

Italianità in Polen und Schlesien. Bemerkungen zum musikalischen Kulturtransfer im 15. und 16. Jahrhundert*

I.

Vor mehr als 100 Jahren veröffentlichte Zdzisław Jachimecki – ein Schüler von Guido Adler und Gründer des polenweit ersten Lehrstuhls für Musikwissenschaft in Krakau – sein Buch *Wpływy włoskie w muzyce polskiej [Italienische Einflüsse in der polnischen Musik]*.¹ Darin präsentierte er eine Reihe von lose miteinander verbundenen Untersuchungen zu den Quellen der polnischen Musik in den Jahren 1540–1640 sowie zu Komponisten, deren Schaffen in diesen Zeitraum fiel. Dieses Buch, bereits zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung nicht frei von Fehlern, Simplifizierungen und zweifelhaften Schlussfolgerungen, rief damals nicht enden wollende polemische Auseinandersetzungen mit Adolf Chybiński, dem zweiten Nestor der akademischen polnischen Musikwissenschaft, hervor. Gleichwohl spielte Jachimeckis Arbeit eine wichtige Rolle, lenkte sie doch die Aufmerksamkeit auf die enorme Bedeutung, die die italienische Musik für die Entwicklung der Musikkultur im Polen des 16. und 17. Jahrhunderts hatte. Seit dem Erscheinen des Buches von Jachimecki ist die polnische Musikwissenschaft nicht müde geworden, den italienischen Einfluss immer wieder hervorzuheben. Dabei stellt die Forschung vor allem die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts sowie die musikalische Prägung durch die polnische Linie des Hauses Wasa in den Mittelpunkt.² Frühere Zeitabschnitte spielen noch eine vergleichsweise untergeordnete Rolle, etwa wenn es um das ausgehende Trecento geht, um die Musik am Hofe der letzten

* Im hier folgenden Text wurde die Form des mündlichen Vortrags für den Druck weitgehend beibehalten und nur um die Fußnoten ergänzt.

1 Zdzisław Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej. Cz. I: 1540–1640*, Kraków 1911.

2 Vgl. u.a. Zygmunt M. Szwejkowski, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997; Zofia Fabiańska, »The Role of Italian Musical Culture in the 17th-century Polish-Lithuanian Commonwealth in Light of Polish Musicological Historiography«, in: *Early Music. Context and Ideas II*, Kraków 2008, S. 340–371; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, »The Careers of Italian Musicians Employed by the Polish Vasa Kings (1587–1668)«, in: *Musicology Today* 6 (2009), S. 26–43.

Jagiellonen oder um die Madrigalrezeption.³ Das Thema ist also nicht neu; um es erschöpfend zu behandeln, müssten außerdem auch die Prozesse in den Nachbarländern berücksichtigt werden, was allein schon die Seiten eines umfangreichen Buches füllen könnte. Zum Gesamtbild kann ich also an dieser Stelle nur einige Bemerkungen und Beobachtungen beisteuern. Wenn ich mich hier dieser Thematik nähere, tue ich dies vor allem, um zwei Dinge herauszustellen: (1) Die hier zu untersuchenden Erscheinungen sollten nicht aus der Perspektive von *Einflüssen* erörtert werden, sondern vielmehr aus der Perspektive des *Kulturtransfers*. Jener Kulturtransfer vollzog sich (2) auf sehr vielen, zum Teil bislang vernachlässigten Ebenen, angefangen von der gesellschaftlichen Funktion der Musik über die Herausbildung verschiedener Sichtweisen auf die Musik bis hin zum kompositorischen Schaffen und zur Aufführungspraxis. Gleich am Anfang sei daher betont, dass das Verständnis der Problematik als Kulturtransfer zugleich eine radikale Umkehrung der Perspektive auf das Verhältnis von Ausgangs- und Rezeptionskultur bedeutet. »Während die ältere Forschung hier immer nach Beeinflussungen gesucht hat und diese teilweise mit einem Kulturgefälle erklären wollte, wurde nun die Konjunktur von Rezeptionsbedürfnissen in der Aufnahmekultur zum Ausgangspunkt.«⁴

- 3 Mirosław Perz, »Die Einflüsse der ausgehenden italienischen Ars Nova in Polen«, in: *L'Arts Nova Italiana del Trecento*, III (Certaldo 1970), S. 465–83; ders., »La funzione dell'Italia nella formazione della cultura musicale polacca«, in: *Primo incontro con la musica italiana in Polonia*, Bologna 1974, S. 21–25; Zofia Stęszewska, »Tańce włoskie w Polsce i tańce polskie we Włoszech w XVI–XVII wieku«, in: *Muzyka* 15 (1970), S. 15–30; Elżbieta Głuszczyńska, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*, Kraków 1988; dies., »Muzycy włoscy na dworze królewskim Jagiellonów«, in: *Pagine* 2 (1972), S. 71–77; dies., »Italianità und Sarmatismus. Einige Bemerkungen zum Problem der Determinanten der polnischen Musikkultur am Ende des 16. Jahrhunderts«, in: *Revista de musicologia* 16 (1993), S. 574–580; dies., »Studie über Musik am Hofe der letzten Jagiellonen«, in: *Florilegium Musicologicum. Festschrift H. Federhofer zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Christoph Hellmut Mahling, Tutzing 1988, S. 501–515; Tomasz Jeż, *Madrygal w Europie północno-wschodniej. Dokumentacja – recepcja – przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2003.
- 4 Matthias Middel, »Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch. Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten«, in: *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert: Prag – Krakau – Danzig – Wien*, hrsg. von Andrea Langer und Georg Michels, Stuttgart 2001, S. 18. Vgl. auch hierzu: ders., »Kulturtransfer und historische Komparatistik. Thesen zu ihrem Verhältnis«, in: *Comparativ* 10 (2000), S. 7–41; *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter – Transfers culturels et histoire littéraire au Moyen âge*, hrsg. von Ingrid Kasten, Sigmaringen 1998; Bernd Roeck, »Kulturtransfer im Zeitalter des Humanismus: Venedig und das Reich«, in: *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, hrsg. von Bodo Guthmüller, Wiesbaden 2000, S. 9–30; Wolfgang Schmale, »Einleitung: Das Konzept ›Kulturtransfer‹ und das 16. Jahrhundert. Einige theoretische Grundlagen«, sowie Marina Dmitrieva-Einhorn, »›Cose molto simile all'italiane‹. Italienrezeption und Kulturtransfer in Ostmitteleuropa im 16. Jahrhundert«, beide in: *Kulturtransfer: kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Wolfgang Schmale, Innsbruck 2003, S. 41–62 und 231–246; Marina Dmitrieva, *Italien in Sarmatien. Studien zum Kulturtransfer im östlichen Europa in der Zeit der Renaissance*, Stuttgart 2008; *Musiker-Migration und Musik-Transfer zwischen Böhmen und Sachsen im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg und Reiner Zimmermann, Dresden 2012;

Im Gegensatz zu älteren Studien geht die Kulturtransferforschung nicht von der vermeintlich dominanten Kultur aus, der ein transferiertes Objekt entstammt, sondern von derjenigen, die es sich aneignet. Sie trägt damit der oft übersehenen Tatsache Rechnung, dass die treibende Kräfte bei einem solchen Transfer meist Vertreter der Aufnahmekultur sind. Nicht also der Wille zum Export, sondern vielmehr die Bereitschaft zum Import steuert den Transferprozess.

Den Terminus »Italianità« verwende ich hier nicht im Sinne einer »musikalischen Kategorie«, wie das vor einigen Jahren in sehr anregender Weise Silke Leopold getan hat,⁵ sondern im generellen Sinne einer italienischen Einwirkung auf die gesamte kulturelle Sphäre, eingeschlossen sprachliche Aspekte, Verhaltensmuster und die materielle Kultur. Polnische Literaturhistoriker verwenden den Begriff »Italianismus« in ähnlicher Weise und beziehen ihn auf den Zustrom der italienischen Literatur, die – entsprechend rezipiert und adaptiert – an der Herausbildung der polnischen Renaissance beteiligt war und später die Entstehung des Barock beschleunigte. Ein so verstandener »Italianismus« verfügt über drei miteinander verzahnte Elemente: (1) die Kenntnis der italienischen Kultur; (2) der Wiederhall dieser Kulturkenntnis im polnischen Schaffen; (3) Aktivitäten zur Verwurzelung der italienischen Kultur auf polnischem Boden.⁶ Zur Verbreitung der italienischen Kultur trugen in erster Linie Personen bei, die sich tagtäglich kulturell betätigten, insbesondere die Literaten. Neben dieser elitären Gruppe war an der Schaffung eines positiven Bildes von der italienischen Kultur auch ein breiter Kreis von Kulturkonsumenten beteiligt, die zugleich – dank einer bestimmten herausgehobenen sozialen Stellung – potentielle Mäzene sein konnten.

II.

Schon im 13. Jahrhundert begannen Polen nach Italien zu reisen, vor allem an die Universitäten in Padua und Bologna, aber auch nach Rom, Siena, Ferrara und Perugia. Der Höhepunkt dieser Reisewelle wurde Mitte des 16. Jahrhunderts erreicht: Um diese Zeit waren z.B. an der Juristischen Fakultät der Universität

Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte (*Analecta musicologica* 49), hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort und Silke Leopold, Kassel 2013.

5 Silke Leopold, »Vom Mythos der ›Italianità‹. Vor-, Früh- und Problemgeschichte einer musikalischen Kategorie«, in: ›*Vanitatis fuga, aeternitatis amor*‹. Wolfgang Witzemann zum 65. Geburtstag, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort (*Analecta musicologica* 36), Laaber 2005, S. 1–21.

6 Wojciech Tygielski, *Włosi w Polsce XVI–XVII wieku. Utracona szansa na modernizację*, Warszawa 2005, S. 502; vgl. dazu auch: *Włosi i italianizm w Europie środkowej i wschodniej XV–XVIII w. Italiani e italianismo in Europa centrale e orientale (sec. XV–XVIII)*, hrsg. von Barbara Rojek und Stefano Redaelli, Warszawa 2008.

Padua Jahr für Jahr 40 bis 60 Studenten aus Polen immatrikuliert.⁷ In den Italienreisen polnischer Adliger und Bürger drückte sich eine positive Einstellung gegenüber den italienischen Kultur- und Zivilisationsmustern aus. Martin Cromer, Chronist und Sekretär zweier Jagiellonenkönige, schrieb nach einem zweijährigen Studienaufenthalt in Italien (von dem er 1540 zurückkehrte), dass die Polen »gern die Sitten derer imitieren, mit denen sie Umgang haben, das betrifft besonders ausländische Verhaltensmuster«.⁸

Mit einiger Sicherheit kann man sagen, dass die mehrstimmige Musik – und auf diese will ich mich hier beschränken – aus Italien ihren Weg nach Polen gegen Ende des 14. Jahrhunderts fand.⁹ Wir wissen zwar nicht, auf welche Weise die Werke von Johannes Ciconia, Antonio Zacara da Teramo und anderen italienischen Komponisten nach Krakau gelangten, man kann sich jedoch unschwer vorstellen, dass ein in die Heimat zurückkehrender Reisender Abschriften dieser Werke mit sich führte, vielleicht sogar Nicolaus de Radom selbst. Bekanntlich dienen als Belege der Kenntnis der italienischen Musik jener Zeit von ihm komponierte Gloria und Credo-Vertonungen aus dem berühmten Krakauer Sammelkodex *Kras 52* (Warszawa 8054).¹⁰ Ein instruktives Beispiel des Kulturtransfers bietet ein kurzes *Alleluia*, das zusammen mit einem Gloria von Nicolaus de Radom eingetragen wurde. Wie schon Marcin Majchrowski feststellte,¹¹ zitiert das hier erwähnte Stück die Chanson *Bon jour, bon mois* von Guillaume Dufay, die in zwei oberitalienischen Quellen aus derselben Zeit, Oxford 213 und Paris 4379, überliefert ist. Wir haben es nicht nur mit der Umformung des kontrapunktisch-harmonischen Gerüsts zu tun, sondern auch mit dem Phänomen des abweichenden, alternativen Contratenors. Darüber hinaus findet sich diese Komposition im etwas späteren Kodex St. Emmeram (München 14274), dort aber als zweistimmiger, lateinisch kontrafazierter Satz *Jesu iudex veritatis*. Der Überlieferungsbefund legt die Vermutung nahe, dass Nicolaus de Radom (wenn das Stück wirklich von ihm stammt) direkte Kontakte nach Italien hatte. Es kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass er – wie der Kodex St. Emmeram zu suggerieren scheint – die Komposition aus dem Repertoire der Habsburger Hofkapelle bezogen hat, indem er einen neuen Contratenor komponierte. Auf jeden Fall haben wir es hier sicherlich mit dem

7 Stanisław Windakiewicz, *I Polacchi a Padova*, in: *Omaggio dell'Accademia Polacca di Scienze e Lettere all'Università di Padova nel settimo centenario della sua fondazione*, Cracovia 1922, passim.

8 Marcin Kromer, *Polska, czyli o położeniu, ludności, obyczajach, urzędach i sprawach publicznych Królestwa Polskiego księgi dwie*, przeł. Stefan Kazikowski, opr. Roman Marchwiński, Olsztyn 1977, S. 61.

9 M. Perz, *Die Einflüsse der ausgehenden italienischen Ars Nova in Polen* (wie Anm. 3).

10 Übertragungen in: *Sources of Polyphony up to c. 1500*, hrsg. von Mirosław Perz und Henryk Kowalewicz (*Antiquitates Musicae in Polonia*, XIV), Graz-Warszawa 1976.

11 Marcin Majchrowski, »Powiązania „Alleluia” przypisywanego Mikołajowi Radomskiemu z chanson „Bon jour, bon mois” Guillaume’a Dufaya«, in: *Muzyka* 39 (1994), S. 87–88.

Kulturtransfer, mit der schöpferischen Umformung und mit dem Prozess der produktiven Aneignung zu tun.

Neben den Klerikern, Adligen, Bürgern und Studenten reisten auch polnische Musiker nach Italien. Mitte des 15. Jahrhunderts (1449) kamen fünf *Cantori di Polonia* nach Siena, um sich der dortigen Domkapelle anzuschließen. Wie schon Frank A. D'Accone bemerkte, der dieses interessante Detail entdeckt hat,¹² ist es eine erstaunliche Tatsache, dass Sänger aus einem weit entfernten Land wie Polen den Weg in ein so wichtiges Zentrum des religiösen und musikalischen Lebens wie Siena fanden. Dies zeuge nicht zuletzt davon, dass es im damaligen Polen Institutionen gegeben habe, an denen Musiker ausgebildet wurden, die sowohl den lokalen Anforderungen gewachsen waren als auch denen in entfernten Orten und Ländern. Im Unterschied zur Mehrheit der von jenseits der Alpen im 15. Jahrhundert nach Italien kommenden Sänger gehörten die besagten *Cantori di Polonia* nicht dem Klerus an, sondern waren Berufsmusiker, die ihre Fähigkeiten einer Einrichtung zur Verfügung stellten, an der ihr Talent und ihr Können entsprechende Anerkennung finden würden.¹³ Das Domkapitel in Siena, das bei sich sechs Jahre zuvor die Päpstliche Kapelle von Eugen IV. zu Gast hatte, war mit Sicherheit in der Lage, die Leistung der polnischen Musiker entsprechend einzuschätzen; davon zeugt auch die Höhe der Bezahlung, die sie für ihren Dienst erhielten. Bekannt ist zudem, dass einer der Sänger eine Musikhandschrift (Chorbuch?) mit nach Siena brachte (dessen Existenz möglicherweise in einer ein Jahrzehnt später angefertigten Inventarliste des Domes vermerkt ist, und zwar als *libro di canto di contrapunto*).¹⁴ Und wenn auch die gezahlte Vergütung die Sänger längerfristig doch nicht zufriedenstellte, so dass sie nach einigen Monaten die Stadt wieder verließen, kann man doch davon ausgehen, dass der Siena-Aufenthalt für sie einen wichtigen Schub an musikalischen Erfahrungen brachte. Anzunehmen ist, dass sich unter den musikalischen Werken, die für die Sänger von Interesse waren, auch Lauden befanden, deren Existenz in dem besagten Inventarverzeichnis des Doms zu Siena vermerkt war.¹⁵

Die Italienreisenden aus Polen sind ganz sicher vielfach mit der mehrstimmigen Lauda in Berührung gekommen. Die Gattung gelangte bereits in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts nach Krakau, was in der Handschrift Warszawa 8054 Bestätigung findet. Diese enthält u.a. das vierstimmige *Ave mater, o Maria*, überliefert auch in drei italienischen Quellen; zu den Lauden rechnen kann man auch

12 Frank A. D'Accone, *The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago und London 1997, S. 188.

13 Dieses kleine »polnische Kontingent« bestand aus zwei erwachsenen Sängern und aus drei Knabensopranen; ausgehen kann man also davon, dass zu ihrem Repertoire vor allem dreistimmige liturgische Gebrauchsmusik gehörte.

14 F.A. D'Accone, *The Civic Muse* (wie Anm. 12), S. 188.

15 Ebd.

einige Unica aus der anderen polnischen Quellen, wie z.B. *Salve thronus Trinitatis* aus dem Kodex Kraków 2464 oder *Gaude virgo mater Christi* aus der Sammelhandschrift Poznań 1361.¹⁶ Ein Beleg für die große Verbreitung der mehrstimmigen Lauda ist das ebenso interessante wie verworrene Schicksal einer ungemein populären, Johannes de Quadris zugeschriebenen Komposition *Cum autem venissem*.¹⁷ Für dieses Werk gibt es verschiedene Quellenaufzeichnungen, die sich zum Teil auch textlich voneinander unterscheiden. In den meisten Quellen (neun an der Zahl) wird eine zweistimmige Version des Werkes überliefert, daneben gibt es auch drei dreistimmige sowie zwei vierstimmige Fassungen, von denen eine in den Petrucci-Druck Eingang gefunden hat.¹⁸ Allen Überlieferungen gemein, angefangen von der frühesten Abschrift der polyphonen Fassung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts bis hin zur retrospektiven Anthologie des Dominikaners Serafino Razzi, ist das nahezu identische Superius-Tenor-Duett. Lediglich die dreistimmige Fassung im Poznań 1361 unterscheidet sich beträchtlich von den anderen – sowohl in der Tonart als auch in bestimmten kompositionstechnischen Elementen (Fauxbourdon-Passagen, abgewandelte Kadenzen, Quint- und Oktavparallelen, nicht zuletzt ein anderer Contratenor, der hier im Unterschied zu den anderen beiden dreistimmigen Fassungen nicht die tiefste Stimme repräsentiert, sondern die Mittelstimme). Alles deutet darauf hin, dass es sich bei Poznań 1361 um die älteste Fassung der hier besprochenen Komposition handelt, die jedoch gewisse Spuren modernisierender Eingriffe aufweist. An diesem Beispiel kann nicht nur die große Verbreitung der mehrstimmigen Lauda im Mitteleuropa verfolgt werden, es ist auch ein Beleg dafür, dass mit Hilfe »peripherer« Quellen (hier verstanden selbstverständlich als Quellen aus Gebieten, die weit vom Ort der Entstehung der Komposition entfernt sind) Fassungen tradiert werden können, die vom Alter her den italienischen Quellen mindestens ebenbürtig sind. Resümierend lässt sich also feststellen, dass es ab dem Ende des 14. Jahrhunderts in Polen – zumindest in Krakau – eine große Offenheit gegenüber dem italienischen Musikgut gab und damit einhergehend die Bereitschaft, aus dem aus Italien strömenden Repertoire zu schöpfen.

III.

Zu einer wirklichen Öffnung gegenüber der italienischen Musik kam es jedoch erst durch Bona Sforza, die als Ehefrau von König Sigismund dem Alten im Jahre 1518 nach Polen kam. Sforzas Ankunft ist ein Ereignis, das glücklicherweise durch viele

16 Mirosław Perz, »Znajomość i recepcja laudy włoskiej w Polsce XV i XVI wieku«, in: *Pagine* 3 (1979), S. 59–80.

17 Übertragung in: *Sources of Polyphony up to c. 1500* (wie Anm. 10), S. 156–157.

18 Elisabeth Diederichs, *Die Anfänge der mehrstimmigen Lauda*, Tutzing 1986, S. 232.

gut erhaltene Quellen dokumentiert ist. Dem 345 Personen zählenden Gefolge von Bona schloss sich in der Nähe von Krakau auch Kardinal Ippolito d'Este an – mit seinem eigenen Gefolge, das noch einmal 367 Hofleute umfasste.¹⁹ Gut bekannt ist, dass an dem für seinen Reichtum und Prunk bekannten Kardinalshof im ungarischen Eger (Erlau) zwei Jahre lang Adrian Willaert diente. Die Vermutung von Lewis Lockwood, wonach *Adriano Cantore* damals höchstpersönlich gemeinsam mit Ippolito d'Este nach Krakau kam,²⁰ hat bislang noch keine Bestätigung in den Quellen gefunden. Die Nichtanwesenheit des berühmten Musikers bei den (in ganz Europa Aufsehen erregenden) Hochzeitsfeierlichkeiten, zu denen über 10.000 Gäste nach Krakau kamen, wäre jedoch wenig einleuchtend. Sei es wie es sei: Das Jahr 1518 stellte auf jeden Fall eine wichtige Zäsur dar, durch die ein bis dahin in dieser Größenordnung nie dagewesener Kulturtransfer eingeleitet wurde. Wir wissen nicht, ob zusammen mit Bonas Hof auch italienische Musikalien nach Krakau gelangten. Und wahrscheinlich werden wir auch nie erfahren, ob die Königin Notenmaterial mit sich führte, als sie im Jahre 1556 mit 24 vollbeladenen Sechsspännern verbittert nach Italien zurückkehrte. Die Königliche Kapelle verfügte jedenfalls über ein reiches Repertoire italienischer Vokalmusik. Das verrät ein Blick in das Inventarverzeichnis von 1572, das nach dem Tode von Jurek Jasiuczyc (Jazwicz), dem Kapellmeister von König Sigismund II., August, angelegt worden war. Unter den darin erwähnten 44 Musikdrucken und -handschriften finden sich u.a. ein römischer, bei Andrea Antico erschienener Druck *Liber quindecim missarum* (1516), die Editionen von Motetten, Psalmen und Messen von Jachet da Mantova, sodann Willaerts Motetten (1539), Psalmen (1550) und seine *Musica nova* (1559), ferner Messen von Vincenzo Ruffo und Antonio Scandello, Motetten- und Madrigaldrucke von Cipriano de Rore, Jacopo Corfini, Jehan de Gero, Bernardino Lupacchino, Constanzo Porta, Orlando di Lasso u.a., schließlich mehrere Villanellen-Bücher.²¹

Gründliche Quellenstudien von Elżbieta Zwolińska haben gezeigt, dass die am Hofe der letzten Jagiellonen tätigen Musiker verschiedener nationaler Herkunft waren.²² Betont sei jedoch, dass mit dem Terminus *Musici Itali* nicht nur wirklich

19 Władysław Pocięcha, *Królowa Bona (1494–1557). Czasy i ludzie odrodzenia*, Bd. 1, Poznań 1949, S. 242.

20 Lewis Lockwood, »Adrian Willaert and Cardinal Ippolito I d'Este: New Light on Willaert's Early Career in Italy, 1515–21«, in: *Early Music History* 5 (1985), S. 85–112, hier S. 90.

21 Vgl. Adolf Chybiński, »Krakowskie inwentarze muzyczne z XVI wieku«, in: *Kwartalnik Muzyczny* 3 (1912), S. 253–258, sowie Tomasz M. Czepiel, *Music at the Royal Court and Chapel in Poland, c. 1543–1600*, London-New York 1996, S. 353–370.

22 Unter ihnen befanden sich Deutsche und Österreicher, Tschechen und Schlesier, Italiener und Ungarn. Im Jahre 1518 hatte Bona lediglich drei bis vier Musiker mitgebracht; unter ihnen gab es eine Sängerin (»Mulieri Italae [...] ludenti et cantanti coram«) und in den darauffolgenden Jahren kamen viele neue hinzu; siehe Elżbieta Ghuszcz-Zwolińska, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów* (wie *Anm.* 3), S. 56 und passim.

italienische Musiker bezeichnet wurden, sondern auch Personen aus anderen Ländern. Der Begriff war eine Art Qualitätssiegel für den betreffenden Musiker bzw. für das von ihm repräsentierte Repertoire musikalischer Werke. Und das belegt, dass sich bereits in jener Zeit das Stereotyp von der »guten italienischen Musik« herausbildete. Die Zahl der am Jagiellonenhofe wirkenden italienische Musiker war jedoch nicht so hoch wie man erwarten könnte. Die schillerndste Persönlichkeit ist zweifellos der 1521 nach Krakau gekommene *musicus et organista* Alessandro Pesenti aus Verona, der zuvor in den Diensten von Kardinal Ippolito d'Este gestanden hatte. Dieser königliche *musicus direttissimo* – vielleicht verwandt mit dem berühmten Frottolisten Michele Pesenti – genoss bei Bona hohes Ansehen und wurde mehrfach in verschiedener Mission nach Mantua, Ferrara und in andere musikalische Zentren Italiens geschickt.²³ Gerade vor dem Hintergrund des Repertoires polnischer Tabulaturen erscheinen insbesondere seine häufigen Kontakte zum Hofe von Isabella d'Este-Gonzaga in Mantua von Bedeutung zu sein, der er u.a. im Jahre 1533 kostbare Geschenke von Königin Bona überbrachte. Bedauerlicherweise sind keinerlei Informationen über musikalische Gegengeschenke erhalten; den damaligen Chronisten interessierte offenbar mehr der Sachverhalt, dass die polnische Königin – vermittelt über Pesenti als Boten – im Gegenzug für die Isabella überbrachten »Kleider mit Hermelinen und Zobelpelzen« einige Rassehunde erhielt.²⁴ Da jede Botenreise auf dem Weg von Italien nach Polen in Mantua Station machte, kann man davon ausgehen, dass es einen mehr oder weniger umfangreichen Austausch von Musikalien gab, an dem Pesenti – der übrigens noch viele Jahre nach dem Weggang Bonas in Polen blieb – möglicherweise höchstpersönlich beteiligt war.²⁵ Leider haben sich keine von Pesenti namentlich signierten Kompositionen erhalten, so dass man annehmen muss, dass sich seine musikalische Aktivität – ähnlich wie die des am Jagiellonenhofe wirkenden Harfe-

23 Pesenti verkehrte in einflussreichen, humanistisch gebildeten Kreisen: er stand im Briefwechsel mit Pietro Aretino und mit dem königlichen Diplomaten Johannes von Höfen, auch Johannes Dantiscus genannt). Überdies besaß er Häuser in Krakau und Wilna, und es war Bonas persönlichem Einsatz zu verdanken, dass ihm etliche Lehen geschenkt wurden, wodurch er sich den unverhohlenen Ärger des polnischen Adels zuzog. Siehe Danuta Quirini-Popławska, *Działalność Włochów w Polsce w I połowie XVI wieku na dworze królewskim, w dyplomacji i hierarchii kościelnej*, Wrocław 1973, S. 81.

24 Ebd.

25 Neben den Kontakten mit Mantua pflegte der Jagiellonenhof enge Kontakte mit Ferrara, in denen der Hofarzt von Königin Bona, der allseits gebildete Giovanni Andrea Valentino (zuvor Leibarzt von Ippolito d'Este) die Rolle eines Verbindungsmannes und Boten spielte. Er erfreute sich des Wohlwollens von Herzog Alfonso I. d'Este, der ihn im Jahre 1523 zu seinem Bevollmächtigten für polnische und ungarische Angelegenheiten ernannte. Valentino, der insgesamt ein Vierteljahrhundert am polnischen Hofe zubrachte, pflegte freundschaftliche Beziehungen mit vielen Polen und stand ihnen oft als Vermittler in ihren italienischen Angelegenheiten zur Verfügung. Vgl. D. Quirini-Popławska, *Działalność Włochów* (wie Anm. 23).

nisten Domenico da Verona oder diejenige des Streichinstrumentalisten (*Lyricen*) Franciscus Italus²⁶ – auf die nichtschriftliche Tradition beschränkte.

Es stellt sich nun die Frage, in welcher Weise die italienische Musik die höfische Kultur im damaligen Polen geprägt haben könnte. Bei der Suche nach einer Antwort auf diese Frage muss gleich zu Beginn auf wesentliche Unterschiede in Form und Inhalt zweier grundlegender Texte aus jener Zeit hingewiesen werden. Da ist zum einem der berühmte Traktat *Il Cortegiano* von Baldassare Castiglione sowie zum anderen die polnische Fassung dieses Werkes – *Dworzanin* [*Der Hofmann*] aus der Feder von Łukasz Górnicki, die 38 Jahre nach dem italienischen Original (und sechs Jahre nach der deutschen Übersetzung) erschien. Górnicki, einem hervorragenden Kenner der italienischen Kultur (er verbrachte insgesamt fünf Jahre in Italien), war es ein Anliegen, möglichst viele Elemente der italienischen Geisteskultur nach Polen zu verpflanzen und das italienische Hofmodell in Polen zu popularisieren. Aus diesem Willen, möglichst viele Muster in einer für breite Leserkreise akzeptablen Form zu übertragen, entspringt Górnickis Verfahrensweise: Er fertigte keine strikte Übersetzung an, sondern er adaptierte und modifizierte den Text von Castiglione in loser Form und ließ sich dabei von der Spezifik polnischer Umgangsformen sowie der sozialen und kulturellen Situation leiten. Da Górnicki sich am Zusammenhang der dargestellten Problematik mit polnischen Traditionen orientierte, befand er, dass diese Praxis, selbst wenn sie am Krakauer Hofe bekannt wäre, breiten Kreisen des polnischen Adels fremd und unverständlich bleiben musste. Was die Musikproblematik anbelangt, ließ er all jene Passagen aus, die direkt die italienischen Musiker und die italienische Aufführungspraxis betrafen. Unbeachtet blieben somit Textstellen zur ausgefeilten Vokaltechnik von zwei berühmten Sängern in Mantua und Ferrara (Marchetto Cara, Bidon), ebenso Textstellen zu verschiedenen Formen der höfischen Musikpraxis, wie *cantare a libro con bella maniera*, *cantare alla viola per recitare*, *musica delle quattro viole da arco*.²⁷ Górnicki entfernte sich also von der italienischen Musikpraxis, wobei er dennoch den Schwerpunkt auf das Lautenspiel legte, das er für ein unabdingbares Attribut der höfischen Kultur hielt. Dazu ersetzte er jedoch einen der italienischen Meister auf dem Gebiet des *cantare alla viola* durch den zu jener Zeit bekanntesten Virtuosen in Polen – Valentin Bakfark, da dieser die Vorstellungswelt der polnischen Leser offenbar leichter zu erreichen vermochte. Durch das Weglassen von Passagen zur Rolle der Frau in der höfischen Musikkultur (in der polnischen

26 E. Gluszczy-Zwolińska, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów* (wie Anm. 3), S. 101–102.

27 James Haar, »The Courtier as Musician: Castiglione's View of the Science and Art of Music«, in: *The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, hrsg. von Robert W. Hanning and David Rosand, New Haven 1983, S. 165–89, bes. 173–75; Zbigniew Skowron, »La musica nel Cortigiano polacco di Łukasz Górnicki: un confronto con Popera di Castiglione«, in: *Res Facta Nova* 6 (2003), S. 91–101; vgl. dazu auch Anna Gallewicz, *Dworzanin polski i jego włoski pierwowzór: studium adaptacji*, Warszawa 2006.

Fassung werden die Dialoge im Gegensatz zum Original etwa ohne Frauen wiedergegeben), widerspiegelt er die polnische Realität, Sitten und Umgangsformen sowie den gesellschaftlichen und kulturellen Kontext. Wenn man sich also an die Analyse der polnischen Musikkultur jener Zeit macht, muss man beachten, dass es sich bei der polnischen Fassung von Castigliones Werk um eine speziell auf den polnischen Rezipienten zugeschnittene Adaptation handelt, zugleich um ein raffiniertes Beispiel der literarischen *aemulatio*.

In den polnischen Musikquellen aus der Zeit der letzten Jagiellonen sind Frottohlen, Madrigale oder verwandte Gattungen der Vokalmusik in ihrer ursprünglichen Form nicht überliefert. Der Zustrom italienischer Musik war jedoch umfangreich. Das belegen nicht nur die Inventarlisten der Bürgerhäuser und Sammlungen der Patrizier,²⁸ sondern vor allem das Repertoire der polnischen Orgel- und Lautentabulaturen. Von den zwölf heute bekannten, vor der Mitte des 17. Jahrhunderts erstellten Orgeltabulaturen polnischer Provenienz stammen lediglich zwei aus der Zeit der letzten Jagiellonen: die Tabulatur des Jan von Lublin (Kraków 1716) von 1537–1548 sowie die verschollene Tabulatur des Heiliggeist-Klosters in Krakau (ehemals Warszawa 564) von 1548. Da die Kopisten sich nach ihrem eigenen Geschmack richteten, unterscheidet sich das Repertoire-Profil dieser beiden Quellen etwas voneinander, was sich auch auf die italienischen Liedformen (Frottola, Villotta, Madrigal) bezieht. Während die Tabulatur des Jan von Lublin – neben den zahlreichen italienischen Tänzen – acht solcher Werke umfasst, gibt es in der Tabulatur des Heiliggeist-Klosters lediglich fünf.²⁹ Vertreten sind Komponisten wie Bartolomeo Tromboncino, Costanzo und Sebastiano Festa, Francesco Patavino, Antonio Rotta und Philippe Verdelot. Auch wenn die Kopisten die italienische Sprache nur mangelhaft beherrschten, so steht doch die höfische Herkunft dieser Überlieferungen außer Frage. Obwohl aus dem Repertoire der beiden Orgeltabulaturen eine große zeitliche Streuung ablesbar ist, erschienen sie doch in Bezug auf die italienische Musik mitunter recht zeitnah, das gilt insbesondere, wenn wir die originalen Instrumentalkompositionen in die Betrachtung einbeziehen, wie

28 Adolf Chybiński, »Krakowskie inwentarze muzyczne z XVI wieku« (wie *Ann.* 21); Martin Morell, »Georg Knoff: Bibliophile and Devotee of Italian Music in late Sixteenth-century Danzig«, in: *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge 1994, S. 103–126.

29 Außerdem enthält die Tabulatur des Heiliggeist-Klosters die berühmte Komposition *Palle, palle* von Heinrich Isaac – mit dem Zusatz »*Capellae Leoni pape*«, was darauf hinweist, dass das Werk in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts mit dem päpstlichen Hof in Verbindung gebracht werden kann, obgleich wohlbekannt ist, dass die Ehrerbietung dieses Werkes nicht Papst Leo X. (Giovanni de' Medici), sondern Lorenzo I. de' Medici (Lorenzo il Magnifico, Lorenzo der Prachtige) galt.

die *Canzon sopra il e bel e bon* von Girolamo Cavazzoni aus seiner *Intavolatura* von 1543.³⁰

Die in beiden Krakauer Orgeltabulaturen enthaltenen Intavolierungen vermitteln ein Bild der Rezeption und der Transformation italienischer Liedformen. Die Intavolatoren unterschieden sich hinsichtlich des Umgangs mit den Vokalvorlagen beträchtlich. In älteren Werken (Frottole) ließen sie die typische Wiederholung der ersten Phrase weg, für die es wohl dreißig Jahre nach der Entstehung dieser Werke kein Verständnis mehr gegeben hatte. Aufbau, Verlauf und Anzahl der Stimmen neuerer Formen (Madrigale) hingegen wurden recht originalgetreu bewahrt.³¹ Verschieden ist der Umgang mit den Verzierungen für die höchste Stimme, die Intavolierungen beider Werke unterscheiden sich allerdings voneinander oft lediglich im Gebrauch kleiner Figuren. Äußerst interessant ist die Transformation der Vorlage im Falle der Frottola *In te domine speravi per trovar pietà* von Josquin Desprez. Die Orgeltabulatur des Jan von Lublin enthält gleich vier Bearbeitungen dieser beliebten Komposition, die sich allesamt deutlich voneinander unterscheiden.³² Entstanden sind diese – darauf verweist der Vermerk »Josquin d’Ascanio« – auf der Grundlage einer Petrucci-Edition. Es ist überdies belegbar, dass die Kopisten bisweilen auf Material aus anderen Tabulaturen zurückgriffen. So wurde die Frottola *Per mio ben ti vederei* von Tromboncino in der Orgeltabulatur des Heiliggeist-Klosters nicht aus der bei Andrea Antico erschienenen Sammlung *Canzoni nove* vom 1510 intavoliert, sondern – direkt oder vermittelt – aus seinem Druck *Frottole intabulate da sonare organi* vom 1517 übernommen.³³ (siehe **Notenbeispiel I** auf S. 48)

Sind in den besagten Orgeltabulaturen italienische Liedformen noch nicht reich vertreten, so steigt ihr Anteil in der Krakauer Lautentabulatur aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (Lviv 1400/I, sog. »Strzeszkowski-Tabulatur«): Wir finden hier neben zahlreichen italienischen Tänzen mindestens achtzehn Intavolierungen von Frottole, Villotten und Madrigalen von Jacques Arcadelt, Jacquet Berchem,

30 Girolamo Cavazzoni, *Intavolatura cioe recercari, canzoni, himni, magnificati [...] libro primo* (Venedig 1543): *Canzon sopra il e bel e bon*, sowie Tabulatur des Jan von Lublin: *Recicar bello* (fol. 198v–199r.; Übertragung in: *Johannes of Lublin, Tablature of Keyboard Music (1540)*, hrsg. von John Reeves White, American Institute of Musicology, 1964–1967, Bd. IV, S. 35).

31 Es wurde z.B. die gesamte Form ABCB in Verdelots *Fuggi, fuggi cor mio* aus der Tabulatur des Jan von Lublin bawahrt; vgl. Barbara Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur organowych z pierwszej połowy XVI wieku*, Kraków 1987, S. 119.

32 Tabulatur des Jan von Lublin, fol. IIIv, 132r, 213v, 217v; Übertragungen in: *Johannes of Lublin, Tablature of Keyboard Music (1540)* (wie **Anm. 30**).

33 Übertragung in: Knud Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Kopenhagen 1943, S. 3*–6*; vgl. hierzu Barbara Brzezińska, *Repertuar polskich tabulatur* (wie **Anm. 31**), S. 122.

The image shows three musical staves for the piece 'Per mio ben ti vederei'.
 (a) Organ tablature: A single staff with a treble clef and a common time signature. It features a sequence of notes and rests, with some notes marked with numbers 1-7, indicating fingerings for a lute or organ.
 (b) Vocal line: Two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature, with the lyrics 'Per mio ben ti ve - de - re - i' written below it. The bottom staff has a bass clef and a common time signature, with the lyrics 'Per mio ben ti vederei' written below it.
 (c) Organ accompaniment: A single staff with a treble clef and a common time signature. It features a sequence of notes and rests, with some notes marked with numbers 1-7, indicating fingerings for a lute or organ.

Notenbeispiel 1: Bartolomeo Tromboncino, *Per mio ben ti vederei*, T. 1–6. (a) Orgeltabulatur des Heiliggeist-Klosters (ca. 1548, nach: Wyatt Insko, *Krakowska Tabulatura Organowa: The Krakow Tablature* (ca. 1548), Łódź 1992, S. 71); (b) Andrea Antico, *Canzoni nove* (1510); (c) Andrea Antico, *Frottole intabulate da sonare organi* (1517, nach: Knud Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Kopenhagen 1943, S. 3*)

Francesco Patavino und Philippe Verdelot.³⁴ In zwei Fällen sind sie auch mit polnischen Textmarken unterlegt,³⁵ was europaweit als eines der frühesten Beispiele für die Adaptation des Madrigalschaffens in einem fremden Kultur- und Sprachgebiet gelten kann. Aus dem Repertoire der polnischen Musik muss man die Komposition *Aleć nade mną Wenus* herauslösen, das einst als das »erste polnische Madrigal« gepriesen und Nicolaus Cracoviensis zugeschrieben wurde, in Wirklichkeit jedoch eine Villotta *De là da l'acqua sta la mia amorosa* von Francesco Patavino darstellte.³⁶ Der Umstand jedoch, dass beide Krakauer Intavolierungen des Werkes auf

34 Levi Sheptovitsky, »The Cracow Lute Tablature (Second Half of the 16th Century): Discussion and Catalogue«, in: *Musica Disciplina* 48 (1996), S. 69–97, sowie Piotr Poźniak, »The Krakow Lute Tablature: A Source Analysis«, in: *Musica Iagellonica* 3 (2004), S. 27–91.

35 Philippe Verdelot, *Donna legiadra e bella* mit Textmarke »W dobrim się czas s swą myślą poznąk« (Nr. 4), sowie Jacquet Berchem, *O s'io potessi, donna* mit Textmarke »O okrutna a nyesbedna milosci davno narzekaią« (Nr. 6).

36 Piotr Poźniak, »Koniec legendy o polskim madrygale«, in: *Muzyka* 41 (1996), S. 69–71.

The image shows a musical score for a piece titled "O - men bel - la o - ver più pia". The score is arranged in three systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), containing a melodic line with various rhythmic values and rests. The second system consists of four staves: a vocal line with the lyrics "O - men bel - la o - ver più pia" written below it, and three accompaniment staves (two treble and one bass) with a key signature of one sharp. The third system consists of two staves: a treble staff with a key signature of one sharp and a bass staff, both containing accompaniment parts. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Notenbeispiel I: *Fortsetzung*

der Basis separater Überlieferungen – einer römischen und einer venezianischen – entstanden,³⁷ sagt einiges aus über die große Popularität dieser Musik in Krakau. Die hier dargestellten Tabulaturen – wie auch zehn weitere, spätere Quellen dieses Typs³⁸ – zeigen mit aller Deutlichkeit, dass die Relevanz der Intavolierungen für die Kulturtransferforschung nicht hoch genug bewertet werden kann. Während die Frottola oder das Madrigal in seiner ursprünglichen Gestalt im Polen des 16. Jahrhunderts wahrscheinlich nur sporadisch zur Aufführung kamen, fanden ihre Instrumentalbearbeitungen eine große Resonanz.

37 Die Edition *Canzoni, frottole et capitoli [...] Libro primo de la croce* (Rom 1526, G.G. Pasoti et V. Dorico), sowie die Handschrift (venezianischer Provenienz) Biblioteca Nazionale Marciana MSS It. Cl. IV, 1795–8; siehe P. Poźniak, »Koniec legendy« (wie *Anm.* 36), S. 69.

38 T. Jeż, *Madrygal w Europie północno-wschodniej* (wie *Anm.* 3), S. 152ff.

IV.

Für die Musikbeziehungen zwischen Schlesien und Italien gibt es, anders als im Falle von Polen – und anders als im Bereich der Bildenden Kunst³⁹ – weit weniger überlieferte Belege. Die kulturelle Kontakte waren, schon allein auf Grund der andersartigen politischen Konstellation, nicht von derselben Intensität geprägt und reduzierten sich im Großen und Ganzen auf Bildungsreisen kirchlicher Würdenträger: Von 175 Breslauer Kanonikern, die im 15. Jahrhundert im Ausland studierten, taten dies allein vierzig an italienischen Universitäten.⁴⁰ In seinem Aufsatz *Kulturtransfer durch Reisende* zeigte Klaus Herbers am Beispiel des Nicolaus von Popplau, eines schlesischen Reisenden, dass bereits im 15. Jahrhundert die »persönliche Wahrnehmung anderer kultureller Formen [...] zunahm bzw. zunehmend schriftlich fixiert wurde« und dass die reisenden Adligen und Bürger »Träger oder Auslöser solcher Transferprozesse« darstellten.⁴¹ Erwähnt sei in diesem Zusammenhang, dass Petrus Wilhelmi de Grudencz Mitte des 15. Jahrhunderts (1452) vom Breslauer Bischof nach Rom geschickt wurde,⁴² und obwohl sein Aufenthalt zunächst diplomatischer Natur war, konnte er dennoch zu jenem »Träger oder Auslöser solcher Transferprozesse« werden und zur Verpflanzung des italienischen Musikguts nach Schlesien beitragen. Die politischen Veränderungen des Jahres 1526⁴³ führten zu einer intensiveren Pflege der Kontakte Breslaus und der schlesischen Magnatenhöfe mit dem Haus Habsburg. Dennoch war Schlesien immer offen für neue stilistische Strömungen aus dem Süden, und die Kontakte zu den kulturellen Zentren Italiens blieben weiterhin sehr lebhaft. Erwähnt sei

39 Polnische und deutsche Kunsthistoriker betonen die breite Rezeption der Kunst des italienischen Trecento in Malerei und Bildhauerei, zu der es nicht nur in Schlesien, sondern im gesamten östlichen und mittleren Europa kam. Sie verweisen auf die Impulse, wie sie aus verschiedenen italienischen Kunstzentren empfangen wurden, auf die prägende Kraft italienischer Phänomene, exklusiver Muster und Konzepte; siehe Romuald Kaczmarek, *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII – koniec XIV wieku)*, Wrocław 2008 (dort auch weiterführende Literatur).

40 Darunter studierten 25 Kanoniker in Bologna, 5 in Padua, 9 in Rom oder in einer anderen italienischen Stadt; siehe Kazimierz Dola, *Wrocławska kapituła katedralna w XV wieku. Ustrój – skład osobowy – działalność*. Lublin 1983, S. 138–145. Vgl. auch Jan Drabina, *Kontakty Wrocławia z Rzymem w latach 1409–1517*, Wrocław 1981, sowie Karen Lambrecht, »Communicating Europe to the Region: Breslau in the Age of the Renaissance«, in: *German History* 20 (2002) S. 1–19.

41 Klaus Herbers, »Kulturtransfer durch Reisende?«, in: *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, hrsg. Dietmar Popp und Robert Suckale, Nürnberg 2002, S. 337.

42 Martin Staehelin, *Neues zu Werk und Leben von Petrus Wilhelmi. Fragmente des mittleren 15. Jahrhunderts mit Mensuralmusik im Nachlaß von Friedrich Ludwig*. (= Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet, III), in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I. Philologisch-Historische Klasse*, Jahrgang 2001, Nr. 2, Göttingen 2001, S. 45.

43 Wie bekannt, fiel Schlesien aufgrund des Erbfolgevertrags nach 1526 (Schlacht bei Mohács) an das Haus Habsburg.

nur, dass im 16. Jahrhundert sämtliche Breslauer Bischöfe nicht nur in Leipzig oder Wien, sondern auch an italienischen Universitäten studiert hatten.⁴⁴ Und nicht zu vergessen ist, dass Breslauer Kaufleute mit Italien einen regen Handel betrieben und in Venedig sogar eine eigene Niederlassung unterhielten.

Interessante Schlussfolgerungen über den Transfer der italienischen Musik liefert eine Analyse von Repertoire des an der Wende des 15. zum 16. Jahrhunderts angelegten sog. Breslauer Kodex 2016, der heute in Warschau aufbewahrt wird (Warszawa 5892).⁴⁵ Man kann annehmen – ohne an dieser Stelle eine breitere Argumentationsbasis zu entwickeln – dass die Handschrift nicht in einem Kloster, etwa im böhmisch-mährischen Grenzgebiet (wie Fritz Feldmann meinte) kompiliert wurde, sondern eher in Niederschlesien, wahrscheinlich in Breslau selbst, oder in Neiße, der damaligen Residenz der Breslauer Bischöfe.⁴⁶ Die Durchdringung des Breslauer Kodexes mit Kompositionen, die aus Italien bezogen werden konnten, belegen vor allem Lauden, Motetten, Fragmente von *motetti missales*-Zyklen und *Magnificat*-Vertonungen. Zum Laudensrepertoire darf eine der anonym überlieferten Kompositionen *Maria salve virginum* (Nr. 60)⁴⁷ gerechnet werden. Sie findet sich auch im Apel-Kodex (Leipzig 1494)⁴⁸, signiert mit dem Namen »C[onrad] Rupsch« – der am Hof Friedrichs des Weisen in Torgau als »Cantor«, »Sangmeister« und Kanzleischreiber tätig war⁴⁹ – und sie taucht anonym auch in den beiden oberitalienischen, filiatarisch eng miteinander verwandten Handschriften Milano 2267 und Verona 758 auf. Sowohl alle satztechnische Merkmale des Werks,

44 Jacob von Salza (1520–1539) studierte 1502–1505 in Bologna und Ferrara, Balthasar von Promnitz (1539–1562) studierte vor 1527 in Bologna, Caspar von Logau (1562–1574) studierte ab 1547 in Padua und 1550 in Bologna, Martin von Gerstmann (1574–1585) studierte 1555–1561 in Padua und Andreas von Jerin (1585–1596) studierte 1567–1571 in Rom und Bologna; vgl. Aleksandra Szewczyk, *Mecenat artystyczny biskupów wrocławskich w dobie Reformacji i potrydenckiej odnowy Kościoła (1520–1609)*, Wrocław 2011 (mit weiterführender Literatur).

45 Fritz Feldmann, *Der Codex Mf. 2016 des Musikalischen Institut bei der Universität Breslau. Eine paleographische und stilistische Beschreibung*. I. Teil: Darstellung, II. Teil: Verzeichnisse und Übertragungen. (Schriften des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau, hrsg. von A. Schmitz, Bd. 2), Breslau 1932. – Eine kritische Edition befindet sich derzeit in Vorbereitung: *Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka, Gabinet Zbiorów Muzycznych RM 5892 (olim Codex Breslau 2016)*, hrsg. von Martin Staehelin und Ryszard J. Wieczorek (Das Erbe deutscher Musik, 117–118).

46 Vgl. Ryszard J. Wieczorek, „*Musica figurata*” w Saksonii i na Śląsku u schyłku XV wieku. *Studia nad repertuarem kodeksów menzuralnych Berlin 40021, Leipzig 1494 i Warszawa 5892*, Poznań 2002, S. 71ff.

47 Nr. 60. Übertragung in: F. Feldmann, *Der Codex Mf. 2016* (wie *Anm.* 45), Teil II, S. 68–71.

48 Übertragung in: *Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel (Ms. 1494 Der Universitätsbibliothek Leipzig)*, Teil I und II, hrsg. von Rudolf Gerber, Teil III, aus dem Nachlaß Rudolf Gerbers hrsg. von Ludwig Finscher und Wolfgang Dömling (Das Erbe deutscher Musik, 32–34), Kassel 1956, 1960 und 1975: Nr. 113.

49 Jürgen Heidrich, *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500* (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 84). Baden-Baden 1993, S. 321.

als auch italienische Konkordanzten weisen ganz eindeutig auf dessen italienische Provenienz hin.⁵⁰ In derselben Schicht des Breslauer Kodexes finden wir eine geschlossene Gruppe von vier anonymen Unica (Nr. 63–67), von denen mindestens zwei – *Psallite deo nostro* und das darauf folgende *Super Ripam Jordanis*⁵¹ – ebenfalls dem oberitalienischen Musikgut zuzurechnen sind. Zu beachten sind der akkordische Satz mit den laudenhaften Parallelen von unvollkommenen Konsonanzen, ein deutliches Vorherrschen der höchsten Stimme mit schmalem Ambitus, eine syllabische, oft nur auf einem Ton geführte Deklamation, eine harmonische Bassstimme und dialogisierende *bicinia*. All diese Stilmerkmale lassen vermuten, dass wir es hier entweder mit den Werken eines italienischen Kleinmeisters.⁵² oder eines frankoflämischen Komponisten, der im oberitalienischen Millieu wirkte,⁵³ zu tun haben (siehe **Notenbeispiel 2**).

Auch unter den sechs anonymen *Magnificat*-Vertonungen befinden sich zumindestens vier,⁵⁴ die mit einiger Wahrscheinlichkeit aus italienischen Quellen

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 3/2 time and features a simple harmonic setting of the text "O, He-ro-des im-pi-e". The Soprano part begins with a whole note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, and C5. The Alto part begins with a whole note on E4, followed by quarter notes on F4, G4, and A4. The Tenor part begins with a whole note on C4, followed by quarter notes on B3, A3, and G3. The Bass part begins with a whole note on G2, followed by quarter notes on F2, E2, and D2. The lyrics are written below the corresponding voice parts.

Notenbeispiel 2: Anon., *Psallite deo nostro*, T. 83–140. (Warszawa 5892, fols. 108^v–109^r)

⁵⁰ Dieses Marienpoem passt sich gut der Formel der christlichen Lobdichtung an, die so charakteristisch für das Laudarepertoire war, und seine Marienthematik wird durch das Strophen-Akrostichon »MARIA« hervorgehoben; vgl. dazu Ryszard Wieczorek, »Italienische Musik in Mitteleuropa in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts«, in: *Early Music. Context and Ideas. International Conference in Musicology. Kraków 18 September 2003*, Kraków 2003, S. 22–23; ders., »Recepcja wielogłosowej laudy na Śląsku u schyłku XV wieku«, in: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Mirosłao Perz septuagenario dedicata*, hrsg. Tomasz Jeż, Kraków 2003, S. 197–200.

⁵¹ Übertragung in: F. Feldmann, *Der Codex Mf: 2016* (wie **Anm. 44**), Teil II, S. 96–99.

⁵² Werke dieser Art, überwiegend anonym und uns aus einigen Handschriften oberitalienischen Ursprungs vom Anfang des 16. Jahrhunderts bekannt, sind so stark dem Laudastil verpflichtet, dass die Abgrenzung des Begriffs »Motette« von der Laude manchmal überhaupt nicht möglich scheint; vgl. Jon Banks, *The Motet as a Formal Type in Northern Italy ca. 1500* New York and London 1993 (Kapitel 4: »The Single-Movement Free Motets« und Kapitel 7: »Latin Laude and minor Ritual Works«).

⁵³ Man erinnere sich an die Kompositionen wie *Ave Maria ... virgo serena* oder *Tu solus qui facis mirabilia* von Josquin Desprez.

⁵⁴ Nr. 25, 36, 37 und 41 (Nummerierung nach Feldmann).

quem co - na - ris per - de - re,
 quem co - na - ris per - de - re,
 quem co - na - ris per - de - re,
 quem co - na - ris per - de - re,

rex es su - per o - mni - a, rex es su - per o - mni -
 rex es su - per o - mni - a, rex es su - per o - mni -
 rex es su - per o - mni - a, rex es su - per o - mni -
 rex es su - per o - mni - a, rex es su - per o - mni -

a. Re-ges Tharsis et In - su - le mu - ne - ra of - fe -
 a. Re-ges Tharsis et In - su - le mu - ne - ra of - fe -
 a. Re-ges Tharsis et In - su - le mu - ne - ra of - fe -
 a. Re-ges Tharsis et In - su - le mu - ne - ra of - fe -

Notenbeispiel 2: *Fortsetzung*

rent, re - ges A - ra - bum et Sa - ba do - na ad -
 rent, re - ges A - ra - bum et Sa - ba do - na ad -
 rent, re - ges A - ra - bum et Sa - ba do - na
 rent, re - ges A - ra - bum et Sa - ba do - na ad -

du - cent et ad - o - ra - bunt e - um, omnes re - ges
 du - cent et ad - o - ra - bunt e - um, omnes re - ges
 ad - du - cent et ad - o - ra - bunt e - um, omnes re - ges
 du - cent et ad - o - ra - bunt e - um, omnes re - ges

ter - ræ, omnes gen - tes ser - vient e - - - i.
 ter - ræ, omnes gen - tes ser - vient e - - - i.
 ter - ræ, omnes gen - tes ser - vient e - - - i.
 ter - ræ, omnes gen - tes ser - vient e - - - i.

Notenbeispiel 2: *Fortsetzung*

übernommen wurden. Ihre stilistischen und satztechnischen Merkmale, wie kanonische Stimmführung und Imitationen, wechselweise mit *contrapunctus nota contra notam* und *proportio tripla* am Ende der Verszeilen – beides so charakteristisch für den »Mailänder Stil«⁵⁵ – lassen vermuten, dass wir es auch hier mit oberitalienischem Import zu tun haben. Zu einer der *Magnificat*-Vertonungen (Nr. 37) haben sich dabei drei italienische Konkordanzen erhalten,⁵⁶ so dass wir hier mit einiger Sicherheit italienisches Musikgut annehmen können. Vom Interesse des Kompilators des Breslauer Kodexes an Schöpfungen aus Italien zeugt nicht zuletzt die Tatsache, dass er das Canto Carnascalesco *Alla battaglia* (Nr. 44 + 45) von Henricus Isaac aufgenommen hat, wobei es sich hier um die früheste vollständige (nämlich sämtliche drei Teile enthaltende) Überlieferung – allerdings mit dem geistlichen Text *Ave santissima* – des Isaac'schen Werkes nördlich der Alpen handelt. Resümierend ist also festzuhalten, dass das Repertoire-Profil des Breslauer Kodexes ein nennenswertes Interesse seines Kompilators an dem italienischen und niederländisch-italienischen Stilidiom widerspiegelt. Die Rezeption der italienischen, autochthonen Musik – oder jener der dort wirkenden Niederländer – hatte in Schlesien an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert ein viel größeres Ausmaß als bisher angenommen. Somit veranschaulicht der Breslauer Kodex den Charakter und das Ausmaß des Kulturtransfers im damaligen Mitteleuropa und ist ein wertvoller Beweis für ausgedehnte kulturelle (direkte oder indirekte) Kontakte Schlesiens mit Oberitalien.

Schmerzliche Verluste der schlesischen Musikalien aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts verunmöglichen es, die Formen und Wege des Kulturtransfers präzise zu beurteilen. Es ist jedoch anzunehmen, dass man in Schlesien über neue stilistische Strömungen in der italienischen Musik gut informiert war, auch wenn die entsprechende Dokumentation fehlt. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts scheint – zumindest im bürgerlichen Musikleben Breslaus – weltliche Musik aus Italien an Bedeutung zu gewinnen. Von der Offenheit gegenüber dieser Musik zeugt eine imposante zweibändige Tanzsammlung der Gebrüder Bartholomäus und Paul Hess, beide Breslauer Stadtpfeifer, die 1555 bei Crispinus Scharffenberg in Breslau herausgegeben wurde.⁵⁷ Neben zahlreichen deutschen, polnischen und französischen Stücken enthält sie auch Dutzende italienische Tänze. Es ist signifikant, dass

55 Ludwig Finscher, »Zum Verhältnis von Imitationstechnik und Textbehandlung im Zeitalter Josquins«, in: *Renaissance-Studien. Helmut Osthoff zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher, Frankfurt a. M., Tutzing 1979, S. 57–73.

56 R. Wiczorek, »Musica figurata« w Saksonii i na Śląsku (wie Anm. 46), S. 63.

57 Die Sammlung deutscher und polnischer Tänze (*Etlicher gutter Teutsche und Polnische Tentz [...]*, RISM 1555³⁴) umfasst 155 Werke; die Sammlung italienischen und französischen Tänze (*Viel feiner lieblicher Stucklein [...]*, RISM 1555³⁵) umfasst 322 Werke. Vgl. die grundlegende Arbeit von Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts* (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 4), Göttingen 1998, Bd. I, S. 168ff.

etliche, teilweise verlorene italienische Quellen die Vorlagen lieferten, und nicht – trotz zahlreicher Konkordanzen – die Tanzdrucke von Pierre Attaignant (1528, 1530).⁵⁸ So wurden, wie Armin Brinzing bewiesen hat, fast vollständig (mit nur einer Ausnahme) die Tänze aus *Opera nova de balli* von Francesco Bendusi übernommen.⁵⁹ Die Aufzeichnungen aus der Hess-Sammlung scheinen dabei mehr als instrumentale Hausmusik denn als Tanzbegleitung Verwendung gefunden zu haben; somit dokumentiert der Breslauer Druck den charakteristischen Übergang jenes höfischen Repertoires in die bürgerliche Sphäre.

Den großen Zustrom weltlicher Liedformen aus Italien belegen die schlesischen Orgeltabulaturen vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts.⁶⁰ Auch später fanden italienische Madrigaldrucke immer wieder ihren Weg nach Schlesien, was ebenfalls ein Ausdruck weitverbreiteter Faszination für italienische Vokalmusik gewesen sein dürfte. Zwar wurde die berühmte »Bibliothek Rudolfin« des Herzogs Georg Rudolf von Liegnitz, eines großen Förderers von Musik und Literatur, der auch selbst kompositorisch tätig war, erst Anfang des 17. Jahrhunderts gegründet, sie enthielt aber auch eine stattliche Anzahl (ca. 50) früher Madrigaldrucke,⁶¹ die gemäß der Intention des Stifters breiten gesellschaftlichen Kreisen zur Verfügung stehen sollten. Am deutlichsten spiegelt sich die Rezeption und zugleich Transformation italienischer Musik jedoch in der Tätigkeit des Breslauer Organisten und Verlegers Ambrosius Profe wider, der um 1630 deutsche Kontrafakturen von Madrigalen von Monteverdi, Marenzio, Scacchi, Priuli, Rovetta, Turini und anderen Komponisten herausgab.⁶²

*

Der polnische Historiker Wojciech Tygielski, der die Rolle untersucht hat, die ins Land gekommene Italiener im 16. und 17. Jahrhundert spielten, versah sein

58 Für italienische Quellen spricht bei manchen Tänzen auch die von Attaignant abweichende (d.h. korrektere) Lesart und Ausschreibung der Wiederholungen; vgl. Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik* (wie Anm. 57), S. 267 und 281.

59 Francesco Bendusi, *Opera nova de Balli di Francesco Bendusi a quatro accomodati da cantare & sonare d'ogni sorte de stromenti*, Venedig 1553; vgl. hierzu Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien* (Analecta musicologica, 10), Köln und Wien 1970, S. 173 und 178.

60 Es handelt sich um die Tabulaturen aus der sog. Sammlung Bohn der ehemaligen Breslauer Stadtbibliothek (heute: Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz), insbesondere Sign. Slg. Bohn Mus. ms. 1–6 und 18; siehe Tomasz Jeż, »Intawolacje włoskich madrygałów w przekazach polskich tabulatur klawiszowych (1530–1650)«, in: *Przegląd muzykologiczny* 1 (2001), S. 79–100.

61 U.a. die Madrigaldrucke von Cervo, Conversi, Dragoni, Ferrabosco, Andrea Gabrieli, Luzzaschi, Marenzio, Nicoletti, Rore, Sorte, Striggio, Turini und Valenzola; vgl. Aniela Kolbuszewska, *Katalog zbiorów muzycznych legnickiej biblioteki księcia Jerzego Rudolfa*, »Biblioteca Rudolfin« , Legnica 1992.

62 Tomasz Jeż, »Kontrafakturen madrygałów w antologiach Ambrożego Profiusa«, in: *Muzyka* 47 (2002), S. 23–46.

Buch mit dem signifikanten Untertitel »Die verpasste Chance der Modernisierung«. ⁶³ Wenn die italienisch-polnischen musikgeschichtlichen Beziehungen aus irgendeinem Grunde im ausgehenden 16. Jahrhundert zum Erliegen gekommen wären, hätten wir unsere Überlegungen unter ein ähnliches Motto stellen können. Es kam jedoch anders. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als der Ton des kulturellen Lebens in der Rzeczpospolita von der Wasa-Dynastie angegeben wurde, dauerten diese Kontakte nicht nur weiter an, sie erlebten sogar eine nie zuvor dagewesene Dynamik. Auch die Musikkultur Schlesiens nahm immer mehr italienische Elemente auf. Ein umgekehrter Transferweg ist zwar nicht zu konstatieren, man sollte aber nicht vergessen, dass die Beziehungen in Literatur und Kunst auch einseitig blieben. Obgleich sich die Verbreitung italienischer Musik in verschiedenen Teilen des transalpinen Europa mit verschiedener Intensität vollzog, und obwohl die Italienrezeption auf selektive Weise erfolgte, kann man sagen, dass Italien hier einen »Modellcharakter« besaß, wie es Fernand Braudel, dem schon Mitte des 19. Jahrhundert formulierten Postulat Jacob Burckhardts folgend, festgestellt hatte. ⁶⁴

Übersetzung aus dem Polnischen: Gero Lietz

Sigla

Kraków 1716	Krakau, Biblioteka Naukowa PAU i PAN, Ms. 1716
Kraków 2464	Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Ms. 2464 (olim DD X 12)
Leipzig 1494	Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. 1494
Lviv 1400/I	Lemberg, Universitätsbibliothek, Ms. 1400/I
Milano 2267	Mailand, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Musicale, Ms. 2267 (Librone 3)
München 14274	München, Bayerische Staatsbibliothek, Cim. 14274
Oxford 213	Oxford, Bodleian Library, Ms. Canonici Miscellaneous 213
Paris 4379	Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 4379
Poznań 1361	Posen, Publiczna Biblioteka Miejska im. Raczyńskich, Ms. 1361
Warszawa 564	Warschau, Biblioteka Narodowa, Ms. 564 (verschollen)
Warszawa 5892	Warschau, Biblioteka Uniwersytecka, Gabinet Zbiorów Muzycznych, RM 5892 (olim Rps. Mus. 58, olim Breslau, Staats- und Universitätsbibliothek Ms. Mf. 2016)
Warszawa 8054	Warschau, Biblioteka Narodowa, Ms. III.8054 (olim Kras 52)
Verona 758	Verona, Biblioteca Capitolare, Ms. DCCLVIII

63 Tygielski, *Włosi w Polsce XVI–XVII wieku* (wie *Anm.* 6).

64 Fernand Braudel, *Modell Italien 1450–1650*, Stuttgart 1991 (ital. Originaltitel: *L'Italia fuori d'Italia*, Turin 1974).