
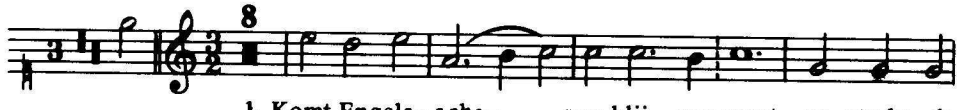
Zur Melodie

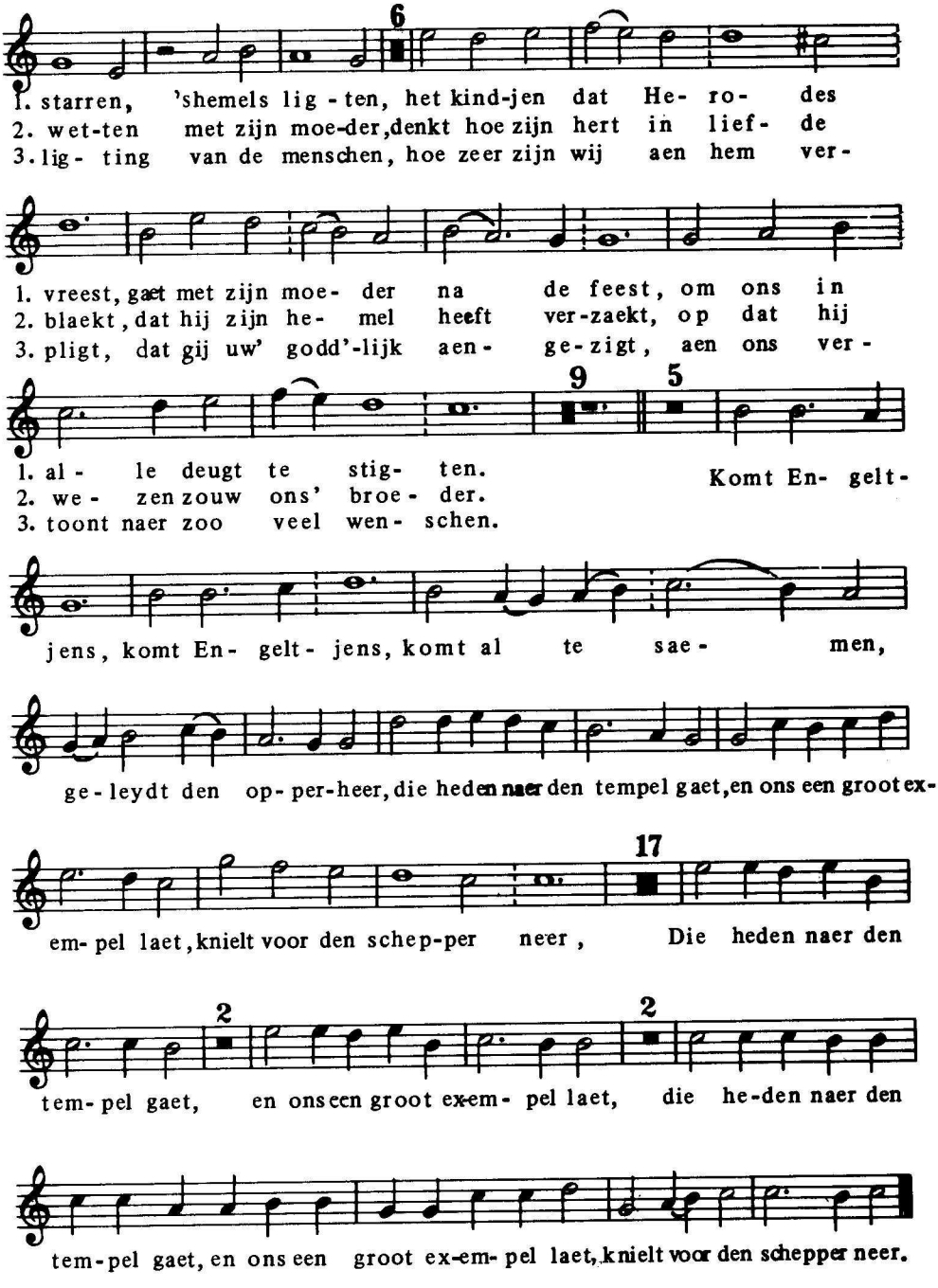
Vorliegendes Dreikönigslied ist eine geistliche Parallelkontrafaktur zu WE Nr. 7 „O *Coridon*" (Kommentierung und Konkordanzenangaben s. dort). – Abweichungen von jener Vorlage: T. 6 ist neu eingefügt; T. 15/16 zeigt eine geringfügige andere Führung der gleichen Kernmelodie.

Zwei Besonderheiten der Textschreibung des WE-Schreibers bei diesem Lied sind noch zu erwähnen: Im 2. Teil von Strophe 2 ist durch Unterstreichung die Textstelle *„Wees Godt met ons"* besonders hervorgehoben; und noch auffälliger ist die in dieser Hs völlig singulare Majuskel-Schreibung des Wortes „EMMANUEL".

Konkordanzen und *Kontrafakturen* waren nicht zu ermitteln; so scheint WE die einzige Quelle der Melodie-Überlieferung dieses Liedes zu sein.

30. Komt Engelsscharen blij van geest
Op den Feestdag van onze Lieve vrouwe Ligtmis, auct. F. Loots




6
1. starren, 'shemels lig - ten, het kind-jen dat He- ro- des
2. wet-ten met zijn moe-der, denkt hoe zijn hert in lief- de
3. lig- ting van de menschen, hoe zeer zijn wij aen hem ver-
1. vreest, gaet met zijn moe- der na de feest, om ons in
2. blaekt, dat hij zijn he- mel heeft ver-zaekt, op dat hij
3. pligt, dat gij uw' godd'-lijk aen- ge-zigt, aen ons ver -
9
5
1. al- le deugt te stig- ten.
2. we- zen zouw ons' broe- der.
3. toont naer zoo veel wen- schen.
Komt En- gelt-
jens, komt En- gelt- jens, komt al te sae- men,
ge-leydt den op- per-heer, die heden naer den tempel gaet, en ons een groot ex-
17
em- pel laet, knielt voor den schep-per neer, Die heden naer den
2
2
tem- pel gaet, en ons een groot ex-em- pel laet, die he-den naer den
tem-pel gaet, en ons een groot ex-em- pel laet, knielt voor den schepper neer.

Am Festtag von unserer lieben Frau Lichtmeß

1. Kommt, Engelscharen, freudigen Geistes, entzündet der Sterne Himmelslichter: das Kindchen, das Herodes fürchtet, geht mit seiner Mutter zum Fest, um uns in aller Tugend zu stärken. [R.:] Kommt, Engelchen, kommt alle zusammen, geleitet den obersten Herrn, der heute zum Tempel geht und uns ein großes Beispiel gibt; kniet vor dem Schöpfer nieder . . .
3. O süßer Jesu, der du das Licht bist zur Erleuchtung der Menschen: wie sehr sind wir dir verpflichtet, weil du uns dein göttliches Angesicht gezeigt hast, so vielen Wünschen gemäß. [R. . . .]
2. Er, der die Weltordnung gemacht hat, unterwirft sich dem Gesetz, mit seiner Mutter; bedenkt, wie sein Herz in Liebe brennt, daß er seinen Himmel verlassen hat, auf daß er unser Bruder sei. [R. . . .]

Zur Melodie

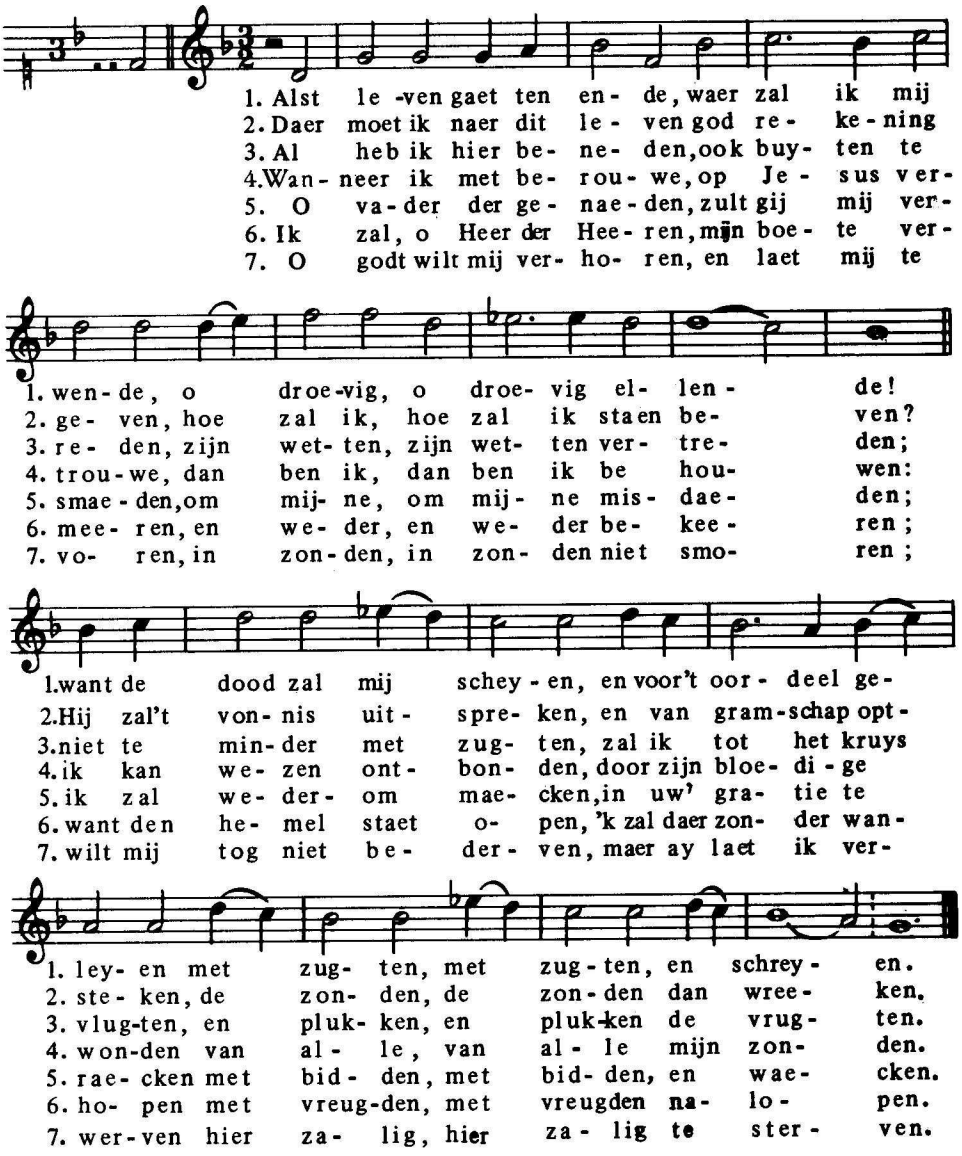
Dieses einzige Lichtmeß-Lied der Handschrift hat wieder die Dimensionen und die Anlage einer Liedkantate: Große Pausenabschnitte stehen nicht von ungefähr so placiert, daß sich – ähnlich dem vorigen Lied – auch hier ein Liedkern und zwei jeweils durch (instrumentale) Zwischenglieder abgesetzte Reprisen abzeichnen, deren letzte textlich und musikalisch die erste weiterführt. Nur hat hier bereits der Liedkern in seiner kontrapunktbezogenen Melodieführung und seiner relativ anspruchsvollen immanenten Harmonik, auch in Phrasenzuschnitt und Ambitus kunstmusikgemäßere Züge, als dies bei vorausgehenden vergleichbaren WE-Belegen der Fall war. – Der 1. Refrain *„Komt Engeltjens"* klingt demgegenüber volkstümlicher – nicht zuletzt aufgrund seiner Motivbindung und seiner geschlossenen, periodisch gegliederten Anlage, die ihn auch von der 2. Reprise unterscheidet.

Konkordanz

CN/Loots, Bc S. 15. – Diese vom ursprünglich für 4 Vokal- und 3 Instrumentalstimmen komponierten CN-Satz als einzige noch erhaltene Baßstimme ist nur dem Liedkern und – bei Dehnung der 2. in der WE-Version als 2taktig vermerkten Pause auf 4 Takte – auch der 2. Reprise voll unterlegbar, während sie im Mittelabschnitt *„Komt Engeltjens"* einen völlig anderen Verlauf nimmt als WE. So dürfte eine andere, nicht mehr nachweisbare Bearbeitung des Liedes die Vorlage des WE-Schreibers gewesen sein – oder der Loots-Satz hat durch ihn im Mittelteil eine abweichende Bearbeitung erfahren.

Wieder ist WE offensichtlich die einzige Quelle, die diese Liedmelodie überliefert; denn Melodiekonkordanzen und *Kontrafakturen* waren nicht auffindbar.

31. Alst leven gaet ten ende
Vasten-Lied, auct. J. Verhorst



Fastenlied

1. Wenn das Leben zuende geht, wohin soll ich mich wenden, o trauriges Elend! Denn der Tod wird mich hinscheiden lassen und zum Urteilsspruch geleiten mit Seufzen und Weinen.
2. Dort muß ich nach diesem Leben Gott Rechenschaft geben; wie werde ich bebend dastehen? Er wird das Urteil [aus]sprechen und im Zorn sich erheben [und] dann die Sünden rächen.
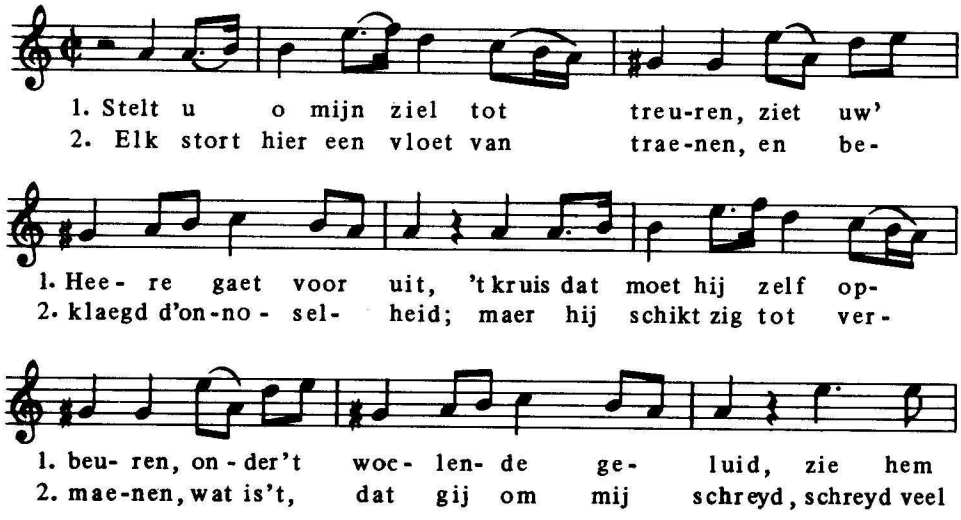
3. Alle seine Gebote habe ich hier hinieden auch ohne Grund übertreten; mit um so mehr Seufzen werde ich zum Kreuz flüchten und die Früchte [der Erlösung] pflücken.
4. Wenn ich mit Reue auf Jesus vertraue, dann bin ich gerettet; ich kann entbunden sein durch seine blutigen Wunden von all meinen Sünden.
5. O Vater der Gnaden, solltest du mich verschmähen um meiner Missetaten willen, dann werde ich [mich] wiederum [ans Werk] machen, deine Gnade zu erlangen mit Bitten und Wachen.
6. Ich werde, o Herr der Herren, meine Buße vermehren und mich wieder bekehren; denn der Himmel steht offen; ich werde dorthin, ohne die Hoffnung aufzugeben, mit Freuden laufen.
7. O Gott, wolle mich erhören und laß mich nicht vorher in Sünden schmoren; wolle mich doch nicht verderben, ach laß mich vielmehr [die Gnade] erwerben, hier selig zu sterben.
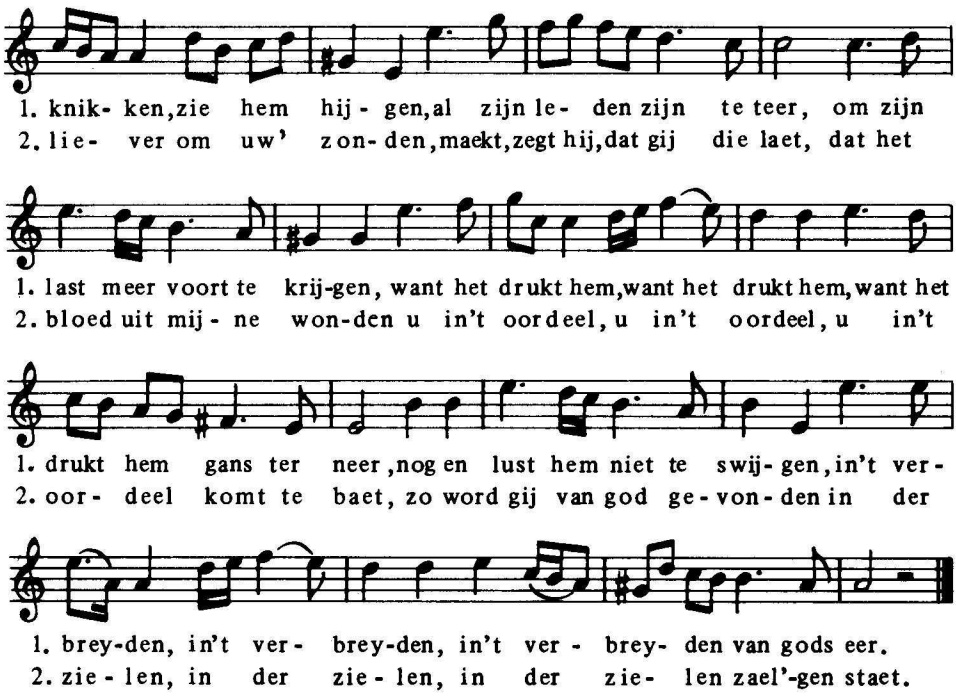
Zur Melodie

Dieses erste Fastenlied der WE-Hs besitzt eine völlig symmetrische zweiteilige Form, die aus 2 sehr organisch gefügten 8taktigen Perioden besteht und modulatorisch g-moll-Tonika und B-dur-Parallele verbindet. Den ruhigen Fluß der Melodie bestimmen vorwiegend Schrittintervalle und eine zwanglose, völlig unschematisch durchgehaltene Substanzgemeinschaft. Die Melodielinie verläuft vor allem im 1. Teil gänzlich textkonform in einem Trikolon bis zur Klimax bei der Emphase *„o droevig ellende"* (o trauriges Elend) und hat auch im 2. Teil – hier auf die drei Schlußphrasen verlagert – nochmals eine ähnliche musikalisch-rhetorisch geprägte Gestalt.

Konkordanzen und *Kontrafakturen* waren zu diesem Lied nicht zu ermitteln.

32. Stelt u o mijn ziel tot treuren
Vasten Lied





Fastenlied

1. Stell dich, meine Seele, der Trauer, sieh, dein Herr geht voraus, das Kreuz, das muß er sich selbst aufladen unter dem unruhigen Lärmen; sieh ihn zusammensinken, sieh ihn keuchen, all seine Glieder sind zu zart, um seine Last weiter fortzutragen, denn sie drückt ihn ganz nieder; dennoch mag er nicht schweigen im Verkündigen von Gottes Ehre.
2. Jedem stürzt hier eine Flut von Tränen nieder und beweint die Unschuld; er aber ermahnt sie: was weint ihr um mich, weint lieber um eure Sünden; macht, so sagt er, daß ihr von ihnen laßt, damit das Blut aus meinen Wunden euch im Gericht hilft; so werdet ihr von Gott im Stand der Seligkeit der Seele befunden.

Zur Melodie

Mehr solistische „Aria" als geistliches Volkslied ist dieses *»Fastenlied«* mit seinem weiten Ambitus (Dezime), seinen Intervallsprüngen und seiner harmonisch weitgespannten, ausgiebig ornamentierten bzw. diminuierten, dabei stark durchrhythmisierten Melodie, die reich ist an textbezogenen Figuren,[25] z. T. mit tonmalerischem Einschlag (*„knikken"*-Figur; *„hijgen"*-Intervall: verminderte Quint; *„want het drukt hem ganz ter neer"*-

[25] Zur barocken Figurenlehre im 17. Jh. s. u. a. G. Toussaint, Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in den Werken von H. Schütz, Diss. Mainz 1949 (masch.); Eggebrecht, H. Schütz, Musicus poeticus, Göttingen 1959.
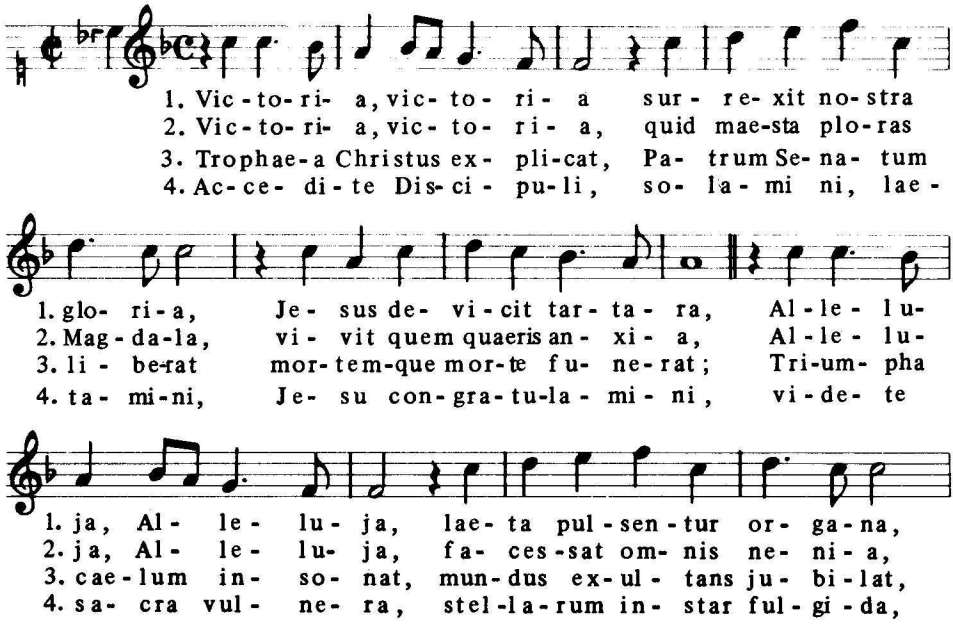
Katabasis und *„verbreiden"*-Anapher).[26] Die dreigliedrige Form (A A B = 4+4+16 Takte) zeigt entwickelte Binnenstruktur mit vielfältigen Motivbezügen, kunstvoller motivischer Arbeit und ebenso textkonformer wie musikalisch-formbildender Phrasenanalogie zwischen den reimgleichen Halbschluß- und Schluß-Trikola *„want het drukt hem . . ."* und *„in't verbreyden . . ."* des B-Teils.

Anzumerken ist noch, daß der WE-Schreiber ursprünglich als Rubrik für dieses Lied *„Passie Lied in de goede week"*, also *»Passionslied in der Karwoche«* vermerkt hatte und dies nach Streichung dann durch den funktional weiteren Rahmen *»Fastenlied«* ersetzte.
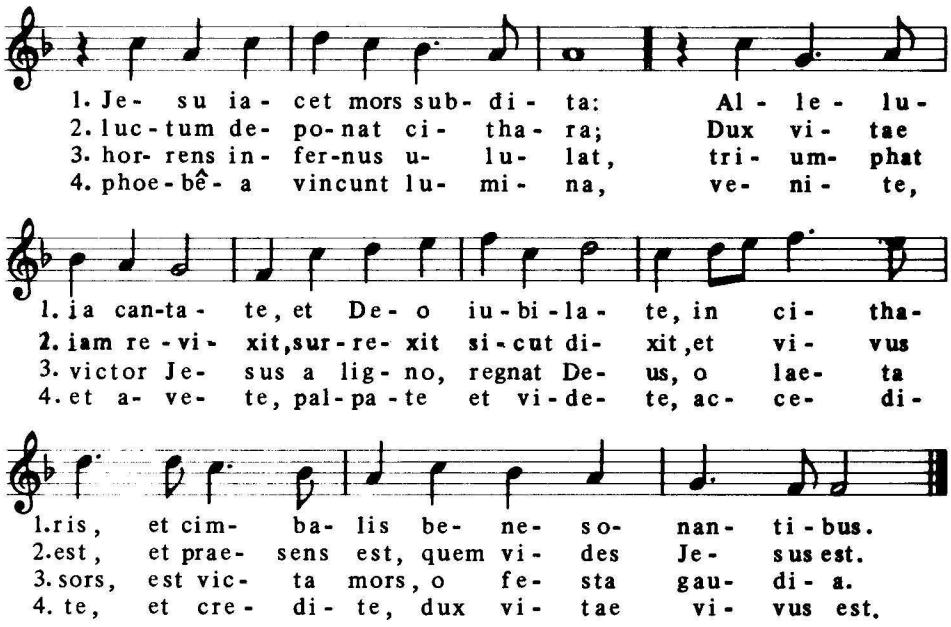
Als Revisionshinweis ist noch anzufügen: In der Hs steht irrtümlich im 4. Volltakt bei *„'t kruis dat moet . . ."* eine Viertelpunktierung mit Achtelnote, statt – entsprechend dem gleichen Anfangstakt des Liedes und der Taktfüllung – Achtelpunktierung mit Sechzehntel, wie hier korrigiert wurde.

Konkordanz
Kruisgezangen 1716, 32 (C); o. J. (1745), 30 (B).

33. Victoria surrexit
Paeschlied



[26] Auch Pollmann, Ons eigen volkslied, Amsterdam 1936, S. 144 und 148 f. weist auf die Neigung zu Tonmalereien im barocken geistlichen Lied der Ndl. hin und vermutet hier Einflüsse des Madrigals und der Oper.



Osterlied

1. Victoria, auferstanden ist unser Ruhm: Jesus besiegte die Hölle. Alleluja! Voll Freude sollen die Orgeln tönen, Jesus liegt [dort], der Tod ist überwunden, singt Alleluja, und jubelt Gott mit Zithern und wohlklingenden Zymbeln.
2. Victoria! Warum weinst du traurig, Magdalena? Den du voll Sorge suchst, er lebt, Alleluja, alle Trauergesänge seien zu Ende, die Zither beende die Trauer, der Herr des Lebens lebt wieder, er ist auferstanden, wie er gesagt hat, und lebt und ist zugegen; Jesus ist es, den du siehst.
3. Christus enthüllt das Siegeszeichen, er erlöst die Gemeinschaft der Väter, und den Tod begräbt er durch den Tod. Triumphgesang durchtönt den Himmel, die Welt jubelt voll Freude, die Hölle heult auf vor Entsetzen, Jesus triumphiert als Sieger am Kreuz, Gott regiert, o glückliches Geschick: der Tod ist besiegt, o festliche Freude!
4. Kommt herbei, ihr Jünger, tröstet euch, freut euch, seid mit Jesus froh; seht die heiligen Wunden, die wie Sterne strahlen, sie besiegen das Himmelslicht. Kommt und seid gegrüßt, lobt ihn und schaut, kommt herbei und glaubt: der Herr des Lebens lebt.

Zur Melodie

Ein gattungsgemäß im ambrosianischen jambischen Dimeter (v–v–/v–v–) gedichteter lateinischer Osterhymnus hat hier eine durchaus barock-liedhafte, sehr kantable, dabei völlig textadäquate Gestalt gewonnen, die wiederum die bereits in älteren Hymnen häufige offene Barform A A B aufweist. Die jeweils aus zweitaktigen Phrasen sich summierende 8-Taktigkeit ihrer Formglieder deckt sich mit der Dipodienstruktur des Dimeters. Die beiden Stollen enthalten aber nur jeweils 3 Dimeter, die sich jedoch – durch Auftakt und Schlußdehnung gelängt – auf 8 Takte verteilen, während der Abgesangteil durch knappe Zäsuren für seine 4 zweitaktigen Phrasen ebenfalls nur 8 Takte

benötigt. So entsteht musikalisch also eine noch symmetrischere Form, als die Textform sie impliziert.
Eine melodische Verbindung von Stollen und Abgesang stellt nicht nur der Motivbezug her, sondern auch die nahezu wörtliche Übernahme der Stollen-Mittelphrase („*surrexit* . . ." bzw. „*laeta* . . .") als zweites Glied des Abgesangs („*et Deo* . . .").

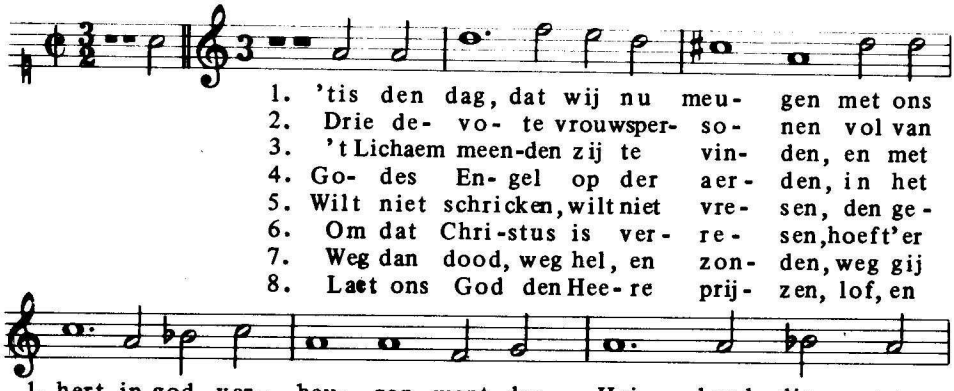
Konkordanzen
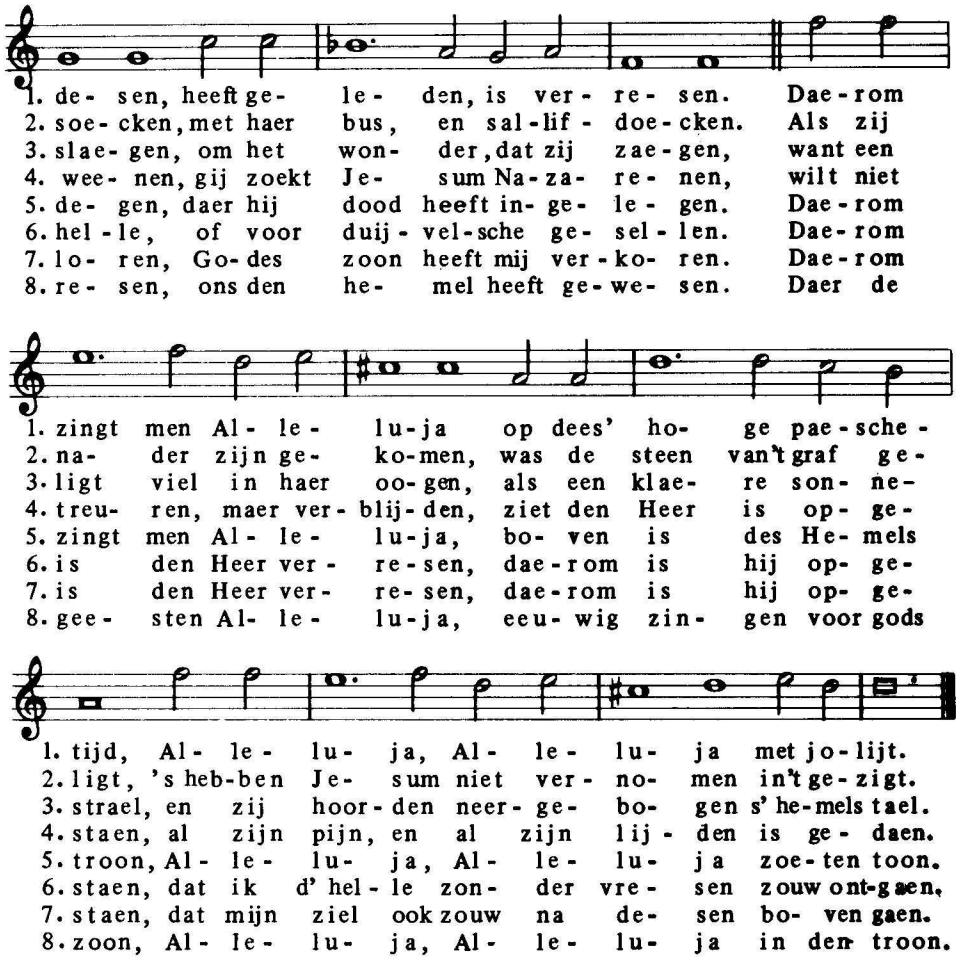
Sirenes, Köln 1678, Nr. 55 (nach Bäumker IV, Nr. 413 I)
Symphonia, Köln 1707, 88 (ebda.)
Beiaardboekje, Nr. 48 (o.N.)
Missen en Gezangen 1781, 28. – Es handelt sich um eine durch Wegfall der 2. WE-Strophe gekürzte dreistrophige, original im Tenorschlüssel gedruckte Version, die nur zwei nennenswerte Abweichungen gegenüber WE enthält: Das Ende des 1. Stollens ist auf eine halbe Note gekürzt, wodurch sich der 2. Stollen in der Taktordnung um die gleiche Zeiteinheit verschiebt, bis die gleiche Kürzung am 2. Stollenende wieder den Ausgleich bringt; ferner wird das Liedende „*bene sonantibus*" wiederholt.
Köln 1837, 415 (nach Bäumker IV, Nr. 413 II)
Chevalier II, 739 datiert: „*Cant. 17* . . ."

Kontrafakturen

Köln 1844, Nr. 182a „*Triumph, bringt Preis und Dank*" (nach Bäumker a.a.O.)
Straßburg 1900, Nr. 76 „*Der du der Menschen Heiland bist*" (ebda.)

34. 't is den dag, dat wij nu meugen
Paesch Lied auct. J. Verhorst
Op de wijze: Ave Jesu





Osterlied, auf die Weise „Ave Jesu"

1. Es ist der Tag [gekommen], daß wir uns nun mit unserem Herzen in Gott freuen mögen, denn der Heiland, der vordem gelitten hat, ist auferstanden. Darum singt man Alleluja in dieser hohen Osterzeit, Alleluja mit Freude.
2. Drei fromme Frauen, voller Schmerz und mit Wehklagen, gingen ins Grab hinein, Jesum zu suchen, mit ihrem [Salben]Gefäß und Salbtüchern. Als sie näher gekommen sind, ist der Stein vom Grab gehoben; Jesus haben sie nicht zu Gesicht bekommen.
3. Den Leichnam glaubten sie zu finden und mit Balsam umwinden zu können; aber vor Schreck starr wurden sie durch das Wunder, das sie sahen: denn ein Licht fiel in ihre Augen wie ein klarer Sonnenstrahl, und sie hörten niedergesunken himmlische Worte.
4. Gottes Engel auf Erden offenbarte sich im Grab und sprach: Ihr Frauen, weint nicht, ihr sucht Jesus von Nazareth, trauert nicht, sondern freut euch sehr, der Herr ist auferstanden, all sein Schmerz und all sein Leiden ist zu Ende.
5. Erschreckt und fürchtet euch nicht, der Gekreuzigte ist auferstanden, seht genau den Platz im Grab, wo er tot gelegen hat; darum singt man Alleluja droben auf dem Himmelsthron, Alleluja süßer Klang.

6. Weil Christus auferstanden ist, hofft er, daß sich niemand mehr vor dem Tod oder vor der Hölle oder vor des Teufels Gesellen fürchte. Darum ist der Herr erstanden, darum ist er auferstanden, daß ich der Hölle ohne Furcht entgehen sollte.
7. Hinweg dann, Tod, hinweg, Hölle und Sünden, weg du, Satan, in dein Reich, denn den Streit hast du verloren, Gottes Sohn hat mich erkoren. Darum ist der Herr erstanden, darum ist er auferstanden, daß auch meine Seele nach dort droben gehen solle.
8. Laßt uns Gott, den Herrn, preisen, Lob und Ehre ihm erweisen, daß er vom Tode auferstanden ist und uns zum Himmel gewiesen hat. Dort singen die Geister ewig Alleluja vor Gottes Sohn, Alleluja, auf dem Thron.

Zur Melodie
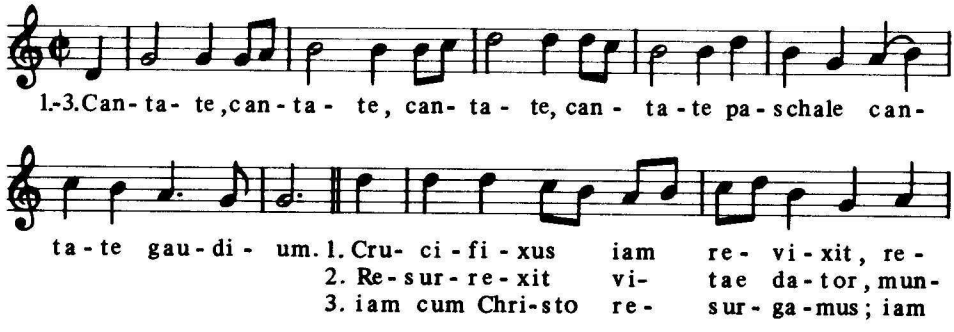
Die Melodie dieses Osterliedes entspricht – wie auch die Tonangabe in der Überschrift verdeutlicht – derjenigen von WE Nr. 17 *„Ave Jesu"* (Analyse s. dort), mit folgenden geringfügigen Abweichungen:

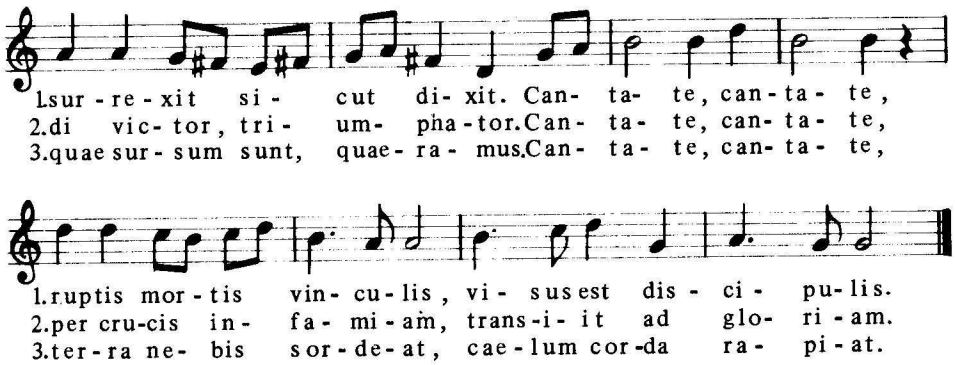
1. Die Notenwerte sind in Nr. 7 im Verhältnis 2:1 reduziert (Halbe = Viertel)
2. Die Pausenkomplexe, die Nr. 7 am Liedbeginn und vor Refrainbeginn notiert, sind hier nicht übernommen.
3. Die in Nr. 7 oft punktierten zweinotigen Phrasenauftakte bleiben in Nr. 34 ausnahmslos aequal.

Konkordanz

Hs Willebrinck, 141 (o.N.)

35. Cantate paschale gaudium
Paeschlied auct. A. Vanderschuer, ad melodiam: Triumpha





Osterlied, auf die Melodie „Triumpha"

1. [R.:] Singt in österlicher Freude. – Der Gekreuzigte lebt bereits wieder, er ist auferstanden, wie er gesagt hat. Singt, denn die Todesfesseln sind zerrissen, er ist den Jüngern erschienen.
2. [R. ...] Auferstanden ist der Lebensspender, der Sieger über die Welt, der Überwinder. Singt! Durch die Schande des Kreuzes ging er ein in die Herrlichkeit.
3. [R. ...] Laßt uns nun mit Christus auferstehen; laßt uns nun suchen, was droben ist. Singt! Laßt uns die Welt geringachten, der Himmel möge unsere Herzen emporreißen.

Zur Melodie

Die Melodie dieses Osterliedes ist – wie beim Titel vermerkt – Kontrafakt zu WE 39 *„Triumpha"* und entspricht daher u. a. WE 3, 11 und 12 (Kommentierungen s. dort).
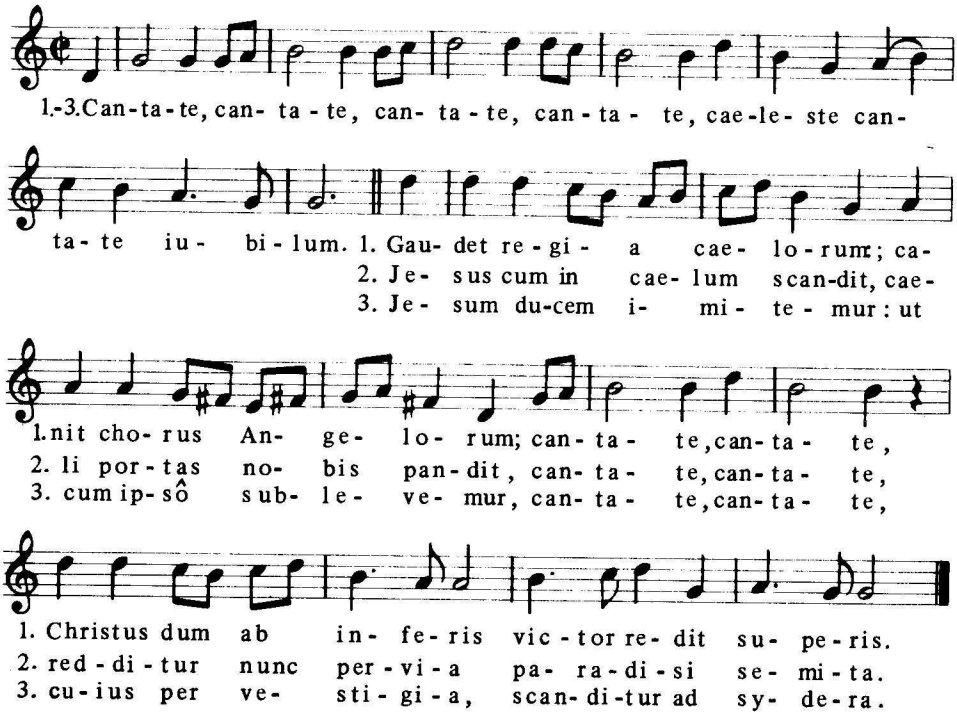
Konkordanzen

Missen en Gezangen 1781, 28
Messis copiosa 1761, 264 weicht in Text und Melodie von der WE-Fassung stärker ab.

Kontrafakturen

WE Nr. 3, 11, 12, 36, 39

36. Cantate caeleste iubilum
Op des Heeren Hemelvaertsdag, auct. A. Vanderschuer
op de wijze Triumpha



Zum Tag der Himmelfahrt des Herrn, auf die Melodie „Triumpha"

1. [R.:] Singt himmlischen Jubelgesang. – Es freuet sich die Himmelskönigin, es singt der Chor der Engel; singt, weil Christus von der Hölle als Sieger zur Menschenwelt zurückkehrte.
2. [R. . . .] Jesus, zum Himmel aufsteigend, öffnet uns die Tore des Himmels. Singt! Nun ist der Weg zum Paradies wieder frei.
3. [R. . . .] Laßt uns Jesus als Führer nachfolgen, damit wir mit ihm emporgehoben werden; singt dem, in dessen Nachfolge man zum Himmel emporsteigt.

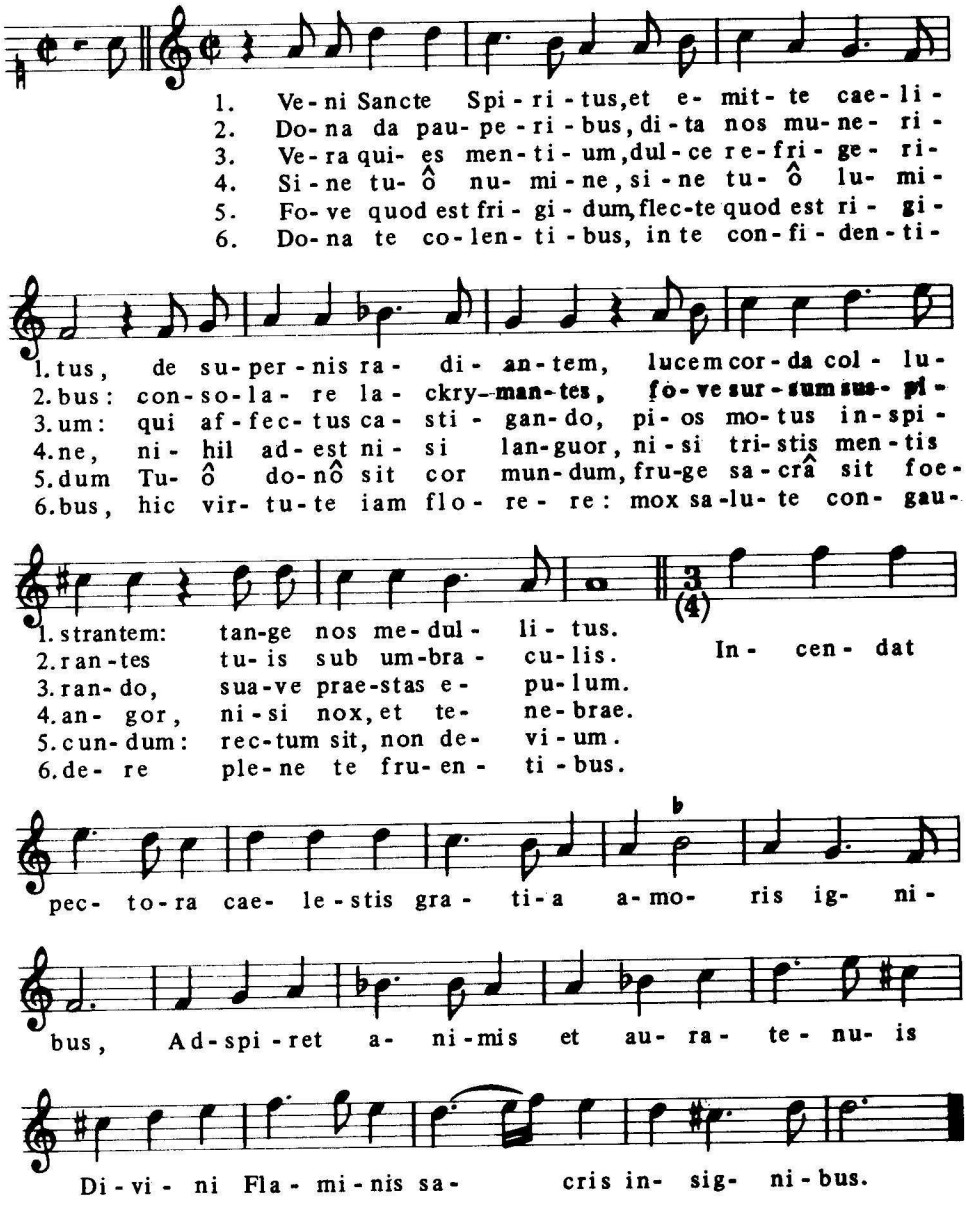
Zur Melodie

Das Lied ist eine Pfingstversion der kontrafazierten Vorlage WE 39 und damit u. a. melodiegleich mit Nr. 3, 11, 12, 35 (Kommentierungen s. dort).

Konkordanz

Missen en Gezangen 1781, 31 – mit Textabweichung in den Refrains: *„Cantate triumphum, ./., coeleste cantate gaudium"* im Eingangsrefrain, und analog *„cantate triumphum"* im Mittelrefrain, ansonsten aber sowohl textlich wie musikalisch weitestgehend identisch.

37. Veni Sancte Spiritus
Pinxter Lied auct. A. Vanderschuer, op de wijze: Festum Diem



Pfingstlied auf die Melodie „Festum Diem"

1. Komm, heiliger Geist, und sende von oben aus dem Himmel das strahlende Licht, das die Herzen hell erleuchtet: bewege uns in tiefstem Herzen. [R.:] Deine himmlische Gnade entzünde die Herzen mit der Glut der Liebe, und der zarte Hauch des heiligen Geistes hauche den Seelen das Mal der Heiligkeit ein.
2. Gib den Armen [deine] Gaben, mach uns reich durch [deine] Geschenke, tröste die Weinenden, richte auf die Seufzenden unter deinem Schutz. [R. . . .]
3. Du wahrer Friede der Seelen, du süße Erquickung: indem du die Leidenschaften zügelst und heilige Begeisterung weckst, bietest du köstliche Speise dar. [R. . . .]
4. Ohne dein göttliches Walten, ohne dein Licht ist nichts als Ohnmacht, nichts als dunkle Seelenangst, nichts als Düsternis und Nacht. [R. . . .]
5. Wärme, was kalt ist, beuge, was unbeugsam ist; durch deine Gabe mache unser Herz rein, an heiliger Frucht reich; gut sei es, nicht sündig. [R. . . .]
6. Gib denen, die in dich vertrauen, daß sie hier schon reich an Tugend sind [und] bald als Erlöste mit dir sich freuen und dich ganz genießen. [R. . . .]

Zur Melodie

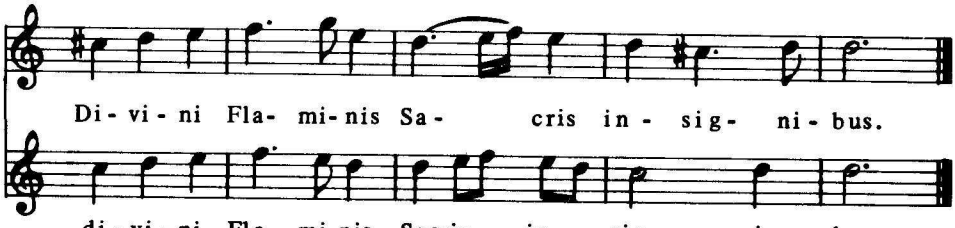
Die Melodie stimmt mit WE Nr. 8 *„Festum diem hodie"* und Nr. 26 *„'Tleven is een oogenblick"* überein (Kommentierung und Parallelbelege s. dort). – Abweichungen gegenüber Nr. 8:

1. T. 3, 1. Note (c") ist nicht punktiert
2. Refrain, T. 5: h' statt b', hier in Analogie zu Nr. 8 über der Note ergänzt
3. drittletzter Takt ist hier diminuiert.

Konkordanz

Missen en Gezangen 1781, 32, jedoch ohne die 3. WE-Strophe, ferner in der Tonalität noch stark modal, und mit einer interessanten melodischen Variante im Schlußteil, wie folgende Synopse mit WE (= NB 22a) zeigt:

NB 22 a



NB 22 b
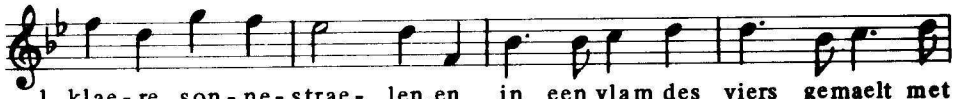
Hinzuweisen ist ferner darauf, daß dieses Lied trotz identischen Textincipits weder textlich noch melodisch Beziehungen zur alten, Bischof Langton von Canterbury († 1228) zugeschriebenen[27] Pfingstsequenz *„Veni sancte Spiritus"* hat.

[27] Riemann-Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, 1019. Bäumker I, S. 654 nennt allerdings König Robert v. Frankreich († 1031) als Autor und stellt fest, daß die frühesten Handschriften dieser Sequenz bereits jener Zeit entstammen und daher auch eine Verfasserschaft von Papst Innocenz III, die z. T. angenommen wurde, ausschließen.
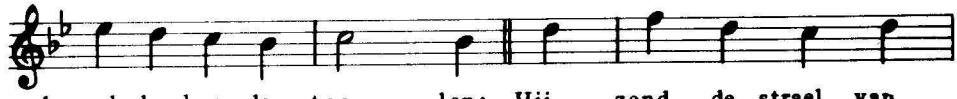
38. Den Heyl'gen Geest is neergedaelt
Pinxter Lied auct. J. Verhorst
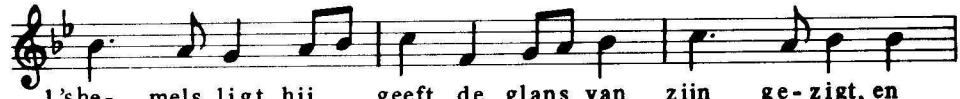


1. Den Heyl'-gen geest is neer - ge-daelt met
2. Van God den va- der, en den zoon, is
3. O God moet ik nu gaen van U, moet
4. De lief-de vliegt nu bo- ven al, zij
5. Wie zal mij hou- den van mijn God? Zal
6. Nog swaert,nog ee- nig cre - a - tuer, zal
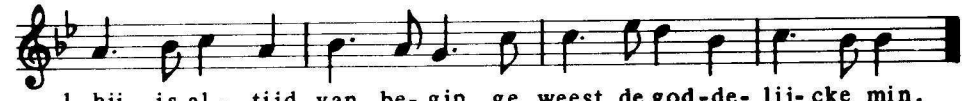


1. klae-re son-ne-strae- len,en in een vlam des viers gemaelt met
2. de- zen geest ge-zon- den, die op d'A-post' len als een kroon van
3. ik van U gaen vlug- ten,zoo geeft mij tog een an- der nu, die
4. kan hier al ver- win- nen, zij kaetst de krui-sen als een bal van
5. tri- bu- la- tie schey- den? Of zal het le- ven, of de dood mij
6. mij van hem ver-ley- den,nog kragt nog magt, nog soet, nog suer zal



1. veel-der han- de tae- len: Hij zend de strael van
2. vier, en vlam-me ston- den, De lief- de van den
3. mij ver-troost in't zug- ten, want zon- der dat en
4. buy-ten, en van bin- nen. Och mogt ik eens die
5. van Gods lief-de ley- den? Och neen, och neen, ik
6. ons van Je- sus schey- den. Voor- waer, voor-waer ik



1. 'she- mels ligt, hij geeft de glans van zijn ge-zigt, en
2. Heyl'-gen geest, ver- toont zig op dit pinx- ter-feest, hij
3. gaen ik niet,'t zouw eeu- wig we- zen mijn verdriet, want
4. soe- tig-heid be- proe-ven in mijn bit- ter-heid, en
5. ben ge-wis, de lief- de blijft daer Je- sus is, ik
6. ben ge-wis, de lief- de blijft daer Je- sus is, en



1. hij is al- tijd van be-gin ge weest de god-de- lij-cke min.
2. zend zijn ga-ven al- der-meest, die in bedruktheid zijn geweest.
3. god alleen is al mijn vreugd, waer in mijn hert en ziel verheugd.
4. mogt mijn hert in vlamme staen, het klaegen zou-de zijn gedaen.
5. ben gewis, dat door zijn geest, mijn ziel voor niemand is bevreest.
6. hij zal mij met vro-lik-heid ge- ley-den, tot myn za-lig-heid.

Pfingstlied
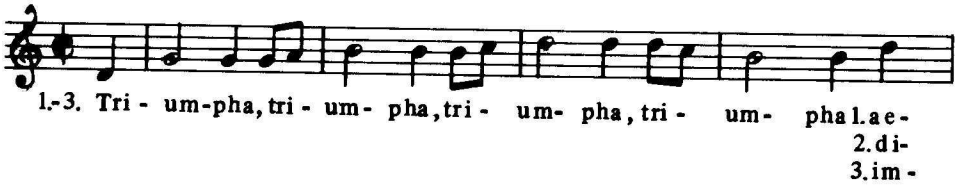
1. Der heilige Geist ist herabgekommen mit klaren Sonnenstrahlen und in einer Feuerflamme, geschrieben in vielen Sprachen: er sendet den Strahl des Himmelslichts, er gibt den Glanz seines Anblicks, und er ist vom Beginn aller Zeiten an die göttliche Liebe gewesen.
2. Von Gott, dem Vater und dem Sohn ist dieser Geist gesandt, der über den Aposteln wie eine Krone von Feuer und Flammen stand. Die Liebe des heiligen Geistes offenbart sich an diesem Pfingstfest, er sendet seine Gaben besonders denen, die in Betrübnis gewesen sind.
3. O Gott, muß ich nun von dir scheiden, muß ich von dir mich flüchten, so gib mir dann doch einen anderen, der mich tröstet im Leiden; denn ohne dies gehe ich nicht, sollte es ewig mein Kummer sein: denn Gott allein ist all meine Freude, in dem mein Herz und meine Seele froh ist.
4. Die Liebe fliegt nun über allem, sie kann hier alles gewinnen, sie fliegt überkreuz wie ein Ball, von außen und von binnen. Ach möchte ich einmal die Süßigkeit kosten in meiner Bitternis, und möchte mein Herz in Flammen stehen, das Klagen sollte ein Ende haben!
5. Wer soll mich von meinem Gott fernhalten? Drangsal [uns] scheiden? Oder soll das Leben oder der Tod mich von Gottes Liebe wegleiten? Ach nein, ach nein, ich bin gewiß, daß durch seinen Geist meine Seele vor niemandem sich fürchtet.
6. Weder Schwert noch irgendeine Kreatur soll mich wegleiten von Jesus, weder Kraft noch Macht, weder süß noch sauer soll uns von Jesus scheiden. Fürwahr, . . . ich bin gewiß, die Liebe bleibt, wo Jesus ist, und er wird mich glücklich geleiten zu meiner Seligkeit.
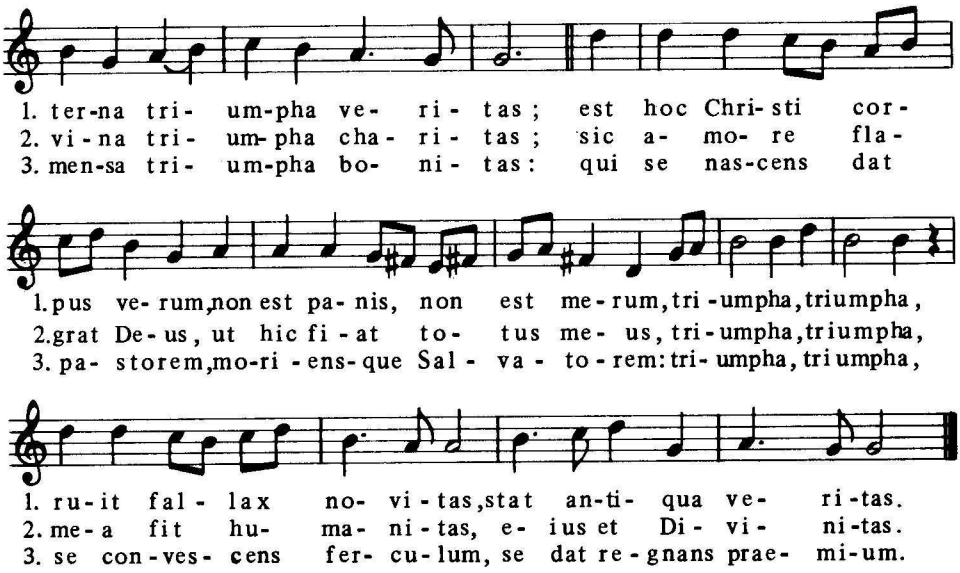
Zur Melodie

Als eigentümlich an diesem zweiten Pfingstlied der WE-Handschrift erscheint, daß die sehr symmetrisch in zwei 8taktige Perioden gegliederte Melodie trotz ihrer Länge und ihrer dualen Anlage die Grundtonart B-dur im Grunde nicht verläßt: An jeder ihrer konstant im Abstand von je vier Takten eintretenden Zäsuren erreicht sie nach kurzen Ausweichungen zur SD oder D und sogar Wechseldominante (2. Teil: T. 2 und T. 6) doch sogleich wieder die Tonika.
Der Melodiefluß wirkt imgrunde weitgehend organisch und geordnet und ist durch Motivbezüge (Punktierung) verklammert, die sich zum Ende hin extrem verdichten.

Konkordanzen und *Kontrafakturen* waren zu diesem Lied nicht auffindbar.

39. Triumpha aeterna veritas
In festo Corporis Christi





An Fronleichnam

1. Frohlocke, o ewige Wahrheit, dies ist der wahre Leib Christi, dies ist kein Brot, dies ist kein Wein, frohlocke! Es stürzt zusammen die falsche neue Lehre, die alte Wahrheit hat Bestand.
2. Frohlocke, o göttliche Liebe! So sehr brennt Gott von Liebe, daß er hier ganz mein Eigen wird, frohlocke, obwohl ich Mensch bin und er Gott.
3. Frohlocke, o unermeßliche Güte: mit seiner Geburt schenkt er sich als Hirte und sterbend als Erlöser, beim Abendmahl reicht er sich als Speise dar, der als König Herrschende gibt sich zum Lohn.

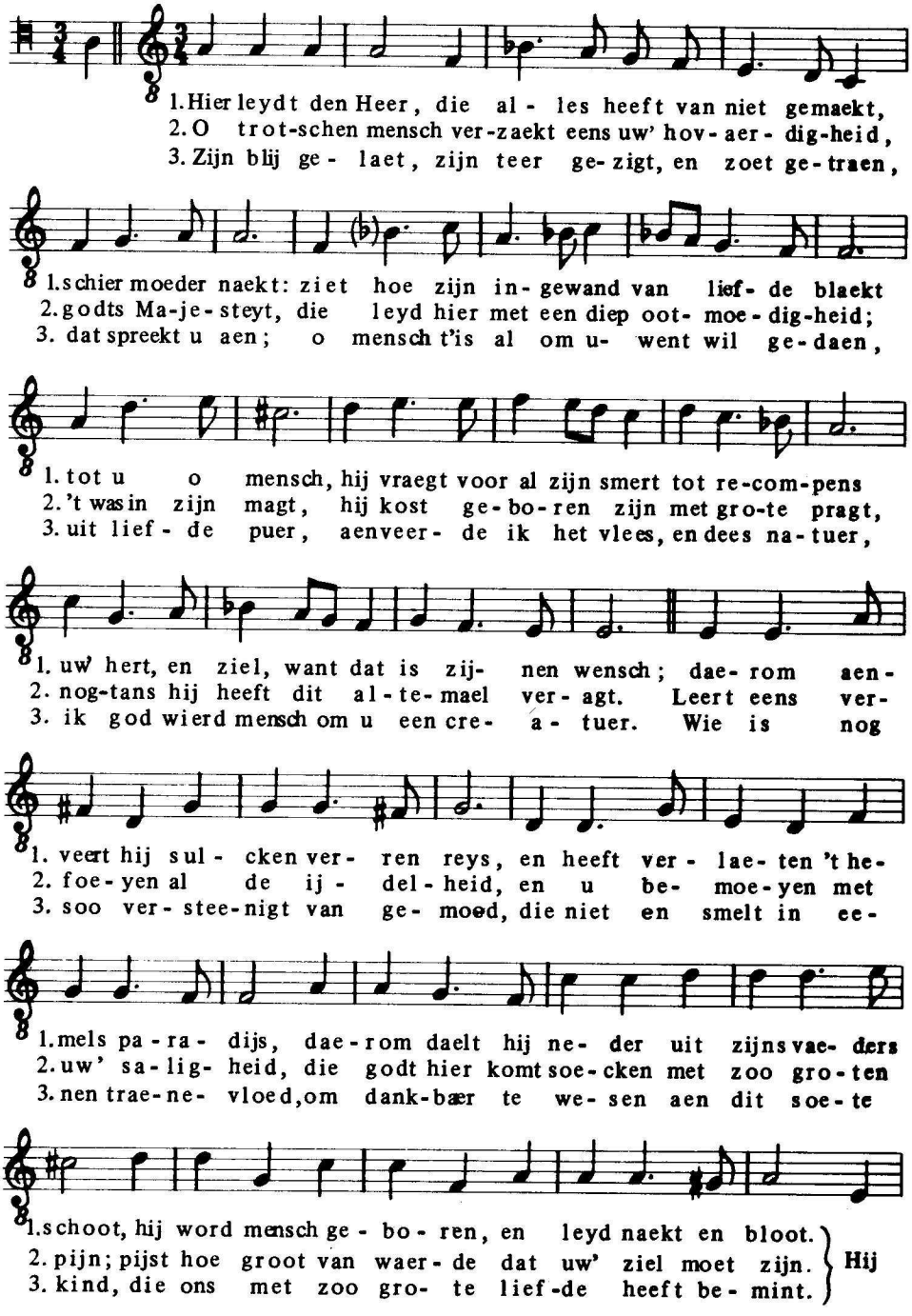
Zur Melodie

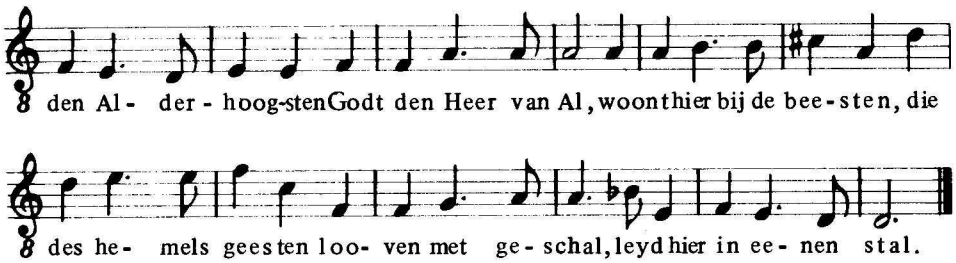
Dieses einzige Fronleichnamslied der Handschrift ist das letzte der insgesamt 6 Kontrafakta zur gleichen Melodie, die bereits in WE Nr. 3, 11, 12, 35 und 36 Verwendung fand (Kommentierungen s. dort).

Weitere *Kontrafakturen:*

Messis copiosa 1761 vermerkt bei nicht weniger als 22 lat. und ndl. Texten: *„op de bekende voys ‚Triumpha'"*; so u. a. bei *„Caecilia"*, *„Alleluja"*, *„Laudamus"*, *„Maria"*, *„Laetare"*, *„Joannes"*, *„Weest vrolyk"*, *„Dicamus"* und *„Salvete"*.

40. Hier leydt den Heer
Kerslied





Weihnachtslied

1. Hier liegt der Herr, der alles aus dem Nichts geschaffen hat, schier splitternackt: seht, wie sein Inneres von Liebe glüht für dich, o Mensch; er bittet dein Herz und deine Seele um Wiedervergeltung für all seinen Schmerz, denn dies ist sein Wunsch. Darum unternimmt er eine solch weite Reise und hat das himmlische Paradies verlassen, darum steigt er hernieder aus seines Vaters Schoß, wird er als Mensch geboren und liegt nackt und bloß.
   [R.:] Er, der allerhöchste Gott, der Herr des Alls, wohnt hier bei den Tieren, der, den die Himmelsgeister loben mit Schall, liegt hier in einem Stall.
2. O trotziger Mensch, widersage endlich deinem Hochmut: Gottes Majestät, die liegt hier in tiefer Demut; es war in seiner Macht, er konnte mit großer Pracht geboren sein; dennoch hat er dies gänzlich geringgeachtet. Lerne endlich, alle Eitelkeit zu verabscheuen, dich um deine Seligkeit zu bemühen, die Gott hier mit so großer Pein zu suchen kommt, seht, von welch großem Wert eure Seele sein muß!
   [R. . . .]
3. Sein frohes Antlitz, sein zartes Gesicht und seine süßen Tränen, das spricht dich an: [„]O Mensch, es ist alles um deinetwillen getan, aus purer Liebe nahm ich das Fleisch und diese Natur an, ich Gott wurde Mensch, um deinetwillen eine Kreatur["]. Wer ist noch so versteint von Gemüt, der nicht verschmilzt in einem Tränenfluß, um diesem süßen Kind dankbar zu sein, das uns mit so großer Liebe geliebt hat.
   [R. . . .]

Zur Melodie

Dieses erste Lied der die Handschrift abschließenden zweiten Gruppe von Weihnachtsliedern vertritt wieder mehr den Aria- bzw. Sololied-Typus: Schon in seinen Längendimensionen (48 Takte) überschreitet es die im volkstümlichen geistlichen Lied, noch mehr im Gemeindelied üblichen Grenzen. Dasselbe gilt wieder für den Dezimen-Ambitus und die durch einige Intervallsprünge und unerwartete Wendungen nicht immer leicht zugängliche Melodie einschließlich des Refrains, der zusätzlich noch durch einen stärkeren Konflikt zwischen Taktordnung (Dreier) und Textmetrum (Trochäus) belastet ist. Auch die zwischen F-dur, d-moll und z. T. g-moll sowie deren jeweiligen Dur- oder Moll-Quinttonarten ständig wechselnde Tonalität gibt der Melodie mehr kunstmusikalische Züge.

Relativ kompliziert ist ihre Form: zwar nicht in ihrer Grobgliederung, die eine relativ leicht erkennbare Dreiteiligkeit besitzt (A B R), sondern in der vielfältigen Binnenstruktur ihrer Glieder, die vorwiegend in der stark wechselnden Vers-, Reim- und Metrumstruktur des Textes ihre Basis hat. So resultiert die sehr unterschiedliche Phrasenlänge allein aus der ebenso unterschiedlichen Verslänge, die nahezu alle Varianten
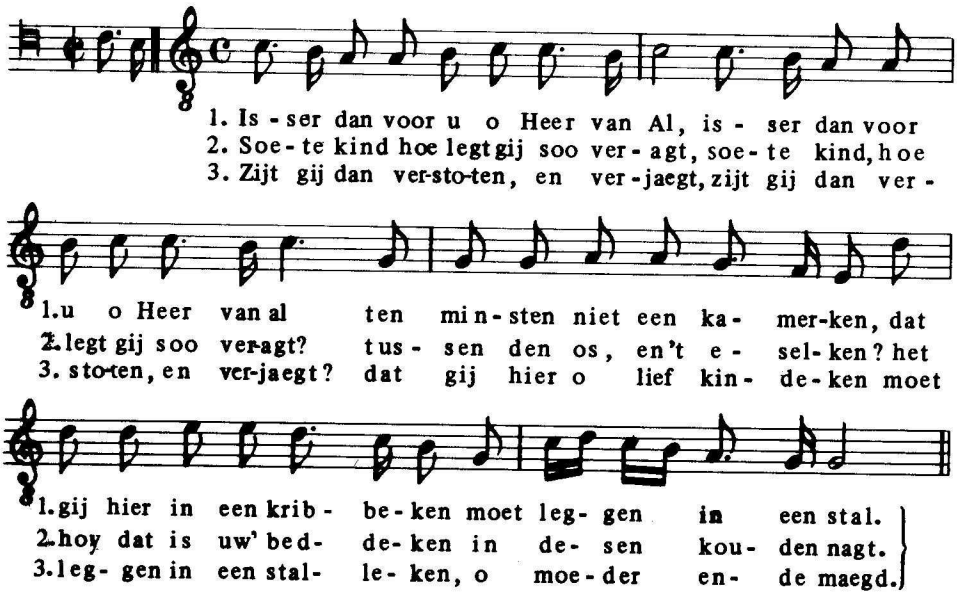
zwischen Zwei- und Sechshebigkeit durchspielt: Mit Ausnahme des mittleren Refrain-Reimpaares *„beesten" – „geesten"* ist nämlich jeweils das Reimwort und damit das Versende zugleich das durch Punktierung, Ultimadehnung und Zäsur zusätzlich markierte Phrasenende der einzelnen Melodielieder.
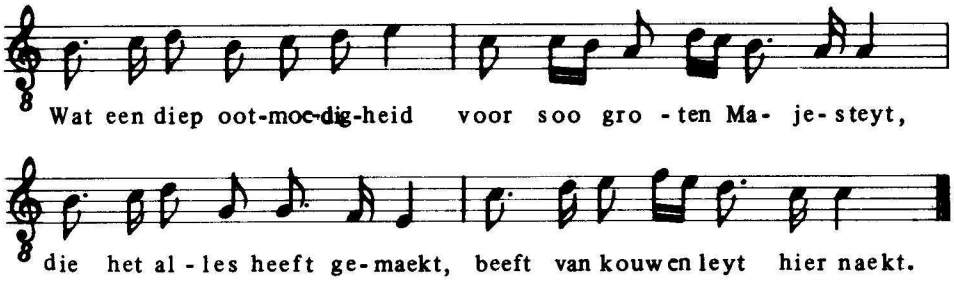
Konkordanzen

CN/Berckelaers 3, 1679, 36 ff. (BP). – Auch diese BP-Stimme – wieder einziges Überbleibsel des CN-Drucks – ist der WE-Melodie voll als homophone Begleitstimme unterlegbar. Nur übernimmt WE nicht den ihr angefügten Reprisen-Satz *„Soete kint"*, sondern beschränkt sich auf den eigentlichen Liedsatzteil, der laut Vermerk im BP-Stimmbuch für 2 Stimmen – sicherlich mit Bc-Begleitung – gesetzt war. Geht man angesichts der Übereinstimmung zwischen WE und CN davon aus, daß die CN-Melodiestimme die Vorlage für WE war, so handelt es sich um ein Tenorlied; denn WE setzt hier – erstmals – den Tenorschlüssel.

Missen en Gezangen 1781, 40 (NVA 20 059), ebenfalls original im Tenorschlüssel und bis auf wenige Akzidentien und einen abweichenden Ton (2. Note im 6. Takt c' statt WE d') melodisch und weitestgehend auch textlich mit WE identisch. Vom BP in CN/Berckelaers 3, 1679 aus beurteilt, ist bei diesem abweichenden Ton die WE-Fassung fehlerhaft; denn das d' der WE-Version kollidiert an dieser Stelle mit einem c der BP-Stimme.

41. Isser dan voor u
Kerslied





Weihnachtslied

1. Gibt es denn für dich, o Herr des Alls, nicht zumindest ein Kämmerchen, daß du hier in einem Krippchen liegen mußt in einem Stall? [R.:] Was für eine tiefe Demütigung für so große Majestät! Der alles geschaffen hat, bebt von Kälte und liegt hier nackt!
2. Süßes Kind, wie liegst du so verachtet zwischen dem Ochs und dem Eselchen? Das Heu, das ist dein Bettchen in dieser kalten Nacht. [R. . . .]
3. Bist du denn verstoßen und verjagt, daß du hier, o liebes Kindlein, in einem kleinen Stall liegen mußt? O Mutter und Magd! [R. . . .]

Zur Melodie

Mehr arios klingt auch diese Melodie: Obwohl liedhafte Züge sogar dominieren – Schrittmelodik; knappe Form; Refrain –, ist doch vor allem die fast verspielte Rhythmik und die Beweglichkeit der Melodie-Figuren – Sechzehntelpaar; Achtelpunktierung – mehr auf Sologesang zugeschnitten. Die wörtliche Text- und Melodiewiederholung am Anfang ist ebenfalls ein typisches Indiz für kunstmäßige Gestaltung. Dasselbe gilt schließlich für die unvermittelte Rückung von der Tonika zur Dominante am Schluß des 4. Taktes: Dort springt die Melodie aus einer tonikalen Phrase von der Tonika-Terz aus im Septintervall hoch zur Terz der Dominante.

Formal liegt eine Zweiteiligkeit vor, bei der Liedkern und Refrain im Verhältnis von (6taktigem) Vordersatz und (4taktigem) Nachsatz stehen und dem üblichen Modulationsschema unterliegen.

Das Wort-Ton-Verhältnis ist nur deklamatorisch und strukturell ausgewogen; weitergehende Beziehungen bestehen zwischen der durchaus heiteren Melodie und dem mitleidsvoll-klagenden Text nicht.

Konkordanzen
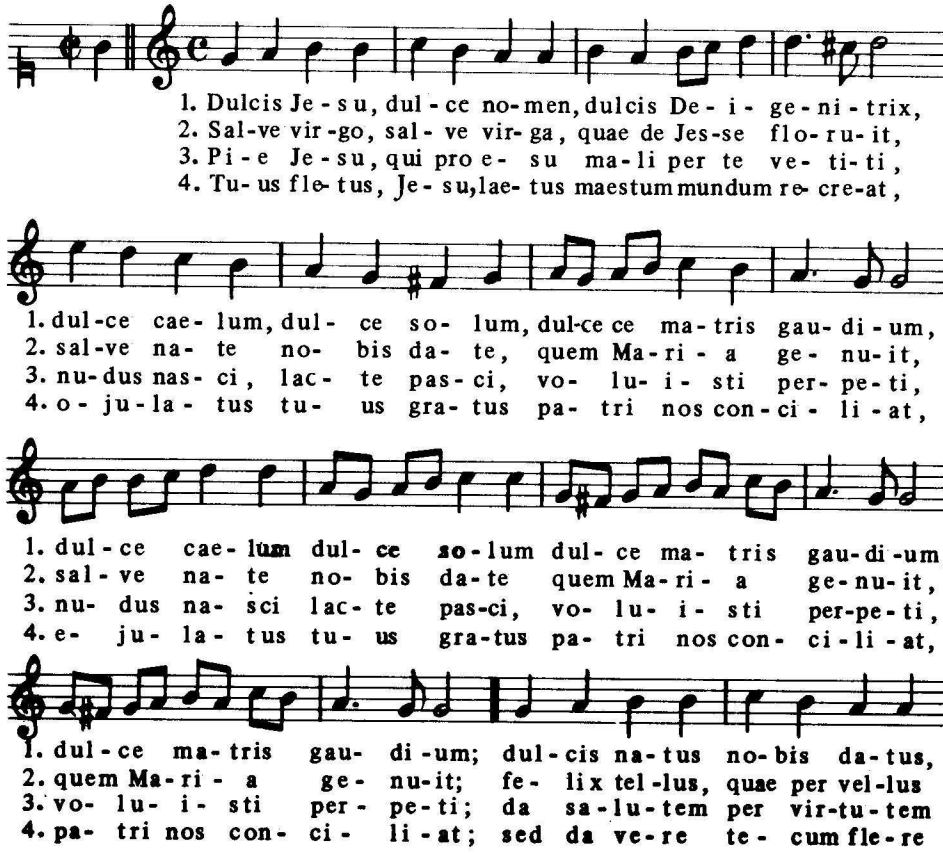
CN/Berckelaers 2, 1670: A und T je S. 6, BP S. 9 f.
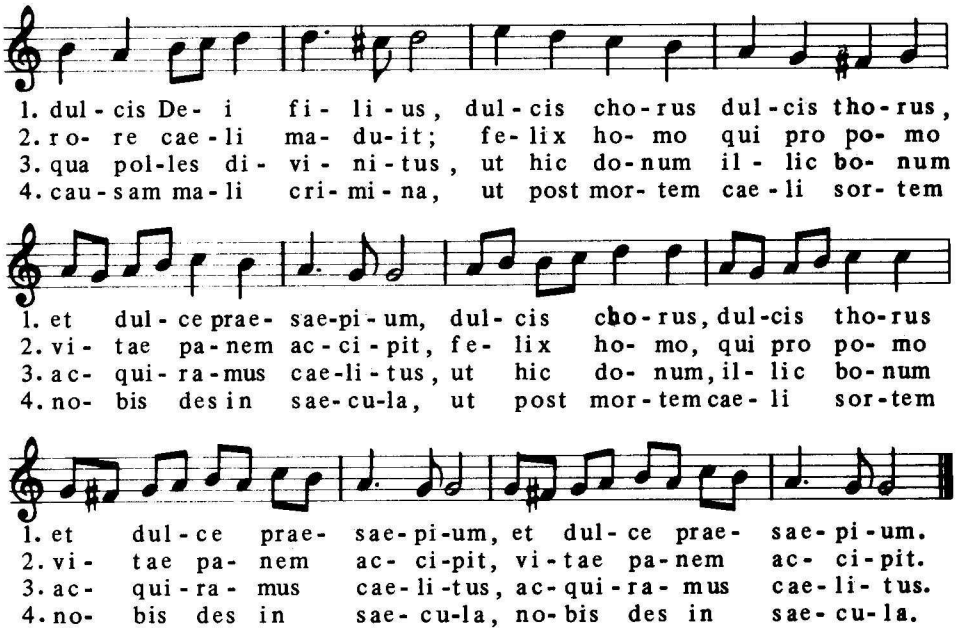
Der Liedteil zu vorliegendem Text ist in der Alt- und Tenorstimme ausgespart, d. h. mit *„tacet"*-Vermerk versehen. Nur für einen in WE nicht aufgenommenen Reprisenteil *„Sus kintien teer"* ist ihre Mitwirkung vorgesehen. Das verwundert beim Tenor insofern, als die WE-Stimme im Tenorschlüssel notiert ist und man also dazu neigen möchte, ihre Melodie hier als Solo-Tenorpart anzusehen, zumal der Liedsatz laut Angabe in den genannten Stimmbüchern als zweistimmig bezeichnet ist und der BP-

Part der WE-Melodie genauestens angepaßt erscheint – mit Ausnahme einer Schlußdehnung, die die drei letzten Notenwerte in CN verdoppelt. – So bleibt wohl nur die Erklärung, daß der WE-Schreiber, falls CN seine Vorlage war, die originale Sopran-Melodiestimme in den Tenorschlüssel umgeschrieben hätte – ggf. in Anpassung an spezielle Wettener Bedürfnisse. Dies scheint auch insofern bestätigt zu werden, als für sechs der sieben Lieder dieser letzten Weihnachtsliedgruppe der Wettener Handschrift der Tenorschlüssel verwendet ist und obendrein im zweistimmigen Satz (Baß + Oberstimme) eine solche Umbesetzung Sopran–Tenor ja problemlos möglich ist.

Wieder scheint WE die einzige Quelle für diese Melodie zu sein.

42. Dulcis Jesu, dulce nomen
Kerslied





Weihnachtslied

1. Süßer Jesus, süßer Name, süße Mutter Gottes, süßer Himmel, süße Erde, du süße Freude der Mutter; süßes Kind, uns geschenkt, süßer Sohn Gottes, süßer Engelchor, süßer Schoß und süße Krippe.
2. Sei gegrüßt, Jungfrau, sei gegrüßt, du Zweig, der aus Jesse erblüht ist, sei gegrüßt, Kind, uns geschenkt, den Maria gebar; glückliche Erde, die durch die Wolken von Himmelstau überquillt; glücklich der Mensch, der statt des Apfels das Brot des Lebens bekommt.
3. Guter Jesus, der du als Sühne dafür, daß von dem durch dich verbotenen Apfel gegessen wurde, erdulden wolltest, nackt geboren [und] mit Milch genährt zu werden: gib [uns] durch die Kraft, durch die du durch göttliche Fügung so viel vermagst, das Heil, daß wir im Diesseits deine Gnadengabe, im Jenseits das himmlische Heil erwerben.
4. Dein Weinen, o Jesus, macht die trauernde Welt wieder froh, dein teures Wehklagen vereinigt uns mit dem Vater; aber gewähre, daß wir mit dir die Ursache des Leidens, unsere Schuld, von Herzen beweinen, damit du uns nach unserem Tod für alle Ewigkeit Anteil an deinem Heil schenkst.

Zur Melodie

Hier liegt ein in seiner Großgliederung nur scheinbar zweiteiliges Lied vor, das in Wirklichkeit durch das Ausschreiben der Wiederholung doppelte Länge erreicht, bei anderer Schreibung also sogleich als 8strophige, melodisch geschlossene Form durchschaubar wäre. Damit kommt hier textlich fast in reiner Form nochmals der tradierte ambrosianische lateinische Hymnentypus vor, für den je 8 vierzeilige Strophen im – allerdings jam-

bischen und nicht, wie hier, troäischen – Dimeter bestimmend waren.[28] Nicht „ambrosianisch" ist der Reim

Die ruhig fließende, schrittmelodische G-dur-Vertonung setzt diese Versstruktur in völlig analoge 4taktige melodische Phrasen um; der Strophenbau wird dabei allerdings in doppelter Weise verschleiert: sie wiederholt nämlich zunächst den 3. und 4. Vers gemeinsam, bei neuer Melodie, und fügt dann nochmals den 4. Vers für sich, ebenfalls in seiner letzten Melodiefassung, als Coda-Abschluß an. So erweitert sich die geschlossene 8taktig-periodische Melodie des vierteiligen Strophenkerns noch um einen 4 + 2taktigen Nachsatz. Bemerkenswert an der zweiten melodischen Version von Vers 3 ist es, daß die Anapher-Textstruktur der 1. Strophe – die dreimalige Wiederkehr des *„dulce"* mit wechselndem Bezugssubstantiv – dort ihre vollkommene musikalische Entsprechung in der dreimaligen Sequenz einer jeweils geringfügig abgewandelten Melodiefigur findet.

Konkordanzen

Messis copiosa 1761, 26: die einzige zumindest weitgehend parallele, in Einzelheiten jedoch abweichende Melodiekonkordanz.

Textkonkordanzen enthalten:

Prieel 1614, 51 (NVA 19 690): nach Bäumker IV, 457, der früheste Beleg (6 Str.) des Liedes

Speyer 1631; Cölner Psalter 1638; Nordstern 1671, auch deutsch: *„Süsser Jesu, süsser Nahm"* . . . *„Ein überauß schönes Weynachtsliedlein"* (nach Bäumker I, Nr. 121)

Paradys Lofzangen 1646, 34 (NVA 22 262)

Midtwinter 1706, 34 f. (dort auch in dt. Übersetzung)

O + N Lofzangen 1740, 104

Bäumker IV, Nr. 49

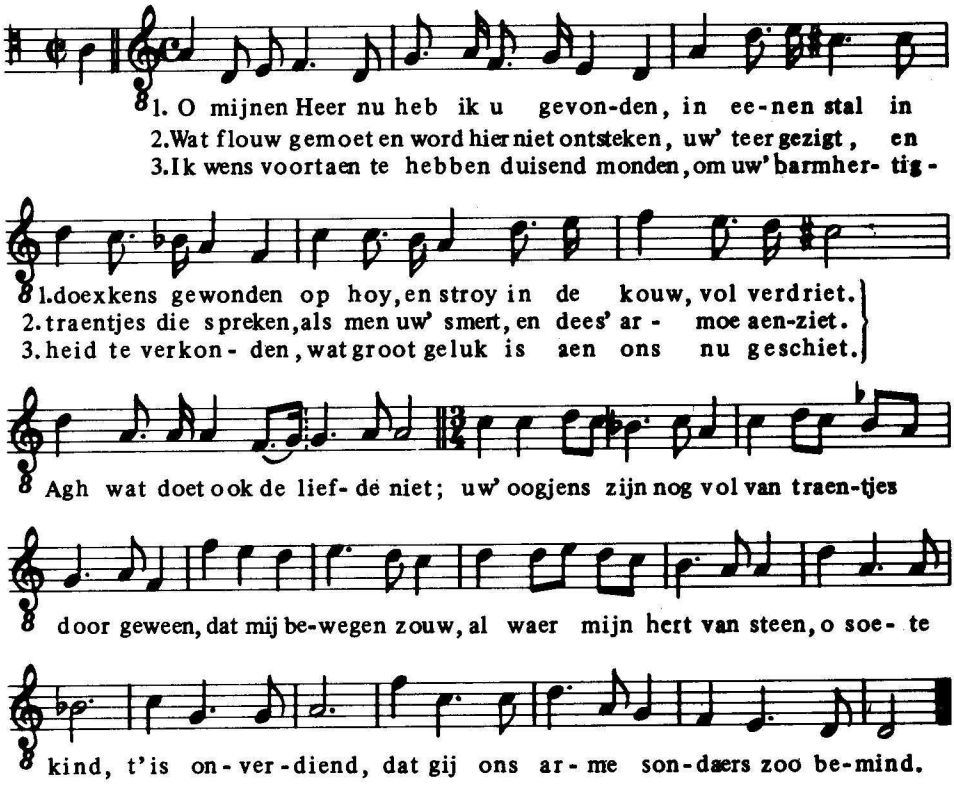
Chevalier I, Nr. 4904, datiert „1624"

Kontrafaktur

Extractum Catholicum 1631, 584 (NVA 23 003) *„Gauwe Miertjes, kleyne diertjes"*

[28] Siehe Schlager, K. H., Hymnen, in: GkKM I, S. 283.

43. O mijnen Heer
Kerslied



Weihnachtslied

1. O mein Herr, nun hab ich dich gefunden, in einem Stall, in Tüchlein gewunden, auf Heu und Stroh, in der Kälte, voll Verdruß. [R.:] Ach, was tut auch die Liebe nicht! Deine Äugelchen sind noch voll von Tränchen, ganz verweint, dies würde mich bewegen, wäre auch mein Herz von Stein! O süßes Kind, es ist unverdient, daß du uns arme Sünder so liebst!
2. Welches laue Gemüt wird hier nicht entzündet! Dein zartes Gesicht und die Tränen, die sprechen, wenn man deinen Schmerz und diese Armut ansieht. [R. . . .]
3. Ich wünschte fortan tausend Münder zu haben, um deine Barmherzigkeit zu verkündigen, welch großes Glück an uns nun geschieht. [R. . . .]

Zur Melodie

Nochmals ist hier der ariose Melodietypus vertreten und gibt sich durch ähnliche Merkmale zu erkennen wie in den voraufgehenden Parallelfällen: Sprungmelodik, dominante Achtelpunktierung, Dezimenambitus, wechselhafter modulatorischer Verlauf; und wieder enthält der Refrain ein weniger ambitioniertes, volkstümlicheres Melos.

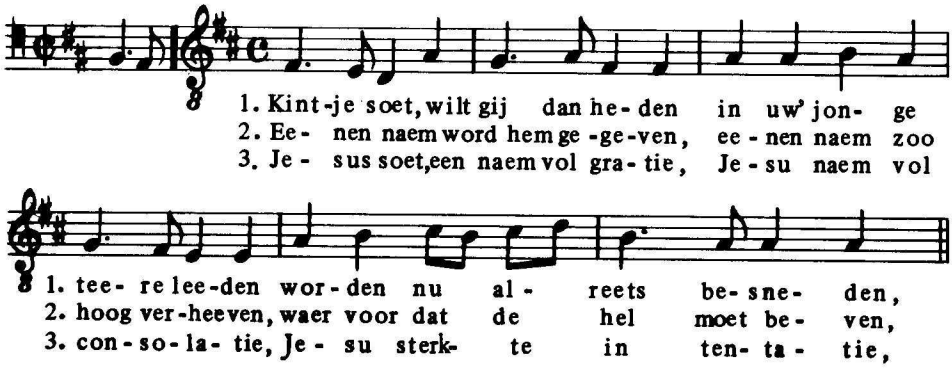
Dieser Refrain hat eine auffällige geteilte Anlage: Sein Anfangstext gehört – als allen Strophen gemeinsame Schlußsentenz – noch zum Liedkern und wird, musikalisch völlig analog, in den betreffenden beiden Takten auch in Metrum und Motivik als Schlußphrase des Melodiekerns ausgewiesen. Dann erst wechselt – nach beliebter, schon durch WE mehrfach belegter Manier – Mensur und Melodik, wobei der Wechsel in diesem Fall wieder mehrfach zu Spannungen zwischen dem beibehaltenen Textjambus und dem dreizeitigen Taktschema führt, d. h. auch zu fehlerhafter Textakzentuierung, die der akzentbetonte Dreier aufzwingt. Einen gewissen Ausgleich schafft das deutliche Bemühen um Anpassung der melodischen Phrasenbildung an die Vers-Reim-Struktur.

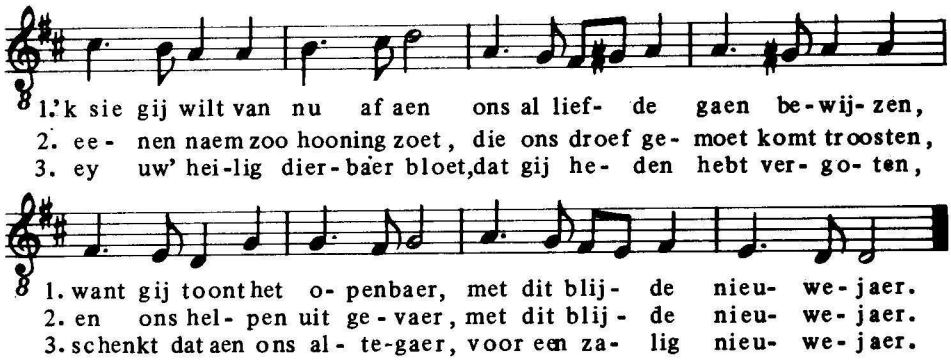
Konkordanzen

CN/Berckelaers 3, 1679, BP 23 f. – Auch in diesem Fall ist die BP-Partie der WE-Version exakt (eine Quintparallele ausgenommen) als im wesentlichen homophon geführte Fundamentstimme unterlegbar, wobei allerdings die 3/2-Mensur von CN an die 3/4-Mensur der WE-Notierung anzugleichen wäre. – Wie im WE-Lied 41 irritiert angesichts des Vermerks im BP-Part des Liedsatzes *„A 2. Canto & Basso"* der Tenorschlüssel der WE-Notierung; es sei denn, man akzeptiert die oben angedeutete Erklärung auch für dieses Lied. – Über die Baßpartie zum hier als *„Retornello"* bezeichneten Liedsatz hinaus enthält diese BP-Stimme noch eine Reprise *„Wie sal dit stalleken"*, die laut Vermerk für 6 Stimmen und Instrumente gesetzt war.
Geestelijke Kers-Liederen, 16 (o.N.)
Beiaardboekje, Nr. 39 (o.N.)

Auch diese WE-Melodie scheint zu den Unica dieser Hs zu gehören.

44. Kintje soet
Op nieuw jaers dag





Zum Neujahrstag

1. Süßes Kindchen, willst du denn heute an deinen jungen zarten Gliedern nun bereits beschnitten werden? Ich sehe, du willst von nun ab an uns alle Liebe beweisen, denn du machst das offenbar mit diesem frohen neuen Jahr.
2. Ein Name wird ihm gegeben, ein Name so hoch erhaben, wovor die Hölle beben muß, ein Name so honigsüß, der unser trauriges Gemüt trösten und uns aus der Gefahr zu helfen kommt mit diesem frohen neuen Jahr.
3. Süßer Jesus, ein Name voll Gnade, Jesus, Name voll Trost, Jesus, Stärke in Versuchung, ach, dein heiliges teures Blut, das du heute vergossen hast: schenk uns das allesamt für ein seliges neues Jahr.

Zur Melodie

Dieses zweite Neujahrslied der Sammlung hat überwiegend Liedcharakter und ist vor allem von auffällig konsequenter Motivbindung geprägt: Nicht weniger als 7 der 14 (= 6 + 8) Takte behalten nämlich den punktierten Rhythmus genau bei – übrigens trat er in WE-Lied Nr. 1 in ähnlicher Dominanz auf –, der mit dem 1. Takt exponiert wird; und fünf weitere Takte benutzen eine nur unwesentlich abweichende Variante. So nähert sich die Melodie mitunter einem Skandieren, zumal sie ausnahmslos (wie ebenfalls schon Lied 1) aus zweitaktigen Phrasen zusammengefügt ist; sie fängt jedoch die allzu schematische Wiederkehr meist durch eine der rhythmischen Varianten ab bzw. durch den Wegfall der Punktierung oder bringt angemessene melodische Abwechslung. Immerhin hat der Text – wie sein Reimschema a a a x y b b offenlegt – im ersten Teil mit seinem Haufenreim eine ähnliche Vereinheitlichungstendenz, wenn auch die nachfolgenden zwei Reim-Waisen den Kontrast bringen. Der sehr gleichmäßig skandierende Trochäus war offensichtlich ebenfalls von Einfluß auf die Melodik.

Konkordanzen

CN/Berckelaers 2, 1670, C II S. 13. – Dieses Stimmbuch vermerkt unter dem mit WE übereinstimmenden Textincipit ein *„tacet"* und beteiligt die Stimme nur an der in WE nicht enthaltenen Reprise *„Het was ghewoorden"* für 4stimmigen Chorsatz und Instrumente, die unter dem Incipit *„Soet kint Tacet"* auch im T-Stimmbuch, S. 11, angefügt ist.

CN/Berckelaers 3, 1679, BP S. 13. – Der BP-Part enthält wieder sowohl den für C und B gesetzten Liedteil als auch jene Reprise; er ist der WE-Melodie voll unterlegbar, wenn man ihn von G-dur nach der von WE notierten Tonart D-dur transponiert. – Auch hier weicht der WE-Schlüssel (T) von der CN-Besetzung (C) ab.

CN/Y 2, T S. 11 ff.: – Diese Ausgabe enthält für den Liedteil – hier als *„Kintien soet"* geschrieben – nur den tacet-Vermerk und stattdessen die Noten für zwei Reprisen: *„O Jesu aldersoetsten naem"* und *„Daer is een groot gerucht"*. Ob diese CN-Edition also wirklich eine Konkordanz mit WE enthielt, ist kaum sicher festzustellen, da andere Stimmbücher nicht überliefert sind.

Beiaardboekje, Nr. 13 (o.N.)
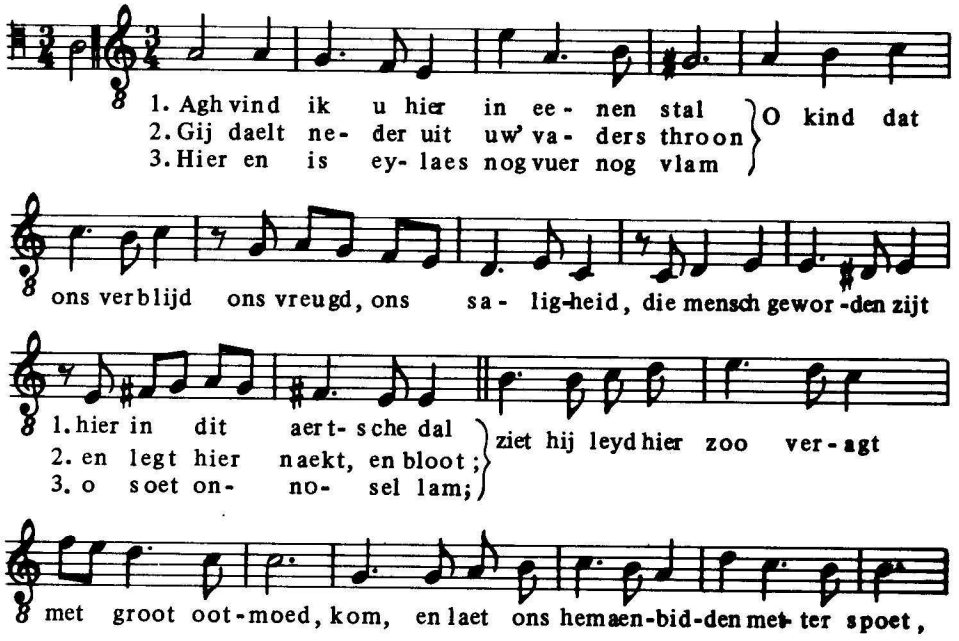
Geestelijke Kers-Liederen, 18 (o.N.)
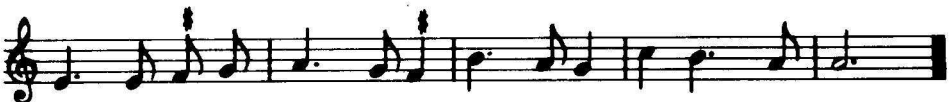
Missen en Gezangen 1781, 44 (NVA 20 069). – Diese Quelle steht original in F-dur und im Tenorschlüssel: Sie fügt wie CN als Refrain *„Het was geworden"* an.

Aengwarda 1757, 59, enthält weitgehend verwandten Text mit anderer Melodie.

Peeters, Kerstlied, 100, druckt eine kurz vor der Jahrhundertwende in der Nähe von Brecht/Ndl. aufgezeichnete Version des Neujahrsliedes *„Zoete Jezus uitverkoren"* ab, die in Str. 3 und 4 verschiedene, nahezu wörtlich mit WE-Str. 2 identische Textwendungen hat.

45. Agh vind ik u hier
Weihnachtslied





Weihnachtslied

1. Ach finde ich dich hier in einem Stall,
   [R.:] o Kind, das uns glücklich macht, unsere Freude, unsere Seligkeit! Der Mensch geworden ist –
   hier in diesem irdischen Tal
   [R.:] seht, er liegt hier so verachtet mit großem Kummer; kommt und laßt uns ihn anbeten, sputet euch, laßt uns singen: Willkommen, o süßes Kindchen!
2. Du steigst nieder von deines Vaters Thron,
   [R. . . .]
   und liegst hier nackt und bloß;
   [R. . . .]
3. Hier ist wahrhaftig weder Feuer noch Flamme,
   [R. . . .]
   o süßes unschuldiges Lamm,
   [R. . . .]

Zur Melodie

Vom Ambitus her (Undezime c' – f') beurteilt, noch mehr aufgrund der affektbetonten Pausierung an drei Taktanfängen im Liedkern und der Motiv-Vielfalt, ordnet sich dieses Refrainlied (Form: A R) wieder mehr den ariosen WE-Belegen zu. Die relativ komplizierte Binnenharmonik, die sich in tonal recht wechselhaften Wendungen und Übergängen der Melodie zwischen Dur-Moll-Tonalität und Modalität auswirkt, legt dies ebenfalls nahe. Nicht von ungefähr hatte der WE-Schreiber hier offensichtlich Schwierigkeiten mit der Akzidentiensetzung: In den Refraintakten 9 und 10 beläßt er f' statt fis', nimmt dadurch den Tritonus f' – h' in Kauf (T. 10/11) und verdirbt so die ab T. 9 sich vollziehende stufenreiche Rückmodulation $Tp^+ - {}^\circ T - S^+ - {}^\circ Sp - {}^\circ D - Tp^+ - D^+ - T$, d. h. den Weg C – a – D – h – e – C – E – a.

Das Wort-Ton- bzw. auch Takt-Textmetrum-Verhältnis ist nicht spannungsfrei, hat aber auch gut aufeinander abgestimmte Partien: so insbesondere im Refrainschluß bei „*willecom, willecom*" eine deutliche Korrespondenz zwischen der textlichen Wiederholung und der zugehörigen melodischen Sequenz-Analogie.

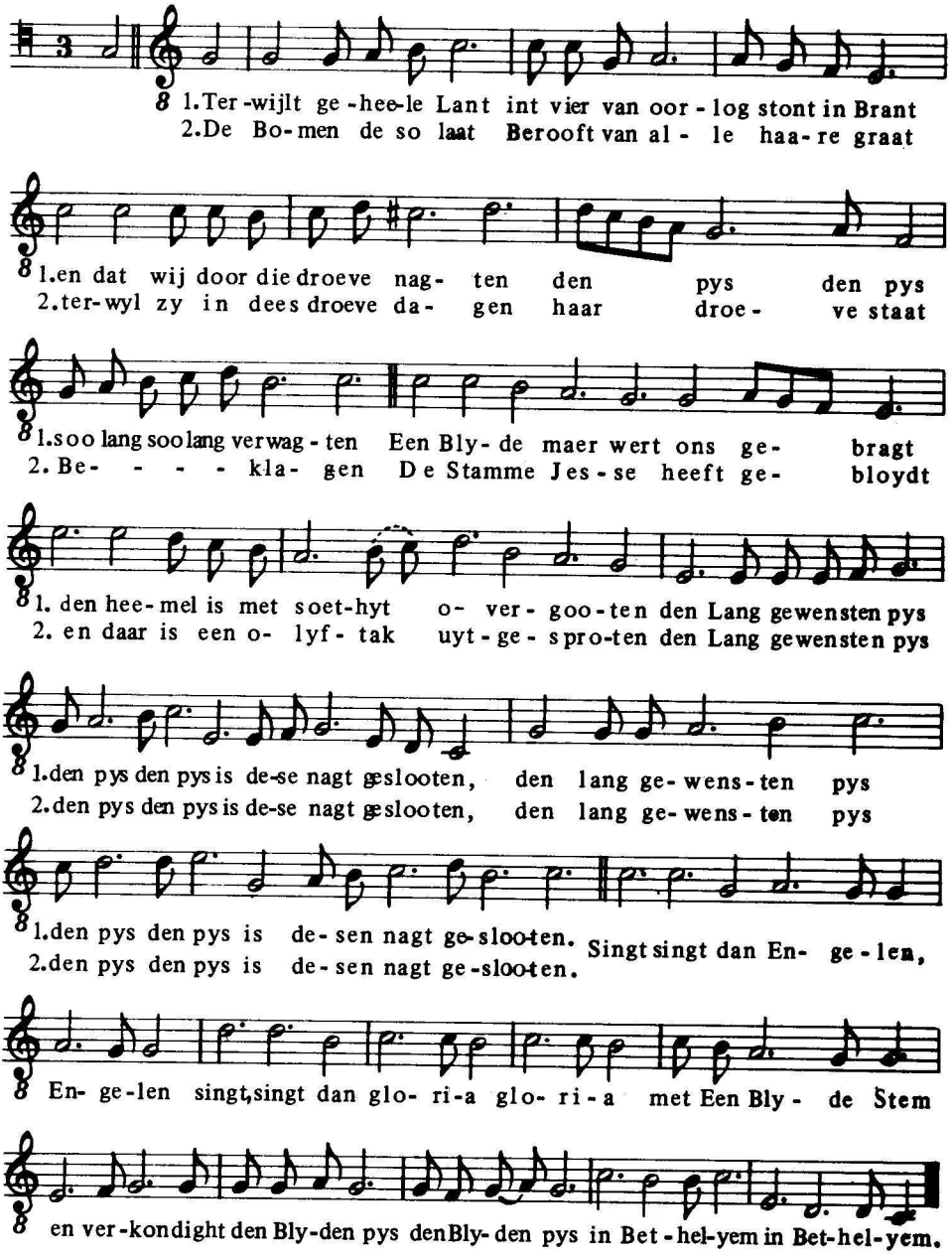
Konkordanzen

CN/Berckelaers 1, 1667: Vl I und A je S. 4, BP S. 4 f. – Violin- und Altstimme sind nur an einem von WE nicht überlieferten Reprisensatz „*O Heer 'tis onverdint*" beteiligt; für den der WE-Melodie zugeordneten Liedsatz haben sie Tacet. – Der BP-Part dagegen umfaßt beide Stücke und ist im zweistimmig homophon gesetzten Liedteil als ein WE genau entsprechendes Baß-Fundament geführt. Allerdings steht er in h-moll (WE: a-moll) und hat 3/2- statt 3/4-Mensur. Diese Baßstimme bestätigt im übrigen auch die Fehlerhaftigkeit der Akzidentien-Auslassungen im WE-Refrain.

Beiaardboekje 1728, Nr. 34 (o.N.)

Geestelijke Kers-Liederen, 55 (o.N.)

46. Terwijlt geheele lant
Kerslied

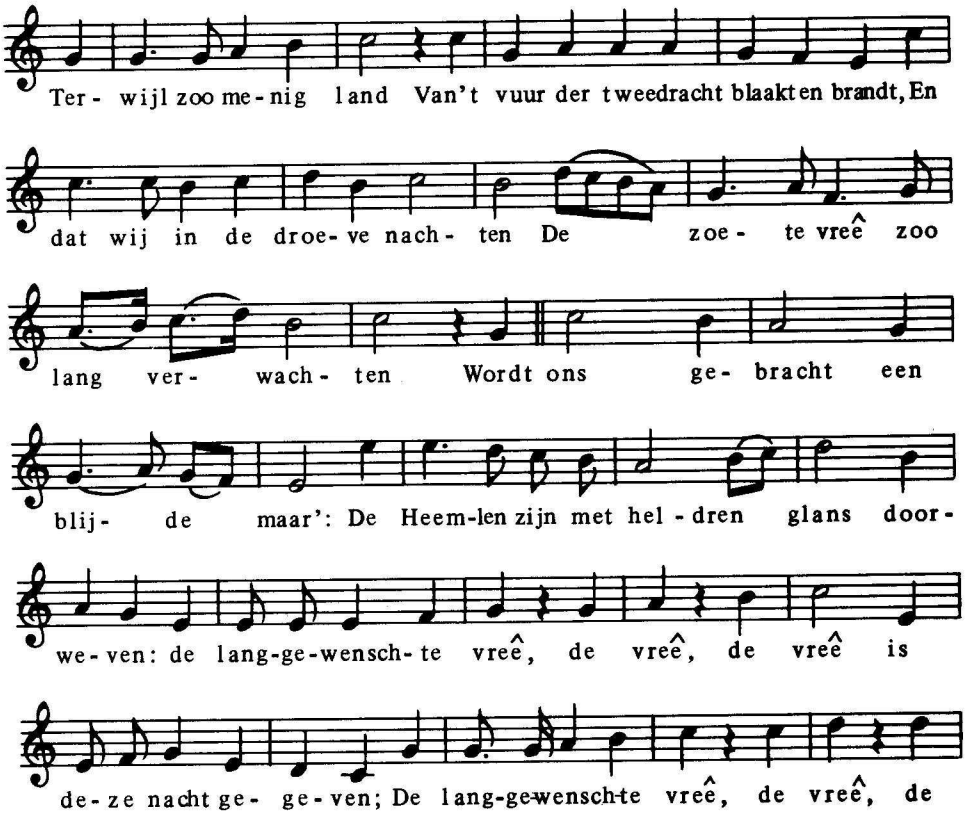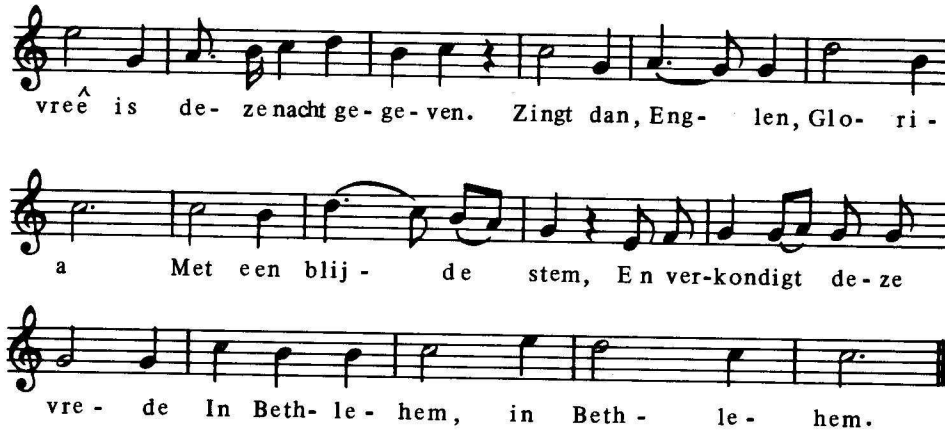


Weihnachtslied

1. Während das ganze Land vom Feuer des Krieges in Brand steht und wir während der düsteren Nächte so lange auf den Frieden warten, wird uns eine frohe Mär überbracht. Der Himmel ist von Süßigkeit übergossen, der lang ersehnte Friede ist in dieser Nacht geschlossen. [R.:] Drum singt, ihr Engel, singt Gloria mit einer frohen Stimme und verkündigt den frohen Frieden in Bethlehem.
2. Während die Bäume, die so spät all ihrer Schönheit beraubt wurden, in diesen trüben Tagen ihren traurigen Zustand beklagen, hat der Stamm Jesse geblüht, und ein Ölzweig ist dort entsprossen. [R. . . .]

Zur Melodie

Die Melodie ist aus der vorliegenden verderbten WE-Fassung, die von einem offensichtlich musikalisch nicht genügend geschulten Schreiber nach dem Gehör aufgeschrieben zu sein scheint, in ihrer Originalgestalt letztlich nicht mehr rekonstruierbar: Vor allem bietet sie nur sehr grobe rhythmische Relationen, während die melodischen Konturen sehr viel eindeutiger abzulesen sind. Diese lassen denn auch erkennen, daß diese WE-Melodie im Grunde weitgehend identisch ist mit einer textlich nur geringfügig abweichenden Fassung des gleichen Liedes bei Thym (1852), S. 50: *„Terwyl zoo menig land van 't vuur der tweedracht blaakt en brandt"*, die im folgenden zu Vergleich und ggf. Angleichung ebenfalls abgedruckt sei:





Der Vergleich zeigt, daß im Refrain WE textreicher ist und stellenweise Kurzphrasen emphatisch wiederholt, wo die Thym-Version knapper faßt[29].

Thym gibt seinem Abdruck einen für die Liedbiographie wichtigen und zugleich auch zeitgeschichtlich aufschlußreichen Kommentar mit: »*Aus dem vorigen* [also dem 17.] *Jahrhundert; Text und Melodie in mehr als einer Handschrift aus Delftland . . .*«: Wie jener spätere Schreiber B (s. o. S. 19 f.) mit der Niederschrift der inständigen Friedensbitte dieses Liedes in der Wettener Liederhandschrift einem nicht nur persönlichen Weihnachtsanliegen in notvoller Kriegszeit Ausdruck verliehen haben dürfte, so auch seine Zeitgenossen mit ihrer persönlichen Aufzeichnung dieses Liedes.

Sprachgeschichtlich interessant ist, daß die Thym-Version nicht mehr wie WE das im ndl. Barocklied häufiger anzutreffende alt- und mittelniederländische Wort „*pys*" bzw. „*peys*" verwendet, das seine aus gemeinsamer lateinischer Wurzel „*pax*" erwachsende Nähe zu Frz. „*paix*" und engl. „*peace*" deutlich erkennen läßt, sondern es durch das aus dem germanischen Sprachraum stammende, mit dt. „*Friede*" übereinstimmende Wort „*vrêe*", als – ebenfalls einsilbige – Kurzform von „*vrede*", ersetzt. Die nach wie vor auch am dt. Niederrhein bekannte sprichwörtliche volkstümliche Tautologie „*Pys en vrê*" (Ruhe und Frieden) bewahrt noch heute beide Worte einträchtig nebeneinander.

Diese sprachliche Eigenheit ergänzt sich mit verschiedenen musikalischen Symptomen – nämlich der weitgehenden Freiheit dieser Melodie von Motivbindung; der metrisch-rhythmischen Wechselhaftigkeit; der Symmetrieferne ihrer Proportionen; den beiden unvermittelten Melisma-Einschüben; und schließlich – läßt man den Rhythmus außer Betracht – dem tonal und melodisch fast gregorianischen Fluß ihres Melos – zu dem

[29] Durch den zweiten Refrain gewinnt dieses Lied eine ähnliche „szenische" Realität, wie sie bereits bei WE-Lied Nr. 1 ebenfalls der zweite Refrain bewirkte (s. o. S. 38, Thym-Konkordanz); wie dort wird hier nämlich die „Aufforderung" des ersten Refrains – hier „Singt dan Engelen Gloria" – realiter befolgt und dieses „Gloria" gesungen: ein „theatralisches" Moment im barocken geistlichen Lied, das die Nähe zum Mysterienspiel – speziell dem Krippenspiel – noch deutlich erkennen läßt, ja vielleicht auch in ähnlicher Weise fungierte.

Eindruck, daß dieses Lied wieder zur historisch älteren Schicht des Repertoires der WE-Handschrift gehört.

Konkordanzen

CN/C, 1651, A und Bc je S. 22. – Der Bc ist aufgrund der unklaren Notation der vorliegenden WE-Fassung natürlich nicht genau unterlegbar und stimmt ebensowenig ganz notengerecht mit der Thym-Version überein, ist aber doch sichtlich als Begleitung zu einer im ganzen gleichen, im Detail geringfügig abweichenden Fassung des gleichen Liedes komponiert, die der WE-Schreiber bei seiner Niederschrift möglicherweise im Ohr hatte – vielleicht in einer bereits umgesungenen Version.
Das Altus-Stimmbuch enthält nicht den Kern des Liedes, sondern nur eine mit dem WE-Refrain weitgehend textgleiche *„Reprise"* als Alt-Part eines laut Vermerk 6stimmig und mit 2 Violinen auszuführenden Satzes und den Cantus Secundus eines 2. Refrains zum lat. Text des Weihnachtsglorias *„Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae volunatis"*. Wie in der ndl. Version das (mit WE übereinstimmende) Wort *„peys"* immer wieder – und dabei noch weit häufiger als im WE-Refrain – emphatisch wiederholt wird, so im lat. 2. Refrain auch das Wort *„pax"*.

Hs Willebrinck, 115, ohne Melodie, aber weitgehend textgleich mit WE; die Tonangabe lautet *„stemme o iesu amor mi"* und deutet auf eine Liedvorlage, die vielleicht die ursprüngliche, d. h. auch CN und WE bereits vorausgehende gewesen sein könnte.

Gezangen in de kersttijd 1756, 7 (nach Thym, 50)

Thym, 1852, 50 (NVA 27 066): s. o. NB 23 *„Terwyl zoo menig land"*

Kontrafaktur

Hs Brüssel 4858, 216 f. *„Maria wie sagh oyt"*, S und B. – Der Sopran ist weitgehend, aber doch nicht völlig identisch mit Thym und ebenfalls nicht genau durch den CN-Bc bzw. CN-A unterlegbar; der B-Part ist aber bis auf geringfügige, z. T. nur auf die Umtextierung zurückgehende rhythmische Differenzen melodisch weitestgehend identisch mit dem CN-Bc, der dem Schreiber von Hs Brüssel also sicherlich als Vorlage gedient hat. Er notiert übrigens bei mit CN gleicher Notenlage im Liniensystem einen Baritonschlüssel und erhält damit automatisch eine von den geänderten Akzidentien mitvollzogene Transposition zum F-dur der Melodie.

2. *Die Liedmelodik*

Faßt man die Einzelergebnisse der vorausgegangenen Melodieuntersuchungen zumindest in ihren wesentlichen Grundzügen zusammen, so ergibt sich folgendes Gesamtbild: Formal und strukturell, aber auch tonal und diastematisch, rhythmisch und metrisch bilden diese 46 Lieder der Wettener Liederhandschrift ein bemerkenswert breites musikalisches Spektrum, in dem sich die Elemente unterschiedlicher Epochenstile und verschiedener Nationalstile, ebenso die Charakteristika diverser Musikgenres – insbesondere (Kunst)Lied, Gemeindelied, Aria und höfischer Tanz – teils miteinander verbinden, teils kontrastierend gegeneinanderstehen, wobei letzteres am häufigsten und auffälligsten im Gegensatz von Liedkern und Refrain ausgeprägt ist.

Formal hervorstechend ist die Vielfalt der Strophenformen, die das ganze Feld der Liedformen zwischen Barform und entwickelteren Bogenformen und Reihungsformen ausfüllen. Dabei überwiegt die aus der Suite übernommene Dualform. Durch Anfügung eines oder mehrerer Refrains, die wiederum als Anfangs-, Binnen- oder Endrefrain vorkommen und teilweise auch als (textlich) variierte Refrains begegnen, erfährt das Formenspektrum noch eine zusätzliche Ausweitung.

Die Refrainlieder sind in dieser Handschrift insgesamt eindeutig dominant: Sie stehen mit drei Fünfteln aller WE-Belege an der Spitze. Relativ häufig, nämlich in fast einem Drittel der 27 Refrainlieder, wird der Refrain durch Taktwechsel – und zwar in der Regel ein Wechsel von dem in den Liedkernen quantitativ leicht dominanten geraden Takt zum Dreier – deutlich gegen den Liedkern abgesetzt. Wo kein solcher Mensurkontrast besteht, ist in den meisten Fällen zumindest ein Wechsel im Melodiecharakter und eine Tendenz zu größerer rhythmisch-melodischer Einfachheit und zu stärkerer Taktakzentuierung festzustellen.

Strukturell finden sich streng periodische Gliederungen mit Phrasensymmetrie in fast klassischer Ausprägung neben völliger Asymmetrie und Aperiodik; ebenso Lieder mit ausgeprägtester Substanzgemeinschaft – sie sind in der Überzahl – neben Liedern, die fast völlig frei sind von Analogiebildung, also eine Art rhythmisch-melodischer „Prosa" darstellen[1] – ein Typus, der hier jedoch die seltene Ausnahme ist. – Wo es zu fast extremer Motiveinheit kommt, bleibt dennoch eine ausgleichende Vielfalt der Variantenbildung, der Binnengliederung und des Phrasenzuschnitts erhalten und verhindert zu große Gleichförmigkeit und Schematismus.

Auch Sequenzstruktur hat in diesen Liedern nicht die Dominanz, die sonst als typisch für die barocke Melodik anzusehen ist.[2] Zählt man nicht fälschlicherweise Melodien mit Phrasenanalogie und Motivkongruenz schon zur Sequenzmelodik, so bleiben sogar die Melodien, die schon im Liedkern wirkliche Sequenzierung als bevorzugtes Mittel der Melodiefortspinnung verwenden, in der Minderzahl. Häufiger beschränkt sich die Fortspinnung auf einmalige Sequenzierung, oder sie spart diese sogar im Liedkern völlig

[1] Abraham/Dahlhaus, Melodielehre, a.a.O. 41.

[2] s. u. a. Szabolski, Bausteine zu einer Geschichte der Melodie, a.a.O. 93: „. . . die Sequenz, die wichtigste melodiewebende Technik des Barock"; ferner Kat, De geschiedenis der kerkmuziek . . ., a.a.O. 152; Pollmann, Ons eigen volkslied, a.a.O. 127; Ursprung, Die katholische Kirchenmusik, a.a.O. 224; de Vries, Volk . . ., 298.

aus, um sie dann im Refrain stärker zu verwenden. Auch diese Eigenart hat Einfluß auf die im Vergleich mit der Liedkern-Melodik oft ungleich größere Griffigkeit und Eingängigkeit des Refrains – ein Faktum, das auf besondere aufführungspraktische Bedingungen schließen läßt.[3]

Strukturell auffällig ist schließlich noch die Tendenz zur Korrespondenz zwischen Text- und Melodiegestalt, wobei oft nicht nur die Form der Melodie der Textform analog ist, sondern teilweise auch die Versstruktur, das Versmaß und sogar die Reimordnung im Melodischen ihre Entsprechung finden. Daß hier stärkere Einflüsse der Rederijkers einwirken, ist mehr zu vermuten als zu beweisen; allerdings sind die Lieder überwiegend frei von jenen vielfach kritisierten Künsteleien einer Regelkunst und „Versschmiederei", wie sie zumeist als typisch für die Rederijker-Produktion angesehen werden.[4]

Überwiegend ist aber noch eine über das rein Gestaltliche hinausgehende Bemühung um die Einheit von *Wort und Ton* erkennbar. Wenn sie auch seltener bis zu konkreter Tonsymbolik führt, für die aber immerhin einige Belege in WE zu finden sind, so besteht doch in der Regel zumindest eine ausdrucksmäßige Korrespondenz zwischen Text und Melodie, welche durch Tongeschlechts-Charakterisierung und durch Abstimmung des Melodiecharakters in Rhythmus und Intervallführung auf den Text erreicht wird. Daß es in WE allerdings auch einige Ausnahmen mit deutlicher Inkongruenz von Text und Melodie gibt, hat die Einzelanalyse ebenfalls ergeben.

In der *Tonalität* dominiert neuzeitliches Dur. Mit einem Drittel der Melodien ist aber auch Moll – für eine Weihnachtsliedersammlung sogar überraschend – stark vertreten. Modalität kommt in reiner Form nicht mehr vor, ist aber anhand einzelner typischer Intervallführungen bzw. melodischer Wendungen wie an einer relativ labilen Leittonbehandlung mehrerer Lieder noch deutlich zu identifizieren. – Die immanente Harmonik der Melodien ist nur selten volksliedhaft schlicht auf die tonartlichen Grundfunktionen beschränkt – es sei denn in Refrains; vielmehr trifft man auf vielfältige Einwirkungen kunstmusikalischer Harmonisierung bis hin zu komplizierteren Modulationsverläufen.

In der *Diastematik* rangiert Schrittmelodik in Gemeindelied-Manier vor Sprungmelodik arioseren Typs. Insgesamt läßt sich auch schon eine gewisse Neigung des melodischen Duktus zur Dreiklangsstruktur erkennen. – Der Ambitus der WE-Lieder ist relativ oft recht groß.

Im *Deklamatorischen* ist Syllabik die Regel, wobei Akzent- bzw. Taktmelodik – stellenweise als dem Textmetrum streng angepaßte metrische Melodie ausgeprägt – bereits häufiger vorkommt. Andererseits begegnet sporadisch auch noch Melismatik. Gewisse Einflüsse haben – epochengemäß – schließlich auch Diminution und Ornamentik. Darin spiegelt sich allerdings auch der bereits angedeutete Einfluß kunstmusikalischer Musikgenres – insbesondere des weltlichen Sololiedes und der Instrumentalmusik, speziell der Suite[5] –

[3] s. u. S. 195.

[4] s. u. a. Friedrich/Killy, Literatur I, a.a.O. 204; Pollmann, Ons eigen volkslied, a.a.O. 70 f.; Wirth, Der Untergang . . ., a.a.O., 78 ff. und 175 ff.

[5] s. v. Dadelsen, Parodie und Kontrafaktur, in: MGG 10, 826; Heuel, Melodische . . . Wandlungen, a.a.O., 6.

auf das kirchliche Lied der Barockzeit wider. Ihr Vorbild wirkt sich darüber hinaus auch im rhythmischen Zuschnitt, im Ambitus, im Melodiestil und im harmonischen Verlauf dieser Lieder sichtlich aus. Von daher gesehen scheint zumindest aus der Perspektive der Lieder der Wettener Handschrift eine Feststellung von F. Krieg[6] an Berechtigung zu gewinnen: *„Das Barocklied ist ein Kunstlied und mußte erst seinen Weg zum Volk bahnen"* – wobei dieser Nachsatz allerdings noch der besonderen Nachprüfung bedürfte.

[6] Krieg, Kath. Kirchenmusik, a.a.O., 107.

3. Die Liedtexte: Sprachliche, theologische und volkskundliche Charakteristika

Der hervorstechendste Eindruck einer Gesamtsicht der Texte der Wettener Liederhandschrift ist wohl der einer reichen strukturellen, inhaltlichen und sprachlich-gestalterischen Vielfalt, die sich bei genauerem Zusehen als Spiegelbild der gleichen Vielfalt in der religiösen Barocklyrik und -lieddichtung Westeuropas schlechthin erweist und sowohl Traditionen bis zurück zur spätmittelalterlichen Lieddichtung[1] als auch die neuen künstlerischen, geistigen und religiösen Strömungen der Barockzeit[2] repräsentiert. –

Dennoch ist nicht zu übersehen, wie stark in den WE-Texten bei aller Variabilität im Detail und im Ganzen doch bestimmte Gemeinsamkeiten selbst zwischen den Liedern unterschiedlicher Festkreise des Kirchenjahres ausgeprägt sind.

So dominiert in nahezu allen Texten eine für das Barocklied typische didaktisch-katechetische Note[3], die u. a. auch Konsequenz eines barocken *„Rationalismus"* ist.[4] Teils vordergründig-unverhüllt, teils aber auch weniger auffällig und durchaus mit Zügen der *„neuen Mystik"*[5] und des aufkommenden Pietismus verbunden, stellt sich diese Textdichtung in den Dienst der Glaubensverkündigung, der religiösen Belehrung und Seelsorge, aber auch der theologischen Apologetik, wie sie für die Epoche der Gegenreformation charakteristisch, weil intentionsgemäß war.

[1] s. v. Duyse, De Melodie . . ., 185; Berger, Barock und Aufklärung im geistlichen Lied, 24.

[2] R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Tübingen ²1965: vgl. G. Schuhmacher, Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Erforschung des deutschen Kirchenliedes im 17. Jh., in: JbLH 13, 1968, 199.

[3] Wirth, Der Untergang . . ., 253; Abel-Struth, Die Texte weihnachtlicher Hirtenlieder, in: Hdb. des Volksliedes I, 1973, 424; Kat, De geschiedenis der kerkmuziek . . . sedert de Hervorming, Hilversum 1939, 146, wo weniger von „didaktischer" als von „moralistischer" Ausrichtung gesprochen wird; Härting, Das dt. Kirchenlied der Gegenreformation, in: GkKM II, 59.

[4] G. v. d. Leeuw, Beknopte Geschiedenis . . ., 205 und § 28; Vietor, K., Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung, in: Alewyn (Hg.), Deutsche Barockforschung, Köln ²1966, 50.

[5] v. d. Leeuw, ebda. 202; K. Vietor, ebda. 51.

Dieser apologetische Zug wird bezeichnenderweise in dem einzigen Fronleichnamslied der WE-Handschrift, *„Triumpha aeterna veritas"* (39), besonders deutlich. Die Apologetik entzündet sich hier an der zwischen den christlichen Konfessionen ja bis heute kontroversen Frage der Transsubstantiation und betont unter deutlicher Zurückweisung der *»falschen neuen Lehre«* fast kämpferisch die *»alte Wahrheit«* der katholischen Lehre: *». . . dies ist der wahre Leib Christi, dies ist kein Brot, dies ist kein Wein, frohlocke!«*

Theologisches Zentralanliegen der meisten WE-Lieder ist aber offenbar die Darstellung der Größe und Unverdientheit der Heilstaten Jesu für den Menschen – mit dem Ziel, aus der Beherzigung dessen die Einsicht und die Kraft für Buße und Umkehr zu gewinnen. – Paradigmatisch dafür sind in WE die in Lied 40 *(„Hier leydt den Heer")* in einem imaginären Dialog Jesus in den Mund gelegten Worte: *»O Mensch, es ist alles um deinetwillen getan, aus purer Liebe nahm ich das Fleisch und diese Natur an, ich Gott wurde Mensch, um deinetwillen eine Kreatur«*, ergänzt durch die bezeichnende Schlußsentenz: *»Wer ist so versteint von Gemüt, der nicht verschmilzt in einem Tränenfluß, um . . . dankbar zu sein.«*

Für die umfangreichste Liedgruppe der Handschrift: die *Weihnachtslieder* einschließlich der Dreikönigs- und Lichtmeß-Gesänge, resultiert daraus, daß sie alle Mittel barocker Rhetorik, Symbolik, Allegorie und Metaphorik einsetzen, um die Erniedrigung und Armut, die Not, Kälte und Bedürftigkeit des Kindes in der Krippe auszumalen[6] und so das Mitleid und die Einsicht in die eigene Mitschuld der Menschheit zu wecken.

Dies geschieht nahezu grundsätzlich unter bewußtem Einsatz vielgestaltiger barocker bzw. im Barock aus der reichen Texttradition der Kirche wiedergewonnener Antithetik: Der Gott des Weltalls (3; 12; 15), der große König (3; 11), der Herr des Donners (9; 21) und des Windes (28), Furcht und Schrecken der Völker (9) und der Hölle (16), der Herr der Herrschenden (14) und König der Engel (14), ja der Lenker des Universums (17) – er liegt als verlassenes, verstoßenes kleines Kind in einem schmutzigen Stall in einer Krippe: frierend, nackt und bloß, nur in ärmliche Windeln gewickelt, die Augen voller Tränen, zwischen der fühllosen Kreatur von Ochs, Esel und Schaf, auf Heu und Stroh gebettet: eine Sicht, die in einem Fall sogar zu so konkreter Feststellung führt wie *». . . kein Feuer, kein Holz, kein Essen, kein Koch«* (17), wobei dies allerdings eine der fast singulären Ausnahmen naiver Direktheit der Schilderung in der WE-Handschrift ist – entgegen so manchen anderen volkstümlichen Weihnachtsliedzeugnissen der Niederlande und der übrigen europäischen Regionen.[7]

In solcher mitleiderfüllten Sicht gewinnt das Weihnachtsfest – wie der Text der WE-Lieder deutlich ausweist – eine auffällig enge Beziehung zur Passion: Die Geburt Christi wird als der Beginn seines Leidens für die Erlösung der Menschheit gesehen

[6] Vgl. ähnliche Erscheinungen im deutschen Hirtenlied: s. Abel-Struth, Die weihnachtlichen Hirtenlieder a.a.O., 423 und 431; aber auch im französischen Weihnachtslied: s. de Smidt, Les Noëls . . ., 45, und Mak, J. J., Middeleeuwse kerstvorstellingen, Utrecht/Brüssel 1948, 71.

[7] de Smidt, Les Noëls, a.a.O., 66; A. Hartmann, Weihnachtslied und -spiel in Oberbayern, Mchn. 1875.

– eine inhaltlich-ausdrucksmäßige Konstellation, welche nicht zuletzt auch die musikalische Faktur der WE-Lieder deutlich geprägt hat.

Denn je nach dem Schriftverständnis und der exegetischen Position des Textverfassers überwiegt nun auf dieser gemeinsamen Basis einmal die Freude über die *»gute Mär«* der Ankündigung dieser Erlösung; dies ist allerdings der weitaus seltenere Fall, der in eindeutiger Weise nur bei den Liedern Nr. 1: Titer wat een goede maer; 2: Laet nu alle droefheid vlugten, und 18: Noyt en was 'er soeter nagt vorliegt.

Oder es dominiert eben das Mitleid mit dem unschuldigen „Lamm" (so Lied 4/2 und 20/2), wobei schon dieses aus der Passionssymbolik stammende Leidens- und Opfer-Emblem die aufgewiesene hermeneutische Tendenz unterstreicht. Diesen Typ eines sozusagen weihnachtlichen Passionsliedes vertritt besonders nachdrücklich Lied 25: O wereld vol bedrog; aber auch Lied 9: Hoort o menschen; 10: Aenziet hoe Jesus schreyt; 16: O wonder; 17: Ave Jesu; 20: Herderkens wilt tog; 23: Ontwaekt o traegen mensch; 40: Hier leydt den Heer; 41: Isser dan; 43: O mijnen Heer; und 45: Agh vind ik u hier. Nicht von ungefähr stehen diese Lieder fast ausnahmslos in einer für das Weihnachtslied ja doch überraschenden Molltonalität und weisen auch im melodischen Duktus und in der rhythmischen Gestaltung mehr oder weniger deutliche Züge solcher Ausdruckslage auf.

In einer wieder recht kleinen dritten Gruppe schließlich vereinigen sich beide Perspektiven – Weihnachtsfreude und Mitleid – relativ ausgewogen: so insbesondere in Lied 5: Wat kan het aerts geslagt; 8: Festum diem; 14: Plaudite gentes; und 21: Venite Pastores. Dabei findet in diesen Liedern meist spontan zunächst die Weihnachtsfreude ihren Ausdruck, bevor eine theologische Reflexion folgt bzw. als eine entsprechende Schlußsentenz angefügt wird.

Ähnliche theologische Sicht und pastorale Methodik wie bei den Weihnachtsliedern ist für die beiden *Fastenlieder* der Handschrift maßgebend: Auch hier verbindet sich eine stark emotionale Vergegenwärtigung der menschlichen Schuld und Unwürdigkeit, hinter der Tod und Gericht droht – so am deutlichsten in Lied 31: Alst leven gaet ten ende – mit einer besonders eindringlichen Darstellung der Opfertat Christi, welche in Lied 32 (Stelt u o mijn ziel) die Direktheit einer Kreuzweg-Szene im barocken Passionsspiel gewinnt. Beide Lieder münden wieder in Reflexion und Beherzigung, die dem Buß- bzw. Beichtmodell von „Reue und Vorsatz" bzw. von *„Contritio – confessio – satisfactio"* auffällig ähnlich ist.

Die drei *Osterlieder* (Nr. 33–35) und das Himmelfahrtslied (36) sind „psychologisch" anders ausgerichtet: Sie suchen mit Hilfe barocker Rhetorik eine starke Zuversicht und Erlösungsgewißheit zu vermitteln und die Größe des österlichen Sieges über Tod und Satan einsichtig zu machen, um so zur „Nachfolge Christi" zu ermutigen. Wieder tritt dabei die barocke Antithetik – z. T. auch in ihrer Zuspitzung zur Paradoxie – besonders hervor: Die Welt jubelt – die Hölle heult; Jesus triumphiert – am Kreuz; seine Wunden – strahlen wie Sterne; durch die Schande des Kreuzes – geht er ein zur Herrlichkeit; den Tod begräbt er – durch den Tod.

Es fällt auf, daß auch in beiden Osterliedern nochmals jene angedeutete Dreigliederung, d. h. ein methodischer Dreischritt der Aussage vorliegt: Ausgehend von einer Phase der

Information bzw. Vergegenwärtigung (Schriftstelle; heilsgeschichtliche Situation) folgt eine Phase der theologischen Besinnung, und diese mündet abschließend in eine subjektbezogene „Anwendung" bzw. auch in eine tiefere, allgemeingültige theologische oder glaubenspraktische Einsicht, die ggf. als Schlußsentenz formuliert wird.

Diese Anlage ist für viele Lieder der Wettener Handschrift kennzeichnend: ein didaktisches Modell, das z. T. übrigens auffällige Parallelen zur Predigt älteren Typs erreicht. Überhaupt legt WE nahe, einmal den Einfluß der Predigt auf das geistliche Lied der Barockepoche zu untersuchen, zumal auch in dieser Epoche die Personalunion von Prediger und Liedautor keine Seltenheit ist. Offensichtlich sind nämlich beide Grundtypen der Predigt[8]: die Homilie als die von einem Schrifttext ausgehende Predigt, und der Sermon, die Themapredigt, manchen Liedtexten sehr benachbart; und die in WE mehrfach vertretene Dialoganlage – teils echter Dialog, teils, wie man ihn nennen könnte, rhetorischer, d. h. ohne realen Partner gestalteter Dialog (s. die Lieder 1, 4, 7, 11, 12, 15, 19 bis 23, 27, 30, 41, 44, 45) – gehörte bereits in der Dialektik der scholastischen Predigt zu einer Grundform, die durchaus ein Vorbild des Dialogliedes gewesen sein könnte[8] – einschließlich der Rolle des imaginären Sprechenden, die viele WE-Liedtexte aufweisen; sie berührt sich allerdings auch mit der Darstellungsweise im geistlichen Spiel, genauer: mit dessen allegorischen Gestalten bzw. ihrer besonderen Redeweise und Funktion. – Vom Predigtstil her fände schließlich auch die in WE wie in der Barockliteratur insgesamt ja vielfach anzutreffende rhetorische Sprache und Bildwahl eine plausible Erklärung.

Eine solche Nähe zur Predigt zeigen vor allem die Lieder Nr. 2: Laet nu; 5: Wat kan – dies ist ein besonders deutliches Beispiel; 8: Festum diem – ein sehr bilderreicher Text; 9: Hoort, o menschen, und 10: Aenziet, hoe Jesus schreyt, wobei diese beiden Lieder an verschiedenen Stellen sogar die für die Predigt charakteristische Anrede der Zuhörer enthalten; 26: 'Tleven is een oogenblick – die wohl eindruckvollste Bußpredigt in WE; 34: 'tis den dag – ein beredtes Beispiel des Homilie-Typus; und 40: Hier leydt den Heer, auch dieses Lied wieder mit einer – mahnenden – Anredeformel (Str. 2) versehen.

Noch eine andere liturgische Textgattung hat offensichtlich Einfluß auf die WE-Texte und – nimmt man sie als Paradigma – auf das Barocklied gehabt: die Oration, d. h. jene typische Gebetsstruktur, die mit einer Grundsatzfeststellung eröffnet wird („O Herr, der du . . .") und in eine Bitte mündet („. . . gewähre gnädig, daß . . ."). Es ist unverkennbar, daß verschiedene WE-Liedtexte eben diese Anlage zeigen, und zwar z. T. als ganzes Lied – so bei Nr. 24: O Maria fulges polo –, in der Regel aber als Einzelstrophe wie in Nr. 8 (Festum diem) Str. 4; 14 (Plaudite gentes) Str. 4; 20 (Herderkens wilt tog) Str. 2; 42 (Dulcis Jesu) Str. 3 und 4 – wohl die eindeutigsten „Orationen" von WE; und schließlich Lied 44 (Kintje soet) Str. 3.

Ein wieder andersartiger Liedtypus der WE-Handschrift steht in deutlichem Bezug zu einer dritten liturgischen Textgattung: zur Litanei. Inhaltlich sind gerade die Lieder dieses Typs obendrein deutliche Belege für die in der mittelalterlichen Mystik wie

[8] s. Friedrich/Killy, Literatur II/2, 443.

der Devotio moderna bereits vorgeprägte *„Jesusminne"* im Barocklied[9]. Die Koppelung beider Elemente findet sich besonders deutlich in Lied 6: Amo te benigne Jesu und seiner ndl. Kontrafaktur Lied 13: Ik bemin u lieven Jesus: beide außerdem Belege des barocken „häufenden Stils"[10], hier in Gestalt litaneiartiger Reihungen von Liebespreisungen Jesu. Sichtlich litaneiverwandt sind auch Lied 8 (Festum diem) Str. 2 bis 5; 9 (Hoort, o menschen) Str. 2 und 3; 17 (Ave Jesu) Str. 1 und 2; 24 (O Maria) Str. 2 und 3; Lied 42 (Dulcis Jesu) Str. 1 und 2 mit einer Litanei von weihnachtsbezogenen Seligpreisungen, die in der Formulierung teilweise an die Marianischen Antiphonen erinnern, und Lied 44 (Kintje soet) zum Fest der Beschneidung des Herrn (Namen-Jesu-Fest) mit immer neuen Lobpreisungen des Namens Jesu.

Einige weitere die WE-Texte insgesamt betreffende Komplexe sind noch anzufügen, die z. T. zwar bereits beiläufig angesprochen wurden, aber noch detaillierterer Betrachtung bedürfen: das barocke Weltverständnis, wie es durch WE repräsentiert ist; die Bildwelt der Texte; die Neigung der Lieder zu fast szenischer Unmittelbarkeit der Textaussage; und schließlich: die aus typischen Textmotiven ablesbare Stellung der WE-Texte zwischen biblischer Tradition und volkstümlicher Überlieferung.

Auch in WE begegnen Lieder, die das eigenartige Weltverständnis des Barockmenschen: sein Spannungsverhältnis zum *„großen Gegenspieler Welt – dem ‚antagonista' auf der Bühne des Lebens"*[11] widerspiegeln. Schon in Lied 5 (Wat kan het aerts geslagt) Str. 8 wird das zum Topos gewordene Symbol der Welt als *»Jammertal«* (ndl. *„droevig dal"*) aufgegriffen. Lied 8 (Festum diem) läßt die Überzeugung von der *„sündigen Welt"* anklingen, während Lied 25 (O wereld vol bedrog) schon im Liedinzipit das barocke Grundthema der Weltverachtung anspricht und die Entlarvung der trügerischen Pracht der Welt mit einer Verfluchung dieser Pracht verbindet. Ihr wird als einzig Wahres *»Gottes Liebe«* gegenübergestellt, *»deren Zeichen der Glaube und die Hoffnung sind«* – die Trias der „Göttlichen Tugenden". Konsequenterweise ist Christus als Auferstandener nicht nur der Sieger über Tod und Satan, sondern auch der *»Sieger über die Welt«*, so in Lied 35 (Cantate paschale) Str. 2. Aus seiner Auferstehung wird folgerichtig die Forderung abgeleitet, zu *»suchen, was droben ist«* und *»die Welt gering«* zu achten.

Eng mit dieser problematischen Weltsicht gekoppelt ist das „Vanitas"-Denken der Epoche, das sich in der Elegie, der *„Klage über die Vergänglichkeit der Welt und alles Irdischen"*[12] ausspricht. Eine solche großangelegte, auch sprachlich-dichterisch anspruchsvollere Elegie ist das Neujahrslied *„'Tleven is een oogenblick"* (Lied 26), in dem der gemeineuropäische *„Vanitas"*-Formelschatz mit seinen Topoi, Allegorien, Metaphern und Bildern begegnet und allein darin schon die alle Sprach- und Landesgrenzen überschreitende Einheit des religiösen Denkens, Fühlens und „Sagens" in der Barockepoche be-

[9] vgl. Ursprung, Die kath. Kirchenmusik, 223; Krieg, F., Kath. Kirchenmusik, Teufen u. a., o.J. (1954), 107.

[10] Ingarden a.a.O., 39 f.

[11] Berger, Barock und Aufklärung im geistlichen Lied, 10.

[12] ebda., 12; vgl. auch Cox, Prozessionsbrauchtum des späten Mittelalters, in: Rh. Westf. Zs. f. Volkskunde 22, 1976, 65.

zeugt. Man könnte Wendung für Wendung durchgehen, um die Parallelen in der Dichtung der Epoche, z. T. aber auch zurück bis ins Hochmittelalter im einzelnen aufzuweisen – ein Unternehmen, das hier zu weit führt und sich insofern wohl sogar erübrigt, als eben diese Wendungen als typisch barock weitestgehend vertraut sind. Die durch WE gewonnene neue Perspektive einer Nähe des geistlichen Barockliedes zur Predigt findet übrigens mit diesem Neujahrslied noch eine zusätzliche Bestätigung: die Neujahrspredigten – so erfahren wir durch Schotel[13] – waren zu jener Zeit üblicherweise *„beschouwingen over de kortheid en onzekerheid der levens . . .“*: also eben solche *»Betrachtungen über die Kürze und Unsicherheit des Lebens«*, wie sie Lied 25 anstellt.

Besonders beängstigend ist für den Menschen jener Zeit die Einsicht in die Vergänglichkeit offenbar insofern, als sie ihn zugleich die Unerbittlichkeit des Todes erfahren läßt. Tod aber war für ihn unausweichlich mit „Gericht“ identisch, dessen *»Schreckenis«* die Bußprediger der Zeit besonders intensiv und in bildstarker Todessymbolik darzustellen pflegten, um die Menschen ihrer Zeit zur Umkehr zu bewegen. Lied 31 (Alst leven gaet ten ende) ist – wie bereits angedeutet – eine solche aufrüttelnde Bußpredigt, die allerdings im nachfolgenden Osterlied *„'tis den dag“* (Nr. 34) Str. 5 und 6 sogleich einen tröstlichen Ausgleich erhält und von dort her sogar den Mut zu einem im rhetorischen Pathos des Barock formulierten Bannspruch findet: *»Hinweg dann, Tod, hinweg, Hölle und Sünden, weg du, Satan, in dein Reich . . . Gottes Sohn hat mich erkoren.«*

Im selben Osterlied (34) ist auch die alttradierte, im Barock besonders reich ausgestaltete christliche Lichtsymbolik (Str. 3) vorzufinden – hier in Verbindung mit einer Belegstelle ihrer neutestamentlichen Wurzel: der Lichterscheinung des Engels am Grab. Für diese Lichtsymbolik, die neben der Todessymbolik zu den zentralen Darstellungsmitteln des Barock gehört[14], gibt es in der WE-Quelle eine Fülle von Parallelen: sei es das Symbol der *»hellen Strahlen des klaren Himmelslichtes«*, die *»voller Glanz aus dem Himmel auf die Erde fallen«* (Lied 1 *„Titer“*, Str. 3) oder die über drei Strophen in allen Nuancen ausgebreitete Licht- und Sonnensymbolik. Sie begegnet in Lied 5 (Wat kan het aerts geslagt, Str. 3 bis 5); in den Liedern 8 (Festum diem) Str. 4; 11 (Venite Pastores) Str. 2; 16 (O wonder) Str. 3 – hier unter Erweiterung auf den Dualismus des Licht-Nacht-Symbols; 20 (Herderkens wilt) Str. 2 – hier abgewandelt zum verbreiteten Licht-Feuer-Symbol der *„Liebesflamme“*, das in 24 (O Maria) Str. 1 Übertragung auf Maria findet; ferner in den Dreikönigsliedern (Nr. 27–29), wo das Lichtsymbol noch eine weitere Variante im Symbol des (Weihnachts-)Sterns erhält. In Lied 30 – nicht von ungefähr das Lichtmeßlied *„Komt Engelsscharen“* – ist ein besonderer Höhepunkt erreicht, indem alle drei Varianten: Licht-, Liebesflammen- und Sternsymbol, kombiniert erscheinen. Der nächste Kulminationspunkt ist Lied 33: *„Victoria surrexit“* mit einer tiefgründigen Lichtmystik: *»Seht die heiligen Wunden, die wie Sterne strahlen, sie besiegen das Himmelslicht.«* In verschiedenen traditionsverpflichteten Nuancen wird die Lichtsymbolik dann auch fast erwartungsgemäß in den Pfingstliedern *„Veni Sancte Spiritus“* (37) und *„Den Heyl'gen geest“* (38) abgewandelt (Str. 1, 4, 5 bzw. 1, 2, 4), bis schließlich im Fronleichnamslied *„Triumpha aeterna veritas“* (39) nochmals die Liebesflammen-

[13] G. D. J. Schotel, De Openbare Eeredienst . . ., Leiden o. J., 217.

[14] Berger, Barock und Aufklärung . . ., a.a.O., 10 ff.

Symbolik – hier sogar im Emblem des *„brennenden Herzens"* – erscheint. – Auch diese vielgestaltige Licht-Symbolwelt ist europäisch-christliches Gemeingut: in der Dichtung, der Predigt, den liturgischen Texten, dem geistlichen Lied; teils alttradiert und in der Barockepoche wiederbelebt, teils aber auch von ihr neu geprägt und seitdem zum überlieferten Sprach- und Bildrepertoire der christlichen Kirchen gehörig.

Bliebe noch der vorletzte die WE-Texte insgesamt betreffende Komplex: die weithin übereinstimmende szenisch-dramatische Tendenz der Gestaltung.

In dieser Hinsicht treten die Lieder des Weihnachtsfestkreises und unter ihnen zwei geschlossene Liedgruppen besonders hervor, die deshalb im folgenden auch stellvertretend auf diese Gestaltungsweise hin betrachtet seien: die *Hirtenlieder* und die Dreikönigslieder, die fast ausnahmslos solche (imaginäre) Wirklichkeit theatralischer Darstellung gewinnen. Als Dialoglieder – mit dem erwähnten realen oder auch partnerlos-rhetorischen „Gespräch" – erreichen sie trotz aller Stilisierung besondere Plastizität und Unmittelbarkeit. Wie die oft ja sehr lebensvolle Darstellung barocker Krippenlieder greifen sie den „kairos" – den bedeutsamen Augenblick des Geschehens – zielsicher heraus und geben ihm Anschaulichkeit und Lebensnähe.

Belegt man dies zunächst an den Hirtenliedern von WE, so sind nicht weniger als 13 Lieder zu vergleichen, nämlich die Lieder 1, 4, 5 (bedingt), 7, 11, 12, 15, 19 bis 23, und 27 – letzteres sowohl Hirten- wie Dreikönigslied. – In Lied 1 (Titer) ist der Kairos der Zeitpunkt unmittelbar nach der Verkündigung des Engels an die Hirten. Von der Botschaft ist einer der Hirten *»so erfreut«*, daß er nicht nur *»vor Glück singen und springen«* muß, sondern auch in Worten, die primär an seinen Mithirten *„Titer"* und über ihn natürlich auch an die Christengemeinde gerichtet sind, sein Glück ausspricht und das für die Beteiligten so Wunderbare des Ereignisses mitteilt.

Die Unmittelbarkeit und Lebendigkeit der kleinen Szene in Lied 1 wird wohl kaum beeinträchtigt durch jene zeittypische Stilisierung, welche schon die bezeichnende antikisch-arkadische Namengebung *„Titer"*[15] und die „gestelzte" Anrede in der 2. Person Plural (dt. *»Ihr«* statt *»du«*, ndl. *„ghy"* bzw. *„u"*)[16] hervorruft: eine Praxis, die bereits Ende des 16. Jh. Kritik aus den *„eigenen Reihen"* der ndl. Dichter erhielt: so 1580 durch Philips van Marnix. Er führt diese Praxis, welche der ihn als Kronzeuge zitierende H. F. Wirth als *„Entartung"* brandmarkt und im *„Hang des Bourgeois und Parvenus"* begründet sieht, *„den Aristokraten zu markieren"*,[17] auf das spanisch-höfische Vorbild des *„Vos ostros"* zurück. Das vorliegende 1. WE-Lied zeigt jedoch, daß jene Kritik zu pauschal verfährt. Die Stilisierung führt hier nämlich kaum zu einer *„unorganischen"* und *„gekünstelten Art"*[18], sondern wird neutralisiert durch die persönliche Anrede, die Ich-Form der Erzählung und die gefühlsbetonte Reaktionsweise und Schilderung des Geschehens. Anredeweise wie Namengebung ordnen dieses Lied der vielgescholtenen barocken Schäferlyrik zu, d. h. der in Gedicht, Lied, Roman und Schauspiel reich vertretenen

[15] Wirth, Der Untergang . . ., a.a.O., 160 u. 242; Pollmann, Ons eigen volkslied, 6 u. 65.
[16] Wirth, a.a.O., 118.
[17] ebda., 119.
[18] ebda., 242.

gesamten arkadischen Poesie der Barockepoche, die bekanntlich unter dem Vorbild der antiken bukolischen Dichtung – in Griechenland vor allem von Theokrit geprägt, in Rom von Vergils auf das griechische Vorbild abgestimmten *„Eklogen"* und der *„Bucolica"* – entstanden war und auch auf das geistliche Barocklied einen kaum zu überschätzenden Einfluß ausübte.[19] Sie bietet sich dort – wie u. a. der WE-Belegfall erweist – als eine *„christologisch gewendete Schäferlyrik"*[20] dar, die teilweise *„nur Einkleidung für die Unterweisung, Morallehre und religiöse Dichtung"*[21] ist.

So richtig sicherlich diese Feststellung im ganzen erscheint – WE nicht ausgenommen –, so wenig erfaßt sie, wie Lied 1 erweist, den konkreten Einzelfall. Denn in diesem Lied wird weder „moralisiert" noch „unterwiesen", sondern hier artikulieren sich – wie auch das bereits angeführte Noskè-Zitat[22] feststellte – bei aller „manirierten" Redeweise doch durchaus echte Gefühle.

Ordnete man die WE-Hirtenlieder nach den von Sigrid Abel-Struth entwickelten Motivgruppen weihnachtlicher Hirtenlieder ein[23], so gehörte dieses Lied in gewissem Maß zu allen drei Gruppen. Denn sowohl die *„Verwunderung der Hirten"* über die ungewöhnlichen Umstände der Verkündigung (Gruppe 1) als auch *„Aufbruch der Hirten"* (Motivgruppe 2) und – je nach Verständnis des Textes – die Begebenheiten um die *„Hirten an der Krippe"* (Gruppe 3) finden in diesem Lied ihre Gestaltung: eine ungewöhnliche Raffung der Darstellung. – Bezüglich des Refrains entsteht die Frage, inwieweit das *»singen und springen«*, das u. a. auch wörtlich in Strophe 14 von Luthers Weihnachtslied *„Vom Himmel hoch"* vorkommt[24], sich nur einer bereits im älteren Weihnachtslied vorgeprägten Floskel anpaßt oder aber zu jenen Liedern gehört, die noch letzte Zeugnisse eines Tanzens bei der Krippe in der Kirche sind, das einstens – wie aus einer ganzen Reihe von Belegen zweifelsfrei hervorgeht – in den verschiedensten Regionen Europas üblich war.[25]

Das nächste WE-Hirtenlied, *„Hoe leydt dit kindeken"* (Nr. 4), gehört ganz zur 3. Gruppe jener Systematik: Es fordert (2. Str.) die Hirten an der Krippe auf, das Kind mit ihrem *Flötenspiel* in den Schlaf zu wiegen. Dieses Motiv der flötenspielenden Hirten hat bereits ein beträchtliches Alter: Es scheint im 6. Jh. in die Weihnachtsüberlieferung eingedrungen zu sein; seit dem 11. Jahrhundert ist es im byzantinischen Kulturraum durch eine Fülle ikonographischer Nachweise zu belegen, wird seit dem 15. Jahrhundert

[19] Pollmann, Ons eigen volkslied, 1936, 65; Wirth, Der Untergang, 243.

[20] Schuhmacher, Literaturwissenschaftliche Beiträge, a.a.O., 199.

[21] G. Müller, Geschichte des deutschen Liedes im Zeitalter des Barock . . ., Mchn. 1925, Nachdruck Darmstadt 1959, 41 ff., zit. nach: Schuhmacher a.a.O., 199.

[22] s. o. S. 12.

[23] Abel-Struth, Die Texte weihnachtlicher Hirtenlieder, a.a.O., 420.

[24] „Davon ich allzeit fröhlich sei, / Zu springen, singen immer frei".

[25] s. Hoffmann v. Fallersleben, A. H., Geschichte des deutschen Kirchenliedes, Hannover ^{3}1861, 442 f.; Hartmann, Weihnachtslied und -spiel . . ., a.a.O., 44 f.; Mak, Het kerstfeest, s'Gravenhage 1948, 113 f. und 142; Ameln, Resonet in laudibus . . ., in: JbLH 15, 1970, 75; Lipphardt: Liturgische Dramen, in: MGG 8, Sp. 1032 u. 1043.

ergänzt durch das Hirtenrequisit des Dudelsacks und findet ebenfalls schon früh seine Erweiterung durch Gesang und Tanz der Hirten.[26]

Mit dem vorliegenden Lied ist auch der Typus des oben so genannten *„rhetorischen Dialogs"* vertreten. Hier gewinnt er seine szenische Unmittelbarkeit dadurch, daß ein imaginärer Sprecher, den man aufgrund der lebensnahen Situationsschilderung als bei der Krippe selbst anwesend empfindet, die Besucher im Stall unmittelbar anspricht (*„seht nur . . ." „hört nur . . ."*), dann auch die *»Englein«* bittet, dem Kind ein *»Motettchen«* zu singen (3. Str.) und schließlich sogar das weinende Jesuskind mit der uralten Beschwichtigungsformel der Mütter und Ammen „n a n a n a – – – s u s s u s" zu beruhigen sucht.

Zur Herkunft bzw. Etymologie dieser alten Formel gibt immer noch Hoffmann v. Fallersleben[27] die plausibelste Erklärung: *„sus"* sei Interjektion, die im 15. Jahrhundert auch *„sausa"* bzw. *„sause"* lautete und meist mit dem Wort *„minne"* – hier *„Liebchen"* – bzw. auch *„ninne"* verknüpft war; dadurch kommt es in bezeichnende Nähe zu dem in Aachen wie anderswo *„Nina"* lautenden Wort für *„Wiege"* bzw. auch zu der mittelhochdeutschen Bezeichnung für Wiege und Wiegenkind, nämlich *„ninne"*, oder auch zu span. *„ninna"*, d. h. Püppchen, Kindchen – ein bei Hoffmann v. Fallersleben offensichtlich übersehener Zusammenhang. – Das in unserem Liedbeleg und parallel dazu in verschiedenen anderen ndl. Weihnachtsliedern[28] auftretende *„Na"*, über das bei Hoffmann v. Fallersleben nichts gesagt ist, dürfte eine Reduktionsform eben jenes Wortes *„ninna"* sein: Nicht von ungefähr findet es sich in der Regel nicht als Einzelsilbe, sondern als durch zwei- oder dreimaliges Wiederholen entstehende Silbengruppe *„na na"* wie im WE-Beleg: es gleicht sich damit seiner vermuteten Ausgangsform *„Nina"* auch klanglich-rhythmisch an. – Daß dieser Formel in bestimmten Liedbelegen Verse wie *»Wir wiegen, ⁄, Kindchen schlaf, ⁄.«* vorausgehen, weist auf einen aktiven Vollzug dieses Wiegens hin – eine Perspektive, die noch zu beachten sein wird.

Das nächste WE-Lied, *„Wat kan het aerts geslagt"* (Nr. 5), steht zum Bereich des Hirtenliedes in deutlicher Beziehung, ohne selbst ein direktes Hirtenlied zu sein: In Str. 5 hebt es die Erstlingsrolle der Hirten bei der Verkündigung hervor und erscheint so als ein gerade für die bäuerliche Gemeinde Wettens pastoraltheologisch bedeutsamer Kommentar zu den zahlreichen Hirtenliedern der Handschrift. Szenische Züge treten hier zwar zurück, sind aber durchaus vorhanden (Interjektionsanreden; Imperative).

Lied 7 dagegen, „O *Coridon*", gehört wieder sowohl zum Hirtenliedkomplex (3. Motivgruppe) als auch zu den echten Dialogliedern der Handschrift und ist obendrein leicht als ein weiteres Beispiel für jene arkadische *„christologisch gewendete Schäferlyrik"* zu identifizieren: Nicht nur der aus Lied 1 bereits bekannte Hirte *„Titer"*, sondern sein mit noch breiterer und bis zu Shakespeare („Sommernachtstraum") und André Gide rei-

[26] s. J. J. Mak, Middeleeuwse kerstvoorstellingen, a.a.O., 188.

[27] Hoffmann v. Fallersleben, a.a.O., 420: Anmerkung 4; s. u. a. auch Rietschel, Weihnachten . . ., 74.

[28] s. u. a. v. Duyse III, Nr. 492 u. 504.

chender literarischer Tradition aufwartender Mithirte „*Coridon*", dessen Name auch in zahlreichen weltlichen „*Schäfereyen*" vorkommt, gehören zu den „*dramatis personae*".

Das Besondere dieses Liedes ist seine reine Dialog- oder genauer Trialog-Anlage, die sich – wie oben dargelegt – auch in der musikalischen Struktur widerspiegelt. Zugleich ist es eine jener zahlreichen „ s a m e n s p r a a k e n "[29], die im geistlichen Bereich wohl letztlich auf das neutestamentliche Vorbild der Osterperikope zurückgehen mit ihrem Dialog zwischen den Frauen am Grabe und dem Engel – die Urzelle des geistlichen Spiels. In vorliegendem Lied 7 ist die lehrhafte Intention des Dialogs der Hirten mit Maria unverkennbar: Die „*Moeder Gods*" erteilt beiden eine kleine Unterweisung in Glaubenslehre (Str. 2) und christlicher Ethik (Str. 4).[30]

Ähnlich „exegetisch" ist auch die kommentierende Funktion des imaginären Sprechenden, wie er in allen übrigen WE-Hirtenliedern vorkommt: teils als Verkündigungsengel, teils als einer der Hirten oder auch als Personifikation der „gläubigen Seele" zu deuten. Das gilt für die Lieder Nr. 11 (Venite Pastores Bethlehem. Ad praesepe), 12 (Koomt Harders), 15 (Rasch Harders), 19 (Herderkens op de baen), 20 (Herderkens wilt tog vrij binnen gaen), 21 (Venite Pastores Bethlehem, ite visum), 22 (Ad stabulum Pastores) und 23 (Ontwaekt o traegen mensch). Sie alle sind in jenem rhetorischen, fast szenischen Dialogstil gestaltet: mit Anreden, Aufforderungen, Hinweisen und Beobachtungen, also in einer Art „Augenzeugenmanier". Inhaltlich beziehen sie in freier Anlehnung an die Evangelien der ersten und zweiten Weihnachtsmesse – „*Engelamt*" und „*Hirtenamt*" (Lukas 2, 1–20) – teils noch die Verkündigung des Engels an die Hirten mit ein und gestalten dann unter Beifügung theologischer Deutung übereinstimmend die Situation nach der Verkündigung aus: den Entschluß der Hirten „*Laßt uns nach Bethlehem gehen*", ihren eiligen Aufbruch und ihre Ankunft bei der Krippe.

Mit dem letzten im Rahmen dieser Hirtenlieder zu behandelnden WE-Text – dem Lied „*Maekt plaets o Herderkens*" (Nr. 27) – ist zugleich auch die Gruppe der *Dreikönigslieder* einbezogen. Denn dieses Lied ist eine volkstümliche, sehr illustrative Schilderung des Besuchs der „Heiligen Drei Könige" im Stall von Bethlehem, wieder dargestellt aus der Perspektive eines „Augenzeugen", der einerseits in das Geschehen „eingreift", indem er z. B. die Hirten auffordert, den Königen und ihrem Gefolge Platz zu machen, die Könige willkommen heißt, sie um Opfergaben für das Kind bittet und ihnen ewigen

[29] s. Anm. 14, S. 55. Zum Zusammenhang solcher Dialoglieder mit dem Weihnachtsspiel s. u. a. L. Schmidt, Das deutsche Volksschauspiel, Bln. 1962, 221 u. 273; Mak, Het kerstfeest, a.a.O., 116.

[30] vgl. Ähnliches bei Abel-Struth, a.a.O., 424; die Verfasserin findet in ihrem Material zwei Liedgruppen vor: eine erste, deren Lieder vorwiegend Ausdruck eigenen Erlebens der Hirten und Bauern sind, und eine zweite – der auch WE-Lied 28 zuzuordnen wäre –, die „die Hauptbetonung auf das Erfassen des christlich-geistigen Gehalts legt und auf Herkunft aus geistlichen und pädagogischen Kreisen schließen läßt". Ihre Feststellung, daß erstere Gruppe vorwiegend mundartlich, die zweite in der Hochsprache abgefaßt ist, ließe sich auf WE in gewissem Maß übertragen als: 1. Gruppe = ndl.; 2. Gruppe = lat.; in dieses Schema lassen sich allerdings – wie gerade auch Lied 28 zeigt – durchaus nicht alle Lieder einordnen; aber für die Mehrzahl trifft es zu.

Lohn verheißt; andererseits aber auch das Geschehen in allen Einzelheiten in der Art eines „Berichterstatters" lebendig miterleben läßt – in einer Darstellungsweise, die der *„Teichoskopie"* im Schauspiel sehr nahekommt.

Eben jene „beobachteten" Einzelheiten führen aber auch zu einem abschließenden Komplex der Textbetrachtung. Denn unter ihnen befinden sich Details, die recht vielfältige Motivzusammenhänge der WE-Lieder mit der durch Malerei und Plastik, geistliche Dichtung und religiöse Literatur überlieferten reichen kirchlich-exegetischen und volkstümlich-legendären Tradition aufweisen und nur aus ihr heraus tiefer zu verstehen sind. Einige Zusamenhänge dieser Art seien im folgenden am Beispiel der Dreikönigslieder wenigstens paradigmatisch aufgezeigt.

Die ersten in dieser Hinsicht bedeutsameren Aussagen dieser Lieder sind im Grunde schon die von der Königswürde der Besucher in Bethlehem und von ihrer Dreizahl – beides Voraussetzungen, die bekanntlich nicht neutestamentlich abgesichert sind, dennoch gerade in der Barockzeit zum – wenn auch mehr volkstümlichen – kirchlichen Gemeingut gehörten. Das erklärt sich zum Teil auch aus den speziellen pastoraltheologisch-volksmissionarischen Tendenzen der Kirche in dieser Zeit der Gegenreformation und ist zumal für diese Niederrhein-Region, die ja noch lange nach der Übertragung der Gebeine der Drei Könige nach Köln (1164) zum Kölner Erzbistum gehörte, schon nahezu selbstverständlich.

Die exegetische Herleitung beider Attribute – *„Drei" „Könige"* – hat ihre lange und interessante Geschichte, die in der Sekundärliteratur bereits ausführlich dargestellt und durch ikonographische wie literarische Zeugnisse – zu ihnen gehören auch frühe Liedtexte – vielfältig belegt ist.[31] Daher kann es hier mit der Erinnerung daran sein Bewenden haben, daß die Zusprechung des Königsstatus vor allem auf einer Übertragung alttestamentlicher Prophezeihungen im 72. Psalm[32] und bei Jesaias[33], die auch ins Proprium des Dreikönigsfestes aufgenommen wurden, basiert und daß die Dreizahl primär in Analogie zur Dreizahl der Geschenke – Gold, Weihrauch und Myrrhe – angenommen wurde. Festzustellen ist allerdings, daß die WE-Dreikönigslieder nicht nur diese mehr volkstümliche Auffassung, sondern auch die offizielle kirchlich-neutestamentliche Position repräsentieren: Lied 29 (Wy vallen u) benutzt ausschließlich das biblische Attribut *»die Weisen«* (Str. 2) und nennt auch keinerlei Personenzahl.

[31] Für den niederländischen Raum vor allem: Mak, Middeleeuwse kerstvoorstellingen, a.a.O., Kap. VIII (De aanbidding der wijzen); für den deutschen Raum ferner: H. Kehrer, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, 2 Bde., Lpz. 1908/09; neuerdings auch A. Wienand (Hg.), Die Heiligen Drei Könige – Heilsgeschichtlich – Kunsthistorisch – Das religiöse Brauchtum, Köln 1974; Schulze, Die Wandlung des Dreikönigsbildes im Rheinland, in: Rheinische Heimatpflege 4, 1971, 345.

[32] Psalm 72 (71), 10–11: »Die Könige von Tarsis und die der Inseln sollen Gaben bringen, / Tribut die Könige von Saba und von Seba / und alle Könige ihm huldigen.«

[33] Jesaias 60, 5–6: ». . . und kommen zu dir her der Heidenvölker Schätze. Dann deckt dich der Kamele Schwall . . . Von Saba kommen sie zuhauf und tragen Gold und Weihrauch her . . .« (zit. nach Riessler/Storr (Hg.), Die Heilige Schrift, Mainz [11]o.J. (1961).

Hervorhebenswert erscheint in diesem Lied auch die spezielle Ausprägung der ebenfalls in einer weit zurückreichenden exegetischen Tradition wurzelnden Deutung des Symbolgehalts der Geschenke der Weisen in Str. 6: Gold als *„Feuer der Liebe"*; Myrrhe als *„Geist der Buße"*; Weihrauch als *„Flamme der Andacht"* – eine Deutung, die sich von der seit dem 2. Jahrhundert von Bischof Irenäus eingeführten und u. a. auch in Otfried von Weißenburgs Evangelienbuch aufgegriffenen alten christozentrischen Interpretation: nämlich des Goldes als Ausdruck der Königswürde Christi, des Weihrauchs als Zeichen seiner Gottheit und Priesterschaft, der Myrrhe als Symbol seiner Menschennatur und seines Todes[34], gerade durch ihre sichtlich zeitbedingte seelsorgliche Tendenz unterscheidet. Bezeichnenderweise stimmt sie aber mit der Deutung eines ndl. „Passionael" von 1480[35], das offenbar der Devotio moderna nahestand, genau überein.

Ebenfalls ältere exegetische Traditionen spiegeln sich in zwei Versen von Lied 27 Str. 1 wider, nämlich *»seht nur aus Ostland diese Große Schar«* bzw. *»seht die drei Könige mit großem Gefolge«:* Daß die Weisen mit großem Gefolge kommen, ist eine aus der ihnen zugesprochenen Königswürde sich ergebende Konsequenz. Bestand dieses Gefolge in einer frühen syrischen Dreikönigslegende noch aus 9 Mann, so ist es im frühen Mittelalter auf mehrere tausend angewachsen[36], von denen schließlich König Herodes laut der im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts niedergeschriebenen Legende von den Heiligen Drei Königen (Historia Trium Regum) des Johannes von Hildesheim[37] sogar zunächst annimmt, sie wollten Jerusalem belagern[38], während Maria laut einer anderen Legende, die in einer Brüsseler Handschrift überliefert ist, bei ihrem Herannahen fürchtet, sie seien Soldaten des Herodes, und deshalb ihr Kind unter dem Krippenstroh versteckt.[39]

Im selben Lied 27 schildert Str. 2 eine Huldigungsgeste der drei Könige, die einmalig in der Literatur sein dürfte, weil sie sicherlich auf einen Irrtum des WE-Schreibers zurückgeht. Es heißt dort: *». . . sie küssen die Füßchen des Krippchens . . .«*; in mehreren Parallelbelegen desselben Liedes dagegen steht statt *»des Krippchens«* (kribbeken) *»des Kindchens«* (kindeken): eine Formulierung, die schon dadurch als richtig erwiesen scheint, daß allein durch sie auch das Diminutiv *„voetjens"* (Füßchens) sinnvoll wird. Für diese Geste des Fußkusses gibt es obendrein zahlreiche frühe literarische und ikonographische Belege[40]. Er findet sich schon in den *„Meditationes Vitae Christi"* (12. Jh.) und wiederum bei Joh. v. Hildesheim. Teilweise ist er auch abgewandelt zum Handkuß, wie er in

[34] Miesen, K. J., Die Dreikönigen-Verehrung in der Literatur, in: Wienand (Hg.), a.a.O., 48 ff.; Mak, Middeleeuwse kerstvoorstellingen, a.a.O., 215 ff.; Bick, Feest- en Vierdagen in kerken volksgebruiken I, Velsen (1956), 119 f.; s. auch ein mittelalterliches Weihnachtsspiel von Limoges, worin die Könige selbst diese Symbolik deuten: „aurum regem, thus coelestem, mori notat unctio", Zit. nach Weinhold, Weihnacht-Spiele . . . a.a.O., 53; ähnlich Rouen, 11. Jh.: s. Mak, Het kerstfeest, a.a.O., 118.

[35] Mak, ebda., 218.

[36] Kehrer a.a.O., I, 22.

[37] Dicke, H. J., Zur Entwicklung des Dreikönigsbildes, in: Wienand (Hg.), a.a.O., 74.

[38] Mak, Middeleeuwse kerstvoorstellingen, a.a.O., 205.

[39] ebda., 213.

[40] ebda.

Lied 28 Str. 4 ja auch durch WE aufgegriffen wird und u. a. – ebenfalls im ndl. Raum – in dem Bild *„Anbetung der Weisen"* bei Rogier v. d. Weyden (Columba-Altar) vorkommt. Die Symbolbedeutung beider Huldigungsgesten ist letztlich die gleiche: die Anerkennung des Königtums Christi; und beide verstärken den gestischen Gehalt des Matthäus-Textes *„. . . sie fielen nieder und beteten es an."*

Noch wesentlich gesteigert wird diese Geste durch das ebenfalls in WE-Lied 27 *„Maekt plaets"* überlieferte, sehr seltene Motiv: *»Ihre Kronen werfen sie vors Krippchen«*, das wohl seine deutlichste Parallele – vielleicht gar seinen Ursprung – bei Ephraim dem Syrer (4. Jh.) hat: Er sah darin eine Huldigung an den, dem die Königskronen unterworfen sind[41]. Frühestes ikonographisches Zeugnis dieses Huldigungs-Details des Abnehmens der Krone dürfte der 1181 vollendete Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun sein[42].

Auch die unscheinbare, die Reaktion des Kindes schildernde Wendung *». . . seht, wie es in der goldenen Schale grabbelt«* (wiederum in Lied 27 Str. 2) hat einen bedeutenderen exegetischen Hintergrund: Schon im 3. Jahrhundert findet sich eine Darstellung des Severa-Epitaphs (Lateran-Museum Rom), auf der die drei Magier sich dem Jesuskind nähern, wobei zwei von ihnen ihr Geschenk in Schalen offerieren[43]. Auch der Codex Egberti aus Trier (um 980) läßt den ersten König, dem traditionsgemäß und der neutestamentlichen Reihenfolge entsprechend das Goldgeschenk zugesprochen wird, dem Kind eine solche Schale darreichen. Im 14. Jh. begegnet sie dann auch als Kelch – so u. a. auf dem Claren-Altar (um 1400) im Kölner Dom und auf den Bildern einer vermutlich in Köln entstandenen Abschrift des Heilsspiegels aus demselben Jahrhundert[44]. Das Hineingreifen und *„Grabbeln"* des Kindes in Schale oder Kelch hat aber noch eine besondere Voraussetzung: daß es sich bei der Gabe um einzelne Goldstücke handelt – und gerade dies ist nicht nur in beiden eben genannten Bilddarstellungen und zahlreichen anderen ikonographischen Zeugnissen, sondern auch bereits durch sehr frühe Textzeugnisse aus dem üppigen Legendenschatz, der sich um das Dreikönigsfest rankt, belegt. Schon im apokryphen Pseudo-Matthäus-Evangelium (Kap. 16, 134) erhält das Kind eine Anzahl Goldstücke[45] – ein Motiv, das dann in mittelalterlichen Handschriften konkreter als *„30 Goldstücke"* oder auch *„30 goldene Pfennige"* wiederkehrt. Letztere Variante bietet auch wiederum Joh. v. Hildesheim[46] in seiner *„Historia Trium Regum"*, die den Legendenschatz des Mittelalters zusammenfaßte und die bildende Kunst stark beeinflußt hat.[47]

Ein weiteres traditionsreiches, durch mannigfache Text- und Bildbelege – darunter Stephan Lochners Kölner Dombild *„Anbetung der Könige"* – dokumentiertes Motiv der

[41] s. Kehrer I, a.a.O., 16.
[42] Dicke a.a.O., 73.
[43] Abbildung s. in: Wienand (Hg.), a.a.O., 77.
[44] Beide abgebildet in: Dicke, a.a.O., 94 f.
[45] Mak, Middeleeuwse kerstvoorstellingen, a.a.O., 219.
[46] ebda.
[47] u. a. eine Holzplastik „Anbetung der Könige" aus dem 16. Jh. in St. Dreikönigen in Neuss; ebenso Dürers „Anbetung der Könige".

Dreikönigsüberlieferung ist das der Segnung der Könige durch den Jesusknaben, von der WE in Lied 27 Str. 3 und Lied 28 Str. 4 spricht. Es basiert im Grunde auf der Annahme eines höheren Alters des Kindes, als es aufgrund von Matthäus 2 üblicherweise angenommen wird. Schon Keplers Berechnung der besonderen Himmelserscheinung, die als astrologischer Kern der Erscheinung des Sterns angenommen wird – eine Konjunktion von Jupiter und Saturn im Sternbild der Fische[48] –, legte ja für das Kind ein Alter von sieben Jahren beim Besuch der Weisen nahe. Einer noch sehr viel älteren Tradition nach, die in Bilddarstellungen am häufigsten wiederkehrt, wäre der Knabe immerhin zwei Jahre alt gewesen; denn sie setzt für die Reise der Weisen zwei Jahre an. Die Könige hätten ihr zufolge Bethlehem erst nach der Rückkehr der Heiligen Familie von der Flucht nach Ägypten erreicht[49]. WE steht sozusagen neutral zwischen diesen divergenten Überlieferungen, ja verbindet sie miteinander (s. einerseits ein Kind in Windeln, andererseits der die Könige segnende Knabe), wie es der gesamten volkstümlichen Überlieferung entspricht. Laut jüngeren legendären Quellen andererseits – so u. a. dem bereits erwähnten Passionale von 1480 – haben die Weisen für ihre Reise aber nur jene 13 Tage zwischen dem 25. Dezember und dem 6. Januar benötigt[50], und zwar aufgrund wunderbarer Hilfe der *»schnellen Tiere«* – der Kamele, von denen ja auch WE-Lied 28 Str. 1 spricht. Die Eile der Weisen ist in beiden Liedern ja ebenfalls ausgedrückt (Lied 27 Str. 1; Lied 28 Str. 1).

Innerhalb der Dreikönigslieder der Wettener Handschrift herrscht Übereinstimmung über die Geburtsstätte Jesu: Sie wird als *„Stall"* bzw. *„Viehstall"* bezeichnet. Das ist keineswegs selbstverständlich und erst relativ spät – etwa seit dem 15. Jh. – allmählich allgemein üblich geworden. In der älteren Tradition – vor allem im Bereich der Ostkirche – dominierte eine andere Version, die sich auch mit der heutigen Auffassung deckt[51]: Der Geburtsort sei eine Grotte bzw. *Höhle* gewesen. WE spiegelt auch diese Auffassung wider. So heißt es in Lied 9 (Hoort, o menschen) in Str. 2: *»der muß sich . . . zurückziehen in Höhlen, der der Sonne ihr Licht gab«;* und Lied 17 (Ave Jesu), Str. 3 formuliert: *»Der Gott des Feuers . . . friert . . . in einer Höhle«*. Die frühesten Äußerungen dieser Deutung trifft man bereits in den Apokryphen an[52], ferner bei Justinus, Origines und Eusebius, also im 2. bis 4. Jh. Eine Höhle ist nach Auffassung jener Zeit demnach auch der Besuchsort der Könige. So heißt es bei dem syrischen Hymnendichter Baläus (Ende 4. Jh.): *»Jene* [die Weisen] *kamen nach Bethlehem, da stand er* [der Stern] *über der Höhle«*[53]. Aber auch die aus dem 12. Jh. datierende Porta San Ranieri am Dom zu Pisa wie ein Mosaik der Kirche della Martorona zu Palermo aus derselben Zeit

[48] Sturm, Vilma, Die Heiligen Drei Könige und der moderne Mensch, in: Wienand (Hg.), a.a.O., 10; Bick, a.a.O., 119.

[49] Mak, Middeleeuwse kerstvoorstellingen, a.a.O., 205.

[50] ebda., 205 f.

[51] ebda., 64; s. u. a. auch G. Rietschel, Weihnachten in Kirche, Kunst und Volksliedern, Bielefeld/Lpz. 1902, 16.

[52] Pseudo-Matthäus; Protevangelium Jacobi; und Evangelium Infantiae Arabicum: vgl. Mak, Middeleeuwse kerstvoorstellingen, a.a.O., 64; Rietschel, a.a.O., ebda.

[53] Dicke, a.a.O., 52.

zeigen u. a. ebenfalls die Höhle als den Ort der Geburt.[54] – Selbst der auffällige Plural in WE-Lied 9 Str. 2 *»Höhlen«* hat übrigens einen legendären Hintergrund, der bezeichnenderweise wieder bei Joh. v. Hildesheim dargestellt ist: Maria soll demgemäß nach dem Besuch der Könige die Geburtsgrotte aus Angst vor den Juden verlassen und sich in einer einsamer gelegenen zweiten Höhle verborgen haben.[55]

Weitreichende exegetische Zusammenhänge weist sodann auch die Textstelle *»Die Könige von Saba und Therses auf dem Wege, . . . sie folgen dem Licht Balams . . .«* in Lied 28 Str. 1 auf: hier wird eine heidnisch-vorchristliche Prophetie der Mosianischen Zeit auf Jesus und seine Epiphanie bezogen. Sie stammt von eben jenem im Lied benannten bedeutenden heidnischen Priester, Sterndeuter und Wahrsager B a l a a m (auch als Bileam oder, wie in WE, als Balam in der älteren Überlieferung bekannt), der – aus Mesopotamien gebürtig – zur Zeit des Moses in Pethor am Euphrat lebte[56] und einst, vom Moabiterkönig Balak aufgefordert, das gegnerische Volk Israel zu verfluchen, statt dieses Fluchs die Weissagung machte: *»Ich sehe ihn, jedoch nicht jetzt. Ich schaue ihn, jedoch nicht nahe. / Aufgeht ein Stern aus Jakob; aufsteigt aus Israel ein Schweifstern«*[57] – eine Prophetie, welche nach übereinstimmender Auffassung schon in der Frühzeit der Kirche den Stern von Bethlehem und damit Christi Geburt ankündigte[58]. Zum Teil wurden die drei Weisen geradezu als Nachfolger Balams angesehen[59], weshalb sie auch seine Weissagungen gekannt hätten und sie bei Erscheinen des Sterns – er wird in WE ja direkt als *»Licht Balams«* bezeichnet – erfüllt sahen und aufbrachen, um Jesus zu huldigen.

Ein letzter hier zu behandelnder, womöglich noch ausgedehnterer Überlieferungskomplex wird durch die Schlußidylle der beiden Dreikönigslieder Nr. 27 und 28: den an der Brust seiner Mutter trinkenden Jesusknaben, vergegenwärtigt. Die Darstellung dieses familiären Details geht mindestens schon auf den Hymnendichter Ephräm den Syrer (4. Jh.) zurück; dessen Deutung dieser Szene referiert Kehrer folgendermaßen: *„Der Höchste saugt Marias Milch, von seinem Geiste saugt alle Welt, und indes er Marias Milch saugt, säugt er mit Leben das ganze All."*[60] Ob in der Barockepoche noch etwas von solch mystischer Sinndeutung hinter dieser Szene erfahren wurde, ist fraglich. Denn in dieser Zeit hatte die Idylle vor allem durch den in beiden Liedern „zitierten" Ausruf der Könige: *»Der König trinkt«* (Nr. 27), bzw. *»Wir sehn den König trinken«* (Nr. 28) ganz andere, weit profanere Bezüge gewonnen: Er war Kern des im 17. Jahrhundert fast intereuropäisch[61] beliebtesten und verbreitetsten Dreikönigsbrauchs, genannt „ B o h n e n k ö n i g ",

[54] ebda., 70; Rietschel, a.a.O., 17.

[55] Mak, Middeleeuwse . . ., a.a.O., 65.

[56] s. Miesen, a.a.O., 45.

[57] Numeri 24, 17; zit. nach Riessler/Storr a.a.O.

[58] s. Miesen, a.a.O., 48; auch in einem mittelalterlichen Dreikönigsspiel von Rouen (11. Jh.) preisen die Magier den Stern als von Balaam vorausgesagt: s. Weinhold, a.a.O., 52.

[59] so u. a. von Origines (2. Jh.): vgl. Miesen, a.a.O., 49; auch: Mak, Middeleeuwse . . ., a.a.O., 200.

[60] Kehrer, Die Heiligen Drei Könige . . . I, a.a.O. 13.

[61] Weinhold, Weihnacht-Spiele . . ., a.a.O., 133, nennt neben Deutschland und Österreich auch England, Frankreich, Dänemark und Schweden.

bzw. in den Niederlanden, wo man besonders ausgiebig und ausgelassen feierte, *„bonenkoning"* oder auch – wie jener Ausruf – *„De koning drinkt"*, *„koningje spelen"* und *„koningskiesen"*.[62] Dieses *„Königwählen"* geht in seiner christlichen Ausformung mindestens auf das Hochmittelalter zurück: 1281 wurde es bereits als *„alter Brauch"* erwähnt, und schon aus dem Jahre 1311 datiert das Rezept eines *„Königskuchens"*[63], der bei der mittelalterlichen Form dieser Königswahl eine ganz besondere Rolle spielte: Man buk in diesen Kuchen eine Bohne ein[64], in bestimmten Regionen auch eine Münze[65]; und wer sie beim großen Festmahl am Vorabend des Dreikönigstages in seinem Kuchenstück auffand, war der *„Bohnenkönig"*. Er bekam eine Krone – vielerorts eine papierene Königskrone mit Abbildungen von Maria, Josef und den Drei Königen[66] – aufs Haupt gesetzt, eine Königin wurde gekürt und ein kompletter *„Hofstaat"* berufen; d. h. jedes Familienmitglied – ggf. auch anwesende Gäste oder das Gesinde – setzte man in eines der zahlreichen Hofämter ein[67]: Mundschenk, Kammerherr, Hofnarr, Koch, Schweitzer, Geheimsekretär, Hofsänger usw., zum Teil aber auch Ämter parodistischer Art wie Venuskuppler, Mäusejäger, Läusefänger, Schornsteinfeger, Mostertmann, Scherenschleifer, Stiefelklopfer[68]. Jeder hatte seine Amtspflichten sorgfältig zu erfüllen, obendrein aber zu beobachten, was der König tat; denn sooft der König sein Glas zum Trinken ansetzte, hatte die ganze Gesellschaft aufzustehen und mit voller Stimme im Chor in jenen Ruf einzufallen, den die Refrains beider WE-Lieder den Königen in den Mund legen, als sie das Jesuskind trinken sehen, nämlich: *»Der König trinkt!«* Für Unaufmerksame gab es verschiedenste Strafen, vom Gesichtschwärzen bis zum Pfandgeben.

Im 16. Jahrhundert war dieser Brauch in den Niederlanden schon so verbreitet, daß der niederländische Dichter Marnix eine Buchwidmung folgendermaßen datierte: *„. . . den 5den Januari, welcke was drij Coningenavont, als de goede Catholijcken hen vrolijc maken ende roepen: ‚De Coninck drinckt' Int jaer 1569"*[69]. Und ein Zeitgenosse des 17. Jahrhunderts, in dem dieser Brauch seinen Höhepunkt erreichte, beschreibt anschaulich: *»Sooft er* [der König] *trinkt, rufen die Gäste gleichzeitig und aus voller Brust: ›Der König trinkt!‹ Straßen und Plätze hallen von diesen Rufen wieder, die in allen Häusern zu*

[62] s. dazu u. a. Bick, Feest- en vierdagen in kerk en volksgebruiken I, Velsen o.J. (1956), 127 ff.; Weinhold a.a.O., 133; van de Ven, Neerlands Volksleven, Amsterdam 1920, 42; Rosenberg, Terborch und Jan Steen, Bielefeld/Lpz. 1897, 73 ff.; Peeters, Eigen aard, Antwerpen 1946, 327 f.; Wrede, Rheinische Volkskunde, Lpz. 1921, 14 f.; Ruland, Die volkstümliche Verehrung der Heiligen Drei Könige . . ., in: Wienand, a.a.O., 119; Beitl, R. (Hg.), Wörterbuch der Volkskunde, Stuttgart ^{3}1974, 149 ff.; Mak, Het kerstfeest, s'-Gravenhage 1948, 169 ff.; Eeckhaute, De koning drinkt, 14; Müller J., Königswahl auf Dreikönigen, in: Aubin/Frings/Müller, Kulturströmungen . . . in den Rheinlanden, Bonn 1926, S. 219.

[63] Mak, Middeleeuwse Kerstvoorstellingen, 173.

[64] Weinhold, Weihnacht-Spiele . . ., a.a.O., 133; Rosenberg, . . . Jan Steen, a.a.O., 73 ff.; Wrede, Rheinische Volkskunde, 14; Bick, Feest- en vierdagen . . . a.a.O., 127; Müller, a.a.O., 221.

[65] Mak, Het kerstfeest, a.a.O., 173; Beitl, Wörterbuch, a.a.O., 149.

[66] v. de Ven, Neerlands Volksleven, a.a.O., 42; Bick, Feest- en vierdagen, a.a.O., 128.

[67] s. Beitl, Wörterbuch, a.a.O., 149; Bick, ebda.; Mak, Het kerstfeest, a.a.O., 172 ff., bes. 175.

[68] eine Abbildung von 32 verschiedenen Dreikönigsbriefchen s. bei Peeters, Eigen aard, a.a.O., 328.

[69] Mak, Het kerstfeest, 171.

hören sind.«[70] In dieser auch durch die beiden WE-Lieder vergegenwärtigten speziell niederländischen Ausprägung läßt sich die Verwurzelung des Brauchs in den antiken Saturnalien mit ihrer Wahl eines *„rex bibendi"* – eines Trinkkönigs – besonders deutlich erkennen[71]; andererseits gewann dieses Fest in der Ausgelassenheit des Feierns starke Verbindungen zum mittelalterlichen *„Narrenkönigs-"* bzw. *„Kinder-"* oder *„Schülerbischofs-"*Brauchtum[72] und wurde schließlich in wachsendem Maße mit karnevalistischen Zügen durchsetzt, wie sich nicht zuletzt unschwer aus den zahlreichen niederländischen Gemälden – insbesondere bei Jan Steen[73] – ablesen läßt (s. Abb. 4).

So ist es nicht verwunderlich, daß die ausgelassenen Feiern – vor allem in protestantischen Gegenden, wo die Königszeremonien trotz großen Widerstandes kirchlicher und kommunaler Instanzen noch sehr verbreitet blieben – heftige Klagen, scharfe Kritik und schließlich auch Verbote der *»unnützen Lustbarkeiten, Leichtfertigkeiten und all der unnützen und törichten Lärmereien«* bis weit über Mitternacht hinaus auslösten[74]. Weit verbreitet war das Bohnenkönigsfest auch am deutschen Niederrhein. Einer der zahlreichen Zeugen ist der Kölner Chronist Hermann von Weinsberg, der vom Abend des 5. Januar 1583 berichtet, er habe mit der Familie das Fest *„nach alten Brauch"*[75] begangen und sei selbst König geworden. Allerdings verdankte er diese Würde nicht der Gunst des Bohnenkuchens, sondern die Ämter wurden *„mit breiffger gekorn"*[76], d. h. durch Ziehen von Losbriefchen mit entsprechender Aufschrift bzw. auch Bilddarstellung verteilt – ein neben dem älteren Bohnenorakel vor allem seit dem 16. Jahrhundert sich wachsender Beliebtheit erfreuendes Wahlverfahren, zumal die Lose – die *„koningsbrieven"* oder auch *„trekbrieven"* – vor Dreikönigen meist zusammen mit der erwähnten Papierkrone fast allerorts auf den Straßen feilgeboten wurden; einige der Kaufrufe sind sogar noch überliefert.[77]

Die beiden Dreikönigslieder der Wettener Handschrift, die mit ihrem Refrain dieses Brauchtum erneut mit der kirchlichen Liturgie verbinden, in der es ja letztlich auch seine Wurzeln hat, sind zugleich beweiskräftige Gegenbelege gegen die von A. Holtorf bezüglich des Bohnenkönigfestes geäußerte Behauptung: *„Typische Festlieder haben sich nicht entwickelt."*[78] Wie beide Lieder vor allem in Verbindung mit ihren oben[79] aufge-

[70] ebda., 174.

[71] Bik, a.a.O., 127; Beitl, a.a.O., 149; Mak, ebda. 159; Holtorf, Neujahrslied, in: Hdb. d. Volksliedes I, Mchn. 1973, 364 f.

[72] Mak, Het kerstfeest, a.a.O., 155; Weinhold, Weihnacht-Spiele . . ., a.a.O., 49; Bick, Feest- en vierdagen, 127.

[73] s. u. a. die typischen karnevalistischen Lärminstrumente auf den zeitgenössischen Bildern von Jan Steen (Rosenberg a.a.O.), Wijsman (v. de Ven, a.a.O.) u. a.

[74] Coolhaes, Comptoir-Almanach oft Journaal op het jaer MDCVI, nach Mak, Het kerstfeest, a.a.O., 172.

[75] s. Ruland, a.a.O., 119.

[76] ebda., und Müller, a.a.O., 219.

[77] s. Bick, Feest- en vierdagen, a.a.O. 128: „Een oortje een trekbrief, een cent een kroon!" und „Koningsbrieven en kroon – Koningsbrieven en kroon!"

[78] Holtorf, Neujahrslied, a.a.O., 365.

[79] s. o. S. 101 f.

wiesenen Konkordanzen erkennen lassen, hat es solche Lieder sogar in größerer Zahl und in weiter Verbreitung gegeben; nur liegt inzwischen, wo von diesem Brauch kaum mehr als letzte Schwundstufen erhalten sind[80], ihre einst jedem offenbare brauchtümliche Bindung hinter der familiären Idylle so verborgen, daß sie – wie hier geschehen – nur mit Hilfe volkskundlicher Information aufzudecken sind.

[80] In der Familie des Verf. wird nach überliefertem Neusser Usus auf Dreikönigen die Königsbohne entweder ebenfalls noch in einen Kuchen eingebacken oder im Schokoladenpudding als Nachspeise des Mittagsmahls versteckt – wobei der Schokoladenpudding nicht nur die bessere „Tarnung" der gerösteten Kaffeebohne ist, sondern auch assoziativ mit dem Mohrenkönig verbunden wird.

IV. Die Antwerpener Cantiones Natalitiae-Drucke des 17. Jahrhunderts als Hauptquelle der Wettener Liederhandschrift

1. Die Konkordanzensituation

Drei bisher noch nicht oder nur teilweise beantworteten Kernfragen zur Wettener Liederhandschrift ist im folgenden noch weiter nachzugehen: der Frage nach Liedquellen der Wettener Schreiber; der Frage nach einer genaueren Datierung der Wettener Handschrift; und schließlich der Frage nach der Funktion dieser Lieder zur Zeit der Niederschrift und damit nach der Zweckbestimmung der Handschrift – Leitfragen, durch die zugleich weitere Perspektiven des durch die Handschrift repräsentierten Liedrepertoires, Liedgenres und der speziellen Musikgattung, zu der diese Lieder in enger Beziehung stehen, eröffnet werden.

Der Beantwortung der Quellenfrage kommt man verständlicherweise näher, wenn man die Konkordanzen bzw. Kontrafakturen, die zu den Wettener Liedern ermittelt werden konnten, nochmals im Zusammenhang überblickt.

Über das bereits in den Einzelanalysen der Lieder Festgestellte bzw. Angemerkte hinaus bestätigen sie zunächst sehr deutlich die Zugehörigkeit des Wettener Liedgutes zum niederländischen Kulturraum: Konkordanzen in deutschen Liederbüchern der Epoche beschränken sich auf zwei lateinische Lieder der Handschrift, nämlich auf Lied 33 (Victoria surrexit) und Lied 42 (Dulcis Jesu). Allerdings waren beide Lieder im 17. Jahrhundert schon in relativ zahlreichen und verbreiteten deutschen Liederbüchern – zum Teil von den Jesuiten herausgegeben – anzutreffen, und dies bezeichnenderweise im Kölner Raum, d. h. der niederrheinischen Diözese. So z. B. in dem von Friedrich Spee stark beeinflußten Cölner Psalter von 1638, in den mehrstimmig gesetzten Sirenes Köln 1678 und der Symphonia Köln 1707.

So ist also durchaus ein Liedaustausch zwischen den Niederlanden und dem deutschen Niederrhein festzustellen; allerdings erreicht er – vom gewiß nicht repräsentativen Einzelfall der Wettener Lieder aus gesehen – nicht den Umfang, der ansonsten für das 17. Jahrhundert generell behauptet wird – eine Konstellation, die jedoch mehr zufälliger Natur sein könnte.

Als zweites fällt auf, daß das Konkordanzenfeld in den Niederlanden selbst recht umfangreich und geographisch wie zeitlich breit gestreut ist: In mehr als fünfzig Primärausgaben von niederländischen Liederbüchern mit geistlichen Gesängen, bzw. auch in Handschriften, die schon als solche recht zahlreich sind und in der Konkordanzenzahl einen auffällig hohen Anteil am Gesamtvolumen erreichen, finden sich im 16., 17. und 18. Jahrhundert Parallelbelege zu WE-Liedern, darüber hinaus auch in über zwanzig sonstigen Liederbüchern, Anthologien oder liedkundlichen Publikationen des 19. und 20. Jahrhunderts mit ndl. Liedern jener Epoche.

Daß jene Primäreditionen ausschließlich katholischen Ursprungs sind, zeigt die starke konfessionelle Abgrenzung des Liedrepertoires. Dies hat seine Entsprechung darin, daß der Schwerpunkt der Editionsorte in den damals katholischen südlichen Niederlanden – also den ehemals spanischen, heute vorwiegend belgischen Gebieten – liegt, d. h. insbe-

sondere im flämischen Raum. Dabei steht Antwerpen mit rund 25 Editionen weit an erster Stelle.

Aber auch im Bereich der holländischen Generalstaaten – konfessionell das Zentrum der Niederländischen Reformierten – sind einige der katholischen Editionen bzw. Handschriften beheimatet, die Konkordanzen mit WE enthalten. Dabei dominiert geographisch der Raum Haarlem–Amsterdam–Utrecht. Hervorstechendste Zeugnisse dafür sind die Handschrift Willebrinck, Haarlem, mit zehn Konkordanzen sowie die Handschrift Dokkum (Aengwarda) aus dem nördlichsten ndl. Friesland mit sechs Konkordanzen; bei den gedruckten Liederbüchern enthalten die *„Missen en Gezangen"*, Utrecht, aus dem 18. Jahrhundert die meisten Konkordanzen, nämlich nicht weniger als 17, gefolgt von zwei Liederbüchern aus dem 17. Jahrhundert: den *„Geestelijcke Kers-Liederen"* (Gouda) mit 10 Konkordanzen und den *„Messis copiosa"* (Amsterdam) mit 9 Konkordanzen. Insgesamt stammt gut ein Dutzend Liederbücher mit WE-Konkordanzen aus diesem Bereich der Generalstaaten.

Der zeitliche Schwerpunkt der Konkordanzen ist das 17. Jahrhundert, mit rund zwei Dritteln der infragekommenden Liederbücher und fast 100 Konkordanzen; die meisten dieser Liederbücher erschienen in der zweiten Jahrhunderthälfte. – Gewichtig ist aber auch der Anteil des 18. Jahrhunderts mit fast 60 Konkordanzen im restlichen Drittel der Liederbücher aus der Barockzeit. Lediglich zwei Quellen datieren aus dem – späten – 16. Jahrhundert und haben nur je eine Konkordanz: die Handschrift Tilburg (Lied 7: O Coridon) und *„Veelder hande Schrifturelyke Leysenen"* aus Antwerpen (Lied 27: Maekt plaets), womit für die beiden betreffenden Lieder auch ein relativ höheres Alter als für die übrigen belegt ist.

Das Nachleben einzelner Lieder reicht bis in die Gegenwart: Es ebbte im 19. Jahrhundert sichtlich ab und war am Jahrhundertende fast ausschließlich auf wissenschaftlich orientierte Anthologien reduziert, um dann in unserem Jahrhundert bei drei Liedern im Zuge einer Renovation des älteren ndl. Weihnachtsliedes wieder ein wenig aufzuflackern. Dies gilt für die Lieder Nr. 2 (Laet nu alle droefheid), Nr. 4 (Hoe leydt dit kindeken) und Nr. 9 (Hoort o menschen). Von ihnen scheint Lied 4 – Hoe leydt – eine ungebrochene Beliebtheit bewahrt bzw. neue hinzugewonnen zu haben, denn es findet sich nicht nur in fast allen wissenschaftlichen Anthologien des ndl. Sprachbereichs, sondern auch in vielen Gebrauchsliederbüchern bis hin zu Schulausgaben und sogar auf breiteste Wirkung bedachten Taschenbucheditionen, wie sie das in mehreren Neuauflagen erschienene „Prisma"-Liederbuch repräsentiert.

Bei einem Fünftel der durch die Wettener Handschrift tradierten Lieder war entweder gar keine Konkordanz aufzufinden, oder ihr Text ist in anderen Quellen gänzlich ohne bzw. nur mit einer mehr oder weniger vollständig abweichenden Melodie überliefert. Bei diesen Liedern scheint es sich demnach um echte Unicate zu handeln, für die diese niederrheinische Handschrift textlich und/oder melodisch die einzige Quelle darstellt.

Solche Unicate sind die Lieder

Nr. 15: Rasch Herders, laet Jerusalem
Nr. 17: Ave Jesu, Deus magne
Nr. 19: Herderkens, op de baen

Nr. 23: Ontwaekt o traegen mensch
Nr. 25: O wereld vol bedrog
Nr. 28: De koningen van Saba
Nr. 30: Komt Engelsscharen
Nr. 41: Isser dan voor u o Heer
Nr. 45: Agh vind ik u hier

Welche besondere Bedeutung die Überlieferung ihrer Melodien durch WE besitzt, wird im folgenden noch deutlich werden.

2. *Die Antwerpener Cantiones Natalitiae-Drucke*

Bei Durchsicht der Konkordanzen-Zusammenstellungen fällt auf, daß sich das Konkordanzenfeld bei einer bestimmten Editionsserie des 17. Jahrhunderts besonders verdichtet: Bei nicht weniger als 28 Liedern beziehen sich Konkordanzenvermerke konstant auf Lieddrucke, die unter dem Titel *„Cantiones Natalitiae"* ein halbes Jahrhundert lang, nämlich zwischen 1649 und 1688, in Antwerpen erschienen. Eine als *„Laudes Vespertinae"* titulierte Editionsreihe, die 1604 begann, war der unmittelbare Vorläufer der *„Cantiones Natalitiae"* – eine Tatsache, die nicht nur editorisch und inhaltlich offenbar ist, sondern sich auch in einem entsprechenden Titelzusatz *„Et Hymni sive Cantiones Natalitiae"* (so in den Ausgaben 1604 und 1629) bzw. *„Adiectae sunt Cantiones Natalitiae"* (1648) ausweist.

Um sowohl eine Orientierung über diese Antwerpener Drucke als auch einen genaueren Einblick in ihre Bedeutung für die Wettener Liederhandschrift gewinnen zu können, ist es notwendig, eine detaillierte Übersicht über die gesamte Editionsserie zu geben und dabei – in Zusammenfassung der Angaben aus den Lied-Einzelanalysen – auch die Konkordanzen jeder einzelnen Ausgabe mit WE hinzuzufügen.

Im folgenden sind daher alle bisher aufgefundenen Antwerpener Drucke mit bzw. von *„Cantiones Natalitiae"* aufgeführt, und zwar – soweit aufgrund der Quellenlage möglich – in chronologischer Folge.

Schema der Erfassung:
a) Originaltitel in diplomatischem Abdruck, mit laufender Nummer aufgelistet[1]
b) Sigel, das in dieser Untersuchung für den betreffenden Druck verwendet wird
c) Jahreszahl und Position des Druckes in der bibliographischen Aufstellung von Frits Noske[2] bzw. Fehlanzeige
d) Bibliotheksstandort(e)[3]

[1] Die diplomatische Titelwiedergabe erfolgte in den Fällen, wo mehrere Stimmbücher einer Edition erhalten sind, nach folgenden Vorlagen: Nr. 1: C; Nr. 2: nach Noske, The Cantiones Natalitiae, in: Apel-FS, a.a.O., 127; Nr. 3: Bc; Nr. 6 und 11: Bc; Nr. 13 und 14: P; Nr. 15: B; Nr. 16: T; in Nr. 21 und 22 fehlt das Titelblatt.

[2] Noske, The Cantiones Natalitiae, a.a.O.

[3] Nochmals sei darauf hingewiesen, daß die Bestände des Bisschoppelijk Museum Haarlem neuerdings nach Utrecht verlagert sind, der bisherige Standort deshalb beibehalten wurde, weil dies in allen auch neuesten Bibliographien bis hin zu den RISM-Bänden noch so geschieht.

e) Konkordanzen mit der Wettener Liederhandschrift mit Angabe der Nummer des betreffenden WE-Liedes und des Liedtitels (in der Wettener Schreibung)

1 LAVDES/VESPERTINAE/B. MARIAE VIRGINIS/ITEM/Hymnus Venerabilis Sacramenti,/ET Hymni sive Cantiones Natalitiae,/Quatuor, quinque, & sex vocum,/M. ANDREA/PEVERNAGIO/potissimum/AVCTORE. [...]

ANTVERPIAE / Apud Petrum Phalesium[4] M DC IV.

Sigel: LV / A1, 1604

Noske: 1604 (1)

Bibl.: Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek: C,A,Q (Sx),T,B,

Die Quelle enthält u. a. anonyme Cantiones Natalitiae. Keine Konkordanz mit Hs. Wetten.

2 LAVDES/VESPERTINAE/B. MARIAE VIRGINIS,/ITEM/Hymnus Venerabilis Sacramenti,/et Hymni sive Cantiones Natalitiae/IIII,V & VI Vocum./A Praestantissimis Auctoribus/M. ANDREA PEVERNAGIO, ALIISQVE COMPOSITAE./ Cum Basso Continuo ad Organum. [...]

ANTVERPIAE,/Apud Petrum Phalesium/M.D. CXXIX.[5]

[4] Es handelt sich um Pierre Phalèse den Jüngeren: nach A. Goovaerts, Histoire et Bibliographie de la Typographie Musicale dans les Pays Bas, Antw. 1880, 54, »der bedeutendste Drucker, den die Niederlande hatten«. Er war 1581 von Löwen, dem Stammsitz des von seinem Vater Pierre Phalèse dem Älteren begründeten Verlags- und Druckhauses, nach Antwerpen übergesiedelt und trat hier seit 1582 mit wichtigen, die großen Komponisten Europas in jener Epoche gebührend berücksichtigenden Musikdrucken hervor, die sich auch qualitativ »durch die Klarheit des Drucks, die Schönheit der Typen und speziell der Initialien wie durch die gute Papierqualität« auszeichneten (ebda. 59). Goovaerts stellt ihre Qualität noch über die der Hamburger, Nürnberger und selbst der Venezianischen Drucke der Zeit. – Nach Ausweis seines Nachlasses belieferte Phalèse ganz Belgien, Holland und frz. Flandern (s. Goovaerts ebda., 89 ff.); und wie die Kataloge der Frankfurter Messe des 17. Jahrhunderts belegen (s. Gohler, Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien, Lpz. 1902), waren sogar auch dort seine LV-Drucke vertreten, und zwar als »bei Gualtherum in Köln zu kaufen«; ob die Tatsache, daß nicht nur für 1604, sondern auch für 1616 eine LV-Edition aufgeführt ist, darauf schließen läßt, daß es sich um eine weitere Ausgabe oder eine Neuauflage handelte, ist nicht zu klären.

[5] 1629 war das Todesjahr von Pierre Phalèse dem Jüngeren; so dürfte diese Edition die letzte noch von ihm selbst betreute gewesen sein. Begraben wurde er in der Kirche des Augustiner-Konvents in Antwerpen, dem sein später zum Subprior aufgestiegener einziger Sohn Pierre angehörte (s. Goovaerts, a.a.O., 55 ff.).

Sigel: LV/A2, 1629

Noske: 1629 (2)

London, British Museum: A,T,Bc

Die Quelle enthält u. a. anonyme Sätze von Cantiones Natalitiae mit lat. Text und zahlreiche Cantiones Natalitiae in Sätzen von J. Bull, G. Messaus, G. Munninckx, A. Pevernage, P. Philips, C. Verdonck und L. Viadana, vorwiegend mit niederländischem Text. – Keine Konkordanz mit Hs. Wetten.

3 LAVDES/VESPERTINAE/B. MARIAE VIRGINIS,/ITEM/Hymnus Venerabilis Sacramenti./IIII.V & VI. Vocum./QVIBVS NOVITER./Adiectae sunt Cantiones Natalitiae/A Praestantissimis Auctoribus/M. ANDREA PEVERNAGIO,/ALIISQVE COMPOSITAE./CVM BASSO AD ORGANVM. [. . .]

ANTVERPIAE,/Apud Haeredes[6] PETRI PHALESII./M.D.C. XLVIII

Sigel: LV/A3, 1648

Noske: 1648 (3)

Gaesdonck, Collegium Augustinianum: C,A,T; Amsterdam, Toonkunst-Bibliothek: T; Haarlem, Bisschoppelijk Museum: Bc

Die Quelle enthält u. a. Cant.Nat. in Sätzen von J. Bull, C. Caullier, F. Deutron, J. le Fèvre, Th. van Ham, H. Liberti, G. Messaus, J. Molet, G. Munninckx, A. Pevernage, C. Verdonck, L. Viadana u. Anon.
Keine Konkordanz mit Hs. Wetten.

4 CANTIONES NATALITIAE/QVATVOR, QVINQVE,/ET PLVRIVM, CVM VOCVM,/Tum Instrumentorum./
o.O., o.J.

Sigel: CN/B1, 1649 (?)

Noske: 1651 (6)*

Brüssel, Bibliothèque Royale: Praecentus

[6] Die »Erben Pierre Phalèse« waren zwei seiner drei Töchter; und zwar übernahm zunächst 1629 die zweitälteste Tochter Madeleine die Leitung des Druck- und Notenhandelshauses und führte das Unternehmen bis zu ihrem Tod im Jahre 1652 mit unvermindertem Erfolg weiter.

Die Quelle enthält neben anonymen Liedsätzen Kompositionen von H. Liberti.
3 Konkordanzen mit Hs. Wetten:
S. 2: Wetten 9, Hoort, o menschen,
S. 3: Wetten 10, Aenziet hoe Jesus schreyt,
S. 10: Wetten 7, O Coridon, ziet hier den stal.

* Noskes Datierung von Nr. 4 mit 1651 lehnt sich an einen entsprechenden Vermerk bei Eitner (VI, 164 und 211) bzw. Fétis (V, 344): „Gandavi 1651" an, für den aber die Quelle selbst keinerlei Berechtigung bietet. Auch R. A. Rasch, Amersfoort, der eine Edition der CN-Drucke vorbereitet, äußerte dem Verf. gegenüber brieflich, er halte diese Datierung für einen Irrtum. Obendrein verweist er auf den „Primeire Parte da Index da Livraria de Musica do Rey Joao IV", Lissabon 1649, in dem bereits eine CN-Edition aufgeführt ist. So müßte also eine der beiden undatierten frühesten CN-Ausgaben (vorher lautete der Titel ja „Laudes Vespertinae"), also CN/B1 oder CN/B2, mindestens bereits 1649 erschienen sein, andererseits aber wohl auch nicht schon 1648, weil aus diesem Jahr ja noch die letzte der drei LV-Editionen (LV/A3) datiert.
Während nun Rasch die auch bei Noske als Nr. 4 gezählte Ausgabe (hier CN/B2) als diese frühere Edition ansieht, sie dementsprechend als „CN/B" und die andere Edition (Noske 5 = hier CN/B1) als CN/C vercodet, ist Verf. umgekehrter Auffassung: Beide Editionen sind nicht nur im Titel, sondern auch inhaltlich weitgehend identisch; dabei erscheint aber die hier unter Nr. 5 aufgeführte als eine erweiterte Neuauflage von Nr. 4: Edition 5 hat ein Lied mehr („Ninali Canite Angeli", S. 10 f.); ferner ergänzt sie eine Reihe von Liedern um zusätzliche „Reprisen"-Teile, auch um Wiederholungen bzw. um in Nr. 4 fehlende Textteile, um aufführungspraktische Vermerke und um Autorennamen und reduziert dafür teilweise die Strophenzahl: alles typische Merkmale einer revidierten Fassung. Daraus zieht vorliegende Aufstellung die Konsequenzen und kommt zur chronologisch entgegengesetzten Einordnung, die sich auch in einer von Raschs Sigelwahl abweichenden, die Zusammengehörigkeit beider Editionen jedoch besser verdeutlichenden und entsprechende Jahreszahlen (mit ?) beifügenden Codewahl (statt B bzw. C: B1 und B2) auswirkt.

5 CANTIONES NATALITIAE/QVATVOR, QVINQVE,/ET PLVRIVM, CVM VOCVM,/Tum Instrumentorum./ [. . .]

Sigel: CN/B2, 1650 (?)*

Noske: 1650 (4)

Den Haag, Gemeente-Museum: Bc; Haarlem, Bisschoppelijk Museum: Bc

Sätze von H. Liberti (7), Anon. (9)
3 Konkordanzen mit Hs. Wetten
S. 2: Wetten 9, Hoort, o menschen
S. 2: Wetten 10, Aenziet hoe Jesus schreyt
S. 8: Wetten 7, O Coridon, ziet hier den stal

* s. Vermerk bei Nr. 4

6 CANTIONES NATALITIAE/QVATVOR, QVINQVE,/& plurium Vocum./M. DC.LI.

Sigel: CN/C, 1651

Noske: 1651 (5)

Den Haag, Gemeente-Museum: A (z.T. CII); Haarlem Bissch. Museum: Bc

Sätze von H. Liberti (6), D.F. Loisel (2), Ph. van Steelant (3), Anon. (12)
7 Konkordanzen mit Hs. Wetten:
A S. 10, Bc S. 10: Wetten 14, Plaudite gentes
A S. 12, Bc S. 12: Wetten 8, Festum diem
A S. 13, Bc S. 13: Wetten 6, Amo te
A S. 17, Bc S. 18: Wetten 17, Ave Jesu
A S. 19, Bc S. 19: Wetten 15, Rasch Herders
A S. 20, Bc S. 20: Wetten 16, O wonder
A S. 22, Bc S. 22: Wetten 46, Terwijlt geheele Lant

7 CANTIONES NATALITIAE/QVATVOR, QVINQVE/ET PLVRIVM, CVM VOCVM,/Tum Instrumentorum./M.DC.LIV./[7]
(Identisch mit Nr. 14, CN/D2, 1667)

Sigel: CN/D1, 1654

Noske: 1654 (7)

Haarlem, Bissch. Museum: Bc

Sätze von P. Godefridus (3), Ph. van Steelant (2), Anon. (9)
1 Konkordanz mit Hs. Wetten:
S. 8: Wetten 27, Maekt plaets o Herderkens

8 CANTIONES/NATALITIAE/I.II.III. ET V. TAM VOCIBVS/QVAM INSTRVMENTIS/ACCOMODATAE./AVTHORE./R.D.Petro HVRTADO/ Ecclesiae Cathed. S. Bavonis Gandavi/Musico Praefecto/ [. . .]

ANTVERPIAE,/Apud Haeredes Petri Phalesii [. . .] M.DC.LV.

[7] Dieser Druck erschien nach dem Tod von Madeleine Phalèse. Inzwischen hatte ihre Schwester Marie, verheiratete Notarsgattin de Mayer, die Firma übernommen, die nach Goovaerts, a.a.O., bis 1672, nach Olthoff, De Boekdrukkers . . . in Antwerpen, Antwerpen 1891, 82, bis 1675 bestehen blieb. In diese letzte Ära fallen die meisten der CN-Drucke.

Sigel: CN/Hurtado, 1655

Noske: 1655 (8) und (18)*

Haarlem, Bissch. Museum: Bc

1 Konkordanz mit Hs. Wetten:
S. 6: Wetten 19, Herderkens, Herderkens op de baen

* Noske 18 ist offensichtlich keine unvollständig überlieferte weitere CN-Ausgabe, wie Noske vermutet, sondern – wie auch Rasch meint – die letzte, vom Drucker offenbar dem Index noch nachgedruckte Seite von CN/Hurtado, 1655: Die Paginierung dieser Seite (XIII) schließt sich nahtlos der dem Index vorausgehenden Seite (XII) an. Daß der Titel des Liedsatzes S. XII im Index nicht aufgeführt ist, muß dem nicht widersprechen: Offensichtlich handelt es sich hier um einen Nachtrag, der nach dem Satz des Index noch angefügt worden ist.

9 CANTIONES/NATALITIAE/I.II.III.IV. ET V.TAM VOCIBVS/QVAM INSTRVMENTIS/ACCOMODATAE./AVTHORE./IOANNE FLORENTIO/ à KEMPIS/ Parochialis Ecclesiae S. Mariae Virginis/ Bruxellis Organista/ [. . .]

ANTVERPIAE./Apud Haeredes Petri Phalesij Typographi/Musices ad insigne Davidis Regis.[8]/ M.DC.LVII.

Sigel: CN/Kempis, 1657

Noske: 1657 (9)

Haarlem, Bissch. Museum: Bc; Antwerpen, Museum Plantin Moretus: Bc

Keine Konkordanz mit Hs. Wetten

10 CANTIONES/NATALITIAE/Tam Vocibus quam Instrumentis decantandae./ M.DC.LVIII.
[Antverpiae. Apud Haeredes Petri Phalesij . . .]*

* Daß die gesamte Edition ebenfalls bei Phalèse Erben erschien, erweist ihre mit CN/ Berckelaers 2, 1670 (Phalèse) identische Schlußvignette.

[8] König Davids Zeichen war eines der Verlagssignets Phalèses und zugleich der noch von Pierre d. J. gewählte neue Name des ursprünglich „Pot de cuivre" (den Coperen Pot, also Kupfertopf) genannten Hauses in der Cammerstraat, das von 1608 bis zur Auflösung Sitz der Firma war, wie die Ortsangaben „ad insigne Davidis Regis" bzw. „in den Coninck David" der verschiedenen CN-Drucke bis 1670 erkennen lassen. Vgl. auch Anne Rouzet, Adresses d'imprimateurs . . . Belges des XV[ème] et XVI[ème] siècles, in: De gulden Passer, Jg. 40, Antw. 1962, S. 169.

Sigel: CN/E, 1658

Noske: 1658 (10) und (19)**

Haarlem, Bissch. Museum: Bc

Sätze von: O.L. Fevre, P.v. Steelant, R.D.P. Hurtado und Anon.
Keine Konkordanz mit Hs. Wetten

** Hier schließe ich mich der Zuordnung Raschs an, daß diese drei Seiten noch zu CN/E, 1658 gehören: sie sind dieser Ausgabe angefügt, dabei zwar als S. 1 bis 3 durchnumeriert und unten auf S. 3 durch FINIS-Vermerk als geschlossen markiert, haben aber auf dem als S. 1 gekennzeichneten 1. Blatt keinerlei Titelangabe. Es ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ein dreiseitiger Nachtrag, der die schon gesetzte Ausgabe nachträglich ergänzte.
Zugleich wäre dann für beide Teile erwiesen, daß sie ebenfalls bei Phalèse erschienen sind: das letzte Blatt dieses Nachtrages hat wiederum dieselbe Schlußvignette wie die Phalesius-Edition CN/Berckelaers 2, 1670.

11 CANTIONES/NATALITIAE/QVINQVE VOCVM/AVCTORE/D. GVILEL. BORREMANS/In Ecclesia Parochiali S. Gaucerici Bruxellis/Phonasco. [. . .]

ANTVERPIAE,/Apud Haeredes Petri Phalesij [. . .] M.DC.LX.

Sigel: CN/Borremans, 1660

Noske: 1660 (11)

Brüssel, Bibl. Royale: B; Haarlem, Bissch. Museum: Bc; Oxford, Christ Church Library: P, C, A, T, Bc; Universitätsbibliothek Nijmegen (?), Bc[8a]

2 Konkordanzen mit Hs. Wetten:
P,C,A,T,B, S. 10, Bc S. 5: Wetten 24, O Maria fulges polo
P,C,A,T,B, S. 15, Bc S. 7: Wetten 22, Ad stabulum Pastores

12 CANTIONES/NATALITIAE/IIII.ET V. TAM VOCIBVS/QVAM INSTRVMENTIS,/DECANTANDAE./AVTHORE. R°, D°, GASPE. DE VERLIT Regiae Capellae Bruxellis, Sacellano, nec non/ibidem, Parochialis S. Nicolai Phonasco./ [. . .]

ANTVERPIAE, Apud Haeredes Petri Phalesij, [. . .] M.DC.LX.

[8a] Dieses von Kat, De geschiedenis . . ., a.a.O., 137, noch benannte und näher beschriebene Exemplar ist in Nijmegen nicht mehr auffindbar.

Sigel: CN/Verlit, 1660

Noske: 1660 (12)

Haarlem, Bissch. Museum: Bc

1 Konkordanz mit Hs. Wetten:
S. 11: Wetten 25, O wereld vol bedrog

13 CANTIONES NATALITIAE/QVATVOR & QVINQVE tam Vocibus quam Instrumentis decantandae./AVCTORE/I. [oanne] VAN DER WIELEN,/Ecclesiae Parochialis S. Iacobi Gandavi/Musico-Praefecto./ [. . .]

ANTVERPIAE, Apud Haeredes Petri Phalesij. [. . .] M.DC.LXV.

Sigel: CN/Wielen, 1665

Noske: 1665 (13)

Brüssel, Bibl. Royale: P(CI), CII, A, T, B, Bc

Keine Konkordanz mit Hs. Wetten

14 CANTIONES NATALITIAE/QVATVOR, QVINQVE/ET PLVRIVM, CVM VOCVM,/TUM INSTRVMENTORVM.

M.DC.LXVII. (Nachdruck von CN/D2, 1654)
Schlußvignette mit Druckvermerk: t'ANTWERPEN,/By de Erfgenamen van Peeter Phalesius, in den Coninck/David. ANNO 1667.

Sigel: CN/D2, 1667

Noske: 1667 (14) (= Nr. 7, 1654)

Den Haag, Gemeente-Museum: P (CI, Vl I)

1 Konkordanz mit Hs. Wetten:
S. 10f: Wetten 27, Maekt plaets o Herderkens

15 CANTIONES/NATALITIAE/IV.VOCVM ET IV./INSTRVMENT./AVCTORE/ IOANNE BERCKELAERS./ [. . .]

ANTVERPIAE,/ Apud Haeredes PETRI PHALESII, Typographi Musices./ M.DC.LXVII.

Sigel: CN/Berckelaers 1, 1667

Nicht bei Noske

Den Haag, Gemeente-Museum: VI I (II,III, Cornet I/II), B; Harvard Univ. Cambridge/Mass./USA: A (C II), T

1 Konkordanz mit Hs. Wetten:
Vl. I, A, T, B, S. 5: Wetten 18, Noyt en was'er soeter nagt

16 CANTIONES/NATALITIAE/Duabus, quator & quinquè tam Vocibus,/quàm Instrumentis decantandae./AVCTORE/IOANNE BERCKELAERS/ [. . .] Liber Secundus.

ANTVERPIAE,/Apud Haeredes PETRI PHALESII, Typographi,/Musices, ad insigne Davidis Regis./ M.DC.LXX

Sigel: CN/Berckelaers 2, 1670

Nicht bei Noske

Den Haag, Gemeente-Museum: VI I (z.T. „fluyt"), T, BP; Harvard Univ. Library Cambridge/Mass. USA: CII (AI, AII)

7 Konkordanzen
Vl I,A,T, BP S. 3: Wetten 1, Titer wat een goede maer
Vl I,A,T, BP S. 4: Wetten 2, Laet nu alle droefheid vlugten
Vl I,A,T, S. 5, BP S. 7: Wetten 20, Herderkens wilt tog vrij binnen gaen
A,T, S. 6, BP S. 9: Wetten 41, Isser dan voor u o Heer
A,T S. 7, BP S. 11: Wetten 4, Hoe leydt dit kindeken
Vl I S. 6; A,T, S. 8; BP S. 12: Wetten 23, Ontwaekt o traegen mensch
A S. 13, T S. 11 (?): Wetten 44 (?) Kintje soet, wilt gij dan heden

17 CANTIONES/NATALITIAE,/Duabus, & quatuor* vocibus decantandae,/Cum Reprisis 4.5.6. voc. & Instr./NECESSARIIS./AVCTORE/IOANNE BERCKELAERS/CAECO. OPUS TERTIVM./ [. . .]

ANTVERPIAE,/Apud LUCAM DE POTTER[9], Typographum Musices, in Lilio albo/ M.DC.LXXIX./

[9] Lucas de Potter war einer der kleineren Antwerpener Musikverlage, die das Erbe des Hauses Phalèse weiterzuführen suchten. Der Name dieses Druckers wird nur höchst selten in den Publikationen über das ndl. Druckwesen im 17. Jh. genannt. So erfährt man lediglich aus Olthoff, a.a.O., daß de Potter 1657 in die Antwerpener Druckergilde aufgenommen wurde und in derselben Straße wie Phalèse, aber im Hause „Weiße Lilie", seine Firma betrieb, wie es auch das Titelblatt seines CN-Druckes von 1679 ausweist.

Sigel: CN/Berckelaers 3, 1679

Nicht bei Noske

Harvard Univ. Bibl. Mass./USA: Bassus Praecentus

3 Konkordanzen:
S. 13: Wetten 44, Kintje soet
S. 23: Wetten 43, O mjinen Heer
S. 36: Wetten 40, Hier leydt den Heer

* Signatur auf dem Fußsteg: „J. B. Cantiones Natalitiae A 2. voc. cum instrum." Alle Liedteile sind nur zweistimmig gesetzt!

18 CANTIONES/NATALITIAE
Antwerpen [Lucas de Potter]
(hs: „Berckelaers")

o.O., o.J.

Sigel: CN/Y 1 (vor 1688?)

Noske: 1688 (15)*

Brüssel, Bibliothèque Royale: A

2 Konkordanzen (?) mit Hs. Wetten:
S. 19: Wetten 20, Herderkens wilt (A: tacet)
S. 22: Wetten 45, (Agh) vindt ik u hier (A: tacet)

* Diese Datierung und Zählung des Altus-Stimmbuches und damit seine Zuordnung zum Cantus II-Exemplar (s. CN/Berckelaers 4, 1688) beruht offensichtlich auf einen Irrtum Noskes: Es handelt sich hier um eine von der CII-Ausgabe inhaltlich und im Titelblatt auch druckgraphisch völlig abweichende CN-Ausgabe. Das Titelblatt enthält außer dem Titel „Cantiones Natalitiae" allerdings keine weiteren Angaben. Die Schlußvignette jedoch macht Lucas de Potter als Verleger identifizierbar: Sie stimmt völlig überein mit der Vignette der ebenfalls bei de Potter gedruckten Ausgabe CN/Berckelaers 3, 1679, S. 43. Die nur von einer handschriftlichen Eintragung auf dem Altus-Exemplar übernommene Verfasserangabe Noskes „Auctore J. Berckelaers" gewinnt durch diese Feststellung an Wahrscheinlichkeit. Demnach wäre diese Edition jedenfalls vor 1688 zu datieren, weil Berckelaers in diesem Jahr ja bereits bei Aertssens edierte.

19 CANTIONES/NATALITIAE,/DVABVS & QVATVOR VOCIBVS DECANTANDAE,/ CUM REPRISIS A III.IV.V. VOC. & INSTR./AVCTORE/I.BERCKELAERS/CAECO./OPVS QVARTVM/ [. . .]

ANTVERPIAE,/Apud HENRICVM AERTSSENS[10], Typographum Musices,/sub Signo Montis Parnassi. ANNO M.DC.LXXXVIII./Cum speciali Regis privilegio.

Sigel: CN/Berckelaers 4, 1688

Noske: 1688 (15)

Brüssel, Bibl. Royale: CII (unvollständig)

Keine Konkordanzen mit Hs. Wetten

20 CANTIONES/NATALITIAE/IIII.VOCVM ET III. INSTRVMENT. [orum] / AVCTORE/FRANCISCO LOOTS. [. . .]

o.O., o.J.*

Sigel: CN/Loots

Noske: ? (16)

Haarlem, Bissch. Museum: Bc

2 Konkordanzen mit Hs. Wetten:
S. 10: Wetten 28, De koningen van Saba
S. 15: Wetten 30, Komt Engelsscharen, blij van geest

* Zu Datierung und Verleger s. u. S. 187 f., Abschnitt d.

21 (Cantiones Natalitiae)
S. 3–16 einer nicht zu identifizierenden Ausgabe. (Phalèse?)

Sigel: CN/Y 2

Nicht bei Noske

[10] Der dritte und letzte CN-Drucker, Henricus Aertssens, ist auch der dritte und letzte dieser Antwerpener Druckerfamilie, der Träger dieses Namens war, 1661 als Sohn von Hendrik II und Enkel des Firmengründers Hendrik I in Antwerpen geboren, erwarb er 1686 sein Drukkerpatent. Da Lucas de Potter durch Heirat mit der Witwe von Hendrik II im Jahre 1665 den ursprünglichen Firmensitz in der Weißen Lilie übernommen hatte (vgl. Olthoff a.a.O., 1), wechselte Hendrik III auf den „Parnassusbergh" (s. „sub Signo Montis Parnassi") am Eiermarkt Antwerpens über (vgl. G. Spiessens, Artikel Aertssens, in: MGG 15, Sp. 43 f.). – Wie der Titel der CN-Edition vermerkt, hat er für diesen Druck ein besonderes königliches Druckprivileg erhalten. Besondere Bedeutung hat seine Edition von Corellis op. 1, das im gleichen Jahr 1688 erschien wie CN/Berckelaers 4, sowie Torellis op. 1 und 3. – Aertssens starb 1741 und wurde in der Kathedrale von Antwerpen begraben.

Den Haag, Gemeente-Museum: T

1 Konkordanz mit Hs. Wetten: (?)
S. 11: Wetten 44, Kintje soet (T: tacet)

22 (Cantiones Natalitiae)
S. 1 u. 2 einer unbekannten Ausgabe von Cantiones Natalitiae, beide Sätze von M.A. Vermeeren

Sigel: CN/Y 3

Noske: ? (17)

Haarlem, Bisschop. Museum (Bc)

Keine Konkordanz mit Hs. Wetten

3. Indizien der Abhängigkeit

a) Parallelität von Liedrepertoire und Notation

Vergegenwärtigt man sich die durch die vorausgegangene Auflistung nochmals verdeutlichte hohe Zahl von 35 Konkordanzen in 28 CN und WE gemeinsamen Liedern, und darüber hinaus auch den in den Einzelanalysen der WE-Lieder und Liedkonkordanzen genauer dargestellten, durchweg hohen Grad der Übereinstimmung in der Notation, die sich nicht nur in der Gleichheit von Melodie und Text, Taktgliederung und Pausenschreibung und meist auch der Tonart zeigt, sondern auffallend häufig bis zu Notationseigenheiten in Schlüssel-, Akzidentien-, Hilfslinien- und Schlußlonga-Schreibung, ja bis zur Kongruenz in fehlerhaften Notierungen vor allem des Taktgefüges (Taktstrichsetzung) reicht, so ergibt sich schon allein daraus wohl zwingend die Folgerung, daß eben diese verschiedenen CN-Editionen – und zwar 14 der insgesamt 22 überlieferten – die unmittelbaren Quellen waren, aus denen der WE-Schreiber die meisten seiner Lieder durch Abschreiben der Druckvorlage gewann.

Für die Richtigkeit dieser These gibt es aber neben der aufgewiesenen Parallelität des Repertoires und des Notationsusus noch weitere Indizien.

Schon die weitgehende Fehlerlosigkeit und die Notenkalligraphie der WE-Handschrift deutet im Grunde auf Druckvorlagen hin.

Auch an besonderen Einzelfällen ist die Abhängigkeit der WE-Quelle von CN deutlich ablesbar. Das gilt insbesondere für Lied 7 (O Coridon), wo die durch wechselnde Rollenbesetzung (Solostimmen) verdeutlichte szenisch-dialogische Anlage des Originals in der WE-Handschrift durch einen diesbezüglichen Vermerk in der Überschrift »*Zwiegespräch zwischen zwei Hirten und der hl. Mutter Gottes*« und durch Hinzufügung entsprechender „Regieanweisungen" („*De Herders* bzw. „*De Moeder Godts*") noch besonders hervorgehoben wird.

b) Die Titelgebung der Wettener Handschrift

Als wesentliches Indiz erscheint sodann, daß auch die WE-Lieder als *„Cantiones Natalitiae"* tituliert sind. Diese Bezeichnung findet sich zwar nur über dem ersten Lied vermerkt, kennzeichnet aber – wie dargelegt – schon durch ihre Pluralform, daß sie nicht Liedüberschrift ist, wie es für die Kopftitel bei den nachfolgenden Liedern zutrifft, sondern daß sie der Titel der gesamten Handschrift sein muß. Diese Titelwahl wird allerdings vorwiegend dadurch zum Indiz der Abhängigkeit, daß die Bezeichnung *„Cantiones Natalitiae"* als Editionstitel einer ganzen Sammlung in der Barockära außerhalb der Antwerpener Drucke – von einer einzigen Ausnahme abgesehen – offenbar nicht mehr vorkommt. Diese Ausnahme war ein Kölner Liederbuch des späten 18. Jahrhunderts, das nach Bäumker[11] 72 Lieder ohne Noten – 13 deutsche, der Rest lateinische – enthielt; die Titulierung lautete: *„Cantiones Natalitiae ad davote decantandas Laudes coram Puero Jesulo apud R.R.P.P. Carmelitas discalceatos usitae. Coloniae. Typis Balthasaris Wilms vulgo Klöckergaß. 1777."*

Eine andersartige Ausnahme stellt eine um 1690 datierte Quelle dar: das ndl. handschriftliche *„Libellus Cantionum Catholicarum"* des Frater Lucas van Waesmunster.[12] Hier begegnet diese lat. Gattungsbezeichnung von Weihnachtsgesängen nicht als Gesamttitel, sondern nur als Überschrift der Weihnachtslied-Rubrik innerhalb der Handschrift[13], die ndl. und lat. Gesänge und je ein spanisches und französisches Lied enthält. Schließlich findet sich diese Bezeichnung in Singularform als Gattungsvermerk einzelner Weihnachtslieder in zwei westfälischen Quellen: dem Tabulaturbuch des Henricus Beginiker[14] aus dem Jahre 1622 und einem hs. Lautentabulaturbuch *„Adoro te devote"* derselben Zeit und Region[15]. Solche Einzellieder aber – ob in lat. oder ndl. Sprache verfaßt – werden in WE konstant als *„kerslied"* klassifiziert, so daß sich auch daraus die Bestimmung der WE-Bezeichnung *„Cantiones Natalitiae"* als Titel der gesamten Handschrift bestätigt.

c) Autorenangaben

Als vielleicht wesentlichster und unbezweifelbarster Beleg der Benutzung der CN-Editionen als Vorlage für WE erweist sich die Tatsache, daß WE bei zahlreichen Liedern Autorennamen vermerkt. Aus der Perspektive der Wettener Handschrift geben diese Namen zunächst einige Rätsel auf. Die erste naheliegende Vermutung nämlich, es seien vielleicht die Namen von Komponisten der Melodien, wird schon dadurch widerlegt, daß dann z. T. paradoxerweise gleiche Melodien – nämlich Kontrafakta innerhalb von WE – verschiedene Autoren gehabt haben müßten. Lied 6 (Amo te) *„auctore H. Liberti"* ist ja melodiegleich mit Nr. 13 (Ik bemin u), *„auct. A. Vanderschuer"*; Lied 8 (Festum diem) *„auct. H. Liberti"* ist melodisch sowohl mit Lied 26 ('Tleven is een oogenblick),

[11] Bäumker III, a.a.O., 92 (Liederbuch-Nr. 280).

[12] Kon. Bibl. Brüssel, Hs II 1486; vgl. auch R. Wangermée, Artikel „Niederländische Musik", Teil D, Die Musik der südlichen Ndlde, in: MGG 9, Sp. 1486.

[13] Fehlerhafte Originalpaginierung S. 93; korrigierte neue Seitenzahl 101.

[14] Bibliothek Fürstenberg-Herdringen, Fü 3590 a.

[15] ebda., Fü 9825.

„auct. J. Verhorst", als auch mit Nr. 37 (Veni sancte Spiritus), *„auct. A. Vanderschuer"* identisch. Und bei den melodisch ebenfalls übereinstimmenden Liedern Nr. 17 (Ave Jesu) und 34 ('tis den dag) wird schließlich im ersten Fall H. Liberti, im zweiten J. Verhorst als Autor genannt. So erweist sich jene erste Vermutung, die genannten Autoren seien die Melodiekomponisten, eindeutig hinfällig.

Textautoren aber können ebensowenig hinter diesen Namen vermutet werden; denn erstens waren einige der Genannten bekannte ndl. Komponisten der Barockzeit, so insbesondere Berckelaers, Borremans, Liberti, Loisel und Verlit – eine Erkenntnis, die zugleich impliziert, daß analog auch die unbekannten Namen die von Komponisten sind; und zweitens handelt es sich bei verschiedenen Liedtexten um ältere Überlieferung, die entweder keinen Niederländer zum Autor hat oder in ihrer Textherkunft überhaupt ungeklärt ist.

In dieser verwirrenden Situation bringen erst die CN-Drucke die vollständige Klärung. Denn in diesen Editionen finden sich in allen Fällen, wo beide Quellen Autoren nennen, für die im Konkordanzverhältnis stehenden Liedtitel ausnahmslos genau die gleichen Komponisten genannt wie in WE. Damit ergibt sich zumindest für all diese Fälle – mehr als die Hälfte aller Konkordanzen –, daß hier CN die Vorlage für WE gewesen sein muß. Das gleiche darf man aber sicherlich auch für die übrigen Konkordanzen annehmen, wo in einer von beiden Quellen oder sogar in beiden keine Komponisten vermerkt sind. Denn erstens kommen abweichende Autorenangaben zwischen beiden Quellen überhaupt nicht vor, und zum anderen fehlen solche Angaben z. T. für CN-Editionen, deren Benutzung durch die WE-Handschrift für andere Sätze durchaus feststeht.

d) Stimmbuchcharakter

Aus dieser erneuten Erhärtung der These, CN sei die Hauptquelle für WE gewesen, ergibt sich ein weiterer sehr wesentlicher Schluß: daß WE nicht einfach eine Liedsammlung, sondern ein Stimmbuch gewesen sei, genauer: die Cantus- bzw. Praecentusstimme, teilweise möglicherweise auch – s. Schlüsselverwendung – der Tenor, aber jedenfalls die Melodiestimme mehrstimmiger Liedbearbeitungen von ndl. geistlichen Gesängen, vorwiegend von Weihnachtsliedern.

Denn bei den als Vorlage benutzten CN-Editionen handelt es sich ja – wie schon in den Melodie-Einzelanalysen deutlich wurde und auch aus der vorausgegangenen Auflistung der CN-Drucke hervorging – um mehrstimmige, teils vokalsolistische, teils chorische und durchweg instrumental begleitete Liedmotetten, deren Melodieparts ausschließlich in Stimmbüchern vorlagen. Auf eben diese Liedbearbeitungen beziehen sich auch die zunächst rätselhaften Komponistenangaben in WE, und nur von einer Funktion der WE-Handschrift als Stimmbuch her gesehen erhält solche Komponistenangabe ihren Sinn.

Von dieser Erkenntnis aus gewinnt auch eine zunächst ebenfalls unerklärliche Besonderheit der WE-Handschrift ihre einzig plausible Erklärung und wird zum weiteren unzweifelhaften Indiz der Abhängigkeit WE von CN: die Tatsache nämlich, daß WE bei verschiedenen mit CN konkordierenden Liedern Pauseneintragungen vor Liedbeginn oder für teilweise umfangreiche Binnenabschnitte aufweist, wie sie auch die entsprechenden CN-Sätze enthalten: als Markierung von instrumentalen oder solistisch-vokalen Einschüben, in denen die Liedmelodie aussetzt. Besonders zuverlässiges Indiz für die

Beziehungen zwischen WE und CN sind diese Pausenvermerke insofern, als sie ja schlechterdings nicht aus irgendeiner anderen vielleicht vermutbaren mehrstimmigen Bearbeitung der gleichen Lieder in genau derselben Gestalt übernommen sein können, wie sie sich in CN findet, von deren ganz individueller formalen Anlage oder Satzstruktur sie ja ausschließlich bestimmt sind. Neben Pausen vor Liedbeginn, die häufiger vorkommen und z. T. vorausgehende Einsätze anderer Stimmen andeuten, zeigt sich dies besonders deutlich in den Liedern 17 (Ave Jesu) und 30 (Komt Engelsscharen), wo umfangreiche Pausenkomplexe ein Tacet der Melodiestimme während längerer Zwischenabschnitte signalisieren. Hier findet die Stimmbuchfunktion der Wettener Handschrift ihre zuverlässigste Bestätigung.

e) Die Komponisten

Mit der Klärung der Stimmbuchfunktion der Wettener Liederhandschrift erhebt sich aber zugleich die Frage: Wer waren jene in WE genannten Komponisten, deren mehrstimmige Liedbearbeitungen den WE-Schreibern als Vorlage gedient haben?

Weitgehend unbeantwortet bleiben muß diese Frage bei drei der in WE benannten Komponisten, über die keine zuverlässigen Daten ausfindig zu machen waren: Franciscus Loots[16], A. Vanderschuer und J. Verhorst. Diese Informationslücke ist bei den beiden letzteren insofern besonders bedauerlich, als sie in WE ausnehmend häufig – Vanderschuer sogar am häufigsten überhaupt – genannt sind. – Bei den übrigen Namen war dagegen die Nachforschung nach Person und Werk erfolgreicher.

Bei *J. Berckelaers* sind die verfügbaren Fakten allerdings noch relativ spärlich. Schon der genaue Vorname und die Lebensdaten sind nicht bekannt. Man kann jedoch aus der Konstanz des Druckortes Antwerpen über zwei Jahrzehnte schließen, daß Berckelaers in dieser Stadt gelebt hat. Auch ließe sich aus der Entstehungszeit seiner Kompositionen eine relative biographische Datierung gewinnen. So reicht die durch Editionen bei den Antwerpener Druckhäusern Phalèse, de Potter und Aertssens belegte Schaffensperiode von 1667 – seiner durch spätere Opuszahlen rückwirkend als op. 1 identifizierbaren ersten CN-Sammlung – bis 1688. Van der Straeten[17] kannte offenbar noch ein op. 5, das dann wohl nicht vor 1690 zu datieren wäre. Geht man etwa von einem Alter von 35 Jahren bei jenem op. 1 aus – der bedeutende Verlag Phalèse dürfte wohl kaum ein Werk eines unbekannten Neulings sogleich in dieser renommierten CN-Editionsreihe publiziert haben –, so ergibt sich ein Geburtsjahr um 1630. Mit dieser Annahme könnte auch der in Berckelaers op. 3 1679 erstmals beigefügte Vermerk „*caeco*" in Einklang stehen: Nimmt man nämlich nicht mit Eitner[18] eine lebenslange Blindheit des Komponisten an – denn inwiefern würde sie dann erst ab 1679 vermerkt? –, so könnte es sich um eine Altersblindheit handeln, die bei einem im 6. Lebensjahrzehnt Stehenden durchaus im Bereich des Möglichen liegt. Die relative Datierung seines Lebensendes könnte demnach lauten „nach 1690".

[16] Der Vorname ist lediglich aus einer Fußsteg-Signatur auf S. 9 des CN-Stimmbuches zu entnehmen: „Cantiones Natalitiae Francisc, Loots."

[17] La Musique aux Pays Bas, a.a.O., I, 214.

[18] R. Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon . . ., Lpz. ¹1900–04, I, 453.

Vom Komponisten *Guillaume Borremans* gibt es einige verläßlichere Lebensdaten. Schon CN/Borremans, 1660, enthält ja im Titelblatt den Hinweis, daß der Komponist zu jener Zeit „*Phonascus*", also Sangmeister bzw. Kantor der St. Gaucerici-Kirche in Brüssel war. Laut einer Eingabe[19] des Komponisten vom 12. September 1666[20] war er aber »*seit 30 Jahren*« auch der königlichen Kapelle in Brüssel verbunden und habe für sie »*Messen, Psalmen, Lamentationen, Motetten und Sinfonien*« für den Gottesdienst komponiert. Bestätigung finden diese Angaben einerseits durch ein spanisches Dokument[21] um 1640, sowie durch ein flämisches Dokument von 1663, worin er ebenfalls als Kapellsänger des Hofes aufgeführt wird.[22] – Von seinen Kompositionen ist außer der CN-Edition nur noch eine „*sonnatta à sept voix*" durch Erwähnung in einer Ausleihliste von Beständen der Chapelle Royale Brüssel von 1666 bekannt.[23] Summiert man die Daten, so ergibt sich als Geburtsjahr wohl „um 1610" und als Todesjahr „nach 1666".

Der auch international in seiner Epoche bekannteste der in WE benannten Komponisten ist *Hendrik (Henricus) Liberti*, der nach seinem Geburtsort z. T. auch „*H. van Groeningen*" genannt wurde. Albrechtsberger führte ihn unter den berühmten Orgelvirtuosen seiner Zeit auf, und sein Portrait malte kein Geringerer als Anton van Dyck – mit der Aufschrift: „*Henricus Liberti Groeningensis Cathed. Ecclesiae Antverp Organista*"[24]. Geboren um 1600, erregte er schon als junger Mann in Antwerpen Aufsehen als Cembalist und Organist[25] und übernahm vermutlich ab 17. März 1628 das Organistenamt an der Antwerpener Kathedrale. Dabei wurde er Nachfolger des berühmten englischen Organisten und Komponisten John Bull, der am 12. oder 13. März verstorben war.[26] Über 40 Jahre wirkte er in diesem Amt als gefeierter Meister, bis er 1669 verstarb. – An Kompositionen sind außer seinen diversen CN-Sätzen, die WE auffällig häufig übernahm, vor allem folgende bekanntgeworden: „*Cantiones sacrae et suavissimae*", die bereits 1621 bei Phalèse erschienen; „*Paduani et Galliardes*", ebda. 1632; außerdem einzelne Sätze in Sammelwerken der Zeit. Im Katalog der Sixtina in Rom fand sich unter seinem Namen ein „*Fasciculus Missarum diversorum autorum.*"[27]

F. Jean Loisel war – u. a. gemäß der Titelangabe eines seiner recht zahlreichen und verbreiteten geistlichen Werke, der „*Modulationes Ecclesiasticae*" op. 4, Antwerpen 1648 (Phalèse)[28], aus Hesdin (Artois) gebürtig. Er trat in den Praemonstratenserorden ein,

[19] Mit dieser Eingabe reklamierte Borremans laut R. Vannes, Dictionnaire . . ., Brüssel o. J., 51 f., eine Pfründe der Kirche St. Vincent in Soignies.

[20] v. d. Straeten, a.a.O., V, 155.

[21] ebda., 142.

[22] ebda., 154.

[23] Wangermée, Les Maîtres de Chant . . . à Bruxelles, Brüssel 1950, 60 und 219 ff.

[24] v. d. Straeten IV, 279.

[25] Dehennin, Bronnen voor de Geschiedenis van het Muziekleven te Antwerpen . . ., Antw. 1954, 34; ders.: Het muziekleven te Antwerpen in de 17de en 18de eeuw, Leuven (Diss.) 1951 (masch.); dort auch einige weitere biographische Details (S. 67 u. 118).

[26] ebda.

[27] v. d. Straeten, a.a.O., VIII, 491.

[28] Das Cantus-Stimmbuch wurde mir im Coll. Augustinianum Gaesdonck freundlicherweise zur Einsicht zugänglich gemacht.

wurde Kanonikus der nahegelegenen Abtei St. Josse-aux-Bois in der Diözese Amiens. Spätestens 1646 ist er laut Titelblatt eines anderen Werkes, *„Surculum olivae"* op. 2, sowohl Kanonikus der Kirche St. Jodocus in Namur als auch Phonascus der Abteikirche St. Michael in Antwerpen; dann – gemäß der erwähnten Edition von 1648 – Kanonicus presbyter und Phonascus der Kirche Dompmartin der Abtei St. Norbert in Ninove/Belgien. – Sein Werkkatalog umfaßte außer den genannten Kompositionen und den verschiedenen CN-Sätzen u. a. noch eine *„Musica hactenus inaudita sive Missae"*, Antwerpen 1644 (Phalèse), einen Sammeldruck unter der in op. 2 bereits gewählten Bezeichnung *„Surculum olivae"* als op. 3, wohl um 1645 entstanden, und *„Motetta sacra"*, Antwerpen 1649 (Phalèse).[29].

Der letzte der in WE benannten bekannteren Komponisten jener Zeit ist *Caspar (Gaspard; Jaspar) de (van) Verlit(h) (Varli; Verlyt).* Sein Geburtsjahr wird in der Regel um 1620 angegeben[30]. Geburtsort war Mons (Bergen) im Hennegau – bekanntlich auch der Geburtsort Orlando di Lassos. Nachgewiesen ist durch spanische Rechnungen[31] und ein notarsbeglaubigtes Gutachten aus dem Jahre 1658[32] ein zehnjähriger Dienst als Chorknabe der königlichen Kapelle Brüssel, an der er später als Kapellsänger wirkte – bezeugt für 1658 und noch für 1673. Seine Haupttätigkeit allerdings war seit spätestens 1658 und bis mindestens 1673[33] die eines Phonascus an St. Nicolas in Brüssel[34], wie er es ja auch im Titelblatt seiner Edition CN/Verlit, 1660, angibt. – Verlits relativ umfangreiches Werkverzeichnis enthält außer dieser CN-Edition u. a. folgende, sämtlich für Chor und Instrumente geschriebene Werke[35]: *„Missae et Moteta"*, Antwerpen 1661 (Phalèse); ebenso 1668; *„Credo quod Redemptor"*, 1671; ferner als Manuskript eine Missa in D, zwei Motetten, ein Magnificat und ein Alma.

An dieser Stelle ist noch ein Komponist anzuführen, der nicht in WE genannt wird: *R. D. Pierre Hurtado:* Zumindest ein Liedsatz aus seiner CN-Edition (CN/Hurtado, 1655) nämlich ist von WE offensichtlich als Vorlage benutzt worden, ohne daß sein Name dabei vermerkt wird: Lied 19 *„Herderkens op de baen"*. Hurtado stammt aus einem spanischen Geschlecht und hieß eigentlich P. Hurtado y de Avalos.[36] Sein Vater stand als Kavallerieoffizier in niederländischen Diensten. Gründliche musikalische Schulung erhielt der vermutlich schon in den Niederlanden geborene Pierre durch zehnjährigen

[29] Zu Loisel s. u. a.: v. d. Straeten, a.a.O., I, 52 ff. und V, 232; Goovaerts, Histoire . . ., a.a.O., 99 ff.; 372, 375 f., 381; Biographie nationale . . . de Belgique, XII, Brüssel 1892–95, 314 f.; Eitner a.a.O., VI, 211; Vannes, a.a.O., 251 f.; Fétis, Bibliographie universelle . . . V, Paris ²1884, 344; Mendel–Reismann, Conversations Lexikon, 12 Bde., 1870 ff., Ergänzungsband, 246; RISM, Einzeldrucke vor 1800, V, L 2763.

[30] s. MGG 13, Sp. 1496.

[31] so vom 1. 5. bis 31. 12. 1641, wo er als „Muchacho de Coro" geführt wird: s. v. d. Straeten V, 138 f.

[32] ebda. I, 211.

[33] ebda. V, 146.

[34] s. u. a. MGG 13, 1496; Eitner 10, 63.

[35] vgl. neben Eitner a.a.O.: v. d. Straeten I, 211 f., II, 73 ff., V, 409 f.; Vannes, a.a.O., 422 f.

[36] Mendel–Reismann, a.a.O., XII, 165; Viotta, Lexicon der toonkunst, II, 139; Melchior, Woordenboek der toonkunst.

Dienst als Chorknabe der Königlichen Kapelle Brüssel. Später wurde er „*zangmeester*" bzw. laut dem CN-Titelblatt „*Musicus Praefectus*" an der St. Bavo-Kirche zu Gent. An Kompositionen sind von ihm zu nennen: zwei „*Motets de choeur*", drei 3st. Motetten, ein 6st. Te Deum und eine 6st. Motette.

Überblickt man den Autorenkreis der von WE als Vorlage benutzten CN-Editionen, so zeigt sich, daß diese Phalèse-Drucke bzw. die seiner wenigen Nachfolger von renommierten Musikern stammen, die in der Regel als Kantoren im Kirchendienst tätig, d. h., mit der kirchenmusikalischen Praxis, mit den speziellen Bedürfnissen, Möglichkeiten und Wünschen der Sänger, Instrumentalisten und Gemeinden wohlvertraut waren und eine Musik schrieben, die einerseits praxisbezogen war, andererseits aber auch mit der kompositorischen Entwicklung der Zeit Schritt hielt. – Im Vordergrund steht daher bei ihnen der neue konzertierende Stil der Zeit, den sie in den CN-Editionen – und dies ist ihr spezielles Verdienst – sicherlich nicht zuletzt aus pastoralen Intentionen, die den gegenreformatorischen Bestrebungen entsprachen, auch für die Liedmotette fruchtbar machten. Daß man diese Musik auch im fernen kleinen Ort Wetten der Provinz Geldern praktizierte und keine Mühen – selbst nicht die umfangreicher Abschriften – scheute, um sie ausführen zu können, ist wohl ein recht überraschender Beweis von kulturellem Niveau und musikalischem Entwicklungsstand und Leistungsvermögen dieser Gemeinde – und der Kantorendynastie Vos.

4. Differenzen zwischen beiden Quellen

Ein Indiz scheint die engen Beziehungen zwischen CN und WE in Frage zu stellen: die Feststellung, daß in einigen Punkten zwischen beiden Quellen Differenzen vorliegen.

Vorauszuschicken ist dazu allerdings, daß die Differenzen zwischen diesen beiden Quellen unvergleichlich geringer sind als solche zwischen WE und jeglichen anderen Quellen, zumal dem immerhin die meisten Parallelbelege enthaltenden Liederbuch „*Missen en Gezangen*", so daß von allen bisher bekannten Quellen wiederum nur CN als Vorlage in Frage kommt.

Relativ leicht zu erklären sind Differenzen in der Textorthographie: Diese liegen in der freien orthographischen Praxis der Zeit begründet, die starken zeitlichen, lokalen und auch regionalen Schwankungen unterlag. Sie zeigen sich ja sogar – wie bereits angedeutet – innerhalb von WE, können also auch in der handschriftlichen Praxis bei der Kopie einer regional (Flandern) und z. T. zeitlich (zwischen den CN-Konkordanzen liegen bis zu drei Jahrzehnten Distanz) entfernteren Vorlage, wie sie CN für WE war, nicht verwundern: Ganz selbstverständlich schrieb der jeweilige WE-Schreiber die Worte in der ihm geläufigen Orthographie, da ihm wissenschaftliche Intentionen ja völlig fernlagen, seine Abschrift vielmehr für den eigenen Gebrauch bzw. für den seiner unmittelbaren zeitlich-lokalen Umwelt bestimmt war. Möglicherweise hatten einzelne der Lieder in Wetten auch bereits eine eigene lokale bzw. regionale mündliche und schriftliche Tradition, ehe sie in den durch CN verbreiteten neuen motettischen Bearbeitungen dargeboten wurden. Nicht von ungefähr fand sich ja im benachbarten Gaesdonck ein Exemplar der CN-Vorläufer-Editionen (LV/A3) und belegt die regionale niederrheinisch-geldernsche Tradition solchen Lied- und Musiziergutes.

Auch die in wenigen Fällen zwischen CN und WE festgestellte Differenz in der Schlüsselwahl für die Oberstimme (Tenorschlüssel statt Sopran- oder Violinschlüssel) bzw. in der Besetzung (Tenor statt Praecentus oder Cantus), die ja ohnedies in einem zweistimmigen Generalbaßsatz größeren Spielraum bietet, widerspricht der Grundthese vom engen Zusammenhang zwischen WE und CN nicht: Nicht von ungefähr heißt es in bestimmten CN-Editionen – z. B. CN/Kempis – mitunter: „*A 2. Canto ô Tenore & Basso*". Ferner kann die Umbesetzung – wie in den Liedanalysen bereits angedeutet – in einer Anpassung an spezielle musikpraktisch-personelle Bedingungen begründet sein; und schließlich vollzog der Schreiber den gleichen Schlüsselwechsel ja gegenüber verschiedenen CN-Editionen. Es wäre aber ein allzu unerklärlicher Zufall, ein WE-Schreiber hätte z. B. zwei verschiedene, auch durch keine sonstigen musikalischen Konkordanzen belegte Lieder wie „*Isser dan*" (Nr. 41) und „*O mijnen Heer*" (43) statt aus CN aus anderen mehrstimmigen Quellen übernommen, und dennoch paßten sie exakt zu Berckelaers CN-Bässen. – Unklar bleibt allerdings andererseits, wieso WE aus der gleichen CN-Quelle – z. B. Berckelaers 2 – den Cantus einmal in den Tenorschlüssel übertrug und ihn ein andermal im Violinschlüssel übernahm. Möglicherweise spielt hier der Zeitfaktor eine Rolle: Die Übernahmen stehen in der Handschrift an relativ weit auseinanderliegenden Stellen; so könnte eine entsprechende Zeitdifferenz zwischen beiden Niederschriften liegen, während derer u. U. jene speziellen Bedingungen der Besetzung eintraten, denen sich der WE-Schreiber dann anpaßte.

Geringfügige sonstige Differenzen – so etwa in der Taktwahl (z. B. 3/4 statt 3/2); Dehnung von Schlußnoten; kleine melodische Abweichungen, auch geringfügige Textvarianten – sind mehr „redaktionelle" Änderungen, die teilweise Modernisierungen der Vorlage bewirken, teils aber auch in einer gewissen Bearbeitungsintention des Verfassers ihre Wurzel haben dürften.

Daß die umfangreichen Reprisen der CN-Editionen nur selten übernommen sind, ist wohl pragmatisch begründet: Die Wettener Musikpraxis war verständlicherweise bescheidener in Aufwand und Umfang als die der flandrischen Kultur- und Musikmetropole Antwerpen.

Leicht erklärbar ist auch die Tatsache, daß die Reihenfolge der WE-Übernahmen aus ein und derselben Quelle – etwa Berckelaers 2 – teilweise eine andere ist als die in den als Vorlage benutzten CN-Editionen: Der WE-Schreiber hatte andere Intentionen; er folgte chronologisch dem Weihnachtsfestkreis und im größeren den Kirchenjahrs-Festen, verfuhr deshalb notwendig selektiv gegenüber den zahlreichen CN-Editionen; möglicherweise hat er auch seine Auswahl aus dem CN-Repertoire je nach Bekanntheit der Melodie und je nach dem Bedarf an bestimmten Gesängen getroffen.

Dennoch stehen einige Übernahmen aus der gleichen CN-Edition in einer die Grundthese wiederum erhärtenden räumlichen Nachbarschaft zueinander. So sind die WF-Lieder Nr. 1, 2 und 4 Konkordanzen mit CN/Berckelaers 2; die Nummern 14 bis 17 mit CN/C; die Lieder 7, 9 und 10 mit CN/B 1; WE-Nr. 28 und 30 stimmen mit Sätzen in CN/Loots überein und die Lieder 40, 43 und 44 mit entsprechenden Sätzen in CN/Berckelaers 3.

Zu einer letzten Frage bezüglich der Quellen von WE muß diese Untersuchung allerdings die Antwort schuldig bleiben: welchen Vorlagen WE die nicht mit CN konkordierenden 18 Melodien (soweit es nicht Kontrafakturen aus WE selbst sind) bzw. Sätze (siehe die verschiedenen Komponistennamen bei Liedern gleicher Melodie) entnommen hat. Hier fand sich bisher keine entsprechende Vorlage. Es fällt auf, daß bei all diesen Liedern – soweit Komponisten genannt sind, d. h. in 12 Fällen – nur zwei Komponistennamen überhaupt vorkommen: Vanderschuer und Verhorst; beide erscheinen nicht in den CN- bzw. LV-Editionen, und zu beiden waren auch keinerlei biographisch-bibliographische Daten und Fakten ausfindig zu machen. Möglicherweise hat WE in diesen Fällen das WE-Repertoire durch örtliche oder regionale „Kantorenprodukte" auf der melodischen Basis bekannterer Lieder ergänzt. – So ist als Gesamtergebnis festzuhalten: Die Antwerpener Cantiones Natalitiae-Drucke des 17. Jahrhunderts sind nicht die ausschließliche Vorlage, aber unzweifelhaft die Hauptquelle der Wettener Liederhandschrift.

V. Konsequenzen

1. *Die Bedeutung der Wettener Liederhandschrift für die Cantiones Natalitiae-Überlieferung*

a) Erhellung des Rezeptionsprozesses

Die Erkenntnis, daß WE als Stimmbuch geschrieben wurde, welches zahlreiche Cantus-Partien diverser CN-Editionen kopierte – wenn auch in der Regel unter Kürzung von ggf. an den Liedkern angefügten Refrain-Teilen – ist für die CN-Überlieferung in verschiedener Hinsicht von besonderer Bedeutung.

Zunächst einmal wird dadurch ein Stück Wirkungsgeschichte, ein Abschnitt des Rezeptionsprozesses dieses speziellen Antwerpener Vokalmusikgenres erhellt: Die CN-Adaptionen durch WE verdeutlichen eindrucksvoller als die relativ zahlreichen gedruckten Liederbücher der Barockepoche, die ebenfalls CN-Lieder übernehmen, wie stark und wie weitreichend die Ausstrahlung dieser Musik ins Land hinein gewesen sein muß, daß man noch in der entlegenen Provinz Gelderns die erhebliche Mühe auf sich nahm, sich zahlreiche Stücke aus diesem möglicherweise durch Ausleihen zugänglich gemachten Fundus an Originaldrucken mittels Abschrift für die musikalische Praxis auf Dauer verfügbar zu machen.

Es gibt dazu in den Niederlanden allerdings verschiedene Parallelfälle, die durch WE jedoch eine besonders informative Ergänzung erfahren. Wie schon aus den Konkordanzvergleichen hervorging, sind u. a. die Handschriften Brüssel und Willebrinck, Dokkum und Gent ebenfalls deutliche Belege der Ausstrahlung und Nachwirkung der Antwerpener LV- und CN-Drucke. Nur sind diese Handschriften mehr privaterer Natur und in der Nutzung offenbar sehr viel individuellerer Art, wohingegen WE als für die musikalische Praxis bestimmte Handschrift der Wettener Kantoren Vos zweifellos besonders große Breitenwirkung erreichte.

Eindrucksvoll spiegelt WE auch die Intensität der Rezeption des CN-Repertoires in jener Epoche wider, und zwar insbesondere durch die hohe Zahl von 28 Liedübernahmen, wobei wiederum die Tatsache der handschriftlichen Adaption noch einen höheren Grad an Beweiskraft erreicht als dies bei gedruckten Liederbüchern gegeben ist, die ja ein weit weniger eindeutiger Beleg für tatsächliche Rezeption und Reproduktion sind[1].

Für die bereitwillige Rezeption des Antwerpener Genres, d. h. die besondere Beliebtheit des Repertoires gibt es noch weitere untrügliche Anzeichen, die ebenfalls in WE ihre nachdrücklichste Bestätigung finden. Zum einen ist es schon die lange Zeitspanne, während derer diese Editionsserie sogar bei wechselnden Verlegern fortgesetzt wurde, also offenbar auch – wie die erkleckliche Zahl von Erstausgaben und einige Neuauflagen belegen – guten Absatz fand: Fast drei Generationen lang hat sie – rechnet man die LV-Ausgaben hinzu – bestanden, wovon WE in seinen Übernahmen immerhin drei Jahrzehnte – von 1649 bis 1679 – unmittelbar repräsentiert. Noch bemerkenswerter erscheint aber die durch WE dokumentierte bleibende Aktualität, das lange aktive Nachleben

[1] vgl. dazu die Ausführungen in der Einleitung, s. o. S. 13 f.

des Repertoires. Dies wird sowohl durch die starken Gebrauchsspuren des WE-Exemplars und einige nachträgliche musikpraktische Eintragungen deutlich als auch vor allem durch die Feststellung, daß man nach Ausweis des sichtlich jüngeren Schriftbildes noch mindestens zwei Generationen nach der Niederschrift den Index erneuerte und das Heft neu, und zwar stabiler als zuvor, band, um es so für weitere Jahre oder Jahrzehnte zu erhalten und es für eine fortgesetzte Beanspruchung zu sichern – unzweifelhaftester Beweis für eine langanhaltende intensive musikpraktische Verwendung dieser Liedmotetten in Wetten.

b) Auffüllung von Tradierungslücken

Die größte Bedeutung gewinnt die Wettener Handschrift für die Antwerpener Cantiones Natalitiae-Überlieferung auf musikpraktisch-materialer Basis: Wie die Auflistung der überkommenen LV- und CN-Stimmbücher deutlich machte, ist die Überlieferung dieser so zeittypischen Editionen recht lückenhaft. In anderem Zusammenhang wurde bereits angedeutet, daß dies u. a. auch in der volks-kunstmusikalischen Zwischenstellung des speziellen Musikgenres begründet liegt, seine Ursache aber auch in der starken Gebrauchs- und damit Verbrauchsfunktion des Materials hat, die ja gerade in Korrelation mit der Beliebtheit und der daraus erwachsenden intensiveren Verwendung steht.

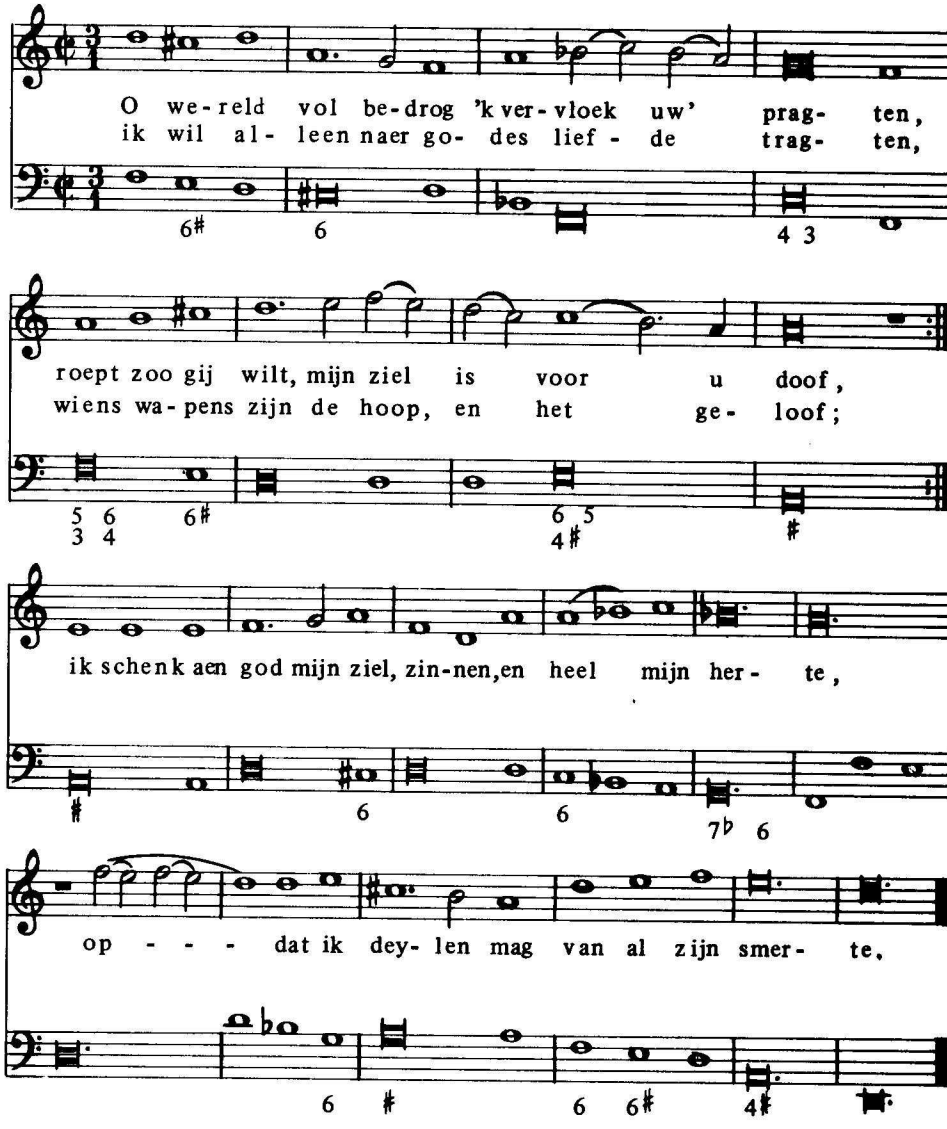
Vom Verlust waren verständlicherweise die Cantus- bzw. Praecentus-Stimmbücher am stärksten betroffen, da sie die Melodie enthielten, also auch ohne die übrigen Stimmen als eine Art Gebrauchsliederbuch verwendbar waren – in dieser Form weit unabhängiger gegenüber dem Wandel von Stil und Geschmack, von Ausführungs- und Besetzungspraxis und damit von weit höherem Gebrauchswert, aber auch größerer Abnutzungs- und Verlustgefährdung.

Nicht von ungefähr ist die Zahl der Verluste bei diesen Oberstimmen-Quellen daher noch weit größer als bei anderen Stimmen: Nur sechs C- bzw. P-Exemplare von 22 LV- und CN-Editionen insgesamt sind erhalten gegenüber immerhin 9 T, 10 A bzw. CII und nicht weniger als 18 B- und Bc-Parts. Daß damit die B- bzw. Bc-Tradierung fast lükkenlos ist, hängt sicherlich auch damit zusammen, daß diese Stimme zum besonderen Zuständigkeits- und damit Obhutsbereich des Organisten gehörte, dem ja schon von Amts wegen eine größere Sorgfaltspflicht zukam.

Aufgrund der schlechten Überlieferungslage bei den Oberstimmen-Parts gewinnt WE als Cantus-Stimmbuch natürlich für die zumindest partielle Wiedergewinnung des Verlorenen ganz besonderen Wert. Das geht schon aus der Tatsache hervor, daß die als Unikate identifizierten neun Melodien der Handschrift sich sämtlich in Konkordanz mit CN befinden, also durch WE die Cantus-Partie dieser mehrstimmigen CN-Sätze wiedergewonnen ist. Und nicht nur dies: Da zu den gleichen Liedern ausnahmslos auch zumindest das BP- oder Continuo-Stimmbuch überliefert ist, teilweise aber auch noch weitere Parts vorliegen, lassen sich die entsprechenden Liedsätze wieder zusammenfügen. Einige bleiben dabei nur zweistimmig, nämlich aus WE-Cantus und originalem B(c) bestehend – so Nr. 19, 23, 25, 28, 30, 41 und 45 –, was in mehreren Fällen sogar der ursprünglichen CN-Besetzung des Liedkerns entspricht; die übrigen in dreistimmiger Fassung – so Nr. 15 und 17 –, wobei es aufgrund der durchweg völlig homophonen Satzstruktur relativ leicht ist, die fehlende Tenorstimme zu rekonstruieren – dies wohl in an Sicherheit grenzender Originalität –, so daß hier sogar die ursprüngliche Vierstimmigkeit zurückzuge-

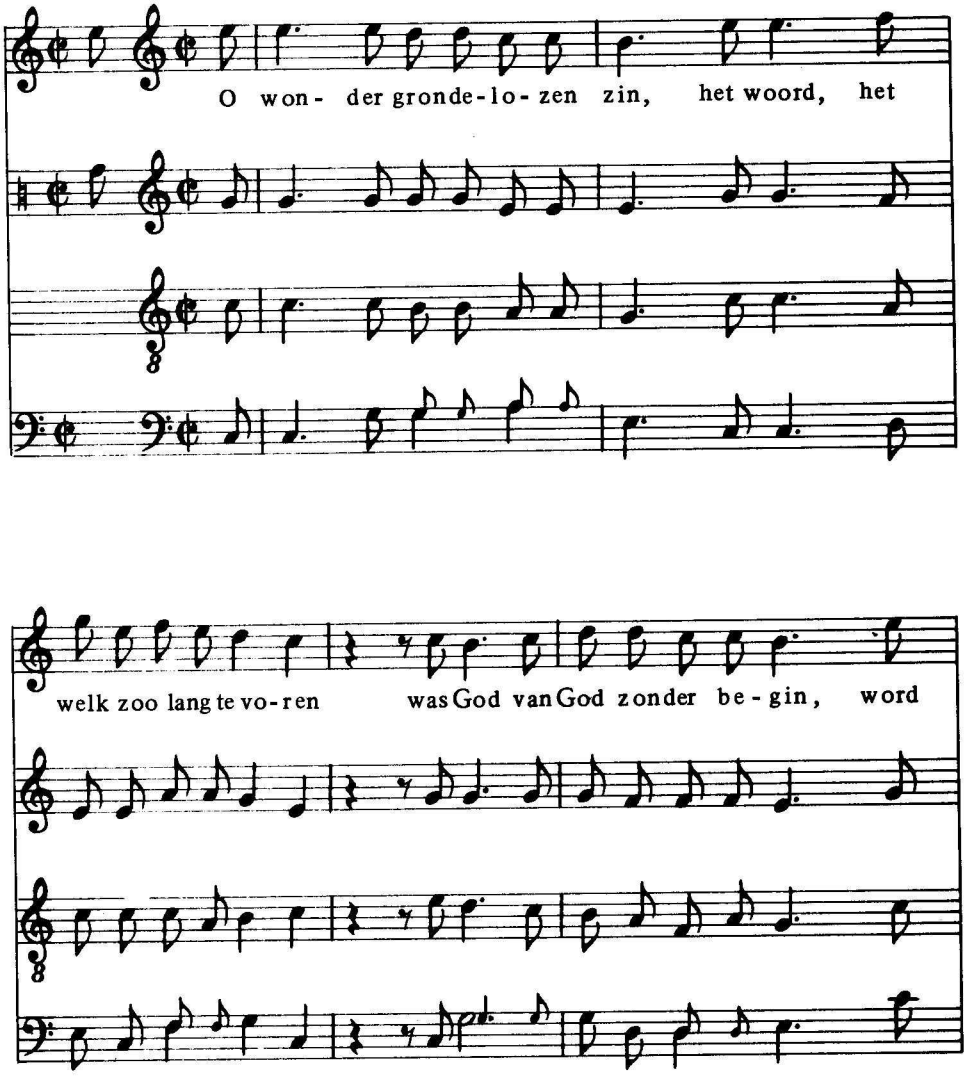
winnen ist und so einiges mehr aus diesem einst so reichen, verbreiteten und beliebten Liedmotetten-Fundus des niederländischen Barock der Vergessenheit entrissen und der lebendigen Musikpraxis wieder zugeführt werden kann.
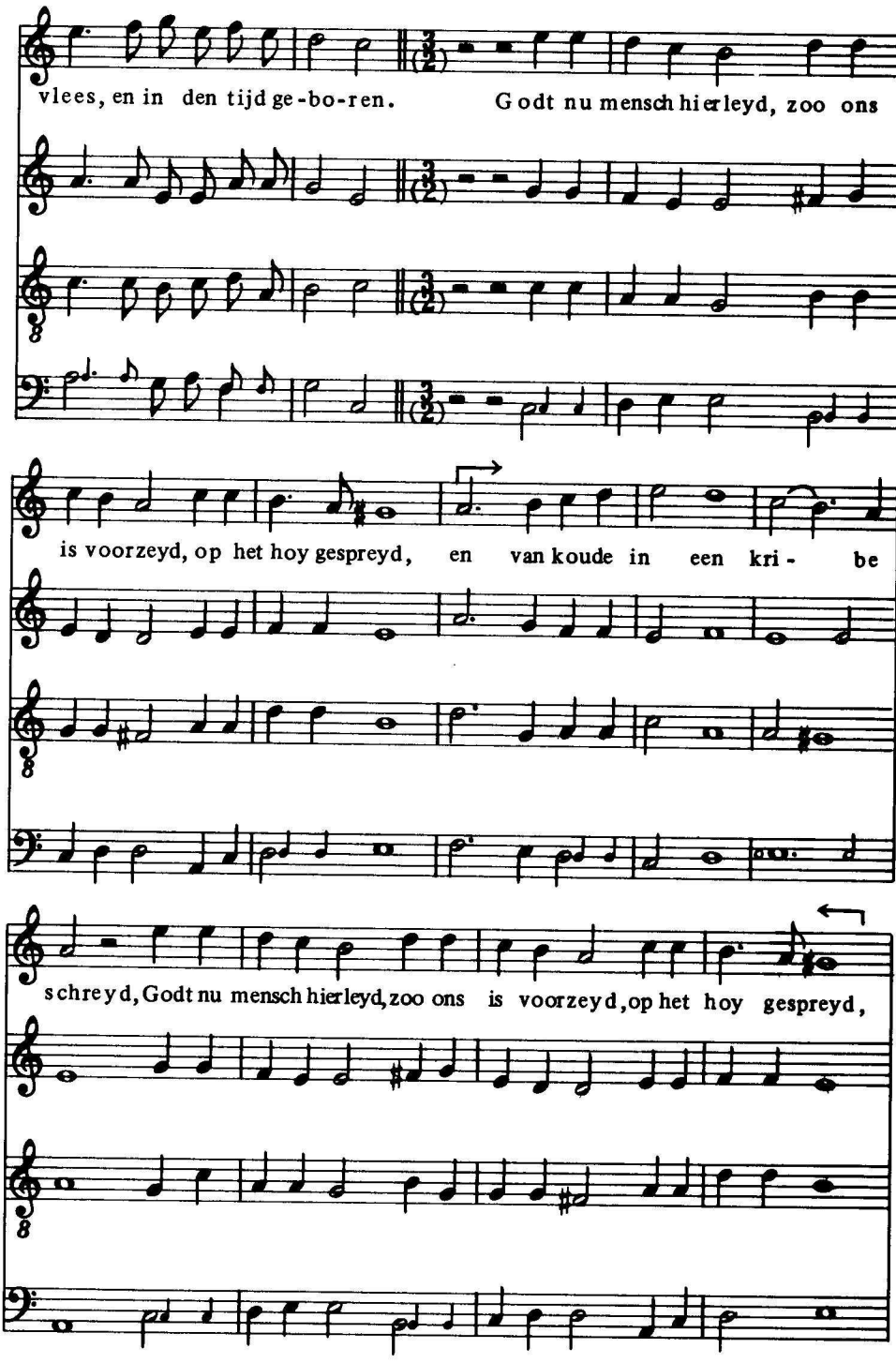
An zwei ausgewählten Belegen sei dies stellvertretend einmal gezeigt. Beim ersten handelt es sich um einen jener Fälle, wo die Bc-Stimme eines erhaltenen Originals (CN/ Verlit, 1660) mit der durch WE tradierten Melodiestimme und Textfassung als einzig erhaltener Quelle – auch alle anderen Stimmbücher sind verloren – zum Generalbaßlied zusammengefügt werden kann: zum Lied „O *wereld vol bedrog*", Nr. 25 (NB 24).
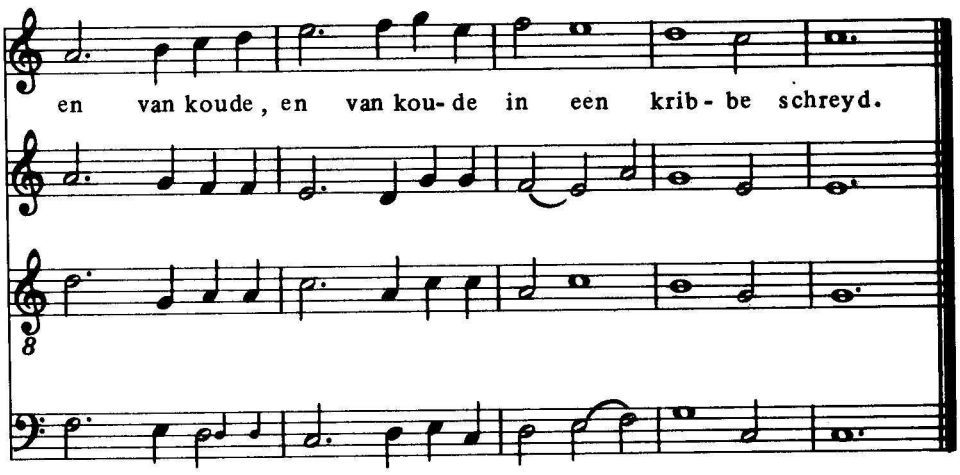


NB 24 Rekonstruktion eines Generalbaßsatzes zu Lied 25

Der zweite Beleg (NB 25) ist ein nur in A und Bc original überlieferter mehrstimmiger Satz zu Lied 16, „O *wonder grondelozen zin*". Hier ist aber einmal nicht der Regelfall a) völliger Kongruenz des tradierten Materials und b) einer unikalen Melodie ausgewählt, sondern zur Demonstration durchaus vorkommender, aber überwindbarer Schwierigkeiten bei der Kollationierung der verschiedenen Quellen ein Beispiel, bei dem zunächst aus zwei im Refrain divergierenden Melodieüberlieferungen – WE und Hs Brüssel 4858, S. 111 f. – die verlorene Cantus-Stimme durch Umstellung einiger WE-Refraintakte – siehe die Pfeilmarkierungen in der Oberstimme des Notenbeispiels – wiedergewonnen wurde, dann die Kombination mit den erhaltenen CN-A und -Bc-Parts erfolgte und schließlich auf dieser Basis auch noch T u. BP rekonstruiert wurden:




vlees, en in den tijd ge-bo-ren. Godt nu mensch hierleyd, zoo ons
is voorzeyd, op het hoy gespreyd, en van koude in een kri - be
schreyd, Godt nu mensch hierleyd, zoo ons is voorzeyd, op het hoy gespreyd,



NB 25 Rekonstruktion eines 4st. Chorsatzes zu Lied 16 (T und BP wurden ergänzt)[1a]

c) Korrektur verderbter Parallelquellen

Die Bedeutung der Wettener Liederhandschrift für die Cantiones Natalitiae-Überlieferung beschränkt sich nicht auf solche Fälle der Rekonstruktion von Verlorenem: Für die übrigen Konkordanzbelege, in denen neben WE also auch noch andere, oft stark divergierende und z. T. auch weit jüngere Parallelen zur WE-Melodie vorliegen, ist WE angesichts eines oft bunten Feldes von umgesungenen oder epochenstilistisch bewußt angeglichenen Varianten aus der CN-Perspektive meist sowohl ein Garant der Originalgestalt von Diastematik, Rhythmik und Akzidentiensetzung als auch Korrekturbasis für verderbte oder zweifelhafte Versionen, wie sie z. B. Hs Willebrinck recht häufig bietet. Unter diesem Aspekt betrachtet, profitieren damit sozusagen ausnahmslos alle diejenigen auch durch die Wettener Handschrift tradierten CN-Liedsätze, deren Oberstimmenpart nicht oder nicht korrekt überliefert ist.

d) Datierungshilfe

Ein letzter Gewinn, den WE für die CN-Tradition bedeuten kann, ist die Hilfe bei der Grobdatierung einer CN-Edition, die ohne Jahresangabe gedruckt wurde, aber von WE als Vorlage für die Kopierung benutzt wurde. Dieser Fall trifft zu auf CN/Loots. Folgende Überlegungen könnten für eine Klärung des Entstehungszeitraumes hilfreich sein: Die späteste der von WE benutzten datierten CN-Ausgaben ist CN/Berckelaers 3, 1679. Demnach scheint dem WE-Schreiber Berckelaers 4 noch nicht vorgelegen zu haben, denn andernfalls hätte er angesichts seiner sichtlich bevorzugten Übernahmen von Bercke-

[1a] Im rekonstruierten Liedsatz zu Lied 16 ist versehentlich nur die rekonstruierte BP-Stimme, nicht aber die ebenfalls ergänzte T-Stimme durch kleinere Notentypen als nicht original kenntlich gemacht. – Die Textunterlegung geschah hier nach der WE-Fassung und Orthographie.

laers-Sätzen sicherlich auch von dieser 1688 erschienenen Sammlung das eine oder andere Stück aufgezeichnet. Von daher gewinnt die Vermutung an Wahrscheinlichkeit, daß vor allem CN/Loots zeitlich wohl vor Berckelaers 4, also vor 1688 datieren dürfte, zumal die beiden mit CN konkordierenden Lieder – Nr. 28 und 30 – auch in der Reihenfolge der Eintragung in der Wettener Handschrift noch vor Berckelaers 3 liegen. Dazu legt die Gestalt der Drucktypen und das gesamte Druckbild die Wahrscheinlichkeit nahe, auch diese Edition sei noch bei Phalèse, also vor 1675 erschienen.

*

Zieht man aus den dargelegten vier Punkten ein Fazit, so ergibt sich, daß der Gewinn, den die Auffindung und Auswertung der Wettener Liederhandschrift für die Erforschung und Erschließung der CN-Tradition bedeutet, als recht beachtlich und relativ vielfältig erscheint.

Welches Fazit aber ergibt sich aus der Untersuchung der reziproken Perspektive?

2. *Die Bedeutung der Cantiones Natalitiae-Drucke für die Wettener Liederhandschrift*

Es erscheint sinnvoll, auf die soeben gestellte Frage zumindest eine pauschale Antwort vorwegzunehmen: Die Bedeutung der Antwerpener Cantiones Natalitiae-Editionen für die Erschließung der Wettener Liederhandschrift in ihren musikalischen, musikhistorischen, soziokulturellen und funktionalen Zusammenhängen ist in mancher Hinsicht noch weitreichender, als es sich aus der umgekehrten Perspektive ergab.

a) Datierungshilfe

Eine sehr wesentliche Hilfe leisten die CN-Editionen bei dem Versuch, die Entstehungszeit der Wettener Liederhandschrift zu ermitteln, nachdem es bisher ja nur möglich war, die Chronologie der Niederschrift zu klären[2]. Nachdem nämlich mit genügender Eindeutigkeit festgestellt werden konnte, daß relativ zahlreiche CN-Editionen als Vorlage für WE gedient haben, ergibt sich bezüglich der Datierung von WE auf jeden Fall ein *„terminus post quem"* der Entstehung bzw. auch der Fertigstellung.

So kann der Beginn der Niederschrift frühestens im Jahr 1670 erfolgt sein: die ersten drei Lieder der Handschrift sind ja der 1670 edierten Ausgabe CN/Berckelaers 2 entnommen, und bis hin zu Lied 40 liegen alle benutzten Editionen dem Edierungsjahr nach vor diesem bzw. zu diesem Zeitpunkt. Für die Lieder 40 bis 45 kann die Niederschrift nicht vor 1679 erfolgt sein, da drei von ihnen der Edition CN/Berckelaers 3, 1679, entnommen sind. Lied 46 läge zusammen mit Lied 3 auf jeden Fall noch später, denn beide waren ja bereits als nachträgliche Eintragungen von anderer Hand identifiziert.[3]

Ob die Niederschrift sich nun über einen etwa zehnjährigen Zeitraum zwischen 1670 und 1680 hinzog, ob sie in zwei Etappen – Lied 1 bis 39, Lied 40 bis 45 mit jenen Nachträgen – erfolgte oder aber ob sie – die Nachträge ausgenommen – nach 1679 in einem Zuge durchgeführt wurde, ist kaum mit Sicherheit zu sagen: Einerseits wirkt das Schriftbild

[2] s. o. S. 20 f.
[3] ebda.

äußerst einheitlich, so daß eine Niederschrift innerhalb eines relativ kurzen Zeitraumes glaubhaft erschiene; andererseits änderte der Schreiber ja im Verlauf der Niederschrift sein ursprüngliches Vorhaben einer reinen „*Cantiones Natalitiae*"-Anthologie (s. Titel), indem er Lieder anderer Kirchenfeste einbezog. Ferner fällt auf, daß nochmals mit Lied 40 ein besonderer Abschnitt beginnt: eine Schlußgruppe von Weihnachtsliedern, die damit nach den Liedern zu anderen Festen des Kirchenjahres wiederum zum Ausgangspunkt und Kerngegenstand der Handschrift zurückkehrt. Außerdem heben sich diese letzten Lieder dadurch von den übrigen ab, daß sie alle – mit nur einer Ausnahme – im Tenorschlüssel notiert sind. So hat die Annahme einer Niederschrift in Etappen größere Wahrscheinlichkeit.

Ein viel späterer Zeitpunkt der Niederschrift-Fertigstellung als die frühen achtziger Jahre kommt wohl kaum in Frage. Denn zum einen hat WE – wie bereits festgestellt – aus der letzten Berckelaers-Edition von 1688 trotz der Bevorzugung dieses Komponisten in der Handschrift (11 der 46 Lieder stammen aus Berckelaers-Editionen, dabei fünf mit seiner Nennung, 6 ohne Angabe) keinen Liedsatz mehr entnommen, also wohl auch noch nicht gekannt; zum anderen ging die große Zeit der CN-Blüte ja ganz offensichtlich zu Ende, wie das Auslaufen der Editionen nach einem Zeitraum von immerhin über achtzig Jahren ohne gleichartige Nachfolge-Publikation belegt. Und schließlich repräsentiert WE melodie-stilistisch, notationsmäßig, sprachlich, orthographisch und inhaltlich nicht das geistliche Lied des 18., sondern des 17. Jahrhunderts.

Die durch CN nahegelegte Datierung der Wettener Liederhandschrift um 1680 findet durch WE selbst eine relativ eindeutige Bestätigung. Denn das Wasserzeichen des Liedteils der Handschrift ist das Wappen der Stadt Amsterdam, mit den Kennzeichen: drei Andreaskreuze im Wappenschild, zwei flankierende Löwen und eine Kaiserkrone über dem Wappenschild. In der gleichen Gestalt kommt es vor allem zwischen 1671 und 1729[4] vor, so z. B. in Amsterdam 1685[5]. Und die Papiermacher I. Villedary, deren Name in Großbuchstaben als zusätzliches Wasserzeichen dem Wappen beigegeben ist, arbeiteten seit 1668 für rund 150 Jahre im frz. und ndl. Raum[6].

Eine weitere Bestätigung für jene Datierung vermittelt ein Schriftvergleich: Sehr ähnliche Schriftzüge wie im Liedteil von WE finden sich im Wettener Pfarrarchiv in Dokumenten, die ebenfalls um die Jahrhundertwende vom 17. zum 18. Jh. datieren und zum Teil von frappanter Ähnlichkeit bis hin zu partieller Identität sind. Träfe diese Vermutung zu, so wäre vielleicht noch Arndt Vos (1641–1681), wahrscheinlicher Christianus Vos (1681–1708) oder möglicherweise auch noch Peter Vos (1708–1756) Schreiber A bzw. B der Handschrift (s. Abb. 5).

Ebenfalls aufgrund der Wasserzeichen und des Schriftbildes ergibt sich, daß das Register der Wettener Handschrift mindestens zwei Generationen später entstand: Die beiden Wasserzeichen des hier benutzten, wie bereits ausgeführt später angefügten Blattes, nämlich „R V S" und springendes Einhorn, waren die Signa des Papiermachers Rütger van

[4] s. Heawood, Monumenta Chartae Papyricae I, Hilversum 1950, 37.
[5] ebda., 54 ff.
[6] Churchill, Watermarks . . . in Holland, Amsterdam 1935, [21].

Scheven, der Eigentümer einer Papiermühle nahe Düren war[7]; und sie finden sich vor allem in Dokumenten aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts[8] – auch in Wetten Wie stark hier die Schrift-Parallelität ist, beweist u. a. der Vergleich von Abb. 6 u. 2.

Es handelt sich um ein Schriftstück von 1771, das fast vom gleichen Schreiber geschrieben sein könnte: so weitgehend identisch sind die Schriftzüge einschließlich einiger Eigentümlichkeiten. Eine Unterschriftenprobe aus derselben Zeit – 1780 – von „*C[hristian] Vos, Custer*" (s. Abb. 7) legt die Frage nahe, ob vielleicht er der Schreiber gewesen sein könnte: Die Ausführung des C mit eingerollten Enden und die Übereinstimmung im Einhorn-Wasserzeichen sprächen dafür, ebenso seine Amtszeit (1780–1801). Möglicherweise käme auch sein Amtsvorgänger Wilhelm Vos (1756–1780) in Frage.

b) Klärung der Autorennennungen

Ein weiterer Nutzen, den die Wettener Liederhandschrift aus der Erkenntnis ihrer engen Beziehungen zu den Cantiones-Natalitiae-Drucken gewinnt, braucht hier nicht mehr im einzelnen belegt zu werden. Die Ergebnisse wurden bereits dargelegt: Es ist die Klärung der zunächst als rätselhaft erscheinenden Autorennennungen in WE. Hier ermöglichte ja CN ihre Identifizierung als Komponisten der mehrstimmigen Vorlagen und vermittelte darüber hinaus durch entsprechende Hinweise im jeweiligen Titelblatt wie durch die Erscheinungsdaten der Drucke noch einige biographische Informationen. Auch die Erhellung des Stimmbuchcharakters der Handschrift durch CN ist hier in Erinnerung zu rufen. Beides wäre ohne Kenntnis der Beziehungen WE zu CN zwar ebenfalls in Ansätzen erschließbar gewesen, vieles hätte aber einen allzu hypothetischen Charakter behalten, was jetzt durch CN zur Gewißheit wurde.

Wesentlich erscheint in diesem Zusammenhang, daß durch die Übereinstimmungen zwischen WE und CN in Liedwahl, Notation und Autorschaft ja nun auch vice versa für WE die originalen Bc-Parts und z. T. sogar noch weitere Stimmen bis hin zu ganzen mehrstimmigen Sätzen wiedergewonnen werden konnten, wie man sie in der Barockepoche musiziert hat.

c) Aufführungspraktische Informationen

Damit wird auch eine andere sehr wesentliche Frage bezüglich des WE-Repertoires einer Klärung nähergebracht: die Frage, welcher Musikgattung im Bereich der Vokalmusik die WE-„*Cantiones*" zuzurechnen sind: Waren sie Gemeindelied oder Kunstlied, Chorlied oder Sololied, Liedmotettencantus oder eigenständiges einstimmiges geistliches Lied? Voraussetzung für die Beantwortung dieser Frage ist aber die Klärung einer Vorfrage: Ist die WE-Handschrift wirklich Stimmbuch oder hat sie nur – wie bisher lediglich festgestellt – Stimmbuchcharakter? Das heißt: Sind ihre Lieder auch für Wetten die Oberstimmen mehrstimmiger Sätze, oder haben die Schreiber womöglich lediglich aus

[7] Heawood, a.a.O., V, The Nostiz Papers . . ., Pl. 31.

[8] ebda., pl. 28, Nr. 152. Im Wettener Archiv hat z. B. ein Brief des Bischofs Johannes Antonius von Roermond aus dem Jahr 1762 das gleiche Wasserzeichen RVS, und ein sogar von „C. Vos, Coster" unterschriebenes Dokument von 1780 hat das springende Einhorn als Wasserzeichen.

einer mehrstimmigen Quelle das Cantus-Stimmbuch als Vorlage benutzt, um so neue Lieder zu gewinnen? Und noch anders gefragt: Entspricht die Wettener Handschrift aufführungspraktisch der CN-Vorlage, wurden diese Lieder also auch dort mehrstimmig aufgeführt?

Einiges spricht zweifellos gegen diese Annahme: Außer diesem Exemplar ist keines einer anderen Stimme überliefert. Ferner fehlt in der Handschrift jeglicher Hinweis auf eine Funktion als Stimmbuch bzw. auf die Besetzung – es sei denn, man sieht den durch die Schlüsselsetzung gegebenen Besetzungshinweis als eindeutig genug an; und eben dies trifft ja auch durchaus zu.

Dann aber fragt sich wieder, inwiefern der Schlüssel in der Handschrift wechselt, wobei nicht der in dieser Hinsicht unwesentliche Wechsel von Sopran- und Violinschlüssel, sondern das Vorkommen des Tenorschlüssels irritiert. Ist nämlich WE Cantus-Stimmbuch, dann dürfte es nicht zugleich – so sollte man meinen – Tenorparts enthalten. Aber: Auch dies entspricht ja durchaus der CN-Vorlage, die – wie in anderem Zusammenhang bereits ausgeführt – in einigen Fällen eben dies, nämlich „*A 2. Canto ô Tenore*" – so z. B. in CN/Kempis, 1657, S. 20 f. – vermerkt oder auch mehrfach in einem Stimmbuch verschiedene Besetzungen verbindet: im Altus-Stimmbuch zugleich Cantus-Parts abdruckt (CN/Berckelaers 2, 1670), im Tenorstimmbuch zugleich den Cantus 2 (CN/Berckelaers 1, 1667); oder aber in Vokalstimmbücher zugleich verschiedene Instrumentalstimmen aufnimmt (CN/D2: P und Vl 1) bzw. auch verschiedene Instrumentalstimmen im gleichen Stimmbuch mischt (z. B. Co I/II mit VL 1 und 3). So ist der Charakter eines sozusagen offenen Stimmbuchs also kein Gegenargument, sondern entspricht der Vorlage.

Es gibt darüber hinaus aber auch noch drei teilweise bereits näher erläuterte, hier also nur nochmals zu erinnernde zweifelsfreie Indizien für die Stimmbuchfunktion der WE-Abschrift: die ohne entsprechende Ausführung völlig sinnlose Pausenschreibung; die Komponistenangabe, die ja für die Melodie allein nicht nur unsinnig, sondern in den Fällen sogar falsch ist, wo es sich um älteres Liedgut handelt; und schließlich die Tatsache, daß die ganze Wettener Handschrift als Vorlagen – soweit feststellbar, ausschließlich – die Melodiestimmen mehrstimmiger Liedsätze, also keine einstimmigen Liedsammlungen benutzt hat: Wo WE Autoren nennt – ob bekannte oder unbekannte –, ist die Nennung als solche ja eindeutiger Beleg der Mehrstimmigkeit der Vorlage; und wo WE keine Autoren angibt, sind sie in den meisten Fällen ja durch CN identifizierbar geworden.

So dürfte wohl die einzig begründete Konsequenz aus diesen Fakten lauten, daß die WE-Lieder für mehrstimmige Interpretation bestimmt waren. Damit ist natürlich nicht festgelegt, daß dies die einzige Interpretationsweise gewesen sein müßte, sondern daß es die bestimmungsgemäße, für die Zeit der Niederschrift wohl auch die praktizierte war.

Ob in Wetten allerdings auch eine über schlichten Orgelsatz hinausgehende Instrumentalbegleitung zu diesen Sätzen praktiziert wurde, ist wohl nicht mehr zu klären. Die Pausenschreibungen könnten sich zwar teilweise auf instrumentale Vor- und Zwischenspiele beziehen, und für diesen Fall wäre auch für die Wettener Aufführungen die Annahme einer zeitentsprechenden gemischt vokal-instrumentalen Darbietung fast zwingend; sie könnten aber auch solistische Vokalpartien markieren, die ggf. auch ohne die Begleitung von Melodieinstrumenten, also nur durch einen Orgelcontinuo abgestützt, ausgeführt

worden sein könnten. Weder das eine noch das andere ist aus den erhaltenen CN-Stimmbüchern oder auch aus WE selbst zu erschließen, da beide keinerlei Eintragungen dieser Art aufweisen.

Aber auch unabhängig von der Beantwortung dieser letzten Frage ergibt sich – und damit kommt die Argumentation auf die Ausgangsfrage zurück –, daß die Wettener Lieder der Gattung nach jedenfalls weitestgehend identisch sind mit der Musikgattung, in die sowohl die LV- wie die CN-Editionen einzuordnen sind.

d) Gattungszuordnung

Aus dieser Feststellung eröffnet sich die glückliche Konstellation, durch Analogieschluß wesentliche, aus der Wettener Handschrift allein nicht zu gewinnende Daten betreffs der Gattungszugehörigkeit und der speziellen Charakteristik ihrer Gattung, aber auch – wie sich zeigen wird – bezüglich Trägerschaft und Funktionsbestimmung des Wettener Liedrepertoires erhalten zu können, indem solche Informationen, soweit sie aus den CN-Drucken zu gewinnen sind, in gewissem Umfang und unter bestimmten Voraussetzungen auf die Wettener Verhältnisse übertragen und durch zusätzliche Daten aus anderen Quellen wie aus WE selbst ergänzt und abgestützt werden.

Aufgrund dieser Analogie ergibt sich bezüglich der musikalischen Gattung für die Lieder der Wettener Handschrift ebenfalls die Zugehörigkeit zu eben jenem Typus, der eingangs bereits andeutungsweise umschrieben wurde: einem besonderen Zweig der Concerto-Motette, für den als präzisere Bezeichnung oben „*Concerto-Liedmotette*" vorgeschlagen wurde.[9]

Aufschlußreich ist zu beobachten, wie sich die musikhistorische Entwicklung der Motette in den einzelnen Editionen der Antwerpener Drucker niederschlägt.

In den frühen, von WE nicht übernommenen Vorläufer-Editionen, den Laudes Vespertinae, handelte es sich zunächst (LV/A1, 1604) noch um 4- bis 6stimmige chorische Bearbeitungen vorwiegend volkstümlicher „*kerslieder*" der Niederlande. Schon in LV/A2, 1629, trat aber der neue, in den Ndld. laut Wangermée[10] seit 1613 bei P. Philips nachweisbare „*Basso Continuo ad Organum*" hinzu, der auch 1648 (LV/A3) einzige vom Komponisten geforderte instrumentale Ergänzung blieb. Auffällig ist ferner, daß sich die in LV/A2 bereits abzeichnende Homophonisierung des Satzstils in den Cantiones Natalitiae weiter bestätigt. Sowohl für diese Wandlung wie auch für das Hinzutreten des Generalbasses erscheint es als symptomatisch, daß einerseits L. Viadana[11], andererseits P. Philips mit zu den CN-Autoren dieser beiden LV-Editionen gehören.

Mit den zu WE in Konkordanz befindlichen CN-Editionen heißt es dann von Anfang an (1649) „*Cum Vocum, Tum Instrumentorum*" – eine relativ neutrale Instrumentationsangabe, die innerhalb der Sätze aber z. T. schon recht konkret im Sinne des konzertierenden Stils spezifiziert ist: so in CN/B1, 1649 (?) und besonders in deren moderni-

[9] s. o. S. 10 ff.

[10] Wangermée, Die Musik der südlichen Niederlande, a.a.O., Sp. 1486.

[11] s. o. S. 10.

sierter Neuauflage CN/B2, 1650 (?) z. B. durch Vorschriften für 5st. Instrumentalsatz bei 2st. Sologesang bzw. für einen Wechsel zwischen 4st. Chor und instrumentalen Partien zu 4 Stimmen. Die Besetzungsstärke insgesamt reicht von Bc-begleiteten Soli bis zu je 4st. Instrumental- oder Vokalsatz bzw. zur 8st. Kombination beider.

In CN/C, 1651 spart der Titel Angaben zur Instrumentalbeigabe aus; aus den A- und Bc-Stimmbüchern ist jedoch zu entnehmen, daß neben nur durch Bc begleiteten 4- und 5st. Chorsätzen auch Begleitung durch Melodieinstrumente verlangt wird: 2 oder 3 Violinen, teils im Wechsel, teils aber auch colla parte mit dem Chor, teils zur Begleitung von Soli.

Nr. 7 und 14 (CN/D1 und CN/D2, 1654 bzw. 1667) verlangen bereits 4 Violinen, die z. T. eigene rein instrumentale Abschnitte zugewiesen bekommen, teils aber auch wieder Soli zu begleiten haben.

CN/Hurtado, 1655, und CN/Kempis, 1657, überlassen laut Titelzusatz „. . . *Instrumentis Accomodatae*" die Instrumentalbesetzung weitgehend der ad-libitum-Praxis, schreiben dann aber doch verschiedentlich Violinen, Kempis sogar zusätzlich Fagott für „*Symphonia*"-Teile vor.

Die nachfolgenden Editionen enthalten teils keine oder wenig Instrumentationsvorschriften: CN/E, 1658 gibt nur die Zahl, nicht die Wahl an, CN/Verlit, 1660, nur in der zweiten Hälfte 2 Violinen, während CN/Borremans, 1660, ausschließlich und CN/Wielen, 1665, vorwiegend Generalbaßmotetten ohne weitere Instrumentalbegleitung bieten.

Mit CN/Berckelaers 1 ist ein neuer Typus repräsentiert: 3 Violinen, 2 Cornetts und Bc werden verlangt und in eigenen Stimmbüchern ausgedruckt (die Vl I z. T. aber auch im P-Exemplar); CN/Berckelaers 2 fordert Violine, Flöte, Fagott; CN/Berckelaers 3 und 4 stellen im Titel auch die formale Besonderheit heraus: „*Cum Reprisis 4.5.6 voc.* (bzw. „*3.4.5. voc.*") *& Instr. Necessariis*". CN/Berckelaers 4 schließlich (1688) schreibt 2 Vl., Fagott, 2 Flöten und Bc vor.

Wie man feststellt, verläuft die Modernisierungsentwicklung zwar nicht konstant, sondern stufenweise, jeweils unterbrochen durch die Rückkehr zu einfacheren Liedmotetten-Typen, allmählich in die großdimensionierter und vielfältiger besetzte neue mehrteilige Concerto-Liedmotette über, mit teilweise stärkerem Einschlag der Kantate (besonders Berckelaers 3 und 4), ehe dann Neukompositionen von CN-Bearbeitungen am Jahrhundertende offenbar versiegen. Daß damit die Musikpraxis allerdings durchaus noch nicht Abschied vom CN-Genre nahm, belegt – wie ausgeführt – nachdrücklich gerade WE.

Die Formanlage bzw. die Satzstruktur und Besetzungspraxis der CN-Musiken zeigt folgende Charakteristika: Sie stellt eine Symbiose aus den verschiedenen Concerto-Liedmotetten-Typen der Zeit dar, die mit einer Spanne von der älteren einfachen Generalbaßmotette über die Choralmotette[12] bis hin zur Kantaten-nahen und für die szenisch-dramatische Gestaltungstendenz der Zeit bezeichnenden dialogisierenden Liedkantate (Dialogkantate) reicht, wie sie in WE am typischsten durch „*O Coridon*" (Nr. 7) vertreten ist.

[12] s. dazu L. Finscher, Artikel „Motette", in: MGG 9, insbes. Sp. 653 ff.

Die kompositorische Gesamtfaktur ist geprägt vom konzertierenden Prinzip wechselnder Klangkörper: vokal; instrumental; gemischt vokal-instrumental; solistisch (1st. oder 2st.); Tutti (3st. bis 8st.).[13] Die zeitgemäße Mehrchörigkeit ist allerdings ausgespart. Formkonstante ist der Liedkern: In gleichbleibender oder doch ähnlicher Besetzung kehrt er mit seinen verschiedenen Strophen wieder (*„Ritornello"*), die voneinander abgesetzt bzw. erweitert sind durch kontrastierende Besetzung des ggf. originalen Liedrefrains und angefügter weiterer Refrains („Repries" bzw. „Reprise"), deren Gegensatz oft noch durch Tempo- und Mensurwechsel unterstützt wird. Prinzipiell aber ist das Satzgefüge zusammengeschlossen und fundamentiert durch den in der Regel von der Orgel, z. T. aber auch – nach Vorschrift des Komponisten – von Zupfinstrumenten ausgeführten Basso continuo.

Der vokale Satzstil ist durchweg geprägt durch den *„Contrapunctus simplex"*, den homophonen Cantionalsatzstil mit Melodie in der Oberstimme, wie er zuerst besonders bei Lucas Osiander 1586 in seinen *„Fünfftzig Geistlichen Liedern und Psalmen"* in reiner Form vorkommt[14] – mit der auch für CN und parallel für WE sichtlich maßgeblichen Intention einer kirchlichen Gebrauchsmusik, die Laien hörend verständlich und ausführbar sein sollte.

Die Instrumente scheinen – wie man aus den leider nur in verschwindend wenigen Fällen erhaltenen Stimmbüchern ablesen kann – zu wechseln zwischen Colla-Parte-Spiel mit den Chorstimmen, deklamatorisch-vokal geprägten instrumentalen Vor- und Zwischenspielen, ggf. auch Nachspielen, und – seltener bzw. fast nur in der Spätzeit – durchaus instrumentaler Figuration der chorisch oder solistisch ausgeführten Vokalparts. Bis zu den letzten CN-Ausgaben handelt es sich aber insgesamt um jene oben als *„Volkskunstmusik"* charakterisierte, praxisbezogene Kompositionsweise mit liedhafter, in Diastematik, Ambitus und rhythmischem Zuschnitt Laien durchaus zugänglicher Melodik sowohl in den chorischen wie den solistischen Partien (Rezitative und Arien fehlen völlig) und schlichter Harmonisierung bei vorwiegend homorhythmischer Satzstruktur, die nur ganz selten einmal durch kleine Imitationspassagen (so in Nr. 43: CN/Berckelaers 3) kontrapunktisch aufgelockert werden.

e) Trägerschaft und Funktionalität

Mit der Klärung der Gattungszugehörigkeit der Wettener Handschrift ist implizit auch bereits einiges an Materialien zur Lösung zweier letzter Fragen gewonnen: der Frage der Trägerschaft, also der Ausführenden solcher mehrstimmiger Liedbearbeitungen mit Bc und ggf. weiterer instrumentaler Auskleidung, und der Frage ihrer Funktion.

Eine erste Antwort darauf scheint schon die Melodie- und Satzstruktur der CN bzw. damit auch der WE-Lieder zu geben: Ihre bei allem künstlerischem Rang doch im Vokalen wie Instrumentalen unverkennbar konstante Schlichtheit und – daraus resultie-

[13] Massenkeil, Die konzertierende Kirchenmusik, a.a.O., stellt fest, daß die Ndlde. „bereits in der 1. Hälfte des 17. Jh. so etwas wie eine italienische Enklave der konzertierenden Kirchenmusik" gewesen seien.

[14] Adrio/Forchert, Art. „Kantional", in: MGG 7, Sp. 611 ff.

rend – ihre relativ leichte Ausführbarkeit, aber auch ihr melodischer wie textlicher Volksliedhabitus – wenn z. T. auch im lat. Sprachgewand – lassen darauf schließen, daß ihre Komponisten – ausnahmslos, wie ihre Biographien zeigten, eminente „Praktiker" – auch mit weniger gründlich geschulten bzw. befähigten Kräften rechneten – in den Chören wie in den Instrumentalensembles. Dabei läßt die bereits dargelegte durchweg einfachere Gestalt der Refrainteile ggf. auf eine Ausführung dieser Teile durch eine weitere, größere und im Anspruchsniveau noch geringfügig abgestufte Gruppe schließen. Daß es sich um *kirchliche Sängergruppen* handelte, ist angesichts des ausschließlich geistlichen Repertoires wohl selbstverständlich.

Wiederum ist es möglich, von flämischen, speziell Antwerpener Verhältnissen auf die Situation im übrigen Land zu schließen – wozu eben die Wettener Liederhandschrift die Berechtigung sichert. Am CN-Druckort Antwerpen aber fallen die frühen CN-Belege, wie sie zunächst ja den *„Laudes Vespertinae"*-Editionen in wachsender Fülle beigegeben waren, bezeichnenderweise in die Zeit der Reorganisation eines durch die Kriegsverhältnisse zeitweise weitgehend darniederliegenden kirchlichen Musikwesens; und sicherlich begründet sich auch aus dieser Situation – neben der Wirkung des von Italien ausgehenden stilistischen Umbruchs – die schlichte Gestalt jener Musik. Allerdings trat in Antwerpen, nicht zuletzt durch das Wirken des *„sangkmeester"* Andries Pevernage, eben jenes ersten Editors und Komponisten der LV-Drucke bei Phalèse, schon relativ früh eine Konsolidierung ein.[15] Hier wurden 1590 an der Antwerpener Hauptkirche, *„O.L. Vrouwe-Kerk"*, bereits strenge Statuten für die Knaben-*„choralen"* und die übrigen Sänger erlassen, die alle unter der mehr organisatorischen Leitung eines Cantors und der musikalischen Leitung des *„Phonascus"* standen. Aus diesen Statuten kann man ablesen, welch umfangreiches musikalisch-vokales Tages-, Wochen- und Jahrespensum auch hier die Sänger in der Hauptkirche und ggf. in weiteren Antwerpener Kirchen zu erfüllen hatten – auch dies möglicherweise ein – pragmatischer – Beweggrund für die wirkungsvolle Schlichtheit der LV- und CN-Sätze. Übrigens erhielten die Knabensänger wie alle übrigen eine Entlohnung für ihren Dienst. Dasselbe galt für die Instrumentalisten, die dennoch nur zum Teil als Berufsmusiker anzusehen sind: Vielfach waren sie sicherlich Mitglieder der Anfang des 17. Jh. fast allerorts in den Ndld. aufblühenden Collegia musica der Dilettanten[16], die ihre musikalischen Aktivitäten in Kirche und Kommune gleichermaßen entfalteten und nicht nur in den Städten, sondern auch auf dem Land anzutreffen waren[17].

Daß zumindest das kirchliche Sangeswesen auch in Wetten Ende des 16. Jahrhunderts eine in etwa vergleichbare Struktur aufwies, belegen einige Dokumente im Wettener Pfarrarchiv. So findet sich in verschiedenen Rechnungsbüchern ein ähnlicher Vermerk wie folgender aus dem Rechnungsjahr 1712/13: *„Aen d'Choorsangers een recognitie 4 ml 12 vat"* – aus WE-Perspektive wichtige Belege für die Existenz bezahlter Sängerensembles.

[15] Stellfeld, J. A., Andries Pevernage, Leuwen 1943, 20 ff. und 133 ff.

[16] Balfoort, Het muziekleven in Nederland . . ., Amst. 1938, 30 ff.; de Jonghe, De „Collegia musica" . . ., Gent 1932; Kat, Geschiedenis a.a.O.? 56; Fellerer, Musikalische Beziehungen zwischen den Niederlanden und Deutschland . . ., Kgr. Ber. Utrecht, Amst. 1953, 182.

[17] Schaal, Art. „Kantorei", in: MGG 7, Sp. 639 ff.

Zahlungen an *»Spielleute«*, die in derselben Zeit verbucht wurden, sind – wenn auch weniger eindeutige – Belege für ein Reservoir an Instrumentalisten, das u. U. auch für kirchliche Musik verfügbar war. So wären sichere Zeugnisse von aktiven Trägern der vokalen, ggf. auch der instrumentalen Kirchenmusik gewonnen, die demnach auch die aktiven Träger der CN-Tradition waren, wie sie ja bis weit ins 18. Jh. hinein für Wetten eben durch die WE-Handschrift nachgewiesen wurde.

Für die Erschließung der funktionalen Zusammenhänge der Wettener Handschrift erweist sich die Feststellung als besonders aufschlußreich, daß es neben solchen aktiven Trägern dieser Tradition nicht nur die „Rezipienten" gegeben hat, sondern – was insbesondere gerade für die Antwerpener Cantiones Natalitiae-Aufführungen nachweisbar ist – auch eine besondere Gruppe von „passiven" Trägern, von Förderern, ja Mäzenen, die durch Stiftungen die Finanzierung der zumal aufgrund der nachweisbar großen Zahl von Antwerpener Aufführungen ja recht kostspieligen kirchenmusikalischen Aktivitäten gewährleisteten. Solche Förderer waren gerade im 17. Jahrhundert in den Niederlanden vor allem die sehr verbreiteten und mitgliederreichen religiösen *Bruderschaften*, die oft ein sehr reges und lebendiges religiöses und kulturelles Leben entfalteten.

Für die Entstehung und Bewahrung der CN-Tradition war dabei nachweislich besonders die Antwerpener *„Broederschap van ons lieve Vrouwe"*, auch *„Gilde van onser Vrouwen Capelle"* genannt[18], zuständig, eine örtliche Gruppe der um 1570 durch Jesuiten gegründeten Gesamt-Kongregation, die um 1640 allein in belgisch-Flandern bereits 90 solcher örtlicher Gruppen besaß mit insgesamt 13 727 Mitgliedern[19]. Nach einem zeitgenössischen Bericht wurde *»auf ihre Veranlassung . . . alle Abende [!] unserer Frauen Lob Salve Regina mit schöner Musik gesungen und mit lustigen Orgeln gespielt auf der besagten Gildebrüder Kosten«*[18]. Besonders wichtig wird diese Aussage im Zusammenhang mit den Cantiones Natalitiae dadurch, daß die drei Vorläufer-Editionen der CN, die *„Laudes Vespertinae B. Mariae Virginis"*, deren erste noch unter der Autorschaft von Andrea Pevernagio (Andries Pevernage) bei Phalèse erschien (die beiden übrigen waren posthume veränderte Neuauflagen), die Notenpublikation eben solcher *„Salve Regina"*-Musiken waren, die Pevernage speziell auf Veranlassung dieser Bruderschaft komponierte und – nicht von ungefähr in der Antwerpener Marienkathedrale, *„Onser Vrouwen kercke"*[19a] – in diesen täglichen Marienvespern aufführte. Dies läßt einmal die entsprechend ausgewiesene Bezahlung eindeutig erkennen, die der Komponist dafür laut Eintrag der erhaltenen Rechnungsbücher dieser Bruderschaft erhielt[20], und zum anderen geht es aus dem Inhalt jener LV-Editionen (LV/A1, A2 und A3) hervor, die – titelgemäß – in ihrem ersten Teil die liturgischen Vespergesänge (Salve Regina, Ave Maria, Alma Redemptoris mater, Ave Regina, Regina coeli, Tantum ergo) enthalten. Entsprechend dem gerade erst im *„Caeremoniale Episcoporum"* (Rom 1600)[21] eingeräumten musikalischen Spiel-

[18] Guicciardini, Beschreyvinghe . . ., Amst. 1612, 62.

[19] de Moreau, L'Eglise des Pays-Bas, Brüssel 1952, 350 ff. (= Histoire de l'Eglise en Belgique, IV).

[19a] s. Abb. 8.

[20] Stellfeld, a.a.O., 85 u. 130 f.

[21] Scharnagl, Art. „Die mst. Vesper", in: MGG 13, Sp. 1561.

raum wurden sie – wie man aus den Stimmbüchern unschwer entnehmen kann – alternierend gregorianisch und mehrstimmig ausgeführt.

Und an diese liturgischen Offiziums-Gesänge der Vespern wurden – sicherlich auch in Berücksichtigung dessen, daß *„Vesper und Laudes von alters her die Gebetszeiten"* waren, *„an denen sich die Gemeinde beteiligt hat"*[22] – in der Weihnachtszeit – offenbar in von Jahr zu Jahr wachsender Zahl – eben jene in den Editionstiteln ja auch jeweils hervorgehobenen Cantiones Natalitiae angefügt, die sich dann sehr bald zu einer eigenständigen Gattung entwickelten, als die sie ja auch die Titeländerung der LV-Editionen in *„Cantiones Natalitiae"* zu erkennen gibt. Es ist eben jene Gattung, die u. a. bis in die Gemeinde Wetten hinein ausstrahlte und hier eine offenbar zeitlich noch weit über Antwerpen hinausreichende musikalisch-liturgische Sekundärtradition begründete.

Damit aber ist zugleich bereits eine – anfänglich wohl zentrale – Funktion dieser Liedmotetten erschlossen: ihre Integration in die Sekundärliturgie der Vespergottesdienste der Weihnachtszeit. Sehr eindeutig ist zu belegen, daß diese liturgische Bindung auch in späterer Zeit erhalten blieb: Die Fußsteg-Signaturen der CN-Editionen lauteten – entgegen dem neuen Titel – u. a. noch 1651, 1654, 1667 und 1679 *„Laudes B. Mariae . . ."*!

Es gibt ein recht überzeugendes Indiz dafür, daß diese Feststellungen nicht allein für Antwerpen gelten, sondern wiederum auch auf die Wettener Situation übertragbar sind: Aus den bereits angeführten Visitationsprotokollen des Bistums Roermond ging ja hervor, daß auch St. Peter in Wetten eine *„Confraternitas B.M.V."* und – wie die Antwerpener Kathedrale – auch eine Marienkapelle besaß, deren Patronat eben diese Bruderschaft hatte.[23] Da liegt die auch durch die Parallelität zwischen CN und WE unterstützte Vermutung nahe, daß durch den Austausch über die Gesamtkongregation engere Beziehungen der WE-Kantoren zum Antwerpener Kirchenmusikleben bestanden und auf diese Weise das Antwerpener CN-Modell in Wetten Nachahmung finden konnte. Da Wetten – wie bereits ausgeführt[24] – auch eine gute Pfarrschule besaß, die obendrein neben der Kirche selbst auch eben jene *„Confraternitas B.M.V."* als Träger hatte[25], wäre sogar zu vermuten, daß hier in ähnlicher Weise wie in Antwerpen – wenn auch im kleinen Rahmen – ebenfalls pueri cantores für jene Mehrstimmigkeit der Cantiones Natali-

[22] Stäblein, Art. „Laudes", in: MGG 8, Sp. 323. Den Beleg für diese Beteiligung liefern auch zahlreiche Gesangsbücher des frühen 17. Jh., die neben allgemeinerem lat.-dt., auffällig häufig mehrstimmig gesetztem Liedgut auch die Vesper berücksichtigen. Als eines von vielen: „Catholisches Gesangbuch . . . von allerley Tugentgesäng unnd Bußpsalmen colligirt . . . Sampt etlichen Lateinischen und Teutschen Hymnis oder Lobgesängen, auff Sonn- und fürnehme Festäg deß gantzen Jahrs, neben den gebreuchlichen Tonis Vespertinis und Lytania B. Mariae Virginis . . . Mit 4. Stimmen componirt, in welchen der Discant allzeit führet den Choral . . . Bamberg . . . .1628." – Mst. dt. Liederbücher des 17. Jh. sind u. a. zusammengestellt bei Härting, Das dt. Kirchenlied der Barockzeit, in: GdkKM II, 113.

[23] Habets, Geschiedenis a.a.O., III, 196 (Visitation v. 10. 5. 1667). – Diese Bruderschaft wird bereits in einer Visitationsakte aus dem Anfang des 16. Jh. nachgewiesen: s. Oediger, Vom Leben am Ndrrh., Düsseldorf 1973, 313.

[24] s. o. S. 27.

[25] Habets, a.a.O., ebda.

tiae geschult waren: Wer anders hätte die C- und A-Partien der Wettener Aufführungen auch sonst bestreiten können?

Man ist aber nicht allein auf Analogieschlüsse angewiesen, um die liturgische Funktion von WE zu belegen: die Handschrift selbst gibt recht eindeutige Hinweise darauf. Ein solcher Hinweis ist im Grunde schon die Wahl des Gattungstitels „*Cantiones*". So wenig man die Cantio zwar inhaltlich und sachlich genügend eng eingrenzen kann[26], so eindeutig ist doch als gemeinsamer Grundzug zumindest der Cantiones mit lateinischen Texten festzustellen, daß es sich um Lieder handelte, die in der Sekundärliturgie beheimatet waren, vor allem eben dem Offizium[27], und daß sie darüber hinaus schon früh von den Laienbruderschaften gepflegt und beeinflußt wurden[28]. Teilweise drangen die Cantiones ja sogar in die Primärliturgie ein und genossen hier – zumal in der Weihnachtsliturgie, aber auch an den anderen Hochfesten – ein wenn auch sehr eingeschränktes, aber alttradiertes Ausnahmerecht[29]. Daß es sich im Falle WE bei der Titelgebung nicht um eine besonders freie Anwendung des Terminus „*Cantiones*" handelt, angesichts derer man vielleicht doch an der liturgischen Funktion der Lieder zweifeln könnte, beweist auch die Liturgienähe der Sprache bzw. der Texte: der hohe Anteil von lateinsprachigen Liedern und der Perikopenbezug der Texte. Schließlich erhärtet auch – vielleicht am eindeutigsten – die Gesamtanlage der Wettener Handschrift ihre liturgische Bindung: die de tempore-Ordnung, der sie ja in strenger Chronologie folgt, so daß sie auch zu den übrigen Hauptfesten des Kirchenjahres nach Weihnachten geeignete, oft eng ans Tagesevangelium angelehnte Lieder enthält. Sie entspricht damit in doppelter Weise dem Gesangbuchtypus, den die Wissenschaft relativ einheitlich mit dem Terminus „*Kantional*" belegt: nämlich einerseits durch diese de tempore-Anordnung, und andererseits durch den typischen akkordischen „*Kantionalsatz*" mit Oberstimmenmelodik.[30]

[26] vgl. Stephan, Zur Cantio-Rhythmik, in: Kgr. Ber. Köln 1958, Kassel 1959, 281; Janota, Studien zu Funktion und Typus . . ., Mchn. 1968, 249.

[27] s. Riemann-Lex., Sachteil, Mainz 1967, 144: „Ihre Hauptträger waren die Kleriker, Mitglieder der Bruderschaften, Studenten und Lateinschüler, ihre eigentliche Bestimmung waren neben der Offiziumsliturgie die Privatandacht und die Prozession."

[28] Schlager, Hymnen, in: GdkKM I, 291: „Die Cantio . . . steht im 14. und 15. Jh. unter dem wachsenden Einfluß der Laienbruderschaften, die neben den Literatenzirkeln und den Lateinschulen auf die musikalische Ausgestaltung von Gottesdiensten und Andachten einwirkten."

[29] Für die Ndlde. s. dazu: Kat, Geschiedenis, a.a.O. 143 ff.; ansonsten s.: Vossebrecher; Die Gesänge des Speyerer Gesangbuchs . . ., Köln 1968, 230 f.; Müller, H., Zur Geschichte des deutschen Kirchengesanges, KmJb 22, 1909, 115 f.; Janota, a.a.O.; Gottron, Das deutsche Kirchenlied . . ., in: KmJb 42, 1958, 53 ff.; Smits v. Waesberghe, Die Hs. Utrecht . . ., ebda. 50, 1966, 49.

[30] Adrio/Ferchert, Art. „Kantional" a.a.O., Sp. 612; Janota, Studien . . ., a.a.O., 140 f.; Osthoff, Die Niederländer und das dt. Lied, Bln. 1938, 450 ff. – Mehrstimmige Kantionale hatten in jener Zeit bereits weite Verbreitung, auch in Deutschland. – Die de tempore-Anlage entspricht genau dem auch in den Niederlanden im 17./18. Jh. üblichen Typus, den Kat, De geschiedenis, a.a.O., 154, zusammenfassend in seiner dreiteiligen Anlage beschreibt: 1. Teil: Weihnachtslieder (von Weihnacht bis Lichtmeß), die in aller Regel auch außerhalb von WE in jener Zeit die zahlenmäßige Dominanz hatten; 2. Passions-, Oster-, Pfingstlieder. 3. Lieder zu den Heiligen u. ä. – Eine Zweigliederung zeigt Gsb. Köln 1623: I. Advents- und Weihnachtslieder, 2. Lieder für die übrige Zeit des Kirchenjahres.

Daß WE für diese liturgische Funktion nicht nur bestimmt war, sondern sie auch realiter erfüllt hat, erweisen denn auch in dieser Beziehung wieder die deutlichen Gebrauchsspuren am WE-Exemplar, die Neueinbindung in späterer Zeit und die Erneuerung des Registers.

f) Brauchtumsbindung

Es ist nahezu selbstverständlich, daß sich mit dieser liturgischen Bindung die Funktion der Wettener Lieder nicht erschöpfte. Nicht von ungefähr gehören sie – kategorisiert man mit Janota – zu dem Typus des Chorliedes, das ein vom Chor stellvertretend für die Gemeinde gesungenes Repertoire dieser Gemeinde repräsentiert[31]; das aber hieße ja: eine genaue Trennung zwischen Chorlied und Gemeindelied ist gerade hier nicht möglich: Chorlieder dieses Typus sind lediglich kunstvollere Ausschmückung des volkläufigen religiösen Liedgutes, das ggf. also auch außerhalb des kirchlichen Gottesdienstes praktiziert wird. – Und in der Tat ist der Diskantlied-Habitus, der Kantionalsatzstil und die Melodie-Text-Rhythmus-Struktur der meisten WE-Lieder ein eindeutiges Indiz dafür, daß sie eben diesem Typus entsprechen, da diese Charakteristika ja deutlich werden lassen, wie wenig diese Lieder auf die mehrstimmige Auskleidung angewiesen waren[32], vielmehr auch in unbegleiteter Einstimmigkeit oder in anderer instrumentaler Ausstattung ebenso „funktionsfähig" blieben. So dürften sie in solcher Gestalt auch bei zahlreichen häuslichen[33], brauchtümlich-gesellschaftlichen oder außerkirchlich-religiösen Anlässen – u. a. auch den Versammlungen der Marienbruderschaft[34] – erklungen sein.

Wenn dafür bezüglich WE auch keine direkten Zeugnisse vorliegen, so sind doch die indirekten bereits eindeutig genug. Es wurde ja bereits des breiteren dargelegt[35], daß jenes ausschließlich häuslich-familiäre Brauchtum des „Bohnenkönigs" durch diese Lieder sozusagen in die Kirche zurückgetragen wurde, wo der Brauch seine weitgehend verschüttete tiefere Wurzel hatte, in seiner Existenz aber damit für Wetten auch zweifelsfrei bezeugt ist, d. h. dort alljährlich im Familienkreis intensiv praktiziert wurde – sicherlich auch im Zusammenhang mit diesen Liedern; denn sie waren ja offenbar so populär, daß das WE-„Kantional" sich ihnen trotz ihrer weltlichen Perspektive nicht verschließen konnte oder wollte.

[31] Janota, a.a.O., 267 und 271.

[32] Nicht von ungefähr hat der akkordische Satz ja laut Psalteriolum harmonicum, Köln 1642, den Nebeneffekt, daß dieser Vokalsatz gleichzeitig auch als Orgelsatz verwendet werden kann: s. Fellerer, Die Orgel als Solo- und Begleitinstrument, in: GdkKM II, 125.

[33] s. Janota, a.a.O., 58; Hüschen, Frühchristliche Hausmusik, in: GdkKM I, 43 ff.; vgl. auch eine Druckerlaubnis von 1614 in den ndl. Generalstaaten für Lieder, die »viele andächtige gemeine Leute auf christlichen Festtagen in ihren Häusern zu singen pflegen«, zit. nach Kat, De geschiedenis . . ., a.a.O., 145.

[34] s. das Vorwort von Paradys der Gheestelycke en Kerckelycke Lofsangen, [1]1621, mit dem ausdrücklichen Vermerk, die ndl. Lieder seien geeignet »für die Versammlungen der Bruderschaften«: s. Kat, De geschiedenis, a.a.O., 147.

[35] s. o. S. 156 ff.

Einen weiteren Hinweis auf eine außer- oder paraliturgische Funktion der Wettener Lieder – teils in einstimmiger, teils in mehrstimmiger Version – enthält implizit auch die gesamte große Gruppe der Hirtenlieder Wettens: Schon ihr dominantes Auftreten – rund ein Drittel des WE-Repertoires ist direkt oder indirekt Hirtenlied – weist im liedhistorischen Kontext auf Verbindungen zur innereuropäisch weit verbreiteten Tradition der Hirtenspiele, d. h. der szenischen Vergegenwärtigung sowohl der biblischen Verkündigung an die Hirten wie des Besuchs der Hirten im Stall hin. Dies findet nahezu schon seine Bestätigung durch die fast ausschließlich szenisch-dramatische Textgestalt bzw. sogar – siehe „*O Coridon*", Nr. 7 – durch die musikalisch-textlich-formale Gesamtstruktur der Lieder dieser Gruppe. Dramatische Darstellung der Hirtenszene sowohl innerhalb des Gottesdienstes – speziell der Weihnachtsmette – als auch nach dem offiziellen Gottesdienst[36] oder auch außerhalb der Kirche, z. B. im Stubenspiel, im Umzugsspiel[37] oder auch in den Katechismusspielen, wie sie die Jesuiten praktizierten[38], gehört mit zu den ältesten und dominantesten unter den verbreiteten Belegen des Weihnachtsspiels in Europa[39]. Obendrein haben sie eine besonders lange Zeitspanne überdauert: Ausgehend vom frühen Mittelalter, wo man teilweise die Verkündigungsszene in die 1. Weihnachtsmesse einfügte[40], reicht die Spanne mindestens bis ins späte 18. Jahrhundert: Noch 1785 wird in der Kathedrale von Toledo ein Hirtenspiel mit Gesang und Tanz der Hirten aufgeführt[41]; und in der Champagne war „*pastorès*" synonym für „*Hirtenlied*" bzw. „*Weihnachtslied*" schlechthin.[42]

Auch im deutschen und niederländisch-belgischen Niederrheinraum waren die Hirtenspiele weit verbreitet[43]. Sicherlich trug zu ihrer Verbreitung ein Wesenszug bei, den K. Weinhold so umschreibt: „*Ihm* [dem Hirtenspiel] *wesentlich ist die naive Hingabe an das Eräugniss der Geburt Kristi, die unmittelbare Theilname daran und der demütig vertrauliche Gang zu der Krippe. Das episch-dramatische überwiegt . . . Das Volk sieht sich selbst in jenen Hirten der hl. Nacht . . .*".[44]

Angesichts dieses liedgeschichtlichen wie materialen Sachverhalts wie auch aufgrund der Tatsache, daß die „*Vorliebe des späten Mittelalters für mimische Darstellungen des Religiösen . . . erst ihren . . . Höhepunkt im Barock erreichte*"[45], liegt die Vermutung nahe, auch in Wetten habe diese Spieltradition durchaus bestanden: Weshalb sonst hätte der WE-Schreiber bei seiner Selektion aus den Primärquellen gerade das Hirtenlied dieses Typs so stark und mit so zahlreichen textlich parallelen Belegen in seine Sammlung auf-

[36] Hartmann, Weihnachtslied und -spiel . . ., Mchn. 1875, 33.
[37] Schmidt, L., Das dt. Volksschauspiel, Bln. 1962, 37 ff.
[38] Härting, Das dt. Kirchenlied der Barockzeit, a.a.O., 111, engt das Vorkommen solcher Szenen einseitig auf diese Gelegenheit ein.
[39] Schmidt, a.a.O., 327.
[40] Lipphardt, Artikel „Liturgische Dramen" in: MGG 8, 1022.
[41] ebda.
[42] de Smidt, Les Noëls . . ., Amsterdam 1932, 67.
[43] s. Hartmann, a.a.O., 2; Schmidt, a.a.O., 65 ff.
[44] Weihnacht-Spiele und Lieder . . ., Wien 1875, 393 f.
[45] Cox, Prozessionsbrauchtum . . ., in: RhWZsfVk, 22, 64.

genommen? Da ja WE für die kirchliche Musikpraxis geschrieben war, kann auch die Auswahl ja nur funktional bestimmt sein.

So wäre denn durchaus zu erwarten, daß diese Gruppe der WE-Lieder in der verbreiteten Funktion als mehrstimmige Auskleidung von Hirtenspielszenen erklungen sein könnte: beginnend mit Lied 1, *„Titer"*, als Verkündigung an die Hirten – eine z. T. schon im Mittelalter in der Weihnachtsmesse nach dem Te Deum eingeschobene Szene – und Lied 2 (Laet nu) zum Besuch der Hirten bei der Krippe, desgleichen Nr. 3 (Triumpha) und Nr. 4 (Hoe leydt dit kindeken); Nr. 7 (O Coridon), ein auch laut „Regieanweisungen" in WE ja als szenischer Dialog zwischen den besuchenden Hirten und der *„Moeder Godts"* ausgewiesenes Lied; und diesen Szenen zugeordnet die übrigen, weiter ausschmückenden und als Alternativwahl zu betrachtenden Hirtenlieder 11–12, 15, 19–23. Aber dieser funktionale Bezug der WE-Lieder reicht möglicherweise noch weiter: in Lied 27, *„Maekt plaets"*, überschneidet sich nämlich die Hirtenszene mit einer ebenfalls alttradierten und sehr verbreiteten Spieltradition: dem Dreikönigsspiel, zu dem dieses Lied ja eine regelrechte szenische Überleitung herstellt: Die Hirten bei der Krippe werden aufgefordert, den Stall zu verlassen, um den drei Königen Platz zu machen – eine Textversion, die – ähnlich Lied 7, aber auch Lied 1 – im Grunde nur dann sinnvoll erscheint, wenn sie wirklich in szenisch-handlungsmäßigem Zusammenhang gesungen wird.

So gewinnt – gerade wegen dieser verknüpfenden Funktion des Liedes 27 – das Wettener Liedrepertoire noch einen weiteren interessanten Aspekt: Gehörte vielleicht ein Teil der Lieder handlungsmäßig zusammen, d. h. waren sie so ausgewählt, daß man sie – als zumindest eine Möglichkeit – zu einem jener das ganze Weihnachtsgeschehen szenisch darstellenden Lieder-Weihnachtsspiele zusammengruppieren konnte, für die es gerade im ndl. Raum noch bis zum vergangenen Jahrhundert Belege gab[46]?

Sicher wird man diese Frage nicht eindeutig beantworten können; aber einige Parallelen sind doch recht frappant. So zeichnete D. Carnel[47] noch im 19. Jahrhundert in Dünkirchen ein solches Weihnachtsspiel aus Liedern auf, von dem ihm eine blinde Greisin die genaue Beschreibung und alle Lieder angab:

1. und 2. Szene: Verkündigung an Maria und Herbergsuche: fehlt in Wetten. Dann aber folgen:

3. Szene: Der Engel erscheint den Hirten und singt:
   „Ontwaekt, loopt herders"
   (vgl. Wetten: Ontwaekt [Nr. 23], aber auch: Lied 11, 12, 15, 19, 21 u. 22)

4. Szene: Maria, mit ihrem Kind im Stall, singt:
   „Wellekomme"
   (vgl. WE: O Coridon: Marienstrophe)

[46] de Coussemaker, Chants populaires . . ., Gent 1856, VIII.
[47] 't Kribbetje . . ., Duinkerken 1854, s. auch Peeters, Het Volksche Kerstlied . . ., Antw. 1942, 20.

5. Szene: Die Hirten kommen zum Stall, ein Hirte singt:
„*Komt herders*"
(vgl. WE: Koomt Harders; Venite Pastores; Herderkens wilt tog vrij binnen gaen)
Dann beten die Hirten das Kind an und singen:
„*Gij fellen winter, wilt soet weder geven*"
(vgl. WE: „*Hoe leydt dit kindeken*" oder die übrigen Weihnachts„klagen")

6. Szene: Die drei Könige:
„*Wij komen alle drie*"
(vgl. WE: De koningen van Saba und: Maekt plaets o Herderkens)

Schluß: Die Könige geben ihre Geschenke und singen die Sarabande: „*Wij vallen alle drie voor uwe voeten*"
(vgl. WE: Wij vallen u o Heer te voet: auch dieses Lied ist musikalisch eine Sarabande!)

Angesichts so weitgehender Parallelen ist Zufall wohl kaum anzunehmen; die Wahrscheinlichkeit paralleler Funktion auf derselben Traditionsbasis scheint weit näherliegend zu sein. – Dies würde auch damit zusammenstimmen, daß gerade die Bruderschaften – und speziell die Marianische Bruderschaft, die ja in Wetten aktiv war – mancherorts nachweislich Träger solcher Spieltraditionen war. So lag z. B. in Prag die Durchführung des Weihnachtsspiels in Händen dieser Bruderschaft: In ihrer alten Bethlehemkapelle schlug sie die Bühne auf und veranstaltete dort die Spiele.[48]

Obendrein ist gerade für den Geldrischen Raum die Weihnachtsspiel-Tradition schon besonders früh nachgewiesen: Bereits 1393 ist – so der älteste Nachweis für den ganzen Niederrhein – in der Wetten ja benachbarten Stadt Geldern die Aufführung eines Dreikönigsspiels dokumentiert, dasselbe 1406 für Wesel, 1533 für Nijmwegen, wo das Spiel auf dem Markt stattfand.[49] So war Wetten nicht nur zeitlich in die Epoche einer reichen Spielpraxis eingebunden, sondern auch geographisch in diese Überlieferung eingebettet – es wäre seltsam, wenn man angesichts solcher Indizien annehmen sollte, daß nicht auch in Wetten die Gemeinde und speziell die Bruderschaft sich aktiv daran beteiligt hätten. Zur positiven Annahme möchte man auch noch aus einem anderen Grund neigen: Nicht allein die WE-Lieder des Weihnachtsfestkreises, sondern auch die wenigen Lichtmeß- und Osterlieder haben eine ausgesprochen szenische Anlage und gehören zugleich wiederum zu den Festen, für die gerade am Niederrhein eine solche alte Spieltradition nachgewiesen ist.

So ist für Mariae Lichtmeß festzustellen: „*Am Festtag der Reinigung Mariae . . ., der überall am Niederrhein mit Festgottesdiensten und Prozessionen feierlich begangen wurde . . ., wurden in mehreren Orten auch geistliche Schauspiele aufgeführt*"[50]; dabei spielten übrigens seit dem 15. Jahrhundert Gesang und Instrumentalmusik eine wachsende

[48] Schmidt, a.a.O., 221.
[49] Neumann, Mittelalterliches Schauspiel am Ndrrh., in: ZsfDtPhilologie 94, 1975, 147 ff.
[50] ebda., 164

Rolle[51]. Nachgewiesen sind Lichtmeß-Spiele wiederum bereits im Spätmittelalter: so für Nijmegen 1382, Deventer 1390 und 1400, Arnhem 1418 und 1426, Wesel 1453[52]. Verbreitet gab es auch – was für Wetten noch bedeutsamer scheint – eine anspruchslos-unaufwendige Szene: Eine Frau aus der Gemeinde geht mit ihrem Säugling auf dem Arm durch die Kirche und opfert kniend als Maria das Kind am Altar[53]. Sieht man sich daraufhin einmal den WE-Liedtext an, so möchte man in ihm die szenische Durchführung eben dieser Vorlage sehen: Das Lied erscheint geradezu als der zugehörige Geleitgesang zu dieser Szene, die hier – gemäß Liedtext – aber wohl als Prozession Mariens und jener *»Engelchen«* stattfand, wie sie im barocken Prozessionswesen ja häufig begegnen. Diese Form entspräche überraschend exakt der Form, wie sie auf einem Mosaik im Triumphbogen der Kirche Maria Maggiore in Rom festgehalten ist: Jesus, auf dem Arm seiner Mutter, die von zwei Engeln geleitet wird, hält Einzug in den Tempel.[54] – Daß dieses WE-Lied jene Funktion erfüllt haben dürfte, scheint auch dadurch wahrscheinlich, daß es seiner ganzen Anlage nach – die Pausennotation ist zu berücksichtigen – ein anspruchsvolleres, auch ausgedehnteres Formgebilde darstellt: ein Hinweis mehr auf eine Kongruenz zwischen Tradition und Wettener Fest-Usus.

Ähnliches gilt offenbar schließlich auch für die Osterlieder der Handschrift. Während das dritte Osterlied (Cantate Paschale, Nr. 35) ein mehr allgemeiner Osterjubel ist, sind die beiden vorausgehenden eindeutig Dialoglieder, d. h. jene *„gegenreformatorischen Kleinformen"*, die L. Schmidt als ein typisches Medium der Jesuitenmission identifiziert.[55] Partner des Dialogs sind: die Gemeinde, die Jünger, der Engel, die drei Frauen am Grab, der „Sprecher". So erscheint es auch hier naheliegend, an eine szenische Darstellung zu denken – u. a. auch dadurch wiederum besonders dazu bewogen, daß die Osterspiele ebenfalls im Niederrheinraum alttradiert und verbreitet waren. So sind Zeugnisse von Osterspielen in Venlo (1405) und nochmals in Geldern (1438 und 1449) erhalten.[56] – Der paraliturgische Ort solcher Osterspiele war seit dem Mittelalter die Auferstehungsfeier am Schluß der Oster-Matutin, wo nach dem letzten Responsorium die *„Visitatio Sepulchri"* folgte. Aber auch die Vesper am Ostersonntag-Nachmittag wurde besonders festlich und musikreich begangen. Bezüglich des musikalischen Aufwands und Anspruchs stimmten geistliches Spiel und volkstümliche Vesperandachten in der Barockzeit recht deutlich überein – möglicherweise die Basis multifunktionaler Verwendung auch der WE-Sätze, die damit an den jeweiligen Festen zu verschiedenen Gelegenheiten – und ggf. auch in unterschiedlicher Besetzung – erklingen konnten, zumal die Gegenreformation jene Gottesdienste der Sekundärliturgie bzw. paraliturgische Veranstaltungen wie das geistliche Spiel in den Mittelpunkt der religiösen Betätigung des Volkes gerückt hatte.[57]

[51] Lipphardt, Liturg. Drama, a.a.O., 1022.
[52] Neumann, a.a.O., 179.
[53] ebda., 165.
[54] Bik, Feest- en Vierdagen . . ., a.a.O., 141.
[55] Schmidt, a.a.O., 273.
[56] Neumann, a.a.O., 179.
[57] s. Härting, Das dt. Kirchenlied der Gegenreformation, in: GdkKM II, 59.

Auf der Grenze zwischen Liturgie und Volksbrauch ist schließlich eine letzte hier zu berücksichtigende Singgelegenheit anzutreffen, mit der die Wettener Lieder funktional direkt oder indirekt verbunden waren: das sogenannte „Kindelwiegen" – ein sowohl in verschiedenste gottesdienstlich-kirchliche Anlässe wie auch in das geistliche Spiel, in private Andachtsformen oder auch – in fast schon säkularisierter Form – in konzertmäßige musikalische Darbietungen integrierter alter Weihnachtsbrauch der volkstümlich-naiven Verehrung des neugeborenen Kindes in der Krippe. In der Barockepoche erreichte dieser Brauch seinen absoluten Kulminationspunkt – und dies speziell am (dt. und ndl.) Niederrhein. Man ging aufgrund der Verbreitung dieses Brauchs sogar soweit, den Namen *„Weihnachten"* von *„Wiegenacht"* abzuleiten[58].

Es kann hier nicht der Ort sein, die lange und geographisch breit gestreute Geschichte dieses Brauchs darzustellen: Dies ist einerseits in der hymnologischen, ethnologischen und speziell liedhistorischen Literatur zur Genüge geschehen[59], und es wäre hier auch insofern unangebracht, als die WE-Belege nicht von derartiger Eindeutigkeit sind, um Zusammenhänge zuverlässig aufdecken zu können. Hier ist dazu nur auszuführen, daß in der Barockära mitunter jedes Weihnachtslied-Singen im Zusammenhang einer auf dieses Fest bezogene Feier schon als *„Kindelwiegen"*, ndl. *„het kindeken (te) wiegen"* bezeichnet wurde. Dies führte fast zu einer Synonymität von Weihnachtslied und weihnachtlichem Wiegenlied, wie etwa 1590 der Augsburger Liederbuchtitel belegt: *„Schöne Christenliche Catholisch Weinnächt- oder Kindtleßwiegen Gesäng"*[60] – ein Titel, von dem her verständlicher wird, wenn man selbst das Spielen von Weihnachtslied-Sätzen auf der Orgel der „Oude Kerk" in Amsterdam, zu dem der Organist Dirk Sweelinck – Sohn Jan Pieterszoons – einen Kreis von Bekannten und Musikinteressierten im Januar 1645 eingeladen hatte, als papistischen Brauch des *„het kindeken te wiegen"* verurteilte[61]. – In einem solch allgemeinen Sinn waren dann natürlich auch die CN-Darbietungen in Wetten eine Form des Kindelwiegens.

Aber schon sehr viel konkreter deklariert demgegenüber jenes einzige als *„Cantiones natalitiae"* titulierte Liederbuch (Köln 1777), das außerhalb Antwerpens erschien, die funktionale Bestimmung seiner Sammlung: *„ad devote decantandas Laudes coram Puero Jesulo"*[62] – offenbar also Gesänge zur Krippenfeier, wenn nicht sogar zum Kindelwiegen im engeren Sinne: nämlich der mindestens seit Mitte des 12. Jahrhunderts verbreiteten[63], seit dem 15. Jh. ausgeprägten[64], meist mit der Komplet am Weihnachtsnachmittag

[58] Mak, Het Kerstfeest, a.a.O. 111; Rietschel a.a.O., 72.

[59] s. insbes. Ameln, Resonet; Berthold; Carnel; van Duyse, Hoe onze voorouders . . .; Hoffmann v. Fallersleben, Gesch. des dt. Kirchenliedes; Janota; Kat; Mak, Het kerstfeest; Noske; Pailler II; Peeters, Het volksche kerstlied . . .; Prantzsch; Sandys; Schmidt; Syvaerts (s. Klönne, 266 ff.).

[60] s. Lipphardt, Art. „Lied" – Das kath. Kirchenlied seit der Reformation, in: MGG 8, Sp. 850.

[61] Wirth, Untergang, a.a.O., 206; Noske, The Cant. Nat., a.a.O., 124; Klönne, Amstelodamensia, 265 ff.

[62] s. o. S. 174.

[63] Ameln, Resonet in laudibus . . ., in: JbLH 15, 1970, 111.

[64] Janota, a.a.O., 126 ff.; ältester Liedbeleg (15. Jh.) ist „Joseph liber neve min": s. Schmidt, a.a.O., 313.

verbundenen Feier, bei der eine Frau aus der Gemeinde oder zwei Chorknaben, mitunter aber auch ein Kleriker, vor dem Altar ein Kind oder eine Puppe in einer besonderen Wiege oder auch auf den Armen wiegten: eine kleine szenische Realisation des Geschehens im Stall von Bethlehem, wie sie allmählich auch zum festen Bestandteil nahezu aller weihnachtlichen Volksschauspiele wurde. Zu dieser Szene sangen Choristen, ggf. auch Solisten[65], oft von der Orgel und weiteren Instrumenten begleitet, landessprachige und lateinische Weihnachtslieder, im Lauf der Zeit unter wachsender Anteilnahme der Gläubigen, bis hin zum Tanz um die Wiege[66]. Dieser Brauch war praktisch in allen deutschen und niederländischen Regionen verbreitet[67], und er hielt sich bis ins 19. Jahrhundert hinein[68].

Angesichts dieser Gegebenheiten erhebt sich die Frage, ob WE-Lieder auch in dieses kirchliche oder zumeist durchaus auch häuslich-familiäre[69] Kindelwieg-Brauchtum im engeren Sinne integriert waren. Ein Hinweis in dieser Richtung wurde bereits gegeben[70]: *die mütterliche Beruhigungsformel „na na na – sus sus"* in Lied 4 *„Hoe leydt dit kindeken"*, die eigentlich nur im realen Vollzug des Wiegens „sinnvoll" ist, weist ebenso auf diese Zusammenhänge hin wie die Tatsache, daß zwar nicht in WE-Liedbelegen, aber in parallelen ndl. Liedversionen dieser Formel bezeichnenderweise Verse wie *»Wir wiegen, Kindchen, schlaf!«* vorausgeschickt werden. Aber auch in WE selbst sind entsprechende weitere Anzeichen nicht zu übersehen: Am eindeutigsten vielleicht im Refrain des Liedes 8 (Festum diem): *». . . laßt hören die klingende Verkündigung des Lobes an der heiligen Wiege des Jesuleins«;* aber auch in der wiederum u. a. in Lied 4 (Str. 2) ausgesprochenen Aufforderung an die Hirten, mit Singen und Flötenspiel das Kind in den Schlaf zu wiegen; und musikalisch ist der 6/4-„Wiege"-Takt im Refrain zu eben jenen mütterlichen „Wiege"-Silben, zu denen die Gemeinde – wie überliefert – oft ebenfalls wiegende Bewegungen ausführte[71], ein relativ deutliches Indiz. Obendrein ist auffällig, daß auch eine Reihe von weiteren WE-Liedern solche z. T. noch durch Mensurwechsel abgehobenen Wiege-Refrains bzw. -melodien enthält. Das gilt insbesondere für Amo te (Nr. 6), Ik bemin (13), Rasch, Herders (15), Herderkens (19), Herderkens wilt tog (20), Ad stabulum (22), O mijnen Heer (43) und Agh vind ik u hier (45). – Auch die Mehrstimmigkeit der WE-Lieder wäre eher ein Indiz für die Annahme dieser Brauchtumsbindung als gegen sie, desgleichen die Mischung deutscher und lateinischer Lieder; denn beides ist als typisch, ja als fast verbindlich für das Kindelwiegen-Liedrepertoire anzusehen, wie die zahllosen schriftlichen Zeugnisse von dieser beliebten und volkstümlichen Krippenandacht erkennen lassen.

[65] ebda., 148; s. H. Mang, Unsere Weihnacht, Innsbruck u. a. ²1927, S. 101.

[66] Ameln, Resonet . . ., a.a.O., 75; Rietschel a.a.O., 73.

[67] Schmidt, a.a.O.

[68] Hartmann, Weihnachtslied . . ., a.a.O., 24; s. auch die auffallend große Zahl von Weihnachts-Wiegenliedern in: Geistliche Volkslieder, Paderborn 1850.

[69] Hüschen, a.a.O.; ebenso die Kölner Chronik von H. Weinsberg, die zwischen 1560 und 1598 viermal von diesem Brauch im Familienkreis berichtet.

[70] s. o. S. 150.

[71] s. A. Wrede, Rheinische Volkskunde, Lpz. 1921.

3. *Schlußbemerkungen*

So hätte sich am Ende dieser Edition und Analyse der Wettener Liederhandschrift mit der Feststellung von Bezügen zum geistlichen Spiel das ohnehin reiche Spektrum an Perspektiven, das sich im Verlauf der Analyse wie von selbst erschloß, noch um einen weiteren interessanten und kulturhistorisch beziehungsreichen Gesichtspunkt erweitert. Zieht man eine zumindest knappe und nur einige Grundzüge nachzeichnende Summe, so hat sich im Verlauf der Untersuchung des Wettener Liedrepertoires etwa folgendes ergeben:

Die WE-Lieder sind nicht lediglich ein individuelles, örtlich und zeitlich begrenztes Repertoire eines Schreibers eines im 17. Jahrhundert fast unbedeutend erscheinenden kleinen Ortes in der Geldrischen Provinz, sondern ein sehr zeittypisches, überörtlich, ja überregional weit verknüpftes, international verflochtenes, epochenübergreifendes Liedgut.

Bei der Wettener Liederhandschrift handelt es sich auch keinesfalls primär um eine funktional eng begrenzte Sammlung geistlicher Lieder für den Gottesdienst, sondern um ein geistliches Liedgut, dessen Funktionalität weitgespannt ist und sich bis hin zu weltlich-ausgelassener, fastnachtsnah-vitaler, sinnenfroher Diesseitigkeit erstreckt.

Genausowenig ist die WE-Sammlung etwa unvollständiges handschriftliches Relikt einer fragmentarisch überlieferten Editionsserie, sondern eine Quelle, die sowohl fragmentarisch Überliefertes zu ergänzen und damit eine weithin vergessene Musikgattung wiederzuerwecken verhelfen kann, die einst nahezu ein ganzes Jahrhundert der niederländischen Kirchenmusik mitprägte, wie sie ihrerseits durch fragmentarisch Überliefertes ergänzt und in ihren funktionalen und soziokulturellen Bezügen durchschaubar zu werden vermag.

Und textlich ist die Handschrift nicht etwa eine Kollektion mittelmäßiger Gebrauchsdichtung und Gelegenheitspoesie, sondern Beleg einer Lieddichtung, die bei aller Zeitbedingtheit und Praxisbezogenheit doch die Theologie und Bibelexegese von Jahrhunderten repräsentiert, tradiert, umformt und um neue Gedanken und Deutungen erweitert, und zugleich sprachlich-formal eine überraschende Vielfalt von tradierten und neuen Elementen aufweist.

Schließlich ist das WE-Repertoire weder geschmacklich anfechtbares Produkt drittrangiger Musikpraktiker, minderrangige Gebrauchsmusik und Beleg einer Epoche des Niedergangs hoher Liedkunst, noch in ihrem (erschlossenen) Kantionalsatz Beispiel des Verfalls alter Kantoreipraxis, sondern durchaus neue Musik: neu in Form und Satzstruktur, neu aber auch in ihrem ungezwungeneren, auch selbstbewußteren Verhältnis zur Liturgie, zur Muttersprache wie auch zur tradierten lateinischen Kirchensprache; eine zwar volkstümliche und doch kunstvolle Liedgattung, die – so die Konsequenz aus der neugewonnenen letzten Perspektive – jedenfalls, wenn nicht alle Indizien trügen, sehr enge Bezüge zur nicht weniger perspektivreichen „Volkskunst" des geistlichen Spiels, des religiösen Volkstheaters besitzt.

Eine solche perspektivische Breite war einer der Reize, ja „Attraktionspunkte" dieser Untersuchung, aber auch ihr Problem, das um so schwieriger war, als dem Verf. bei

seiner Materialsuche und Sichtung allzuoft ein „Griff ins Leere" beschert war, ihm halbrichtige oder ungesicherte Informationen bzw. auch Fehleinschätzungen begegneten oder auch allzu häufig das Bekenntnis der Einzeldisziplinen den Weg verstellte, daß dieser Komplex noch kaum erforscht sei – weder von der Musikwissenschaft noch von der Hymnologie noch der Volksliedforschung als den drei Disziplinen, in deren Grenzgebiet der Forschungsgegenstand angesiedelt ist.

Daher weckte die Arbeit an der Erschließung dieses Gegenstandes einige Wünsche, deren Berechtigung sich in gewisser Weise aus der gewonnenen besseren Übersicht über jenes Grenzgebiet – den Bereich der liturgischen bzw. paraliturgischen mehrstimmigen Liedkunst der Barockepoche – ergeben haben dürfte.

So sollte sich die Musikwissenschaft in ihren beachtlichen, aber durchaus noch nicht allgemein durchgesetzten Tendenzen bestärkt sehen, sich ohne aktivitätshemmendes wertendes Vorurteil dem gesamten Feld der Musikpraxis aller Epochen zuzuwenden, um die Bedingungszusammenhänge, Abhängigkeiten und Wirkungen wirklich durchschauen zu können bzw. durchschaubarer zu machen: Eine methodisch-kategoriale Trennung von Hochkunst und Volkskunst hat sich gerade auch am Paradigma dieser durch WE und LV bzw. CN vertretenen Gattung als undurchführbar und unfruchtbar erwiesen.

Und für die Hymnologie könnte die Konfrontation mit diesem vielfach gemiedenen Gegenstand Liedmotte, der ja nur ein paradigmatischer Einzelbeleg innerhalb einer Fülle von Parallelbelegen ist, ein ähnliches Umdenken unterstützen: daß es notwendig ist, die gattungsmäßige, stilistische, formale, aber auch liturgische Multifunktionalität und Variabilität des Liedes noch stärker zu berücksichtigen, um sich nicht mit halben Wahrheiten oder fragmentarischen Einsichten begnügen zu müssen. Dies hätte nicht nur eine Erweiterung des Gegenstandsbereiches der Disziplin und ihrer Methoden zur Voraussetzung, sondern unvermeidlich auch des Materials: seiner Sammlung, Registrierung und Aufbereitung.

Die Musikalische Volkskunde – speziell die Volksliedforschung – steht in reziproker Weise vor demselben Problem, das sie zwar weithin durchaus erkannt hat, zu dessen Lösung aber auch von dieser Seite aus die materialen Voraussetzungen fehlen.

Insgesamt wäre eine befriedigende Lösung nur durch ein stärkeres Zusammenrücken der Disziplinen, d. h. durch gemeinsame Arbeit an solchen Projekten zu erreichen, deren Bearbeitung die Grenzen der Einzeldisziplin überschreiten und damit sowohl die Einzeldisziplin wie vor allem den einzelnen Fachwissenschaftler unvermeidlich überfordern.

Der in vorliegender Untersuchung unausweichlich mit ins Blickfeld gekommene Gegenstandsbereich – das mehrstimmige geistliche Lied der Barockepoche im innereuropäischen Zusammenhang – wäre ein solcher Projektbereich; und vielleicht konnte der partielle Einblick, der hier vermittelt wurde, zumindest dies erkennbar machen: daß es sich um einen wichtigen Bereich der Barockkultur, aber auch um einen sehr lohnenden und interessanten Komplex handelt.

Falls dem so wäre: Vivant sequentes!

Sigelverzeichnis

Aengwarda
Geestelijke Liedekens op de Hoogh-Tijden en voornaamste Feestdagen door het Jaar uit veele autheuren bij een vergadert en geschreven door Nicolaus Aengwarda. Aangelegt binnen Dokkum den 4de December 1757.
Hg. von J. Bols und Fl. van Duyse, Gent 1903.
(Sigel bei v. Duyse III: „Hs. van Dokkum".)

Bäumker
Bäumker, W., Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, 4 Bde., Freiburg 1883–1911.

Beiaardboekje
„Muziekboekje . . . voor het beiaardspel", 1728 abgefaßt; s. P. Genard, in: Verslagen en Mededelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde, Hg. v. A. Siffer, Gent 1892, S. 367 ff.

De Blijde Bongerd
Een bundel liederen verzameld en bewerkt door J. Pollmann, den Haag 1938.

Den blijden-wegh
Den blijden-wegh tot Bethleem, Antwerpen 1645 (s. v. Duyse III, S. 2015).

Blomhof
Com. de Bie, Den groyenden Lierschen Blomhof beplant met veele jonghe Rychen . . ., Antwerpen 1650.

Bols
J. Bols (Hg.), Honderd Oude Vlaamsche Liederen met Woorden en Zangwijsen, Namen 1897.

Bruning
Het geestelyk lied van Nederland verzameld door Dr. R. Bruning OFM, Heemstede o.J. (um 1940)

Bruning, Kerstlied
E. Bruning (Hg.), Het Nederlands Kerstlied van de 14e tot de 20e eeuw. 27 Nederlandse kerstliederen, Tilburg ²1941.

Chevalier
Chevalier, U., Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, sequences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours, 6 Bde., Löwen/Brüssel 1892–1921.

CN/. . .
Cantiones Natalitiae: s. o., Verzeichnis der Antwerpener Cantiones Natalitiae-Drucke des 17. Jahrhunderts, S. 162 ff.

Cölner Psalter
Geistlicher Psalter in welchem die außerlesenste alt: und newe kirchen und haußgesang neben den lieblichsten Psalmen Davids verfaßet seindt, Colln 1638.

Coers
Coers, F. R. (Hg.), Studentenliederboek van Groot-Nederland, Utrecht¹ 1897, Rotterdam ²1898, Bussum o.J., Amsterdam o.J.

Coussemaker
Coussemaker, E. de, Chants populaires des Flamands de la France, Gand ¹1856, Lille ²1930 (Hg. Abbé Bayart).

v. Duyse
Het oude Nederlandsche lied. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodieën, verzameld en toegelicht door F. van Duyse, 3 Bde., 's-Gravenhage/Antwerpen 1903–1907.

Ev. Leeuwerck
Evangelische Leeuwerck ofte Historieliedekens op de Evangelien der Sondagen, Evangelische levens der Heyligen, Passie ons Heeren Jesu Christi en de sommige Evangelische deughden. Ghemaeckt door C.[ristianus] D.[e] P.[laeker], Antwerpen 1663, 1667/68, 1682/83.

Extractum Catholicum
Extractum Catholicum tegen alle gebreken v. verwarde harsenen, Loven 1631 (J. Stalpert v. d. Wiele).

Geestelijcke Harmonie
Geestelijcke Harmonie van veel der leye en uyt gelesene soo oude als nieuwe Catholijcke kerckelijcke Lof-sangen, Leysenen ende Liedekens . . . Nu . . . verbetert, ende vermeerdert met nieuwe Liedekens, Antwerpen 1762.

Geestelijke Kers-Liederen
Geestelijke Kers-Liederen soo van Oude als Nieuwe Liederen Die ten desen tijde op veele kerken in Holland op en ontrent kerstijd werden gesongen . . ., Gouda o.J.

GdkKM
Fellerer, K. G. (Hg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik, 2 Bde., Kassel/Basel/London/Tours I 1972, II 1976.

Gezangen kersttijd
Gezangen in de kersttijd, 1756 (s. Thym, 50).

Hs Brüssel 4858
Liederhandschrift ohne Titel, 368 Seiten und Index, Kon. Bibl. Brüssel, Signatur 73/3; z. T. Mel. u. B., z. T. nur Text. – Zur Datierung s. o. S. 56.

Hs Dokkum
Handschrift von Dokkum, 1757 (so bei v. Duyse III, S. 1911); s. o. Aengwarda.

Hs Gent
Liederhandschrift, Signatur: Ms (Hs) 2147 Universitätsbibliothek Gent, als „Liedboek Hs XVII^{e} eeuw", durchweg zweistimmiger Satz: Melodiestimme (P, A oder T) und Baß (BP oder Bc).

Hs Mariengraff
Liederhandschrift aus dem Tertiarissenkloster „Mariengraff" zu Grave (etwa 2. Hälfte 17. Jh.); herausgegeben von G.TH.M. Verhaak, 2 Bde., Nymwegen 1963.

Hs Tilburg
Tilburger Liederhandschrift, 1590, vor 1897 durch den Tilburger Architekten L. Goyaerts an H. Roos übermittelt.

Hs Willebrinck
Liederbuch der Joanna Teresia Willebrinck, Anno 1705 (Haarlem, Bisschoppelijk Museum, Sign. Hs 38), teils mit Mel.

JbLH
Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, hg. v. K. Ameln, Chr. Mahrenholz u. K. F. Müller, Kassel seit 1956.

JbP
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1894–1940.

Kat, Geschiedenis
Kat, A.J.M., De geschiedenis der kerkmuziek in de Nederlanden sedert de Hervorming, Hilversum 1939.

Kers-Gesangen
J.[an] S.[tichter] (Hg.), Oude en nieuwe Kers-Gesangen, Amsterdam 1757 (s. u. a. Willems S. 438)

Kersnacht
Kersnacht en de naervolgende dagen, Antwerpen (P. J. Rijmers) o.J. (1713?) (s. v. Duyse III, 1911 u. 2084)

Kevelaersche Devotie
De Kevelaersche devotie, gedrukt voor de liefhebbers, Kevelaer o.J. und ebda. 1771 (s. v. Duyse III, S. 2015).
Kinderzang
Kes, D., Pollmann, J. und Tiggers, P., Kinderzang en kinderspel, 3 Bde., Haarlem o.J.
KmJb
Kirchenmusikalisches Jahrbuch, hg. v. K. G. Fellerer, Köln seit 1950 (= Jg. 34).
Köln 1837
Katholisches Gebet- und Gesang-Buch. Zunächst für höhere Lehranstalten . . ., Köln 1837.
Köln 1844
Kirchenchoral- und Melodien-Buch mit Orgelbegleitung und Text . . ., Köln 1844.
Kruisgezangen
Kruisgezangen of hemelweg bevattende het leven, lyden en sterven onses zaligmakers Jesus Christus, Cantus 1716, Bassus o.J. (1745).
Leyssemliedekens
De alder-nieuweste leyssemliedekens die ghesonghen worden op den kersnacht ende de naervolghende daghen tot Ons L. Vrouwe Lichtmisse, Antwerpen 1684 (s. Willems, S. 438).
Liefde-vier
Liefde-vier in den Kers-nacht, Loven 1669 (s. v. Duyse III, 1911 u. a.).
Lusthof van Zielen
Lusthof van Zielen, 1692.
LV/. . .
Laudes Vespertinae: s. Verzeichnis der Antwerpener Cantiones-Natalitiae-Drucke des 17. Jahrhunderts, S. 162 ff.
Messis copiosa
Messis copiosa. Dat is Overvloedige Oogst Der Geest. Gezangen . . . in 6 Deeltjes, Amsteldam 1761.
Mf
Die Musikforschung, hg. i. A. d. Ges. f. Musikforschung, Kassel u. Basel 1948 ff.
MGG
Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 14 Bände und Supplement, hg. v. F. Blume, Kassel/Basel usw. seit 1949.
Midtwinter
Midtwinters Büchlein, Darinnen die Weyhenacht-Gesäng So man im Advent und auff die hl. frölich u. gnadenreiche Geburt . . . zu singen pflegt, Münster 1706.
Missen en Gezangen
Missen en Gezangen, Te Utrecht By Johannes Schelling . . . 1772 und 1781 (inhaltsgleich).
Ndl. Volksliederenboek
Nederlandsch Volksliederenboek, 2 Bde., hg. v. de Lange, Riemsdyk, Kalff, (II de Lange, Kalff, Loosjes), Amsterdam 1913.
Niederländische Volkslieder
Hoffmann v. Fallersleben, H., Niederländische Volkslieder, Hannover[2] 1856.
Nordstern
Nord-Sterns Führer zur Seeligkeit . . . Psalterbuch zum Gebrauch der Teutschen Nation und in sonderheit der Nordländeren . . . 1671 (s. Bäumker II, 39).
O+N Lofzangen
Oude en Nieuwe Lofzangen Die gemeenelyk Gezongen worden op de Geboorte ons Heere Jesu Christi van Kersnagt tot Maria Ligtemisse, (J. Stichter), o.J. (Kat: seit 1718; Pollmann, Ons eigen volkslied, 66: 1740–95).
Paradys Lofsangen

Het Paradys der Geestelijcke en Kerckelijcke Lofsangen, Op de principaelste Feest-dagen des gheheelen Jaers. Geplant door Salomonem Theodotum . . ., 's-Hertogenbosch [1]1621; [3]1631; Antwerpen [4]1638 (H. Aertssens); [5]1646; [7]1679.

Paradys-voghel

D. Bellemans (Hg.), Den lieffelycken Paradys-voghel, behelsende verscheyde gheestelycke liedekens van de goddelycke liefde, Brüssel 1670 ff.

Parnassus

Hemelschen Parnassus-Berg met verscheyde sang-dichten betuynt en op vier Hoogtyden des jaers verdeelt . . . Leyden 1676.

Peeters, Kerstlied

Peeters, K. C., Het volksche kerstlied in Vlaanderen, Antwerpen 1942.

Peeters, Oudkempische

Oud Kempische Volksliederen en Dansen verzameld en van begeleiding voorzien door Peeters, Th., 3 Bde, o.O., o.J. (Bd. I: Geestelijke Liederen).

Pluck-voghel

Den Eerelycken Pluck-voghel gepluckt in diversche pluymkens van Minneliedekens . . . Antwerpen o.J. (v. Duyse: 8. Auflage um 1669).

Pollmann/Tiggers

Nederlands Volkslied. Liederen en Canons verzameld door Jop. Pollmann en Piet Tiggers, o.O. (Heemstede), 1941 ff.

Prieel

Het Prieel Der Gheestelicker Melodiie Inhoudende veel schoone Leysenen, ende Gheestelijcke Liedekens . . ., Antwerpen 1614.

Prisma

Prisma-liederenboek, hg. v. Marie Veldhuysen, Utrecht 1961 ff.

RISM

Repertoire International des Sources Musicales (Internationales Quellenlexikon der Musik), hg. v. d. Internat. Gesellschaft für Musikwissenschaft, München/Duisburg 1960 ff.

Ronde Jaer

Ronde Jaer of den Schat der Geestelycke Lofsangen. Ghemaeckt op elcken Sonnendagh van't geheele ront-loopende jaer. Door F. d. Does, Leiden/Antwerpen 1644 ff.

Singende Swaen

G. de Swaen [Hg.), Den singende swaen: d. i. den lof- sangh der heyligen, Antwerpen 1655; 1664; Leyden 1728.

Schoolliederen

Kun je nog zingen, zing dan mee! 153 algemeen bekende schoolliederen . . . Noordhoff/Groningen [31]1938.

Sirenes Köln

Sirenes Symphoniacae sive Hymni sacri quaternis vocibus per diversa anni tempora concinendi . . . Paderbornae collecti, Köln 1678.

Speel-waghen

Den gheestelycken speel-waghen, Antwerpen 1671 (s. v. Duyse III, S. 2015).

Speyer 1631

Catholische Kirchen Gesänge, auff die fürnembste Feste . . . Auß Befelch deß . . . Bischoffen zu Speier . . . Mainz 1631.

Stemvork

De stemvork. Liederenbundel voor gidsen en padvindsters, uitgegeven door de nationale padvindstersraad, o.J.

Straßburg 1900

Psallite. Gesangbuch zum Gebrauche der Diöcese Straßburg . . . Straßburg 1900.

Symphonia
Symphonia Sirenum selectarum ex quatuor vocibus composita . . . apud P. P. Societat. Jesu, Köln 1707.
Thym
Oude en Nieuwere Kerst-Liederen, benevens Gezangen en Liederen van de andere Hoogtyden en Heilige dagen . . ., hg. v. J. A. u. L. J. Alberdingk-Thym, Amsterdam 1852.
Uyt-Spanningen
v. Lodensteyn, J., Uyt-Spanningen. Behelsende Eenige Stigtelijke Liederen en andere Gedigten . . ., Amsterdam [1]1676; [2]1681; [12]1743.
Veelderhande Leysenen
Veelderhande Schrifturelyke Leysenen ende Gheestelycke Liedekens alle Menschen tot devotie verweckende, Antwerpen o.J. (Approbation 1587).
Verzameling
Verzameling van Oude en Nieuwe Gezangen voor alle Hoogtyden des Jaars . . ., Amsterdam[1] 1799; [3]1818; ? 1842.
WE
Wettener Liederhandschrift
Willems
Willems, J. F. (Hg.), Oude Vlaemsche Liederen, Gent 1848.
Ydelheyd
A. Poiters, Ydelheyd des werelds, Antwerpen 1714.
ZIMG
Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft.
ZfMW
Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Literaturverzeichnis

Abel-Struth, S., Die Texte weihnachtlicher Hirtenlieder, in: Handbuch des Volksliedes I, München 1973, S. 419-444.
Abert, A. A., Artikel „Cantio Sacra", in: MGG II, 1952, Sp. 781 ff.
Abraham, L. U., u. Dahlhaus, C., Melodielehre, Köln 1972 (= Theoretica Bd. 13).
Acquoy, J. G. R., Het Geestelijk Lied in de Nederlanden voor de Hervorming. Aanwijzingen en wenken. In: Archief voor Nederlandse Kerkgeschiedenis II, s'Gravenhage 1886, S. 1–113.
Adrio, A., Forchert, A., Artikel „Kantional", in: MGG 7, Kassel 1958, Sp. 611 ff.
Alewyn, R. (Hg.), Deutsche Barockforschung, [2]1966 (= Neue Wissenschaftliche Bibliothek 7).
Alpers, P., Niederdeutsche und niederländische Volksdichtung in ihrer Beziehung zueinander, in: Nddt. Zs. f. Vk. 5, 1927, S. 14–42.
Ameln, K., Quem pastores laudavere, JbLH 11, 1966, S. 45.
ders, „Resonet in laudibus" – „Joseph, lieber Joseph mein", JbLH 15, 1970, S. 54 ff.
Anz, H., Die lateinischen Magierspiele. Untersuchungen und Texte zur Vorgeschichte des deutschen Weihnachtsspiels, Leipzig 1905.
Aubin, H., Frings, Th., Müller, J., Kulturströmungen und Kulturprovinzen in den Rheinlanden. Geschichte, Sprache, Volkskunde, Bonn 1926.
Axters, St., Geschiedenis van de vroomheid in de Nederlanden, Antwerpen 1950–1960 (4 Bde.).
Bäumker, W., Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, 4 Bde., Freiburg 1883 bis 1911, Neudruck Hildesheim 1962.
Balfoort, D. J., Het muziekleven in Nederland in de 17de en de 18de eeuw, Amsterdam 1938.
Bantel, O., Grundbegriffe der Literatur, Frankfurt/M, [2]1962.

Bartsch, K., Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung, Rostok 1868, Neudruck Hildesheim 1968.
Bausinger, H., Volkskunde, Darmstadt o.J. (= Das Wissen der Gegenwart).
Beck, H., Das Konzil von Trient und die Probleme der Kirchenmusik, in: KmJb 48, 1964, S. 108 ff.
Beckmann, A., Motive und Formen der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts, Tübingen 1960.
Beitl, R., Wörterbuch der deutschen Volkskunde, Stuttgart ³1974.
Berckeer, Th., Von Mundart, Sitte und Brauchtum im Kreise Geldern, in: Heimatbuch des Landkreises Geldern, Geldern 1964.
Berger, K., Barock und Aufklärung im geistlichen Lied, 1951, Neudruck Wiesbaden 1972.
Bergmann, Th., Der Wallfahrtsort Kevelaer, Kevelaer 1949.
Bergmans, W., Gids voor kerkmuziek, Tilburg 1950.
Berthold, L., Die Kindelwiegenspiele, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 56 (1932), S. 208–24).
Bik, J. P., Feest- en vierdagen in kerk en volksgebruiken, Bd. I: Rond het hoogtij van kerstmis, Velsen o.J. (1956).
Biographie nationale, publiée par l'academie royale des Sciences des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bd. II 1868, Bd. XII 1892–95, Bd. XVII 1903.
Blankenburg, W., Kirchenlied- und Volksliedweise, Gütersloh 1953.
Blume, Cl., u. Drewes, G. M., Analecta-Hymnica Medii Aevi (55 Teile), Leipzig 1886–1922.
Börsting, H. und Schröer, A., Handbuch des Bistums Münster, Bd. I, Münster ²1946.
van den Borren, Ch., Artikel „Antwerpen", in: MGG 1, 1949–51, Sp. 551 ff.
ders., Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden, Antwerpen I 1948, II 1951.
Braun, W., Die evangelische Kontrafaktur. Bemerkungen zum Stand ihrer Erforschung, JbLH 11, 1966, S. 89 ff.
Bringemeier, M., Kirchenmusik und Brauchtum, in: Lemacher–Fellerer, Hdb. d. kath. Kirchenmusik, Essen 1949, S. 107 ff.
Brinkmann, A., Liturgische und volkstümliche Formen im geistlichen Spiel des deutschen Mittelalters, Münster/W. 1932 (= Forschungen z. dt. Sprache und Dichtung³).
Bruning, E., De middelnederlandse liederen van het onlangs ontdekte handschrift von Tongeren (omstreeks 1480), Gent 1955.
Bruning, E., Veldhuyzen, M., Wagenaar-Nolthenius, H. (Hg.), Het Geestelijk Lied van Noord-Nederland in de vijftiende eeuw, Amsterdam 1963 (= Monumenta Musica Nederlandica VII).
de Burbure, L., Extraits divers concernant les chapelains, chanteurs, musiciens, choraux, organistes, carillonneurs etc. de la Ville d'Anvers, Anvers 1853.
Cafmeyer, M., Van Aswoensdag tot Lichtmis, Blankenberge 1970 (= Bibl. v. d. Westvlaamsche Volkskunde, deel III).
Carnel, D., 't Kribbetje ou la Nativité du Christ chez les Flamands de France, Duinkerken 1854, (= Annales du Comité Flamand de France, année 1853).
Chevalier, U., Repertorium hymnologicum, 6 Bde., Löwen u. Brüssel 1892–1921.
Churchill, W. A., Watermarks in paper in Holland, England and France etc. in the 17th and 18th centuries and their interconnection, Amsterdam 1935 (= Monumenta chartae papyraceae).
Clément, M. F., Histoire générale de la musique religieuse, Paris 1861.
Closson, E., Le lied Neerlandais ancien, Bruxelles 1951.
ders., Notes sur la Chanson populaire en Belgique, Bruxelles 1913.
Combecher, H., Deutscher Niederrhein und niederländische Sprache, in: Ndrrh. Jb. VIII, 1965, S. 134.
Corbet, A., und Paap, W., Algemeene Muziek-Encyclopedie, 6 Bde., Antwerpen/Amsterdam

1957–1963.
Curtius, E. R., Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern[4] 1963.
Dehennin, W., Bronnen voor de Geschiedenis van het Muziekleven te Antwerpen, in: Revue Belge de Musicologie VIII, 1954, S. 19–40.
ders., Het muziekleven te Antwerpen in de 17e en 18e eeuw, Phil. Diss. Löwen 1951, unveröffentlicht.
Delbouille, M., Les Noëls Wallons, Nouvelle édition enrichie de nombreux textes inédits établie à l'aide des notes d'Auguste Doutrepont, Paris/Liège 1938.
Doutrepont, A., Les noëls wallons. Avec une étude musicale par Ernest Closson, Liège 1909.
Dreves, G. M., Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern, Kempten/München 1908.
van Duyse, F., De melodie van het nederlandsche Lied en hare rhythmische vormen, s'Gravenhage 1902.
ders., Het oude Nederlandsche Lied. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd, 3 Bde, Antwerpen 1903–1907, Neudruck Den Haag 1965.
van Duyse, A. M., Hoe onze voorouders het Kerst-Kindje wezenlijk wiegden, in: Het Vlaamsche Kerstboek, Zeist o. J., S. 60 ff.
de Klerk, J., Haarlems muziekleven in de loop der tijden, Haarlem 1965.
de Smidt, J. R. H., Les Noëls et la Tradition Populaire, Paris/Amsterdam 1932.
Driessen, T. W. J., Het gedeelte land, in: Niederrheinisches Jahrbuch VIII, 1965.
Eeckhaute, J. van, De koning drinkt, in: Heemspiegel o.O., Nr. 1, S. 9–15.
Eitner, R., Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, 10 Bde., Leipzig 1900–04, Neudruck mit Miscellanea musicae bio-bibliographica (1913–16) u. weiteren Zusätzen 1947, 11 Bde., Wiesbaden/Graz 1959/60.
Eppink, F., Het katholiek kerkelijk volkslied in onze moedertal, Utrecht 1892.
Fabricius, W., Die beiden Karten der kirchlichen Organisation, 1450 und 1610, 1. Hälfte: Die Kölnische Kirchenprovinz, in: Erläuterungen zum Geschichtlichen Atlas der Rheinprovinz, Bonn 1909.
Fellerer, K. G., Die Aufführung der katholischen Kirchenmusik in Vergangenheit und Gegenwart, Einsiedeln 1933.
ders., Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Düsseldorf[2] 1949.
ders., Die Musik als gottesdienstlicher Ausdruck, in: ders. (hg.) GdkKM I, Kassel 1972, S. 416 f.
ders., Musikalische Beziehungen zwischen den Niederlanden und Deutschland im 17. Jahrhundert, in: KgrBer. Utrecht 1952, Amsterdam 1953, S. 181.
ders., Die Orgel als Solo- und Begleitinstrument, in: ders. (Hg.), GdkKM II, Kassel 1976, S. 125 ff.
Fétis, F. J., Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, 10 Bde., Paris[2] 1873–1880, Nachdruck Brüssel 1963.
Feurich, H. J., Die deutschen weltlichen Lieder der Glogauer Handschrift (ca. 1470). Studien zur Entwicklung des mehrstimmigen Liedes im 15. Jahrhundert (Diss.), Wiesbaden 1970 (= Neue musikgeschichtliche Forschungen 4).
Finscher, L., und von Dadelsen, G., Artikel „Parodie und Kontrafaktur", in: MGG 10, 1962, Sp. 815 ff.
Fischer, A. W. F., Kirchenliederlexikon, 2 Bde., Gotha 1878, Neudruck Hildesheim 1967.
Friedrich, W. H., und Killy ,W. (Hg.), Literatur, 3 Bde., Frankfurt am Main 1964/65, (= Das Fischer Lexikon).
Frings, Th., Grundlegung einer Geschichte der deutschen Sprache, Halle/S. [3]1957.
ders., Rheinische Sprachgeschichte, in: H. Aubin, Geschichte des Rheinlandes von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart, Bd. II, Essen 1922.
Frohn, P. P., Roermond war einst Gelderns Bischofssitz, in: Niederrheinisches Jahrbuch VIII,

1965, S. 60.
Gastoué, A., Noëls anciens, 4 Bde., Paris 1909/1922.
Gerold, Th., Chansons populaires des XV^e^ et XVI^e^ siècles avec leurs mélodies, Straßburg 1913.
Geschichtlicher Handatlas der deutschen Länder am Rhein. Mittel- und Niederrhein, Köln/Lörrach 1950.
Göhler, A., Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien, Leipzig 1902.
Goovaerts, A., Historie et Bibliographie de la Typographie Musicale dans les Pays-Bas, Antwerpen, o.J. (1880).
Gorissen, Fr., Geldern und Kleve. Über die Entstehung der beiden niederrheinischen Territorien und ihre politischen Voraussetzungen, Kleve 1951 (= Kleverland am Niederrhein 6).
Gottron, A., Das deutsche Kirchenlied 1537–1649 am Mittelrhein, in: KmJb 42, 1958, S. 53.
Grégoir, E. G. J., Notice historique sur les sociétés et écoles de musique d'Anvers, Anvers 1869.
ders., Panthéon musical populaire, 6 Bde., Bruxelles/Paris/Mainz/London 1876 ff.
Grolman, H. C. A., Nederlandsche volksgebruiken naar oorsprong en beteekenis. Kalenderfeesten, Zutphen 1931.
Guicciardini, L., Beschrijvinghe van alle de Nederlanden . . . Amsterdam 1612.
Habets, Jos., Geschiedenis van het tegenwoordig Bisdom Roermond, Bd. 2, Roermond 1890.
Härting, M., Das deutsche Kirchenlied der Barockzeit, in: GdkKM II, Kassel 1976, S. 108 ff.
ders., Das deutsche Kirchenlied der Gegenreformation, in: GdkKM II, Kassel 1976, S. 59 ff.
ders., Neue Quellen zur rheinischen Hymnologie, in: Mitteilungen der AGf.rhein. Mg.
ders., Die kirchlichen Gesänge in der Volkssprache, in: GdkKM I, Kassel 1972, S. 453 ff.
ders., Die Sammlung Bäumker der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, in: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt und des Kreises Erkelenz, H. 73, Köln 1968, S. 91 ff.
ders., Unbekannte Spee-Lieddrucke, in: Studien zur klevischen Musik- und Liturgiegeschichte, Köln 1968, S. 75 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 7).
Hanenberg, A., u. a., Studien zur Dialektgeographie des Niederrheins zwischen Uerdingen und Nymegen, in: Deutsche Dialekt Geographie 8 (1915).
Hartmann, A., Volkslieder in Bayern, Tirol und Land Salzburg, Bd. I: Volkstümliche Weihnachtslieder, Leipzig 1884, Neudruck Wiesbaden 1958.
ders., Weihnachtslied und -spiel in Oberbayern, München 1875.
Heawood, E., Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries, Hilversum 1950.
ders., The Nostiz Papers. Notes on watermarks found in the German Imperial Archives of the 17th and 18th centuries.
Henrichs, L., Das alte Geldern (= Gesammelte Schriften zur Stadtgeschichte, redigiert von G. Hövelmann) Geldern 1971.
Heuel, R., Melodische und rhythmische Wandlungen im katholischen-deutschen Kirchenlied (Diss.), Leipzig 1932.
Heuvel, H. W., Oud-Achterhoeksch boerenleven, Deventer o.J. (1937), S. 473.
ders., Volksgeloof en volksleven, 1909.
Hövelmann, G., Die ältesten Nachrichten über Wetten und die Gründung der Münsterabtei in Roermond, in: Kalender für den Kreis Kleve 1976, Ausgabe Süd, S. 167 ff.
ders., Niederrheinische Kirchengeschichte, Kevelaer 1965.
ders., Die philosophisch-theologischen Hochschulen in Geldern und Emmerich, in: Kalender für den Kreis Kleve 1976, Ausgabe Süd, S. 45 ff.
Hoffmaann v. Fallersleben, A. H., Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit, Hannover ³1861, Neudruck Hildesheim 1965.
ders., Antwerpener Liederbuch v. Jahre 1544, Hannover 1855.
ders., Horae Belgicae, 12 Teile, 1830–1862.
Holtorf, A., Neujahrslied, in: Handbuch des Volksliedes I, München 1973, S. 363.

Hüschen, H., Frühchristliche Hausmusik, in: Fellerer (Hg.), GdkKM I, Kassel 1972, S. 43 ff.
Irtenkauf, W., Artikel „Offizium, MGG 9, 1961, Sp. 1907 ff.
Jammers, E., Artikel „Cantio", in: MGG II, 1952, S. 778 ff.
Janota, J., Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter, München 1968.
Janssens-Aerts, C., Het geestlijke liedboek in de zuidelijke Nederlanden (1650–1675), in: Ons Geestlijk Erf 38, Antwerpen 1964, S. 337 ff.
ders.: Het kerstmotief in enkele geestelijke liederen, ebda. Nr. 35, 1961, 385 ff.
de Jonghe, St., De „Collegia Musica" in de Zuide-Nederlanden, XVII^e en begin XVIII^e eeuw, in: Kunst, Gent 1932.
Jungmann, J. A., Das Konzil von Trient und die Erneuerung der Liturgie, in: Das Weltkonzil von Trient, hg. von G. Schreiber, I, Freiburg 1951.
Kalff, G., Het Lied in de Middeleeuwen, o.O. 1884, Neudruck Arnheim 1966.
Kat, A. J. M., De geschiedenis der kerkmuziek in de Nederlanden sedert de Hervorming, Hilversum 1939.
Kehrein, J., Katholische Kirchenlieder, Hymnen und Psalmen aus den ältesten deutschen gedruckten Gesang- und Gebetbüchern, 4 Bde., Würzburg 1859–65, Neudruck Hildesheim 1965.
Keller, G. und Kruseman, Ph., Geillustreerd Muzieklexicon, 's-Gravenhage 1932.
Keyser, E. (Hg.), Rheinisches Städtebuch, Stuttgart 1956.
Klier, K. M., Schatz österreichischer Weihnachtslieder (10 Hefte), Wien-Klosterneuburg o.J.
Klönne, B. H., Amstelodamensia. Het kindeke wiegen in de oude Kerk, in: De Katholiek 104 (1893), S. 262 ff.
Klusen, Ernst, Über landschaftliche Volksmusikforschung – Grundsätze und Demonstrationen, in: Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1, 1966, S. 129 ff. (= Festschrift J. Müller-Blattau).
ders., Das Volkslied im niederrheinischen Dorf. Studien zum Volksliedschatz der Gemeinde Hinsbeck mit besonderer Berücksichtigung der Melodien, Potsdam 1941.
ders., Das Volkslied im niederrheinischen Dorf. Studien zum Lebensbereich des Volksliedes der Gemeinde Hinsbeck im Wandel einer Generation, Bad Godesberg 1970.
ders., Volkslied. Fund und Erfindung, Köln 1969.
ders., Über gregorianisches Melodiegut im rheinischen Volkslied, in: Studien z. Musikgesch. d. Rhldes II, H. 52, Köln 1962.
Knuttel, J., Het geestelijk lied in de Nederlanden voor de kerkhervorming, Rotterdam 1906.
Krickelberg, J. H., „Aus dem Tagebuch eines Landpfarrers". Aufzeichnungen des Pfarrers J. H. Krickelberg aus den Jahren 1820–1823, in: Unsere Heimat, Jg. 3, Nr. 7, Kevelaer 1952.
Kück, W., Pfarrer, Heimatgeschichte und Pfarrchronik St. Peter Wetten (Ms).
ter Laan, K., Folkloristisch Woordenboek van Nederland en Vlaams België, 's-Gravenhage 1949.
Lacomblet, Th., Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins oder des Erzstifts Köln, der Fürstentümer Jülich und Berg, Geldern, Moers, Kleve und Mark, 4 Bde., 1840–1858, Neudruck Aalen 1966.
van der Leeuw, G., Beknopte Geschiedenis van het Kerklied, Groningen/Bataria 1939.
Lemacher, H., und Fellerer, K. G., Handbuch der katholischen Kirchenmusik, Essen 1949.
Lesure, F., Recueils imprimés XVI^e–XVII^e siècles, I Liste chronologique (= Répertoire International des Sources Musicales – RISM), hg. v. d. Internat. Ges. f. Musikwissenschaft u. d. Int. Vereinigg. d. Musikbibliotheken, Mchn/Duisbg. 1960.
Lipphardt, W., Artikel „Lied", II. Das Kirchenlied, in: MGG 8, 1960, Sp. 783 ff.
Lipphardt, W., Artikel „Liturgische Dramen", B. Liturgische Dramen des Mittelalters, in: MGG 8, 1960, Sp. 1012 ff.
ders., Über die Begriffe: Kontrafakt, Parodie, Travestie, in: JbLH 12, 1967, S. 104 ff.
Löpelmann, M., Das Weihnachtslied der Franzosen und der übrigen romanischen Völker, Erlangen 1913 (Romanische Forschungen XXXIII, H. 2).

Lueger, W., Die altklassische Polyphonie, in: GdkKM II, Kassel 1976, S. 10 ff.
ders., Die gottesdienstliche Feier, in: GdkKM II, Kassel 1976, S. 54 ff.
Mak, J. J., Het kerstfeest. Ontstaan en verbreiding, viering in de middeleeuwen, 's-Gravenhage 1948.
ders., Middeleeuwse Kerstliederen, Utrecht/Brüssel 1948.
ders., Middeleeuwse Kerstvorstellingen, Utrecht/Brüssel 1948.
Mang, H., Unsere Weihnacht. Volksbrauch und Kunst in Tirol, Innsbruck/Wien/München 1927.
Massenkeil, G., Die konzertierende Kirchenmusik, in: GdkKMII, Kassel 1976, S. 92 ff.
Meier, J., Deutsche und Niederländische Volkspoesie, in: H. Paul, Grundriß der germanischen Philologie, Straßburg ²1901–1909.
Melchior, E. A., Woordenboek der toonkunst, Schiedam 1890.
Mendel, H., Reismann, A., Musikalisches Conversations-Lexikon, 12 Bde., Leipzig 1870 ff.
Michel, F., Encyclopédie de la Musique, 3 Bde., Paris 1958–1961.
Moser, H., Volksschauspiel, in: Die deutsche Volkskunde, hg. v. A. Spamer, Lpz./Bln. S. 349 ff.
Moser, H. J., Musiklexikon, 2 Bde., Hamburg ⁴1955, Ergänzungsband ebda. 1963.
Müller, G., Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart, München 1925, Neudruck Darmstadt 1959.
Müller, H., Zur Geschichte des deutschen Kirchengesanges, in: KmJb XXI/1908, S. 165 u. XXII/1909, S. 114.
Nettesheim, Fr., Geschichte der Schulen im alten Herzogtum Geldern, Düssseldorf o.J. (1881).
ders., Geschichte der Stadt und des Amtes Geldern. Von den Ursprüngen bis 1863, Crefeld ¹1863, Kevelaer² 1963.
Neumann, B., Mittelalterliches Schauspiel am Niederrhein, in: Zs.f, deutsche Philologie, Jg. 94/1975 (Sonderheft: Mittelalterliches deutsches Drama), S. 147 ff.
Nuten, P., Artikel „Niederländische Musik", Teil C. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: MGG 9, 1961, Sp. 1478 ff.
Noske, F., John Bull's Dutch Coral, in: Music and Letters, 44, 1963, S. 326 ff.
ders., The Cantiones Natalitiae, in: Essays in Musicology, hg. v. H. Tischler (Apel-Festschrift), Bloomington 1968, S. 123 ff.
Oediger, F. W., Die Erzdiözese Köln um 1300, H. 2: Die Kirchen des Archidiakonates Xanten, Bonn 1969 (= Publikationen der Ges. f. Rheinische Geschichtskunde XII).
Oediger, W., Vom Leben am Niederrhein, Düsseldorf 1973.
Olthoff, F., De Boekdrukkers, Boekverkoopers en uitgevers in Antwerpen sedert de uitvinding der boekdrukkunst tot op onze dagen, Antwerpen 1891.
Orel, A., Die katholische Kirchenmusik von 1600 bis 1750, in: G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Berlin² 1930.
d'Ortigue, M. J., Dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plain-Chant et de musique religieuse du moyen âge et dans les Temps modernes . . ., Paris 1860.
Osthoff, H., Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640), Berlin 1938 (= Neue deutsche Forschungen CXCVII, Abt. Musikwissenschaft VII).
ders., Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts, in: JbP 41, 1935, S. 32.
Overath, J., Das deutsche Kirchenlied, in: Lemacher–Fellerer, Hdb. d. kath. Kirchenmusik, Essen 1949, S. 276 ff.
Pailler, W., Weihnachtslieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol, 2 Bde., Innsbruck 1881–83.
Peeters, K. C., Het kerstlied in de Kempen, Brüssel 1938 (= Het Vlaamsche Kerstboek).
ders., Het volksche kerstlied in Vlaanderen, Antwerpen 1942.
Petri, F., Geldern und der nördliche Niederrhein im Wandel der niederländischen und deutschen Geschichte, Kevelaer 1966.

ders., Niederlande, Rheinland und Reich vornehmlich vom 13. bis 16. Jahrhundert. Ein Beitrag zur deutsch-niederländischen Grenzgeschichte, in: Niederrh. Jb. VIII/1965, S. 25 ff.
ders., Zur Geschichte und Landeskunde der Rheinlande, Westfalens und ihrer westeuropäischen Nachbarländer, Hg. v. E. Ennen u. a., Bonn 1973.
Petrich, H., Unser geistliches Volkslied. Geschichte und Würdigung lieber alter Lieder, Gütersloh 1924.
Petzsch, Ch., Konfraktur und Melodietypus, in: Mf 21, 1968, S. 271 ff.
Pidoux, P., Die geistliche Hausmusik der Reformierten, Ergebnisse der Untersuchungen der mehrstimmigen Psalmsätze des 16. Jahrrhunderts, in: Musik und Gottesdienst, 19. Jg., Zürich 1965, S. 1 ff.
Pollmann, J., Ons eigen volkslied, Amsterdam 1936.
ders., u. Tiggers, P., Nederlands Volkslied, Haarlem 1956.
Prantzsch, L., Das Christkindwiegen in Hessen, in: Beiträge Kurhessen/Waldeck, 1969, S. 131 ff.
Prick van Wely, M., De bloeitijd van het Nederlandse volkslied vanaf het ontstaan tot aan de tweede helft van de zeventiende eeuw. Met 25 meest onbekende Liederen, Haarlem² o.J.
Rasch, J., Ons volk. Een nederlandsche volkskunde, Loch 1940.
Rebling, E., Den Lustelijcken Mey, Muziek en Maatschappij in de zeventiende Eeuw in Nederland, Amsterdam 1950.
Riehl, W. H., Auf dem Wege nach Holland, in: Die Naturgeschichte des Volkes, IV, Stuttgart/Berlin 1925.
Riemann, Musiklexikon, Personenteil Mainz I 1959, II 1961, Ergänzungsband Personenteil Mainz I 1972, II 1975, Sachteil Mainz 1967.
Rietschel, G., Weihnachten in Kirche, Kunst und Volksleben, Bielefeld/Leipzig 1902, (Sammlung Illustrierte Monographien 5).
Robijns, J., Artikel „Pevernage", in: MGG 10, 1962, Sp. 1155 f.
Robijns–Becquart, G., Artikel „Phalèse", in: MGG 10, 1962, Sp. 1182 f.
Röhrich, L., Die Textgattungen des populären Liedes, in: Hdb. des Volksliedes I, München 1973.
Rosenberg, A., Terborch und Jan Steen, Bielefeld/Leipzig 1897 (= Künstler-Monographien Bd. XIX).
Ruygers, G., Oude Kerstliederen in Brabant, Brabantia Nostra I, 1935–1936, S. 67 ff.
Salmen, W., Das Gemeindelied des 15. und 16. Jahrhunderts in volkstümlicher Sicht. Ein Literaturbericht, in: JbLH 1, 1955, S. 128–132.
Sandys, W., Christmas Carols, London 1833.
Schaal, R., Artikel „Kantorei", in: MGG 7, 1958, Sp. 635 ff.
Scharnagl, A., Artikel „Gemeindegesang", C. Katholischer Gemeindegesang der Neuzeit, in: MGG 4, 1955, Sp. 1680 ff.
ders., Artikel „Vesper", B. Die mehrstimmige Vesper, in: MGG 13, 1966, Sp. 1561 ff.
Scheepstra, T.-J. A., Van den Heilighen Drien Coninghen. Middelnederlandse teksten, Groningen 1914.
Schell, O., Dreikönigslieder vom Niederrhein, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 9 (1899), S. 90.
Scheurleer, D. F., Het muziekleven in Amsterdam in de 17de eeuw, 's-Gravenhage 1897.
ders., Nederlandsche Liedboeken. Lijst der in Nederland tot het jaar 1800 uitgegeven liedboeken, 's-Gravenhage 1912, 1. Supplement ebda. 1923.
Schlager, K. H., Hymnen, in: GdkKM I, Kassel 1972, S. 282 ff.
Schmidt, L., Das deutsche Volksschauspiel, Berlin 1962.
ders., Das Volksschauspiel am Niederrhein, in: Heimatbuch des Kreises Kempen-Krefeld 1971, S. 201 ff.
ders., Volksgesang und Volkslied, Berlin 1970.
Schmitz, A., Psalterium harmonicum (1642). Ein Kölner Jesuiten-Gesangbuch, ZsfMW IV, 1921/

22, S. 18.
Schotel, G. D. J., De Openbare Eeredienst der Nederlandsch Hervormde Kerk in de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw, Leiden² o.J. (um 1900).
Schuhmacher, G., Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Erforschung des deutschen Kirchenliedes im 17. Jahrhundert, in: JbLH 13/1968, S. 195 ff.
Schulze, W. A., Die Wandlung des Dreikönigsbildes im Rheinland, in: Rheinische Heimatpflege (Neue Folge) 4/1971, S. 345 ff.
Schumacher, T., Wie entstand der Name meines Heimatortes? in: Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein, für Geldern und Umgegend, H. 52/1931, Nachdruck Geldern 1974, Bd. 3, S. 1403 ff.
van Seggelen, A. J. M., Het liedboek van Liisbet Ghoeyuaers (Diss.), Zwolle 1966.
Simrock, K., Deutsche Weihnachtslieder, Leipzig 1865, Neudruck Wiesbaden 1973.
ders., Lauda Sion. Altchristliche Kirchenlieder und geistliche Gedichte, lat. u. dt., Köln 1850.
Siffer, A. (Hg), Verslagen en Mededelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde, Gent 1892.
van Slichtenhorst, A., Van de Geldersse Geschiedenissen, 1654, Neudruck 1967.
Smeets, A., Wie im Laufe der Jahrhunderte aus den Gauen des limburgischen Landes die Provinz Limburg entstand, in: Niederrheinisches Jb. VIII, 1965, S. 37.
Smijers, A., Meerstimmige muziek van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te s'Hertogenbosch, in: Tijdschrift der Vereeniging van Nederlandsche Muziekgeschiedenis 16/1946, S. 1.
Smits van Waesberghe, J., Die Handschrift Utrecht Nikk B 113, in: KmJb 50, 1966, S. 45 ff.
Sommer, H., Beiträge zur Ortsgeschichte, in: Heimatbuch des Landkreises Geldern, Geldern 1964, S. 112 f.
Stäblein, B., Artikel „Brevier", in: MGG 2, 1952, Sp. 313 ff.
ders., Artikel „Laudes", in: MGG 8, 1960, Sp. 323 f.
ders., (Hg.), Monumenta Monodica Medii Aevi I, Hymnen, Kassel 1956.
Stein, F. A., Liturgische Dramen, in: GdkKM I, Kassel 1972, S. 305 ff.
Stellfeld, J. A., Andries Pevernage. Zijn leven – zijne werken, Leuven 1943.
Stephan, R., Zur Cantio-Rhythmik, in: Bericht über den 7. internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958, Kassel 1959, S. 281 f.
van der Straeten, E., La musique aux Pays-Bas avant le XIX siècle, 8 Bde., Brüssel 1867–1888, Nachdruck Hilversum 1965.
Suckow, W., „Custos Wettensis", in: Geldrischer Heimatkalender 1957, S. 138 ff.
Suppan, W., Das geistliche Lied in der Landessprache, in: GdkKM I, S. 353 ff.
Syvaerts, W., Roomsche Mysterien, Amsterdam 1604.
Szabolsci, B., Bausteine zu einer Geschichte der Melodie, Budapest 1959.
Thijsse, W. H., Artikel „Niederländische Musik", Teil E. Nördliche Niederlande, 17. und 18. Jahrhundert, in: MGG 9, 1961, Sp. 1494 ff.
Tille, E., Zur Sprache der Urkunden des Herzotums Geldern, Leipzig 1925.
Ursprung, O., Die katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft).
Vannes, R., Dictionnaire des Musiciens (belges), Bruxelles 1927.
van de Ven, D. J., Neerlands Volksleven, Amsterdam 1920.
Vente, M. A., De Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te s'Hertogenbosch I–II, in: Tijdschr. d. vereen. v. d. Nederl. Muziekgesch. 19, 1963, S. 32/163.
Verbeke, H., Het geestelijk liedboek in de zuidelijke Nederlanden (1675–1725), in: Ons Geestelijk Erf, S. 337 ff., Antwerpen 1965.
Verwijs, E. und Verdam, J. (Hg.), Middelnederlandsch woordenboek, 11 Bde., 's-Gravenhage 1885–1952.
Vietor, K., Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung, in: Deutsche Barockforschung, hg. v. R. Alewyn, 1923.

Viotta, H., Lexicon der toonkunst, 3 Bde., Amsterdam 1883–1885.
Vogt, G., Die schlesischen Weihnachtsspiele, Leipzig 1901 (Schlesische volkstümliche Überlieferungen Bd. I).
Vossebrecher, H., Die Gesänge des Speyerer Gesangbuchs (Köln 1599), Köln 1968 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 72).
de Vries, J., Volk van Nederland, Amsterdam[3] 1943.
de Vuyst, J., Het Nederlandse Volkslied – Bibliographica Belgica, Brüssel 1967.
Wackernagel, Ph., Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts, 5 Bde., Leipzig 1864–1877.
ders., Lieder der Niederländischen Reformierten im 16. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1867, Neudruck Nieuwkoop 1965.
Wangermeé, R., Artikel „Niederländische Musik", Teil D., Die Musik der südlichen Niederlande und des Fürstentums Lüttich im 18. und 19. Jahrhundert, in: MGG 9, 1961, Sp. 1485 ff.
ders., Les maîtres de chant des XVII[e] et XVIII[e] siècles de la Collégiale des SS Michel et Gudule à Bruxelles, Brüssel 1950.
Weinhold, K., Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien, Graz 1853, Wien 1875, Wiesbaden 1967 (Reprint).
Weinmann, K., Geschichte der katholischen Kirchenmusik, München 1925.
Wienand, A. (Hg.), Die Heiligen drei Könige – Heilsgeschichtlich, Kunsthistorisch – Das religiöse Brauchtum, Köln 1974.
Wilbrink, M. J., Das geistliche Lied der Devotio moderna. Ein Spiegel niederländisch-deutscher Beziehungen (Diss.), Nymegen 1930.
Wiora, W., Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung, Wolfenbüttel/Zürich 1971.
Wirth, H. F., Der Untergang des Niederländischen Volksliedes, den Haag 1911.
Wolf, E., Der vierstimmige homophone Satz. Die stilistischen Merkmale des Kantionalsatzes zwischen 1590 und 1630, Wiesbaden 1965.
Worbs, H. Chr., Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: AfMw XVII, 1960, S. 61.
Wouters, J., Five centuries of Dutch music, Hilversum o.J.
Wrede, A., Rheinische Volkskunde, Hg. v. F. v. d. Leyen, Leipzig 1921.
Zahn, J., Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, 6 Bde., Gütersloh 1889–1893.

Register der Liedanfänge

Der Liedanfang, die Liednummer (in Klammern) und die Seitenzahl des Abdrucks der Wettener Lieder sind jeweils durch Fettdruck hervorgehoben.

Aangenaam en lieflijk duister 41
Ach Coridon, wat voor gerucht 55
Ad stabulum Pastores (Nr. 22) 19, 22, 90, 145, 148, 151, 168, 201, 205
Aenziet, hoe Jesus schreyt (Nr. 10) 19, 22, **62**, 144, 145, 165, 180
Aerd en Hemel zijn vol vreughden 53
Agh vind ik u hier (Nr. 45) 19, 20, 22, **134**, 144, 145, 162, 171, 183, 188, 205
Alleluja 123
Aloysius, Aloysius 76
Als eertijts 't volck van alle oordt 56
Als ick lest op eenen dagh 59
Als Jesus in sijn Maiesteyt 56
Alst leven gaet ten ende (Nr. 31) 19, 22, **109**, 144, 147
Amo te benigne Jesu (Nr. 6) 19, 22, **49**, 69, 70, 146, 166, 174, 205
Ave Jesu, Deus magne (Nr. 17) 19, 22, **77**, 116, 143, 144, 146, 155, 161, 166, 175, 176, 180
Bloem der Maeghden van Palermen 53
Broeders welk een goede maer 38
Caecilia 123
Cantate caeleste iubilum (Nr. 36) 19, 22, 43, 66, 69, 117, **118**, 144
Cantate paschale gaudium (Nr. 35) 19, 22, 35, 66, 69, **116**, 119, 144, 146
Christ'ne menschen laet ons allen 62
Comt menschen hoort toch eens t'beclach 56
Daer ist een groot gerucht 102
De Christen liefde 103
De Koningen van Saba (Nr. 28) 19, 22, **103**, 143, 147, 154, 155, 156 ff., 162, 172, 180, 183, 188, 202
De waerheyt Christus leert 65
Den hemel is nu heer vol vreucht 56
Den Heyl'gen Geest is neergedaelt (Nr. 38) 19, 22, **121**, 147
Der du der Menschen Heiland bist 114
Dicamus 123
Drij koningen rijk 102
Dulcis Jesu, dulce nomen (Nr. 42) 19, 22, **128**, 145, 146, 160, 188
Een Moederlijcke Siel 65
Festum diem hodie (Nr. 8) 19, 22, **58**, 98, 120, 144, 145, 146, 147, 166, 174
Fortuna soet, die tot mij dijst 57
Gauwe Miertjes, kleyne diertjes 130
Gij fellen winter 202
Haest uw ô Herderkens 102
Heden heeft Sint Jan gaen preken 53
Heer van aerd en's hemels Throone 53
Herderkens, Herderkens op de baen (Nr. 19) 19, 22, **82**, 145, 148, 151, 161, 167, 178, 183, 201, 205
Herderkens wilt tog vrij binnen gaen (Nr. 20) 19, 22, **84**, 144, 145, 147, 148, 151, 170, 171, 201, 202, 205
Herders die op Davids heyden 62
Herders Hij is geboren 46
Heyl'ge Jesu! He(e)melsch voorbeld! 52, 53
Heyligh Engels, wy u loven 53
Hier leydt den Heer (Nr. 40) 18, 19, 22, **124**, 143, 144, 145, 171, 180, 188
Hoe Jesus voor Herodes staet 76
Hoe leydt dit kindeken (Nr. 4) 19, 20, 22, **44**, 144, 145, 148, 149 f., 161, 170, 180, 201, 202, 205
Hoort, o menschen (Nr. 9) 19, 22, 29, 60, 143, 144, 145, 146, 155, 156, 161, 165, 180
Ignatius den cloecken helt 56
Ihr Kinderlein kommet 55
Ik bemin u lieven Jesus (Nr. 13) 19, 22, 53, **69**, 146, 174, 205
Innsbruck, ich muß dich lassen 104
Isser dan voor u (Nr. 41) 19, 22, **126**, 132, 144, 145, 162, 170, 180, 183, 188
Jan Krediet is dood 48
Jerusalem condemnas me 56
Joannes 123
Juicht o menschen 62
Kintje soet (Nr. 44) 19, 22, **132**, 145, 146, 170, 171, 173, 180, 188
Komt blyde Maeghde 103
Komt Engelsscharen blij van geest (Nr. 30) 19, 22, **106**, 145, 147, 162, 172, 176, 180, 183, 188
Komt heilgen Geest daelt in ons hert 56
Komt herders 202
Komt laet ons gaen bezoeken 46
Koomt harders (Nr. 12) 19, 22, 43, 66, **68**, 69, 117, 118, 143, 145, 148, 151, 201, 202
Laetare 123
Laet mensch u valschen lust 65
Laet nu alle droefheijt vaeren 40

Laet nu alle droefheid vlugten (Nr. 2) 19, 20, 22, **39**, 41, 145, 161, 170, 180, 201
Laet ons met eenen blyden geest 102
Laet ons nu tot dankbaarheid 80
Laudamus 123
Les Graces et l'Amour 64
Lof Jesu Pelicaen 65
Lof prijs en eer zy t'allen tijd 56
Lof sy u van ons te gaeder 53
Looft u Verlosser 103
Maekt plaets o Herderkens (Nr. 27) 18, 19, 22, **99**, 145, 147, 148, 151, 153, 154, 155, 156 ff., 161, 166, 169, 201, 202
Magh ick o droeven Godt 65
Maria 123
Maria Moeder ende Maegt 56
Maria wie sagh oyt 139
Martinus noch een heydensch mensch 56
Monde trompeur 96
Nadat Jesus had gegeben 41
Naer dertien droeve nachten 102
Ninali Canite Angeli 165
Noyt en was' er soeter nagt (Nr. 18) 19, 22, 29, **79**, 144, 170
O Apostels, Princen, Leenders 53
O Catholijke schaer 65
O Coridon ziet hier den stal (Nr. 7) 19, 22, **54**, 57, 106, 145, 148, 150, 151, 161, 165, 173, 180, 200, 201
O hellen glans, ô schoone maegd 56
O Herders laet uw boxkens en schapen 46
O heyligh geest vertroster soet 56
O iesu amor mi 139
O Jesu schreyt niet meer 65
O kintien lanck verwacht 65
O Maeght ende Man (St. Dorothea) 53
O Maria fulges polo (Nr. 24) 19, 22, **94**, 145, 146, 147, 168
O mijnen Heer (Nr. 43) 19, 22, **131**, 144, 171, 180, 188, 194, 205
O Petre gij alleen 65
O soet geselschap 73
O sondaer desen nacht 65
O wereld vol bedrog (Nr. 25) 19, 22, **95**, 144, 146, 147, 162, 169, 183, 184
O wonder grondelozen zin (Nr. 16) 19, 22, 31, **75**, 143, 144, 147, 166, 180, 185
Onrent den Joden 103
Ontwaekt, loopt herders 201
Ontwaekt o traegen mensch (Nr. 23) 19, 22, **92**, 144, 145, 148, 151, 162, 170, 183, 201
Plaudite gentes (Nr. 14) 19, 22, **70**, 143, 144, 145, 166
Quam maer een Engel 103
Rasch herders laet Jerusalem (Nr. 15) 19, 22, **73**, 143, 145, 148, 151, 161, 166, 180, 201, 205
Salvete 123
Siet hoe hem Jesus spoeyt 65
Soo iemant van my vraecht 65
Stelt u o mijn ziel tot treuren (Nr. 32) 19, 22, **110**, 144
Stille Nacht 55
Süßer Jesu, süßer Nahm 130
Terwijlt geheele lant (Nr. 46) 19, 20, 21, 22, 30, **136**, 166, 188
Terwyl zoo menig land 137
't is den dag(h), dat wij nu meugen (Nr. 34) 19, 22, 78, **114**, 144, 145, 147, 175
Titer wat een blijde maer 38, 133
Titer wat een goede maer (Nr. 1) 19, 21, 22, **36**, 138, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 170, 180, 201
'T leven is een oogenblick (Nr. 26) 19, 22, 59, **97**, 120, 145, 146, 174
Triumph, bringt Preis und Dank 114
Triumpha (a)eterna Domine (Nr. 3) 18, 19, 20, 21, 22, 31, **41**, 66, 117, 118, 188, 201
Triumpha aeterna veritas (Nr. 39) 19, 22, 43, 65, 68, 69, 117, 118, **122**, 143, 147
Veni Sancte Spiritus (Nr. 37) 19, 22, 59, 98, **119**, 147, 175
Venite Pastores Bethlehem. Ad praesepe (Nr. 11) 19, 22, 43, **66**, 69, 117, 118, 143, 145, 147, 148, 151, 201, 202
Venite Pastores Bethlehem, ite visum (Nr. 21) 19, 22, **86**, 143, 144, 145, 148, 151, 201, 202
Verblyt u menschen 73
Verdwaelde geesten 103
Versaet Herodes uwen wensch 76
Victoria, surrexit (Nr. 33) 19, 22, **112**, 144, 147, 160
Vom Himmel hoch 55, 149
Wat kan het aerts geslagt (Nr. 5) 19, 22, **46**, 144, 145, 146, 147, 148, 150
Wat zie ik, Titer 102
Weest vrolyk 123
Wellekomme 201
Wie hert heeft en verstand 65
Wij komen alle drie 202
Wij vallen alle drie 202
Wij vallen u o Heer te voet (Nr. 29) 19, 22, **57**, **105**, 147, 152, 202
Wy zijn der drij uit verre landen 102
Ziet, broeders, hier den armen stal 57
Ziet wat uyt werckt de Doodt 65
Zoete Jezus uitverkoren 134

Musikalische Volkskunde

Materialien und Analysen
Herausgegeben von Ernst Klusen

Bisher erschienen folgende Bände:

I **Ernst Klusen**
Bevorzugte Liedtypen 10–14jähriger.
152 Seiten, kart. ISBN 3-87252-004-0 HG 845

II **Vladimir Karbusicky**
Ideologie im Lied – Lied in der Ideologie.
Kulturanthropologische Strukturanalysen.
208 Seiten, kart. ISBN 3-87252-003-2 HG 1016

III **Lobser Liederhandschrift**
Sammlung von 47 weltlichen Landliedern aus dem Dorfe
Lobs 1816 von Karl Kraus. Herausgegeben von Johannes Künzig.
104 Seiten, kart. ISBN 3-87252-085-7 HG 1126

IV **Ernst Klusen**
Zur Situation des Singens in der Bundesrepublik Deutschland.
I. Der Umgang mit dem Lied (unter Mitarbeit
von V. Karbusicky u. W. Schepping).
168 Seiten, kart. ISBN 3-87252-085-7 HG 1102

V Ernst Klusen
Zur Situation des Singens in der Bundesrepublik Deutschland.
II. Die Lieder (unter Mitarbeit von V. Karbusicky und W. Schepping).
176 Seiten, Tabellen, kart. ISBN 3-87252-097-0 HG 1195

VI **Robert Götz**
Ich wollte Volkslieder schreiben . . .
Werkstattgespräche mit Ernst Klusen
128 Seiten, kart. ISBN 3-87252-094-6 HG 1173

VII Wilhelm Schepping
Die Wettener Liederhandschrift und ihre Beziehungen zu den
niederländischen Cantiones Natalitiae des 17. Jahrhunderts.
204 Seiten, 8 Abbildungen, Noten, kart. ISBN 3-87252-087-3 HG 1255

Die Reihe wird fortgesetzt (Gesamtumfang etwa 10 Bände)

Musikverlage Hans Gerig · Köln